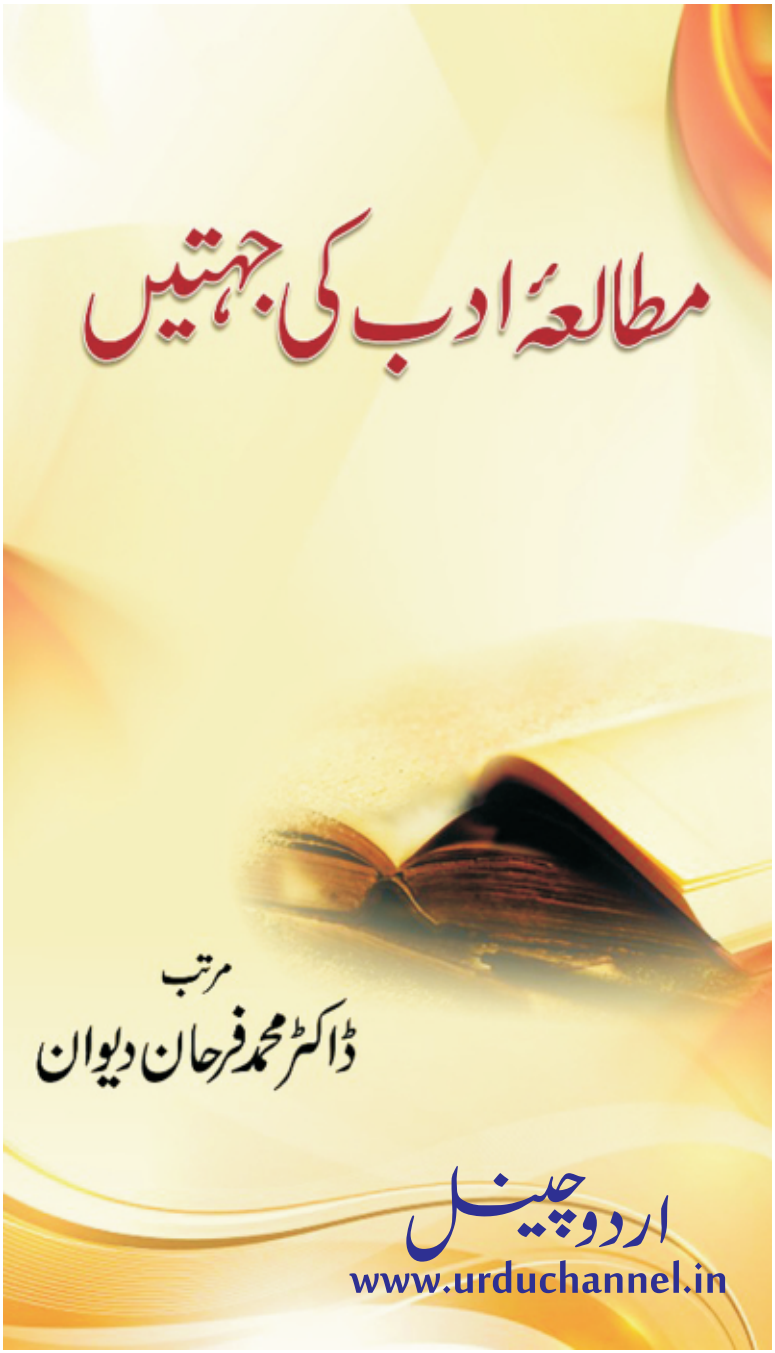
www.urduchannel.in



www.urduchannel.in

مطالعۂ ادب کی جہتیں

مرتب

ڈاکٹر محمد فرحان دیوان

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

© جملہ حقوق بحق مرتب محفوظ

Mutala-e-Adab ki Jihaten

Edited by
Dr. Md Farhan Deewan

Year of Edition 2018
ISBN 978-93-88105-51-4

₹ 350/-

نام کتاب	:	مطالعۂ ادب کی جہتیں
مرتب اور ناشر	:	ڈاکٹر محمد فرحان دیوان
اشاعت	:	۲۰۱۸
قیمت	:	۳۵۰ روپے
مطبع	:	روشان پرنٹرس، دہلی۔۶

تقسیم کار :

- دیوان منزل عدل سرائیں کالپی، جالون (یو، پی) ۲۸۵۲۰۴
  farhandeewanamu@gmail.com
  9045798850,7906908151
- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، علی گڑھ، ممبئی
- ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
3191,Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6(INDIA)
Ph : 23216162, 23214465, Fax : 0091-11-23211540
E-mail: info@ephbooks.com,ephindia@gmail.com
website: www.ephbooks.com

www.urduchannel.in

انتساب

دادامرحوم اوراساتذہ کے نام

www.urduchannel.in

فہرست

۱-	اردو زبان: تاریخ اور تشکیل	پروفیسر مسعود حسین خاں	۷
۲-	کلاسیکی متون کی تدوین...	پروفیسر محمد زاہد	۲۶
۳-	معاصر تحقیق وتدوین...	پروفیسر سید محمد ہاشم	۳۴
۴-	اردو داستان: تدوین وتفہیم	پروفیسر نورالحسن نقوی	۵۵
۵-	''باغ وبہار'' کی زندہ نثر	سید عبداللہ	۷۰
۶-	طلسم ہوش ربا: ماضی تا حال	پروفیسر صغیر افراہیم	۸۱
۷-	اردو داستان کی تحقیق وتنقید...	پروفیسر مناظر عاشق ہرگانوی	۹۰
۸-	داستان کی شعریات...	پروفیسر قمر الہدیٰ فریدی	۹۵
۹-	نذیر احمد کے ناول	پروفیسر سید احتشام حسین	۱۰۱
۱۰-	اردو ناول کا ارتقا	ڈاکٹر محمد احسن فاروقی/ڈاکٹر سید نورالحسن ہاشمی	۱۱۴
۱۱-	افسانے کی تعریف	پروفیسر صغیر افراہیم	۱۲۸
۱۲-	بیدی کے افسانے -ایک تاثر	پروفیسر آل احمد سرور	۱۳۶
۱۳-	عصمت چغتائی	وقار عظیم	۱۴۲
۱۴-	کرشن چندر	وقار عظیم	۱۴۹
۱۵-	زرد کتا-ایک تجزیہ	پروفیسر بیگ احساس	۱۵۸
۱۶-	میرا فن	سید محمد اشرف	۱۶۹
۱۷-	سید محمد اشرف کی فکشن نگاری...	محمد فرحان دیوان	۱۸۰

۱۸-	اردو افسانہ اور عصری حسّیت	ڈاکٹر قمر جہاں	۱۸۵
۱۹-	اردو میں طنز ومزاح نگاری	پروفیسر مناظر عاشق ہرگانوی	۱۹۴
۲۰-	اردو خطوط نگاری اور غالبؔ	ڈاکٹر ابو محمد سحر	۲۰۲
۲۱-	سرسید اور اردو زبان وادب	پروفیسر قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی	۲۰۸
۲۲-	مضمون نگاری	سید عبداللہ	۲۱۳
۲۳-	علمی نثر	پروفیسر قاضی جمال حسین	۲۱۸
۲۴-	سوانح نگاری	سید عبداللہ	۲۲۲
۲۵-	مقالہ نگاری	ڈاکٹر مامون رشید	۲۳۰
۲۶-	اسلوب اور اس کی تشکیل	پروفیسر منظر عباس نقوی	۲۳۵
۲۷-	مولانا آزاد کا اسلوب نثر	پروفیسر آل احمد سرور	۲۴۶
۲۸-	انشائیہ نگاری	پروفیسر ضیاء الرحمٰن صدیقی	۲۶۵
۲۹-	انشائیہ کیا ہے؟	وزیر آغا	۲۶۷
۳۰-	لکھنؤ کی پانچ راتیں...	پروفیسر طارق چھتاری	۲۷۴
۳۱-	متن کی قرأت: اصول اور مسائل	شہناز رحمٰن	۲۸۱
	کتابیات		۲۸۹

www.urduchannel.in

پروفیسر مسعود حسین خاں

اردو زبان: تاریخ اور تشکیل

تاریخ

اردو کا نقطۂ آغاز ۱۱۹۳ء میں مسلمانوں کا داخلۂ دہلی ہے۔ اس کا پہلا مستند شاعر امیر خسرو دہلوی ہے جس کا ہندوی کلام غیر مستند سہی لیکن جس کا شاعر ہندوی ہونا مسلم ہے۔ خسرو کی مثنوی 'نہ سپہر' میں ہمیں پہلی بار ہندوستان کی معروف زبانوں کی فہرست ملتی ہے۔ یہ تعداد میں بارہ ہیں، سندھی، لاہوری (پنجابی) کشمیری ، ڈوگری ،کنٹر (دھور سمندری)، تلنگی، گجراتی (گجر)، تمل (معبری)، مغربی بنگالی (گوڑی)، مشرقی بنگالی (بنگال)، اودھی (اود) اور سب سے آخر میں ''زبان دہلی و پیرامنش'' یعنی دہلی اور اس کے نواح کی بولیاں ع ایں ہمہ ہندویست کہ زایّام کہن۔ یہ مصطلحے خاصہ ہیں۔ ''نہ آزعاریتے'' (یعنی اپنی انفرادی خصوصیات رکھتی ہیں) ان کے علاوہ ایک اور زبان، برہمنوں کے نزدیک برگزیدہ ''سنسکرت نام زعہد کہن'' بھی ہے جس کے بارے میں خسرو رقم طراز ہیں ''عامہ ندارد خبراز کن مکنش۔''

خسرو نے زبان دہلی کے ساتھ ''پیرامنش'' کا بھی ذکر کیا ہے۔ یہ ''پیرامن'' (اطراف) جاٹوں اور گوجروں کی زبان پر مشتمل تھا۔ جاٹوں سے منسوب کھڑی بولی اور ہریانوی ہیں اور گوجروں سے متعلق برج بھاشا۔ انھیں کے نسوانی حسن کے بارے میں خسرو اس طرح رطب اللسان ہیں:

گجری کہ در حُسن و لطافت چومہی
ہر گاہ بگوئی کہ ''دہی لیہو دہی''

جاٹوں کی زبان کھڑی اور ہریانوی [اَ] بنیاد بولیاں ہیں یعنی ان میں اسماء، صفات اور افعال کا خاتمہ بالعموم [اَ] پر ہوتا ہے۔ برج بھاشا [اُو] بنیاد کہی جاسکتی ہے

جس میں اسماء صفات اور افعال کا خاتمہ عموماً [اُو] پر ہوتا ہے۔ اسی لیے پرانی ہندی کے عالم چندر شرما گلیری نے اسے کھڑی کے مقابلے میں ''پڑی بولی'' کہا ہے۔

دہلوی اور نواح دہلی کی بولیوں کا یہ ملغوبہ پرانی دلی کے بازاروں، حصاروں اور خانقاہوں میں تقریباً سو سال تک اپنی ابتدائی شکل میں ارتقاء پاتا رہا تا آں کہ تیرہویں صدی میں فتوحات علائی تغلق کے ذریعہ گجرات کے راستے دکن تک پہنچ جاتا ہے۔ گجرات میں اس کا مقامی نام 'گجری' پڑا جو غالباً 'گذری' کا مہنّد ہے۔ گذری، بازار کو کہتے ہیں۔ لیکن اس کا عمومی نام ہندی یا ہندوی قائم رہا۔ دکن میں سترہوں صدی عیسوی میں اس کا مقامی نام دکھنی یا دکنی پڑتا ہے۔ حالانکہ وجہی کی ''زبانِ ہندوستان'' کی ترکیب اور فرشتہ کی ہندوستانی میں یہ واضح اشارہ ملتا ہے کہ اس کا تعلق شمالی ہند سے ہے۔ سرزمین دکن میں جہاں یہ سلطنت بہمنیہ کے قیام کے بعد پھلی پھولی مراٹھی، کنڑ اور تلگو زبانیں رائج تھیں۔ پہلی کا تعلق ہند آریائی سے ہے جب کہ آخری دو دراویدی زبانیں ہیں۔ مراٹھی چوں کہ متجانس زبان تھی اس لیے اس سے لین دین کا کاروبار زیادہ رہا، حالانکہ جن محققین نے دکنی پر مراٹھی کے اثرات کا شدومد کے ساتھ ذکر کیا ہے وہ اکثر یہ بھول جاتے ہیں کہ جن الفاظ کی نشان دہی وہ مراٹھی سے کرتے ہیں ان میں سے بیشتر نواح دہلی کی بولیوں میں تلفظات کے ہیر پھیر کے ساتھ آج تک رائج ہیں۔ ڈاکٹر عبدالستار دلوی نے ''دکنی اردو'' میں ایسے کئی سو الفاظ کی فہرست دی ہے۔ جن میں سے ۸۰ فیصد الفاظ کی شناخت شمال کی ہندوی میں بآسانی کی جاسکتی ہے۔ البتہ ڈوسا (بڈھا)، بڑبڑا (بلبلا)، یگٹ پن (اکیلا پن)، لئی (بہت)، گڑگا (گھٹنا)، سپڑنا (پانا)، پیلاڑ (پرے)، پاونا (مہمان)، دار (دروازہ) قسم کے الفاظ ضرور ایسے ہیں جو مراٹھی سے کلاسیکی دکنی میں بار پا گئے ہیں۔ مراٹھی نے دو اور ایسے لسانی ٹھپے دکنی اردو پر چھوڑے ہیں جو اس کے مخطوطات کی کلید بن کر رہ گئے ہیں۔ ایک (چ) تخصیصی جو قدیم سے لے کر تا حال بول چال تک کی دکنی میں 'ہی' کے معنوں میں مستعمل ہے اور جو لاحقے کے طور پر اسما، افعال اور حروف ہر جگہ بے دریغ استعمال ہوتی آئی ہے۔ شمالی ہند کے صرف ایک مصنف اسماعیل امروہوی نے اپنی مثنویات میں اسے دو تین بار

www.urduchannel.in

استعمال کیا ہے لیکن اس کی وجہ ظاہر ہے کہ وہ ملازمت کے سلسلے میں عالمگیری لشکر سے بیس سال تک منسلک رہا تھا اور اورنگ آباد اور اس کے نواح میں اس نے یہ زمانہ گزارا تھا۔ ایک دوسرا لفظ حرفِ انکار نکو، ہے جس کا ماخذ پھر مراٹھی ہے۔ شمالی ہند میں ولی کے زیر اثر صرف ایک دو شاعروں نے اسے ایک دو بار استعمال کیا ہے، ہر چند اس کا کوئی تعلق دہلی اور اس کے نواح سے نہیں رہا ہے:

مجھ کوں واعظ نکو نصیحت کر
یار جس سے ملے بتا دو فن
(یک رو)

مراٹھی سے قطع نظر تلگو اور کنٹر کے اثرات کا بھی دکن کے بعض محققین، ڈاکٹر زور وغیرہ نے تذکرہ کیا ہے۔ یہ اثر عام طور پر چند الفاظ اور محاورات پر مشتمل ہے اور وہ بھی تحریری نہیں تقریری زبان پر۔ میرے خیال میں اگر دکنی اردو کے لہجے پر کام کیا جائے تو ان زبانوں کے اثرات بدیہی طور پر نظر آئیں گے۔ مشکل یہ ہے کہ اس قسم کا مطالعہ تحریری یا ادبی دکنی کا ممکن نہیں۔

گوجری اور دکھنی میں نمایاں فرق نہیں جس کا ثبوت احمد گجراتی کی مثنوی ''یوسف زلیخا'' ہے جو اس نے گولکنڈہ کے فرماں رواں محمد قلی قطب شاہ کی دعوت پر گجرات سے گولکنڈہ آکر لکھی تھی۔ جمیل جالبی کا یہ خیال کہ ''یہ مثنوی گجری اردو کی ترقی یافتہ زبان و بیان کا قابل ذکر نمونہ ہے''، محل نظر ہے۔ اس لیے کہ اس میں سوائے عربی فارسی لغات کی قلت کے قواعد کی وہ تمام شکلیں پائی جاتی ہیں جو دکنی مصنفین کا امتیاز تھیں۔ حتی کہ دکنی اردو کے کلیدی الفاظ 'نکو' اور [چ] تخصیصی تک موجود ہیں۔

ان لسانی شہادتوں کے پیش نظر میرے اس خیال کی تائید ہوتی ہے کہ گجرات تا بیجاپور تا گولکنڈ، ادبی حیثیت سے ایک محاورہ رائج تھا جسے ہم چودھویں صدی عیسوی کی زبان دہلی کہہ سکتے ہیں۔ چوں کہ شمال سے نواح دہلی کی ایک سے زاید بولیاں دکن پہنچی تھیں اس لیے کچھ عرصہ تک ان میں آنکھ مچولی ہوتی رہی تا آں کہ وجہی، غواصی اور نصرتی جیسے باکمالوں

کے ہاتھوں میں پہنچ کر ان کی معیار بندی ہو جاتی ہے۔

۱۶۸۶ اور ۱۶۸۷ء میں بیجاپور اور گولکنڈہ کے سقوط کے بعد اورنگ آباد ایک بار پھر سلطنت دہلی کا صدر مقام بن جاتا ہے۔ اورنگ زیب دکن میں ۱۶۸۲ء میں لال قلعہ دہلی کی سکونت ترک کر کے مستقل طور پر اورنگ آباد میں قیام پذیر ہو گیا تھا۔ شمال اور جنوب کے سارے دروازے ایک بار پھر کھل گئے۔ اورنگ آباد شاہجہاں آباد کا ایک محلّہ معلوم ہونے لگا۔ ایسے میں ولی دکن کی خاک سے اٹھے۔ ۱۷۰۰ء میں دہلی پہنچے اور شاہ گلشن کے مشورے پر ریختہ کو ''بموافق محاورہ شاہجہاں آباد کرنے کی کوشش کی۔ دیکھتے دیکھتے پچاس سال کے عرصے میں دہلی میں ریختہ گویوں کی ایک کھیپ سی نکل پڑی ع ولی پر جو سخن لاوے اسے شیطان کہتے ہیں' کے عقیدے کے باوجود ولی کی زبان میں دکنیت کی جو اجنبیت رہ گئی تھی اس پر ناک بھوں چڑھانے لگے۔ سودا ہی کے ایک شاگرد قائم نے اس طرح طنز کیا ہے۔

قائم میں غزل طور کیا ریختہ ورنہ
ایک بات لچر سی بہ زبان دکنی تھی

مرزا مظہر جان جاناں اور حاتم نے زبان کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا۔ متروکات کے نام پر اور مرزایانِ دہلی کی سند لے کر بے شمار ہندی کے الفاظ پر خط تنسیخ پھیر دیا۔ حاتم کو شرم آئی تو اپنے ضخیم دیوان سے ۱۷۵۵ء میں ایک 'دیوان زادہ' کی تولید کی۔ اس کے بعد سودا نے اپنے قصائد کے ذریعہ اس میں فارسی لغات کا دہانہ چھوڑ دیا۔ میر کہتے رہے کہ ع

معشوق جو ہے اپنا باشندہ دکن کا تھا

لیکن اس کے باوجود جامع مسجد کی سیڑھیوں کی زبان لکھتے رہے۔

اس بڑی لسانی تبدیلی سے ہمارے ہندی کے دانش وروں کو جس میں پریم چند کے سپوت امرت رائے پیش پیش ہیں، یہ نکتہ ہاتھ آیا کہ ولی سے قبل دکنی اردو کے ادب کے نام سے جو کچھ اردو کے محققین کی دیدہ ریزی کی بدولت برسرعام آیا ہے، وہ ہمارا یعنی ہندی کا ادبی ورثہ ہے۔ فسادخون شروع ہوتا ہے ولی سے اور اس کے بعد ہندی/ ہندوی کا گھر تقسیم ہو گیا۔

www.urduchannel.in

(1) A House Oivided:Oxford Press 1984

اس تقسیم کے پیچھے انہیں ایک گہری سازش نظر آتی ہے۔جس سے اردو کا شاخسانہ پھوٹتا ہے اور ہندی کی چندی ہونے لگتی ہے۔لسانی نقطۂ نظر سے یہ علمی بددیانتی ہے۔ماقبل دکنی اردو کا ادب اس قدر نرم لقمہ نہیں کہ ہندی اسے ہضم کرلے۔سب رس یا نصرتی کے قصائد کی زبان اردو کے ارتقا کے مدارج ہیں۔شاید یہی وجہ ہے کہ سب رس کو دیوناگری میں منتقل ہوئے آج پچیس سال سے زیادہ کا عرصہ ہوگیا ہے لیکن نہ تو اسے تاریخ ادبیات ہندی میں اب تک جگہ مل سکی ہے اور نہ وہ ہندی کی درسیات میں شامل کیا جاسکا ہے۔پروفیسر گیان چند جین نے ۱۹۶۲ء میں سب سے پہلے یہ شوشہ چھوڑا تھا کہ دستور ہند بنانے والوں کی سب سے بڑی بھول یہ ہوئی کہ انھوں نے آٹھویں شیڈول میں ہندی کے دوش بدوش اردو کو بھی ہندوستان کی ۱۴ مقتدر زبانوں کی فہرست بناتے وقت پنڈت جواہر لال نہرو کے اصرار پر جگہ دے دی۔پنڈت جی سے جب دستور سازوں میں سے کسی نے یہ استفسار کیا کہ اردو کون بولتا ہے اور کہاں کی زبان ہے تو انھوں نے کہا یہ میرے گھر میں کئی پیڑھیوں سے بولی جاتی رہی ہے۔امرت رائے نے ڈاکٹر گیا چند کے اس خیال پر یہ عمارت کھڑی کی کہ خیر اردو کے علاحدہ وجود کا اب آئینی جواز تو ہوگیا ہے لیکن اس ملک کی سالمیت کے لیے وہ دن روز سیاہ ہوگا جب ووٹ کی طاقت پر اسے ہندی ریاستوں میں دوسری زبان منوالیا جائے گا جس کا سلسلہ بہار سے شروع ہوگیا ہے۔اردو کو ان نئے بے ننگ و نام کہنے والوں کے بارے میں صرف یہ کہا جاسکتا ہے ع

یہ جس تھالی میں کھاتے ہیں اسی میں چھید کرتے ہیں

اس انداز پر سوچنے والے اس لسانی حقیقت کو بھول جاتے ہیں کہ دکنی اردو کی شکل کو آپ لاکھ دکنی ہندی کا روپ کہیں اور اسے دیوناگری رسم خط میں منتقل کیوں نہ کرلیں، وہ اردو ہی کا ابتدائی ادب رہے گا۔ہندی اسے برج بھاشا اور اودھی کے ادب کی طرح اپنی تاریخ ادب کا جز نہ بنا سکے گی۔بعینہٖ جس طرح برج بھاشا اور اودھی کے ادب کو اردو رسم خط میں لکھ کر اردو تاریخ ادب کی روایت میں نہیں لایا جاسکتا۔اردو کے ڈانڈے آج بھی گیت

تا غزل پھیلے ہوئے ہیں لیکن کھڑی بولی پر اس کی اساس کا ہونا شرط ہے۔اس کی رنگا رنگی میرؔ، نظیرؔ، پریم چند اور غالبؔ سے لے کر رتن ناتھ سرشارؔ اور اقبالؔ تک قائم ہے۔

دراصل جدید اردو کا ارتقا ایک مخصوص ڈگر پر تاریخی عمل میں ہوا ہے۔مثلاً اس کی مصطلحات علمیہ کا میلان ابتدا سے عربی کی جانب رہا ہے۔اس کی شعری روایت کا ماخذ شعرِ فارسی ہے، اس کی تراکیب، تشبیہات اور استعارات پر فارسی کی گہری چھاپ ہے۔اس کا عروض بھی انھیں کا مرہون منت ہے۔ہندوستانی، بول چال کی زبان بن سکتی ہے لیکن یہ فلسفہ وفکر اور علوم واصطلاحات کی سطح پر مفلوج ہوجاتی ہے۔اسی طرح اس کے رسم خط اور زبان میں گوشت اور ناخن کا رشتہ ہے اس کی جگہ نہ لاطینی لے سکتا ہے اور نہ دیوناگری، جس کی تحریک ایک زمانے میں ترقی پسند ادیبوں کی جانب سے شدومد کے ساتھ کی گئی تھی جس میں ڈاکٹر عبدالعلیم پیش پیش تھے۔

تقسیم ہند سے قبل بیسویں صدی کے نصف اول میں اردو زبان کی ترقی ہمہ جہت انداز میں ہوتی رہی۔پریم چند نے اسے کھینچ کر عوام کی سطح پر لا کھڑا کیا۔اقبال نے فکر کے شہپر دے کر اسے فلسفے کی چوٹی پر پہنچا دیا۔اسی زمانے میں جامعہ عثمانیہ کے دارالترجمہ نے اپنی وضع کردہ اصطلاحات علمیہ کے ذریعہ اسے اعلیٰ تعلیم کی گوں کا بنایا۔اسی نسبت سے یہ ہندی سے دور ہوتی گئی جس نے اپنی توسیع کے لیے سنسکرت کا قبلہ منتخب کیا۔کانگریس گاندھی جی کی قیادت میں ہندوستانی دونوں لکھاوٹوں کا پرچار کرتی رہی۔۱۹۲۵ء کے کانپور والے اجلاس میں کل ہند زبان کے لیے 'ہندوستانی' کا ریزولیشن تالیوں کی گونج میں پاس ہوا۔لیکن ۱۹۳۷ء میں جب کانگریس نے سیاسی بازی مکمل طور پر مار لی تو ہندی اردو کا معاملہ دو ٹوک ہوتا گیا۔آزادی ملنے کے فوراً بعد نومبر ۱۹۴۷ء میں گاندھی جی کی ایک مسلم چیلی، ریحانہ طیب جی نے ان کی لسانی پالیسی پر طعنہ زنی کرتے ہوئے انھیں لکھا ''اگر آپ نے ناگری کے ساتھ اردو کو بھی قومی لکھاوٹ بنالیا تو آپ ہندوستان کے اندر ایک دوسرا پاکستان کھڑا کردیں گے''۔تو اس مرد درویش کا جواب یہ تھا ''اگر ہم ہندو کو یا مسلمان کو ایک ہی لکھاوٹ میں لکھنے کے لیے مجبور کریں تو ہم اس کے ساتھ ناانصافی کریں گے اور جب یہ

www.urduchannel.in

ناانصافی اقلیت کے ساتھ ہوتو اکثریت کا گناہ دوگنا مانا جائے گا۔

گاندھی جی نے اپنے ان خیالات کو ایک جگہ ''ریت کی رسی بٹنے سے تعبیر کیا ہے۔ تقسیم ہند پر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنا مشن پورا کر چکے تھے۔ زمامِ کار اب دوسروں کے ہاتھوں میں پہنچ چکی تھی۔ نفرت کا جو سمندر چاروں طرف ٹھاٹھیں مار رہا تھا اس سے نہ وہ خود بچ سکے اور نہ اپنی ہندوستانی کو بچا سکے۔ اردو والوں نے وطن سے دور نئی بستیاں بسانے کے لیے فرار شروع کیا لیکن اس سیاسی افراتفری اور انتشار کا ایک مثبت پہلو بھی نکلا۔ پنجاب سے آئے ہوئے شرنارتھیوں کی علمی و تعلیمی زبان اردو تھی۔ ان کی مادری زبان پنجابی تھی، لیکن علمی و تعلیمی زبان کی حیثیت سے وہ عرصۂ دراز سے اردو کو اپنا چکے تھے۔ ہندوستان میں انھیں جدید ہندی کی جو سوغات پیش کی گئی اسے انھوں نے اپنے بچوں کے لیے تو محفوظ کر لیا لیکن خود ذہنی کشمکش کے باوجود اردو میں حوصلۂ قلم و رقم کرتے رہے صحیح معنوں میں یہ صورت نکلی گویا ع

پاسباں مل گئے کعبے کو صنم خانے سے

لہٰذا ان کی دلچسپی سے بہت جلد اردو نے پر و بال سمیٹے اور ایک نئی پرواز کے لیے تیار ہوگئی۔ اس عمل کو اتر پردیش سے زیادہ دہلی میں دیکھا جا سکتا تھا، جہاں نفرت کی جمنا زیادہ گہری تھی۔ سیکڑوں پنجابی نژاد شاعر اور افسانہ نویس نکل آئے اور ایک طرح سے اردو کی ادبی قیادت انھوں نے سنبھال لی۔ ادھر جوں جوں سیاست میں ٹھہراؤ آنے لگا، فرار کے بجائے قرار ہندی مسلمانوں کی روش ہوتی گئی۔ اردو کے بدخواہوں نے اس ہنگام باد آورد سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اردو ذریعۂ تعلیم کے اسکولوں اور اداروں کو تہس نہس کرنا شروع کر دیا۔ پرشوتم داس ٹنڈن نے ایک موقع پر ڈاکٹر ذاکر حسین سے کہا تھا۔ ''ڈاکٹر صاحب اردو کا جھگڑا بہت جلد فیصل ہو جائے گا۔ ہم لوگوں کو صرف پچیس سال کی مہلت چاہیے''۔ ان کی یہ پیش گوئی صحیح ثابت نہ ہو سکی۔ اردو برباد تو کر دی گئی، لیکن بہت جلد اس کو آباد کرنے کی تحریک بھی چل نکلی۔ آزادی کے بعد ڈاکٹر ذاکر حسین ہی کی قیادت میں لاکھوں دستخطوں سے ایک محضر راشٹر پتی ڈاکٹر راجندر پرشاد کی خدمت میں پیش کیا گیا۔ ساتھ ساتھ دستور کی

دفعات ۳۴۰ اور ۳۴۷ کے تحت اردو کی بنیادی حقوق کا مطالبہ شروع ہوا۔ بالآخر ریاست بہار میں کامیابی ہوئی اور وہاں کے ریاستی لسانی ایکٹ میں ترمیم کر کے ہندی کے ساتھ اردو کو بھی جگہ دی گئی۔ ریاست جموں و کشمیر میں اس سے بہت قبل اردو ریاست کی واحد سرکاری زبان تسلیم کی جا چکی تھی۔ ہماچل پردیش نے اردو کو ثانوی زبان کی حیثیت سے جگہ دی۔ آندھرا پردیش میں اردو کو لسانی مراعات دی گئیں۔ معاملہ جا کر اٹکا تو اتر پردیش میں جہاں بہار کے نمونے پر اردو کے لیے آرڈی نینس نکلتے نکلتے رہ گیا اور اب تک اردو کا مقدمہ عدلیہ کی غلام گردش میں سرگرداں ہے۔ مرکزی سرکار نے چند سال قبل اردو بورڈ (بعد کو بیورو) اردو کی درسی اور اشاعتی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے قائم کیا اور مختلف ریاستوں نے بھی اس غرض سے اردو اکادمیاں قائم کیں۔

لیکن اردو کے بارے میں آج بھی اکثریت میں تعصب کا دھند باقی ہے سی۔ پی۔ آئی۔ جیسی روشن خیالی کی دعویدار پارٹیاں بھی ٹھوکر کھا کر گر جاتی ہیں اور امرت رائے اور نامور سنگھ جیسے ترقی پسند ادیب بھی آج کل اردو کے درپے نظر آ رہے ہیں۔ دوسری طرف خود اہل اردو تا حال ہزیمت خوردگی کی ذہنیت کا شکار ہیں۔ چونکہ انھیں اپنی زبان کی قدر کا احساس نہیں اس لیے خدمت لب کے علاوہ اس زبان کے سلسلے میں کچھ کرنے کو تیار نہیں۔

تاریخ لسانیات شاہد ہے کہ زمانے کی گردشوں میں زبانیں پیدا ہوتی ہیں، بنتی ہیں، بگڑتی ہیں، پھر جنم لیتی ہیں یا مٹ جاتی ہیں۔ ہندوستان میں اردو کے سلسلے میں اہل اردو کے سامنے دونوں صورتیں موجود ہیں، اس کی بقا یا فنا؟ موت ہمیشہ زندگی سے آسان ہوتی ہے لیکن ع

زندگی نام ہے مر مر کے جیے جانے کا

www.urduchannel.in

تشکیل

تشکیل کے نقطۂ نظر سے اردو زبان کے ارتقاء کو چار واضح ادوار میں دیکھا جاسکتا ہے۔

۱-	دور اول	قدیم اردو شمال میں	۱۲۰۰ تا ۱۴۰۰ء
۲-	دور دوم	قدیم اردو دکن میں	۱۴۰۰ تا ۱۷۰۰ء
۳-	دور سوم	درمیانی اردو	۱۷۰۰ تا ۱۸۵۷ء
۴-	دور چہارم	جدید اردو ۱۸۵۷ تا حال	

۱- اگر ہم اردو کا نقطۂ آغاز مسلمانوں کے داخلۂ دہلی کو قرار دیں تو ۱۲۰۰ تا ۱۴۰۰ء اس کا دور اول شمار کیا جاسکتا ہے۔ اس عہد کے تحریری نمونے ہمیں امیر خسرو کے ہندوی کلام کے مستند حصوں اور صوفیہ کے ہندی اقوال میں ملتے ہیں جو فارسی تالیفات میں بکھرے ہوئے ہیں۔ صوفیہ کے اقوال سے لسانی نتائج کا استخراج اس لحاظ سے مشتبہ رہتا ہے کہ ان کے ادا کرنے والے صوفیوں کا تعلق ملک کے مختلف حصص سے رہا ہے، تاہم ایسے صوفیہ کے ہندوی اقوال جن کا تعلق دہلی اور اس کے نواح سے رہا ہے، اس سلسلے میں مستند تسلیم کیے جاسکتے ہیں۔ اس اعتبار سے بابا فرید شکر گنج اور شیخ حمید الدین ناگوری کے اقوال لائق اعتبار نہیں۔

خسرو کے مستند ہندوی کلام اور ان صوفیہ کے اقوال کا تجزیہ کیجئے تو حسب ذیل قواعدی شکلوں کے بارے میں وثوق سے کہا جاسکتا ہے:

(۱) اردو کا ابتدا سے [ا] بنیادی بولی/ بولیوں پر مبنی ہونا اس اعتبار سے اس کا سلسلہ موجودہ کھڑی اور ہریانوی بولیوں سے ملتا ہے۔ اس خصوصیت کی مزید تائید پنجابی سے ہوتی ہے۔ دہلی میں داخل ہونے سے قبل مسلمان تقریباً ڈیڑھ سو سال تک لاہور میں قیام کر چکے تھے۔ مسعود سعد سلمان کے ہندوی کلام کا ذکر امیر خسرو تک نے کیا ہے لیکن یہ غالباً لاہوری (پنجابی) میں ہوگا، زبان دہلوی میں نہیں۔ پروفیسر محمود شیرانی کا لسانی نظریہ- اردو پنجابی سے نکلی ہے- کلی طور پر مستند نہیں لیکن ابتدائی اردو پر پنجابی کے اثرات ناگزیر ہیں۔ [اَ] بنیاد ہونا اس ضمن میں آتا ہے۔

(۲) صوتیاتی نقطۂ نظر سے عربی، فارسی لغات کے داخلے کے ساتھ ق، ف، ز، خ، غ

آوازوں بجز صوتوں کا چلن۔ ان میں [ق] کے بارے میں تیقن سے نہیں کہا جاسکتا اس لیے کہ اسے نہ پنجاب نے قبول کیا اور نہ دکن نے- لیکن باقی چار مستعار آوازوں کا 'زبان دہلی میں داخلہ کم از کم اعلیٰ اور تعلیم یافتہ طبقات میں یقینی ہے۔

(۳) ابتدا سے اردو زبان کی انفرادیت کی ایک نشانی اس کا رسم خط بھی ہے جو عربی فارسی رسم خط کی توسیع شدہ شکل ہے۔ توسیع کا یہ عمل کوز (Retroflex) آوازوں سے یقینی طور پر شروع ہوگیا تھا اور ہند آریائی ٹ، ڈ، ڑ آوازوں کے لیے نقطہ لگا کرت، د، ر سے امتیاز کیا جانے لگا تھا۔ جہاں تک نفسی (Aspirate) آوازوں کا تعلق ہے ابھی تک دوچشمی (ھ) ان کے لیے مختص نہیں ہوئی تھی اور ہائے مختفی کی مختلف شکلوں ہی سے کام لیا جاتا تھا۔ اس طرح کہ 'گھر' اور گہر، دھر اور دہر کا امتیاز صرف سیاق وسباق سے کیا جاتا تھا۔

(۴) ہریانی اور کھڑی کے زیر اثر تخفیف حرف علت (جدید صوتیات کی اصطلاح میں تخفیف مصوتہ) کا رجحان عام تھا۔ یہ رجحان سفر کر کے دکن تک پہنچا اور دکنی اردو کا امتیازی نشان بن گیا۔ اردو نے اپنے آگرہ کے ڈیڑھ سو سالہ قیام میں اس رجحان سے نجات پائی ہے۔ صوفیہ کے اقوال میں کھٹ (کھاٹ) لت، لک (لاکھ) وغیرہ اس کی مثال ہیں۔

(۵) غیر المجالس کے ہندوی فقروں سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اس وقت بول چال کی زبان میں ڈ/کو/ڑ پر فوقیت دی جاتی تھی مثلاً 'بڈا' بجائے 'بڑا' اور 'چھڈ ا' بجائے 'چھڑا'۔

(۶) قدیم اردو کے دوسرے یعنی دکنی دور (۱۴۰۰ تا ۱۷۰۰ء) تک آتے آتے اردو کی قواعدی شکلوں اور رسم خط دونوں میں استقامت آجاتی ہے۔ تین سو سال کے اس دور میں تصانیف کی اس قدر بہتات ہے کہ ہم ان کی بنیاد پر قطعی لسانی فیصلے کر سکتے ہیں۔

صوتیات کی سطح پر حسب ذیل نمایاں خصوصیات ہیں:

(۱) تخفیف مصوتہ: یعنی بڑے مصوتوں کو چھوٹے مصوتوں میں تبدیل کر دینا۔
یہ کھڑی اور ہریانوی کی صوتیات کے زیر اثر ہے۔
اَسمان، ہَت، بُند، بَدَل، سُرج، پھُل، سُنّا، ہتھی وغیرہ۔

(۲) مصوتوں کا انفیانا یعنی غنہ کا اضافہ

www.urduchannel.in

بولناں، بونٹی، توں، مُنج، کونچے کونچے۔

(۳) نفسیت (ہکاریت) کا حذف

چڑنا، سوکا، باندنا

(۴) کوزآوازوں کو دندانی میں تبدیل کردینا

دُھندنا، ٹٹنا، دانٹنا، دھنڈورا

(۵) ق/کا/خ/ میں تبدیل کردینا

اَغل، خطرہ (قطرہ)

صرفی خصوصیات

جنس: موجودہ، اردو کی رو سے تذکیر و تانیث میں غتربود

مثلاً بعض مونث، مذکر ملتے ہیں:

دعا، راہ، ہستی، بلندی، لذت، محبت، نیت، جان، آواز، مدد، چھاؤں، تحریر، نماز، بات، عیدگاہ، مجلس، مسجد۔

تعداد: جدید اردو کے برعکس دکنی اردو میں جمع کی معروف علامت 'اں' ہے۔

ہاتاں، عورتاں، باتاں، کتاباں، لوگاں

ہرچند (وں) اور (ن) کی جمع کی مثالیں بھی خال خال مل جاتی ہیں۔

اسمائے ضمیر:

مخصوص اسمائے ضمیر میں ہَوں (= میں)، مُنجؔ (مجھے)، ہمنا (ہمیں)، مو (میرا)، اَپے (اپ)، تَیں (تو)، تُمن، او (وہ)، اُنے (وہ)، وِنکا (اُن کا)، جے (جو)، جنوں (جنھوں)، کن (کون)، یو (یہ)، اے (یہ)، اُنوں (اِن کو)، کچ (کچھ) قابل ذکر ہیں۔

افعال:

دکنی اردو میں ماضی مطلق الف کے اضافے سے نہیں بلکہ [یا] کے اضافے سے بنتا ہے۔ اس علامت میں یائے مخلوط ہے اس لیے وزن شعر میں اسے الف کے برابر مانا جاتا

ہے۔ یہ ہریانوی کی مستقل خصوصیت رہی ہے۔

رکھیّا، دیکھیّا، کریّا، اٹھیّا، آٹھیّا۔

ع مبارک کبا ددینے آئیا نوروز تج دوبار (محمد قلی قطب شاہ)

دکنی اردو کے افعال ناقص موجودہ اردو سے خاصے مختلف ہیں۔ ہے، ہیں، تھا، تھی، تھے کے ساتھ اَہے، اَہیں، اَتھا، اَتھی اور اَتھے بھی رائج تھے۔

مستقبل بنانے کے لیے گا، گی، گے کے علاوہ دکنی اردو کی ایک خصوصی شکل [س] کے مرکبات سے بنتی ہے جیسے، مارسوں (ماروں گا)، مارے (تو یا وہ مارے گا)۔ یہ غالباً پنجابی سے مستعار ہے۔ خیر المجالس کے ایک ہندوی فقرے ''ارے مولانا! یہ بڑا ہوسی'' (یعنی ایں مرد بزرگ خواہد شد) میں یہ پہلی بار دکھائی دیتی ہے۔

دکنی کے مخصوص متعلق فعل حسب ذیل ہیں:

ہَو (ہوے)، اتا، اِتال (اب)، جدہاں (جب)، کدکدھیں (کب)، جم (ہمیشہ)، جاں (جہاں)، کاں (کہاں)، آنگیں (آگے)، بھترال (اندر)، اُپرال (اوپر)، تلار (تلے)، نزک (نزدیک)، ایلاڑ (ادھر)، پیلاڑ (پرے)، کی (کیوں)، کے (کیوں)، ایتا (اتنا)، یتا (اتنا)، ہَو (ہاں) (لیکن اس کے ساتھ گردن نفی میں ہلتی ہے)۔

حروف:

علامتِ اضافت کے لیے کا، کی، کے علاوہ کیرا، کیری اور کیرے بھی آتے ہی۔

علامت مفعول کوں اور تیئں

حروف جار : منے (میں)، سوں (سے)، سیتی (سے)، تیں (سے)، پو (پر)، کدن (طرف)

حروف عطف : ہُور

حروف استدراک : پن پر

حروف استثناء : باجے، بغر

حروف تخصیص : چ تخصیصی، دکنی اردو کا خاص حرف ہے جو مراٹھی سے

www.urduchannel.in

مستعار ہے۔ یہ اسم، فعل اور حرف ہر جگہ مرکب ہوسکتا ہے۔

نحوی خصوصیات:

دکنی اردو کی نثر پر عربی فارسی کے نحوی اثرات نمایاں ہیں۔ عام ترتیب فاعل پہلے پھر مفعول اور آخر میں فعل آتا ہے۔ صفت موصوف سے قبل آتی ہے اور متعلق فعل سے قبل۔ حروف تخصیص کلمے کے ساتھ آتے ہیں۔ البتہ مطابقت میں دکنی اور جدید اردو میں کافی فرق پایا جاتا ہے۔

(۱) موجودہ اردو میں فعل متعدی اپنے مفعول کے تابع ہوتا ہے۔ مثلاً میں نے روٹی کھائی، ہم نے روٹی کھائی، ہم نے روٹیاں کھائیں۔

(۲) دکنی اردو میں فعل متعدی اپنے فاعل کے تابع ہوتا ہے۔ مثلاً

واحد مذکر	واحد مونث	جمع مذکر	جمع مونث
میں روٹی کھایا	میں روٹی کھائی	ہم روٹی کھائے	ہم روٹی کھائے/کھائیاں

جمع مونث کا اثر امدادی فعل تک پہنچتا ہے۔

''جو کچھ باتاں بولنے کیاں تھیاں'' (سب رس)

صفت اپنے موصوف کے تابع ہوتی ہے۔

ع کچیاں، کونلیاں، کنوانریاں، ناریاں، کلیاں کو نوروز آیا (محمد قلی قطب شاہ)

دکنی اردو میں جنس میں مطابقت کے علاوہ جمع مونث کی صورت میں علامتِ اضافت کی بھی جمع بنائی جاتی ہے۔ مثلاً

''محبت کیاں چار باتاں'' ''نازکیاں باتاں''

علامت جمع کی کوئی مثال شمال کی اردو میں نہیں ملتی البتہ جمع مونث کا اثر صفت اور فعل پر شمال کی اردو میں بھی پایا جاتا ہے۔

(۳) دورِ سوم: درمیانی اردو ۱۷۰۰ تا ۱۸۵۷ء

اس دور کا تمام تر ادب شمالی ہند سے متعلق ہے اور بیشتر شاعری پر مشتمل ہے۔ شاہ مبارک آبرو اور فائز اس عہد کے اولین شاعر ہیں لیکن زبان کی صفائی کے سلسلے میں مظہر جانجاناں اور شاہ حاتم نے زیادہ اہم کردار ادا کیا ہے۔

صوتی خصوصیات

(۱) تخفیف مصوتہ اس دور کی بھی خصوصیت ہے لیکن اس حد تک نہیں جس حد تک دکنی اردو میں ملتی ہے۔ اس سلسلے میں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ ۱۴۰۵ء تا ۱۶۴۸ء آگرہ سلاطین لودھی اور مغلوں کا دارالسلطنت رہا ہے جو عین برج کے علاقے میں واقع ہے اور برج ایک غیر مشدد، طویل مصوتوں والی زبان ہے۔ نوادر نوادر الالفاظ (۱۷۵۱ء) میں خان آرزو کا جو ردعمل عبدالواسع ہانسوی کے تلفظ کے خلاف ملتا ہے وہ اس بات کا غماز ہے تاہم تخفیف مصوتہ کی خاصی مثالیں اس دور کے مصنفین کے یہاں مل جاتی ہیں جن کی صفائی بعد کی اردو میں ہوگئی ہے مثلاً چندنی، چدّریں، سُرج، چُٹ (چوٹ)، گل (گال)۔

(۲) مصوتوں کو انفیانے کا رجحان بھی عام رہا ہے۔

نیں (نے)، ہیں (سے)، ملاّں (ملاّ)، کرناں (کرنا)، سانوں (ساون)، پریں (پری)، نانک، نانچ، تیریں، میریں گیاراں، باراں، تیراں (جو آج تک اہل دہلی کا تلفظ ہیں)۔

(۳) ساکن کو متحرک بنا دینا عوام تک محدود نہیں' مرزا یانِ دہلی بھی' اس کے مرتکب ہوتے رہے ہیں: نذر ع دل کو نذر کرو تب اس پر نظر کرو (حاتم)

گرَم، حُسنَ

(۴) درمیانی (ہ) اور نفسی (ھ) کو حذف کر دینے کا رجحان تا حال جاری ہے۔ قدمائے دہلی کو بھی اس سے مفر نہیں رہا ہے۔

نئیں (حاتم)، کاچن (فائز)، پنکڑی (فائز)، راک (فائز)

اس کا الٹا رجحان یعنی ہائے مخلوط (ھ) کا اضافہ بھی ملتا ہے جو دکنی اردو میں ہم دیکھتے آئے ہیں: بگھولے (آبرو)، تڑپھنا (میر)، ہونھ (ہوں۔ قصہ مہرافروز)، کلّھ (کل) کربل کتھا بھا بھی (نوادر، مچھلکا (میر)۔

(ہ) [ڑ] پر [ڈ] کو ترجیح کی روایت گاہ گاہ جاری۔

کاڈھ (آبرو)، بڈھارنا (نوادر)، بڑھئی (کربل کتھا)، بڈبھس (نوادر)، ڈیوڈھی (نوادر)۔

www.urduchannel.in

صرفی خصوصیات

جنس کا عتر بود دکنی اردو کے پیمانے پر نہیں تاہم پایا جاتا ہے۔

مذکر: بہار (فائز)، جان (آبرو، میر)، سوگند، غرض، اصل، آیت، راہ، وحی، کمر، شام (میر)۔

تعداد

جدید اردو کی مستند علامتِ جمع (-وں) اس دور میں راسخ ہوگئی ہے۔ اس کا تعلق کھڑی سے ہے۔ (سہارنپور کے روشن علی نے عاشور نامہ میں (۱۶۸۸ء) اس کا بھرپور استعمال کیا ہے)، شاہ حاتم کے دیوانِ قدیم میں (-وں) کی جمع پر مشتمل قافیہ میں ایک مکمل غزل موجود ہے۔ البتہ کبھی کبھی بھنّواں، اَنکھیاں، لٹاں، دانتاں، انجواں جیسی جمعیں مل جاتی ہیں۔ فارسی الفاظ کی جمعیں بھی ملتی ہیں لیکن وہ غالباً فارسی کے زیرِ اثر ہے۔

اسمائے ضمیر اس دور میں جدید ہوگئے ہیں سوائے اس کے کہ کہیں کہیں تُمن، تُمنا، تَیں، ہَمن، ہَمنا، دَے سے سابقہ پڑ جاتا ہے۔ ع کہ جس کی نگہ کے بندھے ہیں ہَمن (آبرو) تَیں (تو) اس دور میں کمتر مگر برابر ملتا ہے۔ پلیٹس نے اپنی قواعد (۱۸۸۴ء) میں اسے متکلم اسمائے ضمیر میں شامل کیا ہے اس نوٹ کے ساتھ کہ اب متروک ہوگئی ہے۔ اس کی مثالیں سودا اور میر تک کے کلام میں مل جاتی ہیں۔

ضمیر استفہامیہ

کِسُو کی، ضمیر فضلی، عیسوی خاں، میر اور غالب سب نے استعمال کی ہے۔ غالب نے اس کو بعض مقامات پر خطوط تک میں روا رکھا ہے۔

یو (یہ)، اِنو (اِن)، یے (جمع یہ)، وے (جمع وہ)، وِس، ون، اِناں، قابلِ ذکر ہیں۔

افعال

موجودہ اردو میں علامت مصدر 'نا' ہے لیکن اٹھارہویں صدی تک ایسے مادے جو حروف علت (مصوتوں) پر ختم ہوتے تھے۔ ان میں سے اکثر 'نا' سے پہلے ایک 'وٗ' کا اضافہ کر دیا جاتا تھا مثلاً: جاوٗنا، پیونا، کھاوٗنا، گاوٗنا، آوٗنا، اس صدی کے آخر تک یہ شکل غائب ہو جاتی ہے۔

متداول میں مضارع شکلوں کے علاوہ (و) کے اضافے کی شکلیں بھی اس

دور میں رائج رہی ہیں جیسے ہووے، دیوے، چھپاوے، لیوے۔ یہ عوام میں آج بھی رائج ہیں لیکن ٹکسال باہر ہیں۔

اس دور کی اردو میں مستقبل کی سب سے دلچسپ شکل جمع مونث کی ملتی ہے جہاں علامتِ مستقبل بھی جمع کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہ اب قطعاً متروک ہے۔ مثلاً

''ہم بغیر تیرے دنیا میں کیوں کر پھریں گیاں'' (کربل کتھا)

مستقبل کی علامت گا، گی، گے کبھی کبھی زمانۂ حال کے لیے بھی استعمال کی جاتی تھی۔ یہ اب بھی عام بول چال میں مغربی اردو میں سنائی دیتی ہے لیکن معیاری اردو سے ٹکسال باہر ہے۔ مثلاً

''ہم جاتے ہیں گے اپنے گھر'' (کربل کتھا)

فعل کی یہ شکل میر تقی میر بلکہ ان کے بعد تک جاری رہی ہے۔

ماضی مطلق میں سب سے قابلِ توجہ شکل جمع مونث کی ہے جہاں فعل دیگر زبانوں کی طرح فاعل کے مطابق آتا ہے۔ میر کی اس غزل کے قوافی ملاحظہ ہوں۔

بار ہا وعدوں کی راتیں آئیاں — طالعوں نے صبح کر دکھلائیاں
عشق میں ایذائیں سب سے پائیاں — رہ گئے آنسو تو آنکھیں آئیاں

اس غزل کے مزید قوافی چلوائیاں، مرجھائیاں، جھمکائیاں، ٹھیرائیاں، کھائیاں، بتلائیاں اور دلوائیاں ہیں۔ انیسویں صدی کے آتے آتے یہ صیغہ متروک ہو جاتا ہے۔

اس دور کے حسب ذیل متعلق فعل خصوصیت رکھتے ہیں۔

ایدھر، وؤں (اس طرح)، اودھر، تدھر، پھیر، آگوں، نپٹ (بہت)، جد، تو لوں، کدھو، کد (کب)، ایتا (اتنا)

حروف حسب ذیل لائق توجہ ہیں:

سیں، سیتی، سوں، تے، لک، نوں (تک)، کوں، موں (مِیں)، مَنے (میں)

نحوی خصوصیات:

اردو جملے میں فاعل، فعل سے قبل آتا ہے اگر فعل لازم ہو، لیکن اگر جملے میں فعل

www.urduchannel.in

متعدی ہوتو پہلے فاعل، اس کے بعد مفعول اور سب سے آخر میں فعل آتا ہے۔ اٹھارہویں صدی کی اردو میں عربی فارسی کی نحوی ساخت کے زیر اثر یہ ترتیب اکثر بدل جاتی ہے مثلاً:

''اسباب تجارت کا بہت سالایا'' (باغ و بہار)

''اقلیم ہندوستان کی میں ایک شہر تھا'' (قصہ مہر افروز)

فاعلی 'نے' کے حذف کی وجہ سے بھی اس عہد کی اردو میں ترتیب کلام میں فرق پڑ جاتا تھا۔

''تب عباس کہے'' (کربل کتھا)

فاعل جمع مؤنث ہوتو اس کا فعل بھی اس کے تابع ہوتا تھا۔

''یہ باتیں ہوتیاں تھیں.....'' (باغ و بہار)

فاعل جمع مؤنث ہوتو صفت بھی جمع کی شکل اختیار کر لیتی تھی:

ع نہ میں کہتا تھا اے ظالم کہ یہ باتیں نہیں بھلیاں (سودا)

اردو کے نحوی ارتقاء کی شکل کو نہایت خوبی سے اس جملے کی مدد سے دکھایا جا سکتا ہے:

۱- جواہرات کیاں رنگ برنگیاں کوٹھریاں بھریاں تھیاں۔ دکنی اردو

۲- جواہرات کی رنگ برنگیاں کوٹھریاں بھریاں تھیاں۔ ۱۴ویں پندرویں صدی

۳- جواہرات کی رنگ برنگی کوٹھریاں بھریاں تھیں۔ شمالی ہند میں ۱۷ویں صدی

۴- جواہرات کی رنگ برنگی کوٹھریاں بھریں تھیں۔ اٹھارویں صدی

۵- جواہرات کی رنگ برنگی کوٹھریاں بھری تھیں۔ جدید

غرض کہ انیسویں صدی کے آغاز تک اردو زبان اپنی صوتیات، صرف و نحو اور کسی حد تک لغات کے نقطۂ نظر سے ایک ایسی معیار بندی اختیار کر چکی تھی کہ سارے ہندوستان کے شعراء و ادیب اس کی پیروی ضروری سمجھتے تھے۔ ۱۷۹۲ء میں مرزا جان طپش دہلوی نے ڈھاکہ میں بیٹھ کر وہاں کے نواب کے حکم سے ایک مختصر سی لغت ''شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان'' مقامی معاصروں کی رہنمائی کے لیے لکھی۔ سید انشاء اللہ خاں نے ۱۸۰۸ء میں اپنی معرکۃ الارا تصنیف 'دریائے لطافت' تصنیف کی اور میر تقی میر کے ''لہجہ

اکبر آباد شمول الفاظ برج و گوالیار در وقتِ تکلم'' کی جانب اشارہ کیا۔

اردو کی نوک پلک کی درستی بالآخر شیخ امام بخش ناسخ اور ان کے پیروؤں نے لکھنؤ میں کی۔ ناسخ (متوفی ۱۸۳۸ء) کی اردو دانی کے غالب جیسے دلی والے تک قائل تھے۔

۱- مضارع کی (-تا) اور اس کی شکلوں پر مہر سند لگ جاتی ہے۔ (حالانکہ غالب ع کھینچتا ہوں جس قدر مجھ سے وہ کھنچتا جائے ہے۔ اس کے بعد بھی لکھتے رہے۔)

۲- 'و' زائدہ سے مرکب افعال کی شکلیں متروک ہونے لگیں جیسے دیوے، لیوے، ہووے، ہووے گا، دیویں گے، لیویں گے حالانکہ مغربی یوپی اور اودھ کے خاص گھرانوں میں ان کا رواج بعد تک رہا ہے۔

۳- علامت گا، گی، گے کا مضارع کے لیے استعمال یکم قلم متروک ہو گیا۔

۴- مونث جمع اسم سے فعل کا متاثر ہونا مثلاً ''گھٹائیں چھائیاں'' متروک قرار پایا ہر چند میر انیس اپنے خاندان کی زبان کہہ کر آئیاں، جائیاں، بجائیاں لکھتے رہے۔

۵- اَسماء ضمائر میں حسب ذیل متروک قرار پائے:

تَیں (تو)، تِس (اُس = ع ایک دل تس پر یہ نا امیدواری ہائے ہائے (غالب) کِسو (میر اور غالب)، وے جمع وہ) یے، (جمع یہ)۔

۶- حروف میں حسب ذیل متروک قرار پائے:

آ گو، سیتی، کبھو، جوں، نت، پرے (میر و غالب)، بن (غالب)۔

۷- اسماء میں عرصۂ دراز سے مستعمل بعض الفاظ متروک قرار پائے۔

دوانہ (میر)، جگ، پات (میر)، جاگہ (میر)، ماٹی (تمام متقدمین، وارد، شور شرابا، پرواہ (ہائے مختفی کے ساتھ)، لوہو (میر) وغیرہ۔ دہلی میں غالب اور لکھنؤ میں میر انیس نے ان اصطلاحات کا ہمیشہ تتبع نہیں کیا تاہم آخر الامر ان سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہے۔ غالب، رجب علی بیگ لکھنوی کی زبان دانی کے معترف تھے۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ سرسید کے زمانے تک قواعد زبان کی سختی سے پابندی نہیں کی جاتی تھی۔ خاص طور پر اردو نحو پر فارسی کے اثرات قائم رہے۔ سرسید تک نے وے (جمع وہ)

www.urduchannel.in

اور کر کر کا استعمال روا رکھا۔ انھیں سے بدعت انگریزی الفاظ کی چلی۔ ان کے معاصرین جو انگریزی میں شد بد رکھتے تھے (انگریزی کے الفاظ بے دھڑک استعمال کرنے لگے صحافت نے اس رجحان کو مزید تقویت دی)۔

انیسویں صدی کے ربع اول تک نذیر احمد، حالی، شبلی اور شرر کی بدولت ایک کل ہند معیار کی تشکیل ہو چکی تھی۔ فرہنگ آصفیہ اور امیر اللغات کے اجزا مرتب ہو چکے تھے اور بالآخر ۱۹۱۴ء میں مولوی عبدالحق نے اردو قواعد کا پہلا ایڈیشن شائع کر کے اس کا قواعدی چوکھٹا متعین کر دیا۔

تاہم ذخیرۂ الفاظ کی توسیع کا سلسلہ جاری رہا۔ ابوالکلام آزاد اور اقبال نے اسے عربی و فارسی کا رنگ و آہنگ عطا کیا۔ پریم چند نے اس کے ڈانڈے ہندی سے جا ملائے لیکن اس سلسلے میں سب سے زیادہ اہم کام جامعہ عثمانیہ کے دارالترجمہ نے کیا اور اصطلاحات سازی کے ذریعہ عربی کا دہانہ اس میں کھول دیا۔ اصطلاحات سازی کے سلسلے میں اس وقت بھی دو انداز فکر تھے اور اب بھی ہیں۔ بعض لوگ سائنسی مضامین میں بین الاقوامی اصطلاحات کے طرفدار ہیں۔ ہندی ڈائریکٹریٹ، مرکزی سرکار کا اصرار رہا ہے کہ سنسکرت کی اصطلاحات کو قبول کر لیا جائے تاکہ کم از کم اس سطح پر زبانوں میں یکسانی رہے۔ حالانکہ تمل انھیں رد کر چکی ہے۔ اردو کے لیے ان سنسکرت بنیاد اصطلاحات کو قبول کرنا ممکن نہیں ہے۔ اس لیے چارہ کار اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ ہم علوم معاشرتی کے لیے اپنی اصطلاحات خود وضع کریں اور علوم طبیعی میں کچھ اپنی اور کچھ بین الاقوامی تلفظ کے ہیر پھیر کے ساتھ قبول کر لیں بین الاقوامی اصطلاحات کو جوں کا توں قبول کرنے میں بڑی دقت یہ پیش آتی ہے کہ اردو کی صَرف پر ان کا زبردست بوجھ پڑتا ہے۔ علمی اصطلاحات سے جو شاخسانے پیدا ہوتے ہیں وہ صرفی شکلوں کو اپنے ساتھ لے کر آتے ہیں جو کسی بھی زبان کو مصنوعی بنا دینے کے لیے کافی ہیں۔ اس سلسلے میں ہمیں پڑوسی ملک کی کارگزاری پر بھی نظر رکھنی پڑے گی، جہاں اصطلاح سازی کا کام بڑے پیمانے پر ہو رہا ہے۔ لاطینی بنیاد اصطلاحات تو امریکن اور انگلستان کی انگریزی تک محدود نہیں، یورپ کی تمام بڑی زبانیں ان کے زمرے میں آجاتی ہیں۔

پروفیسر محمد زاہد

کلاسیکی متون کی تدوین: آداب اور اہمیت

تدوینِ متن سے مراد ہے متن کی کما حقہٗ تصحیح۔ اور متن کی کما حقہٗ تصحیح کا مطلب ہے کسی تحریر کو منشائے مصنف کے مطابق پیش کرنے کی بھرپور کوشش۔ مرتّب کو یہ طے کرنا پڑتا ہے کہ مصنف نے کسی متن کو کس طرح لکھا ہے۔ اگر کوئی تحریر بار بار شائع ہوئی ہے یا اس کے بہت سے مخطوطے موجود ہیں یا کسی تحریر پر مصنف نے بار بار نظر ثانی کی ہے تو مرتب کا یہ فرض ہے کہ وہ یہ فیصلہ کرے کہ آخری بار مصنف نے عبارت کس طرح لکھی تھی۔ کتابت کی غلطیوں اور بعض صاحبانِ ذوق کی اصلاحوں کی وجہ سے بھی متن کی صورت بگڑ جاتی ہے۔ اصل متن کو صحیح طریقے سے پیش کرنے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ مرتب قدیم اِملا، مصنف کی علمی سطح اور ادبی ذوق، اس زمانے کے عام علمی مذاق اور مصنف کی دوسری تحریروں سے بھی واقف ہو جب ہی وہ دودھ اور پانی کو الگ کر سکتا ہے۔ حالؔی نے مقدمۂ شعر و شاعری میں لکھا ہے کہ شاعر کو ایک ایک لفظ کی تلاش میں ستّر ستّر کنویں جھانکنے پڑتے ہیں۔ خاکسار کو یہ عرض کرنے کی اجازت دی جائے کہ مرتبِ متن کو ایک ایک لفظ کی تلاش میں بہت سے موقعوں پر ستّر کنویں جھانکنے کے بعد بھی کامیابی نہیں ملتی۔ اسے کئی کئی مہینے بلکہ برسوں ایک چھوٹی سی گتھی کو سلجھانے میں لگ جاتے ہیں۔ ہزاروں صفحات کو پلٹنے، درجنوں لغت کے اوراق الٹنے، بڑے بڑے علمائے لسانیات سے رابطہ کرنے اور غور و فکر کے دریائے بے کنار میں ہزاروں غوطے کھانے کے بعد ایک ذرا سی سطر کے صحیح متن کا تعین ہو پاتا ہے۔ پروفیسر نورالحسن نقوی مرحوم جب مصحفی کے دواوین مرتّب کر رہے تھے

www.urduchannel.in

تو میں نے اپنی آنکھوں سے ان کی بے چینی دیکھی۔ میں نے وہ خطوط بھی دیکھے جو اس زمانے کے مشہور محققین اور علمائے ادب نے انھیں ان کے خطوں کے جواب میں لکھے تھے۔ اکثر خطوں میں یہ لکھا ہوتا تھا کہ کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ لفظ کس طرح ہے؟ غور کر رہا ہوں گتھی سلجھ گئی تو پھر خط لکھوں گا۔ بعض نامور محققوں کے ایسے مراسلے بھی خاکسار کی نظر سے گزرے جن میں انھوں نے اپنی پہلی رائے سے رجوع کیا تھا اور لکھا تھا کہ میری پہلی رائے، غور وفکر کے بعد مجھے غلط معلوم ہو رہی ہے۔ مزید غور وفکر کی ضرورت ہے۔

اتنی محنت کے بعد ایک متن مرتب ہوتا ہے۔ محنت، مستقل مزاجی، مسلسل غور وفکر، صحیح اور غلط کو پرکھنے کی صلاحیت، قوتِ فیصلہ، دوسروں سے بار بار پوچھنے، مشورہ کرنے اور اپنی غلطیوں کو تسلیم کر لینے کا حوصلہ جن کے پاس ہے، ترتیبِ متن کے میدان میں وہی قدم رکھ سکتے ہیں۔ ترتیب متن کا کام ہمیں ہماری اوقات بتا دیتا ہے اور ہم جان جاتے ہیں کہ دوسری زبانوں کے ادب پر عبور حاصل کرنا تو بہت دور کی بات ہے، اپنی زبان کو بھی اچھی طرح سمجھنے کے لیے ایک عمر چاہیے۔ اس لیے میں یہ کہنا چاہوں گا کہ تنقیدی اصطلاحوں اور فلسفیانہ موشگافیوں میں الجھنے سے پہلے ہم اور ہمارے طلبا اپنی زبان کے ادبِ عالیہ کو دل لگا کر پڑھ لیں اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب ہم کلاسیکی متون کو صحیح ڈھنگ سے مرتب کر کے اردو کے عام قارئین تک پہنچا دیں۔

تدوینِ متن میں چوں کہ مطبوعہ اور غیر مطبوعہ نسخوں کو سامنے رکھ کر عبارت یا شعر کی تصحیح کی جاتی ہے اس لیے حواشی میں ان نسخوں کے اختلافات یا بعض دوسری باتوں کی نشان دہی ضروری ہے۔ حواشی کے علاوہ فرہنگ سازی کی بھی ضرورت محسوس کی جاتی ہے۔ مقدمہ میں کتاب کے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ نسخوں اور مصنف کے حالاتِ زندگی وغیرہ کا ذکر بھی ہونا چاہیے۔ بعض لوگوں نے بہت طول طویل مقدمے لکھے ہیں۔ لیکن خاکسار کی رائے یہ ہے جہاں تک ہو سکے اختصار سے کام لینا چاہیے۔ ضروری باتوں کو ہی لکھنا چاہیے۔ بلکہ رشید حسن خاں صاحب تو مقدمے میں تنقیدی بحثوں کو شامل کرنا بھی پسند نہیں کرتے۔ ان کا خیال ہے کہ:

> ''تنقید اور تدوین دو الگ الگ موضوع ہیں، دونوں کے دائرے بھی الگ الگ ہیں۔ عام طور پر یہ دیکھا جاتا ہے اور دیکھا گیا ہے کہ اس خلطِ مبحث سے یعنی مقدمۂ کتاب میں مفصل تنقیدی مباحث کو شامل کرنے سے یہ بڑا نقصان ہوتا ہے کہ دونوں کا حق ادا نہیں ہو پاتا اور سب سے بڑھ کر یہ متعلقاتِ متن کی ضروری تفصیلات زیر بحث نہیں آپاتیں۔ مرتّب کا کام یہ ہے کہ وہ متن کو ممکنہ حد تک صحت کے ساتھ ترتیب دے اور اس متن سے متعلق بحثوں کو مناسب تفصیل کے ساتھ لکھے جس میں زیادہ حصہ زبان اور بیان سے متعلق توضیحات اور تشریحات کا ہوگا۔ اس کے فرائض میں یہ شامل نہیں کہ تنقیدی رائے بھی دے۔''

مثنوی سحر البیان کے مقدمے میں رشید حسن خاں صاحب کی یہ رائے ص ۱۳۷ پر موجود ہے۔ لیکن اُن کے مقدمے کو پڑھتے وقت مجھے احساس ہوا کہ وہ خود اپنی اس رائے پر پوری طرح عمل نہیں کر سکے۔ مقدمے کا آغاز ہی مثنوی پر مرتّب کی تنقیدی سے ہوا ہے۔ گلزار نسیم کے مقدمے میں بھی وہ اس مثنوی پر تنقیدی نظر ڈالے بغیر نہیں رہ سکے۔ گذشتہ چند برسوں میں نصابی کلاسیکی متون کی تدوین جدید کی طرف متوجہ ہونے والوں میں ایک بہت اہم نام ڈاکٹر قمر الہدی فریدی کا ہے۔ فریدی نے بھی اپنی مرتب کی ہوئی کتابوں سحر البیان، گلزار نسیم، باغ و بہار، طلسم ہوش ربا: تنقید و تلخیص وغیرہ کے مقدمے میں تحقیقی اور تنقیدی دونوں طرح کے مباحث سے سروکار رکھا ہے۔ کیا یہ تدوین کے میدان میں تنقید کی مداخلت نہیں ہے؟ میرا سوال یہ ہے کہ یہ دخل اندازی صحیح ہے یا غلط؟ مقدمے میں تنقیدی بحث ہونی چاہیے یا نہیں؟ اس سوال کا جواب بہت زیادہ مشکل نہیں ہے۔ میری رائے میں جو کلاسیکی متون تنقیدی مباحث کا تقاضا کرتے ہوں، ان پر تنقیدی نظر ضرور ڈالنی چاہیے۔ مثلاً ایسی کلاسیکی کتابیں جو یونیورسٹی میں پڑھائی جاتی ہیں، ان کے مقدمے میں تنقیدی مباحث کو شامل کرنا مناسب ہے۔ اس سے کتاب کی افادیت بڑھ جاتی ہے۔ مثال کے طور پر سرور کی کتاب فسانہ عجائب یا میر امن کی باغ و بہار کی کلاسیکی اہمیت کے علاوہ نصابی اہمیت بھی

www.urduchannel.in

ہے۔ چنانچہ ان کتابوں کا متن مرتب کرتے وقت یہ ضروری ہے کہ مقدمے میں کتاب پر تنقیدی نظر بھی ڈالی جائے۔ جیسا کہ جناب رشید حسن خاں، قمر الہدیٰ فریدی اور بعض دوسرے لوگوں نے کیا ہے۔

رشید حسن خاں صاحب کی مرتّب کی ہوئی کتابیں (سحر البیان، گلزار نسیم، فسانۂ عجائب، باغ و بہار، مثنویاتِ شوق) صحتِ متن کے علاوہ مفصل ضمیموں کی وجہ سے بھی اہل نظر کی آنکھوں کا سرمہ بنیں۔ انھوں نے متن کی تصحیح کے علاوہ، مختلف نسخوں کے اختلافات، الفاظ، اشخاص، مقامات اور عمارتوں وغیرہ سے متعلق تشریحات، فرہنگ اور اشاریہ کا اتنا زبردست اہتمام کیا ہے کہ کتاب طلبا ہی نہیں، اساتذہ کے لیے بھی لائقِ مطالعہ ہے۔ یہ کتابیں تدوین کے تمام آداب کا خیال رکھتے ہوئے مرتّب کی گئی ہیں لیکن بہت سی باتیں غیر ضروری بھی معلوم ہوتی ہیں اور میں سمجھتا ہوں ان پر دوسروں کو عمل کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ مثلاً رشید حسن خاں صاحب نے پوری کتاب اعراب سے بھر دی ہے۔ اس میں کلام نہیں کہ بہت سے عربی الفاظ اعراب کی مدد کے بغیر صحیح نہیں پڑھے جا سکتے۔ لیکن رشید حسن خاں نے اردو کے ان عام الفاظ پر بھی زیر و زبر اور پیش لگا ڈالے ہیں جنھیں کوئی بھی اردو داں بغیر اعراب کے آسانی سے پڑھ سکتا ہے۔ مثلاً خدا، جدا، روز، اور، اِس، اُس، آخر، اتنا، ملا، جلا، پتا وغیرہ۔ اعراب کا اس قدر اہتمام اردو کے مزاج کے خلاف ہے۔ بعض لوگوں کا یہ بھی خیال ہے کہ ضمیموں اور تشریحات کی ایسی بھرمار کہ سو صفحے کی کتاب پانچ سو صفحے کی بن جائے، کوئی اچھی بات نہیں ہے۔ تدوین کو اس قدر مشکل نہیں بنانا چاہیے کہ دس بیس سال میں دو تین کتابیں ہی مرتّب ہو سکیں۔ اور اس طرح ہمارے کل ادبی سرمائے کو مرتّب ہوتے ہوتے صدیاں بیت جائیں! میں سمجھتا ہوں تفصیلی کام کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں ہے۔ جو لوگ تفصیلی کام کرنا چاہیں، ضرور کریں۔ مگر اس کے ساتھ ہی محققین کی ایک جماعت ایسی بھی ہو جو کلاسیکی کتابوں کو ضروری آدابِ تدوین کا لحاظ رکھتے ہوئے مرتّب کرنے کا بیڑا اٹھائے اور کتاب کو بہت زیادہ ضخیم بنانے سے پرہیز کرے۔ جو کتابیں ماضی میں مرتّب ہو چکی ہیں، انھیں بھی دوبارہ مرتّب کر کے مقدمے میں نئے تحقیقی مباحث کا اضافہ کرنا چاہیے۔ اس کے

علاوہ مطبوعہ متون پر بھی از سرِ نو غور کر کے اصل متن تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرنا چاہیے۔ دوبارہ مرتّب ہونے کی صورت میں متن کو پھر سے کھنگالنے کا موقع ملتا ہے اور بعض موقعوں پر تبدیلی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر رشید حسن خاں صاحب کی مرتّب کی ہوئی مثنوی گلزار نسیم میں بکاولی سے متعلق ایک شعر اس طرح شائع ہوا ہے:

گلشن سے جو خاک اڑاتی آئی
اس شہر میں آتی آتی آئی

(ص:۱۷۲)

لیکن قمر الہدیٰ فریدی نے خان صاحب سے اختلاف کرتے ہوئے اس شعر کو اس طرح لکھا ہے:

گلشن میں جو خاک اڑاتے آئی
اس شہر میں آتے آتے آئی

(ص:۵۸)

ڈاکٹر فریدی نے گلزار نسیم نسخۂ چکبست کو ترجیح دی ہے۔ دلیل یہ ہے کہ ''آتی آتی آئی'' محاورے کے خلاف ہے۔ ''آتے آتے آئی'' محاورے کے مطابق ہے۔ پرانی اردو میں ''آتی'' اور ''آتے'' دونوں ایک ہی طرح سے لکھتے تھے اس لیے مصرع کو دونوں طرح سے پڑھ سکتے ہیں مگر اردو کے محاورے کو سامنے رکھیے تو یہی کہنا پڑے گا کہ ''آتی آتی'' کی جگہ ''آتے آتے'' زیادہ فصیح ہے۔ داغ کا مشہور مصرع ہے:

آتی ہے اردو زباں آتے آتے

میں اسے اردو تدوین کے لیے حوصلہ افزا بات سمجھتا ہوں کہ رشید حسن خاں صاحب کی عظمت کو تسلیم کرنے کے باوجود، ان کے بعد آنے والی نسل نے ان سے حسبِ ضرورت اختلاف بھی کیا ہے۔ ایک اور مثال پیش کرتا ہوں۔ باغ و بہار چوتھے درویش کی سیر میں ایک جملہ اس طرح ہے:

''یہ سن کر ملک شہبال کو طیش آیا''

www.urduchannel.in

جو قدیم نسخے ملتے ہیں ان میں اس جگہ ''طیش''، ''ط'' کے بجائے ''ت'' سے لکھا ہوا ہے۔ جو بالکل غلط ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ مرتّب اس لفظ کو صحیح طریقے سے لکھے یا غلط اِملا ہی رہنے دے؟ رشید حسن خاں صاحب نے اس جملے میں طیش کو ''ط'' کے بجائے ''ت'' سے ہی تحریر کیا ہے۔ حالانکہ یہی لفظ باغ و بہار میں ہی اس سے پہلے ''ط'' سے لکھا ہوا مل جاتا ہے۔ خاکسار کی رائے یہ ہے کہ جب اسی کتاب میں ایک جگہ صحیح اِملا موجود ہے تو دوسری جگہ غلط املا کو کتابت کی غلطی ماننا چاہیے۔ لیکن رشید حسن خاں صاحب نے احتیاط سے کام لیتے ہوئے ایسا نہیں کیا۔ مگر باغ و بہار کے ایک حالیہ ایڈیشن (۲۰۰۲) میں مرتّبِ متن قمر الہدیٰ فریدی نے اپنے پیش رو محقق سے اختلاف کرتے ہوئے، لفظ کا صحیح اِملا لکھ کر حواشی میں اِملا کی غلطی کی نشان دہی کر دی ہے۔ خاکسار کے نزدیک یہ طریقہ زیادہ مناسب ہے۔ خاص طور سے ایسی حالت میں جب کہ کتابت کی غلطی صاف طور پر نظر آ رہی ہو۔

مجھے یقین ہے کہ ہماری کلاسیکی کتابیں اگر اچھے ڈھنگ سے مرتّب کر کے مناسب حواشی اور مقدمے کے ساتھ پیش کیں جائیں تو ہماری نئی نسل ان کے ادبی و شعری حسن سے بہ خوبی لطف اندوز ہو سکے گی۔ اردو زبان و ادب کے علما اور اساتذہ سے درخواست ہے کہ وہ تدوینِ متن کی طرف خصوصی توجہ فرمائیں۔ ورنہ کچھ دنوں بعد نئی نسل کے لیے کلاسیکی ادب کو پڑھنا اور سمجھنا ایک مسئلہ بن جائے گا۔

فسانۂ عجائب ہو یا باغ و بہار، سحر البیان ہو یا گلزارِ نسیم، انھیں پڑھتے ہوئے ہم ایک جادوئی دنیا میں جا پہنچتے ہیں جہاں تشبیہات اور استعارات کی جگمگاہٹ بھی ہے اور تہذیب و ثقافت کے جلوے بھی۔ آیئے ان جلووں کا نظارہ کرتے چلیں:

تنِ نازنیں نم ہوا اس کا گُل
کہ جس طرح ڈوبے ہے شبنم میں گل

نہانے میں یوں تھی بدن کی دمک
برسنے میں بجلی کی جیسے چمک

لبوں پر جو پانی پھرا سر بسر
نظر آئے جیسے وہ گل برگِ تر

وہ گورا بدن اور بال اس کے تر
کہے تو کہ ساون کی شام و سحر

نہا دھو کے نکلا وہ گل اس طرح
کہ بدلی سے نکلے ہے مہ جس طرح

مثنوی سحر البیان سے ہی کچھ اور شعر ملاحظہ فرمائیں:

وہ سنسان جنگل، وہ نورِ قمر
وہ براق سا ہر طرف دشت و در

وہ اجلا سا میداں، چمکتی سی ریت
لگا نور سے چاند تاروں کا کھیت

درختوں کے پتے چمکتے ہوئے
خس و خار سارے جھمکتے ہوئے

درختوں کے سائے سے مہ کا ظہور
گرے جیسے چھلنی سے چھن چھن کے نور

شادی کا یہ منظر بھی بھلائے نہیں بھولتا، پڑھیے اور لطف لیجیے:

اترنے کی واں سمدھنوں کے پھبن
کھلیں پھول جیسے چمن در چمن

www.urduchannel.in

گلوں میں پہننا وہ ہنس ہنس کے ہار
سٹاسٹ وہ پھولوں کی چھڑیوں کی مار

دکھانا ہو بن بن کے اپنا بناو
وہ آپس کی رسمیں، وہ آپس کے چاو

قہاقے، ہنسی، شور و غل، تالیاں
سہانی سہانی نئی گالیاں

ماضی کے یہ نظارے کس قدر دل کش ہیں۔ یہاں مسرت بھی ہے اور بصیرت بھی۔ میں بعض دوسرے کلاسیکی متون سے بھی کچھ مثالیں آپ کی خدمت میں پیش کرنا چاہتا تھا لیکن طوالت کے خوف سے اپنی بات اس وضاحت کے ساتھ ختم کرتا ہوں کہ میں نے اس مضمون میں برسبیلِ تذکرہ چند مثالیں پیش کی ہیں۔ ان مثالوں سے کسی متن یا مرتّب کی ہم نوائی یا موازنہ مقصود نہیں ہے کلاسیکی متون کی تدوینِ جدید کی اہمیت واضح کرنا مقصود ہے۔ فہرست سازی خاکسار کا موضوع نہیں ہے۔ فسانۂ عجائب، باغ و بہار، سحرالبیان، گلزار نسیم وغیرہ کا ذکر میں نے اس لیے بھی کیا ہے کہ یہ کتابیں نصاب میں شامل ہیں اور طلباء کا ان سے اکثر واسطہ پڑتا ہے۔

(سیمینار: ''معاصر اردو ادب''، ۲۵-۲۶ مارچ ۲۰۰۶ء، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، مشمولہ مجموعہ مقالات)

پروفیسر سید محمد ہاشم

معاصر تحقیق و تدوین:
چند جہتیں اور چند امکانات

بیسویں صدی، اردو میں تحقیق و تدوین کے فروغ کے اعتبار سے کافی اہمیت رکھتی ہے۔ اس کی دوسری اور تیسری دہائی میں ہی اردو میں تحقیق کے اچھے نمونے وجود میں آ گئے تھے۔ یوں تو شاہ حاتم کے ''دیوان زادہ'' اور خان آرزو کی ''نوادِرالفاظ'' سے اردو میں تحقیق و تدوین کا آغاز سمجھا جاتا ہے۔ اسی کے پہلو بہ پہلو شعرائے اردو کے تذکرے بھی تحقیقی کوششوں کی بڑی زرخیز مثال اور قیمتی ذخیرہ ہیں۔ انیسویں صدی کے وسط میں سرسید نے آئینِ اکبری، تزکِ جہانگیری اور تاریخِ فیروز شاہی کی، سائنٹیفک انداز سے ترتیب و تدوین کر کے اس فن کی ایک اچھی مثال قائم کر دی تھی۔ اس کے بعد محمد حسین آزاد نے آبِ حیات کے تحقیقی مواد کے حصول میں جس غیر معمولی محنت، وسعتِ مطالعہ اور تحقیقی ذوق کا ثبوت دیا تھا، اپنی بعض خامیوں کے باوجود اردو تحقیق میں اسے بہت قدر و استحسان کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ ان سبھی کوششوں و کاوشوں کی اہمیت بہر حال مسلّم ہے اور یہ سب چیزیں ہمارے ادب کا قیمتی سرمایہ ہیں۔ البتہ بیسویں صدی اس اعتبار سے تحقیق و تدوین میں زیادہ اہمیت رکھتی ہے کہ اس میں شروع سے آخر تک تحقیقی نوادِر کی فراوانی رہی ہے۔ چنانچہ اس صدی کی دوسری دہائی میں دکن میں قدیم مخطوطات کی دریافت کا سلسلہ اور ان پر تحقیقی کام شروع ہو گیا تھا۔ مولوی شمس اللہ قادری، ڈاکٹر محی الدین قادری زور، عبدالقادر سروری، نصیرالدین ہاشمی وغیرہ حضرات کے نام اس سلسلے میں سرِ فہرست ہیں جنھوں نے اپنی محنت و مطالعہ سے اس دور میں تحقیق و تدوین کے کام کے لیے فضا تیار کر دی اور وہاں یہ کام ذوق و شوق اور تندہی

www.urduchannel.in

وجاں فشانی سے ہونے لگا۔ تحقیق کے سلسلے میں دکن کو یہ اعزاز بھی حاصل ہوا کہ شمالی ہند کا ایک انمول رتن دکن جا پہنچا اور اپنی زبردست علمی وادبی اور تحقیقی کاوشوں کے سبب ''بابائے اردو'' کے نام سے مشہور ہوا۔ مولوی عبدالحق صاحب کے عظیم الشان تحقیقی وتدوینی کارناموں کی انجام دہی کا اصل مقام دکن ہی ہے جہاں انھوں نے درجنوں کتابوں اور مخطوطوں کو گوشۂ گمامی سے نکال کر ادب کے روشن محل میں سجا دیا۔ بیسویں صدی میں اردو تحقیق وتدوین کے بنیادی ستون کی حیثیت سے مولوی عبدالحق صاحب کے نام نامی کو نظر انداز کرنے کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ مولوی صاحب کے پہلو بہ پہلو لاہور میں حافظ محمود خاں شیرانی نے اپنی عالمانہ شان کے ساتھ تحقیق کے میدان میں غیر معمولی کام کر کے بہت سے نئے نئے گوشوں کو منور کیا اور اپنا ایک امتیازی وانفرادی مقام بنالیا۔ ان کے جلد ہی بعد مولانا امتیاز علی خاں عرشی اور قاضی عبدالودود نے بیسویں صدی کے وسط تک تحقیق وتدوین میں اپنی ساکھ قائم کرلی اور وہ اپنے تحقیقی کارناموں سے اردو ادب کو مسلسل گراں مایہ کرتے رہے اور بیسویں صدی کی آٹھویں اور نویں دہائی تک اردو تحقیق وتدوین میں ان ہی کا سکہ چلا۔ اس مختصر مضمون میں معاصر تحقیق وتدوین کے ان ماہرین کے کارناموں کا اجمالی جائزہ لینا مقصود ہے جو بیسویں صدی کے اختتام اور اکیسویں صدی کے آغاز تک اپنے تحقیقی وتدوینی کام میں مصروف رہے ہیں اور جن سے اس علم وفن کی نئی شعائیں پیدا ہورہی ہیں۔ بعض دیگر محققین کا تذکرہ اسی سلسلے کے دوسرے مضمون میں کیا جائے گا۔ یہ حصہ رشید حسن خاں سے شروع کیا جاتا ہے۔

بیسویں صدی کے نصف آخر میں حافظ محمود خاں شیرانی، مولانا امتیاز علی خاں عرشی اور قاضی عبدالودود صاحبان کے مخصوص طرز کی تحقیقی وتدوینی روایت کو جس شخص نے انتہائی محنت، انہماک لگن اور بھرپور خلوص ودیانت کے ساتھ آگے بڑھایا، اس شخص کا نام رشید حسن خاں ہے۔ پروفیسر کلیم الدین احمد نے شاعر مشرق علامہ اقبال کا جو شعر اپنے افکار کی غیر حقیقی تائید میں پیش کیا تھا وہ رشید حسن خاں پر پوری طرح صادق آتا ہے:

مشکل ہے کہ اک بندۂ حق بین وحق اندیش
خاشاک کے تودے کو کہے کوہِ دماوند

رشید حسن خاں سے متعلق یہ ایسی حقیقت ہے کہ واقعۃً وہ دن کو دن اور رات کو رات کہنے کا حوصلہ رکھتے تھے، کہہ ومہہ کا تو کیا ذکر ہے خود اپنے معنوی استاد اور مقتدا قاضی عبدالودود کی ہزار تعریفیں کرنے اور ان پر ''اردو تحقیق کا معلّمِ ثانی'' کے عنوان سے مضمون لکھنے کے باوجود وہ ان کی خامیوں اور نقائص کی نشاندہی سے نہیں چُوکتے۔

رشید حسن خاں عربی، فارسی اور اردو کے انتہائی پڑھے لکھے، وسیع النظر اور عمیق المطالعہ شخص تھے۔ وہ تدوین کے شہسوار، تحقیق کے علم بردار، لغت وقواعد کے امین اور جدید طرزِ املا کے کارواں سالار تھے۔ ان کی نقادِ ادب کی حیثیت ثانوی اور ضمنی ہے، جس کا زیرِ گفتگو موضوع سے تعلق نہیں ہے۔ وہ بنیادی طور پر محقق ومدوّن تھے، اور ان کی تدوین پر تحقیق اور وضاحت غالب ہے۔ قاضی عبدالودود کی طرح وہ بھی ایک سخت گیر محقق کی حیثیت سے مشہور ہوئے۔ کچھ حضرات نے انھیں خردہ گیر محقق کا لقب بھی دیا تھا، جس کا سبب ان کے ابتدائی چار پانچ مقالات وتبصرے تھے، ان میں ڈاکٹر زورؔ کا مرتّبہ ''انتخابِ شاعری'' اور ''علی گڑھ تاریخِ ادب اردو'' بہ طورِ خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ لیکن ان کا یہی رویہ دس سال بعد دیوانِ غالب، مرتّبہ مالک رام، اور اٹھارہ سال بعد ڈاکٹر جمیل جالبی کی تاریخِ ادب اردو، جلد اول کے ساتھ بھی رہا۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ جس بات کو حق سمجھتے تھے اس کا اظہار اسی شدت وضاحت کے ساتھ کرنا بھی ضروری سمجھتے تھے۔

تدوینِ متن کے سلسلے سے خاں صاحب کی عملی وتعمیری کوششوں کا آغاز مکتبہ جامعہ دہلی کے زیرِ اہتمام نصاب کے لیے تیار کی جانے والی معیاری سیریز سے ہوا۔ اس کے لیے انھوں نے متعدد کلاسیکی متون تیار کیے مثلاً انتخابِ نظیر اکبرآبادی مع مقدمہ و فرہنگ، دیوانِ درد مع مقدمہ، انتخابِ شبلی، انتخابِ مراثی انیس ودبیر، انتخابِ ناسخ مع مقدمہ، انتخابِ سودا، باغ وبہار اور سحر البیان وغیرہ۔ حالاں کہ تدوین سے متعلق یہ خاں صاحب کی اولین کوششیں تھیں لیکن موصوف نے ان متون کو انتہائی محنت اور احتیاط کے ساتھ تیار کیا اور صحیح ترین متن پیش کرنے کی کوشش کی، اور متون کی فرہنگ کی تیاری میں بھی بڑی محنت اور دیدہ ریزی سے کام لیا ہے۔ اس نصابی سیریز کے تحت انھوں نے جن متون کا

www.urduchannel.in

تفصیلی مقدمہ لکھا ہے ان میں تحقیق کے جواہر ریزے جگہ جگہ بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان انتخابات میں اگر چہ نظیر اکبر آبادی اور دیوانِ درد پر بھی وقیع مقدمات شاملِ انتخاب ہیں لیکن انتخابِ ناسخ کا عالمانہ مقدمہ جو ۱۲۳ صفحات کو محیط ہے، اس میں خاں صاحب نے تقریباً ایک صدی سے چلے آرہے اس خیال کو غلط ثابت کر دکھایا کہ لکھنؤ میں اصلاحِ زبان کی تحریک ناسخ نے شروع کی تھی۔ اس سلسلے میں انھوں نے مضبوط دلائل سے یہ ثابت کیا کہ اصلاحِ زبان سے متعلق ضابطے ناسخ کے شاگرد راسخ نے مرتّب کیے تھے اور اپنی ان تجاویز کو معتبر و مستند بنانے کے لیے انھوں نے اپنے استاد ناسخ سے منسوب کر دیا تھا۔ اس کے علاوہ ناسخ کے ایک دوسرے شاگرد میر علی اوسط رشک نے اپنے انھیں خود ساختہ قاعدوں کی روشنی میں کلامِ ناسخ میں جو ترمیم کی تھی، خاں صاحب نے اس مقدمہ میں پہلی بار اس کی بھی نشاندہی کر کے ناسخ کا صحیح متن منشائے مصنف کے مطابق پیش کر دیا ہے۔ اس طرح رشید حسن خاں صاحب کے ذریعہ اس پوری سیریز میں تدوینِ متن کا اعلیٰ معیار سامنے آیا۔

رشید حسن خاں کو تحقیق و تدوین دونوں فنون پر یکساں قدرت و مہارت حاصل تھی۔ تصنیف و تالیف اور تحقیق و تدوین سے متعلق ان کی کتابوں کی تعداد دو درجن تک پہنچتی ہے، یہاں ان کی تفصیل سے گریز کرتے ہوئے صرف اس حقیقت کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے کہ وہ عصرِ حاضر کے بڑے قدآور محقق و مدوّن ہیں اور آخر وقت تک ان کا قلم جوان رہا۔ چنانچہ بالکل ابتدا میں جب سے فیضؔ، جوشؔ، ڈاکٹر زورؔ اور علی گڑھ تاریخِ ادب اردو پر ان کی تحریریں منظرِ عام پر آئیں (اور یہ ۱۹۵۸ سے ۱۹۶۲ کا زمانہ ہے) اس وقت سے عہدِ حاضر یعنی ان کی وفات کے دن (۲۵ فروری ۲۰۰۶) تک ان کا فکری و قلمی سفر جاری رہا۔ اس لیے ۲۰۰۰ کی عصری تحقیق میں ان کا نام سرِ فہرست ہے۔ انھوں نے متعدد تنقیدی و تحقیقی مضامین لکھے، جن میں کچھ تحقیقی تبصرے ہیں اور کچھ مستقل موضوعات پر لکھے ہوئے مضامین ہیں۔ ان میں سے کچھ مضامین انھوں نے اپنی پہلی کتاب ''ادبی تحقیق۔ مسائل و تجزیہ'' میں شامل کیے ہیں۔ یہ کتاب ۱۹۷۸ میں شائع ہوئی۔ اس کتاب کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں کئی اہم اور وقیع تحقیقی مقالات شامل ہیں، خاص طور سے ''حوالہ اور صحتِ متن''

اور ''غیر معتبر حوالے'' بہت زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔ اس کتاب کے دوسرے حصہ میں عملی تحقیقی و تنقیدی یا تبصراتی مقالے ہیں، جن میں علی گڑھ تاریخِ ادب اردو، مالک رام کا مرتبہ دیوانِ غالب اور ڈاکٹر جمیل جالبی کی تاریخِ ادب اردو کا تحقیقی مطالعہ شامل ہے۔ ان سب کتابوں میں تمام غیر تحقیقی یا مشکوک مآخذ و بیانات کی گرفت کی گئی ہے اور اغلاط و تسامحات کی بہت بے باکی کے ساتھ نشاندہی کی گئی ہے۔ ان سبھی کتابوں میں موصوف نے محض تنقیصی پہلو کو پیشِ نظر رکھا ہے، ظاہر ہے ایسی رائے میں توازن کی کمی ہوتی ہے۔ اس کے باوجود ان کی کتاب جدید اصولِ تحقیق کی بنیادی کتابوں میں بہت اہم درجہ رکھتی ہے۔ ۱۹۷۸ میں اس کا پہلا ایڈیشن شائع ہوا تھا، اس کی اہمیت ہر جگہ تسلیم کی گئی اور ۱۹۹۰ میں یو۔ پی اردو اکادمی، لکھنؤ نے اس کا دوسرا ایڈیشن شائع کیا۔ علمی حلقوں میں اس کی مقبولیت اتنی بڑھی کہ ہندوستان میں اردو کی علمی و تحقیقی کتابوں کی روایت کے برخلاف اس کا تیسرا ایڈیشن ۱۹۹۹ میں لاہور سے شائع ہوا۔ خاں صاحب نے اس کتاب پر نظرِ ثانی کی اور ابھی کچھ عرصہ قبل نئے اضافوں کے ساتھ ان کی زندگی کا آخری ایڈیشن دہلی کے ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس سے اشاعت پذیر ہوا ہے۔

خاں صاحب کی دوسری کتاب ''تدوین تحقیق اور روایت'' ہے جو ۱۹۹۹ میں شائع ہوئی۔ اس کتاب میں تحقیق و تدوین کے جدید اصولوں سے بحث کرتے ہوئے تحقیق کے کام کے لیے انتھک لگن، ایثار و خلوص اور تحقیقی مزاج کی ضرورت و ناگزیریت کو اجاگر کیا گیا ہے اور شہرت و جلد بازی سے بچنے کی تلقین کی گئی ہے۔ اس کتاب میں گیارہ مضامین شامل ہیں۔ شہرت، روایت اور تحقیقِ کلام اقبال کی تدوین، تدوینِ کلام غالب کے مسائل، دکنی ادب کی تدوین کے مسائل، اردو میں تدوین کے پچاس سال، حافظ محمود شیرانی اور تحقیق کا معلم ثانی یعنی قاضی عبدالودود۔ ہمارے اس مضمون کے نقطۂ نظر سے ان میں سے دو مضامین کلیدی حیثیت رکھتے ہیں ''تدوین میں منشائے مصنف کی تعین'' اور ''تدوین اور اعراب نگاری''۔ یہاں مؤخر الذکر مضمون کے حوالے سے چند باتیں عرض کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

www.urduchannel.in

اردو زبان و ادب میں رشید حسن خاں کا یہ کارنامہ بھی نا قابلِ فراموش ہے کہ موصوف نے قدیم متون پر اعراب لگانے کی ضرورت پر اصرار کیا۔ اس سلسلے میں ان کا استدلال یہ ہے کہ تدوین کے دوران جس قدیم متن کو ثقہ و معتبر بنانے کے لیے محقق برسوں تک اپنی بھرپور توانائی صرف کرتا ہے اس کا مقصد و منشا یہ بھی ہوتا ہے کہ لوگ اسے پڑھ سکیں۔ اس لیے خاں صاحب کی سفارش و گذارش یہ ہے کہ قدیم اور کلاسیکی متون اور وہ تمام متون جو نصابات میں شامل ہیں، ان کی تدوین کے وقت ان پر اعراب اور رموزِ اوقاف لگائے جائیں، تاکہ وہ متن منشائے مصنف کے مطابق پڑھنے کے بھی لائق ہو سکے۔ اپنے مضمون ''تدوین اور اعراب نگاری'' میں تاریخی شہادتوں کے حوالوں اور فورٹ ولیم کالج کی مطبوعات سے استدلال کے ساتھ اس اہم موضوع پر خاں صاحب نے دلچسپ اور فکر انگیز بحث کی ہے۔ اور یہ بات بلا تامّل کہی جا سکتی ہے کہ جدید اردو میں اس عظیم الشّان فکر کی ایجاد کا سہرا رشید حسن خاں ہی کے سر ہے۔ چنانچہ خاں صاحب جب دوسرے مرتّبینِ متن سے اعراب اور رموزِ اوقاف لگانے کا مطالبہ کرتے ہیں تو ان کا یہ مطالبہ صد فی صد حق بجانب ہے، اس لیے کہ علمی کساد بازاری کے اس دور میں کبھی کبھی تو یونیورسٹی کے اساتذہ کے لیے بھی قدیم متون کا پڑھنا مشکل ہوتا ہے۔ اس لیے رشید حسن خاں نے قدیم متون کی تدوین میں اعراب اور رموزِ اوقاف لگانے کا اہتمام و التزام کیا۔ انہوں نے اپنے سبھی اعلیٰ درجے کے تدوینی کارناموں یعنی مثنویاتِ شوق، فسانۂ عجائب، باغ و بہار، گلزارِ نسیم اور زٹل نامہ میں ضروری یا امکانی مقامات پر رموزِ اوقاف اور اعراب لگائے اور آئندہ قدیم متون مرتّب کرنے والوں کے لیے ایک اخلاقی ضابطہ مقرر کر دیا کہ تدوین کے سلسلے میں جس قدر غیر معمولی مشقّت برداشت کر کے متن پیش کیا جاتا ہے، کچھ مزید زحمت اُٹھا کر یعنی اعراب لگا کر اسے صد فی صد پڑھنے کے لائق بنا دیا جائے تو وہ قارئین کے لیے باعثِ رحمت و برکت بھی بن جائے۔

تحقیقی مقالات و تصانیف کے علاوہ رشید حسن خاں کا بہت اہم امتیاز ان کے وہ تدوینی کارنامے ہیں جنھوں نے بلا شبہ اردو تدوین کا مجدد بنا دیا ہے۔ یہ کارنامے ۱۹۹۰ اور

اس کے بعد منظرِ عام پر آئے۔ انھوں نے اپنی ابتدائی تدوینات میں بھی جو ۱۹۷۰-۷۱ میں تیار ہوئی تھیں، اعراب لگانے کا سلسلہ شروع کر دیا تھا۔ لیکن فسانۂ عجائب، باغ و بہار اور گلزارِ نسیم کی نئی تدوین میں اعراب اور رموزِ اوقاف لگا کر انھوں نے یقیناً تجدید و تجدّد کا رنگ پیدا کیا، اس کے علاوہ مثنویاتِ شوق اور میر جعفر زٹلی کا زٹل نامہ بھی ان کی ایسی ہی تدوینی کاوشیں ہیں جن کے متن کو انھوں نے اسی طرز پر انتہائی دیدہ ریزی، باریک بینی اور صحت کے ساتھ تیار و شائع کیا۔

فسانہ عجائب اردو کی ان مشکل ترین قرأت والی کلاسیکی تصانیف میں سے ایک ہے جن کے اقتباسات کو پڑھنے کے لیے اچھے خاصے پُرانے اساتذہ کو بھی بہت توجہ اور احتیاط درکار ہوتی ہے جب کہ یہ نئے اساتذہ سے متواتر محنت و مسلسل مطالعہ کا مطالبہ کرتی ہیں۔ فسانۂ عجائب کا متن بہت مشکل اور پیچیدہ ہے۔ خاں صاحب نے فسانۂ عجائب کے تمام ہی معتبر و مستند نسخوں سے مقابلہ کر کے اس کی تصحیح کی ہے۔ چوں کہ مصنف رجب علی بیگ سرور نے خود تین بار اس میں ترمیم کی ہے اس لیے مرتب کے نزدیک مصنف کا آخری بار دیکھا ہوا نسخہ قابلِ اعتبار تھا اور وہی خاں صاحب کے زیرِ غور رہا ہے، چنانچہ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''میرا اصل مقصد تو متن کی اس صورت کو پیش کرنا ہے جسے آخری بار مصنف نے پیش کیا تھا''۔[۱]

صحت متن پر بنیادی توجہ اپنے مقدمہ میں انھوں نے ایک موقع پر لکھا کہ:

''تدوین کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ کسی متن کو ممکن حد تک منشائے مصنف کے مطابق پیش کرنے کی کوشش کی جائے، اس میں بنیادی حیثیت صحتِ متن کی ہوتی ہے''۔[۲]

رشید حسن خاں سے پہلے بھی فسانۂ عجائب کی تدوین کی گئی ہے لیکن اس کے متن کی صحت میں اتنی عرق ریزی، جاں فشانی اور دقت نظری کے آثار نظر نہیں آتے اور خاں صاحب کی یہ تدوین مشکل ترین متن ہونے کے باوجود قدم قدم پر اپنے مرتب کی مہارت و کمال کا اعلان کرتی ہے۔ کتاب کا تصحیح شدہ متن ۳۴۶ صفحات پر مشتمل ہے اور

www.urduchannel.in

مقدمہ کے ۱۱۴ صفحات کے علاوہ انتسابِ اشعار، اشخاص، مقامات اور عمارتوں سے متعلق ضمیمے، تلفظ و املا، الفاظ اور طریقِ استعمال اور اختلافِ نسخ سے متعلق کل سات قیمتی ضمیمے شامل کیے گئے ہیں اور آخر میں فرہنگ اور اشاریہ ہے اور یہ وقیع علمی کاوشیں ۱۸۰ صفحات کو محیط ہیں۔

مدوّن شدہ فسانۂ عجائب کے مقدمہ میں خاں صاحب نے تدوین کے اُصول، اپنا تدوینی طریقۂ کار، مصنف کی سوانح وشخصیت اور تصنیف سے متعلق تفصیلی مباحث نیز کتاب کے تمام نسخوں کی تفصیلات وغیرہ پر گفتگو کی ہے۔ فسانۂ عجائب کی اس تدوین میں اعراب اور رموزِ اوقاف کی اہمیت وضرورت پر کلام کرنے کے بعد املائی وصوتی نشانات کی وضاحت کی ہے اور ظاہر ہے، اس سب کا مقصد یہ ہے کہ متن نہ صرف پوری طرح منشائے مصنف کے مطابق پیش کر دیا جائے بلکہ اس کو اسی طرح پڑھا بھی جا سکے اور ان دونوں غیر معمولی کاموں میں رشید حسن خاں پوری طرح کامیاب رہے ہیں۔

خاں صاحب نے فسانۂ عجائب کی فرہنگ بہت تلاش وتحقیق، دقتِ نظری، وسعتِ مطالعہ، حسن لیاقت اور باریک بینی سے تیار کی ہے۔ کتاب میں انھوں نے جو ضمائم شامل کیے ہیں ان میں بہ طورِ خاص تعلیقات اور یہ فرہنگ بہت قیمتی وضاحتوں اور معلومات کا گنجینہ ہیں اور اس کا مقدمہ ہماری تدوینی کاوشوں کے بہترین مقدمات میں سے ایک ہے۔ مجموعی طور پر فسانۂ عجائب کی یہ تدوینِ متن کی صحت ومعتبریت کے اعتبار سے اور اس کا مقدمہ ومجموعہ ضمائم اپنے علمی وفنی مباحث کے اعتبار سے آئندہ تدوین کا کام کرنے والوں کے لیے ایک رہنما کام اور مثالی نمونہ ہے۔

''باغ و بہار'' کی تدوین فسانۂ عجائب کے دو سال بعد ۱۹۹۲ میں ہوئی۔ خاں صاحب نے نصابی ضرورت کے لیے ۱۹۷۰ میں باغ و بہار کا جو تنقیدی ایڈیشن تیار کیا تھا وہ اس قدر مقبول ہوا کہ ہندوستان، پاکستان اور روس کی مختلف یونیورسٹیوں کے نصابات میں اسے شامل کر لیا گیا، لیکن رشید حسن خاں اس سے مطمئن نہیں تھے۔

وہ اسی وقت سے اس کی مزید تحقیق میں لگ گئے اور بیس بائیس سال تک اس پر

محنت کر کے ایسا شاندار ایڈیشن شائع کیا جو ''منشائے مصنف کے عین مطابق'' اور صحتِ متن کے اعتبار سے مستند ترین ہے۔

فسانۂ عجائب کی طرح باغ و بہار کے ''تصحیح شدہ متن'' کی ضخامت بھی زیادہ نہیں ہے۔ یہ ضخامت صرف ۲۵۰ صفحات ہے، لیکن اس کا عالمانہ وفاضلانہ مقدمہ ۱۳۶ صفحات پر مشتمل ہے جب کہ ۴۶۱ صفحات کو محیط اس کے تین ضمیمے اور فرہنگ رشید خاں کے علم کی وسعت، مطالعہ کی گہرائی، فضل وکمال کی ہمہ جہتی اور میر امن کے متن کی توضیحات وتعلیقات کی عمدگی کا اعلان کر رہے ہیں۔

باغ و بہار کی اشاعتِ اول اور فسانۂ عجائب کی مذکورہ تدوین کے طرز پر ہی خاں صاحب نے زیادہ تر لفظوں پر زبر، زیر، پیش اور جزم لگانے کا اہتمام کیا تا کہ عام آدمی بھی اسے صحیح پڑھ سکے۔ معروف، مجہول، مخلوط اور غنہ آوازوں کے تعین کے لیے بھی انھوں نے علامات سے کام لیا ہے، مثلاً درمیانِ لفظ واقع یائے معروف کے نیچے چھوٹا سا الف یا کھڑا زیر لگا دیا ہے جیسے تیر، چیل۔ یائے مجہول کے لیے حرف ماقبل کے نیچے زیر جیسے دِیر، تیل۔ واو معروف پر الٹا پیش جیسے طوٗر، چوٗل۔ اور واو مجہول کے لیے حرف ماقبل پر پیش لگا دیا جیسے چُور، تُوڑ وغیرہ۔ مخلوط آوازوں کے لیے ان حروف پر آٹھ کے ہندسہ (۸) جیسا نشان بنا دیا جیسے پیاس، کیا۔ نون غنہ پر اُلٹے قوس کا نشان، اسی طرح کولن۔ سیمی کولن۔ ندائیہ، استفہامیہ جیسے رموزِ اوقاف کو پابندی کے ساتھ عبارت میں شامل کیا ہے۔ حالاں کہ اس میں اختلاف کی خوب گنجائش ہے لیکن مدوّن کی کاوشوں کی بہر حال داد دینی پڑتی ہے۔

رشید حسن خاں نے باغ و بہار کو بھی اسی طرح کی ترتیب و تدوین، حواشی و تعلیقات، فرہنگ واشاریہ اور مقدمہ وضمائم کے مراحل سے گزارا ہے جو فسانۂ عجائب کا طرۂ امتیاز تھے جس سے یہ بات روشن ہو جاتی ہے کہ رشید حسن خاں نے اپنی اعلیٰ درجہ کی تدوینی صلاحیت اور طریقۂ کار سے انتہائی مشکل متون کو بہت آسانی کے ساتھ پڑھنے کے لائق بنا دیا، متن کو منشائے مصنف کے عین مطابق پیش کر دیا اور ان متون کے بارے میں کتاب کے مقدمہ وضمائم کے اندر ہی ایسی قیمتی معلومات کا ذخیرہ فراہم کر دیا کہ ایک باشعور قاری اور

www.urduchannel.in

مطالعہ کا رخود بخود اپنے مطالعہ میں بہت وسعت و گہرائی پیدا کرنے کے لائق بن جاتا ہے۔

رشید حسن خاں نے جن متون کو ایڈٹ کیا اور ان کی فرہنگیں لکھیں، ان کے بارے میں زیرِ نظر مضمون میں یہ بات کئی بار کہی گئی ہے کہ وہ فرہنگیں بہت محنت، گہرے اور وسیع مطالعہ اور زیرِ بحث موضوع سے متعلق تمام حقائق و دقائق کی تلاش و دریافت کا نتیجہ ہیں، خاص طور سے کلاسیکی متون یعنی فسانۂ عجائب، باغ و بہار، مثنویاتِ شوق اور گلزارِ نسیم میں تو ہزاروں نئے، پیچیدہ، کثیر المعنی اور کثیر الجہات الفاظ و اصطلاحات استعمال ہوئے ہیں، ان کے معنی اور جہتوں کی وضاحت کے لیے رشید صاحب کو اس سمندر کی جتنی بار غواصی کرنی پڑی ہوگی، اہلِ نظر اس کا اندازہ کر سکتے ہیں چنانچہ ہر ہر کتاب کے آخر میں اس کی فرہنگ پیش کرنا خاں صاحب کا عظیم کارنامہ ہے۔ خاں صاحب نے اسی سلسلے میں ''کلاسیکی ادب کی فرہنگ'' کے نام سے تین جلدوں پر مشتمل ایک ضخیم فرہنگ تیار کرنے کا منصوبہ بنایا تھا، جس کی ایک جلد شائع ہو چکی ہے، زندگی نے وفا نہ کی ورنہ یہ بہت قیمتی کام سامنے آتا۔ البتہ اس جلد سے یہ بات واضح ہے کہ جن اہم کلاسیکی اور نصابی متون کی فرہنگیں انھوں نے تیار کی تھیں، ان سب کو مرحوم نے اس منصوبہ میں شامل کیا تھا، اس کے علاوہ دیگر بعض اہم متون بھی اس منصوبے کا حصہ تھے اور اس طرح ایک جامع تہذیبی و ادبی فرہنگ تیار ہو جاتی۔ اطلاع ہے کہ قومی کونسل برائے فروغ اردو نئی دہلی نے اس کی بقیہ جلدوں کی اشاعت کو اپنے پروگرام میں شامل کر لیا ہے۔ یہ بہت خوش آیند خبر ہے۔

رشید صاحب کا قلم آخر تک رُکا نہیں، تھکا نہیں۔ آخر آخر میں ''لفظیات غالب'' کے نام سے ان کی ایک اور معرکہ آرا کتاب جو فرہنگ کی ہی شکل میں ہے، منظرِ عام پر آئی۔ یہ بھی خاں صاحب کی تحقیقی کاوشوں کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس کتاب کے مندرجات کا طریقۂ کار یہ رہا ہے کہ غالب کے کلام میں جو جو لفظ، جس جس جگہ، جس جس معنی میں استعمال ہوا ہے، اس کی وضاحت کی گئی ہے اور اس طرح غالب کے پورے دیوان سے الفاظ تلاش کر کر کے ان کی تمام جہتوں اور مفاہیم کو متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ کتاب غالب کی تفہیم کے ایک نئے باب کو روشن کرتی ہے اور اس کے حوالے سے نہ صرف غالب بلکہ

ماقبل و مابعد کے بعض شعرا کی لفظیات کی تفہیم میں بھی بالواسطہ طور پر مدد ملتی ہے۔ رشید حسن خاں کا آخری منصوبہ جس کا انھوں نے اپنے ایک مضمون مشمولہ ''تحقیق، تدوین اور روایت'' میں ذکر کیا تھا، کلیاتِ اقبال کی جدید اصولوں کے ساتھ تدوین کا تھا اس کے لیے اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور کے سابق صدر شعبۂ اردو پروفیسر رفیع الدین ہاشمی صاحب سے خط و کتابت مکمل ہو چکی تھی اور انھیں کے توسط سے اقبال اکیڈمی لاہور کے تعاون سے وہ اس کلیات کی تدوین کا کام شروع کر رہے تھے۔ افسوس کہ ان کے انتقال کے سبب یہ کام نہ ہو سکا اور تحقیق و تدوین کا یہ چمک دار ستارہ غروب ہو گیا اور یہ ضروری اور اہم کام تعویق میں چلا گیا۔

بیسویں صدی کے نصف آخر کے بزرگوں مولانا امتیاز علی خاں عرشی، قاضی عبدالودود، مالک رام، سید مسعود حسن رضوی، پروفیسر نذیر احمد اور رشید حسن خاں کی تحقیقی و تدوینی کاوشوں سے بالواسطہ یا بلا واسطہ فیض یاب ہو کر تحقیق و تدوین کو اپنا مشغلہ اور محنت کا میدان بنانے والے حضرات میں ڈاکٹر نورالحسن نقوی اور ڈاکٹر سید حنیف احمد نقوی کے نام بھی خاص اہمیت و قدر کے حامل ہیں۔ ڈاکٹر نورالحسن نقوی علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں استاد اور پروفیسر کی حیثیت سے سبکدوش ہوئے تھے۔ ابھی چند ماہ قبل یعنی ۲۵/ جنوری ۲۰۰۶ کو طویل علالت کے بعد ان کا انتقال ہو گیا۔ وہ شعبۂ اردو کے نہایت لائق و فائق اور ہر دل عزیز استاد تھے اور یونیورسٹی کے تمام حلقوں میں بہت محترم و مقبول تھے۔ وہ حلم و بردباری، تواضع و انکسار اور شائستگی و نفاست کے پیکر تھے، شخصیت و مزاج کے اعتبار سے نرم دم گفتگو اور گرم دم جستجو کے مصداق تھے۔ وہ انتہائی سرگرم و متحرک انسان تھے۔ حد درجہ تلاش و جستجو، محنت و لگن اور صبر و تحمل کے ساتھ تحقیقی کام کرنے والے اسکالر تھے۔ ان کی تحقیقی و تدوینی کاوشوں کی عمر تقریباً تیس سال ہوئی۔ تصنیف و تالیف اور تدوین و ترجمہ سے متعلق مختلف موضوعات پر ان کی کتابوں کی تعداد ۳۵ سے زائد ہے۔ مصحفی ان کا خصوصی میدان تھا۔ اس کے علاوہ غالب، اقبال، سرسید اور دوسری اہم شخصیات پر ان کی کتابیں شائع ہوئیں۔ جمالیات اور تنقید پر بھی انھوں نے خاصی معیاری کتابیں لکھی ہیں۔ ۱۹۶۸

www.urduchannel.in

سے انھوں نے مصحفی کے دواوین کی تدوین پر توجہ مرکوز کی جس کا سلسلہ تادم آخر جاری رہا اور انھیں سنجیدہ محقق کی حیثیت سے اعتبار حاصل ہوا۔ انھوں نے اپنے تحقیقی موضوع پر بہت قیمتی کام پیش کیے۔ چنانچہ کلیاتِ مصحفی کی پہلی جلد ۱۹۶۸، دوسری ۱۹۶۹، تیسری ۱۹۷۱، چوتھی ۱۹۷۴، پانچویں ۱۹۸۳ء، چھٹی ۱۹۹۲ اور ساتویں اور آٹھویں ۱۹۹۴ میں شائع ہوئیں اور ۱۹۹۹ میں نویں جلد جو مصحفی کے قصائد پر مشتمل ہے، اشاعت پذیر ہوئی۔ یہ سب کتابیں مجلسِ ترقی ادب لاہور سے شائع ہوئیں۔ یہاں ان کے تفصیلی مطالعہ کا موقع نہیں، آئندہ اس پر تفصیل سے گفتگو ہو سکے گی۔ ۱۹۷۰ میں مجلس اشاعتِ ادب دہلی سے ان کی اردو لغت اور ۱۹۷۱ میں کلیاتِ جرأت شائع ہوئیں اور ۷۵-۱۹۷۴ میں ڈاکٹر سید محمد طارق حسن کے اشتراک وتعاون سے انھوں نے خوب چند ذکا کا، اردو شعرا کا طویل ترین تذکرہ ''عیار الشعراء'' مرتب کیا۔ اس تذکرہ کی تحقیق وتدوین اردو تحقیق کا ایک غیر معمولی کارنامہ تھا جس کی تفصیل کے لیے ایک مستقل مقالہ درکار ہے، البتہ ضمناً اتنا ذکر، نامناسب نہ ہوگا کہ اس تذکرہ کی غیر معمولی طوالت وضخامت کے سبب کوئی ادارہ اس کی طباعت کے لیے تیار نہیں ہوتا تھا۔ تقریباً پندرہ سال قبل پروفیسر مشفق خواجہ صاحب نے اس کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے انجمن ترقی اردو پاکستان سے اس کی اشاعت کا پروگرام بنالیا تھا لیکن اس وقت وہ نسخہ راستے میں کہیں رہ گیا اور مشفق خواجہ صاحب تک نہیں پہنچ سکا تھا۔ ان کے انتقال سے ایک سال پہلے وہ نسخہ پھر ان کو بھجوایا گیا، انھوں نے انجمن سے اس کی منظوری لے لی اور اس کی کمپوزنگ شروع کرادی۔ کمپوزنگ اپنے آخری مراحل میں تھی کہ نہ جانے کس وجہ سے پھر کام رک گیا اور ایک ماہ کے اندر ہی ان کا انتقال ہوگیا۔ لہٰذا پھر مایوسی۔ لیکن اب خوش آیند اطلاع یہ ہے کہ ہندوستان کی کونسل برائے فروغ اردو کے نائب صدر جناب شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے ادارہ سے اس کی اشاعت کا پروگرام بنالیا ہے اور عجیب اتفاق ہے کہ پروفیسر نورالحسن نقوی کی وفات (۲۵ جنوری ۲۰۰۶) سے صرف چار روز قبل فاروقی صاحب نے اس کی اشات کی منظوری کی تحریری اطلاع بھی نورالحسن نقوی صاحب کو دے دی تھی، جو انھیں وفات سے ایک روز قبل یعنی ۲۴ جنوری کو وصول ہوگئی تھی۔

خدا کرے اب یہ کام اپنے انجام کو پہنچ سکے اور ہمارا یہ قیمتی ورثہ محفوظ وشائع ہو سکے تاکہ اس سلسلے کی تحقیق کا نیا باب کھل جائے۔

اس تذکرہ کے علاوہ کلام مصحفی کے متن کو مکمل اور صحیح ترین شکل میں پیش کرنے کے لیے نورالحسن نقوی نے اپنی زندگی وقف کردی۔ اور بلاشبہ یہ ان کا ایسا عظیم کارنامہ ہے جس کے لیے وہ ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے اور اس موضوع پر تحقیق کے دروازے کھلے رہیں گے۔

پروفیسر سید حنیف احمد نقوی ہندوستان میں اردو کے معتبر محققین کے اس طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں، جن پر پرانی نسل کا خاتمہ ہو رہا ہے اور اکیسویں صدی کی نئی نسل ان سے آدابِ تحقیق سیکھ رہی ہے۔ حنیف صاحب کی شخصیت میں مولانا امتیاز علی خاں عرشی، قاضی عبدالودود اور رشید حسن خاں کے تحقیقی مزاج کی اکثر خصوصیات موجود ہیں۔ محنت، ذہانت، دیانت، انتھک لگن، تحقیقی مزاج، وسعتِ علمی، صبر وتحمل، نام ونمود سے بے نیازی، اغلاط و تسامحات کی نشاندہی میں تعلقات ومروّت سے بے پروائی اور عرشی صاحب ونذیر صاحب کی شرافت جیسی صفات سے نقوی صاحب متصف ہیں۔ بنارس ہندو یونیورسٹی میں اردو کے پروفیسر اور صدر شعبہ کی حیثیت سے ستمبر ۲۰۰۰ میں سبکدوش ہوئے ہیں۔ ۱۹۷۰ کے بعد سے وہ مستقل تحقیقی کاموں میں مصروف ہیں۔ ۱۹۷۶ میں ان کا پی. ایچ. ڈی کا مقالہ بہ عنوان ''شعرائے اردو کے تذکرے'' (نسیم بک ڈپو) لکھنؤ سے شائع ہوا تھا۔ یہ کتاب اردو تذکروں کی تحقیق کے سلسلے میں ایک معتبر حوالے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اسلوب کے اعتبار سے یہ سادہ اور سہل ہے۔ محققین اور دانشوروں کے علاوہ ہندوستان، پاکستان کی اکثر یونیورسٹیوں میں ایم اے اور ریسرچ کے طلبا بہ قدرِ ذوق واستعداد اس سے استفادہ کرتے ہیں۔ تذکروں کے موضوع پر یہ اتنی مستند اور جامع کتاب ہے کہ پورے تیس سال گزر جانے کے باوجود آج تک اس سے بہتر تو کجا اس درجہ کی بھی کتاب شائع نہیں ہوئی۔

اس مقالے کے بعد حنیف نقوی صاحب کا تحقیقی ذوق مزید بالیدہ اور پختہ ہوا اور وہ تحقیقی کاموں میں زیادہ انہماک سے لگ گئے، چنانچہ ۱۹۸۳ میں انھوں نے کربل کتھا کا

www.urduchannel.in

ایک انتخاب تفصیلی مقدمہ کے ساتھ شائع کیا، اور اس کی فرہنگ بھی انھوں نے بہت دیدہ ریزی اور باریک بینی سے تیار کی۔ اسی کے ساتھ مختلف رسائل میں ان کے تحقیقی مقالے بھی شائع ہوتے رہے۔

۱۹۸۷ میں ''تلاش وتعارف'' کے نام سے نقوی صاحب کے بہت اہم علمی تحقیقی مقالات کا ایک مجموعہ شائع ہوا، جس میں درج ذیل سات مقالات شامل تھے، مقالات کے عناوین ہی ان کے سنجیدہ محقق ہونے کی دلالت کررہے ہیں:

سید عبدالولی سورتی، منشی احمد حسین سحر، مرزا کلب حسین خاں نادر، مرزا حاتم علی بیگ مہر، مرزا حاتم علی بیگ: تحقیقِ مزید۔ ولایت علی خاں ولایت۔ عزیز صفی پوری۔ ثاقب کانپوری۔

۱۹۹۰ میں ''غالب- احوال وآثار'' کے عنوان سے ان کے تحقیقی مقالات کا ایک اور مجموعہ شائع ہوا۔ اس کے علاوہ نقوی صاحب کی ایک کتاب جس کا عنوان ہے ''رجب علی بیگ سرور۔ چند تحقیقی مباحث'' ۱۹۹۱ میں منظرِ عام پر آئی۔ اس میں سرور کی حیات وشخصیت اور فسانۂ عجائب کے متن سے تعلق چار تحقیقی مقالے شامل ہیں۔

حنیف نقوی صاحب نے قاضی عبدالودود جیسے نادرۂ روزگار محقق کی مرتّبہ کتاب ''آثار غالب'' کو نئے، قیمتی اور نہایت عالمانہ حواشی کے ساتھ دوبارہ مرتّب کر کے شائع کیا۔ اگرچہ قاضی صاحب نے اسے ۱۹۴۹ میں اپنی اعلیٰ درجہ کی محققانہ کاوشوں کے ساتھ شائع کیا تھا، لیکن اس عرصہ میں نقوی صاحب کو مزید قیمتی مواد ملا اور غالب سے متعلق بہت سے تاریک گوشوں کو منور کرنے کا موقع ملا۔ لہٰذا ''آثار غالب'' کی اس نئی ترتیب میں نقوی صاحب کے اضافے بہت اہمیت رکھتے ہیں۔

حنیف نقوی صاحب کی تحقیقات کا سلسلہ بڑھتا ہی جاتا ہے اور ملازمت سے سبک دوش ہونے کے بعد ان کو دفتری مصروفیات اور یونیورسٹی کے کاموں سے فراغت حاصل ہوچکی ہے، اس کا فائدہ علم وادب کو یہ پہنچا کہ ان کا یہ وقت بھی علم وتحقیق میں صرف ہو رہا ہے اور مستقلاً لائبریری یا پھر اپنے تحقیقی کمرہ میں محصور ہوکر رہ گئے ہیں، جس کا نتیجہ یہ ہے

کہ اب پہلے سے زیادہ تندہی اور یکسوئی کے ساتھ وہ تحقیقی کام کررہے ہیں۔ رائے بنی نرائن پر ۱۹۹۸ میں انھوں نے ایک مونوگراف تیار کیا تھا۔ اس کے علاوہ ان کی چند تازہ ترین کتابیں، ''غالب کی چند فارسی تصانیف'' اور ''میر اور مصحفی'' وغیرہ بھی ان کی اسی مستعدی کا بین ثبوت ہیں اور موقر ادبی جرائد میں تحقیقی مقالات اس پر مستزاد ہیں۔ یہاں تفصیل سے گریز کرتے ہوئے صرف رائے بنی نرائن سے متعلق ایک مثال پیش کی جاتی ہے جس سے یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ حنیف نقوی صاحب معاصر تحقیق میں ایک ستون کی حیثیت رکھتے ہیں۔

رائے بنی نرائن کی ایک تذکرہ نما بیاض ''دیوانِ جہاں'' کے نام سے مشہور ہے، اس پر حنیف نقوی صاحب نے ایک محققانہ مونوگراف شائع کیا۔ اس سلسلے میں موصوف نے بنی نرائن کی حیات وشخصیت اور اس کے اس دیوانِ جہاں سے متعلق دوسرے ذرائع وماخذ کا گہرا مطالعہ کیا اور داخلی وخارجی شواہد کی روشنی میں اس شخص اور اس کی اس کتاب سے متعلق بہت سی غلط فہمیوں کا ازالہ کیا ہے اور ثابت کیا ہے کہ یہ اس کا ''دیوان'' نہیں، بلکہ تذکرہ نما بیاض ہے۔ یہ کتاب بھی نقوی صاحب کی دوسری تحقیقی کتابوں کی طرح قاضی عبدالودود اور رشید حسن خاں کے تحقیقی اصولوں اور معیاروں پر کھری اترتی ہے، اس لیے یہاں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے رشید حسن خاں نے نقوی صاحب کی تحقیقی شخصیت سے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا ہے، آخر میں اس سے چند جملے نقل کردیے جائیں۔ خاں صاحب لکھتے ہیں:

> ''نقوی صاحب محقق ہیں اور اس اعتبار سے وہ ہمارے زمانے میں امتیازی حیثیت کے مالک ہیں۔ ان کی تحقیق کی دو تین خوبیاں ایسی ہیں جنھوں نے انھیں اعتبار و امتیاز بخشا ہے۔ اس میں سے ایک بات تو یہ ہے کہ وہ قیاس کو ادبی تحقیق کا ایک جُز ماننے کے باوجود اس کو ماخذ کا درجہ نہیں دیتے اور نہ ایسے درجے کو تسلیم کرتے ہیں، اس طرح وہ ان کام کرنے والوں سے مختلف ہوجاتے ہیں جو قیاس پر

www.urduchannel.in

اعتماد کر کے واقعات تراشی میں مضائقہ نہیں سمجھتے۔ دوسری خوبی یہ ہے کہ وہ جزئیات کی ناگزیر اہمیت سے خوب واقف ہیں اور ان کو کبھی نظر انداز نہیں کرتے۔ تیسری بات یہ ہے کہ وہ ادبی تحقیق میں اہم اور کم اہم کے قائل نہیں۔ ان کو معلوم ہے کہ تحقیق میں کوئی بات غیر اہم نہیں ہوتی، جو بات ایک جگہ ذرا سی بھی اہمیت نہیں رکھتی، یہ بخوبی ممکن ہے کہ دوسری جگہ اس کی حیثیت اہم تر ثابت ہو، اور آخری بات یہ ہے کہ وہ قبول روایت میں ذرا بھی خوش اعتقاد نہیں اور وہ قابلِ قبول سند اور ثبوت کو اصل چیز مانتے ہیں۔ اس طرح انھوں نے اپنے لیے بہت سی مشکلیں پیدا کر لی ہیں، لیکن اسی مشکل پسندی نے ان کے تحقیقی کاموں کو اعتبار بخشا ہے، وہ فضولیات کے قائل نہیں، غیر ضروری باتیں، غیر ضروری حاشیہ نگاری اور غیر ضروری حوالوں سے ان کی تحریریں بہ طورِ عموم خالی ملیں گے''۔ ۳

پروفیسر حنیف نقوی نے معیاری تحقیق کا سلسلہ اپنی ذات تک محدود نہیں رکھا بلکہ اس میدان میں اپنے شاگردوں کی تربیت بھی کی ہے۔ چنانچہ ان کی نگرانی میں ڈاکٹر نسیم احمد نے غزلیاتِ سودا کی تحقیق و تدوین کا کام بنارس ہندو یونیورسٹی میں انجام دیا۔ انھوں نے غزلیاتِ سودا کی تدوین بہت محنت اور سلیقہ سے کی ہے۔ یہ کتاب ''دیوانِ غزلیاتِ سودا'' کے عنوان سے سنہ ۲۰۰۱ میں شائع ہوئی ہے۔ فی الوقت ڈاکٹر نسیم صاحب بنارس ہندو یونیورسٹی میں صدر شعبۂ اردو ہیں۔ نسیم احمد صاحب کے تحقیقی مزاج اور غزلیاتِ سودا کی تدوین میں ان کے طریقۂ کار سے متعلق یہاں چند باتیں پیش کرنا ضروری ہے۔

کلامِ سودا کے قلمی نسخوں میں ''نسخۂ جانسن'' کو عام طور پر سب سے مستند نسخہ قرار دیا جاتا تھا جس کا پہلی بار تعارف شیخ چاند نے کرایا تھا۔ قاضی عبدالودود اور رشید حسن خاں بھی اسے مستند تصور کرتے تھے۔ ڈاکٹر نسیم احمد نے تفصیلی بحث کر کے دلائل کے ذریعہ یہ ثابت کیا کہ نسخۂ جانسن کے بارے میں یہ تاثر کہ سودا نے اسے دیکھا تھا اور انھیں کے ایما پر

یہ نسخہ تیار ہوا تھا، محض خوش فہمی ہے ورنہ فی الواقع اس کا کوئی حتمی ثبوت موجود نہیں ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے یہ بات بھی دلائل سے واضح کی کہ نسخۂ جانسن میں الحاقی کلام بھی موجود ہے۔ نسخۂ جانسن سے متعلق یہ مقالہ ۹۱-۱۹۹۰ کے نقوش لاہور میں شائع ہوا تھا۔

ڈاکٹر نسیم احمد سے پہلے تدوینِ کلامِ سودا کے سلسلہ میں نسخۂ جانسن پر ہی اعتماد کیا جاتا تھا اور یہ بھی تدوین کا مسلّمہ طریقہ ہے کہ مختلف نسخوں کی درجہ بندی کر کے کوئی ایک بنیادی نسخہ بنایا جاتا ہے، اس کو صحیح ترین مان کر دوسرے نسخوں سے اختلافِ متن دیکھا جاتا ہے اور حاشیہ میں اس کی وضاحت کر دی جاتی ہے، چوں کہ کلیاتِ سودا کے ایسے بہت کم نسخے ہیں جو الحاق و تحریف سے پاک ہوں اس لیے نسیم صاحب نے روایت سے الگ ہٹ کر تدوین کے لیے ایک یا چند نسخوں کے بجائے پچیس نسخوں کو سامنے رکھ کر صحیح متن کی تعین کی کوشش کی ہے البتہ ان کے سامنے بھی معتبر ترین اور نادر نسخہ کی اہمیت موجود ہے اور وہ نسخہ، نسخۂ حبیب گنج مملوکہ مولانا آزاد لائبریری مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ہے۔ ان پچیس نسخوں کے علاوہ مدوّن نے کلیاتِ سودا کے بارہ دیگر نسخوں سے بھی جزوی طور پر استفادہ کیا ہے اور تقریباً بیس تذکروں کو بھی متن سے مقابلہ کے لیے استعمال کیا ہے۔ مرتب نے کسی مخصوص نسخہ کو بنیاد بنانے کے بجائے ہر شعر کی مستقل حیثیت پر غور کیا ہے اور اس طرح ہر نسخہ بنیادی نسخہ بن گیا۔ نسیم صاحب نے اکثر غزلوں کے زمانۂ تصنیف کا تعین کرنے کی بھی کوشش کی ہے اور اس کام کے لیے مرتب نے سودا کی زندگی میں مرتب شدہ کلیات و دواوین اور معاصر تذکروں سے مدد لی ہے۔ نسیم صاحب نے شاملِ کلیات تمام غزلوں کو استناد کے مدارج کے اعتبار سے دو حصوں میں منقسم کر دیا ہے۔

اس کتاب میں متن کے ۳۷۵ صفحات ہیں جس میں آخر میں دو ضمیمے ہیں اور ۱۴۱ صفحات کو محیط بہت عالمانہ اور وقیع مقدمہ ہے جس میں انھوں نے اپنے اس نئے تدوینی طریقۂ کار کی، دلائل کے ساتھ وضاحت کی ہے۔ مجموعی طور پر ''دیوانِ غزلیاتِ سودا'' عہدِ حاضر کا بہت جامع اور معتبر تدوینی کارنامہ ہے اور اپنے سے پہلے سبھی کاموں سے مختلف اور معیاری کام ہے۔

www.urduchannel.in

کلیات غزلیاتِ سودا کے علاوہ نسیم صاحب نے محبت خاں محبت کی ''اسرارِ محبت'' اور دیوانِ درد کی تدوین بھی کی ہے۔ پہلی کتاب انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی سے اور دوسری قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان دہلی سے طبع وشائع ہوئی ہے۔

بنارس ہندو یونیورسٹی کے اس تحقیقی کام (پی ایچ ڈی) کے علاوہ آخر میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے پی ایچ ڈی اور غیر پی ایچ ڈی کے تحقیقی کاموں کا بھی یہاں سرسری تذکرہ کرنا ضروری ہے۔

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ فارسی میں پروفیسر نذیر احمد نے اردو تحقیق کے بھی متعدد نوادر پیش کیے ہیں جن پر ایک مستقل مقالہ لکھا جا رہا ہے۔ شعبۂ اردو میں ڈاکٹر محمد انصار اللہ نے بھی متعدد تحقیقی کام کیے ہیں، اس سے قطع نظر کہ ان کاموں میں بہت مختصر رسائل کی کثرت ہے، تحقیقی نوعیت کے اعتبار سے یہ کام بڑی محنت، دیدہ ریزی اور تحقیقی دیانت سے کیے گئے ہیں۔ چنانچہ پدماوت کی مختصر فرہنگ، قاعدۂ ہندی ریختہ عرف رسالہ گلکرسٹ، تلخیص معلا، رسالہ زبان ریختہ مولفہ نسّاخ، انتخاب رشک وغیرہ خاص اہمیت رکھتی ہیں۔

شعبۂ اردو ہی کے سابق استاد ڈاکٹر نادر علی خاں نے ۱۸۲۲ سے ۱۸۵۷ تک اردو صحافت کی تاریخ کا تحقیقی جائزہ لیا اور یہ کتاب ۱۹۹۰ میں شائع ہوئی۔ اس کا انگریزی ترجمہ پروفیسر مقبول حسن خاں سابق صدر شعبۂ انگریزی مسلم یونیورسٹی علی گڑھ نے کیا جو ۱۹۹۳ میں شائع ہوا۔ لسانیات سے متعلق نادر علی خاں نے اپنی کتاب ''اردو لسانیات کا المیہ'' میں پروفیسر مسعود حسین خاں صاحب کی کتاب ''مقدمہ تاریخ زبانِ اردو'' کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ پیش کیا ہے۔

ڈاکٹر سید محمد ہاشم نے تحقیق وتدوین کے موضوع پر متعدد مقالات لکھے جو مختلف جرائد میں شائع ہوئے۔ ان میں معراج العاشقین کی تحقیقِ جدید (ششماہی نوائے ادب بمبئی)، متن کی تصحیح کا طریقہ اور اردو تحقیق کے پچیس سال (علی گڑھ میگزین)، متن کی ثقاہت کی تعیین کے اصول وغیرہ کا خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ ''تحقیق و

تدوین'' کے نام سے مختلف مضامین کے مجموعہ کی شکل میں ان کی ایک کتاب ۱۹۷۸ میں منظرِ عام پر آئی تھی۔ سندھ اکاڈمی کراچی کے مملوکہ نصرت نامۂ ترخان کے ایک نسخہ کا مقابلہ اسی کتاب کے نسخۂ علی گڑھ سے سید محمد ہاشم نے کیا اور اپنے نوٹس میں یہ بتایا کہ نسخۂ علی گڑھ سے جس نسخہ کا مقابلہ کیا جا رہا ہے وہ دراصل نسخۂ علی گڑھ ہی کی نقل ہے لیکن اسے کسی بہت کم علم اور بدخط کاتب نے نقل کیا ہے۔ انھوں نے اصل نسخۂ علی گڑھ سے متعلق تفصیلی نوٹس میں اس کتاب کے تحقیقی پہلوؤں کی نشاندہی کی۔ طویل انتظار کے بعد کراچی یونیورسٹی کے ڈاکٹر انصار زاہد خاں کی مرتب کردہ شکل میں یہ کتاب بہت خوب صورت طباعت کے ساتھ ۲۰۰۲ میں منظرِ عام پر آ گئی ہے۔ جس میں سید محمد ہاشم نے مذکورہ کوائف کا تذکرہ اپنے انداز میں مرتب کر دیا ہے۔

''تحقیق وتدوین'' ہی کے عنوان سے چند حضرات کے مضامین کا مجموعہ ۲۰۰۶ میں پروفیسر ابنِ کنول صدر شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی نے شائع کیا ہے۔ اس مجموعہ میں عہدِ حاضر کے محققین اور علما وفضلا کے فنی تجربات اور وقیع افکار وخیالات تحقیق وتدوین سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے بہت مفید ثابت ہوں گے اور یہ کتاب اس طرح کے دوسرے مجموعوں میں ایک اہم اضافہ ہے۔

شعبۂ اردو کے ڈاکٹر ظفر احمد صدیقی نے ۱۹۹۷ میں ''انتخاب کلام آبرو'' تیار کیا جسے یوپی اردو اکادمی لکھنؤ نے شائع کیا۔ کتاب میں ڈاکٹر صدیقی نے تفصیلی مقدمہ میں آبرو اور ان کے کلام سے متعلق محققانہ اور جامع بحث کی ہے جو ظفر صاحب کے محتاط اور سنجیدہ محقق ہونے کی واضح نشان دہی کرتی ہے۔ اس کے علاوہ ان کی کتاب ''نقش معنی'' جو ۱۹۹۹ میں شائع ہوئی ہے، اس میں کئی ایسے قیمتی مضامین شامل ہیں جو بجائے خود مستقل مقالات کی حیثیت رکھتے ہیں۔

شعبۂ اردو کے ایک اور استاد ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی نے گلزارِ نسیم، سحر البیان، سب رس، باغ وبہار مرتب کی ہیں اور ''طلسم ہوشِ ربا'' کی تلخیص بھی تیار کی ہے، ان سبھی میں رشید حسن خاں کی سفارشات کا لحاظ رکھتے ہوئے انھوں نے متن کو بہت احتیاط سے مرتب

www.urduchannel.in

کیا ہے اور بہت سے مقامات پر اعراب اور رموزِ اوقاف بھی لگائے ہیں، یہ باتیں قمر الہدیٰ فریدی کے تحقیقی ذوق پر دال ہیں اور آئندہ اچھے امکانات کا اشارہ دیتی ہیں۔

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں تحقیق و تدوین سے متعلق پی ایچ ڈی کے متعدد کام ہوئے ہیں اور یقیناً پہلے کے مقابلے میں عہدِ حاضر میں ان کی رفتار سست ہے۔ البتہ ماضی میں جو کام ہوئے ہیں، ان کی فنی و تحقیقی حیثیت بہر حال مسلّم ہے۔ ان تدوینی و تحقیقی کاموں کی ایک فہرست ذیل میں پیش کی جاتی ہے جس سے ان کی نہج اور موضوعات کی جہت کا اندازہ ہو سکے گا۔

تدوین دریائے لطافت	ڈاکٹر امینہ خاتون
ترتیب و تدوین دیوانِ شیخ مہدی علی خاں ذکی مع مقدمہ و فرہنگ	ڈاکٹر محمد طاہر
تدوین دیوانِ ناسخ	ڈاکٹر اظہار الحسن قریشی
تدوین دیوانِ نواب یوسف علی خاں ناظم مع مقدمہ	ڈاکٹر ذکیہ جیلانی
دیوانِ مرزا محمد تقی خاں تقی کی تدوین	ڈاکٹر خورشید حمرا صدیقی
میر کے پہلے دیوان کی تدوین و تنقید	ڈاکٹر ضیا فاطمہ ظفر
میر کے دوسرے اور تیسرے دیوان کی تدوین	ڈاکٹر کامنی بیگم
میر کے چوتھے، پانچویں اور چھٹے دیوان کی تدوین مع مقدمہ	ڈاکٹر محمد امین

اس کے علاوہ درج ذیل فرہنگوں پر پی ایچ ڈی کی ڈگری دی گئی ہے:

اٹھارہویں صدی کی اردو شاعری کی فرہنگ	ڈاکٹر ذکاء الدین شایاں
شمالی ہند کی اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی مثنویوں کی فرہنگ	ڈاکٹر محمد ضیاء الدین انصاری
شمالی ہند کے اردو قصائد کی فرہنگ مع مقدمہ	ڈاکٹر امّ ہانی اشرف
دکنی اردو قصائد کی توضیحی فرہنگ	ڈاکٹر خورشید انور
فسانۂ آزاد کی تہذیبی فرہنگ	ڈاکٹر عبد الرشید صدیقی

حواشی:

۱۔ فسانۂ عجائب، مقدمی مدون، ص ۱۰۲

۲۔ فسانۂ عجائب، مقدمہ مدون، ص ۲۲

۳۔ نیا دور، لکھنؤ، اگست ۱۹۹۸، ص ۴۹

www.urduchannel.in

پروفیسر نورالحسن نقوی

اردو داستان: تدوین و تفہیم

اردو زبان کا ہر گوشہ اور اردو ادب کی ہر صنف علی گڑھ کے اہل قلم کی احسان مند ہے کہ ان کی نگارشات نے انہیں اعتبار بخشا اور یہ تو ہونا ہی تھا کیوں کہ دنیا کی تمام دانش گاہوں میں یہ امتیاز غالباً صرف مسلم یونیورسٹی کو ہی حاصل ہے کہ اس کا بانی اپنی زبان کا زبردست مصنف بھی تھا۔ اس مردِ بزرگ نے جہاں علی گڑھ میں ایک چھوٹے سے مدرسے کی بنیاد ڈالی وہیں ایک اور عمارت کی نیو بھی رکھ دی۔ اسی پر اردو زبان و ادب کا قصر بلند تعمیر ہوا۔

سرسید خود نثر نگار تھے۔ انہوں نے بہت کچھ لکھا اور بہتوں کو لکھنے پر آمادہ کیا۔ دیکھتے ہی دیکھتے اردو نثر کی دنیا بدل گئی۔ مولوی نذیر احمد کا قیام علی گڑھ سے دور تھا لیکن ان کے ناول سرسید کی اصلاحی تحریک کے زیر اثر ہی وجود میں آئے۔ سرسید نے شعر بھی کہے لیکن وہ شاعر نہیں تھے۔ اس لئے جلد اس کوچے سے باہر نکل آئے لیکن گہری نظر رکھتے تھے۔ انہوں نے اردو شاعری کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھا اور شاعروں کو اس کی خرابی سے آگاہ کیا۔ نتیجہ یہ کہ شاعری کی دنیا میں جلد ہی انقلاب آ گیا۔

سرسید کا لگایا ہوا یہ پودا برگ و بار لایا۔ خامیوں اور خرابیوں سے چھٹکارا پا کر اردو زبان کا خوب فروغ ہوا۔ اردو شعر و ادب ملک کے ہر حصے میں مقبول ہوا۔ اب سے کچھ ہی پہلے کی بات ہے کہ اردو کو نیست و نابود کرنے کی ہر ممکن کوشش کی گئی مگر اس کی جڑیں ملک کی سرزمین میں ایسی پیوست ہو چکی ہیں کہ یہ کوشش نہ کامیاب ہوئی نہ ہو سکے گی۔ یہ بھی سرسید ہی کا فیضان تھا کہ علی گڑھ اردو زبان و ادب کی خدمت میں پیش پیش رہا۔ اس لیے وقت کا تقاضا ہے کہ اردو زبان و ادب کی ترقی و استحکام میں علی گڑھ نے جو حصہ لیا ہے اس کا جائزہ لیا

جائے۔ اور اس کی قدر و قیمت کا تعین کیا جائے اب تک کئی مقالہ نگار اس نقطہ نظر سے مختلف اصناف کا جائزہ لے چکے ہیں۔ علی گڑھ کے محققوں اور ناقدوں نے اردو داستان کے سلسلے میں جو کام کیا ہے اس کی تفصیل پیش کرنا اس مختصر مقالے کا مدعا ہے۔

داستانیں ہمارے قدیم نثری ادب کا بیش قیمت سرمایہ ہیں۔ ان کے سبب ہماری نثر کو اظہار کے کئی اسلوب میسر آئے۔ داستانوں کی یہ اہمیت بھی کچھ کم نہیں کہ انھوں نے ہماری قدیم معاشرت کو اپنے دامن میں سمیٹ کر ہمیشہ کے لیے محفوظ کر دیا۔ زمانے کا ورق پلٹا تو مصروف زندگی نے مہلت ہی نہ دی کہ طویل داستانوں کی طرف مڑ کے دیکھا جا سکے۔ فرصت تھی تو جلسوں کا اہتمام کیا جاتا تھا اور داستانیں بڑے شوق سے سنی جاتی تھیں۔ اب نہ وہ جلسے رہے نہ وہ داستان گو۔ ورنہ یقین مانیے کوئی سننے اور سنانے والا ہو تو ان کی دلکشی آج بھی برقرار ہے۔ بہت پرانی بات نہیں کہ اسی علی گڑھ کی سرزمین پر اُس وقت کے وائس چانسلر سر راس مسعود نے ایک جلسے کا اہتمام کیا تھا جس میں میر باقر علی داستان گو نے داستان سنائی تھی۔

جو لوگ سر راس مسعود کے بارے میں جانتے ہیں وہ ان کے ادبی ذوق کے بھی معترف ہوں گے۔ انہوں نے جن الفاظ میں میر صاحب کا تعارف کرایا تھا اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اس صنف کی دلکشی کے قائل تھے اور ان کی خواہش تھی کہ یہ صنف زندہ رہے۔ میر صاحب کا تعارف کراتے ہوئے انہوں نے درست فرمایا تھا کہ: ''آج میر باقر علی داستان سنائیں گے کل خود داستان ہو جائیں گے''۔ واقعی میر صاحب اور ان کا فن آج محض ایک داستان ہو کر رہ گیا ہے مگر اس جلسے کی روداد سنیے تو اس محفل کا پورا نقشہ کھنچ جاتا ہے اور یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ کاش یہ محفلیں اجڑ نہ گئی ہوتیں۔ بہر حال عرض صرف یہ کرنا ہے کہ ہماری داستانیں ایسی نہیں کہ انہیں نظر کم سے دیکھا جائے۔ ان کی طرف توجہ اور انہیں سلیقے سے ترتیب دے کر محفوظ کر لینے کی کوشش یقیناً مستحسن ہے۔

ہماری داستانوں پر تحقیق و تنقید کا آغاز بابائے اردو مولوی عبدالحق سے ہوتا ہے۔ انہوں نے سرسید سے بہت کچھ سیکھا۔ سرسید کے ارشاد کی تعمیل میں تہذیب الاخلاق کے لیے

www.urduchannel.in

چند مضامین بھی لکھے۔ اردو زبان و ادب سے والہانہ لگاؤ ان کے لیے سرسید کی عطا خاص ہے۔ سرسید کی اردو سے محبت کا یہ حال تھا کہ جب انہیں احساس ہو گیا کہ برادران وطن اردو سے کنارا کرتے جا رہے ہیں تو انہوں نے بہت دکھ کے ساتھ فرمایا کہ ملک کے ہندو اور مسلمان اب مل کر کوئی کام نہ کر سکیں گے۔ بالکل یہی حال مولوی عبدالحق کا تھا، جس کسی نے اردو کے خلاف لب کشائی کی وہ مولوی صاحب کے غیض و غضب کا نشانہ بنا۔

خیر یہ تو بات میں بات نکل آئی۔ عرض یہ کرنا تھا کہ مولوی صاحب نے اردو کی بے مثال خدمت کی۔ ان کا ایک اہم کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اردو کی کمیاب کتابوں اور اہم مخطوطات کا سراغ لگایا اور انہیں سلیقے سے ترتیب دے کر شائع کیا۔ یہاں ہم صرف ان کتابوں پر گفتگو کریں گے جو داستانی ادب سے تعلق رکھتی ہیں۔ یہ کتابیں ہیں سب رس، باغ و بہار، رانی کیتکی کی کہانی اور ان کے علاوہ دو منظوم داستانیں گلشن عشق اور مثنوی قطب مشتری۔

سب رس کی اہمیت اس لیے بھی زیادہ ہے کہ یہ اردو کی پہلی کتاب ہے یہ ۱۶۳۵ میں دکن میں لکھی گئی۔ انداز تمثیلی اور زبان مقفّی اور مسجع ہے۔ اسے ملا وجہی کا اہم کارنامہ کہنا بجا ہے۔ مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ محمد یحییٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری (م ۸۵۲ھ) کی فارسی تصنیف قصۂ حسن و دل (مثنوی دستور عشاق کی تلخیص) ملا وجہی کے پیش نظر تھی۔ بعض محققین کا خیال ہے کہ اس مصنف کی ایک دوسری ضخیم کتاب دستور عشاق (۸۴۰ھ) سے بھی وجہی نے استفادہ کیا ہے۔ فتاحی کی کتاب کا ماخذ ایک سنسکرت ناٹک پربودھ چندر ودے قرار دیا جاتا ہے۔ بہرحال یہ بحث ہمارے موضوع سے خارج ہے۔

مولوی عبدالحق نے رسالہ اردو، اکتوبر ۱۹۲۴ میں ایک تفصیلی مضمون لکھ کر اس کتاب کا تعارف کرایا اور ۱۹۳۲ میں سب رس کو اپنے مقدمے کے ساتھ انجمن ترقی اردو سے شائع کر دیا۔ مولوی صاحب نے کئی اہم نسخوں سے مقابلہ کر کے اس کتاب کا درست متن متعین کیا۔

''باغ و بہار'' ہمارے داستانی ادب کی اب تک سب سے مقبول کتاب رہی ہے اس کے ترجمہ و تالیف کا سہرا میر امن کے سر ہے۔ انھوں نے ولیم گلکرسٹ کی فرمائش پر

فورٹ ولیم کالج کے لیے یہ خدمت انجام دی۔ میر امن نے یہ کتاب ۱۸۰۲ میں مکمل کی اور ۱۸۰۳ میں ہندوستانی پریس سے شائع ہوئی۔ سرورق پر یہ وضاحت کر دی گئی تھی کہ یہ کتاب میر امن کی تالیف ہے اور اس کا ماخذ تحسین کی نوطرز مرصع ہے جو فارسی قصہ چہار درویش کا ترجمہ ہے میر امن نے کتاب کے مقدمے میں یہ بھی لکھا تھا کہ:

> ''یہ قصہ چار درویش کا ابتدا میں حضرت امیر خسرو دہلوی نے اس تقریب سے کہا کہ حضرت نظام الدین اولیا زری وزر بخش جو اُن کے پیر تھے اور درگاہ ان کی دلی میں قلعے سے تین کوس لال دروازے (مراد: خونی دروزہ) کے باہر مٹیا دروازے سے آگے لال بنگلے کے پاس ہے، ان کی طبیعت ماندی ہوئی تب مرشد کا دل بہلانے کے واسطے امیر خسرو یہ قصہ ہمیشہ کہتے اور تیمارداری میں حاضر رہتے۔ اللہ نے چند روز میں شفا دی تب انہوں نے غسل صحت کے دن یہ دعا دی کہ جو کوئی اس قصے کو سنے گا خدا کے فضل سے تندرست رہے گا۔ جب سے یہ قصہ فارسی میں مروج ہوا''۔

میر امن کی باغ و بہار بے حد مقبول ہوئی اور اس کے متعدد ایڈیشن شائع ہوئے۔ اس کتاب کی اہمیت کے پیش نظر مولوی عبدالحق اس کا معتبر متن تیار کرنے کی طرف متوجہ ہوئے۔ انہوں نے باغ و بہار کو مقدمہ و فرہنگ کے ساتھ ۱۹۳۱ میں شائع کیا۔ حضرت نظام الدین کی علالت و صحت کا جو قصہ میر امن نے بیان کیا ہے اس سے ایک نئی بحث کا دروازہ کھل گیا۔ مولوی صاحب نے اس پر تفصیل سے گفتگو کی اور مزید تحقیق کی ضرورت پر زور دیا۔ حافظ محمود شیرانی نے اس روایت کے خلاف ٹھوس دلائل پیش کیے ہیں اور اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ قصے کو مقبول خاص و عام بنانے کے لیے یہ کہانی گھڑ لی گئی ہے۔

''کہانی رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی'' انشا کی تصنیف ہے۔ کوشش کی گئی ہے کہ اس میں فارسی عربی کا کوئی لفظ نہ آنے پائے لیکن مصنف اس میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکے۔

www.urduchannel.in

مولوی عبدالحق ایک عرصے تک اس کتاب کو حاصل کرنے کی کوشش کرتے رہے۔ انہوں نے لکھا ہے کہ اس کا ذکر بہت سنا تھا مگر یہ دستیاب نہ تھی۔ بالآخر مولوی صاحب نے بنگال ایشیاٹک سوسائٹی کے جرنل سے اس کی نقل تیار کرائی اور رسالہ اردو، اپریل ۱۹۲۶ میں اسے شائع کر دیا۔ بعدازاں یہ ۱۹۳۳ میں انجمن سے کتابی صورت میں شائع ہوئی۔ مولوی صاحب نے اس کتاب کا نام ''داستان رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی'' لکھا ہے لیکن دراصل اس کا نام ''داستان''، نہیں ''کہانی.....'' ہے۔ انشا نے خود پر یہ پابندی عائد کر لی تھی کہ عربی فارسی کا کوئی لفظ اپنی کہانی میں نہیں لائیں گے۔ پھر وہ نام میں ہی ایسی غلطی کس طرح کر سکتے تھے۔ مولوی صاحب کے بعد اس کتاب کو جناب امتیاز علی خاں عرشی اور جناب عبدالستار دلوی نے مرتب کیا اور کتاب کے نام کو درست کر دیا۔

حالانکہ یہ کتاب پہلے دیوناگری میں چھپی لیکن اس کے دستیاب چاروں مخطوطے اردو رسم خط میں ہیں۔ اس لیے اسے اردو کی تصنیف قرار دینا ہی مناسب ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ہندی والے اس کتاب پر اپنا حق جتاتے رہے ہیں۔

انشا کی اس کتاب کے سنہ تصنیف میں اختلاف ہے۔ احسن مارہروی اور جناب رام بابو سکسینہ ۱۸۰۳ بتاتے ہیں۔ عرشی صاحب ۱۸۰۸ لکھتے ہیں۔ اس پر بھی اختلاف رائے ہے کہ اس تصنیف کو داستان کہنا مناسب ہوگا یا کہانی کا نام دینا دراصل اختصار کے سبب اسے کہانی کا نام دیا گیا اور فوق فطری واقعات کے سبب اسے داستان کہا گیا۔ انشا کی خود پر عائد کردہ شرط کہ اس میں عربی فارسی ترکی کا کوئی لفظ نہ آنے پائے۔ اس اختصار کا سبب ہوسکتی ہے۔ ڈاکٹر عابد پیشاوری نے اسے کہانی اور داستان کے درمیان کی کڑی کہا ہے۔

مولوی صاحب نے مندرجہ بالا تین منثور داستانوں کے علاوہ دو منظوم داستانیں بھی ترتیب دیں اور انہیں انجمن ترقی اردو سے شائع کیا۔ یہ ہیں مثنوی گلشن عشق اور قطب مشتری۔

ملانصرتی کی مثنوی ''گلشن عشق'' ایک منظوم داستان ہے جسے مولوی عبدالحق نے

ترتیب دے کر مع مقدمہ و فرہنگ پہلی بار انجمن ترقی اردو کراچی سے ۱۹۵۲ میں شائع کیا۔ گلشن عشق ۱۰۶۸ھ (۱۶۵۷) کی تصنیف ہے جس میں منوہر اور مدمالتی کی داستان عشق بیان ہوئی ہے۔ یہ قصہ کہاں سے لیا گیا اس بارے میں نصرتی نے کوئی وضاحت نہیں کی۔ صرف اتنا لکھا ہے کہ ایک دوست نبی بن عبدالصمد نے اس قصے کو مثنوی کی شکل دینے کی ترغیب دی۔ اس بارے میں مولوی صاحب لکھتے ہیں:

> ''یہ قصہ اس سے قبل بھی تحریر میں آچکا ہے۔ ایک صاحب شیخ منجھن نامی نے اسے ہندی میں لکھا تھا یہ کتاب اب تک دستیاب نہیں ہوئی۔ اس کا حوالہ ایک دوسری کتاب مسمی ''قصہ کنور منوہر و مدمالت'' میں ملتا ہے۔ یہ فارسی مثنوی ہے۔ مصنف کا نام معلوم نہیں ہوا۔ البتہ سنہ تصنیف ۱۰۵۹ھ ہے۔ اس میں مصنف نے شیخ منجھن کی ہندی کتاب کا ذکر کیا ہے اور اپنے قصے کی بنیاد اسی پر رکھی ہے۔ تیسری کتاب عاقل خاں رازی عالمگیری کی مثنوی ''مہر و ماہ'' ہے۔ اس میں بھی یہی قصہ ہے یہ تینوں کتابیں ''گلشن عشق'' سے پہلے کی تصنیف ہیں..... اگر چہ ان سب کتابوں میں قصہ ایک ہے لیکن ہر مصنف نے کسی قدر ردو بدل یا اختصار سے کام لیا ہے۔ ان سب میں ''گلشن عشق'' بہت جامع اور بہت ضخیم ہے''۔ (گلشنِ عشق، مقدمہ، ص ۱۰، ۱۱)

متن کے بعد تیس صفحات پر مشتمل فرہنگ الفاظ بھی شامل کتاب ہے۔

دکن کی منظوم داستانوں میں ''قطب مشتری'' کو سب سے زیادہ اہم خیال کیا جاتا ہے۔ اس کا سنہ تصنیف ۱۶۰۹ ہے۔ یہ داستان محمد قلی قطب شاہ کے درباری شاعر ملا وجہی کی تصنیف ہے۔ یہ ایک طبع زار قصہ ہے۔ مولوی صاحب نے اسے ترتیب دے کر مقدمہ و فرہنگ کے ساتھ ۱۹۳۹ میں شائع کیا۔ انہوں نے دو خطی نسخوں کی مدد سے صحیح متن کے تعین کی کامیاب کوشش کی ہے۔

www.urduchannel.in

یہ داستان زبان و بیان کے اعتبار سے نہایت اہم ہے اور اسے دکنی زبان کے ارتقا کا ایک سنگ میل کہنا بجا ہے۔ قطب مشتری سے اس عہد کے تاریخی حالات و معاشرت پر روشنی پڑتی ہے۔

عام خیال یہ ہے کہ شہزادگی کے زمانے میں قطب شاہ کو بھاگ متی نام کی ایک رقاصہ سے عشق ہو گیا تھا۔ مثنوی میں اسی واقعے کو ردو بدل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس قیاس کے سلسلے میں مولوی صاحب کا ارشاد ہے کہ:

> ''ایک قیاس اس مثنوی کے متعلق یہ ظاہر کیا ہے کہ اس میں در پردہ سلطان محمد قلی قطب شاہ اور بھاگ متی کے مشہور عشق کی داستان بیان کی گئی ہے۔ وہ واقعہ بھی عالم شہزادگی کا ہے۔ ممکن ہے ایسا ہوا ہو لیکن کتاب سے اس کا کوئی قرینہ نہیں پایا جاتا۔ مثنوی میں جو واقعات بیان کیے گیے ہیں بھاگ متی کے عشق سے ان کا کوئی تعلق نہیں پایا جاتا۔ وجہی کا مقصد اس مثنوی کے لکھنے سے بادشاہ کے حسن و جما، شجاعت و لیاقت کی تعریف کرنا ہے اور بس''۔
>
> (مقدمہ قطب مشتری، ص ۳)

داستان کے سلسلے میں مولوی عبدالحق کے بعد علی گڑھ کا جو نام قابل ذکر ہے وہ ڈاکٹر ابوالحسن منصور احمد کا نام ہے جو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں استاد تھے۔ انہوں نے الف لیلہ کا عربی زبان سے سلیس اردو میں ترجمہ کیا جسے انجمن ترقی اردو ہند نے سات جلدوں میں شائع کیا۔ صفحات کی مجموعی تعداد ساڑھے تین ہزار سے کچھ کم ہے۔ ساتویں جلدیں ۱۹۴۰ سے ۱۹۴۶ تک (ہر سال.....جلد) شائع ہوئیں۔

الف لیلہ عربی زبان کے افسانوی ادب کا شاہکار سمجھی جاتی ہے۔ یہ کتاب اتنی مقبول تھی کہ فارسی، ترکی، انگریزی، فرانسیسی، جرمن، اطالوی اور روسی زبانوں نیز ہندوستان کی متعدد زبانوں میں بھی اس کا ترجمہ ہوا۔

سید نورالحسن ہاشمی سابق صدر شعبۂ اردو لکھنؤ یونیورسٹی نے علی گڑھ میں اپنی تعلیم

مکمل کی۔ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اردو سے انہوں نے ''دہلی کا دبستان شاعری'' پر پی ایچ ڈی کی غالباً پہلی ڈگری حاصل کی۔ اس کے بعد سے وہ برابر علمی کاموں میں مشغول رہے۔ ریٹائرمنٹ کے بعد لکھنؤ میں ہی ان کا قیام رہا۔

ان کے جس تحقیقی کام کا تعارف یہاں مقصود ہے وہ میر محمد حسین عطا خاں تحسین کی مشہور تصنیف نوطرز مرصع ہے جسے انہوں نے متعدد نسخوں کی مدد سے ترتیب دیا۔ اس کی پہلی اشاعت کا سنہ ۱۹۵۸ اور دوسری اشاعت کا ۱۹۷۸ ہے۔ درمیان کی دو دہائیاں بھی اس اہم تصنیف کے سلسلے میں مواد و معلومات کی چھان بین میں صرف ہوئیں۔ اس کتاب کے سلسلے میں انہوں نے بہت سے ایسے اہم نکات پر روشنی ڈالی ہے جو اس سے پہلے اہل نظر کے علم میں نہیں تھے۔

میر محمد حسین عطا خاں تحسین اٹاوہ (اتر پردیش) کے رہنے والے تھے۔ تحسین نے نوطرز مرصع کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ایک بار تحسین کو جنرل اسمتھ کے ساتھ کشتی پر کلکتے کا سفر کرنا پڑا۔ وقت گزاری کے لیے تحسین کے ایک ساتھی نے مختلف کہانیاں سنائیں۔ ان میں آخری داستان وہ ہے جو نوطرز مرصع میں مذکور ہے۔ اسے سن کر تحسین کو خیال آیا کہ اس داستان کو مرصع ہندی زبان میں لکھ دیا جائے تو اسے قبول عام حاصل ہوگا۔

محققین کا خیال ہے کہ یہ کام تحسین نے شروع تو فوراً ہی کر دیا لیکن بہت بعد کو تکمیل تک پہنچا۔ تحسین نے اس کے کچھ حصے لکھ کر والی اودھ شجاالدولہ کو سنائے۔ انھوں نے انہیں پسند فرمایا اور مکمل کرنے کا حکم دیا۔ جب کتاب یا چند محققین کے نزدیک اس کا پہلا حصہ تکمیل کو پہنچا تو شجاالدولہ کا انتقال ہو چکا تھا۔ چنانچہ اسے آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کیا گیا:

> ''تحسین نے نوطرز مرصع کا ابتدائی حصہ غالباً ۱۷۶۸ کی ابتدا میں لکھنا شروع کیا ہوگا جب کہ انھوں نے سفر گنگا اختیار کیا اور اواخر ۱۷۶۹ تک لکھا جاتا رہا ہوگا۔ جب کہ جنرل اسمتھ کلکتے سے انگلستان چلا گیا اور تحسین کو عظیم آباد میں مختار بنا گیا۔ ڈاکٹر سجاد نوطرز مرصع کے

www.urduchannel.in

دیباچے سے یہ اندازہ لگاتے ہیں کہ سفر کشتی کے درمیان یعنی ۱۹ ستمبر ۱۷۶۸ تک اس کا ابتدائی حصہ ضرور لکھ لیا ہوگا۔ یہ اندازہ آزاد اور بلوم ہارٹ کے اندازوں کی بہ نسبت بہت زیادہ مستند ہے۔ اب مختصراً نوطرز مرصع کی تاریخ تصنیف کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ ۱۷۶۸ سے شروع ہو کر ۱۷۷۵ میں تمام ہوئی اور دو ایک سال بعد کچھ عبارتیں اور مدحیہ قصیدے میں شجاع الدولہ کے بجائے آصف الدولہ کا نام لکھ کر ان کے حضور پیش کر دی گئی ہوگی''۔

(مقدمہ نوطرز مرصع، ص ۳۴)

نوطرز مرصع کے ماخذ کے بارے میں بھی علما میں اختلاف رائے ہے۔ تمام دلائل پر غور کرنے کے بعد ہاشمی صاحب اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ جو کہانی نوطرز مرصع میں بیان ہوئی ہے اس کے اصل مصنف حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خاں ہیں جو محمد شاہ بادشاہ کے دربار میں ملازم تھے۔ عرض کرنے کی ضرورت نہیں کہ میر امن کی باغ و بہار کا ماخذ تحسین کی یہی داستان ہے۔

۱۹۶۶ میں پروفیسر مسعود حسین خاں نے قصۂ مہر افروز و دلبر کو ترتیب دے کر شعبۂ اردو عثمانیہ یونیورسٹی حیدر آباد دکن سے شائع کیا۔ بہ قول پروفیسر احتشام حسین اس کے وجود سے کوئی باخبر نہیں تھا۔ غالباً اس کا واحد نسخہ گوالیار میں حضرت جی کے کتب خانے کی زینت تھا۔ ۱۹۲۹ میں ایک بزرگ نے اسے آغا حیدر حسن کو تحفتاً پیش کر دیا۔ موصوف نے یہ نسخہ پروفیسر مسعود حسین خاں کو اس درخواست کے ساتھ پیش کر دیا کہ وہ اسے ترتیب دیں اور شائع کر دیں۔ اس نسخے میں نہ کوئی ابتدا ہے نہ اختتام جس سے کتاب کے مصنف کا حال معلوم ہو یا مصنف کے وطن کا پتا چلے، مقام کتابت اور زمانۂ کتابت کا کوئی علم ہو سکے۔ کتاب کے سرورق پر ایک جگہ ''عیسوی خاں بہادر ایک دوسرے خط میں لکھا ہوا ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے عیسوی خاں کو عارضی طور پر اس داستان کا مصنف قرار دے کر قصے کی اندرونی شہادتوں اور لسانی خصوصیات کی بنیاد پر اس کے زمانے کا تعین کرنے کی کوشش کی ہے''۔

(نیا دور، لکھنؤ۔ ص ۱۸۸۔ مارچ تا مئی ۱۹۹۵)

پروفیسر احتشام حسین نے درست فرمایا ہے کہ ڈاکٹر صاحب نے ماہر لسانیات ہونے کے سبب اس خدمت کو بدرجہ احسن انجام دینے کی کوشش کی ہے۔ داخلی شہادتوں کی بنا پر انہوں نے اس کا زمانۂ تصنیف ۱۷۳۲ اور ۱۷۵۹ کے درمیان قرار دیا ہے۔

مصنف اور زمانۂ تصنیف دونوں مسئلے ہنوز تحقیق طلب ہیں۔ بہر حال یہ ایک قابل قدر تحقیقی کام ہے جو علی گڑھ کے ایک نامور فرزند کے ذریعہ وجود میں آیا۔

داستان اور علی گڑھ کے موضوع پر غور کیجئے تو اگلا اہم نام ڈاکٹر محمود الٰہی کا نظر آتا ہے۔ تحقیق اور تنقید دونوں ان کا موضوع رہے ہیں اور انہوں نے اپنی تحریروں سے اردو ادب کی بیش بہا خدمت انجام دی ہے۔ اس مختصر مضمون میں ان کی ایک کتاب ''فسانۂ عجائب کا بنیادی متن'' (سنہ اشاعت ۱۹۷۳) کا تعارف کرانا مقصود ہے۔

کتاب کے حرف آغاز میں ڈاکٹر صاحب تحریر فرماتے ہیں:

''.....اس (فسانۂ عجائب) کا ایک ایسا خطی نسخہ دریافت ہوا ہے جس سے بہت سے مسلمات غلط ثابت ہوتے ہیں اس کا متن ہمیں مجبور کرتا ہے کہ لکھنؤ کی نثر کے بارے میں ہم اپنا انداز نظر بدلیں۔ اسی حقیقت کے پیش نظر اس کا متن شائع کیا جا رہا ہے''۔ (ص ۵)

مقدمے میں ڈاکٹر صاحب نے سخن دہلوی (مصنف سروش سخن) کا یہ قول دہرایا ہے کہ سرور لکھنوی نے اٹھارہ مرتبہ فسانۂ عجائب کو درست کیا، جو فقرہ سست پایا اسے چست کیا اور واضح کیا ہے کہ سرور کی زندگی میں فسانۂ عجائب کے متعدد ایڈیشن شائع ہوئے اور ہر ایڈیشن پہلے کے مقابلے میں کچھ بدلا ہوا نظر آتا ہے۔ جا بجا یہ کوشش کی گئی ہے کہ سادہ عبارت کو رنگین بنا دیا جائے، سہل ممتنع کو مسجع میں بدل دیا جائے۔ اس کوشش میں انہوں نے سادہ و سہل نثر کو مصنوعی بنا دیا۔

ڈاکٹر صاحب نے فسانۂ عجائب کا جو بنیادی متن پیش کیا ہے اس سے اردو نثر میں سرور کا مرتبہ گھٹتا نہیں کچھ اور بلند ہو جاتا ہے۔ بڑی محنت سے ان کی اصل نثر کا بعد کی مصنوعی نثر سے مقابلہ کرنے کے بعد ڈاکٹر صاحب اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

www.urduchannel.in

''داستانی دور میں رجب علی بیگ سرور سے بڑھ کر کوئی قصہ نگار پیدا نہیں ہوا ہے۔ ان کے پلاٹ کی ترتیب، کردار نگاری، جذبات کی عکاسی اور مکالمہ نویسی کا جواب اور کوئی نثری داستان نہیں پیش کرسکتی۔ اب تک ان کے فن پر سجع وترصیع کے پردے پڑے ہوئے تھے لیکن اب یہ پتا چلا ہے کہ وہ داستان کے فن کو ناول کے فن سے قریب کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے.....۔

اپنی بہت سی خامیوں کے باوجود آج بھی فسانۂ عجائب کے بعض حصے قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔ یہ وہی حصے ہیں جو بے جوڑ اضافوں سے محفوظ رہ گئے تھے اور جہاں مصنف کا قلمِ اصلاح تھک سا گیا تھا'' (مقدمہ، ص ۳۷-۳۸)

ڈاکٹر صاحب کی اس کوشش سے فسانۂ عجائب کا ابتدائی متن ہمارے سامنے آجاتا ہے جس سے ہم ابھی تک واقف نہیں تھے اور یہ ان کا ایک بڑا کارنامہ ہے۔

شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی کے استاد ڈاکٹر اطہر پرویز نے بھی اردو داستانوں پر قابل قدر کام کیا۔ ان کے تحقیقی مقالے کا موضوع ہے ''اردو کی داستانوں کا تنقیدی مطالعہ'' اپنے مقالے میں انہوں نے داستان کے فن پر ایک طویل مضمون لکھا ہے اور اردو داستان کی تاریخ تفصیل کے ساتھ بیان کی ہے مگر یہ مقالہ ہنوز غیر مطبوعہ ہے۔

اس کے علاوہ انہوں نے فسانۂ عجائب مرتب کر کے سنگم پبلشرز الہ آباد سے ۱۹۶۹ میں شائع کیا۔ اس میں اردو طلبہ کی ضرورت کا لحاظ کرتے ہوئے اعراب واوقاف کا خاص اہتمام کیا ہے۔ مشکل الفاظ کی فرہنگ نے اس کام کی افادیت میں اضافہ کردیا ہے۔ عربی فقروں اور آیتوں کی تشریح کردی گئی ہے۔ مختلف رسوم، کی جن سے موجودہ زمانے کے لوگ ناواقف ہیں مناسب وضاحت کردی گئی ہے۔

پرویز صاحب کو فسانۂ عجائب کے جو ایڈیشن دستیاب ہوئے ان کا تعارف کرادیا گیا ہے۔ انہوں نے ایک اہم کام یہ کیا کہ سرور نے لکھنؤ کے جن فن کاروں کا ذکر کیا ہے،

ان کے بارے میں معلومات فراہم کردی ہیں۔

پرویز صاحب نے فسانۂ عجائب کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھا ہے۔ اس کے جو نتائج برآمد ہوئے وہ ایک مفصل مضمون میں پیش کردیے ہیں۔

ڈاکٹر معصوم رضا راہی شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی میں کئی سال تک استاد کے فرائض انجام دے چکے ہیں۔ ان کے تحقیقی مقالے کا موضوع ہے ''طلسم ہوش ربا میں ہندوستانی زندگی'' اس داستان کا مطالعہ انہوں نے اس نقطۂ نظر سے کیا ہے کہ اس میں بدیسی عناصر کی نہیں، ہندوستانی عناصر کی فراوانی ہے۔ مصنف کی رائے میں یہ خیال درست نہیں کہ اردو کا شاعر اور ادیب اپنی تصنیف کا مواد ہندوستان سے نہیں لیتا۔ سرزمین ایران وعرب کی طرف نظر دوڑاتا ہے۔ ڈاکٹر راہی معصوم رضا نے یہ بات شروع ہی میں واضح کردی ہے کہ ''اردو کے پاس جو کچھ ہے وہ ہندوستانی ہے۔'' ان کا کہنا ہے کہ لباس، مکان، دسترخوان، رہن سہن اور زبان کا کوئی مذہب نہیں ہوتا''۔ (ص ۵)

مصنف نے مثالوں سے واضح کردیا ہے کہ داستان کے صبح وشام، لباس، زیور، رسم ورواج، کھانا پینا، شادی بیاہ گھریلو زندگی اور موت سب ہندوستانی ہیں۔ فرماتے ہیں:

''اس داستان کی زمین، زمین پر اگنے والا سبزہ، اس کے پہاڑ اور دریا، اس کے جنگل اور صحرا، اس کے کھیت، اس کے باغ، اس کی آب وہوا اور اس آب وہوا میں اور اس زمین پر رہنے والے لوگ ہندوستانی ہیں۔ ان لوگوں کی خارجی زندگی ہی ہندوستانی نہیں ان کی روحانی زندگی بھی ہندوستانی ہے''۔ (ص ۳۵۷)

غرض طلسم ہوش ربا کے حوالے سے انہوں نے اردو ادب میں ہندوستانی عناصر کا سراغ لگایا اور صرف طلسم ہوش ربا ہی نہیں بلکہ تمام اردو ادب کے خلاف جو غلط فہمیاں عام ہوچلی تھیں ان کا ازالہ کیا۔

ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی نے اپنی وقیع تصانیف کے ذریعہ اردو ادب کی خدمت کی لیکن یہاں صرف یہ عرض کرنا ہے کہ ہمارا داستانی ادب بھی ان کی توجہ سے محروم نہیں رہا۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ کی فرمائش پر انہوں نے اردو کی دو مقبول مثنویوں۔

www.urduchannel.in

سحرالبیان اور گلزار نسیم کو ترتیب دیا۔ اس کام کے دوران یقیناً طلبہ کی ضروریات ان کے پیش نظر رہیں۔ دونوں کتابوں کے شروع میں انہوں نے داستان اور منظوم داستان یعنی مثنوی کے فن پر آسان زبان میں گفتگو کی اور دونوں مثنویوں کا تنقیدی جائزہ لیا۔ دونوں ہی مثنویوں کے آخر میں مشکل نامانوس الفظ ومحاورات کی فرہنگ بھی دے دی گئی۔ تاکہ طلبہ کے لیے دونوں مثنویوں کا مطالعہ آسان ہو۔

مطالعہ داستان کے سلسلے میں بزرگ محققین کے بعد علی گڑھ کے جس فرزند کا ذکر ناگزیر ہے۔ وہ ڈاکٹر قمرالہدیٰ فریدی ہیں۔ فریدی کا ہماری زبان کے نوجوان، ذہین اور وسیع المطالعہ محققین و ناقدین میں شمار ہے۔ ان کا قلم زمانۂ طالب علمی میں بھی رواں تھا۔ درس وتدریس کا پیشہ اختیار کرنے کے بعد تصنیف وتالیف کو انہوں نے ایک اہم ذمہ داری خیال کیا اور اس کا حق ادا کر دیا۔

فریدی کے علمی کاموں کی فہرست لمبی ہے لیکن جس صنف ادب کی طرف انہوں نے بہ طور خاص توجہ کی وہ ہماری داستان ہے۔

''طلسم ہوش ربا: تنقید وتلخیص'' ان کا ایک قابل قدر کام ہے۔ اس تلخیص کی خصوصیت یہ ہے کہ داستان کا بنیادی قصہ برقرار رہتا ہے۔ اس کی سالمیت کو کوئی گزند نہیں پہنچتی۔ ساتھ ہی وہ تمام حصے بھی شامل انتخاب ہوجاتے ہیں۔ جن سے اس داستان کی کسی اہم خصوصیت پر روشنی پڑتی ہے۔ غرض یہ طریق کار تلخیص کا بہترین نمونہ ہے مگر یہ کام آسان نہیں۔ یقین ہے کہ فریدی صاحب نے اس داستان کی تلخیص کرنے سے پہلے دس بار اس کا گہری نظر سے مطالعہ کیا ہوگا۔

اس کتاب کا تنقیدی حصہ اور زیادہ قابل ستایش ہے یہاں سب داستانوں پر تنقیدی نظر ڈالی گئی ہے لیکن ''طلسم ہوش ربا'' پر توجہ بہ طور خاص مرکوز رہی ہے اور پوری طرح اس داستان کی خصوصیات کو اجاگر کیا گیا ہے۔ پر مغز مقدمے کے علاوہ ایک مبسوط فرہنگ بھی شامل کتاب ہے۔ متن میں حسب ضرورت اعراب کا اہتمام کیا گیا ہے۔ اس نہج پر فریدی نے تین اور کتابوں کی تدوین کی ہے۔ یہ کتابیں ہیں مثنوی سحرالبیان، گلزار نسیم اور باغ وبہار۔

اس سلسلے کی سب سے اہم کتاب ہے ڈاکٹر فریدی کی تصنیف ''اردو داستان: تحقیق وتنقید''۔ کتاب کے پہلے دو ابواب قصے کہانی کا آغاز وارتقا اور داستان کا فن، بے حد اہم ہیں اور ان سے داستانوں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ اس کے بعد اہم منثور ومنظوم داستانوں کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔

فریدی قلم اٹھانے سے پہلے موضوع زیر بحث سے متعلق تمام ضروری مواد فراہم کرتے ہیں۔ اس پر مسلسل غور وفکر کرتے ہیں۔ اس کے بعد اپنے نتائج کو ضبط تحریر میں لاتے ہیں۔ انہوں نے انداز تحریر بھی ایسا پایا ہے کہ خیال آئینے کی طرح روشن ہوجاتا ہے اور زبان کا لطف الگ مزہ دیتا ہے۔

کسی ادب کا بامعنی مطالعہ اسی وقت ممکن ہے جب اس کی تمام کلاسیکی شہکار بہترین تدوین وترتیب کے ساتھ پیش نظر ہوں۔ ابھی ہمارے ادب کا بہت سا قدیم سرمایہ جدید انداز سے ترتیب دے کر شائع نہیں کیا جاسکا ہے۔ اس طرف توجہ کی شدید ضرورت ہے۔

میں اپنی بات کو اس گزارش پر ختم کروں گا کہ داستان کی تفہیم کے مروجہ پیمانوں سے ہٹ کر اس صنف ادب پر نئی جہات سے نظر ڈالنے کی بھی ضرورت ہے۔ داستان کی باضابطہ تنقید کا آغاز کلیم الدین احمد سے ہوتا ہے۔ جنہوں نے اپنی فکر انگیز تصنیف ''اردو زبان اور فن داستان گوئی'' میں داستان کے اصول وضوابط اور صفات ومقاصد پر بھرپور روشنی ڈال کر اس صنف کی ادبی اہمیت کی طرف توجہ دلائی۔ ایک مدت تک داستان کی تنقید انہی خطوط پر آگے بڑھتی رہی۔ پھر شمس الرحمٰن فاروقی نے داستان امیر حمزہ کو اظہار کی زبانی روایت قرار دیتے ہوئے اس کی شعریات مرتب کی تو نقد داستان کی ایک نئی جہت سامنے آگئی۔ ان کی معرکہ آرا تصنیف ''ساحری، شاہی، صاحب قرآنی'' میں داستان کو کلاسیکی معاشرے کے تصور کائنات کے حوالے سے سمجھنے اور اظہار کی زبانی روایت کے طور پر پرکھنے پر اصرار کیا گیا ہے۔ ان کی ترجیحات پر نظر ڈالتے ہوئے اردو کے مابعد جدید نقاد پروفیسر قاضی افضال حسین نے اپنے ایک مضمون ''داستان کی نئی قرات'' (الفاظ، علی گڑھ، جولائی، ستمبر ۲۰۰۰) میں یہ بحث اٹھائی ہے کہ کیا ''داستان کا مطالعہ صرف محض زبانی روایت کے

www.urduchannel.in

حوالے سے'' کیا جاسکتا ہے؟ قاضی صاحب کا جواب ہے:

''ہونا یہ چاہیے کہ ہم داستان کا مطالعہ صرف ومحض زبانی روایت کے حوالے سے کرنے کے بجائے ایک ایسی تحریر کے طور پر کریں جس میں زبانی روایت کے تقریباً تمام اوصاف پوری آب وتاب کے ساتھ موجود ہیں۔'' (ص ۵۱)

داستان میں راوی کے وجود وعدم کے مسئلے میں بھی وہ فاروقی سے اختلاف کرتے ہیں۔ان کا موقف یہ ہے کہ:

''فاروقی صاحب نے زبانی بیانیہ کے اصولوں کی روشنی میں داستان پر گفتگو کرتے ہوئے اس حقیقت کو نظر انداز کیا کہ داستان کی شعریات اس کے متن میں زبانی بیانیہ کے اوصاف کی نشان دہی، اس طویل بیانیے میں واقعات کا مخصوص Pattern تلاش کرنے کی کوشش اوراس میں تکرار کے جواز کے متعلق تمام گفتگو، لکھی ہوئی داستان کے حوالے سے ہورہی ہے اور کسی بیانیہ کے تحریری Version کے اضافے اور صفات بالکل وہی نہیں ہوں گے جو اس کے زبانی بیان کے ہیں.....اس نقطۂ نظر سے غور کیجیے کہ داستان کی یہ تمام جلدیں تحریر میں منضبط ہونے کے بعد ایک مستقل متن کی حیثیت اختیار کرگئی ہیں تو ان میں راوی کی موجودگی سے انکار ممکن نہیں''۔ (ص ۵۱، ۵۲)

فاروقی کی وضع کردہ شعریات کی روشنی میں داستان کی تفہیم یقیناً مطالعے کی ایک نئی جہت ہے اوراس نقطۂ نظر سے بھی کام کرنے کی ضرورت ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ

''باغ وبہار'' کی زندہ نثر

کامیاب داستان گوئی کا گر یہ ہے کہ داستان گو اپنی شخصیت کو ہمیشہ پس پردہ رکھے۔ پروفیسر کلیم الدین احمد کا یہ خیال اگر صحیح تسلیم کر بھی لیا جائے اور یہ مان بھی لیا جائے کہ میرامن نے ''باغ و بہار'' میں اپنی شخصیت کو چھپانے کی پوری کوشش کی ہے تب بھی یہ تسلیم کرنا ذرا مشکل ہے کہ میرامن ''باغ و بہار'' میں کہیں بھی ظاہر نہیں ہوئے، ان کی شخصیت خود کو چھپانے کی پوری کوششوں کے باوجود ان کے ماحول، انداز بیان اور لب ولہجہ کی چلمنوں کے پیچھے سے جلوہ نما ہوہی گئی ہے ''باغ و بہار'' کی کہانی پرانی سہی مگر اس کو لکھنے والا پرانا نہ تھا۔ ''وہ میرامن دلی والا'' تھا، انیسویں صدی کی دلی کا- اور یہ اسی دلی والے کا اعجاز ہے کہ باغ و بہار اردو نثر کی پہلی زندہ کتاب قرار پائی ہے۔ ملک یمن کے بادشاہ جواں بخت اور چار درویشوں کی یہ داستان فرضی ہونے کے باوجود کچھ اس طرح جیتی جاگتی کہانی یا کہانیوں کا مجموعہ معلوم ہوتی ہے، گویا سچ مچ کسی بادشاہ یا چار دوریشوں کی سچی سرگذشت ہے ''باغ و بہار'' کا یہ سحر یا ''معجزہ'' کن عناصر مختلف کا رہین منت ہے؟ اس کا مختصر جواب اس مضمون میں پیش کیا جارہا ہے۔

میں نے عرض کیا ہے کہ ''باغ و بہار'' اردو کی زندہ نثر کی پہلی کتاب ہے پھر کیا ''باغ و بہار'' سے پہلے اردو نثر نعمتِ زندگی سے بہرہ ور نہ تھی؟ بے شک نہ تھی! زندگی کے ابتدائی مراحل وہ ضرور طے کررہی تھی، عالم جمادات سے عالم نباتات اور عالم نباتات سے عالم حیوانات تک زندگی جس طرح ارتقا پذیر ہوتی رہتی ہے، اردو نثر بھی درجوں سے گزرتی جارہی تھی۔ یہ ''باغ و بہار'' ہی تھی جس نے فورٹ ولیم کالج کے نئے ماحول میں اردو نثر کو

www.urduchannel.in

زندگی کی اس منزل سے روشناس کیا جو طبقات و جود میں اشرف المخلوقات کو حاصل ہے، اور جس طرح حیوان سے حیوان ناطق ہوکر انسان ترقی کی لاتعداد منزلیں طے کر چکتا ہے اسی طرح اردو کی نثر بھی ''باغ و بہار'' بننے تک درجے طے کر آئی ہے۔

''باغ و بہار'' کی نثر کو زندہ نثر کہنے کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ اس کے آئینہ میں ہمیں مصنف کی ذات اور اس کے زمانے کا عکس اتنا صاف صاف دکھائی دیتا ہے اور اس دور کی زندگی اس طرح واضح طور پر نقش پذیر ہوگئی ہے کہ داستان ہونے کے باوجود اس میں دلی کے در و دیوار اور اس کے اشخاص و افراد کی بولتی چالتی بلکہ چلتی پھرتی تصویریں نظر آنے لگتی ہیں، مانا کہ اس کے کرداروں کے نام اور ان کے بعض اعمال و افعال ہمارے لئے نامانوس ہیں مگر ہمیں محض ناموں سے کیا غرض ہے۔ یہ تو میر امن کی عجوبہ افزائی ہے کہ اس نے دلی کے اشخاص کو دوسرے لباسوں میں ملبوس کر کے اُن سے کامیاب ایکٹنگ کرائی ہے اور ہمیں محظوظ کیا ہے۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ معمولی کرید سے ان ایکٹروں کے اصلی خط و خال نمایاں ہوئے بغیر نہیں رہتے اور یہ ظاہر ہوئے بغیر نہیں رہتا کہ یہ ایکٹر دلی کے کوچوں میں صبح و شام گشت کرنے والے اشخاص ہیں۔ ''باغ و بہار'' سے پہلے نثر کی مشہور ترین کتابوں میں بھی اس طور سے زندگی کے آثار نہیں پائے جاتے۔ مثلاً ''سب رس'' وجہی کی ایک لحاظ سے خاصی بلند پایہ کتاب ہے مگر ایلیگری کی تمثیلیت اور فرضیت نے اس کے قالب کو کاغذی ہی رکھا ہے اس میں اس کا مصنف اور اس کے زمانہ کی معاشرت نمودار نہیں ہوسکی اس کا ایک سبب یہ ہے کہ ''سب رس'' ترجمہ ہے، اس لیے وجہی کہانی میں اپنے زمانے کو منعکس نہیں کرسکا۔ نثر کی دوسری بڑی کتاب بلکہ بہت بڑی کتاب تحسین کی ''نوطرز مرصع'' ہے۔ یہ داستان ہے اور وہی داستان ہے جس میں میر امن نے روح پھونک کر اس کو میر امن دلی والے کی ''باغ و بہار'' بنا دیا ہے۔ مگر ''نوطرز مرصع'' نوطرز اور مرصع ہونے کے باوجود زندہ نثر کی کتاب نہیں۔ اس میں کاغذی گھوڑے یا زیادہ سے زیادہ کاٹھ کے گھوڑے رینگتے نظر آتے ہیں، ہاں فرق یہ ہے کہ ان پر ریشمی زین پوش پڑے ہوئے ہیں جو نظر فریب اور زرق برق ہیں مگر ان زین پوشوں کے تلے جو گھوڑے ہیں ترصیع کے بوجھ کے نیچے دبے

دبے چل رہے ہیں اور بعض اوقات تو ان پر اتنا بوجھ ہے کہ چلانے سے بھی نہیں چلتے جامد اور ساکت رہتے ہیں۔

خیر، یہ تو تھا استعارہ یا محض چٹخارہ، اب حقیقت یہ ہے کہ ''باغ و بہار'' حقیقتاً اردو کی زندہ نثر کا پہلا بڑا شاہکار ہے۔ اس کی نثر کو زندگی بخشنے والا عنصر کیا تھا؟ وہ یہ تھا کہ اس کے لکھنے والے کو اپنے ''دلی والا ہونے کا احساس تھا؟ اور یہ احساس محض پندار یا کسی دعوتی باطل کا مظاہرہ نہ تھا بلکہ ان عظیم، مسلسل اور شاندار روایتوں کا پختہ اور گہرا اعتقاد تھا جو شاہجہاں آباد دہلی کے مکینوں اور مقیموں کو نسلاً بعد نسلٍ وراثت میں ملتا آیا تھا۔ میر امن کا یہ احساس باغ و بہار میں کئی موقعوں پر صاف الفاظ میں ظاہر ہوا۔ اور دیباچہ میں تو اس کی لے اتنی تیز ہوگئی کہ ''فسانۂ عجائب'' والے رجب علی سرور کو ان کا یہ ادعا ناگوار بھی گزرا۔ کیونکہ وہ یہ سمجھے کہ یہ میرا من کی چوٹ ہے لکھنؤ کے خلاف۔ حالاں کہ یہ چوٹ نہ تھی اور نہ یہ محض ادعا تھا بلکہ وہ زندہ احساس تھا جو ہر دلی والے کے دل میں گڑا ہوا ہوتا ہے اور اس کی زبان سے بے ساختہ ظاہر بھی ہوجاتا ہے۔ چنانچہ ''باغ و بہار'' کے دیباچہ میر امن کی مجبوری کی یہ صدا اس طرح سنائی دیتی ہے۔

> ''جو شخص دلی کا روڑا ہوکر رہا اور دس پانچ پشتیں اسی شہر میں گزریں اور اس نے دربار امرا کے دیکھے اور میلے ٹھیلے، عرس چھڑیا، سیر و تماشا اور کوچہ گردی اس شہر کی ہوگی اور وہاں سے نکلنے کے بعد اپنی زبان کو لحاظ میں رکھا ہوگا، اس کا بولنا بہت ٹھیک ہے''۔
>
> ''سیر المصنفین'' کے مصنف مولوی محمد یحییٰ تنہا نے فیلن کا یہ قول نقل کیا ہے کہ میر امن کہا کرتے تھے ''شاعری میرا پیشہ نہیں، نہ میں کسی شاعر کا بھائی ہوں، میری اردو ٹکسالی اردو ہے کیونکہ میں دلی (شاہجہاں آباد) کا روڑا ہوں اور یہیں کا پرورش یافتہ ہوں'' (ج ا ص ۱۷)

ایکٹنگ کرایا ہے اور ہمیں محظوظ کیا ہے۔ یہ میر امن کے مندرجہ بالا بیان کی مزید تصدیق ہے، میں دلی کا روڑا ہوں اور یہیں کا پرورش یافتہ ہوں۔ ان الفاظ میں خلوص اور جذبات عقیدت کا وہ پختہ رنگ نظر آتا ہے جس کو ہم محض انفرادی آواز نہیں کہہ سکتے۔ یہ در

www.urduchannel.in

حقیقت اس راسخ عقیدت کا اظہار ہے جو ہر دلی والے کو دلی کی تہذیب سے تھی جس کا اصل رنگ ایک آدھ پشت کے قیام سے نہیں چڑھتا تھا، بلکہ دس پانچ پشتیں اس شہر میں گزریں اور خود بھی کوچہ گردی اس شہر کی کی۔ اور سچ پوچھئے تو میر امن کی طرح ہر بڑے دلی والے کے دل میں دلی کی محبت اس طرح بسی ہوئی تھی کہ دلی چھوڑ کر بھی دلی کے کوچے اس کی چشم خیال کو 'اوراق مصور' ہی نظر آئے اور اس میں میر تقی میر ہوں یا میر حسن مصحفی ہوں یا میر امن سبھی شریک دکھائی دیتے ہیں۔

خلاصۂ کلام یہ کہ ''باغ و بہار'' داستان ہو یا کچھ ہو اس کی رگ رگ میں ایک زندہ احساس اور ایک توانا جذبہ متصرف اور دخیل ہے جو زبان و بیان کے علاوہ خود مطالب و مضامین کے مواد میں بھی صورت پذیر ہو رہا ہے۔ ''باغ و بہار'' میں دلی کی تہذیب بول رہی ہے، اس کی تصویریں گردش کر رہی ہیں۔ اس کے امراء اس کے میلے ٹھیلے، اس کے سیر تماشے، اس کی ضیافتیں، اس کی تقریبات اس کے رسوم و عقائد، اس کے آداب و مراسم، غرض اس میں وہ سب کچھ ہے جو اس زمانے کی دلی میں تھا یا ہو سکتا تھا۔ گویا یہ ایک زندگی کا نقشہ ہے اور ظاہر ہے کہ زندگی کے کامیاب نقشے وہی نثر بنا سکتی ہے جو خود بھی زندہ ہو اور سانس لے رہی ہو۔

اس مختصر سے مضمون میں دلی کی تہذیب کی تفصیل بیان نہیں ہو سکتی میں صرف اس کے ایک پہلو سے بحث کرتا ہوں ''باغ و بہار'' میں بزم کی تقریبات بہت ہیں اور یہ اس زمانے کی عام معاشرت کا ایک اہم پہلو تھا، شاہی درباروں کے لوازم میں ایک خاص بات اعلیٰ درجہ کی مہمان داری بھی، ان مہمانداریوں میں جو تکلف و اہتمام ہوتا تھا اس کا کچھ حال ''بزم آخر'' اور لکھنؤ کے متعلق ''تمدن کا آخری نمونہ'' میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ بہر صورت ان مجالس میں ساز و سامان کی کثرت و فراوانی ہوتی تھی اور یہ اس دور کی ایک مخصوص ذہنی کیفیت کی شارح ہے۔ یہ سب چیزیں ثروت اور دولت مندی کی پیداوار ہوا کرتی ہیں اور درباروں اور شاہی محلات میں دولت کی کمی نہ تھی۔ اسی سبب سے ''باغ و بہار'' کی محافل میں ہمیں اس زمانے کے شاہی محلات کا ٹھاٹ ملتا ہے۔ ساز و سامان کی کثرت کا تصور لانے

کے لیے اور ایوانِ نعمت کی رنگا رنگی کا نقشہ دکھانے کے لیے مصنف بعض اوقات یہ بھی فراموش کر دیتا ہے کہ مختلف موسموں کے پھل ایک دسترخوان پر جمع نہیں کرنے چاہئیں مگر ایک تو داستان کی عجوبہ خیزی اور پھر مبالغے کے ذریعہ کثرت کا نقشہ جمانے کی خاطر مصنف یہ بھی کر گزرا ہے۔ اور دراصل میر امن پر موقوف نہیں دہلی کے اکثر بڑے ادبا کے یہاں کثرت نمائی کی یہی تکنیک پائی جاتی ہے۔ میر حسن نے ''سحر البیان'' میں اسی حربے سے کام لیا ہے اور میر انیس کے مراثی میں بھی مبالغے کی اسی رنگ کی کیفیتیں مل جاتی ہیں اور یہ شاید ساری مغلیہ ثقافت کا ایک خصوصی رجحان ہے کیونکہ مغلوں کی مصوری اور تعمیر میں بھی جزئیات کی فراوانی اس حد تک پہنچی ہوئی ہے کہ شاید فن کے دوسرے پہلو اس کے سامنے دھیمے پڑ گئے ہیں۔ میر امن اور میر حسن بھی اسی ثقافت کے وارث اور دعویدار تھے، اس لیے ان کے یہاں یہ فراوانی اور کثرت ان کا انفرادی رجحان نہیں، نمائندگی ہے۔ محض طعام کی رونق اور تکلف کے لیے ملاحظہ ہو ''باغ و بہار'' (انجمن ایڈیشن) صفحہ ۷۷، ۷۹، ۸۰، ۸۶، ۹۷، ۱۱۵، ۱۱۸، ان تقریبات کی گھما گھمی اور ہما ہمی کے اندر شرفائے دہلی کے اخلاق و کردار کے مرقعے بھی ملتے ہیں۔ ان کی مہذب گفتگو اور شریفانہ لب و لہجہ بھی ان کے اخلاق اجتماعی کے بڑے اچھے اچھے تصور پیدا کرتا ہے۔ گفتگو میں حفظ مراتب، موقع شناسی، انکسار، تلطف، رکھ رکھاؤ، نکتہ آفرینی، رمز و اشارہ، یہ سب دلی کے نقوش ہیں۔

''خداوند۔ آپ قدردان ہیں، حاجت عرض کرنے کی نہیں،

''الٰہی، تارا اقبال کا چمکا رہے''۔

''اگر مہربانی فرمایئے تو ہمارا خداوند صاحب کا مشتاق ہے''۔

(انجمن ایڈیشن، ص: ۱۱۲)

''محض صاحب کی ملاقات کی آرزو میں یہاں تک آیا ہوں'' (ص: ۱۱۲)

یہ صاف دلی کے شرفا کا لہجہ ہے جس کی لاتعداد مثالیں ''باغ و بہار'' میں موجود ہیں۔

''باغ و بہار'' ایک تہذیب کی آواز تو ہے ہی، یہ اس زمانے کے ذہنی رجحانات کی آئینہ دار بھی ہے زمانے کے یہ رجحانات ''باغ و بہار'' کے محاورات میں اپنا عکس دکھا رہے

www.urduchannel.in

ہیں اور ظاہر ہے کہ محاورہ زندگی کی ان دیرپا اور مستقل کیفیتوں کی ترجمانی کرتا ہے جو کسی اجتماع کے مسلسل عمل وتعامل سے پیدا ہوتی ہیں، محاورے عربی کے مادہ ح، د، ر سے مشتق ہے جس کا معنی ہے ''گردش کرنا'' گویا محاورات دو یا دو سے زیادہ لفظوں کی مسلسل گردش سے پیدا ہوتے ہیں۔ جن کو کوئی قوم زندگی کی سچائیوں کے مطابق جان کر اختیار کر لیتی ہے۔ اس سے قوموں کی ذہانت، ان کے احساس جمال، ان کی نکتہ رسی، ان کی نکتہ دانی، ان کی حقیقت شناسی اور نفسیات شناسی، ان کے نقطہ ہائے نظر، ان کے اوہام ورسوم اور دوسرے معاشرتی امور کے عمدہ نقشے بنتے اور بگڑتے ہیں۔

نثر جب درجہ بلوغ تک پہنچ جاتی ہے تو اس میں محاورہ کا باسلیقہ استعمال کی قدرت پیدا ہوجاتی ہے محاورہ کا باسلیقہ استعمال محاورات کی بھرمار اور اسراف الفاظ کا نام نہیں۔ یہ تو لفظی کفایت شعاری کا ایک خوش نما عمل ہے یعنی تھوڑے لفظوں میں اجتماعی یا انفرادی زندگی کا کوئی مرقع اگر پیش کرنا ہو تو اس کے لیے اچھے اور برمحل محاورے سے بہتر کوئی وسیلہ نہیں۔ میرامن کی نثر میں زندگی اور خودشناسی کی شان بھی ان کی محاورہ بندی نے پیدا کی ہے۔ رجب علی بیگ سرور نے لکھنؤ کی ضد سے اس نکتہ تک پہنچنے کی کوشش نہیں کی۔ مناسب اور برمحل محاورہ بندی یہ ایک بے ساختہ تہذیبی عمل ہے۔ عمدہ اور زندہ نثر میں محاورہ بلایا نہیں جاتا خود آجاتا ہے ''باغ و بہار'' میں محاورات بلائے نہیں گئے خود آگئے ہیں، ناخواندہ مہمان کی طرح نہیں، بے تکلف دوست کی طرح۔

یہ سب کچھ دراصل میرامن کی تہذیب کا کرشمہ ہے جو ''باغ و بہار'' میں زندہ عنصر کی حیثیت سے موجود ہے۔ دلی کی ذہنی خصوصیت عام طور پر ملاحت، نمکینی اور WIT کے اظہار میں لطف محسوس کرتے ہیں HUM کی وہ اقسام جو آزادی سے پیدا ہوتی ہیں، دلی کے مزاج سے کچھ زیادہ مانوس معلوم نہیں ہوتیں، دلی کا کلچر خود ضبطی اور انضباط نفس کا کلچر تھا جس کے سائے میں ظرافت کے شوخ رنگ اچھی طرح نمودار نہیں ہوسکے، اس میں نکتہ آفرینی اور دھیمے مزاح کی کیفیات خوب روشن ہوئی ہیں۔ جس طرح دہلی کا مزاح رمزیت اور اشاریت کا دل دادہ ہے اسی طرح وہ دھیمے مزاح WIT کا دل دادہ ہے ''باغ و بہار''

کے محاورات اس خصوصیت کو خوب خوب آشکار کرتے ہیں۔

مندرجہ بالا تہذیبی اور ذہنی کیفیتوں کے اظہار کے لیے آپ مندرجہ ذیل فقرات میں آئے ہوئے محاورات پر نظر ڈالیے:

''راہی مسافر جنگل میدان میں سونا اچھالتے جاتے، کوئی نہ پوچھتا کہ تمہارے منہ میں کے دانت ہیں، اور کہاں جاتے ہو۔''

(انجمن ایڈیشن، ص:۷)

''دوست، آشنا جو دانت کاٹی روٹی کھاتے تھے اور چمچہ بھر خون اپنا ہر بات میں زبان سے نثار کرتے تھے کافور ہوگئے، بلکہ راہ باٹ میں آکر کہیں بھینٹ ملاقات ہوجاتی تو آنکھیں چرا کر منہ پھیر لیتے''۔

(ص:۲۰)

''جو مرد نکھٹو ہو گھر سیتا ہے، اس کو دنیا کے لوگ طعنہ سہنا دیتے ہیں''۔(ص:۲۱)

''اپنے باپ کی دولت کھوکھا کر بہنوئی کے ٹکڑوں پر آپڑا.....نہیں تو میں اپنے چمڑے کی جوتیاں بنا کر تجھے پہناؤں اور کلیجہ میں ڈال رکھوں''۔(ص۲۲)

''اگر باہمن کی لڑکی کھاتی تو کلمہ پڑھتی۔''(ص:۸۶)

''پھول سا بدن سوکھ کر کانٹا ہوگیا اور وہ رنگ جو کندن سا دمکتا تھا، ہلدی سا بن گیا''۔(ص۸۳)

''اسی طرح تین دن رات صاف گزر گئے کہ ملکہ کے منہ میں ایک کھیل بھی اڑ کر نہ گئی''۔(ص۸۳)

ان سب باتوں کے ساتھ ساتھ ''باغ و بہار'' کو اس لیے بھی زندہ نثر کی کتاب کہا گیا ہے کہ اس میں باتیں کرنے (یا کہنے) کا انداز بالکل فطری اور قدرتی ہے۔ اس کی زبان اس زمانے کی عام زبان اور عام لوگوں کی زبان ہے اور اس لحاظ سے اجتماعی زندگی کی

www.urduchannel.in

سچی ترجمان ہے۔اسی سبب سے اس میں اس زمانے کے لوگوں خصوصاً دلی والوں کی فطرتیں صلاحیتیں طبیعتیں اور رجحانات ومیلانات آشکار ہوتے ہیں:

''اب خداوند نعمت .....نجیبوں کے قدر دان جان گل کرائسٹ نے لطف سے فرمایا کہ اس قصہ کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں جو اردو کے لوگ ہندو، مسلمان، عورت مرد، لڑکے، بالے خاص و عام آپس میں بولتے چالتے ہیں، ترجمہ کرو، موافق حکم حضور کے میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے''۔

(''باغ و بہار''، طبع انجمن، ص:۳)

اس عبارت میں ''جیسے کوئی باتیں کرتا ہے''۔ سے مراد یہ ہے کہ اس طرح نہیں جس طرح بعض علمی یا ادبی کتابیں ہوتی ہیں جن میں عالمانہ شان برقرار رکھی جاتی ہے، فضیلت کے ثبوت پیش کیے جاتے ہیں۔صنعتوں کی نمائش کے ذریعہ دماغ کو آزمائش میں ڈالا جاتا ہے۔بعید الفہم تلمیحات اور نادر استعارات سے اپنے علم اور تخیل کی دھاک بٹھائی جاتی ہے، یہ سب باتیں علمی کتابوں میں یا ان ادبی کتابوں میں ہوتی ہیں جن میں علمی شان کا اظہار کیا جاتا ہے۔کتابی زبان میں فقروں اور جملوں کی ترتیب اس طرح قائم کی جاتی ہے جو تحریر کے حسب حال ہوتی ہے اور باتوں میں جو اشارات یا چشم و ابرو کی حرکات و سکنات ہوتی ہیں۔کنائی زبان میں ان کی جگہ الفاظ کی بھرتی ہوتی ہے۔گفتگو کی زبان میں اصول تخاطب کی پابندی کی جاتی ہے، پیراگراف کا احساس کم سے کم پیدا ہوتا ہے، پیرا گراف کا مدوجزر پیدا نہیں کیا جاتا۔مخاطب کی موجودگی کی وجہ سے لفظ بہ لفظ اس کے تاثر کی رعایت سے مدوجزر کم وبیش ہوتا رہتا ہے۔فقرے لمبے نہیں ہوتے، مکالمہ بعض اوقات جملوں کا ہوتا ہے، جوڑ حذف کر دیے جاتے ہیں۔غرض یہ کہ گفتگو کی زبان اور اس کا انداز کتابی اور تحریری زبان کے انداز سے مختلف ہوتا ہے۔تحریر میں یا کتابی زبان میں رکھ رکھاؤ اور بناوٹ اور ''ساختگی'' کا عنصر پیدا ہو جاتا ہے کتابی زبان ضروری نہیں کہ اپنے زمانے کی زندگی اور اس کے احوال وظروف کی ترجمان ہو، اسی لیے عام کتابی نثر کے بارے میں

Dobrce نے یہاں تک کہہ دیا ہے کہ:

"The spirit of an age may not only be reflected in its it may, inded,be conditioned by it.(modern Prose style p.212)

محض کتابی زبان زندگی کے ارتقا اور تسلسل کے انعکاس کے لیے بڑا مضرت رساں عنصر ہے۔اصولاً احوال زندگی کے بدلنے سے ہر دور کی زبان مختلف ہو جانی چاہیے مگر کتابی زبان پر اصرار اس تبدیلی میں مانع آتا ہے اور لوگ زبان کے معاملہ میں لکیر کے فقیر بن جاتے ہیں۔

میر امن کے شعور (اور گلکرسٹ کی رہنمائی) نے زبان اور زندگی کے اس رابطے کا پورا پورا اعتراف کیا ہے۔''ہندوستانی گفتگو میں''۔جو لڑکے بالے عام خاص بولتے چالتے ہیں۔''اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے''۔یہ سب اعلانات میر امن کے شعور کامل اور مذاق سلیم کا پتا دیتے ہیں۔''باغ و بہار'' کی زبان اس کے مصنف کی شخصیت کی طرح زندہ ہے اس میں ایک اجتماع کا دل و دماغ منعکس ہے اور یہی اس کی نثر کو ایک طرح کی ''ذی روح'' نثر بنانے کے لیے کافی ہے''۔

''باغ و بہار'' میں البتہ ایک بات ایسی ہے جس کو جیسے کوئی باتیں کرتا ہے، کی صف میں نہیں رکھا جا سکتا۔وہ ہے سجع وقافیہ کا اہتمام۔کیوں کہ باتوں میں ڈھونڈھ ڈھونڈھ کر ہم قافیہ الفاظ کا لایا جانا غیر قدرتی بات ہے یہ تو ''کتابی تکلف'' ہے اور وہ بھی اردو کی پرانی کتابوں کا تکلف جس کی حد غالب کے زمانے سے آملتی ہے۔غالب کو بھی سجع کا ذوق تھا۔چنانچہ ان کے خطوط میں سجع کاری ملتی ہے اور میر امن تو اس کے بہت دلدادہ ہیں گویا ان کے زمانے تک اردو نثر شاعرانہ موسیقی اور تب بندی کی قید میں تھی، یا یوں کہیے کہ عالمِ طفولیت میں تھی کہ اس کے لیے یہ استعجاب خیزی ضروری سمجھی جاتی تھی'' بچوں کے تخیل کو ابھارنے کے لیے جس طرح ٹوٹکے ملائے جاتے ہیں۔مگر یہ بات قابل غور ہے کہ میر امن کی سجع کاری یا سجع بندی افعال تک محدود ہے اور وہ بھی بعض موقعوں پر ''نوطرز مرصع'' کی طرح تمام فقرہ مرصع نہیں ہوتا بس ایک

www.urduchannel.in

فقرے کا آخری لفظ دوسرے فقرے کے آخری لفظ سے ہم قافیہ ہے۔ یہ شاید اس احساس کے ماتحت ہے کہ کوئی کتاب لکھی جا رہی ہے اور وہ کتاب ہے پرانے زمانے کی ایک داستان، جو سننے کی شے ہے اور سننے میں یا سنانے میں یہ سجع کاری بھی اثر آفرینی میں مدد ہو سکتی ہے۔

میر امن کی سجع کاری کا انداز کچھ اسی طرح کا ہے۔

''میں نے کہا کہ اجی اب پھر کب ملاقات ہوگی؟ یہ کیا تم نے غضب کی بات سنائی؟ اگر جلد آؤ گی تو مجھے جیتا پاؤ گی نہیں تو پچھتاؤ گی۔''
(ص:۹۵)

''حیران پریشان زار زار رونا اور سر پر خاک اڑانا کپڑے پھاڑنا، نہ کھانے کی سدھ نہ بھلے برے کی بدھ''۔ (ص۹۵)

''معلوم نہیں خود بخود یہ کیا غضب ٹوٹا جوان کا آرام اور کھانا پینا سب چھوٹا''۔ (ص:۹۵)

میر امن نے عام طور پر اپنی نثر کو شاعرانہ طریقوں سے موثر بنانے کی بجائے نثر کے خاص وسائل کے ذریعے موثر بنا دیا ہے ان کی اثر آفرینی کا بڑا حربہ تکرار الفاظ اور تابع مہمل کا استعمال ہے جس سے جوش اور خوش آہنگی پیدا کرنا مقصود ہے مثلاً:

''برس دن کے عرصہ میں ہرج مرج کھینچتا ہوا شہر نیم روز میں جا پہنچا۔ جتنے وہاں کے آدمی ہزاری اور بزاری نظر پڑے، سیاہ پوش تھے، جیسا احوال سنا تھا اپنی آنکھوں سے دیکھا......پہلی تاریخ سارے لوگ اس شہر کے چھوٹے بڑے لڑکے، بالے امرا بادشاہ، عورت مرد ایک میدان میں جمع ہوئے۔'' (ص:۸۸)

''اور فرمایا کہ احوال شہزادے کے طالعوں کا دیکھو اور جانچوں اور جنم پتری درست کرو اور جو جو کچھ ہونا ہے حقیقت پل پل گھڑی گھڑی اور پہر پہر میں اور دن دن مہینے مہینے اور برس برس کی مفصل حضور کرو۔''
(ص:۹۲)

''سارا بدن میرا پونچھ پانچھ کر خون و خاک سے پاک کیا اور شراب سے دھو دھا کر زخموں کو ٹانکے مرہم لگایا۔'' (ص۱۴۴)

میر امن نے اضافی اور توصیفی ترکیبوں کو بھی سہل بنانے کی خاص کوشش کی ہے۔ اگرچہ فارسی انداز پر ان مرکبات کا ایک فائدہ بھی ہوتا ہے اور وہ یہ ہے کہ ان سے اختصار اور بعض اوقات صوتی خوش نمائی پیدا ہو جاتی ہے اور عبارت کی روانی اور ہمواری میں بھی بڑی امداد ملتی ہے مگر ''نوطرز مرصع'' اور بعض دوسری کتابوں میں تسلسل اضافات سے شاید اکتا کر میر امن کو یہی پسند آیا کہ اضافتوں کو جہاں تک ممکن ہو زندہ اردو زبان کے سانچوں میں ڈھالے۔ چنانچہ اضافتوں کو اردو قاعدے سے ''کا'' کے، کی کے استعمال سے چلایا ہے۔ مرکبات توصیفی میں آسانی کی خاطر جملوں کا یہ صلہ موصول کیا ہے۔

''بہ موجب حکم بادشاہ کے اس آدھی رات میں (کہ عین اندھیری تھی) ملکہ کو (کہ جو نرے بھونرے میں پلی تھیں اور سوائے اپنے محل کے دوسری جگہ نہ دیکھی تھی) بھوکی لے جا کر ایک میدان میں (کہ وہاں پرند پر نہ مارتا تھا، انسان کا تو کیا ذکر ہے) چھوڑ کر چلے آئے۔'' (ص:۸۲)

''اس عمارت عالی شان کی تیاری کی خبر رفتہ رفتہ ظل سبحانی کو (جو قبلہ گاہ ملک کے تھے) پہنچی۔'' (ص۸۵)

''ایک روز بالا خانے پر محل کے (کہ بلند تھا) واسطے سیر اور تماشا دریا اور صحرا کے بیٹھا''۔ (ص:۱۶۲)

خلاصہ یہ ہے کہ ''باغ و بہار'' کو زندہ نثر کی کتاب کہا گیا ہے۔ ''باغ و بہار'' نے اردو کے ادیبوں کو بات کرنی سکھائی۔ ان کے بعد مرزا غالب آئے۔ انھوں نے اردو نثر میں اپنے جذبات کی سرگذشت بیان کی۔ اس طرح جب اردو نثر زندہ انسانوں کے حقیقی احساسات کے اظہار پر قادر ہوگئی تو ان سب کے بعد سرسید نے علوم وفنون کی زبان بنا کر اس کو اجتماعی مقاصد کا ترجمان بنا دیا۔ گویا زندہ نثر کی ترقی کا پہلا قدم میر امن نے اٹھایا اور یہ (کتاب کہ نام اس کا ''باغ و بہار'' ہے) ایک اہم نثری کارنامہ ہے۔

www.urduchannel.in

پروفیسر صغیر افراہیم

طلسم ہوش ربا: ماضی تا حال

ماضی بعید کے دریچوں سے جھانک کر دیکھا جائے تو کل کے انسان نے اپنے احساس تنہائی اور احساس محرومی کی کوفت اور اُس سے پیدا ہونے والے ذہنی تناؤ کو ختم کرنے کی غرض سے داستان سرائی کا سہارا لیا تھا۔ نسخہ مجرب تھا، کارآمد ثابت ہوا اور پھر دھیرے دھیرے ذہنی آسودگی، روزمرہ کی تکان سے نجات اور تکلیف دہ حالات سے وقتی فرار کے لیے داستان سب سے موثر وسیلہ بن گیا۔ تخیل کی کارفرمائیوں نے ایسے ایسے پیچیدہ مسائل چٹکیوں میں حل کر دیے کہ سامعین ششدر رہ گئے۔ خیالات کی بلند پروازی، مافوق الفطرت کی تحیر خیزی اور زبان و بیان کی رنگینی نے داستان کو بام عروج پر پہنچا دیا۔

دستانوں کا موضوع کچھ بھی ہو اُس میں حسن و عشق کی نیرنگیوں کے ساتھ دلچسپی کا عنصر لازمی قرار دیا۔ ان میں جو واقعہ کا حصہ پیش نظر ہوتا وہ دلچسپ ہوتا اور اس کی جزئیات حسین اور عام فہم ہوتی۔ ان میں اکثر تخیل کی بے لگامی ہوتی۔ بات میں بات پیدا کی جاتی۔ واقعات میں وہ اثر آفرینی ہوتی کہ واہ واہ اور سبحان اللہ کی صدائیں سنائی دیتیں۔ واقعات بھلے ہی محیر العقول ہوتے لیکن سچویشن اور داستان گو کے ایکشن کے لحاظ سے اتنے صاف اور واضح ہوتے کہ بات سامعین کی سمجھ میں آسانی سے آجاتی۔ بھلے ہی عقل اُسے ماننے کو تیار نہ ہو کیوں کہ ان کی اپنی ایک الگ دنیا ہوتی جس کا سارا نظام اس نظامِ کائنات سے جدا ہوتا۔ اس تخیلاتی دنیا میں انسان کی تمام آرزوئیں حقیقت کی شکل اختیار کرتی ہیں۔ اس کا باشندہ فضاؤں میں پرواز کرتا ہے۔ تسخیر کائنات کے لیے نکلتا ہے اور غیر معمولی مزاحمتوں کو مافوق الفطرت طاقتوں سے نیست و نابود کر دیتا ہے اسی لیے ان میں باریکی، پیچیدگی اور گہرائی کا کوئی اہتمام نہیں ہوتا ہے۔ مختلف مناظر نظروں کے سامنے

آتے ہیں لیکن دیر پا نہیں ہوتے ہیں۔ ان کا اصل مدعا اتنا ہی ہوتا کہ ہر منظر چلتا پھرتا، دلچسپ ہو جو آنکھوں کو نور اور کانوں کو سرور بخشے۔ زماں و مکاں کی قیود سے آزاد، ان کے ہر دو سین کے بیچ سالہا سال کا فرق ہو سکتا ہے۔

داستانوں میں عموماً ایک ہیرو ہوتا ہے جو کہانی کا مرکزی کردار ہوتا۔ ایک ہیروئین ہوتی ہے یا پھر ایک سے زیادہ ہیروئنیں ہوتیں۔ ہیرو بادشاہ، شہزادہ یا پھر کوئی بڑا تاجر ہوتا، جس کو عشق کا جنون ہوتا۔ عیش و عشرت، رزم و بزم کے تجربات کے اُسے زیادہ مواقع نصیب ہوتے۔ ہر طرح کے علوم و فنون کا وہ ماہر ہوتا۔ اسی لیے وہ ہمیشہ کامیاب ہوتا۔ اس روشنی میں دیکھا جائے تو ہمارے افسانوی ادب کی روایت کو شاید سب سے زیادہ 'طلسم ہوش ربا' نے متاثر کیا ہے۔ یہ اردو کی عظیم الشان داستان ہے۔ اس میں ہند اسلامی تہذیب اور مزاج کے خصوصی مظاہر نظر آتے ہیں۔ طبقاتی امتیاز کا بڑا خیال رکھا گیا ہے یعنی بادشاہ و زیر اور حکام کا جب بھی ذکر کیا گیا ہے، حفظ مراتب کا پورا لحاظ رکھا گیا ہے۔ حسن عسکری نے ٹھیک ہی کہا ہے کہ یہ صرف ماضی کا ادب نہیں ہے بلکہ جب تک ہندو پاک برصغیر میں بسنے والی مسلمان قوم تخلیقی طور پر زندہ ہے اور اپنی تخلیقی روح سے آگاہی حاصل کرنا چاہتی ہے، اس کتاب کا تعلق ہمارے حال سے قائم رہے گا۔

'طلسم ہوش ربا' داستان امیر حمزہ کی اصل روح، اُس کی جان ہے۔ آٹھ دفتروں کی چھیالیس جلدوں پر مشتمل پچاس ہزار صفحات پر پھیلی ہوئی داستان امیر حمزہ کا پانچواں دفتر طلسم ہوش ربا، جو قریب دس ہزار صفحات پر پھیلا ہوا ہے، اردو زبان کا طویل ترین شاہکار ہے۔ تقریباً ہر نقاد نے اسے تسلیم کیا ہے کہ داستان امیر حمزہ کے تمام دفاتر میں سب سے دلچسپ طلسم ہوش ربا ہی کا دفتر ہے۔ باقی دفاتر میں وہ دلچسپی اور شان نہیں بلکہ اُن میں آمد کے بجائے آورد زیادہ ہے۔ عابد رضا بیدار ''مقدمہ طلسم ہوش ربا'' کے پیش گفتار میں لکھتے ہیں:

> ''آٹھ دفتری داستان امیر حمزہ کے اس پانچویں دفتر یعنی ''طلسم ہوش ربا' کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ داستان کے بقیہ سات دفتروں کی تو تھوڑی بہت، فارسی بنیادیں مل جاتی ہیں..... لیکن دفتر پنجم یعنی طلسم ہوش ربا

www.urduchannel.in

خالص ہندوستانی تخلیق ٹھہرتی ہے اور اس لحاظ سے ہندوستان کو اردو زبان کا ایک نادر تحفہ، جس کا پہلا ڈھانچہ سن ستاون سے قبل رام پور میں میر احمد علی نے کھڑا کیا، اور جسے اُن کے بعد اگلی پیڑھی کے انباپرشاد (شاگرد میر احمد علی) نے (اس سماعی روایت کو) اور مضبوط کیا اور پھر اُن کے بیٹے غلام رضا نے، سمع کو 'بصر' میں ڈھال کے سنی جانے والی دستان کو پڑھی جانے والی کتاب میں ڈھال دیا جو چودہ جلدوں میں غیر مطبوعہ، رضا لائبریری رام پور میں موجود ہے''

'طلسم ہوش ربا' یعنی وہ جادو جو سر چڑھ کر بولے، ہمارے ہوش و حواس اڑا دے، ہمیں ایک عجیب و غریب مگر رنگا رنگ دنیا میں پہنچا دے۔ اس میں ہند آریائی اور ہند اسلامی تہذیب کے ساتھ لکھنوی معاشرے کی مکمل تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس کی ابتدائی چار جلدیں محمد حسین جاہ نے (۱۸۸۳ء-۱۸۹۰ء) لکھیں۔ بقیہ احمد حسین قمر، اسمٰعیل اثر اور تصدق حسین نے پوری کیں۔ یہ داستان اکیسویں صدی میں بھی قارئین اور قلم کاروں کو اپنی طرف متوجہ کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس کا ثبوت ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی کی کتاب ''طلسم ہوش ربا: تنقید و تلخیص'' ہے۔ علمی اور ادبی حلقوں میں بلکہ عام اردو داں طبقہ میں بھی اس کتاب کی مقبولیت سے ظاہر ہوتا ہے کہ آج بھی ''طلسم ہوش ربا'' کا جادو سر چڑھ کر بول رہا ہے۔ نول کشور پریس سے شائع ہونے والی 'طلسم ہوش ربا' کی جلد اول (بار ہشتم ۱۹۳۰ء) جس کا عکس خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ سے ۱۹۸۸ء میں شائع ہوا۔ بنیادی متن کی حیثیت سے ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی کے پیش نظر رہا ہے۔ نو سو صفحات پر مشتمل اس حصہ کو فریدی صاحب نے ۲۴۰ صفحات میں قید کر دیا ہے۔ اس میں بھی اصل متن محض ۱۶۵ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ ۴۲ صفحے غرض و غایت کے ۲۷ فرہنگ کے دو امثال و محاورات کے، دو عربی فارسی فقرے، جملے مصرعے، اشعار اور آخر کے دو صفحات کتابیات کے ہیں۔

طلسم ہوش ربا میں تحیر و تجسس قائم رکھنے کے لے محیر العقول عجائب و غرائب اور مافوق الفطرت قوتوں کے مظاہر کی بہتات بلکہ یلغار ہے۔ محمد حسین جاہ کی امکانی کوشش یہ

رہی ہے کہ جو واقعات رقم کیے جائیں اُن کو سن کر/ پڑھ کر لوگ مبہوت رہ جائیں۔ قصے میں دلکشی کے اضافے کی غرض سے کچھ ایسی گتھیاں پڑ جاتی ہیں اور پھر کچھ ایسے انداز سے سلجھ بھی جاتی ہیں کہ پڑھنے والا ہکا بکا رہ جاتا ہے۔ اس میں سحر و ساحری، طلسم بندی، طلسم کشائی اور اسراریت کے ساتھ ساتھ عشق و عاشقی کے واقعات بھی بکثرت ملتے ہیں۔ ہندو مسلم اتحاد کی اس معرکہ آرا تصنیف کی سب سے بڑی خوبی اس کی زبان ہے۔ محمد حسین جاہ نے واقعات کے تسلسل، زبان کی فصاحت، الفاظ، محاورات روزمرہ اور رعایت لفظی پر بھرپور توجہ دی ہے۔ الفاظ و اصطلاحات کے اس بے پناہ خزانہ میں برجستہ اشعار بھی کثرت سے ملتے ہیں۔

زبانی بیانیہ کے ادبی افق پر چھائی رہنے والی اس عظیم داستان کو بیسویں صدی میں کئی زاویوں سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ کبھی منتخب قصوں کے طور پر، کبھی تلخیص کی حیثیت سے۔ کبھی تنقیدی نقطۂ نظیر سے اور کبھی الکٹرانک میڈیا کے توسط سے۔ ان میں نمایاں نام کلیم الدین احمد، گیان چند جین، محمد حسن عسکری، سید وقار عظیم، رئیس احمد جعفری، خلیل الرحمٰن اعظمی، راحی معصوم رضا، امیر حسن نورانی، سہیل بخاری، شمس الرحمٰن فاروقی، عابد رضا بیدار اور رامانند ساگر کے ہیں۔ اس فہرست میں اب ایک اور نام ڈاکٹر قمر الہدی فریدی کا شامل ہو گیا ہے۔

'طلسم ہوش ربا' کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ اس کی جلد اول کی فرہنگ کی تیاری کے لیے شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی نے محترمہ نکہت سلطانہ کو ۱۹۷۷ء میں ایم فل کی ڈگری تفویض کی تھی۔ فرہنگ سازی ماضی کی دریافت کی ایک چھوٹی سی کوشش ہے۔ اس دور کی تشبیہیں، استعارے، محاورے، ضرب المثال اور وہ الفاظ جو آج ہمیں مردہ نظر آتے ہی، تلاش و کاوش اُن میں زندگی کی روح دوڑا سکتی ہے اور ہم اپنی تہذیب کی روح سے بخوبی واقف ہو سکتے ہیں۔

طلسم ہوش ربا ہمارے شاندار ماضی کی عظیم الشان یادگار ہے۔ ملبوسات، زیورات، آسائش و زیبائش، استعمال میں آنے والا ساز و سامان، کھانے پینے کی اشیا، اقامت گاہوں کے وہ حصے جو اب نیست و نابود ہو چکے ہیں، اُن سب سے لفظی پیکر کے

www.urduchannel.in

توسط سے واقف ہوکر ہم اپنے ماضی کی بازیافت کر سکتے ہیں لیکن یہ کام محض فرہنگ سے پورا نہیں ہوسکتا ہے۔ اس کے لیے طلسم ہوش ربا کی زبان، لفظوں کا طرز استعمال اور اس داستان میں پیش کی گئی تہذیب و معاشرت کا گہرا مطالعہ ضروری ہے اور یہ اُسی وقت ممکن ہے جب ہم نہ صرف اصل داستان کا خود مطالعہ کریں بلکہ اُس کے سیاق وسباق سے بھی واقف ہوں۔ لیکن آج کی مصروف زندگی میں کسے اتنی فرصت ہے کہ ہزاروں صفحات کی ورق گردانی کے لیے وقت نکال سکے۔ اس لیے مذکورہ داستان کی ایک جامع تلخیص کی ضرورت مدت سے محسوس کی جارہی تھی۔ اس جوکھم کام کا بیڑا وہی اٹھا سکتا تھا جو افسانوی ادب کا نبض شناس ہو اور کسی ضخیم تصنیف کو نئے سرے سے مرتب اور منظّم انداز میں پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ قمر الہدیٰ فریدی نے نہ صرف اس جادوئی تخلیق پر تحقیقی وتنقیدی نظر ڈالی بلکہ اس پر لکھی گئی تحریروں کا بالاستعیاب مطالعہ بھی کیا ہے۔ وہ اس بابت لکھتے ہیں:

> ''ضرورت محسوس کی گئی کہ طلسم ہوش ربا کی ایک ایسی تلخیص ہو جو اس کی جملہ فنی و معنوی خصوصیات کا احاطہ کرتی ہو اور پورا قصہ بھی اس میں سمٹ آئے۔ زیرِ نظر کاوش اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے''۔ (ص:۸)

صنف داستان سے دلچسپی رکھنے والے عام قاری خصوصاً طلبا، داستانوں کی ضخامت اور اس کی ناقص طباعت کو دیکھ کر گھبرا جاتے ہیں ایسی صورت حال میں طلسم ہوش ربا کی پہلی جلد کی تلخیص کو ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی نے نہایت احتیاط سے شائع کرایا ہے بلکہ تدوین کے جدید ترین اصولوں کی روشنی میں متن کی تصحیح، رموزِ اوقاف، اعراب اور اضافتوں وغیرہ کے ساتھ جدید املا کا بھی خیال رکھا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ پڑھنے والے کو کہیں بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ اس کے پیش نظر تلخیص ہے کیونکہ فریدی صاحب نے اس کا خاص خیال رکھا ہے کہ اصل قصہ مجروح نہ ہو، اس کی روانی اور اثر پذیری متاثر نہ ہو اور کوئی ایسا حصہ چھوٹنے نہ پائے جو زبان و بیان یا تہذیب و معاشرت کی تصویر کشی کے لحاظ سے اہم ہو۔ اس ہنرمندی کی بدولت آج کے قاری کو اس کا پڑھنا اور اس سے حظ محسوس کرنا آسان ہوگیا ہے۔

فریدی صاحب کی تیار کردہ تلخیص میں طلسم ہوش ربا کی زبان کا لطف پوری طرح

موجود ہے۔ قاری کی آسانی کے لیے الفاظ ومحاورات کی جو فرہنگ اس تلخیص کے آخر میں درج کی گئی ہے اس کی اہمیت سے اہل علم بخوبی واقف ہیں۔ اس فہرست میں بہت سے ایسے الفاظ اور محاورات بھی موجود ہیں جو اب متروک ہیں۔ ان الفاظ ومحاورات کے معنی کے تعین میں ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی نے نہایت غور وفکر اور تلاش وجستجو سے کام لیا ہے۔ یقیناً اس کے لیے انھوں نے متعدد لغات کے سیکڑوں صفحات کھنگالے ہوں گے۔ اس نوع کے کام کی اہمیت اور مشکلات سے وہی لوگ واقف ہو سکتے ہیں جو خود اس کوچے کے شناسا ہوں۔ اس تلخیص کی ضرورت اور داستان طلسم ہوش ربا کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے پروفیسر نورالحسن نقوی نے بجا طور پر لکھا ہے کہ:

> ''ہمارے بزرگوں کی معاشرت، ان کے معتقدات، ان کے خیالات ومحسوسات، اُن کے زمانے کا طرز تکلم، اُس دور کی زبان کے تمام رنگ، تمام روپ- داستان کی اس ایک دنیا میں کتنی بہت سی دنیائیں آباد ہیں۔ وسیع اور ناپیدا کنار! ہماری داستانوں میں شاید سب سے اہم ہے داستان امیر حمزہ۔ اور طلسم ہوش ربا اس گلستاں کا گلِ سرسبد جس نے اس چمنستاں کی سیر نہیں کی وہ خسارے میں رہا۔ مگر کم فرصتی کے اس دور میں ہزاروں صفحات کے مطالعے کی مہلت کسے۔ چنانچہ اس کا ایک انتخاب شائع بھی ہوا۔ اس انتخاب میں معاشرت سے متعلق اقتباسات کو یکجا تو کر دیا گیا مگر انھیں اس طرح مربوط نہ کیا جاسکا کہ کوئی قصہ بن جاتا۔ اس لیے اس کوشش کو ''جستہ جستہ معاشرتی بیانات کے اقتباسات کا مجموعہ'' قرار دیا گیا۔ ضرورت تھی ایک ایسی تلخیص کی جس میں قصہ بھی برقرار رہے اور کوئی ایسا حصہ چھوٹنے نہ پائے جو زبان و بیان فن داستان گوئی یا معاشرت کی تصویر کشی کے نقطہ نظر سے اہم ہو۔ اس بے حد مشکل کام کے لیے انتظار تھا ایک ایسے ذی علم باذوق اور جفاکش صاحب قلم کا جو اُن

www.urduchannel.in

ہزاروں صفحات کو ہزار بار پڑھے، اہم حصوں کا انتخاب کرے اور انھیں اس ہنرمندی سے جوڑ دے کہ پیوندکاری کا شائبہ تک نہ ہو۔ ساتھ ہی اس داستان کو تحقیق وتنقید کی کسوٹی پر پرکھنے کا حق بھی ادا کردے۔ اردو ادب کی یہ اہم خدمت ڈاکٹر قمرالہدیٰ فریدی کے نصیب میں تھی۔ انھوں نے یہ کام ایسے سلیقے سے کر دکھایا کہ آئندہ کسی کو اس طرف توجہ کی ضرورت نہ رہی''۔

مشرقی تہذیب وتمدن کے تمام رنگ وروپ کو سمیٹ لینے والی داستان کا نام ہے ''طلسم ہوش ربا'' امیر حمزہ اس کے ہیرو ہیں عمرو عیار اُن کے رفیق خاص۔ طلسم ہوش ربا کا مالک افراسیاب ہے۔ اس کا معبود زمرد شاہ ہے جو لقا کے نام سے مشہور ہے۔ اس جادوئی نگری کا ایک اور متحرک کردار بختیارک ہے اس طرح حق کی نمائندگی کرنے والے امیر حمزہ عمرو عیار، اسد غازی اور ڈھیر سارے عیار ہیں، اور باطل کی پیروی لقا بختیارک، افراسیاب، جادوگر اور جادوگرنیاں کرتی ہیں۔ البتہ حق و باطل کی اس طویل معرکہ آرائی میں فتح و کامرانی حق کو نصیب ہوتی ہے اور دراصل داستان کا یہی بنیادی مقصد ہوا کرتا تھا۔

''طلسم ہوش ربا'' میں قصہ کے علاوہ اس کے عجیب وغریب کرداروں کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ مذکورہ داستان سے پوری طرح حظ حاصل کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ قارئین/ سامعین اس کے کرداروں سے اچھی طرح واقف ہوں۔ یہ کردار آج کے حقیقت پسندانہ ماحول میں بھی نہایت دلچسپ ہیں اور اپنی معنویت کا احساس دلاتے ہیں۔ مرکزی کردار امیر حمزہ نیک، بہادر اور دوراندیش ہے۔ اُن کے پاس بزرگوں کے عطا کردہ تحفے ہیں وہ صاحب اسم اعظم اور حرز ہیکل ہیں جس کی وجہ سے جادو اُن پر اثر نہیں کرتا۔ اُن کے نعرے کی آواز چونسٹھ کوس تک جاتی ہے۔ تبلیغ اسلام اُن کا مقصد حیات ہے لیکن وہ کبھی لڑائی میں پہل نہیں کرتے۔ بے خبری میں کسی پر حملہ نہیں کرتے۔ حریف اماں مانگے تو فوراً جنگ روک دیتے ہیں۔

مذکورہ داستان کی دوسری اہم اور انوکھی شخصیت عمرو عیار کی ہے۔ وہ ایک ایسی زنبیل کے مالک ہیں جس میں ہر چیز سما جاتی ہے۔ اس میں سات شہر اور سات دریا رواں ہیں۔ اُن

کے پاس گلیم عیاری ہے جس کو اوڑھ لینے کے بعد وہ لوگوں کی نگاہوں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ دیو جامہ ہے جو پہننے کے بعد رنگ بدلتا رہتا ہے۔ اُن کے قبضے میں منڈھی دانیال ہے جس کے سائے میں بیٹھنے والے کو کوئی گرفتار نہیں کر سکتا بلکہ اُس کے اندر قدم رکھتے ہی دشمن الٹا ہو کر لٹک جاتا ہے۔ اُن کے پاس سب کچھ ہوتے ہوئے بھی یہ احساس رہتا ہے کہ کچھ بھی نہیں ہے اور اس کا وہ اکثر رونا روتے رہتے ہیں۔ اُن کے پاس ایک لاکھ چوراسی ہزار عیار ہیں جو اُن کا کہنا ہر وقت ماننے کو تیار رہتے ہیں۔ یہ عیار بالعموم روغن عیاری لگا کر اپنی شکل بدل لیتے ہیں۔ اس بھاری بھرکم داستان میں اُن کا وجود بہ قول فریدی: ''اس تلخ حقیقت کا احساس دلاتا ہے کہ چالاکی ومکاری کس طرح اور کتنی آسانی سے ناممکن کو ممکن بنا دیتی ہے''۔

ویلن کے کرداروں میں نمایاں نام افراسیاب کا ہے جو طلسم باطن کا مالک ہے۔ اس کے ساتھ بڑے بڑے جادوگر ہیں، جادوگرنیاں ہیں۔ وہ خود بھی زبردست ساحر ہے۔ وہ اپنے زانوں پر ہاتھ مار کر جب ہتھیلی پر نگاہ ڈالتا ہے تو آنے والی ساعتوں کی اچھائی اور برائی سے آگاہ ہو جاتا ہے۔ اسے کتاب سامری میں ہر سوال کا جواب لکھا ہوا مل جاتا ہے اور اوراقِ جمشیدی کے ذریعہ چھپی ہوئی باتوں کا علم ہو جاتا ہے۔ اس نے اپنے کئی ہم شکل بنا رکھے ہیں جو احکام جاری کرتے رہتے ہیں۔

اس طرح کا دوسرا کردار زمرد شاہ باختری کا ہے جو افراسیاب کا معبود ہے اور لقا کے نام سے معروف ہے۔ اُس کے قہر وغضب سے سب ڈرتے ہیں۔ ہزار ہا جادوگر اُس کے پرستار ہیں جب کہ امیر حمزہ سے وہ بار بار شکست کھاتا ہے اور عمرو عیار کے ہاتھوں ذلیل ہوتا رہتا ہے پھر بھی اپنا قصیدہ پڑھنے اور دوسروں کو ڈرانے دھمکانے سے باز نہیں آتا ہے۔ اس کا وزیر بختیارک اپنی احمقانہ حرکتوں کی وجہ سے سامعین / قارئین کی دلچسپی کا مرکز بنتا ہے۔ وہ بے وقوف نہیں فطرتاً ظریف ضرور ہے۔ اسی لئے اُس سے مضحکہ خیز حرکتیں سرزد ہوتی رہتی ہیں البتہ وہ بُزدل، مکار اور خطرناک ضرور ہے۔

''طلسم ہوش ربا'' کے یہ کردار حیرت ناک واقعات کے طوفانوں سے اس طرح اُلجھتے اور لڑتے بھڑتے دکھائی دیتے ہیں کہ قارئین/ سامعین گردوپیش سے بے خبر ہو جاتے

www.urduchannel.in

ہیں۔ وقت کی کمی کی وجہ سے آج کے انسانوں کے لیے ہزاروں صفحات پر پھیلی ہوئی اصل داستان کا مطالعہ مشکل تھا۔ ڈاکٹر قمرالہدیٰ فریدی کی کتاب ''طلسم ہوش ربا: تنقید و تلخیص'' نے اس مشکل کو سہل بنا دیا ہے۔ اس کے مقدمے میں ضروری تنقیدی اور تحقیقی مباحث کو اس طرح سمیٹا گیا ہے کہ عام قارئین یا طلبہ کو اس حیرت ناک داستان کو سمجھنے میں آسانی ہو جاتی ہے، اور وہ سلسلے بھی معلوم ہو جاتے ہیں جو اس میں نسل در نسل چلتے رہتے ہیں۔ ان کی اس علمی کاوش کا ادبی دنیا میں خیر مقدم کیا گیا ہے۔

آج سے تقریباً ساٹھ سال قبل مشہور نقاد پروفیسر کلیم الدین احمد نے اپنی کتاب ''اردو زبان اور فن داستان گوئی'' میں طلسم ہوش ربا کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا تھا کہ:

> ''ہر زبان میں اساطیر اور داستانوں کا ایک ذخیرہ ہوتا ہے۔ شعراء اور انشا پرداز اس ذخیرے کی قیمتی چیزوں کو اپنے تصرف میں لاتے ہیں، قدیم داستانوں، اعتقادوں سے بھی عقبیٰ زمین کا مصرف لیتے ہیں، انھیں نئے رنگ میں پیش کرتے ہیں اور بے شمار نقوش اور تشبیہوں سے اپنی عبارت کے حسن میں اضافہ کرتے ہیں۔ یونانی اساطیر، یونانی دیوتاؤں اور دیویوں اور اُن کی دلچسپ کہانیوں کا اثر یورپ کے ہر ادب میں نمایاں ہے۔ اردو میں داستان امیر حمزہ اور خصوصاً طلسم ہوش ربا سے یہی مصرف لیا جا سکتا ہے''۔ (ص: ۸۵)

یہ رائے صد فی صد درست ہے اور اس لحاظ سے طلسم ہوش ربا کی پیش نظر تلخیص ایک اہم ادبی خدمت ہے۔ اس کے مطالعہ سے ہزاروں صفحات پر پھیلی ہوئی داستان کے نقوش، تشبیہات، الفاظ و تراکیب تک بآسانی ہماری رسائی ہو جاتی ہے۔ اس طرح بہت سے نئے الفاظ کو سیکھنے کا موقع ملتا ہے۔ کتاب کے آخر میں دی گئی فرہنگ سے سیکڑوں قدیم الفاظ کے معنی معلوم ہوتے ہیں اور طلسم ہوش ربا کے وسیع خزانۂ الفاظ کا اندازہ ہوتا ہے اور اس بات کا بھی احساس ہوتا ہے کہ ماضی تا حال طلسم ہوش ربا کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہے۔

پروفیسر مناظر عاشق ہرگانوی

اردو داستان کی تحقیق و تنقید اور قمرالہدیٰ فریدی

ڈاکٹر قمرالہدیٰ فریدی نے نئے تنقیدی شعور کے ساتھ ادب کی قدر و قیمت کو جانچنے، پرکھنے کا اپنا انداز پایا ہے۔ ان کی کتاب ''اردو داستان: تحقیق و تنقید'' (۱۹۹۱ء) سے نئے رجحانات کے دروازے وا ہوتے ہیں۔ انھوں نے نئے خیالات و نظریات کے زیر اثر اپنی اس تنقیدی کتاب میں ایسے ایسے رنگ اُبھارے ہیں اور ایسے ایسے آہنگ نمایاں کیے ہیں جو صحیح معنوں میں آج کے تنقیدی اور تحقیقی رجحانات کے علم بردار ہیں۔

اس خوب صورت اور معیاری کتاب کے کئی ابواب ہیں جن میں قمرالہدیٰ فریدی کی ذہانت اور فطانت کا اظہار شد و مد کے ساتھ ہوا ہے۔ قصے کہانی کا آغاز و ارتقا، داستان کا فن اور اردو کی منظوم داستانیں، دکن کی منظوم داستانیں، شمالی ہند کی منظوم داستانیں، سحر البیان اور گلزار نسیم کا تفصیلی مطالعہ، اردو کی منثور داستانیں اور سب رَس، باغ و بہار، فسانۂ عجائب، داستانِ امیر حمزہ اور بوستانِ خیال کا تفصیلی مطالعہ جیسی سرخیوں کے تحت ڈاکٹر فریدی نے داستان کی فنّی اہمیت کو اُجاگر کیا ہے کہ اس میں زمانی و مکانی دوری ضروری ہے۔ دوری بہت سی برائیوں پر پردہ ڈال دیتی ہے۔ دوری سے حسن میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔ اس صنف کا پلاٹ دوری اور ماضی بعید کے واقعات سے وجود میں آتا ہے۔ لیکن اس کا پلاٹ منظّم اور سلجھا ہوا نہیں ہوتا ہے۔ اس کی پیچیدگی اور اُلجھاؤ اس کا عیب نہیں بلکہ حسن ہے۔ داستان کی فضا میں واقعات کی بے ربطی دل کشی و تاثیر کے آثار پیدا کرنے میں مدد دیتی ہے۔ اس

www.urduchannel.in

سے ایسی استعجاب انگیز اور حیرت افزا فضا وجود میں آتی ہے جس کی بدولت یہ صنف دوسری صنف سے ممتاز ہوتی ہے۔ ویسے ایک فنی خصوصیت اس کی طوالت بھی ہے۔ اس میں قصہ درقصہ اور پیچ در پیچ کا ہونا ضروری ہے۔ داستان کی رنگارنگی اور ہمہ گیری میں عشق و محبت کے عجیب و غریب واقعات، جنسی آسودگی اور لذّت بھی اضافے کا سبب بنتی ہے۔ اور دوستان میں مافوق الفطرت عناصر کی شمولیت بھی ضروری مانی جاتی ہے۔ رجائیت اس صنف کا بنیادی وصف ہے۔ اس کا مرکزی کردار مثالی انسان ہوتا ہے جس میں جرات و حمیت ہوتی ہے اور جو حسین و جمیل، تندرست و توانا اور عاشق مزاج ہوتا ہے۔ ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی نے اردو داستانوں سے مثالیں دے کر ان تمام خصوصیات کو اجاگر اور واضح کیا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ اردو داستانوں کا مرکزی خیال تہذیب نفس اور شائستگی اخلاق ہے۔ ان کے ذریعے بہتر سے بہتر اخلاق و عادات پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ لیکن کھل کر پند و موعظت سے کام نہیں لیا جاتا بلکہ دلچسپ واقعات کے پردے میں اخلاقی خوبیوں کے مفید نتائج دکھلا کر رغبت دلائی جاتی ہے۔ خیر اور شر کا تصادم ہر داستان میں ملتا ہے۔ داستان کی اہمیت اُجاگر کرتے ہوئے ڈاکٹر فریدی لکھتے ہیں:

> ''گویا جس طرح شراب ذرا دیر کے لیے آدمی کے دکھ درد کو بھلا دیتی ہے اسی طرح داستان بھی وقتی سکون سے ہم کنار کرتی ہے۔ لیکن داستان نے صرف یہی کام نہیں کیا۔ اس نے اپنے دور کے انسانوں کی ذہنی، جذباتی، نفسیاتی اور ادبی ضرورتوں کو بھی پورا کیا ہے۔ اسے ماضی کی چیز، بے کاری کا مشغلہ، بے پر کی اُڑان کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اسے ایک باقاعدہ فن کی حیثیت حاصل تھی، جس کے اپنے کچھ تقاضے، اصول اور مقاصد تھے۔ جنھیں داستان گو کم و بیش برتتے اور اہلِ ذوق جانتے تھے۔ ہر وہ صنفِ ادب جو فن کار کے تخیل کے سہارے وجود میں آتی ہے اور سامع یا قاری کو کسی نہ کسی سطح پر متکیف کرتی ہے، قابلِ توجہ ہے۔ داستان بھی اس کسوٹی پوری اُترتی

ہے۔'' (ص:۷۵۔۷۶)

ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی اپنے موضوع سے انصاف برتنے کے لیے تحقیق سے آنکھیں ملاتے ہیں، تلاش و جستجو کے ذریعے حقائق معلوم کرتے ہیں اور تصدیق پر زور دیتے ہیں۔ صحیح کی دریافت کے بعد وہ منزل کی طرف قدم بڑھاتے ہیں اور نتائج نکال کر، رائے قائم کر کے، اس کی روشنی میں مستند اور صحیح کا فیصلہ کرتے ہیں۔ مثلاً اردو کی منظوم داستانوں کی اوّلیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اب تک کی معلومات کے مطابق فخر دین نظامی کی مثنوی کدم راؤ پدم راؤ اردو کی پہلی منظوم داستان ہے۔ نصیر الدین ہاشمی نے اس کا سنہ تصنیف ۸۶۵ھ سے ۸۶۷ھ، مخطوطاتِ انجمن ترقی اردو جلد اوّل کے مرتبین نے ۸۲۵ھ سے ۸۳۸ھ، اور جمیل جالبی نے ۸۳۴ھ۔ ۸۳۹ھ/۱۴۳۰ء۔۱۴۳۵ء کے درمیان (بہ عہدِ سلطان احمد شاہ ولی بہمنی) بتایا ہے۔'' (ص:۸۲۸۱)

ڈاکٹر فریدی نے بہ طور حوالہ نصیر الدین ہاشمی کی کتاب دکن میں اردو مطبوعہ ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، افسر صدیقی امروہوی اور سید سرفراز علی رضوی کی مرتّب کردہ کتاب مخطوطاتِ انجمن ترقی اردو جلد اوّل مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی اور ڈاکٹر جمیل جالبی کے مقدمہ کدم راؤ پدم راؤ (مصنفہ فخر دین نظامی) مطبوعہ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی سے استفادہ کیا ہے۔

قمر الہدیٰ فریدی کا وسیع ذہنی پس منظر اظہار کو جامعیت، خیالات کو وسعت اور تحریر کو وقار عطا کرتا ہے۔ ان کے مطالعہ کے تنوع سے یہ کتاب بھری پڑی ہے۔ دو ایک مثال دیکھیے:

> ''دکنی مثنویوں میں علی عادل شاہ ثانی کے عہد کے ملک الشعرا نصرتی کی گلشنِ عشق بھی لائقِ توجہ ہے۔ یہ تقریباً چار ہزار اشعار پر مشتمل اور منوہر اور مدمالتی کے قصے پر مبنی ہے۔ اس قصے کو شیخ منجھن نے ہندی میں لکھا تھا، پھر کسی نامعلوم شخص نے اسے کنور منوہر و مدمالتی کے نام

www.urduchannel.in

سے فارسی میں منتقل کیا۔۱۰۶۵ھ میں عاقل خاں رازی عالم گیری نے مثنوی مہر و ماہ میں یہی داستان نظم کی، اور ۱۰۶۸ھ/ ۱۶۵۷ء میں نصرتی نے اسے اپنے ایک دوست بنی ابن عبدالصمد سے سن کر قلم بند کیا۔''

(ص:۸۵۔۸۶)

''۱۰۹۷ھ میں اورنگ زیب نے عادل شاہی حکومت کو ختم کر کے اسے سلطنتِ مغلیہ کا حصہ بنالیا اور اس کے ساتھ ہی بیجاپور میں لکھی جانے والی منظوم داستانوں کا ایک دور ختم ہوا۔ اس عہد کی آخری مثنوی بیجاپور کے پیدائشی نابینا شاعر سید میراں ہاشمی کی یوسف زلیخا ہے۔جس کی تکمیل ۱۰۹۹ھ میں ہوئی۔اس کا ایک قلمی نسخہ کتب خانہ آصفیہ میں اور ایک نظام کالج حیدرآباد کے پروفیسر حیدر حسن کا مملوکہ ہے۔دو نسخے جرمنی کی اورینٹل سوسائٹی کے کتب خانے میں محفوظ ہیں۔مطبوعہ نسخہ سعادت علی رضوی کا مرتب کیا ہوا ہے جسے مجلسِ اشاعت دکنی مخطوطات نے شائع کیا ہے۔''(ص:۸۷)

ایک اور اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''سحرالبیان سے چودہ سال بعد ۱۲۱۳ھ میں مثنوی دل پذیر لکھی گئی۔ سعادت یار خاں رنگین نے اسے ایک سو پانچ دن یعنی ساڑھے تین مہینے اور دو ہزار اشعار میں مکمل کیا۔اسے قصہ مہ جبیں و نازنین کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ اس کا ایک نسخہ انڈیا آفس لندن ، دو پنجاب یونیورسٹی لاہور اور ایک اسٹیٹ لائبریری رام پور کی ملکیت ہے۔''(ص۹۸)

ڈاکٹر قمرالہدیٰ فریدی نے تحقیق کے تین طریقے کے استعمال سے اپنی بات کہنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔(۱) دستاویزی یا تاریخی (۲) وضاحتی یا سروے (۳) مطالعۂ احوال۔ ڈاکٹر فریدی کی ایک اہم خوبی یہ ہے کہ انھوں نے تنقید کی بنیاد تحقیق پر رکھی ہے

اور تحقیق کے دوران معروضی انداز سے اصل حقیقت کی تلاش کی ہے۔ داستان پر لکھنے سے قبل انھوں نے اس موضوع پر جو کچھ لکھا جا چکا ہے اس کا براہِ راست مطالعہ کیا ہے اور پھر غور و فکر کے بعد نتائج اخذ کیے ہیں۔ ان کے پیش نظر فارسی کی دل کش داستانیں (زہرا خانلری)، اردو داستان (سہیل بخاری)، اردو کی منظوم داستانیں (فرمان فتح پوری)، اردو زبان اور فن داستان گوئی (کلیم الدین احمد)، اردو کی نثری داستانیں (گیان چند جین)، داستان سے افسانے تک (وقار عظیم)، ہماری داستانیں (وقار عظیم) کے ساتھ ساتھ آبِ حیات، دنیا کا قدیم ترین ادب، تاریخ ادب عربی، فارسی ادب بہ عہد اورنگ زیب، کہانی رانی کیتکی و کنور اودے بھان کی، سلکِ گوہر، انگریزی ادب کی مختصر تاریخ، اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر، نوطرز مرصع، طلسم ہوش ربا، آرایشِ محفل، سیف الملوک و بدیع الجمال، اردو مثنوی کا ارتقا: شمالی ہند میں، سروش سخن، فسانۂ عجائب، پھول بن، قصۂ بے نظیر، باغ و بہار، سب رَس، شعرالعجم، گذشتہ لکھنؤ، چمنستان شعرا، علی نامہ، سخنورانِ گجرات، شعرالہند، گلشنِ عشق، فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، گل کرسٹ اور اس کا عہد، قصۂ مہر افروز و دلبر، طوطی نامہ، مینا ستونتی، گنج خوبی، تاریخ فرشتہ، طلسم نوخیز جمشیدی، ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں، تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا، گلزار نسیم، کدم راؤ پدم راؤ، قطب مشتری، یورپ میں دکھنی مخطوطات، فرانسیسی ادب، تاریخ ادب اردو، داستان تاریخ اردو، اردوے قدیم اور دیگر اردو ہندی اور انگریزی کی پچیسیوں کتب ہیں۔ اس طرح ڈاکٹر قمرالہدیٰ فریدی کو اپنے موضوع کے ساتھ شب و روز بسر کرنے کا موقع ملا اور انھوں نے تنقید اور تحقیق کا حق ادا کیا ہے۔

ڈاکٹر قمرالہدیٰ فریدی کے پیش نظر مواد وافر مقدار میں موجود ہے۔ انھوں نے ان سبھوں کی چھان پھٹک کی ہے اور تلاش اور تجزیے کے دوران کڑی نظر رکھی ہے، اور نتائج تک پہنچنے کے لیے ثبوت کی شہادت کو فوقیت دی ہے۔ تمام گوہر ہے اور صحیح جذباتی اثرات کسی عمیق صداقت ہی سے پھوٹتے ہیں۔

www.urduchannel.in

پروفیسر قمر الہدیٰ فریدی

داستان کی شعریات: بعض نئے مباحث

ایک زمانے تک داستان کو ماضی کی چیز کہہ کر نظر انداز کیا جاتا رہا۔ پھر ادبی اور تنقیدی رویوں میں تبدیلی آئی اور یہ بات تسلیم کی گئی کہ داستانیں ایک خاص دور کے انسانوں کے عقائد، انداز فکر، تخیل، جذبات واحساسات، تہذیب و معاشرت اور ادبی کاوشوں کی آئینہ دار ہونے کے ساتھ ساتھ فن کا ایک نمونہ بھی ہیں۔ چنانچہ داستانی سرمائے پر نئے سرے سے نگاہ ڈالنے کی ضرورت محسوس ہوئی اور اس موضوع پر کئی عمدہ کتابیں سامنے آئیں۔ کلیم الدین احمد نے ''اردو زبان اور فن داستان گوئی'' لکھ کر اس صنف کی ادبی وفنی حیثیت پر روشنی ڈالی۔ گیان چند، فرمان فتح پوری اور سہیل بخاری نے تحقیقی نقطہ نظر سے داستانی ادب کا جائزہ لیا اور سہیل احمد خاں نے ''داستانوں کی علامتی کائنات'' میں مطالعے کی ایک نئی جہت پیش کی۔ گذشتہ چند برسوں میں شمس الرحمٰن فاروقی نے داستان کو مطالعے کا موضوع بنا کر متعدد نئی بحثیں اٹھائیں۔ اُن میں اہم ترین بحث داستان کی شعریات کے حوالے سے ہے۔ یعنی وہ اصول جنکی روشنی میں داستانوں کو جانچا پرکھا جاسکتا ہے اور جن کی رو سے داستان اپنے مخصوص معاشرے میں بامعنی تصور کی جاتی تھی۔

داستان طرازوں کے ذہنوں میں اور جس معاشرے میں یہ داستانیں سُنی اور سنائی جارہی تھیں، اس کے حافظے میں بھی ان اصولوں کا کہیں واضح اور کہیں غیر واضح تصور موجود تھا جو تنقیدی اشاروں میں گاہ گاہ جھلک بھی اٹھتا تھا۔ حدائق انظار میں مترجمِ داستان خواجہ امان لکھتے ہیں:

''ناظرین یا سامعین افسانہ اگر مخاطب صحیح ہو کر دیکھیں یا سنیں، مصنف کا بیان بہ دلائل علمی صورت امکان بھی رکھتا ہے''۔ (ص:۳۲۴-۳۲۵)

داستان طراز کو معلوم ہے کہ اُس کی لکھی ہوئی سطریں پڑھی جائیں گی لیکن اس کے ساتھ ہی اُسے یہ احساس بھی ہے کہ داستان پڑھنے سے کہیں زیادہ سننے کی چیز ہے جب ہی تو اُس نے ناظرین کے ساتھ سامعین کا اور دیکھنے کے ساتھ سننے کا ذکر ضروری جانا۔ اس چھوٹے سے اقتباس میں سامعین اور ناظرین کے علاوہ مخاطب صحیح اور ''صورت امکان'' کی معنوی وسعتوں پر بھی نگاہ رکھی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ داستان گو محض توجہ نہیں چاہتا، داستان سے لطف اندوز ہونے کے لیے وہ سننے والے کا ''مخاطب صحیح'' ہونا بھی ضروری سمجھتا ہے جب ہی مصنف کا بیان ''بہ دلائل علمی صورت امکان کا حامل قرار پائے گا''۔ ''مخاطب صحیح'' کی وضاحت بھی ضروری ہے۔ یہ محض توجہ طلبی نہیں ہے بلکہ اُن فکری امتیازات سے واقفیت یا بہ الفاظ دیگر ہم آہنگی کا تقاضا ہے جن کی رو سے داستان اپنے سامعین کے لیے بامعنی تصور کی جاسکتی تھی۔

وہ فکری امتیازات کیا ہیں؟ فاروقی کا خیال ہے کہ یہ وہ تصور کائنات ہے جس کی رو سے ہر عمل تقدیر کا پابند ہے اور ہر بات طے شدہ۔ انسان طے شدہ نتائج کو بدلنے کی قوت نہیں رکھتا۔

داستان کی دنیا کا دوسرا بنیادی تصور یہ ہے کہ اس کائنات میں وہی نہیں ہے جو نظر آتا ہے بلکہ وہ بھی ہے جو نظر نہیں آتا، جسے ہم سمجھ نہیں سکتے۔ یہاں رونما ہونے والے واقعات کو علت ومعلول کے رشتے میں پرو کر نہیں دیکھ سکتے کہ دینا اتفاقات سے بھری ہے۔ تو پھر اس تصور کائنات کے تحت لکھی گئی داستانوں میں بھی کسی مربوط پلاٹ کی تلاش یا ڈھیلے ڈھالے پلاٹ کا شکوہ یا سلسلۂ واقعات کی سیال کیفیت کو کسی ٹھوس شکل میں دیکھنے کی خواہش بے معنی ہے۔ یہاں واقعات زنجیر کی کڑیوں کی طرح ایک دوسرے سے جڑے ہوتے ہیں اور داستان پھیلتی چلی جاتی ہے۔ داستان گو کو سلسلۂ کلام دراز کرنے، مختصر کرنے، روک دینے کی کھلی اجازت ہے۔ اُسے بس اتنا دیکھنا ہے کہ کڑیاں ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوں۔

www.urduchannel.in

موقع محل کے لحاظ سے تخفیف و اضافہ زبانی بیانیہ کا وصف ہے، اس سے ہم سبھی واقف ہیں۔ جب داستانیں لکھی جارہی تھیں تو اُس وقت بھی لکھنے والوں کو احساس تھا کہ جس طرح انھوں نے بعض اجزا یا اشاروں یا ''پتوں'' کو ہزاروں صفحات پر پھیلا دیا ہے، اُسی طرح دوسروں کو بھی اپنی طبیعت سے اضافہ کرنے کا اختیار ہے بلکہ انھیں ایسا کرنا ہی چاہیے۔ طلسم ہوش ربا کی تیسری جلد کے مصنف محمد حسین جاہ اس نکتے کو ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

''طول دینا ہی مزا ہے قصۂ کوتاہ کا۔''

طول دینے کا یہ عمل بوجھل لمحوں کو محض خوش گوار بنانے کی خواہش کا زائیدہ نہیں ہے بلکہ داستان کے فن کا ایک حصہ بھی ہے۔

طوالت کے ساتھ تکرار بھی پیدا ہو جائے تو کوئی مضائقہ نہیں۔ یہ اور بات ہے کہ واقعے یا صورت حال کی جزوی تکرار کلیم الدین احمد کی نظر میں عیب اور شمس الرحمٰن فاروقی کی نگاہ میں زبانی بیانیہ کا وصف ہونے کی وجہ سے فنی تدبیر کے طور پر قابل قبول ہے۔ بلکہ فاروقی کی رائے تو یہ ہے کہ داستان گو تکرار سے کئی طرح کے فائدے بھی حاصل کرتا ہے۔ لیکن داستان میں تکرار کی مختلف صورتوں پر غور کرتے ہوئے فاروقی اس حقیقت کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ زبانی بیانیہ میں تکرار کی نوعیت اور لکھی ہوئی داستان میں اس کی صورت پذیری سے پیدا ہونے والی الجھنیں یکساں نتائج کی حامل نہیں ہو سکتیں۔

داستان کو ناول کی کسوٹی پر پرکھنے والے ناقدین نے داستان کے کرداروں سے اپنی بے اطمینانی کا متعدد موقعوں پر اظہار کیا ہے۔ کسی نے اسے داستان گو کی مجبوری کہا، کسی نے فن سے ناواقفیت۔

کرداروں کو وقت کے ساتھ ارتقا کرتے ہوئے دیکھنے اور دکھانے کی کوشش ناول اور افسانے کے لیے مستحسن بلکہ ناگزیر ہے، اس سے کسے انکار ہو سکتا ہے لیکن داستان میں کردار نگاری کا یہ طریقہ نہیں۔ یہاں امیر حمزہ کو بہ تدریج صلاحیتیں حاصل کرنے کی ضرورت نہیں کہ یہ صلاحیتیں قوتِ بازو کی مرہون منت ہوتیں تو یقیناً رفتہ رفتہ پروان

چڑھتیں لیکن صلاحیتیں عطا کردہ ہیں اور صاحب قرآنی پہلے سے طے شدہ! جس تصور کائنات میں چیزیں طے شدہ ہوں، وہاں انجام اہم نہیں ہوتا، بس اتنا جاننا کافی ہوتا ہے کہ انجام وقوع پذیر کیسے ہوا۔ امیر حمزہ کی آواز چونسٹھ کوس تک کیسے پہنچ سکتی ہے، یہ داستان گو کا مسئلہ نہیں ہے اور داستان کے سامع کو بھی اس میں کوئی قباحت نظر نہیں آتی کیوں کہ وہ تو خود ہی پہلے سے یہ طے کیے بیٹھا ہے کہ بندگان عالی کے اوصاف ترازو پر نہیں تولے جاتے، عطا و بخشش اور رحمتِ پروردگار کی ادائے خاص سمجھ کر تسلیم کیے جاتے ہیں عمرو کو ستر شکلیں بدلنے کے لیے انگور کا ایک دانہ کافی ہے کہ یہ دانہ نہیں ہے، تبرک ہے۔ عمرو کی زنبیل اس کا جال، اس کی گلیم، اس کی کمند، اس کی مترنم آواز اُس کی ہے بھی، اور نہیں بھی۔ کہہ سکتے ہیں کہ امیر حمزہ یا عمرو عیار پُر اسرار نہیں ہیں، اسرار کے اظہار کا ذریعہ ہیں۔ جب کردار کردار نہ ہوں، عامل (Actant) ہوں تو انھیں یک زمانی (Synchronous) کردار نگاری کے اصولوں پر ہی جانچا جائے گا۔

داستان کے عاملوں میں سے ایک لوح بھی ہے جسے دیکھ کر ہدایت حاصل کی جاتی ہے اور کبھی دیکھنے کی توفیق نہ ہو تو لوح بہ زبان بلند بھی حامل لوح کو ہدایت دے سکتی ہے۔ اپنی عقل، تجربے اور مشاہدے پر تکیہ کرنے والوں کے لیے ممکن ہے یہ سب بے سر پیر کی باتیں ہوں۔ لیکن ماضی بعید کے انسان نے انھیں حقیقت کے طور پر قبول کیا تھا اور سائنس اور ٹیکنالوجی کے اس دور میں کسی طاقت ور کمپیوٹر کے اسکرین پر نگاہیں جمائے بیٹھا ہوا آج کا انسان بھی شاید اسے آسانی سے رد کرنے پر تیار نہ ہو کہ اب آہستہ آہستہ یہ احساس عام ہو چلا ہے کہ سچ وہی نہیں ہے جو ہماری عقل میں آجائے، عقل سے ماورا بھی بہت سی سچائیاں ہیں۔ انھیں گرفت میں لینا آسان نہیں۔ مشاہدہ محدود، عقل نارسا اور علم ہر لمحہ تغیر پذیر! یاں وہی ہے جو اعتبار کیا، باقی سب توہم کا کارخانہ ہے، داستان کی دنیا کا یہی اصول ہے۔

داستان کو نظریۂ نقل کا اِثبات کرنے کی ضرورت تھی اور نہ ہے۔ اس لیے شمس الرحمٰن فاروقی بجا طور پر یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ داستان اپنے تصور کے اعتبار سے نظریۂ نمائندگی کی نفی کرتی ہے: ''وہ حقیقت کی نقل کرنے کی کوشش ہی نہیں کرتی۔'' اس کے ثبوت کے لیے کہیں دور جانے کی ضرورت نہیں، داستان کے طلسمی ماحول کو پیش کر دینا ہی کافی ہے۔

www.urduchannel.in

یہاں پر چیز، ہرخوبصورتی، ہر بدصورتی، ہرعمل، ہر واقعہ اپنی انتہائی شکل میں موجود ہے۔تکبیر(Enlargement) اورتشدید (Intensification) طلسم کی صفت اور داستان کا وصف ہے۔لیکن طلسم کے ساتھ ساتھ داستان میں چاہ زمرد کا میلہ بھی ہے۔گھر اور گھریلو رسمیں میں بھی ہیں۔رقص وسرود کی محفلیں بھی ہیں اور محفلوں میں معروف اور معاصر شعرا کی غزلیں بھی پڑھی جاتی ہیں۔کیا یہ تخیلاتی دنیا کو حقیقی دنیا سے ملانے کی ایک کوشش نہیں ہے۔غالب کی وہی معصوم سی خواہش-سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی!

فاروقی کا خیال ہے کہ: ''یہ ایک طرف کاConcession ہے جو داستان روا رکھتی ہے''۔

کنسیشن کہنے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں لیکن اسے ذرا پھیلا کر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ سامع کو گرفت میں رکھنے کی متعدد فنی تدابیر میں سے یہ ایک تدبیر ہے۔زبانی بیانیہ میں اس طرح کی کوششیں عام ہیں۔بیان کنندہ قصہ کو لمحۂ موجود سے ملانے کے لیے ایسی بہت سی حرکتیں کر گزرتا ہے اور سامعین یا ناظرین اُن سے بدحظ ہونے کے بجائے لطف اندوز ہوتے ہیں۔کچھ تو اس لیے کہ یکا یک ماضی اور حال کی طنابیں ٹوٹ کر چونکا دیتی ہیں اور کچھ اس لیے بھی کہ مانوس اور غیر مانوس کی تفریق سے ذرا دیر کو نجات مل جاتی ہے۔فن پارے سے ہم بہ یک وقت دو متضاد توقعات رکھتے ہیں۔اُس سے معاملہ کرتے ہوئے اجنبیت کا احساس بھی ہو اور یہ اجنبیت ایک دم غیر مانوس بھی نہ ہو۔چیزوں کو پرکشش، بامعنی اور فکرانگیز بنانے کا یہ ہنر فن کار کے پاس ہے۔وہ جانی پہچانی اشیا کو، معلوم واقعات کو، اور مانوس کرداروں کو اپنے ہنر سے اجنبی بنا دیتا ہے۔داستان کو بھی اس سے مستثنا قرار نہیں دیا جاسکتا۔افراسیاب کی محفل میں میر وسودا کی غزلیں سنا کر بیان کُنندہ شاید اس مشکل مرحلے کو جانے انجانے میں آسان بنانے کی کوشش کرتا ہے۔

بیان کنندہ اس کوشش میں کہاں تک کامیاب ہے۔یہ ایک الگ بحث ہے۔بحث کا موضوع تو فاروقی کا یہ بیان بھی ہے کہ داستان میں بیان کنندہ ہوتا ہے، راوی نہیں ہوتا۔ لیکن اس اجمال کی تفصیل میں جانے کی فی الحال گنجائش نہیں۔

خلاصہ یہ ہے کہ داستان سننے سنانے کا فن ہے اس لیے اسے زبانی بیانیہ کے اصولوں پر ہی پرکھا جاسکتا ہے۔اس کا تصورِ کائنات اور تصور ادب جدا، پلاٹ اور کردار نگاری کا انداز مختلف اور تشدید اور تکبیر اس کا وصفِ خاص۔یہ سب باتیں اپنی جگہ۔لیکن بحث کا ایک موضوع یہ بھی ہے کہ طلسم ہوش ربا کی جلدیں ہوں یا داستان امیر حمزہ کے دوسرے سلسلے یا بوستان خیال کے تراجم۔ان سے ہمارے معاملے کی نوعیت کیا ہے؟ لکھنے والے نے لکھ کر انھیں ہمارے مطالعے کے لیے پیش کر دیا ہے یا لکھتے وقت بھی وہ ان داستانوں کو سنا رہا ہے اگر وہ سنا رہا ہے تو زبانی بیانیہ کے دوسرے عناصر مثلاً متکلم کی حرکات وسکنات، اس کی آواز کا زیر و بم، اس کے لہجے کا اتار چڑھاؤ، کبھی کچھ چھوڑ دینا اور کبھی اپنی طرف سے بہت کچھ ملا دینا، بیان کی وہ سیال شکل جو صرف سننے تک محدود ہے اور سامع اور متکلم کا وہ رشتہ جو تکلم کی ڈور سے بندھا ہوتا ہے- یہ ساری چیزیں مطبوعہ داستانوں میں کہاں ہیں؟ الفاظ ہیں، آواز نہیں ہے، قاری کا تحکم ہے، سامع کی خودسپردگی نہیں ہے۔مانا کہ لکھنے والے نے زبانی بیانیہ کے اصولوں کو سامنے رکھ کر لکھا ہے لیکن تحریر کو تحریر کے اثرات سے مکمل طور پر بچالے جانے کا دعویٰ کون کرسکتا ہے۔

تو پھر تحریری شکل میں موجود داستان کی تنقید محض زبانی بیانیہ کے طور پر ہو یا تحریر کے ہوالے سے بھی؟ داستان چوں کہ زبانی بیانیہ ہے اس لیے فاروقی کا اصرار ہے کہ تحریری شکل میں موجود داستانوں کو بھی زبانی بیانیہ کے اصولوں پر ہی پرکھا جائے گا۔

www.urduchannel.in

پروفیسر سید احتشام حسین

نذیر احمد کے ناول

ناول کو اگر صرف اس کے جدید اور خالص علمی معنی میں نہ لیا جائے تو قصہ کی حیثیت سے اس کا سراغ دور قدیم کے ادب میں بھی مل سکتا ہے۔ لیڈی موراسا کی کی گنجی کی کہانی جو گیارہویں صدی کی تخلیق ہے۔ جاپانی نقادوں کی کسوٹی پر ناول ہی اترتی ہے۔ شعوری حیثیت سے ناول کو قصہ نگاری کے ایک مخصوص فن کے طور پر ممکن ہے کہ فرانسیسی ناول نگاروں نے پہلے برتا ہو۔ لیکن اکثر ادبی مبصر ہسپانوی سرویٹز سے اس صنف کا آغاز تسلیم کرتے ہیں۔ انگریزی ادب میں رچرڈسن اور فیلڈنگ کو اس جدید فن کا موجد کہہ دیا جائے تو شاید قابل اعتراض نہ سمجھا جائے۔ لیکن ہنری جیمس نے ۱۸۸۸ میں اس کی شکایت کی تھی کہ انگریزی ناول نگاروں کے سامنے نہ تو فن کا کوئی نظریہ ہے اور نہ اس بات کا شعوری احساس اور عقیدہ کہ وہ ایک ادبی صنف کی تخلیق کر رہے ہیں۔ اگر یہ بات انگریزی کے لیے کہی جاسکتی ہے تو اردو کس شمار میں ہے! یاد رکھیے کہ اتفاق سے یہ وہی سن عیسوی ہے جس سال نذیر احمد نے اپنا آخری ناول ابن الوقت ختم کیا۔ اس لیے اس پر بحث کرنا کہ نذیر احمد کے ناولوں کو ناول کہا جائے یا محض تمثیلی قصہ، تقریباً تضیع اوقات ہے۔ ناول کی ہیئت کی لچک، موضوعات کی آزادی، اسالیب کا تنوع، ٹیکنک کی رنگارنگی ناول کی صورت کے متعلق کسی حرف آخر کے اعلان کی اجازت نہیں دیتے۔ اسی وجہ سے میں سمجھتا ہوں کہ نذیر احمد کے اکثر قصوں کو ناول کہنا غلط نہ ہوگا۔ وہ خود اپنے خیال میں بھی ناول نگار تھے اور کہانیاں ناول ہی سمجھ کر لکھ رہے تھے اور میں بھی انہیں ''ایک قسم'' کے ناول ہی سمجھ کر اظہار خیال کر رہا ہوں۔

ان کے ناولوں پر کچھ کہنے سے پہلے دو ایک اور باتیں واضح کرنے کی ضرورت

ہے۔ یہ طے ہے کہ نذیر احمد نے مراۃ العروس ۱۸۶۹ میں لکھی اور دو سال بعد بنات النعش مکمل کی جو مراۃ العروس ہی کا تسلسل ہے۔ پھر تقریباً دو سال کے وقفہ سے توبۃ النصوح کی تخلیق کی اور ۱۸۸۵ میں یعنی بارہ سال بعد محصنات لکھی جو فسانہ مبتلا کے نام سے مشہور ہے۔ ابن الوقت ۱۸۸۸ میں لکھی گئی۔ ایامیٰ کے متعلق یقین سے کچھ نہیں کہا جاسکتا لیکن موضوع کی مناسبت کے اعتبار سے یہ محصنات اور ابن الوقت کے درمیان کی تصنیف معلوم ہوتی ہے حالانکہ جو اڈیشن میرے پیش نظر ہے اس کے سرورق پر نذیر احمد کے بیٹے بشیر الدین نے سن تصنیف ۱۸۹۱ بتایا ہے اور خوانھیں بشیر الدین نے ابن الوقت کے خاتمہ پر اسے ۱۸۸۸ کی تخلیق بتاتے ہوئے اس سلسلہ کی آخری تصنیف کہا ہے جس کا دوسرا حصہ ارادے کے باوجود نہ لکھا جاسکا کیونکہ مولانا کی توجہ ایسی کتابوں کی طرف سے ہٹ گئی اور سارا وقت کلام مجید کے ترجمہ میں صرف ہونے لگا۔ اس لیے ایامیٰ کے ۱۸۹۱ میں لکھے جانے کا خیال غلط معلوم ہوتا ہے بعض ناولوں کی تصنیف کے متعلق کچھ متضاد بیانات اور ملتے ہیں۔ جیسے مولوی افتخار عالم مصنف حیات النذیر لکھتے ہیں کہ ابن الوقت حیدرآباد سے سبکدوش ہوکر دہلی آنے کے بعد لکھا اور یہ وہاں سے واپسی کے بعد پہلی تصنیف ہے۔ یہ بات یقینی ہے کہ یہ ۱۸۸۸ تھا لیکن خود مولانا نذیر احمد نے اپنے ۱۹۰۳ کے محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے اجلاس دہلی میں اپنی تصنیفی زندگی کی تفصیل بیان کرتے ہوئے کہا کہ حیدرآباد سے آکر میں نے تین ناول ابن الوقت، محصنات اور رویائے صادقہ لکھے، حالانکہ وہ محصنات ۱۸۸۵ میں لکھ چکے تھے جس کی شہادت حیات النذیر سے بھی مل جاتی ہے۔ جہاں تک رویائے صادقہ کا تعلق ہے، اگرچہ نذیر احمد نے خود اسے ناول کہا ہے لیکن اس کا قصہ اس قدر ہلکا پھلکا ہے، پلاٹ اس قدر سپاٹ اور بے روح ہے، کردار نگاری اس قدر سطحی ہے اور ماحول وفضا بندی کی طرف سے اتنی بے توجہی برتی گئی ہے کہ اسے بہ حیثیت ناول نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔

ان باتوں کے علاوہ اس دوسری حقیقت کا پیش نظر رکھنا بھی ضروری ہے کہ مولانا نذیر احمد نے انگریزی زبان کی طرف توجہ غدر کے بعد کی کیونکہ دلی کالج کی طالب علمی کے زمانے میں وہ خواہش کے باوجود انگریزی نہ سیکھ سکے، خاندانی ماحول اس کی اجازت نہ

www.urduchannel.in

دیتا تھا اور والد تو اتنے سخت تھے کہ مرجانے کو انگریزی تعلیم دلانے پر ترجیح دیتے تھے۔ اپنی محنت اور ذہانت سے نذیر احمد نے بہت جلد اس زبان میں ایسی مشق بہم پہونچالی کہ جن دنوں وہ الٰہ آباد میں ڈپٹی انسپکٹر آف اسکولس تھے، ان کی انگریزی دانی کے چرچے ہونے لگے، اور انکم ٹیکس ایکٹ کے ترجمہ کا کام ان کے سپرد کیا گیا۔ گو بعد میں بابو شوپرشاد بھی اس میں شریک ہوگئے لیکن ترجمہ انہیں کے نام سے مشہور ہوا۔ اس ترجمہ کی کامیابی کا نتیجہ یہ ہوا کہ انڈین پینل کوڈ اور کریمنل پروسیجر کوڈ کے اردو ترجموں کے لیے بھی نگاہ انتخاب نذیر احمد ہی پر پڑی۔ تعزیرات ہند کے ترجمہ کے بعد تحصیلداری اور ضابطہ فوجداری کے بعد ڈپٹی کلکٹری نے ترقی اور عزت کی راہیں کھول دیں۔ اس وقت ان کی عمر چھبیس ستائیس سال سے زیادہ نہ تھی۔

تصنیفی کاموں کے تجربے، انگریزی زبان سے اچھی واقفیت، محکمہ تعلیم اور انتظامیہ سے وابستگی، وسیع مطالعہ اور غیر معمولی ذہنی صلاحیت نے نذیر احمد کے لیے تخلیقی کام کا راستہ ہموار کردیا تھا۔ یہ جاننے کے ذرائع موجود نہیں ہیں کہ نذیر احمد نے انگریزی کے کچھ ناول بھی پڑھے یا نہیں لیکن یہ قرین قیاس ہے کہ ان کے ہندوستانی اور انگریز دوستوں نے جو انگیزی سیکھنے میں ان کی مدد کررہے تھے، زبان سے اچھی واقفیت حاصل کرنے کے لیے ناول پڑھنے کا مشورہ بھی ضرور دیا ہوگا۔ مولانا کے مزاج اور ذہنی پس منظر کو دیکھتے ہوئے یہ بھی سوچا جاسکتا ہے کہ یہ ناول، تعلیمی، اخلاقی اور اصلاحی ہی رہے ہوں گے۔ کم سے کم ایک ناول کا تذکرہ انہوں نے اپنے اسی لکچر میں بڑی بے ساختگی سے کیا ہے جس کا ذکر ابھی کیا جاچکا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اس کے بعد میں نے سنڈفورڈ کی طرح ایک ناول بنات النعش لڑکیوں کے لیے لکھا۔ یہ بات جس انداز میں کہی گئی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مولانا کو کچھ دوسرے طرز کے ناولوں سے بھی واقفیت تھی اور اپنے مقصد کے مطابق تتبع کے لیے انھیں کے لیے انہوں نے ایک مخصوص طرز کے ناول کا انتخاب کیا۔ اٹھارہویں صدی کے انگریزی ناولوں اور انشائیوں میں جو اصلاحی رنگ رہ چکا تھا وہ مختلف قسم کے سماجی محرکات اور تاریخی اثرات کی وجہ سے انیسویں صدی کے ہندوستان میں مقبول ہورہا تھا۔

مغرب کا تو کلاسکی ادب رومانی دور میں داخل ہونے سے پہلے یا اس دور میں داخل ہونے کی کشمکش میں علمیت، اخلاق پرستی، تنظیمی تکمیل اور تہذیبی نظم کی خواہش کا اظہار، صنعتی انقلاب، سائنسی اور مذہب کی ڈھکی کھلی جنگ کے پس منظر میں کررہا تھا۔ یہ صورت حال ہندوستان میں کسی قدر بدلے ہوئے انداز میں پیدا ہوئی جیسا کہ فطری تھا، سیاسی انتشار، مغربی افکار کی یورش، عام اقتصادی، بدحالی، جدید سائنسی اور صنعتی خیالات اور فکری جمود پر نئے تصورات کی ضرب نے ملک کی حالت بدلنے پر مجبور کردیا تھا۔ اور ہر جانب اصلاح اور توازن کی تلاش افراط وتفریط کی صورتیں پیش کررہی تھی۔ کسی اور کا ذکر کیوں کیا جائے نذیر احمد کے سارے افسانوی کارنامے، تمام لکچر، سبھی اہم مذہبی تصانیف، اشعار اور خطوط اسی کیفیت کو منعکس کررہے ہیں۔ انہوں نے ۱۸۶۹ میں اپنا پہلا ناول مراۃ العروس لکھا۔ اسی سال گارساں دتاسی نے ہندوستان کی ادبی زندگی پر تبصرہ کرتے ہوئے اپنے خطبہ میں کہا:

> ''ہندوستان میں آج کل جو جدید اخبارات اور کتب شائع ہورہی ہیں ان میں عمرانی زندگی کی اصلاح پر زور دیا جارہا ہے۔ اس اصلاحی تحریک کا کام بعض انجمنیں کررہی ہیں..... ان کی بدولت اصلاحی کام بڑی گرم جوشی کے ساتھ ہورہا ہے۔ ان کا نصب العین یہ ہے کہ کسی نہ کسی طرح اہل ہند کو جہالت اور تعصب کے جوئے سے نجات دلائی جائے اور ان کی فلاح کی راہیں تلاش کی جائیں.....''۔

نذیر احمد کے ناولوں کو اسی سیاق وسباق میں پڑھنا چاہیے اور یہ سمجھ کر پڑھنا چاہیے کہ ابھی اردو میں ناول نگاری کی کوئی روایت نہیں بنی تھی اور اسے عام قصہ اور داستان کی روایت سے الگ کرنا ہی پہلے ناول نگار کا کام تھا۔ نذیر احمد کو کسی جگہ اس میں کامیابی ہوئی اور کسی جگہ نہ ہوسکی کیونکہ ان کے عہد میں تصور فن بدل رہا تھا اور ادب میں مقصدیت واضح ہورہی تھی، افادیت کا تصور زندگی کے ہر پہلو کو متحرک کررہا تھا۔ زندگی بگڑ کر بھی تعمیری امکانات سے بھری ہوئی تھی، اسی وجہ سے ہر ناول ایک ایسے مسئلہ کی ترجمانی کرتا ہے جو اس عہد کے تصور تعمیر واصلاح سے ہم آہنگ تھا۔ مراۃ العروس اور بنات النعش میں لڑکیوں کی

www.urduchannel.in

تعلیم وتربیت کا خاکہ اس وقت پیش کیا گیا ہے جب ہندوستانی نظام تعلیم میں اس کا وجود ہی نہ تھا اور نہ مذہبی اور اخلاقی صحائف سے اس کی واضح ہدایت ملتی تھی جس سے صرف تعلیمی نقطۂ نظر کی وضاحت ہی نہ ہو بلکہ ایک عملی نصاب بھی ترتیب دیا جا سکے۔اس مسئلہ کی طرف نہ تو سرسید نے اس سے پہلے توجہ کی تھی اور نہ اس وقت کے کسی دوسرے رہنما نے۔ ا نذیر احمد کا ذہن ہی اس کا خالق تھا۔تعلیمی نفسیات کے نقطہ نظر سے یہ ایک کامیاب تجربہ تھا کیونکہ اصغری اپنے طریقۂ تعلیم کے بنیادی عناصر ترغیب وتشویق، استاد اور شاگرد کے ذاتی تعلق، امداد باہمی اور وسعت نظر کو قرار دیتی ہے۔ ایک مقام پر نذیر احمد اصغری سے کہلاتے ہیں:

> ''خلاف خواہش پڑھانا میرا دستور نہیں۔پڑھنا پڑھانا تبھی فائدہ دیتا ہے جب پڑھنے والا خواہش کرے ورنہ مارے باندھے کچھ پڑھایا بھی تو کیا! اول تو ایسا پڑھا یاد نہیں رہتا، دوسرے جب دل نہیں چاہتا تو زبردستی کرنے سے الٹا ذہن اور کند ہو جاتا ہے''۔

اصغری کا طریقۂ تعلیم ذاتی تجربہ، بات چیت، کھیل تماشا، گڑیوں کے بیاہ اور قصہ گوئی سے شروع ہو کر سائنسی معلومات اور ذہنی تربیت میں تبدیل ہوتا ہے۔نذیر احمد نے ان دونوں ناولوں میں بنیادی طور پر تین قسم کے کرداروں کی نفسیات سے بحث کی ہے: اصغری فطرتاً ذہین، خوش اخلاق، موقع شناس، چوکس، دلوں کو جیت لینے والی اور پرکشش ہے۔ اسے بنانے سنوارنے میں کسی نے محنت نہیں کی ہے، وہ بچی تھی تو ماں باپ کے لیے سہارا تھی، بیوی بنی تو شوہر اور سسرال کے لیے سکون جاں بن گئی۔اس کا کردار خاصا مثالی ہے لیکن اس کی پیش کش میں ناول نگار ایک فطری فضا پیدا کرتا ہے اور اکبری کی صورت میں اس کا تضاد پیش کر کے اصغری کا نقش اور واضح کر دیتا ہے۔ دوسری قسم اکبری ہے جو فطری صلاحیتوں سے محروم ہے اور زمانے کے گرم وسرد سے سبق بھی نہیں لیتی۔شاید اسے جہالت اور ناسمجھی کی دنیا سے نکالنا بھی ناول نگار کے پیش نظر نہیں تا کہ مزاجوں کے تضاد کی تصویر کشی ہو سکے۔تیسری محمودہ اور حسن آرا ہیں جن کا ارتقا تعلیم وتربیت کی برکتوں سے ہوتا ہے۔محمودہ

میں پہلے سے جو ہر موجود ہیں اور بہت جلد اصغری کی صحبت میں چمک جاتے ہیں لیکن حسن آرا اپنے گھر سے بگڑی ہوئی آتی ہے اور قدیم رسمی تعلیم وتربیت اسے سدھارنے میں ناکام رہی ہیں، اس کے گرد پیش جو عورتیں ہیں ان کے پاس کوئی نقطۂ نظر نہیں ہے لیکن جب اس کے ساتھ محنت کی جاتی ہے تو ناول میں اصغری اس کی شخصیت کو بدلنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔تعلیمی ارتقا کے یہ اصول غالباً پہلی دفعہ نذیر احمد کے یہاں ملتے ہیں اور لڑکیوں کی حد تک بالکل نئے معلوم ہوتے ہیں۔ان میں ایسے فکر انگیز نفسیاتی پہلو ہیں جن پر آج بھی غور کیا جا سکتا ہے۔

اب اگر کوئی شخص ان دونوں ناولوں کے ساتھ نذیر احمد کے وہ خطوط پڑھے جو انہوں نے بشیر الدین کے نام لکھے ہیں، یا ان لکچروں کا مطالعہ کرے جو محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس اور دوسرے اداروں کے اجلاس میں دیئے گیے ہیں تو اسے یہ سمجھنے میں ذرا دشواری نہ ہوگی کہ اس عہد انتشار وتغیر میں جب قدیم طرز تعلیم غیر مفید معلوم ہو رہا تھا، نئے اسکول کھل رہے تھے اور نئے تعلیمی تجربات کی گرم بازاری تھی، نذیر احمد کے نقطۂ نظر کی کیا اہمیت تھی۔اس نئے پن کی وجہ سے اگر لوگ نذیر احمد کے بتائے ہوئے پتہ پر اصغری کا گھر ڈھونڈ رہے تھے تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ میں اس وقت ان ناولوں کے پس منظر، اخلاقی نقطۂ نظر، حقیقت پسندانہ واقعات، قصہ کی دل کشی کے اصل ذرائع کا ذکر نہیں کر رہا ہوں۔صرف یہ واضح کرنا چاہتا ہوں کہ مراۃ العروس زندگی کی ایسی ٹھوس حقیقتوں کا افسانوی بیان ہے جس کی دل کشی میں محض نذیر احمد کے اسلوب اور ٹکسالی زبان کے استعمال میں نہیں انسانی نفسیات کی نقاب کشائی اور عصری بحران سے نکلنے کی جدوجہد کے اظہار میں ہے۔ یہی کیفیت توبۃ النصوح کی ہے۔اس کے مقصد کی وضاحت نذیر احمد نے خود کر دی ہے اور پوری تخلیقی قوت سے اس اخلاقی بحران سے بحث کی ہے جو شاہی اور جاگیرداری نظام کے زوال اور نئی ضرورتوں کے دباؤ نے پیدا کر دیا تھا۔کلیم، جس نے ناول کے ہیرو کی حیثیت اختیار کر لی ہے جو حالات سے مسلسل نبرد آزما ہے۔اور اپنی آخری شکست ہی کے وقت اپنی غلطی پر نادم ہوتا ہے جو بدلے ہوئے حالات کو تسلیم کرنے پر آمادہ نہیں، مغربی اثرات کے

www.urduchannel.in

سیلاب میں نہیں، بہہ رہا تھا، وہ ابن الوقت نہیں ہے، مبتلا بھی نہیں ہے۔ جن پر نئی تعلیم نے اثر ڈالا تھا۔ اس کا المیہ یہ ہے کہ وہ اب تک اس زوال آمادہ تعیش پسند ماحول سے نکلنے پر تیار نہیں جسے وہ اپنا اور دسروں کا مقدر سمجھ رہا ہے۔ افسانوی نقطۂ نظر سے وہ نذیر احمد کے فن کار قلم کی سب سے دل کش جیتی جاگتی اور بے قرار تخلیق ہے۔ اور اس میں المیہ کا ہیرو بننے کے بہت سے امکانات نظر آتے ہیں۔ توبۃ النصوح بھی دراسل مراۃ العروس اور بنات النعش ہی کے سلسلے کی کڑی ہے اور تینوں کتابیں پانچ سال کے اندر لکھی گئی ہیں۔ صرف اتنا ہے کہ توبۃ النصوح کا دائرۂ عمل کسی قدر وسیع ہے اور اس کا مذہبی عنصر تعلیمی اور اخلاقی روپ دھار کر قصہ کے پیچ وخم میں مکمل طور سے رس بس گیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ یہ ڈیفو کے ایک غیر معروف تمثیلی ناول - دی فیملی انسٹرکٹر کا چربہ ہے، ہوگا، لیکن اس کی عقبی زمین، اس کا مزاج، اس کی عصریت، اس کے افراد اور کرداروں کی نفسیات ہر چیز نذیر احمد کی تخلیق ہے۔ کردار اور فضا کی مقامیت اسے تمثیل کے بجائے حقیقت پسندانہ بناتی ہے اور کہیں کہیں موضوع کی واقعیت اور اہمیت اس میں آفاقی عنصر بھی پیدا کرتی ہے۔ بدلتے ہوئے سماج میں نصوح اور کلیم کی کش مکش انفرادی اختلاف طبائع کا نتیجہ نہیں، زندگی کی قدروں کے تسلیم کرنے کے متعلق اختلاف کی حیثیت رکھتی ہے۔ مرزا ظاہر دار بیگ اور دولت آباد کی ریاست سے کلیم کی توقعات زمانے کے بے آہنگ ہوجانے اور نئی صورت حال سے مطابقت نہ پیدا کر سکنے کی دل چسپ داستانیں ہیں۔ نذیر احمد اپنے کرداروں کو تمثیلی ہونے سے بچانے کے لیے ان کی نفسیات میں کس طرح باریک فرق پیدا کردیتے ہیں اس کی مثال مراۃ العروس کی اکبری اور توبۃ النصوح کی نعیمہ کے کرداروں کا فرق ہے اکبری پھوہڑ اور بے وقوف ہے، نعیمہ لاڈ پیار میں بگڑ جاتی ہے۔ دونوں ناولوں کے موضوع کے اعتبار سے ان کی زندگی کے مسائل اور راستے مختلف ہیں۔ یہ فرق ایک ذہین فن کار ہی پیدا کر سکتا تھا۔

فسانۂ مبتلا اور ایامیٰ بھی اسی عصری احساس سے جنم لیتے ہیں، جس کا نتیجہ مراۃ العروس اور توبۃ النصوح تھے کیونکہ مسلمان متوسط طبقہ خاندانی انتشار کے بعد جس قدر نئی تعلیم وتربیت کا محتاج تھا اتنا ہی عائلی نظام میں توازن کا بھی تھا۔ دولت کی فراوانی اور منجمد

نظام اخلاق میں کئی شادیاں کرنا اور بیواؤں کو مُردوں کی زندگی بسر کرنے پر مجبور کرنا ممکن تھا لیکن غدر کے بعد جب معاشی حالت تعیش اور بے پروائی کا بوجھ برداشت نہیں کر سکتی تھی، یہ دونوں مسئلے سنگین صورت حال پیدا کرتے تھے۔ یہ عالم وحافظ، معلم اور مولانا قانون داں اور مفکر نذیر احمد ہی کا کام تھا کہ خالص سماجی مسائل کو مذہبی چوکھٹے میں رکھ کر وقت کی بدلتی ہوئی رو کا ساتھ دیں اور بقول خود کنسرویٹو ہونے کے باوجود زمانے کی کراہ سن کر اپنی زبان بھی کھولیں، نذیر احمد کو عام مولویوں اور واعظوں سے جو چڑ تھی اس سے اجتہاد، ایامیٰ اور لکچروں کے صفحات بھرے ہوئے ہیں۔ ان ناولوں میں بھی ان کے علی الرغم نذیر احمد نے وہ نقطۂ نظر پیش کیا ہے جو وقت سے مطابقت رکھتا تھا اور جس کے لیے ان کے پاس مذہبی دلائل بھی تھے۔ صرف قصوں کی حیثیت سے بھی دونوں ناول اپنا نقش ذہن پر بناتے ہیں۔ مبتلا، ہریالی، آزادی بیگم، مولوی مستجاب، مشتاق اور کُٹنی کو کون بھول سکتا ہے! ناول کے اندر ان کے کردار اپنے خیال اور عمل کی دل کشی اور گہرائی سے زندہ ہیں اور وعظ وتبلیغ کے ریگزار میں بھی ہرے بھرے لہلہاتے درخت دکھائی دیتے ہیں۔ ان میں سے اکثر کی تقدیر یا تو قصہ کے درمیان زندگی کی کش مکش سے بنتی بگڑتی ہے یا ہریالی اور کٹنی کی صورت میں سماج کے جسم پر بدگوشت کی طرح ابھرتی ہے۔ دونوں ناولوں میں نذیر احمد کی مقصدیت اور مولویت نے جگہ جگہ واقعات اور بیانات کو رومانی موڑ لینے سے زبردستی روک دیا ہے کیونکہ ایسی صورت میں ممکن تھا کہ واقعات ہاتھ سے نکل جاتے اور مقصد کے اظہار میں الجھنیں پیدا ہوجاتیں۔

بعض حیثیتوں سے ان کا آخری ناول ابن الوقت قصہ سے زیادہ ایک علمی کارنامے کے طور پر متاثر کرتا ہے۔ خیالات کی پختگی، تجربات کی فراوانی، استدلال کی گرما گرمی، مسائل کی پیچیدگی نے پلاٹ کی تعمیر کی طرف سے توجہ ہٹادی ہے اور تہذیب واخلاق کی اس فکری کش مکش نے، جو اسلام کو دین فطرت تسلیم کرنے اور اسی کے اندر عصری الجھنوں کا حل تلاش کرنے کی صورت میں پیدا ہوتی تھی۔ کہانی کی رفتار کو جگہ جگہ روک دیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ناول میں وقت کی رفتار ڈرامے اور افسانے سے مختلف ہوتی ہے، کسی مقام پر پہونچ کر کہانی دیر تک رک سکتی ہے، اس کا انحصار بیان اور اظہار کی اس قوت اور قدرت پر

www.urduchannel.in

ہے کہ اس تاخیر کے باوجود دلچسپی برقرار رہ جائے۔اس سلسلہ میں نذیر احمد کو محصنات، ایامیٰ اور ابن الوقت میں کئی مقامات پر ناکامی ہوئی ہے۔ان کا علم کہانی کے پیکر میں اپنے سارے استدلال کے ساتھ نہیں سما تا لیکن مقصد اس قدر عزیز ہے کہ نذیر احمد کہانی کو اس پر قربان کر سکتے ہیں۔ابن الوقت اس لحاظ سے بہت دلچسپ ہے کہ ٹھیک یہی باتیں انہوں نے بشیر الدین کے نام اپنے خطوں میں لکھی ہیں۔اجتہاد میں انہیں سے بحث کی ہے اور الحقوق والفرائض میں لباس وطعام، اخلاق ومعاشرت، طرز زندگی اور آداب مجلس کے متعلق فقہی اور دینی اعتبار سے اظہار خیال کیا ہے۔ چونکہ یہ ناول ہے اس لیے یہاں ابن الوقت کے سوانح حیات میں انہیں منعکس کیا ہے۔نذیر احمد نے بڑی ذہانت سے اس نفسیات کو پیش کیا ہے جو مغربی طرز زندگی اختیار کرنے کی وجہ سے ایک طرف ابن الوقت کو بہ یک وقت تسکین اور کوفت میں مبتلا کر رہی تھی۔ دوسری طرف انگریزوں میں وہ ردعمل ظاہر کر رہی تھی جو ایک ہندوستانی کو اپنی ہمسری کرتے ہوئے دیکھ کر پیدا ہوئی ہے۔ پھر انگریزوں میں بھی دونوں قسم کے لوگ تھے، ایک مسٹر نوبل تھے جو ابن الوقت کی اس تبدیلی کو اچھی نگاہ سے دیکھتے تھے اور ان کی حمایت میں سرگرم رہتے تھے اور دوسری طرف مسٹر شارپ اور دوسرے انگریز تھے جو اسے برداشت نہیں کر سکتے تھے کہ ہندوستانی ان کی برابری کرے اور تیسری جانب ان کے اعزا اور اقارب تھے جو اس تبدیلی سے متنفر تھے۔نذیر احمد نے ابن الوقت کو اس لبرلزم کو نمونہ بنا کر بھی پیش کرنے کی کوشش کی ہے جو مغربی اثرات سے پیدا ہو رہی تھی۔ حجۃ الاسلام سے بحث کرتے ہوئے وہ بار بار اس خیال کو دہراتا ہے کہ اپنے حقوق کے لیے آواز اٹھانا بغاوت نہیں ہے اور کوئی حکومت افراد کو اس سے باز نہیں رکھ سکتی۔کہانی نامکمل رہ گئی ہے اس لیے یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ نذیر احمد ابن الوقت کا کیا انجام دکھانا چاہتے تھے ان کی قوت مشاہدہ نے انگریزوں کے رہن سہن، ملنے جلنے کے آداب، چپراسیوں، بیروں باورچیوں اور خدمت گاروں کی مصوری کامیابی سے کی ہے اور غدر کے زمانے کی فضا کو، مختلف طبقات پر اس کے ردعمل اور اس کے سیاسی اور معاشی اور معاشرتی اثرات کی پیچیدہ کیفیات کو اچھی طرح اپنی گرفت میں لے لیا ہے۔

وہ تہذیبی کش مکش جس کا آغاز انیسویں صدی میں ہوا تھا۔غدر کے بعد ایک حقیقت بن کر سامنے کھڑی تھی اور صرف مادی زندگی ہی کو نہیں ذہن وفکر کی دنیا میں بھی تغیرات لا رہی تھی۔ادب کے مواد اور فارم میں تبدیلیاں آ رہی تھیں۔سرسید، حالی، آزاد، ذکاء اللہ، شبلی، شرر، سرشار سب کے سب آخر کار اس نتیجہ پر پہونچے تھے کہ اس سیلاب سے مفر نہیں ہے اور خذما صفا ودَعَ ماکدر پر عمل کرنا ہی تقاضائے عقل ومصلحت ہے۔نذیر احمد نے سرسید سے ہٹ کر اپنی راہ نکالی لیکن اسے ایک ایسے ناتمام قصے میں پیش کیا کہ ان کا مافی الضمیر پوری طرح واضح نہ ہو سکا حالانکہ دوسری تحریروں میں وہ مغربی تہذیب کے ظاہری عناصر کو قبول کرنے پر آمادہ نہیں معلوم ہوتے۔اس کی برکتوں کے ضرور مداح ہیں۔ یہ دوئی اس وقت کے سبھی مفکروں میں ملتی ہے اس لیے اس اعتبار سے کسی واضح نتیجہ کی امید فضول ہے۔تاہم ناول کی حیثیت سے نذیر احمد ابن الوقت میں زیادہ کامیاب نہیں ہو سکے۔ پلاٹ کی ندرت، کردار نگاری، فضا بندی اور اکثر مقامات پر افسانوی کے باوجود مرکزی تاثر ہلکا اور استدلالی رنگ بوجھل ہے۔ یہ ناول بھی فن کے کسی مخصوص نظریہ کے بغیر لکھا گیا ہے۔

نذیر احمد نے اپنے یہ ناول بیس سال کی مدت میں لکھے۔ یہ بیس سال ان کی زندگی میں ملازمت کی مصروفیات اور ذمہ داریوں کے سال تھے، انہیں انتظامی امور سے وقت کم ملتا تھا، اعظم گڑھ میں وہ کسی پادری سے عہد نامۂ عتیق بھی پڑھ رہے تھے، حیدرآباد میں تلگو سیکھنے میں مصروف تھے۔دہلی واپس آ کر سنسکرت کی طرف توجہ کی تھی حیدرآباد کی ملازمت کے دوران میر محبوب علی خاں کی تعلیم وتربیت کے لیے انتظامی معاملات پر رسائل بھی تصنیف کر رہے تھے، انعام حاصل کرنے کی فکر میں قواعد زبان اور منطق پر مایـنبنیك فی الصرف اور مبادی الحکمۃ بھی تیار کر رہے تھے، اور قرآن حفظ کرنے کے سلسلہ میں اس کے معانی ومطالب کو بھی ذہن میں محفوظ کر رہے تھے۔اپنے بچوں کی تعلیم وتربیت کی طرف سے بھی غافل نہ تھے۔ان تمام مصروفیتوں اور ذہنی کاوشوں سے پیدا ہونے والی نفسیات کو پیش نگاہ رکھا جائے تو نذیر احمد کی تخلیقات کا مطالعہ محض اردو کے پہلے ناول نگار کا مطالعہ نہیں رہ جاتا بلکہ ایک ایسے عملی رہنما اور مفکر ادیب کا مطالعہ بھی بن جاتا ہے جس نے تہذیبی

www.urduchannel.in

انتشار کے نہایت ہی پیچیدہ دور میں جنم لیا اور اس کی گتھیوں کو حل کرنے کے لیے کبھی ناول لکھے، کبھی ٹھوس عملی کتابیں۔

نذیر احمد کے تمام ناول انہیں کے عہد، انہیں کے ماحول اور انہیں کے انفرادی انداز وفکر کے آئینہ دار اور ترجمان ہیں۔ ان میں دلی کی گلیاں، پیشہ ور، بازار، رسم ورواج زندہ اور متحرک موجود ہیں۔ یہ سرزمین نہ تمثیل کی ہے اور نہ یہ کردار رمزیہ ہیں۔ ان کے نام بدل دیے جائیں تو یہ مثالی اور ادھورے رہتے ہوئے بھی حقیقی معلوم ہوں گے، تمثیلی نہیں رہیں گے۔ ان کے اعمال کی سرزمین نہ کوئی فرضی اور خیالی جزیرہ ہے، نہ یوٹوپیا، نہ اِل ڈوریڈو ہے اور نہ ایروھان، نہ حقیقی اور طلسمی دنیا کے درمیان کی کوئی جگہ۔ یہ وہ ٹھوس زمین ہے جس پر بار بار طوفان آئے اور بار بار اس کی تقدیر لکھی گئی۔ ان کے کردار دلی کے متوسط طبقہ کے اور عام لوگ ہیں۔ ان کرداروں کے تجربے کی دنیا فرد کے باطنی احساس کی نہیں سماجی احساس کی دنیا ہے اس لیے کرداروں میں جو تغیر ہوتا ہے وہ خارجی حالات یا ان کے احساس کی بنا پر ہوتا ہے اور جذبات کا الجھاؤ واضح نہیں ہوتا پھر سبھی بعض مقامات پر نذیر احمد نے انجانے میں شعور کی رو کی ٹکنیک کا دھندلا عکس بھی پیش کیا ہے۔ اس کے مواقع نصوح، مبتلا، آزادی بیگم کی خاموش خود کلام میں کئی جگہ آئے ہیں اگر چہ بعد کی تشریح وتعبیر نے اس کا طلسم جلد ہی توڑ دیا ہے۔ فنی نقطۂ نظر سے یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ نذیر احمد کے ناولوں کا قصہ عمودی اور افقی دونوں سمتوں میں بڑھتا ہے یعنی کبھی آگے کی جانب وقت کی رفتار میں واقعات کے تسلسل کے ساتھ بھی چلتا ہے اور موضوع کی گہرائی میں بھی اترتا ہے جیسے محصنات اور ایامیٰ میں اور کبھی توبتہ النصوح کچھ حصہ ایک دائرے میں پھیلتا ہے جس کا مرکزی نقطہ نصوح کا خواب ہے۔ تعمیر وترکیب کی کمی ہر قصہ میں نمایاں ہے لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ نذیر احمد واقعات کو دلچسپ انداز میں پیش کرنے کا گر ضرور جانتے تھے۔ یہ سب اس حالت میں تھا کہ نہ ان کے سامنے ناول نگاری کی کوئی روایت موجود تھی اور نہ فن کا کوئی جچا تلا شعور۔ ان کے عالمانہ ذہن میں کوئی گوشہ تخلیقی فن کار کا ضرور تھا جس کے بل بوتے پر انہوں نے کہانیوں کی تخلیق کی اور اکثر وبیشتر اس طرح کی ان کی مولویت کو دبنا پڑا۔

اس سے جتنا بھی انکار کیا جائے لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ ہر اہم تحریر بیک وقت اپنے لکھنے والے کی شخصیت، خیالات، شعور فن، اپنے عہد اور مقصد کی غماز ہوتی ہے۔ آواز دھیمی اور بلند ہوسکتی ہے۔ جمالیاتی احساس معمولی اور تند وتیز ہوسکتا ہے۔ نذیر احمد کی تحریریں چیخ چیخ کر ان باتوں کا اعلان کر رہی ہیں۔ اب سوال یہ رہ جاتا ہے کہ ان ناولوں میں وہ کس تہذیبی تصادم کے ترجمان ہیں، کس کے طرف دار ہیں، کس طبقہ کی آواز بلند کرنا چاہتے ہیں، کس اخلاقی نقطۂ نظر کے مبلغ ہیں اور انکی وفاداری، مذہب، فن، اخلاق، انگریزی حکومت یا خود اپنی ذات میں سے کس سے ہے؟ اس کا مختصر جواب تو یہی ہوسکتا ہے کہ نذیر احمد کی پہلی وفاداری مذہب کے اُس تصور سے تھی جو اس وقت کے ابھرتے ہوئے مسلمان متوسط طبقہ کی امنگوں سے ہم آہنگ تھا۔ مذہب کی معرفت کو وہ تقلید تک محدود نہیں رکھنا چاہتے بلکہ اسے انسانیت ہی کا دوسرا نام سمجھتے ہیں۔ مذہب کے اس تصور نے جسے مولویوں نے عام کیا تھا، جس میں زہد وتوکل پر زور تھا، وہ بالکل رد کرتے تھے کیونکہ ان کے خیال میں اس سے سماج کی جڑیں کھوکھلی ہوتی تھیں اور چونکہ ان کے خیال میں، دین اور دنیا دونوں الگ الگ چیزیں نہیں تھیں اس لیے فرد اور سماج دونوں کی ترقی اور تعمیر وتشکیل میں مذہب کے صحیح تصور سے کام لیا جاسکتا تھا۔ یہی ان کا سماجی شعور تھا جو تاریخ کی کش مکش نے پیدا کیا تھا۔ یہ خیال جس حد تک محدود تھا وہ اس قدر واضح ہے کہ اس کی تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔ نذیر احمد کے ناولوں کی بنیاد بھی انہیں خیالات پر ہے لیکن جیسا کہ کہا گیا ان کے مذہبی تصور کا دائرہ کسی قدر وسیع تھا کیونکہ ان کا طبقاتی شعور تھوڑی سی آزادی چاہتا تھا، چنانچہ اپنی پہلی ہی کہانی مراۃ العروس میں انہوں نے یہ جملہ استعمال کیا ہے۔ ''نرے مذہبی خیالات بچوں کے مناسب حالت نہیں ہوتے''۔ اور اس کا نتیجہ ہے کہ دلی کالج کی طالب علمی کے زمانے میں سائنس کی تعلیم سے محروم رہنے اور بچنے کے باوجود بنات النعش میں سائنس اور دینوی علوم کا وہ خاکہ پیش کیا ہے جس کے بغیر تعلیم کی بنیاد ہی ناقص ہوگی۔ نذیر احمد کا تصور فن فکر کے اسی دائرے میں آتا ہے وہ اس سے زندگی کی تشکیل اور ترجمان کا کام لینا چاہتے تھے جسے وہ انسانیت کہتے تھے۔ نذیر احمد نے اپنے لکچروں میں

www.urduchannel.in

ایشیائی شعر و ادب کی مبالغہ آمیزی، دورغ گوئی، عدم مقصدیت اور اخلاق دشمنی کا مذاق اڑایا ہے۔ اس لیے خود کوشش کی ہے کہ وہ اپنی تخلیقات میں حقیقتوں سے دور نہ رہیں، یہی ان کا تصورِ فن ہے اور اس کی واضح جھلک ان کے ناولوں میں ملتی ہے۔

ان حقائق کی روشنی میں ہمیں یہ حق تو حاصل ہے کہ جدید ناول کی مجموعی فنی ترقی، فلسفیانہ گہرائی، نفسیاتی موشگافی، ٹیکنکی ندرت اور سماجی احساس کو نگاہ میں رکھ کر نذیر احمد کے ناولوں کو ناول ہی نہ کہیں یا گھٹیا درجہ کی تخلیق قرار دیں لیکن ان کے عہد کی بے چینی، بے یقینی اور اخلاقی انحطاط کو دیکھتے ہوئے ان کی ادبیت، شگفتگی، حقیقت پسندی، جرأت اظہار، فضا بندی اور بے پناہ قوت بیان کو نظر انداز کرنا ادبی بد دیانتی ہوگی۔ حقوق و فرائض کے تعین اور مصلحت و مصالحت کے درمیان راستہ تلاش کرنے کی کوشش میں انھونے مذہب، اخلاق، نظریۂ تعلیم اور افادی نقطۂ نظر، ہر حربہ سے کام لیا۔ اور اپنا زاویۂ نگاہ واضح کرنے کے لیے اگر اجتہاد اور الحقوق والفرائض کی سی علمی کتابیں لکھیں تو ان کی عملی صورت گری کرنے کے لیے توبتہ النصوح، محصنات اور ابن الوقت کی تخلیق کی۔ یہ اپنے انفرادی اور سماجی وجود کو سمجھنے اور انہیں برقرار رکھنے کی کوشش تھی جس میں اپنے عہد کے تضاد سے بچنا ناممکن تھا۔ آزاد خیالی اور انفرادیت کا مظاہرہ کرنا چاہتے تھے تو کفر کا فتویٰ لگتا تھا اور قتل کی دھمکی دی جاتی تھی، انگریزی حکومت کی برکتوں کی ثناخوانی کرتے تھے تو دو قومی نظریہ کی حمایت کرنا پڑتی تھی، ایسے میں ان کے فنی اور فکری شعور کو اگر اسی عہد کے ذہنی مدوجزر میں نہ پرکھا جائے تو ان کے ساتھ انصاف نہ ہو سکے گا۔

۱ مولانا محمد حسین آزاد نے نصیحت کا کرن پھول میں چند سال قبل تعلیم نسواں کے بعض مسائل ضرور پیش کیے تھے۔

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی / ڈاکٹر سید نور الحسن ہاشمی

اردو ناول کا ارتقا

ہندوستان میں غدر ۱۸۵۷ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس نے سیاسی انقلاب ہی نہیں پیدا کیا بلکہ اس کی وجہ سے سماجی اور اخلاقی قدروں کے معیار میں بھی زلزلہ آ گیا۔ ادب کیوں کر نہ متاثر ہوتا۔ ادب کی بنیادیں ہماری طریق معاشرت یعنی تہذیب ہی میں استوار ہوتی ہیں۔ ہمارا کلچر یا ہماری ہی زندگی ہی تو وہ زمین ہے جس میں نخل ادبیات اُگتا اور نشوونما پاتا ہے جب زمین بدل جائے تو آسمان کیوں کر نہ بدلے۔

غدر ۱۸۵۷ سے پہلے ہمارے اردو ادب میں قصے کہانیاں، حکایتیں، تمثیلیں اور داستانیں عام تھیں۔ نظم کی صورت میں مثنویاں کہلاتی تھیں۔ فورٹ ولیم کالج کے قصے اور حکایتیں خصوصاً حیدر بخش حیدری کی ''طوطا کہانی'' اور ''آرائش محفل'' اور میر امن کا ''قصہ چہار درویش'' کس نے نہ پڑھا ہوگا۔ ان سے پہلے نثر میں محمد حسین عطا خاں کی ''نوطرز مرصع'' بہت اچھی داستان سمجھی جاتی تھی اور ان سب سے پہلے دکن میں ملا وجہی کی ''سب رس'' تمثیل نگاری کا ایک اعلیٰ نمونہ مانی جاتی تھی۔ فورٹ ولیم کالج کے بعد انشاء کی ''رانی کیتکی کی کہانی'' سرور کی ''فسانہ عجائب'' اور پھر فسانۂ عجائب کے جواب میں معلوم نہیں کتنے فسانے، پھر فقیر محمد خاں گویا کی ''بستان حکمت'' اور منشی عبدالکریم کی ''الف لیلہ'' یا طویل داستانوں میں ''طلسم ہوش ربا''، ''طلسم نور افشاں''، ''داستان امیر حمزہ'' وغیرہ سب جامد کلچری کے زمانے کی بہت مشہور خیال آرائیاں ہیں جو نثر میں کی گئی ہیں اور جن کا مقصد محض تفریح یا تنویم یا اخلاقیات کا درس تھا۔ جیسی روح ہوگی ویسے ہی فرشتے اس عہد کی بوسیدہ سامراجیت، سطحی تہذیب، اس قسم کے خیالی طلسموں کے علاوہ اور کیا پیش کر سکتی تھی

www.urduchannel.in

جن کے لکھنے کا ڈھنگ بھی فقط ملمع کاری ہے۔ محض ظاہری اور بناوٹی انشا پردازی معنی اور بیان دونوں کے لحاظ سے۔

فارسی اور ہندی چھاپ کی اس زمانے کی یہ زوال پذیر تہذیب جب ۱۸۵۷ میں ایک بدیسی لیکن جاندار تہذیب کے ہاتھوں ذبح ہوئی تو خونِ گرم دہقاں نے نئے خرمنوں کے لئے نئے ہیولی تیار کئے تہذیب کے مرجھائے درخت میں ایک نیا خون زندگی دوڑا نئے پھول، نئے پتیاں اور کلیاں نکلنے لگیں۔ غالب نے اپنے خطوط کے لکھنے کا ڈھنگ بدلا سرسید نے اپنی ''آثار الصنادید'' کا تیسرا ایڈیشن خود نئے ڈھنگ پر لکھا۔ مطبع ۱۸۳۵ سے قائم ہو چکے تھے۔ مضمون نگاری نئے ڈھنگ پر ہونے لگی، طلسمی خیال آرائیوں کے بجائے واقعات نگاری اور طرزِ تحریر میں پر تکلف اور بناوٹی عبارت آرائی کے بجائے سلاست اور سادگی نے رواج پایا۔ قدیم فارسی اور سنسکرت اور عربی ادب العالیہ کے بجائے ذہن سات سمندر پار کے مصنفین سے کسب فیض کرنے لگا۔ کتابی سند کے بجائے فطرت انسانی مسند حکومت پر بیٹھی تخیل کی جگہ پر عقل اور مفروضہ کے بجائے موجودہ کا دور دورہ ہوا۔ لیجئے آن کی آن میں ہوا ہی بدل گئی۔ خیالی آسمانوں سے اتر کر زمین پر ٹکنے لگے۔ الہ دین کا چراغ بجھ گیا۔ اب بجلی کی روشنی ہے۔ الف لیلہ کا ہوائی قالین خواب ہو گیا اور اب زمین سے اڑ کر سچ مچ کے ہوائی جہاز پر سفر کرنے لگے ہیں۔

غدر ۱۸۵۷ نے ہر صاحب دماغ پر واضح کر دیا کہ ہماری سب سے بڑی کمزوری ہماری زندگی سے دوری ہے۔ انگریزوں کی کامیابی کا راز یہی ہے کہ وہ خیالی دنیا میں نہیں بستے۔ یہی دنیا ان کے لیے عقبیٰ بھی ہے۔ اس واقعیت کا شدید احساس ہوتے ہی زندگی کے ہر شعبہ میں مصلحوں نے اپنا اپنا کام شروع کر دیا۔ اسلامی سماج میں اردو ادبیات کی اصلاح کا کام سرسید اور ان کے رفقاء نے اپنے ذمے لے لیا۔ چنانچہ اٹھارھویں صدی کے انگریز ادیبوں نے اپنی سوسائٹی کی اصلاحوں کے سلسلے میں جو مضامین لکھے تھے ان ادیبوں کے لئے وہی نمونہ بنے اور سرسید کا رسالہ تہذیب الاخلاق اسٹیل، ایڈیشن، جانسن وغیرہ کے چربوں سے پر نظر آنے لگا۔ سرسید کے رفقاء میں ایک بزرگ تھے مولوی نذیر احمد انہوں نے

انگریزی تو محض واجبی ہی واجبی پڑھی تھی مگر عربی و فارسی میں کامل تھے۔ اصلاح و موعظت ان کی گھٹی میں پڑی تھی۔ سب سے پہلے اصلاح کی ضرورت انہیں اپنے گھر ہی پر پیش آئی۔ ان کی بچیاں جب لکھنے پڑھنے کے قابل ہو گئیں تو کوئی کتاب اردو میں ایسی نہ ملی جو انہیں امور خانہ داری اور عام اخلاقیات کا درس اس طرح دے سکتی جن میں ان کم عمر بچیوں کو دل چسپی بھی ہوتی۔ چنانچہ نذیر احمد نے خود ایک قصہ گڑھا جس کے اجزا وہ روزانہ لکھ کر بچیوں کے پڑھنے کے لئے دے دیتے تھے۔ یہی اجزا مکمل ہو کر مراۃ العروس کے نام سے طبع ہوئے اور لفٹنٹ گورنر، یوپی نے اس پر انہیں ایک معقول انعام بھی دیا اب کیا تھا ادھر اصلاح مذہب و معاشرت کا شوق، اُدھر انعام کا ذوق ہم خرما و ہم ثواب مولوی نذیر احمد نے کئی ناول لکھ ڈالے۔ ''بنات النعش''، ''توبتہ النصوح''، ''محصنات''، ''ابن الوقت'' یہ سب اسی ذوق شوق کا نتیجہ ہیں۔

مولوی نذیر احمد کی ان تمام کتابوں میں ان کی مقصدیت اس قدر نمایاں ہے کہ بعض اوقات تو انہیں ناول کہنے کو جی ہی نہیں چاہتا جگہ جگہ پند و نصائح کے دفتر موقع بے موقع مذہب و اخلاقیات کے لکچر ان کے ناول سے دل چسپی کے عنصر کا تو خاتمہ ہی کر دیتے ہیں۔ وہ تو کہئے ان کا زور بیان ہے، زبان و محاورہ پر قدرت، اور کہیں کہیں مزے دار فقرے جو ان کے وعظ کو صبر سے پڑھ لینے دیتے ہیں ورنہ ان کا پڑھنا ہی دوبھر ہو جاتا اور اب اسی واعظانہ ثقالت اور طوالت کی وجہ سے ان کے ناول بھی بہت کم پڑھے جاتے ہیں۔ ان کے ناولوں کے پلاٹ سیدھے اور سپاٹ ہیں نہ کوئی گنجلک ہے نہ تعقید جو کم از کم دل چسپی کو ابھارنے ہی کا باعث ہو سکے، نہ حسن کی دل فریبیاں ہیں، نہ عشق کی گرمیاں۔ مولانا چونکہ کٹر مولوی تھے اور ایک بے پناہ واعظ وہی کٹر مولویت اور صبر آزما خطابت ان کے تمام ناولوں میں جاری و ساری ہے۔ ان کے ناولوں کے نوجوان کردار بھی بیٹے اور بیٹیاں یا بھائی بہن ہیں، محبوبہ دلہن نہیں۔ بیوی جہاں کہیں ہے تو وہ صرف گھر کی نجی اور کاروباری زندگی سے تعلق رکھتی ہے۔ جذبات سے یا تو ناواقف ہے یا انہیں ناقابل اعتنا سمجھتی ہے۔

اس تمام خشکی اور ناصحانہ پن کے باوجود بھی ہم مولوی صاحب کی ان کتابوں کو

www.urduchannel.in

ناول اس وجہ سے کہنے پر مجبور ہیں کہ مولوی صاحب پہلے شخص ہیں جنہوں نے ہماری اس زمانہ کی معاشرت کی اچھی تصویریں کھینچی ہیں۔ان کے ہاں وہ مافوق الفطری عناصر نہیں ہیں جو داستانوں کے خاص اجزاء ترکیبی ہوا کرتے تھے۔ جو کچھ ہے وہ سب ہی چلتی پھرتی دنیا سے متعلق ہے۔ان کا ماحول اوران کے کردار اسی دنیا کے ہیں۔خیال وخواب کی دنیا کے نہیں، گو یہ صحیح ہے کہ ان کے کرداروں کی خارجی اور ظاہری دنیا سے ہم واقف ہوتے ہیں، ان کے روحانی احساسات سے نہیں۔اصغری، اکبری،نصوح اورابن الوقت معلوم ہوتا ہے کہ دل نہیں رکھتے صرف دماغ رکھتے ہیں یا دل کو دماغ یا مذہب کے پیچھے اس قدر بھلا بیٹھے ہیں کہ ان کا دل ہی دماغ ہوکر رہ گیا ہے یا لطیف جذبات اس قدر آسودہ ہیں یا ان کو اس قدر نجی یا ذاتی چیزیں سمجھتے ہیں کہ دیگر حوائج ضروری کی طرح سوسائٹی یا دوسرے لوگوں میں ان کا بیان ان کے لئے بے معنی اور بے ضرورت ہوگیا ہے۔دوسری خصوصیت ان کی مکالمہ نگاری ہے خصوصاً جب وہ مسلمانوں کے متوسط طبقہ کی عورتوں کی گفتگو خاص انہی کے مخصوص محاورے اورانداز میں لکھتے ہیں تو وہ اپنے کمال پر ہوتے ہیں۔مولانا کو اپنی زبان دانی پر ناز تھا اوراس میں شک نہیں کہ بے جا نہ تھا۔حالانکہ بعض اوقات ان کی عربیت ان کی روائتی بیان میں روڑے اٹکا دیتی ہے خصوصاً جب وہ کسی مذہبی یا معاشرتی مسئلے پر بحث کرتے نظر آتے ہیں۔ پھر بھی عام طور پر ان کی مکالمہ نگاری ان کے ناولوں کی سب سے مستحکم خصوصیت ہے اور یہی خاص صفت ہمیں ان کے جذبات لطیف سے معرا اور نصیحت و عقلیت سے مملوقصوں کو ناول کہنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ان کے ناول شدت سے مقصدی ہیں پھر بھی ان میں ایک کشش ہے اور وہ ہے حقیقت نگاری کی،مولانا خود متوسط طبقہ سے تعلق رکھتے تھے اور اپنے طبقہ کی خامیوں کی خصوصاً اپنے طبقہ کے گھرانے کی عورتوں کی خامیوں کی جس خوبی سے انہوں نے تصویریں کھینچی ہیں اوران کرداروں کو مثالی بتانا چاہا ہے وہ لائق ستائش ضرور ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کرداروں میں ارتقا نہیں اور وہ گڑھے گڑھائے سامنے آجاتے ہیں لیکن ارتقا کا تقاضا تو ہم ناول نگار سے کر سکتے ہیں۔اخلاقیات کے معلم سے نہیں۔ایک مکمل ناول نگار ادب کے ذریعہ زندگی پیش کرتا ہے۔مولوی نذیر احمد ادب اور

زندگی کے ذریعہ ایک مثالی زندگی پیش کرنا چاہتے ہیں۔اسی صریح مقصدیت نے بحیثیت ناول نگاران کی پوزیشن کمزور کر دی ہے لیکن اگر وہ زندہ ہوتے تو غالباً بجائے معلم اخلاق کے ادیب اور ناول نگار کہلانا پسند بھی نہ کرتے،اسی میں ان کی کامیابی ہے اور ناکامی بھی۔ ان کی کامیابی کا اس سے زیادہ کیا ثبوت ہوسکتا ہے کہ ان کی زندگی میں اوران کے بعد بھی ان کے ناول مسلمان لڑکیوں کی تعلیم کے لئے درس میں شامل کئے گئے اور چند دوسرے ادیبوں نے بھی ان کی تقلید کی۔

''مراۃ العروس''،''توبۃ النصوح''،'' ابن الوقت'' اور''حجۃ الاسلام'' کی اس سخت کڑا خلاقی دنیا سے ہم جب سرشار کے زعفران زار میں آتے ہیں تو ان کے بالکل متضاد آب وہوا ملتی ہے ہر جگہ آزادی ہے، قہقہے ہیں، دلچسپی ہے، رنگینیاں ہیں۔نذیر احمد جس قدر زاہد خشک ہیں اسی قدر سرشار، سرشار رومست اور آزاد ہیں۔ یہ صحافت کے راستے ناول نگاری کے میدان میں آئے،سرور کے طرز میں پہلے لکھنؤ کی زندگی کا نقشہ اتارتے رہے یعنی ان کا آزاد پہلے لکھنؤ کی آوارہ گردی کرتا رہا۔اس وقت تک تو ان کی تصنیف محض خاکوں کا سا رنگ رکھتی ہے مگر آزاد کا حسن آرا سے عشق کا ذکر آتے ہی اس میں ایک داستان شروع ہو جاتی ہے اور سرشار کی انشاء پردازی، آزاد کی جہاں گردی کے تابع ہو جاتی ہے آزاد قرون وسطیٰ کے سورماؤں کی طرح اپنی معشوقہ حسن آرا کی یہ شرط پوری کرنا چاہتا ہے کہ وہ ترکی جا کر روسیوں کو شکست دے تب کہیں وصل جاناں سے سرفراز ہوگا۔اس ہفت خواں کو طے کرنے کے لئے یہ رستم دوراں اپنے خوجی کے ساتھ طرح طرح کی رزم آرائیوں اور بزم آرائیوں کے بعد بامراد وطن واپس ہوتا ہے۔ سرشار نے دنیا کو کثرت کے روپ میں دیکھا یعنی پنڈت جی مرحوم کی وسیع نظر سے شاید ہی زندگی کا کوئی پہلو بچا ہو، بیگمات کی زندگی،نواب کی صحبتیں، سرائے کی بھٹیاریوں کی حالتیں، بازار کی رونقیں، اوسط طبقہ کے حالات، خاص خاص تہواروں پر جشن وعیش وتفریح کے مختلف سامان غرض کہ ان کے ناول کا دائرہ نہایت وسیع ہے۔ کردار نگاری کی بھی اعلیٰ قوت ان میں کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے باوجود اس کے کہ پنڈت جی نے حد سے زیادہ لاپروائی برتی ہے اوران کے کثیر کردار قرین قیاس نہیں ہیں

www.urduchannel.in

یا بعض کردار کی ایک ہی صفت کو بلا ضرورت اس قدر دہرایا گیا ہے کہ وہ بے مزہ ہو گئے ہیں پھر بھی ان کے تمام کردار زندہ ہیں اور ان کی باتیں اور حرکتیں اکثر یادداشت میں محفوظ رہتی ہیں۔ سینوں اور مواقع کے بیان اور ڈرامائی اثرات میں بھی اکثر جگہ کمال دکھائی دیتا ہے۔

اس ناول کا سب سے بڑا کمال خوجی کی تخلیق میں ہے۔ یہ کردار اگر شیکسپیر کے فالسٹاف سے نہیں تو ڈکنس کے مسٹر پک وک سے تو ضرور ہر طرح ٹکر لیتا ہے۔ اردو میں تو اس سے بہتر کردار کہیں کسی تصنیف میں نہیں ملتا، خوجی عجیب چیز ہے۔ اس کا جسم، اس کا زعم، اس کا ہر بات پر اکڑنا اور کہنا ''نہ ہوئی میری قرولی نہیں تو بتا دیتا''۔ اس کی خودداری، اس کی قدامت پرستی، اس کی دل چسپیاں، اس کا بُوئے زعفران سے خوف، اس کی حسن پرستی، اس کی آواز سے وفاداری غرض کہ ہر خصوصیت میں لاجواب فرد ہے۔ وہ ہمارا ہمیشہ کا ساتھی ہو جاتا ہے۔ ہم اسے کسی طرح بھلا ہی نہیں سکتے۔ دنیا کے تمام جسمانی اور اخلاقی عیوب اس میں موجود ہیں مگر اس کے صانع کا یہ کرشمہ ہے کہ ہمیں اس سے کسی طرح نفرت نہیں ہوتی، اس سے ہمدردی اور اس کے حالات سے دلچسپی بڑھتی ہی جاتی ہے۔ مرزا ظاہر دار بیگ بھی مزاحیہ کردار ہے مگر اس کا صانع ناول نگار واعظ ہے اور اس لئے اس کا مزاح ہمارے دل میں کوئی ہمدردی نہیں پیدا کرتا۔ خوجی کا صانع ایک جہاں دیدہ داستان گو ہے اور اس کا مزاح ناول کی سی آفاقیت لئے ہوئے ہے۔

اس ناول میں بڑے بڑے نقائص بھی ہیں اور اکثر بے تکے پن کی حد ہو گئی ہے اور اکثر ابواب ایسے ہیں کہ پڑھے بھی نہیں جاتے لیکن اس میں شک نہیں کہ پنڈت جی کو پورا ناول نگار بنایا تھا حالانکہ افسوس ہے کہ قدرت نے ان کو ساتھ ہی حد سے زیادہ لاپرواہ بھی بنایا تھا کہ وہ اپنے فن کو سچے فن کار کے سلیقے سے نہ برت سکے۔ ورنہ ان کا فن مکمل ہو کر قریب قریب بے عیب فن پاروں کی فہرست میں آ جاتا، بہر حال اگر فسانۂ آزاد باقاعدہ ناول نہیں کہا جا سکتا تو ''سیر کہسار''، ''جام سرشار''، ''کامنی'' ضرور ناول کہلانے کے مستحق ہیں مگر ان بقیہ ناولوں میں بھی فسانۂ آزاد ہی کا ہر جگہ پر تو ملتا ہے۔

اگر محض سلیقہ کا ہی خیال کیا جائے تو شرر کے ناول اتنے ہی اعلیٰ پایہ کے ہیں جتنے

کہ سرشار کے ناقص ہیں۔ ان میں ایک ڈھنگ ہے جو سرشار کے یہاں نہیں ملتا۔ قصہ گوئی کی قابلیت کے ساتھ شرر میں ایک ترتیب، لگاؤ اور تعمیر کی اچھی قابلیت موجود ہے مگر یہ سب ضمنی چیزیں ہیں۔ حقیقت نگاری یا واقفیت نگاری کے باب میں شرر اس قدر نا کام ہیں کہ ان کو ناول نگار کہنا درست نہیں معلوم ہوتا ہے حالانکہ ان کا مقصد ناول نگاری تھا اور لفظ ناول کو بھی انہی نے ہمارے ادب میں رائج کیا۔ جب شرر نے ناول لکھنا شروع کئے تو سرسید کے اثر سے مسلمانوں میں ایک نئی زندگی پیدا ہو چکی تھی اور اردو ادب تکنیک کے لحاظ سے یورپ کی تقلید اور مواد کے لحاظ سے مسلمانوں کی پرانی عظمت کی طرف مائل ہو چکا۔ شرر نے مسلمانوں کی پرانی تاریخ کو پھر سے زندہ کرنے اور اسلام کو عیسائیت سے بہتر ثابت کرنے کا ذریعہ اسکاٹ کے ناولوں سے پایا۔ اسکاٹ کے ٹیلسمان (Talisman) کے جواب میں ''غازی صلاح الدین'' کے علاوہ اکثر و بیشتر ناولوں میں اسکاٹ کے طریقوں پر عمل ملتا ہے۔ مگر مولانا مرحوم اسکاٹ کے فن کی گہرائی تک نہ پہنچ سکے۔ اسکاٹ کے کامیاب تاریخی ناول ٹیلسمان یا ''آئی ون ہو'' (I Van Hoe) نہیں بلکہ ''ویورلی'' (Waverle) ''اولڈ مارٹیلٹی'' (Old Mortality) ''ہارٹ آف مڈلوتھین'' (Heart of Midlothian) وغیرہ ہیں جن میں اسکاٹ نے اپنے ملک اسکاٹ لینڈ کی تاریخ اور اپنے زمانہ سے قریب ساٹھ ستر برس قبل ہی کا زمانہ لیا ہے۔ تاریخی ناول نگار کا فن مشکل اس لئے ہو جاتا ہے کہ اسے واقعیت کو ہر طرح قائم رکھے ہوئے ایسے زمانے اور ایسے لوگوں کے حالات بیان کرنا ہوتے ہیں جو اس نے کبھی نہ دیکھے تھے۔ اس مشکل کو انجام دینے میں وہی لوگ خاص طور سے کامیاب ہوئے ہیں جنہوں نے اپنے ذاتی مشاہدات کو تاریخی واقعات سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ اسکاٹ کے ناولوں میں تمام افراد ایسے ہیں جیسے لوگوں سے اسکاٹ خود کہیں نہ کہیں مل چکا تھا اور انہیں کو تاریخی رنگ دے کر اس نے اپنے زمانے سے قریب ایک صدی پیشتر کی دنیا میں جیتا جاگتا دکھایا ہے۔ اس طرح اس کے ناولوں کے افراد اور واقعات ایک خاص تاریخی زمانے کے بھی ہو گئے ہیں اور پھر دائمی خصوصیات سے بھی پر ہیں۔ مثلاً اولڈ مارٹیلٹی سب سے زیادہ پر لطف کردار کڈی ہیڈرگ (Cuddieheadrigg)

www.urduchannel.in

ہر ملک اور ہر زمانہ کا فرد ہوسکتا ہے اور اپنے مزاج سے دنیا کے ہر شخص کو مسرور کرسکتا ہے مگر تاریخی حیثیت سے وہ اپنے زمانے کے ایک خاص خاندان میں ملازم ہے اور ایک خاص کشمکش کے زمانے کی ایک خاص تحریک میں شامل بھی ہے۔ مشہور اور اہم تاریخی ہستیوں کو بھی اسکاٹ نے اس طرح پیش کیا ہے کہ ان کی انفرادیت اور انسانیت خاص طور سے نمایاں ہو جاتی ہے۔ ملکہ الزبتھ، ملکہ میری، شاہ جیمس، روبرولے، کلیور ہاؤس وغیرہ کی صحیح تاریخی حقیقت کو ایسی تخیلی رنگ آمیزی کے ذریعہ زندہ کر دیا ہے کہ تاریخ بڑھانے میں اسکاٹ کے ناولوں سے اہم مدد ملتی ہے۔ بات یہ ہے کہ اسکاٹ نے تاریخی ہستیوں کی دائمی حقیقت کو پا کر ان کا نقشہ کھینچا ہے۔ اسکاٹ ہر جگہ کامیاب نہیں مگر ہمارے مولانا تو ہر جگہ سراسر ناکامیاب ہیں۔ بیسویں صدی کا ایک ہندوستانی مسلمان آٹھویں صدی کے عرب کو زندہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ نتیجہ ظاہر ہے اگر مولانا عرب میں پیدا ہوئے ہوتے اور زندہ عرب افراد سے واقف ہوتے تو عرب کی تاریخی ہستیوں میں جان ڈال سکتے تھے۔ اس بے جان کردار نگاری کے علاوہ انہوں نے تاریخ کے ماخذوں میں صحت کا خیال نہیں رکھا۔ صرف دل چسپی پیش نظر رکھی ہے اور وہ بھی سطحی اور سستے قسم کی۔ بقول حسینی صاحب ''مولانا کے نام نہاد تاریخی ناولوں سے لطف اندوز ہونے کے لئے جاہلوں کے سے اعتقاد کی ضرورت ہے۔'' معلوم ہوتا ہے کہ مولانا میں حقیقت نگاری کی قوت نہیں تھی۔ ورنہ مینا بازار، دربار حرامپور وغیرہ جیسے ہندوستانی معاشرتی ناول میں ضرور ظاہر ہوتی یا بدرالنساء میں کوئی تو کردار ایسا ہوتا جس کو ادبی نقطۂ نظر سے دلچسپ کہا جا سکتا۔ ان معاشرتی ناولوں میں بھی زیادہ تر وہی خامی پائی جاتی ہے لیکن ان سب خامیوں کے باوجود ان کی ہمارے ادب میں تاریخی حیثیت مسلم ہے۔ وہ ایک طرح ناول نگاری کے موجد ضرور ہیں۔ ناول نگاری کے اصولوں اور ظاہری لوازمات کو جیسا انہوں نے برتا کسی نے نہیں برتا۔ ہماری ناول نگاری کی تاریخ میں ان کا نام ہمیشہ رہنا بہت ضروری ہے اور خصوصاً ''فردوس بریں'' ہمیشہ باقی رہے گا جس کے کردار حسین اور شیخ جودی دونوں کافی جاندار ہیں اور جن کا معاملہ ہر جگہ حیرت خیز ہے اور جس کے مناظر حسین اور شاعرانہ ہونے کے ساتھ ساتھ بہت دل چسپ ہیں مگر کردار نگاری

میں یکسانیت تکلیف دہ ہے۔ شجاعت اور بہادری کے کارنامے ہر انتہائی خلوص کے ساتھ پیش کئے گئے ہیں جن میں عقیدت اور مذہبی تعصب نمایاں ہے ایسی مافوق البشری فتوحات جو ملک العزیز ورجنا، حسن انجیلنا، فلپانا اور فتح اندلس وغیرہ میں ان کے ہیروؤں سے منسوب کی گئی ہیں، وہ طلسمی داستانوں کے لئے ہی مناسب سمجھی جا سکتی تھیں۔ یہ سب خامیاں اس وجہ سے پیدا ہوئیں کہ مولانا عیسائی ناولوں کے جواب میں اسلام کی عظمت زندہ کرنا چاہتے تھے اس پر بسیار نویسی الگ ستم تھی جو ان کو اپنی تحریروں پر نظر ثانی کرنے کی بھی اجازت نہیں دیتی تھی۔

شرر کے ہم عصر اور مقلد محمد علی طبیب کے ناول بھی اسی قسم کے ہیں اور اس سے زیادہ فروگزاشتوں سے پر ہیں جو شرر سے سرزد ہوئی ہیں اس لئے ہم ان کو نظر انداز کرتے ہیں۔ شرر کے بعد ہماری نظر مرزا محمد ہادی رسوا پر پڑتی ہے۔ رسوا کی طبیعت سائنس کے قاعدوں کی طرف زیادہ رجوع تھی۔ یوں تو خانگی اور دنیوی معاملات میں وہ نہایت لاپروا واقع ہوئے تھے۔ مگر قواعد کی پابندی کی طرف ان کا رجحان بہت تھا۔ ان کو ریاضی سے اس درجہ دل چسپی تھی کہ اکثر پوری تنخواہ ریاضی کی کتابوں پر صرف کر ڈالتے اس سائنسی رجحان کا اثر ان کی ناولوں پر گہرا پڑا۔ یہاں تک کہ ان کے ناول اکثر ریاضی کے فارمولے کی طرح ہو کر رہ گئے ہیں۔ کم از کم شریف زادہ تو بالکل فارمولا ہے مگر اس کے قصہ یا واقعات کی ترتیب پر غور کیا جائے تو ریاضی کے تھیورم کی مناسبت ذہن میں آتی ہے۔ مرزا عابد حسین کی غربت درجہ بدرجہ ترقی، انجینئری کے عہدہ پر ممتاز رہی، آخر میں ان کے آئیڈیل گھر کے تمام نقوش ہمارے سامنے اس ہمواری اور سلیقہ کے ساتھ آجاتے ہیں جیسے کہ اقلیدس کا کوئی تھیورم، ساتھ ہی ساتھ مرزا عابد حسین کے عزیز دوست مرزا جعفر حسین کے واقعات نہایت لطیف تضاد پیش کرتے ہیں۔ یہ ناول ایک عمدہ مشین ہے جس کا ہر پرزہ اپنی جگہ ضروری ہے اور تمام پرزے مل کر نہایت عمدہ کام کر رہے ہیں۔ اس طرح مرزا عابد حسین کا کردار جس کو اس کے خالق ہی نے آئیڈیل کہا ہے ابھی ایک فارمولا ہی ہے۔ اس کی خصوصیات بالکل صاف ہیں اس کی قوت ارادہ قابل قدر ہے مگر اس میں زندگی چھو بھی نہیں گئی ہے اس میں ہر جگہ یکسانیت ہے کہیں کوئی تبدیلی نہیں۔ اس میں ذہن ہی ذہن ہے جذبات نہیں اور ذہن

www.urduchannel.in

بھی ایک ڈھرے کا ہے اس لئے نہ وہ زندہ رہے اور نہ کسی زندہ ہستی کا نقشہ ہے۔اس ناول میں اگر کوئی کردار زندگی رکھتا ہے تو وہ مرزا جعفر حسین کی پھوہڑ بیوی کا ہے۔ باقی سب کردار ایک مشینی ایک اقلیدسی دنیا کے رہنے والے ہیں۔ جو مرزا صاحب کے ذہن میں آئیڈیل دنیا ہے۔ مرزا صاحب مرحوم کے رجحان طبع کا اثر ان کے شاہکار امراؤ جان ادا پر بھی پڑا ہے۔ یہ ناول ہمارے ادب کا نادر شاہکار ہے۔ پلاٹ کی ترتیب کی اس سے بہتر مثال کسی دوسری جگہ مشکل ہی سے ملے گی مگر اس میں زندگی کے تمام نقوش، خواہ وہ خانم صاحبہ کے منظّم چکلے کے حالات ہوں یا محفل ہائے رقص وسرود ہوں یا سڑک اور سراؤں کے واقعات ہوں یا رنڈیوں کے کمروں کے اذکار ہوں سب اس قدر جکڑے ہوئے ہیں کہ زندگی کی نبض ان میں اپنی صحیح اور پوری رفتار سے چلتی ہوئی نہیں معلوم ہوتی۔ یہ ناول سراسر فن کاری ہے مگر یہ فن کاری کی اس اعلیٰ حد تک نہیں پہنچتی، جہاں زندگی اور فن بالکل ایک ہو جاتے ہیں۔ اُمراؤ جان کا کردار فن کاروں کے لئے مثال ہوسکتا ہے۔اس عورت کی تمام خصوصیات بہت نمایاں اور بلند پایہ کی ہیں،اس کی تہذیب ،اس کا ادبی ذوق، اس کی خدداری ، اس کا تجزیہ،اس کا نظریۂ زندگی، اس کے ذہن کے تمام پہلو ہمارے سامنے آجاتے ہیں۔مگر ہم اس کی روح تک نہیں پہنچ پاتے ، باوجود تمام انکشافات کے وہ راز سربستہ ہی رہتا ہے ممکن ہے کہ رنڈیوں کی یہ خاص صفت ہوں مگر یہاں اس صورت میں نہیں ہے بلکہ مرزا صاحب نے امراؤ جان کی روح نچوڑنے کی کوشش کی ہے۔اس ناول میں وہ چار جگہ مکمل طور پر زندہ ہوتے ہوتے رہ جاتی ہے۔ایک اس وقت جبکہ وہ خانم صاحبہ کی حویلی سے فیضو کے ساتھ بھاگی ہے، دوسرے جب وہ فیض آباد میں پہنچ کر ایک مسجد کے ملا سے ہم کلام ہوتی ہے، تیسرے جب وہ اپنے موروثی مکان میں ناچنے گئی ہے اور عزیزوں سے ملی ہے اور چوتھے جب وہ باغ میں سیر کرتے ہوئے ایک ڈاکو کو دیکھ کر ڈر گئی ہے۔آخری موقع پر تو وہ پورے طور پر زندہ ہوگئی ہے اور تینوں موقعوں پر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کا اختصار اور قاعدے کی طرف رجوع اس کا گلا ہی گھونٹ دیتا ہے۔امراؤ جان کے مطالعہ سے ہم تین کرداروں کی خاص طور سے یاد تازہ ہوتی ہے۔ایک تھیکرے کی ''بیکی شارپ'' دوسرے فلابیر کی ''ایمابوبری''

اور تیسری ہارڈی کی ''ٹیس''۔امراؤ جان اور ''ٹیس'' میں بہت زیادہ مناسبت اس معنی میں ملتی ہے کہ دونوں کی خانہ خرابی محض قسمت کی وجہ سے ہوئی یعنی دونوں گناہ گار بذات خود نہیں بلکہ ساری دنیا زبردستی ان کو گناہ گار بناتی ہے۔ ہارڈی کی کردار نگاری بھی کافی حد تک مصنوعی ہے مگر ''ٹیس'' امراؤ جان سے کہیں زیادہ زندہ ہے اور عرصہ تک ذہن پر حاوی رہتی ہے۔بسم اللہ جان کا کردار البتہ ناقابل فراموش ہے۔حقیقت یہ ہے کہ مرزا صاحب فن کے ان حدود سے اوپر نہ جاسکے جہاں فن، فنکار کا ماتحت ہو جاتا ہے ان کے اندر فنی شعور تو کمال کی حد تک موجود تھا مگر وہ چیز ماورائے فن کہتے ہیں نہ تھی۔

شروع بیسویں صدی کے ناول نگاروں میں راشد الخیری، پریم چند، نیاز فتح پوری وغیرہ خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔

مولانا راشد الخیری مسلمان لڑکیوں کے سرسید تھے۔عورتوں کی بھلائی اور بہتری کے لئے انہوں نے بہت سے ناول لکھے جیسے سیدہ کا لال، جوہر قدامت منازل السائرہ، بنت الوقت، صبح زندگی، شام زندگی، اسلوب بیان میں رقت اور دردانگیزی کے باعث مصور غم کا خطاب پایا، حالانکہ ان کی غم انگیری بیشتر آورد اور سطحی ہے۔ جزئیات کی تفصیل اور منظر کشی میں ان کا قلم بہت رواں ہے۔اور ہر جگہ ان کی انشاء پردازی مسلم ہے۔خامیاں ان کی بھی وہی ہیں جو مولوی نذیر احمد کی ہیں۔ اصلاحی مقصد ہر جگہ غالب ہے۔ان کے پلاٹ، مکالمہ اور کردار سب اسی اصلاحی مقصد کے زیر اثر تعمیر و ترتیب پاتے ہیں۔ نانی عشو کا ایک ظریفانہ کردار البتہ جاندار ہے اور لائق مطالعہ ہے ورنہ بقیہ کردار ڈھانچے معلوم ہوتے ہیں۔محض تبلیغ اور ریفارم کی خاطر تقریر، مباحثہ اور مکالمہ میں مصروف نظر آتے ہیں، راشد الخیری کے یہاں ناول رجعت قہقری کرتا دکھائی دیتا ہے۔

پریم چند نے اپنی ادبی زندگی افسانہ نویسی سے شروع کی۔ رفتہ رفتہ ناول کے میدان میں قدم رکھا۔''بیوہ''، ''بازار حسن''، ''نرملا''، ''گوشۂ عافیت''، ''چوگان ہستی''، ''میدان عمل''، ''گئو دان'' ان کے مشہور ناول ہیں اور ان سب میں سب سے زیادہ اہم ''گئو دان'' ہے۔اردو ناول نگاری میں پریم چند ایک روشن ستارہ ہے۔ پریم چند کے پلاٹ

www.urduchannel.in

اور کردار کی دنیا میں ہم کو ہندوستان کی سی وسعت نظر آتی ہے اور پورا ملک اپنے خاص روپ میں نظر آتا ہے۔ وہ روپ کیا ہے۔ دیہاتوں، گاؤں کی وسیع لیکن اجاڑ اور مجبور دنیا جہاں دھرتی اپنے لازوال خزانے اگلتی ہے لیکن کوئی ان سے واقف نہیں ہوتا محسوس نہیں کرتا، حالانکہ کل ہندان سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ انہیں خزانوں کے بھروسے جیتا ہے اس دھرتی کے کردار بھی ایسے ہی لال ہیں جن کو شہر کے باسی جاندار تک نہیں سمجھتے۔ لیکن جیتے انہی کے بل بوتے پر ہیں۔ پریم چند نے انہی بے بس بے منھ کے آدمیوں کو جان بخشی ہے اور دکھلایا ہے کہ ان کی زندگی بھی اسی قسم کی کشاکش سے بھری ہے جو شہر نواسیوں کو پیش آتی ہیں۔ عزم و ہمت، استقلال و شرافت کے ان میں بھی ایسے ہی جوہر ہیں جو کسی بڑے سے بڑے آدمی میں نظر آسکتے ہیں۔

گئو دان کا ہیرو ہوری ایک قسمت پرست تقدیر پر شاکی رہنے والا پرانی روایات کا قائل ایک بوڑھا کسان ہے اور اس کی عورت دھنیا اپنے شوہر کی پجاری اور اپنے لڑکے گوبر کی عاشق، ایک وفا، ایثار اور خدمت کا اعلیٰ مجسمہ ہے۔ اپنے شوہر اور اپنے لڑکے کی بھلائی ہی اس کی زندگی کا نصب العین ہے۔ جن کے پیچھے وہ ہمہ وقت دیوانی رہتی ہے اور زندگی کا ہر لمحہ، ہر واقعہ انہیں کی ہمدردی، طرفداری اور خیریت کوشی میں بسر ہوتا ہے۔ گوبر ایک باغی قسم کا نوجوان ہے جو بیگار، ہری بھوسا زمین داروں کے دیگر قسم کے حقوق سوائے لگان کے نہیں دینا چاہتا اور اپنی ساری عمر زمینداری اور سرمایہ داری کے خلاف اپنی وسعت بھر بغاوت کر کے بسر کر دیتا ہے۔ ہوری قسمت کی شکایت کرتا رہتا ہے اور ایک گائے خریدنے کا ارمان لے کر اس دنیا سے رخصت ہو جاتا ہے۔ گئو دان میں رائے صاحب زمیندار خورشید مرزا، ٹنکھا صاحب، مناکشی، مالتی اور مہتاب کے کردار بھی شمالی ہند کی زندگی کے زندہ کردار ہیں جن سے ہم روزانہ دوچار ہوتے ہیں۔

پریم چند کی سب سے اہم خصوصیت ان کی واقعیت نگاری ہے وہ اپنے تمام کردار دیدہ و شنیدہ روزمرہ کی زندگی سے لیتے ہیں، ان کا ماحول خالص ہندوستانی اور حقیقی ہوتا ہے خیالی نہیں اور ایسے ماحول کو قائم رکھنے میں ان کو سب سے زیادہ مدد اپنے اسلوب بیان سے ملتی ہے جو ہر جگہ صاف ستھرا اور رواں رہتا ہے۔ پریم چند میں اگر کوئی نقص ہے تو یہ ان کے

ناولوں میں اور روحانیت غالب نظر آتی ہے حالانکہ روحانیت ہندوستانی زندگی کا ایک جز و خاص ہے اور روحانیت یقینی ہندو فلسفۂ حیات کا جز و اعظم ہے لیکن روزمرہ کی زندگی میں ہر جگہ یا آخر کار روحانیت کا غلبہ ہمیں نظر نہیں آتا۔ شیطان کی حرکتیں کچھ کم اہم نہیں ہیں ہر عشق افلاطونی نہیں ہوتا، لیکن پریم چند ہونا چاہئے کو ہمیشہ پیش نظر رکھتے ہیں اور یہی نقطۂ نظر ان کے تمام افسانوں اور ناولوں میں جاری و ساری ہے گویا ادبی پردہ میں وہ ایک طرح سے روحانی تبلیغ کرتے نظر آتے ہیں۔ یہی چیز انہیں نری واقعیت سے ذرا دور لے جاتی ہے۔ اگر دنیا میں جیسا ہونا چاہئے ویسا ہی ہوا کرتا تو غالباً کسی قسم کے ادبیات کی ضرورت نہ ہوتی۔ یہ صحیح ہے کہ ان کے پلاٹ کی دردبست ذرا متزلزل ہوتی ہے اور ان کے پیش کردہ کردار غالباً صرف تاریخی حیثیت اختیار کر لیں ان کے ہاں خوبیاں بمقابلہ نقائص کے بہت زیادہ ہیں، ان کا دل کش انداز بیان، ان کا گہرا مشاہدہ اور وسیع مطالعۂ فطرت انسان کی نباضی، واقعیت سے قریب رہنے کی کوشش کرتے رہنا ایسی خصوصیات ہیں جو ان کا درجہ بہ حیثیت ایک ادیب اور ناول نگار کے ہمیشہ بلند رکھیں گے۔

پریم چند کے برخلاف نیاز فتح پوری نے ایک رومانی اسکول قائم کیا۔ شاعرانہ اور جذباتی قسم کی طرز نگارش کو انہوں نے اپنے لئے منتخب کیا۔ شباب اور فلسفہ جہاں متحد ہو جائے وہاں ادیب ہمیشہ حقیقت سے بہت اونچا رہتا ہے۔ اس کی طرز نگارش البتہ جاذب ہو سکتی ہے اور اس کی بعض مسئلوں پر بحثیں بھی لیکن زندگی نہ مدکا نام ہے نہ جزر کا اس کی سطح ہمیشہ پرسکون اور برابر رہنا چاہتی ہے اس لئے نیاز صاحب کے ناول ''شہاب کی سرگزشت'' اور ''شاعر کا انجام'' ان کے طرز بیان کے لئے تو ضرور پڑھے جائیں گے لیکن بطور ناول نہیں۔

شروع بیسویں صدی کے دو اور ناول نگار بھی قابل ذکر ہیں۔ مرزا محمد سعید اور کشن پرشاد کول، مرزا محمد سعید مفکر ہیں اور فنون لطیفہ کے ماہر، فنون لطیفہ کے متعلق بحثیں، ان کے ناولوں میں معلومات سے پر ہیں اور کچھ میریڈتھ کی یاد دلاتے ہیں۔ مگر مرزا صاحب اپنے ناولوں پر نظر ثانی کر لیتے تو اچھا تھا کہ واعظانہ کیفیت ان میں سے دور ہو جاتی۔ پنڈت کشن پرشاد کول کا ناول ''شیاما'' ایک ہندو بیوہ کا مثالی کردار ہے۔ ہندو بیوہ کہاں تک

www.urduchannel.in

جاسکتی ہے اور کہاں اس کا مذہبی پابندیوں کی وجہ سے رک جانا ضروری ہوتا ہے اس پورے عمل کا مکمل تخلیقی اظہار اس ناول میں ملتا ہے۔ شروع بیسویں صدی کے متوسط طبقہ کے ہندو گھرانوں اور خصوصاً کشمیری پنڈتوں کے خاندانوں کا بڑا اچھا نقشہ اس میں پیش کیا گیا ہے۔

موجودہ دور، ترقی پسندی کا دور ہے۔ فرائڈ کی جنسیت اور مارکس کی اشتمالیت نے لوگوں کے ذہن اور قلوب پر اثر کر رکھا ہے اور زندگی کے ہر شعبہ اور اس کے ہر عمل کو بھوک اور جنسیت کی عینکوں سے دیکھا جانے لگا ہے۔ جزو کو کل سمجھا جانے لگا ہے اور یہ تحریک مشرق و مغرب دونوں جگہ فیشن بنی ہوئی ہے۔ موجودہ اچھے ناول نگاروں میں احمد علی، کرشن چندر، اپندر ناتھ اشک، عصمت چغتائی اور عزیز احمد ہیں، یہ سب کہیں ڈی۔ ایچ لارنس، کہیں الڈس ہکسلے سے متاثر ہیں اور کہیں مارکس کی اشتمالیت سے۔ عورت، مزدور، کسان ان کے ناولوں کے تانے بانے ہیں۔ کرشن چندر کی ''شکست'' ہو یا عصمت کی ''ٹیڑھی لکیر'' یا عزیز احمد کا ''گریز'' سب جنسی لذتیت سے پر ہیں حالانکہ مرغومہ مقصد اصلاح ہے یا واقعہ نگاری۔ پھر بھی ان کی پرکاری سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ یہ لوگ مشاہدہ اور مطالعہ دونوں سے وسعت نظر کے ساتھ کام لیتے ہیں اور تفکرانہ پرتو بھی ڈالتے ہیں۔ ہمیں ان سے بڑی امیدیں ہیں حالانکہ ان کا انداز اور ان کے تجربے ہمارے اردو ادب میں پیش از وقت چیزیں ہیں۔ ہمارے یہاں بھی اگر ڈکسن، بلزاک، ٹالسٹائی اور مارک ٹوین پیدا ہو چکے ہوتے تو کہا جاسکتا تھا کہ یہ فن فرسودہ ہو گیا اور ہمیں نئی راہیں تلاش کرنا چاہئے۔ بہرحال زمانے کے ساتھ چلنا ہے زندگی اب ایسی پرسکون اور جامد قسم کی نہیں رہی جیسی کی ٹالسٹائی وغیرہ کے زمانہ میں تھی۔ اب سائنس اور تخیل نفسی کا زمانہ ہے رواں دواں رہنے کا وقت ہے غالباً زمانہ چند مستقل اقدار کی تلاش میں ہے جب تک وہ نصیب نہ ہو ہمارا ناول بھی غالباً رواں دواں نظر آئے گا۔

''رہے روانیٔ عمرے کے در سفر گذرد''

پروفیسر صغیر افراہیم

افسانہ کی تعریف

ہندی میں کہانی، عربی میں قصہ اور فارسی میں افسانہ لغوی اعتبار سے ہم معنی ایک دوسرے کے متبادل الفاظ ہیں لیکن اردو ادب میں یہ اصطلاح کے طور پر مستعمل ہیں اور اس معنی میں ایک دوسرے سے قدرے مختلف ہیں۔ کسی وقوع کا ایسا دلچسپ بیان کہ قاری یا سامع پوری دل جمعی سے پڑھ یا سن سکے سب میں مشترک ہے۔ حکایت، روایت، قصہ، داستان، کہانی اور افسانہ یہ سب اپنے معنی کے لحاظ سے بظاہر ایک جیسے معلوم ہوتے ہیں لیکن ان کے مفہوم میں فرق ہے خاص کر افسانہ اپنی صفات میں باقی دیگر مذکورہ اصناف ادب سے قطعی مختلف ہے۔

اردو میں افسانہ شارٹ اسٹوری (Short Story) کا مترادف ہے۔ یہ صنف جدید مغربی ادب کی دین ہے۔ اس لیے مذکورہ سلسلہ میں مغربی ادب کے دانشوروں کے نظریوں سے بھی واقفیت حاصل کرنا مناسب ہے۔ ٹی او بیچ کرافٹ نے اپنی کتاب ''دا ما ڈیسٹ آرٹ'' کے پہلے باب میں مختلف مغربی ادیبوں کے حوالے سے افسانے کی پیدائش کے بارے میں معلومات فراہم کی ہیں۔ ایچ ای بیٹس (H.E.Bates) اپنی کتاب ''دا ماڈرن شارٹ اسٹوری'' (The Modern Short Story) میں لکھتا ہے کہ افسانہ کی تاریخ طویل نہیں بلکہ بہت مختصر ہے۔ الزبتھ بووین (Elizabeth bowen) ''دافیبر بک آف ماڈرن اسٹوریز'' (The Faber book of Modern Stories) کے پیش لفظ میں رقمطراز ہے کہ افسانہ ایک جدید فن ہے اور اس صدی کی پیداوار ہے۔ سمرسٹ ماہم (Samerset Maugham) افسانہ کی صنف کو جدید تو مانتا ہے مگر اس کو انیسویں صدی کے وسط کی پیداوار بتاتا ہے۔ ''اے اسٹڈی آف دا

www.urduchannel.in

شارٹ اسٹوری'' (A Study of the short Story) میں اس کے امریکن مصنفین ایچ ایس کینبائی (H.S Canby) اور اے ایس ڈے شیل (A.S Deshiell) نے افسانے کو انیسویں صدی کے ابتدائی دور کی پیداوار بتایا ہے۔ لیکن ہمارے ادب میں یہ صنف بیسویں صدی کی دین ہے اور مغربی ادب کے اثر اور انگریزی زبان کے وسیلے سے آئی ہے۔ بقول ممتاز شیریں:

> ''افسانہ مغرب میں بھی سب سے نئی اور کم عمر صنف ادب ہے۔ ہمارے ہاں افسانے کی پیدائش ہی اس وقت ہوئی جب ہمارے ادیب مغربی ادب کا زیادہ سے زیادہ مطالعہ کرنے اور اس سے مستفیض ہونے لگے تھے''۔[۱]

بیچ کرافٹ اپنی مذکورہ کتاب میں کہانی (قدیم) اور افسانہ (جدید) کا بنیادی فرق یہ بتاتا ہے کہ کہانی، کہانی گو کی زبان سامعین کو سنائی جاتی ہے۔ کہانی گو کی موجودگی اور اس کی اپنی شخصیت خصوصی اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ وہ پیشہ ورانہ مہارت سے روایتی کہانی کہ جس سے سامعین عموماً واقف ہوتے سنا کر انھیں مسحور کر لیتا جب کہ افسانہ تحریری شکل میں ہوتا ہے اور افسانہ نگار قارئین کے روبرو رہ کر افسانہ سنانے سے قاصر ہوتا ہے۔ وہ بالکل نئی کہانی کو تحریر کے پیرائے میں بیان کرتا ہے کہ قاری کی توجہ کا حصول ممکن ہو اور اس کو (قاری کو) تنہائی میں زیادہ گہرائی سے سوچنے اور محسوس کرنے کا موقع فراہم ہو سکے۔ کہانی زبانی بیان کرنے کے پیرایہ میں کہی جاتی ہے۔ لیکن افسانہ تحریر کا وہ فنی نتیجہ ہے جس کو پڑھنے سے ہی مقصود کی تکمیل ہو سکتی ہے۔ برینڈر میتھیوز (Brander Mathews) نے اپنی کتاب ''دافلاسفی آف دا شارٹ اسٹوری'' (The Phlasophy of the short story) میں افسانہ کے تعلق سے مزید وضاحت کی ہے۔ وہ افسانہ کو مختصر کہانی سے قطعی جداگانہ صنف بتاتا ہے اور افسانہ کو کہانی پر فضیلت دے کر اس کی صنف کو اعلیٰ خیال کرتا ہے۔ اس کے خیال میں افسانہ فنی تجزیہ کا نتیجہ ہوتا ہے جو بے شمار خوبیوں سے رچا بسا ہوتا ہے۔ درحقیقت روایت، حکایت، قصہ، کہانی، داستان، افسانہ ایک سلسلے کی تدریجی کڑیاں ہیں لیکن افسانہ اپنی ترقی یافتہ شکل میں وہ بیانیہ تحریر ہے جس

میں فن کو ملحوظ رکھ کر مختصراً اس طرح بیان کیا جائے کہ قاری پورے ذہنی لگاؤ کے ساتھ اسے پڑھ سکے اور ابتدائی تاثر، انجام کو پہنچ کر اپنا ایک مکمل اور بھرپور نقش قاری کے ذہن پر قائم کر جائے۔

وقار عظیم اپنی کتاب ''فن افسانہ نگاری'' میں ایڈگر ایلن پو، اے جے. جے. ریٹ کلف، ایچ۔ جی ویلس۔ چیخوف، مس الزبتھ بووین، ای، جے، او، مابرین و دیگر ممتاز مغربی ادیبوں اور فنکاروں کے حوالے سے افسانہ کی متعدد تعریفیں و خصوصیات درج کرتے ہوئے اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ:

> ''افسانہ نثر کی ایک مختصر بیانیہ تحریر (تخلیق) ہے جو ایک واحد ڈرامائی واقعے کو ابھارتی ہے''۔ جس میں کسی ایک کردار (یا کرداروں کے ایک مخصوص گروہ) کے نقوش نمایاں کئے جاتے ہیں (اس میں کردار کی ذہنی کش مکش یا اس کی زندگی کا کوئی ایک واقعہ بھی شامل ہے)''
>
> اور ''واقعات کی تفصیل اتنے اختصار اور ایجاز کے ساتھ کی جاتی ہے کہ پڑھنے والے کا ذہن اس کا ایک (واحد) تاثر قبول کرے''۔[۲]

صنفِ افسانہ کو زندگی کے حقائق سے روشناس کرا کر مغرب، مشرق پر سبقت لے گیا ہے جبکہ دیگر مذکورہ اقسام کی ابتدا اور ارتقا میں مشرق کی کارفرمائیاں ہیں اور مغرب نے ان سے استفادہ کیا ہے۔ لیکن اردو افسانہ ہندوستانی رنگ و روپ میں رچ بس کر مقامی مزاج سے اس طرح ہم آہنگ ہوا ہے کہ اس کی وضع سے یہ امتیاز کرنا کہ یہ غیر ملکی صنف ادب ہے، مشکل ہے۔ افسانہ کی ہئیت مغربی اور فن کا اکتساب بھی مغرب سے کیا گیا ہے مگر دیگر خوبیوں کا سلسلہ ہمارے قدیم ادبی سرمایہ تک دراز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی ادب سے متاثر ہونے کے باوجود اردو افسانہ کی اپنی ایک شناخت، ایک پہچان ہے۔ اس نے ہندوستان میں پروان چڑھنے والی کہانیوں اور داستانوں کو اپنے اندر جذب کیا ہے۔ ملکی معاشرت، تہذیب اور قومی زندگی کی عکاسی کی ہے۔ اور کم عمری میں ہی (۱۹۳۶ سے قبل) فن کے مختلف مدارج طئے کرتے ہوئے ادب کو بیش بہا نمونے بخش دیے ہیں۔

افسانہ انسانی زندگی کے تعلق سے اس کے تمام محرکات و عوامل، گوناگوں مشاغل،

www.urduchannel.in

سانحی نشیب و فراز اور واقعاتی مدو جذر کو اپنے اندر سموتے ہوئے اس طرح ادبی پیکر میں ڈھلتا ہے کہ زندگی کے کسی ایک پہلو کو منعکس کر کے قاری کے ذہن پر ایک بھرپور تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ افسانہ انسانی زندگی سے براہ راست متعلق ہونے کے سبب، اسی کی طرح متحرک اور تغیر آمیز بھی ہے۔ انسانی زندگی میں جیسے جیسے تبدیلیاں آتی ہیں اور جیسا اس کا مزاج بنتا ہے اسی پیکر میں افسانہ بھی ڈھلتا رہتا ہے۔ افسانہ کی روح وحدت تاثر ہے۔ یہی افسانہ نگار کا فنی نصب العین ہوتا ہے جسے وہ کم سے کم وقت میں اپنے قارئین کے ذہنوں پر نقش کر دینا چاہتا ہے جس کی خاطر وہ اپنے تجربات، مشاہدات، تخیلات اور تصورات کا سہارا لیتے ہوئے تخلیق کے پُر پیچ ذہنی مرحلوں سے گذر کر واقعات کا سحر انگیز تانا بانا تیار کر کے ان کرداروں کو روشناس کراتا ہے جو ماحول اور فضا سے ہم آہنگ ہو کر اس کے مقصود کی تکمیل کر سکے۔ افسانہ کے تشکیلی لوازم سریت، تجسس، ندرت، جدت، جامعیت میں ڈوب کر قاری کو اس طرح اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں کہ اس کی دلچسپی اول تا آخر برقرار رہتی ہے اور قاری کا ذہن اُس واحد تاثر کو قبول کر لیتا ہے جو افسانہ کی تخلیق کا سبب ہوا ہے، تو افسانہ کامیابی سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار کے لیے بعض مراحل دشوار اور دقت طلب ہوتے ہیں وہ وحدت تاثر کے لیے اپنے ذہن کو بناتا سنوارتا اور اس کو عملی وجود میں لانے کی خاطر، وحدت سے کثرت کی جانب جا کر واقعات اور کرداروں کا انتخاب کرتا ہے اور پھر کثرت سے وحدت کی طرف اس طرح آتا ہے کہ وحدت تاثر میں تیزی اور تندی آجاتی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن ان مراحل کو تھوڑے فرق سے یوں بیان کرتے ہیں:

> ''افسانہ نگار کا کام دوہری محنت کا کام ہے، ایک تو وہ کثرت سے وحدت کی طرف جاتا ہے پھر اسی وحدت کی نمائندگی کے لیے کرداروں اور واقعات کی محفلیں سجاتا ہے اور پھر کثرت کی طرف آتا ہے''۔ ۳

افسانہ کی تخلیق میں متعدد قیود، حد بندیوں اور فنی کارگزاریوں کو دخل رہتا ہے۔ فنی حد بندیوں کو مجروح کرنا دراصل افسانہ کی افادیت کو مشکوک کرنا ہے۔ افسانہ میں واقعہ اور کردار کی تشکیل و تعمیر میں تخیل کی رنگ آمیزی کا عمل ہونا ضروری ہے لیکن اس کی کہانی جو کہ

واقعہ اور کراد کے باہمی ردعمل کا نتیجہ ہوتی ہے، اس کی بنیاد کسی حقیقت پر ہی مبنی ہونی چاہئے۔ کسی واقعہ کی ہو بہو منظر کشی یا کردار کی حقیقی تصویر کشی افسانہ کے وجود کو مشکوک بنا سکتی ہے ایسی بیانہ تحریر انشائیہ، واقعہ نگاری، رپورتاژ، شخصیتی خاکہ، روز نامچہ غرض کچھ بھی ہو سکتی ہے لیکن ممکن ہے کہ افسانہ کے زمرے میں نہ آپائے۔ واقعات، تجربات، مشاہدات، کرداروں کو افسانہ میں پوری غیر جانبداری سے پیش کر کے اور اپنے ذاتی تاثر یا رائے کو منعکس نہ کر کے، افسانہ نگار فن پارے کی قدر و قیمت کا تعین کرتا ہے۔ افسانہ کے ذریعہ قاری کے سامنے کوئی بھی مسئلہ رکھنا ممکن ہے مگر اس کا حل نہیں پیش کیا جا سکتا ہے۔ حل کی تلاش قاری کو کرنی ہے نتیجہ بھی اسی کو اخذ کرنا ہے۔ افسانہ نگار کا یہ کام نہیں ہے افسانہ کی طوالت کے بارے میں ناقدین فن کی مختلف آرا ہیں مگر اس پر سبھی متفق ہیں کہ طوالت اتنی ہو کہ قاری اکتاہٹ کا شکار نہ ہو پائے اور خارجی و داخلی مداخلت کے امکان نہ رہ پائیں جس کے سبب قاری کی توجہ منتشر ہو جائے اور افسانے کے تاثر کی یکجہتی مجروح ہو جائے ایڈگر ایلن پو ''دا انسائیکلو پیڈیا برٹینکا'' میں افسانہ کی وکالت کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ اس کی طوالت اتنی ہو کہ قاری ایک ہی نشست میں اس کو اس طرح ختم کر لے کہ وحدت تاثر اور لہجہ کی ہم آہنگی شروع سے آخر تک برقرار رہے۔ وہ افسانہ کے لیے یہ بھی ضروری قرار دیتا ہے کہ اس میں نئے پن کے ساتھ ایک بھرپور دباؤ بنا رہے اور پورا بیان سچائی کی غمازی کرے۔

افسانہ بھی ادب کی دیگر اصناف کی مانند مختلف اجزاء یا عناصر سے مل کر وجود میں آتا ہے۔ اس کے عناصر زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کی طرح تبدیل ہوا کرتے ہیں۔ اس کے تشکیلی عناصر میں پلاٹ، کردار، ماحول اور فضا کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ افسانہ میں واقعات، مشاہدات اور حادثات کی فنی تعمیر دراصل پلاٹ کی تشکیل ہوتی ہے جو افسانہ کے دیگر اجزا کو آپس میں مربوط رکھ کر آغاز سے انجام تک تجسس اور تسلسل کو برقرار رکھتا ہے۔ پلاٹ جس قدر مربوط، متجسس اور متناسب ہوگا، افسانہ اتنا ہی دلچسپ اور معیاری ہوگا اور قاری اسی قدر منہمک ہو کر بھرپور تاثر قبول کر سکے گا۔ سپاٹ یا غیر منظم پلاٹ افسانویت سے عاری ہوتے ہیں۔ اُن میں وہ کُرید برقرار نہیں رہ پاتی جو قاری کو بے چین کر دیا کرتی ہے۔

www.urduchannel.in

اس لیے پلاٹ کے صیغے میں افسانہ نگار کو واقعات اس ترتیب کے ساتھ بیان کرنے چاہئیں کہ قاری کی دلچسپی لحہ بہ لحہ بڑھتی جائے اور وہ انجام جاننے کے لیے مضطرب ہو جائے۔

اشخاص قصہ کے حرکات وسکنات کی عکاسی کا نام کردار سازی ہے۔ کردار افسانہ کا مضبوط ترین ستون ہے۔ ناقدین نے اسے افسانہ میں سب سے زیادہ اہمیت دی ہے اور کردار کو پلاٹ پر بھی مقدم بتایا ہے جب کہ کہانی کے سارے ڈھانچے کا انحصار پلاٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ بغیر اشخاص قصہ، افسانہ کی تکمیل مشکل ہے، جن افسانوں میں حیوانات یا نباتات ہیرو کی شکل میں ہیں ان میں بھی ان کو انسانوں کی طرح بولتے، سوچتے، سمجھتے اور عمل کرتے دکھایا گیا ہے۔ ۴ پلاٹ میں کرداروں کی شمولیت سے زندگی کی لہر دوڑ جاتی ہے اور ڈرامائی جاذبیت بھی پیدا ہوتی ہے افسانہ نگار زندگی کے جس رخ کی نقاب کشائی کرنا چاہتا ہے وہ ان کرداروں کے وسیلے سے منعکس کرتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی اس کی افادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ای۔ ایم۔ فارسٹر نے بھی کردار کو پلاٹ پر مقدم کیا ہے۔ اگر چہ وہ ہنری جیمس کی حد تک نہیں گیا ہے۔ لیکن ان دونوں نے پلاٹ کے مقابلے میں کردار کو (یعنی واقعات کی کثرت کے مقابلے میں کردار کی نفسیاتی اور ظاہری تصویروں میں تنوع کو) اہمیت اسی لیے دی ہے کہ انسانی توجہ کو برانگیختہ کرنے کے لیے کردار جتنا کارآمد ہے، واقعہ اتنا کارآمد نہیں''۔ ۵

ماحول اور فضا بھی افسانے کے ضروری عناصر قرار دیے جاتے ہیں۔ یہ پلاٹ اور کردار کی ایسی درمیانی کڑیاں ہیں جو تمام واقعات کے تانوں بانوں کو یکجا کرتی ہیں۔ ماحول کے تحت کہانی کے گرد وپیش کے مناظر، مقام کی جغرافیائی خصوصیات اور مکان کے ساز وسامان آتے ہیں:

> ''کہانی کا ماحول وقت کی گردش کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ یہ ماضی، حال اور مستقبل کسی سے بھی متعلق ہوسکتا ہے اور اس کی کامیاب تصویر کشی ہی ماحول کی عکاسی کہلاتی ہے''۔ ۶

لیکن ''فضا'' اُس تاثر کو کہیں گے جو ''ماحول'' کی تصویر کشی سے دل ودماغ میں پیدا ہوتا ہے۔ جیسے قبرستان کی ویران اور تاریک رات کا منظر ماحول میں شمار ہوتا ہے لیکن اس کے تصور سے دل ودماغ پر جو خوف اور اداسی طاری ہوتی ہے اُسے فضا کہیں گے۔ ان کے علاوہ موضوع کا تعین، عنوان کی تلاش، مکالمہ نگاری اور حسن بیان کو بھی افسانے کے عناصر میں شمار کیا جاسکتا ہے۔

مذکورہ عہد کے افسانوں میں موضوع کے انتخاب کو خاصی اہمیت دی گئی ہے۔ جیسے پریم چند، راشد الخیری، سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی، اوپندر ناتھ اشک وغیرہ نے اپنے افسانوں کے لیے ایسے موضوعات منتخب کیے ہیں جن کا تعلق جیتی جاگتی دنیا کے بے بس اور مظلوم انسانوں سے ہے مثلاً سماجی نابرابری، رشوت ستانی، معاشرتی انتشار، جہالت، بیکاری، گداگری، جہیز اور بیمیل شادی کے عبرتناک انجام وغیرہ۔ یلدرم، نیاز اور اُن کی قبیل کے دیگر رومانی افسانہ نگاروں نے نرم، گرم اور گداز بانہوں کے لمس کے تاثرات سے اپنے موضوعات سجائے ہیں حالانکہ موضوع کا انتخاب افسانہ نگار کے لیے ایک مشکل مرحلہ ہے جس کے لیے عمیق مشاہدے اور گہرے مطالعے کی ضرورت ہے تبھی افسانہ نگار موضوع پر عبور رکھتے ہوئے کہانی کے تانے بانے بن سکتا ہے، پلاٹ کو باقاعدگی سے ترتیب دے سکتا ہے اور اُسی کے وسیلے سے عنوان بھی قائم کرسکتا ہے۔ عنوان میں ایک مقناطیسی کشش اور معنویت ہونی چاہیے کہ قاری سرخی دیکھ کر افسانہ پڑھنے پر آمادہ ہو جائے۔

افسانہ میں مکالمہ نگاری کی بھی اپنی ایک اہمیت ہے۔ مکالموں کا تعلق کرداروں سے ہے۔ کردار کی نسبت سے ہی مکالموں کا ہونا بھی افسانہ میں ضروری ہے جب ہی کرداروں کا حقیقی رنگ وروپ کھلتا ہے اور مختلف کرداروں میں امتیاز نمایاں ہوتا ہے۔ وقت اور مقام کے بارے میں بھی آگہی ہوتی ہے۔ پلاٹ کی فنی اور موثر ترتیب، جیتے جاگتے کردار، مناظر کی مصوری اور فضا کی تاثیر کے لیے حسن بیان پر خاصا زور دیا گیا ہے۔ تمہید سے خاتمے تک افسانہ نگار کی یہ کوشش کہ قاری افسانہ کی طرف پوری طرح متوجہ رہے اُسی صورت میں ممکن ہوسکتی ہے کہ اس کو زبان پر عبور حاصل ہو اور تحریر میں موہ لینے والی کیفیت

www.urduchannel.in

ہو۔حسن بیان کے سہارے جذباتی تاثر افسانہ کے رگ و پے میں اس طرح سمویا جاسکتا ہے کہ قاری کے دل کی دھڑکنیں تیز ہوجائیں اور وہ افسانہ ختم کرے تو دلی جذبات اس کے ذہن میں چنگاریاں سی پیدا کردیں۔

آج افسانہ کے رنگ وروپ اور ہیئتی ڈھانچے میں نمایاں فرق آچکا ہے۔جدید افسانہ اپنے ماضی سے بڑا مختلف ہوتا جارہا ہے اور نت نئے تجربوں سے دوچار ہے۔بقول ممتاز شریں آج کا افسانہ:

> ''اپنے مخصوص دائرے سے باہر نکل آیا ہے۔ساری پابندیوں کو توڑ کر زندگی کی ساری وسعتوں اور پیچیدگیوں کو اپنے آپ میں سمولینا چاہتا ہے۔اب ایسے افسانے بھی ہیں جن میں پلاٹ نہیں ہوتا، جن کی کوئی متناسب اور مکمل شکل نہیں ہوتی، وقت اور مقام کا تسلسل نہیں ہوتا۔''[۷]

چونکہ جدید ترین افسانوں کا زیرِ نظر مقالہ سے کوئی تعلق نہیں ہے اس لیے افسانہ کی تعریف ۱۹۰۱ء سے ۱۹۳۶ء کے درمیانی عہد کو مدنظر رکھ کر کی گئی ہے۔

حواشی:

۱۔ اردو افسانے پر مغربی افسانے کا اثر، ممتاز شیریں (اردو افسانہ روایت اور مسائل) ص ۹۶

۲۔ فن افسانہ نگاری، وقار عظیم۔ص ۱۲

۳۔ نئے افسانے کے بارے میں چند خیالات، (ادبی تنقید) ڈاکٹر محمد حسن، ص ۱۳۱

۴۔ افسانہ حق کی فکر (پریم چند)

۵۔ افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ، (افانے کی حمایت میں) ص ۱۰۸-۱۰۷

۶۔ پریم چند کی کہانی کا رہنما۔ڈاکٹر جعفر رضا، ص ۱۲۷

۷۔ (اردو افسانہ روایت ومسائل) (ممتاز شیریں) ص ۶۵

پروفیسر آل احمد سرور

بیدی کے افسانے ـــــ ایک تاثر

''ہاتھ ہمارے قلم ہوئے'' میں ایک اعتراف کے عنوان سے بیدی لکھتے ہیں:

> ''پہلے میں بہت بے ضرر قسم کی کہانیاں لکھا کرتا تھا، فادر۔جن کا تعلق سطح محض سطح سے تھا۔اب جب کہ میں نے انسان کے تحت الشعور میں جانے کی کوشش کی ہے تو پہلے ہی نقادوں نے کہنا شروع کردیا ہے کہ تم جنس پر لکھنے لگے ہو۔ میں جنس پر لکھتا بھی ہوں، باپ روزاریو! تو ایک ذمہ داری کے احساس کے ساتھ۔ایسے ہی ارتعاش پیدا کرنے یا مرتعش ہونے کے لیے نہیں۔''

بیدی نے اپنی جن ابتدائی کہانیوں کو بے ضرر کہا ہے، جن کا تعلق ان کے نزدیک محض سطح سے تھا، وہ بے ضرر تو کہی جاسکتی ہیں مگر سطحی ہرگز نہیں۔ان کے پہلے مجموعے ''دانہ ودام'' میں دو کہانیاں ایسی ہیں جو انھیں اپنے ہم عصروں سے ممتاز کرتی ہیں اور جن میں کہانی شعر بن گئی ہے۔یہ ہیں ''بھولا'' اور ''گرم کوٹ''۔بھولا ایک بیوہ کا بچہ ہے جو اپنے دادا سے کہانیاں سنتا ہے اور اپنے ماموں کے آنے کا انتظار کرتا ہے۔ بیدی نے جب کہانیاں لکھنی شروع کیں تو پریم چند اور ترقی پسند تحریک کے اثر سے سماجی موضوعات بہت مقبول تھے۔ یہ اور بات ہے کہ ان میں بھی رومانیت، جذباتیت اور خطابت تھی۔ بیدی کی کہانیاں رومانی ہونے کے بجائے حقیقت پسندانہ، جذباتی ہونے کے بجائے ایک گہری سوچ کی آئینہ دار اور خطیبانہ ہونے کے بجائے ایک لطیف طنز کی حامل تھیں۔ان دنوں افسانے کی اپنی زبان کا احساس عام نہ تھا۔افسانہ نگار کی ''گل افشانیِ گفتار'' ہی لوگ دیکھتے

www.urduchannel.in

تھے۔ چنانچہ بیدی کی زبان بڑی اکھڑی اکھڑی، ناہموار، کہیں کہیں بے جا فارسیت لیے ہوئے اور زیادہ تر ''پنجابی اردو'' کہی جاتی تھی۔ حالانکہ ان میں زندگی کی ان سچائیوں پر ایک گہری اور سنجیدہ نظر تھی جن کو یا تو لوگوں نے قابلِ توجہ نہ سمجھا تھا یا ان کی تاب نہ لا سکتے تھے۔

بیدی شروع سے ایک باشعور فن کار دکھائی دیتے ہیں۔ جبھی تو بچوں کے جذبات اور بوڑھوں کی نفسیات پر ان کی نظر گہری ہے۔ پہلے عورت ہمارے افسانوں میں ایک محبوبہ کے روپ میں ہی نظر آتی تھی۔ پریم چند کے افسانوں میں ماں، بیٹی، بہن کے روپ میں بھی دکھائی دی، مگر یہ عورت، عورت کم ہے، ایثار اور وفا کی پتلی زیادہ۔ اس کے گرد ایک مقدس ہالہ ہے۔ بیدی کے یہاں عورت کے گرد کوئی ہالہ نہیں ہے۔ بھولا کی بیوہ ماں مقدس ہی نہیں، دلکش بھی ہے۔ ''گرم کوٹ'' کے ہیرو کلرک کی بیوی، میاں کی محبت میں سرشار ہے۔ مگر اس کا عورت پن صاف چھلکا پڑتا ہے۔

افسانہ نگار اپنی دنیا کا خدا ہوتا ہے، جو ہر جگہ ہوتا ہے مگر نظر نہیں آتا۔ مگر بیدی اپنے ہر افسانے میں نظر آتے ہیں۔ برنارڈ شا کی طرح نہیں جو تقریر پر تقریر کرتا رہتا ہے، بلکہ چھوٹے چھوٹے دھار دار جملوں میں، جن میں کہیں کوئی لطیف تبصرہ ہے، کہیں کوئی بلیغ فقرہ۔ کوئی اور ہوتا تو افسانہ نگار کی طرح یہ آسیب کی طرح سر پر سوار رہنا کھل جاتا، مگر بیدی سر پر سوار نہیں ہوتے ہاں سائے کی طرح ساتھ رہتے ہیں۔

بیدی نے ایک عرصے تک ڈاک خانے میں مُلازمت کی ہے۔ اس تجربے نے ان سے ایک پنشن یافتہ پوسٹ ماسٹر کے متعلق ایک بڑی جاندار کہانی لکھوائی۔ مُلازمت نے اسے ایک ڈھرّے پر ڈال دیا تھا۔ سبکدوش ہونے کے بعد اس کی زندگی اتنی خالی ہو جاتی ہے کہ وہ ہار کر پھر ڈاک خانے مُلازمت کر لیتا ہے اور جب بڑھاپے کی وجہ سے اس پر کھانسی کا دورہ پڑتا ہے تو آنے والے اس پر ترس کھا کر کہتے ہیں کہ آخر سرکار اس بوڑھے کو پنشن کیوں نہیں دے دیتی۔ یہی نکتہ انسان کے حالات پر ایک لطیف طنز ہے۔

''دانہ و دام'' کی کہانیوں میں زندگی کی وہ سچائیاں ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں جن میں نفسیاتی حقائق ہیں۔ بچوں کی نفسیات، بوڑھوں کی نفسیات، اس چڑچڑے چمار کی

نفسیات جو بیوی سے بے پناہ محبت کرتا ہے اور اس کے انتظار میں بے چین رہتا ہے اور جب وہ آتی ہے تو اسی وجہ سے اس کا بھیڑ میں کسی مرد سے ٹکرا جانا بھی گوارا نہیں کرتا، اسپتال کے مریضوں کی نفسیات پر بھی بیدی کی گہری نظر ہے جہاں موت پر زندگی کا سایہ ہے مگر زندگی ایک ضدی بچے کی طرح مچلتی رہتی ہے۔ بیدی کے کردار کئی ابعاد رکھتے ہیں۔ بیدی ایک حزیں مسکراہٹ، ایک دردمند دل کے ساتھ ہمیں ایک ایسے نگارخانے کی سیر کراتے ہیں جن میں ایک عام آدمی ان خصوصیات کے ساتھ جلوہ گر ہیں، جن پر ہماری نظر نہیں گئی تھی۔

''گرہن'' سے بیدی کے یہاں ایک موڑ شروع ہوتا ہے اور جنس کی نفسیات اپنا سر اٹھاتی ہے۔ بیدی کو تعمیر کا فن آتا ہے اور کِفایت شِعاری بھی۔ وہ کم سے کم نقوش میں زیادہ سے زیادہ رنگ بھرتے ہیں اور ایک ایک اینٹ رکھ کر عمارت تیار کرتے ہیں۔ حمل کے دوران ساس کی بندشیں اور میاں کی ہوس ناکی، گرہن کی ہیروئن کو میکے اور اس کی آسائش کے لیے اس طرح بے قرار کرتے ہیں کہ وہ گھر سے نکل کھڑی ہوتی ہے اور اس موٹر لانچ میں سوار ہو جاتی ہے جو اس کے میکے جا رہی ہے مگر اس کی بستی کا ہی ایک آدمی اس کو اکیلا پا کر اس کی عصمت پر حملہ کرتا ہے اور وہ عین اس وقت جب چاند گرہن ہو رہا ہے سمندر کی طرف ڈوبنے کے لیے بھاگتی ہے۔ نفسیاتی حقائق کے ساتھ بیدی اساطیری اور دیومالائی پس منظر سے بھی کام لینا جانتے ہیں جبھی تو ان کے کرداروں کا یہ تجربہ زندگی کا ایک قیمتی تجربہ بن جاتا ہے۔

ملک کی تقسیم اور فسادات کے المیے نے اردو کے فن کاروں کو بری طرح جھنجھوڑا۔ قدرتی طور پر بیشتر افسانہ نگاروں اور شاعروں کے یہاں ان اندوہ ناک واقعات پر جن میں انسانیت بری طرح سے پامال ہوئی، غم و غصّے کا اظہار ہے یا پھر ان کے سہارے ذہنی اور نفسیاتی، سیاسی اور تاریخی محرکات پر وعظ و پند ہے۔ کم لوگوں نے جذبے کی تطہیر کر کے اس انسانی المیے کو اس طرح پیش کیا ہے کہ آنسو خشک ہو جائیں اور طغیانی نہ جائے، جذبات ہی برانگیختہ نہ ہوں بلکہ ذہن بھی بیدار ہو جائے۔ بیدی کی کہانی ''لاجونتی'' جو ان کے مجموعے

www.urduchannel.in

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کا پہلا افسانہ ہے، اگرچہ فسادات کے بعد کے مغویہ عورتوں کی بازآفرینی کے مسئلے سے تعلق رکھتا ہے، مگر فسادات پر سارے ادب میں ایک ممتاز حیثیت رکھتا ہے ۔میرے نزدیک شعر میں فیض کی نظم ''یہ داغ داغ اجالا'' ،مخدوم کی نظم ''چاند تاروں کا بن'' اور نثر میں بیدی کا افسانہ ''لاجونتی'' اور عصمت کا افسانہ ''جڑیں'' جس فنی بصیرت کے ساتھ، کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ کہہ دیتے ہیں، وہ خاصے کی چیز ہے۔ ''لاجونتی'' میں ایک المیے کے بعد دوسرا المیہ اپنی ساری گہرائی اور تاثیر کے ساتھ ہمیں اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ لاجو جو عورت تھی مگر سندر لال نے اپنی نیکی اور رحم دِلی کی وجہ سے دیوی بنالیا جو ''بس گئی پر اُجڑ گئی''۔ بیدی اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ روح کا ملاپ کافی نہیں، جسم کا ملاپ بھی ضروری ہے اور جسم کا ملاپ صرف جسمانی سطح پر نہیں ہوتا، روحانی سطح پر بھی ہوتا ہے۔

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' ایک اور کہانی ہے، میں نے جب یہ کہانی پہلی دفعہ پڑھی تھی تو بیدی کو لکھا تھا ''اردو کہانی پٹری سے اتر گئی تھی ،تم نے اسے پھر پٹری پر لا کھڑا کر دیا۔'' میرا مطلب یہ تھا کہ کہانی درس یا وعظ ہوتی جارہی تھی، یا پھر زندگی کے بنیادی مسائل کو چھوڑ کر جُزوی یا فروعی مَسائل سے ہی چھیڑ چھاڑ کر رہی تھی۔ اس دور میں مَنٹو اور عِصمت اور کرشن چندر جیسے فن کار لکھ رہے تھے۔ مَنٹو اور عِصمت نے پلّہ ایک طرف زیادہ جھکا دیا تھا۔ کرشن چندر نے دوسری طرف ۔ کرشن چندر کی رومانیت اور منٹو اور عِصمت کی مخصوص حقیقت پسندی کی وجہ سے لوگ روزمرہ زندگی کے رنگا رنگ حقایق ،میاں بیوی کے میاں بیوی بننے ، دودلوں اور جسموں کے ملنے اور جدا ہونے اور پھر ملنے اور زندگی کی بھٹی میں تپ کر کندن ہونے کی داستان کو بھول گئے تھے۔ بیدی کی اِندو ایک عظیم عورت ہے۔ یوں بھی بیدی نے عورت کو اس کے ہر رنگ، ہر روپ جلال، جمال، شَفقت ،محبت، طاقت، کمزوری، مظلومیت اور پامالی اور سبزے کی طرح ہر پامالی کے بعد نئے انداز سے سر اٹھانے کی کیفیت دیکھی ہے۔ اِندو کہتی ہے ''اب تو میرے پاس کچھ نہیں رہا'' اس کے متعلق مدن، اس کا شوہر کہتا ہے ''یہ ان پڑھ عورت، کوئی رٹا ہوا فقرہ نہیں تو، یہ تو ابھی سامنے زندگی کی بھٹی

سے نکلا ہے۔ ابھی تو اس پر برابر ہتھوڑے پڑ رہے ہیں اور آتشیں برادہ چاروں طرف اڑ رہا ہے۔''

بیدی کے افسانوں کے تازہ ترین مجموعے ''ہاتھ ہمارے قلم ہوئے'' میں ایک افسانہ ہے جو مجھے تو اردو میں کہیں اور نہیں ملا۔ یہ ہے کتاب کا پہلا افسانہ ''صرف ایک سگریٹ''۔ بیدی کے اکثر افسانے کسی نہ کسی ذاتی تجربے، کسی شخصی وارِدات کی بنیاد پر لکھے گئے ہیں لیکن جیسا کہ انھوں نے ایک اعتراف میں کہا ہے وہ جھوٹ سچ سے کام لیتے ہیں، کھرے کھرے سچ سے نہیں۔ ''ببل'' اور ''ٹرمینس سے پرے'' کے کھرے سچ واقعات ہیں، افسانے نہیں ہیں، کیوں نہیں ،یہ ایک اعتراف پڑھ کر واضح ہوجائے گا۔ بہرحال اندو اور لاجونتی اور ''ایک چادر میلی سی'' کی رانو کے علاوہ بیدی نے ایک اور غیر فانی کردار ہمیں دیا ہے اور وہ ہے سنت رام کا۔

بیدی کے یہاں جنس کا تذکرہ تو بہت کیا گیا ہے مگر لوگ یہ بات بھول گئے کہ ان کی بہتر کہانیاں گھریلو زندگی کے گرد گھومتی ہیں۔ سنت رام بوڑھا ہوگیا ہے، مگر بڑھاپے میں بقول ذاکر صاحب بری عادتیں جوان ہوجاتی ہیں۔ سنت رام اپنے بیٹے سے محبت کرتا ہے اور اس کی جوابی محبت کا بھوکا ہے۔ بیوی اس کے لیے اب ''دھوبن'' ہوگئی ہے۔ بڑھاپے میں آدمی زیادہ حساس ہوجات ہے ۔ ہر بات بہت بڑھ چڑھ کر بہت پھیل کر، بہت گمبھیر ہوکر سامنے آتی ہے، دل شیشے سے زیادہ نازک ہوجاتا ہے۔ ''سنت رام نے زندگی میں صرف دینا سیکھا تھا اور اب یہ اس کی عادت ہوگئی تھی۔ وہ جب دیتا تھا تو جیتا تھا۔ لینے میں اس کی روحانی موت واقع ہوجاتی تھی۔'' سنت رام کے علاوہ دھوبن کی کردار نگاری بھی بڑی روشن ہے، بیٹے پر بس نہیں چلتا تو میاں سے لڑتی ہے اور کہتی ہے اس گھر میں آکر اس نے کبھی کوئی سکھ ہی نہیں دیکھا.... پہلے یتیم بھائی بہنوں کے سلسلے میں مجھے ڈانٹتے ،لڑتے جھگڑتے رہے میرے ساتھ، پھر دوست مجھ پر لاد دیے۔ ایک ہاتھ سے بچہ کھلا رہی ہوں اور دوسرے سے روٹیاں پکا رہی ہوں ان چرکٹوں کے لیے۔ اب قصائی اولاد کے حوالے کر دیا.... بیٹے کی یہ ہمت کہ وہ تمھارے ہوتے سوتے مجھے آنکھیں دکھائے۔''

www.urduchannel.in

بیدی کہانی لکھتے ہیں نہ سیاست بگھارتے ہیں، نہ فلسفہ چھانٹتے ہیں نہ شاعری کرتے ہیں، نہ موری کے کیڑے گنتے ہیں۔ عام زندگی، عام لوگ، عام رشتے ان کے افسانوں کے موضوع ہیں مگر ان میں ایسی طاقت اورتوانائی ،زندگی اورتابندگی، معنویت اورانفرادیت بھردیتے ہیں کہ ذہن میں روشنی ہوجاتی ہے ۔ان کے یہاں اسطورسازی اورجنس کی واقعی اہمیت ہےمگراس سے زیادہ اہمیت زندگی کے وِژن (Vision) کی ہے۔

بیدی نے حقیقت کو بے نقاب دیکھنے کی کوشش کی ہے اور یہ بات بھی ہے کہ وہ اس حقیقت کو بیان کرتے وقت سماجی ذمہ داری کو یکسر فراموش نہیں کرتے ۔ بیدی نے اردوافسانے کو پورا آدمی دیا ہے جو بہت پست اور بہت بلند ہے لیکن جس کا علم اس لیے ضروری ہے کہ آدمی اپنی آدمیت اورانسانیت دونوں کا عرفان حاصل کرسکے۔

وقار عظیم

عصمت چغتائی

اردو کے افسانہ نگاروں میں صرف عصمت چغتائی ہی ایسی افسانہ نگار ہیں جن کے افسانوں کے ذکر اور تصور سے کچھ لوگوں کی باچھیں کھل جاتی ہیں اور کچھ لوگوں کی پیشانی پر بل پڑجاتے ہیں۔ کچھ کو ان افسانوں کے ذکر سے حددرجہ کی مسرت ہوتی ہے اور کچھ اس نام کے سنتے ہی لاحول پڑھنے لگتے ہیں اور میرے نزدیک دونوں طرح کے پڑھنے والے اپنی اپنی رائے میں حق بجانب ہیں۔ عصمت کے افسانوں کا موضوع اوران کا طرز اورفن دونوں چیزوں میں بعض ایسے عناصر ہیں جومختلف طرح کے لوگوں میں دومختلف اورمتضاد جذبات اوراحساسات کو بیدار کرتے ہیں۔ایک سے باچھیں کِھلتی ہیں اوردوسرے سے پیشانی پر بل پڑتے ہیں۔

عصمت کو اپنے فن سے زیادہ کوئی چیز عزیز نہیں۔اوراسی لیے اس فن نے بہت سوں کو اپنا دشمن بنالیا ہے۔عصمت بہت سی باتوں کو شدت سے محسوس کرتی ہیں یہ باتیں اُن کے آس پاس کے سماج کے متحدہ فیصلوں اورمن بھاتے عقیدوں سے بالکل مختلف ہوتی ہیں۔لیکن وہ ان اخلاقی فیصلوں کی پابندیوں سے بے نیاز ہوکر سچ بات کو جیسا دیکھتی ہیں ویسا ہی لکھ دیتی ہیں اوراس صاف گوئی میں کبھی بے رحمی اور بے دردی سے کام لینے میں بھی انھیں کوئی تکلف نہیں ہوتا۔حق کے اظہار کے لیے اُنھوں نے بہت سے لطیف اورشدید حربوں سے کام لیا ہے۔تیکھی طنز، چست فقرے، شکر میں لپٹی ہوئی کڑوی باتیں، ہنسی مذاق اوراسی ہنسی مذاق میں ہجوملیح، پھبتیاں، باتوں کی چٹکیاں، ہنس ہنس کرسب کچھ کہہ جانا یہ سب سیدھی سادی روزمرہ کی باتیں اُن کے فن کے تھوڑے سے حربے ہیں۔حربے اوربھی ہیں لیکن اُن حربوں سے پہلے شاید ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ اُن کا وار کس کس پر ہوتا ہے۔اوران

www.urduchannel.in

حربوں سے کہاں کہاں مصوّر کے موقلم کا کام لیا جاتا ہے۔

عصمت نے مسلمانوں کے اوسط گھرانوں کی ایک خاص عمر کی لڑکیوں کی زندگی کی ترجمانی کو اپنا خاص موضوع بنایا ہے۔ اور اس کی ترجمانی میں انھیں وہ مہارت حاصل ہے کہ ماہرین نفسیات نے اس خاص عمر کے متعلق جو موشگافیاں کی ہیں، اُن میں بھی ہمیں سچائی کی وہ جھلک نظر نہیں آتی جو عصمت کے افسانوں میں۔ عصمت نے شباب کی منزل میں پہلا قدم رکھنے والی لڑکیوں کی زندگی کے جو رنگ برنگے نقوش اپنے افسانوں میں ہمیں دکھائے ہیں، وہ انھوں نے گہرے مشاہدے اور براہ راست مطالعہ سے حاصل کیے ہیں اور اس لیے ان تصویروں کے پردے میں ہمیں جو کچھ نظر آتا ہے، اُسے ہم اس طرح ماننے پر مجبور ہو جاتے ہیں جیسے کوئی ماہر فن اپنی ساری زندگی کے تجربہ اور تحقیق کا نچوڑ ہمارے سامنے پیش کر رہا ہے۔

عمر کے اس خاص زمانہ کی تصویر کرتے وقت عصمت نے اس کے کسی پہلو کو تشنہ نہیں چھوڑا ہے۔ اس کی ذہنی زندگی، اس کے خیالات، اس کا انداز گفتگو، اس کا ہنسی مذاق، چھوٹی بڑی سینکڑوں باتیں، جنھیں ہم اہمیت نہیں دیتے لیکن جب وہ لڑکیوں کی زبان سے نکلتی ہیں تو کسی نہ کسی خاص نفسیاتی کیفیت کی ترجمانی کرتی ہیں۔ لڑکیاں شادی بیاہ کا ذکر کرتی ہیں، انھیں مردوں کی پسند اور ناپسندیدگی کا خیال ہوتا ہے۔ اپنے حسن اور دوسرے کے حسن کی جاذبیت کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ دُلہن بننے کا ارمان ہوتا ہے۔ اس لیے نہیں کہ ان کو دُلہن بننا ہے۔ بلکہ اس لیے کہ اس کھیل میں زندگی اپنے شعبدے دکھاتی ہے۔ قدرت کے پیدا کیے ہوئے ایک جنسی جذبہ کا غیر محسوس عمل ہوتا ہے۔ اندر ہی اندر ایک آگ سی پیدا ہوتی ہے لیکن سلگنے والا اس سے بے خبر رہتا ہے۔ یہی آگ ہے جس کی دبی ہوئی گرمی دل میں کچھ کر لینے کا شدید جذبہ پیدا کرتی ہے۔ لیکن ہو کچھ بھی نہیں سکتا۔ یہی عمر ہے جب اپنی ہر چیز میں ایک تناؤ اور ایک کھچن سی محسوس ہونے لگتی ہے اور دل کو خود بہ خود سب سے پہلی دفعہ گھر میں کسی بھونڈی اور بھدی شکل والے مرد کے وجود کا احساس ہوتا ہے۔ اس کے بھدّے سینے پر کالے بدبودار بال ہیں۔ پھر بھی نظر نہ جانے کیوں ہر جگہ سے ہٹ کر وہیں جا کر ٹھہرتی ہے، اس کی بھونڈی اور بھدّی حرکتوں سے نفرت پیدا ہوتی ہے۔

اور یہ نفرت بھی اصل میں اندر دبی ہوئی محبت کی چنگاری کی ظاہری شکل ثابت ہوتی ہے۔

عصمت نے اس عمر کی لڑکی مادی اور ذہنی زندگی کی تصویریں بنانے کے لیے ایک خاص قسم کا ماحول پیدا کیا ہے۔ ایک لڑکی اور ایک لڑکا۔ دونوں اوسط درجے کے کسی مسلمان گھرانے میں ساتھ ساتھ رہتے ہیں۔ سب سے پہلے لڑکے کے دل میں لڑکی کے رومان انگیز وجود سے گدگدی ہوتی ہے۔ اور وہ چھوٹی چھوٹی شرارتوں سے ابتدا کرتا ہے۔ لڑکی اُسے جھڑکتی ہے۔ اس سے نفرت کا اظہار کرتی ہے۔ شکایتوں کی دھمکی دیتی اور کبھی کبھی شکایتیں کر بھی ڈالتی ہے۔ لیکن گھر کے حالات عموماً لڑکے کے لیے ہر حال میں زیادہ موافق ہوتے ہیں۔ اس ہلکی سی گرما گرمی کے بعد اُسے اور زیادہ موقعے ملنے لگتے ہیں۔ ایک باقاعدہ آنکھ مچولی کی ابتدا ہو جاتی ہے۔ اس آنکھ مچولی میں لڑکی کے دل کی حالتوں میں برابر ایک مدوجزر سا رہتا ہے۔ کبھی محبت، کبھی نفرت اور کبھی کوئی ایسی کیفیت جس کی کوئی تشریح نہیں ہو سکتی اس آنکھ مچولی میں جب لڑکی کی سمجھ میں کچھ نہیں آتا تو کسی نہ کسی بہانے سے لڑائی کر بیٹھتی ہے اور اپنے دل کو یہ کہہ کر سمجھا لیتی ہے کہ چلو اب ساری مصیبتوں سے چھٹکارا مِلا۔ حالانکہ یہ دھوکا دیر تک قائم نہیں رہتا۔ اُسے محسوس ہوتا ہے کہ مصیبتیں تو اصل میں اب شروع ہوئی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ کچھ کھو گیا ہے۔ ہر چیز سے جیسے اس کی رنگینی کہیں رخصت ہو گئی ہے۔ فطرت نے جو چنگاری اب تک بیخبری کی راکھ میں دبا رکھی تھی وہ لپک دینے لگتی ہے۔ اور اس کے بعد؟ یہاں، عصمت کے قلم نے کئی راہیں اختیار کی ہیں۔ ایک تو وہی بالکل سیدھی سادی، اس محبت کے بدلے میں زندگی بھر کا ساتھ۔ دوسری راہ، ذرا خطرناک سی ہے۔ اس راستے میں محبت کی چنگاری رفتہ رفتہ آگ بن جاتی ہے اور اس آگ کی لپٹ اور اس کے شعلے سماج کے منہ پر پڑنے لگتے ہیں۔ عورت مرد کا ملنا بھی فطرت کے بنائے ہوئے قانون کی تکمیل ہے اور اس کے آگے نہ جانے کہاں سے ایک کلبلاتے ہوئے جاندار گوشت کے لوتھڑے کا اِن دونوں کے درمیان آ پڑنا، اس قانون کا دوسرا جزو ہے، کہیں کہیں عصمت نے اس سماج کے چہرے پر سے نقاب اُٹھائی ہے، جو اپنے قانونوں کو قدرت کے قانون سے زیادہ اہم سمجھتا ہے۔ لیکن اس سماج، اس کے قانون اور اخلاقی

www.urduchannel.in

قدروں کی ترجمانی اور مصوری میں نہ افسانہ نگار کے قلم میں فنّی نزاکتیں باقی رہتی ہیں، اور نہ کہانی میں کہانی کی سی بات۔ میرے نزدیک عصمت کے جن افسانوں میں یہ محبت عمل کی حد تک پہنچ گئی ہے، اُن میں فن کی حیثیت سے کوئی نہ کوئی کمی پیدا ہوگئی ہے۔

جس گھر کی چار دیواری کو اپنا خاص ماحول بنا کر عصمت نے اپنے اچھے افسانے لکھے ہیں، اس میں ایک جوان لڑکی اور جوان لڑکے کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہوتا ہے۔ اور اس بہت کچھ کا مشاہدہ انھوں نے بڑی باریک بینی سے کیا ہے اور اس ماحول کے ذکر میں انھوں نے ہر موقع پر ایک اچھے مصوّر کی طرح ضروری اور غیر ضروری تفصیلوں میں امتیاز سے کام لیا ہے اس لیے اُن کے اس طرح کے افسانے پڑھتے وقت ہمیں فنّی توازن کی کمی محسوس نہیں ہوتی۔ پھر بھی اسی ماحول میں ایک چیز ایسی ہے کہ جب افسانہ نگار کی نظر اس پر پڑتی ہے تو اس کے قلم میں جولانی آجاتی ہے۔ وہ ہمیشہ قائم رہنے والے منظر بناتا ہے۔ اچھی سے اچھی تشبیہیں اور استعارے سوچتا ہے۔ چست فقرے، گہری طنز، قوی ہمدردی کا جذبہ، اور اس کے علاوہ فن کی ساری رعنائیاں صرف بچوں کے تصور سے جیسے خود بخود اُمنڈ آتی ہیں۔ اور لطف یہ ہے کہ سنجیدہ سے سنجیدہ موقع پر ان کی نظر بچوں پر ضرور پڑ جاتی ہے۔ اور بچوں کو دیکھ کر عصمت سے خاموش بھی نہیں رہا جاتا۔

''دھم دھم، چھَن چھَن کرتی بہو سیڑھیوں پر سے اُتری اور اس کے پیچھے کتوں کی ٹولی۔ ننگے، ادھ ننگے، چیچک منہ داغ، ناکیں سڑسڑاتے، کوئی پون درجن بچے۔ کھی کھی، کھوں کھوں، سب کی سب کھمبوں کی آڑ میں شرما شرما کر ہنسنے لگے۔''

''ایک دم سے ریل جورُکی تو ایک دم سے جیسے پٹریاں ٹوٹ پڑی۔ انسان تو کم آئے بچے پُٹلیاں زیادہ۔ بچے ایسے جو قحط زدہ گاؤں سے آرہے تھے کہ آتے ہی خوراک پر پل پڑے۔ دودھ پینے والوں کو تو خیر تیار معاملہ مِل گیا اور وہ جُٹ گئے۔ باقی تلمانے اور تڑپنے لگے۔'' (ایک شوہر کی خاطر)

''دس بچوں کی ماں کی اولاد ہونے کی یہی سزا ہے۔ گھر کیا ہے محلّہ کا محلّہ ہے۔ مرض پھیلے، وَآئے، دنیا کے بچے پٹاپٹ مریں۔ مگر کیا مجال جو یہاں ایک بھی ٹَس سے مَس ہو جائے۔ ہر سال ماشاء اللہ گھر ہسپتال بن جاتا ہے۔ پتیلیوں صابودانہ پک رہا ہے۔ سیروں کونین آرہی ہے۔ پھوڑے پھنسی کے زمانے میں مرہم کا خرچ دال روٹی سے زیادہ جس کونے میں دیکھوں پڑے پھائے اور مرہم کی ڈبیاں چپ چپا رہی ہیں۔ ٹانگیں سڑ رہی ہیں بخار چڑ رہے ہیں، لینے کے دینے پڑے ہوئے ہیں، اور یہ بچے! بیماری گئی اور وہ چیچڑیوں کی طرح پھریری لے کر کھڑے ہوگئے پھر ایسا لچ لچ کر کھایا کہ چار دن میں پھر ہمارے سینے پر کودوں دلنے کے لیے وہی کسی ہوئی توندیں اور مگدر جیسی ٹانگیں موجود! سنتے ہیں دنیا میں بچے بھی مرا کرتے ہیں! مرتے ہوں گے کیا خبر!۔'' (اُف یہ بچے!)

افسانوں میں ان گھروں کی زندگی کے علاوہ بہت سی چیزیں ہیں۔ سیاست، مذہب، زمین داری، ہندو مسلمان، اُن کی باہمی لڑائی لیڈروں کا جسم، نوجوان غنڈے، ہندوستانی گالیاں ـــــ اور ہندوستان کی سب سے بڑی چیز یہاں کی غریبی۔ لیکن ان سب چیزوں کے ذکر میں نہ وہ شوخی ہے، نہ وہ لطافت اور نہ مشاہدہ کی باریکی اور گہرائی۔ ایک چیز البتہ یہاں بھی ہے۔ طنز اور ہجو ملیح۔ یہ دونوں چیزیں عصمت کے فن کی سب سے بڑی خصوصیتیں ہیں۔ وہ جو کچھ بہت زیادہ تفصیل کے بعد بھی بیان نہیں کر سکتیں وہ صرف چلتے ہوئے معمولی سے فقرے میں کہہ جاتی ہیں۔ اس طرح جیسے یہ بات کہنے کی نہیں تھی۔ لیکن کہہ دی۔ پھر بھی اس کے کہنے کا انداز ایسا ہوتا ہے کہ بہت سی تفصیلوں میں یہ معنویت نہیں ہوتی جو اس چھوٹے سے چلتے ہوئے معترضہ جملے میں۔ سوسائٹی کی بہت سی باتوں پر عصمت نے جو چوٹیں کی ہیں وہ انھیں معترضہ جملوں میں کی ہیں۔ ان چھوٹے چھوٹے جملوں میں فلسفہ کی گہرائی نہیں ہوتی'' اور شاعری کی رومانیت نہیں ہوتی۔ کسی

www.urduchannel.in

گہری بات کے کہنے کا دعویٰ نہیں ہوتا۔ پھر بھی سب کچھ ہوتا ہے۔ اس کا اثر فلسفہ سے زیادہ گہرا اور شاعری سے زیادہ لطیف ہوتا ہے۔ طنز کا تیکھا پن ہوتا ہے، لیکن اس میں چھپی ہوئی تلخی، بھولے پن کا لباس پہن کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ پڑھنے والا اس فقرے پر پھڑک بھی جاتا ہے اور تلملا بھی اُٹھتا ہے۔ اس کی ضرب کاری بھی ہوتی ہے اور میٹھی بھی۔ یہ چلتے پھرتے، سیدھے معصوم فقرے عصمت کے فن کا سب سے لطیف پہلو بھی ہیں، اور اُن کی طنز کا سب سے زیادہ تیز اور شوخ حربہ بھی۔ ان کے پاس ہر موقع کے لیے اس طرح کے پھڑکا دینے والے اور تلملا دینے والے چُست فقروں کا شاید کبھی ختم نہ ہونے والا خزانہ ہے۔ انھیں فقروں سے وسیع پس منظر کی تصویروں میں رنگ بھی بھرا جاتا ہے اور انھیں سے اپنا احساس دوسروں کا احساس اور اس کی شدت دوسروں کی شدت بنائی جاتی ہے۔

عصمت کو ہر طرح کی فرسودگی سے الجھن ہوتی ہے۔ وہ زندگی میں ہو یا فن میں۔ اور اسی لیے درد کے ذکر میں بھی ہر جگہ ہنس دینے اور ہنسا دینے کا احساس اور جذبہ کام کرتا ہے۔ جس طرح اُن کی بتائی ہوئی سنجیدہ سے سنجیدہ فضا میں، اور اُن کے قلم کی سچّی سے سچّی مصوّری میں ہر جگہ سچائی کے ساتھ ایک شگفتگی، ایک نیا پن، ایک کلبلاہٹ اور زندہ حرکت ہوتی ہے، اسی طرح اُن کا فن ہر جگہ شگفتہ، نیا، چلتا پھرتا اور زندگی سے بھرا ہوا نظر آتا ہے۔ ——— اس فن میں چبھتے ہوئے فقروں اور طنز کی تیزی میں، ڈوبے ہوئے جملوں کے علاوہ، اور بہت سی چیزیں شامل ہیں۔ روزآنہ کی معمولی بول چال کے لفظوں میں معنی کی وسعت اور گہرائی پیدا کرنا، فرسودہ صفات کو شگفتہ بنا کر ان سے ایک بالکل نئی اور زیادہ معنی خیز تصویر کا کام نکالنا۔ چلتی پھرتی معصوم بات کی تہ میں کوئی حد سے زیادہ گہری بات کہہ جانا۔ لفظوں کو صوتی اہمیت دے کر اُن سے کسی تصور کو جیتا جاگتا بنا دینا عصمت کے فن کی تھوڑی سی خصوصیات ہیں۔

ان کے علاوہ اور بہت سی چیزیں ہیں ——— ان کے مکالمے، اُن کا وہ تخیّل اور تصور جو ماضی کو یک بیک حال کی تصویروں کا جزو بنا لیتا ہے۔ اور ماضی اور حال مسلسل زنجیر کی مربوط کڑیاں بن جاتے ہیں۔ ماضی کی یاد میں افسانے کے پلاٹ کو گھٹا ہوا اور مکمل بنا دیتی ہیں اور پڑھنے والے کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ کہانی کی روانی میں کوئی فرق نہیں آیا۔ اُس

کے ذہن کو دو زبانوں کے رشتے ملانے میں کسی کھینچا تانی کی ضرورت نہیں پڑتی۔

عصمت کے چبھتے ہوئے برمحل فقرے، تیکھی طنزیں، ہنسی مذاق کی شوخی اور شگفتگی میں ڈوبی ہوئی باتیں، طعنے، ملیح ہجویں، اس وقت اپنی پوری شان اور رعنائی کے ساتھ ہمارے سامنے آتی ہیں جب لڑکوں اور لڑکیوں میں آپس میں باتیں ہوتی ہیں۔ پیار، محبت اور اخلاص میں ڈوبی ہوئی نوک جھونک، جس میں ایک طرف سے نفرت ظاہر ہوتی ہے اور دوسری طرف، اسی نفرت اور غصہ سے پیار پیدا ہوتا ہے۔ عصمت کے نوّے فی صدی افسانوں کی فضا اِنھیں مکالموں سے تیار کی گئی ہے۔ میرے نزدیک مکالمے، عصمت کے طرز کا سب سے روشن اور قوی پہلو ہیں۔ اور سب سے تاریک پہلو کمزور بھی۔ اس لیے کہ جہاں ایک طرف ان مکالموں نے صداقت، رنگینی اور تفریح کی ملی جُلی فضا پیدا کی ہے، وہاں بہت سے افسانوں میں یہ مکالمے محض بھرتی کی چیزیں معلوم ہوتے ہیں۔ اور ایسی صورت میں ان سے جو فضا بنتی ہے وہ نہ سچّی زندگی سے ملتی جلتی ہوتی ہے اور نہ افسانوی فضا سے۔ یہاں کچھ ہنسانے اور پھڑکانے والے فقروں کے سِوا سب کچھ جھوٹ ہوتا ہے۔ اور جھوٹ بولنے اور اصلیت سے دور محض ایک تخیلی دنیا بنانے میں عصمت کو ذرا بھی مہارت نہیں۔ یہاں آ کر اُن کے سارے وار اُوچھے، اور سارے حربے کند ہو جاتے ہیں۔ قدرت نے اُنھیں گل و یاسمن جیسے لطیف و جمیل اور تیر و نشتر جیسے تیز حربے محض تخیلی دنیا میں چلانے کے لیے نہیں دیے۔ ان کی ایک اپنی دنیا ہے۔ اس کی وہ بلاشرکت غیرے مالک ہیں۔ جو دنیا اپنی ہے، اور کوشش کے بعد بھی کسی دوسرے کی نہیں بن سکتی، اُسے چھوڑ کر اپنے گل و یاسمن کی خیال کی بے معنی دنیا میں بکھیرنا، میرے نزدیک اُن کا صحیح مصرف نہیں۔ عصمت جہاں کہیں اس فن کا صحیح مصرف کرتی ہیں وہاں اردو کے سارے افسانہ نگار اُن سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔ لیکن فن کار، جب اپنے فن کے علاوہ دنیا کی اور بہت سی چیزوں کا تابع بن جاتا ہے تو بہت سے تھکے ہارے راہی بھی اُسے کسی پچھلی منزل پر چھوڑ کر آگے نکل جاتے ہیں۔

www.urduchannel.in

وقار عظیم

کرشن چندر

کرشن چندر ہمارے زمانے کے سب سے زیادہ ہر دل عزیز افسانہ نگار ہیں۔ اردو پڑھنے والوں کے ہر حلقہ میں اُن کے کسی نئے افسانہ کا انتظار انتہائی شوق اور بے چینی سے کیا جاتا ہے۔ پسند کے لطیف سے لطیف اور نازک سے نازک معیار کے لیے بھی اُن کی افسانہ نگاری میں لطیف و جمیل عناصر کی کمی نہیں۔ جس افسانہ نگار کو اردو میں سب سے پہلے ایک جذباتی اور رومان پرست فن کار کی حیثیت سے جانا تھا۔ اُس نے اب رفتہ رفتہ اپنے پڑھنے والوں پر اس حد تک قابو پالیا ہے کہ اُنھیں اس کے سب سے اچھا افسانہ نگار تسلیم کر لینے میں بھی تامل نہیں۔ اُنھوں نے اُسے اپنے دل میں سب سے پہلی اور سب اونچی جگہ دی ہے۔ لیکن اِس اونچے اور قابل رشک مرتبے تک پہنچنے سے پہلے کرشن چندر کو اپنی صحیح منزل کی تلاش میں کئی مختلف راہیں اختیار کرنی پڑی ہیں۔ یہاں تک کہ اُن کی افسانہ نگاری کا پہلا دور نشان منزل کی جستجو ہی میں ختم ہو گیا۔

منزل کی جستجو طلسم خیال کے افسانوں میں شروع ہوئی اور بہت بڑی حد تک نظارے کے افسانوں تک جاری رہی۔ فرق صرف اتنا ہے کہ طلسم خیال کے افسانوں تک افسانہ نگار کے دل میں کسی خاص منزل تک پہنچنے کے لیے بے قراری اور بے چینی کے نشان کا پتہ بھی نہیں —— وہاں تو صرف ایک جوشیلے 'رس بھرے تخیل' کی ساری رنگینیوں اور مدہوش کن رعنائیوں میں ڈوبے ہوئے رومانی انداز میں جذبہ غالب ہے اور یہی جذبہ اُس کے افسانوں کو رومان کی ایک ایسی فضا میں گھرا ہوا رکھتا ہے کہ زندگی اُس کے قریب قریب منڈلاتی دکھائی دیتی ہے۔ اور اس طرح اس کا عکس تو ہر چیز پر پڑ جاتا ہے۔ لیکن وہ

مجموعی فضا کو اپنے رنگ میں رنگنے میں کامیاب نہیں ہوتی۔ یہاں تخیل اور رومان پر زندگی کی نہیں، بلکہ زندگی پر تخیل اور رومان کی حکمرانی ہے —— سب کچھ رنگین، پر کیف اور جیسے کسی نشہ میں ڈوبا ہوا۔ افسانہ نگاری کا یہ دور سچ مچ خیال کے طلسمات میں گھرا ہوا ہے۔ نظر بھی خیال کی پابند اور حلقہ بگوش ہے۔

افسانوں کا دوسرا مجموعہ بیک وقت کئی باتیں ظاہر کرتا ہے۔ افسانہ نگاروں کو رومان اور تخیل کی رنگین دنیا سب سے پیاری ہے۔ وہ اُسے کسی قیمت پر بھی چھوڑنے کے لیے تیار نہیں۔ لیکن اس دور میں آ کر نظر میں جو تیزی پیدا ہو گئی ہے اس نے عالم خیال کے سارے طلسم کو توڑ ڈالا ہے۔ نظر نے جذبات کو بتایا کہ دنیا میں رومانوں کی شیرینی اور اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے اور اس لیے اگر انسان کو زندہ رہنا ہے تو اُسے اس مٹھاس کو چھوڑ کر دنیا میں ہر طرف بکھری اور چھائی ہوئی تلخی کو اپنانا پڑے گا۔ کرشن چندر کی افسانہ نگاری کے لیے یہ دور سخت آزمائش کا دور ہے۔ اُن کی نظر نے اُنھیں دو چیزیں دکھائیں —— رنگین رس بھرے رومان، جس میں ڈوب کر انسان دنیا کی دوزخ کو جنت بنالیتا ہے۔ اِن رومانوں سے بالکل مختلف زندگی کے کبھی ختم نہ ہونے والے درد جن میں پھنس کر جنت دوزخ بن جاتی ہے۔ کرشن چندر کے دل میں اِن دونوں دنیاؤں کے لیے احساس کی نرمی اور گھلاوٹ موجود ہے۔ پہلی دنیا اُن کے جذبات سے زیادہ قریب ہے۔ اس لیے اُن کے لیے اِسے چھوڑ دینا کسی طرح ممکن نہیں۔ لیکن دوسری دنیا کے تقاضے، پہلی دنیا سے کہیں زیادہ تند اور تیز ہیں۔ اس لیے فن کار ایک کشمکش میں مبتلا ہے۔ وہ کس دنیا کو چھوڑے اور کسے اپنائے۔ 'نظارے' کے افسانے نمایاں طور پر اس کشمکش کا پتہ دیتے ہیں۔ اس مجموعے کے تقریباً سارے افسانوں میں کرشن چندر کسی منزل تک پہنچنے کے لیے بے قرار سے نظر آتے ہیں اور اسی بے قراری میں انھوں نے انداز اور فکر دونوں میں کئی مختلف راہیں اختیار کی ہیں۔

نظارے کے کچھ افسانے اس طرح کی رومانی کہانیاں ہیں جن میں محبت کا جوش، ابال اور شاعرانہ لفاظی اپنی پوری بلندی پر نظر آتا ہے۔ ایک طرف عورت کا وجود ہے، جس

www.urduchannel.in

میں گل وریحاں کی لچک اورنزاکت ہے، اورموسیقی کی کھنک اور جھنکار، وہ محبت کی نظر کوحسن کے سِوا کچھ اورنہیں دکھائی دیتا۔ اورمحبت کی یہ نظراس نازک لچکدار اور پرترنم نسوانی حسن کو دیکھ کر اس درجہ بے تاب اور بے قرار ہوتی ہے کہ اُسے ضبط اورصبر کا یاراہی نہیں رہتا۔ صبراس بے تاب محبت نے سیکھا ہی نہیں۔ اوراسی لیے اس محبت میں وہ سب کچھ ہوتا ہے جوتصور کوزندگی کی حدوں سے دور بہت دور لے جاتا ہے۔ پھر کچھ کہانیاں ایسی بھی ہیں جن میں رومان کی لذت میں زندگی کا کوئی نہ کوئی زہر یا نشتر شامل ہے۔ دل شاعرانہ اورواالہانہ جذبات میں ڈوبا ہوا ہے اوراس نے محبت اوررومان کے سوا کائنات کی ہرحقیقت سے بیگانہ رہنا سیکھا ہے۔ پھر بھی مایوسیاں آتی ہیں اوراس بیگانگی کوٹھوکے دے دے کر جگاتی ہیں۔ اس طرح تخیل کی رنگین رومانی پرواز میں تلخ حقیقت کی سرخی بھی جھلکنے لگتی ہے۔ لیکن دل اس سرخی کوبھی گھُلامِلا کر باقی سارے رنگوں میں جذب کرلیتا ہے۔ لیکن یہ فریب زیادہ عرصہ تک قائم نہیں رہتا۔ اس لیے نظارے کے دوتین افسانوں کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ دل کے لیے اب نظر کی دکھائی ہوئی تلخیوں سے بیگانہ رہنا ممکن نہیں رہا۔ وہ بیگانہ وار ہی سہی، لیکن اس طرف توجہ کرنے پر مجبور سا ہوگیا ہے۔ اوراس لیے خونی ناچ میں پڑھنے والے کو ایک رومانی فضا میں زندگی کے دکھوں کی خوں فشانی کی جھلک اب نمایاں طور پرشوخ نظر آتی ہے۔ اور'دل کا چراغ' میں عورت کا رومانی تصور بڑی حدتک زندگی کے جال میں اُلجھا ہوادکھائی دیتا ہے۔ فکراورانداز کے لحاظ سے نظارے میں کرشن چندرایک تیسری راہ پر بھی چلتے نظر آتے ہیں ـــــ یہ تیسری راہ اُن افسانوں کی ہے جن میں انھوں نے نفسیاتی نقطۂ نظر سے جنسی احساس اورجذبہ کی ترجمانی کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن اس انداز کواپنا خاص انداز نہ بناسکے اوراس لیے بہت جلد چھوڑ دیا۔ ان تین طرح کے افسانوں میں بھی اپنی کشش ہے اوراب بھی اردو میں ایسے پڑھنے والوں کی کمی نہیں جوسفید پھول، ویکسی نیٹر اورگل فروش جیسے افسانوں ہی کو پڑھ کرسر دھنتے ہیں۔ لیکن ایک چوتھی روش جوکرشن چندر نے اردو میں سب سے پہلے اختیار کی ایسے افسانوں کی ہے جن میں لکھنے والا تخیل کی دنیا کوچھوڑ کر مشاہدہ کی دنیا میں آکر بستا ہے۔ جودرددل ابتک صرف رنگین رومانوں کے

لیے وقف تھا اب دنیاوالوں کے حصہ میں آگیا ہے۔ کرشن چندر نے جو کچھ آنکھ سے دیکھا اس میں درد دل کی ہلکی سی کسک شامل کرکے اُسے افسانہ بنادیا لیکن یہ افسانہ کوئی مسلسل داستان نہیں۔ زندگی میں ہرطرف بکھرے ہوئے چھوٹے بڑے، ہلکے بھاری دردوں کی کڑیاں اس زنجیر کومکمل کرتی ہیں۔ ہرکڑی الگ ہےاوراپنے رنگ وانداز میں دوسرے مختلف ،لیکن انداز ورنگ کے اس اختلاف کے باوجود یہ ساری کڑیاں ایک مجموعی تاثر پیدا کرتی ہیں اورزندگی کے حسین چہرے پر جابجا جو بدنما داغ ہیں وہ حسن کے پس منظر میں اوربھی بھیانک دکھائی دیتے ہیں۔ مختلف طرح کے مشاہدوں کوایک رشتہ میں باندھنے کا فن کرشن چندر نے اردو میں سب سے پہلے شروع کیااوراس طرح کے مشاہدوں سے آئندہ آنے والے دور میں اپنے لیے ایک نئی شاہراہ کی بنیاد ڈالی ـــــ ایک ایسی شاہراہ جس پر چلنے والا زندگی کے حسن اوراس میں گھلے ملے ناسوروں کو دیکھتا ہے، اُن کی مصوری کرتا ہے، اس مصوری میں اپنی فن کارنظر، شاعرانہ فطرت اورشدید انسانی اساس کی رنگ آمیزی کرکے تصویر میں ایک ایسا انداز پیدا کرلیتا ہے، جس سے وہ ہرجگہ پہچانا جاسکے۔ کرشن چندر نے ان ساری چیزوں کوملا کر اپنے لیے افسانہ نگاری کا ایک ایسا رنگ بنایا ہے جواس کا اپنا ہے اورکسی دوسرے کا نہیں اوریہی رنگ ہے جس نے اُسے اردو کا سب سے محبوب افسانہ نگار بنادیا ہے۔

نظارے کے افسانوں کا تخیل ،اُن کے طرز فکر، پلاٹ کے انتخاب اورترتیب کرداروں کی ایک مخصوص شکل وصورت اورچال ڈھال ـــــ اورپھران کے طرز بیان جس میں طنز، تشبیہیں اورزبان تین چیزوں کوسب سے زیادہ دخل ہے ـــــ پرغور سے نظر ڈالی جائے تواس بات کا اندازہ لگانا دشوار نہیں ہوتا کہ ان کی افسانہ نگاری نے بڑی تیزی سے تخیل، فکراورانداز بیان تینوں چیزوں میں ابتدائی منازل کو بڑی تیزی کے ساتھ طے کیا ہے۔ جس طنز میں اکثر مقامات پر طالب علمی کے کچّے ،نارس اورکسی حدتک بھونڈے مذاق کی جھلک تھی، یا چلتے ہوئے مذاق میں فکری سنجیدگی پیدا کرنے کی ارادی کوشش کا جذبہ موجود تھا، جہاں بات میں نہ مذاق کی لطیف چٹکی باقی رہتی ہے نہ فلسفہ کی پرتاثیر گہرائی۔ درددل کوصرف اصلاح کا جوش اورفسطائیت کا اُبال بننا آتا ہے۔ وہاں رفتہ رفتہ طنز اورمزاح پوری

www.urduchannel.in

فضا پر اس طرح چھا جاتے ہیں کہ اُنھیں اس فضا سے الگ کرنا ممکن باقی نہیں رہتا۔ یہی حال باقی چیزوں کا بھی ہے ـــــ مشاہد، شروع شروع میں جو کچھ دیکھتا ہے وہ سب کچھ کہہ دینے کے لیے بے قرار سا ہے۔ دیکھتے دیکھتے اس جذبہ میں کنایوں کی گہرائی اور لطافت جگہ کر لیتی ہے۔ اور اس طرح ہوتے ہوتے ذکر اور فکر دونوں اس طرح گھُل مل جاتے ہیں۔ تخیّل اور مشاہدے میں ایسا گہرا ربط پیدا ہو جاتا ہے، رومان اور سیاست دونوں اس طرح شانے سے شانہ مِلا کر چلتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ کرشن چندر کے انداز کی یہی سب سے بڑی خصوصیت ہے، اور اس خصوصیت کا اظہار نظارے کے بعض افسانوں میں ہونا شروع ہو جاتا ہے لیکن کرشن چندر کی افسانہ نگاری اب بھی اپنے حال پر شاکر نہیں تھی۔ اور یہی بے قراری اور سیماب پائی تھی جس نے آگے چل کر کرشن چندر کی افسانہ نگاری کو دلوں سے بھی قریب کیا اور ذہنوں سے بھی۔ اُس نے لوگوں کو سوچنے پر آمادہ کیا، اور اپنے دل کے داغوں کا جائزہ لینے پر بھی اُس نے زندگی کے ناسوروں کی نمائش بھی کی اور ان ناسوروں پر مرہم بھی رکھا۔ آگے چل کر کرشن چندر کی افسانہ نگاری کو سنجیدہ فکر، رنگین تخیل اور لطیف انداز بیان کا ایک شیریں امتزاج بنانا تھا۔

یہ شیریں امتزاج ہمیں ٹوٹے ہوئے تارے کے اکثر افسانوں میں 'نغمہ کی موت' کے ایک یا دو افسانوں میں اور گھونگھٹ میں گوری جلے، کے چند مضمون نما افسانوں یا افسانہ نما مضمونوں میں نظر آتا ہے۔ 'ٹوٹے ہوئے تارے' میں کرشن چندر کے فن میں کئی ملی جُلی چیزوں نے حصہ لیا ہے ـــــ فکر کی سنجیدگی اور گہرائی، تخیل کی شاداب رنگینی، مشاہدہ کی باریک بینی، فن کار فطرت کا حسن انتخاب، احساس کی شدت اور جذبات کا خلوص اور ان کے ساتھ ساتھ چلنے والا شیریں اور لطیف انداز بیان، جس تیکھی طنز، رومان انگیز تشبیہوں اور نرم و نازک اور معنی خیز فقروں اور جملوں نے بات کو ایک شاعرانہ فضا میں رکھ کر بھی بے حد پرتاثیر رکھا ہے۔ یہ ساری چیزیں کرشن چندر کے افسانوں میں ایک دوسرے کے ہم عنان بن کر چلتی ہیں اور ان میں سے کسی ایک چیز کو بھی دوسری سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ نظر، فکر اور تخیل تینوں نے ملا کر ان افسانوں کی دنیا بنائی ہے۔

کرشن چندر کے دل میں ایک دردمند اور حسّاس دل ہے۔ اور اس دردمند اور حساس دل نے اُنھیں دنیا کی مختلف النوع چیزیں دکھائی ہیں۔ ایک طرف تو کشمیر کی جنت نظیر وادیوں کے وہ ان گنت مناظر ہیں جو ان کی نظر میں کھبے ہوئے ہیں۔ ہر منظر اپنی تفصیلوں میں دوسرے سے مختلف، لیکن مجموعی حیثیت سے ایک رومانی لذت اور سرور کا حامل۔ کرشن چندر کے افسانوں میں ان مناظر کے علاوہ اور کچھ نہ بھی ہوتا تو پڑھنے والے انھیں صرف ان شاعرانہ مناظر کی وجہ سے اپنے دلوں میں جگہ دیتے۔ لیکن اُن کی نظر نے اس حسن فطرت کی گود میں پروان چڑھتے ہوئے نسوانی حسن کو بھی دیکھا ہے۔ اور کرشن چندر نے اِن دو حسنوں کو مِلا کر اس میں اپنے دل کا درد شامل کیا ہے اور اس طرح اس رنگین اور کیف آور تصویر کو اور بھی زیادہ رنگین بنایا ہے۔ یہ زندگی کا صرف ایک پہلو ہے۔ مناظر فطرت کا شفق گوں حسن، اس کی گود میں کھیلتی ہوئی کوئی رہزن تمکین تو ہوش حسن کی معصومیت ـــــ کرشن چندر کا بس چلتا تو اِن دو چیزوں کو پا کر ساری دنیا سے سیر ہو جاتے۔ لیکن بس نہیں چلتا۔ جس نظر نے زندگی کا یہ پہلو دکھایا ہے وہی نظر اور بھی بہت کچھ دکھاتی ہے۔ کسان، لگان، نمبردار، رشوت، بیوی بچے، بری فصل مزدوری کی تلاش اور اس کے لیے دربدر کی ٹھوکریں ـــــ یا شہر میں آ کر مزدور، اس کا سیٹھ، طوائف اور اس سے محبت کرنے والے، دیہاتی کسان اور ایک پیسے میں نروان حاصل کر لینے کی خواہش شہری، یا شاعر، فلسفی اور کلرک، لام، جنگ اور مشین گنوں کی تڑاتڑ۔ عورت، اس کا حسن اور اس کے مقابلے میں للچائی ہوئی نظریں اور چمکدار سکّوں کی جھنکار، اور ان چیزوں کا انجام۔ کرشن چندر کی نظر نے زندگی میں ہر طرف بکھرے ہوئے بے اندازہ حسن کو بھی اپنے دل میں جگہ دی ہے۔ لیکن ان کی نظر حسن کو ہڑپ کر جانے والے عیبوں پر بھی گہری پڑی ہے۔ اور اس لیے اُس نے ان سب کو ملا جلا کر اپنے تخیل کی دنیا بسائی ہے۔ کرشن چندر زندگی کے حسن کے شیدائی ہیں اور اس لیے جب وہ اس حسن کو زندگی کی تلخیوں میں گھِرا ہوا اور طرح طرح کے قیدوں میں بند اور جکڑا ہوا پاتے ہیں تو اُن کے دل میں درد کی ٹیس اُٹھتی ہے اور وہ اس ٹیس کو افسانہ بنا دیتے ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ اُن کے یہاں

www.urduchannel.in

ہرٹیس کے پس منظر میں موسیقی کی کوئی نہ کوئی جھنکار بھی ہے۔ پہلے حسن فطرت ہے اور پھر اس کے گردوپیش میں پھیلے ہوئے جرم وگناہ ۔ سفیدی میں سیاہی ،اجالے میں اندھیرا۔اور یہ سب کچھ دیکھ کرانھیں جہاں کچھ افراد پر ترس آتا ہے وہاں کچھ افراد پر غصہ بھی آتا ہے۔لیکن سب سے زیادہ غصہ اُن کے دل میں اس دھوکے کے خلاف بھرا ہوا ہے جو ہماری دنیا میں تہذیب اورانسانیت کے نام سے پھیلا ہوا ہے۔اس دھوکے کے اجارہ داروں ،یعنی سرمایہ داری کے تاجداروں کے لیے اُن کے دل میں بڑی کڑواہٹ اور تلخی ہے۔انسان کوانسانی تہذیب نے اب تک خشک روٹی اور پانی کے سوا کچھ نہیں دیا۔لیکن مجبوری یہ ہے کہ بے بس انسان ہزاروں سال کی اس بھوک،اس روٹی اور پانی کی خواہش کے پورا کرنے پر بھی قادرنہیں۔ جس انسانیت کی دنیامیں سچی محبت بھی جرم ہے، اورزبردست زیردست کے جسم ہی نہیں اُس کی روح اوراحساس تک پر قابض ہے،اُسے مٹانے کے لیے ایک ایسی جنگ ضروری ہے جوزبردست کے ظالم جذبہ کوتحس نحس کردے۔ اورسارے نظام کودرہم برہم کردے۔جس میں انسانیت کے لطیف عنصر کے لیے کوئی جگہ نہیں —— جہاں ہر چیز کی ایک قیمت ہے، حتیٰ کہ معصوم حسن کی بھی۔ کرشن چندر کے دردمند دل اوراُن کے حسّاس جذبات کوانسانیت کشی سے زیادہ دکھ کسی اور چیز سے نہیں ہوتا اس لیے اُنھوں نے اپنے افسانوں میں ان ساری ہستیوں کے خلاف بھی بغاوت کا اظہار کیا ہے جوانسانیت کش نظام میں مدد دے رہی ہیں ،اوراسے پہلے سے بھی زیادہ مستحکم بنانے میں ان کا زبردست ہاتھ ہے۔ان ہستیوں میں سب سے پہلا نمبر مہاجن اورساہوکار کا ہے —— مہاجن اورساہوکار کے ساتھ ساتھ اس کے جال کوارادی یاغیرارادی طور پر مضبوط بنانے والے مذہب کے پیشوا، ملک اورقوم کے لیڈر، دفتروں کے بابواورکلرک،اور پولیس والے، ان سب کے لیے اُن کے پاس حقارت اورنفرت کا بے پایاں جذبہ موجود ہے۔ اوراس جذبہ کی آگ نے ان سب کونرم نرم اوردھیمی آگ میں جلا کر خاک کرڈالنے کا فیصلہ کررکھا ہے۔اس لیے کہیں ان پر لطیف مزاح کے تیر چلائے گئے ہیں، کہیں طنز ہے اور کہیں تمسخر۔شروع شروع میں ان میں تیزی اور تلخی تو ضرور ہے لیکن گہرائی نہیں، ٹوٹے ہوئے

تارے، کے دورتک پہنچتے پہنچتے احساس کی شدت اورجذبات کے خلوص نے اس طنزاورمزاح میں بلندی بھی پیدا کردی ہے اور گہرائی بھی۔ یہی حال انداز بیان کے دوسرے پہلوؤں کا بھی ہے۔ کرشن چندر طلسم خیال کے افسانوں میں نئ تشبیہوں ،نئے استعاروں اورنئے کنایوں کے علاوہ، کہنے کے نئے نئے طریقوں کی جستجو میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ لیکن تھوڑے ہی عرصہ میں یہ سرگردانی رفتہ رفتہ کم ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ ٹوٹے ہوئے تارے میں اُن کے پاس نئ تشبیہوں کی کمی ہے اور نہ نئے کنایوں کی۔انھیں ایک بات کو پچاسوں طرح کہنے پراس درجہ قدرت حاصل ہوگئی ہے کہ وہ ایک ہی بات کواَن گنت مرتبہ کہنے کے باوجود بیان کی لطافت پر قادر رہتے ہیں۔اور جو بات دل کی گہرائی سے نکلتی ہے،جس پر فکر نے گہرا جذباتی اورنفسیاتی رنگ چڑھایا ہے، وہ ہر مرتبہ ایک نئے لباس میں ہمارے سامنے آتی ہے۔اور ہر مرتبہ اس لباس میں کچھ ایسی پھبن ہوتی ہے کہ ہم پرانی بات کوبھی نیا سمجھنے پر مجبور ہوتے ہیں —— فطرت کے وہی مناظر، ان فطری مناظر میں زندگی کے رومان، اوران رومانوں میں لپٹے ہوئے دکھ درد، ان کا انداز ہرجگہ تقریباً ایک ہی سا ہے لیکن نئ سے نئ تشبیہیں ،نئے کنائے ،نئے فقرے اور جملے اوران کی ایک بالکل نئ ترتیب یہ ساری چیزیں مِل کران پرانی چیزوں کو نیا بنادیتی ہیں۔

کرشن چندر کی تحریروں کی سب سے زیادہ خصوصیت اُن کا کبھی نہ تھکنے اورتھکانے والا انداز ہے۔ ان کے پاس ہر بات کے کہنے کا ایک ایسا طریقہ ہے جوسیدھا دل میں اثر کرتا ہے۔اس انداز بیان کا حسن یہ ہے کہ افسانہ نگار کو جو کچھ کہنا ہے وہ اسی انداز میں گھل مل کر ایک جان ہوگیا ہے۔کرشن چندر نے دنیا میں بکھرے ہوئے رومانی حسن کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھا ہے اوراس سے پوری رومانی لذت بھی حاصل کی ہے۔ انھوں نے انسانیت کوایک شدید کرب میں مبتلا پایا ہے اور کرب سے اپنے جذبات میں تڑپ پیدا کی ہے۔اُن کی نظر اپنی مخصوص فضا کی ہر چھوٹی بڑی چیز پر ہے —— حسین بھی بدنما بھی۔ اورلذت اور کرب، حسن اورعیب اندھیرے اوراجالے کوانھوں نے اس طرح ایک دوسرے سے گھلا مِلا لیا ہے کہ ان کے افسانے پڑھنے والا آسانی سے یہ محسوس نہیں کرسکتا کہ

www.urduchannel.in

اُن کی دنیا کون سی ہے ـــــ جہاں صرف حسن اور رومان ہیں، یا جہاں اس حسن اور رومان پر تہذیب کی تیغ زنی اور خوآشامی ہے۔ کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ اُنھیں فطرت نے صرف حسن وجمال کی دنیا کا مصور بنا کر بھیجا ہے۔ اور اس لیے جب حالات اُنھیں اس دنیا سے باہر لانا چاہتے تو وہ اس دعوت کو بادل ناخواستہ قبول کرتے ہیں ـــــ کبھی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اُن کا دردمند دل دنیا کے دکھ درد کو اور بھی شدید بنانے کے لیے اُسے حسن کے پس منظر میں پیش کرتا ہے۔ یہی حال اُن کے انداز بیان کا ہے، جہاں تشبیہیں، استعارے، کنائے، حسین ترکیبیں، طنز ومزاح سب چیزیں اس طرح باہم گھلی ملی ہیں کہ انھیں الگ کرنا ممکن نہیں اور یہ سب کچھ اس لیے ہے کہ 'ٹوٹے ہوئے تارے' میں راسخ عقیدہ جذباتی خلوص اور فکر ومشاہدہ کی گہرائی اور باریکی، سب اپنی بلندی پر ہیں، افسانہ نگار نے جو کچھ لکھا ہے دیکھ کر، سوچ کر اور محسوس کر کے، اُسے اپنے تخیل کی گہرائیوں میں ڈبو کر رچا بسا کر۔

اردو میں کرشن چندر کی افسانہ نگاری انداز اور فکر میں تدریجی ترقی اور پختگی کی سب سے اچھی مثال ہے، یہاں ہر چیز ایک خاص جگہ سے شروع ہو کر، اپنے راستے بدلتی اور ایک نیا اور پہلے سے زیادہ بہتر نہج اختیار کرتی رہی ہے ـــــ یہاں تک کہ اعتماد اور بھروسہ نے اسے ایک ایسی منزل تک پہنچا دیا، جو اس کی اپنی منزل ہے۔ اس منزل پر پہنچ کر افسانہ نگار کی نظر گردوپیش کی اچھی بری ہر چیز پر ہے۔ اس کا مشاہدہ سب کچھ دیکھتا ہے، نظر انتخاب ان دیکھی ہوئی چیزوں میں سے اپنے کام کی چیزیں چنتی ہے۔ فکر اور تخیل ان چنی ہوئی چیزوں میں فکر کی گہرائی اور تخیل کی رنگینی ملاتے ہیں۔ اور افسانہ جذباتی شدت اور فنی نزاکتوں میں ڈوب کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ کرشن چندر اب اپنی فنی کائنات کے جزو وکل پر پوری طرح قادر ہیں ـــــ بشرطیکہ وہ کبھی اس قدرت اور تصرف سے ناجائز فائدہ نہ اُٹھائیں۔ اُن کی بہت سی چیزیں دیکھ کر ہمیں یہ اندیشہ ہوتا ہے۔

بیگ احساس

زرد کتا۔۔۔ایک تجزیہ

زرد کتا انتظار حسین کا ایک اہم افسانہ ہے۔ اس افسانے کا موضوع انسان اور نفس کی کشمکش ہے۔ یہ کہانی شیخ عثمان اور ان کے مریدان باصفات کی ہے۔ یہ مریدان سید رضی ابومسلم بغدادی، شیخ حمزہ، ابوجعفر شیرازی، حبیب بن یحیٰی ترمذی اور ابوقاسم خضری ہیں۔ ابوقاسم خضری اس کہانی کے راوی ہیں۔

ابومسلم بغدادی صاحبِ مرتبہ باپ کا بیٹا تھا پھر گھر چھوڑ کر باپ سے ترکِ تعلق کر کے شیخ کی خدمت میں آ بیٹھا اس کا خیال تھا کہ مرتبہ حقیقت کا حجاب ہے۔ ابوجعفر شیرازی نے ایک روز ذکر میں اپنا لباس تار تار کر دیا اور چٹائی کو آگ لگا دی اس کا خیال تھا کہ چٹائی مٹی اور مٹی کے درمیان فاصلہ ہے اور لباس مٹی کو مٹی پر فوقیت دیتا ہے۔ اور اس روز وہ ننگ دھڑنگ خاک پر بسیرا کرتا تھا۔ شیخ حمزہ تجرد کی زندگی بسر کرتے تھے اور بے چھت کے مکان میں رہتے تھے۔ وہ شیخ کی تعلیم سے متاثر تھے اور کہتے تھے کہ چھت کے نیچے رہنا شرک ہے چھت ایک ہے کہ وحدہ لاشریک نے پائی ہے۔ بندوں کو زیب نہیں کہ چھت کے مقابل چھت پائیں۔

اس افسانے کے دو حصے ہیں۔ پہلا حصہ شیخ کے ملفوظات اور مریدوں کے سوالات پر مشتمل ہے۔ دوسرا حصہ شیخ کے وصال کے بعد مریدوں کی بے عملی اور ان کی طمع اور نفس کی تسکین کے مختلف طریقے اور ابوقاسم خضری کی اپنے نفس سے کشمکش پر مبنی ہے۔

کہانی کا آغاز شیخ کے بیان سے ہوتا ہے کہ ''ایک چیز لومڑی کا بچہ اس کے منہ سے نکل پڑی۔ اس نے اسے دیکھا اور پاؤں کے نیچے ڈال کر روند نے لگا مگر وہ

www.urduchannel.in

جتنا روندتا تھا اتنا وہ بچہ بڑا ہوتا جاتا تھا۔''

راوی کے سوال پر شیخ اسے بتاتے ہیں کہ لومڑی کا بچہ نفس امارہ ہے۔ نفس کو جتنا روندا جائے گا موٹا ہوگا۔

شیخ کی مسند خاک تھی اور اینٹ ان کا تکیہ تھی۔ املی کے تنے کے سہارے بیٹھے تھے اور عالم سفلی سے بلند ہوگئے تھے۔ ذکر کرتے کرتے اُڑتے۔ کبھی دیوار پر کبھی املی پر جا بیٹھتے کبھی اونچا اُڑ جاتے اور فضا میں کھو جاتے۔

شیخ مختلف واقعات سناتے ہیں۔ ایک واقعہ شیخ ابوسعید رحمۃ اللہ علیہ کا ہے جن کے گھر میں تیسرا فاقہ تھا ان کی زوجہ برداشت نہ کرسکیں انھوں نے شکایت کی۔ شیخ ابوسعید باہر نکلے اور سوال کیا اور جو کچھ انھوں نے پایا وہ لے کے اُٹھے تھے کہ کوتوالی والے انھیں جیب تراشی کے جرم میں گرفتار کر لیتے ہیں اور سزا کے طور پر ان کا ایک ہاتھ قلم کر دیتے ہیں۔ وہ اپنا ترشا ہوا ہاتھ گھر لے آئے اور اسے سامنے رکھ کر رویا کرتے تھے کہ تو نے طمع کی سو تو نے اپنا انجام دیکھ لیا۔

دوسرا واقعہ احمد حجری کا ہے جو اپنے وقت کے بزرگ شاعر تھے۔ شہر میں شاعروں کی بہتات ہوگئی اور ناقص و کامل کا فرق مٹ گیا تو انھوں نے شعر گوئی ترک کی اور شراب بیچنی شروع کی۔ انھوں نے گدھے پر شراب رکھ کر فروخت کرنا شروع کر دیا۔ لوگوں کے اعتراضات کی پرواہ نہیں کی۔ ایک روز گدھا ایک موڑ پر رُک گیا۔ انھوں نے چابک رسید کیا تو گدھے نے انھیں مڑ کر دیکھا اور شعر پڑھا۔ شعر سن کر انھوں نے اپنا گریبان پھاڑ ڈالا۔ ان کی زبان کو تالا لگ گیا پھر انھوں نے گدھے کو آزاد کر کے شہر کی سمت ہنکا دیا اور خود پہاڑوں میں نکل اور عالم دیوانگی میں درختوں کو خطاب کر کے شعر کہنے اور ناخن سے کندہ کرنے لگے۔

راوی شیخ سے سوال کرتا ہے کہ کیا درخت سماعت کرتے ہیں جب کہ وہ بے جان ہیں کہتے ہیں:

''زبان کلام کے بغیر نہیں رہتی۔ کلام سامع کے بغیر نہیں رہتا۔ کلام کا سامع آدمی ہے پر آدمی کی سماعت جاتی رہے تو جو سامعہ سے محروم ہیں انھیں سامعہ مل جاتا ہے کہ کلام

سامع کے بغیر نہیں رہتا۔''

پھر وہ سید علی الجزائری کا قصہ سناتے ہیں جو شعلہ نفس خطیب تھے۔ ایک زمانہ ایسا آیا کہ انھوں نے خطاب کرنا ترک کر دیا۔ لوگوں نے اصرار کیا تو انھوں نے منبر قبرستان میں رکھنے کو کہا اور قبرستان میں منبر پر چڑھ کر ایک بلیغ خطبہ دیا اس کا اثر یہ ہوا کہ قبروں سے درود کی صدا بلند ہوئی۔ انھوں نے آبادی کی طرف رُخ کر کے کہا ''اے شہر تجھ پر خدا کی رحمت ہو تیرے جیتے لوگ بہرے ہوگئے اور تیرے مردوں کو سماعت مل گئی۔ پھر وہ رونے لگے اور اس کے بعد وہ قبرستان میں رہنے لگے اور مردوں کو خطبہ دیا کرتے۔''

جب استفسار کیا گیا کہ زندوں کی سماعت کب ختم ہوتی ہے اور مردوں کو کب کان ملتے ہیں؟ شیخ نے کہا یہ اسرارِ الٰہی ہیں۔ بندوں کو راز فاش کرنے کا اذن نہیں۔

جب راوی سوال کرتا ہے کہ یا شیخ قوت پرواز آپ کو کیسے حاصل ہوئی؟ شیخ نے جواب دیا:

''عثمان نے طمع دنیا سے منہ موڑ لیا اور پستی سے اوپر اٹھ گیا۔''

اس کے بعد شیخ نے جو وضاحت کی وہی اس افسانے کا کلیدی حصہ ہے اور یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ افسانے کا عنوان زرد کتا کیوں رکھا گیا اور ''زرد کتا'' کس چیز کی علامت ہے۔ انتظار حسین نے ابہام سے کام لینے کے بجائے اپنی کلیدی علامت کی واضح طور پر تشریح کی ہے۔

''عرض کیا: یا شیخ طمع دُنیا کیا ہے''؟

''فرمایا: طمع دُنیا تیرا نفس ہے''

''عرض کیا: نفس کیا ہے''؟

اس پر شیخ ابوالعباس عشقانی کا قصہ سناتے ہیں کہ جب وہ ایک روز گھر میں داخل ہوئے تو دیکھا کہ ایک زرد کتا ان کے بستر پر سو رہا ہے۔ انھوں نے سوچا کہ شاید محلے کا کوئی کتا گھس آیا ہے۔ انھوں نے اسے نکالنے کا ارادہ کیا مگر وہ ان کے دامن میں گھس کر غائب ہوگیا۔

www.urduchannel.in

میں سن کر عرض پرداز ہوا۔

''یا شیخ زرد کتا کیا ہے؟ فرمایا: زرد کتا تیرا نفس ہے۔

میں نے پوچھا یا شیخ نفس کیا ہے؟ فرمایا: نفس طمع دُنیا ہے۔

میں نے سوال کیا: یا شیخ طمع دُنیا کیا ہے؟ فرمایا: طمع دُنیا پستی ہے۔

میں نے استفسار کیا یا شیخ پستی کیا ہے؟ فرمایا: پستی علم کا فقدان ہے۔

میں ملتجی ہوا: یا شیخ علم کا فقدان کیا ہے؟ فرمایا: دانش مندوں کی بہتات!''

میں نے کہا: یا شیخ تفسیر کی جائے۔ آپ نے تفسیر بصورت حکایت فرمائی۔ جو بادشاہ اور وزیر کی حکایت ہے۔ وزیر کے کہنے پر کہ دانش مندوں کی قدر چاہیے۔ بادشاہ نے خلعت اور نقد رقم کا اعلان کیا۔ ایک تانتا بندھ گیا۔ وزیر دانش مندوں کی ریل پیل دیکھ کر بادشاہ سے کہتا ہے کہ خداوند نعمت تیری سلطنت دانش مندوں سے خالی ہے۔ بادشاہ کے متعجب ہونے پر وزیر کہتا ہے کہ اسے آقائے والی نعمت گدھوں اور دانش مندوں کی ایک مثال ہے کہ جہاں سب گدھے ہو جائیں وہاں کوئی گدھا نہیں ہوتا اور جہاں سب دانش مند بن جائیں وہاں کوئی دانش مند نہیں رہتا۔ جب ابوقاسم خضری پوچھتا ہے کہ ایسا کب ہوتا ہے؟ شیخ فرماتے ہیں۔ جب عالم اپنا علم چھپائے، سوال کیا کہ یا شیخ! عالم اپنا علم کب چھپاتا ہے؟ فرمایا جاہل عالم اور عالم جاہل قرار پائیں۔ سوال کیا کہ جاہل عالم اور عالم جاہل کب قرار پاتے ہیں جواب میں شیخ نے حکایت سنائی۔ جو ایک موچی اور عالم کی ہے لوگ عالم کو موچی اور موچی کو عالم بنا دیتے ہیں۔ حکایت سن کر راوی سوال کرتا ہے۔

''یا شیخ عالم کی پہچان کیا ہے''؟

فرمایا اس میں طمع نہ ہو۔

عرض کیا طمع دنیا کب پیدا ہوتی ہے؟

فرمایا جب علم گھٹ جائے''۔

عرض کیا ''علم کب گھٹتا ہے''؟

فرمایا: جب درویش سوال کرے۔ شاعر غرض رکھے، دیوانہ ہوش مند ہو جائے،

عالم تاجر بن جائے، دانش مند منافع کمائے۔ اس کے بعد شیخ ایک اور حکایت بیان فرماتے ہیں جو درویش، عالم، دانش مند اور شاعر کا قصہ ہے جس میں وہ منعم سے انعام و اکرام پا کر تونگر ہو جاتے ہیں مگر اس کے بعد درویش کی درویشانہ شان، عالم کا علم، دانش مند کی دانش، شاعر کے کلام کی سرمستی جاتی رہتی ہے۔ اس طرح عقل اور دانش کے رموز و نکات بصورت مکالمہ اور حکایت جاری رہتے ہیں۔ پھر شیخ کا وصال ہو جاتا ہے۔ اس کا ابوقاسم خضری پر بہت زیادہ اثر پڑتا ہے وہ یاس زدہ دُنیا سے منہ موڑ کر حجرے میں بند ہو جاتا ہے۔ ایک شب شیخ خواب میں تشریف لاتے ہیں وہ دیکھتا ہے کہ حجرے کی چھت کھل گئی ہے اور آسمان دکھائی دے رہا ہے اس خواب کو ہدایت جان کر حجرے سے باہر نکل آتا ہے۔ وہ یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے کہ دُنیا ہی بدل گئی ہے پھر وہ پیر بھائیوں کی تلاش میں نکلتا ہے۔

افسانے کے اس حصے میں انتظار حسین نے داستان کی تکنیک اختیار کی ہے اس میں قصہ در قصہ ہے۔ ایک کے بعد ایک حکایت سامنے آتی ہے اور شیخ اسرار و رموز کے پردے اُٹھاتے ہیں۔ بظاہر یہ ملفوظات، احادیث اور آیات و حکایات ہیں جہاں حرص و طمع ہے انسان نفسانی خواہشات میں مبتلا ہے۔ دُنیا سے علم اُٹھ گیا ہے۔ درویشوں میں قوت برداشت نہیں رہی۔ جاہل اور کم علم خود کو دانش مند کہتے ہیں۔ عالم تاجر بن گئے ہیں۔

دوسرا حصہ وہاں سے شروع ہوتا ہے جب حجرے کی چھت کھل گئی ہے اور آسمان دکھائی دے رہا ہے اور راوی کمرے سے باہر نکل آتا ہے۔ وقت بدل گیا ہے بازاروں میں بے پناہ رونق ہے سینکڑوں کا سودا دم ہوتا ہے سوداگروں کی خدائی ہے دولت کی گنگا بہتی ہے۔

دراصل یہ صارفیت کی دُنیا سے جہاں سوداگروں کی خدائی ہے۔ اس بدلی ہوئی دُنیا کو دیکھ کر راوی کو پیر بھائیوں کا خیال آتا ہے کہ آخر اس دُنیا میں جہاں دولت کی گنگا بہہ رہی ہے ان کا کیا حال ہوگا۔ پہلے حصہ میں سوالات ہیں۔ ان سوالوں کا جواب حکایات کی صورت میں ملتا ہے۔ دوسرے حصے میں شیخ موجود نہیں کہ ہر سوال کا جواب دیں یا مصلحتاً جواب سے گریز کریں لیکن مریدوں کو دوسری طرح مطمئن کریں۔ اس حصے میں سارے حالات راوی کو پیش آتے ہیں۔ اس کی رہنمائی کرنے کے لیے شیخ نہیں لیکن شیخ کی تعلیمات ہیں۔

www.urduchannel.in

حقیقت حال معلوم کرنے کے لیے وہ سب سے پہلے سیدرضی کا پتہ اُٹھاتا ہے ڈھونڈتے ڈھونڈتے وہ ایک قصر کے سامنے پہنچتا ہے لوگ کہتے ہیں یہی سیدرضی کا دولت کدہ ہے۔ اسے یقین نہیں آتا وہ لوگوں سے کہتا ہے خدا کی قسم تم نے مجھ سے جھوٹ کہا سیدرضی گھر نہیں بنا سکتا۔ پھر وہ مسلم بغدادی کا پتہ لیتا ہے تو ایک شخص قاضی شہر کی محل سرائے کے سامنے جا کھڑا کرتا ہے اور کہتا ہے مسلم بغدادی کا مسکن یہی ہے۔ وہ حیران ہوتا ہے کہ مسلم بغدادی نے مرتبہ لے لیا۔ شیخ حمزہ کا پتہ پوچھتے پوچھتے خود کو ایک حویلی کے روبرو کھڑا پاتا ہے اور کہتا ہے خدا کی قسم شیخ حمزہ نے چھت پاٹ لی۔ پھر وہ ابوجعفر شیرازی کا پتہ پوچھتا ہے، اسے ایک جوہری کی دکان پر پہنچا دیا جاتا ہے ابوجعفر شیرازی ریشمی پوشاک میں ملبوس ہے۔ وہ کہتا ہے ابوجعفر مٹی سے مٹی ممتاز ہوگئی اور جواب کا انتظار کیے بغیر وہاں سے آجاتا ہے۔ راستے میں وہ دیکھتا ہے کہ سیدرضی ریشمی پوشاک میں ملبوس غلاموں کے جلو میں بصد تمکنت چلا جاتا ہے وہ اس کی بھاری عبا کے دامن کو اٹھا کر کہتا ہے اے بزرگ خاندان کی یادگار اے سیدالسادات تو نے ٹاٹ چھوڑ کر ریشم اوڑھ لیا اور وہاں سے روتے ہوئے اپنے حجرے کو واپس آتا ہے اور دیر تک روتا ہے اور خود کو اکیلا محسوس کرتا ہے۔

دوسرے دن جب وہ شیخ کے مزارِ شریف پر حاضری دیتا ہے تو وہاں حبیب بن یحییٰ ترمذی کو کلیم پوش اور بوریا نشین پاتا ہے۔ وہ اس سے اپنا درد بیان کرتا ہے کہ دُنیا کس طرح بدل گئی اور رفقاء نے شیخ کی تعلیمات کو کیسا فراموش کر دیا ہے۔ حبیب بن یحییٰ ترمذی کو مسلم بغدادی کی صحبت میں بیٹھا ہوا پاتا ہے۔ ابومسلم بغدادی برہمی سے کہتا ہے اے ابوالقاسم خضری تو ہمیں شیخ کی تعلیمات سے منحرف بتاتا ہے اور ہلاکت ہو بندۂ دینا کو اور ہلاکت ہو بندۂ درہم کو اور ہلاکت ہو بندۂ کلیم سیاہ کو اور پھٹے لباس کے بندے کو۔ پھر دسترخوان بچھایا جاتا ہے اس پر انواع والوان کے کھانے چنے گئے۔ راوی کھانے سے یہ کہہ کر انکار کرتا ہے کہ دُنیا دن ہے اور ہم اس میں روزہ دار ہیں۔ ابومسلم بغدادی اور حبیب بن یحییٰ ترمذی یہ سن کر روتے ہیں اور پیٹ بھر کے کھاتے ہیں اور جب کھانا ختم ہوتا ہے

تو کنیزوں کے جلو میں ایک رقاصہ آتی ہے۔ یہ دیکھ کر ابوالقاسم اُٹھ کھڑا ہوتا ہے اور وہاں سے چلا آتا ہے۔

انتظار حسین نے بڑی خوبی سے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ کس طرح شیخ کے مرنے کے بعد ان کے مریدوں نے تعلیمات کو فراموش کیا۔ وہ ساری باتیں جنھیں انھوں نے شیخ کی زندگی میں ترک کیا تھا انھیں پھر سے اپنا لیا۔ اب وہ تعیش کی زندگی گزار رہے ہیں عالی شان محل، کنیزیں، انواع واقسام کے کھانے اور رقاصہ کا ناچ وگانا!! شیخ کی قبر پر ان کے عقیدت مند زر وسیم چڑھانے لگے اور وہ زر وسیم ان کے مریدان سیدرضی، ابوجعفر شیرازی، ابومسلم بغدادی، شیخ حمزہ اور حبیب بن یحییٰ آپس میں مساوی تقسیم کر لیتے ہیں اور شیخ کو وصال کے بعد انھوں نے اہل زر بنا دیا ہے۔ جب وہ حبیب بن یحییٰ ترمذی سے کہتا ہے کہ اس نے خود کو نفس کے حوالے کر دیا ہے اور منافق ہو گیا ہے تو وہ روتا ہے اور کہتا ہے خدا کی قسم میں تیرے ساتھیوں میں سے ہوں اور رفقاء کے پاس مسلک شیخ یاد دلانے جاتا ہوں۔ اب ابوالقاسم خضری کو حبیب بن یحییٰ ترمذی کے بوریا پر، سیدرضی کے قصر کی پھاٹک پر، شیخ حمزہ کی حویلی کے سامنے، ابوجعفر شیرازی کی مسند پر اور ابومسلم بغدادی کی محل سرا میں زرد کتا دکھائی دیتا ہے۔ زرد کتا جو نفس ہے۔ یہ زرد کتا حبیب بن یحییٰ کے بوریے پر سو رہا ہے۔ سیدرضی، شیخ حمزہ کے قصر و حویلی کے سامنے کھڑا ہے ابوجعفر کی مسند پر محوِ خواب ہے اور مسلم بغدادی کے محل سرا میں دُم اُٹھائے کھڑا ہے۔ اس طرح وہ کہیں مکانوں کے سامنے کھڑا ہے تو کہیں مسند اور بوریے تک پہنچ گیا ہے اور محوِ خواب ہے۔ یہ نفس کی مختلف کیفیتیں ہیں۔ ابوالقاسم خضری جو راوی بھی ہے ان ساری تبدیلیوں کو محسوس کر رہا ہے۔ لیکن ہر روز وہ خود کو ابومسلم کے محل میں پاتا ہے۔ وہ اپنے آپ سے سوال کرتا ہے کہ ''اے ابوالقاسم تو یہاں کیوں آیا؟ اور خود ہی جواب بھی دیتا ہے کہ مسلم بغدادی کو مسلک شیخ کی دعوت دینے کے لیے۔ دھیرے دھیرے وہ اپنے گناہوں کے جواز تلاش کرنے کے راستے پر چل پڑتا ہے۔ یہاں یہ خیال آتا ہے کہ ممکن ہے حبیب بن یحییٰ ترمذی بھی اسی غرض سے آتا رہا ہو؟ اگلے واقعات سے اس کا ثبوت ملتا ہے وہ ایک بار خضری نے کھانے سے

www.urduchannel.in

انکار کیا اور رقاصہ کے آتے ہی اُٹھ کھڑا ہوا۔ مسلم بغدادی کو بھی احساس ہے کہ وہ ٹھیک نہیں کر رہے ہیں کیونکہ وہ خضری کی باتوں سے اختلاف نہیں کرتے بلکہ ان کو سن کر روتے ہیں لیکن نفس کے ہاتھوں مجبور ہیں۔ نفس کے اس چکر میں وہ کیسے گرفتا ہوئے اس کا اندازہ خود خضری کو ہوتا ہے۔ غیر ارادی طور پر وہ تیسرے دن بھی مسلم بغدادی کے گھر پہنچ جاتا ہے ۔خضری کا تیسرا فاقہ ہوتا ہے اور دسترخوان پر اس کی مرغوب ڈش مزعفر ہوتی ہے۔ خضری صرف ایک نوالہ لے کر ہاتھ کھینچ لیتا ہے اور مسلم بغدادی اطمینان کی سانس لیتا ہے۔ روتا نہیں۔ یہی وہ مقام ہے جہاں عورت کا حسن اور اس کی جنسی کشش اپنا جلوہ دکھاتی ہے۔ اس کی آنکھیں مئے کی پیالیاں پیٹ صندل کی تختی اور ناف گول پیالہ دکھائی دیتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اس مہکتے مزعفر کا ایک اور نوالہ لے لیا ہے۔ اس کے پوروں میں کن من ہونے لگتی ہے اور ہاتھ اختیار سے باہر ہونے لگتے ہیں۔ کانوں میں انگلیاں ڈالنے کے باوجود پیروں کی تھاپ اور گھنگھروؤں کی جھنکار ایک شیریں کیفیت کے ساتھ دُور تک تعاقب کرنے لگتی ہے اور جب وہ گھر پہنچتا ہے تو دیکھتا ہے کہ ایک زرد کتا اس کے بوریے پر سو رہا ہے۔

انتظار حسین نے بڑے خوب صورت انداز میں خضری کے نفس کا شکار ہونے کی کیفیت پیش کی ہے۔ خضری ہو کہ حبیب بن یحیٰ ترمذی، ان کی خرابی یہ ہے کہ وہ برائی سے دور نہیں بھاگتے ۔ بلکہ برائی کی طرف کھنچے چلے جاتے ہیں اور اس کا جواز ان کے پاس یہ ہے کہ وہ شیخ کی تعلیمات یاد دلانے آئے ہیں۔ جب کہ اصل بات یہ نہیں ہے۔ ایک کشش انھیں کھینچ رہی ہے اور شیخ کی تعلیمات بہانہ بن جاتی ہیں۔ ابن یحیٰ ہو کہ مسلم بغدادی، انھیں بھی اس برائی کا احساس ہے کہ وہ شیخ کی تعلیمات سن کر روتے ہیں لیکن نفس کے جال سے نکل نہیں پاتے ۔خضری بھی زرد کتے کو بھگانے کی کوشش کرتا ہے لیکن وہ اس کے دامن میں گم ہو جاتا ہے۔ وہ پریشان ہو جاتا ہے۔ وہ زاری کرتا ہے دُعا کرتا ہے گڑگڑاتا ہے لیکن اس کے دل کو قرار نہیں آتا۔ اسے ابوعلی رودباری رضی اللہ عنہ یاد آتے ہیں جو کچھ مدت وسوسہ کی بیماری میں مبتلا رہے تھے۔ انھوں نے خدا سے دعا کی تھی کہ اے بارِ خدا آرام دے۔ دریا میں

ہاتف نے آواز دی کہ آرام علم میں ہے۔ خضری یہ فیصلہ کرتا ہے کہ زرد کتے سے بچنے کے لیے اسے یہاں سے چل دینا چاہیے۔ وہ منطق وفقہ کی نادر کتابوں کو چھوڑ کر صرف ملفوظات شیخ بغل میں دبا کر شہر سے نکل آتا ہے۔ چلتے چلتے اس کا دم پھول جاتا ہے، پیروں میں چھالے پڑ جاتے ہیں۔ اس کے حلق سے کوئی چیز زور کر کے باہر آتی ہے اور اس کے پیروں پر گرتی ہے وہ حیران رہ جاتا ہے کیوں کہ وہ لومڑی کا بچہ ہے۔ وہ پیروں تلے کچل دینا چاہتا ہے پر وہ لومڑی کا بچہ پھول کر موٹا ہو جاتا ہے اور زرد کتا بن جاتا ہے۔ پھر وہ پوری قوت سے زرد کتے کو ٹھوکر مار کر قدموں سے خوب روند کر آگے بڑھ جاتا ہے اور یہ سوچتا ہے کہ اس نے زرد کتے کو ختم کر دیا۔ وہ چلتا ہی جاتا ہے اس کے چھالے چھل کر پھوڑے بن جاتے ہیں اور پیروں کی اُنگلیاں پھٹ جاتی ہیں، تلوے لہولہان ہو جاتے ہیں لیکن وہ زرد کتا جسے وہ روند کر آیا تھا جانے کدھر سے پھر نکل آتا ہے اور اس کا راستہ روک کر کھڑا ہو جاتا ہے۔ تب سے ابوالقاسم خضری اور زرد کتے کی لڑائی جاری ہے۔ کبھی زرد کتا چھوٹا ہوتا ہے کبھی بڑا۔ جب وہ قدموں سے روندنا چاہتا ہے تو وہ دامن میں غائب ہو جاتا ہے۔ اسے افسوس ہوتا ہے کہ کاش اس نے شیخ کے شہر سے ہجرت نہ کی ہوتی ۔لیکن اس کا دھیان مزعفر کی مہک، صندل کی تختی اور گول پیالہ والی کی طرف جاتا ہے وہ سوچتا ہے کہ بے شک مرید شیخ کی تعلیمات سے منحرف ہو گئے ہیں۔ بے شک شیخ کی ملفوظات میرے تصرف میں ہیں مناسب ہے کہ شہر واپس جا کر ملفوظات پر نظر ثانی کروں اور انھیں مرغوب خلائق اور پسند خاطر احباب بنا کر ان کی اشاعت کروں اور شیخ کا تذکرہ اس طرح لکھوں کہ رفقاء کو پسند آئے اور طبیعت پر کسی کے میل نہ آئے۔

اس طرح خضری شیخ کے ملفوظات میں تصرف کر کے انھیں مرغوب خلائق پسند خاطر بنانا چاہتا ہے۔ جیسے مذہبی اجارہ داروں نے اپنے مطلب کے مطابق تبدیلیاں کر لی ہیں۔ لیکن اسے شیخ کا ارشاد یاد آتا ہے کہ ہاتھ آدمی کے دشمن ہیں۔ زرد کتا پھر برآمد ہوتا ہے۔ زرد کتا بڑا اور آدمی حقیر ہو جاتا ہے۔

خضری اور نفس کی کشمکش جاری رہتی ہے۔ کبھی زرد کتا اس پر اور کبھی زرد کتے پر وہ

www.urduchannel.in

غالب آجاتا ہے۔خضری کی سمجھ میں نہیں آتا کہ ترکِ دنیا کے باوجود، بنی آدم سے دوراتنی سخت زندگی گزارنے پر کہ تلوے لہولہان ہوگئے، پوروئے کنکر چنتے چنتے پھوڑا بن گئے اور چمڑی دھوپ میں کالی پڑگئی اور ہڈیاں پگھلنے لگیں، نیندیں جل گئیں ،دن ملیامیٹ ہوگئے، دُنیا تپتا دن بن گئی۔روزے سے وہ لاغر ہوگیا اس کے باوجود زردکتا آتا ہے، روز چٹائی پرآرام کرتا ہے۔اس کی چٹائی اس کتے کے قبضے میں چلی گئی ہے زردکتا بڑا اورآدمی حقیر ہوگیا۔ کیونکہ زردکتا کہتا ہے کہ سب زردکتے بن جائیں تو آدمی بنے رہنا کتے سے بدتر ہوتا ہے۔ ابوخضری دُعا کرتا ہے اور رات بھر بکا کے بعد وہ پت جھڑ کا درخت بن جاتا ہے اس کے اردگرد پتیوں کا ڈھیر ہوتا ہے جو اس کی خواہشیں اورارمان ہیں۔لیکن تڑکا ہوتا ہے تو اس کے پوروں میں میٹھا میٹھا رس گھلتا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ صندل کی تختی سے چھوگئے ہوں۔ اُنگلیاں سونے چاندی میں کھیل رہی ہوں اوران کے درمیان درہم اوردینار کھنک رہے ہوں۔ جب آنکھ کھلی تو دہشت بھرا منظر سامنے آتا ہے۔

زردکتا دُم اُٹھائے اس طور پر کھڑا ہے کہ اس کی پچھلی ٹانگیں شہر میں ہیں اوراگلی ٹانگیں میری چٹائی پر اوراس کے گیلے گرم نتھنے میرے دائیں ہاتھ کی اُنگلیوں کو چھورہے ہیں۔خضری پھر گڑگڑا کر دُعا کرنے لگتا ہے۔آرام دے۔آرام دے۔

زردکتا عام انسانوں کی کہانی نہیں ہے بلکہ ایک شیخ اوران کے مریدوں کی کہانی ہے۔ پانچوں مرید باصفا ہیں لیکن شیخ کے وصال کے بعد وہ شیخ کے مزار کو حصولِ زر کا ذریعہ بنالیتے ہیں۔تعیش کی زندگی گزارتے ہیں ان کے ہاں زردکتا آگیا ہے جس کے ساتھ زندگی گزارنے کے وہ عادی ہوچکے ہیں۔

ابوالقاسم خضری افسانے کا مرکزی کردار ہے جو اپنے نفس سے مسلسل لڑرہا ہے۔ اس کے پاس شیخ کی تعلیمات تو ہیں لیکن اتنی روحانی طاقت نہیں کہ اپنے شیخ کی طرح عالم اسفل سے بلند ہوجائے۔مزعفر کا ایک نوالہ جو اس نے تین دن فاقے سے مجبور ہوکر کھایا ہے وہ اس کے لیے اسی طرح سوہانِ روح بن گیا جیسے شیخ ابوسعید کا ہاتھ ان کے لیے بن گیا تھا۔ شیخ ابوسعید بھی تین دن سے فاقہ کررہے تھے بیوی کی حالت سے مجبور ہوکر انھوں نے ہاتھ

پھیلایا تھا۔ان کا ہاتھ کٹ گیا وہ اس کٹے ہوئے ہاتھ کو سامنے رکھ کر روتے تھے لیکن شیخ کے ہاں زردکتا نہیں پیدا ہوا تھا۔خضری کی حالت ان سے مختلف ہے اس کو کوئی سزا نہیں ملی لیکن اس کے اندر سے زردکتا نکلا جو اس کے لیے مصیبت بن گیا وہ اسے بھگانے کی کوشش کرتا ہے تو وہ دامن میں غائب ہوجاتا ہے۔آدمی کا نفس آدمی کی ذات سے باہر آتا ہے۔زردکتا اس کی خارجی صورت ہے۔ یہ زردکتا ہوس پرستی اورطمع سے پیدا ہوتا ہے جو پوری روحانی زندگی کے لیے ایک چیلنج ہے۔ترکِ دنیا کے ذریعے بھی اس سے پیچھا چھڑایا نہیں جاسکتا یوں کہ وہ ویرانے سے شہر تک پھیل گیا ہے۔ایسے شیوخ جو عالم اسفل سے بلند ہیں ان کے علاوہ عام انسانوں کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس کتے کا وجود برداشت کرلیں یا پھر اس سے لڑائی جاری رکھیں کیونکہ یہی انسان کا مقدر ہے۔ انتظار حسین نے بڑے موثر انداز میں ان لوگوں پر چوٹ لگائی ہے جنھوں نے عالم باعمل کے مزاروں کو سیم وزر کے حصول کا ذریعہ بنالیا ہے اورمنافقانہ زندگی بسر کررہے ہیں جو شیوخ کی تعلیمات سے منحرف ہوگئے ہیں۔ معاشرے کی اس صورتِ حال کو جہاں کوئی دانش مند نہیں ہے، جہاں کوئی شاعر نہیں ہے، جہاں انسانوں کے بجائے مردے سامع ہیں، جہاں سوداگروں کی حکومت ہے۔ انتظار حسین نے ملفوظات اورحکایتوں کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ مکالموں کی تکنیک کا انداز بھی عمدہ ہے۔خضری زردکتے سے کشمکش کے دوران وہی طریقہ اختیار کرتا ہے جو اس سے قبل اس کے بزرگانِ دین نے کیا تھا لیکن وہ بے اثر ثابت ہوتے ہیں کیونکہ خضری میں ویسی روحانی طاقت نہیں ہے۔خضری کی کشمکش کو انتظار حسین نے بڑے فن کارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔''زردکتا'' انتظار حسین کا ایک شاہکار افسانہ ہے۔

www.urduchannel.in

سید محمد اشرف

میرا فن

نفس موضوع سے انداز تعلّی جھلکتا ہے جس کا نہ میں عادی ہوں نہ قائل حالانکہ اردو ادب میں یہ روایت ولؔی سے میرؔ، میرؔ سے غالبؔ اور غالبؔ سے فراقؔ تک مسلسل چلی آرہی ہے۔ فراقؔ نے تو باقاعدہ سوچے سمجھے انداز میں اپنے فن پر لکھا ہے۔ دیگر شعرا کے ہاں عام طور پر یہ مقطع میں ہوتا تھا لیکن یہاں مقطع میں نہیں مطلع میں ہی سخن گسترانہ بات کی فرمائش ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اپنے فن کے بارے میں لکھنے والا جانتا بھی ذرا کم ہی ہے، حالانکہ عام طور پر سمجھا یہی جاتا ہے کہ سب سے زیادہ واقف حال وہی ہوگا۔ ارباب محفل کا منشا شاید یہ ہے کہ ہم کہانی لکھنے والے یہ بتائیں کہ ہماری کہانی میں کیا فن کاری ہے۔ اس فن کے کیا لوازمات، متعلقات وانسلاکات ہیں۔ میں اس بارے میں زیادہ نہیں جانتا۔ آپ یقین کریں میں یہ سچ لکھ رہا ہوں اور جو کچھ جانتا ہوں وہ کچھ ایسا ٹھوس مواد نہیں ہے جسے منتقل کر کے آپ کے سامنے پیش کرسکوں۔

البتہ کبھی کبھی جب اپنی کہانیوں کا خیال آتا ہے تو کچھ دھندلی دھندلی سی چیزیں نظر آتی ہیں کوشش کروں تو اُن کو آپ کے سامنے واضح کرسکتا ہوں۔ یہی کام میں اس مختصر سے مضمون میں کر رہا ہوں۔ مجھے امید ہے کہ اس مضمون کو سن کر یا پڑھ کر آپ پر کسی معجزے کا انکشاف تو یقیناً نہیں ہوگا لیکن جن حضرات نے میری ٹوٹی پھوٹی کہانیاں پڑھی ہیں انھیں اس کا اندازہ ضرور ہو جائے گا کہ ان کہانیوں میں جو ہے وہ کیوں ہے۔

میری کہانیوں میں جو کچھ ہے وہ میرے اپنے پس منظر کی بدولت ہے۔ سب

سے پہلے اپنا بچپن نظر آتا ہے۔ بہت وسیع وعریض قلع نما مکان، باہر چوک اور بڑا پھاٹک، گھر کے برابر خاندانی مسجد اور خانقاہ شریف —— صدر دروازے سے نکل کر درگاہ شریف، یہاں زائرین کی آمد ورفت رہتی تھی اور رہتی ہے۔ عرسوں کے زمانے میں زائرین کا مجمع اور نعرۂ تکبیر اللہ اکبر نعرۂ رسالت یارسول اللہ ﷺ، غوث کا دامن نہیں چھوڑیں گے، خواجہ کا دامن نہیں چھوڑیں گے جیسے نعروں کی تکرار، مسجد اور درگاہ شریف کے برآمدے میں گھر کا مدرسہ جہاں ایک حافظ صاحب اور ایک منشی جی محو تدریس —— مکتب کے بچے بچوں کے ساتھ پہاڑے اور گنتی رٹنے کا کورس اور فاضل بریلوی مولانا احمد رضا خاں علیہ الرحمۃ کی نعتوں اور ان کے مشہور زمانہ سلام مصطفیٰ جان رحمت پہ لاکھوں سلام کی مشق کی آوازیں۔

گھر کے اندر ہمہ وقت مرعوب ومتاثر کرنے والے شفیق باق اور ہر وقت کچھ نہ کچھ کام میں مصروف محنتی اور ممتا کی ماری امّی اور بھائی بہن اور مشترک خاندان چچا پھوپھی اور تایازاد بھائی بہن —— ایک چولہا ایک دسترخوان —— ایک تیوہار، ایک سے دکھ ایک سی خوشیاں۔

گھر سے باہر تھوڑی دور پر کھیتوں اور باغوں کا سلسلہ۔ ہری بھری کھیتیاں، پھلوں سے لدے درخت جب بھی تھے اب بھی ہیں۔ البتہ اب مٹھاس کچھ کم لگنے لگی ہے۔ دادا اور چچا کے ساتھ شکار میں طویل اور سرکے میدانوں میں دن دن بھر پیدل چلنا، بیل گاڑی کا سفر۔ اوسر میں نیل گائے، ہرن، خرگوش —— باغوں میں تیتر، ہریل اور تالابوں میں قاز سنج پر اور بڑے چھے کا شکار۔

مکتب سے اسکول پہنچے تو کھیل کود —— کلاس چھوڑ چھوڑ کر املیاں جھارنا، آنکھ مچولی اور کبڈی۔ وہیں پہلی دفعہ احساس ہوا کہ دنیا میں زیادہ تر لوگ غریب ہوتے ہیں جو بے حد تکلیف اُٹھا کر زندگی جیتے ہیں۔

پھر کالج —— ہاکی اور کرکٹ اور ٹیبل ٹینس —— تقریری مقابلے، چھوٹی چھوٹی لڑائیاں اور زیادہ نمبر لانے کی مسابقتیں اور کچھ ہلکے گلابی اور ہلکے نیلے اور ہلکے سبز رنگ۔

www.urduchannel.in

پھر یونیورسٹی ـــــــ دوستیاں جھیلنا، دشمنیاں ٹھاننا۔ بھانت بھانت کے لوگوں سے ملاقات اور خود میں سرشار رہنا۔ یونیورسٹی کی تعلیم کے آخری دنوں میں دنیا کی فہم ہونے لگی تھی۔ دنیا جو بہت خوب صورت ہے اور بہت مکروہ بھی اور کبھی کبھی اس کراہت کو کم کرنے والی کسی کی حنائی انگلی کی ایک جھلک۔

پھر سول سروس میں انتخاب۔ ٹریننگ پریڈ کے دوران ذہن کی بہت سی کثافتیں دھل گئیں اور ان کی جگہ نئی کثافتیں پیدا ہوگئیں جو ابھی تک دھل نہیں سکی ہیں۔ ملازمت اور ملازمت کی نوعیت کچھ ایسی کہ اسّی فیصد اشخاص جو ملنے آتے ہیں وہ اس ارادے اور اس ارادے سے متعلق اسلحجات سے لیس ہو کر آتے ہیں کہ آج کرسی پر بیٹھے اس احمق شخص کو مزید احمق بنانا ہے۔

یہ ہے وہ پس منظر جو میرا ہے۔ کہانیوں کا پس منظر کیا ہے۔ وہ میرے اختیار میں نہیں رہتا۔ کسی کے بھی اختیار میں نہیں رہتا ہوگا کیونکہ مندرجہ بالا چیزیں تو حقیقت کی دنیا کی ہیں ٹھوس اور محسوس کی جانے والی۔ لیکن کچھ چیزیں حقیقت سے ماورا ہوتی ہیں۔ ذہن میں ایک روشن جھما کا ہوا اور منظر روشن ہو گیا جو تصویر ذہن کے پردے نے محفوظ کر لی کاغذ پر آ گئی جو محو ہو گئی اسے ڈھونڈتے رہیے چراغ رخ زیبا لے کر۔ نہیں ملتی تو دیر تک ملال رہتا ہے، مل جاتی ہے تو قارون غریب نظر آنے لگتا ہے۔

جو پس منظر اوپر بیان کیا۔ اس میں بہت سی باتیں نہیں آئی ہیں۔ سب باتوں کا بیان ممکن ہے بھی نہیں۔ البتہ کچھ اور یاد آ رہا ہے۔

مثلاً بچّوں کا رسالہ 'نور' پھر 'کھلونا' اور پھر 'طلسم ہوشربا' ـــــــ اور اس کے بعد ابن صفی مرحوم کا جاسوسی ناول یعنی جاسوسی دنیا ـــــــ زبان کو رواں کرنے میں ان کتابوں اور رسالوں نے بہت ساتھ دیا۔ روانی سے مراد جیسی بھی ٹوٹی پھوٹی ہے اور ان سب سے اہم اپنے دادا مرحوم حضرت آوارہ کی زبان و بیان سے متعلق نصیحتیں جو کسی مستقل درس کی شکل میں نہیں ہوتی تھیں بلکہ روزمرہ کے کاموں کے دوران چلتے پھرتے ـــــــ ایک مثال۔

انھوں نے پوچھا فلاں چیز نہیں مل رہی تم نے دیکھی۔ ہم نے جواب دیا۔ پتہ

نہیں۔ کہنے لگے لاحول ولاقوۃ۔ پتہ نہیں کیا ہوتا ہے۔ کہو معلوم نہیں۔ ریڈیو پر ان کی تقریریں اور لیکچر مستقل سنتے تھے اور لفظوں کے صحیح تلفظ آپ ہی آپ غیر شعوری طور پر ذہن میں محفوظ ہونے لگتے تھے۔ بچپن ہی سے عرس کے مشاعرے کی نظامت کرنا میری ذمہ داری تھی جس سے ذہن کی شعری نشو ونما ہوئی۔

معصوم بچے سبھی کو اچھے لگتے ہیں مجھے کچھ زیادہ ہی اچھے لگتے ہیں۔ جب دیکھیے میری کہانی میں ''آ جائیں'' کہہ کر آ جاتے ہیں، پھر میں ان کا غلام ہو جاتا ہوں اور وہ میرے رہبر۔ ان کی رہبری سے زیادہ کوئی رہبری معتبر نہیں لگتی کہ ان کے راستے ہر سازش، ہر گھات سے پاک ہوتے ہیں۔ گھر کے خانقاہی ماحول کی بدولت مذہب سے بہت شغف رہا۔ گو عمل کا جہاں تک تعلق ہے تو بس، رسالت مآب کی شفاعت کا بھروسہ ہے، ہاں کچھ ثواب اس کا بھی مل جائے گا کہ سیدھے ہاتھ کے فرشتے کو امکان بھر کم سے کم تکلیف دی ہے، تو میں کہہ رہا تھا کہ گھریلو ماحول نے ایسا کر دیا کہ پہلی نظر میں کسی سے نفرت نہیں ہوتی، جو قابلِ نفرت ہیں اُن سے بھی نہیں۔

کہانی کے بیان کا جہاں تک تعلق ہے اس کا معجزہ قاضی عبدالستار کے فن میں دیکھا مجھے کہانی پڑھنے کا شوق ہی قاضی صاحب کے ناول ''شب گزیدہ'' سے لگا۔ ''شب گزیدہ'' کے بارے میں قرۃ العین حیدر نے لکھا تھا کہ شب گزیدہ سے بہتر کہانی قاضی عبدالستار ہی لکھ سکتے ہیں۔ میں بھی بے شمار قارئین کی طرح عینی آپا کی اس بات سے اتفاق کرتا ہوں لیکن جس فن کی وجہ سے اتفاق کر رہا ہوں اسی کے اتباع سے شعوری طور پر انحراف کیا ہے۔ قاضی صاحب کے اسٹائل کا وار اتنا کاری ہوتا ہے کہ علی گڑھ اور علی گڑھ سے باہر قاضی صاحب کے جاننے والوں میں شاید ہی کوئی اس سے بچ پایا ہو لیکن بقول میرؔ:

سب پہ جس بار نے گرانی کی
اس کو یہ ناتواں اٹھا لایا

تو جب اس مضبوط اسٹائل سے انحراف کیا تو پھر کچھ تو سوچنا تھا کہ اپنی کہانی بیان کیسے کی جائے اس سلسلے میں شکار کے شوق اور جانوروں کی عادات کے مطالعے نے ساتھ

www.urduchannel.in

دیا۔ کہانی مجھ سے آپ تک لے جانے میں کبھی کوئی ہرن ساتھ دے دیتا ہے کبھی کوئی لکڑ بگھا اپنی خدمات پیش کر دیتا ہے، کبھی فرقت کے مارے پردیسی بے وطن سرمائی پرندے آ کر میرے قلم پر بیٹھ جاتے ہیں۔ جب مجھے کوئی بہت سنجیدہ بات کہنا ہو تب میں اکثر الجھ جاتا ہوں۔ تب کوئی غیر سنجیدہ بچہ آ کر میری انگلی پکڑ لیتا ہے۔

اب اور کیا سناؤں، باتیں بہت ہیں، وقت کم۔ البتہ ایک بات چلتے چلتے عرض کر دوں جو محسوس کیا اور جو کچھ سوچا اسے کسی دوسرے انسان تک پہنچانے کے لیے نقطوں، شکلوں، پیکروں کو ادیب برتتا ہے اور ادیب کا برتاؤ جو اسے اپنے مکمل پس منظر سے فراہم ہوتا ہے، وہ برتاؤ لفظوں اور پیکروں اور علامتوں کو ادیب کے ہاتھ موم کر دیتا ہے۔ ان وسیلوں کو یعنی نظروں پیکروں اور علامتوں کو اپنا تابع کرنے میں جو قوت صرف ہوتی ہے وہی ادیب کا آرٹ ہوتا ہے اس آرٹ کے لفظ کا استعمال بار بار کرنے میں مجھے تکلف بھی ہو رہا ہے اور تکلیف بھی۔ اجازت دیں کہ میں اس بڑے لفظ کی جگہ ایک خاکسار اور منکسر مزاج لفظ طریقہ استعما کر لوں۔ طریقے میں طریقت کی خوشبو بھی ہے اور طریق سے قریب ہونے کی وجہ سے ایک مخصوص طہارت کا بھی احساس ہوتا ہے۔

تو اپنی کہانی بیان کرنے کے لیے میں نے جو طریقہ استعمال کرنے کی کوشش کی ہے، اس میں زبان کے ساتھ مختلف برتاؤ کیے ہیں۔ ایک وہ جب کہانی کا کردار بولتا ہے۔ دوسرا وہ جب مصنف خود سوچتا ہے۔ تیسرا وہ جب کردار سوچتا ہے۔ کردار جب مکالمہ بولے گا تو میری کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ ایسی زبان بولے جو وہ جانتا اور برتتا ہے۔ میری کہانی میں رکشہ والا ثقہ زبان نہیں استعمال کر سکتا۔ اس زبان کو وہ جانتا ہی نہیں اسے تو مصنف جانتا ہے اور مکالمہ رکشہ والے کو بولنا ہے۔ مصنف کو نہیں مثال کے طور پر ببول کے کانٹے میں رکشے والے کے مکالمے۔

زبان کے ساتھ دوسرا برتاؤ وہ ہے جب کردار سوچتا ہے۔ اس میں بھی میری شعوری کوشش ہوتی ہے کہ کردار اسی زبان میں سوچے جس میں وہ گفتگو کرتا ہے یا جس زبان میں وہ خواب دیکھتا ہے اور یہ سچ بھی ہے کہ کردار کسی ایسی زبان میں سوچ ہی نہیں سکتا جس

سے وہ واقف نہیں۔ تیسرا مرحلہ یعنی وہ مقام جہاں مصنف بولتا ہے اور میرے یہاں بہت کم ہوتے ہیں وہاں زبان وہ ہوتی ہے جو آسان لفظوں میں پوری سوچ ظاہر کر دے۔ کوشش یہاں بھی یہی ہوتی ہے کہ کوئی لفظ ایسا نہ استعمال ہو جو کہانی کی پوری فضا میں پیوند محسوس ہو۔ دوسرے کنارے پر جیسی کہانی میں مصنف نے کسی جگہ نہیں سوچا کردار نے سوچا لیکن اس سوچ میں ایک لفظ بھی ایسا نہیں جو وہ معصوم بھی نہ سمجھ سکے جو کہانی کا دوسرا کردار ہے۔ ڈار سے بچھڑے میں مصنف نے کئی جگہ سوچا ہے لیکن اس کی سوچ میں ایک لفظ بھی ایسا نہیں جو کہانی کے فریم کو توڑ کر باہر نکل سکے۔ جس طرح میں اپنی کہانیوں میں بہت بلند آواز میں بھاری بھرکم الفاظ سے مملو تقریر کا استعمال نہیں کرتا اسی طرح میری کہانی میں منطق کہیں آئی بھی ہے تو تھوڑی دیر کے بعد وہ سیال ہو جاتی ہے اور پھر اسے میرے بدصورت بھونڈے ہاتھ جو روپ دے دیں وہ اختیار کر لیتی ہے۔ منطق سے مجھے کوئی بیر نہیں لیکن منطق بہت لمبے سفر کی ساتھ نہیں ہوتی کہانی ویسے بھی ذرا نرم سلوک چاہتی ہے اور منطق اس کے برخلاف ذرا نہیں بلکہ خاصی کھردری چیز ہوتی ہے اور رومی نے مجھے بھی سکھایا ہے:

پائے استدلالیاں چوبیں بوند
پائے لگیں سخت بے تکمیں بوند

اسی لیے میری کہانیوں میں گدھ سوچتا ہے، خرگوش باتیں کرتے ہیں، لکڑ بگھا ہنستا ہے اور روتا بھی ہے اور چپ بھی ہو جاتا ہے۔ وہ چپ اس لیے نہیں ہوتا کہ چپ ہونا عدم عمل کی علامت ہے، بلکہ وہ خاموش اس لیے ہوتا ہے کہ خاموشی ہنسنے اور رونے سے مختلف ایک عمل ہے۔ ہنسی پھر حیرت و استعجاب کا مظہر ہے۔ لکڑ بگھا ہنسا، کہانی میں جب اس درندے نے انسانوں کو خود سے زیادہ منافق دیکھا تو ہنس پڑا۔ اس سیریز کی دوسری کہانی لکڑ بگھا رویا میں جب اس خونخوار نے انسانوں کو خود سے زیادہ شقی اور ظالم دیکھا تو رو پڑا اور جب اس سیریز کی آخری کہانی لکڑ بگھا چپ ہو گیا میں اس نے انسانوں کو خود سے زیادہ خودغرض پایا تو اس مرتبہ نہ وہ ہنسا نہ وہ رویا بس چپ ہو کر رہ گیا۔ شدید حیرت کا اظہار ——— ان کہانیوں کو جیسے میں بیان کرنا چاہتا تھا، بیان کر ہی نہیں سکتا تھا۔ اگر لکڑ بگھا میرے

www.urduchannel.in

ساتھ نہ ہوتا، میرا رفیق وہمراز نہ ہوتا۔ کیونکہ لکڑ بگھا ہنسا میں اختر بھائی میں ہی تو ہوں جو اپنے دوست کا استحصال کر رہا ہوں۔ لکڑ بگھا رویا میں پولیس کپتان میں ہی تو ہوں جو اپنے سامنے جبر اور ظلم کی پوری بساط سجائے بیٹھا ہے اور شاہ شطرنج کی طرح سے بے بس ہے اور لکڑ بگھا چپ ہو گیا میں نیلی قمیص والا آدمی سید محمد اشرف ہی تو ہے جو سخت بارش میں کھچا کھچ بھرے ریل کے ڈبے میں خود تو کسی نہ کسی طرح خوشامد درآمد کر کے اندر داخل ہو جاتا ہے لیکن جب اسی کی طرح مصیبت زدہ ایک دوسرا شخص اس سے درخواست کرتا ہے کہ اسے بھی ڈبے کے اندر داخل کر لیا جائے تو وہ نیلی قمیص والا چپ چاپ کھڑکی کا شیشہ گرا دیتا ہے تاکہ اس ضرورت مند کی آواز اسے مخل نہ کر سکے۔ ان تینوں کہانیوں میں منافقت، ظلم اور خود غرضی کے موضوعات یا معاملات لکڑ بگھے کی مدد کے بغیر پیشی ہی نہیں کر سکتا تھا، کیوں کہ یہ تینوں کہانیاں میرے ذہن میں لکڑ بگھے کی پشت پر بیٹھ کر داخل ہوئی تھی۔ یہاں اہل منطق کہہ سکتے ہیں کہ لکڑ بگھا نہ ہنستا ہے نہ روتا ہے نہ ان معنی میں چپ ہوتا ہے تو ان سے میں یہیں کہہ سکتا ہوں کہ کہانی کی منطق سائنس کی منطق سے مختلف ہوتی ہے۔ کہانی کی منطق دماغ کے نہیں دل اور جذبے کے پہیے پر چلتی ہے۔ میں نے اور ہمارے کہانی پڑھنے والے انسانوں نے لکڑ بگھے کو ہنستے بھی دیکھا ہے، روتے ہوئے بھی دیکھا ہے اور چپ ہوتے بھی۔ اگر کسی کو شبہ ہو تو میری کہانیاں پڑھ کر دیکھے اسی طرح جب کہانی میں کوئی بچہ آتا ہے تو کہانی میرے لیے میرا تماشا ہو جاتی ہے جس بچے کو انگلی پکڑ کر میں کہانی میں کھینچ لایا تھا وہی تھوڑی دیر بعد میرے انگلی پکڑ لیتا ہے اور مجھے پورا ماجرا دکھاتا ہے۔ اس بچے سے میں یہ کام نہیں لیتا کہ وہ کنویں میں غوطہ لگا کر کنویں کی گہرائی معلوم کرے یا سمندر میں ڈوب کر موتی نکال لائے۔ یا جنگل میں داخل ہو کر جنگل کے اسرار سے واقف ہو کر مجھے بتائے یا اس دلربا دنیا کے اسرار سے آشنا ہو کر مجھے فہم سکھائے بچہ یہ کر ہی نہیں سکتا۔ یہ تو اصحاب فہم کا کام ہے بچہ تو صرف اتنا کرتا ہے کہ میری انگلی پکڑ کر کھینچتا ہے ضد کرتا ہے اور کنویں کے پاس لے جا کر کھڑا کر دیتا ہے یا زبردستی سمندر کے ساحل تک لے آتا ہے یا پھر گھنے جنگل کی سرحد تک بلا لاتا ہے اس کے بعد کا کام آپ کا ہوتا ہے یا میرا ہوتا ہے۔ اس بچے کا نہیں۔ اس کا کام تو اس سے زیادہ

اہم ہوتا ہے۔ اتنا اہم اور اتنا مشکل کہ بڑے وہ کام کر ہی نہیں سکتے یعنی کنویں کی منڈیر، سمندر کے کنارے اور جنگل کی سرحد تک کسی کو لانے کا شوق اور جذبہ بڑوں میں اب ہوتا بھی کہاں ہے تو میری کہانیوں میں میرے بچے یہی کارنامہ انجام دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ کہاں تک کامیاب ہو پاتے ہیں یہ میں آپ سے تب پوچھوں گا جب آپ ایک بار چکر، منظر، لکڑ بگھا ہنسا، لکڑ بگھا چپ رہا، ببول کے کانٹے، دوسرے کنارے پر اور جنرل نالج سے باہر کا سوال ایک بار اس نیت سے بھی پڑھیں۔ آپ دیکھیں گے کہ اگر آپ کو عقل سے زیادہ دل منطق سے زیادہ جذبہ اور فہم سے زیادہ محبت پیاری ہوگی تو میری کہانی کے معصوم بچوں کے رخساروں پر ایک یقینی بوسہ دیئے بغیر آگے نہیں بڑھ پائیں گے۔ یہاں ایک بات اور واضح کرنا ضروری ہے کہ اپنی کہانیوں میں شعوری طور پر میں بچوں کو نہیں لاتا بس کہانی میں جو مقام کٹھن آتا ہے اور میں حیران ہوتا ہوں کہ اب کیا ہوگا اب کون بیان کرے گا، اب کون مجھے آگے بڑھائے گا تو ایک معصوم آواز آتی ہے آجائیں اور کوئی ننھا سا بچہ میری انگلی پکڑ کر آگے لے جاتا ہے اور جب کبھی راستہ بہت ہی زیادہ سخت ہو جائے تو پھر میں ہی نہیں کہانی کے سارے کردار اسی بچے کی انگلی پکڑ کر رات کا لمبا سفر طے کرتے ہیں جیسا میری کہانی منظر میں ہوا۔ اس کہانی میں بڑی عمر کے سارے کردار خود سے اتنے بدگمان اور مایوس ہو چکے ہیں کہ اپنی عقل اور تدبیر پر لعنت بھیج کر اس معصوم کے پیچھے پیچھے چل پڑتے ہیں جس کی رہبری میں کوئی رہزنی نہیں جس کی تدبیر میں کوئی سازش نہیں اور جس کے دل میں کوئی کھوٹ اور ذہن میں کوئی گھات نہیں۔

چند جملے علامتوں اور پیکروں کے بارے میں، ان لفظوں کی فنی اور درسی تعریف کا نہ محل ہے نہ وقت نہ ضرورت نہ دلچسپی۔ میری کہانیوں کے بارے میں دوستوں کا کہنا ہے کہ ان میں علامت دوہری سطح پر چلتی ہے مثلاً چکر جس میں بوڑھا سردار ہرن ایک طرف تو فرسودہ نظام کی علامت ہے اور دوسری طرف جنگل کا ایک چرندہ اور کہانی اس کو دونوں حیثیتوں سے لے کر آگے بڑھتی ہے۔ ''گدھ'' میں گدھ اور خرگوش معمولی گدھ اور خرگوش کے علاوہ استحصال کرنے والے اور استحصال ہونے والوں کا کردار بھی ادا کرتے ہیں کہانی ''

www.urduchannel.in

بلبلہ'' میں رکشے کا پیڈل معمولی رکشے کے پیڈل کی طرح اوپر نیچے بھی جاتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ وقت کے بدلتے تیوروں کے ساتھ مختلف طبقوں اور انسانی گروہوں کے بدلتے نشیب وفراز اور عروج وزوال کی واردات بھی دکھاتا ہے۔ جنرل نالج سے باہر کا سوال'' کا بوڑھا آدمی ایک معمولی بھکاری بھی ہے اور طویل انسانی غربت کی علامت بھی۔ لکڑ بگھا سلسلے میں لکڑ بگھا ایک معمولی لکڑ بگھا بھی ہے اور تینوں کہانیوں میں علی الترتیب منافقت، ظلم اور خودغرضی کا مظہر بھی۔ مقصد یہ کہ میری کہانیوں میں علامت کا مقصد صرف علامت نگاری نہیں ہوتا بلکہ وہ کہانی کی پیش کش کا وسیلہ ہوتی ہے۔ میں کسی ایسی علامت کو استعمال ہی نہیں کر پاتا جسے میں انسانی زندگی کے تصور سے الگ کر کے دیکھ سکوں۔

اپنی کہانی میں سب سے مشکل مقام جہاں سانس اکھڑتی محسوس ہوتی ہے وہ ہے جہاں مجھے کوئی پیکر تراشنا ہوتا ہے۔ کوشش یہ ہوتی ہے کہ پیکر تراشنے میں جن لفظوں اور مرئی اشیا کی مدد لی جارہی ہے وہ کہانی کے باہر کی چیز نہ محسوس ہوں۔ ان کا خمیر کہانی کے اندر ہی کہیں سے اُٹھا ہو اور جب اس کوشش میں نتیجے میں وہ پیکر تراش لیا جائے تو پھر میں کوشش کرتا ہوں کہ ایک نرم سی ضرب لگاؤں اور وہ پیکر جہاں ضرورت محسوس ہو وہاں کہانی کو ایک مخصوص بلاغت دے سکے اور ایک مقصود وسعت۔ ڈار سے بچھڑے میں سرمائی پرندے علامت نہیں ہیں کیوں وجہ تشبیہ بیان ہونے کے بعد لفظ علامت نہیں رہتا (ایسا میں نے نسیم البلاغت میں پڑھا تھا) وہ پرندے اپنے پورے پس منظر اور پیش منظر کے ساتھ ایک مخصوص پیکر ہو گئے ہیں۔ کہانی میں جہاں جہاں مشکل وقت آیا ہے وہاں تقریر سے کفِ لسان کیا اور ان پیکروں کو اجاگر کیا۔ اب موضوعات کا مختصر سا ذکر ہو جائے تا کہ یہ طویل کلامی صحیح ہو۔

میری رائے میں موضوع کا تعلق آرٹ سے نہیں ہوتا۔ آرٹ تو موضوع کی ترسیل کے وسیلوں کو برتنے کا نام ہے لیکن موضوع اپنے وسیلوں کے ساتھ ذہن میں ایک ساتھ اترتا ہے اور بات یہ ہے کہ معمولی ردوبدل کی گنجائش ہمیشہ رہتی ہے تو جو وسیلے ہمارے پاس ہیں وہ کسی نہ کسی طرح بالواسطہ ہی سہی ان موضوعات سے وابستہ و پیوستہ ہوتے ہیں۔ میں کہانی لکھنے کے عمل کو لاشعوری عمل نہیں مانتا (مزید تصدیق کے لیے دیکھیے حالی کا مقدمۂ

شعر شاعری کا وہ باب جس میں پکے ہوئے انگور اور اس کے رس سے متعلق حالی کے مکالمے وغیرہ ہیں) لیکن موضوع اور طریق پیش کش یا اور آسان لفظوں میں موضوع اور آرٹ میں اتنا فرق ضرور ہوتا ہے کہ موضوع شعوری ذہن کے نتیجے میں وجود میں آتا ہے۔ جب کہ آرٹ یا پیش کش کے وسیلوں کا طریقۂ استعمال ایک طرح سے تحت الشعوری یا لاشعوری ذہن کے نتیجے میں سامنے آتا ہے اور موضوع کے چاروں طرف لپٹی ہوئی زنجیروں کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ ہماری کوشش ہوتی ہے کہ ان زنجیروں کو کچھ اس انداز سے ہٹائیں، کچھ ایسے برتیں کہ ہمارا ٹوٹا پھوٹا وژن ان چھوٹی بڑی زنجیروں کے ساتھ موضوع کو قاری کے وجدان تک لے جائے۔ اگر مجھے محسوس ہوتا ہے کہ جو موضوع ذہن میں اترا ہے اس سے وابستہ زنجیریں بہت کمزور ہیں اور انھیں کھولنے سیدھا کرنے اور ترتیب دینے اور انہیں قاری کے وجدان تک لے جانے میں مجھے کسی فرحت، کسی سکون، کسی لطف کا احساس نہیں ہوگا تو میں اس موضوع کو چھوتا ہی نہیں۔ مثال کے طور پر عورت اور مرد کے جسمانی تعلقات پر بفضلہٖ تعالیٰ صاحب اولاد ہونے کے باوجود میں کہانی نہیں لکھ سکتا۔ کیوں کہ اتنی سامنے کی بات کو میں راز کے پردے میں نہیں پیش کر سکتا کہ کہانی میں تو ہم راز اور بھید کی باتیں ہی بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

سب سے آخری بات —— قاری کا وجود مجھے یہ کہنے میں کوئی جھجک نہیں کہ میں قاری کے تصور کے بغیر کہانی نہیں لکھ سکتا۔ کیوں کہ اپنی کہانی کا پہلا قاری میں خود ہوتا ہوں اس لیے خود کو ذہن میں رکھ کر کہانی لکھتا ہوں۔ کہانی لکھنے کے بعد اگر میرے پہلے قاری یعنی مجھے کہانی سمجھ میں نہ آئے تو میں کہانی نذرِ آتش کر دیتا ہوں۔ جو لکھنے والے ایسا نہیں کرتے، ہمیں اور آپ کو چاہیے کہ ان کی یہ ذمہ داری ہم اور آپ ان کو تکلیف دیے بغیر پوری کر دیں۔ کیوں کہ جان بوجھ کر ناقابل فہم تحریر لکھنے کا اختیار تو کسی کو بھی ہے لیکن اسے قاری کے سامنے لانا ایک مسخرانہ کھلواڑ ہے جس کا ان لکھنے والوں کو اختیار تو ہے لیکن حق نہیں۔ کیوں کہ کسی کو بھی انسانی وقت اور انسانی جذبے کے ساتھ شعوری طور پر کھلواڑ کی اجازت نہیں دینی چاہیے۔ وقت ایسے لوگوں کے ساتھ ٹھیک ٹھیک سلوک کرتا ہے۔ آج سے

www.urduchannel.in

۱۵۔۲۰ برس پہلے کچھ لوگوں نے ایک سوچی سمجھی سازش کے تحت ایسا کیا تھا۔ بڑے بڑے تنقیدی مضامین کی بیساکھیاں بھی ان کہانیوں کو ایک دہائی سے زیادہ زندہ نہیں رکھ سکیں۔ البتہ ان میں جو سچی کہانیاں تھیں ہم آج بھی ان کی قدر کرتے ہیں۔

میں نے گنتی کی کہانیاں لکھیں ہیں۔ ۱۵۔۲۰ ان میں محبت، نفرت، خودغرضی، منافقت ظلم، غربت، انسانی رشتے، بے وطنی، استحصال اور انسانی گروہوں کے عروج وزوال کے موضوعات اپنائے ہیں لیکن میری ٹوٹی پھوٹی کوشش یہی رہتی ہے کہ بظاہر بھاری بھرکم نظر آنے والے موضوعات کہانی پر بھاری نہ محسوس ہوں کیوں کہ میرا مقصد ان موضوعات کا بیان نہیں ہوتا۔ میرا شوق تو کہانی بیان کرنا ہے اور کہانی موضوع اور آرٹ کی شمولیت اور وابستگی اور پیوستگی کے باوجود دونوں سے مختلف ایک حقیقت ہوتی ہے جسے ان دونوں میں سے کسی ایک پر بھی قربان نہیں کیا جاسکتا۔

ڈاکٹر محمد فرحان دیوان

سید محمد اشرف کی فکشن نگاری اور ''آخری سواریاں''

فکشن کی تاریخ تقریباً ایک صدی پرانی ہے۔ جس کے درمیانی عرصہ میں ناول اور افسانہ میں تمام تر فنی تجربات ہوئے۔ جسے خاص وعام نے کبھی آسانی سے قبول کرلیا اور کبھی تنقید کی کسوٹی پر پرکھا۔ اردو ناول میں ابتدا سے لے کر اب تک مشترکہ تہذیب ومعاشرے کی عکاسی مختلف انداز میں ہوتی رہی ہے۔ ان ناول نگاروں میں قرۃ العین حیدر، قاضی عبدالستار کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔ ان ادیبوں نے تہذیب ومعاشرے کی جو عکاسی کی ہے اس کا انداز بالکل مختلف ہے۔ جہاں قرۃ العین حیدر نے ہندوستان کی زوال پزیر تہذیب کی عکاسی کی ہے وہیں قاضی عبدالستار نے جاگیردارانہ نظام کے زوال کو اپنے فکشن میں پیش کیا ہے۔ ان کے موضوعات الگ، تحریر کے پیچ وخم جدا، انداز بیان مختلف اور اپنے دور کی حقیقت کو فکشن میں برتنے کی تکنیک بھی منفرد دکھائی دیتی ہے۔ اس روایت کو ملحوظ رکھتے ہوئے سید محمد اشرف نے ناول ''آخری سواریاں'' پیش کیا ہے۔ اس میں تاریخ کی موجودگی، گاؤں کی جھلک، مشترکہ تہذیب کی تصویر کشی اور ان سب کے درمیان ایک بے چین نفس جس کے اردگرد ناول گردش کرتا ہے۔

فکشن میں ناول کو وہی مقام حاصل ہے جو شاعری میں غزل کو۔ دونوں اصناف میں زمانے کے ساتھ بدلنے اور اپنے اندر مختلف موضوعات بیان کرنے کی قوت موجود ہے۔ شرط یہ ہے کہ شاعر یا فکشن نگار اپنے فن میں ماہر ہو اور خارجی وداخلی حقائق کو بہ زور قلم

www.urduchannel.in

سے ظاہر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔سید محمد اشرف نے اپنے قلم کی روشنائی سے فکشن میں ناول کو حقیقی منظرنامہ کی تصویر کشی کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ بقول اکرم پرویز:

''سید محمد اشرف معاصر افسانے کا روشن استعارہ ہے۔انھوں نے زندگی کے مختلف ابعاد کو ایک ایسا فریم ورک عطا کیا جو نہ صرف ان کے فن کی شعریات کا بنیادی حوالہ ہے بلکہ اس میں وقت اور زندگی کے تفاعل سے ایک نئی معنویت روشن ہوتی ہے''۱

سید محمد اشرف نے ہمیشہ زندگی کو انفرادی طور پر دیکھنے اور برتنے کی کوشش کی ہے۔ان کے افسانوں اور ناولوں میں مشترکہ تہذیب ،جانور،شکار،قصباتی زندگی، جاگیردارانہ نظام اور فرد کی انفرادی کشمکش کے علاوہ تہذیبی شعور اور معاشرے کی بولتی ہوئی تصویر صاف نظر آتی ہے۔سید محمد اشرف نے اپنی تحریروں میں علامت نگاری،استعاراتی اسلوب اور تشبیہات کا عمدہ استعمال کیا ہے۔فکشن میں وہ انسانی سوچ اور جانوروں کی حقیقت کو بیان کرتے ہوئے اشارہ کرتے ہیں کہ انسان اپنی خواہشات و آرزوؤں کو پورا کرنے کی کوشش میں جانور کی شکل اختیار کر چکا ہے۔ان کے مطابق جانور صرف ایک چوپایہ نہیں بلکہ انسانی جبلت اور خواہشات کا استعارہ ہے۔انسانی جذبات وکیفیات کو وہ اپنی تحریروں میں جانور کی موجودگی اور حرکات وسکنات سے نشان زد کرتے ہیں۔اس طرح جانور صرف جانور نہیں رہ جاتا بلکہ وہ انسانی نفس کی علامت بن جاتا ہے۔ان کا افسانہ ''لکڑ بگھا'' کا اقتباس دیکھئے۔جس سے اجاگر ہوتا ہے کہ جانور اور انسان کی نفسیاتی کشمکش کو وہ کس طرح دیکھتے ہیں:

''یہ لکڑ بگھا جو ہوتا ہے نا یہ شیر کی طرح بہادر تو ہوتا نہیں کہ سامنے سے حملہ کرے۔نہایت کمینہ جانور ہوتا ہے۔ہمیشہ پیچھے سے لپٹ پڑتا ہے۔یہ جانتا ہے کہ لوگ اسے کتا سمجھیں گے اسی لیے دھوکے ہی دھوکے میں بالکل قریب پہنچ جاتا ہے اور چپ چاپ موقع کا انتظار کرتا ہے بس ذرا آنکھ بچی....جب یہ چلتا ہے تو چٹ چٹ کی

آوازیں آتی ہیں لیکن لوگ باگ یہ آوازیں اپنی چال کے شور میں سن نہیں پاتے''۲

اقتباس سے ایک بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ سید محمد اشرف علامتی اور استعاراتی زبان کے ذریعہ انسان کی فطرت کو ظاہر کرنے کی کامیاب کوشش کرتے ہیں۔انسان اب وہ انسان نہیں رہا جو انسانیت، بھائی چارہ،حسن اخلاق کو ترجیح دیتا تھا اب وہ لکڑ بگھا بن گیا ہے۔جو ہر وقت موقع کی تلاش میں رہتا ہے اور جیسے ہی اسے کوئی موقع میسر آتا ہے وہ اپنے مفاد کے لیے،اپنوں کے جذبات واحساسات کا قتل کر دیتا ہے۔یہی آج کے معاشرے کی صورت حال ہے۔جہاں انسان کی گھنونی صورت کو ناول نگار آئینہ دکھانے کی کوشش کر رہا ہے۔مجموعہ ''بادصبا کا انتظار'' اور ''ڈار سے بچھڑے'' میں متعدد ایسے افسانے شامل ہیں۔جو اپنے اندرون مختلف سیاق وسباق رکھتے ہیں۔اسی طرح ''آخری سواریاں'' میں سید محمد اشرف نے کچھ نئے تجربات کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔''آخری سواریاں'' کے مرکزی کردار ''چھوٹے میاں'' کو نفسیاتی کشمکش میں قید کرتے ہوئے بچپن، جوانی اور زندگی کے آخری سفر پر جاتی ہوئی انسانی نفسیات کو نئے انداز میں پیش کیا ہے۔بقول قاضی عبدالستار:

''سید محمد اشرف ان خوش نصیب فن کاروں میں سے ہیں جنھوں نے اپنی پہلی ہی تخلیق ''ڈار سے بچھڑے'' سے ادبی دنیا کو متوجہ کیا،تحسین پر مائل کیا اور تعریف کو ایک حق کی طرح وصول کیا....آخری سواریاں ناول میں خام اور معصوم عمر کے بھولے بھالے جذبات کی پیش کش کو علم نفسیات کی بالغ پرچھائیوں سے جس طرح منور کیا ہے وہ خاصے کی چیز ہے اور داد کی مستحق۔آخری صفحات میں جس عارفانہ صنائی سے کجلاتی ہوئی تہذیب کا غم انگیز ذکر کیا گیا وہ مدتوں پڑھا جاتا رہے گا''۳

''آخری سواریاں'' میں وہ ساری فنی خوبیاں موجود ہیں جو اول تا آخر فکشن کے لیے درکار ہوتی ہیں۔پھر چاہے وہ پلاٹ ہو یا قصہ یا قصے کا نتیجہ۔یعنی ''ناول میں ایک قصہ اپنے ماقبل یا مابعد قصہ کا سبب یا نتیجہ ہوتا ہے'' اور سید محمد اشرف نے ناول میں اس کا خاص

www.urduchannel.in

خیال رکھا ہے۔آخری سواریاں بہ ظاہر معلوم ہوتا ہے کہ دو حصوں پر مشتمل ناول ہے۔لیکن بہ غور مطالعہ کرنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ناول دو حصوں میں نہیں بلکہ دو رخی تصویر کا ایک مربوط پلاٹ ہے۔جس کے ابتدا میں ہی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ناول کا مرکزی کردار ''چھوٹے میاں'' کس خوف میں زندگی گزار رہا ہے، وجۂ خوف کی طرف واضح اشارہ بھی ہے۔جس کا خلاصہ اگلے صفحات پر ہوتا ہے۔ جسے بعض صاحب نظر ناول کا دوسرا حصہ قرار دے رہے ہیں۔سوال یہ ہے کہ کیا انھوں نے ''آگ کا دریا'' اور ''لندن کی ایک رات'' وغیرہ ناول نہیں دیکھے جو ہمیں ''شعور کی رو کی تکنیک اور آزاد تلازمۂ خیال'' کے تجربے سے روبرو کراتے ہیں۔کچھ اسی طرح کا تجربہ ''آخری سواریاں'' میں بھی ہوا ہے۔ جسے آئندہ سالوں میں ضرور مقبولیت حاصل ہوگی اور تکنیک کی نئی جہات روشن ہوں گی۔جس طرح ''آگ کا دریا'' کو اس کی تکنیک اور نئے تجربے کی شکل میں یاد کیا جاتا ہے۔

ابتداً جب بحیثیت قاری ناول کا مطالعہ کیا جائے تو احساس ہوتا ہے کہ اس کی تکنیک میں کچھ نیا پن ہے۔لیکن ناول کی قرأت ثانی اور ماقبل پڑھے گئے ناولوں کی تکنیک تھیم اور قصہ کو ذہن نشین رکھتے ہوئے یہ احساس یقین میں تبدیل ہو جاتا ہے کہ سید محمد اشرف کے ناول میں کچھ تو نیا ہے۔ایسے موقع کی مناسبت سے مجھے اپنے استاد کی ایک بات یاد آرہی ہے جس کا ذکر بے محل نہ ہوگا۔موصوف نے آزاد تلازمۂ خیال اور شعور کی رو کی تکنیک پر گفتگو کرتے ہوئے تمثیلاً فرمایا تھا کہ:

''چائنیز باکس میں ایک سے سو تک کے کارڈس ترتیب وار لگے ہوئے ہیں (جیسا کہ عام طور پر ناولوں میں ترتیب وار قصے بیان کئے جاتے ہیں)۔اگر ان کارڈس کو بے ترتیب کر دیا جائے یعنی ملا دیا جائے۔تو اس کی ترتیب ضرور بگڑ جائے گی لیکن کارڈس تو پورے اسی باکس میں ہی رہیں گے''

اس قول کی روشنی میں معلوم ہوا کہ کسی بھی ناول یا افسانے کی کہانی کے کچھ حصے آگے پیچھے تو ہو سکتے ہیں لیکن تھیم نہیں بدل سکتی، بس ذرا ٹھہر کر ذہن میں بے ترتیب کو ترتیب دینا ہے اور جسے ہم بے ترتیب سمجھ رہے ہیں دراصل وہ فن کی تکنیک ہے جس سے اب تک

ہم نا آشنا تھے۔''آخری سواریاں'' میں تو قصہ بہ دستور آگے بڑھتا ہے۔لیکن کچھ علامتیں، استعاراتی اسلوب اور تحریر کے پیچ وخم اسے دوسری تکنیک سے علیحدہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

ناول اپنے عنوان کے اعتبار سے بھی پورا کھرا اترتا ہے۔ناول میں سید محمد اشرف نے مختلف تہذیبوں، میلوں ٹھیلوں، بازاروں، باغات، زمین داری نظام وغیرہ کو قلم بند ہی نہیں کیا ہے بلکہ قاری کے سامنے وہ جیتے جاگتے منظر پیش کر دیتے ہیں۔تحریر کی یہ خوبی ہر کس وناکس میں آسانی سے نہیں ملتی۔ساتھ ہی انھوں نے مشترکہ تہذیب اور معاشرے کی خوبصورتی کی زوال پذیری دکھاتے ہوئے، تاریخ کے گوشے سے مغل حکمراں بہادر شاہ ظفر کے آخری سفر کو الفاظ کا جو خوبصورت جامہ پہنا کر پیش کیا ہے وہ قابل تحسین ہے۔

سید محمد اشرف نے ''آخری سواریاں'' میں جو منظر کشی کی ہے وہ لاجواب ہے۔پھر چاہے وہ چھوٹے میاں کا چڑیا پکڑنا ہو یا ٹرین کا سفر، شری کرشن کی سواری ہو یا میلے ٹھیلے کا بیان، بہادر شاہ ظفر کے سفرِ رنگون کو تو ایسے بیان کیا ہے کہ کچھ وقت کے لیے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے قاری خود وہاں موجود ہو۔دیکھا جائے تو پورے ناول میں قاری راوی کے شانہ بہ شانہ چلتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور راوی کے نفسیاتی پیچ وخم میں خود کو الجھا ہوا بھی پاتا ہے۔سید محمد اشرف کا بیانیہ بے حد متاثر کن ہے جو قاری کو ناول کے اختتام تک گرفت سے نکلنے نہیں دیتا۔

حواشی:

۱۔ فکر وتحریر (سہ ماہی رسالہ) جولائی ستمبر ۲۰۱۵، ص ۶۴

۲۔ مجموعہ ڈار سے بچھڑے، سید محمد اشرف، ص ۴۰، ۴۱، ۴۲

۳۔ آخری سواریاں، سید محمد اشرف، آخری صفحہ (Back page)

www.urduchannel.in

ڈاکٹر قمر جہاں

اُردو افسانہ اور عصری حسّیت

'عصری حسّیت' نئی ادبی اصطلاح نہیں، جدید شاعری کی تنقید کے ساتھ یہ اصطلاح بھی ایک عرصہ سے معاصر ادب میں مروّج ہے، لیکن نئے اردو افسانے میں 'عصری حسّیت' کی تلاش و جستجو بہت عام نہیں ہوئی ہے، سچی بات تو یہ ہے کہ فکشن کے ناقد کا ذہن اس اصطلاح کے استعمال میں بھی قدرے غیر محتاط رہا ہے۔ افسانے میں اسطوری رجحانات کی بحث چھیڑتے ہوئے مہدی جعفر لکھتے ہیں: ''پچھلی دو دہائیوں میں داخلیت پر مبنی افسانے لکھے گئے ہیں، ان افسانوں میں بعض ایسے ہیں جو اسطور سازی کا عمل دخل رکھتے ہیں، دوسروں میں کہیں کہیں دیومالائی جھلکیاں نظر آتی ہیں، کچھ محض عصری حسّیت اور بے معنویت کے طور پر متشکل ہوئے ہیں۔'' گویا مہدی جعفر صاحب کے نزدیک عصری حسّیت اور بے معنویت، مترادف الفاظ ہیں۔ بعض نقادوں نے اسے سماجی معنویت اور 'نئی حقیقت نگاری' کے طور پر بھی استعمال کیا ہے۔ یوں تو خود 'جدیدیت' کی اصطلاح بھی عرصۂ دراز تک اچھے خاصے اذہان کے لیے لال بجھکڑ کی پہیلی بنی ہوئی تھی۔ اس سلسلے میں بعض مستند اور معتبر نقادوں نے جدیدیت کی ایسی ایسی تعبیریں پیش کی ہیں کہ یہ واقعی دیوانے کا خواب نظر آنے لگی۔ کسی نے ترقی پسندی اور جدیدیت کے ڈانڈے ملانے کی کوشش میں اسے ترقی پسند تحریک کی قدرے بدلی ہوئی اور ارتقاء یافتہ شکل بتائی اور کسی نے تنہائی، مایوسی اور فرسٹریشن جو جدیدیت کا بنیادی مزاج ہے اس کو ہی فراموش کر دیا اور جدیدیت کی ایک الگ داستاں مرتب کر دی۔ بہر کیف! کچھ عرصہ قبل تک واقعی جدیدیت کثرت تعبیر سے پریشان تھی۔ اب جا کر کچھ کچھ ذہن پر سے دُھند چھٹی ہے اور جدیدیت کے تصورات واضح ہوئے ہیں۔

یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ 'عصری حسّیت' بھی درحقیقت جدیدیت کے بطن سے نکلا ہوا وہ تخم ہے جو اب زمین کی سطح سے پھوٹ کر مختلف شاخوں میں پھیل چکا ہے۔ 'عصری حسّیت' ایک وسیع اور پُر پیچ ادبی اصطلاح ہے، بظاہر اس کے معنی عصری حس کے ہیں، اسے معاصرانہ حقیقت نگاری کا نام بھی کچھ لوگ دیتے رہے ہیں، کچھ کے نزدیک 'روح عصر' بھی 'عصری حسّیت' کے دائرے کی چیز ہے اور بعض تو اسے سماجی معنویت کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں، حالاں کہ ادب کے قاری کو لفظوں کے مناسب استعمال پر سب سے پہلے توجہ دینی چاہیے مگر قاری تو قاری ہے خود ناقد بھی اکثر اوقات ابہام اور کنفیوژن کے شکار نظر آتے ہیں، جیسا کہ میں نے قبل کہا ہے کہ 'عصری حسّیت' ایک ہزار رنگ داستاں کی صورت معنوی اعتبار سے بے حد وسیع ادبی اصطلاح ہے، اس کے اندر بیک وقت کئی قسم کے رجحانات و میلانات خلط ملط نظر آتے ہیں جن کو علیحدہ علیحدہ کر کے دیکھنا اور دکھانا ممکن نہیں ہے۔ 'عصری حسّیت' کی اصطلاح کے ساتھ کئی تصویریں سامنے آتی ہیں، جیسے مشینی زندگی کی ہنگامہ آرائی، ذات کا کرب، احساس تنہائی، انتشار اور بے اعتباری کا احساس، شہری زندگی کے بے تکے پن کی مضحکہ خیزی، وجودیت کا مسئلہ، مذہب پر سائنس کی بالادستی وغیرہ وغیرہ۔ یہ سارے تصورات اور احساسات نئی زندگی کے پیدا کردہ ہیں اور انسانی زندگی کے المیہ کے طور پر نئے افسانوں کے منظر نامہ میں دور تک پھیلے ہوئے ہیں، ساتھ ہی بعض جدید فلسفوں کی اساس میں بھی ان کا عمل دخل ہے۔

ترقی پسندی کے زمانے میں اردو افسانے میں ارضیت نے جڑ پکڑ لی تھی اور اس سے قبل مثالیت اور رومانیت کا زور تھا لیکن ۶۰ اور ۷۰ کی دہائی میں اردو افسانہ ایک حد تک خلا میں سانس لے رہا تھا، زمین سے اس کا رشتہ بس واجبی سا رہ گیا تھا۔ انتظار حسین کا 'زرد کتّا'، 'کایا کلپ'، 'آخری آدمی'، 'شہر افسوس'، 'نرناری'، سریندر پرکاش کا 'دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'، 'رہائی کے بعد'، 'سرنگ'، 'بدوشک کی موت'، 'پیاسا سمندر'، 'رونے کی آواز'، بلراج مین را کا 'وہ'، 'کمپوزیشن ایک'، احمد ہمیش کا 'مکھی' وغیرہ اسی انداز اور قماش کے افسانے ہیں جن کی افسانویت کو استوار کرنے میں خواب، خیال اور اساطیر کی خصوصی اہمیت

www.urduchannel.in

ہے۔درج بالا خیال کی تائید میں اختصار کو ملحوظ رکھتے ہوئے صرف دو افسانوں سے اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں:

''...اس سے پہلے تو کبھی 'وہ' میرے خواب میں نہیں آئے تھے، میں نے دیکھا نادر دھیرے دھیرے کنویں میں سے باہر نکلے، ان کے ساتھ ایک بڑی ہی خوبصورت ننھی سی بچّی تھی جسے وہ بڑی احتیاط اور رچاؤ سے لیے ان سوراخوں کے سامنے آ کھڑے ہوئے جہاں سے میں دیکھ سکتا تھا....کیا تم نے اسے پہچانا؟...نہیں تو! میں نے اپنی لاعلمی کا اظہار کیا وہ اور مسکرائے، بچّی اور کھِل اٹھی، میں اور حیران ہو گیا۔تب وہ آہستہ سے سمجھاتے ہوئے بولے: ''یہ تمہاری ماں ہے، تم اسی کی کھوج میں ہو۔'' 'ماں...ں...ں...ں؟' میرے حلق سے حیرانی کی وجہ سے چیخ سی نکل گئی۔''[۱]

''...دیو چیختا، چنگھاڑتا قلعہ میں داخل ہوا...'' مانس گندھ...مانس گندھ'' اور یہ آواز سن کر وہ خوف سے سمٹتا چلا گیا، صبح کو وہ پھر حیران ہوا کہ میں نے یہ کیسا ڈراؤنا خواب دیکھا۔اُس نے بہت یاد کرنا چاہا کہ رات کس عالم میں گزری اور وہ خواب کیا تھا؟ پھر اسے کچھ یاد نہ آیا...''[۲]

اس طرح جہاں تک سماجی معنویت اور نری حقیقت نگاری کا سوال ہے، جدید افسانے میں ان کا اثر بہت پھیکا پڑ چکا تھا۔ ۷۰ء کے آس پاس کی افسانوی نسل خواب، خیال اور خلا کے درمیان اپنی کہانیوں کے لیے فضا تیار کر رہی تھی، نتیجہ ظاہر تھا کہ یہ نسل اپنے سماج، معاشرہ، چلتی پھرتی زندگی سے قدرے کٹ سی گئی تھی۔افسانہ اور قاری کے درمیان ترسیل وابلاغ کے جو مسائل ابھر کر آئے تھے ان کا جواز بھی درج بالا عوامل میں ہی تلاش کیا جا سکتا ہے۔لیکن ایک سوال یہ اٹھتا ہے کہ جدید معاشرے کا انسان اس طرح اچانک غیر سماجی مخلوق کیسے بن گیا؟ اس کے یہاں لایعنیت اور مہملیت کے احساس کس دریچے سے

داخل ہو گئے؟ وہ سُر ریلزم (Surrealism) اور داستانوی فضا میں کیوں کھو گیا، وہ کائنات سے منہ موڑ کر ذات کے خول میں کیوں اچانک سمٹنے لگا؟ داخلیت ہی سب کچھ کیوں بن گئی؟

آخر ان کے کچھ تو اسباب وعوامل ہوں گے۔ہمارے عہد کے بعض نقاد کہتے ہیں کہ یہ سب نقل ہے، خواہ مخواہ کی مغرب زدگی، ان کے نزدیک جدید افسانے کا جواز صرف نئے پن کی تلاش میں ہے، کسی حد تک یہ خیال درست معلوم ہوتا ہے کہ انسانی مزاج تغیر وتبدیلی پسند واقع ہوا ہے لیکن نئے افسانے کا جواز، صرف تغیر پسندی میں تلاش نہیں کیا جا سکتا ہے بلکہ سچ تو یہ ہے کہ ہمارا آج ہمارے کل سے واقعی بدل چکا ہے، حیاتِ گریزاں کا ہر لمحہ اس قدر سُرعت رفتار ہو گیا ہے کہ ہمیں حیرت ہوتی ہے کہ کل کی بات کو ابھی ہم بھولنے بھی نہیں پائے ہیں مگر کل سے ہمارا رشتہ ایک دم سے منقطع ہوتا نظر آتا ہے۔زندگی کے تمام شعبوں میں قدروں کا زوال، زندگی کے آداب میں تبدیلی، دیہی زندگی میں سکون کا فقدان، شہری زندگی کا مصنوعی اور ہنگامی رُخ، رشتوں کی بے اعتباری، بے چہرگی کا ماتم اور بھیڑ میں بھی تنہائی کا احساس 'گھر' کے کھو جانے کا غم وغیرہ نئی زندگی کے نمایاں رُخ ہیں۔نئے افسانہ نگاروں نے انھیں تاریک پہلوؤں کی عکاسی اپنے فن پارے میں کی ہے۔بیان کا انداز بدلا بدلا ضرور ہے جن پر 'عصری حسّیت' کی گرفت بڑی واضح ہے۔چند نمونے ملاحظہ ہوں:

''اُس نے کہا: ''میرے اندر اندھیرا ہے اور میں روشنی کی تلاش میں بھٹک رہا ہوں۔'' روشنی بھی تمہارے اندر ہے اور اندھیرا بھی...روشنی کے احساس کو زندہ کرو! شاید اندھیرا کم ہو جائے۔میں نے بڑے بزرگانہ لہجہ میں کہا۔اس نے میری طرف دیکھا، پھر کافی دیر تک دیکھتا رہا ''اندھیرے کا احساس دہشت ناک ہے اور یہ دہشت ہماری زندگی میں جس نسل نے داخل کی ہے تم نے اس سے صلح کر لی ہے، تم نے!'' مجھے احساس ہوتا ہے اُس کا ہاتھ اوپر اٹھا ہے اور اس کی انگلی

www.urduchannel.in

میری طرف اشارہ کر رہی ہے اور اس کے ہونٹ پھڑ پھڑا رہے ہیں
اور اپنی زندگی کی تمام ناکامیاں ان سے شکایتیں بن کر اُبل رہی
ہیں...''[۳]

''اس نے کسی قدر بے یقینی کے ساتھ دل ہی دل میں کہا کہ یہ تو مجھے
پتہ نہیں کہ میں نکل آیا ہوں یا نہیں نکل آیا مگر بہت سے روشن چہرے
پھر آنکھوں سے اوجھل ہو گئے ہیں...میں نے غلط کیا تھا دونوں بار
ایک ہی واقعہ گزرا، یہ کہ ہم اپنے مسخ چہروں کے ساتھ یہاں آ گئے اور
روشن چہروں کو پیچھے چھوڑ آئے...''[۴]

اوپر پیش کی گئی مثالوں سے قطع نظر نئے کہانی کاروں سے ایک ذرا سی لغزش یہ بھی ہوئی ہے کہ وہ عام طور پر اپنی تخلیقی رو میں 'سطحِ ذہنِ انسان' کا خیال نہیں رکھ پائے ہیں، اپنی اُڑان میں وہ اس طرح پرِ پرواز بھرنے لگے کہ اس زمین و آسمان کی بے کرانی کو ایک ہی حسّیت میں طے کرنے کی ٹھان لی۔ ترقی پسند افسانے اکہری معنویت اور سماجی حقیقت نگاری کے یک رُخے حدود میں مقید تھے، جدیدیت نے افسانے کو اچانک فکری و فنی سطح پر پے در پے ایسے ہچکولے دیئے ہیں کہ سطحِ ذہنِ انسان اس ناہمواری کی تاب نہ لا سکا، اور ایک حد تک یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ افسانے کا رشتہ قاری کے ساتھ منقطع سا ہو چکا تھا۔ تھوہر کے پیڑ کی کثرت اتنی بڑھی کہ کاجو اور بادام کے پیڑ بھی پسِ پشت چلے گئے اور اردو کے افسانوی ادب پر ایک بحرانی دور آ گیا۔ ۶۰ء سے ۷۵ء تک کا عہد اردو افسانے کا تجرباتی دور ہے۔ اس زمانے کی بیشتر کہانیاں افراتفری کی نذر ہو گئیں، واقعی یہ اردو افسانے کا ایک عجیب و غریب دور تھا جس نے تمام مسلمہ معیار، اصول و قواعد کو یکسر توڑ کر فکشن کو نئی 'عصری حسّیت' کے ساتھ اس طرح باندھنا شروع کیا کہ پہلے تو ہر طرف سے انحراف و انکار کی صدائیں بلند ہوئی جو کہ ایسے تجرباتی دور میں عین فطری تھا اس کے بعد کہانی کی بازیافت کے نعرے بلند ہوئے اور اس میں دو رائیں نہیں کہ ۸۰ء کے بعد کہانی کاروں نے توازن اور

ارتباط کی ایک ایسی نئی فضا قائم کی جو گزشتہ تمام آوازوں میں دلکش اور صحت مند ہے، کہانیاں جو دم توڑ رہی تھیں اور تخلیق کار جو مردہ ہو گیا تھا گزشتہ چند برسوں میں اس کے بے جان لاشہ میں پھر سے نئی زندگی حرکت میں آ گئی ہے۔

۸۰ء کے بعد بیشتر ایسی کہانیاں سامنے آئی ہیں جن میں قصہ پن کے ساتھ ساتھ معنویت اور دانشوری کی طرف خصوصی جھکاؤ ہے مگر کیا اس معنویت کو ہم سماجی معنویت کا نام دے سکتے ہیں؟ یہ بھی ایک سوال ہے۔

ہمارے پیشِ نظر نئے افسانوں میں صرف معنویت پر توجہ ہے خواہ وہ کسی بھی انداز میں ہو، کہیں کہیں بلا شبہ سماجی معنویت کا عکس گہرا ہے جیسے محمد منشایاد کی بے مثال کہانی 'تماشا' علی امام نقوی کی 'ڈونگر واڑی کے گدھ'، سلام بن رزاق کی 'بجوکا'، غیاث احمد گدی کی 'کوئی روشنی'، عبدالصمد کی 'شہر بند'، احمد یوسف کی 'کہانی'، جوگیندر پال کی 'بازیافت' اور 'رسائی'، انور قمر کی 'کابلی والا کی واپسی'، شوکت حیات کی 'میّت' اور 'گنبد کے کبوتر'، شموئیل احمد کی 'بگولے' اور 'سنگھاردان'، حسین الحق کی 'کہاں ہیں خواب'، ذکیہ مشہدی کی 'فضلو بابا ٹخ ٹخ'، رضوان احمد کی 'مسدود راہوں کے مسافر'، مشتاق احمد نوری کی 'تلاش'، شمیم صادقہ کی 'آج کا گوتم'، شفق کی 'چٹکی بھر زندگی'، عبید قمر کی 'کترن'، قمر جہاں کی 'اک کہانی ادھوری سی' وغیرہ وغیرہ۔ مگر عام طور پر نئے افسانہ نگاروں نے ذات کے وسیلے سے کائنات کو دیکھنے کا رویہ اختیار کیا ہے۔ آج ان کی نگاہ کائنات پر ہے مگر وہ ان نظاروں کو پہلے اپنے قلب و نظر میں اتارتے ہیں، ان پر اپنی شخصیت کی قلعی چڑھاتے ہیں تب جا کر انہیں منظرِ عام پر لاتے ہیں۔ عہدِ حاضر کی کہانیوں پر ذات کی چھاپ بھی گہری ہے اور کائنات کا عکس بھی۔ اب کہانی محض بیانیہ نہیں، یہ کرداروں کا سطحی تعارف بھی نہیں اور نہ تو اب یہ صرف سیدھا سادا قصہ ہے۔ نیا افسانہ نگار 'میں'، 'ہم' اور 'ہم لوگ' کے دائرے سے گزرتے ہوئے کائنات کو فوکس کرتا ہے۔ وہ ذرا دور سے خارجی مناظر و ماحول کا مشاہدہ کر رہا ہے۔ توجہ کا مرکز عام طور سے ذات ہے، سماج تو ایک وسیع آئینہ کی طرح ہے جس میں ذات کی تصویر اپنی تمام تر نیرنگیوں اور کوتاہیوں کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ اسی لیے آج کی کامیاب کہانیوں میں C کا

www.urduchannel.in

عنصر بڑھتا جا رہا ہے۔ایک اچھا اور کامیاب افسانہ لکھنا واقعی جوئے شیر لانے کے مصداق ہے، جب کہ محض کہانی لکھنا ایک سہل مشغلہ ہے لہٰذا ایک کامیاب افسانہ اور محض کہانی کے درمیان اچھا خاصا فرق ہے۔اس فرق کو محسوس کرنا ہی ہے فکشن کی تنقید کا پہلا اور اہم فریضہ ہے۔اب وقت آ گیا ہے کہ تھوہڑ کے پیڑ اور کاجو بادام کے پیڑ میں تمیز کی جائے ورنہ بادام کے پیڑ کی شادابی مجروح ہوگی اور گھنے جنگل سے اردو افسانے کے تخلیقی ارتقاء کو ایک بڑے خسارے سے دوچار ہونا ہوگا۔اچھی تنقید محض کیڑے نہیں نکالتی وہ رہبری اور رہنمائی کے فرائض بھی انجام دیتی ہے۔

آج 'عصری حسّیت' کی پیش کش میں افسانے کی صنف یقیناً بہت اہم رول ادا کر رہی ہے یہ خیال مبالغہ آمیز نہیں:

> '...آج کے افسانے نے شاعری کو بھی پیچھے چھوڑ دیا ہے، اس لیے کہ اس میں دو رائے نہیں ہو سکتی کہ سماجی معنویت کے لحاظ سے افسانہ شاعری کی بہ نسبت وقیع ترین صنف ہے...'' ۵

'حسّیت' ایک لطیف کیفیت، احساس کے ایک ناقابل بیان تاثر کا نام ہے۔اسی کیفیت کی جب زیادہ کھینچ تان ہوئی ہے اور زیادہ تشریحی اور توضیحی انداز اختیار کیا جاتا ہے تو یہ 'عصری حسّیت' عصری مسائل سے موسوم کی جانے لگتی ہے۔نئے افسانوں میں 'عصری حسّیت' کی شمولیت کئی صورتوں میں جلوہ گر ہوئی ہے، بیشتر مواقع پر یہ صرف اسلوب کا ایک رنگ ہے، عام طور پر زیادہ تر افسانے محض اسلوب کی حد تک ہی عصری حسّیت کے حامل نظر آتے ہیں، اسی مغالطہ میں کبھی کبھی بعض مبہم اور ژولیدہ طرز کی تحریر کو بھی عصری حسّیت کا حامل قرار دے دیا جاتا ہے، غالباً اسی لیے عام مفہوم میں عصری حسّیت کا اطلاق ہر قسم کی لغو تحریر پر منطبق کیا جاتا رہا ہے۔حالاں کہ ادبی گورکھ دھندے اور عصری حسّیت میں کوئی تال میل نہیں ہے۔عصری حسّیت کی تفہیم کے سلسلے میں صرف اسی قدر کہا جا سکتا ہے کہ جدیدیت ایک طرز فکر کا نام ہے اور عصری حسّیت کی اصطلاح کا استعمال اس مخصوص ادبی مزاج، جس پر جدید انداز نظر کی چھاپ ہے، کے لیے کیا جاتا ہے۔یہ ضروری نہیں کہ اس عہد میں جتنی

بھی نگارشات سامنے آ رہی ہیں وہ اس خصوصیت سے مزین ہی ہوں۔مثال کے لیے شوکت حیات کی کہانی 'گھونسلا' اور سید محمد اشرف کی 'ڈار سے بچھڑے' کو لیجیے۔دونوں کہانیوں کا موضوع تقریباً یکساں ہے مگر پہلی عصری حسّیت کی آئینہ دار ہے جب کہ دوسری عصری مسائل کا کھلا بیانیہ ہے۔'گھونسلا' کہانی میں کہانی پن کے ساتھ معنی و مفہوم کی کئی سطحیں در آئی ہیں جن پر عصری حسّیت غالب ہے لیکن 'ڈار سے بچھڑے' محض ایک سیدھا سادا بیانیہ ہے جب کہ اشرف کی کہانی 'آدمی' عصری حسّیت کی ایک نمائندہ مثال ہے۔

اختصار میں یہ کہنا چاہوں گی کہ فکشن کے ایک انٹلکچول (ذہین) قاری کے نزدیک عصری حسّیت فکشن کا وہ اہم جوہر ہے جس کے بغیر کہانی مکمل تو ہو جاتی ہے مگر آج کے قاری کو اپنی گرفت میں لینے میں ناکام رہ جاتی ہے۔جس طرح کہانیویت کو افسانہ کی بنیادی شرط قرار دیا گیا ہے اسی طرح عصری حسّیت موجودہ افسانوی مزاج کا ایک اہم جزو ہے۔انتظار حسین، سریندر پرکاش، غیاث احمد گدی یا دوسرے اہم قلم کاروں کے افسانے اسی لیے دیرپا اثر کے حامل ہیں، انھوں نے بڑے ہی خلاّقانہ انداز میں عصری حسّیت کی آمیزش سے اپنی کہانیوں میں رنگ بھرا ہے۔'رونے کی آواز' ہو یا 'نرناری'، 'ہم سفر' ہو یا 'گھونسلا'، 'جل ہے سارا جال' ہو یا 'مسمار شدہ عمارت میں منی پلانٹ'، 'آدمی' ہو یا 'ڈونگر واڑی کے گدھ'، 'تماشا' ہو یا 'میّت' یہ تمام افسانے محض اس لیے یادگار ہیں کہ ان میں کہانی پن کے ساتھ عصری حسّیت اور دانشوری کے عناصر بدرجہ اتم موجود ہیں، غزل کے اچھے شعر کی طرح نیا افسانہ معنی و مفہوم کی کئی سطحیں رکھتا ہے جو قاری کے پیمانۂ تخیل کے مطابق بہجت و انبساط کے سامان فراہم کرتے ہیں۔مگر دشواری یہ ہے کہ اس خاص زمانے میں اچھے فن پارے خواہ نظم میں ہوں یا غزل میں یا افسانہ و ناول کی صنف میں، ذرا خال خال ہی ملتے ہیں۔دراصل اچھی تخلیق کے لیے جس ذہنی یکسوئی اور کڑی ریاضت کی ضرورت ہے یہ چیزیں نئی زندگی میں میسر نہیں ہیں جب کہ ماحول اور حالات کے اعتبار سے عصرِ رواں اچھی تخلیق کا متقاضی ہے۔غالبؔ نے کہا تھا:

اِک عمر چاہیے کہ گوارہ ہو نیشِ عشق

www.urduchannel.in

کامیاب فن پارے کے لیے عیشِ عشق کو گوارہ کرنے کی ضرورت ہے مگر آج کا قلم کار عام طور سے اس خوبی سے محروم ہوتا جا رہا ہے، جہاں کہیں اس خوبی کو برتا گیا وہاں فن اپنے عروج پر ہے۔

حواشی:

۱۔ افسانہ 'رہائی کے بعد' از سرندر پرکاش
۲۔ افسانہ 'کایا کلپ' از انتظار حسین
۳۔ افسانہ 'نئے قدموں کی چاپ' از سرندر پرکاش
۴۔ افسانہ 'شہر افسوس' از انتظار حسین
۵۔ رسالہ 'معیار' از قمر احسن صفحہ ۱۷۹

پروفیسر مناظر عاشق ہرگانوی

اردو میں طنز و مزاح نگاری

طنز کو انگریزی میں Satire کہتے ہیں۔ سٹائر کا مفہوم بہت حد تک طنز یا طنزیہ سے ہم آہنگ ہے۔ ویسے سٹائر کے لیے اردو میں طنز کے علاوہ ہجو، ہزل، پھبتی، نوک جھونک، فحاشی، پھکڑ، ٹھٹھول، لعن طعن، اِستہزا، سب وشتم، ہجوِ ملیح، مذمت، مضحکات، تعریض، تنقیص وغیرہ الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ لیکن طنز میں جو وسعت مضمر ہے وہ دوسرے الفاظ میں نہیں ہے۔ STEPHEN LEACOCK نے طنز میں چار خصوصیات کو ضروری قرار دیا ہے:

جے ایل اسمیل نے طنز کی اہمیت کو مثال دے کر سمجھایا ہے:

> First they are all concerned with follies, on frailties of one kind or a another. Second there is in each a strong element of humour. Third they express on imply some form of criticism. Fourth they all have an affection and pleasing literary form۔[۱]

جے ایل اسمیل نے طنز کی اہمیت کو مثال دے کر سمجھایا ہے:

> Every satirist is a self appointed counsel for the prosecution.The

www.urduchannel.in

plaintiff for whom he acts is sometimes society.Very often himself and the defandant against whom he brings his case is usually some man or woman or group of men and women,guilty , he claims of follies or absurdites

وقار عظیم کہتے ہیں کہ:

''طنز جذبات کے اظہار کا ایک ایسا طریقہ ہے جس میں جذباتی انسان جذبات کی گہرائیوں میں ڈوب کر اس کے سطحی محرکات سے بچتا ہوا کسی ایسی بلندی پر پہنچ جاتا ہے جہاں اس کی آواز میں پیمبرانہ شان پیدا ہو جاتی ہے اور کسی کی کہی ہوئی بات میں یہ پیمبرانہ شان صرف اس صورت میں پیدا ہو سکتی ہے جب بات کی بنیاد گہرے جذبات اور احساس پر ہو۔''۳

ڈاکٹر وزیر آغا کی رائے میں:

''طنز کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ مزاح کے برعکس اس میں نشتریت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ چنانچہ نشانہ تمسخر کی طرف طنز نگار کے ردعمل میں ایک استہزائی کیفیت موجود ہوتی ہے۔ اور وہ درحقیقت جس چیز یا عیب کا مذاق اڑاتا ہے، اس سے نفرت کرتا ہے اور اسے تبدیل کر دینے کا خواہاں ہوتا ہے۔''۴

طنز کا مقصد تخریبی نہیں ہوتا بلکہ اصلاحی ہوتا ہے وہ عیبوں اور خطاؤں کی طرف لطیف لیکن تیر و نشتر سے تیز اشارے اس لیے کرتی ہے کہ ان سے شخصی عیب ہنر بن جائیں۔ طنز نگار ایک سماجی مصلح ہوتا ہے، وہ اپنی آنکھوں سے ان نقائص اور عیوب کو دیکھتا ہے جو روز بہ روز سماج میں جڑ پکڑتے جا رہے ہیں۔ جب اس کا پیمانۂ صبر لبریز ہو جاتا ہے تو

جذبۂ نفرت جوش میں آتا ہے اور وہ ان نقائص کی طرف اشارے کر کے انھیں دور کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ''اوکسفورڈ انگلش ڈکشنری'' میں طنز کی تعریف یوں درج ہے کہ:

''یہ شعری یا نثری وہ تخلیق ہے جس میں روزمرہ کی کمزوریوں یا بے وقوفیوں کا کبھی کبھی کچھ حقیقتوں کے ساتھ مذاق اڑایا جاتا ہے۔ اس کا مقصد کسی فرد خاص یا افراد کے گروہوں کا مضحکہ اڑانا ہوتا ہے۔''۵

پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں:

''جو چیز طنز کے سلسلے میں سب سے زیادہ غور طلب ہے وہ طنز اور حقیقت کا تعلق ہے۔ حقیقت کا ادراک کیے بغیر طنز پیدا بھی نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ اگر کسی کے پاس حقیقت کا کوئی تصور نہیں ہے تو وہ کسی قسم کے توازن کی جستجو کو ہی نہیں سمجھ سکتا۔''۶

بہ قول پروفیسر آل احمد سرور:

''اعلیٰ طنز وظرافت اور ادبی حسن دونوں ضروری ہیں۔ خالص ظرافت نشیب و فراز کا احساس دلا کر ایک مسرت یا انبساط پیدا کرتی ہے۔ طنز میں مسرت اور خوشی ملی جلی ہوتی ہے۔ اسلوب کی طرح طنز وظرافت کا حسن بھی یہی ہے کہ اس کے غازہ و رنگ پر نظر نہ پڑے۔ یعنی تلوار کر جائے کام اپنا لیکن نظر نہ آئے۔''۷

مزاح کو انگریزی میں WIT کہتے ہیں۔ اس کی مقصدیت کی تعریف BEATTLE ان الفاظ میں کرتا ہے:

This Leads me to refer to these refinements in wit and humour which take place in society as making improves in polite behaviour.۸

ایڈیسن نے مزاح نگار کو ''خدائے ظرافت'' کہا ہے:

www.urduchannel.in

The God of wit, Who bore several quivers on his shoulders and grasped several arrows in his hand,because there was some thing so amiable and yet so piereting in his looks,filled the beholder with have and terror. ۹

طنز ومزاح کے فرق کو نمایاں کرتے ہوئے ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

''طنز زندگی اور ماحول سے برہمی کا نتیجہ ہے اور اس میں غالب عنصر نشتریت کا ہوتا ہے۔طنز نگار جس چیز پر ہنستا ہے اس سے نفرت کرتا ہے اور اسے تبدیل کرنے کا خواہاں ہوتا ہے۔اس کے برخلاف مزاح زندگی اور ماحول سے مفاہمت کی پیداوار ہے۔مزاح نگار جس چیز پر ہنستا ہے اس سے محبت کرتا ہے اور اسے اپنے سینے سے چمٹا لینا چاہتا ہے۔طنز نگار توڑتا ہے اور توڑنے کے دوران ایک قہقہہ لگاتا ہے۔چنانچہ طنز میں جذبۂ افتخار کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود رہتا ہے۔اور دوسری طرف مزاح نگار اپنی ہنسی سے ٹوٹے ہوئے تار کو جوڑتا ہے اور بڑے پیار سے ناہمواریوں کو تھپکنے لگتا ہے۔'' ۱۰

اردو طنز ومزاح نگاری معاشرتی، سیاسی اور تہذیبی زندگی کے بدلاؤ سے جڑی ہوئی ہے۔اس کی شدت، نشتریت اور زہرناکی سے افراد کی ذہنی زندگی اور ان کے جذبات واحساسات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

اردو میں طنز ومزاح نگاری کی روایت پرانی ہے۔سوداؔ، مصحفی، انشاء، رنگین، جعفر زٹلی وغیرہ ایسے نام ہیں جنھیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔لیکن ان سب کے یہاں مسخرا پن، پھکڑ پن، اِبتذال، فحش نگاری، استہزا اور رکاکت بھی پائی جاتی ہے۔ان کے عہد میں عیش پرستی، درباری رنگ رلیاں اور قوت عمل کی کمی کی وجہ سے اقتدار ہاتھ سے نکلتا جارہا تھا اور سیاسی نظام درہم برہم ہورہا تھا اُس زمانے میں بہت حد تک غالبؔ کے خطوط نے

بے ساختگی کو زندہ رکھا تھا اور اردو نثر میں ظرافت اور طنز سے دلچسپی اور لطف اندوزی کی نمائندگی کی تھی۔نذیر احمد کے یہاں بھی طنزیہ ومزاحیہ اسلوب ملتا ہے۔شاعری میں سودا پہلے طنز نگار ہیں جن کا سرمایہ ہجویہ کلام ہے۔

۱۸۷۸ء میں جب منشی سجاد حسین نے ''اودھ پنچ'' کا اجرا کیا تو ان کے مقاصد میں تھا کہ ملک کے سماجی اور سیاسی معاملات کی برخود غلط کو سامنے لائیں۔اس کی داغ بیل نظیر اکبر آبادی ڈال چکے تھے۔ان کی شگفتگی میں تلخی ملتی ہے جس میں سلیقہ ہے اور تقابلی طنز کی بہترین مثال ہے۔ان کی نشتر زنی سے ''آدمی نامہ'' سامنے آتا ہے اور زندگی کی اہمیت اجاگر ہوتی ہے۔یہی سلیقہ، تلخی، زہرناکی اور نشتریت ''اودھ پنچ'' کے لکھنے والوں کے یہاں ملتی ہے۔سجاد حسین، پنڈت رتن ناتھ سرشار، مچھو بیگ ستم ظریف، عبدالغفور شہباز، تربھون ناتھ ہجر، جوالا پرشاد برق اور اکبرالہ آبادی وغیرہ نے طنز ومزاح نگاری میں بے پناہ صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا ہے۔لیکن ''اودھ پنچ'' میں لکھنے والوں کے یہاں ایک پہلو تخریبی تھا کہ سرسید کی تحریک پر گندگی اچھالی گئی۔ورنہ اس عہد کے طنز ومزاح نگاروں کے یہاں شوخی تھی، بے باکی تھی، اخلاقی بنیادوں پر پھیلتی سکڑتی رنگ آمیزی تھی، ندرت، تازگی اور جدت پسندی تھی لیکن بعض کے یہاں چرب زبانی ملتی ہے اور ادبی چاشنی کی کمی کھٹکتی ہے۔''اودھ پنچ'' ۱۹۱۳ء میں بند ہوا۔اس دوران اس نے ایک نئی فضا ضرور قائم کی تھی۔ اس دور کے چند دیگر لکھنے والوں میں نواب سید محمد آزاد، اشرف علی فغاں، فضل حق آزاد، یگانہ چنگیزی وغیرہ نے ابتذال سے بچ کر اشعار کہے۔انفرادی زندہ دلی اور شگفتہ مزاجی کا عنصر نمایاں رکھا۔''اپنچ، فتنہ اور عطر فتنہ'' سے ان کی وابستگی رہی۔ریاض خیرآبادی کی شوخی بھی سامنے آئی۔سلطان حیدر جوش ''ہمدرد'' کے لکھنے والوں میں تھے۔وہ ''جان بل'' کے نام سے فلسفیانہ طنز ومزاح کا رنگ وآہنگ پیدا کرتے رہے۔

ان سب کے بعد شگفتگی، بانکپن اور رعنائی لیے ہوئے طنز ومزاح کا وہ دور آیا جس میں فرحت اللہ بیگ، احمد شاہ بخاری پطرس، خواجہ حسن نظامی، محفوظ علی بدایونی، عبدالعزیز فلک پیما، رشید احمد صدیقی، شوکت تھانوی اور ملا رموزی وغیرہ فنی محاسن

www.urduchannel.in

اور زمانہ شناسی کے ساتھ سامنے آئے۔قاضی عبدالغفار،علامہ اقبال،ظفرعلی خاں،عبدالماجددریابادی اور ابوالکلام آزاد وغیرہ کے یہاں طنز ومزاح قدرمشترک کی حیثیت رکھتا ہے جو تفکر کے رنگ سے بھرا ہوا ہے۔ رشیداحمدصدیقی نے''طنزیات ومضحکات''میں لکھا ہے کہ مولانا عبدالماجددریابادی کی طنز میں تلخی اورزہرناکی کا عنصر غالب ہےاوران سب پر بہ قول سیدسلیمان ندوی''مولویت طاری ہے''ان کو جماعت کے موجودہ اورمقررہ نظام میں عافیت اور جمعیت کا کوئی شائبہ نظرنہیں آتا۔ برخلاف اس کےظفرعلی خاں ہیں جن کے ہاں شدت ہےمگرزہرناکی کا گزرنہیں ۔ظفرعلی خاں کی طنز میں عملاً قوت اور بیداری پائی جاتی ہے۔ان کی تحریروں سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اپنی طنز کومنوا بھی سکتے ہیں۔ان کے یہاں بددعائیں اورعذابِ الیم کی بشارت نہیں ملیں گی۔وہ تپش کے قائل ہیں تپسیا کے نہیں۔یہی کیفیت ابوالکلام آزاد کی ہے۔لیکن ظفرعلی خاں اور ابوالکلام آزاد جہاں ایک دوسرے سے الگ ہوجاتے ہیں وہ بھی نمایاں ہے۔ابوالکلام کی مثال اس پہلوان کی ہے جو وسط میدان میں مبارزطلب ہواور دوسروں کانہیں بلکہ اپنے رجز سے خوداپنادل برمارہا ہو ۔ظفرعلی خاں صرف آرڈی نینس شکنی پرآمادہ نظرآتے ہیں۔ان کی رجز میں تھوڑا سا حسنِ طلب بھی ہوتا ہےاور یہ طلب ممکن ہے کبھی اپنے ہی اعوان وانصار سے ہو یا پھرغیرموجود یا غیبی طاقتوں سے۔وہ دوسروں کوآمادہ کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں،اپنی آمادگی سے بحث نہیں کرتے۔تیسری طرف قاضی عبدالغفار ہیں۔ان کی طنز ایک حدتک ڈرائنگ روم کی طنز ہے۔نہایت نازک،نہایت ستھری،نہایت حسین نیز چمکتی ہوئی جیسے کسی ماہرفن کے ہاتھ میں عملِ جراحی کے لیےایک نشتر ہو۔ان کی طنز ایک طور پر کتابی ہے۔ پڑھیےاورانشاپرداز کو داددیجیے۔نہ ڈرنے کی ضرورت ہے،نہ کسی آمادگی کی حاجت۔ان تمام خیالات کواورمختصر کیا جاسکتا ہے مثلاً مولانا ماجد اصلاح سے مایوس ہیں،ابوالکلام اصلاح سے بے نیاز،ظفرعلی خاں آمادۂ اصلاح،قاضی عبدالغفاران سب سے حداوسط ہیں۔

رشیداحمدصدیقی کی طنزومزاح میں ادبیت کے ساتھ گہرائی ہوتی ہے جس میں فلسفیانہ سنجیدگی کے ساتھ تعمیری جذبہ بھی ہوتا ہے۔دیگرطنزومزاح نگاروں کے یہاں گہری

کاٹ کی وجہ سے سماجی بیداری کی آئینہ داری ملتی ہے۔

احمق پھپھوندوی،انجم مانپوری،شفیق الرحمٰن،شادعارفی،فرقت کاکوروی وغیرہ کے یہاں بیان کی شوخی اورشگفتگی نمایاں ہے۔فطانت وذہانت نے اشاریت کے جوراستے کھولے ہیں ان سے محظوظ ہونے کا موقع ملتا ہے۔

درّا کی اورتوانائی کے ساتھ طنزومزاح کے سرچشمے کی آبیاری کرنے والوں میں کرشن چندر،کنہیالال کپور،سعادت حسن منٹو،ابراہیم جلیس،خواجہ احمدعباس،راجہ مہدی علی خاں،راجندرسنگھ بیدی،فکرتونسوی،ابن انشا،رضانقوی واہی،سیدضمیرجعفری،مشتاق احمد یوسفی،مشفق خواجہ،یوسف ناظم،مستنصرحسین تارڑ،مجتبیٰ حسین،بھارت چندکھنہ،کرنل محمد خاں،احمدجمال پاشا،تخلص بھوپالی،خواجہ عبدالغفور،عطاءالحق قاسمی،نریندرلوتھر،دلاورفگار،شفیقہ فرحت،دلیپ سنگھ، نصرت ظہیر،اسدرضا،ابن صفی،پرویزیداللہ مہدی،شیخ رحمٰن اکولوی،قمرالہدیٰ فریدی،ظفرکمالی،اسرارجامعی،رؤف خوشتر،مناظرعاشق ہرگانوی اور دیگر نے نفسیاتی،سماجی،جذباتی،سیاسی،واقعاتی،داخلی اورتخلیقی شعور سے کام لے کراظہار کی قدر کوسمجھا ہے،برتا ہےاورطنزومزاح کے نئے خط وخال واضح کیے ہیں۔ان میں چندنام ایسے ہیں جو آج بھی فعال ہیں۔ ان میں نصرت ظہیر،اسدرضا،شیخ رحمٰن اکولوی،قمرالہدیٰ فریدی،ظفرکمالی اوررؤف خوشتر کی نگاہ نئے بدلتے زاویے پر رہتی ہے۔قمرالہدیٰ فریدی کو صاحبِ طرزنثرنگاراوران کی طنز میں شائستگی کوتخلیقی توانائی مانا جاتا ہے۔رؤف خوشتر کوعصری حقیقتوں کوکامیابی سے پیش کرنے والاطنزومزاح نگارسمجھا جاتا ہے۔مناظرعاشق ہرگانوی کی طنزیہ کتاب''ادب میں گھوسٹ ازم''پر اتنے مضامین لکھے گئے کہ کتاب''ہرگانوی طنزومزاح کے دائرے میں''منظرعام پرآچکی ہے۔تجربات اوراحساسات کے پھیلاؤ کو نمایاں کرنے والوں میں عابدمعز،حلیمہ فردوس،فیاض احمدفیضی،مختارٹونکی،علیم خاں کلکی،محمد اسداللہ،شکیل اعجاز،منظوروقار،کوثرصدیقی،ظہیرقدسی وغیرہ انفرادیت رکھتے ہیں۔اور یہ سب طنزومزاح کی کیفیت سے معمورومملو ہیں۔ان کی تحریر میں جہاں شگفتگی ہے وہیں فکر وخیال کے نئے آفاق اورشعوری بصیرت کی ہنرمندی بھی ہے۔

www.urduchannel.in

حواشی:

۱ English Satire by J.L.Smeal,page:12

۲ English satire parody and Burlesque,page:33

۳ ماہ نامہ ساقی، دہلی ظرافت نمبر، ص ۱۴

۴ ماہ نامہ نقوش، لاہور، طنز و ظرافت نمبر، جنوری، فروری ۱۹۵۹ء، ص ۵۱

۵ Oxford English Dictionary-vol.11,page119

۶ نیرنگ نظر، مرتبہ: ابن فرید ۱۹۶۱ء، ص ۳۵۶

۷ تنقید کیا ہے، ۱۹۶۴ء، ص ۵۳

۸ (The Springs of Laughter, By C.W.Kimmins, page 23

۹ The Springs of Laughter By C.W.Kimmins,) (page 24

۱۰ اردو ادب میں طنز و مزاح ۱۹۶۵ء، ص ۶۱

ڈاکٹر ابو محمد سحر

اردو خطوط نگاری اور غالب

خطوط نگاری عام طور پر ایک نجی حیثیت رکھتی ہے اور کسی آدمی کے خطوط اس کی شخصیت کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔ ان میں لکھنے والے کو اپنے اعتقادات، خواہشات، اخلاق و عادات نیز تاریخی واقعات اور سماجی حالات کے متعلق اپنی بے لاگ اور سچی رائے پیش کرنے کا موقع ملتا ہے۔ وہ بلا کسی خوف و خطر کے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ چونکہ اس کا مخاطب بہت سے لوگوں کے بجائے ایک ایسا فرد ہوتا ہے جس سے اس کے ذاتی تعلقات ہوتے ہیں اس لیے اس کو اپنی مافی الضمیر پر مصلحت اور زمانہ شناسی کے پردے ڈالنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ وہ اپنے ظاہر و باطن کو ایک کر دیتا ہے۔ خطوط نگاری کی یہ امتیازی خصوصیت دوسری اقسام نثر میں شاذ و نادر ہی پائی جا سکتی ہے۔

خطوط نگاری دنیا کی اکثر زبانوں میں پائی جاتی ہے۔ مشاہیر کے خطوط ہر زبان میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔ انگریزی، لاطینی اور فرانسیسی زبانوں میں ملٹن، بیکن گولڈ اسمتھ، بائرن، والٹیئر، ہاریس اور سسرو وغیرہ کے خطوط بلند پایہ نثری کارنامہ خیال کیے جاتے ہیں۔ فارسی میں تو رقعات اور مکتوبات کی بھرمار ہے مثلاً پنج رقعہ، رقعاتِ ابوالفضل، رقعات بیدل، رقعات نعمت خاں علی، رقعات عالمگیری وغیرہ۔ اردو نثر کے ابتدائی ادوار پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ دوسری اصناف نثر کی طرح خطوط نگاری میں بھی فارسی کی تقلید کی جاتی تھی۔ انشائے خرد افروز مکتوبات احمدی و محمدی، رقعات عنایت علی وغیرہ اس کی غمازی کرتے ہیں۔

۱۸۵۰ء کے لگ بھگ مرزا غالب نے اردو میں پرانی روش ترک کر کے فطری

www.urduchannel.in

انداز میں خطوط نگاری کی ابتدا کی۔ دور جدید میں عام طور پر اردو ادیبوں نے بے تکلف اور سادہ وشگفتہ عبارت میں خطوط تحریر کیے۔ یہی نہیں بلکہ غالبؔ کے خطوط کی مقبولیت کی وجہ سے ایک ایسی فضا پیدا ہوئی کہ دوسرے مصنفین اور شعرا کے خطوط بھی منظر عام پر آنے لگے جن میں سرسید، حالیؔ، شبلیؔ، امیرؔ مینائی، اکبرؔ، اقبالؔ، ریاضؔ خیرآبادی، مہدی افادی، ابوالکلام آزاد اور نیاز فتح پوری وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

عام خیال کے مطابق مرزا غالب اپنی فارسی شاعری کے آگے اردو شاعری کو بے رنگ سمجھتے تھے لیکن وہی ان کا سرمایہ افتخار بنی۔ کم وبیش یہی صورت نثر میں بھی پیش آئی۔ وہ اپنے زمانے کے رواج کے مطابق ۱۸۵۰ء تک فارسی میں خطوط لکھا کرتے تھے لیکن جب بہادر شاہ ظفر نے ان کو مغلیہ خاندان کی تاریخ (مہر نیم روز) لکھنے پر مامور کیا تو مصروفیت کی وجہ سے انھیں پر تکلف اور مقفیٰ و مسجع عبارت لکھ کر نثر میں شاعری کا رنگ پیدا کرنے کا موقع نہ مل سکا اور انھوں نے بے تکلف اردو میں خط و کتابت کا سلسلہ شروع کیا۔ لیکن یہی روش جو بظاہر انھوں نے مجبوراً اختیار کی تھی اردو نثر میں بھی ان کی اہمیت کا سبب بنی۔ اردو نثر میں غالب کے قصر مقبولیت کی بنیاد عود ہندی (۱۸۶۸ء) اور اردوئے معلّیٰ (۱۸۶۹) پر ہے لیکن ان کے خطوط کے ان مجموعوں کی اشاعت کے بعد ان کے بہت سے اور خطوط دستیاب ہوئے۔ غلام رسول مہر نے ان کے خطوط کا جامع ترین مجموعہ خطوط غالب کے نام سے دو جلدوں میں شائع کیا ہے۔

غالب کے زمانے میں شمالی ہند میں مقفیٰ و مسجع عبارت لکھنے کا دستور تھا بلکہ اس زمانے کے اہل قلم اردو میں خط لکھنے میں اپنی ہتک سمجھتے تھے۔ فورٹ ولیم کالج خصوصاً میر امن کی باغ و بہار نے بے تکلف عبارت لکھنے کی راہ دکھائی تھی لیکن کالج کے باہر اس روش پر چلنے والا کوئی نہ تھا۔ اس ماحول میں ایک سربرآوردہ شخصیت کا بظاہر ایک کم وزن روش کا اختیار کرنا بڑی جسارت اور دور اندیشی کی بات تھی۔ غالب نے اس کا پورا پورا ثبوت دیا۔ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے اردو خطوط میں جو طرز تحریر اپنایا وہ بھی ان کی ادبی سوجھ بوجھ کا پتہ دیتا ہے۔ خود انھوں نے اپنی اردو خطوط نگاری کے متعلق بعض جگہ جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان میں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی اجتہاد سے ابتداء میں بھی باخبر تھے۔ اور وقت کے ساتھ ان کے شعور میں مزید اضافہ ہوتا گیا۔

مقفیٰ و مسجع عبارت کو عام طور پر ترک کرنے کے علاوہ غالب نے متعدد لفظی و معنوی تصرفات اور جدتیں کیں جو ان کی طبیعت کی اوپج اور شوخی کی آئینہ دار ہیں۔ غالب کے زمانے میں القاب و آداب مزاج پرسی و خیریت نگاری، دعا و سلام اور عبارت خاتمہ نے بعض روایتی سانچے اختیار کر لیے تھے اور ان میں ذرا سی تبدیلی بھی روا نہ رکھی جاتی تھی۔ غالب نے ان سے روگردانی کر کے القاب و آداب اور خاتمے وغیرہ میں اختصار و جامعیت اور برجستگی پیدا کری اور ان کو زیادہ سے زیادہ فطری بنا دیا۔ وہ اکثر مکتوب الیہ کی حیثیت و مرتبہ، سن و سال اور اس سے اپنے ذاتی تعلقات کو مدنظر رکھ کر میاں، برخوردار، بھائی صاحب، بندہ پرور، مہاراج اور پیر و مرشد وغیرہ سے خط شروع کر دیتے ہیں۔ مرزا محمد عسکری کے مطابق مکتوب الیہ کو اس کی حالت کے مطابق آغاز خط میں ''پکارنا'' اس عظیم الشان انقلاب کا پتہ دیتا ہے جو انھوں نے اپنے خطوط کے ذریعہ سے اردو نثر میں کیا۔ وہ اسی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ کبھی کبھی بغیر القاب کے ہی خط شروع کر دیتے ہیں مثلاً اہاہا، ہاں صاحب تم کیا چاہتے، مار ڈالا یار تیری جواب طلبی نے وغیرہ مزاج پرسی و خیریت نگاری اور دعا و سلام میں بھی یہی انداز کارفرما ہے۔ ان کے خطوط کا خاتمہ بھی عموماً مختصر ہوتا ہے۔ کبھی صرف غالب لکھ دینا کافی سمجھتے ہیں۔ کبھی اپنے نام کے ساتھ کوئی ایسا فقرہ بڑھا دیتے ہیں جس سے مذہبی عقیدت مندی یا زندگی سے عاجز ہونا ظاہر ہوتا ہے مثلاً غلام ابی طالب اور نجات کا طالب وغیرہ۔ میرن صاحب کے نام ایک خط میں از راہ شوخی اپنا نام بھی اڑا دیا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ بعض اوقات تاریخ اور دن یہاں تک کہ وقت کی تفصیلات کا اندراج بھی ضروری سمجھتے ہیں مثلاً:

''۶ر دسمبر ۱۸۶۵ء کو بدھ کا دن، صبح کے آٹھ بجا چاہتے ہیں۔ کاتب کا نام غالب ہے کہ تم جانتے ہو''۔

غالب خطوط میں اپنے مطالب کی ادائیگی اس ڈھنگ سے کرتے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے جیسے دو آدمی آپس میں بات چیت کر رہے ہوں جس کی وجہ سے مراسلے میں مکالمے کا لطف پیدا ہو جاتا ہے۔ اگر خطوط کو باہمی ملاقات کا بدل سمجھا جائے تو غالب کے خطوط کو اس کا نعم البدل کہنا پڑے گا۔ ان کے نزدیک خط لکھنے کا مقصد یہ تھا کہ مکتوب الیہ سے باتیں

www.urduchannel.in

کی جائیں۔ چنانچہ وہ خط نہیں لکھتے بلکہ باتیں کرتے ہیں۔ ان کو اپنی خطوط نگاری کی اس خصوصیت کا خود بھی احساس تھا۔ مثلاً حاتم علی بیگ مہر کو لکھتے ہیں:

''مرزا صاحب میں نے وہ انداز تحریر ایجاد کیا ہے کہ مراسلے کو مکالمہ بنا دیا ہے۔ ہزار کوس سے بزبان قلم باتیں کیا کرو، ہجر میں وصال کے مزے لیا کرو''۔

مرزا تفتہ کو لکھتے ہیں:

''بھائی! مجھ میں تم میں نامہ نگاری کا ہے کو ہے مکالمہ ہے''۔

نواب انوار الدولہ شفق کو رقمطراز ہیں:

''یہ خط لکھنا نہیں ہے باتیں کرنی ہیں اور یہی سبب ہے کہ میں القاب وآداب نہیں لکھتا''۔

خطوط میں بات چیت کا بھرپور لطف پیدا کرنے کے لیے بعض اوقات غالب یہ جدت کرتے ہیں کہ سوال کرنے والے اور جواب دینے والے کا نام نہیں لکھتے بلکہ ایسی عبارت اختیار کرتے ہیں کہ سوال و جواب کا فرق نمایاں رہتا ہے اور کوئی الجھاؤ نہیں پیدا ہوتا۔ ان کی اس جدت کی وجہ سے ایسے موقعوں پر ایک ڈرامائی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً:

''محمد علی بیگ ادھر سے نکلا۔ بھئی محمد علی بیگ! لوہارو کی سواریاں روانہ ہو گئیں؟ حضرت ابھی نہیں۔ کیا آج جائیں گی؟ آج ضرور جائیں گی۔ تیاری ہو رہی ہے''۔

میر مہدی مجروح کے نام ایک خط جس میں انھوں نے خط نہ لکھنے کی معذرت کی ہے اور اس کے لیے میرن صاحب کو ذمہ دار ٹھہرایا ہے اس انداز کی بہترین مثال ہے۔

غالب کے خطوط کی سب سے بڑی خوبی ان کی شوخیٔ تحریر ہے جو ہر جگہ کسی نہ کسی شکل میں اپنا جوہر دکھاتی ہے۔ غالب کے مزاج میں شوخی و ظرافت بہت زیادہ تھی۔ بقول حالؔی اگر انھیں حیوان ناطق کے بجائے حیوان ظریف کہا جائے تو بجا ہے۔ چنانچہ وہ اپنے خطوط میں نئے نئے انداز سے ظرافت کا عنصر داخل کرتے ہیں۔ بے تکلف دوستوں اور

شاگردوں کے نام ان کے خطوط میں یہ رنگ اور بھی نکھر جاتا ہے لیکن جن لوگوں سے بے تکلفی کم تھی یا جو سن اور مرتبے میں بڑے تھے ان کو بھی خط لکھنے میں وہ ظرافت کا کوئی نہ کوئی پہلو نکال لیتے ہیں۔ ان کی ظرافت ایک اعلیٰ ذہن کی پیداوار ہے اس لیے عموماً وہ معنی خیز، متین اور سنجیدہ ہوتی ہے۔ اس کو پھکڑ پن اور ابتذال یا عامیانہ قسم کے ہنسی ٹھٹول سے دور کا بھی سروکار نہیں۔ ان کی ظرافت اکثر کھل کھیلنے کے بجائے پڑھنے والے کو تبسم زیر لب کی دعوت دیتی ہے۔ برسات میں چھت کے ٹپکنے کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''چھت چھلنی ہو گئی ہے، ابر دو گھنٹے اور چھت چار گھنٹے برستی ہے''

رام پور کے ایک سرکاری جشن کے متعلق لکھتے ہیں:

''طوائف کا وہ ہجوم، حکام کا وہ مجمع کہ اس مجلس کو طوائف الملوک کہا چاہیئے''۔

مفلسی میں کپڑے بیچنے پڑے تو خود اپنے حال پر یوں ہنستے ہیں:

''اور لوگ روٹی کھاتے ہیں میں کپڑا کھاتا ہوں''۔

غالب نے اپنے زمانے کے رواج کے مطابق بھی اردو خطوط لکھے ہیں۔ جب وہ بزرگوں اور ایسے لوگوں کو خطوط لکھتے ہیں جن سے بے تکلفی نہ تھی تو القاب و آداب اور عبارت آرائی کا مروجہ طرز استعمال کرتے ہیں۔ وہ لمبے لمبے القاب بھی لکھتے ہیں اور مقفیٰ اور مسجع عبارت بھی۔ لیکن مرزا محمد عسکری کی رائے کے مطابق ''اس روش میں بھی ان کی بے تکلفی اور شوخی اس طرح جلوہ گر ہے جس طرح ان کی سادہ عبارت میں ہے اور معراج کمال یہ ہے کہ تصنع میں بے تصنیفی اور بناوٹ میں سادگی کا لطف آتا ہے''۔ غالب نے بے تکلف دوستوں کے خطوط میں بھی بعض اوقات مقفیٰ و مسجع عبارت لکھی ہے۔ ایسی صورت میں وہ اس طرز کو ظرافت پیدا کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔

غالب کے خطوط میں ان کے حالات زندگی اور اخلاق و عادات کے متعلق بے شمار تفصیلات موجود ہیں۔ ان سے ان کی ذاتی زندگی کے متعدد پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے اور خوبیوں کے ساتھ ساتھ ان کی کمزوریاں بھی نظر آتی ہیں۔ یادگار غالبؔ میں مولانا حالؔی نے

www.urduchannel.in

عقیدت مندی کی بنا پر ان کی زندگی اور شخصیت کے بعض پہلوؤں کو کمزور سمجھ کر نظر انداز کر دیا ہے یا ان کا جواز پیش کیا ہے لیکن خود غالبؔ اپنے خطوط کے آئینے میں اپنے اصلی روپ میں سامنے آتے ہیں۔ اس طرح ان کے سوانح نگار کے لیے ان کے خطوط ایک بیش بہا سرمایہ ہیں۔ اور دور جدید میں ان سے خاطر خواہ فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ ان کے خطوط سے ان کے زمانے کے سیاسی و سماجی حالات اور تہذیبی و تمدنی فضا کا بھی پتہ چلتا ہے۔ ان میں بعض ایسی باتیں ملتی ہیں جو کسی اور ذریعے سے نہیں مل سکتیں۔ اس لحاظ سے ان کے خطوط تاریخی اہمیت کے بھی مالک ہیں۔

خطوط غالب میں علمی و ادبی مواد بھی ہے۔ بہت سے خطوں میں انھوں نے خود اپنے یا دوسروں کے اشعار کے معانی لکھے ہیں اور ان پر تنقید کی ہے، فارسی اور اردو کے ادیبوں کے متعلق رائیں دی ہیں، شاگردوں کے کلام پر اصلاحیں کی ہیں، ادبی سوالوں کے جواب دیے ہیں اور الفاظ کی صحت نیز تذکیر و تانیث وغیرہ سے بحث کی ہے۔ ان خطوط سے اگر ایک طرف غالب کی علمی و ادبی سرگرمیوں کا پتا چلتا ہے تو دوسری طرف علمی و ادبی معلومات کا ایک بیش بہا خزانہ ہاتھ آجاتا ہے۔ متعدد خطوط سے ان کے مشکل اشعار کے سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ کبھی یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ شاعر کہنا کیا چاہتا تھا اور کبھی کسی باریک اور لطیف پہلو کا علم ہوتا ہے جس سے شعر کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے۔

غالب کے خطوط کی ہر دلعزیزی کا راز ان کی عبارت کی سادگی و شگفتگی اور شوخی و ظرافت میں مضمر ہے۔ بقول مولانا حالی ان چیزوں نے ان کے مکاتیب کو ناول اور ڈرامے سے زیادہ دلچسپ بنا دیا ہے۔ ان کی سادہ اور سلیس نثر نے جہاں ایک طرف اردو نثر کو فطری راستے پر لگانے میں مدد کی وہاں اس نے دوسری طرف اردو کو خطوط نگاری کے ایک اعلیٰ معیار سے بھی آشنا کیا۔ ان کے خطوط تاریخی و ادبی دونوں اعتبار سے اردو نثر کا سرمایۂ افتخار ہیں اور نثر نگار کی حیثیت سے بھی ان کو ایک بلند مرتبہ عطا کرتے ہیں۔

پروفیسر قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی

سرسید اور اردو زبان و ادب

سرسید کی دوسو ۲۰۰ ویں برسی کے موقع پر امسال اس مرد آہن کی شخصیت اور کارناموں پر بے شمار کتابیں اور مضامین منظر عام پر آئے جو اس بات کا بیّن ثبوت ہیں کہ ہم اپنی تاریخ ساز ہستیوں اور قوم و وطن کے معماروں کو کبھی فراموش نہیں کرتے اور ان کو اپنی عقیدت و محبت کا نذرانہ پیش کر کے فخر محسوس کرتے ہیں۔ سرسید ایک نابغہ روزگار شخصیت کے مالک تھے جنھوں نے انگریزی عہد حکومت میں سخت مشکل حالات میں قومی زندگی کے حال و مستقبل کو سنوارنے اور نکھارنے کے لیے اپنی تمام زندگی وقف کر دی تھی۔ وہ ایک اعلیٰ پائے کے سماجی مفکر اور مصلح تھے، جن کو علم و ہنر کے کسی میدان میں گرچہ اپنے عبقری ہونے کا دعویٰ نہیں تھا لیکن اردگرد کے سیاسی سماجی اور معاشی حالات کی ابتری سے وہ جس قدر غمزدہ اور دلبرداشتہ تھے ان کے باعث ایک صورت تو یہ تھی کہ وہ تھک ہار کر تنہائی اور بے کسی کی زندگی گزارنے پر اکتفا کرتے، تاہم اس کے برعکس انھوں نے پوری جرأت، فعالیت اور تدبر و تفکر کے ساتھ ان بدترین حالات کو ایک عظیم چیلنج کے طور پر قبول کیا اور ان تمام محاذوں پر جہاں جہاں ان کو خطرات کی آہٹ محسوس ہوئی بڑی سلامت روی اور بردباری سے مدافعتی لائحہ عمل ترتیب دیا اور سخت ذہنی و عملی جدو جہد کر کے اکثر طوفانوں کے رخ موڑ دیے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو سرسید کی پوری زندگی ایک جہد مسلسل کی داستان کہی جاسکتی ہے۔ سرسید کی وسعت فکر و نظر کا اس سے بھی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ جاگیرداری دور میں جب کہ بالعموم تعلیم کے ذریعہ ترقی کا تصور یکسر معدوم تھا، انھوں نے تعلیم کو نہ صرف قوموں کے عروج اور کامرانی کا اہم ذریعہ قرار دیا بلکہ اس تصور کو عملی طور پر نافذ کر کے یہ

www.urduchannel.in

ثابت کر دیا کہ وہ کسی خیالی دنیا کے باشندے نہ تھے بلکہ وہ ایک حقیقی اور ٹھوس دنیا کے معمار تھے۔ گرچہ سرسید علوم کی ترقی میں ہی انسانیت کی فلاح و بہبود دیکھتے تھے، تاہم وہ اپنی زبان اور تہذیبی ورثہ کی حفاظت کو بھی اپنی ترجیحات سے الگ نہیں کر سکتے تھے۔ اردو زبان و ادب کی کئی صدیوں پر مشتمل روایت اور اقدار سے وہ خود بھی استفادہ کرتے تھے اور ان کی خواہش تھی کہ اس چراغ کی لو کبھی مدھم نہ ہو۔ سرسید شناسی کے تعلق سے ہمارے یہاں کئی نام بہت اہم ہیں مثلاً خلیق احمد نظامی اور اصغر عباس وغیرہ، تاہم اس فہرست میں قمر الہدیٰ فریدی کا نام بھی بڑی قدر و قیمت کا حامل ہے جنھوں نے اپنی کتاب ''سرسید اور اردو زبان و ادب'' لکھ کر سرسید فہمی اور سرسید شناسی کا حق ادا کیا ہے۔ تقریباً ڈیڑھ سو صفحات پر مشتمل اس کتاب میں مصنف نے اردو خدمات کے ذیل میں سرسید کے طرز نگارش، تصور ادب، سائنٹفک سوسائٹی اور سرسید کی صحافتی خدمات کا جس قدر عالمانہ غیر جانبداری اور مستند حوالوں کے ذریعہ محاکمہ کیا ہے، وہ یقیناً لائق ستائش ہے۔ قمر الہدیٰ فریدی نے سرسید پر پیش کردہ بے شمار مطالعات سے استفادہ کیا ہے جس کا اندازہ ان کی فہرست کتابیات سے بھی کیا جا سکتا ہے، تاہم انھوں نے بنی بنائی ڈگر پر جادۂ پیما ہونے کے بجائے خود اپنے مقدمات اور طرز استدلال کے ذریعہ علمیت کے جادو جگائے ہیں۔ ایک اعلیٰ پایے کے محقق اور ادیب ہونے کی حیثیت سے انھوں نے سرسید کی ادبی خدمات کا جائزہ لیتے ہوئے ان کے بعض مفروضات کو چیلنج بھی کیا ہے اور اپنی ژرف نگاہی سے تعبیر کی نئی جہتیں بھی پیش کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔

سرسید نے اپنے اصلاحی مشن اور تعلیمی ایجنڈہ کو آگے بڑھانے اور عوام و خواص کے ذہنوں کو اپنی جانب متوجہ کرنے کے لیے اپنے عہد کے کرم خوردہ اور بے روح اسالیب اظہار سے گریز کرتے ہوئے ایک ایسے منطقی، پرقوت اور جاندار اسلوب کا سہارا لیا جو ان کی خداداد ادبی انفرادیت اور Originality کا ہمیشہ کے لیے ایک پہچان بن گیا۔ ترسیل خیال کی یہ نرالی وضع سرسید سے قبل اردو کے نثری سرمائے میں کہیں بھی دیکھنے کو نہیں ملتے۔ قمر الہدیٰ فریدی نے اپنی کتاب میں اس کے متعدد نمونے پیش کیے ہیں۔ اس سلسلہ

میں سرسید کے مشہور مضمون 'بحث و تکرار' میں سرسید نے نامہذب انسانوں کے درمیان گفتگو اور کتوں کے اطوار و خصائل کو بطور Analogy پیش کیا ہے۔

تاہم ایسا لگتا ہے کہ صفحۂ قرطاس پر پیش کیے گیے اس منظر کا ہم اپنی آنکھوں سے مشاہدہ کر رہے ہیں۔ ملاحظہ ہو اقتباس

> ''جب کتے آپس میں مل کر بیٹھے ہیں تو پہلے تیوری چڑھا کر ایک دوسرے کو بری نگاہ سے آنکھیں بدل بدل کر دیکھنا شروع کرتے ہیں۔ پھر تھوڑی تھوڑی گونجیلی آواز ان کے نتھنوں سے نکلنے لگتی ہے، پھر تھوڑا سا جبڑا کھلتا ہے اور دانت دکھائی دینے لگتے ہیں اور حلق سے آواز نکلنی شروع ہوتی ہے، پھر باچھیں چر کر کانوں سے جا لگی ہیں اور ناک سمٹ کر ماتھے پر چڑھ جاتی ہے۔ داڑھوں تک دانت نکل آتے ہیں۔ منھ سے جھاگ نکل پڑتے ہیں اور عنیف آواز کے ساتھ اٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور ایک دوسرے سے چمٹ جاتے ہیں۔ اس کا ہاتھ اِس کے گلے میں اور اس کی ٹانگ اس کی کمر میں۔ اس کا کان اس کے منہ میں اور اس کی ٹیٹوا اس کے جبڑے میں۔ اُس نے اس کو کاٹا اور اِس نے اُس کو پچھاڑ کر بھنبھوڑا، جو کمزور ہوا، دُم دبا کر بھاگ نکلا''۔

سرسید نے اپنے عہد کے نثری و شعری سرمائے کو بھی ہدف تنقید بنایا جس پر قمر الہدیٰ فریدی نے کافی تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے اور سرسید کی تحریروں سے متعدد مثالیں پیش کی ہیں۔ ملاحظہ ہو اقتباس:

> ''افسوس کہ ہمارے ملک کی شاعری نے ہمارے زخموں پر نمک ہی کا کام دیا۔ ان کے اشعار عموماً ناچ و رنگ کی محفلوں میں قوالوں اور گویّوں کے طائفوں میں، گداگروں، بھنگیوں اور مے نوشوں کے میلوں میں پڑھے اور گائے جاتے ہیں۔ کسی شاعر نے قامت لمبی،

www.urduchannel.in

زلف مشکیں، چشم نرگسیں کی تعریف میں مضمون آرائی کی۔ کسی استاد نے صراحی میں بادۂ گلگلوں، شاقی سیم تن کی توصیف میں عرق ریزی فرمائی، اگر کسی امیر سے کچھ مطلب ہوا تو ان کی خوشامدانہ اور زایداز حد مدح گوئی سے مٹی خراب کی۔ کسی سے ان بن ہوئی تو ہجو نامعقول سے اُس کا خاکہ اڑایا۔ یوروپ کی شاعری نے پندرہویں صدی سے جو وہاں کی قوموں اور سلطنتوں کو فائدہ پہنچایا ہے سارا جہاں دیکھ رہا ہے اور ہمارے شاعروں نے ہماری قوم اور سلطنت ہند کو جس حالت میں لا ڈالا وہ تمام عالم جانتا ہے۔

میری رائے میں ملک کی ناشائستگی اور سامعین کی طبع کی نارسائی سے شاعری کو ایسا نقصان نہیں پہنچا جیسا کہ شاعروں کی مالیخولیا بے تہذیب نے ہم کو ضرر پہنچایا ہے۔ انھیں شاعروں کی ناراست خیالی اور ناقص الرائی سے سچی تہذیب پر بھی وہ داغ لگا کہ جس کا دھونا مشکل ہوگیا۔ انھیں کی نازک خیالی، استعاروں اور مبالغوں نے ہم کو محال پسند کردیا۔''

سرسید ایک جری اور حوصلہ مند صحافی تھے جنھوں نے اپنے اخبار سائنٹفک سوسائٹی میں حکمراں انگریز افسران کے ظلم وستم کی کہانیاں جس طرح بیان کی ہیں وہ نہایت دلدوز ہیں۔ بطور مثال ملاحظہ ہو اقتباس:

''ایک شریف معزز آدمی پالکی میں سوار تھا اور اس نے صاحب کو سلام بھی کیا تھا، مگر صاحب نے اس کا سلام نہیں لیا اور اس سے کہا کہ اگر تم پالکی سے نہ اتروگے تو ہم تم کو سخت سزا دیں گے۔

اسی طرح ایک شخص کا ذکر ہے جس کے گھوڑے کی باگ پکڑ کر صاحب نے اس سے کہا تھا کہ اگر تم آئندہ ہم کو دیکھ کر گھوڑے سے نہ اتروگے تو ہم تم کو سخت سزا دیں گے۔''

سرسید کہتے ہیں کہ اگر یہ شریف ہندوستانی، ہندوستانی نہ ہوتا بلکہ بجائے اس کے یورپین ہوتا تو وہ گو کتنا ہی کم رتبہ ہوتا تو شاید اسسٹنٹ صاحب موصوف کو اس سے ایسی گفتگو کرنے کا منصب نہ ہوتا۔

سرسید کی ادبی خدمات کا سیر حاصل جائزہ لینے کے بعد قمر الہدیٰ فریدی اپنے ممدوح کی صحافتی ژرف نگاہی، بے باکی اور حق گوئی کے تعلق سے فرماتے ہیں کہ:

''سرسید کو نہ صرف اپنی صحافتی ذمہ داریوں کا خیال تھا بلکہ وہ صحافت کی فنی دشواریوں کا احساس اور ان سے عہد برآ ہونے کی صلاحیت بھی رکھتے تھے۔ کہا جاسکتا ہے کہ بحیثیت صحافی سرسید کا قلم آزاد، دل دردمند، نظر وسیع، ذہن کھلا، مشاہدہ گہرا اور شعور پختہ تھا۔ وہ اپنے زمانے کے لحاظ سے اچھے صحافی تھے اور ان کے اخبار نے ہم عصر صحافت کو وزن ووقار عطا کیا تھا۔''

سرسید پر گذشتہ دوصدیوں میں اردو میں لکھی گئی جو مطبوعات سامنے آئی ہیں، اس فہرست میں قمر الہدیٰ فریدی کا یہ علمی اور تحقیقی کارنامہ اپنی وقعت اور اہمیت کے لحاظ سے ایک اہم اضافہ کی حیثیت رکھتا ہے۔

www.urduchannel.in

سید عبداللہ

مضمون نگاری

اردو میں مضمون نگاری کی صنف کے بانی بھی سرسید ہی تھے۔ ادب کی یہ صنف جس کا انگریزی نام Essay ہے یورپ ہی سے حاصل کی گئی ہے۔ یورپ میں اس کو ادبی نوع بنانے والا ایک اطالوی ادیب مان تاں تھا، انگلستان میں اس کو مقبول بنانے والے کئی ادیب تھے جن میں بیکن اور ڈرائڈن اور آگے چل کر ایڈیسن اور اسٹیل بھی تھے جن کے دو صحیفے اسپیکٹیٹر اور ٹیٹلر دنیائے ادب میں شہرت عام اور بقائے دوام حاصل کر چکے ہیں۔ سرسید نے موخرالذکر دو ادیبوں سے بڑا اثر قبول کیا۔ چنانچہ تہذیب الاخلاق کے مقاصد کی تفصیل بیان کرتے وقت انھوں نے ان کا خاص ذکر کیا ہے۔

> ''ہمارے اس پرچے (تہذیب الاخلاق) کی عمر سوا برس کی ہوئی اور ۶۳ مضمون اس میں چھپے۔ اب ہم کو سوچنا چاہیے کہ ہم کو اس سے قومی تہذیب اور قومی ترقی حاصل ہونے کی کیا توقع ہے.... جب ہم کچھ اوپر ڈیڑھ سو برس کی دنیا پر نظر ڈالتے ہیں تو ہم پاتے ہیں کہ لندن میں بھی وہ زمانہ ایسا ہی تھا جیسا کہ اب ہندوستان میں ہے اور وہاں بھی اس قسم کے پرچے جاری ہوئے تھے.... خدا نے یہ کام لندن کے پیغمبروں اور سولزیشن کے دیوتاؤں سر رچرڈ اسٹیل اور مسٹر ایڈیسن کی قسمت میں لکھا تھا''۔

پھر ایک موقع پر لکھا کہ ہم نے نامی یورپ کے عالموں ایڈیسن اور اسٹیل کے مضامین کو بھی اپنی طرز اور اپنی زبان میں لکھا ہے جہاں کہ ہم نے اپنے نام کے ساتھ اے

ڈی اور ایس ڈی کا اشارہ کیا ہے اور اپنی قوم کو دکھایا ہے کہ مضمون لکھنے کا کیا طرز ہے؟ اور ہماری زبان میں ان خیالات کو ادا کرنے کی کیا کچھ طاقت ہے.... اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ سید صاحب نے انگریزی زبان کے ان نامور مضمون نگاروں کے طرز کی تقلید کی کوشش کی چنانچہ کچھ مضامین ایسے بھی لکھے جن کو انگریزی کا ترجمہ یا چربہ سمجھنا چاہیے۔ سید صاحب اس تقلید میں کامیاب ہوئے ہوں یا نہ ہوئے ہوں اتنا بہرحال مسلم ہے کہ تہذیب الاخلاق کے اجرا کی تحریک انہی مذکورہ بالا پرچوں کے ذریعہ ہوئی۔

سرسید کے مضامین تین طرح کے ہیں:

اول: خالص مذہبی اور دینی مضامین۔

دوم: سیاسی مضامین

سوم: اصلاح اخلاق و معاشرت سے متعلق مضامین۔

یہ یاد رہے کہ سید صاحب کے مضامین باقاعدہ Essay کی حد میں داخل نہیں ہو سکتے مگر مضامین کی کافی تعداد ایسی ہے جن کو اس صنف میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً تہذیب الاخلاق کے مندرجہ ذیل مضامین:

تعصب، تعلیم و تربیت، کاہلی، اخلاق یار، مخالفت، خوشامد، بحث و تکرار، سولزیشن، اپنی مدد آپ، سمجھ، گزرا ہوا زمانہ، امید کی خوشی، رسم و رواج کے نقصانات، عورتوں کے حقوق، انسان کے خیالات، آزادیٔ رائے، تربیت اطفال، سراب حیات، خودغرضی اور قومی ہمدردی، آخری پرچہ تہذیب الاخلاق۔

ان سب مضامین میں ان کا اختصار قدر مشترک ہے۔ جو ایک باقاعدہ مضمون کا بنیادی وصف ہے سرسید کے مضامین میں Essay کی سی ''جزویت'' اور ''ناتمامیت'' بھی پائی جاتی ہے۔ ایک اچھا مضمون اصولاً کسی مرکزی ''موڈ'' کا متقاضی ہوتا ہے۔ جس کے اردگرد خیالات کا تار و پود خود بخود تیار ہوتا ہے۔ اچھا مضمون کڑی منصوبہ بندی یا پہلے سے مرتب کئے ہوئے خیالات کا محتاج نہیں ہوتا۔ اس کی تہیں خود بخود کھلتی جاتی ہیں سرسید کے بعض مضامین میں یہ خوبی پائی جاتی ہے مثلاً امید کی خوشی، بحث و تکرار اور گزرا ہوا زمانہ۔ ان

www.urduchannel.in

مضامین میں یہ خوبی پائی جاتی ہے کہ ان میں معلومات یقینی کی بجائے تخیلات کا غلبہ ہے یوں تو سرسید کے مضامین کی معلوماتی سطح عموماً کرخت ہوتی ہے مگر اچھے مضامین میں وہ تصویریں اور خوش نما نقوش تیار کرنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں مثلاً مضمون سراب حیات میں ''صبح ہوتی ہے شام ہوتی ہے'' سے ابتدا کی گئی ہے۔ اس کے بعد عمدہ مکالمہ آتا ہے۔ ایک خیال سے دوسرا خیال پیدا ہوتا چلا جاتا ہے۔ تصویریں بنتی جاتی ہیں، نقوش ابھرتے جاتے ہیں۔ پڑھنے والے کا دل مضمون کی تہوں میں الجھتا جاتا ہے اور بات دل میں بیٹھتی جاتی ہے اور مجموعی تاثر پر مسرت ہوتا ہے..... یہ ایک عمدہ مضمون کی بنیادی خوبی ہے اور یہ خوبی سید صاحب کے بعض مضامین میں مل جاتی ہے۔

بایں ہمہ سید صاحب کے اکثر مضامین میں بعض کمزوریاں ایسی پائی جاتی ہیں جن کے سبب ان کو معیاری مضامین کی صف میں جگہ نہیں دی جاسکتی اول تو ان کے مضامین طویل ہوتے ہیں پھر ان میں علمی و اصطلاحی معلومات کی بھرمار اس حد تک ہوتی ہے اور منصوبہ بندی اتنی سخت ہوتی ہے کہ مضمون پُر لطف نہیں رہتے۔ علمی مقالات یا علمی بحث کے اعتبار سے ان پر کوئی اعتراض نہیں ہوسکتا مگر مضمون کی شگفتگی ان میں نہیں پائی جاتی۔ اس کے علاوہ سرسید کے مضامین میں بیحد سنجیدگی پائی جاتی ہے۔ اکثر مضامین میں ان کی حیثیت معلم اخلاق کی ہے ادیب کی نہیں۔ وہ اخلاقی اقدار کو مادی متفقوں اور مفرقوں کے حوالے سے پیش کرتے ہیں۔ وہ انسانی ضمیر کے حاسۂ اخلاقی کو ابھار کر نیک و بد کا امتیاز نہیں سکھاتے اور زندگی کی وہ تصویریں پیش نہیں کرتے جن کو دیکھنے کے بعد وجدان خود ہی فیصلہ کردے کہ نیکی نیکی ہے اور بدی بدی۔

سرسید کے مضامین کی اس کمزوری کا سبب یہ ہے کہ وہ محض مصلح ہیں۔ انھوں نے اصلاح اخلاق کے لیے ادبی ذرائع پر زیادہ اعتماد نہیں کیا۔ اصولاً ادب اور اخلاق میں کوئی تضاد نہیں مگر اخلاق کی کھلی تلقین ایک غیر ادبی طریقۂ خطاب ہے۔ انگریزی زبان کے بلند پایہ مضمون نگار پہلے ادیب تھے، پھر مصلح مگر سید صاحب سب سے پہلے مصلح پھر کچھ اور تھے۔ اس کی ذمہ داران کی مقصدیت اور ان کے زمانے کا ماحول تھا۔

سرسید کے مضامین میں جو فلسفۂ اخلاق پیش ہوا ہے اس کی غایت ''علمیت'' اور ''مقصدیت'' ہے۔ ان کے نزدیک جو شے دنیاوی طور پر مفید نہیں وہ اچھی بھی نہیں۔ تہذیب نفس اور مجلسی شائستگی ان کے ضابطہ و اخلاق میں ایک اہم قدر ہے سرسید کے اخلاقی خیالات پر امام غزالی کی تعلیمات کا بھی عکس پڑا ہے مگر وہ امام غزالی کی صرف منطق اور عقلی تطبیق کے مداح معلوم ہوتے ہیں۔ غزالی کی روحانیت سے انھیں کوئی خاص دلچسپی معلوم نہیں ہوتی۔ اس منطق پسندی نے ان کے مضامین کو خشک بنا دیا ہے۔

کہتے ہیں کہ سرسید کی مضمون نگاری ایڈیسن وغیرہ سے متاثر ہوئی ہے مگر ان کے مضامین میں وہ روح بہت کم ہے جو ایڈیسن کے اس مقولے میں ہے کہ میرا مقصد ہے:

"To enliven morality with and to tamper wit with morality"

یعنی سرسید کے الفاظ میں، میں اخلاق میں خوش طبعی کی جان ڈال دوں گا اور خوش طبعی کو اخلاق سے ملا دوں گا۔ سرسید کے مضامین میں ظرافت کے کچھ انداز ضرور پائے جاتے ہیں۔ مگر وہ خوش طبعی جس سے طبیعت میں شگفتگی پیدا ہو وہ شاذ و نادر ہی محسوس ہوتی ہے۔

سرسید کے مضامین میں تصورات اور معقولات کا غلبہ ہے۔ زندگی کی خوشنما اور دلچسپ تصویریں کم ہیں۔ وہ زندگی کے خیال انگیز اور دلچسپ مناظر کم پیش کرتے ہیں، اعمال انسانی اور ان کے مادی فوائد و نقصانات کی فہرستوں یا ان کی معقول توجیہات پر بہت زور دیتے ہیں۔ وہ ہر چند نیچر کے دلدادہ ہیں اور استدلال میں اس سے فائدہ بھی اٹھاتے ہیں مگر نیچر کے وسیع مرغزاروں کی سیر نہیں کراتے۔

ان سب باتوں کے باوجود سرسید اردو کے اولین مضمون نگار ہیں۔ اولین اس معنیٰ میں کہ انہوں نے سب سے پہلے شعوری طور پر مضمون یا Essay کی صنف کو اختیار کیا اور براہ راست انگریزی زبان کے مضمون نگاروں سے اثر قبول کیا اور آنے والے مضمون نگاروں کے لیے شاہراہیں متعین کیں اور اس میں کچھ شبہ نہیں کہ انھوں نے اپنے پرچہ

www.urduchannel.in

تہذیب الاخلاق کے ذریعے ہندوستان کے تعلق میں (خصوصاً اردو کی سادہ نثر کی ترویج کے معاملے میں) تقریباً ویسی ہی خدمات انجام دیں جیسی انگلستان میں ایڈیسن اور اسٹیل نے اسپکٹیٹر اور ٹیٹلر کے ذریعہ انجام دیں تھی۔ اگر چہ یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ سرسید کی مضمون نگاری مذکورہ بالا ادیبوں کی مضمون نگاری سے کوئی خاص مماثلت نہیں رکھتی۔ سرسید کو انگریزی مضمون نگاروں میں سے اگر کسی سے کچھ مماثلت ہے تو وہ بیکن ہے جو انگریزی زبان میں مضمون نگاری کی صنف کا بانی ہے۔

پروفیسر قاضی جمال حسین

علمی نثر

سرسید نے اردو نثر کو سائنسی اور علمی مزاج عطا کیا ہے۔ یہ ان کا اردو ادب کے سلسلے میں ایک بڑا کارنامہ ہے۔ اس طرح ہمارے ادبی سرمائے کا دروازہ جملہ علوم وفنون اور طبعی موضوعات کے لیے کھل گیا جن سے ہمارے طرز احساس میں توازن اور اعتدال پیدا ہوا۔ جذباتیت کے بجائے عقلیت، تقلید اور روایت پرستی کی جگہ تحقیق اور آزادئ رائے کا مزاج پیدا ہوا۔ قدیم روایات سے انحراف کی اس روایت نے ہمیں جہانِ تازہ کی نئی وسعتوں سے آشنا کیا۔ تہذیب الاخلاق کے اصلاحی مضامین جو اسپیکٹیٹر اور ٹیٹلر کے طرز پر لکھے گئے، اپنی نوعیت کے اعتبار سے اردو میں ایک کارنامہ ہیں۔ ان مضامین کی زبان اور ان کے موضوعات دونوں نے اردو زبان میں ایک نئی روایت کا آغاز کیا۔ یہ مضامین اس مخصوص سمت میں قوم کی ذہنی تربیت چاہتے تھے جو انگریزی تعلیم اور نئی مغربی تہذیب کے مثبت اثرات قبول کرنے میں ذہن کو آمادہ کر سکے۔ روایت پرستی، تقلید، رسم ورواج، تعصب اور کاہلی کے خلاف سرسید کی یہ ایک شعوری کوشش تھی۔ تہذیب، امید کی خوشی، قومی اتفاق، تعلیم وتربیت، تکمیل وغیرہ موضوعات پر مضامین لکھ کر سرسید نے مسلمانوں کو من حیث القوم عمل اور جدوجہد کے لیے آمادہ کیا، انھیں مایوسی، کاہلی اور بے دلی کی کیفیت سے نکال کر اقتصادی، سیاسی اور تعلیمی ترقی کی راہوں پر ڈالنے کی کوشش کی۔

جیسا کہ اوپر مذکور ہوا سرسید کا دور ذہنی کشمکش اور نظریاتی تصادم کا دور تھا۔ جب مشرق ومغرب، قدیم وجدید، روایت ودرایت، مذہب اور سائنس کی آویزش ہر شعبۂ زندگی میں کسی نہ کسی شکل میں نظر آتی ہے۔ افراد انھیں بنیادوں پر مختلف گروہوں میں منقسم تھے اور ہر طبقہ اپنے موقف کی صداقت پر اصرار کرتا تھا، اور اسی کو معتبر سمجھتا تھا۔ ان حالات میں

www.urduchannel.in

ضرورت اس بات کی تھی کہ جذباتی بنیادوں کے ساتھ ساتھ عقلی اور استدلالی طریق کار اپنا کر نظریات و خیالات کی اپیل کو وسیع تر کیا جائے۔ اور ہر طبقے نے کیا بھی یہی کہ خیالات کے تصادم کے اس دور میں اس نے وہ طریق اظہار اختیار کیا جس میں وضاحت، قطعیت اور استدلال کا امکان زیادہ تھا۔ اسالیب بیان کا عام فہم، سادہ بے تکلف اور رواں ہونا بھی اسی بنیادی ضرورت کا تقاضا تھا جو سرسید، ان کے رفقاء اور ان کے مخالفین تک کے طرز تحریر میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے۔

نظام حیات کی آویزش اور تبدیلی کے دور میں قدیم سے رشتہ توڑ کر کسی نئے نظام یا اس کی فکری بنیادوں کو اختیار کرنا حوصلہ مندی اور اجتہادی جرأت کا متقاضی تھا۔ سرسید نے اس جانب ایک مضبوط اور مثبت قدم اٹھایا، لہٰذا قوم کی اپنے مزاج اور روایات سے جذباتی وابستگیوں کو بدلنے کے لیے انھیں اپنی کوششوں کو ایک منظّم تحریک کی صورت دینی پڑی۔ بقول سرسید ان کی مشکل یہ تھی کہ ان کا مسابقہ ایک ایسی قوم سے تھا جو اگر صرف جہالت میں ہوتی تو چنداں مشکل نہ تھی، قوم تو جہل مرکب میں مبتلا تھی۔ اسٹیل اور ایڈیسن کے لیے اصلاحی مضامین میں سہولت یہ تھی کہ ان کے مضامین شائستگی و حسن معاشرت تک محدود تھے، مذہبی مسائل کی پیچیدگیاں اس میں نہ تھیں، سرسید بھی گرچہ مذہبی مسائل سے بچنا چاہتے تھے لیکن مجبوری یہ تھی کہ تمام رسمیں اور بری عادتیں جن کی اصلاح مقصود ہوتی ہے وہ مذہبی تصورات سے وابستہ کر دی جاتیں چنانچہ:

> ''ایک قدم بھی تہذیب و شائستگی کی راہ میں نہیں چل سکتے جس بات کو کہو کہ چھوڑو! فوراً جواب ملے گا مذہباً ثواب ہے! اور جس بات کو کہو کہ سیکھو فوراً جواب ملے گا مذہباً منع ہے پس ہم مجبور ہیں کہ تہذیب و شائستگی اور حسن معاشرت سکھانے میں ہم کو مذہبی بحث کرنی پڑتی ہے... اسٹیل اور ایڈیسن کو ہزاروں دل اپنی طرف کر لینے میں کچھ مشکل نہ تھے اور ہم کو ایک دل بھی اپنی طرف کر لینا مشکل ہے اسٹیل اور ایڈیسن کو بنے بنائے دل اپنی طرف جھکانے تھے ہم کو یہ مشکل

> ہے کہ دل بھی ہم ہی کو بنانا ہے اور ہم ہی کو اس کا جھکانا ہے''۔

سرسید اور ان کے رفقا کی نثر میں گہری مقصدیت ہی ان کا اسلوب متعین کرتی ہے۔ خود سرسید نے ''ہماری خدمات'' میں قومی بیداری اور ملی شعور کا ذکر کرنے کے بعد اپنے پرچے تہذیب الاخلاق کے ذریعہ اردو زبان کے علم و ادب میں جن خدمات کا ذکر کیا ہے وہ سرسید کے اسلوب تحریر اور اس کے تجزیے کو آسان بناتے ہیں:

> ''جہاں تک ہم سے ہو سکا ہم نے اردو زبان کے علم و ادب کی ترقی میں اپنے ان ناچیز پرچوں کے ذریعہ سے کوشش کی، مضمون کی ادا کا ایک سیدھا اور صاف طریقہ اختیار کیا جہاں تک ہماری کج مج زبان نے یاری دی، الفاظ کی درستی، اور خیال کی صفائی پر کوشش کی، رنگینیٔ عبارت سے جو تشبیہات واستعارات خیالی سے بھری ہوئی ہے اور جس کی شوکت صرف لفظوں ہی لفظوں میں رہتی ہے اور دل پر اس کا کچھ اثر نہیں ہوتا، پرہیز کیا تک بندی سے جو اس زمانے میں مقفیٰ عبارت کہلاتی تھی ہاتھ اٹھایا جہاں تک ہو سکا سادگی عبارت پر توجہ کی اس میں کوشش کی کہ جو کچھ لطف ہو اور صرف مضمون کی ادا میں ہو جو اپنے دل میں ہو وہی دوسروں کے دل میں پڑے تا کہ دل سے نکلے اور دل میں بیٹھے''۔

یہ تصریحات سرسید کے اسلوب کا مزاج متعین کرتی ہیں اور نثر کو تخیلی، غیر حقیقی اور شاعرانہ فضا سے نکال کر مختلف سائنسی و طبعی علوم سے اس کا رشتہ استوار کرتی ہیں، ورنہ ظاہر ہے کہ سائنسی موضوعات و علمی مباحث ان پر تکلف و مصنوعی تحریروں سے کسی طور پر ہم آہنگ نہیں ہوتے۔ علمی نثر کی تمام تر خصوصیات سرسید کے اسلوب تحریر میں نظر آتی ہے، یعنی بنیادی طور پر وہ زبان جو جذبے اور احساس کے بجائے تعقل اور منطق کے مزاج سے زیادہ قریب ہے علمی موضوعات کے لیے مناسب ہوتی ہے کہ یہ اشیا کے تجزیے اور حقیقی صورت حال تک رسائی کا وسیلہ ہوتی ہے۔ جب کہ ادبی زبان اپنی تخیلی اور تخلیقی مزاج کی وجہ سے

www.urduchannel.in

حسی اور وجدانی کیفیات کی حامل ہوتی ہے۔ سرسید نے اصلاحی مقاصد کے تحت جس زبان کا استعمال کیا وہ اپنے مزاج اور رویے کے اعتبار سے علمی یا سائنسی زبان کہی جانے کی زیادہ مستحق ہے۔ یہاں الفاظ کے استعمال میں وہ استعاراتی فضا ہرگز ملحوظ نہیں ہوتی جو معنی کی ایک مبہم، غیر متعین اور نیم روشن تصور قاری کے روبرو پیش کردے، بلکہ اپنے حقیقی اور لغوی معنی میں الفاظ کا یہ استعمال، خیالات میں وضاحت، معنی میں تعین، اور قطعیت پر اصرار کرتا ہے۔ سرسید کے اسلوب تحریر کی اس روایت میں کسی جذبے، تاثیر یا بے نام وجدانی کیفیت کی ترسیل کے بجائے مخصوص نظریے یا متعین خیالات کی ترسیل زیادہ ملحوظ رہی ہے یہی اس زبان کا امتیاز ہے جس نے آئندہ چل کر مختلف سیاسی، اقتصادی، سماجی اور سائنسی موضوعات کے لیے وسیلۂ اظہار کا دشوار مسئلہ حل کیا ہے۔

سید عبداللہ

سوانح نگاری

اردو جیسی نوعمر زبان سے یہ توقع کہ سرسید کے زمانے میں وہی ہر لحاظ سے، بے عیب اور مکمل سوانح عمریاں اس کے ادبی وجود میں آ گئی ہوں گی، بے محل اور بے جا ہے۔ خود فارسی کے ہزار سالہ ادب میں ایسی سوانح عمریاں موجود نہیں جن کو فنی معیار کے مطابق اعلیٰ اور کامل قرار دیا جا سکتا ہے۔ مولانا شبلی نے الفاروق لکھتے وقت عرفی کا یہ شعر ع

ہشیار کہ رہ بردم تیغ است قدم را

پیش کرتے ہوئے جن مشکلات کی طرف اشارہ کیا تھا۔ فی الحقیقت وہ مشکلات اور دشواریاں سوانح نگاری کے فن کی عام دشواریاں ہیں جن سے صرف کامل الفن سوانح نگار ہی عہدہ برآ ہو سکتے ہیں اور سرسید کا زمانہ ایک ایسا زمانہ تھا جس میں فنی شعور ہنوز ناپختہ تھا۔

یہ مسلم ہے کہ اردو نے اپنی زندگی کے ابتدائی دور میں جو کچھ حاصل کیا عربی اور فارسی ادب سے حاصل کیا۔ چنانچہ سوانح نگاری کے فن میں بھی اس کا ابتدائی سرمایہ عربی، فارسی نمونوں کے مطابق ہے۔ یہ قدیم سوانح نگاری جدید طرز سے کئی حیثیتوں سے الگ اور مختلف ہے مگر تنوع اور رنگا رنگی کے لحاظ سے بہت بڑی حد تک قابلِ توجہ ہے۔ اس فن کی مختلف شاخوں کا شمار اس موقع پر نہ ضروری ہے نہ ممکن..... چند بڑے بڑے شعبے یہ ہیں۔

سوانح نگاری کی اہم اور قدیم ترین شاخ سیرت نگاری ہے۔ یہ اصولاً حضرت سرورِ کائنات کی حیاتِ مبارک سے متعلق ہے۔ مسلمانوں نے فنِ سوانح نگاری میں سب سے پہلے اسی شعبے کو فروغ دیا۔ مغازی (آنحضرت کے غزوات کا تذکرہ اور شمائل، آنحضرت کے اخلاق و عادات کا ذکر) یہ دونوں اصناف بھی سیرت کے ساتھ ہی ظہور میں آئیں۔

www.urduchannel.in

مسلمانوں میں سوانح نگاری کے رجحانات کو سب سے زیادہ حدیث کی وجہ سے ترقی ہوئی کیوں کہ حدیث کے راویوں کے حالاتِ زندگی اور صحیح حالاتِ زندگی کا جمع کرنا اور ان کی چھان بین کرنا حدیث کی صحت کے تعین کے لئے از بس ضروری تھا۔ اس طرح علمائے حدیث نے ہزاروں بلکہ لاکھوں افراد کے سوانح جمع کئے۔ اس سے اشخاص کی زندگی سے دلچسپی کی تحریک پیدا ہوئی۔ یہ دلچسپی اس لحاظ سے بالکل بے تعلق اور بے غرض تھی کہ اس میں کسی کو بڑا ثابت کرنے یا کسی کو چھوٹا کرنے کا جذبہ بالکل موجود نہ تھا..... اس کا مقصد اشخاص کی حقیقی زندگی کی کھوج لگانا تھا اور یہ سب کچھ سچی سچی باتیں معلوم کرنے کے سچے جذبہ سے پیدا ہوا تھا..... کیوں کہ سچے نبی ﷺ کے حالات پر روشنی ڈالنے والا ضروری ہے کہ خود بھی سچا اور نیک ہو۔

بے غرضی اور بے تعلقی کا یہ رجحان اسلامی ادب کے ابتدائی عہد میں تمام علمی کاموں (خصوصاً سوانح نگاری) میں بڑی حد تک کارفرما رہا..... اس لئے ایک کامل سوانح عمری کے چند بنیادی اصول کو بڑی اہمیت نصیب ہوئی۔ اول صداقت کی تلاش، دوم شخصیت کے تمام پہلوؤں کو معلوم کرنے کا خیال، سوم سوانح نگاری کے موضوعوں کا صرف خواص اور ناموروں تک محدود نہ ہونا، بلکہ عام انسانوں کے حالات کی جمع آوری کا ذوق۔

اسلامی سوانح نگاری کے ابتدائی رجحانات مختلف صورتوں میں نمودار ہوئے اور بڑی مدّت تک سوانح نگاروں کے لئے دستور العمل کا کام دیتے رہے۔ محض ناموروں کی زندگی لکھنے کا خیال شخصی حکومت کے اثرات کے ماتحت آہستہ آہستہ پیدا ہوتا گیا۔ مگر عربی ادب میں (جہاں تک میں نے دیکھا ہے) جماعتی مرقع نگاری کا ذوق غالب رہا اور ان جماعتوں میں بادشاہوں سے کہیں زیادہ معاشرت کے عام طبقات کے مرقعے کچھ زیادہ ملتے ہیں۔ ادیبوں، عالموں، نیشوں، ظریفوں، بخیلوں، اندھوں، بہروں کے علاوہ مجانین اور مغفلین تک کے مرقعے کتابوں میں محفوظ ہیں۔

غالباً اسی کا نتیجہ ہے کہ پرانے اسلامی ادب میں افراد کے مقابلے میں جماعتی سوانح نگاری کا زیادہ چرچا رہا اور شاید اسی سبب سے پرانے ادب میں تذکرہ نگاری کے فن کو

اتنی ترقی ہوئی کہ تذکرہ بالآخر سوانح نگاری کی سب شاخوں پر غالب آ گیا۔ نامور افراد کی سوانح عمریاں حملۂ تاتار سے پہلے کم اور اس کے بعد زیادہ لکھی گئیں۔ ان میں بادشاہوں کے علاوہ اولیا، اصفیا کی سوانح عمریاں بھی ہیں۔ مگر بادشاہوں کی سوانح عمریاں لائف سے زیادہ تاریخ ہیں اور اولیاء واصفیاء کی سوانح عمریوں میں سوانح کم اور ان کے معجزات وکرامات کا تذکرہ زیادہ ہے۔ یہ صفت ملفوظات، مناقب اور اقوال وغیرہ کی صورت میں موجود ہیں اور اس میں سوانحی حصہ بہت کم ہے اور جو ہے وہ بھی کچھ زیادہ لائق اعتماد نہیں۔ فارسی ادب میں زیادہ تر اسی قسم کی کتابیں ہیں۔ اس ادب کا کارآمد سوانحی حصہ دو شعبوں میں تقسیم ہے۔ تذکرہ اور ذاتی ڈائریاں مثلاً مغل بادشاہوں کے روزنامچے اور تزوکات ____ تذکروں میں قیمتی سوانحی مواد موجود ہے۔ مگر تذکرے بذاتِ خود مکمل سوانح نگاری کے قائم مقام نہیں بن سکتے۔ تذکرہ سوانح نگاری کے فن کی ایک شاخ ہے جس کو لغات اور سوانح کا مرکب قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس میں حالات اور واقعات کچھ زیادہ نہیں ہوتے..... صرف چیدہ واقعات دے دیئے جاتے ہیں اور سسپنس کا الزام بھی کم ہو جاتا ہے۔ تذکرہ افراد کی ذاتی زندگی کے متعلق بہت کم معلومات پیش کرتا ہے..... وہ صرف اس جماعتی اور اجتماعی ذوق کی تشفی کرتا ہے جس کی ہماری تہذیب نے شروع سے پرورش کی۔ تذکروں میں بہت سے کارآمد عناصر ہوتے ہیں جن کی تفصیل میں نے اپنے مضمون تذکرہ نگاری کا فن اور شعرائے اردو کے تذکرے میں بڑی شرح وبسط سے پیش کی ہے۔

اردو نثر کے ابتدائی ادوار میں ہمارے سوانح نگاروں نے اسی ادب سے فائدہ اٹھایا۔ چنانچہ ان کی تمام تر کوششیں اسی نمونے اور اصول کے مطابق ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ سوانحی اعتبار سے اس زمانے کا قابلِ ذکر سرمایہ تذکروں سے عبارت ہے اور تذکروں سے الگ صحیح معنوں میں سوانح عمریاں لکھنے کا رواج جدید مغربی اثرات کا رہینِ منت ہے۔

مغربی اثرات کے نفوذ کے بعد اردو میں سوانح نگاری کی ابتدائی کوششوں میں کسی حد تک مناظرانہ رنگ پایا جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہندوستان میں سترہویں اور اٹھارہویں صدی میں عیسائیوں کی تبلیغی کوششوں کا ایک خاص پہلو یہ تھا کہ وہ حضرت رسولِ

www.urduchannel.in

کریم ﷺ اور اسلام کے مقدس ناموروں کی سوانح عمریاں لکھ کر اسلام کی حقانیت کے متعلق غلط فہمیاں پیدا کرتے تھے۔ یہ سلسلہ عیسائیوں تک محدود نہ تھا۔ اس میں کبھی کبھی ہندو مورخ بھی شامل ہو جاتے تھے۔ اس زمانے کی ''عیسائی'' اور ''ہندو'' تاریخ نگاری کا اصلی رخ بھی یہی تھا..... اس کا ردِّ عمل یہ ہوا کہ مسلمانوں میں تاریخ نگاری، سوانح نگاری کی ایک جوابی تحریک پیدا ہوئی۔ چنانچہ سرسید احمد خاں کی کتاب خطباتِ احمدیہ بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ سرسید کے زمانے کے اکثر مورخ اور سوانح نگار ان اثرات سے متاثر ہوئے۔ مولوی چراغ علی کے دور سالے بی بی ہاجرہ اور ماریہ قبطیہ اور مولوی نذیر احمد کی کتاب امہات الامہ اسی مناظرہ کی فضا کی مخلوق ہے۔ مگر سرسید کے دور کے سب سے بڑے سوانح نگار شبلی اور حالی تھے، جن کی تصانیف میں فنی محاسن بھی موجود ہیں۔ سرسید کے زمانے کی اکثر علمی کوششیں اس لحاظ سے دفاعی اور مدافعی کہلائی جا سکتی ہیں کہ ان سب کا مقصود علم برائے علم یا ادب برائے ادب نہ تھا۔ بلکہ ان کا مقصد تھا مغربی خیالات سے نباہ کی صورت پیدا کرنا اور ان کے سلسلے میں قومی محاذ بنانا۔ اس قومی محاذ کی تقویت کے لئے سوانح نگاری اور تاریخ نگاری سے بڑا کام لیا گیا۔ مغربی مصنفوں اور مورخوں کے خیالات سے ہندوستان میں اصلاحی حسّیات کے سلسلے میں جو ضعف پیدا ہو چلا تھا اس کو دور کرنے کے لئے اس علمی قومی محاذ کی بہت ضرورت تھی۔ اس کے لئے سوانح نگاری سے بڑھ کر کوئی چیز کارآمد نہ ہو سکتی تھی اور یہ سلسلہ ناموران اسلام کی عمدہ ترین تدبیر تھی جس کی تکمیل کے لئے اس دور میں شبلی جیسا صاحب قلم موجود نہ تھا۔ شبلی نے جوابی سوانح نگاری کے بجائے ایک جارحانہ دستور العمل تیار کیا اور مدافعت کی بجائے اس میدان میں پیش قدمی کی جس سے بلاشبہ اس قومی محاذ کو بڑی تقویت نصیب ہوئی۔

بایں ہمہ، سوانح نگاری کے فن میں شبلی پر حالی کو ترجیح حاصل ہے، جن کی سوانح عمریاں اصولِ فن کے لحاظ سے شبلی سے بہتر ہیں۔ ان کی سوانح عمریاں بھی اگرچہ ناموروں کی سوانح عمریاں ہیں مگر ان کا مقصد اور نصب العین ایک بڑی حد تک شبلی کے مقصد اور نصب العین سے مختلف ہے۔ حالی کی سوانح عمریوں میں علمی تحریک زیادہ کارفرما ہے ___ شبلی کی سوانح عمریوں میں جذباتی تحریک کا عمل دخل زیادہ ہے۔

رفقاء سرسید میں شبلی اور حالی کے علاوہ جن لوگوں نے سوانح عمریاں لکھی ہیں ان میں ذکاء اللہ، نذیر احمد، چراغ علی، عبدالحلیم شرر کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ ذکاء اللہ کا سارا سوانحی کام ملکہ وکٹوریہ کی لائف تک محدود ہے اور یہ شاید ترجمہ ہے ___ نذیر احمد اور چراغ علی کی سوانح عمریاں چنداں اہمیت نہیں رکھتیں، اس لئے کہ محض مناظرانہ ہیں۔ البتہ شرر کی سوانح عمریاں اور خاکے اور مرقعے اس نقطۂ نظر سے ضرور قابلِ توجہ ہیں کہ ان میں مصنف کی سوانحی نظر اور شخصی جزئیات پر زیادہ زور ہے اور نصب العین بھی سوانح ہے۔ کوئی دوسرا مقصد اگر ہے بھی تو ثانوی اور ضمنی ہے۔ وہ اگر خالص سوانح نگار بنتے تو ضرور کامیاب ہوتے مگر طومار نویسی نے ان کو مختصر لکھنے اور بہت سے موضوعوں پر لکھنے کی عادت ڈال دی تھی۔ ان کے خاکے بہرحال عمدہ ہیں۔ اردو میں جو کتابیں شبلی اور حالی کے زیر اثر تصنیف ہوئیں یا ان کے جواب میں لکھی گئیں ہیں ان میں دارالمصنفین کا مقدس ناموروں (یعنی صحابہ وغیرہ) کی سوانح کا سلسلہ بڑا اہم ہے۔ ان کے علاوہ کچھ اور لوگ مثلاً مرزا حسرت اور عبدالرزاق بھی قابلِ ذکر ہیں جن میں شبلی، حالی کے اثرات نمایاں ہیں۔ دبستانِ شبلی کے مصنفوں کو (اگرچہ دبستانِ سرسید کے ماتحت) کوئی جگہ نہ ملنی چاہیے مگر شبلی کی وساطت سے ان پر جو اثر ہوا اس کا اعتراف ضروری ہے۔ اس گروہ میں مولانا سید سلیمان ندوی، مولانا عبدالسلام، مولانا حبیب الرحمٰن شروانی قابل ذکر ہیں۔ سرسید کے رفقاء کے قلم سے (بلکہ اس سارے دور میں) جو سوانح عمریاں تصنیف ہوئیں ان کی چند خصوصیات یہ ہیں۔

اس دور کی سوانح نگاری میں ایک طرح کا تذبذب نمایاں ہے۔ اس زمانے کے سوانح نگار علی الاعلان پرانی روایت سے منقطع ہونے کی خواہش رکھتے ہیں مگر ان کی تصانیف میں اس کے باوجود قدیم یادگاری خصوصیات موجود ہیں۔ ان مصنفوں کا یہ دعویٰ ہے کہ وہ اپنی سوانح عمریوں میں غیر جانب دار رہے۔ انھوں نے اپنے موضوعات کے متعلق بے تعلقی کا ثبوت دیا ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ یہ عذر بھی پیش کر رہے ہیں کہ بے لاگ صداقت کے لئے زمانے کی فضا سازگار نہیں اور ابھی وہ وقت نہیں کہ کسی شخص کی بایوگرافی (Biography) کریٹکل (Critical) طریقے سے لکھی جائے۔ اس کی خوبیوں کے

www.urduchannel.in

ساتھ ساتھ اس کی کمزوریاں بھی دکھائی جائیں اور اس کے عالی خیالات کے ساتھ اس کی لغزشیں بھی ظاہر ہو جائیں۔ (حالؔی، حیات جاوید)

سوانح نگاری کے مغربی تصورات کو (جن کو ہندوستان میں پہنچے ہوئے کچھ زیادہ عرصہ نہیں ہوا تھا) قبول کرنے کے لئے ہر طرف آمادگی تو نظر آتی تھی۔ مگر اس دور میں ان تصورات کی ماہیت سے صحیح واقفیت شاید پیدا نہیں ہوئی۔ اس کی وجہ شاید یہ تھی کہ اس زمانے کے اکثر مصنف مغربی زبانوں سے ناواقف تھے اور ان کا سرمایۂ معلومات مغربی ادب کے بارے میں کچھ زیادہ نہ تھا اور جو کچھ تھا انھوں نے بالواسطہ حاصل کیا تھا۔

یہی وجہ ہے کہ اس زمانے کے سوانح نگار ان اصولوں پر عمل پیرا ہونے کے دعوے کے باوجود فن کے صحیح تقاضوں کی تکمیل نہیں کر سکے۔ ان تقاضوں کی جن کی ان سے خالص علمی اور فنی نقطۂ نظر سے توقع تھی۔ اردو زبان کے سب سے بڑے سوانح نگار حالی کا اعترافِ عجز گزشتہ سطور میں آ چکا ہے۔ اردو کا دوسرا بڑا سوانح نگار شبلی مغربی اصولِ سوانح نگاری کے متعلق سخت تذبذب میں ہے۔ چنانچہ ایک طرف تو وہ اس بات کو ضروری قرار دیتا ہے کہ ہیرو کے محاسن کے ساتھ ساتھ معائب بھی دکھائے جائیں تاکہ سوانح عمری مدلل، مداحی اور کتاب المناقب نہ بن جائے مگر دوسری طرف اسی طریقۂ سوانح نگاری کو فریب دہ اور ''زیادہ قابلِ اعتراض'' بلکہ خطرناک خیال کرتا ہے، شبلی کا خیال یہ ہے کہ ''قدیم طریقہ صرف سکوت کا مجرم ہے لیکن موجودہ طریقہ درحقیقت خیانت اور مداحی ہے جو واقعہ نگاری سے دور ہے۔

اس دور کی سوانح نگاری کا سرچشمۂ تحریک جذبۂ احیائے قومی ہے۔ چنانچہ عمدہ ترین سوانح عمریاں بزرگوں اور ناموروں کی یادگار کی بجائے قوم کی ترقی کے خیال سے لکھی گئی ہیں۔ مولانا حالی نے غالب کی لائف اس لئے لکھی ہے کہ غالب کی خوش طبعی اور ظرافت سے قوم میں زندہ دلی اور شگفتگی پیدا ہو۔ حیات سعدی اور حیاتِ جاوید کا نصب العین بھی یہی ہے۔ اس کے بعد شبلی آتے ہیں سو ان کی تمام تر توجہ اسلاف کے قابلِ فخر کارناموں کی تاریخ پر مرکوز رہتی ہے۔ حالؔی اور شبلؔی کے پیرو اور متبعین بھی اسی اصول پر کاربند ہیں۔ ان سب کی

نظر اشخاص پر اشخاص کی حیثیت سے کم پڑتی ہے۔ ان کے دماغی کارناموں کے حصے پر زیادہ پڑتی ہے جس سے احیائے قوم کے لئے مواد حاصل کیا جا سکتا ہے۔ اس دور کی سوانح نگاری کا ایک خاص رجحان یہ ہے کہ اس میں سوانح عمری مقصود بالذات نہیں، سوانح نگاروں کا اصل مقصد کچھ اور ہے۔ سوانح عمری کو اس مقصد کے لئے ذریعہ اور وسیلہ بنایا گیا ہے۔ یہ چیز حالی کی کتابوں میں کم اور شبلی کی تصانیف میں زیادہ ہے۔ الغزالی، سوانح مولانا روم، سیرۃ النعمان بلکہ شعر العجم بھی ان میں سے ہر ایک کا مقصد اشخاص کے حالات کی اصل تدوین نہیں ___ ان کے ذریعے علم و ادب کی ان شاخوں کی بابت لکھنا جن کی نمائندگی کا فخر ان علمائے کبار اور ادبائے عظام کو حاصل ہے۔

اس دور کی سوانح نگاری میں تاریخی حسن اور تاریخی نقطۂ نظر خاصا کارفرما ہے۔ ایک عمدہ سوانح عمری کو تاریخ سے الگ کچھ اور چیز ہونا چاہیے۔ تاریخ میں شخصیتوں کو ان کے خلوت کدوں سے باہر کی دنیا یعنی سماج اور اجتماع کے مجموعی پس منظر میں سرگرم کار دکھایا جاتا ہے اور ان کے اعمال پر عام سماج اور اجتماع کے نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی جاتی ہے مگر سوانح عمریوں میں شخصیتوں کو اس نقطۂ نظر سے بھی دیکھا جاتا ہے کہ سماج اور اجتماع سے الگ ان کی ذاتی اور نجی زندگی کیا تھی ___ وہ ذاتی اور نجی زندگی جس کو سماج اور اجتماع اگر چاہے تو قطع کر دے ___ یعنی وہ اعمال اور افعال جو صرف ان کے ہیں اور ان سے سماج، بہ حیثیت سماج متعلق نہیں ___ اس دور کی سوانح عمری فن کی اس معراج تک نہیں پہنچی ___ اعمال و افعال کا خارجی رخ اور زندگی کے وہ مظاہر جن کو مظاہر جلوت کہا جا سکتا ہے عموماً وہی سوانح نگاروں کے پیش نظر ہیں۔ بعض سوانح عمریاں ایسی ہیں جن میں اشخاص کی حیثیت وہی رہ جاتی ہے جو ایک دائرے کے درمیان ایک نقطہ کی ہوتی ہے۔ پس اسی نقطے کی طرح اشخاص کا حال بے حد مختصر مگر اس زمانے کی تہذیب اور ثقافت بلکہ جغرافیہ یہاں تک کہ ان کے وطن سے باہر دور دور کے حالات بھی ان میں آ گئے ہیں۔ سوانح نگاری کا توسیعی تصور ان مصنفوں پر چھایا ہوا ہے اور اس کی وجہ سے بعض سوانح عمریاں تو صرف نام کی سوانح عمریاں ہیں۔ ان کو اس دور کی جامع تاریخیں کہنا شاید زیادہ مناسب

www.urduchannel.in

ہوگا ___ مولانا محمد حسین آزاد اپنے بعض رجحانات کے اعتبار سے ایک کامیاب سوانح نگار ہو سکتے تھے مگر ان کی سوانح نگاری تاریخی ناول کی حدود میں جا پہنچی ہے۔ تاریخی ناول میں شخصیتیں تاریخی ہوتی ہیں اور جزئیات مخلوط خیالی اور واقعی آزاد کی سوانح نگاری بھی اس کے قریب قریب ہے مگر اس میں شبہ نہیں کہ آزاد کو ذاتی جزئیات سے بڑی دلچسپی ہے اور یہ ایک سوانح نگار کا خاص رجحان ہے (لیکن آزاد ہمارے موجودہ موضوع سے اس لئے خارج ہے کہ وہ سرسید کے گروہ کے آدمی نہیں) ہمارے بڑے سوانح نگار شبلی اور حالی ہیں۔ ان کی سوانح عمریوں میں سب خصوصیات پائی جاتی ہیں جن کا سطور بالا میں ذکر آیا ہے۔

ڈاکٹر مامون رشید

مقالہ نگاری

اردو ادب کی نثری اصناف مضمون، انشائیہ اور مقالے کے درمیان بنیادی فرق کی وضاحت اس طرح کی جاسکتی ہے کہ انشائیہ اپنی بے تکلفی، شگفتگی اور شخصی انکشاف کے ساتھ ساتھ زندگی سے متعلق ہر جہت اور ہر زاویہ کا عکاس ہوتا ہے۔ فنی اعتبار سے انشائیہ کے خدوخال میں اسلوب کی تازگی، نزاکتِ قلبی اور تاثرات کے علاوہ شخصیت کی جلوہ گری صاف نظر آتی ہے۔ ایجاز و اختصار، آزاد روی، غیر رسمی انداز اور دعوت فکر انشائیہ کی بنیادی خصوصیات ہیں۔

خیال رہے کہ اردو ادب خواہ انقلابی ہو، رجعت پسند ہو یا ترقی پسند، ہر حال میں زندگی کا ترجمان ہوتا ہے۔ اس لیے مقالہ اور مضمون میں نظم و نسق اور منطقی استدلال ضروری ہے۔ اس میں تمہید، نفس مضمون اور خاتمہ کا بطور خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ مقالہ اور مضمون میں اسلوب کا یکساں ہونا ضروری نہیں۔ اختصار اور موضوع کے لحاظ سے اس کی جامعیت اس کے محاسن ہیں، جب کہ موضوعات و خیالات کے تنوع کی وجہ سے تحریر کی نوعیت بدل سکتی ہے۔ مضمون میں دلکشی و رنگینی سے قطع نظر توازن، تناسب و اکملیت ہوگی۔ مضمون ہی کی طرح مقالہ نگاری میں تحقیقی کاوش کا پہلو اہم ہوگا۔ دراصل مقالے میں موضوع کے مختلف پہلوؤں کا بھرپور تنقیدی جائزہ، اس پر مدلل مباحث کے ساتھ نتائج کا استخراج، معنی خیزی اور دیانت داری اہمیت کی حامل ہوگی۔ مقالہ کی زبان سنجیدہ اور خالص علمی ہوگی۔ طرز استدلال کی خوبیوں کے علاوہ تحقیق و تدقیق کی ذمہ داریاں بھی اہم ہیں۔ مقالہ میں شخصیت کا پرتو بالکل نہیں ہوتا۔ فنی اعتبار سے مقالے میں موضوع کے زیر اثر گفتگو میں حوالوں کے

www.urduchannel.in

علاوہ اہل علم کی آرا کا اہتمام، تدبر اور رابطہ و تسلسل کا ہونا ضروری ہے اور یہی مقالہ کی منفرد شان، متانت، حکیمانہ نکتہ رسی اور علمی تابندگی کہلائے گی۔

کسی بھی موضوع پر اپنے خیالات کو یکجا کر کے ترتیب وسلیقے سے اس طرح پیش کرنا کہ تحریر کا مقصد پورا ہو جائے اور قاری کو دشواری بھی نہ ہو، مضمون نویسی کہلاتا ہے۔ مضمون کے موضوعات کی کوئی تحدید نہیں۔ علمی، ادبی، تمدنی، معاشرتی، تاریخی، مذہبی، سیاسی، سماجی، اخلاقی، تحقیقی، تنقیدی، سوانحی غرض کسی بھی نوعیت کا مضمون لکھا جا سکتا ہے۔ کسی بھی مضمون میں ایک بنیادی خیال کو مرکزی حیثیت دے کر استدلال، تاثرات اور حقائق کی روشنی میں اس کو پھیلایا جا سکتا ہے۔ مضمون میں زیادہ سے زیادہ معلومات اور موضوع سے مربوط خیالات کا اظہار ضروری ہے۔ مضمون لکھتے وقت اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ اس میں کسی طرح کا الجھاؤ نہ ہو جو قاری کی طبیعت پر گراں محسوس ہو بلکہ مضمون کا آغاز اس طرح ہو کہ قاری ابتدا ہی سے اس کی جانب مائل ہو جائے۔ اور اس کے لیے ضروری ہے کہ مضمون نویس غیر ضروری باتوں سے بچتے ہوئے نفس مضمون یا موضوع کی وضاحت کے لیے سادہ اور موثر اسلوب اختیار کرے۔ نیز اس کی زبان سلیس اور خیالات بامعنی ہوں۔ دوراز کار مفاہیم اور گنجلک عبارت سے پرہیز کرے۔ موضوع سے متعلق مواد کی فراہمی کے ساتھ ساتھ تسلسل، ربط اور منطقی استدلال ضروری ہے۔ مضمون مختصر بھی ہو سکتا ہے اور طویل بھی۔ عام طور پر مضمون نگاری میں یہ اہتمام کیا جاتا ہے کہ متعین انداز سے کچھ خاص نکات پر گفتگو کی جائے۔ جب کہ مقالے میں مطلوبہ امور پر تحقیقی حوالوں سے بحث کی جاتی ہے اور نتائج بھی استنباط کیے جاتے ہیں۔

اہل علم نے مضمون نگاری کے جو بنیادی اصول بیان کیے ہیں ان میں پہلی شرط موضوع پر گرفت ہے۔ ادبا کا ماننا ہے کہ جب تک موضوع کے ہمہ جہت پہلوؤں سے کما حقہ واقفیت نہ ہو اور اطمینان بخش مواد موجود نہ ہو، اچھا مضمون نہیں لکھا جا سکتا۔ دوسرا اہم مسئلہ ترسیل کا ہے اور اس کے لیے ترتیب مضمون اور زبان کی سلاست پر توجہ ضروری ہے۔ دقیق اور ثقیل الفاظ کا استعمال اور مبالغہ آرائی سے اجتناب بھی ضروری ہے۔ مضمون کو اچھا

اور بہتر بنانے کے لیے موضوع کی مناسبت سے معلومات فراہم کرنا اور مثالیں دینا مضمون کی افادیت اور حسن میں اضافہ کا سبب ہوگا۔ مضمون شروع کرنے سے پہلے مضمون نویس کو چاہیے کہ موضوع کے حوالے سے اس کا خاکہ تیار کر لے تاکہ اپنی بات کو بہتر اور مدلل انداز میں تحریر کر سکے۔ مضمون نگار کو چاہیے کہ قاری سے اس بات کا مطالبہ ہرگز نہ کرے کہ وہ اس کے پیش کردہ خیالات سے اتفاق کرے یا یہ کہ اس کی تائید کرے۔ اور آخری بات یہ کہ مضمون کا اختتام واضح اور معنی خیز ہو۔ اس میں تذبذب اور تشکیک کا شائبہ بالکل نہ ہو۔

اردو کے نثری اصناف میں ایک صنف مقالہ ہے۔ مقالہ مضمون کی ایک قسم ہے مگر یہ مضمون سے بالکل منفرد اور الگ ہے۔ عام طور پر ہر بات یا خیال جو نثر میں پیش کیا جائے مضمون سے موسوم کر دیا جاتا ہے۔ لیکن ہر نثری تحریر کو ہم مقالہ نہیں کہہ سکتے۔ مقالہ تحریر کی ایک منظم اور مستحکم صورت ہے جو انشائیہ، مضمون، خاکہ، سوانح اور رپورتاژ جیسی دیگر نثری اصناف کی طرح اردو ادب میں اپنا ایک خاص مرتبہ اور منصب رکھتا ہے۔ علمیت مقالے کا وہ اساسی وصف ہے جو اس صنف کو دیگر نثری تحریروں سے مختلف کر دیتا ہے۔ مقالہ نثری ادب کی واحد تحریر ہے جو قلم کی عالمانہ و مفکرانہ شخصیت کی ضامن ہوتی ہے۔ یہ تحریر مقالہ نگار کے تبحر علمی، وسعت نظری، نکتہ رسی، حافظہ اور خیال آفرینی کی صحت و ثبات کا آئینہ ہوتی ہے۔ کسی بھی مقالہ میں مقالہ نگار کا صاف ستھرا ذہن، واضح مطمح نظر اور نگہ حق میں بالکل واضح ہوتا ہے۔ اگر مقالہ نگار طبعاً، خلقاً سنجیدگی و متانت کے اوصاف سے مبرا ہے تو وہ مقالہ نگار کے فرائض انجام دینے کا اہل نہیں۔

مقالے میں انشاء کا غیر مستحسن عمل عموماً دو مواقع پر نظر آتا ہے۔ اولاً جب مقالہ نگار کا ذخیرۂ علم عامیانہ یا اوسط درجے کا ہوتا ہے، اسے زبان و بیان پر قدرت تو حاصل ہوتی ہے عبارتیں بھی خوش نما اور دل افروز ہوتی ہیں مگر چونکہ وہ ذہنی طور پر نادار ہوتا ہے اس لیے موضوع پر اظہار خیال شروع کرتا ہے مگر بات آگے نہیں بڑھتی۔ یہ مقالہ نگاری نہیں بلکہ عبارت آرائی ہے جو اس صنف کے لیے قطعاً مناسب نہیں۔

دوسری بات یہ کہ جب مقالہ نگار جذباتی ہو جاتا ہے اور انشا پردازی اس کی تحریر میں حاوی

www.urduchannel.in

ہوجاتی ہے تو پھر مقالہ نگار کی رہبری دماغ کے بجائے دل کے سپرد ہوجاتی ہے۔ وہ خیالات کے بجائے جذبات کی طرف راغب اور بات سے زیادہ بیان کا بندہ ہوجاتا ہے۔ یہ صورت انشاء کی بے اعتدالی کا نتیجہ ہے جو اس صنف کے لیے عیب ہے۔

مقالہ سنجیدہ خیالات و افکار کا نہایت مرتب و مستحکم تحریری اسلوب ہے۔ اس صنف کی امتیازی خصوصیت اس کی سالمیت و جامعیت ہے۔ یہ خیالات کی یکجہتی ہے جو ترتیب ذہنی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ کسی بھی مقالہ کی کامیابی کا راز اس کی تنظیمی خوش سلیقگی اور تحریر بستگی میں پوشیدہ ہے۔ مقالہ نگار کا حافظہ قوی، قوت نقد درجہ اوسط سے بالا اور اس کے اندر صبر وضبط کا مادہ بدرجہ اتم ہوتا ہے۔ دوسرے قلم کاروں کی طرح مقالہ نگار کسی موضوع پر بے ساختہ قلم نہیں اٹھاتا۔ بلکہ احتیاط، اطمینان اور اعتماد کے ساتھ اپنی باتیں سپرد قلم کرتا ہے۔ ذاتی مطالعہ کی روشنی میں منتخب موضوع پر غور وخوض کرنا، دلائل اور کارآمد مثالوں کے ذریعہ اپنی بات کو قابل قبول بنانا مقالہ نگار کا فرض اولین ہے۔

مقالہ کے پختہ و مستحکم اسلوب کا سبب وحدت خیال ہے۔ اچھے اور کامیاب مقالوں میں خیالات کی مختلف منزلیں ہوتی ہیں۔ یہ منزلیں بالترتیب وبتدریج سامنے آتی ہیں اور قاری انہیں زینہ بہ زینہ طے کرتا ہے۔ مقالہ کا چھوٹے چھوٹے متعدد پیراگرافوں میں منقسم ہونا نہ صرف قلم بند خیالات کی نفیس ذہنی تنظیم وتشکیل کی دلیل ہے بلکہ یہ مقالے کے فورم یا اسلوب کی مضبوطی اور استحکام کی علامت بھی ہے۔ کامیاب اور معیاری مقالے میں اچھی نثر کے تمام محاسن موجود ہوتے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے جملے، نرم آہنگ، سادہ و سہل عبارت، متوازن انشاء اور تیقن پذیر انداز اس تحریر کے شمائل وخصائل ہیں۔

موضوع کے سلسلے میں مقالہ نگار مکمل آزاد ہوتا ہے ادبی تخلیقات وتحقیقات، علمی مضامین، سائنسی ضابطے ومسائل، مختلف علوم وفنون، غرض ہماری متمدن زندگی کا ہر باب مقالہ نگار کے لیے وا رہتا ہے۔ موضوعات کے اس تنوع کی وجہ سے مقالے کی مختلف قسمیں بیان کی جاسکتی ہیں۔ مثلاً مذہبی مقالہ، سیاسی مقالہ، تاریخی مقالہ، تنقیدی مقالہ، تحقیقی مقالہ، سیرتی مقالہ اور سائنسی مضامین سے متعلق مقالہ وغیرہ۔

مقالہ میں حقائق کی بازیافت کی جاتی ہے۔ اس میں شواہد، تجزیہ اور تاثرات کا دیانت داری سے مطالعہ کیا جاتا ہے اور استدلالی گفتگو کی روشنی میں نتائج اخذ کیے جاتے ہیں۔ مقالہ نگار مکمل طور پر غیر جانب دار ہوتا ہے۔ مقالہ میں مفید معلومات کے ساتھ ساتھ چونکہ مباحثہ کی گنجائش ہوتی ہے اس لیے عام طور پر مقالہ طویل ہوجاتا ہے۔ مقالے کو کارآمد بنانے کے لیے تحقیق وتدقیق کی ضرورت سے انکار ممکن نہیں۔ موضوع کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ اور پھر مقالہ نگار کے زاویہ فکر کا انداز بھی بے حد اہم ہے۔ اردو میں مقالات شبلی، مقالات آزاد (مولانا ابوالکلام آزاد) اور مقالات مسعود کے علاوہ دیگر اہل علم کی بہت سی تحریریں مقالے کے ذیل میں آتی ہیں۔

مقالہ کی زبان کے سلسلے میں بیشتر اہل علم کی رائے یہ ہے کہ مقالہ کی زبان صاف ستھری، مدلل اور عالمانہ ہونی چاہیے۔ قاضی عبدالودود کے مطابق، محقق کو خطابت سے احتراز کرنا چاہیے اور استعارہ وتشبیہ کا استعمال توضیح کے لیے ہو نہ کہ آرائش گفتار کے لیے نیز کم سے کم الفاظ میں مافی ءالضمیر کی ادائیگی مناسب اور بہتر ہے۔

مقالہ لکھنے کے لیے سب سے پہلے موضوع کا انتخاب بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کے بعد موضوع سے متعلق معلومات اکٹھا کرنا، ان کی ترتیب وتہذیب اور پھر تجزیاتی تسلسل کے ساتھ اس کا خاکہ تیار کرنا اچھے نتائج کی جانب پیش قدمی ہے۔ مقالہ موضوع کے اعتبار سے طویل اور مختصر ہوسکتا ہے البتہ یہ بات ذہن نشین رہے کہ غیر ضروری باتوں کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنا مقالہ، مقالہ نگاری کا عیب ہے۔ مقالہ دراصل تحقیق کا آئینہ ہوتا ہے اس لیے مقالہ قلم بند کرتے وقت تحقیق کے بنیادی اصول وضوابط کو مدنظر رکھنا ضروری ہے۔

www.urduchannel.in

منظر عباس نقوی

اسلوب اور اس کی تشکیل

اسلوب کیا ہے؟ ادائے خیالات اور اظہار جذبات کا ڈھنگ۔ اسلوب کی یہ تعریف نثر و شعر دونوں پر حاوی ہے۔ نثر اور شعر میں فرق یہ ہے کہ نثر سوچے سمجھے خیالات اور جچے تلے بیانات کا پیرائیہ ادا ہے اور شعر تخیل و جذبات کی ترجمانی کا وسیلہ۔ اس طرح اسلوب کی بھی دو قسمیں ہوئیں۔ نثری اسلوب اور شعری اسلوب۔ نثری اسلوب وہ ہے جس کا تعلق بنیادی طور پر ادائے خیالات سے ہے اور شعری اسلوب وہ ہے جو اظہار جذبات کے لیے مخصوص ہے۔ ادائے خیال سے مراد یہ ہے کہ مصنف کے ذہنی تجربات بے کم و کاست قاری کے ذہن تک منتقل ہو جائیں۔ اسی عمل کو اصطلاحی زبان میں ابلاغِ خیال کہتے ہیں۔ ابلاغ ہی کی ضرورت کو وہ اسلوب بیان اختیار کرنا پڑتا ہے جو سریع الفہم، قطعی اور استدلالی ہوتا کہ جن خیالات کا اظہار مقصود ہے یا جس واقعہ یا کیفیت کو وہ بیان کرنا چاہتا ہے وہ پڑھنے یا سننے والے کے دماغ کو پوری طرح اپیل کر سکے۔ ظاہر ہے کہ یہ اسلوب قافیہ و بحر کا متحمل نہیں ہو سکتا کیونکہ یہ قیدیں خیال کو لفظوں کا غلام بنا دیتی ہیں۔

شعری اسلوب کا معاملہ اس سے بالکل مختلف ہے۔ اگر یہ صحیح ہے کہ شعر اظہار جذبات کا وسیلہ ہے تو لازمی طور پر اس کا اسلوب نثر سے مختلف ہونا چاہیے۔ یہ وہ اسلوب ہوگا جس میں ایک بلیغ ابہام ہو، ایک لطیف نغمگی ہو اور ایک ایسی ماورائی کیفیت جو سننے والوں کے وجدان کو اپیل کر سکے۔ اگر شعر کے لیے یہ اسلوب اختیار نہ کیا جائے تو اندیشہ ہے کہ شاعر جس جذباتی تجربے کو دوسروں تک پہنچانا چاہتا ہے اس میں اس کو کامیابی نہ ہو۔ چنانچہ اسی ابہام کی ضرورت نے شاعر کو اشاروں کنایوں میں بات کرنے کا سلیقہ سکھایا۔ اس

نغمگی کی خاطر قافیہ و بحر وجود میں آئے۔ اور اسی ماورائی کیفیت کے لیے شاعر کو انوکھی تشبیہات اور خیالی استعارات کا سہارا لینا ضروری ہوا۔

نثر و شعر کی یہ تقسیم بہت حد تک درست سہی لیکن بعض اوقات غلط بھی ثابت ہوئی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ نہ نثری اسلوب کلیتًا جذبات سے معریٰ ہو سکتا ہے اور نہ شعری اسلوب پوری طرح افکار سے بے نیاز رہ سکتا ہے۔ خود خیال اور جذبے میں اتنا قریبی تعلق ہے کہ دونوں کو دو الگ الگ خانوں میں نہیں بانٹا جا سکتا۔ خیال کی تہ میں جذبے اور جذبے کی تہ میں خیال کی کارفرمائی ایک ایسی نفسیاتی حقیقت ہے جس سے انحراف ممکن نہیں۔ یہی سبب ہے کہ اکثر اوقات نثر میں شعر کی کیفیت پائی جاتی ہے اور شعر قافیہ و بحر سے قطع نظر بالکل نثر سے مشابہ معلوم ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں مثال کے طور پر آزاد ہی کا نام لیا جا سکتا ہے جن کی نثر میں شاعری کا انداز ہے اور نثر پر اکثر و بیشتر شاعری کا دھوکہ ہونے لگتا ہے۔ یہ ایک استثنیٰ ہے اور اس طرح کی مستثنیات کا راز جاننے کے لیے ہمیں مصنف یا شاعر کے مزاج اور شخصیت کا جائزہ لینا ضروری ہوگا۔ آزاد کے بارے میں یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ ان پر تخیل پرستی اور افسانویت کا غلبہ تھا۔ طبیعت کے اس مخصوص رنگ نے ان کے اسلوب نثر پر گہرا اثر ڈالا اور اس میں شعری اسلوب کی وہ خصوصیت پیدا ہو گئی کہ بقول شبلی ''اگر وہ گپ بھی ہانکیں تو وحی معلوم ہوتی ہے''۔ رہا شاعری کا معاملہ تو اس میں جو نثر کا انداز دکھائی دیتا ہے وہ دراصل ایک احتجاج تھا رائج الوقت غزل کی اس جذباتیت کے خلاف جس کو حالی بے وقت کی راگنی خیال کرتے تھے اور ادب میں اس قسم کی مثالیں اور بھی مل سکتی ہیں جن کو پیش نظر رکھتے ہوئے یہ کہنا کافی ہوگا نثری اور شعری اسلوب کی تقسیم قافیہ و عروض کی موجودگی یا غیر موجودگی سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ یہ بات بالکل قرین قیاس ہے کہ وہ ادبی تخلیق جس کو ہم اس کی ہیت کے اعتبار سے نظم کہتے ہوں شعریت سے بالکل محروم ہو اور اس کے برخلاف وہ شہ پارۂ ادب جو ظاہری خدوخال کے لحاظ سے نثر کے زمرے میں آتا ہو، زبان و بیان کی لطافتوں کے باعث ہزاروں شعروں پر بھاری ہو۔

بہرصورت اس اختلاف سے ہم کو اسلوب نثر کی ماہیت سمجھنے میں بڑی مدد مل سکتی

www.urduchannel.in

ہے۔آزاد کی مثال سے یہ تو ظاہر ہو گیا کہ اسلوب کا انشاء پرداز کی شخصیت سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔علماء ادب نے اسلوب کی جو تعبیر وتشریح کی ہے اس میں بھی اس پہلو پر خاص زور ملتا ہے۔کسی نے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا مظہر بتایا ہے تو کسی کی نظر میں اسلوب سے مراد وہ منفرد انداز بیان ہے جس کے آئینہ میں ہم مصنف کی شخصیت کو بے نقاب دیکھ سکتے ہیں۔ یہ ایک ایسی واضح حقیقت ہے جس سے کسی طرح انکار ممکن نہیں۔شخصیت کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ایک خارجی پہلو، یعنی کسی شخص کے خدوخال، رنگ روپ، وضع قطع اور چال ڈھال اور دوسرا داخلی پہلو یعنی اس کے احساسات، ردعمل، خیالات اور نظریات۔خارجی پہلو سے واقفیت حاصل کرنے کے لیے اس کو بس ایک نظر دیکھ لینا کافی ہے۔البتہ شخصیت کے داخلی پہلو تک رسائی صرف اسی حالت میں ہوسکتی ہے جب کہ ہم اس شخص سے تبادلۂ خیالات کریں یا اس کی تحریروں کو پڑھیں۔

خیالات، احساسات اور نظریات بالکل موضوعی چیزیں ہیں۔اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہر شخص کے سوچنے اور محسوس کرنے کا ایک مخصوص انداز ہوتا ہے۔سوچنے اور محسوس کرنے کا یہ مخصوص انداز آدمی کے لب ولہجہ میں ایک انفرادیت پیدا کر دیتا ہے اور یہی منفرد لب ولہجہ انشاپرداز کا اسلوب کہلاتا ہے۔گویا اسلوب کی مدد سے ہم صاحب اسلوب کو بڑی آسانی کے ساتھ پہچان سکتے ہیں شاید اسی لیے اٹھارہویں صدی کے فرانسیسی صحافی بوفون (Buffon) نے کہا تھا کہ اسلوب مصنف کی شخصیت ہی کا دوسرا نام ہے۔جب ہم ادبیات عالم پر نظر ڈالتے ہیں تو بوفون کے اس بیان میں شک وشبہ کی گنجائش باقی نہیں رہتی۔خود اردو ادب میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں جہاں اسلوب شخصیت ہے اور شخصیت اسلوب۔مولانا محمد حسین آزاد کی شاعرانہ تصوریت، غالب کی حکیمانہ شوخی، حالی کی ہوش مندانہ بے نفسی، نذیر احمد کی ادیبانہ ظرافت اور ابوالکلام کی پیمبرانہ انانیت، ان کی شخصیت کے وہ مظاہر ہیں جن کا جلوہ ان انشاپردازوں کی ہر تحریر میں دیکھا جاسکتا ہے۔محمد حسین آزاد کسی بھی موضوع پر لکھیں، چاہے وہ تذکرہ ہو یا تنقید، تاریخ ہو یا سیرت، فلسفۂ زبان ہو یا الٰہیات ہر جگہ تخیلی اور تمثیلی رنگ ان پر مسلط رہتا ہے۔غالب اپنی محرومیوں کا نوحہ کرتے

ہوں یا آلام روزگار کا شکوہ، شوخی سے کسی موقع پر نہیں چوکتے۔حالی۔سرسید اور غالب سے ذاتی وابستگی رکھتے ہیں لیکن ناممکن ہے کہ سوانح نگاری کے موقع پر کہیں ضمیر متکلم کا استعمال کر جائیں، نذیر احمد کو مطعون ہونا گوارا لیکن یہ نہیں ہوسکتا کہ اپنے ہنسوڑ پن سے باز آجائیں چاہے خدا اور رسول کا ذکر ہی کیوں نہ ہو۔ابوالکلام کی انانیت ان مواقع پر بھی اپنے اظہار کے حیلے تلاش کر لیتی ہے جہاں اس کا کوئی محل نہیں ہوتا۔یہی سبب ہے کہ ان انشاپردازوں کی کسی بھی تحریر پر ایک نظر ڈال کر معلوم کیا جاسکتا ہے کہ کون سی عبارت کس انشا پرداز کی تخلیق ہے۔

اسلوب کی ماہیت کو سمجھنے کے لیے مصنف کی شخصیت کے علاوہ اسلوب اور خیال کے باہمی تعلق کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔اسلوب بنیادی طور پر وسیلہ ہے اظہار خیالات و احساسات کا۔اگر مصنف اپنے خیالات واحساسات قاری تک پہنچانے میں ناکام رہا تو اس کو اسلوب کا نقص سمجھا جائے گا۔گویا ابلاغ اسلوب کا وہ بنیادی وصف ہے جس کے بغیر اسلوب کا تصور ممکن نہیں۔ابلاغ کا کمال یہ ہے کہ مصنف نے کسی موضوع پر جو کچھ سوچا ہے وہ قاری تک اس طرح پہنچ جائے کہ اس کے ذہن میں موضوع سے متعلق کوئی الجھاؤ اور اشکال باقی نہ رہے اور یہ صرف اسی حالت میں ممکن ہے جب خود مصنف کے ذہن میں اپنے موضوع کا واضح تصور ہو۔اسلوب دراصل خیالات ہی کا عکس ہوتا ہے۔اگر خیالات میں الجھاؤ ہے تو اسلوب میں خود بخود الجھاؤ پیدا ہو جائے گا۔مصنف کے ذہن کا یہ الجھاؤ کبھی دقیق اور نامانوس الفاظ کا سہارا لیتا ہے تو کبھی دور از کار تشبیہات اور بعید الفہم استعارات کی پناہیں تلاش کرتا ہے۔جو انشاپرداز اپنے موضوع کا واضح تصور رکھتا ہے اس کی عبارت میں خود بخود سادگی پیدا ہو جاتی ہے۔یہ سادگی شائستگی کی علامت ہے اور بجائے خود ایک ایسا حسن جس پر ہزار آرائشیں قربان کی جاسکتی ہیں۔وہ انشاء پرداز جو ادب برائے ادب کے حامی ہیں اور عبارت آرائی کے لیے شعوری طور پر اہتمام کرتے ہیں ان کا اسلوب ابلاغ کے وصف سے محروم ہو جاتا ہے۔ابلاغ خیال کے لیے ضروری ہے کہ انشاپرداز موقع ومحل کی مناسبت سے موزوں ترین الفاظ کے انتخاب کا سلیقہ رکھتا ہو۔مرادفات کا استعمال

www.urduchannel.in

تضیع اوقات بھی ہے اور خیال کی گمراہی کا باعث بھی، وہ لوگ جو مرادف الفاظ کی مدد سے اپنی عبارت میں تاثیر اور زور پیدا کرنا چاہتے ہیں غالباً اس راز سے آگاہ نہیں ہوتے کہ ہر لفظ اپنی جگہ پر ایک مستقل معنی رکھتا ہے اور کسی زبان میں ایسے دو الفاظ مشکل ہی سے مل سکیں گے جو سو فی صدی ہم معنی ہوں۔ انشا پرداز پر یہ اخلاقی فریضہ بھی عائد ہوتا ہے کہ وہ قاری کے وقت کی قیمت کو محسوس کرے اور جہاں تک ممکن ہو کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ خیال ادا کرے۔ اسلوب کی اسی خصوصیت کو جامعیت کہتے ہیں۔ سادگی، شائستگی اور جامعیت کے علاوہ نثری اسلوب کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ اس میں قطعیت پائی جائے۔ قطعیت سے مراد یہ ہے کہ مصنف نے جو خیال اپنی تحریر میں پیش کیا ہے وہ جہاں تک ہو سکے جوں کا توں پڑھنے والوں تک منتقل ہو جائے اور اس بات کا امکان باقی نہ رہے کہ ایک پڑھنے والا عبارت کا کچھ مطلب سمجھے اور دوسرا کچھ اور تشبیہات اور استعارات کی بھرمار اور قوافی کا التزام اسلوب کی اس قطعیت کو فنا کر دیتے ہیں اور خیال کو اتنا مبہم بنا دیتے ہیں کہ ایک ہی بات کی دس تعبیریں کی جا سکتی ہیں۔ استعارہ کی بات آ گئی تو یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ معروف استعاروں کا استعمال بلاشبہ ابلاغ خیال میں معاون ہوتا ہے لیکن اگر ان کے استعمال میں ذرا بھی بدسلیقگی پیدا ہوئی تو اس بات کا قوی اندیشہ ہے کہ اسلوب اس اہم وصف سے بالکل محروم ہو جائے جس کا ہم نے ابھی ذکر کیا ہے یعنی قطعیت۔

آیئے اب اسلوب اور ادب کے تعلق پر غور کریں۔ ادب کیا ہے؟ ایک فن۔ اور کسی بھی فنی تخلیق کا جائزہ لیتے وقت ہمارے سامنے دو سوال آتے ہیں ''کیا'' اور ''کیسے''۔ کیا سے مراد اس فنی تخلیق کا موضوع ہوتا ہے اور ''کیسے'' کا مطلب اسلوب ادا۔ فنون لطیفہ میں خواہ مصوری ہو یا بت تراشی، موسیقی ہو یا ادب، اسلوب ادا کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ جب ہم کسی تصویر یا مجسمے، کسی نغمے یا ادب پارے کی تعریف کرتے ہیں تو وہ دراصل موضوع کی نہیں بلکہ اس اسلوب ادا کی تعریف ہوتی ہے جو فن کار نے اپنی تخلیق میں اختیار کیا ہے۔ مثال کے طور پر جب ہم یہ کہتے ہیں کہ پروفیسر سرور کے کمرے میں رکھی ہوئی غالب کی تصویر کیا خوب ہے تو بدیہی طور پر اس سے ہمارا مدعا ہرگز یہ نہیں ہوتا کہ غالب بہت

خوبصورت آدمی تھے، اس لیے کہ اگر ایسا ہوتا تو پھر ہم نے پروفیسر سرور کے کمرے میں رکھی ہوئی تصویر کی طرف ہی کیوں اشارہ کیا؟ غالب خوبصورت آدمی تھے تو ان کی ہر تصویر دلکش ہوگی۔ ظاہر ہے کہ اس تخصیص سے ہمارا مقصد یہ تھا کہ ستیش گجرال نے غالب کو جس انداز سے اس تصویر میں پیش کیا ہے وہ بہت خوبصورت ہے پیش کش کے اسی انداز کو ادب کی اصطلاح میں اسلوب کہتے ہیں۔ گویا اسلوب ادا ہر فن کی جان ہے اور ادب کوئی استثنا نہیں۔ اس سے ہم اس نتیجے پر پہنچے کہ اسلوب محض ابلاغ ہی نہیں بلکہ حسن کاری بھی ہے یہی وجہ ہے۔ کہ انشا پرداز کو ابلاغ خیال کے دوش بدوش فقرات کے صوتی مدوجزر اور مجردات کی مادی صورت گری کا بھی بطور خاص اہتمام کرنا پڑتا ہے۔

حسن کاری کی اس اہمیت سے یہ غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے کہ جب حسن کاری ہی اسلوب کا معیار ٹھہرا تو پھر ''ادب برائے ادب'' کے نظریے میں کیا قباحت ہے۔ اس غلط فہمی سے بچنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم ذریعہ اور مقصد کے فرق کو سمجھ لیں۔ یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ زبان اظہار خیال کا ایک وسیلہ ہے اور ادب زبان کی ایک تربیت یافتہ صورت۔ اس اعتبار سے ادب کا بھی وہی مقصد قرار پایا جو مقصد زبان کا ہے۔ پس یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اسلوب بذات خود مقصد نہیں بلکہ ذریعہ ہے کسی مقصد کے حصول کا اور وہ مقصد ہے ابلاغ خیال۔ مقصد ذریعہ سے افضل ہوتا ہے پھر یہ کہاں تک جائز ہوگا کہ ادب برائے ادب کے حامیوں میں شریک ہو کر خیال کو اسلوب پر قربان کر دیا جائے۔

اس بحث کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اسلوب ادیب کی شخصیت کا مظہر بھی ہے۔ ابلاغ خیال کا وسیلہ بھی اور ادب کا ایک اہم تقاضا بھی۔ اسلوب کے یہ تین پہلو بادی النظر میں ایک دوسرے سے بہت دور دکھائی دیتے ہیں، لیکن حقیقت میں اس طرح شیر و شکر ہیں کہ ایک کو دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ شخصیت کا حقیقی مظہر وہی اسلوب ہو سکتا ہے جس کے ذریعہ مصنف کے خیالات اور احساسات سادگی اور پرکاری، وضاحت اور جامعیت، شائستگی اور سلیقے کے ساتھ قاری تک منتقل ہو جائیں۔ گویا ہم اسلوب کی تعریف ان الفاظ میں بیان کر سکتے ہیں کہ اسلوب سے مراد کسی انشا پرداز کا وہ مخصوص فن کا

www.urduchannel.in

رانہ طریقہ کار ہے جس کی مدد سے وہ اپنے خیالات و احساسات قاری تک پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔ آیئے اب اس مسئلے کے دوسرے پہلو پر غور کریں۔ یعنی یہ کہ اسلوب بیان کیوں کر تشکیل پاتا ہے۔ ادب کے تخلیقی عمل کا تجزیہ کرنے سے ہم کو پتہ چلتا ہے کہ اسلوب بیان کی تشکیل میں پانچ عناصر کارفرما ہوتے ہیں۔ مصنف، ماحول، موضوع، مقصد اور مخاطب۔ گویا اسلوب کے تعین میں اس بات کو بڑا دخل ہے کہ بات کون کہہ رہا ہے۔ کس زمانے میں کہہ رہا ہے، کیا کہہ رہا ہے، کیوں کہہ رہا ہے اور کس سے کہہ رہا ہے۔ ''بات کون کہہ رہا ہے؟'' سے مراد یہ ہے کہ انشا پرداز کی علمی استعداد کیا ہے، ادبی ذوق کیسا ہے؟ ادب کے بارے میں اس کا نقطہ نظر کیسا ہے؟ موضوع کا واضح تصور رکھتا ہے یا نہیں۔ نیز یہ کہ روایت کا اسیر ہے یا تجربے کو پسند کرتا ہے۔ یہ وہ سوالات ہیں جن کا اسلوب کی تشکیل سے گہرا تعلق ہے۔ مصنف کے بعد ماحول کا نمبر ہے۔ ماحول سے مراد ہے اس عہد کا ادبی ذوق جس میں نثر پارے کی تخلیق ہوئی۔ یہ مذاق اس عہد کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی نظام کی پیداوار ہوتا ہے۔ مصنف کے مزاج میں لاکھ انفرادیت سہی لیکن یہ ممکن نہیں کہ وہ اپنے عہد کے مذاق کو کلیۃً نظر انداز کر دے۔ اگر وہ ایسا کرتا ہے تو اس کی قبولیت کا دائرہ بہت محدود ہو جائے گا۔ مصنف اور ماحول کے علاوہ اسلوب کی تشکیل میں موضوع کا بھی بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ موضوع یا خیال کی نوعیت کئی طرح کی ہو سکتی ہے مثلاً علمی، تاریخی، افسانوی، صحافتی، تدریسی وغیرہ۔ ہر موضوع ایک جداگانہ اسلوب کا متقاضی ہوتا ہے اور ہر قسم کے خیال کی ادائی کے لیے ایک ہی طرح کا اسلوبِ بیان اختیار نہیں کیا جا سکتا۔ مثال کے طور پر اگر ہم فلسفہ و سائنس کے مسائل کو دلی کی بیگماتی زبان میں ادا کرنے کی کوشش کریں تو اس کا نتیجہ انتہائی مضحکہ خیز ہوگا۔ اسی طرح اگر کسی اخبار میں خالص علمی زبان کا استعمال ہونے لگے تو اس کا انجام یہ ہوگا کہ کچھ ہی دنوں میں اس اخبار کی قبولیت کا دائرہ انتہائی محدود ہو کر رہ جائے گا۔

مولوی نذیر احمد کے اسلوب میں اگر کوئی نقص ہے تو بس یہی کہ اس میں لچک بالکل نہیں۔ یہ محاوراتی اسلوب مراۃ العروس، توبتہ النصوح، رویائے صادقہ اور ایامیٰ جیسے

قصوں میں تو زیب دیتا ہے لیکن ترجمہ قرآن مجید، الاجتہاد اور امہات الامہ جیسی مذہبی کتابوں کے موزوں نہیں۔ موضوع کے بعد اسلوب کی تشکیل میں وہ مقصد بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے جس کی خاطر انشا پرداز اظہار خیال پر مجبور ہوا۔ یہ مقاصد مختلف قسم کے ہو سکتے ہیں مثلاً قاری کو مرعوب کرنا، معقول کرنا، مطلع کرنا، متاثر کرنا، محظوظ کرنا۔ انشا پرداز قاری کو مرعوب کرنا چاہتا ہے تو مرصع، معقول کرنا چاہتا ہے تو استدلالی مطلع کرنا چاہتا ہے تو بیانیہ، متاثر کرنا چاہتا ہے تو پر جوش اور محظوظ کرنا چاہتا ہے تو مزاحیہ اسلوب اختیار کرتا ہے۔ رجب علی بیگ سرور مرصع کاری کرتے ہیں تاکہ قاری کو اپنی علمیت سے مرعوب کر سکیں۔ سرسید کے مضامین میں مباحثے کا انداز پیدا ہو جاتا ہے اس لیے کہ ان کا مقصد قاری کو اپنا ہم خیال بنانا ہوتا ہے۔ ذکاء اللہ کی تحریروں میں تفصیل و تجزیہ کی فراوانی ہوتی ہے کیونکہ ان کا نصب العین قاری کی معلومات میں اضافہ کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ ابوالکلام کی نگارشات ولولہ انگیز ہوتی ہیں، اس واسطے کہ ان کا مطمح نظر پڑھنے والوں کو متاثر کرنا ہوتا ہے۔ سرشار زبان و بیان کے کرتب دکھاتے ہیں، اس غرض سے کہ پڑھنے والوں کو محظوظ کر سکیں۔ اسلوب کے عناصر ترکیبی میں آخری عنصر مخاطب ہے۔ اسلوب کی تشکیل میں یہ بات بڑی اہمیت رکھتی ہے کہ مصنف کا روئے تخاطب کس کی طرف ہے۔ اس کو یہ بھی پیشِ نظر رکھنا پڑتا ہے کہ جن لوگوں کے لیے وہ لکھ رہا ہے وہ کس طبقے سے تعلق رکھتے ہیں، ان کی علمی استعداد کیا ہے، ذخیرہ الفاظ کتنا رکھتا ہے، ادبی ذوق کیسا ہے، رجحانات کیا ہیں اور یہ کہ کون سا اسلوبِ بیان ان کے دل و دماغ پر سب سے زیادہ اثر انداز ہو سکتا ہے۔ مخاطب کی نفسیات کا لحاظ رکھے بغیر جو اسلوب بیان اختیار کیا جائے گا، وہ خواہ کتنا ہی پر شکوہ کیوں نہ ہو کامیاب اسلوبِ بیان ہرگز نہیں کہلا سکتا۔

جب یہ بات طے پا گئی کہ اسلوبِ بیان کے تعین میں مصنف، ماحول، موضوع، مقصد اور مخاطب سب ہی کو دخل ہوتا ہے تو پھر یہ کس طرح ممکن ہے کہ ہر مصنف کے یہاں یا ہر قسم کی تحریر میں یا ہر دور میں ایک ہی قسم کا اسلوب بیان مل سکے۔ مناسب ہوگا کہ ہم اردو نثر کی تاریخ کی ورق گردانی کریں اور دیکھیں کہ ہم نے اسلوب کی تشکیل کے بارے میں جو نظریہ قائم کیا ہے وہ کہاں تک درست ہے۔

www.urduchannel.in

اردو نثر کا آغاز عربی و فارسی کتابوں کے ترجموں سے ہوا۔ ان کتابوں کی نوعیت یا تو مذہبی تھی یا افسانوی۔ مذہبی کتابوں میں قرآن مجید اور افسانوی کتابوں میں داستانیں سرفہرست ہیں۔ مذہبی کتابوں کے ترجموں کا مقصد عوام کی آگاہی اور داستانوں کے ترجموں کا نصب العین خواص کی تفریح طبع تھا۔ جہاں تک جملوں کی ساخت اور لفظوں کی ترتیب کا تعلق ہے مذہبی کتابیں ہوں یا داستانیں دونوں میں لفظ بہ لفظ ترجمے کا انداز ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا اسلوب عام بول چال کی زبان سے بالکل مختلف ہوگیا ہے۔ البتہ موضوع کے اختلاف نے دونوں کے اسلوب میں یہ امتیاز ضروری پیدا کردیا ہے کہ مذہبی کتابوں کے ترجمے سادہ ہیں، جب کہ داستانوں کے ترجموں میں عبارت آرائی اور قافیہ پیمائی جی بھر کر کی گئی ہے۔ سبب یہ ہے کہ مذہبی کتابوں کے ترجموں میں قطعیت لازمی تھی اور مترجمین کو ذہنی اپج کے اظہار کا کوئی موقع نہ تھا۔ اس کے برخلاف خیالی اور فرضی داستانوں میں اس بات کی پوری گنجائش تھی کہ نفس موضوع سے بے نیاز ہوکر جو جی میں آئے کہہ دیا جائے۔ یہاں خیال کی کوئی اہمیت تھی ہی نہیں اور اگر تھی بھی تو ثانوی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ داستانوں کے ترجموں میں خوب خوب عبارت آرائیاں کی گئیں۔ وجہی کی سب رس اور تحسین کی نوطرز مرصع اسی مرصع اسلوب کی یادگار ہیں۔ اس اسلوب میں حسن کاری کا جو عنصر تھا اس کے اردو نثر پر گہرے اثرات پڑے اور ہم دیکھتے ہیں کہ یہی اسلوب انیسویں صدی کے وسط تک مذاق عصر بنا رہا۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس کا جواب پانے کے لیے ہمیں اس عہد کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی نظام پر ایک نظر ڈالنی ہوگی۔ ۱۸۵۷ کے انقلاب سے پہلے ہمارا ادب بہت حد تک درباروں اور خانقاہوں سے وابستہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں درباری اور خانقاہی اثرات بہت نمایاں ہیں۔ ادب کی درباروں سے وابستگی نے اس کو نثر میں داستان اور نظم میں قصیدہ عطا کیا۔ شاہی سرپرستی نے ادیبوں اور شاعروں کو وہ فرصت و فراغت بخشی جو نثر و نظم دونوں میں تزئین و آرائش کا باعث ہوئی۔ چنانچہ داستانوں کا مرصع اسلوب ہو یا قصیدہ کی پرشکوہ زبان دونوں ایک خاص ماحول کی پیداوار ہیں۔ جب یہ ماحول تبدیل ہوا تو اس کے ساتھ ہی نثر و نظم کا یہ اسلوب بھی بدل گیا۔

۱۸۵۷ کے انقلاب کے بعد قومی بیداری کی جو لہر دوڑی اس نے ہندوستانی زندگی کے ہر شعبہ کو متاثر کیا۔ ادب پر بھی اس تبدیلی کے اثرات پڑنے تھے سو پڑ کر رہے۔ اس تبدیلی کے زیر اثر ادب کے موضوعات بھی بدلے اور مقاصد بھی۔ اب تک قصے کہانیاں کہہ کر بادشاہوں کا دل بہلایا جا رہا تھا۔ اب ضرورت محسوس ہوئی کہ ادب کو قومی اصلاح و ترقی کا آلہ کار بنایا جائے۔ اس معاملے میں سرسید نے پہل کی۔ غالب کے خطوط کا سادہ اور بے تکلف اسلوب ان کا رہبر بنا۔ چنانچہ تہذیب الاخلاق جاری کرکے انھوں نے اردو نثر کو ایک نئی راہ پر لگا دیا اور خیالی افسانوں کی جگہ علمی، ادبی، تاریخی اور مذہبی نوعیت کے مضامین لکھے جانے لگے۔ موضوع کی تبدیلی فطری طور پر اسلوب پر بھی اثر انداز ہوئی۔ میر امن کا ''محاوراتی اسلوب'' قصہ چہار درویش کے لیے بے شک مناسب تھا۔ سرور کا مرصع اسلوب فسانہ عجائب کے لیے بلاشبہ موزوں ہوسکتا تھا لیکن تہذیب الاخلاق کے علمی اور اصلاحی مضامین کسی دوسرے ہی اسلوب کا مطالبہ کر رہے تھے اور یہ اسلوب وہ ہونا چاہیے تھا جو سادہ، عام فہم، قطعی اور استدلالی ہو۔ بعینہ یہی مقصد کا بھی تقاضا تھا۔ سرسید بنیادی طور پر ایک مصلح تھے۔ انھیں اپنے اصلاحی منصوبوں کو بروئے کار لانے کے لیے وسائل کی جستجو ہوئی۔ ان وسائل میں سب سے اہم وسیلہ زبان و ادب کا تھا چنانچہ انھوں نے ضروری خیال کیا کہ ادائے خیالات کے لیے ایک سیدھا اور صاف طریقہ اختیار کیا جائے۔ انھیں یقین تھا کہ رنگین عبارت سے جو تشبیہات اور استعارات خیالی سے بھری ہوتی ہے۔ دل پر کوئی اثر نہیں ہوتا اس لیے اس سے پرہیز لازم ہے۔ ان کا نصب العین یہ تھا کہ جو کچھ لطف ہو مضمون کے ادا میں ہو اور بقول انھیں کے ''جو اپنے دل میں ہو وہی دوسروں کے دل میں پڑے تاکہ دل سے نکلے اور دل میں بیٹھے''۔

سرسید کے زیر اثر نہ صرف ان کے رفقائے کار بلکہ وہ لوگ بھی جو تہذیب الاخلاق کے طرز تحریر پر ناک بھوں چڑھاتے تھے، رفتہ رفتہ اسی سادہ اور فطری اسلوب کو اختیار کرتے گئے۔ یہاں تک کہ بقول شبلی ''سرسید کی بدولت اردو اس قابل ہوگئی کہ عشق و عاشقی کے دائرے سے نکل کر ملکی، سیاسی، تاریخی، اخلاقی غرض ہر قسم کے مضامین اس زور، اثر،

www.urduchannel.in

جامعیت، سادگی وصفائی سے ادا کرسکتی ہے کہ خود اس کے استاد یعنی فارسی کو آج تک یہ بات نصیب نہ ہوئی۔

کسی اسلوب کی تشکیل میں یوں تو مصنف، ماحول موضوع، مقصد اور مخاطب سب ہی عناصر کارفرما ہوتے ہیں۔ لیکن عام طور پر ہوتا یہ ہے کہ ان میں سے کوئی ایک عنصر دوسروں پر غالب آجاتا ہے جس کی وجہ سے اسلوب میں ایک امتیازی شان پیدا ہوجاتی ہے۔

یہ بات ایک مثال سے واضح ہوجائے گی۔ میر امن کا دور مرصع اسلوب کا دور تھا اس زمانے میں علم بدیع و بیان کو ایک خاص اہمیت حاصل تھی۔ نثر میں عبارت آرائی اور قافیہ پیمائی کو ادبیت کا معیار تصور کیا جاتا تھا اور ہر ایک انشا پرداز کی کوشش ہوتی تھی کہ عبارت آرائی میں دوسروں پر سبقت لے جائے۔ اس کے باوجود ہم دیکھتے ہیں کہ باغ و بہار کا اسلوب اپنے دور کے مروجہ اسلوب سے بالکل مختلف ہے۔ یہ وہ سادہ اور بے تکلف اسلوب ہے جس کا تجزیہ کرنے کے بعد ہم اس کو بلا پس وپیش محاوراتی اسلوب کا نام دے سکتے ہیں۔ باغ و بہار میں مروجہ اسلوب سے انحراف کا سبب یہ ہے کہ اس کی تالیف ایک خاص مقصد کے تحت ہوئی تھی اور وہ مقصد تھا ''صاحبانِ ذیشان'' کو اردو سے واقف کرانا تاکہ وہ اہل ہند سے گفت وشنود کرسکیں اور ملکی کام کو بہ آگاہی تمام انجام دیں۔ میر امن فورٹ کالج کے ملازم تھے اور کالج کے پرنسپل جان گلگرسٹ نے ان کو مامور ہی اس کام پر کیا تھا کہ قصہ چہار درویش کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں جو اردو کے لوگ، ہندو مسلمان، عورت مرد، لڑکے بالے، خاص و عام آپس میں بولتے ہیں ترجمہ کریں۔ چنانچہ جیسا کہ میر امن آغاز کتاب میں تحریر کرتے ہیں انھوں نے بھی حسب الحکم پرنسپل صاحب اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ اس محاوراتی اسلوب میں مقصد کو سب سے زیادہ دخل تھا۔ غرض یہ عنصر ایسا غالب آیا کہ میر امن کے اسلوب میں زمانے کی روش سے انحراف کا سبب بن گیا۔

آل احمد سرور

مولانا آزاد کا اسلوب نثر

ڈاکٹر عابد حسین نے مولانا آزاد کے ادبی اسلوب کے تین دور قائم کیے ہیں، زعیمانہ، حکیمانہ اور ادیبانہ، سجاد انصاری نے کہا تھا کہ ''اگر قرآن اردو میں نازل ہوتا تو اس کے لیے ابوالکلام کی نثر یا اقبال کی نظم منتخب کی جاتی''۔ حسرت کو ابوالکلام کی نثر کے بعد اپنی نظم پھیکی معلوم ہوتی تھی۔ مولوی عبدالحق الہلال کے اسلوب پر خوش نہیں اور مولانا عبدالماجد دریابادی نے الہلال کے دنوں میں انھیں لکھا تھا ''سیاسیات اور مذہب ایک مدت سے آپ کی تیغ خطابت کے زخم خوردہ ہورہے ہیں۔ اب مہربانی کرکے علمی مسائل کی جان پر تو رحم فرمائے''۔ مگر وہ الہلال کا دور تھا اور ترجمان القرآن اس وقت تک منظر عام پر نہ آئی تھی۔ یعنی مولانا آزاد کے اسلوب نثر کے متعلق ایک طرف تعریف میں غلو ہے دوسری طرف تنقیص میں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مولانا آزاد کی ساری تصانیف نثر اور موضوع کے لحاظ سے ہر ایک میں واضح فرق کو ملحوظ نہیں رکھا گیا۔ صرف ان کی انشا پردازی اور خطابت کی بنا پر ان کی مدح وقدح ہوئی اس لیے ضروری ہے کہ ہم مولانا آزاد کے اسلوب نظر کے ارتقا کو ملحوظ رکھیں اور اس کے جلوہ ہائے رنگ رنگ کو سمجھیں اور پرکھیں۔ اس کے لیے پہلے مولانا کی شخصیت اور کارناموں کے متعلق کچھ کہنا ضروری ہے۔

اگرچہ مولانا برابر کہتے رہے کہ میں اپنے زمانے کے بہت بعد کا آدمی ہوں مگر دراصل مولانا کی شخصیت اور ان کے کارناموں کو سمجھنے کے لیے ان کے دور کی بعض خصوصیات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے مولانا کے دور میں جو پڑھا لکھا طبقہ تھا وہ عام طور پر اردو کے علاوہ فارسی جانتا تھا اور عربی سے بھی مس رکھتا تھا۔ وہ انگریزی زبان وادب سے

www.urduchannel.in

بھی متاثر ہورہا تھا۔مولانا آزاد کی دلچسپی مذہب، ادب اور سیاست سے شروع سے تھی۔ مذہبی مسائل پر اظہار خیال کے لیے جو زبان رائج تھی اس پر عربی فارسی کا خاصا غلبہ تھا۔ ادب میں سرسید اور حالی کے باوصف محمد حسین آزاد اردوئے معلیٰ کے ہیرو سمجھے جاتے تھے۔شرر کے دلگذار کا خاصا چرچا تھا۔نئی نسل میں ایک رومانی لہر آ گئی تھی جو آگے چل کر ادب لطیف کے روپ میں جلوہ گر ہوئی۔سجاد حیدر نے شاعرانہ نثر لکھنی شروع کردی تھی۔ بیسویں صدی کے آغاز ''مخزن'' کا اجرا ہوا اور بہت جلد نئی نسل کے فکر وفن کا گہوارہ بن گیا۔ اس نے اردو کو اقبال، ابوالکلام آزاد، نیاز فتح پوری، شیخ عبدالقادر غلام بھیک نیرنگ اور بہت سے شاعر اور ادیب دیے۔آزاد ایک قدامت پرست ماحول میں پلے بڑھے تھے۔ان کے والد ایک ممتاز عالم اور ایک ممتاز خطیب تھے۔اس زمانے کے علماء کے یہاں خطابت کے بغیر کسی کی شہرت نہ ہوسکتی تھی اور نہ اس کے خیالات کی اشاعت۔مولانا نے شروع سے مطالعہ میں انہماک کا ثبوت دیا۔ان کا مطالعہ ہی انھیں خاندانی عقاید سے سرسید کی تفسیر کی طرف، پھر ایک طرح کی دہریت کی طرف اور بالآخر مذہب پر ایک نئے یقین اور عقیدے کی نئی استواری کی طرف لایا۔اس زمانے میں انھیں شاعری کا شوق ہوا مگر یہ زیادہ دن نہ چل سکا۔اس زمانے سے ان کی خطابت کے جوہر کھلنے لگے اور پندرہ سولہ سال کی عمر میں وہ ملک کے ایک ممتاز خطیب مانے جانے لگے۔شبلی کی صحبت میں ان کے ذوق کو جلا ہوئی۔خطابت انھیں اپنے والد سے ورثے میں ملی تھی مگر مذہبی علوم کے علاوہ عربی اور فارسی ادب اور پھر اردو ادب کا گہرا مطالعہ ان کے اپنے ریاض کا آئینہ ہے۔ان کی والدہ عرب تھیں۔خود انھیں اردو خاصی دیر میں سکھائی گئی اور پھر اپنے ذاتی شوق کی وجہ سے انھوں نے کلاسیکی اردو ادب اور نئی مطبوعات دونوں کا مطالعہ کیا۔ان کا خاندان دہلوی تھا مگر ان کا بچپن زیادہ تر کلکتے میں گزرا۔مولویوں کو اردو اور کلکتے کی اردو کے کچھ نہ کچھ اثرات ان کے یہاں برابر رہے۔یہ دلچسپ بات ہے کہ شروع سے ان کی تحریروں میں کچھ انگریزی الفاظ ملنے لگتے ہیں مثلاً تصویر کے بجائے فوٹو اور تبصرے کے بجائے ریویو۔

کہنا یہ ہے کہ مولانا آزاد نے چونکہ شروع سے تحریر وتقریر دونوں پر توجہ کی اس لیے دنوں میں خطابت کے عناصر قدرتی ہیں۔خطابت بہرحال ایک ادبی اسلوب ہے۔اس میں منطق بھی ہوتی ہے، جذبات بھی، تکرار بھی اور لفظوں کا ایک خاص استعمال بھی۔ایسا نہیں ہے کہ مولانا آزاد خطابت کے بغیر لقمہ نہ توڑ سکتے ہوں۔ان کی ابتدائی تحریروں میں سے یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں۔

''مخزن'' ان کا پہلا مضمون مئی ۱۹۰۲ء میں فن اخبار نویسی پر شائع ہوا تھا۔اس میں اسلوب یہ ہے:

> ''کیا اخبار کے سوا کوئی بڑی سے بڑی ایسی دوربین ہے جس سے آپ دنیا کو اپنا منظر بنا سکیں اور کیا اخبار کے سوا کوئی اونچے سے اونچا بلند مقام یا کوئی پہاڑ ہے جس پر بیٹھ کر آپ دنیا کا نظارہ کرسکیں؟ نہیں! ہرگز نہیں! نہ دنیا میں ایسا کوئی دوربین ہے نہ کوئی ایسا بلند مقام ہے۔یہ صرف اخبار ہی ایک ایسی چیز ہے جس کے ملاحظے سے آپ تمام دنیا کو ملاحظہ فرما سکتے ہیں اور جس کے حاصل کرنے سے آپ تمام دنیا کے نظارے حاصل کرسکتے ہیں''۔
>
> (مخزن، جلد۳، نمبر۲ مئی ۱۹۰۲ء)

اسی سال ایک دوسرے مضمون خاقانی شروانی میں فرماتے ہیں:

> ''اس زمانے میں فردوسی اور محمود غزنوی کی حکایتیں زبان زد خاص و عام تھیں۔ ہر ایک شخص کو شاعری کا شوق و ذوق تھا اور اس خیال میں سرمست تھا۔جس علمی مجلس میں جاؤ تو وہاں منطق اور فلسفہ کی پریشان کن دماغ بحثوں کی بجائے شاعری کی خوش کن بحثیں ہوتی ہوئی نظر آئیں گی۔جس دربار میں پہنچو اس میں شاعری کے دلکش راگ گاتے ہوئے دکھائی دیں گے۔خون لگا کے شہیدوں میں داخل ہونا آج ہم کہتے ہیں لیکن اس مثل کا سچا مصداق وہی زمانہ تھا۔اور یہ

www.urduchannel.in

ہی نہ تھا کہ لوگ شہیدوں میں داخل ہوجاتے تھے بلکہ شہید بھی ہوجاتے تھے۔ ہرایک شخص یہی چاہتا تھااوراعلیٰ سے اعلیٰ خدا تعالیٰ سے اس کی یہی دعا ہوتی تھی کہ میں فردوسی ہوجاؤں''۔(مخزن لاہور،اگست۱۹۰۲ء)

''آپ جاتے ہیں اور یقیناً مجھ سے اچھا جانتے ہیں کہ محرکین تعلیم انگریزی کی،انگریزی کی اشاعت سے کیا غرض تھی۔اشاعت علوم نہ ہوئی مگر افسوس ہے کہ یہ غرض تو حاصل نہ ہوئی اور انگریزی ذرایعۂ ملازمت سمجھ لی گئی۔اب نہ کوئی سائنس سے غرض ہے نہ فلسفے سے۔بس انٹرنس یا ایف اے تک انگریزی حاصل کی اور ....روپے پر ملازم ہوگئے۔پس حالت موجودہ کے لحاظ سے اس وقت اس کی بڑی ضرورت ہے کہ اپنی ملکی زبان میں علوم مغربی کا ترجمہ کیا جائے اور سینٹی فک سوسائٹی اور پنجاب یونیورسٹی کی پالیسی سے اتفاق کیا جائے''۔

(مرقع عالم میں خط۔۱۱رجون۱۹۰۲ء)

''جب سید احمد خاں بریلوی سکھوں سے جہاد کرنے کی غرض سے ہندوستان کا دورہ کررہے تھےاوران کا کچھ عرصہ تک قیام پٹنہ میں بھی ہوا تو خاندان صادق پور کے تمام افراد نے سید صاحب کے ہاتھ پر بیعت جہاد کی اور جان و مال سے فدا ہونے کو تیار ہوگئے۔تاریخ ہند کا وہ عجیب زمانہ جب کہ وہابیت کے مضمون نے جہاد اور بغاوت کی صورت سے گورنمنٹ کے دل میں جگہ پائی تھی۔ایسا پرافت زمانہ تھا کہ کسی شخص کو وہابی کہنا یہ مفہوم رکھتا تھا کہ اب بیچارہ کا ارادہ بحر اسود کی سیر کرنے کا ہو چلا ہے''۔ (تقریظ وتبصرہ تذکرہ صادقہ لسان الصدق۱۹۰۳)

لسان الصدق کے چار مقاصد پر بھی ہماری نظر رہنی چاہیے:

الف: سوشل رفارم۔

ب: اردو زبان کے علمی لٹریچر کے دائرے کو وسیع کرنا۔

ج: علمی مذاق کی اشاعت۔

د: تنقیدی یعنی اردو تصانیف پر منصفانہ ریویو کرنا۔

لسان الصدق کے بعد الندوہ کی ادارت میں شرکت، وکیل کی ادارت میں شرکت اوراس کے بعد الہلال کی ادارت کا نمبر آتا ہے۔ابتدائی تحریروں میں مقصدیت غالب ہے۔عبارت اگر چہ بعد کی روانی نہیں مگر ایک عزم ایک جوش ملتا ہے۔خطابت کی چاشنی بھی نظر آنے لگتی ہے۔یہاں یہ بات پھر دہرانے کی ضرورت ہے کہ آزاد جتنا وقت تحریر کو دیتے تھے لگ بھگ اتنا ہی تقریر کو۔اس زمانے میں جب بہت سے خطیب اپنا لوہا منوا چکے تھے مولانا کی خطابت کی شہرت بھی بڑی اہمیت رکھتی ہے چنانچہ تحریر میں خطابت کی چاشنی اور تقریر میں ایک مرتب اظہار دونوں مولانا کے مزاج کے آئینہ دار ہیں بچپن سے ہی وہ باتیں نہیں کرتے تھے خطاب کرتے تھے۔وہ ہمیشہ ہجوم میں بھی تنہا رہے۔

خطاب پر آج کل لوگ ناک بھوں چڑھاتے ہیں۔بیان و بدیع کے علم زبان زبان کے برتنے کے سلسلہ میں جو اہمیت ہے اسے نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔پھر جو کام آج رسالے کرتے ہیں وہ بڑے پیمانے پر تقریروں کے زریعہ سے ہوتا تھا۔ہزاروں کے مجمع کو اپنے خیالات کے ذریعہ سے متاثر کرنا،ان کے ذہن کو کسی بڑی شخصیت، کسی بڑی تحریک، کسی بڑے مسئلے پر روشنی کے ذریعے سے متاثر کرنا۔ان کے مذہب،علم،سیاست، تعلیم کے کسی پہلو سے آشنا کر کے عمل کی تحریک ان کے اندر پیدا کرنا یہی خطابت کا مقصد تھا۔اس کے لیے نہ صرف زبان پر قدرت بلکہ علم بیان و بدیع کے تمام اسرار و رموز سے کام لینا ضروری تھا۔مولانا کو الندوہ کی ادارت میں شرکت یا وکیل کی ادارت میں شرکت اس لیے مطمئن نہ کرسکی کہ وہ خود اپنے ایک اخبار کے ذریعہ سے پوری قوم کو روشنی اور گرمی دینا چاہتے تھے۔ان کے سامنے جمال الدین افغانی،مفتی محمد عبدہ اور رشید رضا کی مثالیں تھیں۔

www.urduchannel.in

شبلی سے بھی وہ خاصے متاثر تھے وہ قدیم علوم سے واقف مگر قدیم طریقۂ تعلیم سے ناآسودہ تھے۔ وہ روشن خیال اور حالات حاضرہ پر نظر رکھنے والے علماء پیدا کرنا چاہتے تھے۔ وہ علی گڑھ گروپ کی برطانیہ نواز پالیسی سے بیزار تھے۔ وہ بنگال کے شورش پسندوں سے بھی رابطہ رکھتے تھے۔ ان کا خطاب اگرچہ مسلمانوں سے تھا مگر وہ صرف مسلمانوں کے لیے ہی نہ سوچتے تھے۔ ان کی نظر میں پوری ہندوستانی قوم تھی۔ وطن کی آزادی کا جذبہ شروع سے ان کے دل میں موجزن تھا۔ الہلال کا پہلا شمارہ اپریل ۱۹۱۲ء میں شائع ہوا۔ اس میں فرماتے ہیں:

''۱۹۰۶ء کے موسم سرما کی آخری راتیں تھیں جب امرتسر میں میری چشم بیداری نے ایک خواب دیکھا۔ انسان کے ارادوں اور منصوبوں کو جب تک ذہن وتخیل میں ہیں عالم بیداری کا ایک خواب ہی سمجھنا چاہیے۔ کامل چھ برس اس کی تعبیر کی عشق آمیز جستجو میں صرف ہوگئے۔ امیدوں کی خلش اور ولولوں کی شورش نے ہمیشہ مضطرب رکھا۔ یہاں تک کہ آج اس خواب عزیز کی تعبیر عالم وجود میں پیش نظر ہے''۔

آگے چل کر انھوں نے الہلال کے عظیم مقاصد کا ذکر کیا ہے اور ایک تجارتی، کاروبار اور دوکاندارانہ شغل کے ذریعہ سے قومی خدمت اور ملت پرستی کے نام سے گرم بازاری پیدا کرنے کے بجائے الہلال کے بلند مقاصد اور جامع پروگرام کا ذکر کرکے لکھتے ہیں:

''باغوں کے سرسبز وثمردار درختوں کی حفاظت کی جاتی ہے مگر جنگل کے خشک درختوں کو جلانا ہی چاہیے۔ جس دل میں خلوص اور صداقت کو جگہ نہیں ملی اس کو کامیابی کے لیے کیوں باقی رکھا جائے''۔

الہلال کا اہم ترین حصہ اس کا دینی حصہ تھا۔ شروع ہی سے اس بات پر زور تھا کہ الہلال ایک اہم دعوت لے کر اٹھا ہے۔ اس کی بنیاد پر حزب اللہ کے نام سے ایک دینی

پارٹی کی بنیاد بھی ڈال دی گئی تھی۔ اس کا باقاعدہ دستور العمل بھی مرتب ہو چکا تھا مگر درحقیقت یہ پارٹی وجود میں نہ آسکی۔ بقول مولانا کے یہ ساری تحریک کام سے زیادہ ''کام کی پکار'' تھی۔ انھوں نے الہلال میں یہ لکھا بھی کہ میرے اعتقاد میں پہلی چیز کاموں کی تلاش نہیں ہے بلکہ کام کرنے والوں کی تلاش ہے۔ دنیا میں کاموں کی کمی نہیں رہی اصل کمی کام کرنے والوں کی ہے۔ پس قبل اس کے کہ میں اپنے کاموں کا معرکہ زار دکھلاؤں چاہتا ہوں کہ معلوم کروں کہ کتنے سپاہی مستعد ہیں اور کتنے ہیں جو اپنے خدا اور اپنی ملت کو اپنی زندگی اور اپنی قوت کا کچھ حصہ دے سکتے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اگرچہ پہلے مولانا حزب اللہ کے نام سے ایک جماعت تیار کرنے کی ضرور سوچ رہے تھے۔ شاہ ولی اللہ کی طرح ان کو میں مسلمانوں کو خوب غفلت سے جگانے اور ان میں اسلام کی روح بیدار کرنے کا جذبہ تھا۔ شاہ ولی اللہ کی طرف وہ بھی اجتہاد کے قائل تھے مگر انہوں نے جلد یہ محسوس کرلیا کہ ایک ایسی جماعت کا تیار کرنا بہت مشکل ہے اور یہ بھی ہوسکتا ہے کہ وہ اس کی قیادت کے لیے اپنے آپ کو موزوں نہ پاتے ہوں۔ بہرحال کچھ عرصے کے بعد حزب اللہ کی اسکیم تو طاق نسیاں کی نذر ہوگئی مگر ترجمان القرآن کی طرف مولانا کی پوری توجہ ہوگئی۔ بیچ میں ایک دوست کے اصرار پر تذکرہ بھی لکھا گیا۔

الہلال کے اسلوب کی وجہ سے مولانا کے اسلوب میں خطابت اور عربی فارسی الفاظ کی کثرت پر اعتراض کیے جاتے رہے ہیں۔ بلاشبہ الہلال کے اسلوب میں خطابت ہے۔ چونکہ الہلال کی تحریک میں ایک دعوت تھی اس لیے اس میں خطابت کا عنصر ناگزیر تھا۔ مولانا نے تذکرہ میں جو الہلال کے فوراً بعد یعنی ۱۹۱۶ء کی تصنیف ہے لکھا ہے:

''بحث ونظر کی راہ میں جذبات کی شرکت نقص ہے مگر دعوت وتبلیغ کی راہ سرتاسر جذبات سے معمور ہوتی ہے''۔

یہ بھی واقعہ ہے کہ الہلال میں جابجا قرآنی آیات کا حوالہ ملتا ہے۔ عابد رضا بیدار کا اندازہ یہ ہے کہ قرآن کا ایک چوتھائی حصہ کسی نہ کسی طریقہ سے الہلال میں ضرور آگیا تھا۔ قدرتی طور پر ان حوالوں اور اقتباسات کے اثرات اسلوب بیان میں بھی ملتے ہیں بلکہ

www.urduchannel.in

اسلوب کو ان کی وجہ سے ایک رفعت، جلال، برگزیدگی اور عظمت بھی ملی ہے۔ مولانا آزاد کی علوم اسلامیہ پر بھی گہری نظر تھی۔ جواہر لال نہرو نے تلاش ہند میں اس نظر کے طفیل الہلال کی نئی زبان پر زور دیا ہے۔ اگر جواہر لال نہرو کی رائے کو اس معاملے میں ایک عامی کی رائے کہہ کر نظر انداز بھی کر دیا جائے تو یہ بات بہر حال یقینی ہے کہ مولانا کے اسلوب میں محمد علی اور ظفر علی خاں سے زیادہ علمیت ہے اور اس علمیت میں ملائیت یا یبوست نہیں ایک گرمی، ایک روانی، ایک جزالت اور مردانگی ہے۔ یہ صحیفوں کا اسلوب ہے،۔ اس میں جوئے کہستاں کی تندی اور موسیقی ہے اس میں عام رائے سے انحراف اور ایک انفرادی مزاج ہے ظرافت کی ایک ہلکی سی چاشنی بھی ہے۔ الہلال میں تصویروں کی اشاعت کے بارے میں لکھتے ہیں۔ ''سچ پوچھئے تو تصویروں کی اشاعت تو ہمارا ایک ضمنی کام ہے اور زیادہ تر اس لیے ہے کہ بزم میں اہل نظر بھی ہیں، تماشائی بھی۔ مولانا نذیر احمد کے ورثا ان کی قومی خدمات کے اعتراف میں علی گڑھ کالج میں ان کی کوئی یادگار قائم کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے بارے میں مرحوم کے ورثا کو خطاب کرتے ہوئے لکھا ہے ''اس دروازے کو کسی بوجھل جیب سے کھٹکھٹائیے تو جواب ملے گا''۔ مولانا سیاسی نوعیت کے جو مضامین الہلال میں لکھتے تھے ان پر سخت اعتراض اخبار ''پانیر'' الہ آباد کی طرف سے ہوا تھا اور حکومت نے ان کا نوٹس بھی لیا تھا۔ ان اعتراضات میں مولانا کے اسلوب پر بھی ایک دلچسپ تبصرہ ہے۔ پانیر نے لکھا تھا کہ آغاز جنگ کے وقت سے اس (الہلال) کی روش حیرت انگیز طور پر پروجرمن رہی ہے۔ جو لوگ اخبارات پڑھتے رہتے ہیں ان کے لیے یہ امر تعجب انگیز ہے کہ کیوکر گورنمنٹ اب تک اس کی تحریروں کو برداشت کرتی رہی۔ ایک اور سبب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ اس کے سب سے زیادہ شرارت انگیز مضامین کا اسلوب کنایہ آمیز مخفی استہزاء یا پوشیدہ تمسخر اور اشارات سے لبریز ہوتا ہے جن میں سے اکثر کا یہ حال ہوتا ہے کہ جب ان کا ترجمہ انگریزی میں کیا جاتا ہے تو یا تو ان کا اثر غائب ہو جاتا ہے یا وہ اثر کارگر نہیں ہوتا..... اس کا ایڈیٹر جو قرآن سے اقتباس کرنے کا بیحد شائق ہے اس نے قرآن کی مشہور آیت (جرمنی کی پیرس کی طرف پیش قدمی کے موقع پر) اقتباس کی تھی جس میں مکڑی کے جالے کے کمزور ہونے کا

ذکر ہے۔ پانیر کا اس زمانے میں بڑا دبدبہ تھا اور حکومت اس کی آواز پر بہت توجہ کرتی تھی۔ اکبر نے اسی لیے تو کہا تھا۔

کام وہ ہے جو ہو گورنمنٹی　　بات وہ ہے جو پانیر میں چھپے

اکبر کا ایک اور شعر بھی اس سلسلے میں بڑے گہرے طنز کا حامل ہے ؎

گھر سے خط آیا ہے کل ہو گیا چہلم ان کا　　پانیر کہتا ہے بیمار کا حال اچھا ہے

اس شعر کے سیاسی سیاق وسباق پر زور دینے کی ضرورت نہیں۔

''برن وخرمن'' کے عنوان سے ۱۹۱۶ سے ۱۹۲۱ تک کی سرگذشت مولانا نے اس طرح بیان کی ہے:

''علم کی زندگی سیاست کی زندگی سے کچھ اس طرح مختلف واقع ہوئی ہے کہ دونوں کا ایک ہی وقت اور محل پر جمع ہونا بہت مشکل ہے۔ میری زندگی کی مشکلات میں پہلی مشکل یہ واقع ہوئی کہ میں نے چاہا دونوں کو بیک وقت بیک محل جمع کر دوں''۔

غبار خاطر میں مولانا نے اس دور کے متعلق لکھا ہے:

''چوبیس برس کی عمر میں جب کہ لوگ عشرت شباب کی سرمستیوں کا سفر شروع کرتے ہیں میں اپنی دشت نوردیاں ختم کر کے تلووں کے کانٹے چن رہا تھا.... گویا اس معاملے میں بھی اپنی چال زمانے سے الٹی ہی رہی۔ لوگ زندگی کے جس مرحلے میں کمر باندھتے ہیں میں کھول رہا تھا۔

کام تھے عشق میں بہت پر میرؔ　　ہم تو فارغ ہوئے شتابی سے''

الہلال کے اسلوب میں چونکہ دعوت ہے اس لیے خطابت بھی ہے مگر یہ صرف خطابت کی طلسم بندی نہیں ہے، اس میں گنجینۂ معنی بھی ہے۔ اس میں ایک وسیع مطالعے، عربی، فارسی، اردو، فرانسیسی اور ترکی زبانوں کے برگزیدہ اسالیب کا عطر بھی ہے۔ اس میں آیات اور اشعار کے برمحل حوالوں سے ایک لطف وکیف بھی ہے۔ اس میں خندۂ تیغ اصیل

www.urduchannel.in

بھی ہے اور گریۂ ابر بہار بھی۔ اس پر یہ اعتراض کہ آج کے قاری کے لیے زود ہضم نہیں دیر ہضم ہے۔ رشید احمد صدیقی نے ابتہاج و اہتزاز جیسے الفاظ استعمال کرتے ہوئے لکھا تھا کہ آج کل لوگ اس رنگ پر ناک بھوں چڑھاتے ہیں حالانکہ بات صرف اتنی سی ہے کہ سخن شناس نئی دلبرا خطا اینجاست۔

جب الہلال کے بعد البلاغ بھی بند ہو گیا اور مولانا کو رانچی کے قرب و نواح میں قیام کرنا پڑا تو اس زمانے میں ایک دوست کی فرمائش پر تذکرہ لکھا گیا۔ اصل مقصود تو مولانا کی خودنوشت سوانح عمری تھی مگر بزرگوں کا تذکرہ ہی اتنا طویل ہو گیا کہ اس کی صرف پہلی جلد شائع ہو سکی۔ اس کے آخر میں ناشر کے اصرار پر ایک باب میں مولانا نے اپنے حالات بھی قلم بند کیے ہیں۔ باب کے شروع میں لکھا ہے ''کئی سو صفحے روشن دلان سلف کے تذکرۂ آثار و مناقب سے نورانی ہو چکے ہیں، اب دو چار صفحے اپنی سیہ روئیوں اور سیہ بختیوں کے سواد تحریر سے بھی سیاہ کرتا ہوں''۔ تذکرہ کے متعلق ضیاء احمد بدایونی نے ''اردو ادب'' کے ''آزاد نمبر'' میں لکھا ہے ''یہ کتاب ایک طرف علمی نکات، مذہبی اشارات، تاریخی بصائر، اخلاقی بصیرت کا گنجینہ ہے اور دوسری طرف بداعت اسلوب اور لطافت بیان کا خزینہ''۔ تذکرہ میں چونکہ مولانا نے اپنے ان اسلاف کا ذکر کیا جن کی مذہبی و علمی خدمات قابل قدر تھیں اس لیے موضوع کی رعایت سے قدرتی طور پر عربی فارسی کے الفاظ و تراکیب نمایاں ہو گئے ہیں۔ اسلوب عالمانہ بھی ہے، خطیبانہ بھی اور ادیبانہ اور شاعرانہ بھی۔ چند اقتباسات سے یہ بات واضح ہو جائے گی:

> ''ستاروں سے تمام فضائے آسمانی بھری پڑی ہے لیکن دمدار ستارے ہمیشہ طلوع نہیں ہوتے، یہی حال اصحاب عزائم کا بھی ہے۔ وہ کائنات ہستی کا ایک بالکل الگ گوشہ ہے اور وہاں کے احکام و قوانین کو دنیا کے اعمال عادیہ پر قیاس کرنا غلطی ہے''۔

علمائے سوء فقہائے اجل جنھوں نے دین بیچ کر دنیا خریدی ان کا حال مولانا کے قلم سے اس طرح رقم ہوا ہے:

> ''سانپ اور بچھو ایک سوراخ میں جمع ہو جائیں گے لیکن علمائے دنیا پرست کبھی ایک جا اکٹھے نہیں ہو سکتے۔ کتوں کا مجمع ویسے تو خاموش رہتا ہے لیکن ادھر قصائی نے ہڈی پھینکی ادھر ان کے پنجے تیز اور دانت زہر آلود ہو گئے۔ یہی ان سگان دنیا کا ہے''۔

اپنے عہد شباب کی سرمستی و تر دامنی کے متعلق بڑے بلیغ اشارے ہیں۔ کوئی بات صاف صاف نہیں کہہ دی مگر پردے پردے میں سب کچھ کہہ دیا:

> ''ایک قیدی ہو تو ذکر کیجیے، ایک زنجیر ہو تو اس کی کڑیاں گنیے۔ ایک دل تھا مگر نیر ہزاروں ہاتھوں میں تھے۔ نظر ایک تھی مگر جلوؤں سے تمام عالم معمور تھا۔ ہر کشش نے اپنا تیر چلایا، ہر رہزن نے اپنی کمند پھینکی، ہر فسوں ساز نے اپنا فسوں محبت پھونکا، ہر جلوہ ہوش ربا نے صرف اپنے ہی دام الفت میں اسیر اور اپنی ہی فتراک اسیری کا نخچیر رکھنا چاہا۔ بقول مہدی افادی اب خیال کے لیے کیا باقی رہا''۔

اس میں شک نہیں کہ تذکرہ میں مولانا کے اسلوب کی علمیت اور خطابت دونوں اپنے عروج پر ہیں۔ کہیں کہیں بے جا تفصیل اور تکرار بھی ہے مگر الہلال کے دور کے اسلوب کی رفعت و جزالت اور اس کے ساتھ اس کی خواص پسندی (Elitism) بھی اپنے شباب پر ہے۔ مگر مولانا صرف اس روش پر نہیں چلے۔ ترجمان القرآن میں مولانا کا اسلوب نسبتاً سادگی بھی لیے ہوئے ہے اور زیر باری بھی۔ یہ حکیمانہ اسلوب ہے۔ یہ خطیبانہ نہیں مگر عالمانہ ہے مگر عالمانہ ہوتے ہوئے روشنی کے ساتھ گرمی بھی رکھتا ہے۔ اب جملے اتنے طویل نہیں، عربی فارسی کا استعمال تو ناگزیر ہے مگر ان کے ''پہاڑ نہیں لڑھکائے گئے''۔ ترجمان کے انتساب کا یہ اقتباس دیکھیے جو ایک ایسے شخص کے نام ہے جو قندھار سے چل کر رانچی مولانا سے ترجمان القرآن کے بعض نکات سمجھنے کے لیے آیا تھا جس نے سفر کا بیشتر حصہ پیدل طے کیا تھا مگر مولانا سے ملے بغیر چلا گیا تھا:

> ''مجھے اس کا نام یاد نہیں۔ مجھے یہ بھی معلوم نہیں کہ وہ زندہ ہے یا نہیں

www.urduchannel.in

لیکن اگر میرے حافظے نے کوتاہی نہ کی ہوتی تو میں یہ کتاب اس کے نام سے منسوب کرتا''۔

ترجمان کے اسلوب کا اندازہ تو انتساب کے اس اقتباس سے ہی ہو جاتا ہے مگر مزید وضاحت کے لیے پہلی جلد کی تمہید کا یہ حصہ بھی ذہن میں رہے تو اچھا ہے:

''اب کہ ترجمان القرآن کی پہلی جلد شائع ہو رہی ہے اور دوسری زیر طبع ہے میں یہ کہنے کی جرأت کرتا ہوں کہ مسلمانوں کی مذہبی اصلاح کی راہ سے وقت کی سب سے بڑی رکاوٹ دور ہو گئی''۔

ترجمان القرآن کا ایک مسودہ حکومت نے مولانا کی نظر بندی کے وقت ان کے کاغذات کے ساتھ ضبط کر لیا تھا۔ ایک عرصے کے بعد جب وہ کاغذات واپس ملے تو مسودہ اس قابل نہ رہا تھا کہ اسے پڑھا جا سکے چنانچہ مولانا کو بہت جبر کر کے اسے دوبارہ لکھا پڑا۔ یہ کام کتنا مشکل اور صبر آزما ہوتا ہے اس کا اندازہ وہی کر سکتا ہے جو اس عذاب سے دو چار ہو چکا ہو۔ بہر حال مولانا پر بھی یہ سخت دور گزرا مگر پھر موضوع کی اہمیت اور فرض کا احساس غالب آیا۔ انھوں نے ترجمان القرآن کے آغاز میں لکھا بھی ہے۔ ''ابتدا میں چند دنوں تک طبیعت رکی رہی ہے لیکن جوں ہی ذوق وفکر کے دو چار جام گردش میں آئے طبیعت کی ساری رکاوٹیں دو ہو گئیں اور پھر تو ایسا معلوم ہونے لگا گویا اس شورش کدۂ ہستی میں کبھی افسردگی و خمار آلودگی کا گزر ہی نہیں ہوا تھا''۔

ترجمان القرآن کے یہ اقتباسات ہی اس بات کا ثبوت ہیں کہ اس کا اسلوب وہ نہیں جو الہلال اور تذکرہ کا ہے۔ الہلال اور تذکرہ کے اسلوب میں خطیبانہ لب ولہجہ اور آہنگ زیادہ تھا۔ ترجمان میں حکیمانہ لہجہ نمایاں ہے۔ گو خطابت کی ایک زیریں لہر یہاں بھی مل جاتی ہے کیوں کہ یہ مولانا کے مزاج کی ایک خصوصیت ہے اور وہ اسے یکسر ترک نہیں کر سکتے۔ مولانا کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ موضوع کوئی ہو وہ کسی نہ کسی طرح اپنے متعلق کچھ اشارے ضرور لے آتے ہیں۔ یہ انانیت اور میں کی یہ تکرار عام حالتوں میں ناگوار ہوتی مگر مولانا اس کا رشتہ بعض حقائق اور مسائل سے اس طرح ملا دیتے ہیں۔ کہ یہ نہ

صرف گوارا ہو جاتی ہے بلکہ بات کو کچھ اور مستحکم بنا دیتی ہے۔ ترجمان کے آغاز میں انھوں نے لکھا ہے:

''جو کچھ قدیم ہے وہ مجھے ورثے میں ملا اور جو کچھ جدید ہے اس کے لیے اپنی راہیں آپ نکالیں۔ میرے لیے وقت کی جدید راہیں بھی ویسی ہی دیکھی بھالی ہیں جس طرح قدیم راہوں کے چپے چپے کا شناسا رہا ہوں''۔

آگے چل کر یہی حکایت کچھ شاعرانہ انداز میں بیان ہوئی ہے:

''میرے دل کا کوئی یقین ایسا نہیں ہے جس میں شک کے سارے کانٹے نہ چبھ چکے ہوں اور میری روح کا کوئی اعتقاد ایسا نہیں ہے جو انکار کی ساری آزمائشوں سے نہ گزر چکا ہو۔ میں نے زہر کے گھونٹ بھی ہر جام سے پیے ہیں اور تریاق کے نسخے بھی ہر دارالشفا کے آزمائے ہیں۔ میں جب پیاسا تھا تو میری تشنگیاں بھی دوسروں کی طرح نہ تھیں اور جب سیراب ہوا تو میری سیرابی کا چشمہ بھی شاہراہ عام پر نہ تھا''۔

تمہید میں بہر حال شاعرانہ انداز کی کچھ گنجائش ہوتی ہی ہے۔ شبلی کے سیرۃ النبی کا آغاز اس کا ثبوت ہے مگر ترجمان کا عام اسلوب یہ ہے کہ جو ہر لحاظ سے موضوع کی مناسبت سے سادہ، پرکار اور حکیمانہ کہا جا سکتا ہے:

''یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ دنیا میں جو چیز زیادہ حقیقت سے قریب ہوتی ہے اتنی ہی زیادہ سہل اور دل نشین بھی ہوتی ہے اور خود فطرت کا یہ حال ہے کہ کسی گوشہ میں بھی الجھی ہوئی نہیں ہے۔ الجھاؤ اور اشتعال جس قدر بھی پیدا ہوتا ہے بناوٹ اور تکلف سے پیدا ہوتا ہے۔ پس جو بات سچی اور حقیقی ہوگی ضروری ہے کہ سیدھی سادی اور دل نشین بھی ہو''۔

www.urduchannel.in

ترجمان کا مرکزی خیال اس طرح بیان ہوا ہے:

''ایک چیز دین ہے۔ایک شرح ومنہاج ہے۔دین ایک ہی طرح پر سب کو دیا گیا ہے البتہ شرع ومنہاج میں اختلاف ہوا اور یہ اختلاف ناگزیر تھا کیوں کہ ہر عہد اور قوم کی حالت یکساں نہ تھی اور ضروری تھا کہ جیسی جس کی حالت ہو ویسے ہی احکام واعمال اس کے لیے اختیار کیے جائیں۔پس شرع ومنہاج کے اختلاف سے اصل دین مختلف نہیں ہوجاسکتے۔تم نے دین کی حقیقت تو فراموش کردی ہے محض شرع ومنہاج کے اختلاف پر ایک دوسرے کو جھٹلا رہے ہو''۔

قبل اس کے کہ میں مولانا کے ادبی شاہکار غبار خاطر کے اسلوب پر تبصرہ کروں چند باتیں کہنا ضروری سمجھتا ہوں۔۱۹۲۶ء کے بعد یعنی ترجمان القرآن کی دو جلدوں کی اشاعت کے بعد مولانا کا زیادہ تر وقت سیاسی سرگرمیوں میں گزرا۔ان کے خطبات کو مالک رام نے یکجا کر کے شائع کردیا ہے۔میرا خیال یہ ہے کہ ان میں سے کئی خطبے پہلے سے لکھے نہیں گئے تھے اور زود نویسوں کے ذریعہ ان کا جو روپ سامنے آیا ہے اس میں اگرچہ مولانا کی خطابت کا آہنگ موجود ہے مگر یہ قطعی طور پر نہیں کہا جاسکتا کہ ان کی تحریر بھی ہیں مثلاً مولانا نے عربی نصاب کمیٹی کے سامنے جو تقریر لکھنؤ میں فروری ۴۷ء میں کی تھی۔اس کے سامعین میں بھی موجود تھا اور یہ تقریر کسی تحریری مواد کے بغیر ہوئی تھی۔اسی طرح مسلمانان دہلی کے اجتماع میں ان کی جو تقریر ہوئی تھی وہ بھی کسی تحریری مواد کے بغیر تھی۔اس کے علاوہ میں نے دسمبر ۱۹۴۷ء میں لکھنؤ میں مولانا کی تقریر سنی تھی جس میں مسلمانوں کو کانگریس میں شرکت کی دعوت دی گئی تھی۔پھر ۱۹۵۲، ۱۹۵۳ میں یوم غالبؔ کے موقع پر مزار غالب کے قریب ان کی تقریر اور فروری ۱۹۵۸ میں انجمن ترقی اردو ہند کے اختتامی اجلاس کی صدارت کرتے ہوئے ان کی تقریریں بھی میں سنی تھیں۔آخری تقریر تو انتقال سے ایک ہفتہ پہلے ہی ہوئی تھی۔ان کے آخر زمانے کی تقریریں، ان کے عہد شباب کی تقریروں سے بالکل مختلف تھیں۔ان میں خطابت برائے نام تھی۔عام اسلوب کام کی بات سیدھے

سادے انداز میں کہنے کا تھا۔اس طرح اصغر کے ''سرودزندگی'' پر پیش لفظ یا بہاء الدین کے ''گلستاں ہزار رنگ'' پر اظہار خیال یا مثنویات میر بخت میر پر تمہیدی کلمات کا اسلوب الہلال اور تذکرہ کے اسلوب سے بالکل مختلف ہے۔ہاں اشعار کے برمحل استعمال کا ذوق ان کی تقریروں اور تبصروں میں بھی اپنا رنگ دکھائے بغیر نہیں رہتا۔اشعار کے برمحل استعمال سے ان کے اسلوب میں ایک خاص کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔محمد اجمل خاں نے ''اردو ادب'' کے ''آزاد نمبر'' میں مولانا کی گھریلو زندگی پر روشنی ڈالتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے کہ وہ لکھنے سے پہلے بہت سے اشعار مستحضر کر لیتے تھے اور انھیں مضمون میں اس طرح سموتے تھے کہ شاعر سنتا تو خود حیران رہ جاتا کہ شعر کس قدر بلند، لطیف اور سلیس ہوگیا ہے۔ان کی عادت تھی کہ عبارت میں ایجاز پیدا کرنے کے لیے لکھتے تھے اور نظر ثانی سے پہلے ہی کاٹتے چلے جاتے تھے۔لفظوں اور خیالوں کو تولتے تھے اور ایک عدیم النظیر صناع کی طرح انھیں موزوں ترین مقامات پر جڑ دیتے تھے۔اب کسی کی مجال ہے کہ ان کو اپنی جگہ سے ہلائے۔

اس مضمون سے دو اور اقتباسات شاید مولانا کی شخصیت اور ان کے اسلوب کو سمجھنے کے لیے مفید ہوں:

''صحبت عوام سے گریز کرتے، خواص سے بھی بہت کم ملتے تھے۔وہ احباب جو مہمان ہوتے (مثلاً قاضی عبدالغفار اور غلام رسول مہر) ان سے بھی ملاقات کا موقع بہ مشکل ہی میسر آتا تھا....مولانا نے عربی اور خصوصاً فارسی کی اکثر کتابیں پڑھ ڈالی تھیں لیکن بعد میں انگریزی کتابوں کا شوق بے حد بڑھ گیا تھا.....کھانے کی میز پر، اپنے گھر پر ہوں یا باہر وہ گل افشانی کرتے تھے کہ جی چاہتا تھا کہ صبح سے شام تک کھائے جاؤ اور ان کی شیریں گفتاری اور نمکینی ادا سے ذائقۂ سماعت حاصل کرتے رہو۔سگرٹ اور کتاب زندگی کے دو جزو لاینفک تھے''۔

www.urduchannel.in

مجھے آخری چار پانچ سال میں کئی دفعہ مولانا سے ملنے کا اتفاق ہوا۔ خاص طور سے ساہتیہ اکادمی کے اردو مشاورتی بورڈ کے جلسوں میں میں نے یہ بات نوٹ کی کہ انگریزی کا ایک لفظ بے ساختہ ان کی زبان پر آ گیا تھا مگر اس کا تلفظ مولویانہ تھا اس وجہ سے مولانا گفتگو میں کوئی لفظ انگریزی کا آنے ہی نہ دیتے تھے۔ دوسری بات یہ قابل ذکر ہے کہ مولانا کوئی دلچسپ فقرہ اکثر کہہ جاتے تھے۔ ایک دفعہ میں نے اختر الایمان کی ایک نظم ساہتیہ اکادمی کے نظموں کے سالانہ انتخاب کے لیے پیس کی۔ ہنس کر کہنے لگے کہ ان کی نظم کیسے شامل کریں۔ ان کا تو نام ہی غلط ہے۔ میں نے فوراً جواب دیا کہ اس نام میں وہی غلطی ہے جو خورشید الاسلام کے نام میں ہے۔ خورشید الاسلام کے ایک مضمون کی مولانا کچھ عرصہ پہلے تعریف کر چکے تھے دونوں نام واقعی عربی قاعدے سے غلط ہیں میرا اشارہ اسی طرف تھا قاضی عبدالغفار اور ڈاکٹر محی الدین قادری زور تو سناٹے میں آ گئے۔ مگر مولانا نے ہنس کر جواب دیا کہ اچھا میرے بھائی سمجھوتہ ہو جائے۔ یہ اپنا نام بدل دیں، ہم ان کی نظم شامل کر دیں۔ مجھے یقین ہے کہ یہ سب کچھ تفریحاً کہا گیا تھا مگر اختر الایمان نے اس کا برا مانا اور ایک نظم اس سلسلے میں لکھ ڈالی۔

ان باتوں کا تذکرہ اس لیے ضروری معمول ہوا کہ غبار خاطر کے اسلوب کے مطالعے میں ان سے کچھ مدد ملتی ہے۔ غبار خاطر کہنے کو تو ان خطوط پر مشتمل ہے جو نواب صدر یار جنگ کو لکھے گئے مگر دراصل یہ ایک طرح کے انشائیے ہیں جن میں نواب صدر یار جنگ کو مخاطب کر کے انھوں نے سیاست کے علاوہ بہت سے دوسرے موضوعات پر اظہار خیال کیا ہے۔ ڈگلس (Doglas) نے مولانا آزاد پر اپنی کتاب میں جو حال میں شائع ہوئی ہے یہ سوال اٹھایا ہے کہ مولانا آزاد نے احمد نگر جیل میں ترجمان القرآن کا کام پورا کیوں نہیں کیا جب کہ جواہر لال نہرو نے پانچ چھ مہینے میں ''تلاش ہند'' لکھ ڈالی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ مولانا کو جیل میں وہ تمام کتابیں میسر نہ ہوتیں جن کی ترجمان القرآن کے سلسلے میں ضرورت پڑ سکتی تھی۔ دوسری وجہ میرے نزدیک یہ تھی کہ مولانا اگر چہ ۱۹۳۱ء کے بعد ترجمان کے کام سے قطعاً غافل نہ رہے تھے مگر دس بارہ سال سے سیاسی مصروفیات نے انھیں اتنی مہلت ہی نہ دی تھی کہ وہ ترجمان القرآن کو مکمل کر سکتے اس لیے جب احمد نگر جیل

میں انھیں پھر وہ تنہائی نصیب ہوئی جو انھیں مرغوب تھی تو انھوں نے زندگی پر ایک طائرانہ نظر ڈال کر اپنے تاثرات اور اپنے مرکزی خیالات کے آزادانہ اظہار کو زیادہ پسند کیا۔ بہر حال غبار خاطر اس لحاظ سے ایک ادبی کارنامہ ہے کہ مولانا کی شخصیت افتاد مزاج، ان کے ذوق، ان کی دلچسپیوں اور مشاغل، فلسفے، مذہب، فنون لطیفہ، تاریکی معلومات کے متعلق اس میں بڑی دلکش اشارے ملتے ہیں۔ غبار خاطر کا اسلوب ہے تو صاحب الہلال کا مگر الہلال کے اسلوب سے خاصا مختلف ہے۔ غبار خاطر میں معمولی واقعات سے زندگی کے قوانین اخذ کرنے فطرت کے مظاہر میں زندگی کے ارتقا کے رموز دریافت کرنے، موسم کی تبدیلیوں، پھولوں کے رنگوں پرندوں کی پرواز میں کائنات کے حقائق دیکھنے اور دکھانے کا ایک ایسا دفتر ہے جس کے ہر ورق سے ہمیں معرفت اور بصیرت کے کتنے ہی نکتے ہاتھ آتے ہیں۔ یہ اقتباسات دیکھئے:

''اس کارخانۂ ہزار شیوہ و رنگ میں کتنے ہی دروازے کھولے جاتے ہیں تا کہ بند ہوں اور کتنے ہی بند کیے جاتے ہیں تا کہ کھل سکیں''۔

''فلسفہ شک کا دروازہ کھول دے گا اور پھر اسے بند نہیں کر سکے گا، سائنس ثبوت دے گا مگر عقیدہ نہیں دے سکے گا لیکن مذہب ہمیں عقیدہ دے دیتا ہے''۔ (ص ۳۷)

''مذہب کی تسکین صرف ایک سلبی تسکین نہیں ہوتی بلکہ ایجابی تسکین ہوتی ہے کیوں کہ وہ ہمیں اعمال سے روندتی اقدار کا یقین دلاتا ہے اور یہی یقین ہے جس کی روشنی کسی دوسری جگہ سے نہیں مل سکتی''۔ (ص ۴۱)

''جب لوگ کام جوئیوں اور خوش وقتیوں کے پھول چن رہے تھے تو ہمارے حصے میں تمناؤں اور حسرتوں کے کانٹے آئے۔ انھوں نے پھول چن لئے اور کانٹے چھوڑ دئے۔ ہم نے کانٹے چن لئے اور پھول چھوڑ دیے''۔ (ص ۴۶)

''دعائیں ضرور فائدہ پہنچاتی ہیں مگر انھیں کو فائدہ پہنچاتی ہیں جو عزم و

www.urduchannel.in

ہمت رکھتے ہیں۔ بے ہمتوں کے لیے تو وہ ترک عمل کا حیلہ بن جاتی ہیں'' (ص ۱۴۹)

''جوں ہی اس کی کھوئی ہوئی خودشناسی جاگ اٹھی اور اسے اس حقیقت کا عرفان حاصل ہوگیا کہ میں اڑنے والا پرندہ ہوں اچانک قالب بے جان کی ہر چیز از سرِنو جاندار بن گئی''۔

''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 ڈھلا ہوا مرمریں گنبد اپنی کرسی پر بے حس وحرکت متمکن تھا۔ نیچے جمنا کی رو پہلی جدولیں کل کھا کھا کر دوڑ رہی تھیں اور اوپر ستاروں کی ان گنت نگاہیں حیرت کے عالم میں تک رہی تھیں''۔ (ص ۲۵۹)

اگر چہ رام گڑھ کو خطبہ غبار خاطر سے پہلے کا یعنی ۱۹۴۰ کا ہے مگر میں اس کا ذکر خاص طور سے اس لیے آخر میں کرنا چاہتا ہوں کہ اس سے مولانا کے آخری دور کا اسلوب اپنی ساری بلاغت اور تاثر کے ساتھ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ یہ خطبہ لکھا گیا تھا اور جواہر لال نہرو نے اس کا انگریزی میں ترجمہ بھی کیا تھا۔ اس میں مسلمان اور متحدہ قومیت پر انھوں نے جس طرح اظہار خیال کیا ہے وہ ان کی گہری سیاسی بصیرت کے ساتھ ان کے اسلوب کی ان ناگزیریت (Inevitability) کی بھی دلیل ہے جو بقول برنارڈ شاہ اسلوب کی روح ہے۔ ذہن میں روشنی، دل میں کیفیت اور شخصیت میں گداز پیدا کرنے کے لیے اس حرف شوق میں کیا کچھ نہیں۔

''میں مسلمان ہوں اور فخر کے ساتھ محسوس کرتا ہوں کہ مسلمان ہوں۔ اسلام کی تیرہ سو برس کی شاندار روایتیں میرے ورثے میں آئی ہیں۔ میں تیار نہیں کہ اس کا کوئی چھوٹے سے چھوٹا حصہ بھی ضائع ہونے دوں۔ اسلام کی تعلیم، اسلام کی تاریخ، اسلام کے علوم و

فنون، اسلام کی تہذیب میری دولت کا سرمایہ ہے اور میرا فرض ہے کہ اس کی حفاظت کروں۔ بحیثیت مسلمان ہونے کے میں مذہبی اور کلچرل دائرے میں اپنی ایک خاص ہستی رکھتا ہوں اور میں برداشت نہیں کرسکتا کہ اس میں کوئی مداخلت کرے لیکن ان تمام احساسات کے ساتھ میں ایک اور احساس بھی رکھتا ہوں جسے میرے زندگی کی حقیقتوں نے پیدا کیا ہے اسلام کی روح مجھے اس سے نہیں روکتی۔ وہ اس راہ میں میری رہنمائی کرتی ہے۔ میں فخر کے ساتھ محسوس کرتا ہوں کہ میں ہندوستانی ہوں۔ میں ہندوستان کی ایک اور ناقابل تقسیم متحدہ قومیت کا ایک عنصر ہوں۔ میں اس متحدہ قومیت کا ایک ایسا عنصر ہوں جس کے بغیر اس کی عظمت کا ہیکل ادھورا رہ جاتا ہے۔ میں اس کی تکوین (بناوٹ) کا ایک ناگزیر عامل (Factor) ہوں میں اپنے اس دعویٰ سے کبھی دست بردار نہیں ہوسکتا''۔

(ص ۲۹۸ خطبات)

مولانا آزاد کی مذہبی اور سیاسی سرگرمیوں کی وجہ سے ان کی ادبی کاوشوں اور کارناموں کی پوری پرکھ نہ ہوسکی۔ آزادی کے بعد اردو داں طبقہ اپنے کلاسیکی سرمائے سے کم ہی آشنا رہا۔ اردو کی تعلیم میں نظم ونثر کے نمائندہ اسالیب کا علم وعرفان کم ہوگیا۔ اس لیے اس پر تعجب نہیں کرنا چاہیے کہ مولانا کے اسلوب کو صرف الہلالی اردو میں محدود سمجھ لیا گیا اور ترجمان اور غبار خاطر کی بصیرت اور مسرت کو نظر انداز کردیا گیا۔ بہرحال یہ بات بلاخوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ اردو نثر میں مولانا آزاد کا اسلوب بھی اپنی لالہ کاری اور تازہ کاری کی وجہ سے ایک خاص درجہ رکھتا ہے۔ بقول غالب ؎

ہے رنگ لالہ وگل ونسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے

www.urduchannel.in

پروفیسر ضیاالرحمٰن صدیقی

انشائیہ نگاری

انشائیہ کو اردو میں 'انشا' اور 'مضمون' بھی کہتے ہیں۔ یہ انگریزی اصطلاح (Essay) کا بدل ہے۔ انگریزی میں Essay کی اصطلاح فرانسیسی لفظ Essai سے آیا ہے۔ جس کے معنی تولنے، جانچنے یا کوشش کرنے کے ہیں۔ انشائیہ ایسی تحریر ہوتی ہے جو باقاعدگی اور ربط و تسلسل سے آزاد ہو اور دنیا کے کسی بھی موضوع پر لکھی جائے۔ اس میں دلیل کے بجائے ذہنی ترنگ کو اہمیت دی جاتی ہے۔ دراصل یہ ایک بے ترتیب اور نہ پختہ جذبات کا تحریری نمونہ ہوتا ہے۔ بنیادی طور پر اس میں کسی موضوع کا سرسری خاکہ پیش کیا جاتا ہے۔ بیکن نے کہا ہے کہ ''ایسی مختصر تحریریں جن میں بغیر کسی تجسس اور کھوج کے کسی حقیقت کا اظہار ہو جائے میری نظر میں انشائیے ہیں''۔ گویا اس کا انداز بیان شگفتہ، بے تکلف اور غیر رسمی ہو۔

انشائیہ کا پہلا نمونہ ملا وجہی کی کتاب ''سب رس'' میں دیکھنے کو ملتا ہے، لیکن علی گڑھ تحریک سے انشائیے کا عروج ہوا۔ سرسید کے مضامین، محسن الملک، مولوی ذکاء اللہ، مولوی مشتاق احمد وقارالملک، محمد حسین آزاد، عبدالحلیم شرر، خواجہ حسن نظامی، فرحت اللہ بیگ، سجاد انصاری، رشید احمد صدیقی، پطرس بخاری، کرشن چندر، کنہیالال کپور، ملا رموزی، نظیر صدیقی، وزیر آغا، انور سدید، مشکور حسین یاد، مشتاق احمد یوسفی، مجتبیٰ حسین اور قمر الہدیٰ فریدی وغیرہ اردو کے اہم انشائیہ نگار ہیں۔

محمد حسین آزاد کی کتاب ''نیرنگ خیال'' سے صحیح معنوں میں اردو انشائیہ نگاری کی

شروعات ہوتی ہے۔ دراصل یہ کتاب انگریزی انشا پردازوں کے انشائیوں کا اردو ادبی ترجمہ ہے۔ سجاد انصاری نے بھی اپنے مضامین میں انشائیہ کے رنگ میں ہی لکھا۔ ان کا اسلوب بہت پُرکشش اور رنگین ہے۔ خواجہ حسن نظامی کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ بڑی سے بڑی بات کو بڑی سادگی کے ساتھ کہہ جاتے ہیں۔ ان کے مجموعے ''سی پارۂ دل'' میں شامل اُلو، دشت پناہ، جھینگر کا جنازہ وغیرہ ان کے مشہور انشائیے ہیں۔ خواجہ حسن نظامی نے اپنے انشائیوں میں اپنی شخصیت اور دلی کی ٹکسالی زبان کا استعمال خوب کیا ہے۔ فرحت اللہ بیگ نے ڈپٹی نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی کچھ میری زبانی لکھ کر اچھے انشائیہ نگار ہونے کا ثبوت دیا۔ رشید احمد صدیقی، کرشن چندر اور کنہیالال کپور بھی بہت طرح دار انشائیہ نگار ہیں۔ پطرس کا تیکھا پن انہیں ایک اہم اور منفرد مقام دلاتا ہے۔ ان کا انشائیہ ''کتے'' بہت مشہور ہے۔ انشائیہ ایک زندہ اور ترقی یافتہ صنف ہے۔

www.urduchannel.in

وزیر آغا

انشائیہ کیا ہے؟

انشائیہ کیا ہے؟ ..... بادی النظر میں انشائیہ یا پرسنل ایسے کی حدود کو متعین کرنا ایک خاصا کٹھن کام ہے، کیونکہ نہ صرف تاریخی اعتبار سے انشائیہ کے مفہوم اور ہئیت میں کئی انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں بلکہ ہر انشائیہ کیا بہ لحاظ مواد اور کیا بہ لحاظ تکنیک ایک جداگانہ کیفیت کا حامل ہے۔ تاریخی اعتبار سے بیکن، لیمپ اور چیسٹرٹن کے طریق کار میں اتنا تفاوت ہے کہ ان کے لکھے ہوئے مضامین کو ایک ہی زمرے میں شامل کرتے ہوئے سخت ہچکچاہٹ محسوس ہوتی ہے۔ اسی طرح دور جدید کے بیشتر لکھنے والوں نے انشائیہ کے سلسلے میں کافی سے زیادہ آزادی سے کام لیا ہے اور ناقد کے لیے انشائیہ کے مقتضیات اور امتیازی محاسن کو علاحدہ کر کے دکھانا مشکل ہو گیا ہے۔ تاہم غائر نظر سے دیکھنے پر انشائیہ کی متنوع کیفیات اور ابلاغ و اظہار کے مختلف سانچوں کے پس پشت ایک علاحدہ صنف ادب کے نقوش واضح طور پر ابھرے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور ہم ذرا کوشش سے انشائیہ کی حدود کو متعین اور محاسن کو بے نقاب کر سکتے ہیں۔

ایک چیز جو انشائیہ کو دوسری اصناف ادب سے ممیّز کرتی ہے، اس کا غیر رسمی طریق کار ہے۔ دراصل انشائیہ کے خالق کے پیش نظر کوئی ایسا مقصد نہیں ہوتا جس کی تکمیل کے لیے وہ دلائل و براہین سے کام لے اور ناظر کے ذہن میں ردوقبول کے میلانات کو تحریک دینے کی سعی کرے۔ اس کا کام محض یہ ہے کہ چند لمحوں کے لیے زندگی کی سنجیدگی اور گہما گہمی سے قطع نظر کر کے ایک غیر رسمی طریق کار اختیار کرے اور اپنے شخصی ردعمل کے اظہار سے ناظر کو اپنے حلقۂ احباب میں شامل کر لے۔ دوسرے لفظوں میں تنقید یا تفسیر کا خالق اس

افسر کی طرح ہے جو چست اور تنگ سا لباس زیب تن کیے دفتری قواعد و ضوابط کے تحت اپنی کرسی پر بیٹھا احتساب کے تمام مراحل سے گزرتا ہے اور انشائیہ کا خالق اس شخص کی طرح ہے جو دفتر سے چھٹی کے بعد اپنے گھر پہنچتا ہے، چست اور تنگ سا لباس اتار کر ڈھیلے ڈھالے کپڑے پہن لیتا ہے اور ایک آرام دہ موڑھے پر نیم دراز ہو کر اور حقہ کی نے ہاتھ میں لیے انتہائی بشاشت اور مسرت سے اپنے احباب سے مصروف گفتگو ہو جاتا ہے۔ انشائیہ کی صنف اسی شگفتہ موڈ کی پیداوار ہے اور اس کے تحت انشائیہ کا خالق نہ صرف رسمی طریق کار کی بجائے ایک غیر رسمی طریق کار اختیار کرتا ہے، بلکہ غیر شخصی موضوعات پر نقد تبصرے سے کام لینے کی بجائے اپنی روح کے کسی گوشے کو بے نقاب اور اپنے شخصی ردعمل کے کسی پہلو کو اجاگر کرتا ہے۔ انشائیہ کے خالق کے پاس کئی ایک ایسی کہنے کی باتیں ہوتی ہیں جنہیں وہ آپ تک پہنچانے کی سعی کرتا ہے۔ اس طور کہ آپ فی الفور اس کے دائرہ احباب میں شامل ہو جاتے ہیں اور اسکے دل تک رسائی پا لیتے ہیں۔ شاید اسے کوئی واقعہ بیان کرنا ہوتا ہے یا کسی ''ذہنی کیفیت'' پر سے نقاب اٹھانا یا محض زندگی کے مظاہر کو ایک نئے زاویے سے پیش کرنا ہوتا ہے اور وہ اس صنف ادب کا سہارا لے کر اپنی شخصیت یا ذات کے کسی نہ کسی گوشے کو عریاں کرنے میں کامیابی حاصل کر لیتا ہے۔ بنیادی طور پر انشائیہ کے خالق کا کام ناظر کو مسرت بہم پہنچانا ہے۔ اس کے لیے وہ طنز سے کچھ زیادہ کام نہیں لیتا کیونکہ طنز ایک سنجیدہ مقصد لے کر برآمد ہوتی ہے اور اس کے عمل میں نشتریت کا عنصر موجود ہوتا ہے۔ چنانچہ ایک اچھے انشائیہ میں طنز کبھی بھی مقصود بالذات نہیں ہوتی۔ بلکہ محض ایک ''سہارے'' کا کام دیتی ہے۔ اسی طرح انشائیہ کا خالق محض مزاح تک اپنی سعی کو محدود نہیں رکھتا کیونکہ محض مزاح سے سطحیت پیدا ہوتی ہے اور بات قہقہہ لگانے اور ہنسنے ہنسانے سے آگے نہیں بڑھتی- اس کے برعکس ایک اچھا انشائیہ پڑھنے کے دوران میں آپ شاید حض، مزاح، طنز، تعجب، اکتساب علم اور تخیل کی سبک روی، ایسے بہت سے مراحل سے روشناس ہوں لیکن انشائیہ کے خاتمے پر آپ کو محسوس ہوگا کہ آپ نے زندگی کے کسی مخفی گوشے پر روشنی کا ایک نیا پرتو دیکھا ہے اور آپ زندگی کی عام سطح سے اوپر اٹھ آئے ہیں۔

www.urduchannel.in

کشادگی اور رفعت کا یہ احساس ایک ایسا متاع گراں بہا ہے جو نہ صرف آپ کو مسرت بہم پہنچاتا ہے بلکہ آپ کی شخصیت میں بھی کشادگی اور رفعت پیدا کر دیتا ہے۔

انشائیہ کی ایک اور امتیازی خصوصیت اس کی ''عدم تکمیل'' ہے۔ ایک مقالہ لکھتے وقت جہاں یہ ضروری ہے کہ موضوع زیر بحث کے تمام تر پہلوؤں پر سیر حاصل تبصرہ کیا جائے اور تحلیلِ تجزیہ اور دلیل سے اپنے نقطۂ نظر کو اس انداز سے پیش کیا جائے کہ مقالہ ایک مکمل اور اکمل صورت اختیار کر لے وہاں انشائیہ کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں موضوع کی مرکزیت تو قائم رہتی ہے لیکن اس مرکزیت کا سہارا لے کر بہت سی ایسی باتیں بھی کہہ دی جاتی ہیں جن کا بظاہر موضوع سے کوئی گہرا تعلق نہیں ہوتا۔ دوسرے لفظوں میں ایک مقالے کی بہ نسبت انشائیہ کا ڈھانچہ کہیں زیادہ لچکیلا (Loose) ہوتا ہے اور اس میں مقالے کی سنگلاخی کیفیت موجود نہیں ہوتی۔ اس کے علاوہ انشائیہ میں ایک مرکزی خیال کے باوصف دلائل کا ایک منضبط سلسلہ قائم نہیں کیا جاتا اور انشائیہ کے مطالعہ کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ انشائیہ لکھنے والے نے موضوع کے صرف ان پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے جو اس کے شخصی ردعمل سے اثر پذیر تھے اور جن کی تکمیلی کیفیت اس بات کی متقاضی تھی کہ مصنف ان کو ناظر تک پہنچانے کی سعی کرتا ہے۔ اس مقام پر ایک انشائیہ اور غزل کے ایک شعر میں گہری مماثلت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ غزل کے شعر کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں کسی ایک نکتہ کو اجاگر تو کیا جاتا ہے لیکن اس کے تمام تر پہلوؤں کو ناظر کے فکر و ادراک کے لیے نامکمل صورت میں چھوڑ دیا جاتا ہے۔ یہی حال ایک انشائیہ کا ہے کہ اس میں موضوع کے صرف چند ایک انوکھے پہلوؤں کو پیش کر دیا جاتا ہے اور اس کے بہت سے دوسرے پہلو تشنہ اور نامکمل حالت میں رہ جاتے ہیں۔ بنیادی طور پر انشائیہ لکھنے والے کا مقصد آپ کی سوچ بچار کے لیے راستہ ہموار کرنا ہے۔ بے شک وہ اپنے موضوع کے بیان میں صرف شخصی واردات اور تجربات اور اپنے ذاتی ردعمل کے اظہار تک ہی اپنی مساعی کو محدود رکھتا ہے، تاہم اس کے پیش نظر مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ آپ کو سوچنے پر مائل کرے۔ چنانچہ ایک اچھے انشائیہ کی پہچان یہ ہے کہ آپ کے مطالعے کے بعد کتاب کو چند لمحوں کے

لئے بند کر دیں گے اور انشائیہ میں بکھرے ہوئے بہت سے اشارات کا سہارا لے کر خود بھی سوچتے اور محظوظ ہوتے چلے جائیں گے۔

انشائیہ کی اس روش کا نتیجہ انشائیہ کی وہ مخصوص صورت بھی ہے جو اسے دوسری اصناف ادب سے ممیّز کرتی ہے۔ یعنی ایک انشائیہ نثر کی دوسری اصناف سے اپنے اختصار کے باعث علاحدہ نظر آتا ہے۔ سانیٹ کی طرح انشائیہ کا بھی ایک مختصر سا میدان ہے جس کے اندر انشائیہ لکھنے والا آپ کو تصویر کا ایک مخصوص رخ دکھاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب تک وہ جذبات، احساسات اور تخیلات میں کاٹ چھانٹ اور کفایت (economy) کا قائل نہ ہو، اس کے لیے چند لفظوں میں موضوع کی سب سے نکیلی کیفیات کو پیش کرنا مشکل ہوگا۔ لیکن اختصار کی یہ خصوصیت اس بات کی تابع ہے کہ انشائیہ کا پس منظر کس قدر شاداب یا بے آب و گیاہ ہے۔ چنانچہ بقول ہڈسن اگر انشائیہ والے نے اس لیے اختصار سے کام لیا ہے کہ اس کے پاس کہنے کی باتیں ہی گنتی میں کم ہیں اور اس کے تجربات اور محسوسات تعداد اور شدت میں نہ ہونے کے برابر ہیں تو اس کا لکھا ہوا انشائیہ یقیناً انشائیہ کے معیار پر پورا نہیں اترے گا۔ اس کے برعکس اگر انشائیہ لکھنے والے کا ذہن زرخیز ہے اور اس کے پاس کہنے کو بہت کچھ ہے لیکن اس نے انشائیہ کی محدود سی دنیا میں اپنے احساسات اور تخیلات کو اختصار کے ساتھ پیش کرنے کی سعی کی ہے تو اس کا یہ انشائیہ یقیناً ایک قابل قدر چیز ہوگا اور ناظرین کو وہ تمام کیفیات مہیا کرے گا جو انشائیہ سے مخصوص ہیں۔

ایک آخری چیز جسے انشائیہ کا امتیازی وصف سمجھنا چاہیے کہ اس کی ''تازگی'' ہے۔ یوں تو تازگی ایک ایسی خصوصیت ہے جس کے بغیر کوئی بھی صنف ادب فن کے اعلا مدارج تک نہیں پہنچ سکتی، تاہم شاید انشائیہ ہی ایک ایسی صنف ادب ہے جس میں نہ صرف تازگی کا سب سے زیادہ مظاہرہ ہوتا ہے، بلکہ جس کی ذرا سی کمی بھی انشائیہ کو اس کے فنی مقام سے نیچے گرا دیتی ہے۔ تازگی سے مراد محض اظہار و ابلاغ کی تازگی نہیں کیونکہ یہ چیز تو بہر حال انشائیہ میں موجود ہونی چاہئے۔ تازگی سے مراد محض اظہار و ابلاغ کی تازگی نہیں کیونکہ یہ چیز تو بہر حال انشائیہ میں موجود ہونی چاہئے تازگی سے مراد موضوع اور نقطۂ نظر کا وہ انوکھا پن

www.urduchannel.in

بھی ہے جو ناظر کو زندگی کی یکسانیت اور ٹھہراؤ سے اوپر اٹھا کر ماحول کا از سر نو جائزہ لینے پر مائل کرتا ہے۔ عام طور پر ہم سب زندگی کے مظاہر کو ہر روز دیکھتے دیکھتے ان کے اس قدر عادی ہو جاتے ہیں کہ ہمیں ان کے بہت سے نکیلے کنارے نظر ہی نہیں آتے اور زندگی ہمارے لیے ایک کھلی ہوئی کتاب کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ سب محض ہمارے ردعمل کا قصور ہے ورنہ زندگی کے دامن میں نئے پہلوؤں کے قحط کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ انشائیہ لکھنے والے کا کام یہ ہے کہ وہ ہمیں ایک لحظہ کے لیے روک کر زندگی کے عام مظاہر کے ایسے تازہ پہلو دکھاتا ہے، جنہیں ہماری نظروں نے اپنی گرفت میں نہیں لیا تھا اور جو ہمارے لیے گویا موجود ہی نہیں تھے۔ اس مقام پر ایک انشائیہ لکھنے والے اور ایک غیر ملکی سیاح کے رجحان میں قریبی مماثلت بھی دکھائی دیتی ہے کہ جس طرح ایک سیاح کو کسی نئے ملک کی بہت سی ایسی انوکھی باتیں فوراً معلوم ہو جاتی ہیں جو اہل وطن کی نظروں سے اوجھل ہوتی ہیں، اسی طرح ایک انشائیہ لکھنے والا زندگی کے عام مظاہر کے ان تازہ پہلوؤں کو دیکھ لیتا ہے جو زندگی میں سطحی دلچسپی کے باعث ایک عام انسان کی نظروں سے اوجھل رہتے ہیں۔

زندگی کی ان انوکھی اور تازہ کیفیات کا احساس دلانے کے لیے انشائیہ کا خالق کئی ایک طریق اختیار کرنا جانتا ہے۔ مثال کے طور پر وہ بلندی پر سے زندگی کے بظاہر اعلیٰ اور بلند مظاہر کی پستی کا ایک تصور قائم کرتا ہے یا ایک شریر آئینے میں ماحول کا بگڑا ہوا منظر دکھاتا ہے یا پھر زندگی کے تسلیم شدہ قواعد وضوابط پر نظر ثانی سے ہمیں چونکانے لگتا ہے۔ بہر صورت اس کا کام تصویر کا دوسرا رخ پیش کرنا ہے اور ہمیں عادت اور تکرار کے حصار سے لمحہ بھر کے لیے نجات دلانا ہے تاکہ ہم غیر جانب دارانہ طریق سے زندگی کے روشن اور تاریک رخ کا جائزہ لے سکیں۔ واضح رہے کہ انشائیہ کا خالق کوئی نتیجہ اخذ نہیں کرتا اور نہ کوئی مشورہ ہی دیتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ کوئی مکمل نقطۂ نظر پیش کرنے، اصلاح دینے یا اپنے شدید جذباتی ردعمل سے آپ کو متاثر کرنے سے بھی اجتناب کرتا ہے۔ اس کا کام محض ایک عام چیز کے کسی انوکھے اور تازہ پہلو کی طرف آپ کو متوجہ کرنا ہے اور آپ کو ایک کے طور پر پیش کرنا بے حد مشکل ہے۔

جدید دور میں مولانا ابوالکلام آزاد کی تصنیف ''غبار خاطر'' کے بعض ٹکڑے انشائیہ سے قریبی تعلق رکھتے ہیں۔ مثلاً چڑیوں کے سلسلے میں مولانا موصوف کے تجربات یا قہوہ کے بارے میں ان کا مخصوص ردعمل ان ٹکڑوں میں پرشکوہ اسلوب نگارش کی بجائے مولانا نے ایک ایسا ہلکا پھلکا اور شگفتہ اسٹائل اختیار کیا ہے جو انشائیہ کے مزاج سے ہم آہنگ ہے۔ افسوس ہے کہ مولانا نے اپنے اس مخصوص انداز میں کچھ زیادہ چیزیں تحریر نہیں کیں۔ اگر وہ اس صنف کی طرف سنجیدگی سے متوجہ ہوتے اور اپنی تحریروں سے انکشاف ذات کا کام بھی لیتے تو یقیناً انھیں انشائیہ کے ضمن میں ایک مقام امتیاز حاصل ہوتا- جدید دور میں مضمون نگاری کو بے شک اہمیت ملی ہے لیکن عجیب بات یہ ہے کہ انشائیہ کی بجائے طنزیہ اور مزاحیہ مضامین کو فروغ حاصل ہوا ہے۔ چنانچہ پطرس کے سارے مضامین مزاحیہ ہیں اور کنہیا لال کپور کے بیشتر مضامین طنزیہ ہیں۔ لیکن ان دونوں کے ہاں شاید ایک مضمون بھی ایسا نہیں جسے انشائیہ کے مزاج کا حامل کہا جا سکے۔ رشید احمد صدیقی کے ہاں اگرچہ طنزیہ انداز غالب ہے اور ان کے مزاح کی اساس ایک حد تک لفظی الٹ پھیر پر بھی قائم ہے، تاہم ان کے مضامین میں کہیں کہیں انشائیہ کے تیور ضرور مل جاتے ہیں۔ ہم انھیں انشائیہ نویس تو یقیناً نہیں کہہ سکتے۔ کرشن چندر کی کتاب ''ہوائی قلعے'' کے بعض مضامین انشائیہ سے قریب ہیں لیکن شاید یہ زمانہ ہی طنز واحتساب کا زمانہ تھا کہ کرشن چندر نے خود کو اپنی ذات کی بجائے خارجی ناہمواریوں کی طرف متوجہ کیا اور اسی لیے انشائیہ کی تخلیق نہیں کر پائے۔ ان کے مقابلے میں فلک پیما کے ہاں انکشاف ذات کا عنصر نسبتاً زیادہ ہے اور ان پر انگریزی انشائیہ کا اثر بھی ہے۔ لیکن بدقسمتی سے فلک پیما کے بیشتر مضامین مختصر نوٹس (Notes) کی صورت اختیار کر گئے ہیں یا مکالمے کے انداز میں ڈھل گئے ہیں۔ چنانچہ ان مضامین کو بھی ہم انشائیہ نہیں کہہ سکتے۔

جدید ترین دور میں انشائیہ کی طرف سنجیدگی سے توجہ ہونے لگی ہے۔ ڈاکٹر داؤد رہبر کی بعض تحریروں بالخصوص ''لمحے'' اور ''چمن آرائی'' کو ہم انشائیہ کا نام دے سکتے ہیں۔ دوسرے مضامین میں ڈاکٹر صاحب نے غواصی کی بجائے بیان اور مشاہدے پر نسبتاً زیادہ

www.urduchannel.in

توجہ صرف کی ہے۔ پچھلے دنوں مشکور حسین یاد نے انشائیہ لکھنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن دو تین ہی مضامین کے بعد وہ خاموش ہوگئے۔ ان مضامین میں مشکور حسین یاد نے انشائیہ کے بنیادی محاسن کو پیش نظر ضرور رکھا تھا، لیکن وہ اپنے خیالات کے اظہار میں ضرورت سے زیادہ سنجیدہ تھے۔ دوسرے ان کے ہاں کہیں کہیں اصلاحی رنگ بھی آ گیا تھا۔ یہ دونوں باتیں انشائیہ کے لیے مضر ہیں۔

تو یہ ہے اردو زبان میں انشائیہ کی مختصر سی داستان۔ دراصل انشائیہ کا پورے طور سے تجزیہ کئے بغیر ہر قسم کی مزاحیہ یا نیم مزاحیہ تخلیق کو انشائیہ کا نام دے کر پیش کرنے کی جو روش ہمارے یہاں قائم ہوئی ہے، انشائیہ کے فروغ وارتقا کے لیے مضر ہے۔ پس ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم پہلے سنجیدگی سے انشائیہ کا مطالعہ کریں، اس کی حدود کا تعین کریں اور پھر اس میزان پر ہر اس ادبی تخلیق کو تولنے کی کوشش کریں جسے بطور انشائیہ پیش کیا جائے۔ میری دانست میں انشائیہ کو فروغ دینے کا یہی ایک احسن طریق ہے۔

(ماخوذ از انشائیہ کے خدوخال)

پروفیسر طارق چھتاری

لکھنؤ کی پانچ راتیں: ایک رومانی اور انقلابی داستان

علی سردار جعفری اردو کے جتنے اہم شاعر ہیں اتنے ہی کامیاب نثر نگار بھی۔ ان کا ہر نثر پارہ تخلیق کا درجہ رکھتا ہے اور تخلیقی نثر بقول قاضی عبدالستار:

> ''موضوع کے بیج سے درخت کی طرح پھوٹتی ہے اور شاخ پر پھول کی طرح پھولتی ہے۔ تخلیقی نثر کسی رنگ کی بھی پابند نہیں ہوتی۔ تخلیقی نثر پہاڑوں کی وہ برف ہے جو موضوعات کے سورج کی ہر کرن سے رنگ مانگ لیتی ہے اور صد رنگ ہو جاتی ہے''۔
>
> (تخلیقی نثر، اردو فکشن، ص: ۳۸۴)

قاضی صاحب کا یہ قول سردار جعفری کی نثر پر صادق آتا ہے۔ علی سردار جعفری نے جس موضوع پر بھی اظہارِ خیال کیا، تو نہ صرف یہ کہ اس موضوع کے ہر پہلو کو نہایت گہرائی، بصیرت اور دقت نظر کے ساتھ پیش کیا بلکہ ان کی شگفتہ اور دلکش نثر بھی تخلیقی نثر کے روپ میں صفحۂ قرطاس پر نور بن کر بکھر گئی۔ اس کی بہترین مثال ماضی کی یادوں پر مشتمل ان کی تحریر ''لکھنؤ کی پانچ راتیں'' ہے۔ یوں تو یہ پانچ راتوں کی مختصر سی داستان ہے مگر اس میں انکشافِ ذات بھی ہے اور روحِ عصر بھی۔ دراصل انسان نے جب اپنے اطراف کی دنیا کو پہچاننا شروع کیا تو اسے کائنات کے مختلف اجزاء میں اپنی ذات کا عکس نظر آیا۔ اس نے اپنے

www.urduchannel.in

سائے کی شاخت کی، دھندلے پانیوں میں اپنے چہرے کو دیکھ کر خود سے شناسا ہوا اور پھر ایک دن وہ ترقی کی اس منزل پر پہنچ گیا جہاں اس کے ہاتھوں صاف شفاف آئینے کی ایجاد ہوئی۔ آئینہ اپنے خارجی پیکر کو دیکھنے اور پہچاننے میں تو مددگار ثابت ہوا لیکن ذات کے اندرون میں داخل ہو کر اسے سمجھنے گویا کہ عرفان ذات حاصل کرنے کی تشنگی اور خواہش ابھی باقی تھی اس کے لیے مادی وسائل کی نہیں، ذہنی، فکری اور روحانی وسیلوں کی ضرورت تھی۔ ان وسیلوں کی تلاش اس وقت مکمل ہوئی جب اس نے فنون لطیفہ میں مشاقی اور مہارت حاصل کر لی۔ لہٰذا سنگ تراشی، موسیقی، رقص، مصوری، فلسفے اور ادب نے اس کے اندر ادراک، انکشاف اور عرفان کی صلاحیت پیدا کر دی۔ کبھی اس نے دنیا کے حوالے سے خود کو سمجھا اور کبھی اپنی ذات کا مکمل عرفان ہو جانے کے بعد اس پر دنیا کے سربستہ راز عیاں ہو گئے۔ اس کے تخیل نے آنے والے زمانوں کی سیر کی، تو اس کی یادداشتوں نے گزرے ہوئے زمانے کو روشن اور زندہ رکھا۔ ایک فن کار کے لیے کبھی کبھی آفتاب کی روشنی سے زیادہ روشن رات کی تاریکی ہوتی ہے۔ سردار جعفری کے ساتھ بھی یہی ہوا۔ پانچ راتوں کے دھندلکے میں جو کچھ انھوں نے دیکھا اور تخلیقی نثر کے پیرائے میں بیان کیا وہ قارئین کے ذہن و دل کو منور کرنے کے لیے کسی آفتاب کی روشنی سے کم نہیں۔

علی سردار جعفری شاعری کریں یا نثر لکھیں، وہ ہمیشہ قلم کی اہمیت، طاقت اور اس کے تقدس کو تسلیم کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

> ''میں نے ہمیشہ قلم کو ہاتھ کا تقدس، ذہن کی عصمت اور قلبِ انسانی کی وسعت سمجھا ہے اور قلم کے بنائے ہوئے ہر نقش کو سجدہ کیا ہے، اس لیے جب قلم جھوٹ بولتا ہے، یا چوری کرتا ہے جیسے میرے ہاتھ گندے ہو گئے ہیں۔ میں ہر ادیب سے یہ توقع کرتا ہوں کہ وہ اپنے قلم کا احترام کرے گا کیوں کہ اس کے نفس کی عزت اور شرافت اسی طرح برقرار رہ سکتی ہے''۔ (لکھنؤ کی پانچ راتیں، ص:۱۲)

علی سردار جعفری اس کتاب کا آغاز تحریر کی اہمیت کا اعتراف کرتے ہوئے اس

خوبصورتی سے کرتے ہیں کہ ان کا اسلوب تخلیقی اور پُرکشش نثر کا اعلیٰ نمونہ قرار پاتا ہے۔ فرماتے ہیں:

> ''مجھے انسانی ہاتھ بہت خوبصورت معلوم ہوتے ہیں۔ ان کی جنبش میں ترنم ہے اور خاموشی میں شاعری۔ ان کی انگلیوں سے تخلیق کی گنگا بہتی ہے۔ یہ وہ فرشتے ہیں جو دل و دماغ کو عرشِ بریں سے وحی والہام لے کر کاغذ کی حقیر سطح پر نازل ہوتے ہیں اور اس پر اپنے لافانی نقوش چھوڑ جاتے ہیں۔ ان کاغذوں کو دنیا نظم اور افسانہ، مقالہ اور کتاب کہہ کر آنکھوں سے لگاتی ہے اور ان سے روحانی تسکین حاصل کرتی ہے''۔ (لکھنؤ کی پانچ راتیں، ص:۱۱)

'لکھنؤ کی پانچ راتیں' درحقیقت پانچ حصوں میں تقسیم چند نوجوان انقلابیوں کی ایک رومانی داستان ہے۔ یہ انقلابی نوجوان اردو ادب کی اہم شخصیتیں ہیں۔ مجاز، جذبی، فیض، مخدوم، جاں نثار اختر، سبطِ حسن اور خود علی سردار جعفری۔ ان پانچ راتوں کے واقعات میں مجاز کا تذکرہ کتنا ہی کم اور مختصر کیوں نہ ہو مگر قاری کو بخوبی احساس ہو جاتا ہے کہ یہ مجاز کی زندگی پر لکھے گئے پانچ افسانے ہیں۔ جو اپنے آپ میں الگ بھی ہیں اور پانچوں مل کر ایک ایسے سوانحی ناول کی شکل اختیار کر لیتے ہیں جو طوالت کے اعتبار سے مختصر ہے اور روداد کے لحاظ سے مکمل۔ تمام راتوں کی مانند پہلی رات کی رومانی فضا میں چند ترقی پسند ادیبوں کی کارگزاریوں کی تفصیلات ہیں لیکن اسرار الحق مجاز مرکزی کردار کی طرح اس باب کے مختلف واقعات میں یوں موجود ہیں جیسے سردار جعفری نے رومانی شاعر مجاز کے انقلابی رویوں، شاعرانہ بے نیازیوں اور فنکارانہ طرزِ حیات کی داستان بیان کرنے کے لیے ہی اس نثر پارے کی تخلیق کی ہو۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ہماری بغاوت کا انداز رومانی اور انفرادی تھا، جس کا سب سے حسین پیکر مجاز کی دل آویز شخصیت تھی۔ یہ پوری شخصیت اس کی نظم ''آوارہ'' اور ''اندھیری رات کے مسافر'' میں موجود ہے اور اس کے

www.urduchannel.in

بکھرے ہوئے جلوے ان راتوں میں نظر آتے ہیں جن میں سے
پانچ راتوں کا انتخاب یہاں پیش کیا جا رہا ہے''۔
(لکھنؤ کی پانچ راتیں، ص:۳۹)

کتاب کا عنوان تو 'لکھنؤ کی پانچ راتیں' ہے مگر اس میں علی گڑھ، لکھنؤ، بمبئی اور دیگر شہروں کے دورانِ قیام، ترقی پسند نوجوانوں کی سرگرمیوں، کامرانیوں، ناکامیوں، محرومیوں، قربانیوں اور ان کے بے باک طرزِ حیات اور انقلابی نقطہ نگاہ کو نئے، انوکھے اور دلکش افسانوی پیرائے میں پیش کرنے کا نہایت کامیاب تجربہ کیا گیا ہے۔

دوسری رات کا فسانہ نئی صبح کے متمنی ترقی پسند نوجوانوں کی بے پناہ صعوبتوں اور ان کے بلند ارادوں کے امتزاج پر مبنی ہے۔ سبطِ حسن، سردار جعفری اور مجاز تینوں مل کر لکھنؤ سے ایک رسالہ ''نیا ادب'' نکالتے تھے۔ یہ رسالہ ہندوستان کے روشن مستقبل کی امیدوں کا مظہر تھا۔ فیض کی نظم ''موضوعِ سخن'' اسی رسالے میں شائع ہوئی تھی، جس کا یہ شعر عوام کے افسردہ دلوں میں حوصلوں اور تمناؤں کی شمعیں روشن کر رہا تھا:

گل ہوئی جاتی ہے افسردہ سلگتی ہوئی شام
دُھل کے نکلے گی ابھی چشمۂ مہتاب سے

مگر ابھی رات کے کئی پہر باقی تھے۔ 'نیا ادب' فروخت کرنے ایسی ہی ایک رات سردار جعفری، سبطِ حسن اور مجاز کے ساتھ شہر کی جگمگاتی جاگتی سڑکوں پر دن بھر کے بھوکے پیاسے در بدر مارے مارے پھرے لیکن تمام تر ناکامیوں کے باوجود مجاز کے رومانی مزاج اور دشواریوں سے نبرد آزما ہونے کے انداز کا ذکر استعاروں اور اشاروں کی زبان میں علی سردار جعفری یوں کرتے ہیں:

''شام ڈھل کر رات ہو گئی تھی، اور فضا میں رات کی خوشبوں پھیل گئی تھی، سڑک سنسان تھی، میں اور سبطِ حسن دونوں خاموش تھے اور مجاز زیرِ لب گنگنا رہا تھا:

رات ہنس ہنس کر یہ کہتی ہے کہ میخانے میں چل
پھر کسی شہناز لالہ رُخ کے کاشانے میں میں چل

یہ نہیں ممکن تو پھر اے دوست ویرانے میں چل
اے غمِ دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا

سبطِ حسن نے مجاز کو دو تین بار کنکھیوں سے دیکھا، اور پھر جل کر کہا:
''ویرانہ دل میں ہوتا ہے باہر نہیں''۔ (ص:۴۶)

آخر کار جب یہ تینوں ناکام و ناشاد گھر واپس آئے تو معلوم ہوا کہ:

''تین سو کا منی آرڈر آیا ہے اور وہ بھی تار کے ذریعہ سے جو ہماری عدم موجودگی میں (ملازم) محمد نے وصول کر لیا تھا۔ کانپور کے طالب علموں اور مزدوروں نے 'نیا ادب' کے پچاس خریدار بنائے تھے اور کچھ عطیات بھی جمع کئے تھے''۔ (ص:۵۰)

اس سرگزشت کے پلاٹ کی تشکیل سے ثابت ہوتا ہے کہ مصنف افسانہ نگاری کی ان فنی ہنرمندیوں اور باریکیوں کو نہایت سلیقے اور کامیابی کے ساتھ استعمال کر رہا ہے جہاں آخری واقعے کے لیے ہی پورے قصے کی تخلیق ہوتی ہے۔ اس حصے کا اختتام طربیہ ہے، مگر Open ended بھی ہے۔ کیوں کہ اس کے بعد کے حالات کی تاریکی بھی اس روشنی کی کرن میں پوشیدہ ہے۔ یہ افسانہ نگاری کا انتہائی اعلیٰ فن ہے۔

تیسری رات کا ایک واقعہ انقلاب اور رومان کی ایک انوکھی مثال ہے۔ جہاں بغاوتیں بھی ہیں اور قید خانے کی ذلتیں بھی۔ سرفروشیاں بھی ہیں اور نشۂ عشق کی سرمستیاں بھی۔ لکھتے ہیں:

''یونیورسٹی کی ہڑتالوں کے علاوہ فوجی بھرتی کے خلاف میری نظم بھی سرکار کی نگاہوں میں قابلِ اعتراض تھی....آخر ایک دن مجھے اسٹوڈینٹس فیڈریشن کی ایک ضروری میٹنگ کے لیے یونیورسٹی کے

www.urduchannel.in

علاقہ سے باہر نکلنا پڑا، میٹنگ کے بعد جب میں گنگا پرشاد میموریئل ہال کی سیڑیوں سے نیچے اُتر رہا تھا، تو سی آئی ڈی کے ایک انسپیکٹر نے مجھے گرفتار کر لیا، مقامی تھانے میں میری تلاشی لی گئی، تو میری جیبوں سے سیاسی دستہ ویزوں کے بجائے چند تصویر بتان، چند حسینوں کے خطوط کے قسم کی چیزیں باہر نکلیں، میرے اسرار اور احتجاج کے باوجود پولیس انسپیکٹر نے کسی لڑکی کے ہاتھ کا لکھا ہوا محبت نامہ اور اس کی تصویر واپس کرنے سے انکار کر دیا۔ گرفتاری کی مجھے پروا نہیں تھی، لیکن وہ خط اور تصویر -- یہ اپنی جگہ ایک دنیا تھی، جو صرف میری تھی اور اس میں کسی اجنبی کو داخل ہونے کا حق نہیں تھا''۔ (ص ۵۴)

چوتھی رات کے واقعات کو لاژ کی شکل میں اس فنکاری کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں کہ مصنف اور ان کے ہم عصروں کی شخصیت اور ان کے فکر و فن پر بھرپور روشنی پڑ سکے۔ یہ مختصر حصہ رومان اور انقلاب کی ایک طویل داستان بن جاتا ہے اور نہ صرف یہ کہ قارئین ان ترقی پسند نوجوانوں کی انقلابی روداد سے واقف ہو جاتے ہیں بلکہ ان کی داخلی کیفیات و نفصیات اور ان کے نظریات و خیالات سے بھی پوری طرح آشنا ہو جاتے ہیں۔

ہر چند کہ ''لکھنؤ کی پانچ راتیں'' سچے واقعات پر مبنی کتاب ہے لیکن اس میں تخلیقی ادب بالخصوص فکشن کی سبھی فنی خوبیاں موجود ہیں۔ منظر کشی، شعور کی رو کی تکنیک، آزاد تلازمۂ خیال، فلیش بیک، مونتاژ، مکالمے، فلسفہ حیات، انسانی نفسیات، نقطہ عروج اور پانچویں یعنی آخری رات کی شکل میں مجاز کی اندوہ ناک مگر رومانی داستانِ حیات کا موثر اختتام۔ آخری واقعہ سردار جعفری یوں بیان کرتے ہیں:

''گھر واپس نہ پہنچنا مجاز کی برسوں پرانی عادت تھی۔ اس کی ماں روز رات کو اس کے بستر کے سرہانے ایک میز پر کھانا، قینچی سگریٹ کی ایک ڈبیہ اور اٹھنی رکھ دیتی تھی تاکہ مجاز کسی عالم میں آئے اسے تکلیف نہ ہو، رکشا والے بھی واقف تھے اور وہ اکثر مجاز کو گھر پہنچا کر بستر پر لٹا

دیتے تھے اور سرہانے رکھی ہوئی اٹھنی اُٹھا لے جاتے تھے۔ آج ہم اس کی لاش لے کر اس کے گھر پہنچے تو چارپائی کا رُخ بدلا ہوا تھا، سرہانے میز پر کھانا نہیں تھا، تکیے کے پاس قینچی سگریٹ کی ڈبیہ اور اٹھنی بھی نہیں تھی، پلنگ کے پاس زمین پر بیٹھی ہوئی بوڑھی ماں اس کا انتظار کر رہی تھیں، برسوں کا کھویا ہوا بیٹا گھر واپس آ گیا تھا، ہمیشہ کے لیے۔ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں اپنے پرانے شاعر طالبِ علم کو آخری اور سب سے بڑا خراج عقیدت اس طرح پیش کیا کہ اس کے طالب علمی کے زمانے کی ایک نظم کو یونیورسٹی کا سرکاری ترانہ بنا لیا۔ مجاز کی قبر پر اس کا اپنا ایک شعر لکھا ہے:

اب اِس کے بعد صبح ہے اور صبحِ نو مجاز
ہم پر ہے ختم شامِ غریبانِ لکھنؤ''ص (۸۵)

www.urduchannel.in

شہناز رحمٰن

متن کی قرأت: اصول اور مسائل

متن کی قرأت کا مسئلہ نیا نہیں ہے۔قدیم متون کی قرأت اور اس راہ میں درپیش مسائل پر گفتگو ہوتی رہی ہے۔جس کے نتیجہ میں قدیم نسخوں کی قرأت کے لیے اردو کے ابتدائی رسم الخط سے واقفیت پر کافی زور دیا گیا۔تدوین متن کے سلسلے میں بھی وہ تمام انداز تحریر جو اردو میں استعمال ہوتے رہے ہیں ان میں سے چند معروف خطوط سے واقفیت کو ضروری قرار دیا جاتا ہے ان خطوط کے نام درج ذیل ہیں۔

۱۔ خط نسخ ۲۔خط رقاع ۳۔خط ثلث

۴۔ خط توقیع ۵۔خط غبار ۶۔خط شکستہ

ان خطوط میں تحریر کردہ شعری ونثری نسخوں کی قرأت، کاتب کے خطی امتیازات ،سنین واعداد کی قرات ،اشارات ومخففات ،علامات واوقاف اور املائی نظام کی باریکیوں کے مسائل سے قطع نظر خط نستعلیق جو اس وقت رائج ہے اس کی قرأت میں درپیش مسائل کا احاطہ کرنا اس مقالہ کا مقصد ہے۔کیوں کہ قدیم متون کی تدوین وترتیب کا ایک طویل سلسلہ رہا ہے جس میں معتبر محققین نے دقت نظری سے بڑی حد تک اس راہ میں آنے والی دشواریوں کو حل کرنے کی کوشش کی ہے۔اس وقت نئی نسل جو اسکول کی سطح پر عدم خواندگی کے

سبب اردو قرأت کے رموز ونکات سے تقریباً نابلد ہے، آگے چل کر اردو بطور مضمون پڑھائے جانے پر طرح طرح کی پیچیدگیوں میں الجھی نظر آتی ہے۔اس نسل کے لیے قدیم متن کی قرأت تو درکنار آسان اردو کی قرأت بھی ایک مشکل مرحلہ ہے۔اس لیے ضروری ہے کہ ان مسائل کو دریافت کیا جائے۔کیوں کہ قدیم سرمایہ کی بقاء کے لیے بنیادی اور رائج الوقت خطوط سے واقفیت ضروری ہے تاکہ قدما کی معنویت کو سمجھا جاسکے۔چنانچہ متن کی تفہیم کا پہلا مرحلہ اس کی صحیح قرأت ہے۔لہٰذا متن کی صحیح قرأت کے لیے چند بنیادی نکات کی طرف توجہ ضروری ہے۔

۱۔اعراب ۲۔صحت تلفظ ۳۔حسن تلفظ ۴۔لہجہ تلفظ

ماہرین لسانیات کے نقطہ نظر سے تلفظ اس مجموعی صوتی تصویر کا نام ہے جو مخارج حروف، اعراب اور لہجہ کے حسن امتزاج سے پیدا ہوتی ہے۔

مخرج سے مراد یہ کہ وہ حروف جو حلق سے ادا ہوتے ہیں مثلاً ح، خ، ع، غ وغیرہ یا ہونٹوں سے یا ہونٹوں کے اندر سے مثلاً ش، ز، ژ ،ف وغیرہ یا پھر نرمی سے ادا کیے جانے والے الفاظ کی صحیح ادائیگی۔

صحت تلفظ سے مراد یہ کہ الفاظ مع اعراب ومخرج صحیح ادا کیے جائیں۔مثلاً مثبت اور شکست جیسے الفاظ کی ادائیگی میں صحت کا خیال رکھنا کیونکہ بسا اوقات مثبت اور شکِست پڑھا جاتا ہے۔

حسن تلفظ سے مراد یہ ہے کہ اردو میں حروف حلقی کی ادائیگی میں نرمی برتی جاتی ہے مثلاً حسن میں ''ح'' کی ادائیگی میں جو شدت عربی میں ہے اسے اگر اردو میں برتا جائے تو قرات کی روانی مجروح ہوتی نظر آئے گی۔اسی لیے حتی الامکان یہ خیال رکھا جائے کہ ح کی ادائیگی ایسی ہو کہ قرأت کا حسن متاثر نہ ہو اور اس کی صحت پر بھی ضرب نہ آئے۔

www.urduchannel.in

لہجہ تلفظ آواز کے اس زیر و بم کی مجموعی کیفیت کا نام ہے جو کسی لفظ کے کسی حصے پر کم اور کسی پر زیادہ زور دینے سے پیدا ہوتی ہے۔ مثال کے طور ماموراور معمور کی ادائیگی میں بہت زیادہ فرق نہیں ہے مگر معمور میں حروف حلقی ع کے علاوہ ''مور'' کو بھی قدرے کھینچ کر ادا کیا جاتا ہے تب اس لفظ کی صحیح ادائیگی ہوتی ہے جو سننے والے کو دونوں لفظوں کے فرق سے آشنا کرتی ہے۔ بصورت دیگر مطلوبہ معنی کے غارت ہونے کا امکان پیدا ہو جاتا ہے۔

اگر چہ یہ نہایت ہی مبتدیانہ باتیں ہیں مگر اردو کے قاری کے لیے بہت اہم ہیں۔ ان نکات سے ناواقفیت کی بنا پر دوران قرأت ایسی فاش غلطیاں سرزد ہوتی ہیں جو نہ صرف سماعت کو گراں گزرتی ہیں بلکہ معانی و مفاہیم کو بھی تہہ و بالا کر دیتی ہیں۔

متن میں بعض الفاظ ایسے استعمال کیے جاتے ہیں جو صوری اعتبار سے یکساں مگر معنوی اعتبار سے یکسر مختلف ہوتے ہیں۔ ایسے الفاظ کی صحیح قرأت، متن کے سیاق و سباق طے کرتے ہیں۔ لہذا دوران قرأت نہ صرف حسن تلفظ پر توجہ مرکوز ہو بلکہ متن کے فکری پہلوؤں پر بھی غور و فکر ضروری ہے۔ مثال کے طور پر اس شعر میں:

آرزو ہے کہ میں روکوں وہ کہیں
جانے دے چھوڑ بھی داماں میرا (جلال)

اس شعر کے مصرعہ اول میں مستعمل لفظ ''کہیں'' سے ملتا ہوا ایک لفظ اردو کے ذخیرہ میں ''کہیں'' بھی موجود ہے۔ اس شعر کے سیاق سے ہی لفظ کہیں کا صحیح تلفظ ممکن ہو سکا ہے۔ اسی طرح ''اِس'' اور ''اس''، ''سَحر'' اور ''سِحر'' کے درمیان فرق کو ملحوظ رکھنا چاہیے۔ مثلاً

پژمردہ اس کلی کے تئیں واشدن سے کیا آہِ سحر نے دل پہ عبث التفات کی

سخن یہی ہے جو کہتے ہیں شعر میر ہے سحر زبان خلق کو کس طور کوئی بند کرے
(میر تقی میر)

مندرجہ بالا دونوں اشعار میں میر نے ایک ہی مادہ کے دو الفاظ استعمال کیے ہیں۔ جو بظاہر تو یکساں ہیں لیکن دونوں کے تلفظ اور معنی یکسر مختلف ہیں۔ اول الذکر میں ''سحر''، بمعنی صبح کے ہیں اور دوسرے شعر میں ''سحر'' بمعنی جادو کے ہیں۔ جبکہ ریختہ ڈاٹ کام پر دونوں اشعار میں استعمال کردہ الفاظ کے معنی ''صبح'' ہی دیے گئے ہیں۔ ابتدا میں نئی نسل کی بے توجہی اور عدم واقفیت کا جو ذکر کیا گیا تھا اسی کے نتیجہ میں یہ غلطی سرزد ہوئی ہے۔

اسی طرح بعض ایسے الفاظ جو الف مقصورہ یا ہائے ہوز پہ ختم ہوتے ہیں اور جنھیں جمع بنانے کے لیے امالہ کا استعمال کیا جاتا ہے۔ مثلاً دیوانہ اور افسانہ وغیرہ جب کسی شعر یا کسی نثر میں مستعمل ہوں تو ان کی قرأت امالہ کے ساتھ ہوگی۔ مثلاً فلاں افسانہ میں منٹو نے علامت وضع کی ہے۔ یا فلاں ''دیوانے'' نے خود کو لہولہان کر لیا۔ یہاں پہ گرچہ افسانہ اور دیوانہ لکھا گیا ہے لیکن دوران قرأت افسانے اور دیوانے پڑھا جائے گا۔

کسی عبارت یا شعر کی قرأت کرتے ہوئے عطف اور اضافت اکثر و بیشتر عدم توجہی یا عدم شعور کے باعث نظر انداز ہو جاتے ہیں جس سے شعر بے وزن محسوس ہوتا ہے اور معنی تک رسائی بھی مشکل ہو جاتی ہے۔ مثلاً غالب کا یہ شعر

نقشِ نازِ بتِ طناز بآغوشِ رقیب پائے طاؤس پئے خامہ معنی مانگے (غالب)

اس شعر میں اضافتوں کا جو سلسلہ ہے اگر اسے نظر انداز کر دیا جائے تو شعر کا وزن، آہنگ اور مفہوم سب کچھ اثر انداز ہوگا۔ لہذا اردو قاری کے لیے ضروری ہے کہ زبان کی ندرت، جدت، انوکھے پن اور لسانی انحراف سے واقف ہو۔ غالب کے ذریعہ اردو شاعری کی زبان میں تازگی اور نیا آہنگ پیدا ہوا لیکن اس نئے پن کو محسوس کرنے کے لیے زبان کی

www.urduchannel.in

نزاکتوں سے واقف ہوئے بغیر لطف اندوز نہیں ہوا جا سکتا ہے۔

قدیم متون میں رموز اوقاف کی قرأت سے زیادہ اس کے تعین کا مسئلہ اہم تھا کیوں کہ کاتب کی غفلت کی وجہ سے اوقاف بے محل استعمال کیے گئے۔لیکن جدید دور کے مصنفین کے یہاں وقفہ،سکتہ،رابطہ،تفصیلیہ،قوسین،واوین اور دیگر اوقاف کے دانشمندانہ استعمال سے متن کو معنی خیز بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔خصوصا طنزیہ ومزاحیہ اور افسانوی تحریروں میں اس کا استعمال کثرت سے ملتا ہے۔بعض مقامات پہ مدعا کی بہتر ترسیل کے لیے بھی ادیبوں نے رموز اوقاف کا سہارا لیا ہے جس سے بیان میں رمزیت اور حسن کے ساتھ اختصار کو برقرار رکھا گیا ہے۔مثلاً قیصر تمکین نے اپنے افسانوں میں بڑی ہی فنکاری سے سکتہ کے ذریعہ حیرت کا،واوین کے ذریعہ طنز وتمسخر اور سوالیہ نشان کے ذریعہ سحر زدگی کا وہ تاثر قائم کیا ہے جو لفظوں کے ذریعہ ممکن نہیں ہوتا۔قدیم نسخوں میں رموز اوقاف کی تحریری غلطیاں تھیں لیکن اب بڑی حد تک ان پر قابو پا لیا گیا ہے۔لیکن بعض دفعہ ایسا ہوتا ہے کہ دوران قرأت ان باریکیوں پہ نظر نہیں جاتی جس کی وجہ سے صحیح تحریر کے غلط تشریح و تجزیہ کے خدشات پیدا ہو جاتے ہیں۔یہ تسلیم کرنا چاہیے کہ رموز اوقاف کی پابندی سے جملوں کی سلاست وروانی برقرار رہتی ہے اور صحیح مضمون سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

شعر وادب کے مطالعہ سے لطف اندوز ہونے کے لیے محاورے اور ضرب المثل سے بھی اردو قاری کی شناسائی لازم ہے۔کیوں کہ اردو کے سیکڑوں اشعار میں محاورے موجود ہیں جو شعر کے حسن کو دوبالا کرنے یا مافی الضمیر کی وضاحت میں معاون ہوتے ہیں۔یوں تو تخلیق شعر میں رعایت لفظی ومعنوی کا خیال رکھا جاتا ہے۔لیکن اگر محاورے کے استعمال کی وجہ سے شعر میں مستعمل الفاظ میں رعایت نہ ہو اور قاری محاورے سے بھی نابلد ہو تو شعر کی صحیح قرأت ممکن نہیں ہو سکتی۔ایسے میں لازم ہے کہ اردو کا قاری محاورے اور روز

مرہ کی شد بدھ بھی رکھتا ہو۔چند اشعار ملاحظہ ہوں جن میں محاورے نظم کیے گئے۔

سودا جو تیرا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانئے، تو نے اسے کس آن میں دیکھا

(سودا)

درد دل کے واسطے پیدا کیا انسان کو
ورنہ طاعت کے لیے کچھ کم نہ تھے کروبیاں

(میر درد)

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں، کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا، اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا

(میر تقی میر)

قسمت تو دیکھ، ٹوٹی ہے جا کر کہاں کمند
کچھ دور اپنے ہاتھ سے جب بام رہ گیا

(قائم)

قرأت کا انحصار متن میں پیش کردہ مواد پر بھی ہے۔حزنیہ حالات،طربیہ احوال،جنگ وجدل کے واقعات غرض کہ ہر طرح کے مواد کی پیش کش کے لیے جس طرح مصنف نے موقع محل کی مناسبت سے الفاظ استعمال کیے ہیں اگر من وعن اس کی قرأت کی جائے تو نصف معنی دوران قرات ہی سامع اور قاری پہ وا ہو سکتے ہیں۔جس طرح لہجہ تلفظ پہ خاص دھیان متن کی قرأت میں معاون ہو سکتا ہے اسی طرح صحیح تلفظ،درست اعراب اور فطری لہجہ کے ساتھ ساتھ مناسب رفتار ورمناسب لب ولہجہ اور خاموش خوانی وبلند خوانی پہ مہارت بھی قرأت کو عمدہ اور بامعنی بنا سکتا ہے۔

گذشتہ برسوں میں نئے تنقیدی نظریات کے تحت متن کے اسلوب،ساخت اور

www.urduchannel.in

ہیئت ،صرفی ونحوی نظام کے مطالعہ کی روش عام ہوئی اور مختلف نظریات کا اطلاق ادبی فن پاروں پر کیا گیا لیکن متن کی بنیاد جن عناصر پر قائم ہے وہ کہیں دھندلکوں میں گم ہوتے جا رہے ہیں۔تلفظ کی ادائیگی میں کوتاہیوں کی وجہ سے تنافر صوتی اور نقص روانی جیسے مسائل پیدا ہو رہے ہیں اس لیے ضروری ہے کہ پروفیسر مسعود حسین خاں کے اس مشورے پر عمل کیا جائے جو انھوں نے لسانیاتی مطالعہ کے ضمن میں کہا تھا:

''اس عملی بنیاد کے لیے آوازوں کے مخرج،ان کی ادائیگی،اور باہمی ربط پر نظر رکھنی پڑے گی۔ ہر زبان کی بنیادی آوازوں کے باہمی آہنگ ہی سے شعر ونغمہ کے تار و پود تیار ہوتے ہیں۔''

(شعر و زبان،مسعود حسین خاں،عثمانیہ بک ڈپو،۱۹۶۶،ص:۱۸)

اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اسلوبیاتی اور لسانیاتی تنقید نے متن کے مطالعے کی جو راہیں ہموار کی ہیں اس سے انشا اور تلفظ کے مسائل کسی حد تک حل ہو رہے ہیں۔ اگر چہ اس نظریہ میں مصمتوں Consonants اور مصوتوں Vowels کے اعداد و شمار اور تجزیئے سے شعر میں غنائیت اور خوش آہنگی کے امکانات واضح کیے جاتے ہیں۔مگر سب سے پہلا مرحلہ صحت زبان اور ادائیگی کا ہوتا ہے کیوں کہ زبان کی ساختیاتی توضیح ہی لسانیات کی غرض و غایت ہے۔ یہ بات مرزا خلیل احمد بیگ کے موقف کی مدد سے سمجھی جا سکتی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''متن کی اسلوبیاتی قرأت کے دوران ہر طرح کے لسانی امتیازات اور اسلوبی خصائص کی تلاش اور شناخت جاری رہتی ہے۔متن کے اسلوبیاتی قاری کو یہ دیکھنا لازم ہے کہ کسی ادیب یا شاعر نے زبان کی کن کن strategies کا استعمال کیا ہے جن کی وجہ سے ادبی زبان

ایک خاص امتیازی اہمیت کی حامل بن گئی ہے۔۔کسی ادیب کی انفرادیت کا تعین اس کے اسلوب کے تجزیے سے بخوبی کیا جا سکتا ہے یہ تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر کیا جا سکتا ہے،مثلاً صوتی ،صرفی ،لغوی ،نحوی ،قواعدی،معنیاتی وغیرہ۔اور ہر سطح پر ادبی فن پارے کے اسلوبی خصائص اور اس کے لسانی امتیازات کا پتہ لگایا جا سکتا ہے۔''

(زبان ،اسلوب اور اسلوبیات ،مرزر خلیل احمد بیگ،EPH،۲۰۱۱،ص:۱۵۵)

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوا کہ اسلوبیاتی اور لسانی تنقید کا مرکز زبان ہے جس کے لحاظ سے مصنف کا انداز بیان زیر بحث آتا ہے لیکن جس موضوع پر ہم گفتگو کر رہے ہیں اس میں قاری کے انداز قرأت پر توجہ مرکوز کی جا رہی ہے تاہم دونوں صورتوں میں زبان کی ترسیل بنیادی مدعا ہے۔اس لیے یہ کہا سکتا ہے کہ اس طرز تنقید نے قرأت کے مسائل کا بھی احاطہ کیا ہے۔مگر یہ دائرہ بہت محدود ہے۔چونکہ لسانیاتی تجزیہ کرنا ایک مشکل اور پیچیدہ عمل ہے اس لیے سنجیدہ ناقدین کا ایک مخصوص گروہ ہی اس جانب توجہ دے سکا ہے۔جبکہ متن کی سادہ قرأت کا مسئلہ ہر قاری کو درپیش ہے۔اسی لیے ضروری ہے کہ متن کے صحیح مفاہیم تک رسائی کے لیے درست قرأت کے رجحان کو عام کیا جائے۔جس طرح حاتم،ناسخ اور جلال جیسے شعراء اصلاح زبان کی کوششیں کی اسی طرح مروجہ قرأت کی خامیوں کو ختم کرنے کی سعی کی جائے۔

www.urduchannel.in

کتابیات

- مضامین مسعود (ادبی ولسانی مضامین کا مجموعہ) پروفیسر مسعود حسین خاں
  ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۹۷
- تحقیق وتدوین: سمت ورفتار، ڈاکٹر محمد موصوف احمد، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۲۰۱۰
- معاصر اردو ادب، پروفیسر قمر الہدیٰ فریدی، شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ ۲۰۰۷
- دانش گاہ علی گڑھ میں ادب (مجموعہ مقالات) خورشید احمد، شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ ۲۰۰۵
- میر امن سے عبدالحق تک، ڈاکٹر سید عبداللہ، چمن بک ڈپو، دہلی ۱۹۶۵
- نثری داستانوں کا سفر اور دوسرے مضامین، پروفیسر صغیر افراہیم، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۲۰۱۲
- تحقیق وتدوین: سمت ورفتار، ڈاکٹر محمد موصوف احمد، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۲۰۱۰
- معاصر اردو ادب، پروفیسر قمر الہدیٰ فریدی، شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ ۲۰۰۷
- اردو فکشن، پروفیسر آل احمد سرور، شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ ۱۹۷۳
- ناول کیا ہے؟ (ناول نگاری کی ٹیکنک) ڈاکٹر محمد احسن فاروقی ر
  ڈاکٹر سید نورالحسن ہاشمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۲۰۰۶
- اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل، پروفیسر صغیر افراہیم، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۹۱
- نیا افسانہ، وقار عظیم، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۲۰۱۶
- دورِ زیاں کا ثقافتی بیانیہ (تنقیدی مقالات کا مجموعہ) ڈاکٹر سیما صغیر، عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی ۲۰۱۶

- ماہ نامہ تہذیب الاخلاق، مئی ۲۰۱۸
- ادبی تحقیق وتنقید، ڈاکٹر ابو محمد سحر، مکتبہ ادب، بھوپال ۲۰۰۲
- سرسید احمد خاں اور ان کے نامور رفقا کی اردو نثر کا فنی اور فکری جائزہ، سید عبداللہ
  ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۲۰۱۱
- اردو ادب کا تہذیبی اور فکری پس منظر (۱۸۵۷ سے ۱۹۱۴ تک) پروفیسر قاضی جمال حسین،
  مسلم ایجوکیشنل پریس، علی گڑھ ۲۰۱۲
- سرسید احمد خاں اور ان کے نامور رفقا کی اردو نثر کا فنی اور فکری جائزہ، سید عبداللہ،
  ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۲۰۱۱
- نثری اصناف، ڈاکٹر محمد شارق، عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی ۲۰۴۱
- نثر ونظم اور شعر، پروفیسر منظر عباس نقوی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۷۸
- فکر روشن، پروفیسر آل احمد سرور، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۹۵
- نثری اصناف، ڈاکٹر محمد شارق، عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی ۲۰۴۱

www.urduchannel.in

نام	:	محمد فرحان دیوان
والد	:	عبدالناظر دیوان
والدہ	:	دلشاد جہاں
ولادت	:	۸؍نومبر ۱۹۹۰
جائے پیدائش	:	دیوان منزل، عدل سرائیں کالپی، ضلع جالون (یوپی)
ایم اے	:	اردو (اول درجہ) علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ
یو جی سی (نیٹ)	:	دسمبر ۲۰۱۱
پی ایچ ڈی	:	علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ
شائع کتاب	:	مضامین انور انصاری (مجموعہ: ادبی وتنقیدی مضامین)