رسالہ
جامعہ
جامعہ ملیہ اسلامیہ کا ادبی و علمی ترجمان

رسالہ جامعہ

مدیر اعلیٰ

پروفیسر حبیب اللہ خاں

مدیر

پروفیسر کوثر مظہری

نائب مدیر

تجمل حسین خاں

رسالہ جامعہ

Resala-e- Jamia

ISSN 2278-2095

Peer Reviewed

جلد:—۱۲۳ شمارہ:—۴،۵،۶ اپریل، مئی، جون ۲۰۲۶ء

زرِ اشتراک

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

نوشاد عالم
تصحیح وتزئین

راشد احمد
پرنٹنگ اسسٹنٹ

فیضی گرافکس
کور ڈزائن

ملنے کا پتا: ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز
جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔۱۱۰۰۲۵

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

طابع وناشر: اعزازی ڈائرکٹر، ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔۲۵

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

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

مجلسِ مشاورت

پروفیسر مظہر آصف (صدر)

- پروفیسر نجمہ اختر
- پروفیسر طلعت احمد
- نجیب جنگ (آئی اے ایس، ریٹائرڈ)
- لیفٹیننٹ جنرل محمد احمد ذکی (ریٹائرڈ)

مجلسِ ادارت

- پروفیسر شہزاد انجم
- پروفیسر محمد سرور الہدیٰ
- پروفیسر ابوبکر عباد
- پروفیسر یوسف عامر (مصر)
- پروفیسر احمد محمد عبدالرحمٰن قاضی (مصر)
- پروفیسر محمد قطب الدین
- پروفیسر سید کلیم اصغر
- پروفیسر محمد محفوظ خاں
- پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین
- پروفیسر ارجمند آرا
- پروفیسر جلال حفناوی (مصر)
- پروفیسر متھن کمار
- پروفیسر محمد کاظم
- ڈاکٹر محسن علی

فہرست مراجعین

پروفیسر انور پاشا
(جے این یو)

پروفیسر عبدالحلیم
(جامعہ ملیہ اسلامیہ)

پروفیسر آفتاب احمد آفاقی
(بی ایچ یو، بنارس)

پروفیسر حامد علی خاں
(مظفر پور)

پروفیسر اسلم جمشید پوری
(میرٹھ یونیورسٹی)

پروفیسر ارشد مسعود ہاشمی
(چھپرہ یونیورسٹی)

پروفیسر ابوبکر رضوی
(پاٹلی پتر یونیورسٹی، پٹنہ)

پروفیسر شہاب ظفر اعظمی
(پٹنہ یونیورسٹی)

ڈاکٹر شاہ عالم
(جامعہ ملیہ اسلامیہ)

ڈاکٹر مشتاق صدف
(اے ایم یو علی گڑھ)

ڈاکٹر معید الرحمٰن
(اے ایم یو علی گڑھ)

ڈاکٹر خالد مبشر
(جامعہ ملیہ اسلامیہ)

ترتیب

- اداریہ — پروفیسر کوثر مظہری — ۷
- اسلم جیراج پوری کی نادر 'مثنوی' [خواب کی عدالت میں] — محمد الیاس الاعظمی — ۱۵
- ذو معنویت کے تضادات پریم چند کے افسانے 'کفن' کا مطالعہ — پروفیسر شکوہ محسن مرزا — ۳۳
- تراجم و تغیر اور زبان و ثقافت معاشرے کے باہمی روابط کا مطالعہ — ڈاکٹر سہیل ندوی — ۶۷
- سید علی سجاد دہلوی العظیم آبادی — پروفیسر ارشد مسعود ہاشمی — ۸۱

- فوک لور (Folk-lore)
  سماجی اور روایتی ادب — پروفیسر محمد اقبال حسین ندوی — ۱۰۵

- آغا حشر کاشمیری کی ڈراما نگاری — ڈاکٹر مجیب احمد خان — ۱۱۳

- **دیباچۂ دیوان غُرَّۃ الْکَمَال**
  [چند اصلاحی معروضات] — ڈاکٹر محمد مقیم — ۱۲۹

- خطوطِ غالب اور مالِک رام — ڈاکٹر ثاقب عمران — ۱۴۱

- فراق
  ہندوستانی ثقافت کا شعری پیکر — ڈاکٹر شاہ نواز فیاض — ۱۶۳

- مرشدِ عشق
  [رموز و اشارات کی توضیحات] — ساجد الرحمٰن شبر مصباحی — ۱۷۳

- شعری دریچہ — جمال اویسی — ۱۸۳
  تعارف: پروفیسر کوثر مظہری

- یادِ ماضی کے نقش
  اسپین کی جھلکیاں — اختر حسین رائے پوری — ۱۹۳

اداریہ

اللّٰہ تیرے ہاتھ ہے اب آبروئے شوق
دم گھُٹ رہا ہے وقت کی رفتار دیکھ کر
(بسمل عظیم آبادی)

دنیا جس تیز رفتاری کے ساتھ آگے بڑھتی جارہی ہے، اسے دیکھ کر لگتا ہے کہ بہت جلدی ہے اسے کسی نامعلوم منزلِ مقصود تک پہنچنے کی۔ ذرا بھی تحمل، سکون، ثبات اور تدبر کی گنجائش نہیں۔ دراصل ہم سب اس تیز رفتار دنیا کے ساتھ رواں دواں ہیں۔ اسی جلدی میں ہمیں جنگ بھی کرنی ہے، صلح صفائی کا رویہ بھی پیش کرنا ہے۔ جنگ وجدال کے ساتھ صلح کی اشد ضرورت ہوتی ہے۔ دراصل یہ دونوں الفاظ ایک دوسرے کے مدِ مقابل ہیں۔ اس مہذب دنیا کے لیے ان دونوں لفظوں کی بڑی قدر و قیمت ہے۔ بڑے بڑے عالمی رہنماؤں کے لیے

یہ دونوں الفاظ بڑے کام آتے ہیں۔ خیر! جو بھی ہو ہم سب صلح اور خیر کے حامی ہیں اور حامی ہی رہیں گے۔ خواہ ہم منزل تک تاخیر سے ہی کیوں نہ پہنچیں۔ زمانے کی چال اور اس کے مکر وفریب سے پناہ مانگتے رہیں گے۔ ہم تو یہی سمجھتے ہیں کہ اس روئے زمین پر جینے کا حق سب کو ہے۔ طاقت کے فلسفے کو سمجھانے اور جتانے کی دھن میں دنیا کی ایک بڑی آبادی موت کی نیند سو چکی ہے اور فضاؤں میں بارود کے دھوئیں سے دھندسی چھاتی جارہی ہے۔ ہمارے عملِ تنفس کو متاثر کرنے والی ہوائیں پُر شور ہوتی جارہی ہیں۔ ضرورت ہے کہ ان پُر شور ہواؤں پر قدغن لگائی جائے، اگر اس جانب توجہ نہ کی گئی تو انسانیت کا تارِ نفس کٹ جانا بعید از قیاس نہیں۔

رسالہ: جامعہ' کے اس شمارے میں قارئین کے لیے کئی طرح کے مضامین ہیں۔ **مولانا اسلم جے راجپوری** اسلامیات کے بڑے عالم تھے۔ ان کی تصانیف کا ذکر **جناب محمد الیاس الاعظمی** نے اپنے تعارفی نوٹ میں کیا ہے۔ انھوں نے **مولانا** کی مثنوی" خواب کی عدالت میں" مختصر تعارف پیش کیا ہے۔ **مولانا اسلم جے راجپوری** نے اپنی اس مثنوی میں **اردو** کی داستان بیان کی ہے۔ تخیل کی مدد سے انھوں نے ایک مجلس آراستہ کی ہے۔ جہاں **میر، مصحفی، انشاء، آتش، غالب، ذوق، نظیر، حالی** اور **ناسخ** وغیرہ سب ہیں۔ دبستانِ دھلی و لکھنؤ سے **اردو** کا جو رشتہ رہا ہے اُسے مکالمے کی صورت میں بہ زبانِ **اردو** دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ **اردو شاعری** کے مضامین اور اسالیب نیز عربی و فارسی سے اس کی قربت کا بھی ذکر ہوا ہے۔ **الیاس الاعظمی صاحب** نے اپنے نوٹ کے ساتھ رسالہ: جامعہ' میں بغرضِ اشاعت **مولانا اسلم جے راجپوری** کی یہ مثنوی

عنایت کی، اُن کا شکریہ۔ **مثنوی** کی زبان شستہ، صاف اور سہل ہے۔ ادق اور مغلق ڈکشن سے اجتناب کیا گیا ہے۔

پریم چند کا **افسانہ** 'کفن' ان کے تخلیقی وجدان کا اعلیٰ اظہار ہے۔ اس **افسانے** کی قرأت ان کے تمام **افسانوں** میں سب سے زیادہ ہوئی ہے۔ اس پر لکھا بھی بہت گیا اور اب تک لکھا جا رہا ہے۔ اس شمارے میں جناب **شکوہ محسن مرزا** کا ایک بہت ہی دقّتِ نظری کے ساتھ لکھا گیا مضمون: 'ذو معنویت کے تضادات' کے عنوان سے ہے۔ جس کے نیچے درج ہے: **پریم چند** کے افسانے 'کفن' کا مطالعہ (علم بیانیہ کے تصورات کی روشنی میں)۔ یہ ایک بحث انگیز سنجیدہ علمی مضمون ہے۔ وہ **انگریزی** زبان و ادب کے استاد اور اسکالر تو ہیں ہی لیکن **اردو** ادب سے بھی ان کا رشتہ اتنا ہی مستحکم اور استوار ہے۔ رسالہ: جامعہ' کو پہلے بھی ان کا قلمی تعاون حاصل رہا ہے۔ یہ مضمون **پریم چند** کے افسانے 'کفن' کی ایک نئی قرأت ہے جو جدید مغربی تنقیدی تصورات کی میزان پر رکھ کر کی گئی ہے۔ یہ زاویۂ قرأت **پریم چند** کے اس افسانے کی تفہیم کا ایک نیا رُخ پیش کرتا ہے۔

ڈاکٹر سہیل ندوی کا مضمون: 'تراجم و تغیر اور زبان و ثقافت' کے لحاظ سے کارآمد ہے۔ **اردو** میں ہی نہیں بلکہ کسی بھی زبان میں ترجمے کی روایت کا معاشرتی طور پر انسانی جذبات و احساسات کی ترسیل میں اہم رول رہا ہے۔ اسے بین ثقافتی عمل بھی تصور کیا جاتا ہے جس کی طرف **سہیل ندوی** صاحب نے بھی اشارہ کیا ہے۔ زبان کی ساخت اور اس کے معنیاتی نظام میں جو تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں، انھیں بھی ضبطِ تحریر میں لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ آخر میں انھوں نے

لکھا ہے کہ جدید ٹکنالوجی نے ترجمے کو گرچہ آسان بنایا ہے لیکن انسانی بصیرت، تخلیقی صلاحیت اور ثقافتی فہم کی اہمیت اب بھی برقرار ہے، حواشی کے طور پر اردو اور انگریزی کتب کے ساتھ عربی کتب بھی درج کی گئی ہیں۔

پروفیسر ارشد مسعود ہاشمی انگریزی، چینی، اردو اور فارسی زبانوں کے ماہر ہیں۔ انھوں نے **پریم چند** اور **لوشن** کا تقابلی مطالعہ بھی کیا ہے۔ زیرِ نظر مضمون ادب کے ایک ایسے شخص **سید علی سجاد دہلوی العظیم آبادی** کے حوالے سے ہے جن کا ذکر تذکروں میں تو ہوتا رہا ہے لیکن اردو کے عام قارئین یا تو واقف نہیں ہیں یا کم کم واقف ہیں۔ یہ ایک تحقیقی نوعیت کا مضمون ہے جس میں انھوں نے **سید علی سجاد** کے حوالے سے بکھری ہوئی کڑیوں کو جوڑنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ **سجاد** کے ناول: محل خانہ ' سے لے کر ان کی دیگر نثری و شعری نگارشات کو بھی زیرِ بحث لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ **شاد عظیم آبادی** کے بھانجے **سید نصیر حسین خاں خیال** کی تحریر کے حوالے سے خصوصی طور پر **سید علی سجاد** کے احوال و کوائف کو پیش کیا گیا ہے۔ محل خانہ ' کے علاوہ نئی نویلی اور پھولوں کی ڈالی ' کے نام سے بھی ان کے ناولوں کا ذکر ہوا ہے۔ **ارشد مسعود ہاشمی** نے پھولوں کی ڈالی ' کے حوالے سے کئی حوالے دیے ہیں اور یہ بتایا ہے کہ کسی نے اسے افسانہ کہا ہے کسی نے ناول کا باب۔ رسالہ: ادیب ' میں اس کے دو حصے چھپے تھے۔ اس کے علاوہ **سجاد** کی جو نثری تحریریں ادیب ' میں شائع ہوتی رہیں ان کا ذکر بھی **ارشد مسعود ہاشمی** صاحب نے تحقیقی انداز میں کیا ہے۔ **سجاد** کی تخلیقات **حسرت موہانی** کے رسالے: اردوئے معلیٰ ' میں بھی شائع ہوا کرتی تھیں۔ مضمون

کے آخر میں حواشی پیش کر دیے گئے ہیں تا کہ باذوق قارئین ان سے مزید استفادہ کر سکیں۔

فوک لور (Folk Lore) ہماری زندگی کے مختلف پہلوؤں کو محیط ہے۔ اسے ہم زبانی بیانیہ کے زمرے میں رکھتے ہیں۔ فوک لور کی شناخت انفرادیت کے بجائے، اجتماعیت سے ہے۔ اس سے کسی خطے، قبیلے، گروہ اور نسل کی نمائندگی بھی ہوتی ہے۔ **پروفیسر محمد اقبال حسین ندوی** نے فوک لور کو سماجی اور روایتی ادب کے طور پر دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے یہ بھی لکھا ہے: "رقص، موسیقی، تقلیدی طرزِ تعمیر، لباس، زندگی کے ساز وسامان، قومی پیشے جو ابتدائی زندگی سے تعلق رکھتے ھیں ان سب کو فوك لور (Folk Lore) میں شامل کرلیا گیا ھے۔" یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ فوک لور ثقافتی جڑوں سے پھوٹنے والی رنگ برنگی شعاعیں ہیں۔ بہر حال یہ مضمون معلوماتی بھی ہے اور انسانی جذبات کو چھونے والا بھی۔

ڈاکٹر مجیب احمد خاں نے 'آغا حشر کاشمیری کی ڈرامہ نگاری' کے عنوان سے ایک تفصیلی مضمون تحریر کیا ہے۔ انھوں نے **ڈرامے** کی تعریف، اس کے فنی لوازم اور پھر **آغا حشر** کے احوال وکوائف کا بیان کیا ہے۔ اس کے بعد ان کی **ڈراما نگاری** کا ایک تجزیاتی مطالعہ پیش کرنے کی کوشش بھی کی گئی ہے۔ آخر میں حواشی کے ذیل میں آٹھ کتب مذکور ہیں۔

دیباچۂ دیوان غُرَّۃ الْکَمَال 'امیر خسرو کی ایک اہم اور نمایاں نثری تصنیف ہے۔ **ڈاکٹر محمد مقیم** نے اپنے مضمون کے لیے **ڈاکٹر لطیف اللہ** کے ترجمے کو پیشِ نظر رکھا ہے۔ **خسرو ایک نابغۂ عصر**

تھے۔انھوں نے جس میدان میں بھی کام کیا اس کی حیثیت سنگِ میل کی ہوگئی۔**ڈاکٹر محمد مقیم** نے اس اہم نثری تصنیف کے مختلف اہم نکات پیش کرتے ہوئے اپنی آرا بھی پیش کی ہیں۔اس مضمون سے **اردو** کے قارئین **امیر خسرو** کے ان تنقیدی نکات سے بھی واقف ہوں گے جو تخلیقیت کے اہم لوازم ہوتے ہیں۔استادی اور شاگردی کے ذیل میں جو موقف ہے، **محمد مقیم** نے اس کی طرف زیادہ توجہ کی ہے۔ یہ مضمون زبان اور اسلوب کی سطح پر بھی لائقِ تحسین ہے۔

مالک رام اردو کے ایک اہم محقق و ناقد رہے ہیں۔انھوں نے **غالب** کے حوالے سے کئی اہم کام کیے ہیں۔زیرِ نظر مضمون میں ڈاکٹر **ثاقب عمران** نے **مالک رام** کے اس کارنامے کو موضوع بنایا ہے جس میں خطوطِ غالب کی روشنی میں **غالب** کے احوال مرتب کیے گئے ہیں۔اس میں **مالک رام** بطور راوی کے موجود ہیں۔وہ **غالب** کی زندگی کے احوال و آثار کو ان ہی کے خطوط کی مدد سے مرتب کرتے جاتے ہیں۔اس تحریر میں چوں کہ **غالب** کے خطوط سے مدد لی گئی ہے اس لیے، ایک طرح سے فکشن پڑھنے کا بھی لطف پیدا ہو گیا ہے۔**ثاقب عمران** نے متوازی انداز میں **مالک رام** کی تحریر کا جائزہ لیا ہے۔

بیسویں صدی کے غزل گو شعرا میں **فراق گورکھپوری** کا نام نمایاں طور پر لیا جاتا ہے، لیکن غزل کے علاوہ نظم اور رباعی جیسی اصنافِ سخن میں بھی انھوں نے طبع آزمائی کی ہے۔**ڈاکٹر شاہ نواز فیاض** نے ان کی شاعری میں ہندوستانی ثقافت کو تلاش کرتے ہوئے نظموں اور بالخصوص رباعیوں کو اپنے جائزے کا حصہ بنایا ہے۔موضوع اور اسلوب کی سطح پر ڈاکٹر **شاہ نواز فیاض** نے **فراق** کے کلام کا تہذیبی و ثقافتی مطالعہ پیش کیا ہے، جو کہ لائق توجہ ہے۔

'مرشد عشق' صاحبِ سلوک **شیخ ابوسعید شاہ احسان اللہ محمدی صفوی** کی مثنوی: نغمات الاسرار فی مقالات الابرار' کی تشریح پر مشتمل ہے۔ ڈاکٹر **ذیشان احمد مصباحی** کی یہ تصنیف جامع بھی ہے اور دل کش اسلوب میں ہے۔ جناب **ساجد الرحمٰن مصباحی** کا یہ ریویو آرٹیکل 'مرشد عشق' کی مزید صراحت کرتا ہے۔

اس بار کا شعری دریچہ **جمالی اویسی** کے کلام پر مشتمل ہے۔ **جمال اویسی** پچھلے دنوں ۷؍مارچ کو ہم سے رخصت ہو گئے۔ اردو کے نئے شعری ادب پر ان کی نظموں اور غزلوں کی مہریں ثبت ہو چکی ہیں۔ ایک نہایت ہی توانا اور فعال تخلیق کار ہم سے رخصت ہو گیا۔ یہ شعری دریچہ ان کے لیے خراجِ عقیدت ہے۔

جیلانی بانو، اردو فکشن کا ایک نمایاں نام بھی گزشتہ دنوں یکم مارچ ۲۰۲۶ء کو اپنی تمام تر ادبی خدمات کے ساتھ ہم سے رخصت ہو گیا۔ انھوں نے اپنے ناولوں اور افسانوں میں ہندوستانی اور بالخصوص حیدر آباد دکن کے تہذیبی و ثقافتی نشانات کو پیش کیا ہے۔ انھوں نے انسانی دکھوں اور نسائی احساسات کے ساتھ ساتھ سماجی ناہمواریوں اور ناانصافیوں کو بھی اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا۔ وہ مسلسل کالم بھی لکھتی رہی تھیں۔

بدایوں (اترپردیش) میں ان کے والد **حیرت بدایونی** ایک مشہور و معروف شاعر تھے جہاں بڑے بڑے ادیب و شاعر تشریف لایا کرتے تھے۔ ان کی تربیت میں اس ادبی ماحول کا بڑا حصہ رہا ہے۔ **جیلانی بانو** کے ناول اور افسانوی مجموعوں کی تعداد کم و بیش پندرہ تک پہنچتی ہے۔ ان کا ایک ناول: ایوانِ غزل (1976ء) تو ان کے نام کا لاحقہ یا ان کی شناخت کا ضامن بن گیا ہے۔

فنونِ لطیفہ میں موسیقی تو ہے لیکن اس کے ساتھ یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ آواز اور نغمہ سرائی کو کس خانے میں رکھنا چاہیے؟ فلم یا فلمی دنیا سے باہر جو موسیقار تھے وہ فنونِ لطیفہ سے وابستہ تسلیم کیے جائیں گے یا کیے جاتے ہیں۔ **محمد رفیع**، **مناڈے**، **لتا منگیشکر**، **آشا بھونسلے**، **مکیش** اور ان جیسے دوسرے فن کار جنھوں نے موسیقی میں آواز سے جادو جگانے کا کام کیا، ان کا کردار کس زمرے میں آئے گا؟ دراصل یہاں میں **آشا بھونسلے** کو یاد کرنا چاہتا ہوں۔ ان کی بڑی بہن **لتا منگیشکر** ان سے پہلے رخصت ہوگئیں جنھوں نے آواز کی دنیا پر تقریباً ساٹھ برسوں تک حکومت کی، ایک سے بڑھ کر ایک نغمے گائے۔ ان کی چھوٹی بہن **آشا بھونسلے** نے بھی اپنی منفرد آواز سے موسیقی اور نغموں کے شائقین کے دلوں پر حکومت کی۔ شوخی بھرے گیت ہوں یا سنجیدہ **غزلیں** یا **بھجن** ان کی آواز میں ایک پُر کیف جادو تھا۔ **اردو** داں طبقے کے لیے فلم 'امراؤ جان ادا' کے لیے **شہریار** کے نغمے اہمیت کے حامل ہیں۔ فلم 'اجازت' کا نغمہ خالی ہاتھ شام آئی ہے (**گلزار**)، چہرے پہ خوشی چھاجاتی ہے آنکھوں میں سرور آجاتا ہے (**ساحرلدھیانوی**)....فلم: وقت) اور بھی بہت سے گیت، غزلیں اور نغمے ہیں جن کو **آشا بھونسلے** نے اپنی آواز سے یادگار بنایا ہے۔ گزشتہ دنوں ۱۲/اپریل کو ممبئی میں ان کا انتقال ہوگیا۔ ہم اس سانحۂ ارتحال پر رنج وغم کا اظہار کرتے ہیں۔

پروفیسر کوثر مظہری

اسلم جیراج پوری کی نادر 'مثنوی'

[خواب کی عدالت میں]

محمد الیاس الاعظمی *

نامور عالم وفاضل، ادیب وانشاپرداز، شاعر ونقاد، مصنف ومؤلف، مولانا حافظ **محمد اسلم جیراج پوری** (۱۹۵۵-۱۸۸۲ء) کا شمار جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دھلی کے بنیادگذاروں میں ہوتا ہے۔ علی گڑھ میں جب جامعہ قائم ہوئی تو **مولانا محمد علی جوہر** (۱۹۳۱-۱۸۷۸ء) کی خواہش پر مولانا **محمد اسلم جیراج پوری**، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی ملازمت چھوڑ کر جامعہ ملیہ اسلامیہ سے وابستہ ہوگئے۔ یہ جامعہ کے ان اصحابِ عزیمت بزرگوں میں تھے جو اپنی کشتیاں جلا کر جامعہ آئے تھے۔ یہی سبب ہے کہ متعدد حوادثِ زمانہ کے باوجود ثابت قدم رہے اور جامعہ سے مر کر بھی جدا نہیں ہوئے اور جامعہ کے قبرستان میں آسودۂ خاک ہیں۔

یہ ہماری خوش بختی بھی ہے کہ ہم ایسے نامور عالم وفاضل اور مصنف ومؤلف، ادیب و شاعر اور اسلامیات کے ماہر فن استاذ کے ہم وطن ہیں، جس کی خاک سے اٹھ کر نہ جانے کتنے ناموروں

* رفیق اعزازی دارالمصنفین اعظم گڑھ (یوپی) ای میل: azmi408@gmail.com

نے ناموری حاصل کی:

اس خطہ اعظم گڑھ پہ مگر فیضانِ تجلی ہے یکسر
جو ذرّہ یہاں سے اٹھتا ہے وہ نیرِ اعظم ہوتا ہے

خانوادہِ اسلم علم وفضل کا گہوارہ تھا۔ان کے والدمولانا **سلامت اللہ محدث اعظم گڑھی** ریاست بھوپال میں محکمہ تعلیمات کے مہتمم (ڈائرکٹر) تھے۔علاوہ ازیں واعظِ شہر بھی تھے۔گویا دینی ودنیوی دونوں عزتیں حاصل تھیں۔بھوپال میں ان کا بڑا احترام تھا۔وہ قدسیہ محل میں رہتے تھے۔

مولانا حافظ **محمد اسلم جیراج پوری** ضلع اعظم گڑھ کے ایک بڑے مردم خیز گاؤں جیراج پور میں پیدا ہوئے۔ان کی تاریخِ پیدائش ۱۸۷۸ء ہے۔ان کی ابتدائی تعلیم وتربیت بھی جیراج پور کے مکتب میں ہوئی۔پھر والد صاحب کے ساتھ بھوپال چلے گئے۔وہاں اولاً **قرآن مجید** حفظ کیا۔پھر اعلیٰ دینی تعلیم وہاں کے علما وفضلا سے جوان کے والد کے احباب اور درس وتدریس میں نامور تھے،تحصیل وتکمیل کی۔

اسی زمانے میں مولانا شعر گوئی کی طرف مائل ہوئے۔ان کے ایک استاد **مولانا احسن** تھے جو شاعر گر کہے جاتے تھے،ان کی صحبت نے اثر ڈالا اور **مولانا اسلم صاحب غزلیں** کہنے لگے۔اس دور کی **غزلیں** لکھنؤ کے گلدستہ پیام اور بھوپال کے گلدستہ گلبن سخن میں شائع ہوئی ہیں، جو اتفاقیہ راقم کے ہاتھ آ گئی تھیں اور جن کا علم علی العموم لوگوں کو نہیں تھا۔راقم نے انھیں اولاً اپنے ایک مقالے میں ہماری زبان (دھلی) میں شائع کیا۔اب وہ تمام غزلیں ناچیز کی کتاب گلدستوں میں شعرائے اعظم گڑھ اوران کانادر کلام میں شامل ہیں، جو اسی سال **ادبی دائرہ** اعظم گڑھ سے شائع ہوئی ہے۔

ان نادر غزلوں کی دستیابی کے سبب راقم کا حوصلہ بڑھا اور **مولانا اسلم جیراج پوری** کی دیگر تخلیقات کی تلاش وجستجو میں سرگرداں ہوا۔ان کی نظموں کا ایک مختصر ۲۴ صفحات کا مجموعہ: جواہرِ ملیہ کے نام سے مکتبہ جامعہ (نئی دھلی) نے نصابی ضرورت کے تحت عرصہ ہوا شائع کیا تھا۔تلاش وجستجو کا یہ نتیجہ نکلا کہ ان کی متعدد نئی نظمیں اور غزلیں دستیاب ہوئیں، جس

میں یہ مثنوی 'خواب کی عدالت میں' بھی شامل ہے۔

مولانا مرحوم کی ان تمام تخلیقات کا ایک مجموعہ راقم نے 'کلامِ اسلم' کے نام سے مرتب کیا ہے، اس میں نہ صرف **اردو کلام** بلکہ **فارسی کلام** بھی یکجا کیا گیا ہے، مگر ابھی تک اس کی اشاعت کا سامان نہیں ہوسکا ہے۔

مولانا محمد اسلم جیراج پوری اپنے عہد کے ممتاز ادیب ونقاد اور مصنف ومؤلف اور مترجم تھے۔ ایک درجن سے زیادہ کتابیں ان کے قلم کی یادگار ہیں، جن میں 'تاریخ الامت' [۸ جلدیں] 'حیاتِ جامی'، 'حیاتِ حافظ'، 'سیرتِ عمروبن عاصؓ'، 'ارکانِ اسلام'، 'محجوب الارث'، 'تاریخ القرآن'، 'تعلیماتِ قرآن'، 'علمِ حدیث'، 'تاریخِ نجد'، 'خواتین'، 'ہمارے دینی علوم'، 'فضائل زبان عربی'، 'قدیم وجدید شاعری'، 'علومِ عرب' وغیرہ خاص قابلِ ذکر ہیں۔

مولانا مرحوم نے نہایت کثرت سے مضامین ومقالات لکھے ہیں، جن کے دو مجموعے 'مقالاتِ اسلم' اور 'نوادرات' شائع ہوئے ہیں، کتاب 'خواتین' بھی اصلاً ان کے مضامین ہی کا ایک مجموعہ ہے جو **شیخ محمد عبداللہ** علی گڑھ کے رسالہ 'خاتون' میں شائع ہوئے تھے۔ اس میں ان کے چچا اور صاحب **'جہاں آرا'** مولوی **محبوب الرحمٰن کلیم** سابق استاد شعبہ تاریخ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے بھی بعض مضامین شامل ہیں۔ ان کے ابھی اور بھی مقالات رسائل وجرائد میں منتشر ہیں، جنھیں یکجا شائع کر کے محفوظ کرنے کی ضرورت ہے۔

مولانا مرحوم نے صحیح معنوں میں شاعری کی طرف توجہ نہیں دی، بس وقتی جوش و جذبات میں جو کچھ کہہ دیا وہی ان کا شعری سرمایہ ہے، ورنہ اس میدانِ شاعری میں بھی وہ درجہ کمال پر فائز ہوتے۔ ان کی **اردو**، **فارسی** اور **عربی زبان وادب** اور **شاعری** پر بڑی عالمانہ نظر تھی۔ گو ان کی شاعری کا سرمایہ بہت مختصر ہے تاہم جو کچھ ہے وہ نمونے کا ہے۔ ان کی اخلاقی اور قومی نظمیں ہمیشہ دلوں کو گرماتی اور قوم کی رگوں میں تازہ لہو دوڑاتی رہیں گی۔

انھوں نے ایک سے زاید **مثنویاں** بھی لکھی ہیں جنھیں راقم نے 'کلامِ اسلم' میں یکجا کر دیا ہے۔ زیرِ نظر **مثنوی** بھی اس میں شامل ہے، مگر یہ ان کی سب سے طویل **مثنوی** ہے اور اس میں انھوں

نے **داستانِ اردو** کا ایک مرقع ایک مجلس کی صورت میں پیش کیا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ یہ **مثنوی** بھی ان کی ایک منفرد کاوش ہے۔

کوئی بھی تخلیق اغلاط سے پاک نہیں ہوتی اس لیے ہم اس کو بھی اسی نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں مگر اس کی خوبیاں ان پر بھاری ہیں۔ اس کی ایک انفرادیت اس کا موضوع ہے۔ دوسری خصوصیت **سھلِ ممتنع** اور دل میں اتر جانے والی مثنوی کی فضا ہے:

خواب کی عدالت میں

دیکھا ہے یہ میں نے رات کو خواب
اک جا ہیں بہت سے جمع احباب

ایسا جمِ غفیر ہے وہ
اک عرصۂ دار و گیر ہے وہ

کہتا ہے ہر ایک اپنی اپنی
کوئی سنتا نہیں کسی کی

سوچا میں نے کہ بات کیا ہے
مجمع کیسا یہ ہو رہا ہے

بے وجہ نہیں یہ گڑبڑی ہے
شاید کوئی بحث آپڑی ہے

یہ سوچ کے میں بھی جلد پہنچا
دیکھوں پیش آیا ماجرا کیا؟

جا کر جو ہوا میں ان میں داخل
دیکھا تو سب اہلِ فن ہیں کامل

مجمع اہلِ سخن کا ہے وہ
جلسہ اربابِ فن کا ہے وہ

فرداً فرداً ہر اک کو دیکھا
نکلیں سب صورتیں شناسا

جتنے مشہور اہلِ فن ہیں
وہ سارے شریکِ انجمن ہیں

ہیں بزم میں صدرِ انجمن **میر**
ہے سب میں زیادہ ان کی **توقیر**

دائیں جانب ہیں ان کے **سودا**
بایاں پہلو ہے **مصحفی** کا

حاتم بیٹھے ہیں پاس ہی وہ
اور ان کے قریب ہے **ولی** وہ

وہ منہ جو چڑا کے ہیں ہنساتے
انشاء اللہ خاں وہ ہوں گے

تلوار لیے کھڑے ہیں **آتش**
سب سے قد میں بڑے ہیں **آتش**

ناسخ وہ قریب ہی ہیں ان کے
ہیں سب میں جسیم اور موٹے

غالب بیٹھے ہیں ننگے سر وہ
مومن کے ہیں ہاتھ مونچھ پر وہ
وہ دیکھیے **ذوق** مسکرائے
بیٹھے ہیں **قلق** وہ سر جھکائے
وہ **رند** و **وزیر** بھی ہیں بیٹھے
آباد و **نظیر** بھی ہیں بیٹھے
وہ دیکھو اسیر نکتہ داں ہیں
وہ دیکھو **امیر** خوش بیاں ہیں
چرکیں ہیں کھڑے ہوئے ادب سے
مہتر کے ہیں پاس دور سب سے
غمزے سے کھڑے ہیں **جان صاحب**
یہ بھی ہیں خدا کی شان صاحب

○

پیچھے کو جو دیکھتا ہوں مڑ کر
اس سمت بھی ہیں بہت سخن ور
کچھ لوگ تو صورت آشنا ہیں
باقی جو ہیں سب وہ بے پتا ہیں
حالی بیٹھے ہیں صدر بن کر
کالی ٹوپی ہے ان کے سر پر
وہ باندھے ہیں جو کہ سبز پگڑی
آزاد **اردو** کے ہیں مربی
سید **اکبر** **حسین** وہ آئے
ارشد وہ دیکھو مسکرائے
جاکٹ پتلون کوٹ پہنے
یاں اور بھی ہیں بہت سے بیٹھے
لیکن پہچانتا نہیں میں
ان لوگوں کو جانتا نہیں میں

○

پھر میں نے ادھر جو مڑ کے دیکھا
نظر آیا اک تماشا
طرفہ پریاں بیٹھی ہیں دو بصد ساز
مصروف ادا و غمزہ و ناز
ہر ایک کا حسن مایۂ ناز
ہر ایک کا ہے جدا جدا ساز
ان دونوں میں ایک جو بڑی ہے
پوشاک سب اس کے ریشمی ہے
اس پر بالکل لدا ہے زیور
بالی کانوں میں سر پہ جھومر
گردن میں پڑی ہے اک حمائل
بیٹھی ہے وہ **میر** کے مقابل
دلکش ہے جمال اس پری کا
گویا ہے وہ سحر سامری کا
ہر عضو مناسب اور دلچسپ
ہے اس کا ہر ایک طور دلچسپ

آنکھیں ہیں کہ حور ہیں وہ دونوں
تصویرِ سرور ہیں وہ دونوں
پیوستہ ہیں دونوں اس کے ابرو
کالے کالے سیاہ گیسو
دلچسپ ہے گفتگو کا انداز
ہر ایک فقرہ ہے اس کا اعجاز
سانچے میں ڈھلا ہوا ہر اک لفظ
کانٹے میں تلا ہوا ہر اک لفظ

○

وہ اور جو دوسری پری ہے
اس میں بھی عجیب دلبری ہے
سادہ پوشاک اس کی ساری
بوٹا ہے نہ گل نہ مینا کاری
ململ کی سفید ایک چادر
ڈالے ہوئے ہے وہ اپنے سر پر
زیور سے ہر ایک عضو خالی
کانوں میں نہ بجلیاں نہ بالی
گو ہے وہ حسین و خوب صورت
چہرے پہ مگر نہیں ملاحت
گورے گورے ہیں گال اس کے
بھورے بھورے ہیں بال اس کے
آنکھوں کی بھی ساخت ہے نرالی
بھوری ہی ہیں پتلیاں نہ کالی
پہلے جب میں نے اس کو دیکھا
دل میں یہ مرے خیال گذرا
یورپ سے ہے یہ ضرور آئی
صورت نہیں اس کی ایشیائی
یہ حسن نہیں ہے ایشیا کا
بگڑا ہوا میم کا ہے خاکا
حالی کے قریب تھی یہ بیٹھی
جنٹلمینوں کو دیکھتی تھی ؟

○

میں نے اک شخص سے یہ پوچھا
کس واسطے یہ ہوا ہے جلسا
پریاں یہ کس لیے ہیں آئی
ہے کون سی بات پر لڑائی
کس واسطے یہ ٹھنی ہے رن کی
دو صف ہوئی کیوں اس انجمن کی
اس نے کہا یہ جو دو پری ہیں
اردو کی یہ دونوں شاعری ہیں
آراستہ وہ جو اک پری ہے
اردو کی قدیم شاعری ہے
یہ **میر** یہ **مصحفی** یہ **سودا**
ناسخ، آتش، اسیر، انشا

جتنے ہیں غرض کہ یہ سخن ور
آئے ہیں اسی کی اب مدد پر

کہتے ہیں یہ جان ہے سخن کی
ہے روح یہ شاعری کے فن کی

وہ دوسری جو پری ہے بیٹھی
صورت ہے جدید شاعری کی

موجودہ سخن ورانِ عالی
ارشد، اکبر، نظیر، حالی

کہتے ہیں یہ شاعری ہے اچھی
اس سے یہ سخن وران ہے اچھی

انداز نئے تمام اس کے
شیدا ہیں خاص و عام اس کے

جتنے ہیں یہ نوجواں ہمارے
مفتوں ہیں اسی پری پہ سارے

عرصے سے چھڑی ہے درمیان میں
یہ بحث پڑی ہے درمیان میں

ہوتا نہیں فیصلہ کچھ اس کا
دعویٰ کس کا ہے ان میں سچا

دونوں میں ہے ٹھیک بات کس کی
اب کون سی شاعری ہے اچھی

○

میں نے یہ کہا کہ بات کیا ہے
آسان اس کا تو فیصلہ ہے

اپنا دعویٰ ہر اک سنائے
جو جو ہوں ثبوت ان کو لائے

دونوں کے بیان جب سنوں گا
قطعی میں فیصلہ کروں گا

آراستہ وہ جو اک پری تھی
یعنی جو قدیم شاعری تھی

یہ سن کے کھڑی ہوئی ادب سے
بولی وہ خطاب کر کے سب سے

سنئے صاحب بیان میرا
ہے آج ہی امتحان میرا

جو اہلِ سخن ہیں خوب ماہر
ان پر حالت ہے میری ظاہر

دھلی ہے میرا مسکنِ خاص
رکھتی ہوں میں لکھنؤ سے اخلاص

اربابِ سخن کا نور ہوں میں
ان کے دل کا سرور ہوں میں

دھلی کے چمن کی ہوں میں بلبل
ہے مست مری صدا سے ہر گل

زندہ کن نام لکھنؤ ہوں
میں اہلِ سخن کی آبرو ہوں

کچھ ایسی ویسی میں نہیں ہوں
شاہانِ اودھ کی ہم نشیں ہوں

○

جتنے ہیں یہ بزرگ صورت
رکھتے ہیں مجھ سے خاص الفت

ہے **میر** مری ادا پہ شیدا
سودا کے ہے سر میں میرا سودا

غالب کو ہے شوق میرا غالب
رہتا ہے وہ جان و دل سے طالب

اعجاز جو میرا دیکھ پایا
مومن ایمان مجھ پہ لایا

ہے آبرو مجھ سے **آبرو** کی
عین آرزو ہوں میں **آرزو** کی

گویا کی میں نفس ناطقہ ہوں
سالک کے لیے میں رہنما ہوں

جتنے ہیں غرض سخن کے استاد
رہتا ہے ہر ایک مجھ سے دلشاد

لکھوں جو میں نام ان کے یکسر
بھر جائیں گے بیسیوں ہی دفتر

آراستہ مجھ کو کرتے ہیں یہ
میری صورت پہ مرتے ہیں یہ

بے حد چاہت ہے ان کو میری
میں عین خوشی ہوں ان کے دل کی

○

ایسا تروتازہ ہے مرا باغ
رضواں کے بھی دل میں جس سے ہیں داغ

کلیاں سب دل لبھانے والی
ہر پھول کی ہے ادا نرالی

ہر پھول کا ہے جدا جدا رنگ
ملتا نہیں اک سے ایک کا رنگ

شادی کا جو ہو کہیں پہ جلسا
لے جاتی ہوں میں بنا کے سہرا

گر پھول کسی غریب کا ہے
مرثیہ وہاں پہ ہو رہا ہے

دیتی ہوں کسی کو تہنیت میں
کرتی ہوں کسی کی تعزیت میں

موزوں ہے ہر ایک میرا شیوہ
ملحوظ لحاظ ہر کسی کا

ہر انجمنوں میں ہوں میں داخل
ہر بزم میں مجھ کو بار حاصل

○

سودا نے لکھا ہے جو **قصیدا**
ایسا اب کیا کوئی لکھے گا

لکھی جو **میر** نے **غزل** ہے
سبحان اللہ بے بدل ہے

لکھی ہے حسن نے مثنوی خوب
سارے عالم کو ہے وہ مرغوب

گلزارِ نسیم بھی ہے دیکھی
اس سے کھلتی ہے شان میری

ہوں بزمِ مشاعرہ کی بنیاد
ہر اہلِ سخن سے پاتی ہوں داد

○

پرواز مری بلند تر ہے
جب دیکھئے آسمان پر ہے

بڑھتی ہوں کبھی کبھی یہاں تک
جاتی ہوں مکاں سے لا مکاں تک

کرتی ہوں بیاں میں عرش کے راز
ہوں طائرِ قدس کی ہم آواز

ہے حسن کا امتیاز مجھ سے
ہے عشق کا سوز و ساز مجھ سے

جتنے اسرار ہیں نہانی
سن لیجیے سب مری زبانی

فریاد و فغان و آہ و زاری
امید وصال و کام گاری

ناکامی و یاس و رنج و حسرت
بیتابی و سوز درد فرقت

اس طرح سے کرتی ہوں بیاں میں
ہو جاتی ہوں محو داستاں میں

○

ہوں شرم کی اور حیا کی تصویر
انداز کی اور ادا کی تصویر

ہے جوش شباب کا کہیں ذکر
مئے اور کباب کا کہیں ذکر

ہے باغ و بہار کا کہیں ذکر
رخ کا رخسار کا کہیں ذکر

بارش کا کبھی بیان سنئے
رحمت کی داستان سنئے

جتنے ہیں یہ لطف زندگی کے
عنوان سے ہوئے ہیں میرے

○

ہے دافعِ غم مرا ترانہ
میں عیش و خوشی کا ہوں خزانہ

مونس میں غمِ فراق میں ہوں
ہمدم تپ اشتیاق میں ہوں

جتنے ہیں رموز آشنائی
سب میں حاصل مجھے رسائی

دلچسپ ہیں میرے سارے حالات
دلکش ہیں سب مرے خیالات

کرتی ہوں جو حال اس کا تحریر
میں بزم کی کھینچتی ہوں تصویر
لکھتی ہوں جو حال رزم کا میں
بن جاتی ہوں خود ہی کا معرکہ میں
ہر بات ہے اس کی خنجر و تیر
ہر لفظ ہے نیزہ اور شمشیر

○

کرتی ہوں میں جب مذاق کی چوٹ
ہوجاتے ہیں ہنستے ہنستے سب لوٹ
سن لے جو ظرافتوں کو میری
ہنس دے مردہ سے مردہ دل بھی
عالم میں ظریف کوئی مجھ سا
پیدا ہوا آج تک نہ ہوگا

○

دنیا میں وہ بات کون سی ہے
جومجھ کو نہیں خدا نے دی ہے
جتنے فن ہیں وہ مجھ کو حاصل
ہر علم میں ہر ہنر میں کامل
علمِ تشبیہ واستعارات
ہے اس کی تو مشق مجھ کو دن رات
یہ علمِ بدیع اور بیاں کا
آغاز ہے میری داستاں کا
پیدا نہیں ہوتی ہے نزاکت
گر ہو نہ رعایت بلاغت
ہو لطف کلام میں نہ حاصل
گر ہو نہ فصاحت اس میں شامل
زندہ دل، مردہ دل، جواں، پیر
کرتی ہوں ہر اک کے دل میں تاثیر
نیرنگ اثر کھپا ہے مجھ میں
اعجاز بھرا ہوا ہے، مجھ میں
اسرار نہاں کی ہوں میں تصویر
جادو کا اثر بلا کی تاثیر

○

جو بات ہے مجھ میں شاعری کی
اعجاز کی سحر سامری کی
وہ طرز جدید میں کہاں ہے
پھیکا پھیکا یہاں بیاں ہے
ترکیبیں تمام سیدھی سادی
چستی نہیں نام کو ذرا بھی
مضمون میں نہیں کچھ اس کے شوخی
بالکل ہی یہ شاعری ہے روکھی
گلشن کا نہ لالہ زار کا ذکر
گل کا ہے نہ ہے بہار کا ذکر

اس میں تو نہ حسن کا فسانہ　　مضمون نہ اس کا عاشقانہ
کچھ راز و نیاز کا نہ جھگڑا　　کچھ سوز و گداز کا نہ جھگڑا
سودا کا نہ کچھ جنوں کا چرچا　　غم کا نہ تپ دروں کا چرچا
کچھ ذکر نہ عاشقی کا اس میں　　کچھ رنگ نہ دل لگی کا اس میں
اسرار نہاں نہیں ہیں اس میں　　فریاد و فغاں نہیں ہیں اس میں
الفت کا بیاں نہیں ہے اس میں　　توصیفِ بتاں نہیں ہے اس میں
اس میں نہ کسی کا ہے سراپا　　کچھ ذکر نہ حسن جاں فزا کا
اشعار نہ اس کے نزہت آگیں　　کچھ اس میں نہ چٹ پٹے مضامیں
دلچسپی کے ہیں جتنے ساماں　　ان میں سے نہیں ہے ایک بھی یاں

○

اس میں کم بخت کیا دھرا ہے　　چوہے بلی کا تذکرا ہے
صحرا کا کبھی بیان سنئے　　جنگل کی داستان سنئے
کوے کا چیل کا ہے قصہ　　دریا کا جھیل کا ہے قصہ
سنئے تو عجیب داستاں ہے　　چوٹی کا پہاڑ کی بیاں ہے
الو پہ کبھی یہ مبتلا ہے　　بندر کبھی اس کا آشنا ہے
کتے کا کبھی ہے ذکر کرتی　　ایسی چیزوں پہ ہے یہ مرتی
عنوان سب اس کے نفرت انگیز　　پھر کہتی ہے خود کو یہ دلاویز
کس چیز پہ ہے یہ ناز کرتی　　ہے کون سی بات اس میں اچھی !!

○

یہ سن کے وہ شوخ مسکرائی　　بولی اب میری باری آئی
تو قصہ بیان کر چکی سب　　میں بھی کہتی ہوں سن اسے اب

بے جا ہے ترا یہ سارا دعویٰ
جھوٹا اور کس قدر ہے جھوٹا

لعنت ہے ترے چٹ پٹے بیاں پر
لعنت ترے حسن داستان پر

عنوان ہے ترا بے حیائی
ہر وقت ہے ذکرِ آشنائی

ہر لحظہ ہے عشق ہی کا چرچا
دل میں الفت ہے سر میں سودا

جھوٹا نہیں کوئی تجھ سے بڑھ کر
طوفاں ہے تو جھوٹ کا سراسر

جتنے یہ قدرداں ہیں تیرے
باغی ہیں دروغ گو، ہیں جھوٹے

○

الفت میں بنا ہے کوئی مجنوں
بے راہ نورد دشت دہاں ہوں

ننگا جنگل میں پھر رہا ہے
غول دشتی میں مل گیا ہے

ٹوٹا کوئی آبلہ جو اس کا
پھر دشت میں بہ رہا ہے دریا

برسائے جو اشک دیدۂ تر
جاری ہوجائے اک سمندر

○

پوچھو نہ شبِ فراق ان کی
ہے بخت سیاہ سے بھی کالی

آجائے اگرچہ حشر پھر بھی
اس رات کی انتہا نہ ہوگی

سرگرمِ فغاں ہیں اس طرح سے
نالے گئے لامکاں سے آگے

توڑا کبھی اس نے آسماں کو
خود پھونک دیا کبھی مکاں کو

یہ حال ہے سوزشِ دروں کا
کی آہ تو گھر عدو کا پھونکا

فریاد میں ان کی یہ رسائی
تاثیر فلک سے کھینچ لائی

○

گیسو میں کسی کے پھنس گیا دل
ہے چھوٹنا اس کا سخت مشکل

مٹھی میں ہے وہ کبھی کسی کے
زلفوں میں کسی کے گُم ہوا اب

لگتا نہیں پتا اب کچھ بھی ہے اس میں تڑپ بھی اس بلا کی
دل ہے یا کھیل ہے یہ کوئی جس طرح سے کوندتی ہو بجلی

○

دیکھا جب یار نے نظر سے ایک تیر نکل گیا جگر سے
بے ہوش ہیں جلوے کی چمک سے جاتی رہی عقل اک جھلک سے
تصویر کی طرح سے ہیں خاموش آتا ہی نہیں ہے اب انھیں ہوش
ہر لحظہ اسی کی فکر میں ہیں ہر وقت اسی کے ذکر میں ہیں

○

معشوق کے کوچہ میں پڑے ہیں دن رات اس جگہ اڑے ہیں
اٹھنا ہے محال واں سے ان کا جنت سے بھی بڑھ کے ہے وہ کوچا
ہیں یار بھی گالیاں بھی کھاتے لیکن نہیں پھر بھی واں سے آتے
غیروں سے پڑا کہیں جو پالا پھر اچھی طرح وہیں سنبھالا

○

لگتا ہی نہیں پتہ دہن کا معشوق بھی ہے عجیب ہیولا
پتلی کمر اس کی بال سے بھی بڑھ کر زلف اس کی جال سے بھی
لاکھوں اس میں پھنسے ہوئے دل تڑپا کرتے ہیں مثل بسمل
گر چھوٹ کے زلف سے گرا دل پھر پاؤں کے نیچے پس گیا دل
برپا رفتار سے قیامت ہر ایک ادا ہے اس کی آفت

○

مرنا تو ہے ان کو ایسا آسان دیتے ہیں یہ بات بات پر جان
مرتے ہیں شرم اور حیا پر جان دیتے ہیں ناز اور ادا پر

گفتار پہ یار کی ہیں مرتے
رفتار پہ یار کی ہیں مرتے

کرتے ہیں خوشی سے خودکشی یہ
کھوتے ہیں بہار زندگی یہ

جلوہ دیکھا تو مر گئے ہیں
دنیا سے کوچ کر گئے ہیں

ہیں قتل کی آرزو میں مرتے
قاتل کی ہیں جستجو میں مرتے

تلوار ہے ان کو تیغِ مژگاں
پلکیں ہیں ان کے حق میں پیکاں

○

لاغر یہ ہوئے کمر کے غم میں
گو زندہ رہتے ہیں عدم میں

اڑتے ہیں ہوا کے دوش پر یہ
آتے نہیں موت کو نظر یہ

پنہاں ہیں برنگ آہ بلبل
مخفی ہیں مثال نکہتِ گل

آتے ہیں کبھی خیال بن کر
چھپتے ہیں کبھی ہلال بن کر

ہوتے ہیں کبھی نحیف ایسے
غائب ہیں خود اپنی ہی نظر سے

○

ہے موت میں بھی بہاراں کی
حسرت ہوئی سوگ وار ان کی

ارمان ہے نوحہ گر لحد پر
اور اس پہ ہے بے کسی کی چادر

جب لوگ وہاں سے ہیں گذرتے
اندر سے ہیں خود کلام کرتے

کہتے ہیں اثر تھا جذب دل کا
وہ فاتحہ کو یہاں جو آیا

ہے قبر میں بھی یہ بے قراری
لرزاں ہے زمیں وہاں کی ساری

اڑتے ہیں کبھی غبار بن کر
چڑھ جاتے ہیں یار کے یہ سر پر

○

کیسے بے ڈھب ہیں یہ خیالات
کیا مضحکہ خیز ہیں یہ حالات

دیوانوں سے ہیں یہ لوگ بڑھ کر
عقلوں پہ پڑے ہیں ان کے پتھر

ہجویں **سودا** کی فحش ساری
بالکل تہذیب سے ہیں عاری

تھے بھانڈ سے کم نہ **میر انشا**
ہر روز ہی سوانگ اک نیا تھا

چرکین کی شاعری کو دیکھو
اس فحش سخن وری کو دیکھو

گر **جان** کی **ریختی** کو دیکھے
تہذیب، تو آنکھ بند کر لے

ہے بس انھیں لوگوں پر تجھے ناز
ایسے ہی ہیں تیرے محرم راز

جتنے یہ قدرداں ہیں تیرے
محفوظ خدا بس ان سے رکھے

○

کچھ ان کو نہ واعظوں کی حرمت
کچھ ان کو نہ زاہدوں کی حرمت

گو شیخ سے کچھ نہیں سروکار
اس پر ہے ملامتوں کی بوچھار

لمبی داڑھی پر اس کے طعنے
اونچی پگڑی پر اس کے طعنے

کیا خوب مذاق یہ نکالا
دستار کو شیخ کی اچھالا

قربان تری ظرافتوں کے
انداز ہیں تیرے سب انوکھے

○

تہذیب نہیں ہے تجھ میں اصلاً
اخلاق پہ بداثر ہے تیرا

اوباش بنا دئے ہزاروں
عیاش بنا دئے ہزاروں

اخلاق بگاڑے سینکڑوں کے
گھر بار اجاڑے سینکڑوں کے

شاہانِ اودھ کو تو نے کھویا
یہ ملک کا ملک ہے ڈبویا

دھلی کو کیا تباہ تونے
کھو دی یہ تخت گاہ تونے

○

اخلاقِ حسن کی میں ہوں بانی
دنیا میں نہیں ہے میرا ثانی

کہہ دیتی ہوں بات سچی سچی
میں تیری طرح نہیں ہوں جھوٹی

ہر شے کے جو فطری ہوں حالات
ہوتے ہیں وہیں مرے خیالات

بالکل سادہ مری زبان ہے
تہذیب کے ساتھ ہر بیاں ہے

سنجیدہ متین میری تحریر
مضمون کی میں کھینچتی ہوں تصویر

مخصوص نہ صرف عشق پر ہوں
تو تنگ ہے میں وسیع تر ہوں

لکھتی ہوں میں اچھے اچھے مضموں
سائنس کے فلسفے کے مضموں

میرا تیرا مقابلہ کیا
ہے نور کہاں، کہاں اندھیرا

○

دونوں کا بیان سن چکا جب
یہ فیصلہ میں نے پھر کیا تب

ناحق یہ بہم جدال ہے سب
بے وجہ یہ قیل و قال ہے سب

بے فائدہ ہے بہم لڑائی
کچھ ہے نہیں یہ اہم لڑائی

لفظی ہے بہم نزاع تم میں
سوچو تو ہے کم نزاع تم میں

دونوں میں نہیں ہے فرق کوئی
مفہوم ہے ایک 'شعر گوئی'

لیکن ہے زمانے کا نیا دور
ہر شے کا بدل گیا نیا طور

تہذیب کا آگیا زمانہ
بدلا عالم کا کارخانہ

جدت ہے عیاں ہر اک ہنر میں
نکلی نئی شاخ ہر شجر میں

پھر کیوں نہ ہوشاعری میں وسعت
پیدا کریں کیوں نہ اس میں جدت

کیوں عام کریں گے اس کے عنوان
کیوں حسن اور عشق ہی پہ دیں جان

مضموں ہیں تمام اس کے پامال
ہر دم وہی حسن و عشق کا حال

پاکیزہ کوئی خیال تو ہو
کچھ جذبۂ دل کا حال تو ہو

فطرت کے اثر بیاں کیے جائیں
اسرارِ نہاں عیاں کیے جائیں

ہر بات میں شاعری کا ہو رنگ
مضموں ہو ہر اک طلسمِ نیرنگ

○

یونان کی شاعری کی وسعت ہو تم کو سخت حیرت
دیکھو تو ہیئت کے بھرے ہیں اس میں اسرار لکھتے ہیں نجوم کے وہ آثار
منطق کے غوامضات اس میں اور فلسفہ کے نکات اس میں
آتا ہے اثر جو ان کے دل پر کر دیتے ہیں نظم اس کو لے کر

○

پھر دیکھو عرب کی شعر گوئی ہے یہ بھی وسیع کس بلا کی
ہیں اس میں بہادری کے اسرار ہیں اس میں سپہ گری کے اذکار
آباء پہ کبھی مفاخرہ ہے یاروں کا کبھی مذاکرہ ہے
جوش فطرت کا ہے کہیں ذکر حق کی قدرت کا ہے کہیں ذکر
سرسبز پہاڑ کا بیاں ہے گلشن کبھی زیبِ داستاں ہے
چرچا کبھی حسن و عشق کا بھی بارش کا مے کا تذکرہ بھی

○

پھر سنسکرت کا پوچھنا کیا وہ تو گویا ہے ایک دریا
ہے جوگ بھی فلسفہ بھی اس میں اخلاق کا تذکرہ بھی اس میں
اصلاحِ مدن کا حال اس میں اسلافِ کہن کا حال اس میں
موضوع نہیں ہے خاص کوئی ہر شے پہ ہے عام شعر گوئی
لکھتے ہیں جو نثر میں بیاں وہ کر دیتے ہیں نظم میں عیاں وہ
منظوم ہیں علم ان کے اکثر کچھ ختم نہیں ہے عشق ہی پر

○

پھر ہم کو وہ کیا ہے عشق کا پاس اس فن کا کریں جو ستیا ناس

کیوں عشق مذاق ہو ہمارا — کیوں کیجئے یہ جنوں گوارا
کیوں ذکر کریں بتوں کا ہر دم — کیوں ان کے فراق میں رہیں ہم
کیوں شیوہ ہو اپنا آشنائی — کیوں لاد لیں سر پہ بے حیائی
یہ فحش نہیں تو اور کیا ہے — انصاف سے سوچنا روا ہے
دندان و ذقن کا ذکر کب تک — معدوم وہیں کا ذکر کب تک
کب تک یہ خط و خال کا ذکر — کب تک گیسو کا گال کا ذکر
کب تک سوزِ فراق کا ذکر — کب تک تپِ اشتیاق کا ذکر
کیسی ہی لطیف داستاں ہو — کیا لطف جو رات دن بیاں ہو
دہرانے میں بات کے مزا کیا — کھاتے نہیں بار بار حلوا
چھوڑو یہ قدیم داستاں اب — قصہ کوئی اور ہو بیاں اب
جب تک تھے قدرداں سب اس کے — تب تک تھے جہاں میں اس کے چرچے
اب رنگ نہیں وہ انجمن کا — کیا کام فسانۂ کہن کا
وسعت طرز سخن کو دیجیے — محدود نے عشق ہی پہ کیجیے
یہ فیصلہ سن کے بے کم و کاست — سارا جلسہ ہوا وہ برخاست

(علی گڑھ منتھلی ۔فروری۱۹۰۷ء[جلد:۵،نمبر:۲]ص۲۱-۱۴)

ذو معنویت کے تضادات

پریم چند کے افسانے 'کفن' کا مطالعہ

[علمِ بیانیہ کے تصورات کی روشنی میں]

پروفیسر شکوہ محسن مرزا*

پریم چند کا افسانہ 'کفن' نہ صرف اُن کی ادبی زندگی میں عروج و کمال کی حیثیت رکھتا ہے بلکہ یہ ایسا سنگِ میل ادب پارہ ہے جس نے **ہندوستان** میں **جدید افسانہ نگاری** کے نئے امکانات روشن کیے اور اس صنفِ ادب کو تازہ سمتیں عطا کیں۔ **اردو** اور **ہندی** کی ادبی روایات میں اس سے قبل اس **افسانے** کے، اس موضوع اور اسلوب جیسی کوئی نظیر نہیں ملتی۔ نہ صرف یہ کہ **افسانہ** ہر قسم کی درجہ بندی سے بالاتر ہے بلکہ ۱۹۳۵ء میں اشاعت کے بعد سے 'کفن' کے وقار اور شہرت میں مسلسل اضافہ ہوا ہے، جس کے سبب یہ افسانہ **ہندوستانی جدید ادب** کے ایک 'کلاسک' فن پارے کی حیثیت حاصل کر گیا ہے۔

'کفن' اصلاً **اردو زبان** میں تحریر کیا گیا اور رسالہ 'جامعہ' کے دسمبر ۱۹۳۵ء کے شمارے میں سب سے پہلے شائع ہوا۔ چند ہی ماہ بعد اس کا **ہندی ترجمہ** رسالہ 'چاند' کے اپریل ۱۹۳۶ء کے

* پروفیسر شعبۂ انگریزی، یونیورسٹی آف لکھنؤ (یوپی)

شمارے میں شائع ہوا۔ یہ جریدہ پریاگ راج (سابقہ الٰہ آباد) سے نکلتا تھا۔

'کفن': افسانہ اور اس کی تشریح

پریم چند نے جب دسمبر ۱۹۳۵ء میں 'کفن' تصنیف کیا، اُس وقت انھیں **فکشن** لکھتے ہوئے تقریباً تیس برس ہو چکے تھے۔ اُن کے **افسانوی ادب** کے موضوعات میں قوم پرستی، غربت اور استحصال مخصوص طور پر شامل تھے۔ اگرچہ غربت اور اس کے مہلک اور اندوہ ناک اثرات اُن کی تخلیقات کے اساسی مسائل تھے، مگر انھوں نے **دلتوں** کی حالتِ زار اور چھوا چھوت جیسی سماجی برائی کو بھی کئی **ناولوں** اور **افسانوں** میں موضوع بنایا۔ اُن کے پندرہ **افسانوں** میں **دلت کردار** ملتے ہیں، لیکن **دلتوں** کے مسائل اور مصائب صرف چند **افسانوں** میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ جیسے 'مندر' (۱۹۲۷ء) 'سدگتی' (۱۹۳۱ء) 'ٹھاکر کا کنواں' (۱۹۳۲ء) اور 'دودھ کا دام' (۱۹۳۴ء) وغیرہ۔

پریم چند کا شمار **اردو ہندی** کے اُن اولین مصنفین میں ہوتا ہے جنھوں نے حقیقت پسندی کو فروغ دیا اور عصری سماجی مسائل کو اپنے **فکشن** میں اُجاگر کیا۔ تاہم جب وہ 'کفن' **افسانہ** تحریر کرتے ہیں تو اُن کی تخلیقی سمت میں ایک بنیادی تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ یہ **افسانہ** غیر معمولی مہارت و اعتماد کے ساتھ لکھا گیا ہے جو واضح اصلاحی اور نصیحتی انداز کو یکسر ترک کر دیتا ہے۔ 'کفن' کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ احساس ہوتا ہے کہ ایک نئی طرح کی حسیت اس **افسانے** کا ماخذ ہے۔

افسانہ 'کفن' اگرچہ بنیادی طور پر ایک **دلت خاندان** پر مرکوز ہے، لیکن یہ گزشتہ صدی کی ابتدائی دہائیوں کے ہندوستانی سماج کی ایک جھلک بھی پیش کرتا ہے۔ جو گاؤں اس **افسانے** کا پس منظر ہے، اُس کی مکمل اور ہمہ گیر تصویر ابھر کر سامنے آ جاتی ہے اور اس میں رائج سماجی ڈھانچے اور ذات پات کی تفریق نمایاں ہو جاتی ہے۔ ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ گاؤں میں زمین دار، کسان اور سب سے نچلی سطح پر **دلت** اور **اچھوت** بستے ہیں — یعنی وہ افراد جو سماج سے خارج سمجھے جاتے ہیں۔ اُنھی میں **افسانے** کے مرکزی کردار، **گھیسو** اور **مادھو** شامل ہیں۔

'کفن' ایک مختصر اور جامع **افسانہ** ہے جس کے تمام واقعات محض چوبیس گھنٹوں کی مدت میں

رونما ہوتے ہیں۔ یہ واقعات گاؤں کے چمار طبقے سے تعلق رکھنے والے باپ بیٹے، **گھیسو** اور **مادھو** کی زندگی سے متعلق ہیں۔ دراصل، افسانے میں تین بنیادی واقعات کی ترتیت سامنے آتی ہے۔

افسانے کے ابتدائی حصے میں **گھیسو** اور **مادھو** رات کو اپنے جھونپڑے کے سامنے بیٹھے ہیں، جبکہ **مادھو** کی بیوی **بدھیا** اندر زچگی کی شدید تکلیف میں کراہ رہی ہے۔ دوسرے حصے میں اگلی صبح **بدھیا** کی موت کا انکشاف ہوتا ہے اور **گھیسو** اس کے کفن دفن کے لیے پیسے اکٹھے کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ آخری حصے میں دونوں باپ بیٹے کفن خریدنے کے لیے بازار کا رخ کرتے ہیں، مگر بالآخر ایک شراب خانے میں پہنچ کر پیٹ بھر پوریاں، مچھلی اور کلیجی کھاتے اور شراب پیتے ہیں۔ ان تمام واقعات کو ایک **راوی** کی زبانی بیان کیا گیا ہے جو نہ صرف کہانی کو آگے بڑھاتا ہے بلکہ باپ بیٹے کے مکالموں کو بیانیہ میں بھی بُنتا ہے اور قاری کو کرداروں کے نفسیاتی اور سماجی پس منظر سے روشناس کراتا ہے۔

'کفن' کی عام تشریح یہ ہے کہ یہ **افسانہ** انسانی ذہن پر غربت کے اثرات کو پیش کرتا ہے۔ غربت کے بے رحم حلقے (Vicious Circle) میں پھنسے ہوئے **گھیسو** اور **مادھو** خودداری اور عزتِ نفس جیسے تمام جذبات سے محروم ہو جاتے ہیں۔ مرغوب غذا کی مسلسل محرومی نے ان کے دل میں اچھے اور لذیذ کھانے کی خواہش کو اور بھی بڑھا دیا ہے۔ ان کی گزر بسر کسانوں کے کھیتوں سے چرائے ہوئے آلو اور گنے پر ہوتی ہے، حالانکہ گزشتہ تقریباً ایک سال سے **مادھو** کی بیوی نے ان کی زندگی میں کچھ استحکام ضرور پیدا کیا تھا۔ لیکن ان کی زندگی جانوروں جیسی ہو چکی ہے۔ **پریم چند** اس بات کو نمایاں کرنے کے لیے باپ بیٹے کے لیے ایک جانور سے مشابہت والی تمثیل استعمال کرتے ہیں:

> آلو کھا کر دونوں نے پانی پیا اور وہیں الاؤ کے سامنے اپنی دھوتیاں اوڑھ کر، پاؤں پیٹ میں ڈالے سور ہے، جیسے دو بڑے بڑے اثردر گینڈ لیاں مارے پڑے ہوں۔ (۹۹۱)

اس مضمون میں دیے گئے 'کفن' افسانے کے صفحات کے تمام حوالے رسالہ 'جامعہ' میں شائع شدہ 'کفن' سے لیے گئے ہیں۔

اگر چہ 'کفن' میں مرکزی کرداروں کی غربت اور ان کی ذہنی کیفیت کی عکاسی **پریم چند** کی وضاحتی صلاحیتوں کی اعلیٰ مثال ہے، لیکن 'کفن' کے کلاسک بنے کی وجہ صرف یہی عنصر نہیں ہے۔ اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ یہ **افسانہ** انسانی فطرت کے تاریک اور کریہہ پہلوؤں کو جس انداز سے بے نقاب کرتا ہے، وہ بے مثال ہے۔

'کفن' کے آخری حصے میں، **گھیسو** اور **مادھو** اس دنیا کو ایسی جگہ قرار دیتے ہیں جو المیوں اور مصیبتوں سے مملو ہے۔ ان کے مطابق اس عذاب سے نجات صرف موت کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ دونوں ہندو روایت کے معروف تصور 'مایا' کو یاد کرتے ہیں۔ یعنی اس مادی دنیا کی غیر حقیقی اور فریب دہ فطرت اور اس بات کو اجاگر کرنے کے لیے **کبیر** کے **بھجن** کا ایک مصرعہ بھی گنگناتے ہیں۔ لیکن اس کے بالکل برعکس، وہ جس لذت و سرور کے ساتھ کھانے اور شراب کا مزہ لے رہے ہوتے ہیں، وہ واضح طور پر اس بات کی نشاندہی کرتا ہے کہ ان کی نفسیات میں دبی ہوئی خواہشات کتنی شدید ہیں۔

گھیسو اور **مادھو** بندش و شرم سے عاری اپنی خواہشات کی آسودگی میں ہوش کھو بیٹھتے ہیں اور **افسانے** کے اختتامی منظر میں وہ گاؤں کے میلے اور نوٹنکی کی پیشہ ور رقاصاؤں کی نقل کرتے ہوئے بے شرمی سے ناچتے ہیں۔ اس وقت وہ جبلتیں ظہور پذیر ہوتی ہیں جو تمام اخلاقی اور تہذیبی اقدار کو نیست و نابود کرنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ جب یہ دونوں کردار اپنی خواہشات سے مجبور ہو کر حیوانیت میں جذب ہو جاتے ہیں، تو ان کی فطری جبلتوں کی بے بس و لاچار کر دینے والی قوت پوری شدت کے ساتھ سامنے آ جاتی ہے۔ اس طرح یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ انسان کو ہر لمحہ اپنی جبلتوں سے لڑنا پڑتا ہے تاکہ وہ اپنی عقل و شعور، انسانیت اور ہوش و حواس کو قائم رکھ سکے۔

اس مرحلے پر، ہم چاہیں یا نہ چاہیں، **افسانے** میں ہماری مکمل جذباتی شمولیت ہو جاتی ہے، کیونکہ ہمیں **گھیسو** اور **مادھو** میں اپنی مشابہت نظر آنے لگتی ہے۔ ہم یہ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ ان کی چالاکی، بے شرمی اور خود غرضی میں ہماری زندگی اور ہمارے اعمال کا عکس بھی جھلکتا ہے۔

'کفن' کی اس تشریح سے اختلاف کرنے کی کوئی وجہ نہیں۔ مصنف خود اپنی ماہرانہ کہانی نگاری سے ہمیں اسی سمت لے جاتا ہے۔ لیکن اگر اس **افسانے** کو گہرائی سے پرکھا جائے، تو اس میں بہت سے ایسے تضادات اور پیچیدگیاں سامنے آتی ہیں جن کے دوررس اثرات ہو سکتے ہیں۔ درجِ ذیل حصہ 'کفن' کا

ایک مفصل اور باریک بیں تجزیہ پیش کرتا ہے، جو جدید بیانیہ نظریات اور تصورات کی بنیاد پر کیا گیا ہے۔

2

'کفن' میں راویانہ نقطۂ نظر: تضادات اور بے ربطیاں[1]

'کفن' افسانے کے آغاز سے ہی ہمیں ایک ایسے راوی کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے جو غیر شخصی، معروضی نقطۂ نظر کا حامل ہے اور افسانے کے واقعات سے ایک فاصلہ برقرار رکھتا ہے۔ علمِ بیانیہ کی اصطلاح میں اس راوی کو غائب راوی (*Third-Person Narrator*) کہا جاتا ہے۔ اسے تیسرا شخص راوی بھی کہتے ہیں۔ اس کی اہم ترین صفت یہ ہے کہ یہ بیانے کی دنیا کا حصہ نہیں ہوتا اور جب چاہے همه داں راوی (*Omniscient Narrator*) بن جاتا ہے۔ یہی بیانیہ انداز 'کفن' میں غالب رہتا ہے۔ کئی موقعوں پر 'کفن' کا راوی ہمہ داں بن جاتا ہے۔ یہ صورتِ حال تب نمایاں ہوتی ہے جب وہ کرداروں کے ذہن میں داخل ہوتا ہے اور ان کے ارادوں کی وضاحت کرتا ہے۔ تاہم، 'کفن' میں تین ایسے مقامات ہیں جہاں راوی بحیثیت مجسم انسانی آواز کو بیانیہ میں داخل کر کے گھیسو اور مادھو کی زندگی اور اعمال پر تبصرہ کرتا ہے۔ ان میں سے دو مرتبہ یہ مداخلت ذیل کے اقتباس میں ہوتی ہے:

> جس سماج میں رات دن کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی اور کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے تھے کہیں زیادہ فارغ البال تھے ، وہاں اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔ ہم تو کہیں گے گھیسو کسانوں کے مقابلے میں زیادہ باریك بین تھا اور کسانوں کی تَہِی دماغ جمعیت میں شامل ہونے کے بدلے شاطروں کی فتنہ پرداز جماعت میں شامل ہو گیا تھا۔ ہاں، اس میں یہ صلاحیت نہ تھی کہ شاطروں کے آئین و آداب کی پابندی بھی کرتا۔ اس

لیے جہاں اس کی جماعت کے اور لوگ گاؤں کے سرغنہ اور مکھیا بنے ہوئے تھے ، اس پر سارا گاؤں انگشت نمائی کرتا تھا۔ پھر بھی اسے یہ تسکین تو تھی ہی کہ اگر وہ خستہ حال ہے تو کم سے کم اسے کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتی، اور اس کی سادگی اور بے زبانی سے دوسرے بجا فائدہ تو نہیں اٹھاتے۔ (۹۹۰)

صرف پانچ جملوں پر مشتمل اس اقتباس میں ہمیں **راوی** کی تین[۲] قسمیں نظر آتی ہیں۔ ابتدائی جملے کا بہ صیغۂ غائب معروضی راوی (*Third-Person Objective Narrator*) کی مثال ہے۔

پھر **مصنف-راوی** (*Author-Narrator*) اور آخری جملے میں ہمہ داں راوی (*Omniscient Narrator*) بن جاتا ہے۔

اقتباس میں دوسرے جملے کا آغاز: "ہم تو کھیں گے" جیسے فقرے سے ہوتا ہے جس کے سبب **مصنف-راوی** کی موجودگی عیاں ہوتی ہے۔ **مصنف-راوی** کی موجودگی بیانیہ میں ایک نیا زاویہ شامل کر دیتی ہے، اور یہ بیان مصنف کی ذاتی رائے کی طرح دیکھا جاتا ہے۔ اس کے بعد والا جملہ بھی بات چیت کے انداز میں: "ھاں" سے شروع ہوتا جو کہ اس پیرا گراف میں دوسری بار **مصنف-راوی** کی مداخلت ہے اور جو معروضی غیر شخصی اور ہمہ داں **راویوں** سے یکسر برعکس، رائے دینے والے **مصنف-راوی** یا **شخصی راوی** کی موجودگی کو مزید واضح کرتا ہے۔ اس شخصی اور مجسم آواز کی موجودگی کی وجہ سے پہلے دیے گئے بیانات کو سماجیاتی یا نفسیاتی قیاس آرائی کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ اس طرح کا طریقِ بیان حقیقت پسندانہ اور فطری **افسانہ نگاری** کا خاص وصف رہا ہے۔

تاہم، اس اقتباس کا آخری جملہ بلاشبہ ایک **ہمہ داں راوی** کی طرف سے کہا گیا ہے، کیونکہ صرف ایسا **راوی** ہی **گھیسو** کے احساسات کے بارے میں یوں کہہ سکتا ہے: "پھر بھی اسے یہ تسکین تو تھی ہی کہ اگر ..." **شخصی مصنف-راوی** سے **ہمہ داں راوی** میں تبدیلی یک لخت

ہوتی ہے، لیکن پھر بھی ہمیں اس کا احساس نہیں ہوتا۔ اس کا سبب دریافت کرنا مشکل نہیں۔ اس اقتباس میں ملنے والے تینوں **راوی** بیانیے کی بیرونی سطح میں وجود رکھتے ہیں۔ جسے **فرانسیسی ناقد ژیر ارژنیت** Extradiegetic[۳] سطح کہتے ہیں۔ اسی سبب تیسرے شخص **راوی** سے شخصی **راوی** میں بدلنا اور پھر اختتامی جملے کے **ہمہ داں راوی** میں تبدیلی ایک تسلسل پر سفر کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس تسلسل کے ایک سرے پر **ہمہ داں راوی** ہے اور دوسرے سرے پر شخصی، انسانی آواز والا **راوی**۔ اسی سبب **راوی** کے وصف میں تبدیلی کا احساس نہیں ہوتا۔

ایک معروضی **بہ صیغۂ غائب راوی** ایک ایسا بیانیہ زاویہ نظر ہوتا ہے جس میں **راوی** واقعات، اعمال اور مکالمات کو بیرونی نقطۂ نظر سے بیان کرتا ہے بغیر کسی کردار کے، خیالات، جذبات یا اندرونی محرکات تک رسائی حاصل کیے بغیر۔ اسے **'اکثر کیمرہ لینز'** کے انداز سے تعبیر کیا جاتا ہے کیونکہ یہ **راوی** صرف وہی باتیں بیان کرتا ہے جو ظاہری طور پر دیکھی جاسکتی ہیں اور کرداروں کے ذہنی یا قلبی احوال پر کوئی تبصرہ یا تجزیہ پیش نہیں کرتا۔ یہ اندازِ بیان ایک غیر جذباتی اور غیر جانب دار فضا قائم کرتا ہے، جس میں قاری کو خود کرداروں کی نیتوں اور جذبات کا اندازہ لگانے کی آزادی حاصل ہوتی ہے۔[۴]

تیسرے شخص بیانیہ میں، جہاں **راوی** یا تو **ہمہ داں** ہوتا ہے یا معروضی، یا دونوں جیسا کہ 'کفن' میں ہے، وہاں اگر پہلے شخص کی ضمیریں جیسے 'میں' یا 'ہم' نمودار ہوں تو ہمیں ایک تخیلی شخصیت کا تصور کرنا پڑتا ہے، جسے عام طور پر **مصنف – رادی** کہا جاتا ہے۔ یہ **مصنف – رادی** ماورائے حکایت سطح پر، **افسانے** کی دنیا سے باہر موجود ہوتا ہے اور روایتی بیانیہ اصولوں کے مطابق 'حقیقی مصنف' کا نمائندہ (*Proxy Narrator*) سمجھا جاتا ہے۔ اس نمائندہ **راوی** کو **'حقیقی مصنف'** اور **'مفروضہ مصنف'** سے ممتاز سمجھا جانا چاہیے، جہاں پہلا ایک زندہ حقیقی ہستی ہے اور دوسرا ایک تجریدی تصور۔[۵]

مندرجہ بالا اقتباس میں **راوی** یہ سمجھانے کی کوشش کرتا ہے کہ **گھیسو** اور **مادھو** کے ذہنی و نفسیاتی رویے ایک ظالم اور استحصالی سماج کا نتیجہ تھے۔ یہاں اشارہ اس جاگیردارانہ نظام کی طرف ہے جو اُس وقت رائج تھا اور جس کی نمائندگی **ٹھاکر** کرتا ہے جو اصلاً زمین دار ہے۔ **راوی** ان دونوں کرداروں کے لیے اپنی ہمدردی کا اظہار کرتا ہے، ان کے حالات کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور پچھلی سطروں میں کی گئی سخت

کردار نگاری کے اثرات کو ہلکا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ حتی کہ **گھیسو** اور **مادھو** کی سستی اور کام چوری کو بھی ایک قسم کے بغاوتی عمل کے طور پر پیش کرتا ہے، جس سے وہ ایک ظالمانہ اور غیر مساوی سماج میں استحصال کا شکار ہونے سے بچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ **راوی** یہ جواز پیش کرتا ہے کہ وہ محنت سے بچتے ہیں اور اپنی حالت سدھارنے کی کوئی کوشش نہیں کرتے، کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ وہ غربت کے اس تباہ کن حلقے سے نکل نہیں سکتے جس میں وہ محصور ہیں۔ **راوی**، **گھیسو** کو ان کسانوں سے زیادہ سمجھدار قرار دیتا ہے جو سخت محنت کے باوجود اپنی حالت نہیں بدل پائے۔ **راوی** کے خیال میں **گھیسو** کی بے عملی اور خود اپنی تذلیل کرنا یا خود کو *Demean* کرنا دراصل اس کی بغاوت اور مزاحمت کا ایک منفرد طریقہ ہے، جس سے اس سماج سے اُس کی اور اُس کے بیٹے کی بے گانگی (*Alienation*) کی نشاندہی ہوتی ہے، کیونکہ اصل میں ان کے پاس اپنی آزادی برقرار رکھنے کا یہی واحد ذریعہ ہے۔

یہ حوالہ **پریم چند** کی اس مسلسل کوشش کے لیے نہایت اہم ہے جس میں وہ ان دونوں کرداروں کے حالات کے لیے ہمدردی ظاہر کرتے ہیں اور انھیں سمجھنے کی جستجو بھی کرتے ہیں۔ بیان کے پہلے جملے پر خصوصی زور دینے کے لیے **پریم چند**: "هم تو كهيں گے" جیسے فقرے کا استعمال کرتے ہیں تاکہ **گھیسو** کے بارے میں کہی گئی مثبت باتوں کو پیش کیا جا سکے۔ اس مقام پر **راوی** اپنی غیر انسانی حیثیت کھو بیٹھتا ہے اور ایک انسانی آواز میں ڈھل جاتا ہے۔ اس مصنفانہ مداخلت کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ نہ صرف غیر جانب داری ختم ہو جاتی ہے بلکہ وہ بات جو اگر تیسرا شخص **راوی**، چاہے وہ **ہمہ داں** ہو یا معروضی کی طرف سے آتی تو نا قابلِ تردید بلکہ مقدس سی محسوس ہوتی، اب ایک مداخلت کرنے والے **مصنف-راوی** کی رائے بن کر رہ جاتی ہے۔ **مصنف-راوی**، جس کی انسان نما آواز واضح ہے، **گھیسو** کے رویے کو ذہانت اور دانائی سے تعبیر کرتا ہے، لیکن **راوی** کے: "هم تو كهيں گے" جیسے فقرے کے استعمال کے سبب اس کا بیان محض ایک ایسے شخص کا ہو جاتا ہے جو خود کو برتر سمجھتے ہوئے ہمدردی کرتا ہے۔ اس کا مجموعی اثر یہ ہوتا ہے کہ **راوی** اپنی برتر حیثیت اور امتیازی مقام کے احساس کو آشکار کرتے ہوئے **گھیسو** اور **مادھو** کے تئیں ایک جانب دارانہ رویہ اختیار کر لیتا ہے۔ جیسے ہی **راوی** کی آواز میں یہ *Patronizing* لہجہ داخل ہوتا ہے، اُس کی دلیل اور کوششیں صرف **گھیسو** اور **مادھو** کو دوسرا (*The Other*) بنانے تک محدود ہو جاتی ہیں۔ یہاں اس بات کو نظر انداز نہیں کیا جانا چاہیے کہ **پریم چند** نے پہلی جمع کے صیغے، یعنی

شاہی 'ھم' کا استعمال کیا ہے، جو کئی اہم نکات کو نمایاں کرتا ہے۔ اگر چہ **اردو** میں 'ھم' کا استعمال عام طور پر 'میں' کے متبادل کے طور پر بول چال میں کیا جاتا ہے، لیکن یہاں 'ھم' بولنے والے کی برتر حیثیت کو ظاہر کرتا ہے۔ **افسانے** کے دوسرے حصے میں دونوں **دلت کرداروں** کو مخاطب کرنے کا جو انداز **ٹھاکر** اختیار کرتا ہے، اس سے ان کی سماجی حیثیت بھی آشکار ہو جاتی ہے۔

مصنف- راوی، گھیسو اور **مادھو** کی طرح **دلت** نہیں ہے، اور وہ ان قارئین سے مخاطب ہے جن کے لیے یہ دونوں کردار سماجی طور پر کمتر، غریب، ناخواندہ اور حاشیے پر موجود ہیں۔ یہ بات ہمیں نہیں بھولنی چاہیے کہ 'کفن' کے مخاطب **اردو** بولنے والے اشرافیہ طبقے کے لوگ ہیں جن کے ساتھ یہ **افسانہ** ظاہری یا غیر ظاہری طور پر ہم آہنگی قائم کرتا ہے۔ ۱۹۳۵ء میں ایسے قارئین کے لیے **راوی** کے اس اندازِ خطاب سے غیر شعوری طور پر اشراف و اجلاف کی سماجی تقسیم ذہن میں ابھری ہوگی۔[۶] جب اس **افسانے** کا ترجمہ **ھندی** میں کیا گیا، تو اس کا نیا سامع بھارتی سماج کا **سَورن طبقہ** بن گیا جن کے لیے **افسانے** کے دونوں **دلت کردار اَورن** ہیں اور سماج میں دوسرا (*The Other*) کی حیثیت رکھتے ہیں۔

اگر چہ **راوی** یہ تاثر دیتا ہے کہ **گھیسو** خود کو مظلوم سمجھتا ہے، اور یہ کہ اس کی کاہلی اور کام چوری دراصل مزاحمت کی صورتیں ہیں، لیکن کیا ہم اس بات کو قبول کر سکتے ہیں۔ خاص طور پر جب **راوی** نے **گھیسو** اور **مادھو** کی تحقیر آمیز منظر کشی کی ہے؟ ذرا درج ذیل وضاحتوں پر غور کریں:

> چماروں کا کنبہ تھا اور سارے گاؤں میں بد نام۔ گھیسو ایك دن کام کر تا تو تین دن آرام کرتا۔ مادھو اتناکام چور تھا کہ گھنٹے بھر کام کر تا تو گھنٹے بھر چلم پیتا۔ اس لیے انھیں کوئی رکھتا ھی نہ تھا۔ گھر میں مٹھی بھر اناج بھی موجود ھو تو ان کے لیے کام کرنے کی قسم تھی۔ (۹۸۸)

> آلو کھا کر دونوں نے پانی پیا اور وھیں الاؤ کے سامنے اپنی دھوتیاں اوڑھ کر، پاؤں پیٹ میں ڈالے سور ھے ،

جیسے دو بڑے بڑے اثردر گینڈلیاں مارے پڑے ھوں۔
(۹۹۱)

مگر گھیسو پر رحم کرنا کالے کمبل پر رنگ چڑھانا تھا۔
(۹۹۲)

اگر ہم ان دونوں کرداروں کی تفصیلات کونظر انداز بھی کر دیں اور مندرجہ بالا اقتباس کو الگ سے پڑھیں، تب بھی ہمیں اس میں موجود متضاد اور زیرِ سطح منفی میلانات کا احساس ہوگا۔ ایسے رجحانات جو ایک بے چین کر دینے والا پس منظر آشکار کرتے ہیں۔ یہ پس منظر ان عقائد اور تعصّبات پر مشتمل ہے جو مصنف کی اپنے آپ کو اعلیٰ ذات (سَورَن) طبقے سے غیر شعوری طور پر وابستہ کرنے اور اس طبقے کے رکن کے طور پر اپنی برتری کو تسلیم کرنے کو ظاہر کرتا ہے۔

مندرجہ ذیل سطور خاص طور پر پریشان کرتی ہیں:

ھم تو کھیں گے گھیسو کسانوں کے مقابلے میں زیادہ باریك بین تھا اور کسانوں کی تَہِی دماغ جمعیت میں شامل ھونے کے بدلے شاطروں کی فتنه پرداز جماعت میں شامل ھو گیا تھا۔(۹۹۰)

اس اقتباس کا بغور مطالعہ کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف نے اپنے بیانات کے پیچھے کی تفصیلات پر سنجیدگی سے غور نہیں کیا ہے۔ **گھیسو** کو 'باریك بین'، یعنی سمجھدار، اس لیے قرار دیا گیا ہے کیونکہ وہ گاؤں کے چالاک بدمعاشوں کے گروہ میں شامل ہو گیا تھا، جبکہ کسانوں کو کسی واضح وجہ کے بغیر 'تَھِی دماغ'، یعنی کم عقل، کہا گیا ہے۔ تاہم، یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ کسانوں کو 'تَھِی دماغ' اس لیے کہا گیا کیونکہ وہ مسلسل محنت کرتے ہیں اور خود کو استحصال کا شکار بننے دیتے ہیں، جیسا کہ اقتباس کے آخری جملے سے ظاہر ہوتا ہے۔ لیکن **راوی** پہلے ہی ہمیں بتا چکا ہے کہ یہ ایک 'کاشت کاروں کا گاؤں' تھا، جو ظاہر کرتا ہے کہ گاؤں کی اکثریت کسانوں پر مشتمل تھی۔ ایسے میں یہ ممکن ہے کہ کچھ کسان خود کھیتوں کے مالک ہوں، جبکہ دوسرے مزارع یا جبری مشقت کرنے پر مجبور ہوں۔ مگر یہاں تمام کسانوں کو بے وقوف اور کم عقل قرار دے کر ایک جیسا سمجھ لیا گیا ہے، جو کہ ایک غلط عمومی رائے ہے اور

ایسی بات **پریم چند** جیسے مصنف کے لیے نا قابلِ قبول ہونی چاہیے تھی۔ اگر ہم یہ تسلیم کرلیں کہ تمام کسان **زمیں داروں** کے کھیتوں میں جبری مشقت کرتے تھے، تو پھر اس گاؤں کو 'کاشت کاروں کا گاؤں' نہیں، بلکہ 'مزارعوں کا گاؤں' کہنا زیادہ درست ہوتا۔

بلاشبہ بیان کردہ صورتِ حال جاگیردارانہ ہے، جہاں پورا گاؤں زمین دار کے رحم وکرم پر زندہ ہے اور بے گار کا نظام عام ہے جیسا کہ ہمیں اس بات سے پتا چلتا ہے کہ ٹھاکر جسے یہاں بغیر کسی طنز یا استہزا کے 'رحم دل' کہا گیا ہے، **گھیسو** کو سخت انجام کی دھمکی دیتا ہے:

> اب معلوم ہوتا ہے تم اس گاؤں میں رہنا نہیں چاہتے۔
>
> (۹۹۲)

ایسی صورتِ حال میں ان کسانوں کے حالات، ان کی غربت اور جاگیرداروں کا ان پر ظالمانہ تسلط ہی انھیں مجبور کرتے ہیں کہ وہ محنت مزدوری کریں تا کہ کسی نہ کسی طرح گزر بسر ہو سکے۔ اگر بے گار (جبری مشقت) ان کے استحصال کی وجہ ہے تو بھی چاہے وہ جتنی کوشش کریں، بہت کم لوگ اس سے بچ سکتے ہیں۔

راوی نے **گھیسو** کو عقل مند دانا اور نکتہ شناس اس لیے قرار دیا ہے کہ وہ چالاک بدمعاشوں (شاطروں) کے اس گروہ میں شامل ہو گیا تھا، جو نکمے، بدنام اور فتنہ پرداز لوگوں کی ایک ٹولی پر مشتمل تھا۔

> ھاں، اس میں یه صلاحیت نه تھی که شاطروں کے آئین و آداب کی پابندی بھی کرتا۔ اس لیے جھاں اس کی جماعت کے اور لوگ گاؤں کے سرغنه اور مکھیا بنے ھوئے تھے، اس پر سارا گاؤں انگشت نمائی کرتا تھا۔
>
> (۹۹۰)

لیکن اصل متنازع نکتہ یہ ہے۔ اگر یہ گروہ سماج کے **سوَرن** (اعلیٰ ذات) افراد پر مشتمل ہے، تو یہ بات بعید از قیاس ہے کہ **گھیسو** جو کہ چمڑے کا کام کرنے والا (**دلت**) ہے، کو اس میں شامل ہونے کی اجازت دی جاتی۔ ایک اور تضاد اس صورتِ حال میں چھپا ہوا ہے۔ کیا **گھیسو**، جو ایک **چمار** اور اچھوت

تھا، کو کبھی گاؤں کا سربراہ یا کم از کم کسی رہنما کے طور پر قبول کیا جا سکتا تھا؟ یہ اس وقت بھی نا قابلِ تصور تھا اور آج بھی ہے۔ یہ صرف **ڈاکٹر بھیم راؤ امبیڈکر** کی انتھک جدوجہد کا نتیجہ تھا کہ آزادی کے بعد ھندوستان کے آئین میں **دلتوں** کے لیے منتخب اداروں میں نشستوں کے تحفظات کو قانونی حیثیت دی گئی۔ جو اس سے پہلے کبھی نہیں ہوا تھا۔[۷]

اس کے باوجود **پریم چند**، **گھیسو** جیسے اچھوت کو ہی موردِ الزام ٹھہراتے ہیں کہ وہ اپنی نا اہلی کے سبب گاؤں کا مکھیا نہ بن پایا۔ **گھیسو** کی غربت اور اس کے حالات کی تمام تر ذمہ داری صرف اس کی نا اہلی پر ڈال دینا، اور **پریم چند** کے متعدد **افسانوں** میں دکھائے گئے ذات پات کے ظالم نظام کو نظر انداز کرنا، دراصل مظلوم کو ہی اس کی محرومی کا ذمہ دار ٹھہرانے کے مترادف ہے۔

اس جملے پر دوبارہ غور کریں:

> پھر بھی اسے یہ تسکین تو تھی ہی کہ اگر وہ خستہ حال ہے تو کم سے کم اسے کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتی، اور اس کی سادگی اور بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں اٹھاتے۔(۹۹۰)

یہ اس اقتباس کا آخری جملہ ہے اور اب **راوی** دوبارہ اپنی همه دانی (*Omniscience*) حاصل کر لیتا ہے اور یہ ظاہر کرتا ہے کہ **گھیسو** کا کام سے جی چرانے کے پیچھے کیا محرکات کارفرما ہیں۔ اس جملے میں آواز اور الفاظ بلاشبہ **راوی** کے ہیں، مگر خیال اور نقطہ نظر دراصل کردار کے ہیں، جنھیں **راوی** گویا اس کے تحت الشعور میں جھانک کر پیرائے اظہار میں عیاں کر دیتا ہے۔

اقتباس کے آخری جملے کے لحاظ سے **گھیسو** اپنے محنت سے انکار کو، ایک ظالم اور استحصالی معاشرے کے خلاف ایک بہادرانہ مزاحمت کے طور پر دیکھتا ہے۔ یہ اس بات سے متصادم ہے کہ **راوی** نے **افسانے** کے ابتدائی پیراگراف میں **گھیسو** کو ایک سُست اور کام چور شخص کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس لیے **گھیسو** کو ایک مظلوم کے طور پر دیکھنا صرف اسی صورت میں قابلِ فہم ہو سکتا ہے اگر اسے طنزیہ انداز میں یا اس کی خود فریبی کے طور پر سمجھا جائے۔ لہٰذا، اس جملے میں پیش دعویٰ **گھیسو** کو بَری نہیں کرتا بلکہ **راوی** کے اس بیان کے کھوکھلے پن کو مزید اجاگر کرتا ہے۔

یہاں سب سے اہم سوال یہ ہے کہ کسانوں اور **گھیسو** جیسے **دلتوں** کا استحصال کرنے والے کون ہیں؟ مگر اس سوال پر خاموشی چھا جاتی ہے۔ البتہ یہ تسلیم کرنا بھی ضروری ہے کہ اس **افسانے** میں **پریم چند** کا مقصد جاگیردارانہ استحصال کو نمایاں کرنا نہیں تھا بلکہ اسے صرف **گھیسو** کی سوچ کے طور پر بیان کر کے چھوڑ دیا گیا ہے۔

مندرجہ بالا اقتباس کا آخری حصہ: "اس کی سادگی اور بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں اٹھاتے۔" (۹۹۰) پھر بھی کچھ کم حیران کن نہیں۔ یہاں 'سادگی' اور 'بے زبانی' جیسی خصوصیات کردار خود اپنے آپ سے منسوب کر لیتا ہے۔ لیکن **گھیسو** کے اپنے بارے میں اس نقطۂ نظر کو قبول نہیں کیا جا سکتا۔ یہ جملہ جو **راوی** کی آواز میں ادا ہوا ہے، ابہام رکھتا ہے، جو پوری طرح اس وقت اُبھر آتا ہے جب ہم اسے **ٹھاکر** کے سامنے رینگتے ہوئے دیکھتے ہیں۔

حقیقتاً، یہ دونوں صفات سماجی ڈھانچے میں اس کی بے بسی اور ظلم کا شکار ہونے کی کیفیت کو نمایاں کرتی ہیں۔ یہ اس نظامِ معاشرت میں مظلوم ہونے کی علامت ہیں۔

ابھی مزید ابہام کی گنجائش باقی ہے۔

کیا سادگی سے مراد کردار کا بوسیدہ کپڑوں میں زندگی گزارنا اور کسی چیز کا مالک نہ ہونا ہے؟ اگر ایسا ہے تو یہ اس کی زندگی کے حالات کا نتیجہ ہے، وہ دائمی غربت جس میں وہ جکڑا ہوا ہے۔ دوسری صفت بے زبانی یعنی گویائی یا آواز سے محرومی ایک مبہم اور غیر واضح لفظ ہے۔ کیا **گھیسو** کی خاموشی ایک شعوری احتجاج ہے؟ یا وہ مجبوری کی حالت میں خاموش ہے؟

افسانے سے صاف ظاہر ہے کہ حقیقت کیا ہے۔ ایک **دلت** ہونے کی وجہ سے معاشرے میں اُس کی کوئی حیثیت نہیں ہے اور اُس کی بات کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ بہ طور ایک بدنام سُست انسان کے، اس کی کوئی عزت باقی نہیں رہی؛ اور چونکہ وہ انتہائی مفلس ہے اس لیے وہ نہ اپنی آزادی کا دعویٰ کر سکتا ہے، نہ کسی کے خلاف بغاوت کر سکتا ہے اور نہ ہی جاگیرداروں یا گاؤں کے 'اعلیٰ ذات' والوں کا سامنا کرنے کی سکت رکھتا ہے۔ **ٹھاکر** کے سامنے خود کو ذلیل کرتے ہوئے اس کی منت سماجت کو یاد کریں۔ وہ یقینی طور پر مجبوراً خاموش ہے؟ اس کی خاموشی نہ تو کسی بغاوت کا اشارہ ہے، نہ کوئی شعوری مزاحمت اور نہ ہی کسی ذاتی اصول یا انکار کا نتیجہ۔

افسانے میں **مصنف-راوی** کی مداخلت کی دوسری مثال، **گھیسو** اور **مادھو** کے بارے میں درجِ ذیل سطور میں پائی جاتی ہے:

> کاش دونوں سادھو ہوتے تو انھیں قناعت اور توکل کے لیے ضبطِ نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی۔ یہ انکی خلقی صفت تھی۔ (۹۸۸)

اردو میں لفظ 'کاش' ہمیشہ کسی آرزو یا تمنا کے اظہار کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ اس اقتباس میں بھی یہ اظہار اس بات کا اشارہ ہے کہ یہاں ایک انسانی روپ اختیار کیے ہوئے **راوی** بول رہا ہے، جو کہ **ہمہ داں راوی** کی خدا جیسی صفات سے عاری ہے۔

پریم چند یہاں ذکر کرتے ہیں:

> اگر گھیسو اور مادھو سادھو ہوتے تو انھیں دنیاوی آسائشوں اور لذتوں سے کنارہ کشی کے لیے کسی خاص جد وجہد کی ضرورت نہ پڑتی کیونکہ وہ فطری طور پر زھد و تقویٰ کی طرف مائل تھے۔(۹۸۸)

پریم چند تین الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ قناعت ، توکل ، ضبطِ نفس جو ثقافتی اور مذہبی مفاہیم رکھتے ہیں۔ قناعت کا مطلب ہے جو کچھ میسر ہو، اس پر خوش اور مطمئن رہنا اور یہ اطمینانِ قلب کی علامت ہے۔ توکل ایک مذہبی اصطلاح ہے، جو ترکِ دنیا کے نتیجے میں حاصل ہونے والی روحانی کیفیت کو ظاہر کرتی ہے، اور ضبطِ نفس سے مراد ہے نفس، خواہشات اور شہوات پر قابو پانا۔

پریم چند اس اقتباس کے بعد کرداروں کے بارے میں درجِ ذیل بات لکھتے ہیں:

> عجیب زندگی تھی انکی۔ گھر میں مٹی کے دو چار برتنوں کے سوا کوئی اثاثہ نہیں۔ پھٹے چیتھڑوں سے اپنی عریانی کو ڈھانکے ہوئے۔ دنیا کی فکروں سے آزاد، قرض سے لدے ہوئے۔ گالیاں بھی کھاتے، مار بھی کھاتے، مگر کوئی غم نہیں۔ (۹۸۹-۹۸۸)

یہ سطور دونوں کرداروں کے زہد وتقویٰ اور ضبطِ نفس کا ثبوت ہرگز نہیں سمجھی جاسکتیں کیونکہ وہ اتنے مفلس ہیں کہ ان کی بے سروسامانی ان کا انتخاب نہیں بلکہ مجبوری ہے۔ انھوں نے صرف کام کرنے کی خواہش کو ترک کر دیا ہے اور سستی و کاہلی کو اپنا شعار بنالیا ہے۔ وہ نہ تو خواہشات سے بلند ہوئے ہیں، نہ ہی اپنی جبلی خواہشات پر قابو پاسکے ہیں۔ جو کسی **سادھو** کے لیے بنیادی شرطیں ہیں۔

گھیسو پرانی شادی کی تقریب میں کھانے کی تفصیل یاد کر کے افسوس کرتا ہے کہ اب ایسا کچھ نہیں ہوتا اور **مادھو** اپنے باپ کے اس بیان کو مزے لے لے کر سنتا ہے اور افسوس کرتا ہے کہ وہ کبھی ایسا کھانا نہیں چکھ پائے گا۔ یہ اس بات کا واضح ثبوت ہے کہ وہ اپنی نامکمل خواہشات پر قابو پانے سے قاصر ہیں۔ **مے خانے** کا منظر اس بات کی تصدیق کرتا ہے کہ وہ اب بھی نفس پرست ہیں، لذت کے متلاشی، اور جیسے ہی موقع ملتا ہے، اپنی خواہشات کی تسکین کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔

درحقیقت 'کفن' ایک ایسا **افسانہ** ہے جو یہ دکھاتا ہے کہ مسلسل غربت کس طرح انسان کو نفسیاتی، سماجی اور اخلاقی طور پر کچل دیتی ہے۔ ساٹھ سالہ **گھیسو** سے بہتر اور کون جان سکتا ہے کہ وہ اور اس کا بیٹا کس قدر گہری غربت میں پھنسے ہوئے ہیں جہاں سے نجات کی کوئی صورت نظر نہیں آتی؟ انتہائی درجے کی مسلسل محرومی نے ان کی خواہشات اور اشتہاؤں کو دبانے کے بجائے، انھیں مزید تیز کر دیا ہے چاہے **راوی** ان کی فطرت کو زاہدانہ بتائے، یا ان کی کاہلی کو اُن کے حالات سے نمٹنے کے لیے اپنایا گیا ایک دفاعی طریقے کار کے طور پر پیش کرے۔

جیسا کہ وضاحت کی گئی، تین طرح کے **راویوں** نے **افسانہ** بیان کیا ہے زیادہ تر ایک معروضی اور ایک **ہمہ داں راوی** اور تین بار مداخلت کرنے والا **مصنف-راوی** (دیکھیں حواشی: ۲ اور ۴) یہ راویوں کی آوازیں مسلسل **گھیسو** اور **مادھو** کے مکالمے سے خلط ملط ہوتی رہتی ہیں۔ اس طرح دو طریقوں سے کرداروں کی شخصیت کے نقش و نگار ابھرتے ہیں۔ ایک طرف **گھیسو** اور **مادھو** کی شخصی خصوصیات اُن کے بارے میں **راویوں** کے تبصروں سے اُجاگر ہوتی ہیں تو دوسری طرف جب وہ بے جھجک اور بغیر کسی روک ٹوک کے بات چیت کرتے ہیں تو ان کی اصل شخصیت خود بہ خود عیاں ہو جاتی ہے۔ جتنا زیادہ وہ بولتے ہیں، اتنا ہی وہ خود کو چالاک اور مکار قسم کے بدقماش لوگوں کے طور پر نمایاں کرتے ہیں اور یہ طریقہ **افسانے** کے آخری حصے میں اپنی انتہا کو پہنچتا ہے۔ تینوں **راوی** اکثر **دلت**

کرداروں کے سماجی اور نفسیاتی حالات کے لیے ہمدردی دکھانے اور غیر جانب دار رہنے کی کوشش کرتے ہیں، لیکن یہ کوششیں بار بار ناکام ہو جاتی ہیں کیونکہ اُن کے تبصرے اکثر تخریبی نوعیت کے ہوتے ہیں، جس کی وجہ سے توازن ہمیشہ ان دونوں کرداروں کے خلاف ہی رہتا ہے۔

ذیل میں اس بات کو زیرِ بحث لایا جائے گا کہ یہ تبصرے محض **افسانے** کے **راویوں** کی تشریحات نہیں ہیں، بلکہ دراصل **افسانے** کے ایک پوشیدہ تحت المتن (*Subtext*) کا اظہار ہیں، جس کا دائرہ اس حقیقی مصنف کے تعصّبات اور پیشگی تصورات تک پھیلا ہوا ہے، ایسے تصورات جو اس کے معاشرے کے سماجی و ثقافتی رویوں اور عقائد کے ذریعے گہرائی تک اُس کے ذہن میں جڑیں جمائے ہوئے تھے۔

○

مندرجہ ذیل مختصر اقتباس میں **پریم چند** **گھیسو** اور **مادھو** کے گاؤں کے سماجی تعلقات کو تشکیل دینے والے مراتب، تنازعات اور باہمی دشمنیوں کی ایک جھلک پیش کرتے ہیں:

> باپ بیٹے روتے ہوئے گاؤں کے زمیندار کے پاس گئے۔ وہ ان دونوں کی صورت سے نفرت کرتے تھے۔ کئی بار انھیں اپنے ہاتھوں پیٹ چکے تھے، چوری کی علت میں، وعدے پر کام پر نہ آنے کی علت میں۔ پوچھا: کیا ہے بے گھسوا؟ روتا کیوں ہے؟ اب تو تیری صورت ہی نہیں نظر آتی۔ اب معلوم ہوتا ہے تم اس گاؤں میں رہنا نہیں چاہتے۔ (۹۹۲)

یہ بیان اس بات کی وضاحت کرتا ہے کہ **گھیسو** اور **مادھو** کو **ٹھاکر** کے ہاتھوں مار کھانے کی دو بنیادی وجوہات کیا تھیں: **ایک چوری کا جرم**؛ اور دوسرا **وعدے پر کام نہ آنے کے جرم** میں۔

اس دوسرے سبب کو نظر انداز نہیں کیا جانا چاہیے کیونکہ اس سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ **گھیسو** اور **مادھو** نے **ٹھاکر** کے لیے کام کرنے سے انکار اس لیے کیا تاکہ بے گار (جبری مشقت) سے بچ سکیں۔

اس بات کی صداقت کو **راوی** کے بیان سے مزید تقویت ملتی ہے، جب وہ کہتا ہے کہ **گھیسو** کو اس بات پر اطمینان تھا کہ اس نے دوسروں کو اپنی محنت کا ناحق فائدہ نہیں اٹھانے دیا، جیسا کہ کسانوں کے ساتھ ہوتا تھا۔ **ٹھاکر** کے لیے کام کرنے سے انکار کا ذکر اس بات کا مظہر مانا جا سکتا ہے کہ یہ شاید غیر شعوری مزاحمت تھی، جوان کی سستی اور کام کے لیے غیر دلچسپی سے پیدا ہوئی تھی۔ پھر بھی **راوی** جو بھی کہے اسے کسی بھی طرح اُن دونوں کی سماج سے بغاوت نہیں مانا جا سکتا۔

یہ سب **افسانے** کے مرکزی کرداروں کی پیچیدہ نفسیات اور سماجی تناظر کو نمایاں کرتا ہے، جس میں محرومی، استحصال اور انسانی کمزوریوں کا ایک الجھا ہوا جال بنا گیا ہے۔ **ٹھاکر** کے درجِ ذیل الفاظ نہایت اہمیت کے حامل ہیں:

> اب تو تیری صورت ھی نھیں نظر آتی۔ اب معلوم ھوتا ھے تم اس گاؤں میں رھنا نھیں چاھتے۔(۹۹۲)

اگر وہ دونوں کاہل اور کام چور ہیں، تو **ٹھاکر** اُن سے ناراض کیوں ہے کہ ان کی صورت نظر نہیں آتی؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ لوگ بےگار نہیں کر رہے۔ جب **پریم چند** نے یہ **افسانہ** لکھا اُس وقت کے جاگیردارانہ دور میں جبری مشقت رائج تھی۔ اس نظام پر ھندوستان کی آزادی کے بعد بھی عمل ہوتا رہا، یہاں تک کہ ۱۹۷۶ء میں اسے قانوناً ممنوع قرار دیا گیا۔[۸]

صرف یہی نہیں، بلکہ **ٹھاکر** انھیں گاؤں سے نکال دینے کی دھمکی بھی دیتا ہے، جیسا کہ اوپر کی آخری سطر میں آیا ہے۔

پریم چند صاف طور پر بیان کرتے ہیں کہ وہ لوگ جو کسانوں کا استحصال کرتے تھے خوش حال اور معاشرے میں کامیاب تھے۔ بلاشبہ، اُن کا اشارہ **زمین داروں، سوداگروں اور ساھوکاروں** کی طرف ہے:

> کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے تھے، کھیں زیادہ فارغ البال تھے۔(۹۹۰)

یوں بار بار یہ بات دہرائی جاتی ہے کہ استحصال ہی کسانوں اور دلتوں کی تکلیف کا بنیادی

سبب ہے۔

اب درجِ ذیل اقتباس پر غور کریں:

زمین دار صاحب رحم دل آدمی تھے۔ مگر گھیسو پر رحم کرنا کالے کمبل پر رنگ چڑھانا تھا۔ جی میں تو آیا کھہ دیں: چل دور ہو یہاں ہے۔ لاش گھر میں رکھ کر سڑا۔ یوں تو بلانے سے بھی نہیں آتا۔ آج جب غرض پڑی تو آکر خوشامد کر رہا ہے۔ حرام خور کہیں کا، بد معاش۔ مگر یہ غصے یا انتقام کا موقع نہ تھا۔ طوعاً و کرھاً دو رو پے نکال کے پھینک دیے۔ مگر تشفی کا ایک کلمہ بھی منہ سے نہ نکالا۔ اُس کی طرف تاکا تک نہیں، گویا سر کا بوجھ اتارا ہو۔(۹۹۲)

تحقیر اور ذلت صرف ان دو **دلتوں** کے لیے مخصوص ہے؛ **راوی**، **ٹھاکر** کے **گھیسو** اور **مادھو** پر غصے کی وجوہات بیان کرتا ہے، اور ان کے ساتھ ہونے والے سلوک کا ذمہ دار بھی انھیں ہی ٹھہراتا ہے۔

اب ان سطور کو دوبارہ پڑھیے:

زمین دار صاحب رحم دل آدمی تھے۔ مگر گھیسو پر رحم کرنا کالے کمبل پر رنگ چڑھانا تھا۔

بلاشبہ یہ آواز تیسرے شخص کے **راوی** کی ہے، اگر چہ یہاں **ٹھاکر** کے نقطہ نظر کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے۔ **افسانے** کے کئی مقامات پر **راوی** **کسانوں** اور **دلتوں** کے استحصال اور ان کے ساتھ ہونے والی زیادتیوں کو واضح طور پر تسلیم کرتا ہے اور بعض اوقات اس پر فکر مند بھی ہوتا ہے۔ بلاشبہ گاؤں میں بے رحمانہ استحصال کے ذمہ دار جاگیر دار طبقے کے افراد جیسے کہ **ٹھاکر** ہی ہیں۔ تاہم جہاں **دلت** **کرداروں** کو مجرم اور حقیر قرار دیا جاتا ہے، وہیں **راوی**، **ٹھاکر** کے لیے ہمیشہ احترام کا لہجہ اختیار کرتا ہے، جب کہ **گھیسو** اور **مادھو** کے لیے **ٹھاکر** کا وجود ایک ایسے شخص کی حیثیت رکھتا ہے جو صرف اُن کا استحصال کرتا ہے اور جب چاہے اُنھیں ڈراتا دھمکاتا اور اُن کو ذلیل کرتا ہے۔

یہ پیراگراف ایک گہری سماجی حقیقت کو بے نقاب کرتا ہے، یعنی **اونچی ذات** کے مراعات یافتہ **سَورن** اور **اَورن** طبقوں کے درمیان نمایاں تفریق **اورن** جن میں **'دلت'** شامل تھے، جو سماج سے خارج اور اچھوت سمجھے جاتے تھے۔

یہاں یہ ذکر کرنا ضروری ہے کہ **پریم چند** اس سماجی طور پر تشکیل دی گئی اور ثقافتی طور پر تقدس بخشے گئے نظام کے سخت ناقد تھے جیسا کہ ان کے **افسانوں** مندر (۱۹۲۷ء) سدگتی (۱۹۳۱ء) ٹھاکر کا کنواں (۱۹۳۲ء) اور دودھ کا دام (۱۹۳۴ء) میں واضح طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ جہاں سد گتی میں چھوا چھوت کے خلاف **پریم چند** کی تنقید شدید غیر مصالحت پسند اور دوٹوک ہے، وہیں 'کفن' میں، جو سدگتی کے بعد لکھا گیا، ایک مُبہم اور متذبذب تحت المتن (*Subtext*) پس منظر میں جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔

○

'کفن' میں دونوں مرکزی کردار **دلت** ضرور ہیں، پر کیا یہ **افسانہ** ذات پات اور چھوا چھوت جیسی سماجی برائیوں کے بارے میں بھی ہے؟ یہ دکھانا مشکل نہیں کہ 'کفن' دراصل ذات پات کے مسئلے سے ویسے متعلق نہیں ہے جیسے **پریم چند** کے دیگر **افسانے** ہیں۔ ہم یہ بات **یونانی فلسفی** اور **ادبی نظریہ ساز ارسطو** کی تصنیف (*Poetics*) میں پیش کیے گئے اُس سخت معیار کا اس **افسانے** پر اطلاق کر کے ثابت کر سکتے ہیں جس کے ذریعہ کسی فن پارے میں غیر ضروری عناصر کی شناخت کی جاسکتی ہے۔

اگر ہم اس جملے: "چماروں کا کنبہ تھا اور سارے گاؤں میں بد نام" (۹۸۸) اس کی ابتدائی عبارت کو بدل دیں اور کہیں: "بهت هی غریب کنبه تها" یا "مزدوروں کا کنبہ تھا" تو بغیر کسی تبدیلی کے پورا **افسانہ** اپنی اصل صورت میں پڑھا جاسکتا ہے نہ اس کے موضوع میں کوئی فرق آتا ہے اور نہ ہی اس کے اثرات میں۔ چونکہ **افسانے** کے لب و لہجے اور مرکزی خیال میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی اس لیے ہم بجا طور پر نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ **گھیسو** اور **مادھو** کی ذات کفن کے لیے نہ تو ناگزیر ہے اور نہ ہی یہ کردار نگاری یا واقعات کے تعین میں کوئی فیصلہ کن حصہ ادا کرتی ہے۔ اگر چہ ان کی سماجی حیثیت کا انحصار ان کے اچھوت یا چمار ہونے پر ضرور ہے، مگر یہ بات خود بہ خود **افسانے** میں کسی اہمیت کی حامل نہیں ہے۔ **پریم چند** تفصیل سے لکھتے ہیں کہ ان کی بدنامی اور غربت کی

اصل وجہ ان کی کام چوری کی عادت ہے۔ درحقیقت، **گھیسو** ایسے گروہ کا حصہ ہے جس کے ارکان کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ معاشرے میں بااثر بن چکے ہیں۔

> ھاں اُس میں یہ صلاحیت نہ تھی کہ شاطروں کے آئین و آداب کی پابندی بھی کرتا۔ اس لیے جہاں اُس کی جماعت کے اور لوگ گاؤں کے سرغنہ اور مکھیا بنے ہوئے تھے، اُس پر سارا گاؤں انگشت نمائی کرتا تھا۔(۹۹۰)

دوسری طرف، اگر ان کے افلاس کے پہلو کو ان کی زندگی سے نکال دیا جائے، تو پورا **افسانہ** ناقابلِ فہم بن جاتا ہے یا پھر اس میں بنیادی تبدیلی کی ضرورت پیش آئے گی۔ یہ **افسانہ** یقیناً غربت، استحصال اور ان کے **گھیسو** و **مادھو** پر پڑنے والے ذلت آمیز اثرات کے بارے میں ہے، جو بالآخر ان کے طرزِ عمل اور طرزِ فکر کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔

مذکورہ بالا دلیل سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ذات کی شناخت کو شامل کرنا **افسانے** میں ایک پیچیدہ ابہام لے آیا ہے۔ ممکن ہے کہ **پریم چند** نے ایسا اس لیے کیا ہو، تاکہ **دلتوں** کی خستہ حالت کی طرف توجہ دلائی جا سکے، لیکن 'کفن' مسلسل اور نمایاں طور پر **دلت** باپ بیٹے کی چالاکی اور محرومی سے پیدا ہونے والی خواہش پر مرکوز رہتا ہے۔ یہاں ذو معنویت میں نہاں تضادات ابھر کر سامنے آ جاتے ہیں اور یہ بات کئی پریشان کن سوالات کو جنم دیتی ہے۔

کیا **پریم چند** نے **گھیسو** اور **مادھو** کو چمار ذات سے اس لیے وابستہ کیا کہ اُن کا ماننا تھا کہ اُن کے **افسانے** میں پیش آنے والے واقعات کو قارئین اسی وقت قابلِ یقین تصور کریں گے جب کرداروں کو **دلت** ظاہر کیا جائے؟

کیا دونوں کرداروں کی ذات کا تعین اس ادبی حکمتِ عملی کا حصہ تھا جس کا مقصد **افسانے** کو حقیقت سے قریب محسوس کروانا تھا، خاص طور پر جب ان کا رویہ خودداری، شرافت اور انسانی قدروں سے یکسر خالی دکھایا گیا ہو؟

یہی وہ مقام ہے جہاں یہ سوال اٹھتا ہے کہ کیا **پریم چند** نے **دلت کرداروں** کو اس مقصد کے لیے استعمال کیا جسے **فرانسیسی نقاد** اور بیانیہ علوم کے ماہر **رولاں بارت** حقیقت کا

تاثر (*Reality Effect*)[۹] کہتے ہیں؟ کیا **پریم چند** یہ سمجھتے تھے کہ اُن کا **افسانہ** اُس وقت زیادہ سچا اور قابلِ یقین محسوس ہوگا جب اس کے مرکزی کردار **چمار** ہوں گے؟

جب **افسانے** کے ہدفی قارئین **اشراف** اور **سَورن** طبقے ہیں، تو کیا **پریم چند**، جنھوں نے 'مندر' (۱۹۲۷ء) 'سدگتی' (۱۹۳۱ء) 'ٹھاکر کا کنواں' (۱۹۳۲ء) اور 'دودھ کا دام' (۱۹۳۴ء) جیسے حساس **افسانے** لکھے، اس بات کا ادراک کرنے میں ناکام رہے کہ **گھیسو** اور **مادھو** کی تصویر کشی اور کردار نگاری دراصل ذات پات کے تعصّبات پر مبنی ہے اور **دلتوں** کے جامد تصورات (*Stereotypes*) کو پروان چڑھانے میں معاون ہیں؟ 'کفن' پر ان ناگزیر سوالوں کا کالا سایہ نظر آتا ہے۔

ہمیں اس کے برخلاف دلیل پر بھی غور کرنا چاہیے: کہا جا سکتا ہے کہ **گھیسو** اور **مادھو** کو دو ایسے افراد کے طور پر دیکھا جانا چاہیے جو محض اتفاقاً چمار اور غریب ہیں۔ وہ فطری طور پر جانتے ہیں کہ وہ چاہے جتنی بھی محنت کر لیں، کبھی بھی اس غربت کے جال سے نہیں نکل پائیں گے جس میں وہ پھنسے ہوئے ہیں۔ اور اسی وجہ سے انھوں نے کام سے جی چرانا شروع کر دیا ہے۔ وہ منفرد اشخاص ہیں اور **پریم چند** کی جانب سے ان کے پس منظر کی جو تفصیلات دی گئی ہیں، وہ محض ایک ذریعہ ہے کہ ان کرداروں کو گوشت پوست کے جیتے جاگتے انسانوں کے طور پر پیش کیا جا سکے جیسا کہ وہ اپنے پورے ادبی سفر میں حقیقت پسندی کے طور پر کرتے رہے ہیں۔ نہ تو وہ چماروں کو کسی مخصوص سانچے میں ڈھال رہے ہیں اور نہ ہی **گھیسو** اور **مادھو** کو کسی مخصوص طبقے کے نمائندہ کرداروں کے طور پر پیش کر رہے ہیں۔

یقیناً یہ دلیل اس بات کی تردید ہو سکتی ہے جو پہلے کہی گئی ہے، لیکن یہ خود ایک اور الجھن کو جنم دیتی ہے۔ اگر ہم اس دلیل کو تسلیم کر لیں تو پھر **افسانے** 'مندر' (۱۹۲۷ء) 'سدگتی' (۱۹۳۱ء) 'ٹھاکر کا کنواں' (۱۹۳۲ء) اور 'دودھ کا دام' (۱۹۳۴ء) کے **دلت کرداروں** کو بھی انفرادی حیثیت کے حامل سمجھنا ہوگا، اور ان **اعلیٰ ذات** کے کرداروں کو بھی، جو ان کے ساتھ چھوا چھوت کا سلوک کرتے ہیں۔ پھر ان **افسانوں** کو سماجی برائیوں اور اس وقت کے معاشرے پر طنزیہ تنقید کے طور پر کس طرح پڑھا جائے گا؟

ادب کی بنیادی خصوصیت ہی یہ ہے کہ اگر اس میں بیان شدہ واقعات کو محض روزمرہ کی خبر سمجھا جائے تو وہ اپنی معنویت کھو بیٹھتا ہے۔ ادبی تخلیقات ہمیشہ انسانوں سے متعلق عالمگیر مفاہیم کی نمائندہ ہوتی ہیں۔ یہی وہ تضاد ہے جس سے ادب کبھی بچ نہیں سکتا اور یہی وجہ ہے کہ **گھیسو** اور **مادھو** کو محض کسی خاص وقت اور جگہ سے جڑے منفرد اشخاص مان کر **پریم چند** کی ذمہ داری ختم نہیں ہو جاتی؛ بلکہ یہ دلیل خود ادب کے عمومی رجحان کے خلاف جاتی ہے۔ مثال کے طور پر 'سدگتی' میں **پنڈت** کا **دلت کردار** دُکھی کے ساتھ بے رحمانہ سلوک دراصل کوئی منفرد واقعہ نہیں ہے بلکہ اس سماج کی عکاسی ہے جو حقیقت میں موجود تھا، جس کی تاریخی اور دستاویزی صداقت بھی ہے، اور جہاں **دلتوں** کے ساتھ باقاعدگی سے اس **افسانے** میں بیان کیا گیا سلوک ہوتا تھا۔

یہ بھی دلیل دی جا سکتی ہے کہ 'کفن' **پریم چند** کے اس نظریہ حیات کی عکاسی کرتا ہے جہاں انسانی خواہشات، جبلتیں اور فطری میلانات ہمارے شعور، شخصیت بلکہ مذہبی و اخلاقی نظریات کو تشکیل دیتے ہیں اور یہی موضوع ہمیں مختلف انداز میں **غلام عباس** کے **افسانے** 'آنندی' میں بھی ملتا ہے۔ 'کفن' میں یہ موضوع بڑی نفاست سے اور مہارت کے ساتھ ابھرتا ہے، اور بلاشبہ یہی اصل وجہ ہے کہ یہ **افسانہ** ایک شاہکار بن گیا۔ لیکن اس سے یہ بات ختم نہیں ہو جاتی کہ مصنف نے ایک خاص نظریہ زندگی بیان کرنے کے لیے جن کرداروں کا انتخاب کیا[۱۰] اور جس طرح اُن کی وضاحت کی، اُس کی ذمہ داری بھی ان پر عائد ہوتی ہے۔

لہٰذا 'کفن' میں مسائل نہایت پیچیدہ ہیں اور کرداروں کے لیے ذات پات کی جو شناخت استعمال کی گئی۔ چاہے وہ غیر شعوری ہو یا عملی۔ اُس کے نتائج نہایت گہرے اور دیرپا ہیں۔ اگر ذات کی شناخت کو ایک توسیقی وسیلے (*Authenticating Device*)[۱۱] کے طور پر پیش کیا مانا جائے جس کا مقصد یہ ہے کہ **افسانہ** مستند اور حقیقی لگے، تو ایک پریشان کن مگر منطقی عنصر نمایاں ہوتا ہے۔ ایسا ہو نا اسی وقت ممکن ہے جب **افسانے** کے مصنف اور اس کے ہدفی قارئین اس بات پر غیر شعوری یا نظریاتی سطح پر متفق ہوں۔ اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ **افسانے** میں نظریاتی شراکت کا سب ٹیکسٹ نہاں ہے، جس کے وصف سے مصنف اپنے ہدفی قاری کے ساتھ ایک خاموش معاہدہ قائم کر لیتا ہے جو کہ حقیقت پسند ادب کے زمرے میں لکھے گئے فن پارے کو سمجھنے کے لیے ضروری بھی ہے۔

○

'کفن' کے تیسرے حصے تک، **راوی** اُس کے مرکزی کرداروں کے بارے میں اس قدر منفی اور غیر مستحسن باتیں قاری کو بتا دیتا ہے کہ اُن کی تمام اخلاقی ساکھ ختم ہو جاتی ہے۔ اس مقام پر **ہمہ داں راوی** تقریباً خاموش ہو جاتا ہے اور صرف **ایک غیر جانب دار راوی** کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ وہ کرداروں کے اعمال کو بغیر کسی تبصرے کے بیان کرتا ہے اور ان کی گفتگو کو من وعن بغیر کسی تشریح کے نقل کرتا ہے۔

درجِ ذیل اقتباس میں **گھیسو** اور **مادھو** اپنی ثقافت کی مقولاتی دانش (*Gnomic Wisdom*) کا اظہار کرتے ہیں، لیکن **افسانے** کے اس مرحلے پر یہ الفاظ کھوکھلے محسوس ہوتے ہیں۔

> گھیسو نے سمجھایا۔ کیوں روتا ھے بیٹا؟ کھُس [بعینہٖ] ھو کہ وہ مایا جال سے مُکت ھوگئی، جنجال سے چھوٹ گئی۔ بڑی بھاگوان تھی جو اتنی جلد مایا موہ کے بندھن توڑ دیے۔ (۹۹۶)

اس بناوٹی اور منافقانہ مذہبی گفتگو سے بات بڑی روانی سے صوفی شاعر **کبیر** (۱۴۴۰-۱۵۱۸ء) کے ایک **بھجن** کی ابتدائی سطر کی گائیکی کی طرف مڑ جاتی ہے: **ٹھگنی، کیوں نینا جھمکاوے، ٹھگنی۔** (۹۹۶)

پریم چند اس سے قبل ۱۹۲۸ء کے اپنے **افسانے** 'اگنی سمادھی'[۱۲] میں **کبیر** کے **بھجن** کو نقل کر چکے ہیں۔ جیسے ہی **گھیسو** اور **مادھو** **کبیر** کا **بھجن** گانے لگتے ہیں، جس میں یہ دہرایا جاتا ہے کہ مادی دنیا محض **مایا** (وہم) ہے، یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ ترکِ دنیا کی کیفیت میں داخل ہو رہے ہیں۔ شاید اس لیے کہ وہ 'کفن' کے پیسے شراب اور لذیذ کھانے پر خرچ کرنے کے بعد نشے کے باوجود کسی نہ کسی حد تک پچھتاوے اور احساسِ جرم کا شکار ہیں۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ **بھجن** کے فوراً بعد آنے والا اقتباس، جو **افسانے** کا اختتام بھی ہے، اس **بھجن** کے مطلب کو یکسر بدل دیتا ہے اور اس میں جنسی معنی کی آمیزش کر دیتا ہے:

> پھر دونوں ناچنے لگے۔ اچھلے بھی، کودے بھی، گرے

بھی، مٹکے بھی۔ بھاؤ بھی بتائے اور آخر نشے سے بدمست
ہو کر وہیں گر پڑے۔(۹۹۶)

اس اقتباس میں جو بات سب سے زیادہ نمایاں ہے، وہ الفاظ مٹکے بھی ہیں، جو بلاشبہ اس طرف اشارہ کرتے ہیں کہ وہ ان عورتوں کی نقل کر رہے ہیں جنھیں انھوں نے نوٹنکی اور مجروں میں دیکھا تھا۔ ظاہر ہے **گھیسو** اور **مادھو**، کردار ادائیگی (*Role-Playing*) کر رہے ہیں۔ اس منظر میں **پریم چند** ان کی شہوت پرستی عیاں کر دیتے ہیں۔ آخر کار، شراب کے نشے میں مدہوش دونوں کردار جسمانیت اور جبلتوں میں یکسر جذب ہو جاتے ہیں۔

یہ منظر **افسانے** کے پہلے حصے میں **مصنف-راوی** کی اُس بات کو مکمل طور پر جھٹلا دیتا ہے:

کاش دونوں سادھو ہوتے تو انھیں قناعت اور توکل کے
لیے ضبط نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی۔ یہ ان کی
خلقی صفت تھی۔(۹۸۸)

ایسا طریقۂ اظہار، جہاں **راوی** کے بیانات بار بار رد ہو جاتے ہیں، **افسانے** میں ایک مستقل طرز کے طور پر بار ہا ملتا ہے۔ یہ وصف **افسانے** کے پہلے حصے میں ہی ظاہر ہو جاتا ہے، خاص طور پر اس اقتباس میں جو جملہ: "جس سماج میں" (۹۹۰) سے شروع ہوتا ہے۔ اس میں جب بھی مجسم نمائندہ **راوی** آگے بڑھ کر ان دونوں کرداروں کا دفاع کرنے کی کوشش کرتا ہے، تو وہ نادانستہ طور پر انھیں مزید مجرم ٹھہراتا ہے۔

افسانے میں یہ عمل اس قدر واضح ہو جاتا ہے کہ **دلت کرداروں** کے بارے میں ایک طرح کا دوہرا پن زیرِ سطح غالب آ جاتا ہے، جو قارئین کی ان کرداروں کے بارے میں رائے کو متاثر کرتا ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کرداروں کے متعلق **مصنف-راوی** کے تضادات ایسے احساسات کو نمایاں کرتے ہیں، جو نہ صرف غیر واضح ہیں بلکہ دور رُخے بھی ہیں اور بالواسطہ طور پر **اصل مصنف** اور **مفروضہ مصنف** دونوں کے **دلت کرداروں** کے تئیں متضاد رویوں اور جذبات کی عکاسی بھی کرتے ہیں۔

○

اگرچہ **افسانے** میں **راوی** نے دونوں مرکزی کرداروں کے بارے میں کئی جگہ ہمدردی کا

اظہار کیا ہے، لیکن یہ بات نظر انداز نہیں کی جا سکتی کہ ان کی خود غرضی اور چالاکی کو درج ذیل جملوں جیسے اقتباسات کے ذریعے نمایاں بھی کیا ہے:

مادھو کو اندیشہ تھا کہ وہ کوٹھری میں گیا تو گھیسو آلوؤں کا بڑا حصہ صاف کر دے گا۔ [حصہ:اول](۹۸۹)

گھیسو زمین دار کے نام کا ڈھنڈورا پیٹنا جانتا تھا۔ [حصہ:دوم](۹۹۲)

نتیجتاً، **افسانے** کے تیسرے حصے کے آغاز سے پہلے ہی وہ تمام ہمدردی ختم ہو جاتی ہے جو پہلے حصے میں کرداروں کی غربت اور ان کے ساتھ ہونے والی ناانصافی پر ابھرنی چاہیے تھی۔ اسی طرح کرداروں کی سنگ دلی میں کوئی شبہ باقی نہ رہے، اس کے لیے **افسانے** کے تیسرے حصے میں مندرجہ ذیل اقتباس شامل کیا گیا ہے:

گھیسو تیز ہو گیا: "میں کہتا ہوں اسے کپھن [بعینہٖ] ملے گا۔ تو مانتا کیوں نہیں ؟" کون دے گا ؟ بتاتے کیوں نہیں ؟"

وہی لوگ دیں گے جنھوں نے ابکی دیا۔ ہاں وہ روپے [بعینہ] ہمارے ہاتھ نہ آئیں گے اور اگر کسی طرح آجائیں تو پھر ہم اسی طرح یہاں بیٹھے پیئیں گے اور کپھن [بعینہ] تیسری بار ملے گا۔(۹۹۵)

گھیسو کے اس بیان سے واضح ہوتا ہے کہ باپ بیٹے دونوں کا کفن خریدنے کا کوئی ارادہ نہیں تھا، اور بازار میں اُن کا گھومنا محض ایک دکھاوا تھا۔

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ **افسانے میں دلت کرداروں** کے لیے ایک مخصوص طرزِ بیان ابھر کر سامنے آ رہا ہے جو محض اتفاقی نہیں ہے۔ ایک طرف **مصنف-راوی** کرداروں سے ہمدردی ظاہر کرتا ہے اور ان کے رویے کو محرومیوں کا نتیجہ قرار دیتا ہے، تو دوسری طرف بہ صیغۂ غائب معروضی راوی اور ہمہ داں راوی نیز دونوں کرداروں کے مکالمات ان کی پستی، عیاری اور بدخصلتی کو اجاگر کرتے ہیں۔

'کفن' کے ایک کلاسِک کے طور پر قائم رہنے کی سب سے بڑی وجہ اس میں انسانی فطرت کی گہرائیوں میں نہاں بدی اور لالچ کی مؤثر عکاسی ہے۔ اگر چہ یہی اس **افسانے** کا بنیادی موضوع ہے لیکن اگر ہم غور کریں تو نہ صرف اس میں موجود ابہامات اور تضادات نمایاں ہو جاتے ہیں بلکہ **افسانے** میں درج بہت سے بیانات اور باتوں میں باہم مطابقت اور ہم آہنگی کی کمی بھی ابھر کر سامنے آ جاتی ہے۔

یہ **افسانہ** کن زاویوں سے دیکھا جائے اور کن سوالات کے ساتھ اس کا مطالعہ کیا جائے، اس کا انحصار اس بات پر ہے کہ متن میں موجود شگافوں (*Fissures*) سے کیسے متضاد معانی نکلتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کفن تاحال معانی کی غیر یقینی کیفیت (*Indeterminacy of Interpretation*) [۱۳] کے لیے کھلا ہوا ہے۔ حالانکہ دلچسپ طور پر **افسانے** کا یہ وصف بھی جدید ہندوستانی ادب کے آغاز کا باعث بنا۔ اس سب کے ساتھ ہی نہ صرف **افسانے** کے متن کے تضادات اور مصنف کے *Equivocations* نا قابلِ مفاہمت ہیں، بلکہ وہ اتنے نمایاں ہیں کہ انھیں محض طرزِ بیان کی غیر اہم اور وقتی لغزشیں سمجھ کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اختتام

'کفن' انسان کی سوچ اور رویے پر غربت اور محرومیوں کے مفلوج کن اثرات کی بے حد بامعنی، حقیقی اور متاثر کن عکاسی کرنے کے باوصف تخلیقی انفرادیت کا حامل ہے۔ بلاشبہ یہ **افسانہ** زندگی کے سلسلے میں **پریم چند** کے عشروں پر محیط مشاہدات اور تجربات کا حاصل ہے۔ 'کفن' انسانی ذہن کی تہوں میں اتر کر اس کی اصل ماہیت کو بے نقاب کرتا ہے، جہاں خود غرضی، فریب اور ناتراشیدہ جذبات اپنی پوری شدت کے ساتھ گہرائی میں جڑیں جمائے ہوئے ہیں۔

پریم چند تسلیم کرتے تھے کہ **دلتوں** کے ساتھ جو سلوک روا رکھا گیا، وہ ظالمانہ، غیر انسانی اور نفرت انگیز تھا؛ جیسا کہ ان کے **افسانے** مندر (۱۹۲۷ء) سدگتی (۱۹۳۱ء) ٹھاکر کا کنواں (۱۹۳۲ء) اور دودھ کا دام (۱۹۳۴ء) واضح طور پر ظاہر کرتے ہیں۔ خاص طور پر سدگتی میں انھوں نے چھوا چھوت کو جائز قرار دینے والے رواج کو یکسر مکروہ اور انسانیت سوز گردانا ہے۔

یہاں **پریم چند** کے ایک اداریے کا ذکر ناگزیر ہو جاتا ہے۔ یہ اداریہ بعنوان 'کیا ہم واقعی

قوم پرست ہیں؟' انھوں نے ۸؍جنوری ۱۹۳۴ء کو ہندی اخبار 'جاگرن' میں لکھا تھا۔ وہ لکھتے ہیں:

ہم جس راشٹر یتا کا سپنا دیکھ رہے ہیں ، اُس میں تو
جنم گت ورنوں کی گندھ تك نہ ہو گی۔ وہ ہمارے شر
میکوں اور کسانوں کا سامراج ہو گا، جس میں نہ کوئی
برہمن ہو گا، نہ ہریجن، نہ کائستھ، نہ چھتریہ۔ اُس
میں سبھی بھارت واسی ہوں گے، سبھی برہمن ہوں گے
یا سبھی ہریجن ہوں گے۔ [۱۴]

ان تمام باتوں کے باوجود یہ بھی درست ہے کہ 'کفن کو پڑھنے کے بعد ہمیں ایک بے چینی کا احساس بھی ہوتا ہے، جس کی وجہ اوپر دی گئی تفصیلی تنقید میں دریافت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس مباحثے کے بنیادی نکات کو مزید واضح کرنے کے لیے اس کا درجِ ذیل طریقے سے خلاصہ کیا جا سکتا ہے۔

'کفن' کے اُس پیراگراف میں جو "جس سماج میں..." (۹۹۰) جیسے فقرے سے شروع ہوتا ہے، غیر معمولی حد تک پیچیدگی اور معنوی الجھاؤ پایا جاتا ہے۔ جیسا کہ بابِ دوم میں صراحت کی گئی ہے، یہ پیراگراف تضادات اور بے معنی بیانات سے بھرا ہوا ہے۔ اس پیراگراف کے سبھی **راوی** بار ہا براہِ راست اور بالواسطہ دونوں **دلت کرداروں** کی تضحیک کرتے ہیں اور ان کی زندگی اور منفی پہلوؤں کو نمایاں کرتے ہیں۔ اسی پیراگراف میں **مصنف-راوی** کا دونوں **دلت کرداروں** کے لیے استعمال شدہ سرپرستانہ رویہ سماج میں ان کی پسماندہ اور محروم حیثیت مزید نمایاں کر دیتا ہے۔

جب بھی **گھیسو** اور **مادھو** کے افعال کو پیش کیا جاتا ہے، یہ سب رُسوا کن انداز میں ڈھل جاتا ہے جو انھیں فریب کار، موقع پرست اور بے شرم دکھاتا ہے۔ یہی سب سے حیرت انگیز امر ہے کہ جب گاؤں کے جاگیردار **ٹھاکر** کا ذکر کیا جاتا ہے، تو **راوی** کا رویہ اس کے لیے محض احترام پر مبنی ہوتا ہے، حالانکہ وہی شخص **گھیسو** اور **مادھو** کی خستہ حالی اور ان کے استحصال کا ذمہ دار ہے۔

اس صورتِ حال کو کس طرح سمجھا جا سکتا ہے؟

پریم چند اپنے **افسانوں** اور **بیانات** میں چھوا چھوت کی رسم سے شدید نفرت کا اظہار کرتے ہیں۔ وہ ایک ایسے ہندوستانی سماج کا خواب دیکھتے ہیں، جہاں ذات پات کی تفریق نہ ہو۔ لیکن... اور

یہی لیکن 'کفن' کے سیاق میں ایک پیچیدہ الجھن کو نمایاں کر دیتا ہے، جو کہ درجِ ذیل سوال کے ساتھ پیدا ہوتی ہے۔

کیا مرکزی کرداروں کا ذات سے جڑا ہوا حوالہ محض ایک اتفاق تھا؟

یہ بات آسانی سے ثابت کی جاسکتی ہے کہ کرداروں کی ذات کا ذکر غیر ضروری ہے (دیکھیے :2. iii)

تو پھر اس کے کیا معنی نکالے جاسکتے ہیں؟

افسانے میں بار ہا مصنف واضح طور پر اصرار کرتا ہے کہ دونوں کرداروں کی ذہنیت اور اعمال کی وجہ غربت ہی ہے۔ ان کی بے حسی اور مرغوب کھانے سے محرومی کے سبب ان کی خواہشات کا مزید تیز ہونا، یہ سب ان کی غریبی کے باعث ہے۔

اس سب کے باوجود کہیں نہ کہیں ابہام تو پیدا ہوتا ہی ہے جس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ 'کفن' کو **ھندی** کے جدید دلت ناقد، **دلت مخالف افسانہ** مانتے ہیں اور **پریم چند** کی تنقید میں کوئی رعایت نہیں رکھتے جب کہ نہ **اردو** کے اور نہ **ھندی** کے **سورن نقادوں** کے لیے یہ کوئی مسئلہ بنا ہے۔ **دلت ناقدوں** کا اعتراض ہے کہ **گھیسو** اور **مادھو** کی ذات کی نشاندہی کر کے **پریم چند** نے معاشرے کے اسٹیریوٹائپس (*Stereotypes*) کو نہ صرف تسلسل دیا ہے بلکہ مستحکم بھی کیا ہے۔

یہ کسی حد تک صحیح بھی ہے کیونکہ دونوں کرداروں کی ذات کی وضاحت کے بعد ان کے غیر اخلاقی اعمال کا تفصیلی ذکر قاری کا ذہن غیر شعوری طور پر منفی خصوصیات کو ایک طبقے سے منسلک کرنے لگتا ہے۔ خاص طور پر اگر قاری مراعات یافتہ طبقے (**اشراف یا سَورن**) سے ہے تو وہ دونوں کرداروں کی معتوب اور مطرود حیثیت کو بغیر کسی تردد کے تسلیم کر لیتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ جیسے ہی **افسانے** کے پہلے حصے میں **مصنف-راوی** ایک اخلاقی برتری کے مقام سے کرداروں کے اعمال کی توجیہ پیش کرتا ہے، یہ مراعات یافتہ قاری اپنے کو اُس کے ساتھ یکساں تصور کرنے لگتا ہے۔ یہاں ستم ظریفی یہ ہے کہ **راوی** اپنے بیانات اور توضیحات کے ذریعے نہ صرف قاری کے مخصوص ذہنی رجحانات اور طرزِ احساس کے لیے جواز فراہم کرتا ہے بلکہ ایک حد تک اُسے اسی سمت مائل کرنے میں بھی معاون ثابت ہوتا ہے۔

ایک اور اہم وجہ جس کے باعث 'کفن' میں **دلت کرداروں** کو نمائندہ اشخاص ماننے سے انکار

مشکل ہوجاتا ہے، وہ اس **افسانے** کی حقیقت نگاری والا اسلوب اور تکنیک ہے۔ یہی اسلوب قاری کو **افسانے** کی تفہیم کے لیے ایک مخصوص تشریحاتی (*Interpretive Procedure*) سے ماخوذ طریقہ کار اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے 'سد گتی' میں پنڈت اور دُکھی (جو ایک **چمار** ہے) کے کردار سماج میں موجود حقیقی نمونوں کی نمائندگی کرتے ہیں، ہمیں تسلیم کرنا پڑے گا کہ 'کفن' کے کردار بھی ایسے عام اور فطری اشخاص ہیں جو سماجی ڈھانچے میں پہلے سے موجود مشابہ مثالوں پر مبنی ہیں۔ جب اس تشریحاتی طریقہ کار کا مزید اطلاق ہوتا ہے تو یہ **افسانے** میں معاشرے کے نمائندہ نمونوں کو اصلیت کا جواز دینے والے فریم کے طور پر استعمال کرنے کا ناگزیر ذریعہ بن جاتا ہے۔ یہ نہ صرف کرداروں کی حیثیت کو واضح کرتا (*Authenticating Frame*) ہے بلکہ سماج کے طبقاتی اور استحصالی ڈھانچے پر بھی تنقیدی روشنی ڈالتا ہے۔ آخر میں حاصل بحث کو یوں یکجا اور مرتب کیا جاسکتا ہے۔

پریم چند معاشرے میں اچھوت سمجھے جانے والے ایک طبقے پر ہونے والے ظلم وستم کا شدید احساس رکھتے ہیں، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ 'کفن' میں وہ **دلت کرداروں** کے لیے بلاوجہ ذات کی پہچان استعمال کرتے ہیں اور ان کی توہین آمیز انداز میں تصویر کشی کرتے ہیں۔ ایک طرف وہ ایک اخلاقی برتری کے مقام سے گفتگو کرتے ہوئے، دونوں **دلت کرداروں** کے بارے میں ایسے لہجے کو اختیار کرتے ہیں جس سے نہ صرف ان کی محرومی اور کمتر حیثیت نمایاں ہوتی ہے بلکہ اس آواز و لہجے میں ان کے تئیں صدیوں پرانی اور روایتی سماجی اور ثقافتی رویے کی بازگشت بھی سنی جاسکتی ہے۔ دوسری طرف، اسی **افسانے** میں وہ استحصالی **ٹھاکر** کے لیے تعظیم کا لہجہ اپناتے ہیں۔

افسانے کے ابتدائی حصے میں **مصنف-راوی** کی باتیں واضح طور پر غیر یقینی، دوٗرخی بلکہ بعض اوقات غیر مربوط اور بلا مقصد ثابت ہوتی ہیں۔ اس کے بیانات اتنے تضادات اور عدم مطابقت کے مظہر ہیں کہ جہاں بظاہر کرداروں سے ہمدردی کی کوشش کی گئی ہے، وہیں وہی کوشش بالآخر طنز اور تذلیل میں بدل جاتی ہے۔

یہ سب **افسانے** کے متضاد اور پیچیدہ پہلو ہیں جن کے اسباب کی جڑیں خود مصنف کی ذات سے پھوٹتی ہیں۔ اُن کے غیر واضح خیالات اور **رویّوں** کی دھند کے بیچ ہمیں ایک ایسا تحتِ متن جھلکتا نظر آتا ہے جو **افسانے** کی اصل تہہ میں پوشیدہ ہے۔ اگرچہ **پریم چند** اپنے کئی **افسانوں** اور **بیانات** میں

بار بار مساوات کی پُر زور حمایت کرتے ہیں، تاہم 'کــفـن' میں وہ نہ صرف معاشرے میں رائج **دلت کــرداروں** کے اسٹیریوٹائپس سے ماورا ہونے اور انھیں توڑنے سے قاصر دکھائی دیتے ہیں بلکہ اُن کی اجنبیت (*Othering*) کو بھی قبول کرتے اور دوام بخشتے ہیں۔

اسی سبب یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہ ہوگا کہ **پریم چند** اپنے لاشعور سے اس برتری اور **اوَرنـــہ** سے تفریق کے احساس کو پوری طرح مٹا نہ سکے، جو اُن کی ذات میں سماج کے **سَورنہ** معاشرے نے گہرائی تک راسخ کر دیا تھا۔

حواشی

i میں نے تجویز کی ہے کہ **افســـانــے** میں تین طرح کے **ہمہ داں-راوی**، معروضی اور (*Proxy-Narrator*) مصنف کا نمائندہ یا **مصنف-راوی** کی شناخت کی جا سکتی ہے۔

تاہم، یہ دلیل دی جا سکتی ہے کہ اس میں صرف وہ **راوی** ہیں کیوں کہ **ہمہ داں راوی** اُس وقت عینی اور **عروضی راوی** بن جاتا ہے جب وہ کرداروں کے ذہنوں میں داخل ہونے کے اپنے اختیار کا استعمال کیے بغیر ایک مشاہد کی حیثیت سے رپورٹ کرتا ہے۔

ii میں نے '**راویوں**' اُس وقت استعمال کیا ہے جب میں تین (یا دو) **راویوں** کا ایک ساتھ حوالہ دینا چاہتا ہوں۔ بصورتِ دیگر، میں نے پورے مقالے میں '**راوی**' واحد کے طور استعمال کیا ہے جب کسی ایک **راوی** کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہو۔

iii **ژیرارژنیت** (Gerard Genette) کی اصطلاح: وہ **راوی** جو **افسانوی** دنیا کا حصہ نہیں ہوتا۔ 'کفن' میں راوی **ہیٹروڈائجیٹک** ہیں، یعنی ایسے راوی جو **افسانوی** دنیا کا حصہ نہیں ہے۔

۴۔ کسی بیانیے کا **مصنف** بلاشبہ قادرِ مطلق ہوتا ہے اور کہانی کی دنیا کو اپنی مرضی کے مطابق تخلیق کرتا ہے۔ چونکہ اول شخص اور سوم شخص **راویوں** کو حقیقی مصنف سے الگ سمجھا جاتا ہے، اس لیے **راویوں** کو درجہ بند کرنے اور ان کی خصوصیات بیان کرنے کے لیے نفیس ادبی روایتیں وضع کی گئی ہیں۔

حقیقت پسند ادب پارے مبینہ طور پر زندگی کی عکاسی کرتے ہیں۔ اس لیے ان کے **راوی** حقیقی زندگی کے کہانی سنانے والے کی منطق اور دلیل کے نمونے پر عمل کرتے ہیں۔ ایسے ادب پارے میں **ہمہ داں راوی** محض ایک ادبی روایت کی حیثیت رکھتا ہے اور مصنف کی بطور تخلیق کار خصوصی حیثیت کی نمائندگی کرتا ہے۔

۵۔ مفروضہ مصنف یعنی *Implied Author* کی اصطلاح معروف ادبی مفکر **وین سی بوتھ** (Wyane C Booth)

نے اپنی کتاب (*The Rhetoric of Fiction* 1961) میں متعارف کروائی تھی۔ ادبی نظریے میں مفروضہ **مصنف** اس خیالی مصنف کو کہا جاتا ہے جس کا تصور کسی کہانی یا ادبی متن کو پڑھتے ہوئے قارئین کے ذہن میں ابھرتا ہے۔ یہ حقیقی مصنف (جو کہ گوشت پوست کا انسان ہے) نہیں ہوتا، بلکہ مصنف کا ایک خیالی روپ ہوتا ہے جسے قاری خود متن کے اندازِ بیان، لہجے، اقدار اور ساخت سے اخذ کرتا ہے۔

مثال: **جارج اورویل** کے **ناول** اینیمل فارم ، میں حقیقی مصنف **جارج اورویل** ہے، یعنی وہ شخص جس نے یہ کتاب لکھی۔ کہانی ایک تیسرے شخص راوی (*Third-Person Objective Narrator*) کے لہجے میں بیان کی گئی ہے جو جانوروں کے ایک فارم کی کہانی سناتا ہے۔

ناول پڑھتے ہوئے قاری کو یہ احساس ہوتا ہے کہ اس تصنیف کو لکھنے والا **آمریت (ڈکٹیٹرشپ)** کو ناپسند کرتا ہے اور سچائی اور برائی جیسے اقدار کو اہم سمجھتا ہے۔ اگرچہ یہ باتیں براہِ راست نہیں کہی گئیں، لیکن کہانی کے انداز، لہجے، اور پیغام سے ہمیں یہ اندازہ ہوجاتا ہے کہ کہانی سنانے والا ان اصولوں کی حمایت کرتا ہے۔ یہی مفروضہ **مصنف** ہے جو تجریدی خیالات اور اقدار کا مجموعہ ہے۔ ظاہر ہے کہ مفروضہ **مصنف** اور حقیقی **مصنف** کے خیالات واقدار ایک جیسے ہونے چاہئیں، لیکن یہ ضروری نہیں، ممکن ہے کہ اصل **مصنف** کسی سیاسی مصلحت یا شہرت حاصل کرنے کی غرض سے ایسی تحریر قلم بند کرے جو اس کے ذاتی نظریات کے بالکل برعکس ہو۔

حقیقی **مصنف** محض ایک مثالی، غیر شخصی اور عام انسان تخلیق نہیں کرتا، بلکہ اپنی ہی ایک مضمر شکل پیدا کرتا ہے جو دوسروں کی تحریروں میں ملنے والے مضمر مصنفین سے مختلف ہوتی ہے۔ [.....] قاری کو اس کی موجودگی کی جو تصویر ملتی ہے، وہ **مصنف** کے اہم ترین اثرات میں سے ایک ہے۔ چاہے وہ جتنا بھی غیر شخصی بننے کی کوشش کرے، اس کے قاری لازمی طور پر اس **مصنف** کا ایک تصور قائم کریں گے جو اسے مخصوص انداز میں لکھتا ہے:

(Booth, 1961: 70-71)

۶۔ اس وقت (۱۹۳۵ء) تمام تعلیم یافتہ ہندوستانی **اردو** پڑھ سکتے تھے۔ تاہم، رسالہ جامعہ ' کے قارئین بنیادی طور پر اعلیٰ طبقے کے مسلمان تھے، جنھوں نے 'کفن' میں دکھائے گئے **سورنہ اوَرنہ** تقسیم کو اپنی سوسائٹی میں اشراف-اجلاف کی درجہ بندی کے مماثل دیکھا ہوگا۔

۷۔ بھارت کے آئین کے آرٹیکل ۳۰۰ (باسو ۹۶۷) لوک سبھا (**ایوانِ زیریں**) اور ریاستوں کی قانون ساز اسمبلیوں میں درجِ فہرست ذاتوں اور درجِ فہرست قبائل کے لیے نشستوں کے تحفظ کی فراہمی کرتے ہیں۔

یہ آرٹیکل **ڈاکٹر بی آر امبیڈکر** کی قیادت میں تیار کردہ آئین کا حصہ تھے اور ۱۹۵۰ء میں آئین کے نافذ ہونے پر اثر انداز ہوئے۔ ۵۲-۱۹۵۱ء میں ہونے والے پہلے عام انتخابات لوک سبھا اور ریاستی

اسمبلیوں کے لیے ان ریزرویشن دفعات کے ساتھ منعقد کیے گئے تھے۔

۸۔ بےگار اور بندھوا مزدوری کو بھارت ۱۹۷۶ء میں **'بندھوا مزدوری نظام خاتمہ'** (ایکٹ ۱۹۷۶ء) کے نفاذ کے ساتھ غیر قانونی قرار دیا گیا تھا۔ دیکھیں: نیشنل ہیومن رائٹس کمیشن، بھارت کی ویب سائٹ https://nhrc.nic.in

۹۔ حقیقت کا تاثر (*The Reality Effect*)

یہ تصور اُس کیفیت کو بیان کرتا ہے جب کسی متن میں بظاہر غیر اہم تفصیلی بیان قاری پر یہ گمان طاری کر دیتا ہے کہ جو کچھ وہ پڑھ رہا ہے وہ حقیقی یا سچ ہے۔ یہ تفصیلات مثلاً دیوار پر لگا ہوا ایک بیرومیٹر یا کسی کپڑے کی سطح کی بناوٹ بظاہر معمولی یا غیر ضروری بیانات ہوتے ہیں، لیکن یہ متن کو ٹھوس پن اور صداقت کا احساس عطا کرتے ہیں۔ اس طرح یہ **افسانوی** دنیا قاری کو حقیقت جیسی لگنے لگتی ہے۔

رولاں بارت

"The Reality Effect." 11-17

۱۰۔ 'کفن' لکھنے کے صرف چار ماہ بعد **پریم چند** نے کردار نگاری کے بارے میں آل انڈیا پروگریسو رائٹرز کانفرس کے صدارتی خطاب میں، جو ۹/اپریل ۱۹۳۶ء کو لکھنؤ میں دیا گیا۔ یہ کہا:

وہ (مصنف) نفسیات کا مطالعہ کرتا ہے اور کوشش کرتا ہے کہ اس کے کیریکٹر ہر حالت میں ہر موقع پر اس طرح برتاؤ کریں کہ جیسے گوشت پوست کے انسان کرتے ہیں۔ (۲۴۰-۲۳۹)

'ادب کی غرض و غایت' — **پریم چند**، مضامین پریم چند، علی گڑھ یونیورسٹی پبلشرز، ۱۹۶۰ء، ص: ۲۳۵-۲۳۴

۱۱۔ حقیقت ساز عنصر *"Authenticating device"* ایک اصطلاح ہے جو ادبی نظریے اور بیانیہ کے مطالعے میں استعمال ہوتی ہے۔ اس سے مراد کوئی بھی تکنیک ہے۔ جسے مصنف اپنے افسانوی قصے کو قاری کے لیے سچا، معتبر اور قابلِ یقین بنانے کے لیے استعمال کرتا ہے۔ یہ بتائیے کہ ایسا عنصر ہوتا ہے جو کسی **افسانوی** تخلیق میں صداقت اور حقیقت کے قریب ہونے کا تاثر پیدا کرتا ہے۔

۱۲۔ عبارت درج ذیل ہے:

پَیَاگ... چرس کی ترنگ میں یہ بھجن گاتا جاتا تھا

ٹھگنی! کیا نینا جھمکاوے:

کدو کاٹ مریدنگ بناوے، نیمبو کاٹ مجیرا؛

پانچ ترؤئی منگل گاویں، ناچیں بالم کھیرا۔
روپا پھر کے روپ دکھاوے، سونا پھر رجھاوے۔
گلے ڈال تلسی کی مالا، تین لوک بھرماوے۔
ٹھگنی، "اگنی سمادھی"۔
(1928, Goyanka: 280)

۱۳۔ غیر تعین کا تصور ابہام کے دائرے کو مزید وسعت دیتا ہے، جس سے ادب کی وضاحتیں غیر یقینی ہو جاتی ہیں۔
The concept of indeterminacy spreads the range of ambiguity by making interpretations of literature, uncertain." (Lentricchia: 165)

۱۴۔ "کیا ہم واقعی راشٹروادی ہیں؟" **پریم چند** (رام آنند ۱۲۷)

کتب و ذرائع

پریم چند- 'کفن' رسالہ جامعہ، دسمبر ۱۹۳۵ء
۹۸۸-۹۹۶

Premchand, *"Agni Samadhi"*. In: **Kamal Kishore Goyanka** (ed.) (2010) *Premchand Kahani Rachnavali* (vol. 4). New Delhi: Sahitya Akademi.

Premchand, *"Kya Ham Vastav Mein Rashtravadi Hain?"*. In: **Ram Anand** (ed.) (2017). *Premchand Rachnavali* (v. 9). Delhi: Janvani Prakashan Pvt Ltd.

Barthes Roland (1982) *"The Reality Effect."* In **Tzvetan Todorov**, (ed.) *French Literary Theory Today* pp. 11-17. Trans. **R. Carter**. Cambridge: Cambridge UP.

Basu; Durga Das (1989 10 ed.) *Shorter Constitution of India*. New Delhi:Prentice-Hall of India Pvt Ltd.

Booth, Wayne C ([1961]1983) *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago Press.

Chatman, Seymour (1980) *Story and Discourse Narrative Structure in Fiction and Film*.
Ithaca, NY: Cornell University Press.

Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse: An Essay in Method. Trans.* **Jane E**.

Lewin. Ithaca, NY: *Cornell University Press*. [First published in Figures III (Paris: Editions du Seuil, 1972)]

Iser, Wolfgang (1972/1974) *The Implied Reader: Patterns of Communication in ProseFiction from Bunyan to Beckett.* Baltimore: Johns Hopkins UP.

Lentricchia, Frank, ed. (1995) *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press.

Prince, Gerald (2003) *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

تراجم وتغیر اور زبان وثقافت
معاشرے کے باہمی روابط کا مطالعہ

ڈاکٹر سہیل ندوی*

۱۔ تمہید اور بنیادی تصورات

ترجمہ محض الفاظ کی تبدیلی کا نام نہیں بلکہ یہ ایک ہمہ جہت فکری، لسانی اور ثقافتی عمل ہے جس کے ذریعے ایک زبان میں موجود مفاہیم، تصورات اور اقدار کو دوسری زبان میں منتقل کیا جاتا ہے۔ عصرِ حاضر میں **ترجمہ** نہ صرف علمی و ادبی تبادلے کا اہم ذریعہ بن چکا ہے بلکہ یہ تہذیبوں کے درمیان پل کا کردار بھی ادا کرتا ہے۔ بالخصوص کثیر لسانی معاشروں میں، جیسے کہ **ہندوستان**؛ **ترجمہ** ایک ناگزیر ضرورت کی حیثیت رکھتا ہے جہاں مختلف زبانیں، ثقافتیں اور سماجی روایات ایک دوسرے کے ساتھ مسلسل تعامل میں رہتی ہیں۔

ہندوستان اپنی لسانی اور ثقافتی تنوع کی وجہ سے دنیا بھر میں ایک منفرد مقام رکھتا ہے۔ یہاں سیکڑوں زبانیں اور بولیاں بولی جاتی ہیں، جن میں **اردو**، **ہندی**، **تمل**، **تیلگو**، **بنگالی** اور

*صدر شعبۂ اردو، حیدرآباد انسٹی ٹیوٹ آف ایکسی لینس، تلنگانہ ای میل: msanadvi93900@gmail.com

دیگر زبانیں شامل ہیں۔اس تنوع کے باعث **ترجمے** کا عمل نہایت پیچیدہ ہو جاتا ہے کیوں کہ ہر زبان اپنے اندر ایک مخصوص ثقافتی پس منظر، تاریخی شعور اور سماجی اقدار رکھتی ہے۔ جب ایک زبان سے دوسری زبان میں **ترجمہ** کیا جاتا ہے تو محض الفاظ کا تبادلہ کافی نہیں ہوتا بلکہ اس کے ساتھ ساتھ ان ثقافتی اور سماجی حوالوں کو بھی منتقل کرنا ضروری ہوتا ہے جو اصل متن کا حصہ ہوتے ہیں۔

ترجمہ اور تغیر (Transformation) کے باہمی تعلق کو سمجھنا بھی نہایت اہم ہے۔تغیر سے مراد وہ تبدیلیاں ہیں جو ترجمے کے عمل کے دوران متن میں واقع ہوتی ہیں۔ یہ تبدیلیاں لسانی بھی ہوسکتی ہیں اور ثقافتی بھی۔مثال کے طور پر کسی مخصوص محاورے یا کہاوت کو جوں کا توں دوسری زبان میں منتقل کرنا ممکن نہیں ہوتا، اس لیے **مترجم** کو اس کے متبادل اظہار کی تلاش کرنی پڑتی ہے۔اس عمل میں معنی، اسلوب اور بعض اوقات مفہوم میں بھی تبدیلی آسکتی ہے۔یہی تغیر **ترجمے** کو ایک تخلیقی عمل بناتا ہے۔

زبان ، ثقافت اور معاشرہ ایک دوسرے سے گہرے طور پر جڑے ہوئے ہیں۔زبان نہ صرف اظہار کا ذریعہ ہے بلکہ یہ ثقافت کی نمائندہ بھی ہوتی ہے۔کسی بھی معاشرے کی اقدار، روایات، عقائد اور طرزِ زندگی زبان کے ذریعے ہی ظاہر ہوتے ہیں۔اسی طرح، ثقافت بھی زبان کو متاثر کرتی ہے اور اس کی ساخت، الفاظ اور اسالیب میں تبدیلیاں لاتی ہے۔جب **ترجمہ** کیا جاتا ہے تو دراصل ایک ثقافت کو دوسری ثقافت میں منتقل کیا جا رہا ہوتا ہے، جس کے نتیجے میں دونوں کے درمیان تعامل اور بعض اوقات تصادم بھی پیدا ہوتا ہے۔

اس تناظر میں، **ترجمے** کو ایک **بین الثقافتی عمل** (Intercultural Process) کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے جو مختلف معاشروں کے درمیان فکری اور تہذیبی رابطے کو فروغ دیتا ہے۔تاہم، اس عمل میں متعدد چیلنجز بھی درپیش ہوتے ہیں، جیسے کہ ثقافتی فرق، لسانی پیچیدگیاں اور مفاہیم کی درست ترسیل۔**مترجم** کو نہ صرف دونوں زبانوں پر عبور حاصل ہونا چاہیے بلکہ اسے دونوں ثقافتوں کی گہری سمجھ بھی ہونی چاہیے تاکہ وہ متن کے اصل مفہوم کو برقرار رکھتے ہوئے اسے ہدفی زبان میں مؤثر انداز میں پیش کر سکے۔

مزید برآں، جدید دور میں ترجمے کی نوعیت میں بھی نمایاں تبدیلیاں ہوئی ہیں۔**گلوبلائزیشن**،

ڈیجیٹل میڈیا اور ٹیکنالوجی کی ترقی نے ترجمے کے دائرہ کار کو وسیع کر دیا ہے۔ اب ترجمہ صرف ادبی متون تک محدود نہیں رہا بلکہ سائنسی تکنیکی، قانونی اور تجارتی میدانوں میں بھی اس کی اہمیت بڑھ گئی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ، مشینی ترجمہ (Machine Translation) اور مصنوعی ذہانت (Artificial Intelligence) نے بھی اس میدان میں نئی جہتیں متعارف کروائی ہیں، اگرچہ انسانی مترجم کی اہمیت اب بھی برقرار ہے۔ اس مقالے کا مقصد ترجمہ اور تغیر کے اس پیچیدہ تعلق کا تجزیہ کرنا ہے، خاص طور پر اس بات پر غور کرنا کہ زبان، ثقافت اور معاشرہ کس طرح اس عمل کو متاثر کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ، اردو ترجمے کے تناظر میں ان چیلنجز کا جائزہ لیا جائے گا جو مترجم کو درپیش ہوتے ہیں، اور ان ممکنہ حلوں پر بھی روشنی ڈالی جائے گی جو ترجمے کے معیار کو بہتر بنانے میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔

ترجمے کی تعریفیں ، نظریے اور اردو ترجمے کی تاریخی روایت

ترجمے کی ماہیت اور اس کے دائرہ کار کو سمجھنے کے لیے مختلف ادوار میں اہلِ علم نے اس کی متعدد تعریفیں پیش کی ہیں۔ اگرچہ ہر تعریف اپنے مخصوص فکری پس منظر کی نمائندگی کرتی ہے، تاہم ان سب میں ایک قدرِ مشترک یہ ہے کہ ترجمے کو ایک زبان سے دوسری زبان میں معنی کی منتقلی کا عمل قرار دیا گیا ہے۔ بعض ماہرین کے نزدیک ترجمہ الفاظ کی منتقلی نہیں بلکہ مفہوم اور پیغام کی ترسیل ہے۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہ ایک کامیاب ترجمہ وہی ہے جو اصل متن کے مفہوم، اسلوب اور اثر کو حتی الامکان برقرار رکھ سکے۔

مغربی مفکرین میں **یوگین نائیڈا (Eugene Nida)** نے ترجمے کو (Dynamic Equivalence) کے اصول کے تحت سمجھایا، جس کے مطابق ترجمہ ایسا ہونا چاہیے کہ ہدفی زبان کا قاری وہی تاثر حاصل کرے جو اصل زبان کے قاری کو حاصل ہوتا ہے۔ اس کے برعکس (Formal Equivalence) کا نظریہ لفظی مطابقت پر زور دیتا ہے، جس میں اصل متن کی ساخت اور الفاظ کو زیادہ سے زیادہ محفوظ رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اسی طرح **پیٹر نیومارک (Peter Newmark)** نے ترجمہ کو 'Semantic' اور 'Communicative' دو اقسام میں تقسیم کیا، جہاں ایک معنی کی

درستگی پر اور دوسرا قاری تک مؤثر ترسیل پر توجہ دیتا ہے۔

مشرقی تناظر میں بھی **ترجموں** کی روایت قدیم ہے اور یہاں کے علما نے بھی اس موضوع پر گہری بصیرت کا اظہار کیا ہے۔ **عربی** اور **فارسی** علمی روایت میں **ترجمے** کو نقلِ معنی کے طور پر دیکھا گیا، جہاں اصل متن کے مفہوم کو برقرار رکھنا بنیادی مقصد ہوتا تھا۔ **برصغیر** میں، خصوصاً **اردو زبان** کے ارتقا کے ساتھ، **ترجمہ** ایک اہم ادبی اور علمی سرگرمی کے طور پر سامنے آیا۔ یہاں **مترجمین** نے نہ صرف **مذہبی** متون بلکہ **فلسفہ، تاریخ** اور **ادب** کے شاہکاروں کو بھی **اردو** میں منتقل کیا۔

ترجمے کے نظریات کو عمومی طور پر دو بڑے زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ **لفظی ترجمہ** (Literal Translation) اور **آزاد ترجمہ** (Free Translation) **لفظی ترجمے** میں **مترجم** اصل متن کے الفاظ اور ساخت کو جوں کا توں برقرار رکھنے کی کوشش کرتا ہے، جس کے نتیجے میں بعض اوقات زبان غیر فطری محسوس ہوتی ہے۔ اس کے برعکس **آزاد ترجمے** میں مفہوم کو ترجیح دی جاتی ہے اور **مترجم** ہدفی زبان کے اسلوب اور مزاج کے مطابق متن کو ڈھالتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک کامیاب **ترجمہ** ان دونوں کے درمیان توازن قایم کرنے کا نام ہے۔

مزید برآں، **جدید ترجمہ نگاری** میں Skopos Theory بھی اہمیت رکھتی ہے، جس کے مطابق **ترجمے** کا طریقہ کار اس کے مقصد (Skopos) کے مطابق ہونا چاہیے۔ یعنی اگر **ترجمے** کا مقصد تعلیمی ہے تو اس کا انداز مختلف ہوگا اور اگر ادبی یا تخلیقی ہے تو اس کی نوعیت بھی مختلف ہوگی۔ اس طرح 'Post Colonial Translation Theory' نے بھی اس بات پر زور دیا ہے کہ **ترجمہ** محض لسانی عمل نہیں بلکہ اس میں طاقت، شناخت اور ثقافتی بالادستی کے مسائل بھی شامل ہوتے ہیں۔

اردو ترجمے کی تاریخی روایت نہایت وسیع اور متنوع ہے۔ اس کی ابتدا دراصل اس وقت ہوئی جب **برصغیر** میں مختلف زبانوں کے درمیان علمی و ادبی تبادلہ شروع ہوا۔ **مغلیہ دور** میں **فارسی** سرکاری اور علمی زبان تھی، چنانچہ **عربی** اور دیگر زبانوں کے متون کا **فارسی** میں **ترجمہ** کیا گیا، اور بعد ازاں **اردو** میں منتقل ہونے لگے۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی میں **فورٹ ولیم کالج** (Fort William College) نے **اردو ترجمے** کی ترقی میں نمایاں کردار ادا کیا، جہاں متعدد اہم

کتابوں کو اردو میں منتقل کیا گیا۔

سرسید احمد خان کی تحریک نے بھی اردو ترجمے کو ایک نئی جہت دی۔ انھوں نے سائنسی اور جدید علوم کو اردو میں منتقل کرنے پر زور دیا تا کہ برصغیر کے مسلمان جدید تعلیم سے آراستہ ہو سکیں۔ اس کے علاوہ دار الترجمہ عثمانیہ یونیورسٹی نے بھی بیسویں صدی میں اہم سائنسی اور علمی کتابوں کے تراجم کے ذریعے اردو زبان کو علمی سطح پر مستحکم کیا۔

ادبی میدان میں بھی ترجمے نے اردو ادب کو مالا مال کیا۔ مغربی ادب کے شاہ کار، جیسے ناول، ڈرامے اور افسانے، اردو میں ترجمہ ہوئے جس سے نہ صرف اردو ادب کا دائرہ وسیع ہوا بلکہ اس کے اسلوب میں بھی جدت پیدا ہوئی۔ اسی طرح اسلامی اور عربی متون کے تراجم نے مذہبی اور فکری شعور کو فروغ دیا۔

غرض یہ کہ ترجمے کی تعریفات اور نظریات اس کی پیچیدگی اور ہمہ گیری کو ظاہر کرتے ہیں، جبکہ اردو ترجمے کی تاریخی روایت اس بات کی غماز ہے کہ یہ عمل محض انسانی سرگرمی نہیں بلکہ تہذیبی، علمی اور فکری ارتقا کا ایک اہم ذریعہ ہے۔ یہ روایت آج بھی جاری ہے اور بدلتے ہوئے عالمی تناظر میں نئی شکلیں اختیار کر رہی ہے۔

زبان اور ثقافت کا باہمی تعلق اور ترجمے میں ثقافتی عناصر کا کردار زبان اور ثقافت ایک دوسرے سے اس قدر مربوط ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ زبان دراصل کسی بھی ثقافت کی نمائندہ ہوتی ہے، کیونکہ اس کے ذریعے ہی ایک معاشرہ اپنے خیالات، اقدار، روایات اور تجربات کو بیان کرتا ہے۔ ہر زبان اپنے اندر ایک مخصوص تہذیبی شعور اور تاریخی پس منظر رکھتی ہے، جو اس کے الفاظ محاورات، تشبیہات اور اسالیب میں جھلکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب ہم کسی زبان کو سیکھتے ہیں تو درحقیقت ہم اس کے ساتھ اس کی ثقافت سے بھی آشنا ہوتے ہیں۔

ثقافت، جس میں رہن سہن، رسم و رواج، عقائد، فنون، ادب اور سماجی رویے شامل ہوتے ہیں، زبان کی تشکیل اور ارتقا پر گہرا اثر ڈالتی ہے۔ مثال کے طور پر کسی خاص معاشرے میں رائج رسم و رواج یا مذہبی عقائد زبان میں مخصوص الفاظ اور اصطلاحات کو جنم دیتے ہیں، جو دوسری زبانوں میں براہِ راست موجود نہیں ہوتے۔ اسی طرح بعض محاورات اور کہاوتیں ایسی ہوتی ہیں جو کسی خاص ثقافتی پس

منظر سے جڑی ہوتی ہیں اوران کا ترجمہ دوسری زبان میں نہایت مشکل ہو جاتا ہے۔

ترجمے کے عمل میں ثقافتی عناصر کا کردار نہایت اہم ہے۔ **مترجم** کو نہ صرف لسانی مہارت درکار ہوتی ہے بلکہ اسے دونوں زبانوں کی ثقافتوں کی گہری سمجھ بھی ہونی چاہیے۔ جب **مترجم** ایک متن کو ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرتا ہے تو وہ دراصل ایک ثقافت کو دوسری ثقافت میں منتقل کر رہا ہوتا ہے۔ اس عمل میں اگر ثقافتی پہلوؤں کو نظرانداز کر دیا جائے تو **ترجمہ** نہ صرف غیر مؤثر ہو جاتا ہے بلکہ بعض اوقات اس کا مفہوم بھی تبدیل ہو سکتا ہے۔

ثقافتی عناصر میں محاورات، کہاوتیں، تشبیہات، استعارات، مذہبی اصطلاحات اور سماجی روایات شامل ہیں۔ مثال کے طور پر **اردو** میں **چاند سا چہرہ** ایک عام تشبیہ ہے جو خوبصورتی کو ظاہر کرتی ہے لیکن اگر اسے لفظ بہ لفظ کسی دوسری زبان میں منتقل کیا جائے تو ممکن ہے کہ وہی اثر پیدا نہ ہو۔ اسی طرح بعض مذہبی یا ثقافتی اصطلاحات جیسے 'عید'، 'زکوٰۃ' یا 'پوجا' اپنے اندر ایک خاص مفہوم رکھتی ہیں، جنھیں مکمل طور پر دوسری زبان میں منتقل کرنا ایک چیلنج بن جاتا ہے۔

بین الثقافتی ترجمہ (Intercultural Translation) میں **مترجم** کو دو مختلف ثقافتوں کے درمیان توازن قایم کرنا پڑتا ہے۔ اسے یہ فیصلہ کرنا ہوتا ہے کہ کہاں اصل ثقافت کو برقرار رکھا جائے اور کہاں ہدفی ثقافت کے مطابق تبدیلی کی جائے۔ اس عمل میں دو اہم حکمتِ عملیاں سامنے آتی ہیں: Domestication اور 'Foreignization'؛ 'Foreignization' میں **مترجم** متن کو ہدفی ثقافت کے قریب لاتا ہے تاکہ قاری کے لیے اسے سمجھنا آسان ہو، جبکہ Foreignization میں اصل ثقافت کے عناصر کو برقرار رکھا جاتا ہے تاکہ قاری کو ایک نئی ثقافت سے روشناس کرایا جا سکے۔

ترجمے میں ثقافتی مسائل کی ایک بڑی مثال محاورات اور کہاوتوں کا **ترجمہ** ہے۔ چونکہ یہ کسی خاص ثقافتی سیاق وسباق سے جڑے ہوتے ہیں، اس لیے ان کا براہِ راست **ترجمہ** ممکن نہیں ہوتا۔ **مترجم** کو یا تو ان کا متبادل تلاش کرنا پڑتا ہے یا پھر وضاحت کے ذریعے ان کا مفہوم بیان کرنا پڑتا ہے۔ اسی طرح، طنز ومزاح، جذباتی اظہار اور ادبی اسلوب بھی ثقافت سے گہرے طور پر وابستہ ہوتے ہیں، جنھیں منتقل کرنا ایک نہایت نازک کام ہے۔

مزید برآں، عالمی سطح پر بڑھتی ہوئی ثقافتی ہم آہنگی (Globalization) نے

ترجمے کے عمل کو مزید پیچیدہ بنا دیا ہے۔ ایک طرف مختلف ثقافتیں ایک دوسرے کے قریب آ رہی ہیں، تو دوسری طرف اپنی شناخت کو برقرار رکھنے کا رجحان بھی بڑھ رہا ہے۔ اس صورتِ حال میں مترجم کا کردار مزید اہم ہو جاتا ہے، کیوں کہ اسے نہ صرف مفاہیم کی درست ترسیل کرنی ہوتی ہے بلکہ ثقافتی حساسیت کا بھی خیال رکھنا ہوتا ہے۔

آخر میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ زبان اور ثقافت کا تعلق ترجمے کے عمل کی بنیاد ہے۔ ایک کامیاب مترجم وہی ہے جو نہ صرف زبانوں پر عبور رکھتا ہو بلکہ ثقافتی تنوع کو بھی سمجھتا ہو اور اس کے مطابق متن کو منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ یہی فہم ترجمے کو محض ایک تکنیکی عمل سے نکال کر ایک تخلیقی اور فکری سرگرمی بنا دیتی ہے۔

اردو ترجمے میں لسانی چیلنجز اور معنی کی ترسیل کے مسائل **اردو ترجمے** کے میدان میں سب سے نمایاں اور بنیادی مسئلہ لسانی چیلنجز کا ہے، جو مترجم کو ہر مرحلے پر درپیش رہتے ہیں۔ یہ چیلنجز صرف الفاظ کے انتخاب تک محدود نہیں ہوتے بلکہ زبان کی ساخت، نحو (Syntax) صرف (Morphology) اور اسلوب (Style) سے بھی گہرے طور پر وابستہ ہوتے ہیں۔ چوں کہ ہر زبان کی اپنی ایک مخصوص ساخت اور قواعد ہوتے ہیں، اس لیے ایک زبان کے جملے کو دوسری زبان میں منتقل کرتے وقت مترجم کو نہایت احتیاط اور مہارت سے کام لینا پڑتا ہے۔

ساختی (Structural) مسائل **ترجمے** کے عمل میں ایک اہم رکاوٹ بن سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر، **انگریزی زبان** میں جملے کی ساخت عام طور پر (Subject+Verb+Object) جبکہ **اردو** میں (Verb+Object+Subject) کا انداز پایا جاتا ہے۔ اس بنیادی فرق کی وجہ سے اگر لفظ بہ لفظ **ترجمہ** کیا جائے تو جملہ غیر فطری اور بے ربط محسوس ہو سکتا ہے۔ اسی طرح بعض زبانوں میں افعال کے استعمال، زمانوں (Tenses) اور جملوں کی ترتیب میں جو فرق ہوتا ہے، وہ بھی **ترجموں** کو پیچیدہ بنا دیتا ہے۔

نحوی (Syntactic) مسائل بھی **مترجم** کے لیے ایک بڑا چیلنج ہوتے ہیں۔ مختلف زبانوں میں جملوں کی ساخت اور قواعد مختلف ہوتے ہیں، جس کی وجہ سے ایک زبان کے جملے کو دوسری زبان میں منتقل کرتے وقت اس کی ترتیب کو بدلنا پڑتا ہے۔ مثال کے طور پر **انگریزی** میں Relative

Clauses کا استعمال عام ہے، جبکہ **اردو** میں ان کا انداز مختلف ہوتا ہے۔ اسی طرح Passive Voice اور Active Voice کے استعمال میں بھی فرق پایا جاتا ہے، جسے نظر انداز کرنے سے **ترجمہ** غیر مؤثر ہوسکتا ہے۔

صرفی (Morphological) سطح پر بھی مسائل پیدا ہوتے ہیں، خاص طور پر اس وقت جب ایک زبان میں الفاظ کی تشکیل کا طریقہ دوسری زبان سے مختلف ہو۔ **اردو** میں **عربی** اور **فارسی** کے اثرات کی وجہ سے الفاظ کی ساخت پیچیدہ ہوسکتی ہے، جبکہ **انگریزی** میں نسبتاً سادہ ساخت پائی جاتی ہے۔ اس فرق کو مدنظر رکھے بغیر **ترجمہ** کرنے سے معنی میں ابہام پیدا ہوسکتا ہے۔

معنی (Meaning) اور **مفہوم** (Sense) کی ترسیل **ترجمے** کا سب سے نازک پہلو ہے۔ ایک ہی لفظ مختلف سیاق وسباق میں مختلف معنی رکھ سکتا ہے، اس لیے **مترجم** کو یہ سمجھنا ضروری ہے کہ اصل متن میں لفظ کسی **مفہوم** میں استعمال ہوا ہے۔ اگر **مترجم** صرف لغوی معنی پر انحصار کرے تو **ترجمہ** غلط یا گمراہ کن ہوسکتا ہے۔ اس کے برعکس، اگر وہ سیاق وسباق کو مدنظر رکھ کر مفہوم کو منتقل کرے تو **ترجمہ** زیادہ موثر اور بامعنی ہوگا۔

Polysemy (كثير المعنويت) اور Homonymy (هم صوت الفاظ) بھی **ترجمے** میں مشکلات پیدا کرتے ہیں۔ ایک لفظ کے کئی معنی ہوسکتے ہیں، اور ان میں سے درست معنی کا انتخاب سیاق وسباق کے مطابق کرنا ضروری ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر، **انگریزی** لفظ 'Bank' کا مطلب دریا کا کنارہ بھی ہوسکتا ہے اور مالیاتی ادارہ بھی۔ اسی طرح **اردو** میں بھی کئی الفاظ ایسے ہیں جن کے مختلف معانی ہوتے ہیں، اور ان کا درست انتخاب **مترجم** کی بصیرت پر منحصر ہوتا ہے۔

اسلوب (Style) اور **لہجہ** (Tone) بھی **ترجمے** کے اہم عناصر ہیں۔ ہر متن کا ایک مخصوص اسلوب اور انداز ہوتا ہے، جو اس کے مصنف کی شخصیت اور مقصد کی عکاسی کرتا ہے۔ ادبی متون میں یہ اثر خاص طور پر اہم ہوتا ہے، جہاں **مترجم** کو نہ صرف معنی بلکہ اسلوب اور جمالیاتی پہلوؤں کو بھی منتقل کرنا ہوتا ہے۔ اگر اسلوب کو نظر انداز کر دیا جائے تو **ترجمہ** اپنی ادبی قدر کھو دیتا ہے۔

مزید برآں، محاورات، ضرب الامثال اور مخصوص اصطلاحات کا **ترجمہ** بھی ایک مشکل مرحلہ ہوتا ہے۔ چونکہ یہ عناصر کسی خاص زبان اور ثقافت سے جڑے ہوتے ہیں، اس لیے ان کا براہِ

راست ترجمہ ممکن نہیں ہوتا۔ مترجم کو یا تو ان کا مناسب متبادل تلاش کرنا پڑتا ہے یا وضاحتی انداز اختیار کرنا پڑتا ہے تاکہ قاری اصل مفہوم کو سمجھ سکے۔

آخر میں یہ کہنا بجا ہوگا کہ **اردو ترجمے** میں لسانی چیلنجز **مترجم** کے لیے ایک امتحان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ایک کامیاب **مترجم** وہی ہے جو زبان کی باریکیوں کو سمجھتے ہوئے ساخت نحو معنی اور اسلوب کے درمیان توازن قایم کر سکے۔ یہی مہارت **ترجمے** کو مؤثر، بامعنی اور قابلِ قبول بناتی ہے۔

ثقافتی اور سماجی چیلنجز، مذہبی و تہذیبی اصطلاحات اور **ترجمے** میں شناخت و طاقت کے مسائل **ترجموں** کے عمل میں جہاں لسانی مسائل اہمیت رکھتے ہیں، وہیں ثقافتی اور سماجی چیلنجز بھی نہایت گہرے اور پیچیدہ ہوتے ہیں۔ درحقیقت، **ترجمہ** صرف زبانوں کے درمیان رابطہ نہیں بلکہ مختلف ثقافتوں، اقدار اور سماجی نظاموں کے درمیان ایک **حساس تعامل** (Interaction) ہے۔ یہی وجہ ہے کہ **مترجم** کو نہ صرف الفاظ کے انتخاب میں احتیاط برتنی پڑتی ہے بلکہ اسے اس بات کا بھی خیال رکھنا ہوتا ہے کہ متن کے پیچھے موجود ثقافتی اور سماجی تناظر بھی صحیح طور پر منتقل ہو سکے۔

ثقافتی چیلنجز اس وقت زیادہ نمایاں ہوتے ہیں جب **مترجم** کو ایسے تصورات یا اصطلاحات کا سامنا ہوتا ہے جو ایک خاص معاشرے یا تہذیب سے وابستہ ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر، ہندوستانی معاشرے میں خاندانی نظام، بزرگوں کا احترام اور مذہبی رسومات ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں، جن کا اظہار زبان میں بھی مختلف انداز میں ہوتا ہے۔ جب ان عناصر کو کسی دوسری زبان میں منتقل کیا جاتا ہے تو ان کے لیے مناسب متبادل تلاش کرنا ایک مشکل مرحلہ بن جاتا ہے۔

سماجی چیلنجز میں طبقاتی فرق، صنفی مسائل اور معاشرتی رویے شامل ہیں، جو زبان کے استعمال کو متاثر کرتے ہیں۔ مختلف معاشروں میں ایک ہی بات کو کہنے کا انداز مختلف ہوسکتا ہے، اور یہی فرق **ترجمے** کے دوران مسائل پیدا کرتا ہے۔ مثال کے طور پر کسی زبان میں استعمال ہونے والے **احترام کے صیغے** (Honorifics) دوسری زبان میں موجود نہیں ہوتے، یا ان کی نوعیت مختلف ہوتی ہے۔ **اردو** میں '**آپ**' '**تم**' اور 'تو' کے استعمال سے جو سماجی فاصلہ یا قربت ظاہر ہوتی ہے، اسے دوسری زبان میں مکمل طور پر منتقل کرنا آسان نہیں ہوتا۔ جو مذہبی اور تہذیبی اصطلاحات کا **ترجمہ** ایک نہایت حساس اور نازک مسئلہ ہے۔ ایسی اصطلاحات اپنے اندر گہرے عقیدے اور روحانی مفاہیم رکھتی

ہیں، جنھیں محض لغوی ترجمے کے ذریعے بیان کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر، **نماز**، **روزہ**، **زکوٰۃ**، یا 'ج' جیسے الفاظ نہ صرف مذہبی اعمال کی نمائندگی کرتے ہیں بلکہ ان کے ساتھ ایک پورا روحانی اور ثقافتی پس منظر بھی وابستہ ہوتا ہے۔ اگر ان کا ترجمہ محض 'Prayer' یا 'Fasting' کے طور پر کیا جائے تو ان کا مکمل مفہوم منتقل نہیں ہو پاتا۔ اس لیے اکثر مترجمین ایسی اصطلاحات کو اصل صورت میں برقرار رکھتے ہیں اور ساتھ میں وضاحت فراہم کرتے ہیں۔

اسی طرح تہذیبی علامات (Cultural Symbols) جیسے لباس، کھانے، تہوار اور رسومات بھی ترجمے میں چیلنج پیدا کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر 'عید'، 'دیوالی' یا 'ہولی' جیسے تہوار صرف تقریبات نہیں بلکہ ایک مکمل ثقافتی تجربہ ہوتے ہیں۔ ان کا ترجمہ کرتے وقت مترجم کو اس بات کا خیال رکھنا ہوتا ہے کہ قاری نہ صرف ان کا مفہوم سمجھے بلکہ ان کی اہمیت اور جذباتی وابستگی کو بھی محسوس کر سکے۔

ترجمے میں شناخت (Identity) کا مسئلہ بھی نہایت اہم ہے۔ ہر زبان اور ثقافت اپنی ایک الگ شناخت رکھتی ہے، اور ترجمے کے عمل میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آیا مترجم کو اصل ثقافت کی شناخت کو برقرار رکھنا چاہیے یا ہدفی ثقافت کے مطابق اسے تبدیل کرنا چاہیے۔ اگر مترجم زیادہ حد تک تبدیلی کرتا ہے تو اصل متن کی شناخت متاثر ہو سکتی ہے، اور اگر وہ اسے جوں کا توں رکھتا ہے تو قاری کے لیے سمجھنا مشکل ہو سکتا ہے۔ اس توازن کو قائم رکھنا مترجم کی مہارت کا امتحان ہوتا ہے۔

طاقت (Power) اور بالا دستی (Dominance) کے مسائل بھی جدید ترجمہ نگاری میں خاص اہمیت رکھتے ہیں، خاص طور پر مابعد نو آبادیاتی (Post-Colonial) تناظر میں۔ تاریخ میں اکثر ایسا ہوا ہے کہ طاقت ور زبانیں کمزور زبانوں پر غالب آ گئی ہیں، جس کے نتیجے میں ترجمے کے عمل میں بھی ایک خاص زاویہ نظر غالب رہا ہے۔ مثال کے طور پر، انگریزی زبان کی عالمی حیثیت کی وجہ سے اکثر تراجم میں مقامی ثقافتوں کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے یا انھیں مغربی نقطہ نظر کے مطابق پیش کیا جاتا ہے۔ اس صورتِ حال میں مترجم کا کردار نہایت اہم ہو جاتا ہے، کیونکہ وہ ایک طرح سے ثقافتی نمائندہ (Cultural Mediator) بن جاتا ہے۔

مزید برآں صنفی (Gender) پہلو بھی ترجمے میں اہمیت اختیار کر چکے ہیں۔ بعض

زبانوں میں صنفی امتیاز واضح ہوتا ہے، جبکہ کچھ میں کم نمایاں ہوتا ہے۔ مترجم کو اس بات کا خیال رکھنا ہوتا ہے کہ ترجمہ کرتے وقت کسی بھی صنفی تعصب کو فروغ نہ دے بلکہ متن کے اصل مفہوم اور حساسیت کو برقرار رکھے۔

غرض یہ کہ ثقافتی اور سماجی چیلنجز ترجمے کے عمل کو نہایت پیچیدہ بنا دیتے ہیں۔ ایک کامیاب مترجم وہی ہے جو ان چیلنجز کو سمجھتے ہوئے نہ صرف زبان بلکہ ثقافت، مذہب، سماج اور شناخت کے پہلوؤں کو بھی مدنظر رکھے۔ یہی جامع بصیرت ترجمہ کو مؤثر متوازن اور بامعنی بناتی ہے۔

ترجمے میں جدید رجحانات ، مشینی ترجمے اور اردو ترجمے کا مستقبل

عصرِ حاضر میں ترجمے کا میدان تیزی سے بدل رہا ہے اور اس میں نئے رجحانات اور تکنیکی ترقیات نمایاں طور پر اثر انداز ہو رہی ہیں۔ گلوبلائزیشن ، ڈیجیٹل میڈیا اور انفارمیشن ٹیکنالوجی نے ترجمے کو ایک نئی جہت عطا کی ہے، جس کے نتیجے میں نہ صرف اس کی اہمیت میں اضافہ ہوا ہے بلکہ اس کے طریقہ کار میں بھی بنیادی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔ اب ترجمہ محض ایک فرد کا عمل نہیں رہا بلکہ یہ ایک منظّم تکنیکی اور کثیر الجہتی سرگرمی بن چکا ہے۔

جدید رجحانات میں سب سے نمایاں مشینی ترجمہ (Machine Translation) کا فروغ ہے۔ کمپیوٹر اور مصنوعی ذہانت (Artificial Intelligence) کی مدد سے اب خود کار ترجمہ ممکن ہو گیا ہے، جس کی مثالیں مختلف آن لائن پلیٹ فارمز اور سافٹ ویئرز کی صورت میں ہمارے سامنے موجود ہیں۔ یہ نظام بڑی تعداد میں متون کو کم وقت میں ترجمہ کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں، جو خاص طور پر سائنسی، تکنیکی اور تجارتی میدانوں میں نہایت مفید ثابت ہو رہے ہیں۔ تاہم، ان کی حدود بھی واضح ہیں، کیوں کہ یہ نظام اکثر سیاق وسباق، ثقافتی باریکیوں اور ادبی اسلوب کو مکمل طور پر سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں۔

مصنوعی ذہانت پر مبنی ترجمہ (NMTNeural Machine Translation) ایک اہم پیش رفت ہے جو انسانی دماغ کے طرز پر زبان کو سمجھنے اور ترجمہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ نظام سابقہ ترجمہ شدہ متون (Corpora) سے سیکھتے ہیں اور بہتر نتائج فراہم کرتے ہیں۔ اس

کے باوجود، انسانی مترجم کی اہمیت کم نہیں ہوئی بلکہ اس کا کردار مزید نکھر کر سامنے آیا ہے۔ اب **مترجم** محض ترجمہ کرنے والا نہیں بلکہ 'Post Editor' کے طور پر بھی کام کرتا ہے، جو **مشینی ترجمے** کو بہتر بناتا ہے اور اسے قابلِ قبول شکل دیتا ہے۔

ایک اور اہم رجحان Computer-Assisted Translation [CAT] Tools کا استعمال ہے جیسے Translation Memory اور Terminology Management Systemsed یہ آلات **مترجم** کو بار بار استعمال ہونے والے جملوں اور اصطلاحات کو محفوظ رکھنے اور دوبارہ استعمال کرنے میں مدد دیتے ہیں، جس سے **ترجمے** کی رفتار اور معیار دونوں بہتر ہوتے ہیں۔ خاص طور پر بڑی تنظیموں اور اداروں میں یہ ٹیکنالوجی نہایت کارآمد ثابت ہو رہی ہے۔

ڈیجیٹل دور میں **ترجمے** کے میدان میں 'Localization' اور 'Globalization' کے تصورات بھی اہمیت اختیار کر چکے ہیں۔ Localization سے مراد کسی متن یا مواد کو مخصوص علاقے یا ثقافت کے مطابق ڈھالنا ہے، جبکہ Globalization اس بات کو یقینی بناتا ہے کہ مواد عالمی سطح پر قابلِ فہم اور قابلِ استعمال ہو۔ ان دونوں کے درمیان توازن قایم کرنا جدید **مترجم** کے لیے ایک اہم چیلنج ہے۔

اردو ترجمے کے تناظر میں دیکھا جائے تو یہ میدان ابھی بھی ترقی کے مراحل میں ہے لیکن اس میں بے پناہ امکانات موجود ہیں۔ **ڈیجیٹل پلیٹ فارمز، آن لائن لائبریریوں** اور **ای لرننگ** کے فروغ نے **اردو زبان** کو ایک نئی زندگی بخشی ہے۔ اب زیادہ سے زیادہ مواد **اردو** میں **ترجمہ** ہو رہا ہے، جس سے علمی اور ادبی ذخیرے میں اضافہ ہو۔ تاہم، **اردو ترجمے** کو درپیش مسائل بھی اپنی جگہ موجود ہیں، جیسے معیاری اصطلاحات کی کمی، تکنیکی وسائل کا فقدان اور تربیت یافتہ **مترجمین** کی قلت۔

مستقبل کے حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ **اردو ترجمے** کے میدان میں ترقی کے لیے ضروری ہے کہ **جدید ٹیکنالوجی** کو اپنایا جائے اور **مترجمین** کو اس کی تربیت دی جائے۔ اس کے ساتھ ساتھ، **معیاری لغات، اصطلاحی ذخائر** اور **تحقیقاتی مراکز** کا قیام بھی ناگزیر ہے۔ **جامعات** اور **تعلیمی اداروں** کو چاہیے کہ وہ **ترجمے** کے باقاعدہ کورسز اور پروگرامز متعارف کروائیں

تا کہ اس شعبے میں مہارت رکھنے والے افراد تیار کیے جا سکیں۔

مزید برآں، عالمی سطح پر **اردو زبان** کی ترویج کے لیے **ترجمہ** ایک مؤثر ذریعہ بن سکتا ہے۔ اگر **اردو ادب**، تاریخ اور فکر کو دیگر زبانوں میں منتقل کیا جائے تو دنیا بھر میں اس کی پہچان اور قدر میں اضافہ ہوسکتا ہے۔ اسی طرح، دیگر زبانوں کے علمی اور ادبی سرمائے کو **اردو** میں منتقل کر کے مقامی قارئین کو بین الاقوامی علوم سے جوڑا جا سکتا ہے۔

آخر میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدید رجحانات نے **ترجمے** کے میدان کو وسعت دی ہے اور اس کے امکانات کو بڑھایا ہے۔ اگرچہ **ٹیکنالوجی** نے اس عمل کو آسان بنایا ہے لیکن انسانی بصیرت تخلیقی صلاحیت اور ثقافتی فہم کی اہمیت اب بھی برقرار ہے۔ یہی امتزاج **ترجمے** کے مستقبل کو روشن بناتا ہے، خاص طور پر **اردو زبان** کے لیے جو ایک بھرپور ادبی اور ثقافتی ورثہ رکھتی ہے۔

حواشی

انگریزی کتب

1. *Toward a Science of Translating*, **Eugene A Nida**, E.J. Brill Leiden,1964.
2. *The Theory and Practice of Translation*. **Eugene A Nida** & **Charles R Taber**, E.J. Brill Leiden. 1969
3. *A Textbook of Translation*, **Peter Newmark**, Prentice Hall, New York, 1988.
4. *A Linguistic Theory of Translation*, **J. C. Catford**, Oxford: Oxford University Press, 1965.
5. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, **Lawrence Venuti**, Routledge London, 1995.
6. *Translation Studies*, **Susan Bassnett**, Routledge London, 2002.
7. *In Other Words: A Coursebook on Translation*, **Mona Baker**, Routledge London, 1992.
8. *Translation Quality Assessment*, **Juliane House**, Routledge

London, 2015.

9. *Introducing Translation Studies*, **Jeremy Munday**, Routledge London, 2016.
10. *Exploring Translation Theories*, **Anthony Pym**, Routledge London, 2010.

اردو کتب

۱۔ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات —**گوپی چند نارنگ**، ساھتیہ اکادمی (نئی دہلی)
۲۔ شعر، غیر شعر اور نثر —**شمس الرحمٰن فاروقی**
۳۔ اردو نثر کا فنی ارتقاء —**ڈاکٹر فرمان فتح پوری**
۴۔ تاریخ ادب اردو (متعلقہ ابواب)—**ڈاکٹر جمیل جالبی**
۵۔ اردو کی نثری داستانیں —**ڈاکٹر گیان چند جین**
۶۔ اردو قواعد و انشاء —**مولوی عبدالحق**
۷۔ تنقید اور اسلوب —**ڈاکٹر وزیر آغا**
۸۔ اردو ادب کی مختصر تاریخ —**ڈاکٹر سید عبداللہ**
۹۔ ادب اور سماج —**ڈاکٹر محمد حسن**
۱۰۔ فن اور روایت (ترجمہ)**ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی**

عربی و اسلامی مصادر (ترجمہ کے تناظر میں)

۱۔ البیان والتبیان —**الجاحظ**
۲۔ المقدمہ —**ابن خلدون**
۳۔ الامتاع والمؤانسة —**ابوحیان التوحیدی**
۴۔ حجة الله البالغه (ترجمہ کے اصولی اشارات)—**شاہ ولی اللہ دہلوی**

سید علی سجاد دہلوی العظیم آبادی

پروفیسر ارشد مسعود ہاشمی*

اردو ادب کی تاریخ میں **مولوی سید علی سجاد دہلوی ثم عظیم آبادی** (۱۹۱۰-۱۸۵۸ء) کا نام ان کے **ناول** محل خانہ ' کی وجہ سے محفوظ ہے۔ یہ ان کی شاہ کار تخلیق بھی ہے۔ بطور **نثر نگار** و **نظم نگار** ان کی خدمات کا دائرہ وسیع ہے لیکن اس کی جانب مورخین یا محققین نے توجہ نہیں دی۔ اوراقِ پارینہ میں ان کے ذاتی کوائف اور ادبی سرگرمیوں کے بارے میں **خان بہادر شاد عظیم آبادی** کے بھانجے **نواب سید نصیر حسین خاں خیال** کی ایک تحریر کے سوا کوئی حوالہ شاذ و نادر ہی ملتا ہے۔ لیکن تذکروں میں انھیں خاطر خواہ جگہ دی گئی ہے۔ صاحبِ گلشنِ حیات ' نے تلامذہِ **شاد عظیم آبادی** کے تذکرے میں **سید علی سجاد** کے سلسلے میں درجِ تفصیل بیان کی ہے:

سجاد تخلص، سید علی سجاد نام – خلف میر سید
جان صاحب مغفور ساکن محله مغل پوره (هاتهی

* شعبۂ اردو، جے پرکاش یونیورسٹی، چھپرہ (بہار) ای میل: hashmiam68@gmail.com

خانہ) عظیم آباد، چونکہ ان کے دادا دھلی سے آئے
اور یھیں کے ھو رھے، اس لیے اپنے آپ کو دھلوی
العظیم آبادی لکھا کرتے تھے۔ سجاد ایک مدت تک
لکھنؤجاکر رہ گئے اور راجا امیر حسن خاں جنت
آرام گاہ تعلقہ دار ریاست محمود آباد (اودھ) کی
سرکار میں ان کے مدرسہ کے نگراں تھے۔ عربی میں
ایسی استعداد نہ تھی مگر فطری قابلیت کے سبب
سے لٹریچر میں بہت فوقیت حاصل ھو گئی تھی۔
اردو نظم و نثر میں بھی پوری دستگاہ تھی۔ زبانی
لکچر دینے میں بھی فائق تھے۔[1]

'خم خانہ جاوید' میں بھی سجاد کا ذکر موجود ہے، گرچہ اس میں چند تسامحات بھی ہیں:

صورت آشنائے معنی، رمز شناس سخن دانی جناب علی
سجاد صاحب عظیم آبادی، دورِ جدید کے مشھور
مضمون نگار اور نامور علمی طبقہ میں آپ کا شمار ھے۔
کتاب '**محل خانہ**' جو آپ نے '**مراۃالعروس**' کے طرز پر
لکھی ھے، طبقہ نسواں میں بہت مقبول ھے۔ ھندوستان
میں سب سے پہلے مؤلف تذکرہ کو یہ فخر حاصل ھوا ھے
جو آپ کا بہترین کلام ملک کے سامنے پیش کر رھا ھے۔[2]

لالہ سری رام نے سہو لکھ دیا تھا کہ رسالہ 'مخزن' میں جو مضامین **یلدرم** کے نام سے شائع ہوئے وہ ان کے ہی زورِ قلم کا نتیجہ تھے۔ اسی طرح سرکاری ملازمت کے سلسلے میں بغداد میں قیام کا ذکر بھی غلط ہے۔ یہ دونوں اطلاعات **سجاد حیدر یلدرم** سے متعلق ہیں۔ لیکن **قیس رضوی** کی بہ نسبت ان کے یہاں **سجاد** کے اشعار کی تعداد زیادہ ہے۔ **سید احمد اللہ ندوی** نے **سجاد** کے سلسلے میں لکھے **عظیم آبادی** کے بیانات کو دہرانے کے علاوہ یہ بھی لکھا ہے:

کلکتہ میں بہت دنوں رہے ، انگریزوں اور فوجیوں
کو اردو پڑھاتے رہے۔ اردو کے بڑے ہمدرد، حامی، آزاد
منش اور وضع دار تھے۔ بلا کی شوخ طبیعت پائی
تھی۔ زبان آوری و خوش بیانی، بذلہ سنجی و ظرافت
مزاج کا خمیر تھی، مگر کبھی دائرہ تہذیب سے باہر نہ
ہوتے تھے۔مولانا شاد عظیم آبادی سے تلمذ تھا۔ [۳]

سید بدرالدین احمد نے **سجاد** کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

سید سجاد حسین محلہ مغل پورہ، پٹنہ سٹی کے
رہنے والے تھے۔ بڑے خوش مزاج خوش خلق اور
دوست پرست آدمی تھے۔ ایک حد تک فارغ البال بھی
تھے۔ اس وقت شعر و شاعری کا چلن اور چرچا ہر
جگہ عام تھا۔ یہ تھے بھی یار باش۔ ہر صحبت اور ہر
مجلس میں ان کی پذیرائی ہوتی۔ سخن فہم بھی تھے،
اور کبھی کبھی شعر بھی کھہ لیتے تھے۔ [۴]

محولہ بالا تذکروں کے علاوہ قدیم ماخذ میں **سید علی سجاد دہلوی العظیم آبادی** کی حیات اور ادبی خدمات کے سلسلے میں اوراقِ پارینہ میں صرف ایک ہی تحریر محفوظ ہے جو **نواب نصیر حسین خیال عظیم آبادی** کے قلم کی مرہونِ منت ہے۔اس کی اشاعت اولاً **مولوی چراغ حسن حسرت** کے رسالہ: **'آفتاب'** میں ہوئی تھی۔ **حسرت** نے اس کی اشاعت کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

ایک اور طویل مضمون جو انھی دنوں 'آفتاب' میں
چھپا، خیال کے ہم مکتب اور بچپن کے رفیق سید علی
سجاد عرف پیارے صاحب کا تذکرہ ھے جس میں ان کا
قلم کھیں گلفشاں اور کھیں خوں نا بہ بار نظر آتا ھے۔ [۵]

خیال نے **سجاد** کو یوں متعارف نہ کیا ہوتا تو ان کے سلسلے میں زیادہ تر معلومات پردۂ خفا میں

رہتیں۔ **خیال** کا انتقال تو ۱۹۳۴ء میں ہو چکا تھا۔[٦] **سجاد** پر لکھے اس مضمون کا مسودہ **اختر اورینوی** کو حاصل ہوا تو انھوں نے اسے 'معیار' میں ۱۹۴۵ء میں دو قسطوں میں اہتمام کے ساتھ شائع کیا لیکن یہ بھی لکھ دیا کہ یہ مضمون غیر مطبوعہ ہے:

ادارہ بڑی تلاش و جستجو کے بعد خیال عظیم
آبادی کا ایک نادر غیر مطبوعہ مقالہ سید علی
سجاد عظیم آبادی کے متعلق شائع کر رہا ہے۔[٧]

خیال کی یہ تحریر **سید علی سجاد** کی زندگی کے نشیب و فراز اور ان کی ادبی خدمات کا ایک مجموعی جائزہ ہے جسے انھوں نے اپنے مخصوص لب و لہجے میں پیش کیا ہے۔ یہ مضمون **خیال** کی انشا پردازی کی ایک انوکھی جہت کو روشن کرنے کے ساتھ ہی نثر نگاری سے ان کی دل چسپی اور اس کی افادیت پسندی کے تئیں ان کے طبعی میلان کا واضح ثبوت بھی ہے۔ مزید برآں، **سجاد** کی شخصیت کے نقوش بھی اس مضمون میں بہت ہی واضح طور پر اور دل کش اسلوب میں بیان کیے گئے ہیں۔ **خیال** کو یہ احساس تھا کہ **علی سجاد** کی ادبی خدمات جس مرتبے کی حامل ہیں اس کے مطابق ان پر توجہ نہیں دی گئی۔ مزید برآں، انھوں نے **سجاد** کے خاندان اور خود ان کے کارناموں پر جو تفصیلات بہم کر دی ہیں، ہماری تحقیق و تنقید ان سے آگے نہیں گئی ہے۔

خیال کی پیش کردہ تفصیلات کے مطابق **سید علی سجاد** کے دادا **مولوی سید کریم بخش** دلّی سے آ کر عظیم آباد میں آباد ہوئے تھے۔ ایک متمول و معزز بزرگ **میر عبداللہ**[٨] کی کوٹھی میں ملازم تھے۔ **سید کریم بخش** کے چار فرزند تھے: **میر امیر جان**، **میر محبوب جان**، **میر نواب جان** اور **میر سید جان**۔ **سجاد** کے بڑے چچا **میر امیر جان فرقتی**[٩] شاعری کا ذوق رکھتے تھے۔ **میر نواب جان رحمتی عظیم آبادی** بھی شعر و سخن کے دل دادہ تھے۔[١٠] **سجاد** کے والد **میر سید جان حسرتی عظیم آبادی** بھی صاحب مذاق شاعر تھے، **وزیر علی عبرتی** کے تلامذہ میں شامل تھے۔[١١] **میر سید جان** سب سے چھوٹے تھے۔ ان کی زندگی عسرت و تنگ دستی میں گزری۔

سجاد نے بچپن سے انہی بزرگوں کو سامنے پایا اور انہی کی صحبت میں ان کی تربیت ہوئی۔ بقول **خیال**، عظیم آباد کے **نواب لطف علی خان**[١٢] نے صاحبزادوں کی تعلیم و تربیت کے لیے کلکتہ کے ایک **نائٹ** نامی انگریز کو متعین کیا تھا۔ چونکہ اس خانوادے سے **سید علی سجاد** بھی گھلے ملے تھے اس لیے **نواب صاحب** کے بچوں کے ساتھ وہ بھی اس اتالیق سے فیض یاب ہوتے رہے۔ ان کی دل چسپیاں

دیکھ کر نائٹ نے بھی ان پرخصوصی توجہ مرکوز کی۔ نتیجتاً، سجاد کچھ ہی دنوں میں اس لائق ہو گئے کہ کلکتہ کے **انگریزی اخباروں** کے لیے مضامین لکھنے لگے۔ **خیال** کی پیش کردہ تفصیلات سے یہ واقفیت ہوتی ہے کہ سجاد نے پہلے پہل **انگریزی** میں ہی لکھنا شروع کیا تھا۔ **نائٹ** کے واپس چلے جانے کے بعد **سجاد** **غزل گوئی** کی طرف مائل ہوئے تو انھیں **خان بہادر شاد عظیم آبادی** کی شاگردی میں دے دیا گیا۔ **غزل گوئی** پروان چڑھ رہی تھی تبھی سجاد کی طبیعت **اردو نثر نگاری** کی طرف مائل ہوئی۔ حالانکہ **غزلوں** کی اشاعت سے قبل ان کی **نظموں** اور **مضامین** کی اشاعت کے شواہد ملتے ہیں۔ پہلا مضمون: 'مشیر قیصر'، میں شائع ہوا جس کی تفصیل بزبانِ **خیال** ملاحظہ فرمائیں:

> عظیم آباد کے شوقین ان دنوں ساون کے میلے کیا کرتے تھے جن میں شہر کے اکثر نوجوان امیر زادے اپنے گھروں کی تقریب کی طرح شریک ہوا کرتے تھے اور احباب کے ساتھ ارباب نشاط کے جمگھٹ بھی رہتے تھے۔سجاد بھی اپنے ہم عمر دوستوں کے ساتھ چھل قدمی کرتے اور شریک نشاط ہیں۔ تار نظر ھنڈولوں کی ڈوریوں سے الجھ رہے ہیں اور سوا اس کے کچھ سجھائی اور دکھائی نہیں دیتا۔ یہ سماں کئی میلوں تک رہا۔ نشہ اترا تو انہیں اپنے حال پر نظر ہوئی اور فوراً ایک چبھتا ہوا مضمون : '**مشیر قیصر**' لکھنؤمیں لکھ ڈالا۔ اس میں یہاں کے میلوں کی کیفیت، برسات اور ساون کے مزے پھر شریف زادوں کی آوارہ گردی و تباہی کے نشان کچھ اس طرح سے قلم بند کر دیے کہ معمولی مضمون اخلاق کی ایک کتاب بن گیا۔[۱۳]

خیال نے ماہ وسال رقم نہیں کیا ہے، لیکن سجاد کے دستیاب شدہ مطبوعہ مضامین کی روشنی میں یہ

باور کیا جاسکتا ہے کہ انھوں نے **اردو میں مضمون نگاری** کی شروعات ۱۸۸۵ء کے آس پاس کی ہوگی۔
جب گھر کی مالی حالت نے تلاشِ معاش کے لیے آمادہ کر دیا تو **سجاد** نے **محمود آباد** کا رخ کیا۔ **راجا امیر حسن خان** سے **سجاد** کے چچا **حاجی میر نواب جان** کے دیرینہ تعلقات تھے۔ تلاشِ معاش کے لیے **سجاد** کا یہ پہلا سفر تھا۔ **انھیں** ریاست محمود آباد[۱۴] کے کالون اسکول کے **صدر مدرس** کی ذمہ داریاں دی گئیں۔ ان کی صلاحیتوں کے سبب **راجا صاحب** نے **انھیں** جلد ہی **معتمدِ خاص** بنالیا اور سفر و حضر میں **انھیں** ہمیشہ اپنے ساتھ رکھتے، یہاں تک ہندوستان کے **مختلف صوبوں** کے سفر اور **کربلائے معلیٰ** کی زیارت کے دوران بھی **سجاد** ان کے ہم رکاب تھے۔ **خیال** کا بیان ہے:

> راجا صاحب کی صرف محبتیں نہیں بلکه سجاد کی خود لیاقتیں بھی شریك تھیں که بهت جلد ریاست میں انھوں نے ایك عمده و اعلیٰ عهده پالیا۔ وه راجا کے پرائیوٹ سیکرٹری بنے اور ریاست کے اکثر کام اب ان کے ھاتھوں سے سر انجام پانے لگے۔ راجانے سفر ھندوستان کیا، یه هم رکاب رهے۔ پھر انھیں زیارت کا شوق ھوا۔ بڑے تزك و احتشام سے نکلے۔قافله کا قافله ساتھ چلا۔ علی سجاد اس کے سالار بنائے گئے۔ سارا انتظام ان کے سر اور سفر کا سارا بار انھی کی گردن پر تھا۔ اس مبارك سفر کا سجاد نے ایك نهایت ھی دلچسپ روز نامچه تیار کیا تھا۔ محمود آباد سے لکھنؤ، لکھنؤ سے بمبئی اور پھر وھاں سے سمندر کا حال، جھاز کی کیفیت، خلیج فارس اور مختلف جگھوں کے روزانه و چشم دید واقعات ، امین عراق کا مرقع، خشکی کا سفر ، عرب اور عربوں کا حال چال اور ان کی تھذیب و معاشرت۔ غرض کوئی بات اس

سفر نامہ میں اٹھا نہیں رکھی تھی۔[۱۵]

ممکن ہے خیال نے اس کا مسودہ دیکھا ہو۔ سجاد کے اس سفر نامے کے کچھ حصے ۱۹۰۴ء سے ۱۹۰۵ء کے درمیان شائع ہوئے تھے۔ ان میں موجود ماہ و سال کے اندراج سے واقفیت ہوتی ہے کہ سجاد نے اس سفر کا آغاز فروری ۱۸۸۸ء میں کیا تھا۔ اس سے یہ باور کیا جانا چاہیے کہ سجاد نے کم و بیش ۱۸۸۶ء میں محمود آباد کا قصد کیا تھا۔ اس لحاظ سے خیال نے 'مشیر قیصر' کے جس مضمون کا ذکر کیا ہے وہ ۸۵-۱۸۸۴ء کے درمیان لکھا گیا ہوگا۔ عمر کے آخری مرحلوں میں راجا صاحب کی علالت کے بعد ان کی اقلیم، سازشوں کی آماج گاہ بننے لگی تو سجاد نے محمود آباد کو خیر باد کہہ دیا۔ وہ عظیم آباد واپس آ گئے۔

اسی درمیان فتنہ پروروں نے لکھنؤ میں قایم راجا محمود آباد کے مدرسہ عالیہ اسلامیہ کو سازشوں کا شکار بنانا چاہا تو راجا صاحب نے مدرسے کے انتظام و انصرام کے لیے سجاد کو عظیم آباد سے واپس بلوالیا۔ مختلف رسائل میں سجاد کی تحریروں کے ساتھ ان کے قیام کا پتا بھی لکھا ملتا ہے۔ 'اودھ پنچ' کے شماروں، بابت جنوری تا مئی ۱۸۹۶ء سے صراحت ہوتی ہے کہ وہ اس زمانے میں لکھنؤ کے مدرسہ الاسلامیہ میں صدر مدرس کے منصب پر فائز تھے۔ سجاد مدرسہ کے سیکرٹری بھی بنائے گئے تھے۔ لیکن وہاں ریشہ دوانیاں بڑھتی گئیں تو لکھنؤ سے ان کا جی اٹھ گیا۔ اسی درمیان ان کے والد بھی صاحبِ فراش ہو گئے تو اُسی برس وہ عظیم آباد لوٹ آئے۔ دو برسوں تک وطن میں مقیم رہے۔

بہرکیف لکھنؤ میں قیام کے وقت تک، یعنی ۱۸۹۶ء کے اوائل تک، سجاد 'اودھ پنچ' کے ذریعہ نثر نگار اور نظم گو کی حیثیت سے وسیع حلقے میں متعارف ہو چکے تھے۔ تب تک ان کی نثری تحریریں مثلاً 'میم صاحبہ کی حسرت ناک زندگی'، 'عشق اور منطق'، 'انوکھا ناٹک'، 'موت اور سات برس کی خاموشی'، 'اخلاقی قوت کو زوال نہیں'، 'مزار شہدا'، 'استقلال و آزادی' وغیرہ 'اودھ پنچ' کی زینت بن چکی تھیں۔ ان میں سے زیادہ تر ظریفانہ تحریریں ہیں۔ منظومات میں 'سال نو مبارک'، 'تنہائی اور کسی کا انتظار'، 'مربع بتقریب سالگرہ'، 'نیرنگ قدرت'، 'آسمانی سقا' اور فارسی نظم 'عید' جیسی تخلیقیں بھی شائع ہو چکی تھیں۔ سجاد سے متعلق تحریروں میں نظموں کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ 'آسمانی سقا' کے

چند اجزا ملاحظہ فرمائیں:

لاتا دریا سے ہوں میں پانی — کرتا ہوں چمن پہ در فشانی
گل سوتے ہیں جبکہ دوپہر کو — منہ پر لیے سایہ شجر کو
لُو چلتی ہے جس گھڑی ستم کی — تڑپاتی ہے پیاس دم بدم کی
سایہ کرتا ہوں میں چمن پر — نخل نسرین و نسترن پر
منھ دھوتا ہوں میں گلوں کے پیہم — ہو جاتی ہے تازہ روح عالم

○

دریا پہ کبھی تو باغ پر ہوں — جھیلوں پر کبھی تو راغ پر ہوں
مل جاتا ہے راستہ جدھر کو — جاتا ہوں میں شوق سے ادھر کو
رہتا ہوں سروں پہ سایہ گستر — پہچانے مجھے بشر نہ کیونکر
جب ڈوبتا ہے سحر کا تارا — ہوتا دنیا میں ہے اجالا
وہ پردہ کشائے عارض صبح — آئینہ نمائے عارض صبح

○

آنکھوں پر دھرے ہے ہاتھ کوئی — ہنستا ہے کسی کے ساتھ کوئی
ڈرپوک بڑے ہیں بزدلے ہیں — دیکھو کس طرح سے پڑے ہیں
کرتا ہوں بساط امن برہم — دیتے مجھ سے ہیں اہلِ عالم
جانیں لاکھوں ہلاک کر دوں — چاہوں دنیا کو خاک کر دوں
لیکن ہے کرم کی مجھ کو عادت — ہے سایۂ دامن سعادت[16]

لکھنؤ میں قیام کے دوران میں **راجا نوشاد علی خان**[17] سے ان کے بڑے اچھے مراسم تھے۔ تب وہ نوجوان تھے لیکن تبھی سے شعر گوئی کی طرف بھی مائل تھے۔ اس زمانے میں بعض عدالتی معاملات کے سبب وہ لکھنؤ میں ہی رہا کرتے تھے۔ بیش تر مشاعروں میں **سجاد** اور **نوشاد** کی جوڑی سامعین کو اپنی جانب متوجہ کیسے رہنے دیتی۔ **راجا نوشاد علی** کی جائیداد میلا رائے گنج متنازعات کا شکار

تھی۔ ۱۸۹۵ء کے اواخر میں کورٹ سے راحت ملنے پر وہ جائیداد انھیں واپس ملی۔ خیال نے اس واقعہ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس خوشی کے موقعے پر انھوں نے ایک نظم لکھی تھی:

> زور تخیل نے بهت هی عمده عنوان سے تهنیت پیش کرائی۔ سنه عیسوی کا نیا سال شروع هو رها تها، خوب هی موقع ملا۔ ایك مخمس ترتیب دے دیا۔ شروع میں سال نو کی مبارك باد، گذشته ایام کے دکھڑے پهر زمانه و ابنائے زمانه کے شکوے، محمود آباد چهوٹنے کے رنج آمیز اشارے اور کنائے، اوراخیر میں میلا رائے گنج کے کورٹ سے نکلنے پر اظهار خوشی و تهنیت۔ طبیعت کے زور و آمد نے کئی بند فارسی کے بهی لگا کر اس کی چاشنی اور بڑهادی۔ غرض تیس چالیس بندوں میں سب کچھ کهه ڈالا۔[۱۸]

لکھنؤ سے روانگی سے قبل انھوں نے یہ نظم بعنوان: 'سال نو مبارك' اودھ پنچ' میں روانہ کر دی تھی۔ نظم کے چند اجزا ملاحظہ کیجیے:

ساقی پلا دے طاق سے مینا اتار کے
گلشن میں آج مست ہیں نغمے ہزار کے
کہہ دے یہ چار سمت کوئی اب پکار کے
گزری خزاں چمن میں دن آئے بہار کے
ترنا تَرینا تُوم تدَردانی تُم تُوم

لا وہ پیالہ جس سے کہ شرمائے جام جم
دیتا ہوں اس گھڑی مجھے ساغر کی میں قسم
دکھلا دے آج جوش پہ آیا ہوا کرم
ایسی پلا شراب کہ سنبھلیں نہ پھر قدم
ترنا تَرینا تُوم تدَردانی تُم تُوم

خوش ہو چھٹا ہے کورٹ سے اب میلا رائے گنج
مسند پہ بیٹھے حضرت نوشاد نکتہ سنج
دل کھول کر لٹائیں زر و سیم گنج گنج
احباب کو نصیب خوشی دشمنوں کو رنج
ترنا تَرینا تُوم تدَردانی تُم تُوم

یارب ہمیشہ محل تمنا ہرا رہے
دائم گل مراد سے دامن بھرا رہے
قائم شکوہ و دولت وحشمت سدا رہے

عالم پناہ سایہ دولت سرا رہے　　　　ترنا ترینا تُوم تدَردانی تُم تُوم

لکھنؤ سے واپسی کے بعد اس بار عظیم آباد کا قیام سجاد اور خیال دونوں ہی کے لیے تاریخی تھا۔ پیارے صاحب سید علی سجاد اور خیال دوست بھی تھے، رفیق کار بھی۔ ان دونوں نے مل کر جون ۱۸۹۶ء میں اردو لٹریچر سوسائٹی قایم کی جس کا مدعا یہ تھا کہ سوسائٹی اردو زبان کی اتالیق بنے اور اسے معراجِ کمال تک پہنچانے کی کوششیں کرے۔ 'محل خانہ' کے اندرونی ٹائٹل صفحہ پر سجاد کے نام کے ساتھ بھی سابق پریسیڈنٹ، اردو لٹریچر سوسائٹی[۱۹] لکھا ہے۔ اس کے تحت جولائی ۱۸۹۷ء میں ایک ماہنامہ بنام: 'ادیب' کا اجرا کیا گیا تھا۔[۲۰] جس کے صرف چار شمارے منظرِ عام پر آ سکے۔ رسالے کی طباعت مطبع قیصری، عظیم آباد میں ہوئی تھی۔ اس کی اشاعت کی تمام تر ذمہ داریاں خیال کے سپرد تھیں۔ حالانکہ خیال نے خود یہ لکھا ہے کہ سجاد لکھنؤ سے ۱۸۹۶ء میں پٹنہ واپس آئے:

> سجاد پھر بھری محفل سے نکلے تھے اور رورو کر یہاں بھی وھی چھل پھل اور گرم بازاریاں ڈھونڈھ رہے تھے مگر اس شہر خموشاں میں پتہ تو چلتا نہیں، بھلا زبانوں میں وہ نر میاں اور گر میاں کہاں سے آئیں جو کسی کے پارہ دل کو ھمہ دم بے چین، گرمائے اور تڑ پائے رکھیں۔ یہ رہ رہ کر گھبرائے اور اکتائے جاتے تھے اور اگر جی بھلنے کا کوئی عمدہ سامان جلد نکل نہ آتا تو سجاد واقعی در و دیوار سے ٹکرانے لگتے۔ آخر انھیں کی طبیعت نے زور کیا اور چند عزیز دوستوں کو آمادہ کر کے ۱۸۹۷ء میں عظیم آباد سے 'ادیب' نام کا ایک ماھوار پر چہ جاری کرایا۔[۲۱]

اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ 'ادیب' کی اشاعت کے سلسلے میں سید علی سجاد کی حیثیت ایک محرک کی تو تھی ہی، خیال نے ان کی صلاحیتوں کا فائدہ اٹھاتے ہوئے انھیں اردو نثر کی خدمت کا ایک اچھا موقع بھی فراہم کر دیا تھا۔ منقولِ بالا بیان بس سجاد سے ان کی محبت کا اظہار ہے۔ 'ادیب' کے سرورق پر

رسالہ کے نام اور ماہ کے اندراج کے بعد لکھا ہوتا تھا: حسب الحکم ممبران **اردو لٹریچر سوسائٹی** و بہ نگرانی جناب **سید نصیر حسین خان صاحب خیال** رئیس پٹنہ، سکریٹری سوسائٹی، پٹنہ ، عظیم آباد۔

محمود آباد، لکھنؤ اور حیدر آباد کے قیام کے دوران ہی **سجاد شاعر** اور **نثر نگار** کی حیثیت سے معروف ہو چکے تھے۔ لکھنؤ اور حیدر آباد کے مشاعروں اور علمی مجلسوں میں بھی اپنی شناخت قایم کر چکے تھے۔ خوش مزاجی، خوش گوئی، خوش پوشاکی، خوش خوراکی، مجلسی زندگی اور مہمان نوازی کے لیے بھی مشہور تھے۔[۲۲] لکھنؤ کی صحبتوں نے **سجاد** کو ایسا مجلسی اور شاہ خرچ بنادیا تھا کہ جلد ہی جمع پونجی ختم ہونے لگی۔ عظیم آباد میں اسی قیام کے دوران ان کی شادی بھی ہوگئی۔ حصولِ رزق کے لیے انھوں نے چند ماہ تک پٹنہ کے ایک نجی اسکول کی صدر مدرسی قبول کر لی۔ لیکن یہ ملازمت راس نہیں آئی تو انھوں نے عظیم آباد کو پھر خیر باد کہہ دیا اور ہر دوئی چلے گئے۔ ادھر **خیال** ۱۸۹۶ء میں **نواب واجد علی شاہ** کے وزیر انتظام الدولہ **مرزا احمد بیگ** کی دختر **کنیز ام سلمیٰ** سے رشتۂ ازدواج میں منسلک ہو چکے تھے۔ **مرزا صاحب کشمیری ترک** تھے اور کلکتے میں انسٹالی، بنیا پوکھر اور مٹیا برج جیسے علاقوں میں ان کی کوٹھیاں تھیں۔ **خیال** ۱۸۹۹ء میں کلکتہ منتقل ہو گئے۔ تب تک **سجاد** کا **ناولٹ** 'نئی نویلی'[۲۳] منظر عام پر آچکا تھا۔ دونوں احباب نے عظیم آباد چھوڑ دیا اور 'ادیب' کا سلسلہ بند ہو گیا۔ 'اودھ پنچ' کے ستمبر ۱۸۹۸ء کے شماروں سے واقفیت ہوتی ہے کہ **سجاد** اس سال شاہ آباد، ہر دوئی میں برسرِ کار تھے۔ وہاں بہ مشکل دو سال رہنے کے بعد انھوں نے ۱۹۰۰ء میں حیدر آباد کی راہ لی جہاں **نواب عماد الملک سید حسین بلگرامی**[۲۴] کی وساطت سے سرکاری محکمے میں مترجم کی حیثیت سے تقرری ہوگئی۔ 'محل خانہ' میں موجود تفصیلات سے واقفیت ہوتی ہے کہ وہ حیدر آباد کے چادر گھاٹ میں محکمہ صفائی کے صدر محاسب بھی تھے، اور سرکارِ نظام کے محکمہ تعمیرات میں مترجم بھی۔ حیدر آباد میں عصبیتیں منھ کھولے کھڑی تھیں۔ ڈیڑھ برس میں انھوں نے حیدر آباد کو بھی خیر باد کہہ دیا اور ۱۹۰۲ء میں کلکتہ آ گئے۔

لکھنؤ سے عظیم آباد آئے تو انھوں نے زیادہ وقت رسالہ 'ادیب' کو دیا، اسی درمیان 'نئی نویلی' لکھا۔ حیدر آباد میں قیام کے دوران ان کی صرف نظمیں ہی منظرِ عام پر آئیں جن میں 'دھقان کی داستان'، 'مذہب اور سائنس' اور 'پاکھال' اہم ہیں۔

حیدر آباد سے لوٹنے کے بعد سجاد ۱۹۰۲ء کے اوائل میں ہی کلکتہ چلے گئے جہاں تین برس خیال کے ساتھ ان کے گھر؛ بہ مقام ایلیٹ روڈ، میں مقیم رہے۔[۲۵] خیال کے مطابق یہیں قیام کے دوران سجاد نے ناول: 'محل خانہ' کی تکمیل بھی کی جسے انھوں نے لکھنؤ میں لکھنا شروع کیا تھا۔ یہ ناول جولائی ۱۹۰۲ء میں مکمل ہوا تھا۔ تب اس میں سجاد کا عظیم آباد والا پتا(بنگلہ ھاتھی خانہ) لکھا گیا تھا۔ ناول مفیدِ عام پریس، آگرہ سے طبع ہوا لیکن اس کے سرورق کی طباعت ناول کے چھپنے کے بعد کلکتے میں ۱۹۰۳ء ہوئی تھی، لہٰذا، اشاعت اسی سال ہوئی۔ اس کی تکمیل کے بعد وہ انگریزی اخبار: 'دی اسٹیٹس مین' کے لیے ہر ہفتے مضمون لکھا کرتے تھے جس کے عوض انھیں اچھی رقم مل جاتی تھی۔ خیال کی تفصیلات کے مطابق کلکتے میں قیام کے دوران سجاد نے میر انیس کے مرثیہ 'جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے' کا انگریزی ترجمہ بھی کیا تھا جسے کلکتہ مدرسہ کے پرنسپل ڈاکٹر راس[۲۶] نے بہت پسند کیا اور مشورہ دیا کہ اسے حیدر آباد میں نواب عماد الملک سید حسین بلگرامی کی خدمت میں روانہ کیا جائے تا کہ اس کی اشاعت کا انتظام کیا جا سکے۔ لیکن نواب کی گرفتاری کے باعث یہ کام نہ ہو سکا۔ سجاد نے انگریزی ناولوں کے اردو میں ترجمے بھی کیے تھے: "جنھیں مطبع والے بہ شوق لیتے اور اس کا معاوضہ دیتے۔" (۲۵) یہ ترجمے ان کے نام سے شائع نہیں ہوئے۔ بظاہر اس کا سبب یہ تھا کہ سجاد نے یہ ترجمے صرف مالی منفعت کے لیے کیے تھے۔ کلکتہ میں اس سفر کے دوران ناول کے علاوہ انھوں نے کئی مضامین قلم بند کیے، غزلیں اور نظمیں لکھیں، سفر نامہ بھی لکھا۔ ان میں ایک تمثیل بعنوان: 'انجمن حواس خمسہ' اور ایک مضمون 'شاعری' اہم ہیں۔ واجد علی شاہ، لکھنؤ کے قیصر باغ اور مٹیا برج پر معلوماتی اور دلچسپ مضامین ('قیصر باغ، لکھنؤ'، 'نہر قیصر باغ کا قدیم نظارہ'، 'آخری تاجدار لکھنؤ' وغیرہ) انھوں نے قیامِ کلکتہ کے دوران ہی لکھے لیکن ان کی شاعت ۱۹۰۵ء سے ۱۹۰۷ء کے درمیان ہوئی۔ مؤلف: 'خم خانہ جاوید' نے بھی لکھا ہے کہ جب کلکتے میں ان کی ملاقات سجاد سے ہوئی تب وہ لکھنؤ سے متعلق مضامین لکھنے میں مصروف تھے۔

کلکتے سے ۱۹۰۵ء کے اواخر میں عظیم آباد جانے کے بعد سجاد پھر ۱۹۰۷ء میں واپس کلکتہ آ گئے۔ اب نظم نگاری کی رفتار تھم سی گئی تھی، اس درمیان اان کی کچھ افسانوی تحریریں مثلاً:

'انوکھی دنیا'، 'فریبِ جہاں' وغیرہ شایع ہوئیں۔ یہی زمانہ 'پھولوں کی ڈالی' کی جانب ازسرِ نو متوجہ ہونے کا بھی تھا۔ وہ اس سفر میں بھی **نواب نصیر حسین خیال** کے یہاں ہی کرتے تھے۔ کلکتے میں قیام کے دوران **خیال** کی وساطت سے انھیں ایک **برطانوی لیفٹیننٹ کرنل** نے فوجی افسروں کو **اردو** اور **فارسی** پڑھانے کے لیے مامور کر دیا۔ جب ان میں سے بعض افسروں کا پنجاب تبادلہ ہوا تو انھوں نے بورڈ سے اجازت لے کر **سجاد** کو بھی ہمراہ لے لیا جہاں ان کا قیام ۱۹۰۸ء سے ۱۹۰۹ء تک رہا۔ اسی دوران ایک افسر کا تبادلہ لکھنؤ ہوتو وہ انھیں اپنے ساتھ لکھنؤ لے گیا۔ وہاں **سجاد** علیل رہنے لگے تو عظیم آباد لوٹ آئے۔ یہ ان کا آخری دنیاوی سفر تھا۔ **خیال** کے الفاظ ہیں:

> مئی ۱۹۱۰ء میں وہ بستر علالت پر تھے۔ معمولی مرض سے آخر اسہال کبدی میں مبتلا ہوئے۔ کوئی سا علاج اٹھا نہ رکھا مگر: **مرض بڑھتا گیا جیوں جیوں دوا کی**.
> میں اس وقت اتفاقاً عظیم آباد میں تھا۔ بیماری کی خبر ملی تو بے چین ہو کر دیکھنے گیا۔ اٹھنے کی طاقت نہ تھی۔ مگر عادت کے مطابق تعظیم کا قصد کیا۔ روکا تو آنسو جاری ہو گئے۔ کہا کہ یہ آخری ملاقات ہے۔ پھر اپنے قدیم دوست مرحوم جو نواب برق عظیم آبادی کا یہ شعر پڑھتے اور روتے اور رلاتے رہے:
>
> جاتے ہیں برق تابع فرمان یار ہیں
> وہ صبح کو بلائیں تو کیوں دو پہر کریں

اس کے بعد کوئی چار پانچ دن اور زندہ رہے۔ یکم جون ۱۹۱۰ء کو باون برس کی عمر میں قضا کی۔ چاہنے والے سب یکے بعد دیگرے رخصت ہو چکے تھے۔ ہمیشہ رونے کے لیے صرف بیوی اور ایک بچی چھوڑ گئے۔

اور بس!

'زمانہ' کانپور میں **سجاد** کے انتقال کی خبر ان الفاظ میں شائع کی گئی تھی:

سال گذشتہ میں اردو کے ایک اور مشہور مصنف مولوی علی سجاد صاحب عظیم آبادی مصنف **مخزن خانہ**' و غیرہ کا بے وقت انتقال ہو گیا۔ ۱۹۰۵ء میں مرحوم نے چند دلچسپ مضامین **زمانہ**' میں لکھے تھے۔ ان کے بعض ناول بہت مشہور ہوئے۔ افسوس ان کی عمر نے وفا نہ کی ورنہ اردو کی ادبی خدمت کی ان کی ذات سے بہت سی امیدیں وابستہ تھیں۔[۲۷]

سجاد کے سالِ وفات کا ذکر **خیال** کے اس مضمون میں ہی موجود ہے جسے **آصفہ واسع** نے **سجاد** کی تفصیلات کے لیے استعمال کیا تھا، لیکن انھوں نے یہ بھی لکھ دیا ہے: 'مجھے افسوس ہے کہ علی سجاد کی تاریخ پیدایش اور وفات معلوم نہ ہو سکی۔'[۲۸] انھوں نے **خیال** کے جس مضمون سے **سجاد** کے سلسلے میں جانکاریاں اکٹھی کی تھیں اس میں **سجاد** کے وفات کی تاریخ بھی موجود ہے، یعنی، یکم جون ۱۹۱۰ء **خیال** کے یہاں تاریخوں کے اندراج میں عموماً غلطیاں ملتی ہیں۔ لیکن **سجاد** کے سلسلے میں انھوں نے واقعات کو جس ترتیب سے بیان کیا ہے اس سے ظاہر ہے کہ یہاں انھوں نے ایسی کسی غلطی کا ارتکاب نہیں کیا ہے۔ لہٰذا، ۱۹۱۰ء میں وفات کے وقت جب ان کی عمر ۵۲ سال کی تھی تو اس اعتبار سے ان کا سالِ پیدایش ۱۸۵۸ء، ٹھہرتا ہے۔ **پروفیسر جاوید حیات** نے **سجاد** کا سالِ ولادت ۱۸۷۱ء لکھا ہے۔[۲۹] ماخذ کی نشان دہی نہیں کی گئی ہے۔ ممکن ہے کہ خمخانہ جاوید' کے مؤلف کے اس بیان سے یہ نتیجہ نکالا گیا ہو کہ وہ جب ۱۹۰۸ء میں کلکتے میں **سجاد** سے ملے تھے تب ان کی عمر ۳۷ سال کی رہی ہوگی۔[۳۰] اس مناسبت سے **سجاد** کی پیدایش ۱۸۷۱ء میں اور ان کا انتقال ۲۹ برس کی عمر میں ہوا ہوگا۔ **سجاد** کے سلسلے میں مؤلف کے بیش تر غلط بیانات کی ہی مانند یہ بیان بھی درست نہیں ہے کیونکہ **سجاد** انٹرنس کے بعد عظیم آباد سے محمود آباد کے لیے روانہ ہوئے تھے اور محمود آباد روانگی کا سال، درجِ بالا شواہد کی روشنی میں، ۱۸۸۶ء کے بعد کا تو قطعی نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ ۱۸۷۱ء کو سالِ پیدایش مان لیں تب اس سال ان کی عمر محض پندرہ برس کی ہوگی اور پندرہ برس کا کوئی نوجوان **راجا** محمود آباد کا معتمدِ خاص ہو اور ان کی اقلیم میں بارسوخ بھی ہو، اس کا تصور کرنا ذرا مشکل ہے۔

ادیب اور اودھ پنچ ' سے ان کی وابستگی پھولوں کی ڈالی 'محل خانہ اور نئی نویلی ' جیسی تصانیف کی تصویریں پیش کرتے ہوئے **خیال** نے ان کے ذاتی حالات اور ادبی مشاغل کا نہایت دل چسپ مرقع پیش کیا ہے۔

> ایك تو ان میں خود ہر طرح کا مذاق موجود اور اس پر لکھنؤ کی صحبتیں، جو کچھ نہ ہو جاتا، تھوڑا تھا۔ کچھ ہی دنوں میں گھر صرف احباب بنا اور دماغ وقف بے فکری ہو گیا۔ کچھ دن یوں بھی گزرے۔ ان صحبتوں سے جی سیر ہوا تو اب شہر سے لال باغ اٹھ آئے۔ آبادی سے ذرا ہٹ کر ایك کوٹھی بھی کرایہ پر لی اور وہ نئے طرز و انداز پر سجائی گئی۔ پرانی طرزِ معاشرت کے بدلے نئے خیالات نے گھر کیا۔ سب سے پہلے سر کے بال صدقہ اتارے گئے اور البرٹ فیشن سر چڑھا۔ کٹاؤ کی دو پلّی ترکی سے بدلی گئی اور در دامن انگرکھے کی جگہ شیروانی نے لے لی اور پھر وہ کٹ چھٹ کر آخر کوٹ بن گئی۔ برقے پانچوں سے ٹانگیں پنڈلیاں پڑی جھانکتی تھیں۔ نئی تہذیب نے آنکھ دکھا کر اسے کھڑے کھڑے اتروالیا اور پتلون آگے پیش کر دی۔[۳۱]

محولہ بالا مضمون کی اشاعت کے بعد **سجاد** پر تفصیلات **آصفہ واسع** کی کتاب: بہار میں اردو ناول نگاری ۱۹۴۷ء تك ' میں ملتی ہیں۔ **اختر اورینوی** کی نگرانی میں لکھے اس مقالے پر ۱۹۶۵ء میں پٹنہ یونیورسٹی سے انھیں ڈاکٹریٹ کی سند تفویض ہوئی تھی۔ مقالے کی کتابی صورت میں اشاعت ۱۹۹۷ء میں ہوئی۔ اس میں **سجاد** کے احوال کا ماخذ **خیال** کا ہی مضمون ہے۔ **سجاد** کے سلسلے میں پیش کردہ زیادہ تر اطلاعات **خیال** کی تحریر سے، بسا اوقات کسی حوالے کے بغیر، ماخوذ ہیں۔

آصفہ واسع کے مقالے کی اشاعت سے قبل **مظفر اقبال** نے اپنی تحقیق: بہار میں اردو نثر کا ارتقاء (اشاعت: ۱۹۸۰ء) میں **سجاد** کے دو ناولوں: 'نئی نویلی' اور 'محل خانہ' کا مطالعہ پیش کیا ہے۔ یہ مقالہ ۱۹۷۱ء میں مکمل ہوا تھا، اشاعت ۱۹۸۰ء میں ہوئی۔ 'نئی نویلی' اور 'محل خانہ' پر انھوں نے سیرِ حاصل بحث کی ہے۔ بعدازاں بہار اردو اکیڈمی (پٹنہ) نے ۱۹۹۰ء میں **احمد یوسف** کے مقدمے کے ساتھ **خیال** کے ناول: 'محل خانہ' کی اشاعتِ ثانی کا اہتمام کیا تھا۔ اس کے مقدمے سے **سجاد** کے ذاتی کوائف یا ادبی دل چسپیوں کے سلسلے میں کوئی واقفیت نہیں ملتی، نہ ہی **خیال** کی محولہ بالا تحریر کا حوالہ موجود ہے۔ اس میں **سجاد** کے پہلے ناول: 'نئی نویلی' کا ذکر بھی نہیں کیا گیا ہے۔ حالانکہ **آصفہ واسع** ہی نہیں، **مظفر اقبال** بھی اس سے متعلق تفصیلات پیش کر چکے تھے۔[۳۲]

مولوی علی سجاد 'ادیب' کے مستقل قلم کار تھے۔ اس کے دوسرے شمارے (بابت اگست ۱۸۹۷ء) میں 'مصر کی ممی' کے عنوان سے **سجاد** کا ایک مضمون شاملِ اشاعت ہے۔ ستمبر ۱۸۹۷ء کے شمارے میں کل سات نثری تحریریں اور ایک نظم شائع ہوئی تھی۔ ان میں سے پانچ نثری تحریریں **سجاد** کی ہیں، دو **خیال** کی۔ ایک اہم مضمون بعنوان: 'زبانِ اردو' اور مشہور نظم 'آسمانی سقا' شامل ہے جو اس سے قبل 'اودھ پنچ' میں شائع ہو چکی تھی۔ اکتوبر ۱۸۹۷ء کے شمارے میں **سجاد** کی ایک اہم تحریر: 'بگڑا گویا مرثیہ خواں اور بگڑا شاعر مرثیہ گو' شایع ہوئی تھی۔ یہ مضمون **مرثیہ گوئی** کی اس زمانے کی روش سے متعلق ایک دلچسپ محاکمہ ہے۔ اس کے علاوہ ایک ترجمہ بعنوان: "خطائیوں کے حالات" بھی **سجاد** نے لکھا تھا۔ اس شمارے میں آٹھ صفحات کا ایک ضمیمہ شامل ہے جس میں **سجاد** کے ناول: 'پھولوں کی ڈالی' کا پہلا حصہ: 'باپ بیٹی کا حال' شائع ہوا تھا۔ **خیال** نے محولہ بالا مضمون میں بھی **سجاد** کے زیرِ قلم ناول: 'پھولوں کی ڈالی' کا ذکر کیا تھا جس کے سلسلے میں **آصفہ واسع** کا یہ بیان ہی اب تک دہرایا جا رہا ہے کہ 'ادیب' کی جو کاپیاں مجھے ملیں ان میں 'پھولوں کی ڈالی' کا کہیں سراغ نہ ملا۔[۳۳] حال ہی میں شائع ایک کتاب میں یہ بیان موجود ہے:

> سجاد عظیم آبادی کے ایک اور ناول 'پھولوں کی ڈالی' کا بھی نصیر حسین خیال نے تذکرہ کیا ہے مگر ڈاکٹر آصفہ واسع اس خیال کی مدلل تردید

فرماتی ھیں۔ دوسرے مورخین کی خاموشی ان کے
اس قیاس کی تائید کرتی ھے کہ شاید یہ ناول کسی
دوسرے ناول کا حصہ بن کر شائع ھوا یا پھر لکھا
ھی نہیں گیا۔ [۳۴]

'پھولوں کی ڈالی' کا یہی جز 'شمس بنگالہ' کے اپریل ۱۹۰۸ء کے شمارے میں بھی شائع ہوا تھا۔ [۳۵] مئی ۱۹۰۸ء کے شمارے میں اس پہلے جز کے مزید حصوں کے ساتھ اس کا دوسرا باب بعنوان: 'سعیدہ اور قلعہ دولت اور پاشا' کی اشاعت ہوئی تھی۔ [۳۶] پانچ صفحوں پر مبنی اس باب کی آخری سطر نامکمل ہے۔ اس حصے میں نئے کرداروں کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ خاکسار 'پھولوں کی ڈالی' کی اتنی اشاعتیں ہی دریافت کر سکا۔ یہ پہلو قابلِ غور ہے کہ ۱۸۹۷ء میں جس **ناول** کو لکھنے کی ابتدا ہوئی تھی اس کے ہی ابتدائی حصے ۱۹۰۸ء میں شائع کروائے گئے۔ ان دس برسوں کے دوران ممکن ہے کہ **سجاد** نے **ناول** کو مکمل کر لیا ہو۔ اس کے سلسلے میں 'ادیب' کے اداریہ کے الفاظ ہیں:

اس مہینہ 'ادیب' میں ایک اخلاقی ناول بھی شائع ھوا
ھے۔ اسے میری سوسائٹی کے معزز اور باکمال
پریسیڈنٹ نے ترتیب دیا ھے۔ یہ اخلاقِ حمیدہ، خدا
پرستی اور دین طلبی کا راستہ بتانے والا ھے۔ زبان
اعلیٰ درجہ کی ھے۔ مضامین عجب موثر اور دلچسپ
ھیں۔ مجھے عام طبیعتوں سے اس کی نسبت رائے
لینی ھے۔ اگر میرے ناظرین پسند فرمائیں گے تو یہ
برابر شائع ھوا کرے گا۔ "**السعی منی والا تمام من اللّٰہ**" [۳۷]

یہ 'ادیب' کا چوتھا اور آخری شمارہ تھا جس میں 'پھولوں کی ڈالی' کی پہلی قسط شائع ہوئی تھی۔ **سجاد** نے اس قصے کو **افسانہ** کہا ہے، اس شمارے کے اداریے میں **سید محمد وصال** نے اسے **ناول** کا حصہ کہا ہے، **خیال** نے بھی **سجاد** کے تذکرے میں اسے **ناول** کہا ہے۔ ممکن ہے کہ قصے کی

طوالت کے سبب ان اصحاب نے اسے **ناول** کہا ہو، یہ بھی ممکن ہے کہ **سجاد** کے ذہن میں **ناول** کا ہی خاکہ محفوظ رہا ہو۔ اس کی ابتدا میں **سجاد** نے ایک تعارفی نوٹ بھی لکھا تھا جس سے واضح ہوتا ہے کہ ان کے ذہن میں ایک اخلاقی قصے کی تخلیق کا خاکہ تھا۔ خاکسار کا مقصد اس **ناول** نما تحریر کا جائزہ پیش کرنا نہیں ہے، بلکہ صرف یہ بتا دینا ہے کہ اس عنوان سے **سجاد** کی تحریریں موجود ہیں۔ اس کے تعارفی نوٹ میں **سجاد** کے الفاظ ہیں:

> میں ان راز پنہاں کو بیان کروں گا جو ہرے ہرے پتوں کی آڑ میں ہیں، جو لیل و نہار ہمارے سامنے فاش ہوا کرتے ہیں اور جہاں طائر وہم و خیال بھی نہیں پہنچ سکتا۔ یہ افسانہ اخلاقی اور مذہبی تعلیم سے لبریز ہے، جسے پیارے ناظرین ا تم شوق آئیں دل سے پڑھو گے اور انداز تو کہہ رہا ہے کہ وجد میں آجاؤ گے۔[۳۸]

ادیب ‘میں چھے صفحات پر مشتمل اس کے پہلے حصے بعنوان: ’باپ بیٹی کا حال‘ کی اولین سطریں ملاحظہ کیجیے (شمس بنگالہ ‘ کا متن بھی یہی ہے):

> محمد رشید پیاری کا باپ عدن میں پیدا ہوا تھا۔ غریب مگر شریف زادہ تھا۔ کم سنی ہی سے اسے پھولوں کا شوق تھا۔ اس نے یہ فن دولت اور پاشا کے باغبان سے سیکھنا شروع کیا تھا۔ خوش طبعی اور نازك خیالی کے باعث تھوڑے ہی دنوں میں سب کے سب اسے چاہنے لگے۔ جب فن باغبانی میں اسے کمال حاصل ہوگیا تو اس نے ارادہ کیا کہ اپنی قسمت کہ کسی اور ملك میں آزماؤں مگر پاشا نے اپنے باغ کی ہی خدمت اس کے سپرد کر دی۔ اور وہ اس کی روش

اور باغ کے رکھ رکھاؤ سے ایسا خوش ہوا کہ جب زیادہ زمانہ گزرا تو اس نے خدمت کے صلہ میں اس کے رہنے کے لیے اپنی بستی میں ایک چھوٹا سا گھر بنوا دیا اور تھوڑی زمین بھی عطا کی کہ وہ اس میں باغ لگائے اور اس کی آمدنی سے فائدہ اٹھائے۔۔۔الخ [۳۹]

رشید کی شادی ایک باحیا اور دین دار خاتون سے ہو جاتی ہے۔ ان کے " بہت سے بچے ضائع ہو جاتے ہیں۔" صرف ایک لڑکی **حمیدہ** باحیات رہتی ہے۔ بعد ازاں کہانی باپ اور بیٹی کے احوال کے بیان میں آگے بڑھتی ہے:

سعیدہ جو پھولوں اور درختوں میں پلی تھی اور اپنے باپ کے باغ کو گویا ایک چھوٹی سی دنیا سمجھتی تھی۔ اسے کم سنی سے ہی گل بوٹوں کا شوق پیدا ہو گیا تھا..... الخ۔ [۴۰]

یہاں سے **سعیدہ** کی شخصیت کی نشو ونما میں باپ کی تربیتوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ پودوں اور کلیوں کے پہنچنے اور بڑے ہونے کو **سعیدہ** کے عہدِ طفلی سے باہر آ جانے کے مرحلوں سے تشبیہ دی گئی ہے۔ یہ عمر کا وہ پڑاؤ ہے جہاں باپ اپنی بیٹی کے لیے کئی معاملوں میں فکرمند نظر آتا ہے۔

سعیدہ جن پھولوں کو زیادہ چاہتی تھی ان میں اس کے باپ نے بتا دیا کہ تمام خوبیاں موجود ہیں جن کی تقلید عورتوں کے عادات و اطوار کو درست کر دیتی ہے۔ فصل بہار میں جب پھول کھل رہے تھے تو وہ ایک گل نافرمان توڑ کر لے آئی۔ باپ نے کہا:اس پیارے پھول کو عاجزی، فروتنی، حجاب اور تکلف کی تصویر سمجھو جو ہمیشہ احسان کرنے پر آمادہ

ھو۔اس کا لباس اس کا رنگ ھے جو سادگی کے لیے
نھایت موزوں ھے۔ یہ تنھا مقاموں میں کھلتا، اپنی
بھار دکھاتا اور ان پتیوں کے اندر سے، جو اسے
چھپائے رھتی ھیں، اپنی نازك خوشبو سے ھوا کو
معطر کر دیتا ھے۔ میری پیاری بیٹی! تو بھی گل نا
فرمان کی طرح ھو جا۔ دنیا کی زیب و زینت، ظاھری
رعنائی کسی کام کی نھیں۔ اپنا حسن و جمال لوگوں
کی فریب آمیز نگاھوں سے چھپا۔ احسان کی عادت
ڈال جب تك کہ تیری زندگی کا پھول کھل رھا ھے......
الخ۔[۴۱]

'شمس بنگالہ' میں شائع دوسری قسط میں اس قصے کو پروان چڑھاتے ہوئے **سعیدہ** کے روز و شب کے معمولات کے ساتھ ہی تین نئے کرداروں، **پاشا بیگم**، **فاطمہ** اور **رقیہ** کو متعارف کیا جاتا ہے۔ اختتام سے بس یہ اندازہ ہوتا ہے کہ **سجاد** حسد و رقابت کے پہلوؤں کو پیش کرتے ہوئے اس کے انجام سے باخبر کرنا چاہتے ہیں:

رقیہ فوراً تو شیخانے میں آئی۔ مگر اس کا چھرہ
مارے غصے کے سرخ تھا۔ الماری کھول کر وہ پوشاك
نکالی۔ پھر آپ ھی آپ کھنے لگی: "اگر بس چلتا اس
کے ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالتی۔ میں دیکھتی ھوں کہ اس
سعیدہ نے تو میری بھولی صاحبزادی کو موہ لیا
ھے...... الخ"[۴۲]

قصے میں کوئی جاذبیت نہیں ہے لیکن اسے لکھنے کا مقصد واضح ہے۔ عین ممکن ہے کہ دوسرے رسائل میں بھی اس کے اجزا شائع ہوئے ہوں۔ یہ ۱۹۰۸ء کا معاملہ ہے جب **سجاد** نانِ جویں کی تلاش میں مسلسل سفر پر تھے اور ان کی صحت بھی خراب ہو چکی تھی۔ **خیال** کے بیان سے بھی ظاہر ہے کہ یہ **ناول**

مکمل نہیں ہوا تھا۔

پھولوں کی ڈالی ' ایك اخلاقی ناول بھی اسی رساله
کے ذریعه سے پبلك کے آگے پیش کیا جس میں اپنا
خاص رنگ قایم رکھا۔ مگر افسوس که اوراق ادیب'
کے ساتھ یه خوش نما ڈالی بھی مرجھا کر رہ گئی۔ [۴۳]

حسرت موہانی کے رسالہ: اردوے معلی ' کے نومبر ۱۹۰۳ء کے شمارے میں **سجاد** کی نظم 'آسمانی سقا' کی مکرر اشاعت ہوئی تھی اور اسی شمارے میں محل خانه ' پر **سید محمد خلیل** کا تبصرہ بھی شائع ہوا تھا جس کے حوالے **آصفہ واسع** کے یہاں موجود ہیں۔ مطبوعه ناولوں کے علاوہ مختلف رسائل میں **سجاد عظیم آبادی** کی جو تحریریں خاکسار کو دستیاب ہو سکیں ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ **علی سجاد** نے محض بارہ تیرہ برسوں میں **غزلوں** اور **نظموں** کے ساتھ ہی **ناول** بھی لکھے، **انگریزی سے ترجمے** بھی کیے، **اخلاقی مضامین** بھی لکھے اور **سفر نامے** بھی۔ علاوہ ازیں **انگریزی** میں دست گاہ کے سبب اوائل عمری سے ہی **انگریزی** میں بھی مضامین لکھتے رہے۔ انھوں نے **فارسی** میں بھی **غزلیں** کہیں۔ ایک شعر ملاحظہ فرمائیں:

نے گریه نے آو نه من ناله فرستم
از لخت جگر پیش تو پر کاله فرستم

سجاد کی **غزلوں** کا انداز کلاسیکی ہے۔ اودھ پنچ ' کی **نظموں** اور **مضامین** کا اسلوب ظریفانہ ہے جس میں خوش مزاجی اور زندہ دلی اور جا بہ جا محاوروں کے استعمال کے ساتھ ہی مزاح کی کیفیتیں بھی ملتی ہیں۔ محل خانه اور نئی نویلی ' میں بھی جا بہ جا خوش طبعی، خوش مذاقی اور لطافت و ظرافت کی رِکل کاریاں موجود ہیں۔ اس لحاظ سے وہ **اردو انشائیه نگاروں** کی اولین صف میں بھی شامل تھے۔ نثری تحریروں کا بنیادی مقصد اصلاحِ معاشرہ تھا۔ تاریخی اور ادبی مضامین میں موضوع کی مناسبت سے زبان و بیان کا استعمال ملتا ہے۔ کہیں کہیں داستانی اسلوب بھی نظر آتا ہے۔

رہے ثابت قدم سجاد آفت میں مصیبت میں
جو سچ پوچھو تو اس کو ہمتِ مردانہ کہتے ہیں

حواشی

۱۔ گلشنِ حیات — **معین الدین احمد قیس رضوی**،۱۹۲۶ء،ص:۱۰۵

۲۔ خم خانہ جاوید [جلد: چہارم]—لالہ سری رام، ھمہ رد پریس (دھلی)۱۹۲۶ء،ص: ۷۵-۷۹

۳۔ تذکرہ مسلم شعرائے بہار [حصہ: دوم]—**حکیم سید احمد اللہ ندوی** (کراچی)۱۹۶۶ء،ص:۱۰۵

۴۔ حقیقت بھی کہانی بھی —**سید بدرالدین احمد**، بہار اردو اکادمی (پٹنہ)۲۰۰۳ء، ص:۱۰۵

۵۔ مردم دیدہ —**چراغ حسن حسرت**،دار الاشاعت (لاہور)۱۹۳۹ء،ص:۴۵

۶۔ **خیال** کی حیات اور ادبی کارناموں کے لیے ملاحظہ کیجیے: سید نصیر حسین خاں خیال —**ارشد مسعود ہاشمی** (مظفر پور)۲۰۲۳ء

۷۔ 'اردو ناول نگار'—**نصیر حسین خیال عظیم آبادی**، معاصر ،نومبر ۱۹۴۵ء،ص:۱۰

۸۔ ۱۸۴۸-۱۷۶۴ء انیسویں صدی کے اوائل میں عظیم آباد آئے۔ کافی دولت مند تھے۔ تین پشتوں کی دولت ان کے پاس جمع تھی۔ عظیم آباد میں بڑی حویلی کے نام سے ان کی کوٹھی تھی۔ ان کی اولاد میں **سید مہدی علی خان**، **سید محمد علی خاں**، **سید قاسم علی خاں**، **سید لطف علی خاں** عظیم آباد کی نامور شخصیات تھیں۔ (تفصیل کے لیے ملاحظہ فرمائیں: کاروانِ رفتہ —**نقی احمد ارشاد**، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری (پٹنہ)۱۹۹۵ء،ص:۲۰۸-۱۸۸

۹۔ **سید علی بخش فرقتی** عرف **سید امیر جان** خلف **سید کریم بخش** مولد دھلی، بارہ برس کے سن میں اپنے پدر بزرگوار کے ہمراہ عظیم آباد میں آکر اقامت اختیار کی۔ ابتدا میں **میر محمد مہدی عیشی** سے استفادۂ سخن کیا۔ آخر میں **ناظر وزیر علی عبرتی** کے حلقۂ تلامذہ میں داخل ہوئے۔ (تاریخ شعرائے بہار [جلد: اول]—**عزیز الدین احمد بلخی**، دی قومی پریس لمیٹڈ (پٹنہ)۱۹۳۱ء،ص:۸۰-۷۷ **محفوظ الحق** نے **عبرتی** کے تلامذہ میں ایک شاعر **شاہ بخشش حسین فرقتی** کا ذکر کیا ہے۔ ممکن ہے کہ **علی بخش** اور **شاہ بخشش** ایک ہی شخص ہوں۔ بقول **محفوظ الحق**، **عبرتی** نے اپنی کتاب: معراج الخیال 'میں **فرقتی** کی بہت تعریف کی ہے۔ (**محفوظ الحق**: عبرتی عظیم آبادی —ندیم (بہار نمبر) جولائی-اگست۱۹۳۳ء،ص:۲۱۸،**عبدالواسع ضیا جالوی** کا بیان ہے کہ اکثر عمائدین شہر **عبرتی** کے شاگرد تھے۔ **سید امیر جان فرقتی** ان کے ممتاز شاگردوں میں تھے (صنم —**وزیر علی عبرتی عظیم آبادی**، اکتوبر ۱۹۵۸ء،ص:۱۹

۱۰۔ دیکھیے: آئین شعرائے بہار —**خواجہ افضل امام**،دار الادب (پٹنہ)-۲۰۰۲ء،ص:۳۴

۱۱۔ ایضاً،ص:۲۵

۱۲۔ **سید لطف علی خاں** سی ای اے، **میر عبداللہ** کے چھوٹے فرزند تھے۔اس لحاظ سے ان کے اور **سجاد** کے خاندان میں قرابت تھی۔**لطف علی خاں** کو تین بیٹیاں اور تین بیٹے تھے۔تعلیم سے سروکار نہ تھا اس لیے جس انگریز کو اتالیق بنایا گیا اس سے **سجاد** ہی فیض یاب ہوتے رہے۔**نواب صاحب انگریزوں** کے مخالف تھے، ۱۸۵۷ء میں گرفتار ہوئے پھر بری الذمہ قرار دیے گئے۔انھوں نے دل کھول کے انجینئرنگ کالج، پٹنہ (موجودہ این آئی ٹی)اور گذری وارڈ پٹنہ ہسپتال کی تعمیر میں روپے سرکار کو دیے اور سرکار نے **نواب** اور **سی ای اے** کے خطابات سے سرفراز کیا۔(کاروانِ رفتہ —**نقی احمد ارشاد**، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری (پٹنہ) ۱۹۹۵ء،ص:۱۹۹

۱۳۔ 'بہار کا ایک اردو ناول نگار'—**نصیر حسین خاں خیال**، معاصر، نومبر ۱۹۴۵ء، ص:۱۳

۱۴۔ **سعید الملک راجا سر محمد امیر حسن خاں خان بہادر**، ۱۸۵۸ء سے ۱۹۰۳ء تک محمود آباد کے والی تھے۔وفات ۳۱ رمئی ۱۹۰۳ء(حوالہ: سوانح حیات راجہ صاحب محمود آباد —**سید اصغر علی شادانی**(کراچی)۱۹۸۶ء، ص:۴۸

۱۵۔ 'بہار کا ایک اردو ناول نگار'، ایضاً، ص:۱۴

۱۶۔ ادیب'، ستمبر ۱۸۹۷ء،ص:۳۲-۲۹

۱۷۔ **راجا نوشاد علی خان** خلف **راجا نواب علی خان** ابن **راجا مردان علی خان** تعلق دار، میلا رائے گنج، ضلع بارہ بنکی، **مجموعہ کلام**: دیوان نوشاد (۱۹۲۰ء)

۱۸۔ 'بہار کا ایک اردو ناول نگار'، ایضاً، ص:۱۷

۱۹۔ **اختر اورینوی** نے لٹریچر سوسائٹی کو ہی لائبریری سوسائٹی لکھا ہے۔(تحقیق و تنقید، الہ آباد: کتابستان ۱۹۶۰ء، ص:۱۵۹)

۲۰۔ تفصیلات کے لیے دیکھیے: **نصیر حسین خاں خیال**، ایضاً

۲۱۔ 'بہار کا ایک اردو ناول نگار'، ایضاً، ص:۱۷

۲۲۔ 'بہار کا اردو ناول نگار'—**نصیر حسین خیال عظیم آبادی**، معاصر، دسمبر ۱۹۴۵ء، ص:۱۴-۷

۲۳۔ نئی نویلی' کا ذکر جہاں بھی ہے وہاں اسے **ناول** لکھا گیا ہے۔**آصفہ واسع** اور **مظفر اقبال** بھی اسے **ناول** کہتے ہیں۔

۲۴۔ **نواب عماد الملک سید حسین بلگرامی** ۱۸ اکتوبر ۱۸۴۲ء میں صاحب گنج، گیا (بہار) میں پیدا ہوئے۔**نواب سر سالار جنگ**، مدار المہام دولت **آصفیہ** کے معتمد خاص تھے۔۳ جون ۱۹۲۶ء کو انتقال ہوا۔

۲۵۔ یہ **خیال** کی وضع داری تھی کہ انھوں نے کبھی یہ نہیں لکھا کہ **سجاد** کو ان کی وجہ سے کیا مراعات حاصل ہوئیں۔خیال نے جس دوست کے توسط سے لیفٹیننٹ کرنل فلٹ، سیکرٹری، بورڈ آف اگزیمنرز سے ملنے کا ذکر کیا ہے وہ دوست خود

خیال تھے۔اس طرح کلکتے میں جس دوست کے گھر میں قیام کا ذکر کیا گیا ہے وہ **خیال** کی ہی قیام گاہ تھی۔

۲۶۔ Sir Edward Denison Ross (۱۹۴۰-۱۸۷۱ء)۔۱۹۰۱ء سے ۱۹۱۱ء تک کلکتہ مدرسہ کے پرنسپل تھے۔

۲۷۔ مشاهير اردو ادب [حصہ:سوم] مرتب:**عابد رضا بیدار**،خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری (پٹنہ) ۱۹۹۵ء،ص:۳۰۵۔اس کتاب کی فہرست 'زمانہ' کے شمارہ بابت جنوری ۱۹۱۰ء کا حوالہ دیا گیا ہے۔یہ شمارہ خاکسار کو نہ مل سکا۔**خیال** کے مطابق **سجاد** کی وفات مئی ۱۹۱۰ء میں ہوئی تھی،تو ممکن ہے کہ 'زمانہ' نے جنوری ۱۹۱۱ء میں یہ تعزیت شائع کی ہو۔مجھے یہ شمارہ بھی نہیں مل سکا۔

۲۸۔ بهار میں اردو ناول نگاری ۱۹۴۷ء تک —**آصفہ واسع**،،موڈرن پبلشنگ هاؤس (نئی دهلی) ۱۹۹۷ء،ص:۱۴۵

۲۹۔ تاريخ اردو ادب بهار [جلد:اول] —**جاوید حیات**،**اردو ڈائرکٹوریٹ** (پٹنہ) ص:۲۴۱

۳۰۔ خم خانه جاويد ،ایضاً،ص:۷۵

۳۱۔ **ناول نگار**،ص:۱۳

۳۲۔ بہار میں اردو نثر کا ارتقاء—**مظفر اقبال**، **کتاب خانہ** (پٹنہ) ۱۹۸۰ء،ص:۳۱۴-۳۱۱

۳۳۔ ایضاً،ص:۱۴۶

۳۴۔ تاريخ ادب اردو بهار [جلد:دوم] مرتب:**اعجاز علی ارشد**،**اردو ڈائرکٹوریٹ** (پٹنہ) ۲۰۲۳ء،ص:۲۳۰

۳۵۔ پھولوں کی ڈالی —**مولوی سید علی سجاد دہلوی عظیم آبادی** 'باپ بیٹی کا حال' شمس بنگالہ - اپریل ۱۹۰۸ء،ص:۲۸-۲۱

۳۶۔ پھولوں کی ڈالی —**مولوی سید علی سجاد دہلوی عظیم آبادی**،**سعیدہ اور قلعہ دولت لو پاشا**۔شمس' مئی ۱۹۰۸ء،ص:۵۶-۴۹ (شمارے سے متعلق سبھی اطلاعات کا اندراج شمس بنگالہ 'جیسا ہی ہے لیکن رسالے کا نام صرف شمس' لکھا گیا ہے۔)

۳۷۔ **السعی منی و الا تمام من اللّٰہ**—**سید محمد وصال**،ادیب (عظیم آباد) اکتوبر ۱۸۹۷ء،ص:۳

۳۸۔ پھولوں کی ڈالی —**مولوی سید علی سجاد دہلوی عظیم آبادی**، ادیب (عظیم آباد) ضمیمہ: اکتوبر ۱۸۹۷ء،ص:۲

۳۹۔ پھولوں کی ڈالی —**مولوی سید علی سجاد دہلوی عظیم آبادی** 'باپ بیٹی کا حال' ادیب (عظیم آباد) ضمیمہ:اکتوبر ۱۸۹۷ء،ص:۳

۴۰۔ ایضاً،ص:۵

۴۱۔ ایضاً،ص:۷

۴۲۔ پھولوں کی ڈالی ،**سعیدہ اور قلعہ دولت لو پاشا**۔ایضاً،ص:۵۶

۴۳۔ 'بهار كا ايك اردو ناول نگار'،ایضاً،ص:۱۷

فوک لور (Folk-lore)

سماجی اور روایتی ادب

پروفیسر محمد اقبال حسین ندوی*

فوک لور (Folk-lore) کا تعلق حقیقی طور پر بیانیہ یا روزانہ کی عوامی زبان اور ثقافت سے ہے لیکن ایک گروہ نے اسے خاص طور سے اجتماعی زندگی کی ثقافت یا ثقافت کے جز کے طور پر پیش کیا ہے ، اس کا تعلق چونکہ انسانی زندگی کے بنیادی پہلو سے ہے اس لیے اس پر ہر ایک زبان میں بیش بہا مضامین اور کتابیں لکھی گئی ہیں۔

فوک لور (Folk-lore) جسے ہم **'لوک کھانی'** کہتے ہیں، **انگریزی** میں دو الفاظ Folk اور Lore پر مشتمل ہے، Folk کا معنی ہے لوگ اور عوام اور Lore کا معنی ہے حکمت و دانائی جسے پرانے قصوں، داستانوں، روایتوں اور لوک کہانیوں سے بھی تعبیر کرتے ہیں، یہ فن زبانی گفتگو، اور زبانی روایتوں سے تعلق رکھتا ہے، اس میں کہانی، روایت، داستان، کہاوت، ضرب المثل، شاعری چٹکلے، لطیفے، مذاق کی باتیں یہ سب کچھ جو روزانہ کی زبان کی شکل میں مستعمل ہیں، شامل ہیں۔

یہ عجب بات ہے کہ انسان کے وجود کے ساتھ فطری طور پر انسانی نفسیات نے کسی تصنع و تکلف کے بغیر روزانہ کی گفتگو میں جن باتوں کو وجود میں لایا تھا، انسان کی فطری کیفیات کا جو بغیر کسی

* شعبۂ عربک، سنٹرل انسٹی ٹیوٹ آف انگلش اینڈ فارن لنگویجز، حیدرآباد

اصول اورفن کے بالکل فطری طور پر اظہار ہوا تھا، دوسرے فنون اور علوم کی طرح اس کو بھی علم وفن کا موضوع بنادیا گیا، جس کو مادی ثقافت کہتے ہیں اس میں اس کو شامل کر دیا، طرزِ تعمیر کا روایتی انداز عوامی عقیدوں پر عمل، عوامی عقیدت، رسم ورواج، تہوار، شادی بیاہ کے انداز، عوامی رقص اور دوسرے رسم و رواج کو اس کا حصہ بنادیا گیا، ان میں سے ہر ایک کو روایتی ثقافت کا اظہار سمجھا جاتا ہے۔

فوك لور (Folk-lore) کے لفظ کو **ولیم تھومس** (William Thoms) نے ۱۸۴۶ء میں اس فن کے لیے وضع کیا جو عوامی عادات واطوار، اور عوامی ادب کے مفہوم پر مشتمل ہے، مجموعی طور پر **فوك لـــور** (Folk-lore) کا تعلق اس قومی وراثت کے سرمایے سے ہے جو عادات واطوار، اعتقادات، حکایات اور روایات زبانی طور پر یا عملی شکل میں نسل در نسل خاص علاقہ میں منتقل ہوتے رہے ہیں اور کسی معاشرے کا بنیادی ثقافتی اور روزانہ کی زندگی کا حصہ ہیں، قومی فنون کے طور پر ضرب الامثال، **لـــوك** گیت، رقص، کھیل کود، حکایات وخرافات، اعتقادات، لباس مختلف قسم کے رسم ورواج وعادات اور ثقافتی اقدار جو کسی سوسائٹی کا حصہ ہیں تسلیم کیے گئے ہیں۔

فوك لور (Folk-lore) کے بنیادی اور اس کے اقسام کو اس طرح بیان کیا جاسکتا ہے:

۱۔ **فـــوك لـــور** (Folk-lore): لفظی یا روایتی وہ ہے جو تحریری نہیں ہے بلکہ گفتگو اور زبانی صورت میں مستعمل ہے اس میں لوک کہانیاں، زبانی قصے، قومی زبانی حکایات، امثال، چٹکلے، گیت، عوامی اشعار اور گانے وغیرہ شامل ہیں۔

۲۔ **اجتمـاعـی فوك لور** (Folk-lore): عادات واطوار جو نسل در نسل روایتی طریقے سے منتقل ہوتے رہتے ہیں، رسم ورواج، تہوار، شادی بیاہ کے طور طریقے، خاص خاص موقعوں کے ریت رواج، سماجی خاص ماحول اور دیہاتی طریقہ علاج وغیرہ۔

۳۔ **مادی ثقافتی فوك لور** (Folk-lore): اس میں قومی عوامی لباس مختلف قسم کے عام گھریلو اور اجتماعی ساز وسامان، روایتی اور تقلیدی رہائش گاہیں، پیشے جن کا تعلق خاص علاقائی طور طریقوں سے ہے اس کے علاوہ دستی مصنوعات اور روایتی صنعتیں شامل ہیں۔

۴۔ **علاقـائـی فنـی فوك لور** (Folk-lore): ان کا تعلق علاقائی رقص وسرود، موسیقی اور گیت، خالص علاقائی فنون اور پیشہ ورانہ مہارت نقش ونگار، نقوش وآرائش جو صدیوں سے

چلے آرہے ہیں۔ وہ شامل ہیں۔

انسانی زندگی میں **فوک لور** (Folk-lore) کی اپنی اہمیت ہے معاشرہ قوم کی تاریخ کا حصہ ہے، انسان جب سے وجود میں آیا، اس میں معمولی شعور پیدا ہوا، اشاروں کی زبان میں کچھ آواز کے ذریعہ اپنی بات دوسروں تک پہنچانے اور اس کو سمجھنے کی قدرت پیدا ہوئی، اس کے پیچھے زندگی کی ضرورت کی تکمیل اور احساس جو زندگی کا پہلا اور بنیادی عنصر ہے **فوک لور** (Folk-lore) کی صورت میں اس کا اظہار تھا۔ دردوغم، تکلیف اور خوشی وغم کے جذبات جس کا تعلق احساس سے ہے اس کا اظہار انسانی زندگی کی لازمی کیفیت ہے ایک دوسرے کو اس میں شریک کرنے کی خواہش اور بے پناہ رغبت انسانی زندگی اور وجود میں آنے والے معاشرے میں پیوست ہے۔

یہ ایک حقیقت ہے کہ انسان کی زندگی میں ترقی یافتہ زبان اور ترقی یافتہ معاشرے کا وجود اچانک سامنے نہیں آیا، یقیناً ابتدا میں ٹوٹے پھوٹے الفاظ میں اظہارِ احساس اور اظہارِ خیال کرتے رہے ہوں گے، رفتہ رفتہ عقل کے استعمال میں ترقی ہوئی ہوگی، الفاظ میں ربط اور بعض جملوں کا استعمال کرنا آیا ہوگا، لسانیاتی بنیاد پر غور کریں تو ایک ہی تلفظ کا لفظ دو مختلف زبانوں میں دو مختلف معانی میں مستعمل ہے، کبھی بنیادی سطح پر معنی میں موافقت بھی پائی جاتی ہے، لفظ **لور** (Lore) پر غور کریں جو **انگریزی** میں حکمت ودانائی کے معنی میں مستعمل ہے اور **ھندوستانی زبانوں** میں **لوری** کے لفظ پر غور کریں جو چھوٹے بچوں کو راحت پہنچانے کے لیے مائیں اور بڑی عورتیں نغمے، گیت کی شکل میں سناتی تھیں، اور عوامی زبان میں چھوٹی چھوٹی کہانیاں سناتی تھیں اس میں جانوروں کی زبان کی نقل کرتے ہوئے جانوروں کے قصے، خرافات اور دوسری نوعیت کے دل چسپ قصے جن کو بچے سننا پسند کرتے ہوں، ان میں خوشی وغم کی نوعیت کا اظہار، خوف اور بہادری کا بیان اس طور پر کیا جاتا کہ اس میں حکمت ودانائی کی باتیں بالواسطہ طور پر شامل ہوتیں، اس لحاظ سے لفظ **لور** (Lore) اور **لوری** میں قدرے مشابہت بھی ہے اور اختلاف بھی۔

لوری کی ایجاد فطری تقاضے کے تحت تھی، بچوں کے دل بہلانے، سولانے اور ان کے ساتھ جذبات کا اظہار کرنے کے لیے عورتیں اسے گنگناتیں اور خود بخود موزوں آواز اور الفاظ جو وفورِ جذبات سے پیدا ہوتے، ان کا استعمال کرتی تھیں، ان کی آواز میں وزن وتوازن مصنوعی اسباب کی وجہ سے نہیں تھی، اس میں بناوٹ اور سوچ نہیں تھی، جو کچھ تھا محض جذبات کے اظہار کا ایک فطری انداز تھا،

زبان کی تشکیل مصنوعی انداز سے نہیں ہوتی تھی، بلکہ احساس جو ذہن وفکر کا غیر تربیتی انداز تھا، خاص ترنم اور نمگی میں ڈھالتا تھا، زبان کا وہ انداز عام انداز تھا، احساس کو سلیقے سے پیش کرنے کا طریقہ نہیں تھا، فطری طریقے سے احساس اور جذبات بغیر سوچے سمجھے الفاظ کی شکل اختیار کرتے اس میں اس کا اپنا حسن و جمال ہوتا، جس کو سننے میں اچھا لگتا تھا، وہ کانوں میں رس گھولتے تھے، یہی چیز سکون کی کیفیت پیدا کرتی تھی اور بچہ ماں کی گود میں راحت محسوس کرتے کرتے سو جاتا، یہ ایک خیالی تصور ہے، سائنس کی تحقیق جس انداز سے بھی نتیجہ نکالے جنین سے لے کر زندگی کے خاص مرحلے تک نفسیاتی مطالعہ اور زندگی کے اسباب ونتائج کا تجزیہ کرے لیکن فطری عمل کے رجحان کو کوئی تحقیق قید نہیں کر سکتی۔

یہ قصہ یہیں ختم نہیں ہوتا، زندگی میں احساس کی نوعیت بدلتی رہتی ہے، زندگی کہساروں، بیابانوں اور ریگ زاروں تک محدود نہیں رہی بلکہ ان ہی حالات میں نئی نئی چیزیں اور باتیں سامنے آتی رہیں، اس کے لیے الفاظ وجود میں آتے گئے، زندگی کی نئی کیفیات اور نئے احساسات نے نئی نئی باتوں کی طرف توجہ دلائی، عوامی زبان کا دائرہ وسیع ہوتا رہا، **زبان لوری** سے نکل کر بچوں کے لیے قصے کہانیوں کے دور میں داخل ہوگئی، انسانی نفسیات پر اردگرد کے ماحول نے اثر ڈالا، خود بخود ماحول زندگی میں تبدیلی کا رجحان پیدا کرتا گیا، **عوامی زبان** میں ہی ایسی باتوں کو مختلف نوعیت کے قصے کہانیوں کے پیرائے میں بیان کیا جانے لگا، جو بچوں کی نفسیات پر اثر انداز ہوں، انسان میں خوف وراحت اور خوشی وغم کے میلانات غیر شعوری طور پر شروع سے رہے ہیں یہی باتیں قصوں کا محور تھیں، بچوں کو ان کیفیات سے آشنا کرنے کے لیے قصوں کے کردار اور زبان کا استعمال کیا جانے لگا، یہی بات بچوں کی تربیت اور تعلیم کا ذریعہ بنے لگی۔

عوامی زبان لوری کی شکل میں بچوں کے لیے وجود میں آئی، رفتہ رفتہ **لوک** گیت کی شکل اختیار کرنے لگی مختلف موقعوں کے لیے عوامی زبان میں گیت کا وجود ہوا، الفاظ کی تک بندی اور غنائی صورت نے گیت کی شکل اختیار کر لی، تہواروں اور شادی بیاہ کے موقعوں پر عورتوں نے گیتوں کو رواج دیا، گاؤں دیہات میں آج بھی وہ **لوک** گیت گائے جاتے ہیں، کہیں کہیں شہروں میں بھی اس کا رواج ہے، حیدرآباد میں ڈھولک کے گیت مختلف مواقع پر آج بھی گائے جاتے ہیں، اور بالکل مقامی عوامی زبان میں ہوتے ہیں، لوگ سن کر لطف اندوز ہوتے ہیں ہنسی قہقہے کی بوچھار ہونے لگتی ہے۔ اس طرح عوامی زبان کی فطری کیفیت سے ذوق کی تسکین ہوتی ہے۔

سماج اور معاشرے میں پھیلاؤ آیا، زندگی میں مختلف طبقات وجود میں آئے، ہر ایک طبقے میں عوامی زبان نے رواج پایا، لوگوں اور لوک گیتوں کے مختلف انداز نے جنم لیا، قبائلی علاقوں میں مختلف زبانوں میں وہ دیکھنے اور سننے کو ملتی ہے، کہا جاتا ہے: عربوں میں اونٹ میں مستی پیدا کرنے اور تیز رفتاری کے لیے عوامی الفاظ میں خوبصورت نغمے ساربان گاتا ھے اور اس کی کیفیت سے اونٹ سرشار ھو کر تیز گام ھو جاتا ھے، نغمہ صرف انسان پر ہی اثر انداز نہیں ہوتا ہے، بلکہ جانوروں پر بھی اثر انداز ہوتا ہے، اب تو تہذیب تبدیلی کا شکار ہوتی جارہی ہے، گاؤں کی زندگی میں بھی مویشی کاشت کاروں کی زندگی سے دور ہوتی جارہی ہے، ایک دور تھا، اور کہیں کہیں اب بھی ہے، چرواہے کھلے میدانوں میں جھاڑ جنگلوں میں عوامی زبان میں سکون وراحت اور مختلف کیفیات کے اظہار کے لیے گیت گاتے تھے، اور اب بھی گاتے ہیں، گرچہ اب اس کی جگہ فلمی نغموں نے لے لی ہے۔

قصے کہانیوں کا آغاز بھی **فوک لور** (Folk-lore) کی صورت میں ہی ہوا، **لوریوں** کے ساتھ قصے کہانیوں کا بھی وجود ہوا، مائیں عوامی زبان میں بالکل ابتدا میں بچوں کو مخاطب کرنے، ان میں باتوں کو سننے کا شوق پیدا کرنے، باتوں کو سمجھنے کی صلاحیت پیدا کرنے کے لیے فرضی قصے جو چند الفاظ اور جملوں پر مشتمل ہوتے، سناتیں، بچے جب سمجھنے لگتے تو ان کی نفسیات کے مطابق کبھی ڈرانے کے لیے خطرناک قسم کے قصے اور کبھی ان میں جرأت و بہادری پیدا کرنے کے لیے بہادری کے مفروضہ قصے، بچوں کو خوش کرنے کے لیے پر لطف قصے عوامی زبان ہی میں سنائے جاتے، اسی طرح چرواہے آپس میں جمع ہوتے تو اپنی دانست میں خود ساختہ کہانیاں سناتے، اور اس طرح کچھ لوگ صبح شام مل کر بیٹھتے تو اس محفل میں باتوں باتوں میں کچھ مفروضہ قصے کہانیاں سنا کر خوش ہو لیتے، کچھ سبق آموز باتیں کر لیتے، زندگی کی رنگارنگی اس رنگِ محفل کا حصہ ہوتی، غرض کہ زندگی اور معاشرے کی تبدیلی کے ساتھ عوامی قصے کی نوعیت میں بھی تبدیلی ہوتی رہی، عوامی زبان کی لوک کہانیاں جو ترتیب دی گئی ہیں ان میں ان باتوں کو محسوس کر سکتے ہیں، ان کہانیوں میں بچوں کی تربیت کی باتیں شامل ہوتی ہیں اور دوسری کہانیوں میں ان کے ذوق کی تسکین کا سامان ہوتا ہے، عوامی زندگی کی جھلکیاں لوک کہانیوں میں پائی جاتی ہیں، یہ فطری ہوا دنیا کی ہر ایک زبان میں موجود ہے خواہ وہ زبان تحریر کی شکل میں آئی ہو یا نہ آئی ہو، عوامی زبان جو بالکل فطری ہے اس کو بولنے اور سننے کا جو فطری لطف ہے وہ کہیں اور کہاں۔

فوک لور (Folk-lore) ہی ایسا فن ہے جو قوموں کی داستانِ حیات کو محفوظ رکھنے کا ذریعہ ہے، زبانوں کی خصوصیات، ان کی تبدیلی و ترقی کے فرق کو جاننے سمجھنے کا ذریعہ عوامی زبان میں مختلف ادوار میں تبدیلی کے اوصاف ہی ہیں، قوموں کی ثقافت کے بنیادی عناصر کو بھی عوامی زبان سے ہی سمجھا جا سکتا ہے، کسی زبان کی بول چال کی زبان کسی قوم کی طرزِ رہائش فکری بالیدگی، اخلاق و سیرت کا پتہ دیتی ہے، فنون کے آغاز و ارتقا کا پتہ بھی اسی سے چلتا ہے، عوامی زبان ہی کسی بھی قوم کی ثقافت کی حفاظت کی ضامن ہے۔

فوک لور (Folk-lore) ایک تاریخی دستاویز ہے، ایسا تاریخی دستاویز ہے جو تحریر میں نہیں ہے لیکن قوموں کی تاریخ اس میں موجود ہے کسی بھی قوم کی عوامی زبان اور اس میں موجود ثقافتی اور تہذیبی ورثے کا جائزہ لیا جاتا ہے تو اس قوم کی ابتدا سے اس کی عوامی زبان میں الفاظ و تعبیر کے ساتھ فکر و خیال کی جھلکیاں پائی جاتی ہیں، وہ اس قوم کی تاریخ ہے، عوامی زبان میں روایات اور رسم و رواج میں عوامی زبان کے استعمال میں جو فکر و خیال کا تانا بانا پایا جاتا ہے، اور عہد بہ عہد اس زبان کے استعمال اور اس میں موجود عادات و اطوار کا اظہار اور تبدیلی کے عناصر تاریخی نوعیت کے پائے جاتے ہیں، اس کی حیثیت تاریخی دستاویز کی ہوتی ہے، کسی قوم کی زبان کی بنیاد پر اس قوم کی روزانہ کی زندگی، معاشرتی احوال کا تجزیہ کیا جاتا ہے تو غیر مکتوب تاریخ سامنے آجاتی ہے۔

فوک لور (Folk-lore) ادب اور نئے فنون کے لیے تخلیقی مصادر کی حیثیت رکھتے ہیں عوامی زبان کی روایت و درایت ادب کے وجود میں آنے کا سبب بنتے ہیں اور نئے فنون کو وجود میں لانے کے لیے معاون ثابت ہوتے ہیں، غرض کہ **فوک لور** (Folk-lore) ابداعی مصادر ہوتے ہیں، **فوک لور** (Folk-lore) ادب کی تخلیق کے لیے بنیادی عنصر ہوتا ہے، جو ایک کونپل سے پھول بننے میں معاون ہوتا ہے، نئے فنون کی تاریخ پر غور کریں تو ہم کو **فوک لور** (Folk-lore) ہی میں نئی اپج اور نئی ابداعی تصور و فکر کی روح ملتی ہے، ان موضوعات پر بہت کچھ لکھا گیا ہے اور لکھنے کی گنجائش باقی ہے، یہاں اس اجمال کی تفصیل کی گنجائش نہیں۔

فوک لور (Folk-lore) قومی اور اجتماعی ترقی میں بھی معاون ثابت ہوتا ہے، اور باہمی روابط کے لیے مضبوط رشتہ ثابت ہوتا ہے، قومی اور اجتماعی زندگی میں باہمی تعلقات کی برقراری کے لیے اہم کردار ادا کرتا ہے، کسی قوم اور معاشرے میں عوامی زبان آپس میں جس قدر مضبوطی کے ساتھ لوگوں

میں تعلقات کو استوار رکھتا ہے کسی چیز میں وہ بات نظر نہیں آتی ہے، **فوک لور** (Folk-lore) عوامی زبان کو عام کر کے معاشرے کو پائیدار رشتے سے منسلک کرتا ہے، اگر غور کیا جائے تو کسی بھی سوسائٹی کے باشندے کی عوامی زبان کی یکسانیت افراد کو ہر ایک موقع کے لیے بڑی طاقت فراہم کرتی ہے، اورلوگ آپس میں اس کی وجہ سے ترقی کی منزل طے کرنے میں آسانی محسوس کرتے ہیں، غرض کہ **فوک لور** (Folk-lore) قوم و معاشرہ کے منازل طے کرنے میں مضبوط رشتہ ثابت ہوتا ہے۔

فوک لور (Folk-lore) جو عوامی زبان کی تعبیر ہے عام آدمی اور عوام جو غیر تحریری زبان روزانہ کی زندگی میں استعمال کرتی ہے، اس میں اس کی عقل وفکر شامل ہوتی ہے، زبان میں جس طرح کی سوچ اور فکر ہو، اس کا انداز جو کچھ بھی ہو، اس میں اس کی سمجھ اور قومی شعور کا حصہ ہوتا ہے، عوامی زبان کے استعمال اور فکر و خیال کی تعبیر سے عوام کی فہم کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے، **فوک لور** (Folk-lore) عوامی معاشرتی زندگی کی صرف کہانی نہیں ہے، بلکہ قومی طرزِ فکر اور قومی عقل وشعور کی پیائش کا ذریعہ بھی ہے، **عوامی زبان** اور **فوک لور** (Folk-lore) کے مدارج سے تفکیر اور عقلیت کے فہم کا وجود سامنے آتا ہے، اس کا مرتبہ معلوم کیا جاسکتا ہے، اس لحاظ سے **فوک لور** (Folk-lore) کی بڑی اہمیت ہے۔

فوک لور (Folk-lore) قومی ادبی کہانیوں کا حصہ ہے، کسی بھی زبان وادب کا مطالعہ کریں تو خرافاتی کہانیاں، عوامی کہانیاں اور قومی کہانیاں جو عوامی زبان میں رائج تھیں وہ زبان وادب میں اس طور پر شامل ہوگئی ہیں کہ وہ زبان وادب کا حصہ بن گئی ہیں، یہ بات کسی ایک زبان یا اس کے ادب سے مخصوص نہیں ہے، ہندوستانی زبانوں، **عربی**، **فارسی**، **انگریزی زبانوں** میں ہر ایک زبان کے ادبا جو پیدائشی طور پر اپنی مادری عوامی زبان سے فطری لگاؤ رکھتے تھے، عوامی زبان کے قصے، کہانیوں، امثال، محاورے، تخیلات اور بسا اوقات الفاظ کو بھی ادبی زبانوں میں منتقل کیا، جب پڑھیے تو زبان وادب میں خاص جمالیاتی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔

عربی زبان میں بڑی تعداد میں ادبا نے عوامی زبان کے الفاظ اور تعبیرات کو جملوں کے درمیان اس طرح استعمال کیا ہے کہ جو عوامی زبان اور ادبی زبان دونوں سے واقف ہیں اس سے خاص لطف لینے لگتے ہیں، عوامی زبان کو عام کرنے یا کسی اور غرض سے ایسا نہیں کیا ہے جس سے ادبی زبان سے دوری یا اس میں بگاڑ پیدا کرنے کا شبہ ہو، بلکہ ایک فطری تقاضے کے تحت اندرونی ذوق غیر شعوری طور پر کام کرنے لگتا ہے جس سے عبارت میں خاص مٹھاس کی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔

دل چسپ بات تو یہ ہے کہ شعرا تفریحِ طبع کے لیے طنز ومزاح کے لیے عوامی زبان کا استعمال کرتے ہیں، اس سے خاص قسم کی ثقافت کی حفاظت بھی ہے تفنِ طبع کے طور پر شاعر جو کچھ عوامی زبان میں کہتا ہے، عوام اس سے لطف اندوز ہوتی ہے، موجودہ دور کی تھکاوٹ سے چور اور پریشان کن زندگی میں تفریحِ طبع، اور مسرت وشادمانی کا سامان محسوس کرتی ہے، **دکنی زبان کی شاعری**، **بھوجپوری زبان** کی شاعری، **عربی زبان** کی مختلف علاقوں کی عامیانہ زبان کی شاعری میں جو طنز ومزاح پایا جاتا ہے وہ بڑا ہی دل چسپ ہوتا ہے، **فوك لور** (Folk-lore) کی یہ ایک خاص خوبی ہے کہ اس میں عوام کے غم واندوہ اور مسرت وشادمانی کے ملے جلے جذبات کا اظہار ایک فن پارے کی شکل میں پیش کر دیتا ہے۔

فوك لور (Folk-lore) کو ایک فن اور ادب کی حیثیت سے دیکھا گیا ہے، اس کا عوامی زبان اور فکر سے تعلق ہے، اور اس کا تعلق قوم وجماعت سے ہے، کسی معین فرد سے نہیں ہے، سماعت اور تقلید سے نسل در نسل منتقل ہوتا رہتا ہے، انسان اور گروہ کے ابتدائی دور سے جدید دور تک ہر ایک دور میں اس میں تجدید کا عمل بھی جاری رہا ہے، وقت کے ساتھ تبدیلی کے قابل ہونے کے باوجود اپنے اصل جو ہر اور خوبی سے الگ نہیں ہوتا ہے، **فوك لور** (Folk-lore) میں سوسائٹی اور معاشرے کا فطری عکس ہر حال میں موجود ہوتا ہے، شہری، دیہاتی، زرعی صحراوی، بحری، بری، کوہستانی اور ریگستانی وغیرہ کی معاشرتی زندگی کا عکس **فوك لور** (Folk-lore) میں ضرور پایا جاتا ہے، یہ اس کی بنیادی خصوصیت ہے، عادات واطوار، طرز رہائش، بود وباش، کلچر، زبان کی بنیادی ساخت والفاظ ہر ایک چیز سے الگ الگ **فوك لور** (Folk-lore) کی الگ الگ خصوصیات ظاہر ہوتی ہیں، ماحول اور زندگی کا عکس **فوك لور** (Folk-lore) میں پایا جاتا ہے۔

چونکہ **فوك لور** (Folk-lore) کے الگ الگ اقسام میں زندگی کی مختلف نوعیت کی تصویریں نظر آتی ہیں، **فوك لور** (Folk-lore) کے آئینہ میں زندگی کا عکس نظر آتا ہے، عوامی زبان میں زندگی کی تعبیر ملتی ہے، اس میں احساس ووجدان کی تعبیر کے ساتھ جمالیاتی حس کا عکس بھی نظر آتا ہے، اس لیے اس کو ادب اور فن کے دائرے میں لایا جاسکتا ہے۔

رقص، موسیقی، تقلیدی طرزِ تعمیر، لباس، زندگی کے ساز وسامان قومی پیشے جو ابتدائی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں ان سب کو **فوك لور** (Folk-lore) میں شامل کرلیا گیا ہے، اور ہر ایک کو فن کا درجہ دے دیا گیا ہے۔

آغا حشر کاشمیری
کی
ڈراما نگاری

ڈاکٹر مجیب احمد خان*

انسانی تخیل اور مشاہدہ ہمیشہ تخلیقِ فن کی اساس رہی ہے۔فن کار کے شعور میں وہی منظر اور کیفیت منعکس ہوتی ہے جو اُس کے تجربے اور احساس کے دائرے میں آتی ہے۔ یہی احساس جب اظہار کی صورت اختیار کرتا ہے تو فن پیدا ہوتا ہے۔ **ڈراما** بھی اس تخلیقی احساس کی پیداوار ہے، تاہم اس کی فنی ساخت اور اظہار کے تقاضے دیگر اصنافِ ادب سے مختلف ہیں۔ **ڈراما** صرف پڑھنے کا نہیں بلکہ دیکھنے اور محسوس کرنے کا فن ہے۔اس کا بنیادی جوہر عمل اور مظاہرے میں پوشیدہ ہے۔اس لیے **ڈرامے** کی فنی حیثیت کا تجزیہ اس کے مظاہرے، **مکالمے** ، **حرکات و سکنات** ، **ماحول** اور **اداکاری** کے تناظر میں کیا جاتا ہے۔ **ڈرامـــا** مصنف کے تخیل سے پیدا تو ضرور ہوتا ہے لیکن اپنی تکمیل اسٹیج پر اداکاروں کے ذریعے پاتا ہے۔

ڈرامے کے بنیادی اجزا میں **پلاٹ**، **مکالمہ** ، **کردار** اور **فضا** بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔

* ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، کروڑی مل کالج، یونیورسٹی آف دہلی (دہلی)

پلاٹ کسی عمارت کے ڈھانچے کی مانند ہے جو مضبوط بنیادوں پر کھڑا ہوتا ہے۔ اچھے ڈرامے کا پلاٹ نہ صرف مربوط ہوتا ہے بلکہ اُس میں داخلی ہم آہنگی اور تاثر کی شدت بھی موجود ہوتی ہے۔ ڈرامہ نگار اپنے کرداروں کے ذریعے واقعات کو آگے بڑھاتا ہے، اس لیے کرداروں کی تشکیل اُس کے تخیل اور فنی شعور کا آئینہ ہوتی ہے۔ کسی بھی ڈرامے میں خیالی عناصر کا استعمال اگر زندگی کی صداقت کے تابع ہو تو وہ غیر حقیقی نہیں لگتا بلکہ تخیل کی بلندی کے باعث دل کش بن جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بڑے ڈراما نگاروں نے ماورائی یا خیالی کرداروں کو بھی حقیقت کے پردے میں پیش کیا ہے تاکہ انسانی تجربے کی وسعت دکھائی جا سکے۔

ڈرامے کی تاریخ میں ابتدا ہی سے گیت، رقص اور مظاہری عناصر شامل رہے ہیں۔ یہ عناصر ناظرین کے لیے دل کشی کا باعث تو بنتے ہیں لیکن ان کی زیادتی بعض اوقات پلاٹ کو کمزور کر دیتی ہے اور توجہ کہانی کے اصل محور سے ہٹ جاتی ہے۔ اس کے باوجود ان کا وجود ڈرامے کی صنفی روایت کا حصہ رہا ہے۔ اصل فنی کمال یہ ہے کہ ان مظاہر کو اس طرح استعمال کیا جائے کہ وہ پلاٹ کی خدمت کریں، نہ کہ اس پر حاوی ہو جائیں۔ ایک کامیاب ڈرامہ نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ جذبات، مناظر، مکالمے اور مظاہر کے درمیان ایک توازن قایم رکھے تاکہ تاثر کی وحدت برقرار رہے۔ وقار عظیم اس حوالے سے رقم طراز ہیں:

> وحدت خواہ وہ وقت کی ہو، خواہ مقام کی اور خواہ عمل کی، پلاٹ کی مجموعی وحدت اور اس کے سارے عناصر کی یك جهتی اور ربط پیدا کرنے کا ذریعه هے۔ پلاٹ میں سادگی پیدا کرنے کی کوشش اسے زندگی کے اس تنوع اور پیچیدگی سے محروم کر دیتی هے جو حقیقت نگاری کا بڑا لا زمی عنصر هے۔ اس لیے ڈراما نگار اس تنوع اور پیچیدگی کو پیش نظر رکھتے هوئے بھی ڈرامے میں صرف ایك مرکزی

> نقطے کو ابھارتا اور اجاگر کرتا رھتا ھے۔ ڈرامے میں باقی ساری چیزوں کو (جن میں وقت اور مقام کے تصور کے علاوہ کرداروں کی گفتگو اور ان کا عمل بھی شامل ھے) اس مرکزی نقطے کے گرد گھومنا چاھیے۔ ڈراما شطرنج کا کھیل ھے۔ اس میں سارے پیادے، فیل، رخ اور فرزیں بادشاہ کے فرماں بردار اور خدمت گزار ھوتے ھیں۔ ان سب کا عمل مختلف راستے اختیار کرنے کے باوجود مقصد کی وحدت اور مرکزیت کا حامل ھوتا ھے۔ کثرت میں وحدت، پیچیدگی میں سادگی اور تنوع میں ھم آھنگی، یھی ڈراما نگار کافی مقصود و مطلوب ھے اور یه مقصود زمان و مکان وعمل کی وحدتوں کو وحدت تاثر کا پابند اور تاج بنانے سے حاصل ھوتا ھے۔[۱]

یونانی فلسفی ارسطو نے **ڈرامے** کے فن کو ایک نظریاتی بنیاد فراہم کی۔ اُس کے نزدیک ہر المیہ **ڈراما** ایک آغاز، ایک وسط، اور ایک انجام رکھتا ہے۔ **پلاٹ** پیچیدہ ہونے کے بجائے سادہ مگر بامعنی ہونا چاہیے اور کردار ایسے ہوں جو زندگی کی سچائی کے قریب ہوں۔ ان میں نہ یکسانیت ہو نہ تصنع بلکہ انفرادیت، حرکت اور احساس کی سچائی نمایاں ہو۔ ایک موثر **ڈراما** وہی ہے جو ناظر یا قاری کے ذہن پر گہرا، اثر چھوڑے اور اس میں زندگی کی حرکت و حرارت محسوس ہو۔ یہی وہ بنیادی فنی اصول ہیں جن پر **آغا حشر کاشمیری** کی **ڈراما نگاری** کی بنیاد استوار ہے۔ انھوں نے **ڈرامے** کو محض تفریح کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ اسے احساس، جدوجہد اور سماجی شعور کا آئینہ بنا دیا۔

اس سے قبل کہ **آغا حشر کاشمیری** کی فنی پیچیدگیوں کو سمجھا جائے **آغا حشر** کے حالاتِ زندگی کا تعارف ضروری ہے، جب **اردو ڈرامے** کی تاریخ اپنے ارتقائی سفر کے اوراق پلٹتی ہے تو ایک ایسا نام

تابناک ستارے کی طرح نظر آتا ہے جس نے اس فن کو نئی جہت، وسعت اور وقار عطا کیا۔ **آغا حشر کاشمیری** کا اصل نام **محمد شاہ** تھا۔ وہ ۳/اپریل ۱۸۷۹ء کو **بنارس** میں پیدا ہوئے۔ ان کے آباواجداد کا تعلق کشمیر کے شہر سری نگر سے تھا، جہاں سے ان کے نانا **سید محمد شاہ** تجارتِ شال کے سلسلے میں بنارس منتقل ہوئے اور وہیں سکونت پذیر ہوئے۔ انہی کے خانوادے میں **آغا حشر کاشمیری** کی ولادت ہوئی۔ ان کے والد **خلیل شاہ** ایک متمول تعلیم دوست اور مذہبی رجحان رکھنے والے شخص تھے۔ **آغا حشر** نے ابتدائی تعلیم مقامی مکتب میں حاصل کی، **قرآنِ کریم** کا کچھ حصہ حفظ کیا اور **اردو فارسی** کے درسیات سے فیض یاب ہوئے۔ بعدازاں انھوں نے **راج نارائن اسکول (بنارس)** میں **انگریزی تعلیم** کا آغاز کیا، مگر فطری میلان نے انھیں روایتی تعلیم کے بجائے فنونِ لطیفہ کی دنیا کی طرف متوجہ کر دیا۔

آغا حشر کی شخصیت میں فکری جستجو، حاضر جوابی اور تخلیقی ولولہ ابتدا ہی سے نمایاں تھا۔ **محمد شاہد حسین** نے **آغا حشر** کے پہلے **ڈرامے** کے حوالے سے ایک نہایت دلچسپ واقعے کا ذکر کیا ہے، فرماتے ہیں:

> یہ وہ زمانہ تھا جب پارسی تھیٹر یکل کمپنیاں شہر شہر گھوم کر ڈرامے دکھایا کرتی تھیں لہٰذا ۱۸۹۷ء میں 'الفریڈ جو بلی کمپنی' بنارس آئی اور احسن کے ڈرامے' چندر اولی' کا بڑا شہرہ ہوا۔ آغا حشر بھی اپنے دوستوں کے ساتھ ڈرامہ دیکھنے گئے اور رعایتی ٹکٹ چاہا جو عام طور پر کمپنیاں طالب علموں کو دیا کرتی تھیں۔ مگر اس کمپنی نے رعایتی ٹکٹ دینے سے انکار کر دیا۔ ان لوگوں نے پورا ٹکٹ لے کر ڈرامہ دیکھا۔ دوسرے روز رفیع الاخبار' میں احسن کے ڈرامے کے نام سے ایک مضمون شائع کرا دیا۔ کمپنی کی

طرف سے جواب شائع ہوا پھر جواب الجواب کی نوبت آئی تو کمپنی نے صلح میں ہی عافیت سمجھی۔ صلح اس بات پر ہوئی کہ آغا حشر معہ احباب کے بغیر کسی ٹکٹ کے ڈرامہ دیکھیں گے۔ آغا حشر اکثر ڈرامہ دیکھنے جایا کرتے اور احسن سے بھی ملاقاتیں ہوتیں۔ایک روز کسی بات پر احسن سے الجھ گئے اور یہ کہہ کر چلے آئے کہ آپ جیسے ڈرامے ایک ہفتے میں لکھ سکتا ہوں۔

لہٰذا 'آفتاب محبت' لکھا جو جواہر ایکسپریس سے ۱۸۹۷ء میں شائع ہوا۔[۲]

آغا حشر شعر وسخن، مناظروں اور فکری مجالس کے فعال شریک بھی رہے۔ بنارس کے اسی علمی وادبی ماحول میں انھوں نے اپنے چند رفقا کے ساتھ **انجمن نصرت اسلام** قایم کی۔ **آغا حشر** نے اس **انجمن** کے پلیٹ فارم سے نہ صرف تحریری بلکہ تقریری سطح پر بھی اپنی قوتِ استدلال اور فصاحت وبلاغت کا لوہا منوایا۔ وہ رسالہ: 'البلاغ' سے بھی وابستہ رہے جس کی ادارت **مولانا ابوالکلام آزاد** کے سپرد تھی۔ ان علمی وفکری سرگرمیوں نے ان کے اندر مکالمہ آفرینی، منظر نگاری اور ڈرامائی تاثر پیدا کیا، جو بعد میں ان کی **ڈرامہ نگاری** کا بنیادی جوہر ثابت ہوا۔

آغا حشر کی عملی وفنی زندگی کا آغاز ۱۸۹۷ء میں اس وقت ہوا جب انھوں نے اپنا پہلا **ڈراما** 'آفتاب محبت' تحریر کیا۔ اگرچہ ابتدا میں ان کے فن کو وہ پذیرائی نہ ملی جس کے وہ مستحق تھے، تاہم ان کی تخلیقی قوت اور انفرادیت نے جلد ہی انھیں **اردو تھیٹر** کی سب سے نمایاں شخصیت بنا دیا۔ انھوں نے بمبئی اور کلکتہ کے مختلف **تھیٹروں** سے وابستگی اختیار کی، جہاں ان کے **ڈرامے** نہ صرف اسٹیج کی کامیابی کا معیار بنے بلکہ **اردو نثر و مکالمے** کی تشکیلِ نو میں بھی سنگِ میل ثابت ہوئے۔

جس زمانے میں **آغا حشر کاشمیری** نے **اردو ڈراما نگاری** کے میدان میں قدم رکھا، اس وقت تھیٹر کی

دنیا میں ایک مخصوص قسم کی فرسودہ روایت رائج تھی۔' اندر سبھا' کے رنگین اور خیالی تماشے، گیتوں کی کثرت، غیر فطری مناظر اور مبالغہ آمیز **مکالمے** اسٹیج کا لازمی جزو بن چکے تھے۔ مگر اسی ماحول میں کچھ ایسے اہلِ ذوق مصنف بھی سامنے آئے جنھوں نے اس جمود کو توڑنے کی کوشش کی۔ ان میں سب سے نمایاں نام **طالب بنارسی** کا ہے جنھوں نے پہلی بار **اردو ڈرامے** میں سادہ اور رواں زبان کے گیت شامل کر کے ایک نئی راہ نکالی۔ ان کے مشہور **ڈرامے** 'لیل و نہار' نے اس زمانے کی مصنوعی داستانی فضا کے بجائے معاشرتی زندگی کی حقیقی جھلک پیش کی۔ اس تخلیق نے اس بات کو واضح کیا کہ **ڈراما** بادشاہوں اور نوابوں کے قصوں سے نکل کر عوامی زندگی کا آئینہ بن سکتا ہے۔ **طالب بنارسی** کے تجربات نے **اردو تھیٹر** کو حقیقت نگاری اور فطری مکالمے کی طرف متوجہ کیا، جو بعد میں **آغا حشر** کی فنی تربیت اور بصیرت کا سنگِ بنیاد ثابت ہوا۔

اردو ڈرامے کے اس عبوری دور میں ایک اور نام **سید مہدی حسن احسن لکھنوی** کا ابھرتا ہے، جنھوں نے **تھیٹر** کے لیے زبان، محاورے اور روزمرہ کی اصلاح میں نمایاں کارنامہ انجام دیا۔ انھوں نے **مغربی ڈراموں** کے تراجم کے ذریعے ڈرامائی ساخت اور تکنیک سے **اردو** ناظرین کو آشنا کیا۔ ان کے مشہور **ڈرامے** 'چندر اولی'، 'سنکتا رہ' اور 'اوتھیلو فروش' میں زبان کی صفائی، **مکالموں** کی شگفتگی اور مزاح کے پہلو نمایاں تھے۔ **احسن لکھنوی** نے **اردو ڈرامے** کو لسانی نفاست اور تہذیبی لطافت بخشی لیکن وہ **ڈرامے** کے موضوعات میں جدت پیدا نہ کر سکے۔ ان کے **ڈرامے** ابھی تک درباری اور رومانوی فضا میں محدود تھے۔ اس ماحول میں **آغا حشر** نے جب پہلا **ڈراما** 'آفتاب محبت' تحریر کیا تو **احسن لکھنوی** نے اسے محض بچوں کا کھیل قرار دیا۔ مگر وقت نے ثابت کیا کہ یہی نوجوان مصنف **اردو ڈرامے** کے مستقبل کا معمار بننے والا ہے۔

اس عہد میں **پنڈت نرائن پرشاد بیتاب** بھی شہرت کے آسمان پر نمودار ہوئے جنھوں نے **اردو** اور **ہندی** دونوں زبانوں میں **ڈرامے** لکھے۔ ان کے **ہندی ڈراموں** نے مقبولیت حاصل کی مگر زبان کی غیر درست آمیزش نے ان کے فن میں غیر پسندیدگی کا عنصر پیدا کر دیا۔ **بیتاب** کے مقابل جب **آغا حشر کاشمیری** میدان میں آئے تو انھوں نے محض زبان ہی نہیں بلکہ **اسٹیج** کی روح کو بھی بدل ڈالا۔ ان کے ہم عصر **عبداللطیف شاد**، **سید عباس علی**، **غلام علی دیوانہ** اور **احمد علی مراد** جیسے **ڈراما نگاروں**

نے اگرچہ **اردو تھیٹر** کے فروغ میں حصہ لیا، مگر وہ فن کی گہرائی، تجربے کی نرمی اور فکری قوت میں **آغا حشر** کے ہم پلہ نہ ہو سکے۔ **آغا حشر کاشمیری** کے عہد میں ان کے مرتبے کے حوالے سے **اقبال جاوید رقم** طراز ہیں:

> جس وقت آغا حشر کاشمیری نے ڈراما نگاری کے میدان میں قدم رکھا تھا، اس وقت عوام کے مذاق گانوں اور فقرے بازی سے تسکین پار ھی تھی اور بیتاب بنارسی کا اردو اسٹیج پر طوطی بول رھا تھا۔ اور منه مانگے داموں پر بیتاب کے ڈراموں کی فروخت ناٹك کمپنیوں کے ھاتھوں ھو رھی تھی لیکن جب آغا حشر کاشمیری کے ڈرامے اسٹیج پر پیش ھونے لگے اور کامیابی کے زینے پر تیز رفتاری سے قدم رکھنے لگے تو ناٹك کمپنیوں کو اس بات کا احساس ھو گیا تھا که کوئی نه کوئی خاص امر اس نو جوان ڈراما نگار کے اندر ضرور ھے جس کی وجه سے اس کے ڈرامے کامیاب اور مقبول ھو رھے ھیں۔ ان کمپنیوں کی یھی کوشش اور جدو جھد ھوا کرتی تھی که آغا حشر کاشمیری ان کے لیے ڈرامے لکھیں۔ آغا حشر نے جس کمپنی کے لیے بھی ڈراما لکھا تو اس کمپنی نے ان کے ڈراموں سے بے حد رو پیه پیسه کمایا اور اس کے دن پھر گئے تھے۔[۳]

آغا حشر کاشمیری کی ڈراما نگاری ایک مسلسل ارتقائی سفر کی آئینہ دار ہے، جسے تنقیدی طور پر چار نمایاں ادوار میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ ہر دور ان کی فن کارانہ بصیرت، جمالیاتی تجربے اور ڈرامائی شعور

کے ایک نئے زاویے کو روشن کرتا ہے۔ پہلے دور (۱۹۰۵-۱۹۰۰ء) میں **آغا حشر** کے فن میں ابتدائی جوش و خروش اور بازاری ذوق کی جھلک نمایاں ہے۔ اس زمانے میں **تھیٹر** عوامی تفریح کا ایک بڑا ذریعہ تھا، لہٰذا، انھوں نے اپنے ابتدائی **ڈراموں** 'آفتاب محبت'، 'میٹھی چھری'، 'مار آستین'، 'مرید شك'، 'اسیر حرص' وغیرہ میں **گیتوں**، **خطابت**، اور جذباتی مکالموں کی بھرمار سے عوامی ذوق کو تسکین عطا کی۔ ان **ڈراموں** میں زندگی کے المیے اور جذبات کی شدت تو ملتی ہے، مگر ان میں فنی شعور کی پختگی ابھی ابتدائی مراحل میں ہے۔ اس دور کے **ڈرامے**، **حافظ عبداللہ**، **نظیر بیگ** اور **عبداللطیف شاد** جیسے معاصرین کے زیرِ اثر پیدا ہونے والے ماحول کا عکس ہیں، جہاں **تھیٹر** کو زیادہ تر تفریحی رنگ میں پیش کیا جاتا تھا۔ **آغا حشر** نے اسی روایت میں رہتے ہوئے شائقین کے دلوں میں اپنی جگہ بنائی اور **ڈراما نویسی** کے میدان میں خود کو تسلیم کروایا۔

دوسرے اور تیسرے دور میں **آغا حشر** کے فن نے تدریجاً بلوغت اختیار کی۔ دوسرے دور (۱۹۰۹-۱۹۰۶ء) میں ان کے **ڈرامے** 'خوبصورت بلا'، 'صید ہوس'، 'شہید ناز' اور 'سفید خون' جیسے شاہ کار سامنے آئے جو **شکسپیر** کے المیوں سے متاثر ہو کر تخلیق پائے۔ اگرچہ ان میں بازگشتِ مغرب ضرور ہے، مگر **آغا حشر** نے محض ترجمہ یا تقلید نہیں کی بلکہ حالات و واقعات کی ایسی آمیزش سے ایک نیا ہندوستانی **ڈراما** تخلیق کیا جس میں طربیہ اور المیہ دونوں کی جھلک ملتی ہے۔ ان کے تیسرے دور (۱۹۱۶-۱۹۱۰ء) میں 'یہودی کی لڑکی'، 'بن دیوی'، 'خوابِ ہستی'، 'بلوہ منگل'، 'سور داس' جیسے **ڈرامے** سامنے آئے جن میں حقیقت نگاری کا عنصر ابھر کر سامنے آتا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب انھوں نے **ہندی** میں بھی **ڈرامے** لکھے اور اپنے عہد کے **ہندی ڈراما نگاروں** پر سبقت حاصل کی۔ اس دور کے **ڈرامے** زندگی سے قریب تر محسوس ہوتے ہیں، ان میں موضوعات کی وسعت، مکالمے کی صداقت اور کرداروں کی نفسیاتی پیچیدگی نے ان کے فن کو نیا وقار بخشا۔ چوتھے اور آخری دور (۱۹۳۳-۱۹۱۷ء) میں جو ان کے کلکتہ کے قیام کا زمانہ ہے، **آغا حشر** اپنی فنی معراج پر نظر آتے ہیں۔ اس دور کے **ڈرامے** جیسے 'رستم و سہراب'، 'ستیہ بن باس'، 'مدھر مرلی'، 'بھاگیرتھ گنگا'، 'دھرمی بالك'، 'دل کی پیاس' فن کے اعلیٰ معیار کا ثبوت ہیں۔ یہاں وہ شاعرانہ رنگ آمیزی سے گریز کرتے ہوئے مکالمے کو حقیقت کی سطح پر لاتے ہیں، **گانوں** اور مصنوعی جذبات سے

پرہیز کرتے ہیں اور **کردار نگاری** میں نفسیاتی گہرائی پیدا کرتے ہیں۔ یہی وہ دور ہے جہاں **آغا حشر** کا فن تفریح سے آگے بڑھ کر ایک سنجیدہ سماجی و فکری جہت اختیار کرتا ہے اور وہ ہندوستانی **ڈراما** کی تاریخ میں بلا مبالغہ **''اردو کے شکسپیر''** کہلانے کے مستحق ہیں۔ **آغا حشر کاشمیری** کے اس ارتقائی سفر کو مزید وضاحت سے سمجھنے کے لیے **آلِ احمد سرور** کے یہ دو اقتباس دیکھیں:

> آغا حشر کی موت کو آج چھ سال ہو گئے، انھوں نے اپنی ساری زندگی ڈرامے کے لیے وقف کر دی تھی، اس کے ذریعہ انھوں نے روپیہ بھی کمایا اور شہرت بھی حاصل کی۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے ڈرامے کے فن کو بھی بلند کیا خود بھی فن کی منزلیں طے کیں اور فن کو بھی ترقی دی۔ اس میں اپنی بلند آہنگ شخصیت اور بے پناہ قدرت سے وسعتیں پیدا کیں۔ جذبات کے ہیجان میں طوفان کا زور اور موجوں کا شور دکھایا۔ تیز شہنائی اور تند نقارے سے کان بھرے بھی کیے اور ہلکی اور لطیف کیفیتوں سے روح میں اہتزاز بھی پیدا کیا انھوں نے اپنا واسطہ براہِ راست عوام سے رکھا اور عوام کے راستے سے وہ خواص کے دلوں تک پہنچے۔ ڈاکٹر جانسن کے مقولے (قبول عام کسی کی مقبولیت کی آخری سند ہے) پر انھوں نے ساری عمر عمل کیا۔ عوام نے ان کی دل کھول کر داد دی، وہ اپنی زندگی ہی میں انڈین شکسپیر کہلائے۔[۴]

وہ مزید رقم طراز ہیں:

> وہ چلے تھے قدیم داستانوں اور انگریزی پلاٹ

پر نمک مرچ لگا کر چٹخارے پیدا کرنے اور جب
ان کا انتقال ہوا تو ڈرامہ محض تفریحی نہیں
رہا تھا بلکہ سنجیدہ اور مہذب ہو گیا تھا۔
آسمان پر بے معنی پرواز سے اُکتا کر وہ زمین پر
اتر آیا تھااوراس دنیا کے مسائل کو پیش کرنا
اس کا شعار ہوگیا تھا۔ دیکھنے والوں کو حسن و
عشق کے نشہ اور جنگ و خونریزی کے ہنگامے سے
بہلانے کے بجائے زندگی کے مختلف پہلوؤں پر
سوالیہ نشان بنا کر ان کی طرف دھیان دلانا
اُسے آگیا تھا، اس کی بولی بھی سہل ہوگئی تھی
اور اس کا لہجہ بھی بدل گیا تھا۔ یہ سب
تبدیلیاں حشر کی کوششوں سے نہیں ہوئیں
مگر حشر کی مدد سے بھی ہوئیں۔[۵]

آغا حشر کاشمیری کے ڈراموں کے موضوعات کی بات کی جائے تو وسعت، تنوع اور فکری گہرائی ان کے ڈراموں میں ایک ہمہ گیر حقیقت کی صورت میں جلوہ گر ہے۔ انھوں نے جب **ڈرامہ نگاری** کا آغاز کیا تو اس وقت برِصغیر میں تھیٹر کا فن ابتدائی دور سے گزر رہا تھا اور زیادہ تر **ڈرامے** محض ترجمے یا سطحی تفریح تک محدود تھے۔ **آغا حشر** نے اس جمود کو توڑا، اور اپنی فطری بصیرت اور فنی بصیرت سے **ڈرامے** کے موضوعات میں زندگی کی روح پھونک دی۔ انھوں نے نہ صرف عام لوگوں کی دلچسپیوں کا لحاظ رکھا بلکہ ان کے ذوق کو بلند کرنے کی بھی شعوری کوشش کی۔ یہی سبب ہے کہ ان کے **ڈراموں** میں محبت و جذبات کے ساتھ ساتھ اخلاقی، معاشرتی، مذہبی اور سیاسی پہلو بھی نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ مجموعی طور پر **آغا حشر** کے **ڈراموں** کو پانچ بڑے موضوعاتی زمروں میں تقسیم کیا جاتا ہے— **ترجمہ شدہ** اور **ماخوذ ڈرامے**، **دیومالائی ڈرامے**، **معاشرتی و اخلاقی ڈرامے**، **قومی و سیاسی ڈرامے** اور متفرق نوعیت کے **ڈرامے**۔ ان کے **دیومالائی ڈرامے** جیسے 'شرون کمار'، سیتا بن

باس'، 'بھیشم پرتگیا'، 'بن دیوی'، 'بھگت سور داس' نہ صرف ہندو مذہبی داستانوں، 'رامائن' اور 'مہا بھارت' سے ماخوذ ہیں بلکہ ان میں قدیم ہندوستانی تہذیب و ثقافت کی عکاسی بھی کی گئی ہے۔ ان **ڈراموں** کے ذریعے **آغا حشر** نے **ہندو دیومالا** کے **قصوں** کو اس فنی چابک دستی سے پیش کیا کہ وہ مذہبی حدود سے نکل کر انسانی جذبات، فرض شناسی، قربانی اور سچائی جیسے آفاقی اقدار کے نمائندہ بن گئے۔ یہی وہ پہلو ہے جو **آغا حشر** کو صرف **اردو تھیٹر** کا فن کار نہیں بلکہ ایک ہمہ جہت ہندوستانی **ڈراما نگار** بنا دیتا ہے، جس نے قوم کے ہر طبقے اور مذہب سے تعلق رکھنے والے افراد کو اپنے فن کے جادو میں گرفتار کیا۔

ان کے معاشرتی اور قومی **ڈراموں** میں اصلاحِ معاشرہ اور بیداریِ ملت کا جذبہ نمایاں نظر آتا ہے۔ **آغا حشر** نے اپنے عہد کے سماجی تضادات، اخلاقی زوال اور نو آبادیاتی نظام کے اثرات کو بڑے موثر پیرائے میں پیش کیا۔ ان کے **ڈرامے** 'یہودی کی لڑکی'، 'ترکی حور'، 'خوبصورت بلا'، 'نیک پروین'، 'سلور کنگ'، 'ٹھنڈی آگ'، 'آنکھ کا نشہ'، 'دل کی پیاس'، 'پہلا پیار' وغیرہ اخلاقی اقدار، عورت کی عزت و حرمت، خاندانی بندھنوں، فیشن پرستی کے نقصانات اور مشرقی و مغربی تہذیب کے تصادم کو نہایت فن کارانہ انداز میں اجاگر کرتے ہیں۔ ان کے **مکالمے** زندگی کے حقیقی مسائل سے پھوٹتے ہیں اور ان میں معاشرتی شعور کی جھلک صاف دیکھی جا سکتی ہے۔ انھوں نے سیاسی اور قومی موضوعات پر مبنی **ڈراموں** میں **ہندوستان** کی غلامی، قوم کی زبوں حالی اور **انگریزی تعلیم** کے زیرِ اثر تہذیبی انحطاط کو طنز و المیہ کے امتزاج کے ساتھ پیش کیا۔ **آغا حشر** نے یہ احساس عام کیا کہ **انگریزی تعلیم** کا مقصد ذہنی غلامی ہے اور قوم کے نوجوانوں کو اپنی تہذیبی شناخت کی حفاظت کرنا چاہیے۔ ان کے **ڈراموں** میں آزادی، خودی، وفاداری اور قومی غیرت کی صدائیں گونجتی ہیں۔ یوں **آغا حشر** کے **ڈرامے** صرف تفریح نہیں بلکہ ایک فکری و اخلاقی تحریک کا درجہ رکھتے ہیں جو ناظرین کو اپنے عہد کے مسائل پر غور کرنے اور اصلاحِ نفس و معاشرہ کی طرف مائل کرتے ہیں۔ **مسز شمیم ملک** نے **آغا حشر** کے موضوعات کے اس تنوع کے متعلق لکھا ہے:

> آغا حشر نے جب ڈرامانویسی کا آغاز کیا اس
> وقت ابھی ہندوستان میں ڈراما نگاری کا فن

اپنے ابتدائی مراحل میں تھا۔ گنتی کے چند ڈراما نویس تھے جو شاید فن میں جدت کے قائل نہ تھے۔ ترجمے کر کے وقت پورا کرتے یا انھی گھسے پٹے موضوعات پر ڈرامے لکھتے جو ابتدا سے چلے آرہے تھے۔ آغا حشر نے اس فن میں نئی اختراعات کیں اور اپنی طبیعت کی جولانیت اور موزونیت کے طفیل ہر رنگ اور ہر موضوع پر ڈرامے لکھے۔ انھوں نے ایک طرف عامۃ الناس کی پسند کا خیال رکھا اور دوسری طرف عوام کا ذوق بدلنے کی کوشش کی۔ اس میں وہ دونوں طرح کامیاب رہے۔ انھوں نے شکسپیر اور دوسرے انگریز ڈراما نویسوں کے ڈراموں سے پلاٹ اخذ کر کے ڈرامے بھی لکھے، ہندو یو مالائی موضوعات سے متاثر ہو کر قدیم ہندی داستانوں کو اپنے ڈراموں میں اس طرح بیان کیا کہ لوگ دیکھ کر عش عش کر اٹھے۔ اپنے معاشرے کے بگڑتے ہوئے حالات دیکھتے ہوئے اصلاح معاشرہ کے لیے بے حد پر اثر ڈرامے بھی قلم بند کیے اور انھیں اسٹیج کروایا۔ ملک کی سیاسی حالت اور قوم کی زبوں حالی سے متاثر ہو کر قومی اور سیاسی موضوعات کو بھی اپنایا۔[۶]

اگر ان ڈراموں کو فن کے ترازو پر تولا جائے تو معلوم ہوگا کہ آغا حشر کاشمیری نے اردو

ڈرامے کو محض تفریح کا ذریعہ نہیں رہنے دیا بلکہ اسے ایک مکمل فن کی صورت میں استوار کیا۔ انھوں نے **ڈرامے** کی **ساخت**، **پلاٹ**، **کردار نگاری**، **مکالمہ آرائی** اور تاثر کے تمام پہلوؤں کو فنی شعور کے ساتھ برتا۔ **شکسپیر** اور دیگر **مغربی ڈراما نگاروں** سے ماخوذ کہانیوں کو انھوں نے برصغیر کے سماجی، تہذیبی اور لسانی پس منظر میں اس فنی مہارت سے ڈھالا کہ بیگانگی کا احساس باقی نہیں رہتا۔ 'مرید شك'، 'شهید ناز'، 'سفید خون' اور 'صید هوس' جیسے **ڈرامے شکسپیر** سے متاثر ہیں لیکن **آغا حشر** نے ان کے کرداروں، مکالموں اور ماحول میں ہندوستانی رنگ و آہنگ پیدا کر کے انھیں مقامی روح عطا کی۔ ان کے **ڈراموں** کی ایک نمایاں خوبی یہ ہے کہ وہ اپنے تماشائیوں کی نفسیات سے گہری واقفیت رکھتے تھے۔ اس دور میں تماشائی وقت کی پابندی کے عادی نہ تھے، اس لیے **آغا حشر** نے **ڈراموں** کا آغاز نسبتاً غیر اہم واقعات سے کیا تا کہ دیر سے آنے والے تماشائی بھی **مرکزی پلاٹ** سے محروم نہ رہیں۔ اسی تدبیر نے انھیں عوامی **ڈراما نگار** بھی بنایا اور فنی طور پر ایک ماہر **ہدایت کار** کا درجہ بھی عطا کیا۔ یہ بھی سچ ہے کہ ان کے ڈراموں میں یہ دیسی پن اور جا بجا ہندوستانی تہذیب کا منعکس ہونا **اردو نقادوں** کا پسندیدہ موضوع ہے۔ اس حوالے سے **عشرت رحمانی** رقم طراز ہیں:

> اگر چه حشر کے کسی ڈرامے کو کوئی اعلیٰ فکر انگیز کارنامه نهیں کها جا سکتا، تاهم انهوں نے اپنی تخلیقات میں مغربی پلاٹ کے علاوه مقامی رنگ کو سامنے رکھ کر عام انسانی زندگی کا کوئی پهلو نظر انداز نهیں کیا اور اس لحاظ سے ان کے ڈراموں کو کڑی سے کڑی تنقید کی کسوٹی پر پرکھنے کے باوجود بھی یه تسلیم کرنا پڑتا هے که حشر کا فن قدیم وجدید اردو اسٹیج کے درمیان ایك ارتقائی منزل کا نشان تها، جس نے اپنے عهد کے ابتذال اور بدذوقی کی پامال روش میں خوش گوار تبدیلیاں کیں اور هیئتی

کمزوری اور جدید فنی تدبیر کاری کے باوجود
اردو ڈرامے کو ترقی سے روشناس کرایا اور اس
لحاظ سے وہ اپنے دور کے انقلابی ہیرو اور خاتم
مانے جاسکتے ہیں۔[۷]

آغا حشر نے **اردو ڈرامے** کے فنی تقاضوں میں انقلابی تبدیلیاں پیدا کیں۔ **اردو تھیٹر** کی قدیم روایت میں پلاٹ کو دو حصوں ایک سنجیدہ اور دوسرا تفریحی (کامک) میں تقسیم کیا جاتا تھا، جس سے وحدتِ تاثر مجروح ہوتی تھی۔ **آغا حشر** نے ابتدا میں اگرچہ عوامی ذوق کے پیشِ نظر اس روایت کو نبھایا مگر بعد ازاں اپنے فن کے زور سے اس میں اصلاح کی اور دونوں حصوں کو ایک مربوط وحدت میں ڈھال دیا۔ 'ترکی حور' جیسے **ڈرامے** اس فنی ارتقا کی مثال ہیں جن میں مزاحیہ مناظر بھی **مرکزی** پلاٹ کا جزو بن گئے۔ ان کے **ڈرامے** میں واقعات کی ترتیب، تصادم کی شدت اور کرداروں کی باہمی کشمکش ڈرامائی تاثر کو عروج پر لے جاتی ہے۔ **مکالمہ نگاری** کے میدان میں **آغا حشر** کو جو مقام حاصل ہے، وہ **اردو ڈرامے** میں کسی اور کے حصے میں نہیں آیا۔ ان کے مکالمے محض گفت وشنید نہیں بلکہ کردار کے باطن، جذبات اور فکری سطح کے عکاس ہیں۔ ان کی نثر میں **نظم** کی سی **موسیقیت**، جذبے کی شدت اور محاورے کی چاشنی ہے۔

ان کی **مکالمہ نگاری** کو چار ادوار میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ ابتدائی دور میں منظوم، مقفّٰی اور مسجع **مکالمے** غالب تھے جن میں رنگِ بیانیہ کی چمک اور صوتی اثر نمایاں تھا۔ دوسرے دور میں **نثری مکالمے** فطری انداز اختیار کرنے لگے۔ تیسرے دور میں **مکالموں** نے **کردار نگاری** کا بوجھ اٹھایا اور چوتھے دور میں ان کی زبان مکمل طور پر فطری، بامعنی اور نفسیاتی ہوگئی۔ **آغا حشر** نے خود کلامی کو بھی ڈرامائی اظہار کا ایک موثر وسیلہ بنایا۔ ان کے کردار اپنے باطن کی کشمکش، اخلاقی اضطراب اور نفسیاتی الجھنوں کو براہِ راست ناظرین تک پہنچاتے ہیں۔ 'یہودی کی لڑکی'، 'آنکھ کا نشہ'، 'نیک پروین' اور 'رستم و سہراب' جیسے **ڈراموں** میں یہ انداز عروج پر نظر آتا ہے۔ **آغا حشر** کے کردار، خواہ عورت ہو یا مرد، زندگی کے حقیقی کردار ہیں، غلطیاں کرتے ہیں، پچھتاتے ہیں اور اصلاح کی راہ پاتے ہیں۔ عورت ان کے یہاں وفا، حیا اور ایثار کی علامت ہے، جب کہ مرد کردار سماجی بگاڑ کے شکار

ہونے کے باوجود خیر کی راہ پر واپس آتے ہیں۔ یوں آغا حشر کا فن محض تماشے کا ذریعہ نہیں بلکہ زندگی کا آئینہ ہے بلکہ ایسا آئینہ ہے جس میں برِصغیر کی تہذیب، اخلاق اور انسان دوستی کا مکمل منظر جھلکتا ہے۔ آغا حشر کی ان خصوصیات کے حوالے سے اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

> حشر کے ڈراما نگاری کی بے پایاں مقبولیت کے یہی دوراز ہیں۔ انہوں نے اپنے فن کو زمانے کی ضرورت کے سانچے میں بھی ڈھالا ہے اور اپنی جرأت اور اعتماد سے فن کو برا برایسی شکل بھی دی ہے کہ وہ زمانے کے مذاق کو بہتر بناتا رہے۔ ان کی ڈراما نگاری کا ہر دور انہی دو بڑی خصوصیات کا حامل ہے، ان میں سے ہر دور ہم آہنگی، جرأت، اعتماد اور جدت پسندی کی ایک نئی منزل ہے، آخری منزل کی طرف جرأت اور یقین کا ایک اور قدم ہے۔[۸]

مجموعی طور پر یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ **آغا حشر کاشمیری** نے **اردو ڈرامہ نگاری** کے میدان میں اپنی فنی بصیرت، تکنیکی مہارت اور موضوعاتی وسعت کے ذریعہ ایک نیا معیار قایم کیا۔ انھوں نے **شیکسپیئر** اور دیگر **مغربی ڈراما نگاروں** سے ماخوذ پلاٹوں کو نہ صرف **اردو زبان** اور ہندوستانی سماجی و تہذیبی سانچے میں بخوبی ڈھالا بلکہ ناظرین کی عادات، ذوق اور جذبات کے مطابق اسٹیج پر پیش کر کے عوام اور فن کارانہ توقعات دونوں کو پورا کیا۔ ان کا اسلوبِ نگارش خاص طور پر **مکالمہ**، **کردار نگاری**، **پلاٹ** کی تعمیر اور زبان و بیان بذاتِ خود ایک منفرد جہاں ہے۔ ابتدائی دور میں مقفّٰی و مسجع **مکالمے** اور **گانوں** کی بھرمار نظر آتی ہے، مگر بعدازاں انھوں نے مسلسل ترقی کرتے ہوئے **ڈرامے** کی وحدت اور حقیقی تاثر پر توجہ دی اور تفریحی و سنجیدہ حصوں کے بیچ ربط پیدا کر کے **تھیٹر** کے قدیم نقائص کو دور کیا۔ فنی لحاظ سے ان کی سب سے بڑی کامیابی یہ تھی کہ انھوں نے **عوامی تھیٹر** اور ادبی معیار کے درمیان پل قایم کیا۔ موضوعاتی لحاظ سے اُن کے **ڈرامے** معاشرتی اصلاح، قومی شعور، مذہبی تشخص اور **دیو مالائی**

داستانوں سمیت متنوع تھے، جن میں کبھی انسانی جذبوں کی شدت، کبھی تہذیبوں کا ٹکراؤ اور کبھی عورت و مرد کے کرداروں کا امتیازی رنگ نمایاں ہے۔ البتہ ان کی تخلیقات میں کچھ خامیاں بھی ہیں۔ ابتدائی دور **گانوں** اور مقفّٰی **مکالموں** کی مقدار نے بعض اوقات وحدت تاثر کو متاثر کیا اور بعض پلاٹ اب تک نظریاتی اور ساختی لحاظ سے مکمل سنگِ میل ثابت نہ ہو سکے۔ ان کمیوں کے باوجود، **آغا حشر کاشمیری** کا ڈرامائی فن **اردو** تھیٹر کی تاریخ میں شاندار مقام رکھتا ہے اور اُن کی تخلیقات آج بھی تھیٹر، **ادب** اور **زبان** کی تفسیر کے لیے معتبر نمونہ ہیں۔

حواشی

۱۔ آغا حشر اور ان کے ڈرامے —— **وقار عظیم**، اعتقاد پبلشنگ ھاؤس، ۱۹۷۸ء، ص:۳۸-۳۷

۲۔ ڈراما فن اور روایت —— **شاہد حسین**، حسین پبلیکیشنز (نئی دھلی) ۱۹۹۴ء، ص:۷۰-۱۶۹

۳۔ آغا حشر کاشمیری حیات اور ڈرامانگاری —— **اقبال جاوید**، اریب پبلیکشنز (کلکتہ) ۲۰۰۲ء، ص:۱۲۸

۴۔ تنقیدی اشارے —— **آل احمد سرور**، ادارہ فروغ اردو (لکھنؤ) ۱۹۶۴ء، ص:۱۵۰

۵۔ تنقیدی اشارے —— **آل احمد سرور**، ادارہ فروغ اردو (لکھنؤ) ۱۹۶۴ء، ص:۱۵۹

۶۔ آغا حشر کاشمیری حیات اور کارنامے —— **مسز شمیم ملک**، مطبع مجلس ترقی ادب (لاھور) ۱۹۸۶ء، ص:۱۵۵

۷۔ اردو ڈراما کا ارتقا —— **عشرت رحمانی**، ایجوکیشنل بک ھاؤس (علی گڑھ) ۱۹۷۸ء، ص:۱۲-۲۱۱

۸۔ آغا حشر اور ان کے ڈرامے —— **وقار عظیم**، اردو مرکز (لاھور) ۱۹۶۰ء، ص:۸۵

دیباچۂ دیوان غُرَّۃ الْکَمَال

چند اصلاحی معروضات

ڈاکٹر محمد مقیم*

فارسی شعروادب میں امیر خسرو کے مقام ومرتبے کا ایک زمانہ قائل ہے۔فنِ شعر میں امیر خسرو کی استادانہ حیثیت کی گونج کچھ ایسی ہے کہ اربابِ قلم نے جب بھی خسرو کو خراج دینا چاہا تو شعر کے علاوہ کچھ اور دیکھنے سے قاصر رہے۔جب کہ واقعہ یہ ہے کہ امیر خسرو نے جس کمال کی شاعری کی ہے اسی کمال کی نثر بھی لکھی ہے۔لیکن یہاں امیر خسرو کی نثر نگاری کی خصوصیات کا جائزہ لینا نہیں ہے۔ البتہ تمہیداً اتنا ضرور عرض ہے کہ ان کی نثر رنگین دقیق اور عالمانہ ہے علاوہ ازیں تین نثری تصانیف دیباچۂ دیوان غُرَّۃِ الْکَمَال ،اعجازِ خسروی اور خزائن الفتوح ،بطور تر کہ ہم تک پہنچی ہیں۔اس مختصر سے مضمون میں راقم کو دیوان غُرَّۃِ الْکَمَال ،کے دیباچے سے سروکار ہے۔یوں تو دیباچۂ دیوان غُرَّۃِ الْکَمَال ،میں امیر خسرو نے مختلف موضوعات پر گفتگو کی ہے اور اپنی بات کو استدلال سے واضح کیا ہے۔مثال کے طور پر چند موضوعات یوں ہیں:نثر ونظم کا موازنہ،شعر اور

* اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی ای میل:mmukeem@jmi.ac.in

موسیقی کے مابین تعلق، شعر کی افضلیت اور اس کی شرعی حیثیت، عربی و فارسی شاعری کا موازنہ، ہندوستانی فارسی کی برتری، اپنے کلام کی بنیادی خصوصیات، شعر کی مختلف صورتوں کا بیان، شعر میں حکمت کی کارفرمائی کے ذرائع، استاد اور شاگرد کے معنی اور اوصاف اور اپنی ایجاد کردہ صنعتوں کا بیان قابلِ ذکر ہیں۔ دیباچۂ دیوان غُرَّۃِ الْکَمَال ، میں زیرِ بحث آئے تمام موضوعات اہم ہیں لیکن سرِدست استادی اور شاگردی کے معنی و اوصاف سے کام ہے۔ اس سے پہلے کہ بات کو آگے بڑھایا جائے، یہ وضاحت کرنا ضروری ہے کہ راقم نے دیباچۂ دیوان غُرَّۃِ الْکَمَال ، کے اس ترجمے سے استفادہ کیا ہے جو ڈاکٹر **لطیف اللہ** کے فکر کا نتیجہ ہے البتہ میرے پیشِ نظر دیباچۂ دیوان غُرَّۃِ الْکَمَال مطبوعہ: مطبع قیصریہ (دھلی) بھی ہے۔

چونکہ استادی اور شاگردی کا رشتہ براہِ راست **شعر گوئی** سے ہے لہٰذا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ فنِ شعر پر خسرو نے جو گفتگو کی ہے اس کا مختصراً جائزہ لے لیا جائے تا کہ استادی و شاگردی کے ادارے کی اہمیت و افادیت مترشح ہو جائے۔ **امیر خسرو** نے نظم و نثر میں نہ صرف اپنے فن کا کمال اور اس کا اعجاز دکھایا ہے بلکہ مذکورہ دیباچے میں ان دونوں کے مابین فرق کی وضاحت بھی کی ہے۔ خسرو کی یہ وضاحت محض رواروی میں ظاہر کی گئی کوئی رائے یا رسمی گفتگو نہیں ہے بلکہ اس سے شعر و ادب کے بارے میں ان کی فکر اور اعلیٰ تنقیدی رویے کا پتا ملتا ہے۔ ذیل میں خسرو کے خیالات کو اتنے ہی اختصار کے ساتھ درج کیا گیا ہے جتنا کہ نفسِ مطلب کے لیے ضروری ہے:

> نظم کو موزوں اور نثر کو ناموزوں کہتے ہیں۔ نیز اِسے صحیح اور اُسے سست کہتے ہیں۔ جب نظم کو بے ترتیب کریں تو نثر ہوجاتی ہے لیکن نثر کو جب تک درست نہ کریں نظم نہیں ہوسکتی . . . نثر کیا ہے؟ باہمی گفتگو کا معروف ذریعہ ہے اور خاص و عام میں رائج ہے۔ نثر طرز و روش ترک کرنے کو مقصود ٹھہراتی

ہے پھر خود ہی ایک شاخ سے نکل کر دوسری شاخ سے پیوست ہوجاتی ہے . . . تمام اصول و قواعد کے باوجود اس کی عبارت بے ربط اور بے ترتیب رہتی ہے۔ تمام میزانوں کے نظام میں اس کے جملے ناموزوں ہوتے ہیں۔[۱]

خسرو کے نزدیک نظم کو نثر پر فوقیت دینے کے دو اسباب بنیادی ہیں۔ پہلا سبب موزونیت ہے اور دوسرا سبب حکمت۔ یہاں یہ بات بھی کہی جاسکتی ہے کہ بے حکمت کلام بھی موزوں ہوسکتا ہے۔خسرو کو بھی اس بات کا احساس تھا؛ لہٰذا وہ کہتے ہیں کہ نثر جب تک خود کو 'لطفِ نظم' کے حوالے نہ کر دے اس وقت تک کسی قسم کا شعر تخلیق نہیں کرسکتی بلکہ ایک مصرع بھی ترتیب نہیں دے سکتی۔ بہرحال خسرو کے نزدیک شعر حکمت پر مبنی ہوتا ہے جو کہ موزونیت کے راستے آتی ہے۔ اپنی بات کو ثابت کرنے کے لیے خسرو نے **قرآن** اور **احادیث** سے استدلال کیا ہے اور یہ رائے قائم کی ہے کہ حکمت کے معنیٰ 'علم' کے ہیں۔ اس لیے شاعر کے معنی عالم ہوں گے۔ مزید یہ نتیجہ برآمد کرتے ہیں کہ شاعر کو حکیم کہا جاسکتا ہے، حکیم کو شاعر نہیں۔ نیز شاعر کو ساحر کہا جاسکتا ہے ساحر کو شاعر نہیں۔ ان کا یہ استدلال دو **حدیثوں** پر منحصر ہے ایک تو یہ کہ 'بعض اشعار میں حکمت ہوتی ہے' دوسری یہ کہ 'بعض بیان میں سحر ہوتا ہے۔' ان دو **احادیث** کی رو سے حکمت اور سحر، شعر کی قسم میں سے ہیں۔ الغرض ہر دو سے شعر کا رتبہ بلند ہے۔ خسرو نے فنِ شعر کے دفاع میں جو مذکورہ نکات پیش کیے ہیں وہ **شمس الرحمٰن فاروقی** کے نقطۂ نظر سے خسرو کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ اس بارے میں **فاروقی** لکھتے ہیں:

انھوں نے شعر کے دفاع میں ایسے نکات پیش کیے جن کا جواب آج تک ممکن نہ ہوسکا . . . انھوں نے شعر کو ایک انوکھے استدلال کے ذریعہ تقدیس کا حامل قرار دیا، یعنی یہ کہ جو شعر کا منکر ہے وہ قرآن کا منکر ہے . . . یہ استدلال

عرب و عجم میں بے عدیل ھے۔[۲]

مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہاں تھوڑی سی گفتگو 'موزونیت' پر بھی کر لی جائے۔ یہ بات تو ظاہر ہے کہ خسرو کو موزونیت کیوں عزیز ہے۔ ایک تو یہ کہ موزونیت کے ذریعے شعر کی تخلیق ہوتی ہے اور شعر میں حکمت پوشیدہ ہوتی ہے۔ دوسری وجہ بیان کرنے سے پہلے اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ ہمارے یہاں عام طور پر موزونیت کو موسیقیت یا غنائیت کا مترادف تصور کیا جاتا ہے جب کہ ایسا نہیں ہے۔ غور کرنے کی بات ہے کہ کسی بھی نثری عبارت کو ایک موسیقار اپنے فن کے ذریعے نغمگی یا غنائیت دے سکتا ہے اور اس صورت میں نثر پوری طرح موسیقی اور موسیقار کے تابع ہوتی ہے۔ لیکن شعر کا معاملہ برعکس ہے، یہاں موسیقی کو شعر سے موافقت کرنی پڑتی ہے۔ یعنی یہ نتیجہ نکلا کہ موسیقی کے ساز وراگ کے بغیر بھی شعر میں خوش لحنی پائی جاتی ہے۔ اس صورتِ حال کو امیر خسرو اس طرح بیان کرتے ہیں:

> اگر موسیقی کے پردے تحریرِ شعر سے موافقت نہ کریں تو کوئی موسیقار شعر کو صحیح طور سے نہیں گاسکتا اور مشق کے سوا اس کی کوئی حیثیت نہیں رہتی۔ آفریں ھے شعر کی افادیت پر، کہ ساز کے تار اور پردوں کی اس قدر باریکیوں کے باوجود جنھیں بیان کرنا ممکن نہیں ھے، پردوں کی مناسبت کے بغیر اس میں خوش لحنی کا عنصر ھوتا ھے . . . ھر راگ جسے شعر کے ذریعے معنوی زیبائش حاصل نہیں ھے، جب تک تم 'ھاں ھاں ھوں ھوں' سنو گے۔[۳]

خسرو نے درجِ بالا سطور میں جو بحث چھیڑی ہے اس کی گونج آج تک سنی جاسکتی ہے۔ اس حوالے سے شمس الرحمٰن فاروقی نے بالکل درست کہا ہے:

> یہ ایسے نکات ھیں جن تک رسائی حاصل کرنے

کے لیے مغربی تنقید کو واگنر (Wagner) اور
والیری (Valery) کا انتظار کرنا پڑا۔[۴]

یہ بات ذہن نشین ہونا چاہیے کہ امیر خسرو نے نظم کو نثر پر فوقیت دیتے وقت کل شاعری یا مروجہ شعری اصناف کا نام نہیں لیا ہے بلکہ یہ کہا ہے کہ نثر جب تک خود کو 'لطفِ نظم' کی حمایت کے سپرد نہ کر دے شعر کیا مصرع بھی خلق نہیں کر سکتی۔ ہماری ادبی روایت میں شعر کی سب سے بنیادی اور ظاہری پہچان یہ ہے کہ وہ باہم مربوط دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ کلاسیکی تصور شعر کے تحت وضع کیے گئے دو مصرعے یعنی ایک شعر کسی نہ کسی حد تک معنوی سطح پر خود کفیل اور مکمل ہوتا ہے۔ شعرا اگر لفظ و معنی کے اعتبار سے علم و حکمت ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ حکمت و دانائی کو شعر کے دو مصرعوں میں مکمل کرنا ضروری ہے وگرنہ شعر محض ہکلاہٹ ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ شعرا اگر حکمت بیان نہ کرے تو شعر نہیں بلکہ موزونیت کے دوش پر سوار اطلاع محض ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں شعر کی تعریف میں ایک بات یہ بھی کہی گئی کہ شعر وہ ہے جو قصد کر کے کہا گیا ہو۔ **اردو فارسی شاعری** میں مضمون آفرینی اور معنی آفرینی پر خصوصی توجہ دینے کا ایک سبب شعر کا یہ تصور بھی ہو سکتا ہے۔ اگر ہم یہ مان لیں کہ لفظ و معنی کے اعتبار سے شعر اور علم ایک ہی چیز ہے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ مضمون آفرینی اور معنی آفرینی شعر میں پوشیدہ حکمت یا حکمتوں کی بازیافت اور دریافت کا نام ہے۔ بازیافت اور دریافت کا یہ عمل غور و فکر اور تدبر سے انجام پاتا ہے۔ یعنی غور و فکر اور تدبر وہ عنصر ہیں جو سخن ور اور سخن شناس دونوں کے لیے لازمی ہیں۔ اس حوالے سے خسرو کا بیان ملاحظہ کیجیے:

وہ بچہ جس کی آنکھ رنگوں کے کھیل کے سوا
دوسری طرف متوجہ نہیں ہوتی، اگر تم اس کے
ہاتھ میں نظامی کی 'پنج گنج' تھما دو تو وہ
سوائے صورت کے اور کیا دیکھے گا۔ وجہ ظاہر
ہے کہ اس بچے کی عقل درجۂ کمال تک نہیں
پہنچی . . . وہ حضرات جو کامل عقل رکھتے
ہیں . . . وہ 'پنج گنج' سے دریافت کر لیتے ہیں

جو کچھ کہ وہ دریافت کرتے ھیں:

اگـر خـر مـی نـدانـد عـاقـلـی چیسـت
همـاں عـاقـل نـمی داند کـه خر کیست [۵]

ان نکات کی روشنی میں ایک بات یہ بھی دھیان دینے کی ہے کہ ہمارے یہاں بعض تخلیقات کے تعلق سے ترسیل کی ناکامی کے الیے کی جو بات کہی جاتی ہے اس کا جواز کس حد تک ہے؟ خسرو کے بیانات کی روشنی میں شعر کو نثـــــر پر فوقیت دینے کی ایک وجہ یہ بھی قرار پاتی ہے کہ شعر بیک وقت جتنی حکمتوں کو اپنے دو مصرعوں میں بیان کرسکتا ہے، نثـر کو ان کے بیان کے لیے زمانی ترتیب کا التزام کرنا پڑتا ہے۔ جب زمانی ترتیب سے بیان کردہ حکمتوں کا متن وجود میں آجاتا ہے تو اس کے معنوی امکانات کی تحدید ہوجاتی ہے۔ جب کہ شعر کا معاملہ اس کے برعکس ہے یعنی اسی شعری متن سے ایک اور نئے معنی کی دریافت کا امکان بہر حال موجود رہتا ہے۔ اگر ہم یہ کہیں کہ شعر میں موجود تمام حکمتوں کو زمانی ترتیب سے وضع کیے گئے نثری متن میں درج کردیا جائے اور آئندہ دریافت ہونے والی حکمت کو بھی درج کرتے جائیں تو اس صورت میں **شعر** اور **نثر** میں وجہ امتیاز کیا ہوگی؟ جواباً عرض کیا جاسکتا ہے کہ **نثـری متن** ہر حال میں زمانے کا محتاج رہتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ **نثـری متن** میں درج حکمتیں **شعر** ہی کے بطن سے پیدا ہوئی ہیں۔ **شعر** اور **نثر** میں وہی فرق ہے جو ابلاغ و ترسیل کے تحریری اور بصری ذرائع میں ہے۔

اب تک جو مباحث زیرِ بحث آئے ہیں اس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ **شعر گوئی** جس قدر وہبی ہے اسی قدر کسبی بھی ہے اور یہی جواز وضرورت ہے استادی وشاگردی کے رشتے کی۔ استادی وشاگردی کے ادارے کا دائرۂ عمل اصلاحِ سخن پر محیط ہے۔ **شعر و شاعری** میں اصلاحِ سخن کی ترکیب اصطلاحی معنی رکھتی ہے جس میں کلام کی کثیر الجہات تصحیح مقصود ہوتی ہے۔ کثیر الجہات تصحیح میں وزن اور آہنگ، ردیف اور قوافی کے عیوب، شعری معائب ومحاسن کی اطلاع، زبان و بیان کی غلطیاں اور بسا اوقات فکر کی خامیاں بھی اصلاح کے عمل سے دور کی جاتی ہیں۔ اصلاً اصلاح کا عمل شاعرانہ خیال ہی سے شروع ہوجاتا ہے۔

اردو شعر و ادب پر ایک وقت وہ بھی آیا جب ہمارا کل شعری سرمایہ ہیچ لگنے لگا اور اس خیال کی

اساس پر کہ 'شاعری تخئیل کا نام ہے' موزونیت کی قید اٹھا دی گئی اور استادی و شاگردی کے ادارے کو بے ضرورت سمجھا جانے لگا۔ اس بارے میں **مرزا محمد ہادی عزیز** لکھتے ہیں:

شاعری کا علاقه تخئیل سے هے اسی سے بعض محققین نے موزونیت اور غیر موزونیت کی قید کو اٹھا دیا هے اور یهیں سے شاعر کا فطری اور شعر کا غیر اکتسابی هونا ثابت هوتا هے۔[۶]

یقیناً شعری تخئیل اور موزونیِ طبع وہبی ہیں لیکن شاعری چوں کہ ایک فن ہے، اس لیے بڑی حد تک اکتساب و استفادے پر مبنی ہے۔ اکتساب کے ذریعہ شاعری کو آب دی جاتی ہے۔ اس بات کو اس طرح بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ مصوری کے لیے ڈرائنگ سے دلچسپی ہونی ضروری ہے جو کہ ایک وہبی چیز ہے لیکن اس وہبی جذبے کو معراجِ کمال تک پہنچانے کے لیے ایک اسکول کی ضرورت ہوتی ہے جہاں اساتذہ فن کی مختلف باریکیوں کو سمجھانے کے علاوہ مصوری کی کل روایت اور تجربوں سے آگاہ کراتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ عمل اکتساب ہی کہلائے گا۔ خواہ اسکول میں داخل ہونے کے بجائے کتابوں ہی سے راہنمائی حاصل کی جائے۔ لیکن اس صورت میں مشق کی وہ رفتار ہرگز نہیں ہوگی جو ایک اسکول سے وابستہ ہونے پر ہوگی۔ استادی اور شاگردی کا ادارہ اس لیے وجود میں نہیں آیا تھا کہ وہ مبتدی کو تخلیق اور اختراع میں کامل بنا دے گا بلکہ مقصد یہ تھا کہ استاد کی توجہ سے کلام کے نقائص اور معائب و محاسن شاگرد پر واضح ہو جائیں اور وہ تخلیقِ شعر میں کامل نہ سہی ماہر ضرور ہو جائے۔ آگے کی راہ کیسے طے ہوگی، فن میں نکھار کس طرح آئے گا؟ اس بارے میں **امیر خسرو** نے بڑی عمدہ گفتگو کی ہے:

یه جو شاعری کے ضمن میں استاد اور شاگرد کا ذکر کرتے هیں تو اس مسئلے میں بهی راست طبع اصحاب کے درمیان بے حد اختلاف هے۔ وه اختلافی مسئله یه هے که اگر نظم کی شاگردی اور شعر کی استادی سے مراد یه هے که ایك بوالهوس جس کی طبیعت میں نظم

کرنے کی صلاحیت نہیں ہے یہ چاہے کہ کسی استاد سے شعر اور عبارت تصنیف کرنے کی تعلیم حاصل کرے تو اس امر کا امکان ہے کہ وہ شعر خوانی کا استاد ہوجائے لیکن تخلیق و اختراع کا استاد ہونا محال ہے . . . پس شاگردی اور استادی کا صحیفہ اس جہت سے کہ لوح شعر پر خود سے تصنیف کرنا سکھایا جائے لائق الزام نہیں ہے۔ البتہ اگر (شاگرد) مبتدی ہے اور کسی قدر تخلیقی صلاحیت کا حامل بھی ہے اور (اپنے احساسات) نظم کرسکتا ہے نیز کلام میں توانائی کا جوہر پیدا کرسکتا ہے اگر اس کی نظم کسی استاد رشید تك پہنچ جائے اور وہ استاد اس کی غلطی اور خوبی اس پر واضح کردے تو امید کی جاسکتی ہے کہ وہ (کلام میں) موتی پرونے کے لائق ہوجائے۔ جب وہ (مبتدی) اپنے استاد کی رہنمائی میں شعر کہنے کا سلیقہ حاصل کرلے تو اسے آگے بڑھنے کے لیے کسی نہ کسی رہنما اصول کی حاجت ہوگی۔ اس وقت وہ اپنے مبتدی ہونے کے احساس کے ساتھ بزرگ شعرا کے دواوین کا مطالعہ کرے، ان کے کلام کی روانی پر غور کرے تاکہ وہ منزل آگہی تك پہنچ جائے۔ [۷]

خسرو کے درجِ بالا بیان سے ہمارے اس دعوے کو تقویت ملتی ہے کہ قدما کے یہاں شعر گوئی کے وہبی اور اکتسابی ہونے کا مساوی تصور ہے۔ بلکہ خسرو نے شاگرد یا مبتدی شاعر کے لیے جن شرائط کا ذکر لازمی حیثیت سے کیا ہے اس کی روشنی میں اکتساب کی اہمیت مزید بڑھ جاتی ہے۔ امیر خسرو نے شاعری کے ضمن میں استاد اور شاگرد کے مسئلے پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اس تعلق سے امیر خسرو نے چار شرائط کا ذکر کیا ہے جن کا پورا کرنا کامل استاد کے لیے ضروری ہے:

اول: یہ کہ وہ اپنے کلام کا پرچم کسی ایسی طرز پر نصب کرے کہ اس کا دبدبہ دوسروں کے کانوں تك پهنچ جائے۔

دوم: یہ کہ دریاے معانی اس کے آب کلام کی روش، شیرینی اور سلاست کی خوبیوں کے ساتھ، شعرا کی نهج پر هو، واعظوں کے طریق پر نه هو۔

سوم: یہ کہ اس کے تخلیق کردہ کلام کے اجزا اغلاط سے دور هوں۔

چهارم: یہ کہ وہ خیانت کرنے والے درزی کی مانند دوسرے شعرا کے ٹکڑوں سے هزار پیوند قبا تراش نه کرے۔[۸]

امیر خسرو کے نزدیک شاگرد کی تین قسمیں ہیں:

شاگرد اشارت: ایسا مبتدی جو اپنا کلام استاد کے سامنے پیش کرتا هے اور استاد کی هدایت کی بنا پر شاگرد خود مشکلات کلام کے کام سے واقف هوجاتا هے۔ استاد اشعار کی درستی اور خامی کو دیکھتا هے اور شاگرد پر واضح کرتا هے

کہ کہاں کس طرح باندھے اور کہاں کس طرح
کھولے۔
شاگرد عبارت: کسی صاحب کمال متقدمین،
معاصر یا اپنے استاد کی روش کا تتبع کرنے والا
شاگرد عبارت کہلاتا ہے۔ اتباع میں لفظ اور
معنی کی پیروی بھی شامل ہے۔
شاگرد غارت: یہ دراصل سارق شعر ہے جو
اساتذہ کے اشعار میں نقب لگاتا ہے اور اسے اپنا
مال ظاہر کرتا ہے۔ امیر خسرو اسے استاد کا
نہیں بلکہ استاد کے کلام کا شاگرد کہتے ہیں۔[۹]

اب تک کی گفتگو سے استادی وشاگردی کی اخلاقیات وآداب کا پتا تو چلتا ہے لیکن استادی اورشاگردی کے ادارے کے آغاز کا سراغ لگانے میں **امیر خسرو** کے بیانات سے زیادہ مدد نہیں ملتی۔ استاد کے بارے میں انھوں نے جو کچھ کہا ہے اس کے بارے میں اتنا ہی کہا جا سکتا ہے کہ **'استاد شاعر'** سے ان کی مراد **'بڑا شاعر'** یا **'عظیم شاعر'** ہے۔ اس بڑے شاعر کو ان چار اخلاقی قدروں کا حامل ہونا چاہیے جن کا ذکر **امیر خسرو** نے شرائط کی صورت میں کیا ہے۔ البتہ شاگردی کے حوالے سے جو گفتگو کی گئی ہے اس سے فنِ شعر کے کسبی ہونے کا اندازہ ضرور ہوتا ہے۔ ممکن ہے اس عہد کے نصابِ تعلیم میں **علمِ عروض** بھی شامل رہا ہو یا پھر شاعری کے دلدادہ کسی ماہر عروضی کی صحبت اختیار کرتے رہے ہوں۔ صورتِ حال جو بھی رہی ہو قرائن سے پتا چلتا ہے کہ یہ طریقہ عام نہیں تھا۔ خسرو کے عہد میں اگر اس رشتے کی کوئی اہمیت ہوتی تو کم از کم اس عہد کے چند مشہور اساتذہ اور تلامذہ کے نام بھی ملتے۔ خسرو نے دیباچۂ دیوان غُرَّۃِ الْکَمَال میں بعض استاد شعرا کے نام بھی لیے ہیں لیکن خسرو کی مراد صاحبِ طرز اور باکمال شعرا سے ہے نہ کہ ٹیچر سے۔ کم از کم خسرو معاصر شعرا میں اپنی استادی کو یقینی بنانے کے لیے اپنے ایسے تلامذہ کے نام ضرور لکھتے جن پر وہ ناز کر سکتے۔

یہاں اس روایت کا ذکر بھی ضروری ہے جس کی رو سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ خسرو قادر الکلامی

کے باوجود پورا کلام استادانِ فن کی خدمت میں حک واصلاح کے لیے پیش کیا کرتے تھے۔اس ضمن میں خصوصیت اور قطعیت کے ساتھ **شیخ شہاب الدین** کا نام لیا جاتا ہے۔**خسرو** نے اپنی **مثنوی** هشت بهشت ' میں اس امر کا اعتراف نہایت صفائی سے کیا ہے۔ذیل میں **مثنوی** هشت بهشت ' کے اشعار بطورِ حوالہ درج کیے جارہے ہیں:

بس که در علم راست تدبیر است — راستی هم شهاب و هم تیر است
او شهاب و دل و تنش زاخیار — نیرین مشارق الانوار
من بدو عرضه کرده نامهٔ خویش — او باصلاح رانده خامهٔ خویش
دیده هر بیت را رقم به رقم — رنج بر خود نهاد و منت هم
نظری تیز کرده موے شگاف — نے بعمیا نظارهٔ بگزاف
گرچه چون دوستان پسندیده — لیکن از چشم دشمنی دیده
خصم را دیده عیب کوش بود — دیدهٔ دوست عیب پوش بود
هر چه او گفت من نهادم گوش — برکشیدم مگس ز شربت نوش
وانچه بنمود و من نجستم پے — عیب آں برمن ست نے بروے[۱۱]

اس دلیل سے اتنی ہی بات ثابت ہوتی ہے کہ اصلاحِ سخن یا کلام کو حک واصلاح کی کسوٹی پر کسنے کے لیے ایک دیگر صاحبِ فکر وفن کی نظر سے گذارنے کا عمل **خسرو** کے یہاں پایا جاتا ہے۔اس دلیل کو ذرا وسعت دی جائے تو یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ عہدِ **خسرو** میں یہ سلسلہ پایا جاتا تھا۔لیکن باقاعدہ شاگرد بننے اور زانوے تلمذ تہ کرنے کے بارے میں کوئی حتمی بات نہیں کہی جاسکتی۔ **مثنوی** کا انداز اور لب ولہجہ ایسا نہیں ہے کہ **شیخ شہاب الدین** کو **فن شعر گوئی** میں **خسرو** کا استاد تسلیم کیا جائے۔بہرحال، استادی اور شاگردی کے باب میں دیباچهٔ دیوان غُرَّةِ الْكَمَال ' کے مباحث کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ **خسرو** نے استاد اور شاگرد کے لیے جن شرائط اور جن اقدار کا ذکر کیا ہے وہ تمام اس وقت اپنا لیے گئے جب عہدِ **عالمگیری** کے بعد اس ادارے کی ابتدا ہوئی تو **فرخ سیر** کے عہد تک ان باتوں کو تسلیم کروالیا گیا جو کسی حد تک ضروری تھیں۔

حواشی

۱۔ دیباچۂ دیوان غُرَّۃِ الْکَمَال /مترجم: **لطیف اللہ** (کراچی) ۲۰۰۲ء، ص: ۳۸ تا ۳۹

۲۔ 'دیباچۂ دیوان غُرَّۃِ الْکَمَال کا اردو ترجمہ' مشمولہ: تنقیدی معاملات — **شمس الرحمٰن فاروقی**، ایم۔ آر پبلی کیشنز (دہلی) ۲۰۱۸ء، ص: ۱۳۹

۳۔ دیباچۂ دیوان غُرَّۃِ الْکَمَال ، ص: ۳۹ تا ۴۰

۴۔ تنقیدی معاملات — **شمس الرحمٰن فاروقی**، ایم۔ آر پبلی کیشنز (دہلی) ۲۰۱۸ء، ص: ۱۳۹

۵۔ دیباچۂ دیوان غُرَّۃِ الْکَمَال ، ص: ۶۲ تا ۶۳

۶۔ مشاطۂ سخن — **صفدر مرزا پوری**، میتھوڈسٹ پبلشنگ ھائوس (لکھنؤ) [سنہ ایڈیشن: ندارد] ۱۳۳۶ھ، ص: ۸

۷۔ دیباچۂ دیوان غُرَّۃِ الْکَمَال ، ص: ۶۹ تا ۷۰

۸۔ *ایضاً*، ص: ۷۳

۹۔ *ایضاً*، ص: ۷۳ تا ۷۴

۱۰۔ مطلع الانوار — **امیر خسرو**/ بہ اہتمام: **مولوی مقتدیٰ خاں شروانی**، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ [ایڈیشن: ندارد] ۱۹۲۶ء، ص ۱۵

۱۱۔ خمسۂ امیر خسرو دهلوی، با مقدمه و تصحیح — **امیر احمد اشرفی**، چاپخانه کبری (تهران) [چاپ: اول] ۱۳۶۲ھ، ص: ۷۰۱-۷۰۰

خطوطِ غالب اور مالِک رام

ڈاکٹر ثاقب عمران*

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

مرزا غالب کو تقریباً تمام لوگ جانتے ہیں خواہ ان کا تعلق **اردو ادب** سے ہو یا نہ ہو۔ **غالب** کے عہد میں بھی ان کی وہی پوچھ تھی جو آج کے زمانے میں ہے۔ گرچہ **غالب** یہ شکایت کرتے نظر آتے ہیں کہ ان کی شاعری کی قدردانی ان کے زمانے میں نہیں ہوئی۔ **غالب** کی **فارسی غزل** کا ایک شعر ہے:

کوکبم را در عدم اوج قبولی بودہ است
شہرت شعرم بگیتی بعد من خواھد شدن

ترجمہ: میری قسمت کے ستارے کو مقبولیت کی بلندیاں
عدم میں حاصل ہوئی ہیں، لہٰذا اس دنیامیں میرے کلام

* گیسٹ فیکلٹی شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی ای میل:saquibimran@jmi.ac.in

کی شہرت بھی میرے بعد ہی ہوگی۔ (جب میں عدم میں
ہوں گا):

کس سے محرومیِ قسمت کی شکایت کیجیے

غالب کی یہ باتیں اپنی جگہ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ **اردو** کا ہر ایک قاری یہ بات جانتا ہے کہ **غالب** نے اپنی زندگی میں ہی اپنی تمام کتابوں کی اشاعت اور ان کی مقبولیت اپنی زندگی ہی میں دیکھ لی تھی۔ ان کا دیوان ان کی زندگی میں چھ مرتبہ شائع ہوا۔ ان کی دوستی اس عہد کی تقریباً تمام اہم شخصیات سے تھیں۔ قلعہ اور شہر میں ہونے والے مشاعرے میں بھی انھیں نہ صرف باضابطہ بلایا جاتا تھا، بلکہ بسا اوقات ان کی سواری کے لیے ہاتھی کا انتظام بھی کیا جاتا تھا۔

عہدِ جدید کی بات کریں تو **مولانا حالی** کی 'یادگارِ غالب' سے **اردو ادب** میں **غالب** کی تحریروں کو از سرِ نو جدید نقطۂ نظر سے دیکھنے اور پڑھنے کا رواج عام ہوا۔ اس سے نہ صرف ہندوستان بلکہ بیرونِ ممالک میں بھی **غالب** کی شہرت آسمان چھونے لگی۔ اس نقطۂ نظر کو **عبدالرحمٰن بجنوری** کی تحریر نے مزید ہوا دی۔ **غالب** کی شہرت اور اہمیت کے بارے میں **سید عابد حسین** لکھتے ہیں:

> انگریزی دانوں میں غالب کا چرچا زیادہ تر
> عبدالرحمن بجنوری کے مقدمے اور دیوانِ غالب
> کے برلن ایڈیشن اور چغتائی ایڈیشن کی بدولت
> ہوا۔ پچھلی چوتھائی صدی میں اقبال کی شہرت
> اور مقبولیت نے پچھلے شاعروں کے نقش کو اگر
> مٹایا نہیں تو مدھم ضرور کر دیا لیکن غالب کا
> نقش اتنا گھرا اور روشن تھا کہ اس کی آب و
> تاب میں ذرا بھی فرق نہیں آیا۔[۱]

غالب کے بارے میں اتنے مضامین قلم بند کیے گئے ہیں کہ شاید ہی ان کی زندگی اور فن کا کوئی گوشہ خالی بچا ہو، اس کے باوجود **غالب** کے مداح کوئی نہ کوئی نیا/تازہ پہلو تلاش کر ہی لیتے ہیں۔ اسی طرح ایک اہم کام **مرزا غالب** کے خطوط سے ان کی سوانح عمری ترتیب دینے کا ہے۔

ایک ایسی سوانح جو مرزا غالب کی تحریروں سے تیار کی گئی ہو۔ **نثار احمد فاروقی** نے 'غالب کی آپ بیتی' کے عنوان سے ایک کتاب مرتب کی جس کی اشاعت غالب انسٹی ٹیوٹ (نئی دھلی) سے ہوئی ہے۔ **نثار احمد فاروقی** کو **غالب** کے خطوط کی مدد سے ان کی سوانح تیار کرنے کا خیال کہاں سے آیا؟ اس کے متعلق انھوں نے بڑی ایمان داری سے اس بات کا اعتراف کیا ہے:

> عرصہ ھوا میں نے رسالہ 'آج کل' دھلی میں جناب محمد عتیق صدیقی کا ایک مضمون پڑھا تھا جس میں غالب کی زندگی کے حالات اس کے خطوط کی عبارتوں کو جوڑ کر بیان کیے گئے تھے۔ یہ خیال مجھے پسند آیاا ور جب ۱۹۶۳ء میں نقوش (لاھور) نے '**آپ بیتی نمبر**' کے لیے مضامین کا مطالبہ کیا تو میں نے غالب کے اردو خطوط کی مدد سے ایک مفصل آپ بیتی تیارکرکے بھیج دی جسے عام طور پر بہت پسند کیا گیا۔[۲]

اسی طرح کا ایک مضمون **مالک رام** کا بھی ہے۔ مضمون کا عنوان 'میرزا غالب: حالات، عادات، خصائل' ہے۔ یہ مضمون: احوالِ غالب / مرتبہ: **مختار الدین احمد آرزو** میں شامل ہے۔ **مالک رام** نے جب یہ مضمون قلم بند کیا تھا اس وقت اس کے صفحات کی تعداد سولہ تھی، دوسرے ایڈیشن میں انھوں نے اس میں مزید اضافے کیے اور صفحات کی تعداد سینتیس تک پہنچ گئی۔ میری تحریر کا محرک **مالک رام** کا یہی مضمون ہے۔ **مالک رام** کی یہ تحریر پڑھ کر کسی کو مغالطہ ہوسکتا ہے کہ **غالب** کے شناساؤں میں سے کسی شخص نے **غالب** سے اپنی چند ملاقاتوں کی داستان بیان کی ہے۔ مضمون پڑھ کر ایسا محسوس ہوا کہ کوئی بہت ہی عمر رسیدہ شخص ہے جس کی **غالب** سے بہت قربت رہی ہے اور اس نے **غالب** کو اپنی آنکھوں سے جیسا دیکھا ویسا ہی بیان کر دیا ہے۔ **مالک رام** نے اسی سبب اس تحریر کے آخر میں ایک نوٹ

بھی لگا دیا تھا تا کہ قارئین دھوکے میں نہ پڑ جائیں۔ ان کی تحریر درجِ ذیل ہے:

اس مضمون میں ضمیر واحد متکلم سے دھوکا کھا کر نہ کسی کو میرا نسب نامہ طلب کرنے کی ضرورت ہے نہ میری تاریخِ ولادت کے کھوج لگانے کی۔ بات یہ ہے کہ ایک مدت سے میری یہ خواہش تھی کہ ایک ایسا مضمون لکھا جائے جس سے میرزا کی روز مرہ کی زندگی کا پہلو نمایاں ہو اور دکھایا جائے کہ وہ گھر کے اندر کیسے رہتے سہتے تھے، ان کی عام دلچسپیاں کیا تھیں، وہ دوستوں سے کیسے ملتے جلتے تھے۔ ان کے ماحول اور گردوپیش کے بالمقابل ان کی شخصیت کا کیا رنگ تھا۔ ایسی باتیں عام طورپر تاریخ و ترجمہ کی کتابوں کے موضوع سے خارج سمجھی جاتی ہیں۔ اس کے لیے مسالے کی بھی کمی نہیں تھی۔ میرزا کی اپنی تحریروں ہی میں کافی معلومات موجود ہیں۔ لوہارو خاندان کے بعض بڑے بوڑھوں سے بھی مجھے بہت سی باتیں معلوم ہوئی تھیں۔ یادگارِ غالب' میں بھی بعض اشارے ملتے ہیں۔ الجھن یہ تھی کہ اتنے لمبے عرصے کے حالات کو سمیٹا کیسے جائے۔ بہت سوچ بچار کے بعد میں نے یہ فیصلہ کیا کہ 'حدیث دیگراں' کا بیانیہ انداز زیادہ دل نشیں رہے

گا، چنانچہ یہی کیا گیا۔[۳]

مالک رام کی **غالب** سے محبت سب پر عیاں ہے۔ انھوں نے **غالب** پر جتنے اور جس طرح کے کام کیے ہیں، دوسروں کے یہاں مشکل سے ملیں گے۔ خود **مالک رام** کی جتنی تحریریں **غالب** پر ہیں اتنی کسی دوسرے موضوع پر شاید کم ہوں۔ **غالب** پر ان کا یہ مضمون لوگوں کو چونکانے اور ان کی ذہنی مشاقی کی داد دینے کے لیے کافی ہے۔ **نثار احمد فاروقی** اور **مالک رام** کی تحریروں میں جو بنیادی فرق ہے وہ یہ ہے کہ **نثار احمد فاروقی** نے **غالب** کی تحریروں کو جوڑ جوڑ کر **غالب** کی سوانح تیار کی ہے۔ اس میں **نثار احمد فاروقی** کے انتخاب کو دخل ہے، اس کے برعکس **مالک رام** نے خطوطِ غالب کا مطالعہ کرنے کے بعد ان میں موجود حقائق کو ایک روداد کی شکل میں قارئین کے سامنے پیش کیا ہے۔ اس میں ان کے تخیل کا دخل ہے۔ **مالک رام** بحیثیت راوی مضمون میں موجود ہیں اور اپنی زبان سے **غالب** کے احوال بیان کر رہے ہیں۔ سطورِ بالا میں بیان کیا جا چکا ہے کہ مضمون کے مطالعہ سے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کسی شخص نے **غالب** کو اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے اور ان کے ساتھ گزارے وقت کی روداد بیان کر رہا ہے۔

مضمون کی ابتدا، اس طرح ہوتی ہے:

> میرزا غالب سے اُن کی زندگی میں مجھے بارھا ملنے کا اتفاق ہوا۔ ہمارے خاندان کے اُن سے بہت پرانے تعلقات تھے۔ بلکہ دور نزدیک سے کچھ عزیزداری بھی تھی۔ میرے والد مرحوم ان کے ہم عمر اور ہمجولی تھے اور دونوں بچپن میں شیخ معظم کے مکتب میں اکٹھے پڑھتے رہے تھے۔ لیکن میری ملاقات ان سے بہت بعد میں ہوئی۔ میرزا صاحب میری پیدائش سے بہت پہلے ہی ۱۸۱۲ء یا ۱۸۱۳ء میں آگرہ چھوڑ کر دھلی چلے آئے تھے۔ پھر اگر چہ اس کے بعد بھی

وہ دو ایک مرتبہ آگرہ تشریف لے گئے لیکن
صغر سنی کے سبب میں ان کی خدمت میں
حاضر نہ ہوسکا۔[۴]

غالب کے **اردو خطوط** کی ایک بڑی تعداد ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کی ناکام کوشش کے بعد کی ہے۔ دراصل یہی وہ زمانہ تھا جب پورے ہندوستان خصوصاً دھلی اور نواحِ دھلی میں انگریز حکومت نے رعایا پر ظلم کے دہانے کھول دیے تھے۔ **غالب** کے اکثر دوستوں کو بھی دھلی چھوڑ کر دوسرے علاقوں کی راہ لینی پڑی۔ ایک طرح سے **غالب** کے لیے دھلی خالی ہوچکی تھی۔ اس لیے وقت گزاری کے لیے انھوں نے دوستوں اور شاگردوں کو خطوط لکھنے شروع کیے۔ یہی سبب ہے کہ **مالک رام** نے بھی مضمون لکھتے وقت اسی زمانے سے اپنی بات کا آغاز کیا ہے تاکہ **غالب** کے خطوط میں موجود ان کی روداد کو قارئین کے سامنے پیش کرسکیں۔ انھیں اپنے گھر کو **قمار خانہ** بنانے کی پاداش میں جیل کی سزا ہوئی تھی اور رہائی کے بعد، ان کا **کالے خاں** کے گھر کا قیام بھی ان کے خطوط میں موجود ہے۔ **مالک رام** نے اسی واقعے کو سامنے رکھتے ہوئے **غالب** کے خطوط میں موجود حقائق سے اپنی بات کا رُخ اصل موضوع کی طرف موڑ دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

یہ غدر ۱۸۵۷ء سے پانچ چھ برس پہلے کا ذکر ہے، گرمیوں کا زمانہ تھا۔ میرزا صاحب ان دنوں لال کنواں میں حضرت مولانا نصیرالدین عرف میاں کالے صاحب کی حویلی میں رہتے تھے۔ ۱۸۴۷ء میں ان پر جوا خانہ قائم کرنے کے جرم میں مقدمہ چلا تھا اور اس کے نتیجے میں وہ تین مہینے قید خانے میں رہے تھے۔ جب قید سے رہا ہوئے تو میاں کالے صاحب انھیں اپنے ہاں لوالے گئے۔ میرزا صاحب نے بہت کہا کہ حضرت! آپ میرے

بزرگ اور مخدوم ھیں، میں آزاد منش آدمی ھوں، میرے یھاں رھنے سے آپ کو تکلیف و پریشانی ھوگی لیکن کالے صاحب ایك نه مانے اور مجبوراً میرزا صاحب کو ا ن کے مکان پر قیام کرنا پڑا۔[۵]

اسی موقعے پر **غالب** کا وہ مشہور لطیفہ ہے: "کون بھڑوا آزاد ھوا ھے، پھلے گورے کی قید میں تھا اب کالے کی قید میں ھوں۔" مضمون کا راوی جب دھلی پہنچا تو والد صاحب قبلہ کے حکم کے مطابق **غالب** کے گھر تشریف لے جاتا ہے تا کہ **غالب** کو سلام عرض کرے اور والد صاحب کا محبت نامہ زبانی ان تک پہنچا سکے۔ لکھتے ہیں:

یھاں دلّی میں کام سے مجھے اتنی فرصت نه ملی که جلد ان کی خدمت میں حاضر ھوتا لیکن یھی فکر تھی کـه بن ملے واپس گیا تو قبلـه والد صاحب ناراض ھوں گے۔ اس لیے جوں توں کرکے واپسی سے ایك دن پھلے مغرب کے قریب ان کے مکان پر گیا اور اطلاع کرائی۔ ملازم مجھے اندر لے گیا، باھر صحن میں مونڈھے بچھے تھے، ایك تخت بھی قریب میں پڑا تھا۔ میرزا صاحب ایك مونڈھے پر بیٹھے تھے۔ بعض اور اصحاب دوسرے مونڈھوں پر تشریف رکھتے تھے۔ میں ان میں سے کسی کو پھچانتا نھیں تھا۔ بعد کو معلوم ھوا که ان میں صاحب خانه حضرت میاں کالے صاحب تھے۔ احترام الدوله حکیم احسن الله خاں تھے۔ نواب مصطفٰی

خاں شیفتہ، نواب ضیاء الدین احمد خاں تھے
اور بھی دو تین صاحب بیٹھے تھے۔ میں نے پہنچ
کر آداب عرض کیا اور چپکے سے ایک طرف
تخت کے سرے پر بیٹھ گیا۔[۶]

راوی کا تخت کے سرے پر بیٹھنا اور وہاں پر موجود لوگوں سے اپنی لاعلمی کا اظہار بھی **مالک رام** کے اعلیٰ ذہن کی غمازی کرتا ہے۔ انھوں نے پورے مضمون میں کہیں بھی راوی کو اہم کردار کی حیثیت سے پیش نہیں کیا ہے بلکہ انھوں نے صرف قصے کو آگے بڑھانے یا بات سے بات پیدا کرنے کے لیے راوی کی موجودگی ظاہر کی ہے۔ اس سے ایک فائدہ یہ بھی ہوا کہ **مالک رام** ایک ایسے کردار کو خلق کرنے میں کامیاب ہوئے جو قارئین کے سامنے **غالب** کی زندگی پیش کر سکے۔ راوی کا **غالب** کے مکان میں حاضر ہونا اور **غالب** کی اس کی جانب توجہ، یہ ایک فطری عمل ہے لیکن قصہ کہیں راوی کی جانب نہ چل پڑے اس لیے وہاں گریز کا استعمال بھی **مالک رام** نے بڑی خوبصورتی کے ساتھ کیا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

میرزا صاحب نے بے تکلفی کے لہجے میں
فرمایا: آئیے آئیے، تشریف رکھیے، فرمائیے۔
میں نے اپنا نام بتایا اور عرض کیا کہ میں اکبر
آباد کا رہنے والا ہوں اور صرف سلام کو
حاضر ہوا ہوں۔ اس پر وہ مسکرا کر کچھ کہنے
ہی کو تھے کہ نہ معلوم حاضرین میں سے کس نے
کوئی سوال کردیا اور وہ ان کی طرف متوجہ ہو
گئے۔ میں بھی خاموش ہو گیا۔[۷]

یہاں پر **غالب** کا راوی کی جانب توجہ کرنا انسانی فطرت کا تقاضا ہے لیکن اگر حاضرین میں سے کسی نے کوئی سوال نہ کیا ہوتا تو کیمرے کا فوکس **غالب** کی شخصیت سے ہٹ کر کہیں نہ کہیں راوی کی جانب ہو جاتا۔ جب کہ اس کی چنداں ضرورت نہ تھی۔ اس لیے کسی کا کوئی سوال کرنا اور **غالب** کا اس

سوال کی جانب متوجہ ہو جانا بھی ضروری تھا۔ یہی وجہ ہے کہ راوی نے بھی خاموشی اختیار کر لی تا کہ اس کی موجودگی، **غالب** اور ان کے احباب کے درمیان ہونے والی گفتگو میں حارج نہ ہو۔ چونکہ راوی کی یہ پہلی ملاقات تھی اس لیے اس نے **غالب** کی ظاہری شخصیت کا نقشہ اس طرح کھینچا ہے:

> میرزا صاحب کا سِن پچاس سے اوپر تھا۔ چوڑا چکلا ہاڑ، ڈاڑھی صفا چٹ، نازك باریك مونچھیں جنھیں تاؤ دے رکھا تھا۔ بڑی بڑی غلافی آنکھیں۔ سرخ و سفید رنگ، جس میں چمپئی دمك تھی، سر پر لمبے لمبے پٹھے۔ قلموں پر لٹکتے ہوئے بال۔ سر پر ایك پلے کی ہلکی سی ٹوپی، جس پر کشیدے کا کام تھا۔ بدن پر تنذیب کا انگرکھا اور نیچے ایك بر کا سفید پاجامہ۔ پاؤں میں گٹھیلی جوتی۔ ہاتھ میں پیچوان کی سٹك تھی اور کش لگا رہے تھے۔[۸]

غالب کے دوستوں کے متعلق گفتگو کرتے ہوئے ان کا حلیہ اس طرح بیان کیا ہے:

> نواب شیفتہ چالیس سے اوپر تھے۔ ان کے چہرے سے متانت اور سنجیدگی ٹپکتی تھی۔ بات بہت ٹھیر ٹھیر کر کرتے تھے۔ نواب ضیاء الدین خاں ان دنوں جوان تھے۔ تیس کے لگ بھگ ہوں گے۔ بارعب کتابی چہرہ ، بھری بھری ڈاڑھی۔ شربتی آنکھیں۔ حکیم احسن اللہ خان اور مولانا نصیر الدین دونوں بزرگ بڑی نورانی شکلوں کے مالك تھے۔ حالانکہ حاضرین میں سب وجیہ اور باوقار لوگ موجود تھے۔ پھر بھی اس سارے

مجمع میں میرزا صاحب کی شخصیت خاص
طور پر نمایاں تھی۔[۹]

غالب اور ان کے دوستوں کی گفتگو کے درمیان **غالب** نے **مومن خاں مومن** کی شخصیت اور شاعری پر بھی تبصرہ کیا ہے:

حکیم مومن خاں کا انتقال ہوئے ابھی تھوڑے دن ہوئے تھے۔ معلوم نہیں، کیسے ان کا ذکر چل پڑا۔ اس پر میرزا صاحب فرمانے لگے: "صاحب بڑی آن بان کا آدمی تھا۔ ایسا رنگین مزاج اور زندہ دل اور خود دار شخص بھی کم دیکھنے میں آیا ہے۔ اپنی وضع کا اچھا کہنے والا تھا، بلکہ غزل میں ایک نئی روش کا مخترع تھا۔ جب تک اس کا شعر ایک خاص لب و لہجہ سے نہ پڑھا جائے، اس کا پورا لطف نہیں اٹھایا جا سکتا۔ مجھے تو اس کا یہ شعر نہیں بھولتا:

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

نفسِ مضمون، لطفِ زبان، اسلوبِ بیان، غرض اس کی کس کس بات کی تعریف کی جائے۔ جب تک کسی شخص نے واقعی عشق بازی کی نہ ہو اور کسی کے فراق کا مزہ چکھا نہ ہو، اسے یہ مضمون سوجھ ہی نہیں سکتا۔ زبان کا کیا کہنا اور 'گویا' میں جو پہلو ہے، وہ تو کہنے کی بات ہی نہیں۔ سب پر طرّہ یہ کہ سہلِ ممتنع۔ یہ

'ورائے شاعری' کچھ اور چیز ھے اور محض خدا کی دین۔ ریختہ میں اس پایہ کے شعر بھت کم ھیں۔ میں نے تو مرحوم سے ایك بار کھا تھا که بھائی، میرا سارا دیوان لے لے اور یه شعر مجھے دے دے۔[۱۰]

مومن کے سلسلے میں **مرزا غالب** مزید کہتے ہیں:

صاحب، مومن کے مر جانے سے زندگی کا لطف آدھا رہ گیا۔ قافله خالی هوتا جاتا ھے۔ مرحوم میرا یار اور ھم عمر تھا۔ میں جب آگرے سے یھاں آیا ھوں تو یھی پندرہ سوله برس کی میری عمر تھی۔ شاید وہ دو ایك سال مجھ سے چھوٹا ھو ۔ لیکن ذھن کا شروع سے بھت تیز تھا۔ اس نے ابتدا میں چند غزلیں نصیر کو دکھائی تھیں لیکن دونوں کی طبیعتوں میں زمین آسمان کا فرق تھا۔ نصیر کی قادر الکلامی میں شك نھیں مگر ان کے استعارے اور تشبیھیں ایسی ھی ھیں جیسے پیاز ، که چھلکے ھی چھلکے ھیں، گودے کا نام نھیں۔ اس کے برخلاف مومن نے طبیعت معنی آفریں پائی تھی۔ بھلا کیسے نبھتی۔ بس جلد ھی یه گھبرا کر ان کے جال سے نکل بھاگے اور پھر کسی کو اپنا کلام نھیں دکھایا اور میرا خیال ھے که یه اچھا ھی ھوا۔ھم دونوں کی خوب گاڑھی چھنتی تھی۔ اس

چالیس بیالیس برس کے عرصے میں کبھی رنج
و ملال ہمارے درمیان نہیں آیا۔ حضرت، اتنی
لمبی مدّت کا تو دشمن نہیں میسّر آسکتا،
دوست کہاں سے ہاتھ آتا ہے۔ میں نے اس کے
مرنے پر ایک رباعی کہی تھی:

شرطست کہ روئے دل خراشم، ہمہ عمر
خونابہ برخ، زدیدہ پاشم، ہمہ عمر
کافر باشم، اگر بہ مرگِ مومن
چوں کعبہ، سیہ پوش نہ باشم، ہمہ عمر[۱۱]

مضمون کا مطالعہ **مالک رام** کی تحریروں کو مزید پڑھنے کے لیے اکساتا ہے اور یہ احساس دلاتا ہے کہ **مالک رام** کو **غالب** سے کس قدر محبت تھی اور انھوں نے **غالب** کا مطالعہ کس باریک بینی سے کیا تھا کہ ان کے ہر ایک جملے پر داد دینے کو جی چاہتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کوئی ماہر **افسانہ نگار**، کردار کو پیش کرنے میں اپنی زندگی کے تمام تر تجربات کا استعمال کر رہا ہو۔ کوئی منجھا ہوا شطرنج کا کھلاڑی اپنی ہر چال سے پہلے خوب سوچ سمجھ کر اپنا قدم آگے بڑھا رہا ہو۔ **مالک رام** بھی نہایت ہی چابک دستی سے **غالب** کی زندگی کے احوال بزبانِ **غالب** مضمون میں پیش کرتے ہیں۔ اہلِ علم جانتے ہیں کہ **غالب** نے باقاعدہ تعلیم حاصل نہیں کی تھی۔ اس سلسلے میں **مالک رام** نے کہانی کی بُنت اس انداز سے کی ہے کہ **غالب** کی زبان سے ان کی ابتدائی تعلیم پر روشنی بھی پڑتی ہے اور اس بات کا احساس بھی نہیں ہوتا کہ قصداً اس واقعے کو پیش کیا گیا ہے۔

مضمون کے راوی سے، راوی کے والد کے متعلق گفتگو کرتے ہوئے **غالب** نے انھیں بچپن کا خاص دوست اور لنگوٹیا یار بتایا ہے۔ **غالب** راوی سے کہتے ہیں:

میاں تمھیں اپنے اور ہمارے خاندان کی
آمیزش کا حال کیا معلوم۔ تمھارے والد تو
میرے لنگوٹیے ہیں..... تمھارے والد پڑھنے

لکھنے اور آموختے میں بہت ہوشیار تھے۔ آہ! کیا زمانہ تھا وہ بھی۔ میں نے باقاعدہ طور پر مکتب جانا اور پڑھنا لکھنا ، دس بارہ برس کی عمر سے پہلے ہی چھوڑ دیا تھا۔ اس پر بڑے خان صاحب (یعنی خواجہ غلام حسین خاں کمیدان،میرزا صاحب کے نانا) بہت خفا ہوئے۔ والدہ بھی بہت ناراض ہوئیں۔ ماموں نے بھی سمجھایا۔ لیکن بیکار۔ معلوم نہیں میرے سر پر آوارگی کا بھوت کچھ ایسی بری طرح سوار تھا کہ کچھ اثر نہ ہوا اور میں نے دوبارہ مکتب کی طرف منہ نہیں کیا۔[۱۲]

بلّی ماران کی حویلی میں **غالب** کا قیام تھا، جس کی تفصیل **مالک رام** نے بزبانِ راوی اس طرح بیان کی ہے:

دوسری بارمیں نو دس مہینے بعد ۱۸۵۳ء کی گرمیوں میں دھلی آیا اور جرأت کرکے میرزا صاحب کے مکان پر چلا گیا۔ میں نے اپنے آنے کی اطلاع انہیں پہلے سے دے رکھی تھی۔ وہ ان دنوں بلّی ماروں میں حکیم محمد حسین خاں کی حویلی میں کرایہ پر رہتے تھے۔ یہ مکان بہت ہوا دار اور مشرق سے کھلا ہوا تھا۔ اس لیے دریا کی طرف سے خوب ہوا آتی تھی۔ محل سرا اور دیوان خانہ بھی الگ الگ تھے لیکن اس میں ایک نقص تھا کہ کمرے بہت چھوٹے چھوٹے تھے۔[۱۳]

مالک رام نے **غالب** کی بے تکلفی اور ان کی مہمان نوازی کا بہت خوبصورت نقشہ کھینچا ہے۔ صرف **غالب** ہی نہیں بلکہ **بیگم غالب** کی زبان سے اس طرح کے جملے ادا کروائے ہیں، جن سے بہت اپنائیت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ راوی سے کہتی ہیں:

> بیٹا، تکلف کا خانہ خراب۔ اگر تمھیں کوئی چیز چاھیے تو کسی نوکر سے کھہ دو یا مجھے اندر کھلوا بھیجو۔ مھیّا ھو جائے گی اور اگر شرما شرمی میں رھے تو تم جانو۔[۱۴]

مرزا غالب صبح کے وقت شربت پیتے تھے۔ دراصل انھیں ایک زمانے سے گرمی کی شکایت تھی، جس کی وجہ سے ایک حکیم نے انھیں شربت کا نسخہ بتایا تھا۔ راوی کے پوچھنے پر کہ اس میں کیا ہے؟ **غالب** کہتے ہیں:

> بادام اور مصری۔ کوئی حرام چیز نھیں۔ بات یہ ھے کہ مجھے ایك زمانے سے گرمی کی شکایت ھے۔ حکیم صاحب نے کھہ رکھا ھے کہ رات کو پندرہ ایك بادام پانی میں بھگو دو۔ صبح چھلکا اتار کر انھیں خوب گھونٹ لو اور اس شیرہ میں گلاس بھر مصری کا شربت ملا کر پی جاؤ۔ چنانچہ گرمی ھو کہ جاڑا۔ روزانہ صبح نھار منہ، یہ ٹھنڈائی پیتا ھوں اور حقیقت یہ ھے کہ اس سے دن بھر طبیعت میں تازگی اور فرحت محسوس کرتا ھوں۔[۱۵]

غالب کے دسترخوان کا ذکر کرتے ہوئے راوی کہتا ہے:

> کھانے میں بھنا ھوا گوشت تھا۔ قیمہ بھرے کریلے تھے۔ بریانی پلاؤ تھا اور ایك ترکاری تھی۔ رَوِے

کا حلوہ تھا۔ دو تین قسم کا سرکے اور تیل کا اچار تھا۔ لیکن ایک بات عجیب دیکھی کہ قیمے اور گوشت اور ترکاری سب میں چنے کی دال پڑی ھے۔ دُلمے میں کم اور گوشت اور ترکاری میں زیادہ۔ میرزا صاحب نے تو ترکاری کو ھاتھ بھی نہیں لگایا۔ دو ایک نوالے کریلے کے ساتھ کھائے تھوڑے سے چاول سے بھی چکھے۔ البتہ گوشت بھت رغبت سے کھایا اور کافی مقدار میں کھایا۔[۱۶]

مالک رام نے **مرزا غالب** کی زندگی، ان کی بول چال، ان کے چلنے پھرنے، مہمان نوازی، مشاعرے کی محفلوں، دوستوں اور مہمانوں کے ساتھ بے تکلفی، کھانے پینے اور آرام کرنے کا وقت، مرغوب غذاؤں کا ذکر، خطوط کی آمد و رفت، قلعے سے تعلق، **بہادر شاہ ظفر** کی بیماری اور صحت کا ذکر تفصیل سے ملتا ہے۔ نیز گرمی سے بچنے کا طریقہ اور شراب کا ذکر بھی تفصیل سے کیا ہے۔ شراب کا ذکر کرتے ہوئے راوی کہتا ہے:

شراب کے ساتھ گھی میں تلے ھوئے نمکین بادام، گزک کے طور پر کھاتے رھے۔ دس بارہ بادام کھائے ھوں گے۔ شراب میں برابر کا عرق گلاب ملاتے گئے۔ فرمانے لگے: اس سے شراب کی حدت کم ھو جاتی ھے۔ ایک زمانہ تھا کہ کوئی وقت مقرر نہیں تھا۔ دوپھر کے کھانے سے پھلے یا شام کے قریب، جب چاھا، دو تین گلاس پی لیے۔ بارش کا دن ھوا تو اور زیادہ۔ پھر رات کی معمولی شراب اس کے علاوہ۔ کڑوا کریلا اور نیم

چڑھا، مزاج پھلے ھی سے سوداوی تھا۔ ان بے اعتدالیوں نے اسے اور آگ کا پتلا بنا دیا۔ اب یہ حالت ھے کہ صافی شراب گھونٹ بھی نھیں پی سکتا۔ اس کے پینے سے سینہ جلنے لگتا ھے اور حلق میں کانٹے چبھنے لگتے ھیں۔ اس لیے اسے گوارا بنانے کو اس میں عرقِ گلاب ملاتا ھوں اور مقدار تو تم دیکھ ھی رھے ھو کہ برائے نام رہ گئی ھے۔ میں نے ایك مقطعے میں بھی اس کی طرف اشارہ کیا ھے:

آسودہ باد خاطرِ غالب کہ خوئے اوست
آمیختن بہ بادۂ صافی، گلاب را

میں نے جرأت کرکے کھا کہ اتنے پینے سے چھوڑ دینا اچھا، ایسے گناہِ بے لذت سے حاصل؟ بولے بھائی ٹھیك کھتے ھو لیکن میاں ذوق نے کیا سچ کھا ھے:

چھٹتی نہیں منہ سے یہ کافر لگی ہوئی

۴۰-۳۵ برس کی عادت، اب چھٹے تو کیوں کر، بھرحال شرمسار ھوں۔ اسے حرام اور اپنے کو عاصی سمجھتا ھوں، لیکن اس کی رحمت سے کیا بعید ھے کہ حضرت احمد مصطفیٰؐ اور امام علی مرتضیٰ کے صدقے میں بخش دے۔[۲۷]

مالک رام نے مضمون کو پانچ حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ تمام حصوں کی ابتدا راوی کی دھلی آمد سے ہوتی ہے اور اس کی آمد کے درمیان کا وقفہ برسوں پر محیط ہے۔ **مالک رام** نے بہت

خوبصورتی سے **غالب** کی زندگی کے مختلف حالات کو ان پانچوں حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ اس سے **غالب** کی عمر کے مختلف پڑاؤ پر بخوبی روشنی ڈالنے میں آسانی پیدا ہو گئی۔ پہلے حصے میں **غالب** کی زبانی ان کی ابتدائی تعلیم اور ان کی جوانی کے ایام کا ذکر ہے، جس میں دوستوں کی محفلیں، کلام پر تبصرہ وغیرہ شامل ہے۔

دوسرے حصے میں گھر کا نقشہ، رہن سہن، مرغوب غذائیں، دوستوں کی بے تکلفی، قلعے سے تعلق، بہادر شاہ ظفر کی بیماری، خط کتابت، گرمی کی انتہا اور اس سے بچنے کے انتظامات، دوستوں کی آمد اور مشاعرے کی محفلیں، جامع مسجد اور چاندنی چوک کی سیر، **غالب** کا مشاعروں میں جانا، جس کے لیے پالکی اور ہاتھی کا استعمال، بستی کے مشاعرے میں شہزادوں کے آنے کا ذکر بھی مضمون میں موجود ہے۔ نیز شراب نوشی اور اس کے مضر اثرات وغیرہ کا تفصیلی تذکرہ کیا گیا ہے۔

تیسرے حصہ میں ۱۸۵۵ء کا زمانہ دکھایا گیا ہے۔ **غالب** بلّی ماروں والے مکان میں رہتے تھے۔ **غالب** کی وضع قطع پر گفتگو کرتے ہوئے ڈاڑھی کا بڑھا لینا، سر کا منڈا ہونا، سامنے کے دو دانت ندارد، کمر میں ہلکا سا خم اور جسمانی لحاظ سے کمزور ہونے کا ذکر کیا گیا ہے۔ **آم** سے **غالب** کو خاص رغبت تھی، جس کا ذکر اس حصے میں کیا گیا ہے۔ **غالب** کا ازار بند میں گرہ لگانا اور ایک ایک گرہ کو کھولتے جانا اور شعر لکھتے جانے کا واقعہ بھی اس حصے میں موجود ہے۔ راوی کی زبان سے یہ لطیفہ ملاحظہ کریں:

ایك دن بڑا دلچسپ لطیفه هوا۔ جب هم دونوں دیوان خانے میں جا کے بیٹھے تو میں نے دیکھا که ان کے کمر بند میں نو دس گرهیں لگی هوئی هیں۔ میں حیران که یه کیا ماجرا هے۔ پهلے تو مجھے خیال هوا که شاید رات، بے خبری کے عالم میں، انهوں نے یه گرهیں لگائی هوں، کیوں که بعض لوگوں کو ایك قسم کی بیماری هوتی هے که وه سوتے میں کوئی کام کرتے هیں اور انهیں

معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کیا کر رہے ہیں لیکن مجھے مذاق کی سوجھی۔ میں نے ان سے کہا، قبلہ، کیا رات کو تسبیح پھیرتے رہے ہیں؟ کہنے لگے: نہیں تو، لیکن کاغذ قلم لو اور لکھتے جاؤ۔ میں نے حکم کی تعمیل کی اور انھوں نے کمربند کی پہلی گرہ ٹٹولنا شروع کی۔ پھر فرمایا لکھو مطلع:

اے ذوقِ نوا سنجی، بازم بخروش آور
غوغائے شبیخونے، بر بنگہہ ہوش آور

اور اس کے بعد گرہ کھول دی۔ اس طرح انھوں نے مجھے پوری غزل لکھوائی۔ ہر ایک شعر کے بعد وہ ایک گرہ کھول دیتے حتیٰ کہ نو کی نو گرہیں کھل گئیں اور غزل مکمل ہو گئی۔ خیر غزل تو میں نے لکھ لی لیکن میری حیرت کی کوئی انتہا نہ تھی کہ یہ کیا طلسم ہے، وہ بھی میری کیفیت کو بھانپ گئے۔ پہلے تو ہنستے اور میری بدحواسی سے لطف اندوز ہوتے رہے۔ پھر بولے۔ بات اصل میں یہ ہے کہ رات جب بستر پر جاتا ہوں تو کبھی کبھی طبیعت شعر گوئی پر مائل ہوجاتی ہے.....اب بھلا اس وقت کون اٹھ کر روشنی کا انتظام کرے اور لکھنے کا سامان ڈھونڈے۔ میں نے یہ طریقہ اختیار کیا کہ جب شعر ہوجاتا تو کمر بند

میں ایک گرہ لگا لیتا۔اس طرح دس دس بارہ
بارہ گرھیں تک لگا کے سو رھتا۔ صبح کو اٹھتا
اور ٹٹول ٹٹول کر حافظے سے نکال کے شعر
قلم بند کر لیتا۔[۱۸]

مضمون کے اس حصے میں **شیخ ابراہیم ذوق** کا انتقال اور اس کے سبب بادشاہ کی طبیعت کا پُر ملال ہونا اور **شعر گوئی** ترک کر دینا، پھر **غالب** کو استاد مقرر کرنا اور **شعر گوئی** کا دوبارہ آغاز، **غالب** کا عصر کے وقت قلعہ جانا اور بادشاہ کی غزلوں پر اصلاح دینا، **بہادر شاہ ظفر** کے سراپا کا بیان، پتنگ بازی کا مقابلہ، **غالب** کی پتنگ بازی کی سمجھ وغیرہ سے متعلق واقعات ہیں۔ **غالب** کی پتنگ بازی سے متعلق معلومات دیکھ کر **بہادر شاہ ظفر** خوش ہوتے ہیں۔اس موقع پر پتنگ بازی کے اپنے شوق کو یاد کرتے ہوئے زمانۂ طفلی میں کہی ایک مثنوی بادشاہ کی خدمت میں پیش کرتے ہیں:

ایک دن مثلِ پتنگِ کاغذی
لے کے دل سر رشتۂ آزادگی
خود بخود کچھ ہم سے کنیانے لگا
اس قدر بگڑا کہ سر کھانے لگا
میں کہاں، اے دل، ہوائے دلبراں
بس کہ تیرے حق میں رکھتی ہے زیاں
پیچ میں ان کے نہ آنا، زینہار
یہ نہیں ہیں گے، کِسو کے یار غار
گورے پنڈے پر نہ کر ان کی نظر
کھینچ لیتے ہیں یہ، ڈورے ڈال کر
اب تو مل جائے گی تیری ان سے سانٹھ
لیکن آخر کو پڑے گی ایسی گانٹھ
سخت مشکل ہوگا سلجھانا تجھے

قہر ہے، دل ان سے الجھانا تجھے
یہ جو محفل میں بڑھاتے ہیں تجھے
بھول مت اس پر، اُڑاتے ہیں تجھے
ایک دن تجھ کو لڑا دیں گے کہیں
مفت میں ناحق کٹا دیں گے کہیں
دل نے سن کر، کانپ کر، کھا پیچ و تاب
غاطے میں جاکر، دیا کٹ کر جواب
رشتہ در گردنم افگندہ دوست
می برد، ہر جا کہ خاطر خواہِ اوست

یہ مثنوی: نسخۂ عرشی ، میں موجود ہے لیکن اس کے آخری شعر کا مصرع ثانی اس طرح درج ہے:

می کشد، ہر جا کہ خاطر خواہ اوست

اس مثنوی کے متعلق **مولانا الطاف حسین حالی** نے بھی یادگارِ غالب ،ص:۱۰۷ کے حاشیے میں تفصیل درج کی ہے۔اس سلسلے میں رسالہ: اردو (جولائی ۱۹۳۱ء) کا شمارہ بھی دیکھا جا سکتا ہے،جس میں **صفدر میرزا پوری** کی تحریر موجود ہے جس سے اس مثنوی کی سندی حیثیت پر روشنی پڑتی ہے۔

مالک رام کے مضمون کے چوتھے حصے کی ابتدا،اس طرح ہوتی ہے:

اس کے دو برس بعد غدر کا ہنگامہ ہوا۔ کچھ معلوم نہ ہوا کہ دھلی اور دھلی کے احباب پر کیا گزری۔ جب فساد کی آگ فرو ہوئی تو والد صاحب نے مجھ سے کہا کہ بیٹا جاؤ اور میرزا صاحب کی خیر و عافیت کی خبر لے آؤ۔ چنانچہ میں دھلی آگیا۔ یہ ۱۸۵۸ءکے شروع کا ذکر ہے۔ابھی

تك شهر میں پورا امن نہیں ہوا تھا۔ گرفتاریوں کا
سلسلہ جاری تھا.....باہر سے آنے والوں کو شہر
کے فوجی حکام سے خاص ٹکٹ لینا پڑتا تھا۔ میں
نے بھی دو دن ٹھہرنے کا ٹکٹ لیا۔[۱۹]

اس حصے میں دھلی کے حالات اور **غالب** کی پنشن کے بند ہونے اور ان کی پریشان حالی کے واقعات درج ہیں۔ **غالب** کو اس بات کی امید تھی کہ فساد کا معاملہ ختم ہوتے ہی ان کی پنشن بحال کر دی جائے گی۔ اس وقت تک وہ اپنی زندگی کی اسی روش پر چل رہے تھے جس پر غدر سے پہلے گامزن تھے یعنی قلعے سے وابستگی۔ **غالب** **بہادر شاہ ظفر** کے کلام پر اصلاح دیتے جاتے تھے۔ دھلی سے باہر نہ جانے کا سبب یہی تھا کہ ان کے جاتے ہی یہ تسلیم کرلیا جاتا کہ انھیں کسی طرح کا خوف ہے اور وہ قصوروار ہیں نیز بے گناہی ثابت ہونے کے بعد پنشن کے بحال ہونے کی امید بھی تھی۔

مضمون کا آخری حصہ ۱۸۶۱ء سے شروع ہوتا ہے۔ **غالب**، گلی قاسم جان میں سکونت اختیار کر چکے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب **غالب** کو مختلف امراض لاحق ہو گئے تھے۔ ۱۸۶۳ء کی ابتدا میں انھیں پھوڑوں کی تکلیف شروع ہوئی جس کی وجہ سے ان کے دونوں ہاتھ اور دونوں پاؤں میں ورم آ گیا تھا۔ حکیموں کا کہنا تھا کہ زندگی بھر کی شراب نوشی کی وجہ سے اقراق خون کا شدید حملہ ہوا ہے۔ اس زمانے میں بھی دوستوں کے خطوط آتے رہتے تھے اور غزلوں پر اصلاح کی فرمائشوں کا سلسلہ بھی لگا رہتا تھا۔ تقریباً گیارہ مہینہ تک **غالب** ان عذاب میں مبتلا رہے۔ زندگی کے آخری چار پانچ برس میں ان کی صحت بہت خراب ہوگئی تھی۔ دن کا زیادہ تر حصہ لیٹے ہی رہتے۔ خط کا جواب بھی خود لکھنے کے بجائے لکھواتے تھے۔ ۱۴؍فروری ۱۸۶۹ء کو ان پر فالج کا اثر ہوا۔ آٹھ پہر اسی بے ہوشی کی کیفیت میں رہ کر ۱۵؍فروری ۱۸۶۹ء کو دوپہر بعد ان کا انتقال ہو گیا۔ مضمون کے اس حصے میں ضعیفی، علالت اور ان کی وجہ سے پیدا شدہ تمام پریشانیوں کا مفصل بیان ہے۔ مضمون کا اختتام اس مصرعے پر ہوتا ہے:

حق مغفرت کرے عجب آزاد مرد تھا

حواشی

۱۔ ذکرِ غالب —**مالک رام**/ دیباچہ:**سید عابد حسین**،مکتبہ جامعہ لمیٹڈ (نئی دھلی) اکتوبر ۱۹۵۰ء

۲۔ غالب کی آپ بیتی [پیشِ لفظ]**نثار احمد فاروقی**،غالب انسٹی ٹیوٹ (نئی دھلی)۱۹۹۹ء،ص:۹

۳۔ احوالِ غالب —**مالک رام**،**میرزا غالب**،ص:۱۲۴

۴۔ احوالِ غالب [حالات ،عادات، خصائل /**مالک رام**،**میرزا غالب**/مرتبہ:**مختار الدین احمد آرزو**،ص:۸۸،انجمن ترقی اردو ،ھند(علی گڑھ)جون۱۹۵۳ء

۵۔ ایضاً،ص:۹۹

۶۔ ایضاً،ص:۸۹

۷ ایضاً،ص:۸۹

۸۔ ایضاً،ص:۹۰-۸۹

۹۔ ایضاً،ص:۹۰

۱۰۔ ایضاً،ص:۹۰

۱۱۔ ایضاً،ص:۹۱-۹۰

۱۲۔ ایضاً ص:۹۲-۹۱

۱۳۔ ایضاً ص:۹۳-۹۲

۱۴۔ ایضاً ص:۹۲

۱۵۔ ایضاً ص:۹۲

۱۶۔ ایضاً ص:۹۳

۱۷۔ ایضاً ص:۱۰۱-۱۰۰

۱۸۔ ایضاً ص:۱۰۹-۱۰۸

۱۹۔ ایضاً ص:۱۰۹-۱۰۸

۲۰۔ ایضاً

۲۱۔ ایضاً

فراق

ہندوستانی ثقافت کا شعری پیکر

ڈاکٹر شاہ نواز فیاض*

فراق گورکھپوری (۱۹۸۲-۱۸۹۶ء) کی عام شہرت ومقبولیت گرچہ **غزل** سے عبارت ہے، لیکن **نظموں** اور **رباعیوں** میں انھوں نے جس فنی ہنرمندی اور شعری دانش مندی کے نقوش ثبت کیے ہیں وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ **فراق** نے اپنی شاعری میں عام شعری مضامین کے ساتھ ساتھ **ہندو دیومالا** اور ہندوستانی تہذیب وثقافت کو بھی نمایاں کیا ہے، جس کا اعتراف بیش تر نقادوں نے کیا ہے۔ یعنی **فراق** نے جس طرح ہندوستانی فضا اور تہذیب کو پیش کیا ہے اس سے ان کے خالص ہندوستانی اور تہذیبی مرقع نگار ہونے سے کس کو انکار ہوسکتا ہے۔

بنیادی طور پر **فراق غزل** کے شاعر ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ دوسری اصناف میں ان کا کوئی خاص مرتبہ نہیں۔ درحقیقت **فراق** نئے عہد کے ایسے شاعر ہیں جنھوں نے **غزل**، **نظم**، **رباعی** اور **غزل** کی تنقید کے ضمن میں ہر جگہ اپنی اہمیت کا احساس دلایا ہے؛ انھیں بہ آسانی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یہ الگ بات ہے کہ جو تخلیق کار زیادہ تجربے کرتا ہے وہ نت نئی دنیاؤں کو اچھی طرح دریافت

* گیسٹ فیکلٹی شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی ای میل: sanjujmi@gmail.com

کرتا ہے، اس کے یہاں کسی خامی یا کمی کا ہونا کوئی تعجب خیز بات نہیں، جو لوگ **فراق** کے ذرا کم قائل ہیں وہ بھی **فراق** کے اثرات کے منکر نہیں ہیں۔

فراق کی **نظموں** اور **رباعیوں** کا اگر مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ **نظموں** کے پیرائے میں انھوں نے ہندوستانی تہذیب وثقافت اور معاشرت کو جس خوبی اور انداز سے پیش کیا ہے وہ قابلِ ستائش ہے۔ **فراق** کی تہذیبی پرورش میں جن آدرشوں اور تہذیبی و مذہبی رویوں کا دخل رہا ہے وہ سب پر عیاں ہے، لیکن انھوں نے اس مذہبی رویے اور تہذیبی پس منظر کو جب شعری پیکر عطا کیا تو **اردو زبان** کی عظیم روایت اور پس منظر کو نظر انداز نہیں کیا۔ **فراق** کی یہی ذہنی بالیدگی باعثِ کشش بھی ہے اور عوامی رسائی کا وسیلہ بھی۔ یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ انہی رویوں نے **فراق** کو فطرت سے قریب تر کر دیا تھا جس کے سبب ان کی **نظموں** میں تہذیب وفطرت کے مضامین کی خاصی ہم آہنگی دکھائی دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ایک خاص قسم کی فطرت پرستی پیدا ہوگئی ہے۔

فراق نے عورتوں کو اسی نظریے سے دیکھا ہے جس نظریے سے **قدیم (بالخصوص ھندی)** شاعروں نے دیکھا۔ **فراق** کی **رباعیوں** اور **نظموں** میں عورت کو مرکزی کردار حاصل ہے۔ بیش تر مضامین اسی کے گرد پھلتے پھولتے دکھائی دیتے ہیں۔ روپ [سنگھار رس کی رباعیاں] اسمِ بامسمّٰی قرار دی جاسکتی ہیں، کیونکہ ان میں بہن اور ماں کے کئی روپ سامنے آتے ہیں۔ لیکن بحیثیت مجموعی یہ تصویریں بہت ہلکی ہیں۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ محبوبہ اور بیوی کا رنگ اس قدر گاڑھا ہے کہ دیگر حیثیتیں دب کر رہ گئی ہیں، لیکن سب سے بڑی بات یہ ہے کہ **فراق** نے عورت کے ہر روپ کو خالص ہندوستانی تہذیب میں دیکھا ہے۔ **فراق** کے یہاں عورت چاہے جس روپ میں ہو، **ھندوستان** کی ہی لگتی ہے کسی اور ملک وتہذیب کی نہیں۔

غزل کا جادو ہمیشہ سر چڑھ کر بولتا ہے۔ معمولی شاعر بھی **غزل** کے ایک دو اچھے شعر کہہ کر نام پیدا کر لیتا ہے، اس میں زیادہ کمال غزل کی شعری صنف کا ہے۔ اس تناظر میں **فراق** کی **غزلیہ شاعری** کے سامنے ان کی دیگر حیثیتیں بہت نمایاں نہیں ہوسکیں۔ جیسا کہ ان کا حق تھا، لیکن اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ **فراق** کی **نظموں** اور **رباعیوں** کا ذکر چاہے کم ہی سہی، لیکن عام طور سے ہوتا رہا ہے۔ ان کی **رباعیوں** کا مجموعہ: روپ، **فراق** کی مشہور کتابوں میں سے ایک ہے۔ **فراق** کی **نظمیں** بالخصوص، **نغمۂ**

حقیقت ، شامِ عیادت، ترانۂ خزاں،حسن کی دیوی، رقصِ شباب، جدائی، آدھی رات ، پرچھائیاں، دھرتی کی کروٹ، داستان آدم، جگنو، ھنڈولہ، انقلاب چین، قیدی، دھرتی اور سنگیت وغیرہ کا شمار معرکہ آرا نظموں میں کیا جاتا ہے۔

مثال کے طور پر نظم 'ھنڈولہ' کے اس حصے کو ملاحظہ کیجیے جس میں ہندوستانی تہذیب، تاریخ اور مشترکہ کلچر کے بعض عناصر کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ صرف تاریخ نہیں بلکہ ہندوستانی ثقافت اور تہذیب کا ایک نمایاں باب ہے۔

اسی زمین پہ کھیلا ہے رام کا بچپن
اسی زمین پہ ان ننھے ننھے ہاتھوں نے
کسی سمے میں دھنش بان کو سنبھالا تھا
اسی دیار نے دیکھی ہے کرشن کی لیلا
یہیں گھروندوں میں سیتا، سلوچنا، رادھا
کسی زمانے میں گڑیوں سے کھیلتی ہوں گی
یہی زمیں، یہی دریا، پہاڑ، جنگل، باغ
یہی ہوائیں، یہی صبح و شام، سورج، چاند
یہی گھٹائیں، یہی برق و رعد و قوسِ قزح
یہیں کے گیت، روایات، موسموں کے جلوس
ہوا زمانہ کہ سدھارتھ کے تھے گہوارے
ان ہی میں آنکھ کھلی تھی اشوکِ اعظم کی
انہی نظاروں میں بچپن کٹا تھا وکرم کا
سنا ہے بھرترہری بھی انہی سے کھیلا تھا
بھرت، اگست، کپل، ویاس، پاشی، کوٹلیہ
جنک وششٹ، منو، والمیک، وشوامتر
کناد، گوتم و رامانج، کمارل بھٹ

موہن جوداڑو، ہڑپا کے اور اجنتا کے
بنانے والے یہیں بلموں سے کھیلے تھے
اسی ہنڈولے میں بھوبھوت و کالی داس کبھی
ہمک ہمک کے جو تتلا کے گنگنائے تھے
سرسوتی نے زبانوں کو ان کی چوما تھا[۱]

نظم کے ان مصرعوں سے ہندوستان کی تہذیبی وراثت اور گوناگوں تاریخی حیثیت سے جہاں واقفیت ہوتی ہے، وہیں یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ نظم کے پیرائے میں **فراق** نے ہندوستان کی قدیم تاریخ کو کس سلیقے سے ڈھالا ہے۔

اس نظم کے توسط سے **فراق** نے ہندو مذہب کے مذہبی پیشواؤں کو متعارف کرایا ہے اور مذہب کو ادب و شعر کا حصہ بنا کر پیش کیا ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ تاریخی حیثیت کے حامل **موہن جوداڑو** اور **ہڑپا** جو کہ ہندوستان کے عہدِ قدیم کا ثقافتی ورثہ ہے اسے بھی نظم کا حصہ بنایا ہے اور قدیم ہندوستان کی ایک اہم یادگار جو ہندوستان کی ثقافت، فنِ تعمیر اور طرزِ معاشرت کی شناخت **اجنتا الورا** کا بھی ذکر کیا ہے۔ یہ نظم ہندوستان کی ثقافت، تاریخ اور تہذیب کو نمایاں کرتی ہے۔ اس نظم سے **فراق** کے ذہنی رویے اور تہذیبی میلان کا بھی خاطر خواہ اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اس میں **ہندو دیومالا** اور قدیم تاریخ و تہذیب اور مذہبی عقائد کا زور زیادہ ہے۔

فراق کی **رباعیوں** میں بھی یہی ماحول اور منظر نامہ ہے۔ ہندوستان اور فطرت سے قربت اور عورت کا جلال و جمال اور یہاں کی دیگر رسمیں اور طرزِ معاشرت کو اس میں دیکھا جا سکتا ہے۔ یہاں کے رسم و رواج، گنگا جمنی تہذیب، شادی بیاہ کی رسمیں، غرض کہ سب کچھ وہی ہے جو یہاں کی تہذیب میں صدیوں سے جاری و ساری ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ کنواری لڑکیاں اس احساس کے ساتھ گنے کے کھیتوں میں اچھلتی کودتی تھیں کہ جو جتنی اونچی چھلانگ لگا لے گی گنا اتنا ہی بڑا ہوگا۔ کنواری لڑکیوں کے لیے یہ پاکیزہ خیال ہمیں ہندوستان کے علاوہ اور کہیں نہیں ملتا۔ اس سلسلے کی رباعی ملاحظہ ہو:

یہ ایکھ کے کھیتوں کی چمکتی سطحیں
معصوم کنواریوں کے دلکش دوڑ میں

کھیتوں کے بیچ میں لگاتی ہیں چھلانگ
ایکھ اتنی اگے گی جتنا اونچا کودیں[۲]

اسی طرح سے جب وہ پنگھٹ پہ گگریوں کے چھلکنے کا نقشہ کھینچتے ہیں:

پنگھٹ پر گگریاں چھلکنے کا یہ رنگ
پانی ہچکولے لے کے بھرتا ہے ترنگ
کاندھوں پہ سروں پہ، دونوں باہوں میں کلس
مدامکھڑیوں میں سینوں میں بھرپور امنگ[۳]

دیہات کی منظرکشی بھی قابلِ ستایش ہیں۔ دیہات میں عورتیں گاؤں سے باہر کنویں سے پانی لینے کے لیے گگری لے کر جاتی ہیں اور وہ پانی لے کر ہی واپس آتی ہیں چاہے اس کے لیے جو جتنی بھی مشقت کرنی پڑے۔ پانی ہمیشہ سے ایک مسئلہ رہا ہے، ان **رباعیوں** سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ گاؤں دیہات میں پانی کے لیے کس کس طرح کی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑتا تھا۔ **فراق** نے بڑی خوبصورتی سے اسے چند لفظوں میں بیان کیا ہے۔ اسی طرح جب شوہر بیمار پڑ جاتا ہے تو اس وقت بیوی کی جو کیفیت ہوتی ہے اس کی منظرکشی بھی قابلِ داد ہے۔ یہ ہندوستانی عورت کی شوہر سے بے پناہ محبت کا اظہار بھی ہے:

پریمی کو بخار، اٹھ نہیں سکتی ہے پلک
بیٹھی ہے سرہانے، ماند مکھڑے کی دمک
جلتی ہوئی پیشانی پہ رکھ دیتی ہے ہاتھ
پڑ جاتی ہے بیمار کے دل میں ٹھنڈک[۴]

اس **رباعی** کو پڑھ کر گاؤں کی طرف دل خود بہ خود مائل ہو جاتا ہے۔ اور وہاں کی خاموش فضا میں چھپی ہوئی محبت کا تصور وہی کر سکتا ہے جس نے کبھی اس طرح کی چیزیں دیکھی ہوں۔ اس وقت بھی عورت اپنی شرم وحیا میں اس قدر ڈوبی ہوتی ہے کہ وہ بیمار شوہر کے پاس سے ہلتی تک نہیں اور ہمت کر کے بخار کی حالت میں پیشانی پر ہاتھ رکھتی ہے۔ اس طرح سے ہاتھ رکھنا، گویا مرض کے لیے اکسیر ثابت ہوتی ہے۔

اسی طرح سے جب شوہر کہیں باہر چلا جاتا ہے تو چاندنی رات بیوی کے لیے قیامت سے کم نہیں ہوتی اور وہ ایسا محسوس کرتی ہے جیسے چاندنی رات اسے ناگن کی طرح ڈس رہی ہو۔ اس کی اس

حالت کا اندازہ کوئی برہا کی ماری ہی کر سکتی ہے۔ایسی نازک کیفیت اور دلی جذبات کو **فراق** نے نہایت کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے۔**فراق** کی **رباعی** ہے:

چہرے پہ ہوائیاں نگاہوں میں ہراس
ساجن کے برہ میں روپ کتنا ہے اداس
مکھڑے پہ دھواں دھواں لٹاؤں کی طرح
بکھرے ہوئے بال ہیں کہ سیتا بن باس[۵]

اسی طرح جب ماں اپنے بچے سے غصہ ہوتی ہے، وہ غصہ جیسا کہ سب کو معلوم ہے کہ ظاہری ہوتا ہے جو فوری ردعمل کے نتیجے میں ہوتا ہے۔ یہ غصہ عارضی اور وقتی ہوتا ہے کیونکہ بچے کی سب سے محفوظ پناہ گاہ ماں کی گود ہوتی ہے اور ماں خود بھی اسے ہر طرح کی آفات سے محفوظ رکھنے کی پوری کوشش کرتی ہے۔اس وقتی اور عارضی غصے کا بیان **فراق** کی زبان سے ملاحظہ فرمائیں:

کس پیار سے ہوتی ہے خفا بچے سے
کچھ تیوری چڑھائے ہوئے منھ پھیرے ہوئے
اس روٹھنے پر پریم کا سنسار نثار
کہتی ہے کہ جا تجھ سے نہیں بولیں گے[۶]

فراق کی ان **رباعیوں** سے **ہندوستان** کی تہذیبی اور ثقافتی تاریخ کے بعض عناصر کو مجتمع کیا جاسکتا ہے۔ادیبوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ بہت حساس اور دور رس ہوتے ہیں۔**فراق** کی **رباعیاں** اسی بات کی مصداق ہیں کیونکہ انھوں نے بالعموم منظر کشی میں احساس و ادراک کے پہلوؤں کا بھی خیال رکھا ہے جس کی وجہ سے یہ منظر نہ صرف قابلِ توجہ ہو گئے بلکہ ان کی اہمیت بھی دوچند ہوگئی ہے۔

فراق نے **رباعیوں** میں تیوہاروں کا ذکر بھی بڑے اہتمام سے کیا ہے ہمارا ملک تیوہاروں کا ملک ہے، بعض علاقائی تہذیبی اور ثقافتی مظاہر بھی مقبولِ خاص و عام ہیں۔تیوہاروں سے ملک کے اندر اخوت و محبت کی جو عام فضا قایم ہوتی ہے وہ قابلِ رشک ہے۔

رکشا بندھن سے متعلق ان کی **رباعی** ملاحظہ کیجیے:

رکشا بندھن کی صبح رس کی پتلی

چھائی ہے گھٹا گگن پہ ہلکی ہلکی
بجلی کی طرح لچک رہے ہیں لچھے
بھائی کے ہے باندھتی چمکتی راکھی[۷]

شادی کے منڈپ کا منظر ملاحظہ ہو:

منڈپ کے تلے کھڑی ہے رس کی پتلی
جیوں ساتھی سے پریم کی گانٹھ بندھی
مہکے شعلے کے گرد بھاونر کے سمے
مکھڑے پر نرم چھوٹ سی پڑتی ہے[۸]

رخصتی کے موقع پر گھر کی عورتوں کا بابل گانے کا منظر ملاحظہ فرمائیں:

آنکھوں میں سر شک جگمگاتا مکھڑا
وہ جشنِ رخصتی سہانا تڑکا
جھرمٹ میں سہیلیوں کے اٹھتے ہیں قدم
وہ گھر کی عورتوں کا بابل گانا[۹]

یہ سب ہندو گھرانے کی جیتی جاگتی تصویریں ہیں جن سے عام ہندوستانی معاشرہ واقف ہے۔ایسا نہیں ہے کہ ان **رباعیوں** میں **فراق** نے صرف قدیم روایت پرست عورت کی تصویر ابھاری ہے بلکہ بعض چیزیں ایسی ہیں جس کا رواج اب بھی پہلے کی طرح قائم ودائم ہے کیونکہ وہ تہذیب کا ایک ایسا حصہ ہے جس کے بغیر وہ تقریب مکمل ہی نہیں ہوتی۔ **دیوالی** کی منظر کشی ملاحظہ ہو:

دیوالی کی شام گھومتے اور سجے
چینی کے کھلونے جگمگاتے لائے
وہ روپ وتی مکھڑے پر اک نرم دمک
بچے کے گھروندے میں جلاتی ہے دیئے[۱۰]

موسم کا بھی ذکر **فراق** نے اپنی **رباعیوں** میں کیا ہے۔سخت ٹھنڈک اور کُہرے کا ذکر اس طرح سے کرتے ہیں:

جاڑوں میں منہ اندھیرے سنگم کا سماں
جلوے گنگ و جمن کے کہرے میں نہاں
مکھڑے پر جھٹپٹے میں تاروں کی وہ چھاؤں
وہ گیسوئے خم بہ خم کی خوشبو کا دھواں[۱۱]

فراق ہندوستانی کلچر سے خاصے واقف تھے وہ ایک ایک چیز کا مشاہدہ خاصی گہرائی سے کرتے ہیں جس کا اندازہ کرنا خاصا مشکل امر ہے۔ انھوں نے خوشیوں کے پل، تیوہاروں کی دھوم دھام اوراس کے بعد جوایک سناٹا چھاجاتا ہےاس کا بھی ذکر اپنی رباعیوں میں بہ احسن کیا ہے:

کتنا بھر پور دن تھا تو تھا جب پاس
گاتے ہوئے لمحوں کا وہ رنگین احساس
جاتے ہی ترے ہوا وہ عالم جیسے
تہوار کے بعد شام سونی اور اداس[۱۲]

جب ساون کے موسم میں باغوں میں لڑکیاں یا گھر کی دوسری عورتیں جھولا جھولتی ہیں اور اس وقت کن کن چیزوں سے دوچار ہوتی ہیں اس کا منظر بھی دیدنی ہے:

جب جھولا جھولنے میں ساون وہ گائے
کروٹ قوسِ قزح کو رہ رہ کر دلائے
وہ پینگ بڑھانے میں لچکتا ہوا وہ جسم
آئینہ نیلگوں میں بجلی لیرائے[۱۳]

غرض کہ **فراق** کی **رباعیوں** میں جہاں حسنِ فطرت اور حسنِ انسانی کے نرم ترین اور شدید ترین احساسات ملتے ہیں وہیں ان کی **رباعیوں** اور **نظموں** میں **ہندستان** کی وہ تہذیبی اور ثقافتی زندگی بھی جلوہ گر ہوتی ہے جو مختلف مذہب، زبان اور علاقے کے باوجود سب کو جوڑے رکھتی ہے بلکہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اس کی چمک اب بھی کسی نہ کسی صورت میں برقرار ہے۔

اردو شاعری میں وطنیت کا جذبہ ہمیشہ اپنا ایک مقام رکھتا ہے۔ قدیم شعرا سے جدید شعرا تک۔ لیکن یہ تشبیہیں، تلمیحات اور الفاظ جس سلیقے سے **فراق** کے یہاں ملتے ہیں دوسروں کے یہاں

اس کا خاصا فقدان ہے۔اس کی بنیادی وجہ وہی ہے کہ **فراق** قدیم ہندوستان کے ادب، روایات اور فلسفے سے بہت متاثر تھے۔اس ملک کی مشترکہ تہذیب اور اس کی جیتی جاگتی مثال '**اردو**' ہے۔**فراق** **اردو** کے ایسے عاشق تھے کہ اگر کسی کو **اردو** نہ آتی ہوتو وہ اسے پوری طرح سے غیر مہذب سمجھتے تھے۔

فراق کی **رباعیوں** میں اگر ایک طرف **روپ، دیوی، لوچ، دھج، سنگیت، چنچل** جیسے میٹھے اور سریلے الفاظ ملتے ہیں تو دوسری طرف **شام مستی، زندان حیات، پیکر نازنین، شفق دوشیزہ سحر اور قوس قزح** جیسی خوبصورت ترکیبیں بھی دیکھی جا سکتی ہیں۔**فراق** نے جن زاویوں سے ہندوستانی تہذیب کو اپنی **رباعیوں** میں پیش کیا ہے اس کے متعلق **مجیب رضوی** لکھتے ہیں:

> جس کلچر کو ھم قبول کرلیتے ھیں اس کلچر کی آنکھوں، ھاتھوں، کانوں اور ناك سے یه سب کرتے ھیں۔وہ کلچر کے لیے یه کائنات کے لیے خفیه حواس و خفیه زبان پیدا کرلیتا ھے۔ فراق صاحب جدید ذھن کے شاعر سمجھے جاتے ھیں لیکن روپ کی رباعیوں میں ان کا خفیه حواس و خفیه زبان اسی عهد وسطیٰ کے کلچر کی ھے جس میں کعبے کا نوراور بت خانے کی جیوتی ایك دوسرے میں خلط ملط ھو گئی تھیں۔ جسے ھم گنگا جمنی تهذیب بھی کھتے ھیں.....فراق نے اپنی رباعیوں سے اس کی آبیاری کی، باوجود اس کے که فراق کی نظران رباعیوں میں پیچھے کی طرف ھے لیکن حالات زمانه کے تحت یه ان کا ترقی پسند انه قدم تھا اور قومی یکجھتی میں تسلسل پیدا کرنے کی زبردست کوشش تھی۔ ان رباعیوں کے حسن و قبح پر رائے زنی کی جاسکتی ھے لیکن ان کی صحت مند تهذیبی بازیافت سے انکار ناممکن ھے ۔[۱۴]

غـــــزل کےساتھ ساتھ **فراق** کی **ربـــــاعیــــوں** کا ذکر بھی بہ خوبی کیا گیا ہے۔ **فراق** **بالعموم** مشاعروں میں **ربــاعیوں** کو بھی پیش کرتے تھے جن کی خاطر خواہ پذیرائی ہوتی تھی، بہر حال یہ رباعیاں گونا گوں احساس کی حامل ہیں جو اس پورے روپے کی غمازی کرتی ہیں۔ یہ رباعیاں ہماری تہذیبی میراث کا درخشاں پہلو ہیں۔ یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ ان **رباعیوں** میں ہندو گھرانوں کی تصویروں کے ساتھ ساتھ آفاقی کلچر اور عالمی فکر کی پرچھائیاں بھی ہیں۔ **فراق** غلامی کے دور میں بھی ملک کی **عظمت** اور **قدروں** کے **امین** رہے۔ اس سے یہ اندازہ بہ آسانی لگایا جا سکتا ہے کہ ان کا محبوب هـنـدوستان ہی ہے، اس پر دوسروں کے اثرات نہیں ہیں۔ **فراق** نے خاص طور پر اپنی **رباعیوں** میں ہندوستانیت کو شعری پیکر میں ڈھالا ہے۔

حواشی

۱۔ گل نغمۂ —**فراق گورکھپوری**/ترتیب جدید: **ڈاکٹر جعفر رضا**، ادارہ انیس اردو (الہ آباد) [ایڈیشن: چہارم] ۱۹۷۷، ص: ۲۵۶-۲۵۵

۲۔ روپ/مرتبہ: **مطرب نظامی**، فرید بک ڈپو، پرائیوٹ لمیٹڈ (نئی دھلی) ص: ۱۷۳

۳۔ ایضاً، ص: ۱۷۳

۴۔ ایضاً، ص: ۱۷۱

۵۔ ایضاً، ص: ۱۷۲

۶۔ ایضاً، ص: ۱۵۲

۷۔ ایضاً، ص: ۱۵۳

۸۔ ایضاً، ص: ۱۵۴

۹۔ ایضاً، ص: ۱۵۴

۱۰۔ ایضاً، ص: ۴۵۹

۱۱۔ ایضاً، ص: ۱۵۰

۱۲۔ ایضاً، ص: ۱۲۷

۱۳۔ ایضاً، ص: ۱۶۲

۱۴۔ فراق: شاعر اور شخص — **شمیم حنفی**، لبرٹی آرٹ پریس، دریا گنج (نئی دھلی) ۱۹۸۳ء، ص: ۲، ۱۰۱

مرشد عشق
رموز واشارات کی توضیحات

ساجد الرحمن شبّر مصباحی*

احسان، جس کا ذکر حدیثِ **جبریل** میں آیا ہے، دراصل وہ باطنی کیفیت ہے جسے تصوف کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ چوں کہ یہ فن نہایت دقیق اور لطیف مطالب رکھتا ہے، اس لیے بسا اوقات اس کے بعض مضامین کو نثر میں پیش کرنا مشکل ہو جاتا ہے اس وجہ سے صوفیا اپنے کاروانِ جذب وشوق، حال ووجد، اسرار ورموز، عشقِ الٰہی، لطائفِ عرفانی، قلبی کیفیات، حکایات وامثال اور **قرآن** وسنت کی حکیمانہ تعبیرات کو **مثنوی** کی شکل میں پیش کرتے ہیں اور اس لیے بھی کہ نثر کے بہ نسبت **نظم** انسانی اذہان پر زود اثر اور مسحور کن ثابت ہوتی ہے جیسا کہ کہا جاتا ہے:

شعر آں باشد کہ خیزد از دلے
و ز رساند آں بجانِ دیگری

مثنوی کی زبان چوں کہ رمزی اور استعاراتی ہوتی ہے اس لیے اس کے شرح وبیان کی

* خطیب وامام شاہی مسجد جانکی پورم، لکھنؤ وڈائرکٹر شبر اکیڈمی، لکھنؤ ای میل: shabbar382@gmail.com

ضرورت پڑتی ہے یہی وجہ ہے کہ **رومی** و**سنائی** اور **عطار** و**جامی** وغیرہ کی مثنویوں پر اب تک متعدد شرحیں تصنیفی مراحل سے گزر چکی ہیں۔

زیرِ نظر کتاب: 'مرشد عشق' عصرِ حاضر کی معروف روحانی شخصیت داعیِ اسلام، شیخ **ابوسعید، شاہ احسان اللہ محمدی صفوی** کی عارفانہ مثنوی: 'نغمات الاسرار فی مقامات الابرار' کی تشریح وتوضیح ہے جسے علامہ **ڈاکٹر ذیشان احمد مصباحی** نے تصنیف کیا ہے۔ آپ صاحبِ طرز ادیب، مشائخِ صوفیا کے نقیب، فقہ وتصوف کے رمز آشنا، صاحبِ مثنوی کے معتمد خلیفہ اور شیخ کے علوم ومعارف و افکار ونظریات کے ترجمان ہیں۔

مثنوی 'نغمات الاسرار' اب تک بغیر کسی شرح وبیان کے چار بار اشاعتی مراحل سے گزر چکی ہے یہ اس کا پانچواں ایڈیشن ہے جو شرح وبسط کے ساتھ شایع کیا گیا ہے، اس کی شرح اس لیے ناگزیر تھی کہ مثنوی کے بعض اشعار اور اصطلاحات وتعبیرات کی تفہیم عام قاری کے لیے نہایت مشکل تھی اس حقیقت کا اعتراف خود صاحبِ مثنوی نے ان اشعار میں کیا ہے:

اعتبارات و جہات اس کے سمجھ
اصطلاحات و لغات اس کے سمجھ
گر سمجھ سے دور ہو یہ علم و فن
پوچھ مردانِ خدا سے جانِ من

حضرت شارح نے مردانِ خدا کی صورت میں مثنوی کے اعتبارت وجہات اور فنِ تصوف کے اصطلاحات وتعبیرات کی تفہیم میں نہایت کامیاب سعی کی ہے جس کا اندازہ اگلے سطور میں ہوگا۔ انشاءاللہ۔

تین سو ساٹھ صفحات پر مشتمل یہ کتاب **مولانا جلال الدین رومی** کے جذبہ وشوق کے نام نذر ہے جس میں **شیخ ابوسعد حسن سعید صفوی** کی تقریظ کوزے میں سمندر جمع کرنے کے مترادف ہے۔ تعارف کے زیرِ عنوان شارح نے صاحبِ مثنوی کے احوال وکوائف، مثنوی: 'نغمات الاسرار'، پر تبصرہ اور کتاب: 'مرشد عشق' کی اہم خصوصیات کو بیان کیا ہے۔ اس کے معاً بعد **مولانا غلام مصطفیٰ ازہری** کا محققانہ مقدمہ توحید ورسالت اور احسان وسلوک سے متعلق معلومات کا ایک تحقیقی دستاویز ہے جو ہر سنجیدہ قاری کے ذہن کو نئی جہتوں سے روشناس کراتا ہے۔ مثنوی کا آغاز 'طائر قدس' کے زیرِ

عنوان ہے جس میں کُل سات اشعار ہیں مثنوی کا پہلا شعر کچھ یوں ہے:

طائرِ قدسی حقیقت آشنا
لحن داؤدی میں ہے نغمہ سرا

حضرت شارح نے ان ساتوں اشعار کے مضامین کو **نغمہ روح انساں**، **ساز الہام** اور **اشارتِ بے خودی**، کے ذیلی عنوانات کے تحت تقسیم کر کے نہایت نفیس تشریح کی ہے۔ **شارح** نے یہی انداز مثنوی کے دیگر اشعار کی توضیح کے لیے بھی اختیار کیا ہے۔ مثنوی کے پہلے شعر کی وضاحت کرتے ہوئے **شارح** لکھتے ہیں:

پہلا شعر در اصل روحِ انسانی کی صدائے دل نواز ھے
جس کا صحیح ادراك انھی کو ھو سکتا ھے جنھیں:

گفتہ او گفتہ اللہ بود
گرچہ از حلقوم عبد اللہ بود

کا صحیح شعور حاصل ھو۔

کتاب: مرشد عشق، تصوف کے تین بنیادی مضامین: توحید، حقیقت محمدیہ، احسان و سلوك اور ایک خاتمہ پر مشتمل ہے۔

توحید سے متعلق کل بیاسی اشعار کی شرح و وضاحت میں مصنف کا اندازِ تفہیم نہایت خوب، عمدہ اور لاجواب ہے۔ فلسفہ توحید، معرفتِ خداوندی اور توحیدی عقائد کی تفہیم کے لیے **حضرت شارح** نے جن عقلی و نقلی دلائل کا سہارا لیا ہے یقیناً وہ دل چسپ، محقق، قابلِ مطالعہ اور ذہن کشا ہے۔

تشریحِ اشعار میں **شارح** کا طریقہ یہ ہے کہ وہ مثنوی کے ایک یا چند اشعار کو یکجا کرتے ہیں پھر حسبِ مضمون عنوانِ سخن قایم کرتے ہیں اس کے بعد ان اشعار کی تشریح و توضیح کے لیے **قرآن** و سنت، کتبِ اسلاف، اقوالِ صوفیا اور **فارسی** و **اردو** کے قدیم استاد شعرا کے حوالے سے اپنی باتوں کو اس قدر مدلل و مُبرہن کرتے ہیں کہ اعتراض و انکار اور شک و شبہات کی بدلیاں چھٹ جاتی ہیں بسا اوقات کسی شعر کی تشریح ایک نہیں متعدد طریقے سے کرتے ہیں جس سے **شارح** کا علمی تعمق، تحقیقی شعور اور فکری تدقیق نکھر کر سامنے آجاتا ہے۔

باب توحید میں حضرت شارح نے صوفیا کے عقیدے **وحدت الوجود** اور **وحدت الشهود** کی جو نفیس وضاحت کی ہے وہ الہامات وواردات کا حصہ معلوم ہوتی ہے۔

وحدت وشہود کا مسئلہ بہت سے اہلِ علم کے مابین آج بھی ایک معمے ہی کی حیثیت رکھتا ہے لیکن ’مر شد عشق‘ کے مطالعے سے یہ معمہ ایک واضح حقیقت کی صورت میں سامنے آجاتا ہے۔ مجھ ناقص کے لیے بھی یہ مسئلہ برسوں سے پیچیدہ، گنجلک اور مشکل ترین تھا لیکن صاحبِ **مثنوی** کی عرفانی مجالس میں رفتہ رفتہ اس مسئلے کی گتھیاں سلجھتی ہوئی نظر آئیں جس کے بعد منکشف ہوا کہ **وحدت الوجود** عقائدِ صوفیہ کا حصہ نہیں بلکہ ایمانِ حقیقی کا نام ہے اور **وحدت الشهود** اس کا ثمرہ اور نتیجہ ہے۔

حضرت شارح نے صاحبِ مثنوی کی عرفانی مجالس سے استفادہ کرتے ہوئے اس مسئلے کی یوں وضاحت کی ہے:

> وحدت الوجود یه هے که وجود حقیقی، وجود بالذات، وجود ازلی و ابدی صرف ایك هے اس بات کو [قل هو اللّٰه احد] (الاخلاص:۱) میں بیان کیا گیا هے که معبود ایك هے اس دعوے میں اس کی دلیل بهی پوشیده هے کیوں که جب وجود حقیقی ایك هے تو معبود بهی ایك هی هو گا۔ اور وحدت الشهود کا مطلب یه هے که هر مخلوق اپنے خالق کا پته دے رهی هے جس چیز کو دیکهو وه ایك خالق کی شهادت فراهم کر رهی هے جس پر نگاه ڈالو وهاں جلوه حق موجود هے اس بات کو اس آیت میں بیان کیا گیا هے [فاینما تولوا فتم وجه الله] (البقره:۱۱۵) تم جهاں نگاه کرو وهاں جلوه حق موجود هے۔

اسی مفہوم کی وضاحت صاحبِ مثنوی کے اس شعر میں ہے:

آئینہ جمالِ الٰہی ہے چار سو
جس سمت دیکھتا ہوں نظر آرہا ہے تو

بعض سالکین نے غلبہ حال میں اسی جلوہ حق کو عین حق کہہ دیا جس سے دوسروں کو غلط فہمی پیدا ہوئی؛ مزید یہ کہ بعض حضرات نے اسے **وحدت الوجود** سمجھ لیا اور پھر اس کے ثبوت کے لیے دلائل و شواہد پیش کرنے لگے۔

مجھے لگتا ہے کہ اس وضاحت نے وحدت وشہود کے مسئلے کی تفہیم ہر خاص وعام کے لیے آسان کردی ہے جو بھی اس توضیح کو پڑھے گا وہ برملا اس حقیقت کا اعتراف کرے گا کہ **وحدت الوجود** کمالِ ایمان اور کمالِ توحید ہے تو **وحدت الشہود** کمالِ احسان اور کمالِ عبدیت ہے، اس لیے **حضرت شارح** کہتے ہیں کہ ہمیں ایک ساتھ **وحدت الوجودی** بھی ہونا چاہیے اور **وحدت الشہود** کی بننے کی بھی کوشش کرنی چاہیے جس کا حکم **حدیثِ جبریل** میں ہے : "عبادت اس طرح کرو گویا تم الله کو دیکھ رہے ہو۔"

رسالت محمدیؐ کے تحت مثنوی میں کل ۱۷۷ اشعار ہیں۔ **شارح** نے توضیحِ اشعار کے ضمن میں **حقیقتِ محمدیہ** کا اثبات، تصرفات مصطفوی کے دلائل، **حدیثِ لولاک** پر محدثانہ گفتگو، بشریت و نورانیت **مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم** اور عقیدہ علمِ غیب سے متعلق فکر وتحقیق کی جو شجر کاری کی ہے اس کے سائے میں ہر مکاتب ومسالک کو سکون وراحت کی سانس ملتی نظر آتی ہے اور باہمی اختلاف وانتشار کا جنازہ اٹھتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

حقیقتِ محمدیہ کے ضمن میں مثنوی کے بعض اشعار کی تفہیم اخص الخاص افراد تک ہی محدود تھی **جناب شارح** کی نفیس توضیح نے ان اشعار کو عوام وخواص کے ذہنِ نارسا کے لیے بھی مفید بنا دیا ہے، اس لیے **حلاج**، **ابنِ عربی**، **ابوسعید ابوالخیر**، **ابن الفاض** اور **رومی** و **بوصیری** جیسے صالحین کے اشعار و تعبیرات پر نقد وجرح کرنے والوں کے لیے 'مرشد عشق' کا مطالعہ ناگزیر ہے۔

اس حوالے سے حضرت **آسی غازی پوری** کا یہ شعر ایک عرصہ تک ہمارے فکری اضطراب کا سبب رہا:

وہی جو مستوی عرش ہے خدا ہو کر
اتر پڑا ہے مدینے میں مصطفیٰ ہو کر

اس کے شرح وبیان میں **جناب شارح** نے **مفتی عبدالرحمٰن رشیدی** رحمۃ اللہ کا جو اقتباس نقل کیا ہے وہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے اور اس نوعیت کے بہت سے اشعار کی تفہیم میں مدد ملتی ہے۔

بعض مقامات پر **شارح** نے سلفی مکتبِ فکر کے خلاف اپنا احتجاج درج کیا ہے اور علمی و تحقیقی اسلوب میں اپنا مقدمہ رکھا ہے چناں چہ عقیدہ اہلِ سنت کے مطابق **حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم** فرمارواے کائنات اور مختارِ کل ہیں جب کہ سلفی مکتبِ فکر کو اس عقیدے پر سخت کلام ہے۔ وہ فرمارواے کائنات صرف **اللہ جل شانہ** کو قرار دیتے ہیں اس نزاع کے پیشِ نظر **شارح نے** اس عقیدے کی جو برزخی توضیح کی ہے وہ یقیناً دل چسپ اور قابلِ مطالعہ ہے خاص بات یہ ہے کہ مصنف نے اس عقیدے کی وضاحت کے لیے سلفی جماعت کے امام و پیشوا **مولانا اسماعیل دہلوی** کی تحریر کو بطور سند پیش کیا ہے۔

اسی طرح **محمد رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم** کی بشریت و نورانیت کے حوالے سے طرفین میں بہت گرما گرم بحثیں ہوتی ہیں **حضرت شارح** اپنے موقف کے اثبات پر متعدد دلائل پیش کرنے کے بعد طرفین کی غلط فہمیوں کے ازالے کے لیے اپنا مقدمہ کچھ یوں رکھتے ہیں:

اب سوال یه هے که اس کے باوجود جو ان کو اپنے جیسا بشر کهیں ان کا کیا حکم هے قابلِ غور هے که حضور صلی الله علیه وسلم کو اپنے جیسا بشر کهنا ممکنه طور پر چند اسباب کے تحت هوسکتا هے:

۱۔ بطور توہین و تخفیف ہو جیسا کہ کفار و مشرکین کہتے تھے۔ یہ کفر و بے دینی ہے۔

۲۔ ہم انسانوں کے بالمقابل جو **حضور صلی اللہ علیہ وسلم** کے فضائل ہیں اس کے انکار کے لیے ہو۔ یہ کفر و ضلالت ہے۔

۳۔ اس واقعی یا فرضی احتمال کو رد کرنے کے لیے ہو کہ کچھ لوگ **حضور صلی اللہ علیہ وسلم** کو بشر نہیں مانتے یہ حسبِ ضرورت جائز ہے۔

۴۔ اس عقیدے کو رد کرنے کے لیے ہو کہ کچھ لوگ **حضور صلی اللہ علیہ وسلم** کو صاحبِ تصرف و اختیار سمجھتے ہیں۔ یہ وہابیت ہے۔ یہ مسئلہ صوفیا اور وہابیہ کا مختلف فیہ مسئلہ ہے ایسا کہنا **وہابیہ** کی روش اور اس سے بیزاریِ صوفیا کا امتیاز ہے۔

اسی طرح علمِ غیب کا مسئلہ جو کہ انیسویں اور بیسویں صدی میں سب سے زیادہ موضوعِ بحث

رہا ہے اس حوالے سے صاحبِ مثنوی کے درجِ ذیل منتخب اشعار اس مسئلے کی وسطیت کو واضح کرنے کے لیے کافی ہیں:

وہ نبی حکمِ خدا سے سر بسر
غیب کے اسرار سے ہے باخبر
جس قدر چاہا خدائے پاک نے
اس قدر واقف ہوا وہ غیب سے
جس قدر چاہا رسول اللہ نے
اس قدر بخشا اسے اللہ نے

حضرت شارح کے مطابق علم غیب کا یہ اختلاف حقیقی نہیں لفظی ہے اس لیے کہ جو طبقہ غیب کی نسبت **رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم** کی طرف جائز سمجھتا ہے اس کا کہنا ہے کہ یہ تو متفق علیہ عقیدہ ہے کہ **آپ صلی اللہ علیہ وسلم** کو علومِ غیبیہ حاصل ہیں اور جو طبقہ علمِ غیب کا انتساب **حضور صلی اللہ علیہ وسلم** کی طرف درست نہیں سمجھتا ہے اس کے مطابق یہ انتساب قرآنی محاورے کے خلاف ہے اس لیے یہ لوگ **حضور صلی اللہ علیہ وسلم** کی طرف علمِ غیب کے بجائے اطلاع علی الغیب کو منسوب کرتے ہیں۔

اس اختلاف کے بیچ صاحبِ مثنوی کے مذکورہ اشعار پر ریمارک دیتے ہوئے **شارح** لکھتے ہیں:

> امتی کو یہ اعتقاد رکھنا چاہیے کہ جتنا اللہ نے چاہا اتنا بخشا جتنا رسول اللہ نے چاہا اتنا پایا علمِ غیب مصطفیٰ کے تعلق سے یہ ایسی تحقیق ہے کہ اگر اسے نظر میں رکھا جائے تو تمام مناظرے اور جھگڑے ختم ہو سکتے ہیں۔

مرشد عشق، کا آخری باب احسان و سلوک پر مشتمل ہے جس میں عظمت وشانِ اولیا، آداب شیخ کامل، ضرورت شیخ، بیعت وارادت، آداب بارگاہ شیخ، سماع ووجد، شریعت، حقیقت اور معرفت کے اشتراکات وامتیازات، فضائلِ تصوف، منکرینِ تصوف کا رد، صوفیائے جاہل و مکار کی مذمت اور انھیں دعوت وفکر، فقیہانِ خشک، علمائے سو اور علمائے حق کے احوال وامتیازات، طالبانِ حق کے لیے پند ونصائح اور اذکار واشغال جیسے عناوین شامل ہیں۔

آج کے حالات میں مدارس و جامعات کے اساتذہ اور طلبہ میں یہ فکر عام ہوتی جارہی ہے کہ ایک مسلمان کے لیے صوم وصلواۃ کی پابندی کرنا اور صالحیت اختیار کر لینا ہی کافی ہے کسی شیخ سے وابستہ ہونا اور پیری ومریدی کی راہ اختیار کرنا غیر ضروری عبث اور فضول کام ہے، اگر کوئی اس راہ کو درست جانتا بھی ہے تو اس مخمصے میں مبتلا ہے کہ اب کوئی خضرِ زمانہ یا مرشدِ کامل نظر نہیں آتا۔ خاکسار کا عہد طالبِ علمی بھی اس فکری دھارے کے ساتھ گزر چکا ہے کسی زمانے میں **حضرت شارح** کی بھی یہی رائے تھی جس کا اظہار انھوں نے اس کتاب میں بھی کیا ہے لیکن **شارح** کا یہ عقدہ **شیخ عبدالقادر عیسیٰ** کی کتاب: حقائق عن التصوف ' کے مطالعے سے حل ہو گیا جب کہ راقم السطور کے اس فکر وخیال کا محل **خانقاہِ عارفیہ** کی آغوش میں زمیں دوز ہوا۔

اسی لیے **حضرت شارح** نے اس کتاب میں ضرورتِ مرشد، انتخابِ مرشد اور بیعت وارادت کے حوالے سے معترضین کے اعتراضات کا ترکی بہ ترکی جواب عقل ونقل کی روشنی میں دیا ہے جس کے مطالعہ سے ہر خاص وعام پر یہ بات منکشف ہو جاتی ہے کہ اس کائناتِ رنگ وبو میں معرفتِ خداوندی کے لیے کسی **شیخ** کے دامنِ کرم سے وابستہ ہونا ناگزیر ہے، نہ صرف وابستگی بلکہ ارادت میں توحید کے مطلب کا ہونا بھی ضروری ہے یعنی یہ اعتقاد رکھنا زیادہ اہم ہے کہ ایک مرید کو جو کچھ بھی حاصل ہوگا وہ صرف اپنے **شیخ** کے توسط سے ہی حاصل ہوگا اگرچہ سارا عالم مشائخ سے پُر کیوں نہ ہو گویا **امیر خسرو** کی زبان میں کہہ لیں:

همه شهر پر زخوباں من و خیال ما هے
چه کنم که چشم بد خونه کند بکس نگا هے

حضرت شارح نے ان لوگوں کے خیالات کی بھی تردید کی ہے جو اپنے **شیخ** کی وفات کے بعد کسی **شیخ** سے منسلک ہونے کو خلافِ ارادت سمجھتے ہیں اس حوالے سے **شارح** کا کہنا ہے کہ **شیخ** کی وفات کے بعد ارشاد وتربیت کے لیے دوسرے **شیخ** کی جانب توجہ کرنا واجب وضروری ہے تاکہ مرید محرومی سے دور اور کمال سے ہم کنار ہو سکے۔ اپنی بات کی تقویت کے لیے **شارح** نے ' فتاویٰ صوفیہ' کے حوالے سے لکھا ہے:

فتاویٰ صوفیه میں هے که یه جائز هے که مرید کے لیے
شیخ صحبت، شیخ ارادت اور شیخ ارشاد الگ الگ
هوں۔ (مرشد عشق ، ص:۲۰۸)

سماع و وجد پر شارح نے مختصر مگر جامع گفتگو کی ہے اور آلہ مزامیر مطلقاً حرام قرار دینے والوں کو آئینہ دکھاتے ہوئے اُنہی کے آدرش امام و پیشوا کے اقتباسات سے اپنے موقف کی تائید پیش کی ہے۔ اس عنوان پر شارح کی کتاب: الموسیقی فی الاسلام ' ھندو پاك سے شائع ہو کر مقبولِ خاص و عام ہو چکی ہے۔

ایک مقام پر شارح نے حقیقی عالم و صوفی کا فرق بیان کرتے ہوئے لکھا ہے :

صوفی کا تعلق خانقاہ کی مسند نشینی یا چلم کشی سے نھیں صفائے باطن سے ھوتا ھے اسی طرح عالم کا تعلق مدرسے کی سند اور جبه و دستار سے نھیں بلکه علمِ سینه اور معرفتِ حق سے ھوتا ھے۔

مثنوی کے خاتمہ میں جہاں شاعر نے اپنے جذب و شوق کا اظہار کرتے ہوئے مثنوی کے قارئین کو وظیفہ معرفت عطا کیا ہے وہیں شارح نے اپنے احساسات و کیفیات کی ترجمانی کرتے ہوئے مثنوی کے قارئین کو اس کی تلاوت کا طریقہ، سلیقہ اور ہنر بھی سکھا دیا ہے۔

شارح لکھتے ہیں:

مثنوی کے اشعار پڑھتے ھوئے بار بار خود کلامی اور خود احتسابی کی کیفیت معلوم ھوتی ھے، اپنے باطن کی پراگندگی سامنے آتی ھے، گناھوں پر ندامت پیدا ھوتی ھے، تو به کی تحریك ملتی ھے اور ایك نئی ایمانی زندگی شروع کرنے کا جذبه پیدا ھوتا ھے۔ آخری بار جب اشعار کو سابق نسخے سے ملا رھا تھا تو یه اراده پیدا ھو رھا تھا که ایك بار پھر شروع سے آخر تك اس مثنوی کی تلاوت کرنی ھے اس انداز سے که جب ایك شعر پر عمل ھو جائے تو پھر اگلا شعر پڑھا جائے الله اس آرزو کو عمل میں بدلنے کی توفیق بخشے ! (ص:۳۳۰)

مذکورہ اقتباس کے ایک ایک سطر سے عشق ومحویت، شیفتگی ودل بستگی اور والہانہ پن کا اظہار ہورہا ہے۔ یقیناً اس جذبہ وشوق کے ساتھ جو اس مثنوی کی تلاوت کرے گا امید ہے کہ وہ مثنوی کے اس آخری شعر کا کامل ظہور اپنی زندگی میں محسوس کرے گا۔ مثنوی کا آخری شعر ہے:

مثنوی نغمات الاسرار ہر زماں
جو پڑھے گا صدق دل سے بے گماں
وہ سعید ہو جائے گا حق آشنا
عارف باللہ مقبول خدا

خاتمہ کے بعد کتاب کے اخیر میں **شارح** نے مثنوی کے مشکل الفاظ ومصطلحات کی فرہنگ سازی کی ہے جو مثنوی کے تقریباً تمام مشکل الفاظ واصطلاحات پر محیط ہے۔

مجموعی اعتبار سے یہ کتاب فنِ تصوف میں ایک محقق اور مستند حیثیت کی حامل ہے، محقق اس لیے کہ یہ کتاب **قرآن** وسنت، سیرت وسوانح، فقہ واصول، کتب عقائد وتصوف اور لغات ومتفرقات سے مدلل ومبرہن ہے اور مستند اس لیے کہ مثنوی کی تشریحات خود صاحبِ مثنوی کی عرفانی نگاہ سے گزر چکی ہیں اور خود **شارح** نے مختلف مقامات پر کلامِ مثنوی کی وضاحت کے لیے صاحبِ مثنوی کے ملفوظات اور ان کے دیوان کے متفرق اشعار سے استشہاد کیا ہے جس سے شرح کی استنادی حیثیت اور بھی مستحکم ہوجاتی ہے۔ گویا مرشد عشق ' ذخیرۂ تصوف میں ایک اہم ترین ذخیرہ ہے جو راہ روانِ عشق کے لیے مشعلِ راہ، مسافرانِ طریقت کے لیے نورِ بصیرت، اور طالبین صادقین کے لیے سرچشمہ ہدایت ہے۔

یہ کتاب طالبانِ سلوک کے لیے بالعموم اور سعیدی وعارفی رندوں کے لیے بالخصوص وہ جوہرِ نایاب ہے جس کی قدر و قیمت لفظوں کی حد میں لانا ممکن نہیں، یہ ایسی روحانی وعرفانی سوغات ہے جو شارح کو صبحِ قیامت تک زندہ رکھے گی۔ انشاءاللہ

اخیر میں یہ عرض داشت ہے کہ کتاب: مرشد عشق ' جہاں حسنِ طبع اور جدت تزئین کے اعتبار سے قابلِ تحسین ہے وہیں اس کا سرورق بھی دلوں کو بھا جاتا ہے۔ ان خوبیوں کے باوجود کتاب میں متعدد مقامات پر پروف کی خامیاں در آئی ہیں امید ہے کہ اکیڈمی کے ذمہ داران آئندہ اشاعت میں اس کی تصحیح فرمالیں گے۔

جمال اویسی

[ولادت:۲۸؍جنوری۱۹۶۲ء—وفات:۷؍مارچ۲۰۲۶ء]

تعارف : پروفیسر کوثر مظہری

جمال اویسی اردو شعر وادب کا ایک توانا او رجلی حروف میں لکھا ہوا نام رہا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو ۱۹۸۰ء کے بعد کی ادبی نسل میں ان کی نظموں اور غزلوں میں سحر انگیزی اور شعری تفلسف سے ان کی شناخت رہی ہے۔ وہ ایک بے حد فعال اور ادبی شخص تھے۔ انھوں نے سیاسی اور سماجی سروکار کو باہر سے اوڑھنے کے بجائے اپنے باطن میں جگہ دی۔ معاشرے میں چلتے پھرتے لوگوں کو اُچٹتی نگاہ سے ہی دیکھا، دوستی کے ہاتھ کم ہی بڑھائے لیکن ان کے جذبوں کو اپنی تخلیقیت سے ہم آمیز کیا۔ ان کی نظر میں دنیا کے رشتوں میں شگاف ہی شگاف نظر آتے ہیں۔ جو لوگ دنیا داری میں لگے رہتے ہیں، ان کی نظر میں ایک احمقانہ عمل ہے:

یہ دنیا کارہائے احمقانہ ہی سے چلتی ہے

اپنی تخلیقی مٹی میں **اویسی** نے جو ضمیر کائنات اور کرب ناکیِ حیات گوندھی تھی، اس کا پرتو ان کے فن پاروں پر بہت ھی واضح طو رپر نظر آتا ھے۔ **علامہ اقبال** اور **ن م راشد** کے فکر وفن کے وہ حد درجہ دلدادہ تھے، اس لیے ان کی نظموں میں اکثر مقامات پر اس کی جھلکیاں مل جاتی ھیں۔ ماضی اور تاریخ کے نشانات ان کی بیش تر نظموں میں دیکھے جاسکتے ھیں۔ **'احمد الاحمد سیریز کی نظمیں'** بہت ھی واضح مثال ھیں۔ دورانِ گفتگو بھی وہ ان اکابرِ ادب کے نام لیا کرتے تھے۔ اسی کے ساتھ انھوں نے **مغربی شاعروں** اور **ادیبوں** کو بھی پڑھا تھا جس کے اثر سے انھوں نے **انگریزی** میں بھی شاعری کی بلکہ وہ اپنی **انگریزی شاعری** کی اشاعت کے بھی متمنی تھے۔ **رباعیوں** کا بھی ایك مجموعه: 'مصباح' کے نام سے شائع ھوا تھا۔ ان کی دیگر تصانیف اس طرح ھیں: رکا ھوا سیل (غزل، رباعی، ۲۰۰۲ء) نظم نظم (نظمیں، ۲۰۰۴ء) شور کے درمیان (غزلیں، ۲۰۰۶ء) مظہر امام: نئے منظر نامے میں (تنقید، ۲۰۰۲ء) انا پذیر (غزلیں، ۲۰۱۳ء) جدید اردو تنقید، پس منظر و پیش منظر (۲۰۱۷ء) اویس احمد دوراں: ایك بازدید (۲۰۱۵ء) نقش گریز (نظمیں) ۲۰۱۷ء، نقد ونفی (تنقید، ۲۰۱۸ء)

جمال اویسی کے والد **اویس احمد دوراں** ایك پختہ کار ترقی پسند شاعر تھے، لیکن **جمال اویسی** نے ان کے برعکس اپنے فکری ارتعاشات کو اپنی نظموں اور غزلوں میں جگہ دی۔ ھند و پاك کے رسائل وجرائد میں تواتر کے ساتھ **اویسی** کے خطوط بھی شائع ھوتے تھے اور تخلیقات بھی۔

احمد الاحمد سیریز نظمیں

(۱)

مرے اسلاف میرے اب وجد
تیری شرمندہ نگاہیں کوندتی ہیں خواب میں میرے
مجھے پھٹکارتی ہیں/ میں خرد کے گلستاں میں/نخلِ سایہ دار کے نیچے کھڑا ہوں
تجھ کو شک ہے میں جنوں کے
لق ودق صحرا سے اک مفرور ملزم کی طرح
بھاگا ہوا ہوں/ اور/ خرد کے گلستاں میں/نقلی خوشیاں ڈھونڈتا ہوں
احمد الاحمد/ مرے سب خواب تیرے نام ہیں
تجھ سے مبرا میری صبحیں، میری شامیں/ ہو نہیں سکتیں کبھی
میری نمازوں میں تری ہی آرزو ہے۔
تجھے میں ڈھونڈتا ہوں/علم کے بازار میں
سوگندھ ہے تیری مجھے/ یہ علم تیری جستجو میں/ کچھ نہ کام آیا
سوائے وسوسوں کے/ کچھ نہ اس کے پاس پایا
میں بھی کیا کرتا/خرد کے گلستاں میں
نخلِ سایہ دار کے نیچے کھڑا ہوں
لق ودق صحرا مجھے آواز دے تو لوٹ جاؤں
احمد الاحمد!
مگر صحرا میں کوئی کارواں/ لیلیٰ کا محمل اب نہیں
احمد الاحمد/ مرے اسلاف مجھ پر رحم کر!

(۲)

احمد الاحمد/ ترے کشکول میں اک سانپ
پھن کاڑھے ہوئے بیٹھا ہوا ہے/ اور تو
دُنیا کے کس گوشے میں جا کر چھپ گیا ہے/ درک میں آتا نہیں!
احمد الاحمد/ ترے کشکول پر صدیوں کے جالے پڑ گئے ہیں
وقت کا تاریک سایہ کھا چکا ہے/ ایک تاریخ عظیم
احمد الاحمد/ تری وہ مثنوی کیا ہوگئی/ جس نے کئی **اقبال** پیدا کر دیے تھے
اور
تیری داستانِ غزلیہ سے/ مشرق و مغرب کے دل میں
عشق کی گرمی ہوئی پیدا/ بتوں میں جان آئی
احمد الاحمد/ ترے کشکول میں رکھی ہوئی/ اُن عظمتوں کا کیا ہوا؟
اب ایک کالا سانپ ہے/ دربان جس کا؟
تجھے آواز دیتی ہیں گپھائیں
ڈھونڈتی ہیں دجلہ و دینوب کی بیتاب لہریں
اندلس کی شاہراہیں
ہند کے پھیلے ہوئے جنگل، سمندر، آب جوئیں
لوٹ آ!/ آواز دیتی ہیں عمارات قدیم
جن میں زندہ ہیں اُمنگیں، آرزوئیں
احمد الاحمد/ تجھے معلوم کیا/ اکیسویں دُنیا کی آنکھیں ڈھونڈتی ہیں
کچھ سنہرے خواب جو اسلاف کے پیغام سے خالی نہیں
اور میں بھی تیرے لوٹ آنے پہ رکھتا ہوں یقیں!

(۳)

آئینہ در آئینہ/ تاریخ کے ابواب میں
میں بھی ہوں تو بھی ہے تیرا لشکر جرار بھی ہے
صف بہ صف میں بھی کھڑا ہوں
ہاتھ میں تلوار بھی ہے
جنگ مجھ پر تھوپ دی حالات نے
کچھ تیری سازش کام آئی
میں جو گھر گھر قوم کے افراد کے احوال پوچھا کرتا تھا
کیوں مجھ پہ ذمہ داری پھر اک جنگ کی/ لادی گئی
کس لیے پھر آگ دہکائی گئی
محمود کی گردن پہ چلنے کے لیے/تلوار چمکائی گئی
آئینہ در آئینہ/ تاریخ کے ابواب میں/ تیرا ہی چہرہ جھانکتا ہے
نت نئے ملبوس میں/تو ہی نظر آتا ہے مجھ کو
میں نے دوڑائے تھے گھوڑے
جلتے صحراؤں میں، دریاؤں میں، بحرِ بیکراں میں
تو نے بھی پیچھا کیا میرا صلیب و دار تک
ہر وار تیرا میری گردن پر پڑا
میں نہیں مر پاؤں گا/ جب تک تری تلوار میرے پاؤں چھو کر
اپنی بخشائش نہ مانگے
کون ہوں میں پوچھتا ہے تو/ تجھے معلوم ہو میں
احمد الاحمد ہوں مجھ کو موت آئے گی تو دنیا بھی
فنا ہو جائے گی!

ماضی کی طرف

زندگی اے زندگی
تاریخ کے اوراق میں تو کھوگئی ہے
تیرے چہرے پر ہے غازہ/ ان گنت تہذیب کا
سر سے پاؤں تک ترا ملبوس/ تجھ کو ڈھک چکا ہے
تو نظر سے ہوگئی اوجھل/مگر میں جانتا ہوں
تیری مشت خاک میں/فطرت تری پنہاں ہے ابتک
لوٹ کر اک بار آ جا/ پیرہن کو چاک کر کے، چہرہ دھو کے
تو کہاں پائی گئی تھی/ یاد آئے گا تجھے
جنگلوں سے جھلملاتی چمنیوں تک
غار سے صد منزلہ تک کا سفر/ یاد آئے گا تجھے
بھول کر اقوام عالم کا فسوں/ اک بار ماضی کی طرف آ

تحیّر

اے میرے خدا تو نے خدا بن کے یہ پھیلا ہوا افلاک بنایا
افلاک کے دامن میں کئی پھول سجائے
اور پھول کی خوشبو سے معطر کیے اسمات
اے میرے خدا تو نے پُر اسرار جہاں کیسے بنایا
اور کیسے خلاؤں میں رکھی خشتِ عمارت
اس خشتِ عمارت پہ تیرا کیسے تصرف ہوا
کیا تو نے بنائی؟

نادان ہوں میں جان نہ پایا
تری آقائی کا قائل ہوں
مگر کیا کروں فطرت سے ہوں مجبور
افلاک کی پرتوں کو عبث توڑنا چاہوں
دیوار کی اس سمت ہے کیا دیکھنا چاہوں
اسرار کے پردوں کو اٹھانے میں لگا ہوں
کیا ڈھونڈتا ہوں سہل نہیں خود بھی سمجھنا
بس دیکھتا رہتا ہوں کسی طفل کی مانند
اُگتے ہوئے سورج کو
ہمکتی ہوئی موجوں کو
اُبلتے ہوئے لاووں کو
پگھلتے ہوئے غازوں کو
ہمیشہ
اور کیسا تحیر ہے کہ کچھ کم نہیں ہوتا!

♦

قریب آتے ہوئے اور دور جاتے ہوئے
یہ کون لوگ ہیں بے وجہ مسکراتے ہوئے

یہ لمحے ساز ازل سے چھلک کے گر گئے تھے — تبھی سے یوں ہی مسلسل ہیں گنگناتے ہوئے
اک ایسی سمت جدھر کب سے ہو کا عالم ہے — میں جا رہا ہوں اکیلا قدم بڑھاتے ہوئے
میں کب سے دیکھ رہا ہوں عجیب سی حرکت — مرا لکھا ہوا کچھ لوگ ہیں مٹاتے ہوئے

جو دل کے پاس تھے ان سے ہے معرکہ در پیش
چلا ہوں جذبوں کی دیوار آج ڈھاتے ہوئے

♦

روزِ اول سے محافظ ہے مری تشنہ لبی
مجھ کو ہر حال میں زندہ رکھے گی تشنہ لبی

میں جیا مئے کشوں کے بیچ تماشا بن کر — ایک کانٹے کی چُبھن حلق میں تھی تشنہ لبی
تیرتے رہتے ہیں ہر سمت غزالوں کے بدن — دور سے دیکھتی رہتی ہے مری تشنہ لبی
میں بدن اوڑھ کے سویا ہوا ہرگز نہ رہا — فلسفہ بن کے مجھے ڈستی رہی تشنہ لبی
تنگ دستی کو سمجھتا رہا الہام و رجا — اور خداوند کا پیغام ہوئی تشنہ لبی
کب مجھے جینے کے انداز میسر ہوتے — میں غزل خواں ہوں اگر تو ہے یہی تشنہ لبی

آج اس عمر میں پہنچا ہوں تو یہ سمجھا ہے
کیسے بن جاتی ہے چپکے سے خودی تشنہ لبی

♦

تنہائی ملی مجھ کو ضرورت سے زیادہ
پڑھتی ہیں کتابیں مجھے وحشت سے زیادہ

جو مانگ رہے ہو وہ مرے بس میں نہیں ہے — درخواست تمہاری ہے ضرورت سے زیادہ
ممکن ہے مری سانس اکھڑ جائے کسی پل — یہ راستہ ہے میری مسافت سے زیادہ
آئے ہیں پڑوسی مرے گھر لے کے شکایت — باتوں میں وہ تلخی ہے کہ نفرت سے زیادہ

یہ اطلس و کم خواب دکھاتے ہو عبث تم
شاعر کو نہیں چاہیے شہرت سے زیادہ

♦

میں اپنی بے بسی محسوس کرکے رو رہا ہوں گا
سنو اے دوستو! اک دن میں سب کچھ کھو رہا ہوں گا

یہ دنیا کار ہائے احمقانہ ہی سے چلتی ہے — کسی منصب پہ میں بھی بیٹھ کر کچھ ہو رہا ہوں گا
ترے شکوے سے وقتِ نزع مجھ کو شرم آئے گی — کہ اپنے داغِ دل پھر آنسوؤں سے دھو رہا ہوں گا
تری چشمِ تحیر دیکھ لیتی کس طرح مجھ کو — جہاں حسرت کے مارے سب تھے میں بھی تو رہا ہوں گا

مری نصرت پہ قابض ہو رہی ہے میری پسپائی
تھکے ہارے کسی لمحہ میں، میں بھی سو رہا ہوں گا

♦

جو میری آہ سے نکلا دھواں ہے میری مٹی کا
مرے اندر نہاں آتش فشاں ہے میری مٹی کا

دیے ہیں طاق پر روشن مگر ضو میرے اندر ہے
جو کچھ کچھ تیرگی ہے وہ سماں ہے میری مٹی کا

مرے جلووں کی پامالی نہ دیکھی جائے گی مجھ سے
ہنر کچھ اس طرح سے رائیگاں ہے میری مٹی کا

سمندر اور دریا ہیں پرانے آشنا میرے
برستا ہے جو پانی مہرباں ہے میری مٹی کا

مرے اشعار میں آفاق و انفس کی کہانی ہے
مرا ہر لفظ شیریں ترجماں ہے میری مٹی کا

اویسی قلب وجاں کرتے رہے شعر وادب کو ہم
اگرچہ یہ بھی جنسِ رائیگاں ہے میری مٹی کا

♦

یاد ہے مجھ کو ابھی تک رات بھر کا جاگنا
ایک اندیشے میں گھر کے بام و در کا جاگنا

ہم چلے آئے تھے صحرا میں بسر کرنے یہ عمر
اور وہ صدیوں تلک دیوار و در کا جاگنا

نیم خوابیدہ مرے اعصاب پر بجلی گری
سوتے سوتے وہ اچانک پچھلے ڈر کا جاگنا

گہرے سنّاٹے پہ گرچہ مشتمل ہے زندگی
دل میں اندیشہ لیے ہر دم بشر کا جاگنا

آہٹوں سے گونجتی ہے آنکھ جھپکاتی نہیں
عمر بھر دیکھا ہے میں نے رہگزر کا جاگنا

بوئے آدم زاد سے خالی ہوئی کب کی زمیں
کیسا ہیبت ناک ہے شمس و قمر کا جاگنا

چاک کا گردش میں رہنا مستقل اک تال پر
ہاتھ رکھ لینا سرہانے کوزہ گر کا جاگنا

اسپین کی جھلکیاں

اختر حسین رائے پوری*

[۱۲]

غرناطہ کے جنوب کی طرف آنکھ اٹھاؤ تو چند میل دور پہاڑ کی چوٹی نظر آئے گی جیسے **ہسپانوی زبان** میں مسلمانوں کا دمِ واپسیں Lade Nier Supiro de Moro کہتے ہیں۔ روایت کے مطابق یہی وہ جگہ ہے جہاں اُندلس میں ۱۴۹۲ء میں مسلم اقتدار کا چراغ ہمیشہ کے لیے گُل ہوگیا۔ جان کی امان حاصل کر کے **الحمرا** کا قلعہ عیسائی فاتحوں کے سپرد کرنے کے بعد امیر **ابوعبداللہ** نے آبدیدہ نگاہوں سے غرناطہ کو آخری بار دیکھا اور آہِ سرد کھینچ کر مراکش کی طرف چل پڑا: "اُس کی ماں نے غصے سے کہا کہ اے بزدل جس ملك کی حفاظت تو اپنے خون سے نہ کرسکا اُس کے لیے آنسو بہانے سے کیا حاصل ہے۔" **ابوعبداللہ** نے اپنی یادداشت تحریر کی تھی جو مراکش میں شائع ہوچکی ہے، لیکن مجھے اسے دیکھنے کا اتفاق نہ ہوا۔ تاایں دم مراکش میں ان مہاجروں کے ایسے وارث موجود ہیں جن کے پاس غرناطہ کی آبائی جائیداد کے کاغذات اور مکانوں

* معروف اسکالر، صحافی اور لغت نویس

کی چابیاں محفوظ ہیں۔ اسی وقت عیسائی فاتح **فرڈی ننڈ** اور **ملکہ ازابیل** نے **کولمبس** کو اس مہم پر روانہ کیا جس نے نئی دنیا (امریکہ) کا پتا چلایا۔ اس طرح تاریخ کا ایک پرانا دور ختم ہوا، اور ایک نیا دور شروع ہوا۔ **رومن کلیسا** کی ہدایت پر ایک طرف اسپین میں مسلمانوں کا اور دوسری طرف مقبوضہ امریکہ میں انڈین قبیلوں کا جس طرح قتل ہوا وہ تاریخ کا لرزہ خیز باب ہے۔

۱۹۶۲ء میں مجھے اسپین میں ایک ماہ گزارنے کا موقع ملا جس کا بیش تر حصہ اُندلس میں صرف ہوا۔ پانچ سو سال گزر جانے کے بعد بھی وہاں کے سماج پر **عربوں** کی تہذیب کا نقش ابھی باقی ہے۔ صورت وشکل، رقص وموسیقی، بود وباش غرض کہ زندگی کے ہر شعبے پر یہ اثر نمایاں ہے اور اب وہاں باشندے اس دور کا ذکر فخر سے کرتے ہیں اور اسے اپنی تاریخ کا عہدِ زرّیں قرار دیتے ہیں۔ اسپین میں جا بجا بالعموم اور اُندلس میں بالخصوص **عربوں** کے بنائے ہوئے پلوں، قلعوں اور شہر پناہوں کے آثار ملتے ہیں البتہ فنِ عمارت سازی کے جو مشہور نمونے باقی رہ گئے ہیں اُن میں غرناطہ کا **الحمرا**، قرطبہ کی **مسجد** اور سیویل کا **القصر** نامی محل قابلِ ذکر ہیں۔ قرطبہ کے پرانے حصے میں شہر پناہ کے اندر وہ محلّہ 'ذاکو' تو دیدنی ہے۔ وہی قدیم عرب مکان جن کے صحن میں فوّارے چلتے ہیں اور سامنے مردانہ حصہ ہے تو بائیں باغ کی طرف زنانہ حصہ۔ سڑکیں گو پتھر کی ہیں لیکن اتنی تنگ کہ ان میں موٹر کا سمانا ناممکن ہے۔ کہیں جلیبی تلی جا رہی ہے تو کہیں کباب تیار ہو رہے ہیں۔ **کلیسا** کی سخت گیری میں اتنا تو فرق آیا کہ **مسجدِ قرطبہ** کا ایک حصہ مسلمانوں کو نماز کی ادائیگی کے لیے دے دیا گیا، یہی وہ جگہ ہے جہاں **اقبال** نے اپنی ولولہ انگیز نظم **مسجد قرطبہ** لکھی تھی۔

اسپین سے **عربوں** کے انخلا کے بعد گزشتہ پانچ سو سال میں **ہسپانوی** زبان کی لغت بہت کچھ بدل چکی ہے تاہم **عربی الفاظ** خاصی تعداد میں موجود ہیں۔ ان کی ترکیب مقاموں کے نام کے ساتھ عموماً ملے گی اور لوگ بات بات پر الخ کہتے ہیں جو **اللہ** سے عبارت ہے اور صاحب کو جناب کے معنوں میں استاد استعمال کرتے ہیں۔ جنوب میں ایک شہر جواریز (Juarez) ہے جس کا نام شیراز سے عبارت ہے۔ چاول کے ایک مقبول پکوان کا نام 'پلّو' ہے جو دراصل 'پلاؤ' کی بدلی ہوئی شکل ہے۔ موسیقی کے ساز وانداز پر **عربی** اثر بہت غالب ہے۔ اُندلس کے لوگ گیت ہی نہیں بلکہ ادب بھی اس عہدِ رفتہ کی یاد میں سوگ وار ہے۔ جدید **ہسپانوی ادب** کی ابتدا جس ڈان کوئٹ زوٹ

(Don Quixote) **نامی ناول** سے ہوتی ہے اس پر **مشرقی داستان** کا اثر بہت گہرا ہے۔ **رتن ناتھ سرشار** کا **ناول** فسانۂ آزاد ' کا ہیرو **آزاد** اور اس کا **مصاحب خوجی** کا کردار **ڈان کو ئیک زوٹ** اور اس کے ملازم **سن کو پن زا** (San Cho Panza) سے مستعار ہے۔

ہسپانوی زبان کی سب سے پرانی نظم 'سی آئی ڈی' ہے جو شاید **سعید** یا **سید** کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ اس **نظم** پر **عربی روایت** کا اثر نمایاں ہے۔ اُس زمانے میں **بعض مغربی زبانوں** میں **غزل گوئی** کی رسم بھی پڑ گئی تھی اس کا **نقش مغربی فرانس کی زبان پروانسال** (Provencal) میں جنزل کے نام سے دیر تک باقی رہا۔

غرناطہ پہاڑوں کے دامن میں بسا ہوا ہے۔ ایک بلندی پر شہر آباد ہے۔ دوسری پر **الحمرا** کی شکستہ عمارتوں کے آثار ہیں اور دونوں کے درمیان دو تین میل نشیبی وادی ہے جس میں ایک ندی بہہ رہی ہے۔ شہر میں پرانے دور کی بچی کھچی عمارتوں میں قابلِ ذکر '**مدرسہ**' ہے جسے میں نے کوتوالی کی طرح استعمال ہوتے دیکھا، لیکن سنا ہے کہ اب اسے یونیورسٹی کے سپرد کر دیا گیا ہے۔ شہر کے باہر پہاڑی غاروں میں وہ **جپسی** رہتے ہیں جن کے متعلق مشہور ہے کہ اُن **عربوں** کی اولاد ہیں جو پندرہویں صدی میں **کلیسا** کے جبر سے بچنے کے لیے خانہ بدوشوں سے جا ملے تھے۔ امن و امان قایم ہونے کے بعد انھوں نے ان غاروں میں ایسا آسن جمایا کہ یہیں کے ہو رہے۔ البتہ ان میں بجلی کے قمقمے لگ گئے ہیں اور سیاحوں کے غول جیسے رقص و سرود کے شوق میں یہاں جمع رہتے ہیں۔ جب میں نے **جپسی بولی** کے چند الفاظ انھیں سنائے اور بتلایا کہ ان کی جنم بھوم (برصغیر) کا رہنے والا ہوں تو وہ بہت خوش ہوئے اور میری خوب خاطر کی۔ کئی محققوں کا خیال ہے کہ **جپسیوں** کا اصلی وطن وہ علاقہ ہے جسے اب **پاکستان** کہتے ہیں۔ اس قیاس کی شہادت اُن کی بولی سے بھی ہوتی ہے عیسوی صدی کے اوائل میں جب **وسطی ایشیا** جنگجو قبیلوں نے یکے بعد دیگرے یورش شروع کی تو قدیم باشندے **جنوب** کی طرف بھاگنے پر مجبور ہو گئے۔ عین ممکن ہے کہ ان میں سے کئی لوگ حملہ آور قبائیلیوں میں خلط ملط ہو کر **مغرب** کی جانب چل پڑے ہوں اور پھر خانہ بدوشی کو اپنا مستقل شعار بنا لیا ہو۔ **اسپین** میں **جپسیوں** کی زبان سے پانی، کالا، چڑی (چڑیا) جیسے الفاظ سننے میں آئے۔ **الحمرا** سے ایسا رومانی تصور وابستہ ہے جو ایک مٹتی ہوئی تہذیب کی عظمتوں کی یاد دلاتا ہے۔ **عہدِ وسطیٰ** کے طرزِ تعمیر کے

مطابق غرناطہ کے **عرب** امیر یکے بعد دیگرے فصیل کے اندر عمارتیں بناتے رہے تاایں کہ یہ شاہی محلّہ خود کفیل ہوگیا۔ وہاں کے حاکموں کا دربار ہنرمندوں اور فن کاروں کی آماج گاہ بن گیا۔ انقلابِ زمانہ نے اس پُر رونق بستی کو یوں اجاڑا کہ اب وہاں صرف محل باقی رہ گیا جو الحمرا کے نام سے معروف ہے۔ ماہروں کی نظر میں محلِ وقوع اور فنی اعتبار سے یہ عمارت لاجواب ہے۔ شہر کے مقابل کا حصہ دربارِ عام اور شاہی دفتر کے لیے مخصوص ہے۔ اس کی مرمریں اور طولانی دیوار میں بہتیرے دریچے ہیں۔ ان میں سے ہر ایک سے شہر غرناطہ کی مکمل تصویر نظر آتی ہے گویا افق پر چڑی ہوئی ہو۔ وہاں سے فواروں کی آغوش میں رنگ برنگی روش پیچھے کے خوبصورت حرم سرا کو جاتی ہے اور اس کے جس جھروکے سے دیکھو پہاڑ کی برف پوش چوٹی کا نظارہ ہوتا ہے۔ الحمرا کا پرانا باغ اصلی صورت میں ابھی باقی ہے جس میں لبنان سے درآمد کردہ ہفت صد سالہ دیودار (Cedar) درختِ ماضی کا نوحہ سنا رہے ہیں۔ اس خرابے کے صدر دروازے کے اندر ایک عمارت کو ہوٹل بنا دیا گیا ہے۔ میں دو دن اس میں ٹھہر کر کبھی شکستہ درودالان میں گھومتا، کبھی روایتی سازوں پر پُرانی دھنیں سنتا اور کبھی مقامی لوگ اس داستانِ پارینہ کی یاد تازہ کرتے ہیں جس کا آخری ورق یہاں لکھا گیا تھا۔

اسپین میں خانہ جنگی کو ختم ہوئے بیس سال سے زیادہ عرصہ گزر چکا تھا، لیکن اس کے زخم تازہ تھے۔ خوف و ہراس کی وجہ سے اجنبیوں سے کوئی کچھ نہ کہتا تھا اور **جنرل فرانکو** کی فاشسٹ آمریت نے تحریر و تقریر کی آزادی یکسر سلب کر لی تھی۔ البتہ جنگ کی بربادی کے ظاہری آثار بہت کم نظر آتے تھے۔ میڈرڈ کی طرح کئی شہروں کا تو رنگ روپ ہی بدل گیا تھا۔ اسپین کی تعمیرِ نو میں ان **جرمنوں** کا بھی ہاتھ تھا جو **نازیوں** کی شکست کے بعد سرمایہ لے کر یہاں بھاگ آئے تھے۔

اس موقع پر مجھے ایک دلچسپ واقعہ یاد آیا۔ یہ ۱۹۵۷ء کی بات ہے۔ میں پیرس میں یونسکو کے دفتر میں کام کر رہا تھا کہ ٹیلیفون کی گھنٹی بجی اور **میر غلام علی تالپوری** کی آواز آئی۔ یہ پاکستان میں کچھ عرصے وزیرِ تعلیم رہ چکے ہیں اور صحیح معنوں میں پُرانی وضع کے رئیس تھے۔ کراچی جم خانہ کلب کے سامنے ان کی کوٹھی کے دروازے صبح سے دوپہر تک اس طرح کھلے رہتے تھے کہ جس کا جی چاہے طعام خانے میں گھس کر بیرے سے ناشتہ یا کھانا طلب کر لے۔ **میر صاحب** بالائی منزل میں اپنے مصاحبوں کے ساتھ گپ شپ میں مصروف ہوتے۔ جب میں کوئی ضروری فائل لے کر ان کی خدمت

میں حاضر ہوتا تو فرماتے کہ یہ سب میرے راز داں ہیں، آپ بلا تکلف اپنی بات کہیں۔ میں عذر کرتا کہ معاملے کی نوعیت نازک ہے تو اٹھ کر برآمدے میں آجاتے اور پڑھے بغیر کاغذات پر یہ کہہ کر دستخط کر دیتے کہ آپ پر مجھے کامل اعتماد ہے۔ فون پر **میر صاحب** کی آواز سن کر مجھے دلی خوشی ہوئی اور میں دفتر سے اٹھ کر ان کے ہوٹل پہنچا۔ انھوں نے بتلایا کہ صدر **سکندر مرزا** کے ساتھ اسپین جاتے ہوئے وہ چند روز کے لیے پیرس میں ٹھہرے ہیں۔ **سکندر مرزا** بذاتِ خود اپنی بیگم کے ساتھ **پرنس علی خاں** کے مہمان تھے۔ میرا فلیٹ **علی خاں** کی کوٹھی کے پاس ہی تھا۔ چائے نوشی کے بعد **میر صاحب** نے کہا: "سکندر مرزا کی طرف جارھا ھوں تم بھی ساتھ چلے چلو تو ان سے تعارف ھوجائے۔" بعد میں معلوم ہوا کہ **جنرل فرانکو** کی دعوت پر **سکندر مرزا** اس غرض سے اسپین گئے تھے کہ اس کے طرزِ حکومت کا مطالعہ کریں۔ یہاں سراغ ملتا ہے اس مصنوبے کا جو ۱۹۵۸ء میں **مارشل لا** کے نفاذ کی صورت میں ظاہر ہوا۔

یہاں اسپین کی اس مقبول تفریح کا ذکر بے محل نہ ہوگا جسے **اردو** میں 'آبیل مجھے مار' کہا جاسکتا ہے۔ تعجب ہے کہ دورِ بربریت کی یہ یادگار ہنوز اسپین کے علاوہ جنوبی امریکہ میں بھی باقی ہے جسے **ھسپانوی نسل** نے آباد کیا ہے۔ قارئین نے کتابوں اور فلموں میں اس کا حال معلوم کیا ہوگا کہ کس طرح وحشت زدہ بیلوں کو میدان میں لاکر تلواروں سے کچوکے دیے جاتے ہیں کہ وہ تنگ آکر اس شخص پر جھپٹیں جو بلا دقّت اس کا کام تمام کر دیتا ہے۔ نہ اس میں بہادری کا کوئی پہلو ہے اور نہ تفریح کا۔ یہ الگ بات ہے کہ تماشائیوں کو اس قسم کی خوشی ہوتی ہے جو بے گناہ جانوروں کا شکار کرنے سے ہوتی ہے۔

اسپین کے دو بڑے شہر 'میڈرڈ' اور 'بارسیلونا' ہیں۔ ان میں یہی فرق ہے جو انقرہ اور استنبول میں ہے۔ خانہ جنگی کی تباہی کے بعد حکومت نے میڈرڈ کی تعمیر پر خاصی توجہ دی، کیوں کہ وہ دارالخلافہ ہے۔ انقرہ کی طرح یہ بھی اندرونِ ملک کے خشک علاقے میں واقع ہے اور اس کی ظاہری شان وشوکت پر نو دولتے پن کا گمان ہوتا ہے۔ اس کے برعکس بارسیلونا سمندر کے کنارے آباد ہے اور اپنی قدامت پر کسی پرانے رئیس کی طرح نازاں۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اسپین کا سب سے خوبصورت شہر ٹولیڈو (Toledo) ہے جو میڈرڈ سے پچاس ساٹھ میل مغرب میں ایک

پہاڑی پر آباد ہے۔ یہاں کے قدیم **کلیسا** کی ظاہری عظمت جتنی دل کش ہے اتنی ہی اس کی اندرونی آرایش، جو دراصل **عرب فنِ تعمیر** کا بہترین نمونہ ہے۔ قرطبہ کی مسجد کے ستون میں جو نازک تناسب ہے وہی انداز یہاں بھی دیکھنے میں آتا ہے۔

ٹولیڈو کے مقابل بلند کوہ کا نام **المنظر** ہے۔ کہا جاتا ہے کہ **خلیفہ عبدالرحمٰن ثالث** کا وزیر **المنصور** یہیں دفن ہے۔ اس شہر کی شہرت کی دوسری وجہ یہ ہے کہ یہ سولہویں صدی کے عظیم آرٹسٹ **الگرے** کو (Elgreco) کا وطن بھی ہے۔ اس کی رہائش گاہ کو عجائب گھر بنا دیا گیا ہے جہاں اس کے بیش تر شاہ کار محفوظ ہیں۔ **مغربی فن مصوری** کے چار بڑے دبستان ہیں یعنی **اطالوی، ہالندزی، فرانسیسی** اور **ہسپانوی**۔ دنیا نے بیسویں صدی میں جو سب سے بڑا مصور پیدا کیا وہ **پابلو پکاسو** اسپین نژاد ہی تھا۔

اسپین میں مسلمانوں کے ہفت صد سالہ وجود کو ختم کرنے میں **رومن کلیسا** کو سو سال سے زیادہ عرصہ نہ لگا۔ بالآخر ۱۶۰۵ء میں حکومت اسپین نے قانوناً کسی غیر عیسائی کی رہائش ملک میں ممنوع قرار دے دی۔ اس قانون میں گزشتہ جنگِ عظیم کے بعد ترمیم ہوئی۔ اسے دولت کا کرشمہ سمجھیے کہ وہی عرب اب ملک میں ہاتھوں ہاتھ لیے جاتے ہیں اور ہزاروں کی تعداد میں ملک کے **مشرقی ساحل** اور بالخصوص اُندلس میں پھر سے آباد ہو گئے ہیں۔

بارسیلونا میں میرے ہوٹل کے پیچھے جو سڑک گزرتی تھی اس کا نام 'کازا عمر' (کوچۂ عمر) تھا۔ وہیں کے ایک قہوہ خانے کے مالک سے کچھ شناسائی ہوئی تو میں نے اس کی وجہ تسمیہ دریافت کی۔ اس نے بتایا کہ مسلمانوں کے عہدِ حکومت کے دورِ آخر میں یہ محلّہ **شیخ عمر نامی امیر کبیر** کی ملکیت تھا۔ اس کے مالکوں نے مجبوراً بظاہر مذہب بدل لیا لیکن دیر تک ان پر اسلامی معاشرت کا اثر باقی رہا۔ **شیخ عمر** سے اس کا سلسلۂ نسب ملتا تھا۔ ایک عمر رسیدہ شخص ان باتوں کو غور سے سنتا رہا پھر بول اٹھا:

اس میں کوئی شك نہیں كه كليسا نے اس زمانے
میں بڑے ظلم ڈھائے لیكن آج جنرل فرانكو كی
حكومت میں كیا تشدد كم ہے؟

مجھ سے مخاطب ہو کر وہ بولا:

میں كبھی یونیورسٹی كا پروفیسر تھا، لیكن

آمریت کی مخالفت کی پاداش میں نہ صرف
ملازمت سے سبکدوش ہوا بلکہ قید وبند کی
سختیاں بھی جھیلیں اور اب اس قہوے خانے کے
سوا میرے لیے کوئی اور جائے پناہ نہیں ہے۔

پھر ایک تلخ قہقہہ لگا کر اس نے کہا:

کیا ستم ظریفی ہے کہ چوکیدار گھر پر یہ کہہ کر
قبضہ کرلے کہ اہلِ خانہ اس قابل نہیں کہ انتظام
سنبھال سکیں۔

میں کہیں اوپر لکھ چکا ہوں کہ اسپین کے اس آمر سے کس طرح ١٩٥٧ء میں پاکستان کے صدر **سکندر مرزا** نے حکمرانی کا گُر سیکھا تھا۔

اطالوی تاریخ وفن کے نقوش

[١٣]

اگر کوئی مجھ سے پوچھے کہ **مغرب** کے ماضی وحال کی جان کاری کے لیے فقط ایک ملک کا انتخاب کرنا ہے تو میں اسے **اطالیہ** جانے کی رائے دوں گا۔ یہ ملک **سلطنت روما** کا مرکز اور عیسائی مذہب کا گہوارہ ہے۔ یہیں سے **نشاطِ ثانیہ** کی وہ تحریک شروع ہوئی جس نے تاریخ کا رُخ عہدِ جدید کی طرف موڑ دیا۔ یہی نہیں بلکہ اطالیہ کو **مصوری، مجسمہ سازی** اور **موسیقی** میں مغرب کے استادِ اول کی حیثیت حاصل ہے۔ قدرتی مناظر کی کشش مجھے **یورپ** میں دور دور تک لے گئی، لیکن کہیں وہ تنوع دیکھنے میں نہ آیا جو اطالیہ میں ہے۔ اس میں شک نہیں کہ **سوئٹزرلینڈ** کے پہاڑ زیادہ بلند ہیں اور وہاں کی وادیوں اور جھیلوں میں زیادہ دل کشی ہے، لیکن نہ تو وہاں سمندر کا ساحل ہے نہ تاریخ وتہذیب کی عظمت کے وہ نشان جو **اطالیہ** میں ملتے ہیں۔

مجھے **اطالیہ** جانے کا پہلا موقع ١٩٣٨ء میں ملا جب میں **پیرس** میں طالبِ علم تھا۔ ایک

دن جنیوا ٹھہرنا پڑا جو صرف اپنی بندرگاہ اور قبرستان کی خوبصورتی کے لیے مشہور ہے۔ گویا ایک وسیع خوش نما باغ ہے جس میں بڑے سلیقے سے قبروں کی حلقہ بندی کی گئی ہے۔ ہمارے ملک کے گورستانوں میں بدنظمی اور بے ترتیبی کا یہ عالم ہے کہ مرنے کو بھی جی نہیں چاہتا۔ مسلم ممالک میں، میں نے فقط ترکی میں مُردوں کا یہ احترام دیکھا کہ شہرِ خموشاں میں مناسب طریقے سے روش بندی کی گئی ہے۔ مرد کی قبر پر علامتی طور پر ٹوپی کا اور عورت کی قبر پر پھول کا نشان بنا ہوا ہے۔

یہ وہ زمانہ تھا جب اطالیہ میں فاشسزم کا زور تھا اور مسولینی کی حکومت تھی تاہم غیر ملکی سیّاحوں کو بظاہر کسی تشدد کا احساس نہ ہوتا تھا۔ اطالیہ کے دو سب سے خوبصورت شہر فلورنس اور وینس ہیں۔ وینس تو سڑکوں کا نہیں بلکہ نہروں کا شہر ہے جہاں آمد و رفت کشتیوں پر ہوتی ہے۔ یوں تو اطالیہ کے ہر چھوٹے بڑے شہر میں آرٹ کے نادر نمونے ملیں گے لیکن اس کا عدیم المثال ذخیرہ روم اور فلورنس کے عجائب گھروں میں محفوظ ہے۔ پاپائے اعظم کے مسکن ویٹکان (Vatican) کے عجائب گھر اور کتب خانے کا تو جواب ہی نہیں ہے۔

روم میں تنِ تنہا سڑک ناپتے ہوئے میں تھک چکا تھا کہ یک بہ یک اقبال شیدائی پر نظر پڑی۔ قارئین شاید ان کے نام سے آشنا ہوں۔ یہ ان لوگوں میں سے تھے جو پہلی جنگ عظیم کے بعد ہندوستان سے ہجرت کر کے کابل کے راستے سویت روس پہنچے اور وہاں کچھ وقت گزار کر یورپ چل پڑے اور وہیں کے ہو رہے۔ ۱۹۳۷ء میں پیرس پہنچتے ہی اتفاق سے ان سے ملاقات ہو چکی تھی۔ ان کی دل چسپ شخصیت نے مجھے متاثر بھی کیا تھا۔ انہی دنوں خالدہ ادیب خانم کی خدمت میں حاضر ہوا۔ میں پہلے ان کی شفقت کا ذکر کر چکا ہوں۔ باتوں باتوں میں جب میں نے اقبال شیدائی کا نام لیا تو وہ غصے سے اس طرح آگ بگولا ہوئیں کہ میں ہکّا بکّا رہ گیا۔ انھوں نے سختی سے کہا کہ تم آئندہ ہرگز اس شخص سے نہ ملنا۔ کیا تمھیں معلوم نہیں کہ یہ اس مصطفیٰ صغیر کا دوست تھا جسے برطانوی حکومت نے اتاترک کو قتل کرنے کے لیے انقرہ بھیجا تھا۔ بروقت اس سازش کا پتا چل گیا تو مصطفیٰ صغیر کو پھانسی ہوئی اور اقبال شیدائی جیسے لوگوں کو ملک سے نکال دیا گیا۔ اس واقعے کا مجھے پہلے علم نہ تھا۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ برطانوی حکومت نے مراد آباد کے مصطفیٰ صغیر کو خلافت کمیٹی کا رکن بنا کر انقرہ روانہ کیا جہاں اپنی ساکھ بٹھانے کے لیے اس نے کارِ خیر میں لاکھوں

روپے کے چندے دیے۔ وہ موقع کا منتظر تھا کہ **اتاترک** پر حملہ کرے کہ عین وقت پر پکڑا گیا اور کیفرِ کردار کو پہنچا دیا گیا۔ مجھے معلوم نہیں کہ **اقبال شیدائی** کا اس سازش سے براہِ راست تعلق تھا یا نہیں، البتہ پیرس میں اسی وقت **شاہ انگلستان** کی آمد آمد ہوئی اور پولیس نے جن مشتبہ غیر ملکیوں کو نکال دیا ان میں **اقبال شیدائی** بھی تھے۔ یہ سب باتیں میری ذہن نشین تھیں کہ جب روم میں ان سے اچانک ملاقات ہوگی ہم تھوڑی دیر کے لیے قہوہ خانے میں جا بیٹھے۔ **اقبال شیدائی** کی زندگی کا بڑا حصہ **اطالیہ** میں گزرا۔ انھوں نے وہیں کی کسی عورت سے شادی کی اور کئی سال قبل انتقال ہوگیا۔

دوسری جنگِ عظیم میں اطالوی ریڈیو پر انھوں نے **آزاد ہند حکومت** کی بڑے جوش وخروش سے ترجمانی شروع کی۔ قیام **پاکستان** کے بعد چند سال **کراچی** میں بھی رہے، جہاں آرٹسٹ کے نگارخانے میں ان سے کبھی کبھی علیک سلیک ہو جاتی تھی۔

اطالیہ کا سب سے بڑا صنعتی مرکز 'میلان' نامی شہر ہے۔ یہاں کا **کلیسا** جتنا پُرشکوہ ہے **اوپیرا ہاؤس** بھی اتنا ہی پُروقار ہے۔ اوپیرا کا فن **اطالیہ** میں ہی ایجاد ہوا تھا۔ اپنی زبان میں ہم اسے **سنگیت ناٹک** کہہ سکتے ہیں۔ **مغرب** میں کلاسیکی گلوکاری کا صحیح مظاہرہ اوپیرا میں ہی ہوتا ہے اور آواز کا جیسا کمال یہاں سننے میں آتا ہے اس کی مثال ہماری موسیقی میں نہیں ملتی۔ **پیرس یونیورسٹی** کا ایک ہم جماعت **البرٹو**، میلان کا رہنے والا تھا اور میں تین چار دن اسی کا مہمان رہا۔ اسے معلوم تھا کہ مجھے **وائلن** سیکھنے کا نیا نیا شوق ہوا ہے۔ چنانچہ **البرٹو** نے اپنے ایک رشتہ دار کی دکان سے کم قیمت پر مجھے ایک پُرانا **وائلن** دلا دیا۔ دکان دار نے تاکید کی اسے احتیاط سے رکھنا کیوں کہ **اسٹراویڈیس**(Stravidius) مارکہ کا **وائلن** تھا جس کے دام آج ہزاروں ڈالر ہوتے ہیں۔ **ہندوستان** واپسی کے بعد ایک عزیز اسے عاریتاً لے گئے پھر وہ اس طرح سے کھویا کہ نہ ان کے پاس رہا نہ میرے پاس۔

یوں تو **اطالیہ** میں دیکھنے کی بہت سی چیزیں ہیں مگر جو نقوش میرے ذہن میں بطور خاص رہ گئے ان کے ذکر پر اکتفا کرتا ہوں۔ **ٹیوولی** (Tivoli) کا وہ عدیم النظیر باغ جہاں یک بہ یک وقت سیکڑوں فوارے اس طرح آب ریز ہوتے ہیں گویا موسلا دھار بارش ہو رہی ہے۔ **وینس** کا وہ مشہور چوک جس کے ایک طرف قدیم محل قطار در قطار کھڑے ہیں۔ دنیا کے بڑے چوکوں میں اس کا شمار ہوتا

ہے۔ جزیرہ کاپری کی پہاڑی کی چوٹی پر کھڑی ہوئی 'سان مشعل' نامی وہ عمارت جو مجھے یاد ہے اُسے *Story of San Michel* نامی کتاب نے شہرتِ دوام بخش دی۔ دراصل یہ سوئیڈن کے ایک ڈاکٹر کی سرگزشت ہے جو پہلی جنگِ عظیم کے بعد نیپلز میں آباد ہو گیا تھا اور عہدِ قدیم کے بکھرے ہوئے ستونوں اور محرابوں کو جمع کر کے اس عمارت کو تشکیل دیا تھا۔ یہاں کھڑے ہو کر سمندر کا جیسا ہوش رُبا نظارہ ہوتا ہے وہ میں نے صرف ایک اور جگہ یعنی 'موگا دیشو' میں صدرِ صومالیہ کے محل سے دیکھا تھا۔ دراصل فطرت یا فن کے حسن کا صحیح اندازہ تب ہی ہوتا ہے جب اسے صحیح زاویے سے دیکھا جائے۔ تاج محل کا حسن دھوپ میں اُجاگر ہوتا ہے۔ فن کے کسی شاہ کار کو دیکھنے کے لیے فاصلہ اور روشنی کا صحیح اندازہ ضروری ہے۔ سمندر کی عظمت کا اندازہ لگانے کے لیے اس کی سطح کی وسعت کو نہیں دیکھنا چاہیے بلکہ کسی بلند مقام پر کھڑے ہو کر ہر طرف سے حدافق تک نظارہ کرنا چاہیے۔

اطالیہ نے عہدِ قدیم میں اس لاطینی زبان کو جنم دیا جس کے دامنِ شفقت میں بہت سی **مغربی زبانوں** کی پرورش ہوئی۔ اب تو سنسکرت کی طرح لاطینی کا شمار بھی مردہ زبانوں میں ہوتا ہے مگر اس کا اثر یورپ کے مذہب و تہذیب اور آئین و ادب پر بہت واضح ہے۔ لاطینی کی بگڑی ہوئی شکل نے **عہدِ وسطیٰ** میں موجودہ اطالوی کا روپ دھارنا شروع کیا۔ **اطالوی نثر** کی سب سے پہلی قابلِ ذکر تصنیف افسانوں کا مجموعہ ڈیکامیران (Decameron) ہے جو **عربی داستان گوئی** سے متاثر ہے۔ اسی زمانے میں **دانتے** کی وہ شہرۂ آفاق **نظم** ڈوائن کا میڈی، تخلیق ہوئی جس کا بنیادی تصور کئی محققوں کی رائے میں **ابنِ عربی** کے معراج نامے' سے ماخوذ ہے۔ پیرس کے آخری قیام میں ہر دوسرے تیسرے دن مجھے یہ **نظم** خواہ مخواہ یاد آ جاتی تھی۔ شام کو چہل قدمی کے لیے نکلتا تو لامحالہ اس عجائب گھر کے سامنے سے گزرنا ہوتا جو دورِ حاضر کے سب سے بڑے مجسمہ **ساز روڈن** (Rodin) کے نام سے موسوم ہے اور اس کے صدر دروازے پر **دانتے** کی **نظم** کے اس حصے کے نقوش بنے ہوئے ہیں جس کا عنوان 'جہنم کا دروازہ' ہے۔ جہنم کے ساتوں تختوں کی نقش گری میں اس باکمال نے وہ روح فرسا اُستادی دکھائی ہے کہ تماشائی کو حیاتِ فانی اور آخرت دونوں سے نفرت ہو جاتی ہے۔

اطالیہ کی سیر تین مختلف موقعوں پر ہوئی لیکن **اطالویوں** سے واسطہ صومالیہ میں پڑا۔

بیسویں صدی کے نصف اول تک اس ملک کے جنوبی حصے پر انہی کا قبضہ رہا۔ پہلے تو روم سے مجرموں کو یہاں لاکر اس طرح آباد کیا جاتا تھا جس طرح برطانیہ سے بدقماشوں کو آسٹریلیا جلاوطن کیا جاتا تھا۔ بعدازاں **مسولینی** کے دور میں سیاسی منحرفوں کو یہاں دیس نکالا دیا گیا۔ صومالیہ میں میرے دورانِ قیام یہ جلاوطن ہزاروں کی تعداد میں موجود تھے۔ انھوں نے اور کچھ نہ کیا ہو لیکن گلّہ بانوں کے ملک میں جدید طریقۂ زراعت کو ضرور فروغ دیا۔ ان میں وہ رعونت بھی نہ تھی جس کے لیے **انگریز** بدنام ہیں۔ اسی وجہ سے حصولِ آزادی کے بعد بھی **صومالیوں** سے ان کے تعلقات خوش گوار رہے۔ ان میں سے ایک سے میری خاصی دوستی ہوگئی۔ اس کا نام 'رومانو' تھا پہلے وہ اطالیہ میں اسکول ماسٹر تھا اور زمانۂ جنگ میں جبراً یہاں بھیج دیا گیا۔ رفتہ رفتہ افریقہ نے اس پر ایسا جادو کیا کہ بہت سے سفید فام نو واردوں کی طرح وہ بھی یہیں آباد ہوگیا۔ شہر کے باہر صومالی بچوں کے لیے اس نے زراعتی درس گاہ قائم کی اور وہیں رہنے لگا۔ اس کے کھیتوں اور باغوں میں رنگ برنگے پرندوں کا بسیرا ہوتا اور بے ضرر جانور بے خطر گھومتے پھرتے۔ **رومانو**، اطالیہ واپس گیا لیکن دل نہ لگا اور پھر یہیں لوٹ آیا۔ وہ مجھ سے کہتا تھا کہ **مغرب** کے اور ملکوں کی طرح اطالیہ بھی گویا ایک بڑا سا کارخانہ ہے جس میں مشین انسان کی انفرادیت پر غالب آ گئی ہے۔ وہ جن تہذیبی قدروں کو عزیز رکھتا تھا وہ خوابِ رفتہ کی طرح ہماری زندگی میں موہوم ہو چلی ہیں لیکن ان کی صدائے بازگشت آنے والی نسلیں ہمیشہ سنتی رہیں گی۔

امریکہ کے چند تاثرات

[۱۴]

یہ عجیب بات ہے کہ شمالی امریکہ کے انڈین قبیلوں کی میراث میں اس تہذیب کا شائبہ بھی نہ آیا جس کا تماشا **کولمبس** اور بعدازیں **ہسپانوی** حملہ آوروں نے جنوبی امریکہ میں دیکھا تھا اور جس کے آثار آج بھی سیاحوں کو حیران کرتے ہیں۔ ایک طرف ہم 'مایا' اور 'ازتک' جیسی ہزاروں سال پرانی تہذیبیوں کے آثار پر تعجب سے انگشت بہ دنداں رہ جاتے ہیں اور دوسری طرف شمالی امریکہ کے انڈین کی سادگی پر حیرت زدہ ہوتے ہیں۔ جسے لکھنا کیا انگلیوں پر گننا بھی نہ آیا

اور جو ابتدائی انسان کی سطح سے آگے نہ اٹھ سکا۔ چنانچہ چند سو سال قبل جب انگریزوں کی سرکردگی میں اہلِ یورپ نے اس سرزمین پر یلغار کی تو بلا دقّت انھوں نے انسان وحیوان سب کا صفایا کر دیا۔ اب جو ملک ظہور پذیر ہوا وہ دراصل بالکل نیا تھا جس کے ماضی کی کوئی یادگار موجود نہ تھی۔ افریقہ کی طرح امریکہ کی تسخیر کی داستان بھی عبرت ناک ہے کہ کس طرح چالاک سفید فارم تاجر چمک دار شیشوں کے ہار کے بدلے زمینوں کے بڑے بڑے قطعات سادہ لوح قبائیلیوں سے خرید لیتے تھے اور جب غیرت مند ہندوستانیوں کو وہ زراعت کے لیے غلامی پر مجبور نہ کر سکے تو انھیں فنا کر کے مغربی افریقہ سے بے شمار **حبشیوں** کو پابہ زنجیر نئی دنیا بسانے لے آئے۔

اس خوں چکاں داستان کو نظر انداز کریں تو اہلِ امریکہ کی صنعت گری اور مہم جوئی کی داد دینا چاہیے کہ انھوں نے دو سو سال کی قلیل مدت میں اسے دنیا کا سب سے ترقی یافتہ ملک بنا دیا۔ یہ ملک کیا دراصل ہزاروں میل لمبا چوڑا **برِصغیر** ہے جس میں ہر جگہ ترقی و تنظیم کا ایک ہی ڈھانچہ نظر آئے گا۔ امریکہ میں سفر کرتے وقت مجھے ہمیشہ تین چیزوں کا گہرا احساس ہوا۔ یکسانیت، نیا پن اور دولت کی فراوانی۔ مختلف قوموں اور نسلوں کے لوگ یہاں آباد ہیں لیکن نہ تو رہن سہن میں فرق ہے نہ لباس وغذا میں۔ ملک میں سب سے بڑی قوت ابلاغِ عامہ کی ہے اور وہ بھی اس حد تک کہ فرد میں سوچنے اور سمجھنے کی صلاحیت سلب ہو گئی ہے۔ اس کے ذوق وفکر پر ریڈیو، **ٹیلی ویژن** یا **اخبار** کی مہر چسپاں ہے۔ یوں تو یہ تماشا تمام صنعتی ممالک میں ملے گا لیکن امریکہ میں انتہا کو پہنچ چکا ہے۔

۱۷۷۶ء میں جنگِ آزادی جیت کر امریکہ نے جب انگلستان کے تسلط سے رہائی حاصل کی تو یہ دنیا میں جمہوریت کی پیش قدمی تھی۔ اس کا جو اثر چند سال بعد انقلابِ فرانس پر پڑا وہ عہدِ حاضر کی تاریخ کی اہم حقیقت ہے۔ امریکہ آئین کو ایک اعتبار سے مثالی آئین کہا جا سکتا ہے۔ جب میں نے وہاں عام انتخاب کے موقع پر کانگریس کے نمائندوں کے علاوہ سرکاری عہدہ داروں کے انتخاب کا انتظام دیکھا تو سخت متحیر ہوا۔ مجھے بتایا گیا کہ مقنّنہ کے علاوہ انتظامیہ کو بھی عوام کا جواب دہ ہونا چاہیے۔

حصولِ آزادی کے بعد امریکہ نے انیسویں صدی میں صنعتی ترقی کی وہ ساری منزلیں طے کر لیں جن سے **یورپ** گزر چکا تھا اور پھر بیسویں صدی کی دو عظیم جنگوں کے بعد وہ مادّی اعتبار سے دنیا

کی سب سے عظیم طاقت کی شکل میں ابھر آیا۔ گزشتہ جنگ ختم ہوئی تو مغربی یورپ اور جاپان کی تعمیرِ نو کی نگرانی کے علاوہ امریکہ نے کمیونزم کے بڑھتے ہوئے سیلاب کو روکنے کی ذمہ داری سنبھالی، لیکن اس کی حکمتِ عملی نے لاطینی امریکہ ،افریقہ اور ایشیا کو براہِ راست متاثر کیا۔ اس کا مقصد یہ تھا کہ وہ سرمایہ داری کے خطوط پر کاربند رہیں اور ترقی کے لیے امریکہ کے مرہونِ منت بنیں۔ اس طرح امریکہ اور روس کی رقابت، امریکہ و مغربی یورپ کی رفاقت اور تیسری دنیا کا وہ خلفشار منظرِ عام پر آیا جس میں ہم مبتلا ہیں۔

امریکی سماج کا سب سے بڑا مسئلہ وہ خلیج ہے جو رنگ کے تعصب نے کالوں اور گوروں کے درمیان پیدا کر دی ہے۔ افریقہ سے جو **حبشی** لاکھوں کی تعداد میں یہاں درآمد کیے گئے تھے ان کی حیثیت غلاموں کی تھی جن کی آزادی کے سوال نے ۱۸۶۵ء میں خانہ جنگی کی شکل اختیار کر لی۔ پھر **حبشی** کہنے کو تو غلام نہ رہے لیکن ان کی حیثیت آج بھی دوسرے درجے کے شہریوں کی ہے۔ ۱۹۵۰ء میں پہلی بار امریکہ کا طویل دورہ کرتے کرتے مجھے جنوبی ریاست الباما جانے کا اتفاق ہوا۔ وہاں **حبشیوں** کی دانش گاہ کے پرنسپل نے ایک صبح مدعو کیا اور مجھے لانے کے لیے کسی **پروفیسر** کو ہوٹل بھیجا۔ یہ گفتگو ٹیلی فون پر ہوئی تھی۔ وقت مقررہ پر میں ہوٹل کے دیوان خانے میں اس کا انتظار کرنے لگا۔ **امریکن** وقت کے پابند ہوتے ہیں لہٰذا جب پندرہ بیس منٹ تک وہ نہ آیا تو مجھے تعجب ہوا، اور یاددہانی کے لیے ٹیلی فون کی طرف بڑھا۔ اتنے میں ہوٹل کا قدآور دربان میری تلاش میں آیا اور کہنے لگا کہ ایک **سیاہ فام** باہر آپ کا انتظار کر رہا ہے۔ میں نے پوچھا کہ وہ اندر کیوں نہیں آتا، تو دربان نے حقارت سے جواب دیا کہ کوئی **حبشی** ہوٹل میں داخل نہیں ہو سکتا۔ باہر نکل کر میں نے اس **پروفیسر** سے معذرت کی۔ وہ کہنے لگا کہ آپ اجنبی ہیں آپ کو یہاں کے حالات کا علم کیسے ہو سکتا ہے۔ میں پندرہ منٹ سے باہر کھڑا ہوں۔ دربان سے التجا کر رہا تھا کہ آپ کو اطلاع کر دے لیکن وہ یہ ماننے کے لیے تیار ہی نہ تھا کہ ہوٹل کا کوئی مہمان کسی **سیاہ فارم** سے ملاقات کرے گا۔ اس زمانے میں گوروں اور کالوں کے ہوٹل، ریستوران، اسکول اور اسپتال وغیرہ الگ الگ ہوتے تھے حتیٰ کہ بس اور ریل میں بھی ان کی نشستیں علاحدہ ہوتی تھیں، مگر رفتہ رفتہ اس قسم کی ظاہری رکاوٹیں کم ہو گئی ہیں اور ہندوستان کے اچھوتوں سے ان کی حالت بہرحال بہتر ہے۔

امریکہ نے جس تیز رفتاری سے عروج حاصل کیا اُسی سرعت سے ملک کے اندر یہودیوں نے غلبہ پالیا۔ اسی کا کرشمہ ہے کہ اسرائیل کی توسیع اور استحکام امریکہ کی خارجہ پالیسی کا سنگِ بنیاد بن گیا ہے۔ خواہ اس کی قیمت اسے عرب ممالک کی عداوت کی صورت میں کیوں نہ ادا کرنا پڑے۔ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ امریکہ کی زندگی کو جو ادارے سب سے زیادہ متاثر کرتے ہیں وہ ہیں 'یہودیوں کی عالمی انجمن' اور جرائم پیشہ اطالوی خفیہ تنظیم 'مافیا' یہ مافیا دراصل عربی لفظ ہے جو جزیرہ سِسلی کے عرب چھاپہ ماروں کے لیے مخصوص تھا۔ عہدِ وسطیٰ میں عیسائیوں نے عربوں سے دوبارہ سِسلی کو چھین لیا تو وہ مدتوں، جنگلوں اور پہاڑوں میں چھپ کر ان سے لڑتے رہے اور اطالوی انھیں مافیا کہنے لگے۔

پہلے تو اہلِ یورپ امریکہ کے باشندوں کو غیر مہذب گردانتے تھے لیکن سائنس و صنعت کے علاوہ وہی لوگ ادب اور آرٹ کے بھی پیش رو بن گئے ہیں۔ جدید انگریزی ادب کو ان کا عطیہ بیش بہا ہے اور یورپ کا کوئی ثقافتی مرکز نیو یارک سے مقابلہ نہیں کر سکتا۔

بایں ہمہ ایک عام امریکی کے کردار میں سادہ لوحی کا پہلو ہوتا ہے اور اپنے ملک اور معاشرے کے علاوہ اسے دنیا و مافیہا سے کوئی دل چسپی نہیں ہوتی۔ اس کی مثال تو یہ ہے کہ جنگِ عظیم کے بعد وہاں صرف دو تحریکوں نے زور پکڑا۔ ایک تو روایتی رسم و رواج کے خلاف بے راہ روکا وہ شور جسے 'ھپّی' کہلانے والے نوجوانوں نے برپا کیا تھا اور پھر وہ آواز جو ویتنام میں امریکہ کی مداخلت کے خلاف بلند ہوئی تھی، ورنہ ملک میں دولت کی فراوانی نے آبادی کے بیش تر حصے کو متوسط طبقے کی سطح پر لا کھڑا کیا ہے۔ جسے اپنی غرض کے سوا کسی اور چیز سے دل چسپی نہیں۔ نتیجہ یہ کہ ایسی کسی تحریک کا پنپنا مشکل ہے جو معاشی بدحالی کی فضا میں پروان چڑھتی ہے۔

ایک بار لاس انجلس جانے کا اتفاق ہوا جو فلمی صنعت کا مرکز ہے۔ وہاں حسن خیام نامی بزرگ سے ملاقات ہوئی جو مدتوں پہلے پشاور سے ہجرت کر کے یہاں بس گئے تھے اور ایک پنشن یافتہ ایکٹریس سے شادی کر لی تھی۔ انھوں نے ویک اینڈ گزارنے کی دعوت دی۔ مجھے صبح سویرے سیر کی سوجھی سنسان سڑک پر تھوڑی دور چلا تھا کہ گشتی پولیس کی سیٹی بجی اور ایک موٹر نے میرا راستہ روک لیا۔ بڑی مشکل سے میں نے پولیس مین کو یقین دلایا کہ میں فلاں مکان میں مقیم ہوں اور سیر کی نیت سے ٹہلنے

نکلا ہوں۔اس نے سمجھایا کہ اس ملک میں اٹھائی گیروں کے علاوہ اور کوئی چھٹی کے دن اتنی جلدی باہر نہیں آتا اور اسی شبہے کی وجہ سے پڑوسیوں نے پولیس کو میری موجودگی کی اطلاع دی تھی۔دراصل مغرب میں تفریح کی غرض سے صبح سویرے کوئی سیر کے لیے نہیں نکلتا۔

اسی شام کو **حسن خیام** اپنی بیوی کے ساتھ مجھے ایک دعوتِ شب میں لے گئے جو ایک عراقی خاتون کے گھر منعقد تھی۔یہ **پرنسز امینہ** کے نام سے مشہور تھی۔اس سے میرا تعارف یہ کہہ کر کرایا گیا کہ یہ فلاں صاحب ہیں جو فلاں **ایشیائی ملك** کی وزرات سے تعلق رکھتے ہیں۔وہ نیک بخت رات کے نشے میں ایسی مخمور تھی کہ سب سے مجھے یہ کہہ کر ملانے لگی کہ یہ وزیر ہیں اور آج کی پارٹی انہی کے اعزاز میں دی گئی ہے۔جب میں نے **حسن خیام** سے اس غلط فہمی کے ازالے کے لیے کہا تو اس نے جواب دیا۔میاں نہ وہ شاہزادی ہے اور نہ تم وزیر ہو مگر یہ ہالی ووڈ ہے اور اسی قسم کا فرضی تعارف آدمی کو کہیں سے کہیں پہنچا دیتا ہے۔

سالہا سال بعد کراچی میں سنا کہ **پرنسز امینہ** نامی کوئی مشہور رقاصہ کسی ہوٹل میں دعوتِ نظارہ دے رہی ہے۔میرے ذہن میں لاس انجلس کی اس رات کی یاد تازہ ہوئی اور اس تماشا گاہ کی طرف اس تجسس میں چلا کہ وہی فتنہ گر ہے یا کوئی اور،لیکن وقت اتنا گزر چکا تھا اور پھر اتنی بھیڑ تھی کہ اس کی شناخت نہ ہو سکی۔

امریکہ کا سب سے خوبصورت شہر سان فرانسسکو ہے جو ملک کے مغربی سرے پر بحر الکاہل کے کنارے بسا ہوا ہے۔دنیا کا طویل ترین سنہرا پل شہر کو برکلے یونیورسٹی سے ملاتا ہے۔غالباً یہ امریکہ کی سب سے ترقی پسند دانش گاہ ہے۔کسی زمانے میں سان فرانسسکو غدر پارٹی کا مرکز تھا اور مشہور انقلابی رہنما **مولوی برکت اللہ بھوپالی** نے اسی جگہ دنیا کو خیر باد کہا تھا۔**ڈاکٹر سید حسین** مدتوں برکلے یونیورسٹی میں درس دیتے رہے،اور ان کے بعض رفیقوں سے میری ملاقات بھی ہوئی۔امریکہ کا سب سے بڑا صوبہ کیلیفورنیا ہے لیکن اس کا صدر مقام سان فرانسسکو یا لاس انجلس نہیں بلکہ سیکری منٹو (Sacramento) نامی ایک چھوٹا سا شہر ہے جس کے اطراف وہ پنجابی کسان آباد ہیں جو پہلی جنگِ عظیم کے بعد وہاں جا کر بس گئے تھے۔

مغرب سے تین ہزار میل مشرقی کنارے پر ملک کا سب سے بڑا شہر نیویارک آباد ہے۔ یہ گویا انسانوں کا جنگل ہے اور اسے آسماں بوس عمارتوں اور موٹروں کے جنجال نے اس طرح گھیر رکھا ہے کہ فرد کو اپنی ذات بالکل بے حقیقت معلوم ہونے لگتی ہے۔ تاہم یہیں کے ساہوکار صرف امریکہ نہیں بلکہ دنیا کی منڈیوں کو کنٹرول کرتے ہیں۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ **یہودیوں** کی بہت بڑی تعداد اسی شہر میں آباد ہے۔ یہاں اپنے قیام کے دوران میں نے کئی خوش حال **امریکیوں** سے پوچھا کہ کیا وہ اپنی زندگی سے خوش ہیں تو جواب ملا کہ خوشی ایسی کیفیت ہے جس کے مفہوم سے ہم نا آشنا ہیں، البتہ ہم آرام سے رہتے ہیں۔ کیوں کہ آرام کا سامان بازار سے خریدا جاسکتا ہے۔

فلم سازی کی ایجاد امریکہ میں ہوئی اور ابھی اس میدان میں کوئی اس کا ہم پلّہ نہیں ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ گھر بیٹھے تفریح کی سہولت جو یہاں میسر ہے وہ کہیں اور نہیں۔ درجنوں **ٹیلی ویژن اسٹیشن** اور سیکڑوں **ریڈیو چینل** ہیں جن سے آپ چوبیس گھنٹے اپنی دل چسپی کے پروگرام دیکھ اور سن سکتے ہیں۔ ان میں سے بیش تر ذوقِ سلیم پر گراں گزریں گے، لیکن اس زمانے میں ذوق کی شرط مشکل سے ہی عائد کی جاسکتی ہے۔ یہی حال کتابوں رسالوں اور اخباروں کا ہے جو کروڑوں کی تعداد میں شائع ہوتے اور بکتے ہیں۔ غرض یہ صنعتی سماج معیار نہیں بلکہ کثرت کے جس اصول پر قایم ہے اس کا نقطۂ عروج یہاں دیکھنے میں آتا ہے۔ **اقبال** نے سچ کہا تھا:

احساسِ مروّت کو کچل دیتے ہیں آلات

انسان بزعمِ خود مشین کے سہارے فطرت پر غلبہ حاصل کرنے کے لیے نکلا اور اب مشین سے مغلوب ہو کر رہ گیا۔ پہلے تو اُس نے مشینوں سے وہ کام لینا شروع کیا جو ہاتھ پاؤں انجام دیتے ہیں اور اب کمپیوٹر کے روز افزوں استعمال نے اسے بے دماغ بنانا شروع کر دیا۔ امریکہ ہی نہیں اس کے جلو میں ساری دنیا اسی روش پر گامزن ہے لہٰذا، اقدار، اصول یا اخلاق کا ذکر صدا بہ صحرا معلوم ہوتا ہے۔ اس میں شکست نہیں کہ مشین تعمیر و تخلیق کی بے پناہ قوت ہے تاہم اس کا خالق انسان ہی ہے اور اسے جب احساس ہوگا کہ اس کا اصل مصرف انسانیت کی حاکمیت نہیں بلکہ اس کی خدمت ہے تو موجودہ معاشرے کا ایک بڑا بحران ختم ہو جائے گا۔ (جاری)

R.N.I. No. DEL/1443/6085 Vol. 123 No. 4,5,6 April-June 2026

The Monthly Jamia

Peer Reviewed

ISSN 2278-2095

Zakir Husain Institute of Islamic Studies
Jamia Millia Islamia, Jamia Nagar, New Delhi-25
E-mail:zhis@jmi.ac.in