میزان

فیض احمد فیض

مغربی پاکستان اُردو اکادمی

جملہ حقوق محفوظ بحق

مغربی بنگال اُردو اکاڈمی

۷۵/۲/اے رفیع احمد قدوائی روڈ، کلکتہ ۱۶

بار اوّل :۔ ۱۹۸۲ .... ایک ہزار

مطبع : کوہ نور آرٹ پریس، ۲/ عبد العلی رو، کلکتہ ۱۶

بار دوم :۔ ۲۰۰۲ء ...... ایک ہزار (نظر ثانی شدہ)

مطبع : پرنٹ مین، ۱/۱۱ توپسیا ساؤتھ روڈ کولکاتہ

﴿کمپیوٹر کمپوزنگ﴾

رائل گرافکس

۱۶/ایچ/۷، چمرو سنگھ لین نارکل ڈانگہ کولکاتہ ۱۱

قیمت : -/۱۰۰ روپے

پطرسؔ

تاثیرؔ

حسرتؔ

محمودؔ

اور

رشیدؔ جہاں

کی یاد میں

فہرست

صفحہ نمبر

نظریہ ۔۔۔۔۔۔۔۔ ۱۵

ادب کا ترقی پسند نظریہ ۱۷

شاعر کی قدریں ۲۶

ادب اور جمہور ۳۴

ہماری تنقیدی اصطلاحات ۴۰

فنّی تخلیق اور تخیّل ۴۹

خیالات کی شاعری ۵۴

موضوع اور طرزِ ادا ۶۲

مسائل ۔۔۔۔۔۔۔۔ ۶۷

پاکستانی تہذیب کا مسئلہ ۶۸

جہانِ نو ہو رہا ہے پیدا ۷۵

خطبۂ صدارت ۸۱

اردو شاعری کی پرانی روایتیں اور نئے تجربات ۸۸

جدید فکر و خیال کے تقاضے اور غزل ۱۰۲

جدید اردو شاعری میں اشاریت ۱۰۵

ادب اور ثقافت ۱۱۳

فلم اور ثقافت ۱۱۸

صفحہ نمبر

متقدمین ———— ۱۲۲

نظیرؔ اور حالیؔ ۱۲۳

غالبؔ اور زندگی کا فلسفہ ۱۳۴

اُردو ناول ۱۴۷

رتن ناتھ سرشارؔ کی ناول نگاری ۱۵۵

شررؔ ۱۶۱

پریم چندؔ ۱۷۰

معاصرین ———— ۱۸۲

اقبالؔ اپنی نظر میں ۱۸۳

جذباتِ اقبالؔ کی بنیادی کیفیت ۱۹۱

جوشؔ شاعرِ انقلاب کی حیثیت سے ۱۹۹

---- کہ گوہر مقصود گفتگو است ۲۱۰

آہنگ ۲۲۱

مصر کی رقاصہ ۲۲۸

خم کاکل ۲۳۴

میراجی کا فن ۲۴۲

وہ لوگ ۲۴۶

چند روز اور ۲۵۰

نقطۂ نظر

فیض احمد فیضؔ اردو شاعری کے افق میں ایک درخشندہ ستارے کی حیثیت رکھتے ہیں، انہوں نے نثری میدان میں اپنے افکار و آراء کے جوہر دکھائے ہیں، "میزان" کے مشتملات تنقیدی اعتبار سے وقیع نہ سہی، فنی اقدار کے اعتبار سے لائق افتخار ضرور ہیں۔ ان میں ترقی پسندی کا وہ شعور موجود ہے جس سے انسان اور لازمہ انسانیت کی توثیق ہوتی ہے۔ ان مضامین میں ایک فنکار کا وہ وزن ہے جس نے زندگی کے کچھ خوابوں کو معنیاتی پرت دی ہیں۔

"میزان" پہلے بھی شائع ہوئی تھی لیکن اب یہ کتاب کمیاب ہوگئی ہے۔ فیضؔ صاحب جب افرو۔ایشین کانفرنس میں شرکت کے لئے اپریل ۱۹۸۰ء میں کلکتہ تشریف لائے تھے تو مغربی بنگال اردو اکاڈمی نے ان کو ایک عوامی استقبالیہ دیا تھا۔ ان کی آمد سے فائدہ اٹھاتے ہوئے ہم نے "میزان" شائع کرنے کی ان سے اجازت چاہی جسے انہوں نے خندہ پیشانی سے عنایت کیا۔ ان کا تحریری اجازت نامہ بھی عکسی حالت میں شائع کیا جارہا ہے۔

اُمید ہے "میزان" کی اس نئی اشاعت سے فیضؔ اور ان کے پرستاروں کو خوشی حاصل ہوگی۔

شائق احمد
سکریٹری
مغربی بنگال اردو اکاڈمی

^

Chief - Editor

LOTUS

Jornal of Afro - Asian
Writers Association
(English - French - Arabic)

P.O.B. 135/430
BEIRUT - LEBANON
Tel : 800011 - 800211

Date ______________

Ref. ______________

The West Bengal Urdu Academy Calcutta
are hereby entitled to publish
my prose works (میزان، متاعِ لوح و قلم،
پاکستان کی قومی ثقافت، صلیبیں مرے دریچے میں)
at their convenience.

28/4/1980

Faiz Ahmed Faiz

پیش لفظ

"آج ہمارا ملک ایک لق ودق صحرا ہے جس میں شادابی وزندگی کا نام ونشان تک نہیں ہے۔ ملک کا ذرّہ ذرّہ دُکھ کی تصویر بنا ہوا ہے۔ ہمیں اس غم واندوہ کو مٹانا ہے اور از سرِ نو زندگی کے چمن کی آبیاری کرنا ہے۔ ادیب کا فرض ہونا چاہئے کہ ملک میں نئی زندگی کی روح پھونکے، بیداری، آزادی اور جوش کے گیت گائے۔ ہر انسان کو اُمید و مسرت کا پیغام سنائے اور کسی کو نااُمید و ناکارہ نہ ہونے دے۔ یاد رکھو کہ تخلیقی ادب بڑے جوکھوں کا کام ہے۔ سچائی اور حُسن کی تلاش کرنا ہے تو پہلے خود بینی کی کینچلی اُتار دو۔ پھر دیکھو کہ روشنی کتنی سہانی، ہوا کتنی صاف اور پانی کتنا لطیف ہے"۔

(رابندر ناتھ ٹیگور کا پیغام ترقی پسند مصنّفین کے نام)

("روشنائی" صفحہ ۲۲۸)

شاعر، ڈرامہ نویس، تنقید نگار، پروفیسر، لفٹننٹ کرنل "راولپنڈی سازش کیس" میں پھانسی کا حکم پانے والا قیدی، خاموش طبیعت، کم گفتار۔ فیض احمد فیضؔ! ان کے مضامین کا مجموعہ "میزان" آج سے ستائیس (۲۷) سال قبل لاہور اکاڈمی، لاہور نے ستمبر ۱۹۶۵ء میں شائع کیا تھا۔ بقول مصنف۔ "ان میں بیشتر اب سے پچیس برس پہلے جوانی کے دنوں

میں لکھے گئے تھے۔ "اس مجموعے کا ایک مضمون "ادب کا ترقی پسند نظریہ" ۱۹۳۸ء میں لکھا گیا اور "میرا جی کا فن" ۱۹۵۸ء میں شائع ہوا۔

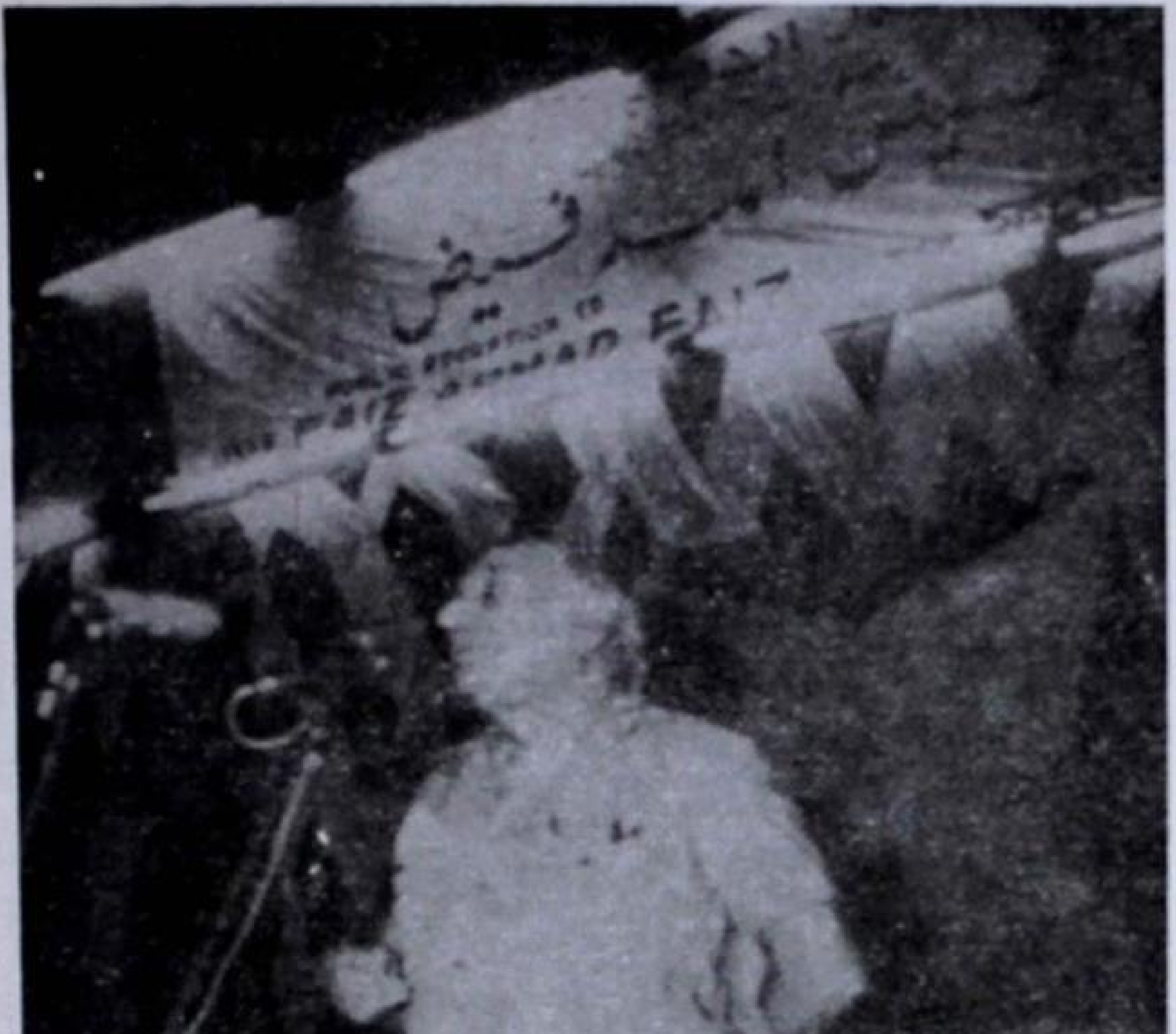
ان مضامین کے پس منظر میں فیض احمد فیضؔ کا وہ ادبی مذہب ہے جسے "ترقی پسند تحریک" کا نام دیا جاتا ہے۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کی داغ بیل تو ۱۹۳۰ء اور ۱۹۳۵ء کے دوران ہی میں پڑ چکی تھی۔ ہٹلر اور مسولینی کی فاشی طاقتوں نے ان مغربی دانشوروں کی نیندیں بھی حرام کر دی تھیں جن کی نگاہیں زندگی کی اعلیٰ قدروں کو صرف آزاد جمہوری نظام حیات ہی میں پنپتے ہوئے دیکھ سکتی تھیں۔ ادب میں "خود پرستی" اور "زندگی اور عوام پرستی" کے نظریات کے درمیان ایک قلمی جنگ چھڑ چکی تھی۔ ادب میں شعوری یا لاشعوری طور پر "زندگی اور عوام پرستی" کے نقیبوں کا پلہ ہمیشہ بھاری رہا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ کے نظریۂ مایوسی و محرومی و خود بینی کے خلاف آیڈن اور ہارلے کی نگارشات ایک چیلنج کی شکل میں سامنے آنے لگیں اور خود ایلیٹ کو اپنے نظریات پر نظر ثانی پر مجبور کر دیا۔ ہندستانی ادب میں "زندگی اور عوام پرستی" کی تعمیر میں سجاد ظہیر، پروفیسر ہیرن مکھرجی، ڈاکٹر محمود الظفر، ڈاکٹر رشید جہاں، ڈاکٹر محمد دین تاثیر اور پروفیسر فیض احمد فیضؔ بنیاد کی اینٹیں بنے۔ پھر جب ۱۹۳۶ء میں زیر صدارت منشی پریم چند لکھنؤ میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس ہوئی تو زندگی پسند اور عوام آشنا ادیبوں کا ایک وسیع حلقہ بن گیا اور فیض احمد فیضؔ نے زبان و قلم کے وہ جوہر دکھائے جن سے اردو نظم و نثر آج تک تابناک ہے۔

گزشتہ سینتالیس (۴۷) برسوں (۱۹۳۵ء-۱۹۸۲ء) میں تنقیدی شعور نے بہت سی کروٹیں بدلیں اور منزلیں طے کر لی ہیں۔ اس مجموعہ مضامین میں بہت سی باتیں شاید آج لائق اعتنا نہ ٹھہریں لیکن اُس زمانے اور ماحول میں اہم اور ضروری تھیں۔ پائے وطن میں غلامی کی زنجیریں تھیں۔ زبان و قلم پر پابندیوں کے قفل تھے۔ ادب، اس کی تہذیب اور عام معاشرے پر جاگیردارانہ نظام کی گہری چھاپ تھی۔ نظام زر میں تہذیب و معاشرت کا سوتا اُمراء ہوتے آئے ہیں۔ یہاں بھی اُمراء اس ادب کی پرورش کر رہے تھے جو

زندگی کے تقاضوں سے دُور اور موت کی مانگ سے قریب تر تھا۔ ترقی پسند دانشوروں کے قلم جن خوابوں کی تعمیر میں مصروف تھے ان کی تعبیر آزادی کی شکل میں ابھی بہت دور تھی۔ شعر وادب کو زندگی کی اعلیٰ قدروں اور حصول آزادی کے لئے ان راہوں پر چلنا تھا جو منزل کی نشان دہی کر سکیں۔ اس مجموعے میں وہ مضامین شامل ہیں جنہوں نے فیضؔ کو ایک منزل نما کی حیثیت دیدی ہے۔

اس مجموعۂ مضامین کی افادیت اس لئے بھی کم نہیں کہ اس کے ذریعہ ہمیں اس تنقیدی شعور کا پتہ ملتا ہے جس کی ارتقائی شکلیں ترقی پسند ادب کے لئے مشعل راہ بنیں۔

سالکؔ لکھنوی



فیض سامعین سے خطاب کرتے ہوئے ۔

دیباچہ

ادبی مسائل پر سیر حاصل بحث کے لئے نہ کبھی فرصت میسر تھی، نہ دماغ ریڈیو پر اور مختلف محفلوں میں ان مسائل پر باتیں کرنے کے مواقع البتہ ملتے رہے، یہ مضامین ان ہی باتوں کا مجموعہ ہیں اس لئے ان میں سخن علماء سے نہیں۔ عام پڑھنے لکھنے والوں سے ہے جو ادب کے بارے میں کچھ جاننا چاہتے ہیں، ان میں بیشتر اب سے پچیس برس پہلے جوانی کے دنوں میں لکھے گئے تھے۔ بہت سی باتیں جو اس وقت بالکل نئی تھیں اب پامال نظر آتی ہیں اور بہت سے مسائل جو ان دنوں بالکل سادہ معلوم ہوتے تھے اب کافی پے چیدہ دکھائی دیتے ہیں۔ چنانچہ اب جو دیکھتا ہوں تو ان تحریروں میں جگہ جگہ ترمیم ووضاحت کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، لیکن میں نے یہ ردوبدل مناسب نہیں سمجھا اوّل اس لئے کہ بنیادی طور سے ان تنقیدی عقاید سے اب بھی اتفاق ہے اور دویم اس لئے کہ ہمارے ادب کے ایک خاص دور اس دور کے ایک مکتب فکر کی عکاسی کے لئے ان مضامین کی موجودہ صورت شاید زیادہ موزوں ہو۔

ان پریشان اوراق کی تلاش اور شیرازہ بندی بہت سے احباب اور خاص طور سے جناب احمد ندیم قاسمی اور جناب ڈاکٹر وحید قریشی کی امداد واعانت کے بغیر ممکن نہ تھی۔ میں ان کے خلوص اور کرم فرمائی کا ممنون ہوں۔

فیضؔ

فیضؔ، اراکین اکادمی اور مہمانوں کے ساتھ۔

نظریه

ادب کا ترقی پسند نظریہ

رومانیت، واقعیت، رجائیت، قنوطیت ان سب کانٹوں سے ادبی مچھلیوں کا شکار کھیلا جا چکا ہے۔ آج کل ترقی پسند اور رجعت پسند کا چرچا ہے لیکن حسب معمول ابھی تک ان الفاظ کی بھی مکمل وضاحت نہیں ہوئی جتنے منہ اتنی باتیں۔ مختلف اصحاب ترقی پسند ادب کے مختلف تصورات قائم کئے بیٹھے ہیں اور اس کی حمایت پر کمربستہ یا مخالفت پر شمشیر بدست نظر آتے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ اگر ہم تھوڑی دیر کے لئے ہوا سے لڑنے کی جائے تحقیق اور انصاف سے کام لیں تو ہمیں معلوم ہو جائے گا کہ ترقی پسند ادب کوئی ایسا عجوبہ نہیں ہے۔ نہ اس نظریہ میں کوئی ایسی انوکھی بات ہے جس سے جہاد کرنا مذہبی فریضہ تصور کیا جائے۔

بہتر یہ ہوگا کہ سب سے پہلے ترقی پسند ادب کے مکمل اور مفصّل معنی متعین

کر لئے جائیں اور اس مختصر عرصہ کے لئے ہم اپنی مدح یا مذمت اٹھا رکھیں۔ ظاہری طور پر ترقی پسند ادب سے ایسی تحریریں مراد ہیں جو (۱) سماجی ترقی میں مدد دیں (۲) ادب کے فنی معیار پر پوری اتریں۔

سماجی زندگی کے کئی شعبے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ادب کا زیادہ تعلق زندگی کے اس شعبہ سے ہے جسے کلچر یا تہذیب کہتے ہیں اور اگر ہم ادب سے سماجی ترقی میں مدد چاہیں تو اس ترقی سے ہمیں بیشتر کلچر یا تہذیب کی ترقی مراد لینا چاہئے۔ یہ کلچر ذرا مبہم لفظ ہے۔ کلچر سے اقدار (Values) کا وہ نظام مراد ہے جس کے مطابق کوئی سماج اپنی اجتماعی زندگی بسر کرتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ ہماری روزمرہ دنیوی زندگی میں بعض خیالات یا اشیاء اہم سمجھے جاتے ہیں۔ بعض غیر اہم۔ بعض کو ہم عزیز جانتے ہیں اور بعض کو حقیر گردانتے ہیں۔ انہی ترجیحات کو اقدار کہتے ہیں اور انہی کے عملی اظہار سے ہماری سماجی زندگی کا نقشہ بنتا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ کلچر ہوا میں معلق نہیں رہ سکتا اور ایک مخصوص سماج کے بغیر اس کا وجود ذہن میں آنا محال ہے۔ کلچر ہماری زندگی کا ایک کونہ ہے۔ اس لئے اس کی نوعیت، اس کی ترقی اور تنزلی بھی انہی قوموں کے قبضے میں ہے جو سماج پر حکمرانی کرتی ہیں۔ یہ قوتیں سیاسی اور اقتصادی قوتیں ہیں۔ پس کسی ملک یا کسی قوم کا کلچر اس کے سیاسی اور اقتصادی نظام پر منحصر ہے اور اگر اس نظام میں کوئی تبدیلی واقع ہو تو اس کے کلچر میں انقلاب لازمی ہو جاتا ہے۔ ذرا سے تفکر سے ہم معلوم کر سکتے ہیں کہ کلچر کی تاریخ بہت حد تک انہی سیاسی اور اقتصادی انقلابات کی تاریخ ہے۔ جب بھی کسی ادارے کسی نظریے یا کسی مادی شے کی سیاسی اور اقتصادی اہمیت کم ہو جاتی ہے تو ہم اسے عزیز رکھنا ترک کر دیتے ہیں۔ ہمارے نظام اقدار میں اس کا رتبہ گر جاتا ہے۔ یا دوسرے الفاظ میں ہمارے کلچر کی ترکیب بدل جاتی ہے۔

اب ہم ترقی پسند ادب کی تعریف کو ذرا وسعت دے سکتے ہیں اور یوں کہہ سکتے ہیں کہ ترقی پسند ادب ایسی تحریروں سے عبارت ہے جن سے سماج کے سیاسی اور اقتصادی ماحول میں ایسی ترغیبات پیدا ہوں جن سے کلچر ترقی کرے اور رجعت پسند ادب وہ تحریریں ہیں جو

ان رجحانات کی مخالفت کریں اور جن کی وجہ سے کلچر کے راستہ میں رکاوٹیں پیدا ہوں۔

اگلا سوال یہ ہے کہ کلچر کی ترقی سے ہمارا کیا مطلب ہے؟ کلچر کے دو پہلو ہیں۔ اس کی نوعیت اور اس کی وسعت، کلچر ادنیٰ اور اعلیٰ بھی ہو سکتا ہے وسیع اور محدود بھی۔ پہلے اس کی نوعیت کو لیجئے۔ ہم نے کلچر کو ایک نظام قرار دیا تھا کس نظام میں ان اقدار کو زیادہ معقول اور تسلی بخش کہا جاسکتا ہے؟ یہ مسئلہ ذرا تفصیل طلب ہے بعض اقدار بنیادی اور اہم ہوتی ہیں بعض فروعی اور نسبتاً غیر اہم۔ اگر کسی نظام میں ان اقدار کو ان کی اہمیت کے مطابق ترتیب دیا جائے تو یہ نظام معقول ہوگا۔

اگلا سوال یہ ہے کہ اقدار کی اہمیت کو جانچنے کا معیار کیا ہے؟ ہم سمجھتے ہیں کہ وہ اقدار بنیادی اور اہم ہیں۔ جن کے حصول پہ دوسری بہت سی اقدار کے حصول کا انحصار ہے مثلاً ہم پیٹ بھرنے کو ایک خاص قسم کے کوٹ پہننے سے زیادہ ضروری خیال کرتے ہیں۔ اس لئے کہ اگر پیٹ میں روٹی نہ ہو تو ہم بڑھیا سے بڑھیا کوٹ پہن کر بھی زندگی کا حظ نہیں اٹھا سکتے۔ یہاں پہ اگر اقدار کی مختصر تشریح کر دی جائے تو یہ بات غالباً آسانی سے سمجھ میں آجائے گی۔ ہم ایک چیز کو قدر کیوں دیتے ہیں یا اسے دوسری چیز سے عزیز اور اہم کیوں سمجھتے ہیں۔ اس لئے کہ اس چیز کے حصول سے ہماری کسی خواہش یا کسی جذبہ کی تسکین ہوتی ہے اور ایک دوسری چیز جسے ہم کم عزیز رکھتے ہیں، یہ اسی حد تک تسکین بہم نہیں پہنچا سکتی ہماری ضروریات اور خواہشات یکساں طور پر اہم نہیں ہوتیں، ان کی تسکین بھی یکساں ضروری نہیں ہوتی اس لئے جو چیزیں ان خواہشات کو پورا کرتی ہیں ان کی اقدار میں بھی فرق ہوتا ہے۔ بنیادی اور اہم اقدار وہ ہیں جن کی تسکین سے اور بہت سی خواہشات کی تسکین وابستہ ہے۔ پس بہتر اور اعلیٰ نظام اقدار وہ ہے جس پر عمل پیرا ہونے سے انسانی فطرت کی زیادہ سے زیادہ تسکین ممکن ہو اور کم سے کم خواہشات کا خون کرنا پڑے۔

کلچر کی ترقی کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ سماجی اقدار کی ترتیب میں مناسب تبدیلیاں کی جائیں اور ترقی پسند ادب وہ ہے جو صحیح اقدار کا پرچار کرے ہم ضمناً کہہ چکے ہیں

کہ یہ اقدار اس وقت تک کلچر کا حصہ نہیں بن سکتیں جب تک ان پہ اجتماعی طور پر عمل نہ کیا جائے اور ایسا عمل کرنا اس وقت تک ممکن نہیں جب تک سیاسی اور اقتصادی ماحول کو ان کے مطابق نہ بنایا جائے۔

رہا کلچر کی وسعت کا سوال تو ہم دیکھتے ہیں کہ ہر وہ سماج جس میں دولت اور ذرائع پیداوار کسی محدود طبقے کے ہاتھ میں ہوں۔ زندگی کی باقی آسائشوں کی طرح اپنا مروجہ کلچر بھی اسی ایک طبقے کے حوالے کر دیتی ہے۔ اور باقی ماندہ طبقوں کو اس کلچر میں ذرا بھی حصہ نہیں ملتا۔ مثلاً جب ہم یونانی کلچر، ایرانی کلچر، یا کسی اور قوم کے کلچر کا نام لیتے ہیں تو دراصل ہماری مراد اس قوم کے ایک نہایت ہی محدود خوشحال طبقے کے کلچر سے ہوتی ہے لیکن کیا ہم کسی ایسی قوم کو مہذب یا کلچر یافتہ کہہ سکتے ہیں جس کی اکثریت کلچر سے محروم ہو؟ کیا ہم کسی ایسے کلچر کو مثالی قرار دے سکتے ہیں جو سماج کی اکثریت میں نفوذ نہ کر سکے؟ وہ کلچر جو چند نفوس تک محدود ہے بنیادی طور پر ناقص ہے۔ مثالی کلچر کے لئے لازمی ہے کہ وہ ایک خوبصورت حاشیے کا کام دینے کی بجائے سماج کی تار تار میں بنا جا سکے۔ چنانچہ کلچر کی ترقی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ اسے اقلیت کے چنگل سے نکال کر اکثریت کی ملکیت قرار دیا جائے۔ اس کے لئے ایک دوہرے عمل کی ضرورت ہے۔

(۱) کلچر کی نوعیت بدلی جائے تاکہ عوام کی زندگی کا جزو بن سکے۔

(۲) عوام کی صلاحیتوں میں اضافہ کیا جائے تاکہ وہ اس کلچر کو قبول کر سکیں۔

اب تک جو کچھ کہا جا چکا ہے اس کا خلاصہ یوں ہو سکتا ہے۔

(الف) ترقی پسند ادب وہ ہے جو کلچر کی ترقی میں مدد دے۔ کلچر کی ترقی کا یہ مطلب ہے کہ:۔

(۱) سماجی اقدار کی ترتیب موزوں کی جائے اور صحیح اقدار کا پرچار کیا جائے۔

(۲) ان اقدار کو عوام کے لئے اجتماعی طور پر سہل الحصول بنایا جائے۔

(ب) یہ دونوں باتیں اس وقت تک ممکن نہیں جب تک کہ سماجی نظام کی بنیادی

طور پر اصلاح نہ کی جائے۔ پس ترقی پسند ادب کا پہلا اور آخری مقصد بنیادی سماجی مسائل کی طرف توجہ دلانا ہے (ان مسائل میں غالباً طبقاتی کشمکش اور دینوی آسائشوں کی تقسیم سب سے زیادہ اہم ہیں) اور سماج میں ایسے فکری، جذباتی یا عملی رجحانات پیدا کرنا ہے جن سے ان مسائل کا حل نسبتاً آسان ہو جائے۔

اب یہاں سے اختلافات شروع ہوتے ہیں۔ ہمارے بزرگوار فرماتے ہیں کہ آرٹ کلچر، ادب یہ سب خودرو پودے ہیں اور دین کی طرح ان میں جبر و کراہ قطعاً جائز نہیں۔ ان میں رجحانات پیدا ہوتے ہیں پیدا کئے نہیں جاتے۔ مان لیا صاحب رجحانات پیدا ہوتے ہیں لیکن آخر کیسے؟ یہی نا کہ کسی بڑے ادیب یا چند ادیبوں نے خاص حالات سے متاثر ہو کر خاص ڈھنگ سے کچھ لکھا اور دوسرے لکھنے والے ان کی پیروی کرنے لگے۔ رجحان پیدا ہو گیا۔ لیکن کیا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس طرز پر سب سے پہلے لکھنے والے یا لکھنے والوں نے یہ رجحان پیدا کیا۔ شاید آپ فرمائیں انہوں نے کیا نہیں۔ ان سے ہو گیا لیکن میں ادیب کو اتنا حقیر نہیں سمجھتا، وہ اتنا بے شعور جانور نہیں ہے یہ نہیں کہ لکھتے وقت کوئی سماوی روح حلول کر جائے اور طوعاً و کرہاً اس کی اطاعت کرنا پڑے۔ ایک اچھے ادیب کو اپنے ارادے اور اپنی قوت تخلیق پر یقیناً اتنی قدرت ہوتی ہے کہ وہ جو کچھ لکھے اپنے فلسفے، اپنے نظریے کے مطابق لکھے۔ اگر اس کے نظریے میں خلوص اور جان ہے تو اس سے ایک نئے رجحان کی تخلیق بھی ناممکن نہیں۔ پس ادب میں رجحان پیدا کرنا اور ادب کے ذریعہ سے سماج میں رجحانات پیدا کرنا اتنی مہمل اور لایعنی بات نہیں جتنی بعض حضرات سمجھتے ہیں۔ ادب کوئی بے جان کل نہیں ہے جس کے عمل پہ ہمیں اختیار نہ ہو۔ انسان کے ہاتھ میں اس کی حیثیت چکنی مٹی سے زیادہ نہیں اور اس کے لئے موزوں سانچے کا انتخاب کرنا انسان ہی کا کام ہے۔

اس ساری بحث پہ یہ اعتراض ہو گا کہ میں ادب سے پراپگنڈا کا نیچ کام لینا چاہتا ہوں۔ کیا ادب کا مقصد پروپگنڈہ ہے؟ جی ہاں، قطعی! ادب کا نمونہ آپ سے کوئی تجربہ، کوئی نظریہ، کوئی حقیقت منوا نہیں لیتا (ایک لمحہ ہی کے لئے سہی) وہ بحیثیت ادب کے خاک بھی

اہمیت نہیں رکھتا۔ ادیب نے کچھ دیکھا ہے، کچھ محسوس کیا ہے، کچھ سوچا ہے، وہ کوشش کرتا ہے آپ بھی وہی کچھ دیکھیں، وہی کچھ محسوس کریں، وہی کچھ سوچیں۔ اگر یہ پراپگنڈا نہیں ہے تو پراپگنڈا اور کسے کہتے ہیں؟ ترقی پسند ادب اور دوسری اقسام کے ادب میں یہ فرق نہیں ہے کہ یہ پراپگنڈا کرتا ہے اور وہ نہیں کرتا فرق صرف یہ ہے کہ ایک پراپگنڈا صحیح اور مفید ہے اور دوسرا اگمراہ کن اور مضر یا غیر مفید۔ تو کیا ادب اور پراپگنڈا میں کوئی فرق نہیں ہے۔ پھر ہم سیاسی تقریروں اور صحافتی مقالوں کو ادب کیوں نہیں کہتے۔ اس لئے نہیں کہتے کہ ان میں ادب کی فنی خوبیاں نہیں پائی جاتیں ان میں بغسہ کوئی ایسی چیز نہیں جو انہیں ادب بننے سے روکے (اور بعض اوقات سیاسی تقریریں اور صحافتی مضامین ادب کا بہترین نمونہ ہوتے ہیں) لیکن لکھنے والوں یا بولنے والوں کی بے احتیاطی، خامئ اظہار یا قلتِ خلوص کی وجہ سے انہیں ادبی حیثیت نصیب نہیں ہوئی اسی لئے میں نے ترقی پسند ادب کی تعریف میں یہ بات شامل کرلی تھی کہ ترقی پسند ادب ترقی پسند ہی نہیں، ادب بھی ہے۔

شاید اب کوئی صاحب یہ اعتراض کریں کہ میں ادب کے دور از کار اور غیر متعلق مقاصد سے بحث کر رہا ہوں، ادب کا مقصد محض انسانی تجربات کی کامیاب ترجمانی ہے۔ یہ تجربات خارجی ماحول کے زیر اثر لکھنے والے کے ذہن پر منعکس ہوتے ہیں۔ لکھنے والے کو چاہئے کہ انہیں من وعن بیان کردے اور اس طریقے سے اپنا ماحول کا منظر ہو بہو ہمارے سامنے پیش کرے۔ ان تجربات کی نوعیت کیا ہے اور ان سے ماحول کے کون سے پہلو پر روشنی پڑتی ہے۔ ہمیں اس سے سروکار نہیں۔ مثلاً اگر وہ گھریلو زندگی کا ایک معمولی سا واقعہ نہایت خوبی سے بیان کرتا ہے تو اسے کیا پڑی ہے کہ ترقی پسند مصنفین کی طرح گلے سڑے مزدوروں کا رونا رویا کرے مجھے تسلیم ہے کہ ادب کا فوری مقصد صرف تجربات کی ترجمانی کرنا ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ یہ تجربات خارجی ماحول کے آئینہ دار ہوتے ہیں اور میں یہ بھی مانتا ہوں کہ ادبی نقطہ نظر سے ایک حقیقی تجربہ جھوٹے اور من گھڑت تجربات سے زیادہ قابل قدر ہے لیکن آپ جانتے ہیں کہ زندگی کا ہر لمحہ کسی نہ کسی تجربہ کا حامل ہے آپ ان

سب کو تو بیان نہیں کر سکتے۔ آپ کو لازماً ان میں انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ ان میں سے بعض تجربات اہم ہوتے ہیں، بعض غیر اہم۔ اگر ہم اپنے تجربات کو خارجی ماحول کا آئینہ دار مان لیں تو ان تجربات کی اہمیت خارجی ماحول کے ان پہلوؤں کے مطابق ہوگی جن کی آئینہ داری مقصود ہو۔ مثلاً ہمارے بہت سے ذاتی گھریلو تجربات ان تجربات سے کم اہمیت رکھتے ہیں جن کا سماج کی اجتماعی زندگی سے تعلق ہے۔ ایک ترقی پسند ان اہم تجربات کو ترجیح دیتا ہے جن کے بیان اور تجزیہ سے ترقی کے امکانات زیادہ ہو جاتے ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ اس کے موضوعات پر کوئی قید عائد کر دی گئی ہے۔ وہ ذاتی اور اجتماعی، بنیادی اور فروعی، اہم اور غیر اہم قسم کے تجربات کر سکتا ہے۔ بشرطیکہ وہ ان میں کوئی ترتیب ملحوظ رکھے اور پڑھنے والے ان کی اہمیت اور غیر اہمیت کا اندازہ کر سکیں۔ تجربات تخلیق نہیں کئے جا سکتے لیکن ان میں انتخاب تو کیا جا سکتا ہے اور ہم ترقی پسند ادیب سے صرف اتنا ہی تقاضا کرتے ہیں کہ اس کا انتخاب گمراہ کن نہ ہو تاکہ اس کے پڑھنے والے زندگی کے اہم مسائل کو بھلا کر غیر ضروری تفصیلات میں اُلجھ کر نہ رہ جائیں۔

لیکن کیا یہ کافی نہیں ہے کہ خارجی ماحول پر تنقید کرنے کی بجائے اس کا ہو بہو نقشہ کھینچ دیا جائے۔ یہ کافی شاید ہو ممکن نہیں ہے۔ کسی منظر کی ہو بہو تصویر تو کیمرہ بھی نہیں لے سکتا بعض چیزیں کیمرہ کے قریب ہوتی ہیں بعض ذرا فاصلہ پر۔ اس لئے فوٹوگراف میں ان کا تناسب زندگی کے تناسب سے مختلف ہو جاتا ہے۔ ایک اچھا فوٹوگرافر بھی اپنے مواد کو ترتیب دیتا ہے کسی منظر کی تصویر لیتے وقت بعض نقوش کو نمایاں کرتا ہے بعض کو دبا دیتا ہے۔ تو کیا ادب میں یہ لازمی نہیں۔ ہم مانے لیتے ہیں کہ ادیب کو محض تجربات کے اظہار سے سروکار رکھنا چاہئے۔ لیکن ایک ہی تجربہ کئی طرح سے بیان ہو سکتا ہے۔ مثلاً ایک ٹی پارٹی میں محض رومانی چھیڑ چھاڑ بھی دکھائی جا سکتی ہے کندۂ ناتراش امراء کی ذہنیت کا نقشہ بھی پیش کیا جا سکتا ہے ہمارے سماجی تعلقات کا کھوکھلا پن بھی ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ ماحول اس طرح بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ آپ اسے قبول کر لیں اور اس طرح بھی کہ آپ اس کے خلاف

بغاوت کریں۔ ترقی پسند ادیب اپنے ماحول کو تسلی بخش سمجھتا ہے تو پہلا پیرایہ اختیار کرتا ہے۔ غیر تسلی بخش خیال کرتا ہے تو دوسرا۔ وہ صرف نقاش ہی نہیں نقاد بھی ہے۔ اگرچہ یہ ضروری نہیں کہ تنقید ہمیشہ جلی حرفوں میں کی جائے تنقید بین السطور بھی ہو سکتی ہے لیکن اتنی بین السطور بھی نہیں کہ خوردبین کے بغیر نظر نہ آئے۔ ایک افسانے میں محض واقعات کے انتخاب اور ترتیب اور کرداروں کی تفسیر و تجزیہ سے تنقید کا کام لیا جا سکتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ اس میں سیاسیات اور اقتصادیات پر مستقل لکچر بھی شامل کئے جائیں۔

اب شاید ہم یہ سمجھ سکیں کہ ترقی پسند مصنفین زیادہ تر مزدوروں اور کسانوں کی کہانیاں کیوں لکھتے ہیں۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے مزدوروں اور کسانوں کی کہانیاں لکھنے سے ترقی پسند مصنفین کو نہ نمائش اور فیشن پرستی مطلوب ہے نہ مغرب کے چند ادیبوں کی اندھا دھند تقلید سے واسطہ ہے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ مزدوروں اور کسانوں کے مسائل ہمارے سماج کے بنیادی مسائل ہیں اور انہیں حل کئے بغیر ہماری سماج آگے نہیں بڑھ سکتی۔ ان کا فرض ان مسائل کا حل کرنا نہیں ان کی طرف توجہ دلانا اور ان کا صحیح ادراک پیدا کرنا ہے۔ تاکہ کم از کم ان مسائل کو حل کرنے کی مجموعی خواہش پیدا ہو۔ جیسے کہ میں نے ابھی عرض کیا تھا جب بھی آپ کوئی مسئلہ کسی خاص نقطۂ نظر سے پیش کریں گے۔ اس میں اصلاحی اور تنقیدی رنگ کا پیدا ہو جانا قدرتی بات ہے۔ یہی بات ان مصنفین کی تحریروں میں بھی ہے، شاید ان لکھنے والوں کو اپنے فن میں ابھی مکمل مہارت حاصل نہیں ہو سکی لیکن ادبی تجربات کو پہنچنے میں دیر لگتی ہے۔ اگر آپ کو اس تجربے کی سماجی افادیت سے انکار نہیں تو آپ کو اس کی ادبی تکمیل کا انتظار بھی کرنا چاہئے۔

ابھی ایک اعتراض اور باقی ہے کہا جاتا ہے کہ مزدوروں کی کہانیاں لکھنے والے خود مزدور نہیں ہیں وہ خوش حال طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کی آواز مزدوروں تک نہیں پہنچتی اور جب تک وہ مزدوروں کی سی زندگی بسر نہ کریں وہ مزدوروں کے مسائل کو سمجھ نہیں سکتے اس کے متعلق میں صرف اس قدر عرض کروں گا کہ مزدوروں کو تو ہم نے اس

قابل رکھا ہی نہیں کہ وہ اپنے متعلق کچھ لکھ سکیں۔ مزدوروں کے متعلق جو کوئی بھی لکھے گا ہر صورت تعلیم یافتہ اور خوشحال طبقہ میں سے ہوگا۔ اور اگر آپ کو یہ منظور نہیں تو آپ کا مطلب یہ ہے کہ ہماری سماج کے ایک بنیادی ظلم کے متعلق کوئی شخص کچھ کہنے کی جرأت ہی نہ کرے۔ بعض حالات میں مزدوروں کی رہنمائی خوش حال طبقہ کے تعلیم یافتہ افراد کو کرنا پڑتی ہے اور مزدوروں کے مسائل کو سمجھنا ان کے فہم، خلوص اور حسن عمل پر ہے۔ آخر مارکس، اینگلز، لینن مزدور تو نہیں تھے۔ نہ انہوں نے کسی کارخانے میں ایک دن بھی کام کیا۔ اگر یہ استدلال کیا جائے کہ مزدوروں کے متعلق مزدوری کئے بغیر کوئی ادب تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ تو یہ ماننا بھی لازم آتا ہے کہ شیکسپیئر کو چھٹی اور ساتویں صدی کے متعلق ڈرامے لکھنے سے پہلے اپنی تاریخ پیدائش بدلوانا چاہئے تھی۔ یہ صحیح ہے کہ اگر ہم مزدوروں میں رہیں، ان سے تعلقات رکھیں تو ہم ان کے مسائل کو بہتر سمجھ سکیں گے۔ لیکن اگر ہمیں قوتِ احساس، قوتِ تخیل اور قوتِ اظہار میں سے تھوڑا سا حصہ ملا ہے تو ہم تھوڑی بہت کامیابی کے ساتھ یہی کام یوں بھی کر سکتے ہیں۔ اگر ترقی پسند مصنفین کی آواز مزدوروں تک نہیں پہنچتی تو نہ پہنچے۔ مجھ تک اور آپ تک تو پہنچتی ہے۔ ان کی تحریروں سے اتنا بھی ہو جائے کہ ہم اور آپ ان مسائل پر غور کرنا شروع کر دیں تو یہی غنیمت ہے ۔ مزدور اور سرمایہ دار کی جنگ صرف مزدور کی جنگ نہیں ہے۔ ہم سب کی جنگ ہے ہمارے دوست دشمن بھی مشترکہ ہیں۔ مزدور اور کسان کی بہبودی سماج کی اجتماعی بہبودی کے مترادف ہے۔ کیا ہم بھی اسی سماج میں شامل نہیں؟

۱۹۳۸ء

شاعر کی قدریں

جب ہم زندگی کے متعلق کوئی نقطۂ نظر قائم کرنا چاہتے ہیں تو سب سے پہلے ہم مختلف اشیاء اور مختلف حقیقتوں کی اہمیت کا جائزہ لیتے ہیں۔ ان میں سے بعض ہمیں بہت اہم اور ضروری معلوم ہوتی ہیں اور بعض کی اہمیت سطحی اور اتفاقی معلوم ہوتی ہے۔ اسی اہمیت کو خواہ وہ کسی وجہ سے کیوں نہ ہو ہم قدر کہتے ہیں۔ کسی شے میں اس قدر کا وجود تاریخی وجہ سے، تو کسی میں اقتصادی وجہ سے اور کسی میں سیاسی وجہ سے ہوتا ہے۔ پھر ان قدروں کی اہمیت میں بھی فرق ہوتا ہے۔ ہم اپنے ذہن میں ان تمام قدروں کا ایک نظام ترتیب دے لیتے ہیں اور یہی ہمارا نقطۂ نظر یا فلسفۂ زندگی کہلاتا ہے۔ اس مضمون میں ہمیں اس مسئلہ سے

بحث ہے کہ شاعر کی قدروں کا نظام کیا ہونا چاہئے اور اس نظام کی صحت اور نقص سے اس کے کلام کے محاسن پر کہاں تک اثر پڑتا ہے۔

بعض حضرات کی رائے ہے کہ شاعری یا آرٹ کی قطعی اور واحد قدر محض جمالیاتی قدر ہے۔ شاعر خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو اور اس کی قدریں کچھ ہی کیوں نہ ہوں، اگر اس کا کلام جمالیاتی نقطۂ نظر سے کامیاب ہے تو ہمیں اس پر حرف گیری کا حق حاصل نہیں۔ ہم ایک لمحہ کے لئے مانے لیتے ہیں کہ شاعری کی قدر محض جمالیاتی ہے اور شعراء کا واحد مقصد ہمیں جمالیاتی تسکین بہم پہنچانا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس جمالیاتی قدر کی پیدائش میں شاعر کی باقی قدروں کو دخل ہے کہ نہیں۔ اور شعر سے ہم جو جمالیاتی فرحت حاصل کرتے ہیں، شاعری کی دوسری قدروں سے متاثر ہوتی ہے یا نہیں۔

اس جمالیاتی قدر اور جمالیاتی فرحت کا مفصل تجزیہ ایک الگ مضمون چاہتا ہے۔ ہمارے مقصد کے لئے فی الحال ایک دو ابتدائی باتوں کا بیان کافی ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ آپ یہ فرحت جبھی محسوس کریں گے جب حسن کو کوئی مظہر آپ کو متاثر کرے جمالیاتی تاثر بھی آخر تاثر ہی کی ایک صورت ہے۔ ظاہر ہے اس تاثر میں ایک جذباتی عنصر لازمی ہے لیکن یہ تاثر جامع اور تسلی بخش جبھی ہوتا ہے جب اس سے دل و دماغ دونوں تسکین اور جلا پائیں۔ دل کی راہیں دماغ ہی سے ہو کر گزرتی ہیں۔ اگر حسن اس پہلی منزل پر ہی اجالا نہ کرے تو دیکھنے والے خوبئ خدوخال پر مر مٹنے کی منزل تک پہنچ ہی نہیں سکتے۔ اب شعر میں کیا چیز ہے جو آپ کو متاثر کرتی ہے۔ شاعر کا تجربہ یا مضمون اور اس کا پیرایۂ اظہار دونوں چیزیں ایک ہی مظہر کے دو پہلو ہیں۔۔۔ اور انہیں جدا نہیں کیا جا سکتا لیکن ایک دم کے لئے پیرایۂ اظہار کو ذرا الگ کر دیجئے اور یہ دیکھئے کہ شاعر کے مضمون یا تجربہ میں کون سی ایسی بات ہوتی ہے جو جمالیاتی تاثیر یا تاثر پیدا کرتی ہے۔ اب آپ تجربات کو بجائے خود خوبصورت یا بدصورت تو نہیں کہہ سکتے البتہ یہ سچے جھوٹے ہو سکتے ہیں۔ گہرے یا سطحی ہو سکتے ہیں۔ ذاتی یا اجتماعی ہو سکتے ہیں اور انہیں خوبیوں یا برائیوں کی وجہ سے ان میں متاثر کرنے کی وہ صلاحیت

یا عدم صلاحیت پیدا ہوتی ہے جس پر جمالیاتی فرحت کا دارومدار ہے۔ اس کے معنے یہ ہوئے کہ اگر شاعر کا تجربہ ناقص یا سطحی ہے تو اس تجربے سے پیدا ہونے والا تاثر بھی کچھ یوں ہی سا ہوگا۔ پیرایۂ اظہار سے اس کی صورت تھوڑی بہت بدل جائے تو بدل جائے، نوعیت تو نہیں بدل سکتی اگر اتنی بات مان لی جائے کہ شاعر کے تجربہ میں بجائے خود ایسی خاصیتیں ہوتی ہیں جس سے ہماری فرح گھٹ بڑھ سکتی ہے تو پھر یہ ماننا بھی لازم آتا ہے کہ جمالیاتی قدر شعر کی آخری اور واحد قدر نہیں ہے کیوں کہ اس کی پیدائش میں غیر جمالیاتی اسباب کا بھی دخل ہے۔ اس کی مثال پیش کرنے سے پہلے شاعر کے تجربات اور شاعر کی قدروں کا باہمی تعلق بھی واضح کرلیں تو اچھا ہے۔ ظاہر ہے کہ تجربات کے انتخاب اور ان کی ترتیب میں شاعر ان کی اہمیت کا کوئی نہ کوئی معیار پیشِ نظر رکھتا ہے۔ وہ وہی تجربات بیان کرے گا یا انہیں پر زیادہ زور دے گا جنہیں وہ زیادہ اہم سمجھتا ہے۔ اہمیت اور نااہمیت کے اسی معیار کو ہم اس کا نظامِ اقدار کہتے ہیں۔ اس کے یہ معنے ہوئے کہ شاعر کی قدریں، اس کے تجربات سے الگ تھلگ کوئی چیز نہیں ہیں۔ ان کا نظام اس کے مضامین یا تجربات کی ترتیب و انتخاب ہی کا ایک پہلو ہے اور انہیں میں شامل ہوتا ہے۔ اب اس ساری بحث سے متعلق ایک آدھ مثال پر غور کیجئے۔ فرض کیجئے ایک شاعر محض اپنے کوٹ کی ساخت کے متعلق شعر لکھتا ہے یا اپنی نظموں میں اپنے فرنیچر کی مدح سرائی کرتا ہے تو ہم میں سے جو لوگ کوٹ یا فرنیچر سرے سے رکھتے ہی نہیں یا انہیں کوئی اہمیت ہی نہیں دیتے اور ان میں کوئی دلچسپی نہیں لیتے اس شاعر کے کلام سے لطف اندوز نہیں ہو سکیں گے۔ اس کے خلاف اگر شاعر عشق یا محبت کا ذکر چھیڑے، بھوک افلاس کا رونا روئے تو ہم میں سے اکثر اس کے تجربات میں شریک ہوں گے۔ شاعر کا تجربہ جتنا گہرا اور جتنا ہمہ گیر ہوگا اتنا ہی زیادہ اس میں متاثر کرنے کی صلاحیت ہوگی اور یہ صلاحیت جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں، یقیناً ایک جمالیاتی خوبی ہے۔ اگر جمالیاتی قدر محض الفاظ کی شستگی اور بندش کی چستی پر منحصر ہوتی تو چرکینؔ ہمارے چوٹی کے شعراء میں سے ہونا چاہئے تھا۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ ہم اسے بڑا شاعر اس لئے تسلیم نہیں کرتے کہ اس کے تجربات

لغو اور قدریں غلط ہیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جمالیاتی نقطۂ نظر سے کون سی قدریں غلط یا سہی ہوا کرتی ہیں۔ اس کا جواب ضمناً دیا جاچکا ہے۔ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ اسی شاعر کی قدریں صحیح ہیں جس کے شاعرانہ جذبات ہمارے دل و دماغ کی تسکین و تزکیہ کا سامان بہم پہنچا سکیں۔ اور یہ اثر وہی تجربات پیدا کر سکتے ہیں جن میں ہم خود شریک ہو سکیں۔ جن کا صرف شاعر کی زندگی ہی میں نہیں ہماری زندگی میں بھی دخل ہو ہماری طبیعتیں مختلف ہیں، ہماری ضروریات، ہمارے رہنے سہنے کے طریقے سب میں تھوڑا بہت فرق پایا جاتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود چند تجربات ایسے ہیں جن کا ہم سب کی زندگی میں کچھ نہ کچھ حصہ ہے ان کے متوازی وہ قدریں ہیں جن کی اہمیت سے گریز ممکن نہیں۔ عام محاورہ میں انہیں کو انسانی زندگی کے بنیادی تجربات اور بنیادی قدریں کہا جاتا ہے۔ جو شاعر ان کے متعلق زیادہ سچائی اور زیادہ خلوص سے بحث کرے گا اس کی قدریں زیادہ صحیح تصور کی جائیں گی اور اسی وجہ سے اس کا کلام جمالیاتی اعتبار سے بھی زیادہ قابل وقعت ہوگا۔ لیکن یہ "بنیادی تجربہ" اور "بنیادی قدر" ذرا گمراہ کن اصطلاحیں ہیں۔ جب ہم کسی تجربہ یا کسی قدر کو بنیادی کہتے ہیں تو اس سے یہ نہیں سمجھ لینا چاہئے کہ کوئی انسانی تجربہ یا کوئی قدر ایسی بھی ہے جو قائم اور جامد ہے اور جس کی صورت ہمیشہ یکساں رہتی ہے۔ مثال کے طور پر بقائے حیات کی کشمکش، محبت، نفرت، پیار، غصہ، جنس، بھوک اور اسی نوع کے ان گنت مظاہر میں روپ دکھاتی ہے لیکن انسانی زندگی کے ساتھ ساتھ اس کی صورت بھی پے در پے بدلتی رہتی ہے۔ ہر نئے دور کے ساتھ ہتھیار بدلتے ہیں، فوجیں بدلتی ہیں، رن بدلتے ہیں، داؤ پیچ بدلتے ہیں۔ کل کا حریف آج کا ساتھی بنتا ہے اور آج کا ساتھی کل کا دشمن۔ جب سماجی اور جماعتی تعلقات کا تانا بانا بدلتا ہے تو تجربات اور اقدار کی نسبت بھی اور ہو جاتی ہے۔ اسی لحاظ سے سبھی انسانی تجربات اور اقدار متحرک اور متلون ہوتی ہیں۔ لیکن اس حرکت اور تلون کے باوجود زندگی میں تسلسل بھی ہے۔ قبل تاریخ کے وحشی اور آج کل کے مہذب انسان میں زمین آسمان کا فرق

ہے۔ لیکن اس کے باوجود انسانیت کی صفت دونوں میں موجود ہے۔ مرد اور عورت کا جسمانی اور جذباتی تعلق کئی ہزار سال پہلے بھی اہم انسانی تجربہ تھا اور آج بھی ہے۔ اگرچہ اس کے آداب واطوار اس کے سماجی اور اخلاقی ضوابط اتنے بدل چکے ہیں کہ اسی جذبہ کی موجودہ صورت اور بعض گزشتہ صورتوں میں بہت کم مماثلت ہے۔ زندگی، معاش، آزادی اور راحت کے تحفظ یا حصول کی جدوجہد کی عملی اور تنظیمی ماہیت بار بار منقلب ہوتی رہتی ہے، چنانچہ جب ہم کسی مخصوص دور میں کسی مخصوص تجربہ یا قدر کو بنیادی کہتے ہیں تو اس اصطلاح سے یہی محدود اور اضافی مراد لینی چاہئیں۔

اس جملہ معترضہ کے بعد موضوع بحث کی طرف لوٹئے۔ ہم یہ کہہ رہے تھے کہ اس شاعر کا کلام زیادہ وقیع سمجھا جائے گا جو زندگی کی بنیادی قدروں کو زیادہ اہم سمجھتا ہے۔ لیکن ان اہم قدروں کی اہمیت بھی یکساں نہیں۔ شاعر کو پھر سے انہیں ایک نظام میں ترتیب دینا ہوگا جس میں ہر ایک کو اس کی اہمیت کے مطابق جگہ ملے۔ اب ان کو اہم یا غیر اہم کس نقطۂ نظر سے قرار دیا جائے۔ یہاں ہمیں ایک خارجی معیار قائم کرنا ہوگا اور یہ معیار سماجی ہے۔ ہم کہیں گے کہ جس قدر کو سماجی زندگی میں زیادہ اہمیت حاصل ہے وہی زیادہ اہم بھی ہے۔ سماجی زندگی میں زیادہ اہمیت کے کیا معنی ہوئے؟ یہ معنی ہوئے کہ جن سے سماجی زندگی کی ہیئت اور ترکیب اور تنظیم پر زیادہ اثر پڑے۔ یہ ہیئت اور ترکیب بھی بدلتی رہتی ہے۔ اسی لئے معاشرتی دل بدل کے ساتھ ان قدروں کی اہمیت بھی گھٹتی بڑھتی رہتی ہے اور وقت کے مطابق ان کی ترتیب اور نظام میں ترمیم بھی کرنا پڑتی ہے۔ مثال کے طور پر آج کل تمام قدروں کی بنیاد اور سرچشمہ یعنی خود انسانی زندگی معرض خطر میں ہے۔ اس لئے موجودہ دور میں ہماری قدروں کا نظام اسی بنیادی قدر پر مرکوز ہونا چاہئے۔

جمالیات کے شیدائی اس پر یہ اعتراض کریں گے کہ سماجی مفاد اور سماجی اہمیت ایک شاعر کے لئے مہمل اور بیکار باتیں ہیں۔ کسی نقاد کو یہ حق نہیں پہنچتا کہ وہ تلامیذ الرحمٰن کو اپنی غیر شاعرانہ اور روزمرہ زندگی کے مسائل میں الجھانے کی کوشش کرے اور ان کے

الہامات کو سماجی مفاد کی کسوٹی پر پرکھے اس کا جواب کئی طریقوں سے دیا جاسکتا ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ شاعر بھی ہم جیسا چلتا پھرتا، کھاتا پیتا انسان ہے۔ اس کی شاعری سماجی زندگی ہی کا ایک فعل ہے۔ ایک بڑھئی کرسیاں بناتا ہے، ایک شاعر شعر بناتا ہے۔ سوسائٹی دونوں کو چند آسائشیں مہیا کرتی ہے اور اس کے عوض میں وہ سوسائٹی کو ایک ایسی آسائش بہم پہنچاتے ہیں جو ان کے بس میں ہے۔ جمالیاتی قدر بھی آخر ایک سماجی قدر ہی تو ہے۔ ہم اسے قدر کہتے ہی کیوں ہیں؟ اس لئے کہ .... اس سے ہماری سماجی زندگی میں ایک خوشگوار باب کا اضافہ ہوتا ہے اس سے ہماری ساری معاشرت کا رنگ نکھرتا ہے۔ اس کے طفیل ہمیں انفرادی طور سے ہی نہیں اجتماعی طور سے بھی ایک خاص طرح کی راحت اور تسکین حاصل ہوتی ہے۔ پس اگر ہم جمالیاتی قدر کو ایک سماجی قدر تسلیم کرتے ہیں تو ہمیں اسے بھی اسی معیار سے جانچنا چاہئے جس سے باقی ساری سماجی قدریں جانچی جاتی ہیں اور وہ معیار سماجی مفاد ہے۔ اس پر یہ اعتراض ہوگا کہ ہر چیز کا ایک مقصد ہوتا ہے اور اس سے کسی مقصد کی تکمیل چاہنا حماقت ہے شعر پڑھنے اور لطف لینے کے لئے لکھا جاتا ہے نہ کہ سماج کو بہتر بنانے کے لئے بالکل ایسے ہی جیسے کرسی بیٹھنے کے لئے بنائی جاتی ہے نہ کہ سر پر اٹھا کر گشت کرنے کے لئے۔ یہ بات صحیح ہے لیکن صرف ایک حد تک یہ ٹھیک ہے کہ کرسی بیٹھنے کے لئے بنائی جاتی ہے لیکن کیا صرف یہی ایک وصف آپ کی مکمل تشفی کے لئے کافی ہے؟ فرض کیجئے آپ نہایت چاؤ سے ایک کرسی خرید کر لاتے ہیں جس کی نشست نہایت آرام دہ ہے لیکن دو چار دن میں ہی اس کے سب جوڑ پیچ ڈھیلے ہو جاتے ہیں یا اس میں بڑھئی نے ایسا روغن لگایا ہے جس کی بُو سے آپ پر خفقان کے دورے پڑنے لگتے ہیں یا اس کا رنگ ایسا ہے جسے دیکھ کر آپ کی آنکھیں دکھنے لگتی ہیں۔ اب اس صورت میں اگر آپ اپنی شکایتیں بڑھئی کے پاس لے کر جائیں تو کیا اس جواب سے آپ مطمئن ہو جائیں گے کہ "صاحب آپ کے سب اعتراضات "غیر کرسیانہ" ہیں۔ آپ صرف یہ دیکھئے کہ نشست کتنی آرام دہ ہے" آپ یقیناً مطمئن نہیں ہوں گے اس لئے مطمئن نہیں ہوں گے کہ ہر چند کرسی بیٹھنے کے لئے ہی ہوتی ہے۔ لیکن

بیٹھنے سے بھی ایک غرض وابستہ ہوتی ہے اور وہ غرض آرام یا آسائش ہے۔ اگر یہی غرض پوری نہیں ہوتی تو بیٹھنے کا فعل عبث ہے۔ اسی طرح ہر چند شعر کا پہلا مقصد ہمیں جمالیاتی فرحت بہم پہنچانا ہے لیکن اگر یہ جمالیاتی فرحت ہماری زندگی کی باقی مسرتوں کی راہ میں حائل ہو جائے تو ہم شعر پہ یقیناً گرفت کر سکتے ہیں۔

اب اگر آپ اس جمالیت اور افادیت کے جھگڑے پر دوبارہ نظر ڈالیں تو آپ دیکھیں گے کہ حقیقت میں جھگڑا کچھ ایسا لاینحل نہیں ہے، اگر تنگ نظری یا انتہاپسندی سے کام نہ لیا جائے تو ان نظریوں کا تناقص دور کیا جا سکتا ہے۔ اگر آپ تسلیم کرتے ہیں کہ جمالیاتی قدر بھی ایک سماجی قدر ہے تو آپ کو یہ بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ اس کی افزائش بجائے خود سماجی زندگی کی آسودگی اور بہتری میں اضافہ کرتی ہے یا دوسرے الفاظ میں حسن کی تخلیق صرف جمالیاتی فعل ہی نہیں، افادی فعل بھی ہے، چنانچہ ہر وہ چیز جس سے ہماری زندگی میں حسن یا لطافت یا رنگینی پیدا ہو، جس کا حسن ہماری انسانیت میں اضافہ کرے، جس سے تزکیۂ نفس ہو جو ہماری روح کو مترنم کرے جس کی لو سے ہمارے دماغ کو روشنی اور جلا حاصل ہو صرف حسین ہی نہیں، مفید بھی ہے۔ اسی وجہ سے جملہ غنائیہ ادب (بلکہ تمام اچھا آرٹ) ہمارے لئے قابل قدر ہے۔ یہ افادیت محض ایسی تحریروں کا اجارہ نہیں جن میں کسی دور کے خاص سیاسی یا اقتصادی مسائل کا براہ راست تجزیہ کیا گیا ہو۔ اس سے یہ بھی نتیجہ نکلتا ہے کہ اگر کسی شاعر کا کلام جمالیاتی تاثر کے اعتبار سے ناقص ہے تو یہ نقص اس کی افادیت پر بھی اثرانداز ہوگا۔ ایسا کلام نہ صرف فنی یا جمالیاتی اعتبار سے حقیر ہوگا بلکہ اس کی افادیت بھی مشکوک ہوگی اور اس کے یہ بھی معنی ہیں کہ محض مزدور کسان، امن یا ایسا ہی کوئی دوسرا عنوان یا مضمون دوسری خوبیوں کی غیر موجودگی میں کسی تحریر کی ترقی پسندی کا واحد ضامن نہیں ہو سکتا۔

اب تصویر کا دوسرا رخ دیکھئے۔ اگر آپ جمالیاتی قدر کی "سماجیت" کو تسلیم کرتے ہیں تو لامحالہ آپ کو یہ بھی ماننا پڑے گا کہ نہ صرف اس قدر کے مقصود کو دوسرے اہم سماجی

مقاصد سے الگ نہیں کیا جا سکتا بلکہ اس قدر کے نقش و نگار سماجی حقیقتوں کے گوشت پوست ہی پہ ابھرتے ہیں۔ شعر کی حقیقت سے بے تعلقی کچھ ایسی بات ہے جیسے کوئی حسین چہرہ اپنے جسم سے پیوست نہ ہو۔ چنانچہ اپنے زمانے کی اہم سماجی حقیقتوں کا احساس اور ادراک اور ان کا موزوں اور موثر اظہار شعر کی افادیت ہی میں اضافہ نہیں کرتا اس کی جمالیاتی قیمت بھی بڑھاتا ہے۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے موزوں اور صحت مند جسم کسی حسین چہرہ کو سہارا ہی نہیں دیتا اس کے حسن کا ایک لازمی جزو بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ موجودہ دور میں ہم ایک حساس اور ذکی شاعر سے صرف سماج اور انسانیت کی بہتری ہی کے لئے نہیں بلکہ فن اور جمالیات کے فروغ کی خاطر بھی یہ توقع رکھتے ہیں کہ ہمعصر زندگی کی صحیح قدریں پہچانیں اور انہیں پہچاننے میں دوسروں کی رہنمائی کرے۔ اسی وجہ سے امن، آزادی، حب الوطنی، سلطانی جمہور موجودہ زمانہ میں ہماری شاعری کے اہم موضوع ہونا چاہئیں اور ہیں۔ اسی وجہ سے شعر و ادب کو آزادی، راحت اور آسودگی کے لئے نوع انسانی کی عالمگیر جدوجہد سے صرف علیحدہ نہیں کیا جا سکتا بلکہ شعر و ادب کی نمو اسی میں ہے کہ اس کارزار میں شاعر اور ادیب صحیح طرف ہوں۔

خلاصہ بحث کا یہ ہے کہ (۱) شعر کی جمالیاتی قدر کافی حد تک شاعر کی دوسری قدروں پر منحصر ہے۔ (۲) ان قدروں کی ترتیب ان کی سماجی اہمیت کے مطابق ہونا چاہئے (۳) جمالیاتی قدر بھی ایک سماجی قدر ہے جو اجتماعی مفاد میں اضافہ کرتی ہے۔ اس لئے اسے دوسری افادی قدروں سے الگ نہیں کیا جا سکتا (۴) شعر کی مجموعی قدر میں جمالیاتی خوبی اور سماجی افادیت دونوں شامل ہیں۔

اس لئے مکمل طور پر اچھا شعر وہ ہے جو فن کے معیار ہی پر نہیں زندگی کے معیار پر بھی پورا اترے۔

ادب اور جمہور

آج کل ادب اور عوام کے متعلق کچھ اس لہجہ میں گفتگو کی جاتی ہے۔ گویا عوام کا ادب ابھی ابھی ہم نے ایجاد کیا ہے اور بیسویں صدی سے پہلے نہ عوام کو ادب سے کوئی دلچسپی تھی نہ ادب کو عوام سے۔ یہ بات صحیح نہیں ہے۔ اول تو دنیا میں ادب اور آرٹ کی ابتداء اس وقت ہوئی جب عوام اور خواص کے طبقے موجود ہی نہیں تھے۔ اور یہ ابتدائی ادب یقیناً کسی اعلیٰ طبقہ کا ترجمان نہیں تھا۔ اس کے علاوہ جب انسان مختلف ادنیٰ اور اعلیٰ طبقوں میں بٹ گئے تو بھی عوام میں ادبی تخلیق کی روایت بالکل مُردہ نہیں ہونے پائی وہ مفلس اور محنت کش تو تھے گونگے اور بہرے نہیں تھے۔ جذباتی تسکین و تفریح کی انہیں بھی ضرورت تھی، چنانچہ وہ ہر دور میں قصے کہانیاں، گیت اور دوہے کہتے اور سنتے رہے۔

اس پرانے عوام کے ادب کے متعلق دو باتیں قابل ذکر ہیں۔ اول تو اس ادب پر

واقعیت اور حقیقت پسندی کے بجائے روحانیت اور فرار کا عنصر غالب تھا۔ اس میں عوام کے روزمرہ دکھ درد اور ان کے بنیادی مسائل کا ذکر بہت کم آتا تھا۔ اس میں بیشتر دیوی دیوتاؤں کے بھجن اور پرار تھنائیں، جنوں اور پریوں کے قصے یا پرانے سورماؤں کی داستانیں ہوتی تھیں۔ اور انہیں شمعوں سے عوام اپنے حال اور مستقبل کی تاریک رات کو چند لمحوں کے لئے اجاگر کر لیا کرتے تھے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس ادب کا فنی درجہ کچھ بہت بلند نہیں۔ اس لئے اسے ادب کی سرکاری مستند تاریخوں میں مشکل ہی سے جگہ ملتی ہے۔ اس میں خروش اور تنومندی تو ہے باریکی اور صناعی نہیں ہے اور اس کی وجہ ظاہر ہے۔ ہر فن تکمیل اور ترقی کے لئے وقت اور فراغت چاہتا ہے۔ اور یہ نعمتیں عوام کو میسر نہیں، امراء کے پاس دولت بھی تھی اور فراغت بھی۔ چنانچہ جو ادب ان کے سائے میں پروان چڑھا اسے امراء کے محلات کی طرح ہر طرح کی آرائش وزیبائش، ہر طرح کا بناؤ سنگھار نصیب ہے۔

لیکن کیا اس ادب پر آج تک عوام کے وجود کا کوئی عکس نہیں پڑا؟ ضرور پڑا۔ ادیب کا ذہن ایک آئینہ ہوتا ہے جس میں اس کے دور کی سماجی حقیقت اور اس کا معاشرتی ماحول مجموعی طور پر منعکس ہوتا ہے اور آج تک دنیا میں کوئی ایسا دور نہیں آیا جب اس معاشرتی ماحول میں عوام شریک نہ ہوں۔ لیکن ہر دور میں کوئی ایک سماجی طبقہ ذرائع پیداوار کی ملکیت کی وجہ سے اداروں سے زیادہ اہم ہوتا ہے۔ اور اس دور کی معاشرت، اس کے خیالات، اس کہ اقدار اسی طبقہ کی رجحانات کی پیروی کرتی ہے۔ آج تک قریب قریب ہر دور میں مختلف اقسام کے امراء کا طبقہ ہماری سماج میں سب سے زیادہ اہم رہا اور انہیں کی اہمیت مختلف اداروں کی تخلیقات میں منعکس ہوتی رہیں، لیکن ان روشن مرقعوں پر تاریک سائے بھی پڑتے رہے۔ ان روشن تصویروں کی پشت پر عوام کا ساکت پس منظر ہمیشہ دکھائی دیتا رہا۔ البتہ یہ کہنا صحیح ہے کہ یہ پسِ منظر، پس منظر ہی رہا اور پرانے ادیبوں نے من حیث الجماعت عوام کے کردار اور ان کے تجربات اور مسائل کو براہ راست اور بلاواسطہ اپنا موضوع نہیں ٹھہرایا۔ اس کی وجہ میں عرض کر چکا ہوں۔ خود عوام اعلیٰ ادب کی تخلیق سے عاجز تھے، ان

کے پاس نہ تعلیم و تدریس کے ذرائع تھے نہ تقریر و تحریر کی فرصت اور پیشہ ور ادیبوں کی ذہنی اور جذباتی وفاداری ان کے سرپرست طبقہ سے وابستہ تھی۔ ان کے نزدیک حقیقت نگاری کی انتہا یہی تھی کہ وہ اپنے یا اپنے سرپرست طبقہ کی زندگی کا ہو بہو نقشہ کھینچ دیں۔ اور ان میں بہت ہی کم کو یہ احساس تھا کہ حقیقت کسی ایک طبقہ کی زندگی پر مشتمل نہیں۔ حقیقت تو ایک جامع چیز ہے جس میں ہر سماجی طبقہ اور باقی تمام طبقوں سے اس کے تعلقات شامل ہوتے ہیں۔ اب یہ حالات بدل چکے ہیں۔ اب سماج میں کوئی طبقہ ایسا نہیں رہا جو ادیب کی براہ راست سرپرستی کر سکے۔ چنانچہ ایک طرف تو ادیب کی آنکھوں سے ذاتی منفعت کا چشمہ اتر چکا ہے اور دوسری طرف اس پر سماجی مسائل کا دباؤ پڑ رہا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ قریب قریب ہر ملک میں نئے ادب کا لہجہ اس کے موضوعات، اس کے اسالیب مختلف ہوتے جا رہے ہیں۔

دیکھنا یہ ہے کہ اس نئے ادب کی خصوصیات کیا ہیں اور اسے عوام نے کس طرح متاثر کیا ہے۔ آپ نے اکثر سنا ہوگا کہ موجودہ ادب کی سب سے اہم خصوصیت اس کی خارجیت اور حقیقت پسندی ہے لیکن اس سے کچھ بھی واضح نہیں ہوتا۔ ہر دور کا ادب اپنی بساط کے مطابق اور اپنے رنگ میں حقیقت پسند تھا۔ چنانچہ موجودہ ادب میں انقلاب کی بنیادی وجہ یہ نہیں ہے کہ اس دور میں ادیبوں کا نقطۂ نگاہ حقیقت پسند ہو گیا ہے بلکہ یہ کہ اس دور میں حقیقت کسی موہوم، ان دیکھی، فوق الفطرت چیز کا نام نہیں ہے اس کے لئے حقیقت کے معنی ہیں۔ ہمارا مجموعی سماجی نظام اور اس کے تمام مظاہر۔ اس حقیقت میں ہمارے دیکھتے دیکھتے یہ تبدیلی واقع ہوئی ہے کہ اس میں پہلی دفعہ عوام ایک بہت ہی اہم اور نمایاں عنصر کی حیثیت سے داخل ہو گئے ہیں۔ موجودہ دور میں تعداد اور کردار دونوں لحاظ سے یہ طبقہ سب سے زیادہ اہم ہے کردار کے لحاظ سے اس لئے کہ ان کے تجربات میں باقی ماندہ طبقوں کی نسبت زیادہ خلوص، زیادہ جوش اور زندگی کی بنیادی قوتوں سے زیادہ ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ قاعدہ ہے کہ جب ایک طبقہ سماجی کشمکش میں زیادہ سرگرم دکھائی دیتا ہے تو اس کے اعضاء

کی طرح سے اس کے تجربات میں بھی گرمی اور تنومندی آجاتی ہے اور جب یہی طبقہ زوال پذیر ہو جاتا ہے جب سماج میں اس کی جڑیں کھوکھلی ہو جاتی ہیں تو اس کے تجربات سطحی اور بے حرکت ہو جاتے ہیں۔ جب امراء کا طبقہ اٹھان پر تھا ان کے دل و دماغ بھی سیراب تھے اور ان کے ترجمان ادیبوں نے ادبی سرزمین کو باغ و بہار کر دیا۔ ادھر شیکسپئر پیدا ہوئے ادھر عرفی اور نظیری۔ جب اس طبقہ کا زوال شروع ہوا تو اس کے شعراء بھی شعر کا منہ چڑانے لگے۔ اس کے بعد سماج کی بساط پر متوسط طبقہ کی صف آگے بڑھی۔ ادھر ورڈز ورتھ، ڈکنز اور تھیکرے پیدا ہوئے۔ ادھر حالی اور اقبال۔ اب جمہور کا طبقہ آگے بڑھ رہا ہے۔ ہم متوسط طبقے کے لوگ یہ محسوس کرنے لگے ہیں کہ اب ہمارے تجربات بھی زندگی سے مختلف اور اوپرے اوپرے سے ہوتے جا رہے ہیں۔ محبت اور نفرت، غم و غصہ، بھوک اور فاقہ، موت اور حیات، یہ تمام بنیادی جذبات اور حقائق پوری شدت کے ساتھ ہمارے دل و دماغ پر اثر انداز نہیں ہوتے۔ چنانچہ اب اگر کسی ادیب کو کسی شدید اور گہرے تجربے کی تلاش ہوتی ہے تو اسے مجبوراً ڈرائنگ روم سے نکل کر کھیت اور کارخانے میں داخل ہونا پڑتا ہے۔ عوام کے تجربات کو بیان کرنے کے لئے ان کے نقطۂ نگاہ سے ہمدردی اختیار کرنا بھی ضروری ہے۔ چنانچہ بہت سے ادیب سماجی دنیا کو مزدور یا کسان کی نظر سے دیکھنے کی بھی کوشش کرتے ہیں۔ ان تجربات کو بیان کرنے کے لئے زبان اور انداز بیان میں تبدیلی بھی لازمی ہے۔ اب تک ہمارے ادب کی زبان اس طبقہ کی زبان رہی ہے جس کے تجربات اس میں بیان ہوتے تھے لیکن اب ہم مزدوروں کی گفتگو کے لئے نوابوں کا لب و لہجہ استعمال نہیں کر سکتے۔ چنانچہ ہمارے ادب میں پہلے منشی پریم چند اور پھر کئی ایک نوجوان لکھنے والوں نے مضامین کے علاوہ اپنی زبان کو بھی عوام کی زندگی سے قریب تر لانے کی کوشش کی اب یہ دیکھئے کہ ان تمام باتوں کا ہمارے ادب پر بہ حیثیت مجموعی کیا اثر پڑا ہے۔ اول تو ادب کے مختلف شعبوں کی اہمیت بدل گئی ہے۔ کسی زمانے میں شعر ہمارے ادب کا سب سے زیادہ اور مقبول شعبہ تھا لیکن شعر بہت ہی داخلی چیز ہے اس میں کسی دوسرے طبقے کے تجربات کو اپنانا آسان نہیں۔ اگرچہ اب

شعر میں بھی عوام کا کثرت سے ذکر ہوتا ہے لیکن ابھی تک یہ اظہار بہت تسلی بخش نہیں۔ چنانچہ موجودہ سماجی حقیقت کی نقاشی کے لئے ادیب شعر کو چھوڑ کر نثر کی طرف زیادہ متوجہ ہونے لگے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ہمارے ادب میں شعر کو وہ پہلی سی اہمیت حاصل نہیں رہی۔ آج کل ہمارے ہاں سب سے زیادہ مقبول صنف مختصر افسانہ یا کہانی ہے۔ اس لئے کہ اس صنف میں زندگی کے مختلف پہلوؤں کا بیان سہولت سے ہو سکتا ہے۔ یہ افسانے پہلے خیالی اور دور از کار مضامین سے پُر ہوتے تھے۔ اب ان میں ہماری روزمرہ زندگی کی ترجمانی کی جاتی ہے اور اس روزمرہ زندگی میں عوام کے مسائل سب سے زیادہ اہم ہیں۔ ان افسانوں کی زبان پہلے وہی رؤسا کی باتکلف اور پر شکوہ زبان تھی۔ اب اس میں عوام کی کرخت لیکن تر و تازہ آوازیں شامل ہو جاتی ہیں۔ ادب کی ماہیت کے ساتھ ادب کی تفسیر و تشریح بھی بدل گئی ہے پہلے ہماری تنقید میں صرف تشبیہوں اور استعاروں کی ندرت یا مضامین اور خیالات کی جدت پر اکتفا کی جاتی تھی۔ لیکن موجودہ نقاد ہر دور کے سماجی پس منظر کا تجزیہ کرتے ہیں۔ ہر ادیب کو اس کے ماحول کی روشنی میں جانچتے اور پرکھتے ہیں۔ اور جیسے میں نے پہلے عرض کیا تھا ہر ماحول میں عوام اور ان کے مسائل بھی شامل ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ ابھی تک خود عوام میں بہت بلند مرتبہ ادیب پیدا نہیں ہوئے اور ان کے تجربات کی ترجمانی ایک دوسرا طبقہ کر رہا ہے لیکن ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ ابھی عوام کے عروج کی ابتدا ہے اور ہر درمیانی دور میں ایک ابھرتے ہوئے طبقہ کو رہنمائی کے لئے کسی زیادہ ترقی یافتہ طبقہ کے افراد کی ضرورت پڑتی ہے۔ اس میں خطرہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ پرانے طبقے کے افراد بعض اوقات اس نئے طبقے سے مکمل ذہنی اور جذباتی موافقت پیدا نہیں کر سکتے اس لئے ان کی تحریروں سے کچھ تصنع، کچھ سطحیت کا احساس ہوتا ہے۔ یوں بھی ہوتا ہے کہ وہ اس نئے طبقے سے اپنی وفاداری کا اظہار کرنے کے لئے اپنے امیر اجداد کی طرح سماجی حقیقت کو دوبارہ ایک ہی طبقہ تک محدود کر لیتے ہیں۔ جس طرح پرانے ادب میں نواب ہی نواب دکھائی دیتے ہیں اسی طرح نئے ادب کے مطالعہ سے یہ

محسوس ہوتا ہے کہ سماج میں عوام کے علاوہ کوئی طبقہ موجود ہی نہیں اس طرح سماج کا خاکہ ادھورا اور غیر مکمل رہ جاتا ہے۔ جہاں ہمارے ادب میں بہت سی خوبیاں ہیں وہاں کسی حد تک یہ نقائص بھی موجود ہیں لیکن یہ ادب ابھی تجرباتی دور میں ہے اور ہر تجربہ کو پہنچنے کے لئے وقت درکار ہوتا ہے۔ ابھی اس دور کا شیکسپیئر یا غالب یا اقبال پیدا نہیں ہوا لیکن نئے ادیبوں نے ان کی آمد کے لئے راستہ ضرور صاف کر دیا ہے۔ وہ یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ :-

مرے بعد آنے والے دیں دعائیں میری وحشت کو
بہت کانٹے نکل آئے مرے ہمراہ منزل سے

(راوی، جنوری ۱۹۴۲ء)

ہماری تنقیدی اصطلاحات

ایک تنقید نگار کو جہاں ہماری زبان سے اور بہت سی شکایات ہیں وہاں ایک شکایت یہ بھی ہے کہ اسے حسب ضرورت تنقیدی اصطلاحات نہیں ملتیں یہ زبان کے بجزیہ طعن نہیں ہے۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ ہماری زبان میں تنقیدی لغت موجود ہی نہیں یا اس میں ایسے الفاظ کی کمی ہے جو مختلف تنقیدی تصورات کو ادا کر سکیں۔ اس شکایت کے معنی صرف اس قدر ہیں کہ ہمارے ہاں تنقیدی الفاظ و تراکیب کے استعمال میں اختلاف اور ابہام موجود ہے ان کی اصطلاحی اہمیت زائل ہو گئی ہے اصطلاح اور عام لفظ میں فرق ہی یہی ہے کہ ایک عام لفظ کے ارد گرد بہت سے موہوم غیر معین تصورات کا ہالہ سا ہوتا ہے لیکن ایک اصطلاح کا مفہوم بالکل معین اور غیر مبہم ہوتا ہے اور اگر ایسا نہیں ہے تو ہم اسے اصطلاح کہہ ہی نہیں سکتے دوسری بات یہ ہے کہ ان اصطلاحات کی فنی یا قدری اہمیت بہت واضح نہیں۔ ہم نے ابھی تک یہ پرکھنے کی کوشش نہیں کی کہ ہمارے مجوزہ محاسن و معائب ہیں بھی یا نہیں اور اگر ہیں تو کیوں ہیں۔ مثلاً جب ہم یہ کہتے ہیں کہ فلاں شاعر کے کلام میں سلاست ہے، روانی ہے، خلوص ہے، جدت ہے، وغیرہ وغیرہ تو نہ ہی اس شاعر کے کلام کی خصوصیات واضح

ہوتی ہیں نہ اس کے کلام کے حسن مرقع کا پتہ چلتا ہے۔ آپ نے بھی الفاظ اتنی بار اور اتنے مختلف معنوں میں استعمال ہوتے دیکھے ہیں کہ اب ان سے دوچار ہونے پر کوئی واضح تصور آپ کے ذہن میں پیدا نہیں ہوتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ ان الفاظ کے متعلق کافی بحث و توضیح کی ضرورت ہے۔ ایسے تمام الفاظ کی فہرست کافی طویل ہے اور ان سب کو ایک مضمون میں سمیٹنا ذرا مشکل ہے۔ میں نے اس مضمون میں چند زیادہ کثیر الاستعمال الفاظ چنے ہیں، بحث کی ابتدا کرنے کے لئے تشبیہہ واستعارہ کو لیجئے۔

تشبیہہ اور استعارہ کے معنی میں تو ایسا اختلاف یا ابہام نہیں لیکن ان کا صحیح فنی مقصد اور محاسن شعر میں ان کی اہمیت کے متعلق بہت سی غلط فہمیاں موجود ہیں۔ آج تک کسی بھی شاعر کے کلام کا محاسبہ کرتے وقت تشبیہوں اور استعاروں کی ندرت اور رنگینی پر کافی زور دیا جاتا ہے۔ بہت سے نقاد کہتے ہیں کہ غالبؔ کی عظمت کا راز اس کی اچھوتی تشبیہوں اور جدید استعاروں میں پوشیدہ ہے۔ اگر ہم کہتے نہیں ہیں تو سمجھتے ضرور ہیں کہ ایک شاعر محض تشبیہوں اور استعاروں کے بل پر بھی بڑا شاعر بن سکتا ہے، تشبیہہ اور استعارہ کی اہمیت جاننے سے پہلے ہمیں ان کی صحیح نوعیت معلوم کرنی چاہئے، شاعر اپنے تجربے کی کوئی اکائی پڑھنے والے تک پہنچانا چاہتا ہے اس اکائی کی وضاحت کے لئے اسے موزوں الفاظ نہیں ملتے۔ چنانچہ وہ اسے ایک مختلف اکائی میں تبدیل کر دیتا ہے یہ کہنے کی بجائے کہ فلاں چیز ایسی ہے، وہ یہ کہتا ہے کہ فلاں چیز فلاں چیز جیسی ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ قدرت کلام کا مظاہرہ نہیں عجز کا اظہار ہے اس کے معنی یہ ہیں کہ لکھنے والا یا اپنے مضمون کی تمام تفصیلات کو چند الفاظ کے جامہ میں سمیٹ نہیں سکا یا ان کے اظہار کے لئے اسے الفاظ نہیں ملے۔ مجبوراً اسے راہ راست کی بجائے تشبیہ اور استعارہ کی پگڈنڈی یا شارٹ کٹ اختیار کرنا پڑا۔ پہلا راستہ طویل بھی تھا دشوار بھی، دوسرا مختصر بھی ہے سہل بھی ہے اس عمل میں یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ تشبیہہ یا استعارہ منزل نہیں راستہ ہے اور راستہ کی اہمیت

محض منزل کی وجہ سے ہوتی ہے اور اگر ایک منزل ہی اہم نہیں ہے تو اس کا راستہ اور بھی ناقابل اعتنا ہوگا۔ شاعر یا لکھنے والے کی منزل تو اس کا مضمون یا خیال ہے اور اگر یہ منزل بالکل بنجر ہے تو راستہ کی رنگینی اسے دلفریب نہیں بنا سکتی۔ پس تشبیہہ و استعارہ شعر یا ادبی تحریر میں کوئی مقصود نہیں فقط ایک راستہ یا آلہ ہے اور ہر راستہ یا آلہ کی طرح اس کا حسن و عیب اضافی ہے، ہم کسی شاعر کو اس کی تشبیہوں اور استعاروں کی وجہ سے مستحسن یا مذموم قرار نہیں دے سکتے۔ نہ کوئی شاعر محض ان کے اثاثے پہ ہمیشہ زندہ رہ سکتا ہے۔ ادب برائے ادب کی طرح تشبیہہ برائے تشبیہہ یا استعارہ برائے استعارہ غلط اور گمراہ کن نظریہ ہے۔

سلاست، روانی اور بے ساختگی:۔ سلاست اور روانی ذرا زیادہ تشریح کے محتاج ہیں۔ عام طور سے ہم اس شاعر کے کلام کو سلیس کہتے ہیں جو ہلکے پھلکے ہندی نما الفاظ استعمال کرے، جسے فارسی اور عربی کے الفاظ اور خصوصاً فارسی تراکیب سے نفرت ہو۔ لیکن اس رائے کی حمایت کرنے میں بہت سی مشکلات کا سامنا ہوتا ہے مثلاً اگر ہم دو ایسے اشعار کو سامنے رکھیں جن میں سے ایک فارسی نما ہے اور دوسرا ہندی نما تو یہ لازمی نہیں ہے کہ ہندی نما سلیس شعر زیادہ سہل الفہم ہو۔ غالب کے یہ اشعار لیجئے :۔

موت کا ایک دن معین ہے	نیند کیوں رات بھر نہیں آتی
ہے کچھ ایسی ہی بات جو چپ ہیں	ورنہ کیا بات کر نہیں آتی

اور دوسری طرف ۔

لطمۂ موج میں ہے حلقۂ صد کام نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرہ پہ گہر ہونے تک
غم ہستی کا اسدؔ کس سے ہے جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

اب ان اشعار میں سے سلیس کون ہیں اور مشکل کون؟ اگر الفاظ کو دیکھا جائے تو پہلے دو اشعار یقیناً سلیس ہیں لیکن اگر معانی پر نظر ڈالی جائے تو دوسرے دو اشعار اور بھی زیادہ واضح ہیں۔ پھر یہ ہے کہ فارسی زبان میں لطمۂ موج، کام نہنگ، غم ہستی اتنے ہی آسان الفاظ سمجھے جاتے ہیں جتنے ہندی میں بات چیت وغیرہ میں۔ سلیس شعر تو وہی ہونا چاہئے جس کا مطلب آسانی سے ذہن میں آجائے۔ لیکن شعر کو گنجلک اور پیچیدہ بنانے کے لئے فارسی الفاظ کی مدد لینا ہرگز ضروری نہیں ہے۔ نہ یہ ضروری ہے کہ جہاں کوئی فارسی ترکیب آگئی تحریر میں پیچیدگی پیدا ہوگئی۔ اس کے تو یہ معنی ہوئے ہندی بھاشا میں آج تک جو کچھ لکھا گیا ہے بہت سلیس ہے اور فارسی میں تو گویا خاقانیؔ اور بیدلؔ کے سوا کوئی پیدا نہیں ہوا۔ یہ بات نہیں۔ دراصل کسی تحریر کی سلاست کو الفاظ کی نوعیت سے بہت کم تعلق ہے۔ اگر خیال رکھنے والے کے ذہن میں صاف ہے اور اس نے اسے سہولت سے آپ تک پہنچادیا ہے تو اس کی تحریر میں فارسی کی بجائے لاطینی تراکیب ہوں تو بھی ہم اسے سلیس ہی کہیں گے، البتہ امکان ہے کہ اگر الفاظ زیادہ مانوس ہوں تو مضمون زیادہ آسانی سے ہم تک پہنچے گا۔ روزمرہ گفتگو کے الفاظ زیادہ مانوس ہوتے ہیں ان میں جو کچھ کہا یا لکھا جائے ہمارا ذہن زیادہ جلد قبول کرلیتا ہے لیکن یہ امکان ہے، شرط نہیں ہے سلاست اور روانی کے متعلق ہمارے تنقیدی خیال میں نقص یہ ہے کہ ہم نے مقدم کو موخر اور موخر کو مقدم کردیا ہے، سلیس سے ایسی تحریر مراد لینے لگے ہیں جس کے الفاظ ہماری سمجھ میں آجائیں یہی بات روانی اور بے ساختگی کے متعلق بھی صحیح ہے روانی کے معنی یکساں حرکت کے ہیں۔ اب الفاظ تو حرکت نہیں کرتے۔ پڑھنے والے کا ذہن حرکت کرتا ہے اور اس حرکت کی یکسانی ان تصورات کے باہمی تعلق پہ منحصر ہے جو الفاظ اس کے ذہن میں منضبط کرتے ہیں۔ اگر لفظ کا پیدا کردہ صوتی اور معنوی تصور ہر بعد کے لفظ کے تصور میں آسانی سے تحلیل ہوتا اور گھلتا ملتا چلا جائے گا۔ پڑھنے والے کے ذہن کو ایک آسائش ایک فرحت کا احساس ہوگا۔ اسی کو ہم روانی کہتے ہیں۔ سلاست کی طرح یہ بھی فارسی ہندی کا جھگڑا نہیں، معانی کی موزوں نشست

کا مسئلہ ہے۔ الفاظ کے خارجی تسلسل کی پیدائش نہیں ان کی داخلی ہم آہنگی کا نتیجہ ہے اسی طرح "بے ساختہ" سے ہمیں ایسی تحریریں یا اشعار مراد لینے چاہئیں جن میں کوئی بے جا نمائش، کوئی تصنع، کوئی آورد محسوس نہ ہو۔ لیکن عملاً ہم نے اس لفظ کے معنی اس سے بہت زیادہ محدود کر لئے ہیں۔ عام طور سے ہم "بے ساختہ" ان اشعار کو کہتے ہیں جن میں روزمرہ کی بول چال کے الفاظ میں بہت ہی عام اور پیش پا افتادہ تجربات کا اظہار کیا جائے۔

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے　　آخر اس درد کی دوا کیا ہے
ہم بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں　　کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے

لیکن میں سمجھتا ہوں کہ ایسے اشعار بے ساختگی کی بہت ہی ادنیٰ مثالیں ہیں اور اس میں لکھنے والے کے فن وغیرہ کا اتنا ہاتھ نہیں جتنا تجربات کی اپنی نوعیت کا۔ اگر کوئی شاعر نسبتاً زیادہ گہرے اور زیادہ دقیق تجربات کا ایسی ہی سہولت سے اظہار کرے تو نہ صرف ہمیں اس کے اشعار کو بے ساختگی سے متصف کرنا چاہئے بلکہ اس بے ساختگی کو فنی اعتبار سے بھی فوقیت دینی چاہئے بے ساختگی کو ہم خوبی اس لئے کہتے ہیں کہ احساس ایک خوشگوار اچنبھا سا ایک فوری تحیّر پیدا کرتا ہے اور یہ احساس عاشقانہ معاملات کے علاوہ حکیمانہ اور فلسفیانہ خیالات بھی پیدا کر سکتا ہے۔ اگر مندرجہ بالا اشعار بے ساختہ ہیں تو یہ کیوں نہیں ہیں۔

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں　　ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں
اگر چھن گیا اک نشیمن تو کیا غم　　مقامات آہ و فغاں اور بھی ہیں

یا

وہ حرف راز جو مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفسِ جبرئیل دے تو کہوں
ستارہ کیا مری تقدیر کا پتہ دے گا
وہ خود فراخیٔ افلاک میں ہے خوار و زبوں

شوخی، ظرافت، سوز و گداز: یہ شوخی اور ظرافت کا اب تک محاسن شعر میں شمار ہوتا ہے یہ ایسے ہی ہے جیسے کسی فلم کو اس لئے داد دی جائے کہ اس میں گانے بہت اچھے ہیں۔ یا ایک کتاب کو اس لئے شاہکار گردانا جائے کہ اس کی جلد نہایت خوبصورت ہے۔ ہر فن کی ایک مخصوص نوعیت ہوتی ہے اور اسی کے وجود یا غیر موجودگی سے ہم اس فن کے کسی نمونے کو کامیاب یا ناکامیاب ٹھہراتے ہیں۔ شاعری اور مزاح دو علیحدہ فن ہیں اور دونوں کا اپنا اپنا مخصوص رد عمل ہے۔ جب ہم ایک مزاحیہ شعر کہتے ہیں تو ہم اس شعر کے مجموعی تاثر کا تجزیہ نہیں کرتے دراصل ہمیں ایسے شعر کو کامیاب لطیفہ کہنا چاہئے اور اسی حیثیت سے اس کی پرکھ کرنی چاہئے۔ شوخی اور ظرافت خوبیاں ضرور ہیں لیکن ان کی وجہ سے شعر میں صرف ایک غیر متعلق "قدر" کا اضافہ ہوتا ہے۔ شعر کی اپنی خوبی یا برائی پہ کوئی اثر نہیں پڑتا۔ فن ریاضی نہیں ہے اس میں ایک اور ایک مل کر ہمیشہ دو نہیں بناتے کبھی نصف بھی ہو جاتے ہیں۔ شوخی اور ظرافت سے کسی کو خیال گزرا ہوگا کہ اگر یہ محاسن ہیں تو سوز و گداز محاسن کیوں نہیں۔ چنانچہ سوز و گداز بھی محاسن قرار دیئے گئے۔ دوسرے الفاظ میں اگر شعر پڑھنے والے کے دل میں کوئی طربیہ کیفیت مرتب کرے تو بھی اچھا ہے اور کوئی المیہ کیفیت مرتب کرے تو بھی اچھا شعر ہے۔ اسے سیدھے طریقے سے یوں کہا جاسکتا تھا کہ جو شعر پڑھنے والے کے دل میں کسی نوع کی جذباتی کیفیت مرتب کرے تو اچھا شعر ہے اور یہ بہت حد تک صحیح بھی ہے۔ ہر شعر عام طور سے ایک جذباتی تجربہ کا آئینہ ہوتا ہے اور اگر پڑھنے والا اس کے جذباتی پہلو سے متاثر نہیں ہوتا تو شاعر کا اظہار کامیاب نہیں ہے۔ لیکن تاثرات کو انواع میں تقسیم کرنا اور پھر نوع کے بجائے خود ایک خوبی تصور کر لینا بہت گمراہ کن ہے۔ قدماء کا مطلب بھی غالباً یہی ہوگا۔ لیکن متاخرین نے تقلید کی دھن میں جزو کو اصل اور امثال کو معتقدات میں شامل کر دیا۔

تصوّف: اسکول میں ہمارے اساتذہ ہر شعر میں تصوّف کی چاشنی ڈھونڈا کرتے تھے اور اگر انہیں کسی شعر میں اس کا سراغ نہیں ملتا تھا تو فرمایا کرتے تھے "ابے ہٹاؤ لغو

شعر ہے آگے پڑھو" اب تصوف شعر کے لوازمات میں شمار نہیں ہے۔ لیکن اس کے مفہوم کے متعلق کافی غلط فہمی موجود ہے۔ تصوف ایک عقیدہ بھی ہے اور ایک کیفیت بھی، بعض شعراء محض صوفیانہ عقائد کو نظم کرتے ہیں اور بعض ان ذہنی اور جذباتی کیفیات کی ترجمانی کرتے ہیں جن پہ ان عقائد کی بنیاد ہے لیکن جس طرح ہم کسی شاعر کو محض اس وجہ سے انقلابی یا اشتراکی شاعر نہیں کہہ سکتے کہ اس کے کلام میں انقلاب کا لفظ بار بار دہرایا جاتا ہے اسی طرح ہمیں کسی شاعر کو محض اس وجہ سے صوفی شاعر نہیں کہنا چاہئے کہ اس میں "ہمہ اوست" کے نظریئے کی تکرار موجود ہے۔

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہیں

یا

ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

اور اس قسم کے اشعار کو حکیمانہ، فلسفیانہ اور جو جی چاہے نام دے لیجئے لیکن انہیں صوفیانہ اشعار نہیں کہا جاسکتا۔ ان میں تصوّف کی بنیادی کیفیت موجود نہیں ہے۔ مقاصد شعر کے لئے ہم محض اسی کیفیت کو تصوّف کہتے ہیں۔ اس لئے کہ اگر عقائد کو سہارا دینے کے لئے کوئی شدید جذبہ موجود نہ ہو تو اوّل انہیں شاعری کی سرحد میں داخل کرنا ہی دشوار ہوتا ہے اور دوسرے ان میں خلوص کی چمک پیدا نہیں ہوتی۔

مضمون آفرینی اور معاملہ بندی:۔ ظاہر ہے کہ مضمون آفرینی کے بغیر کوئی شعر، شعر کہلا ہی نہیں سکتا لیکن ہمارے ہاں مضمون آفرینی کے لغوی اور اصطلاحی معنوں میں کافی اختلاف ہے، عام طور سے ہم مضمون آفرینی سے یہ مراد لیتے ہیں کہ مضمون کم ہے اور آفرینی زیادہ اگر شاعر کوئی بالکل نیا، بالکل ناشنیدہ مضمون پیدا کرلے تو ہم اسے مضمون آفرینی نہیں کہتے۔ لیکن اگر کسی پرانے فرسودہ مضمون میں کوئی تفصیل بڑھادی جائے کچھ ادل بدل کردیا جائے یعنی بگلے کے سر پر موم رکھ کر پکڑا جائے تو مضمون آفرینی مسلّم، مثلاً یہ شعر مضمون آفرینی کا نمونہ ہے۔

ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر جو تھا رازداں اپنا

اور یہ نہیں ہے۔

منظر اک بلندی پر اور ہم بنالیتے
عرش سے ادھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

ظاہر ہے کہ مضمون آفرینی کا یہ نہایت غلط استعمال ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ خود مضمون کا لفظ غلط معنوں میں استعمال ہو رہا ہے۔ مضامین سے شاعر کے اپنے محسوس کردہ تجربات کی بجائے وہ بندھے ہوئے عنوانات مراد لئے جاتے تھے جن پہ قریباً ہر شاعر طبع آزمائی کرتا تھا، حسد ورقابت، معشوق کی بے وفائی، دنیا کی بے ثباتی، عاشق کی نقاہت، شب ہجراں کی طوالت شاعر کے لئے یہ مختلف اقسام کے مصرعہ ہائے طرح تھے جن پہ وہ زیادہ سے زیادہ کوئی خوبصورت گرہ لگا سکتا تھا۔ اسی کشیدہ کاری کو ہم مضمون آفرینی کہتے ہیں۔

بندش، قافیہ، صنائع و بدائع: بندش کی چستی، قافیہ کی موزونیت اور مختلف صنائع کے متعلق صرف اس قدر کہنا کافی ہے کہ تشبیہہ استعارہ کی طرح یہ بھی شعر کے تاثر کو واضح کرنے کے ذرائع یا آلات ہیں۔ ان کی اہمیت بھی قطعی نہیں اضافی ہے۔ ان کی موجودگی بھی شعر کے حسن کی شرط دلیل نہیں بلکہ اس حسن کی تخلیق کے بہت سے ذرائع میں سے ایک ذریعہ ہے جو کثرتِ استعمال کی وجہ سے قریب تر اور آسان تر ہے۔

ایک اور بات کی تشریح بھی لازمی ہے۔ اکثر سننے میں آتا ہے کہ مشرقی ادیب کو مشرقی معیار سے جانچنا چاہئے اور اس مشرقی معیار کے عناصر وہی ہیں جن کا اوپر تذکرہ ہو چکا ہے۔ مغربی ادب و تنقید کے معقولات مختلف ہیں اور ان کا ہمارے خالص مشرقی ادب پر اطلاق کرنا پانی کو گزوں سے ناپنے کے مترادف ہے۔ یہ مشرقی اور مغربی کی تفریق سطحی اور

گمراہ کن ہے ادب کی طرح تنقید بھی وقت اور ماحول کی پیروی کرتی ہے۔ ادبی کتابیں پہلے لکھی جاتی ہیں تنقیدی قوانین بعد میں وضع ہوتے ہیں۔ چنانچہ ہر دور کے نقادوں کو اپنے ہمعصر ادباء میں جو خصوصیتیں نظر آتی ہیں انہیں کو وہ محاسن قرار دے لیتے ہیں اور پھر انہیں کو سامنے رکھ کر تنقید کے قواعد و ضوابط بھی مرتب کر لیتے ہیں جب معاشی ماحول بدلتا ہے تو لکھنے والے بھی بدل جاتے ہیں اور نقاد کی آراء بھی یہ ہر سماج کا داخلی فعل ہے اور اسے مشرق یا مغرب سے تعلق نہیں، پرانی سماج اور اس کے ادیب ایک ایسے طبقے کی تقلید کرتے تھے جسے نام و نمود کی ہوس بھی تھی۔ اس کے لٹ جانے کا ڈر بھی، یہ طبقہ اس ڈر کا اعتراف کبھی حزنیت اور تصوف کے رنگ میں کرتا تھا۔ کبھی تعیش اور لذت پرستی کی صورت میں۔ زندگی میں اس کی واحد کوشش یہ تھی کہ اس کے دل و دماغ کو آنچ نہ آئے۔ اس دور کا ادب انہیں جذباتی ضرریات کو پورا کرتا تھا۔ کوشش کی جاتی تھی کہ ہلکے پھلکے الفاظ ہوں، کہیں زاہد پہ پھبتی ہو، کہیں بے ثباتی دنیا کا تذکرہ، مضامین خواہ سادہ ہوں خواہ مغلق لیکن ہوں ایک ہی ڈھب کے جن سے سب کا ذہن مانوس ہو پھر شعر میں نولبانہ سج دھج ہو اور یکساتی نفاست، انہی خصوصیات کو نقادوں نے محاسن شعر قرار دیا۔ اب یہ طبقہ مٹ چکا ہے۔ معاشی نظام کی نوعیت تبدیل ہو گئی ہے۔ اب ادب ایک مختلف طبقہ کی ترجمانی کرتا ہے اور اس کی نوعیت محض تفریحی نہیں افادی ہوتی جارہی ہے۔ چنانچہ پرانے سکوں کی جگہ نئے سکے ٹکسال سے باہر آرہے ہیں رومانیت، زوالیت، رجعت پسندی، ترقی پسندی وغیرہ یہ مغرب کی تقلید کا نتیجہ نہیں۔ ہمارے سماجی ارتقاء کا فطری اور لازمی نتیجہ ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم نئے اور پرانے سکوں کے وقتی اور اتفاقی فعل پہ جھگڑے کی جائے ان کی قطعی اور دائمی قیمتیں دریافت کرنے کی کوشش کریں۔

فنی تخلیق اور تخیّل

اگر آپ کسی خالص انگریزی اسکول میں نہیں پڑھے ہیں تو کسی نہ کسی امتحان میں آپ کو اس سوال سے ضرور واسطہ پڑا ہو گا۔ ان اشعار کا مفہوم سلیس نثر میں بیان کرو۔ اور نیچے ایسے اشعار درج ہوں گے۔

چلی بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا

انیسؔ دم کا بھروسہ نہیں ٹھہر جاؤ
چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے

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

نہ معلوم آپ کے استاد صاحب نے مصحفی کے شعر کو سلیس نثر میں کیسے ڈھالا ہو گا۔ لیکن مجھے یقین ہے کہ انہوں نے انیسؔ اور غالبؔ کے اشعار کی تفسیر کچھ اس ڈھب سے کی ہو گی۔ "انیسؔ زندگی کا ایک پل بھی بھروسہ نہیں تم کس برتے پہ اپنی جان جوکھم میں ڈال رہے ہو"۔ اور "غالبؔ زندگی رواں دواں چلی جا رہی ہے، ہمارا اس پر ذرا بھی بس نہیں، نہ جانے کب اور کس مرحلے پہ ختم ہو جائے"۔ اب اگر آپ اس سلیس نثر اور سلیس اشعار کا موازنہ کیجئے تو آسانی سے پہچان جائیے گا کہ آپ کی نثر میں وہ سب کچھ غائب ہے جس کی وجہ سے ان اشعار کو شاعری یا فن کا مقام حاصل ہے۔ اگر شاعر نے، یادداشت، مصوری، جذبات، تفکر، اور صناعت سے چند الفاظ کا ایک خوبصورت اور جاندار پیکر تخلیق کیا تھا تو آپ نے اس پیکر کی روح قبض کر کے اس کی بے جان ہڈیاں ہمارے سامنے ڈال دی ہیں۔ جس عمل سے شاعر نے یہ روح اپنے پیکر میں پھونکی تھی اسی کا نام تخیل ہے اور اس میں وہ سبھی اجزاء شامل ہیں جن کا میں نے ابھی ابھی نام لیا۔ یعنی مشاہدہ، یادداشت، تصور، جذبہ، تفکر، اور صناعت، انہیں اجزاء میں سے انتخاب، تجدید، ترتیب اور تزئین کے بعد فن صورت پذیر ہوتا ہے اور فنی پیکر ظہور میں آتے ہیں۔

اس عمل کی ماہیت کو سمجھنے کے لئے اس کی ابتدائی صورت پر غور فرمایئے۔ مثال کے طور پر بچہ گھر کی دیوار یا کاغذ کے پرزے پر ایک سیدھی اور دو آڑی لکیریں کھینچتا ہے اور کہتا ہے کہ یہ رہے چچا چھکن، یا وہ ایک الٹی قوس کے سرے پر ایک مروڑی سی بنا کر نیچے تین چار ترچھی لکیریں لگا دیتا ہے اور کہتا ہے یہ میری بلی ہے۔ ظاہر ہے کہ چچا چھکن اور بلی کسی خارجی وجود کا بدل یا نقل نہیں ہیں۔ اس بچے کی تخلیق ہیں۔ یہ کیسے ہوں اس پُر اسرار عمل کی سبھی تفاصیل تو ہمیں معلوم نہیں لیکن اتنا ضرور کہہ سکتے ہیں کہ اس بچے نے چند آدمی اور چند بلیاں اپنی روزمرہ زندگی میں دیکھیں۔ اس مشاہدے سے اس کے طفلانہ ذہن نے چند موٹے موٹے نقوش تجدید کر لئے جو اسے زیادہ واضح اور دلچسپ معلوم ہوئے۔ پھر بچے نے اپنی یادداشت میں ان نقوش کو ترتیب دے کر ایک خاکہ تیار کیا اور پھر اس خاکے کو آڑے ترچھے

خطوط کی صورت میں کاغذ یا دیوار پر اتار دیا۔ اگر برواہو نہار ہے تو اس کے پات میں حیرت و مسرت یا کسی اور جذبے کی رونق بھی ہوگی اور صناعت یا چابکدستی کا حسن بھی بہر صورت اس کی تخلیق کیسی بھی ہو فن اور تخیل دونوں کی ابتدا یہی ہے۔ بعد کے زمانوں میں یہی خطوط مشاہدے کی وسعت، تجربے کی گہرائی، جذبے کے خلوص، یاد اور تصور کی صلاحیت اور صناعت کی نزاکتوں کے طفیل مائیکل انجلو بہزاد یا داونچی کی تخلیقات میں رونما ہوتے ہیں اور فن کے شاہکار قرار پاتے ہیں۔ اگر ادب کی طرف آیئے تو یہی چہ کبھی رنگ برنگ پھولوں کو "لال" سے استعارہ کرتا ہے۔ کبھی کبوتر کو پھر، یا چاند کو بتی کہتا ہے اور یوں مجاز اور استعارہ کی بنیاد قائم ہوتی ہے۔

اس بحث سے دو باتیں صاف ہوئیں۔ پہلی بات یہ ہے کہ تخیل بجائے خود ایک تخلیقی عمل ہے۔ خواہ فن کی صورت میں اس کا اظہار ہو یا نہ ہو۔ اس عمل کو ہم تخلیقی اس لئے کہتے ہیں کہ اس کے توسط سے جو ذہنی تجربہ مرتب ہوتا ہے اس کی صورت اور ماہیت اسی عمل سے ایجاد ہوتی ہے اور خارجی یا داخلی دنیا میں اس کی کوئی اور نظیر نہیں ملتی اس اعتبار سے یہ عمل ان ذہنی تجربات سے قطعی مختلف ہے۔ جن کا تعلق کسی جسمانی عضو کے رد عمل سے ہے جیسے سماعت، بصارت یا ذائقے کے تجربات یا کسی خارجی محرک سے جیسے ڈر، کشش یا کراہت کے جذبات سے ان ذہنی کیفیتوں سے بھی بآسانی تمیز کر سکتے ہیں۔ جو کسی خارجی یا باطنی تحریک سے خود بخود ذہن پر وارد ہوتی ہیں لیکن جن میں کوئی شعوری ردوبدل واقع نہیں ہوتا مثلاً رنج، خوشی یا اداسی کی کیفیتیں یا گزرے ہوئے واقعات یا تجربات کی یادیں، اسی طور سے ہم اسے ان عقلی اور فکری معقولات سے بھی الگ کر سکتے ہیں جن میں کسی ذہن کا اپنا اضافہ یا ترمیم شامل نہ ہو۔

دوسری بات یہ ہے کہ تخیل کسی مخصوص مشاہدے، یاد، تصور یا جذبہ کا سا منفرد اور الگ تھلگ ذہنی عمل نہیں ہوتا بلکہ ان سب سے مرکب ایک کیفیت ہے جو ان سب اجزاء میں شامل اور جس میں یہ سب اجزاء شامل ہوتے ہیں۔ اس کی ابتدائی صورت کا ذکر

پہلے ہو چکا ہے۔ زیادہ معتبر اور ترقی یافتہ صورت کی تلاش ہو تو مصحفی کے شعر پر دوبارہ غور فرمائیے:

چلی بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا

جرس، غنچہ، صدا، نسیم، قافلہ، بہار اپنی فطری اور حقیقی صورت میں شاعر کے مشاہدے سے متعلق ہیں۔ شاعر کے ذہن میں ان کے تصور کا وجود اس کی یادداشت سے وابستہ ہے، بہار کے حسن اور پائیداری سے شیفتگی اور سرشتی کی تلقین میں فکر اور جذبہ دونوں کا امتزاج ہے، الفاظ کا انتخاب نشست صوتی ترتیب شاعر کی صناعت اور فنی اکتساب کا اظہار ہیں لیکن ان میں سے کوئی جزو بھی بجائے خود مصحفی کا شعر نہیں ہے۔ وہ عمل جس سے شاعر نے غنچے کو جرس، غنچے کے چٹکنے کو اس جرس کی صدا تختۂ گل کو چھلکتا ہوا قافلہ اور چلتی ہوا کو مسافر بنا کر یہ کارواں اپنی منزل کو روانہ کیا ہے تخیل ہی کا عمل ہے۔ اس عمل سے پہلے غنچے اور جرس کے تصورات یا Images میں رشتہ پیدا ہوا، اس رشتے سے غنچے کے چٹکنے سے جرس کی صدا کا ناطہ بندھا، ایسے بہت سے غنچے مل کر نو بہار بنے۔ جرس اور غنچے کے تخیلی رشتے کی ایک کڑی اس بہار سے جا ملی اور اسے قافلہ بنا دیا۔ اور پھر یہی زنجیر، نسیم کو مسافر کے پیکر میں کشاں کشاں ساتھ کھینچ لائی۔ شاعر کے تخیل نے اپنے پہلے مشاہدے اور یادداشت سے یہ سب تصورات چھانٹ کر الگ کیے۔ پھر ان میں ایسے رشتے ایجاد کیے جن کا عالم موجودات میں کوئی وجود نہیں، اس شیرازہ بندی کے بعد ایک نیا مجموعہ مرتب کیا اور اس کے گرد و پیش ان جذبات کی فضا قائم کی جو مشاہدے اور یادداشت نے نجانے کب سے ان تصورات سے وابستہ کر رکھی تھی تب کہیں جا کر ان سب عناصر اور ان کے مجموعے کو وہ الفاظ نصیب ہوئے جو مصحفی کا شعر ہے۔

یوں سمجھ لیجئے کہ مشاہدات اور تجربات اپنی جگہ ذہن میں موجود یادیں اور جذبات یا جذبات کے نقوش اپنی جگہ محفوظ، الفاظ لغت میں متعین، بحریں اور قوافی بھی ایک حد تک

متعین۔ ان سب کے الگ الگ کاروبار میں تخلیق یا ایجاد کو بہت کم دخل ہے، تخلیق اور ایجاد کی باری جب آتی ہے جب آپ ان کی قطع و برید، شکست و آمیخت، اخذ و ترتیب سے کوئی ایسی شے وجود میں لائیں جس کا اس سے پہلے کوئی واقعی، یا خیالی پیکر موجود نہ تھا۔ یہی عمل تخیل کا عمل ہے۔ فن تخلیق کے سبھی عناصر اہم ہیں، مشاہدہ بھی، تجربہ بھی، جذبہ بھی، تصور اور فکر بھی۔ صناعت اور قدرت اظہار بھی، لیکن ان میں اولیت یقیناً تخیل ہی کو حاصل ہے۔ اس عمل کے بغیر اس تخلیق کی ابتدا ہی نہیں ہو سکتی۔ آپ غور فرمایئے تو الفاظ اور معانی کا رشتہ بجائے خود ایک تخیّلی رشتہ ہے۔ کینوس یا کاغذ پر بکھرے ہوئے سرخ رنگ اور غروب آفتاب یا پیراہن یار کی سرخی کا رشتہ بھی تخیل ہی کا رشتہ ہے موسیقی کی سروں میں جذباتی کیفیتوں کا عکس تخیل ہی کے آئینے سے منعکس ہوتا ہے۔ چنانچہ تخیل کا تعلق صرف مضامین و معانی ہی سے نہیں فن کی ظاہری صناعت اور ہیئت سے بھی ہے۔ خطوط کی رعنائی، رنگوں کی آمیزش، الفاظ کا حسن، بحور کا ترنم، سنگیت کی مٹھاس ان سب کی تخلیق میں بھی بیشتر تخیل ہی کو دخل ہوتا ہے۔ یہی وہ شے ہے جو مصور اور دستکار، شاعر اور تک بند، ادیب اور لفاظ میں فرق پیدا کرتی ہے ورنہ جہاں تک محض مشق اور قدرت فن کا واسطہ ہے بسا اوقات تک بند شاعر سے لفاظ ادیب کہیں بڑھ چڑھ کر ہوتا ہے۔

مختصراً یوں سمجھ لیجئے کہ فنی تخلیق کے عمل میں مشاہدہ اور تجربہ گوشت پوست اور استخواں کے مترادف ہیں۔ جذبہ اس تخلیق میں لہو کی گرمی پیدا کرتا ہے اور فکر و دماغ کی روشنی، صناعت اور قدرت اظہار سے اس تخلیق کا ناک نقشہ اور نوک پلک سنواری جاتی ہے اور تخیل وہ پُر اسرار شے ہے جس سے اس تن مردہ میں جان پڑتی ہے اسے آپ دم عیسیٰ تصور کیجئے یا حرف کن فیکون!۔

خیالات کی شاعری

ہمارے ہاں بڑی مصیبت یہ ہے کہ الفاظ کے معنی مقرر نہیں ہیں۔ خصوصاً تنقیدی الفاظ کے۔ ایک ہی لفظ کئی ایک معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ آپ کچھ کہنا چاہتے ہیں سننے والا کچھ اور سمجھتا ہے۔ مثلاً یہ خیالات کی شاعری ہی لے لیجئے۔ آپ فرمائیں گے کہ کوئی شاعری بھی خیالات کے بغیر ممکن نہیں۔ اس لئے خیالات کی شاعری کو شاعری کی ایک خاص الگ صنف قرار دینا کہاں کی دانشمندی ہے۔ لیکن ہم اتنا تو جانتے ہیں کہ سوچنا اور محسوس کرنا دماغ کے مختلف فعل ہیں۔ اس لئے ان کے نتائج بھی مختلف ہونے چاہئیں۔ انہیں کو خیالات اور جذبات کہتے ہیں۔ تو آپ یوں سمجھ لیجئے کہ خیالات کی شاعری میں وہ اشعار شامل ہیں جن میں داخلی اور خارجی اشیاء کی حقیقت کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ ان کے باہمی تعلقات کو واضح کیا جائے اور ان کے متعلق کوئی خاص نقطہ نظر قائم کرنے میں مدد ملے۔ میں نے داخلی اشیاء یعنی جذبات اور محسوسات کا نام اس لئے گنا ہے کہ ہمارے لئے جذبات سے صرف متاثر ہونا ضروری نہیں۔ ہم ان کا تجربہ بھی کرسکتے ہیں۔ ان کا جھوٹ سچ پرکھ سکتے ہیں۔ ان کی اہمیت یا نااہلیت جانچ سکتے ہیں۔ اور یہ سب باتیں سوچ بچار اور تفکر ہی سے متعلق ہیں تو خیر یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اردو کی پرانی شاعری بیشتر بلکہ تمام تر جذبات اور محسوسات کی شاعری ہے اور اس میں تفکر یا سوچ بچار کا

عنصر بہت کم ہے۔ اس کی کئی ایک وجوہات ہیں۔ اوّل یہ کہ شعر لکھے جاتے تھے نوابوں کے لئے اور اگر نواب لوگوں کو سوچ بچار پر اکسانے لگیں تو ان کی نوابی کیسے قائم رہے۔ اس زمانہ کے نواب تھے بھی جاں بلب۔ جان بچانے کی پسلی تو ان میں تھی نہیں۔ حال اور مستقبل کو بھول جانا البتہ ان کے اختیار میں تھا۔ اور حالات کو بھول جانے کی کوشش سوچ بچار کی ضد ہے۔ شاعروں کے اپنے حالات بھی کچھ خوشگوار نہیں تھے اس لئے انہیں بھی زندگی کی تلخی کا اعتراف کرتے ہوئے کوفت ہوتی تھی اور وہ لفظی الجھنوں اور جذباتی معاملات پر اکتفا کرنے کو اپنے دنیاوی اور ذہنی اطمینان کے لئے زیادہ مناسب خیال کرتے تھے اس سے میری یہ مراد نہیں ہے کہ پرانی شاعری میں دنیا اور زندگی کے مسائل کو چھیڑا ہی نہیں گیا۔ ان باتوں کے متعلق غزلیہ اشعار میں بھی چند ایک عقیدے اور نظریئے ضرور موجود ہیں لیکن شعراء نے یہ مضامین صوفیا اور قدماء سے ادھار مانگ لئے ہیں۔ یہ ان کے اپنے دماغوں کی ایجاد نہیں بلکہ مستند موضوعاتِ سخن ہیں جو سب شعراء کا مشترکہ سرمایہ سمجھے جاتے تھے۔ پرانے زمانے میں جسے مضمون آفرینی یا خیال آفرینی کہتے تھے وہ دراصل انہی فرسودہ اور عام خیالات کو تھوڑی بہت پیچیدگی سے پیش کر دینے کا نام تھا۔ مثلاً یہ ایک خیال کہ خدا ہر جگہ موجود ہے یا یہ کہ دنیا میں کسی چیز کو بقا نہیں ہے۔ خدا جانے کتنی صورتوں میں پیش کیا گیا ہے مثال کے طور پر :-

اصل شہود شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں
محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا
ہنگامہ گرم ہستی ناپائیدار کا
چشمک ہے برق کی کہ تبسم شرار کا

سب کو دیکھا اس سے اور اس کو نہ دیکھا جوں نگاہ
وہ رہا آنکھوں میں اور آنکھوں سے پنہاں ہی رہا

پرانے مضمون آفریں شعراء کو مفکر یا فلسفی قرار دینا غلطی ہے۔ اس لئے کہ ان کے اشعار میں مضمون کم ہوتا ہے اور آفرینی زیادہ، جذباتی شعراء میں خلوص اور واقعیت نسبتاً زیادہ ہے۔ لیکن وہ بھی اپنے جذبات کا تجزیہ نہیں کرتے۔ نہ ان کی حقیقت اور اہمیت سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً اگر ایک شاعر محبت کا ذکر کرتا ہے تو وہ یہ نہیں دیکھتا کہ اسے محبت ہے بھی یا نہیں۔ اور اگر ہے تو ہونی چاہئے یا نہیں۔ اور اگر ہونی چاہئے تو کیوں ہونی چاہئے یا کیوں نہیں ہونی چاہئے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اسے سرے سے محبت کبھی ہوتی ہی نہیں اس کے لئے محبت ایک ذاتی تجربہ نہیں بلکہ ایک مضمون یا موضوع ہے۔ اسے نفسیاتی گہرائیوں سے واسطہ نہیں۔ لفظی باریکیوں سے کام ہے۔ میرؔ اور غالبؔ جیسے دو ایک بڑے شاعر جذبات کو جذبات سمجھ کر پیش کرتے ہیں اور کبھی کبھی ان کی حقیقت کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں یا رسمی تصورات پر نکتہ چینی کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً غالبؔ کے ایسے اشعار ہیں ؎

میں بدنصیب دل کی تسلی کو کیا کروں
مانا کہ تیرے رخ سے نگہ کامیاب ہے

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سبک سر بن کے کیوں پوچھیں کہ ہم سے سر گراں کیوں ہو
وفا کیسی، کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

ایک رسمی نیاز مند عاشق کو ان باغیانہ خیالات کے اظہار کا کوئی حق نہیں پہنچتا۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ شاعر نے جذبات کی قیمت کو ہو بہو تسلیم کر لینے کے بجائے انہیں پرکھنے اور جانچنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن اس کوشش کا اظہار کسی پرانے شاعر کے کلام میں مسلسل اور باقاعدہ طریقہ سے نہیں کیا گیا۔
جب نواب اور نوابوں کے دربار ختم ہوئے تو اردو شاعری نے بھی کروٹ بدلی۔

نئے شاعر معمولی حیثیت کے لوگ تھے۔ نوابوں کی طرح ان کے لئے یہ ممکن تو تھا نہیں کہ محل سراؤں میں بیٹھ کر دادِ عشرت دیا کریں۔ اور بیرونی حالات سے متعلق کوئی سروکار نہ رکھیں۔ انہیں تو حالات سے ہر روز جنگ کرنا پڑتی تھی۔ حکومت بدلنے کے ساتھ ان میں سے بہت سے بیکار ہو گئے جو بچ رہے ان پہ عرصۂ حیات دن بدن تنگ ہو تا جارہا تھا۔ نئے حالات، نیا نظامِ معاشرت، نئی سیاسی اور اقتصادی قوتیں، ان سب سے مطابقت پیدا کرنا بغیر غور و فکر کے ممکن نہیں۔ چنانچہ بہت سے نئے شاعروں نے محسوس کرنے کے علاوہ سوچنا بھی شروع کیا۔ حالؔی اور اکبؔر ان کے پیشرو ہیں۔ حالؔی اور اکبؔر نے داخلی محسوسات کے تنگ دائرہ سے نکل کر بیرونی حالات کا جائزہ لینا شروع کیا لیکن ان کی نظر اپنی قوم اور اپنے ملک تک محدود تھی۔ کچھ ذہنی قیود کی وجہ سے اور کچھ اس وجہ سے کہ ان کے زمانہ میں مختلف ملکوں کی حدود ایک دوسرے سے اتنی قریب نہیں تھیں جتنی کہ اب ہیں۔ وقت گزرنے کے ساتھ شاعروں کے طبقہ کا ماحول زیادہ ناخوشگوار اور ان کے مسائلِ زندگی زیادہ اہم ہوتے گئے۔ انفرادی زندگیوں پہ سیاسی اور اقتصادی حالات کا دباؤ بڑھتا گیا اور اس کے ساتھ ہی ساتھ مختلف ملکوں کی معاشرتی کشمکش ایک دوسرے سے قریب تر ہوتی گئی۔ ان سب باتوں کے علاوہ مغربی تعلیم نے نوابوں کے ذہنوں میں زیادہ وسعت اور زیادہ تحقیق پیدا کردی۔ وہ درسی کتب کے تنگ کنوئیں سے نکل کر علوم و فنون کے وسیع سمندر میں تیرنے یا ڈوبنے لگے۔ ان حالات میں غور و فکر، تلاش و تجسّس کی فراوانی کوئی حیران کن بات نہیں۔ حیرانی اس بات پہ ہے کہ اقبالؔ کے علاوہ اور کسی کے کلام میں اس کا خاطر خواہ اظہار نہیں ہوا۔ موجودہ زمانہ میں خیالات کی شاعری علامہ اقبالؔ کے کلام میں تکمیل کو پہنچی۔ یوں بھی اس میدان میں کامیابی حاصل کرنے کے لئے ایک عظیم شخصیت کی ضرورت تھی۔ کچھ اس لئے کہ پرانے اسالیبِ بیان، پرانی اصطلاحات، پرانے استعارے کام میں نہیں لائے جاسکتے تھے۔ اور کچھ اس لئے کہ مجرّد خیالات کو شاعری کے درجہ تک پہنچانا جذبات کی نسبت بہت زیادہ مشکل ہے۔ یہ کہ اقبالؔ نے یہ کام خوبی سے سرانجام دیا۔ اقبالؔ کی عظمت کا صحیح

تصوّر پیدا نہیں کرتا۔ اس لئے کہ انہوں نے یہ کام پورا نہیں کیا بلکہ اسے انتہا تک پہنچا دیا۔ اقبالؔ نے اپنے کلام میں چند غیر مربوط خیالات نہیں بلکہ ایک مسلسل نظام زندگی پیش کیا ہے۔ ہمیں اس نظام کی صحت یا عدم صحت سے بحث نہیں ہے ہمیں صرف یہ دیکھنا ہے کہ اوّل وہ لکھنے والے کے ذہن کا ذاتی تاثر ہے یا نہیں۔ اور دوسرے یہ کہ اس کا اظہار شاعری کے معیار پر پورا اترتا ہے یا نہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ اقبالؔ کے کلام کے متعلق اس بارے میں دو رائیں ممکن نہیں۔ اقبالؔ کے کلام میں وسعت اور گہرائی کے علاوہ دو باتیں قابل غور ہیں۔ پہلی بات یہ ہے کہ انہوں نے پرانے استعاروں اور تشبیہات کو قائم رکھا ہے۔ صرف ان میں نئے مضامین اور نئے خیالات ڈال دیئے ہیں۔ جن سے ان کے بے جان جسموں میں پھر سے خون دورہ کرنے لگا ہے۔ مثلاً فرہادؔ اور پرویزؔ کو موجودہ امیر اور غریب طبقہ کا نمائندہ بنادیا ہے۔ ان کی عاشقانہ کشمکش کو موجودہ طبقاتی جنگ کی نمائندگی سونپ دی ہے۔

زمام کارگر مزدور کے ہاتھوں میں ہے تو کیا
طریق کوہ کن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی

یا کوہکن کو خودی کا سکون نا آشنا متلاشی اور پرویز کو جاہ و دولت کا مادیت پرست غلام تصور کیا ہے۔

خرید سکتے ہیں دنیا میں عشرتِ پرویز
خدا کی دین ہے سرمایۂ غم فرہاد

دوسری بات یہ ہے کہ اقبالؔ کے ذہن پہ بے رنگ اور دقیق خیالات اس شدت سے نازل ہوتے ہیں اور وہ ان کا اظہار اس قدرت سے کرتے ہیں کہ مضمون اپنی دقت اور اجنبیت کے باجود غالبؔ کے عشق سے زیادہ رنگین معلوم ہونے لگتا ہے۔ آپ کی مشہور نظم ہے۔

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

اگر مٹ گیا اک نشیمن تو کیا غم
مقاماتِ آہ و فغاں اور بھی ہیں
اسی پیچ و خم میں الجھ کر نہ رہ جا
کہ تیرے زماں و مکاں اور بھی ہیں

لیکن اقبالؔ کے اچھے اشعار اتنے مقبول ہیں کہ ان کی مثالیں دینا بے سود ہے۔ اقبالؔ نے موجودہ زمانے کے بنیادی سیاسی، اقتصادی اور معاشرتی مسائل کی تشریح کی ہے۔ اپنے عالمگیری ماحول کو سمجھنے اور اسے ذہنی طور پر دوبارہ ترتیب دینے کی کوشش کی ہے اس کوشش میں اور بھی کئی شریک ہیں۔ لیکن عام طور پر ان کی شاعری تدبّر و فکر کا نتیجہ نہیں۔ تتبع یا غم و غصہ کی پیداوار ہے اور شعراء بھی معاشرتی اور سیاسی مسائل پر گفتگو فرماتے ہیں۔ لیکن ان پر مسائل واضح نہیں ہیں اور ان کی شاعری اکثر اوقات طعن و تشنیع یا فخر و تعلّی سے آگے نہیں بڑھتی۔ اب یہ سوچ بچار کا عنصر صرف سیاسی اور فلسفیانہ شعراء تک محدود نہیں رہا۔ بلکہ اکثر جذباتی شعراء میں بھی اس کی جھلک موجود ہے۔ نئے شعراء اپنے جذبات کو ہو بہو تسلیم کر لینے کی بجائے ان کی حقیقت تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ ان کے جذبات میں صرف وارفتگی ہی نہیں بلکہ ایک ذہنی کشمکش، ایک ٹٹول اور تلاش بھی موجود ہے۔ وہ اپنے آپ سے علیحدہ ہو کر ایک بیرونی تماشائی کی حیثیت سے اپنے جذبات کا مطالعہ کرتے ہیں۔ جس کی وجہ سے ان کی داخلی شاعری میں ایک خاص قسم کا خارجی اور واقعی رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ یہ موجودہ نوجوان شاعروں کا خاص میدان ہے۔ جن میں ن م راشدؔ، وحیدیؔ اور اسرار الحق مجازؔ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ نوجوانوں پر راشدؔ اور وحیدیؔ کو فوقیت حاصل ہے۔ کچھ اس لئے کہ ان کی شاعری موجودہ نوجوانوں کی ذہنی کاوشوں کا بہترین آئینہ ہے اور کچھ اس لئے کہ انہوں نے طرزِ بیان میں ایک نیا اور نہایت کامیاب تجربہ کیا۔ ہماری شاعری میں نئے تجربات زیادہ تر قوافی اور ردائف کے ردّ و بدل تک محدود رہے ہیں۔ اوزان اور بحور کی

بندشوں کو ڈھیلا کرنے کی کوششیں بہت کم شعراء نے کی ہیں۔ اور جن حضرات نے اس میدان میں قدم رکھا ہے وہ حد سے اس قدر تجاوز کر گئے ہیں کہ ان کے اشعار کو غلط نثر کہنا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔ راشدؔ نے پرانے اور نئے اسالیب کو نہایت خوش اسلوبی سے یکجا کرنے کی کوشش کی ہے۔ جس کی وجہ سے اشعار آزادی اور لچک کے باوجود ترنم یا ہم آہنگی نہیں کھونے پاتے۔ آپ کی تازہ ترین نظم کا ایک بند سنئے :-

تجھ کو اک شاعر درماندہ کی امید نہ تھی
مجھ سے جس روز ستارہ ترا وابستہ ہوا
تو سمجھتی تھی کہ اک روز مرا ذہن رسا
اور مرے علم و ہنر
تری زینت کو گھر لائیں گے
مرے رستے میں جو حائل ہوں مرے تیرہ نصیب
کیوں دعائیں تری بے کار نہ جائیں

خیالات کی شاعری میں سب سے تازہ اور ممتاز نووارد ابوالاثر حفیظؔ جالندھری ہیں۔ حفیظؔ کی شہرت ان کے گیتوں اور ان کے شاہنامہ کی وجہ سے ہے لیکن ان کی تازہ ترین نظموں میں غنائیہ اور بیانیہ خوبیوں کے علاوہ ایک اور چیز بھی موجود ہے یعنی موجودہ ماحول کا احساس تصویر کشمیر، خالص بیانیہ نظم ہے لیکن جب شاعر جہلم کے خوشنما بجروں کا نقشہ کھینچتا ہے تو اس کی نظر محض بجروں تک محدود نہیں رہتی، اسے بجرے کھینے والے اور ان کا دکھ درد بھی دکھائی پڑتا ہے۔-

ہائے راوی کے یہ بجرے ہائے یہ آنچل کی اوٹ
تختۂ آب رواں، دونوں طرف رنگین گوٹ

ہائے بانجی کا یہ کنبہ جس کا سرمایہ ہے بوٹ
اس مشقت پر فلاکت، لب پہ نغمہ، دل پہ چوٹ
شیر سے محروم ہے، مالک ہے جوئے شیر کا

جب آپ مغل عمارتوں کے حسن و عظمت کا تذکرہ کرتے ہیں تو آپ کو یہ بھی احساس ہوتا ہے کہ یہ عالیشان عمارتیں ؎

ہڈیاں مزدور کی ہیں اور غریبوں کا لہو
یہ خرابہ ہے خدا کی بہتریں تعمیر کا

آپ کی تازہ ترین نظمیں۔ فریب آزادی، لندن کی سیر وغیرہ اسی رنگ میں لکھی گئی ہیں۔ موجودہ زمانہ میں بھی رومانی اور زوال پذیر شعراء کی کمی نہیں۔ جو اپنے اپنے جذبات اور محسوسات کی چاردیواری میں قلعہ بند ہیں۔ جن کا فلسفہ یہ ہے کہ ؎

آلام روزگار کو آساں بنادیا
جو غم ہوا اسے غمِ جاناں بنادیا

لیکن آلام کی اس قدر افراط اور جاناؤں کی اس قدر قلت ہوتی جارہی ہے کہ یہ نقطۂ نظر بہت عرصہ تک قائم رکھنا ممکن نہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ اردو شاعری میں بحیثیت مجموعی خیالات کا عنصر دن بدن زیادہ ہوتا جارہا ہے۔ شاعر زیادہ سنجیدہ اور زیادہ ذمہ دار ہو چلے ہیں۔ انہیں جذبات کی صحت پر زیادہ اعتماد نہیں رہا۔ اور خارجہ حالات کی اہمیت کو زیادہ محسوس کرنے لگے ہیں۔ بہت ممکن ہے کہ مستقبل میں ہم ایسے شاعر پیدا کریں جن کا کلام زندگی کا منہ چڑانے کی بجائے اس کی تفسیر اور ترجمانی کرسکے۔۔۔۔۔۔۔۔(۱۹۳۹ء)

موضوع اور طرزِ ادا

اکبر مرحوم کا یہ شعر تو آپ نے سنا ہوگا ؎

مذہبی بحث میں نے کی ہی نہیں
فالتو عقل مجھ میں تھی ہی نہیں

تنقید ادب میں موضوع اور طرز ادا کی بحث بھی کچھ ایسے ہی فالتو عقل کا اصراف معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ہمارے فکر و نظر کی بنیادیں ہی کچھ ایسی ہیں کہ اس بحث سے نبٹنے کے سوا چارہ نہیں۔ شعر کی داد تو خیر ہمیشہ سے واہ واہ سبحان اللہ تھی ہی، لوگ ابتک ناول، افسانے اور تنقید کے دام بھی چاشنی اور چٹخارے ہی کی مقدار سے لگاتے ہیں۔ یہ محض اتفاق یا ہمارے مخصوص قومی مزاج کی بات نہیں، اسکے معقول اسباب ہیں۔ پہلا سبب تو یہ ہے کہ ہمارے ہاں علمی دینی، مذہبی اور اخلاقی کتابیں تو بہت زمانے سے لکھی پڑھی جاتی تھیں لیکن خالص ادبی چیزوں کی تصنیف و تعلیم یہی کوئی سو پچاس برس کی بات ہے۔ چنانچہ ہمارے ہاں شعر کو ابتک "کلام" کہتے ہیں۔ "تحریر" نہیں کہتے، اچھے شاعر کی تحسین میں "فلاں صاحب بہت

اچھا کہتے ہیں۔ "روزمرہ ہے "بہت اچھا لکھتے ہیں" خلافِ محاورہ ہے۔ اسی طرح داستانیں، وعظ اور لطائف بیشتر کہے اور سنے جاتے تھے، لکھے اور پڑھے نہیں جاتے تھے۔ ظاہر ہے کہ اسطرح روبرو کہنے سننے میں زبان اور طرز ادا کی اہمیت بڑھ جاتی ہے ان کے مقابلہ میں موضوع اور نفسِ مضمون نسبتاً دب جاتے ہیں۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ انیسویں صدی میں جو اردو کے کلاسیکی ادب کی تخلیق کا زمانہ ہے ریختہ ترقی کر کے اردو تو بن چکی تھی لیکن Kings Eng-lish کی طرح اس زبان کی مرکزی ٹکسال نہ بن پائی تھی۔ زبان کی صحت اور بلاغت پرکھنے کیلئے اودھ، دہلی اور دکھن اپنی اپنی ٹکسال کو مستند مانتے تھے اور حریفوں سے منوانے کی فکر میں رہتے تھے۔ اس مقصد کیلئے بھی زبان اور طرز ادا کو بنانے سجانے پر اصرار لازمی تھا۔ نتیجہ یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی تنقید میں ادبی محاسن کے لئے جو بھی اصطلاحیں وضع ہوئیں، بیشتر زبان وبیان ہی سے متعلق ہیں۔ سلاست روانی، سادگی، بے ساختگی، صفائی، شکوہ، شوخی، ظرافت وغیرہ وغیرہ ---------- کچھ اصطلاحیں مثلاً مضمون آفرینی، سوز وگداز، معاملہ بندی وغیرہ۔ بظاہر موضوع کے بارے میں ہیں لیکن عملی طور سے یہ بھی طرز ادا ہی کی مختلف صورتوں کے نام تھے۔

نوابوں کے خاتمے اور انگریزوں کی عملداری کے بعد ہمارے معاشرے کی صورت بدلی تو ادبی تخلیق و تحریر کے قالب بھی بدل گئے۔ شاعری، مشاعرے کی واہ واہ سے آزاد ہوئی تو غالبؔ سے اقبالؔ تک پہنچتے پہنچتے اور سے اور ہو گئی نثر میں پرانی مسجع اور مقفّٰی داستانیں اپنے شہزادوں اور شہزادیوں سمیت ملک عدم کو سدھاریں۔ دہلی میں تو مولوی نذیرؔ احمد، میر امّنؔ کے تلطف سے ناول اور افسانے کو فوراً ہی پرانے تکلّفات سے چھڑوا لائے۔ البتہ لکھنؤ میں شررؔ اور سرشارؔ دیرینہ روایت سے پوری طرح پہلو نہ بچا سکے، اس کے بعد جب پنجاب میں اردو تحریر کا دور دورہ ہوا تو زبان ابتدائی مراحل سے بہت دور نکل چکی تھی۔ پھر یہاں کے لکھنے والوں کو نہ اہل زبان ہونے کا ادّعا تھا نہ زبان کی نئی ٹکسال کھولنے کا سودا۔ اس پر حسن اتفاق اضافہ ہوا کہ حالیؔ اور آزادؔ نے ترکِ وطن کے بعد یہیں سکونت اختیار کی اور یہیں سے

شعر و تنقید کی جدید تحریک کا آغاز کیا۔ چنانچہ اردو کے اس نئے وطن میں ادبی تخلیق و تحریر کی قدریں اور معیار کلاسیکی روایت سے ہمیشہ قدرے مختلف رہے۔

یہ سب کچھ ہو چکا ہے لیکن ہمارے ادبی فکر و تخلیق پر پرانے مفروضوں کا اثر اور تصورات کی چھاپ اب تک باقی ہے۔ ان کے عمل اور رد عمل سے ہمیں دو طرح کا فی نقصان ہوا ہے۔ عمل سے یوں کہ ہماری شاعری میں پرانے مشاعروں اور ہماری نثر میں پرانے خطبوں اور داستانوں کے آزمودہ نسخے اب تک آزمائے جا رہے ہیں، ان نسخوں میں خیال کی سنجیدگی، تجربے کی سچائی اور خلوص، مشاہدے کی وسعت اور گہرائی، غرض ان تمام محاسن کو بہت کم دخل ہوتا ہے جو ادب اور ہرزہ سرائی میں فرق کرتے ہیں۔ اس نوع کے مرکبات تو محض بے مقصد خطابت بے مغز لفاظی اور بے روح اصوات کا الٹ پھیر ہوتے ہیں جن میں ذی شعور مذاق کا تسکین تو کیا تفریح کا سامان بھی نہیں ہوتا۔ پھر یہ ہے کہ ان کا رسوخ محض ادب تک ہی محدود نہیں ہمارے اور فنون بھی ان سے متاثر ہوئے ہیں۔ چنانچہ تقریربازی اور شعربازی پر سنجیدہ نظم و نثر کے دروازے بند ہونے لگے تو پہلے وہ تھیٹر اور پھر سینما میں جا گھسی، کبھی صحافت کے میدان میں اڈہ جمایا، کبھی عوامی موسیقی کا بیڑا غرق کیا۔

اور رد عمل سے یوں کہ جب مولانا حالؔی نے روایتی شاعری کے خلاف جہاد شروع کیا تو نئی روشنی کے جملہ نقاد یہ تلقین کرنے لگے کہ ہمارا کلاسیکی ادب سب کا سب دفتر بے معنی ہے۔ نظیر اکبر آبادی اور شاید میرؔ و غالبؔ تو کچھ آدھ پون شاعر تھے اس لئے کہ انہیں اپنے گرد و پیش کا کچھ نہ کچھ احساس تھا لیکن باقی بزرگوں نے تو رگِ گل سے بلبل کے پر باندھنے کے علاوہ کچھ کر کے ہی نہیں دیا۔ چنانچہ جب لوگ محض طرز ادا کے دلدادہ تھے تو ذوقؔ کو استاد اور غالبؔ کو مہمل گو سمجھتے تھے اور اب جو اس نظریئے سے برگشتہ ہوئے تو سوداؔ، مصحفیؔ اور داغؔ کو مسخرہ بنا دیا، نتیجہ یہ ہے کہ چند صاحب نظروں کے علاوہ ہمارے کلاسیکی ادب کے مکمل مقصود و مفہوم کا متوازن جائزہ بہت کم لوگوں نے لیا ہے، یوں نہ ہونا چاہئے تھا۔ ہم ذرا احتیاط سے دیکھیں تو ہم سوداؔ، انشاؔء، جرأتؔ، مصحفیؔ اور داغؔ کے ہاں بھی ویسا ہی

درد، ویسا ہی خلوص، ویسا ہی مشاہدہ، ویسا ہی شعور دریافت کر سکتے ہیں، جیسے عام طور سے میرؔ وغالبؔ سے منسوب کیا جاتا ہے۔ ان میں مناصب اور مدارج کا فرق ضرور ہے اور یہ بھی صحیح ہے کہ ان شعراء کے تجربے کی تہ تک پہنچنے کے لئے جھوٹے ملمّے کے بہت سے خول کھرچنے پڑتے ہیں۔ لیکن انہیں محض لفظی شعبدہ بازی قرار دینا صحیح نہیں، مثلاً داغؔ کا یہ شعر تو آپ جانتے ہی ہیں ؂

بھنویں تنتی ہیں، خنجر ہاتھ میں ہے تن کے بیٹھے ہیں
کسی سے آج بگڑی ہے جو وہ یوں بن کے بیٹھے ہیں

اگر اسے محض طرزادا سمجھئے تو شعر مہمل نہ سہی پوچ ضرور ہے لیکن اگر اسی شعر کو ہنگامۂ ۱۸۵۷ء کے پس منظر میں دیکھئے تو آپ کو اس میں معانی کی کئی تہیں ایسی نظر آئیں گی جن کا تعلق طرزادا سے زیادہ شاعر کے تجربے اور ماحول سے ہے۔

داغؔ کے بارے میں مجھے صحیح بصیرت پہلی بار اپنے محترم خواجہ منظور حسین صاحب سے گفتگو میں حاصل ہوئی جو اس موضوع پر ایک زمانے سے تحقیق کر رہے ہیں۔ یوں خواجہ صاحب کی تحقیق کی صورت کچھ پُرانے حکماء کے صدری نسخوں کی سی ہے جس سے صرف مقربین ہی مستفید ہو سکتے ہیں، خیر یہ تو جملہ معترضہ بیچ میں آن پڑا۔ اصل مسئلہ یہ ہے کہ موضوع یا طرزادا سے ایک طرف شیفتگی یا بیگانگی کے مابین صراط مستقیم کہاں ہے۔ ادبی تخلیق میں ان کا باہمی رشتہ اور تنقیدِ ادب میں ان کی اہمیت کیسے متعین کرتے ہیں؟

اس کا جواب یہ ہے کہ اچھے ادب میں موضوع اور طرزادا اصل میں ایک ہی شے کے دو پہلو ہوتے ہیں اور ان میں دوئی کا تصوّر غلط ہے، الفاظ اور ان کے معانی الگ الگ اور یکے بعد دیگرے نہیں ایک ساتھ اور بہ یک وقت ہم تک پہنچتے ہیں۔ اگر کسی کے پاس کہنے کی کوئی بات نہیں ہے تو اس کا طرز بیان کیا کرے گا اور اگر اسے بیان پر قدرت نہیں تو ہمیں یہ کھوج کیسے ملے گا کہ حضرت کیا کہنا چاہتے تھے، فیصلہ طلب بات صرف یہ ہے کہ ادب کوئی سنجیدہ، بامقصد اور ارفع شے ہے یا محض تفریح اور خوش وقتی کا بے وقعت سا ایک

حیلہ ؟ اگر ہم پہلی بات کو مانتے ہیں تو ہمیں یہ بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ محض زورِ بیان اور طرزِ ادا کے بل پر کوئی سنجیدہ، پُر خلوص اور سچا تجربہ وجود میں نہیں آسکتا لیکن یہ بھی اتنا صحیح ہے کہ کسی تجربے کا حسن، سچائی اور خلوص، حسنِ ادا و سہولتِ اظہار کے بغیر نمود میں نہیں آسکتے۔ فی بطن شاعر مضامین اور تجربات کے کیسے ہی خزائن موجود ہوں، قاری یا سامع کو ان سے واسطہ نہیں، ہم تو صرف اس کے نطق و قلم کی تخلیق کو پہچانتے ہیں اور اگر اس میں نقص ہے تو ہم یہی کہیں گے کہ محض طرزِ ادا ہی نہیں موضوع بھی ناقص تھا۔ باقی رہی یہ بات کہ موضوع یا خیال کی کم مائیگی کے باوجود ہم محض طرزِ ادا سے محظوظ نہیں ہو سکتے ہیں یا نہیں تو میں کہوں گا کہ یقیناً ایسا ہوتا ہے۔ شعر کی بندش چست ہو، کوئی محاورہ خوبی سے بندھ جائے، کوئی مشکل قافیہ بے ساختگی سے موزوں ہو جائے۔ ان سب باتوں میں لطف ملتا ہے۔ ایک خاص طرح کی فرحت حاصل ہوتی ہے لیکن ایسا ہی لطف اور ایسی ہی فرحت تو ہمیں ہر مداری کے کرتب بھی مہیا کرتے ہیں مداری پن اپنی جگہ بہت عمدہ فن ہے لیکن شاعری نہیں ہے مختصر یہ کہ ادب موضوعِ اظہار اور طریقِ اظہار دونوں سے عبارت ہے۔ موضوع بغیر خوبیٔ اظہار کے ناقص اور اظہار، خوبیٔ موضوع کے بغیر بے معنی، ہاں اگر ان میں فوقیت اور تقدیم و تاخیر کا تعین لازمی ہو تو ظاہر ہے کہ فوقیت اور اولیت تجربے اور موضوع ہی کو حاصل ہے اس لئے کہ اسی کی گرمی اور تڑپ اظہار اور طرزِ ادا کا تقاضا کرتی ہے۔ انہیں وجود میں لاتی ہے اور ان کے اسالیب متعین کرتی ہے۔

مسائل

پاکستانی تہذیب کا مسئلہ

کریں گے اہل نظر تازہ بستیاں آباد
مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد

اقبال مرحوم کی پہلی بات تو پوری ہو چکی، یعنی پاکستان کی بستی بس گئی لیکن ہمارے اہل نظر ابھی تک یہ طے نہیں کر پائے کہ اپنی نگاہ کو کیا کریں۔ اہل نظر کو یہ الجھن اس لئے درپیش ہے کہ ان کا کاروبار اس شے سے بندھا ہے جسے اب سے پہلے کلچر یا تہذیب اور آج کل "ثقافت" کہتے ہیں۔ سب سے پہلے آپ اسی بات پر غور فرمایئے کہ ہم نے ایسی لطیف شے کے لئے ایسا "ثقیف" لفظ کیوں چُنا ہے۔ محض اس لئے کہ یہ لفظ کوفہ و بغداد کا باشندہ ہے اور اس لئے معتبر ہے۔ شاید آپ کو یاد ہوگا کہ اب سے کچھ عرصہ پہلے ریڈیو پاکستان کی بستی میں ٹھمری اور دادرا کا حقہ پانی بند ہو گیا تھا اور میرؔ و غالبؔ کی غزلیں مصری اور ایرانی دھنوں میں ذبح کی جاتی تھیں۔ پھر بعض بزرگ نہایت سنجیدگی سے یہ تبلیغ کرنے لگے کہ

ہماری قومی زبان عربی ہونی چاہئے۔ یہ اُردو، بنگلہ، پنجابی، سندھی، پشتو، سب گناہ گار اور غیر اسلامی بولیاں ہیں۔ اور یہ ہنگامہ توروزمرہ کی بات ہے کہ اُدھر بعض اہل کاروں نے دیسی بدیسی مہمانوں کے اصرار پر کلچرل شو کے نام سے ایک آدھ ڈھولک گیت، خٹک ناچ اور فلمی ستاروں کا اہتمام کیا ادھر جملہ منابر سے اعلان ہوا کہ بعض اوباشوں اور تخریب پسندوں کے ہاتھوں قوم کی طہارت خطرے میں ہے۔ تو اہل نظر کی عافیت اسی میں ہے کہ قوم اور اکابرین قوم سے پہلے یہ مسئلہ نپٹائیں کہ کلچریا تہذیب کا فنی اور جمالیاتی حصہ موسیقی مصوری، ادب، فلم، تھیٹر وغیرہ حلال ہے یا حرام۔ یہاں تک تو شاید سبھی متفق ہوں گے کہ ہر فن فنکار کی ذہنیت اور دسترس کے مطابق اعلیٰ بھی ہو سکتا ہے ادنیٰ بھی، حسین بھی، مکروہ بھی، پاکیزہ بھی، فحش بھی، خیر آموز بھی اور شرانگیز بھی لیکن بحث توان بزرگوں سے ہے جو اس میدان میں خذ ما صفا کے قائل ہی نہیں جو یہ سمجھتے ہیں کہ ساز اور موقلم، پائل اور سلولائڈ یکسر شیطانی ایجادات ہیں جن سے کسی خیر و خوبی کی توقع بجائے خود گناہِ کبیرہ ہے۔ ان بزرگوں کی تبلیغ اتنی کارگر تو نہیں ہو سکی کہ قوم یا حکومت جملہ فنون اور تہذیبی سرگرمیوں پر تعزیر لگادے لیکن ابھی تک قومی یا ریاستی اداروں نے واضح اور غیر مبہم طور سے اس نقطۂ نظر کی نفی بھی نہیں کی۔ نتیجہ یہ ہے کہ ہمارے فنی اور تہذیبی کاروبار کی کیفیت کچھ ایسی ہے جیسے بزرگوں کی آنکھ بچا کر سگریٹ پی جاتی ہے۔ اس سے دو خرابیاں پیدا ہوتی ہیں۔ اوّل یہ کہ اس کی گھٹن میں وہ وجدان اور خروش ممکن نہیں جو صریرِ خامہ کے لئے نوائے سروش ہے۔ فن آزادیٔ اظہار سے عبارت ہے۔ ڈر، خوف اور ندامت کی فضا فنی تخلیق کے لئے زہر قاتل سے کم نہیں۔ دوم یہ کہ حرمت اور ملت کے تذبذب میں ہم جائز فنی اور اختلافی احتساب کے معیار بھی وضع نہیں کرسکے۔ چنانچہ میکلوڈ روڈ پر "یکے والی" دندناتی پھرے تو کوئی نہیں پوچھتا۔ پلازا میں روشن آراء بیگم اور اقبال بیگم گانے لگیں تو اخباروں کی سُرخیاں ڈھارنے لگتی ہیں۔ اس دورخی کا واحد کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ عمومی طور سے ہم ابھی تک فحاش اور فنکاری ہنر اور خرافات کی تمیز اور پہچان نہیں سیکھ سکے۔ اس صورت حال سے اہل شرعِ خوش ہوں تو

ہوں اہل نظر یقیناً دل تنگ ہوں گے۔

فرض کیجئے کہ اس بنیادی مسئلے کا فیصلہ اہل نظر کے حق میں رہا اور یہ تسلیم ہو گیا کہ فنی اور تہذیبی سرگرمیاں اعمال قبیحہ اور افعال شنیعہ نہیں ہیں تو اگلا سوال یہ اٹھے گا کہ پاکستانی تہذیب یا کلچر جیسی کوئی شے ہے بھی کہ نہیں۔ اور اگر ہے تو اس کی نوعیت اور خدوخال کیا ہیں۔ اس کی پرورش اور ترقی کیسے ممکن ہے؟ سہل بات یہ ہے کہ آپ کلچر یا تہذیب کو ایک ایسی شے تصور کیجئے جس کی تین اطراف ہیں، طول، عرض اور گہرائی۔ ظاہر ہے کہ قومی تہذیب کسی قوم ہی کی ہو سکتی ہے، قوم ہو گی تو اس کی تاریخ بھی ہو گی، وطن بھی ہو گا، معاشرتی نظام بھی ہو گا۔ تہذیب کا طول آپ اس کی تاریخی عمر کو کہہ لیجئے یعنی وہ زمانہ جواب سے اس دور تک پہنچتا ہے جسے کوئی قوم اپنا ہنگام پیدائش تصور کرتی ہے۔ اس تہذیب کی علاقائی یا جغرافیائی حدود کو اس کا عرض یا چوڑان تصور کیجئے اور جس حد تک اس تہذیب کی مختلف قومی طبقوں اور عوام میں نفوذ اور رسائی ہو، اسے اس مخصوص تہذیب کی گہرائی سمجھ لیجئے۔ جب تک آپ قومی اور اجتماعی طور سے یہ طے نہ کریں کہ آپ کی تہذیبی تاریخ کی کہاں سے ابتدا ہوئی ہے۔ آپ یہ بھی فیصلہ نہیں کر سکتے کہ آپ کا تہذیبی ورثہ اور تہذیبی روایتیں کیا ہیں۔ اسی طرح یہ ذہن نشیں کرنا بھی ضروری ہے کہ دیسی تہذیب اور بدیسی تہذیبوں کی سرحدیں کہاں ہیں اور یہ بھی کہ جسے ہم قومی تہذیب کہتے ہیں اس کا سابقہ قومی عوام سے ہے یا چند گنے چنے "بنگلہ نشین" خاندانوں سے۔

ایک بات اور بھی ہے، تہذیب یا کلچر کا ایک ظاہری پہلو ہے ایک باطنی، جب آپ کسی شخص کو مہذب یا تہذیب یافتہ کہتے ہیں تو آپ اس کے ظاہر و باطن دونوں کی شائستگی کا اعتراف کرتے ہیں۔ یہی صورت قومی تہذیب کی ہے اس کے باطنی حصے میں وہ تمام مادّی، اخلاقی اور جمالیاتی قدریں، وہ تمام عقیدے، اُمنگیں، تجربے، خواب اور آدرش شامل ہوتے ہیں جنہیں قوم یا اس کا بااختیار طبقہ تسلیم کرتا ہے۔ یہ باطنی کیفیتیں تہذیب کی ظاہری صورت میں دو طرح نمایاں ہوتی ہیں۔ اوّل اس بکھری ہوئی ناتراشیدہ صورت میں جسے ہم

کسی معاشرے کا Way of life رہن سہن یا زندگی کا روزمرہ کہتے ہیں۔ دوم اس منجھی ہوئی، ترشی ہوئی، ڈھلی ہوئی صورت میں جو حسن و فن کے ذخائر اور تخلیق میں متشکل ہوتی ہے۔

اب پاکستان کی قومی تہذیب کے طول و عرض، گہرائی اور ظاہر و باطن پر قیاس فرمایئے۔ ہم نے عرض کیا تھا کہ قومی تہذیب سے پہلے قوم کا وجود ہونا چاہئے تو گویا سب سے پہلے ہمیں طے کرنا چاہئے کہ پاکستانی قوم کیا چیز ہے؟ یہ سوال تہذیبی نہیں سیاسی ہے۔ لیکن ہمارے سیاسی مدبرین نے ابھی تک اس کا کوئی متفقہ اور تسلی بخش جواب نہیں دیا۔ بعض بزرگ یہ فرماتے ہیں کہ ہم سرے سے قومیت اور وطنیت کے قائل ہی نہیں۔ ظاہر ہے کہ ان لوگوں سے الجھنا بیکار ہے۔ اس لئے کہ ان کی نظر میں پاکستان کا وجود یا عدم وجود کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ دوسرا فرقہ ان حضرات کا ہے جو پاکستانی قومیت اور وطنیت کو بظاہر تسلیم کرتے ہیں لیکن یہ ماننے کو تیار نہیں کہ ہماری قوم یا وطن کی بنیاد میں ہم مذہبی اور اشتراک دین کے علاوہ اور بھی جزو شامل ہیں۔ اس کی دلیل میں یہ کہا جاتا ہے کہ ہمارا ملک دو حصوں میں منقسم ہے اور مغربی و مشرقی پاکستان کے باشندوں میں دین متین کے علاوہ کوئی رشتہ مشترک نہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ دینی رشتہ بہت ہی عظیم و عزیز رشتہ ہے لیکن الجھن یہ ہے کہ یہ رشتہ مشرقی اور مغربی پاکستان کے مسلمانوں سے مخصوص نہیں، یہ رشتہ تو ہم سے افغانوں، ایرانیوں، تورانیوں، سوڈانیوں، سمالیوں، ملائیوں اور انڈونیشیوں کا بھی ہے۔ اگر مشرقی اور مغربی پاکستان میں صرف یہی ایک رشتہ ہے تو پھر موجودہ یکجائی کے بجائے مغربی پاکستان کے مسلمانوں نے ایران یا افغانستان اور مشرقی پاکستان کے باسیوں نے ملایا یا انڈونیشیا سے ناطہ کیوں نہ جوڑ لیا جو جغرافیائی اور تاریخی امتیاز سے ان کے قریب تر ہیں۔ اگر یوں نہیں ہوا اور نہ ایسا ہم چاہتے ہیں۔ تو ہم مذہبی کے علاوہ کوئی اور بھی رشتہ ہوگا۔ جن کے سبب سے ہم مذہب ہی نہیں ہموطن بھی ہیں اور یہ رشتہ مذہبی اور دینی نہیں، دنیوی اور سیاسی ہی ہو سکتا ہے اور یہی رشتہ ہماری منفرد اور جداگانہ سیاسی قومیت کی بنیاد میں شامل رہا ہوگا

اور جب تک ہم اسے واضح اور قبول نہیں کرتے قومی اور سیاسی یکجہتی کی امید لاحاصل ہے۔

خیر فرض کر لیجئے کہ یہ مسئلہ طے ہو چکا ہے آگے چلئے، ہماری تہذیب کا نقطۂ آغاز کیا ہے؟ پاکستان کی سیاسی تاریخ ابھی بسم اللہ کے مراحل میں ہے لیکن اس خطے کے تہذیبی ماٹر کی عمر پانچ ہزار برس سے اوپر ہے۔ چنانچہ ایک صورت تو یہ ہے کہ ہم اپنی قومی اور تہذیبی تاریخ موہنجوڈاڑو اور ہڑپہ سے شروع کریں۔ اگر یہ صورت ہمیں قبول ہے تو ہمیں وہ تہذیبی ورثہ بھی اپنانا ہوگا جو درمیانی ادوار میں ویدک، برہمنی، یونانی اور بدھ معاشروں نے پیدا کیا۔ اس میں یہ الجھن ہے کہ ہمیں اپنے فنی اور تہذیبی تصور اور تخیل میں کافی ترمیم کرنا پڑے گی۔ دوسری صورت یہ ہے کہ ہم اپنی تاریخ برصغیر ہند میں مسلمانوں کے ورود سے شروع کریں۔ اس میں یہ الجھن ہے کہ ہمارے اجداد کسی قوم، وطن یا تہذیب کے نمائندہ نہ تھے ان میں عرب بھی تھے، ایرانی بھی، افغانی بھی، تورانی بھی، ہر ایک کی تہذیب الگ اور تاریخ جدا، مذہبی اور اخلاقی قدروں کے اشتراک اور طویل تاریخی اختلاط کے باعث ان تہذیبوں میں بہت سی باتیں مشابہ ضرور ہیں لیکن کوئی ترک، عربی تہذیب یا قومیت کو اپنانے پر تیار نہیں، نہ کوئی عرب، ایرانی تہذیب و تاریخ کی وراثت قبول کرتا ہے۔ پھر ان سب تہذیبوں کی ابتداء ازمنہ اسلام میں ہوتی ہے اور ان کے موجودہ نام لیوا اس قدیم وراثت سے نہ منکر ہیں نہ شرمسار۔ عرب امراء القیس کے معتقد ہیں تو ایرانی تختِ جمشید پر نازاں، مصری تہذیب فراعنہ پر اتراتے ہیں تو مغول فاتح عالم چنگیز خاں کے ماٹر کی تلاش میں سرگرداں۔ ظاہر ہے کہ ہماری تہذیب کا مولد نہ امراء القیس کا نجد ہے، نہ جمشید و ضحاک کا ایران، نہ چنگیز و ہلاکو کا ترکستان ہم اپنی تہذیب کا نقطہ آغاز جو بھی ٹھہرائیں ایک بات طے ہے اور یہ ہے کہ اس تہذیب کا مولد و مسکن اسی سرزمین پہ ہے اور ہونا چاہئے ورنہ ہم اسے قومی اور پاکستانی نہ کہہ سکیں گے۔

اب اس تہذیب کے عرض یا جغرافیائی حدود کا مسئلہ لیجئے۔ ایسی ہی الجھنیں یہاں بھی سامنے آتی ہیں۔ اول تو یہی ہے کہ ہمارے ملک کے دو الگ تھلگ حصے ہیں۔ ایک مشرقی

ایک مغربی، تاریخی، جغرافیائی اور تہذیبی اعتبار سے مغربی جزو مغربی اور وسط ایشیائی ممالک سے متاثر ہے۔ مشرقی حصہ جنوبی ایشیائی ممالک سے، چنانچہ سیاسی اور مذہبی یگانگت کے باوصف ملک کے دونوں حصوں کی زبانیں مختلف ہیں۔ اور، معاشرتی اقدار و اطوار غیر مشابہ، پھر مغربی پاکستان میں پنجابی، سندھی، پٹھان اور بلوچی معاشرے ہیں۔ جن کی بولیوں اور سماجی تہذیبوں میں فرق ہے۔ یہ تو داخلی کیفیت ہے۔ پھر یہ ہے کہ مغربی پاکستان کی قومی زبان اردو زبان قرار پائی ہے جس کا اصلی دیس واہگہ سے ادھر نہیں جمنا سے ادھر ہے اور اس کے بزرگ ترین شاعر اور ادیب ہماری سرحدوں سے دور محو خواب ہیں۔ اسی طرح ہماری موسیقی، مصوری، فن تعمیر اور دوسرے فنون کی تربیت اور پرورش بھی بیشتر ایسے مراکز میں ہوئی جو ریڈ کلف صاحب نے ہماری حدود میں شامل نہیں کئے۔ ان پیچیدگیوں سے نپٹنے کی ایک ترکیب تو وہ ہے جو ہمارے ایک اردو کے پروفیسر صاحب برتا کرتے تھے۔ ان کا وطیرہ یہ تھا کہ جہاں غالبؔ کا کوئی تفسیر طلب شعر سامنے آیا جھٹ سے کہہ دیا "اجی خاک ڈالو، لغو شعر ہے۔ آگے پڑھو"۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ انہیں سلجھانے کی کوئی تدبیر کی جائے۔ اگر ہم یہ تسلیم کریں کہ قومی تہذیب محض تفریح اور دل لگی کی بات نہیں قومی تشکیل و تعمیر کا بنیادی جزو ہے اور ساتھ ہی یہ بھی مان لیں کہ یہ کوئی فطری اور پیدائشی صفت نہیں بلکہ ارادی اور تخلیقی عمل ہے تو سنجیدہ فکر و کاوش کے بعد ہمیں یہ متعین کرنے میں دقت نہیں ہونی چاہئے کہ ہمارے ہاں جو تہذیبی شیرازہ بکھرا پڑا ہے اس کے اوراق سے ایک امتیازی پاکستانی تہذیب کا نسخہ کیونکر تالیف ہو سکتا ہے جو ہمارے ماضی و حال سے مزین بھی ہو اور ان شاہکاروں سے مختلف اور ممتاز بھی جو ہم سے دور گنگ و جمن، دجلہ فرات اور وحش و آمو کی وادیوں میں تخلیق ہوئے۔

صرف ایک بات اور باقی ہے یعنی تہذیب یا کلچر کی گہرائی کا سوال۔ اس کا انحصار بیشتر سماجی یا معاشرتی نظام پر ہوتا ہے۔ یوں بھی ہو سکتا ہے کہ کسی معاشرے میں علم و فن، تہذیب و شائستگی زندگی کی دوسری نعمتوں کی طرح ایک بہت ہی محدود طبقے سے مخصوص

ہوں اور یوں بھی ممکن ہے کہ قومی معاشرہ بہت غیر مساوی اور اس کے مختلف طبقوں میں بہت دوری نہ ہو۔ انسانی تاریخ، ماضی و حال میں دونوں طرح کی تہذیبوں سے آشنا ہے، ہماری موجودہ صورتِ حال کچھ ایسی مبہم اور پراگندہ ہے کہ ہمارے ہاں بیک وقت کئی طرح کی تہذیبیں رائج ہیں ایک ہمارے دیہات کے پچھڑے ہوئے غیر تعلیم یافتہ عوام کی "لوک تہذیب" جس کی ترقی کی راہیں ایک زمانہ سے بند پڑی ہیں، پھر ہمارے شہری عوام اور متوسط طبقے کی مفلس اور سراسیمہ سفید پوش تہذیب ہے جو ہر سیاسی انقلاب کی پیروی کرتی ہے اور آخر میں سول لائنز کی اس سے بھی زیادہ قابلِ رحم تہذیب یا عدم تہذیب ہے جس کی محفل حال و قال میں آج کل Elevis presely اور راک اینڈ رول کا چرچا ہے۔

لیکن اس افراتفری کے باوجود ہمارے ہاں چابک دست مصور بھی، نامور موسیقار بھی، اعلیٰ ادیب بھی، شاعر بھی، دستکار بھی، اداکار بھی ہیں۔ جنہیں کچھ معلوم نہیں کہ کون ان سے کیا چاہتا ہے۔ وہ کن قدروں، عقیدوں، امنگوں، صعوبتوں، آرزوؤں اور طریقِ حیات کی ترجمانی کریں اور کس کے لئے کریں، ان مقاصد اور منازل کا تعین اور تفسیر بھی ایک حد تک اہل نظر ہی کا کام ہے۔ لیکن ان سے زیادہ ایسے اکابرینِ قوم کا جو کلچر، تہذیب یا فن کا نام سنتے ہی یہ سوال کرتے ہیں کہ اس شے کے فوائد بیان کیجئے اس سے قومی خزانہ میں کتنا پیسہ آتا ہے۔ زرِ مبادلہ میں کیا بچت ہوتی ہے۔ گندم کی پیداوار میں کیا اضافہ ہوتا ہے اور اگر یہ کچھ نہیں ہوتا تو کیا ہوتا ہے۔ ان بزرگوں کی خدمت میں یہی عرض کیا جاسکتا ہے کہ قومی تہذیب کی تشکیل سے یہ سب کچھ تو شاید نہیں ہوتا لیکن اس کے بغیر ان میں سے یقیناً کچھ بھی نہیں ہوتا۔ وہ اس لئے کہ اپنا قومی مقام پہچاننے کی اولین شرط یہی ہے۔

جہانِ نو ہو رہا ہے پیدا

ہمارے ادب میں جہانِ نو پیدا ہو رہا ہے یا نہیں، یہ ایسی طے شدہ بات نہیں، جیسی گفتگو کے موضوع سے معلوم ہوتی ہے، البتہ قیاس ضرور کہتا ہے کہ جہانِ نو تو ضرور پیدا ہو رہا ہوگا اور اگر نہیں پیدا ہو رہا ہے تو جلد یا بدیر اس کی پیدائش کے اسباب مہیا ہو جائیں گے۔ سماجی عروج و زوال کے ساتھ زبان و ادب کو بھی نشیب و فراز کے مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ کسی ایک دور کی پستی یا بلندی کو سامنے رکھ کر ہم ادب و زبان کے مستقبل کے متعلق کوئی قطعی حکم نہیں لگا سکتے اس کی وضاحت کے لئے ذرا اردو ادب اور اردو زبان کی تاریخ پر نظر ڈالئے جب اردو زبان کی شیرازہ بندی ہوئی تو مغل بادشاہی کا شیرازہ بکھر رہا تھا۔ اردو ادب نے جنم لیا تو مغلیہ تہذیب دم توڑ رہی تھی۔ بیک وقت عروج اور زوال دونوں کا عمل جاری تھا۔ اگرچہ یہ عمل بہت دیر تک نہ چل سکا اور تھوڑے ہی دنوں میں سماجی زوال نے ادبی عروج پر غلبہ پالیا۔ اس سے یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ حکومت کا زوال ہمیشہ ادبی زوال کا پیش خیمہ ہوتا ہے۔ نہ اس کے یہ معنی ہیں کہ خارجی سیاسی اثرات کا نفوذ ہمیشہ ملکی زبان یا ادب کے لئے زہر قاتل کا اثر رکھتا ہے۔ اصلی بات یہ ہے کہ جس طرح کوئی پودا دھوپ، پانی اور ہوا کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا یا جس طرح انسانی عضا بھوک اور فاقے سے مضمحل ہو جاتے ہیں۔ یہی کیفیت زبان اور ادب کی بھی ہے اگر زبان کو غذا اور حرکت سے محروم کر دیا جائے تو انسانی جسم کی طرح اس

میں بھی دوران خون سست پڑ جاتا ہے۔ اور اگر زبان کے تن میں لہو نہ ہو تو ادب کے دل کی دھڑکن خود بخود بند ہو جاتی ہے۔ اسی وجہ سے عبرانی، یونانی اور سنسکرت کا عظیم الشان ادب کئی صدیوں سے موت کی نیند سو رہا ہے۔ صیہونیوں اور برہمنہ کی مسلسل اور سر توڑ کوششیں ان مردہ ہڈیوں میں جان نہیں ڈال سکیں۔ تو وہ کیا چیز ہے جو زبان یا ادب کے لئے غذا کا کام دیتی ہے۔ جو زبان کا دورہ خون اور ادب کی حرارت عزیزی بر قرار رکھتی ہے۔

یہ تو بالکل ابتدائی سی بات ہے کہ الفاظ و تراکیب، تشبیہیں، اصطلاحیں، پھر ان مفردات کے ان گنت مرکبات نہ زمین سے اگتے ہیں، نہ آسمان سے برستے ہیں۔ انہیں ذہن انسانی ہی تخلیق کرتا ہے اور وہ بھی تفریحاً نہیں۔۔۔ ضرورتاً۔ تو اگر کسی کے ذہن پر وہ کسی فرد کا ذہن ہو یا کسی سماج کا۔ کوئی نیا تصور، کوئی نیا مشاہدہ، کوئی نیا خیال وارد ہی نہ ہو تو وہ ذہن اس کے اظہار کی ضرورت کیوں محسوس کرنے لگا۔ اور اگر اظہار مقصود نہیں تو زبان سے فائدہ؟ دوسری بات یہ ہے کہ جتنے زیادہ لوگ اور مختلف مزاجوں اور طبقوں کے لوگ کسی زبان کو استعمال کریں گے اسی قدر اس زبان میں اظہار و تجسّس کا حلقہ وسیع ہو گا اور اسی نسبت سے زبان کو اپنا دامن پھیلانا پڑے گا۔ چنانچہ زبان میں انحطاط دو طرح سے ہوتا ہے۔ اگر کوئی زبان سمٹتے سمٹتے ایک بہت ہی محدود طبقہ کی زبان بن کر رہ جائے اور جملہ عوام کے تجربات، مشاہدات، جذبات اور خیالات کی ترجمانی چھوڑ دے تو اس کی وہی کیفیت ہو جائے گی جو کسی مقید انسان یا محبوس پرندے کی ہوتی ہے۔ یہ زبان دھیرے دھیرے دم گھٹ کر مر جائے گی۔ ادب زبان ہی کی جذباتی، مزیّن اور منزّہ صورت ہے اور ادب کا عروج و زوال زبان ہی کے انحطاط و ترقی سے وابستہ ہے، اتنا فرق ضرور ہے کہ اچھے ادب کی تخلیق کے لئے اور لوازمات کے علاوہ انفرادی اور اجتماعی جذباتی ہیجان کا وجود لازمی ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ کسی دور میں ادب کا جہانِ نو جب ہی پیدا ہو سکتا ہے کہ اوّل تو اس دور کے لکھنے والے ذہنی اور جذباتی طور پر کچھ لکھنے کے لئے مضطرب اور بے قرار ہوں، دوسرے اس اضطراب کے اظہار کے لئے لسانی صلاحیتیں موجود ہوں۔ یہ دونوں باتیں اصل میں ایک ہی

عمل کے دو پہلو ہیں۔ تجربہ اور مشاہدہ سے اظہار کی آرزو پیدا ہوتی ہے۔ یہ آرزو اپنے لئے نفلی قالب تخلیق کرتی ہے اور ان تخلیقات کے موزوں مصرف اور ترتیب سے ادب پیدا ہوتا ہے۔ مغلیہ سماج کے آخری دور کی کیفیت آپ سب جانتے ہیں۔ یوں تو اردو، عوام وخواص سبھی کی بولی تھی لیکن وہ اردو جس میں شعر یا قصہ لکھا جاتا تھا عوام کی روزمرہ بولی سے دامن چھڑا کر ایک بہت باتکلف اور پر تصنع بولی بن چکی تھی۔ جس کا رواج بیشتر عمراء کی محفلوں میں تھا۔ اس زبان کی ٹیکسال شہر و دیہات کے کوچہ وبازار سے لال قلعہ اور مٹیا محل کی حرم سراؤں میں اٹھ گئی تھی۔ اگرچہ غزل گائی ہر جگہ جاتی تھی لیکن بنائی جاتی تھی صرف نوابین ورؤسا کے محلوں اور دیوان خانوں میں۔ چنانچہ زبان اور ادب کی رگوں میں اس تازہ خون کا داخلہ بند ہو چکا تھا جسے عوام کا روزمرہ اختلاط، ان کے تجربات اور مشاہدات پیدا کرتے ہیں۔ اگر وہ طبقہ جو اس دور میں ادب کا سرپرست اور کفیل تھا۔ آسودہ، قوی، تنومند اور جاندار طبقہ ہوتا، تو ان کا فکر و جذبہ شاید گلستانِ ادب کی آبیاری کرتا رہتا۔ لیکن وہاں تو بقول غالبؔ سوائے حسرت تعمیر گھر میں کچھ تھا ہی نہیں، مذہب، سیاست، معاشرت، غرضکہ وہ سب ادارے جو انسانی ذہن کو سوچنے سمجھنے اور محسوس کرنے پر راغب کرتے ہیں، مردہ اور بے جان ہو چکے تھے۔ جاگیرداری نظام میں عوامی سیاست کو یوں بھی دخل نہیں ہوتا اور آخری مغلیہ دور میں بالکل ہی نہیں تھا۔ معاشرت بھی محض آداب ورسوم کا ایک میکانکی آئین بن چکی تھی، اور دینی تفکر کا وہ پودا جو ہندستان میں حضرت مجدد الف ثانی رحمتہ اللہ علیہ نے لگایا تھا عدم توجہ سے سوکھ چکا تھا۔ چنانچہ اس دَور کے مہذب طبقہ پر فکر و جذبہ کی سبھی راہیں بند ہو چکی تھیں، نہ ان کی زندگی میں امید اور مسرت وانبساط کی روشنی تھی، نہ سوز و درد کا سایہ، جینے سے بیزار اور موت سے سہما ہوا انسان شعر یا افسانے لکھے تو کیوں؟ اور لکھے بھی تو کس موضوع پر؟ نتیجہ یہ ہوا کہ جس سرعت سے اردو ادب کے محلات ولیؔ اور میرؔ و سوداؔ نے تعمیر کئے اسی سرعت سے ان محلات کے در و دیوار کو تخریب کی دیمک چاٹنے لگی۔

یہ دردناک منظر صرف حزن اور اداسی کے جذبات ابھار سکتا تھا، اور اردو ادب کی

خوش قسمتی سے اس جذبے کو غالبؔ میں ایک ایسا بلیغ، اور موثر ترجمان عطا ہوا کہ ایک شاعر کے کلام سے سارے دور کے ادبی انحطاط کی تلافی ہوگئی لیکن غالبؔ کو اس بات کا احساس نہیں تھا کہ اس کی آنکھوں سے اوجھل اسی تخریب اور انحطاط کے دور میں جہانِ نو کی تعمیر بھی ہو رہی ہے۔ وہ جہاں جس کے معمار حالیؔ، سر سیدؔ اور نذیر احمدؔ تھے، شمع تیموری گل ہونے کے بعد فرنگی حکومت کے قیام نے ملک میں ایسے اسباب مہیا کر دیئے کہ جمود اور بے حسی کا وہ نقشہ جو ابھی بیان کیا گیا ہے یکسر بدل گیا ہے۔ مضمحل اور بیکار جاگیر دار سماج کی قیادت سے معزول ہو گئے اور ان کا منصب ایک نئے متوسط طبقے نے سنبھالا جس کا ذہن بیدار بھی تھا اور روشن بھی، جس کے دل میں درد بھی تھا اور ولولہ بھی، اس طبقے کے ترجمانوں نے زبان کو محلوں کی قید سے نکالا۔ اپنے نئے ماحول سے مطابقت اور مفاہمت کی خاطر سیاست، معاشرت اور مذہب کو نئے سانچوں میں ڈھالا اور اس اختلاط کو اپنی بولی میں ادا کرنے کی راہیں نکالیں۔ شاہ ولی اللہؒ نے دینی تفکر کو دوبارہ رواج دیا، سر سیدؔ نے اس تفکر کی افادی تاویلات سے عوامی ذہن کو مغربی اسالیبِ خیال کے لئے آمادہ کیا۔ نذیر احمدؔ نے پرانی اور نئی معاشرت کی جذباتی تفسیر کی، حالیؔ نے اس نئے طبقے کے لئے نئی سیاسی اور اخلاقی قدریں وضع کیں اور ادب کا نیم ویران چمن دنوں میں دوبارہ تروتازہ نظر آنے لگا۔ اس چمن کی آرائش وتزئین میں جو کمی باقی تھی وہ اقبالؔ نے اپنے خونِ جگر اور گرمئ نفس سے پوری کر دی۔ لیکن دانائے رازِ زندگی اسرار و رموز پوری طرح افشا بھی نہ کرنے پائے تھے کہ اس نئے دور کی تعمیر میں خرابی کی مضمر صورت آشکارا ہو گئی، اور چمن کے لہلہاتے ہوئے پیڑ ایک ایک کر کے پھر سوکھنے لگے۔ ادھر خلافت اور ترکِ موالات کی تحریکوں کا زور کم ہوا، ادھر ہندستان کے سفید پوش طبقے کی امیدوں اور حوصلوں پر اوس پڑ گئی۔ خاص طور پر مسلمان جو ہندستان میں کم تعداد میں تھے اور کم اوقات بھی، اپنے مستقبل کے متعلق بہت ہراساں اور بددل ہوئے۔

یورپ میں اشتراکی اور فاشی طاقتوں کا عروج اور ۱۹۲۹ء کے بعد دنیا بھر میں کساد

بازاری کا دور دورہ متوسط طبقہ کے لئے خاص طور سے حوصلہ شکن باتیں تھیں۔ وہ مستقبل جو کچھ دنوں پہلے بہت روشن تھا اب تاریک دکھائی دینے لگا۔ ماضی کی دلکشی بڑھ گئی، حال سے گریز کی راہیں تلاش کی جانے لگیں اور جنگ عظیم کے بعد وہ عجیب و غریب ادب پیدا ہوا جسے ادب لطیف کہتے ہیں۔ ادبی زبان رومانوی تراکیب و اصطلاحات کا ایک مضحکہ خیز مرکب بن گئی۔ اور ایک عام ادیب کا ذہن جذبہ و خیال سے ویسا ہی محروم ہو گیا جیسے مغلیہ درباری شعراء کا تھا۔ حسرتؔ موہانی، پریم چند، حفیظؔ، جگرؔ، جوشؔ وغیرہ کی کاوش سے اتنا ضرور ہوا کہ شجرِ ادب کی کبھی ایک شاخ ہری ہو گئی کبھی دوسری شاخ پر شگوفے پھوٹے، لیکن پیڑ کا تنا سوکھتا ہی گیا۔

۱۹۳۴ء میں ترقی پسند تحریک نے ایک انقلاب کی طرح ڈالنی چاہی اور تھوڑے ہی دنوں میں ایک جہانِ نو کے دھندلے دھندلے نقوش اُفق ادب پر یکجا ہونے شروع ہو گئے، ترقی پسند ادیبوں نے مرض کی صحیح تشخیص کی تھی اور ان کا تجویز کردہ علاج بھی صحیح تھا۔ لیکن اوّل تو ان میں غالبؔ یا اقبالؔ یا نذیر احمدؔ کے پایہ کا کوئی ادیب تھا نہیں۔ جو اس نئے گھروندے کا محل بنا سکتا۔ اور دوسرے اس تحریک کے علمبردار ابھی ٹھیک سے یکجا بھی نہیں ہونے پائے تھے کہ دوسری جنگ عظیم نے ان کی صفوں کو درہم برہم کر دیا اور اب یہ حالت ہے کہ ہمارے ادب میں افراتفری اور نفسا نفسی کا عالم ہے، ہر چھوٹا موٹا ادیب اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد کو فلک بوس محل سمجھے بیٹھا ہے، جس کی تعمیر کے لئے باہر سے چونا پتھر لانے کی ضرورت نہیں، محض لختِ جگر اور لعابِ ذہن کافی ہیں۔ خیال تھا کہ پاکستان بن جانے کے بعد ہماری سیاسی اور سماجی زندگی میں لازماً ایک نیا خروش پیدا ہو گا اور نئی سلطنت اور نئی سماج کی تعمیر کے لئے نئی قوتیں برسرکار آئیں گی۔ فکر و جذبہ کے نئے چشمے پھوٹیں گے۔ کاوش و عمل کی نئی راہیں کھلیں گی۔ اور ان سب محرکات کی وجہ سے ادب و زبان کی گاڑی بھی آگے چلے گی۔ ابھی تک مختلف وجوہ کے باعث یہ کچھ نہیں ہو پایا۔ لیکن غالباً ہماری آنکھوں سے اوجھل اس جہانِ نو کی بنیادیں دھیرے دھیرے استوار کی جا رہی ہیں۔ ابھی یہ کہنا مشکل ہے

کہ اس نئے جہان کے خدو خال کیا ہوں گے۔ ابھی تو یہی طے نہیں ہے کہ ہماری زبان کی صورت کیا ہو گی۔ ہماری ادبی زبان یعنی اردو ہمارے ملک کے کسی حصہ میں بھی روزمرہ بولی کی حیثیت سے رائج نہیں۔ ہمارے بیشتر ادیبوں نے اردو میں نہ کسی بچے کو روٹھتے ہوئے سنا ہے نہ کسی ماں کو لوری دیتے ہوئے، انہیں یہ بھی نہیں معلوم کہ روزمرہ زندگی میں دو مرد لڑتے ہیں تو کیا گالی بکتے ہیں، اور دو مرد و عورت ملتے ہیں تو پیار کے کیا محاورے استعمال کرتے ہیں، ہمارے ادب کا جہانِ نو جبھی تعمیر ہو سکتا ہے کہ ہمارے ادیبوں کی موجودہ کتابی زبان عوام کی منہ بولتی ہوئی زبان میں بدل جائے۔ یہ کب اور کیوں کر ہو گا ہم نہیں کہہ سکتے، ممکن ہے اردوئے معلےٰ اور مقامی بولیوں کے اختلاط سے ایک نئی زبان پیدا ہو، ممکن ہے کہ اردو ہی ہمارے شہر اور دیہات کی زبان بن جائے۔ اور یہ تبھی ممکن ہے کہ نئے ادب کا جہانِ نو انہی مقامی بولیوں کی اینٹ گارے سے تعمیر کیا جائے۔

خطبۂ صدارت

محترم صدرِ استقبالیہ، پرنسپل صاحب، اساتذہ گرامی، خواتین حضرات، اورینٹل کالج کے اساتذہ اور طلبائے قدیم کی جماعت میں اصحابِ علم و دانش کے بہت سے نام مرقوم ہیں۔ اس جماعت کی کسی تقریب میں شرکت بھی کسی اعزاز سے کم نہیں صدارت کے منصب تو روئے باید کے علاوہ اور بھی بہت سے کمالات چاہتا ہے ارباب انجمن کی اس مرحمت اور جناب صدر استقبالیہ کے گرم گسترانہ الفاظ کے لئے میں انتہائی احسان مند ہوں۔ تاہم اس مشفقانہ غلط بخشی کا بھید مجھ پر نہیں کھل سکا، مجھے اپنے کرم فرماؤں سے زنہار یہ گمان نہیں کہ مسندِ صدارت کے لئے ان کے انتخاب میں طنز ملیح کا کوئی پہلو نہاں ہے۔ ایسا طنز تو عام طور سے اصحابِ طبل و علم سے کیا جاتا ہے اور مجھے اس طبقے سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ مجھے یہ بھی گمان نہیں کہ ارباب اس سے مجھے یہ یاد دلانا چاہتے ہیں کہ وہ جستجو میں مجھ جیسوں کی تگ و دو وطپیدن و نرسیدن کے مقام سے نہ بڑھ سکی۔ لامحالہ اس توقیر و عنایت کا ایک ہی سبب ذہن میں آتا ہے اور وہ یہ کہ مجالس فضیلت اور بارگہ علو میں کبھی کبھی خاصانِ مدرسہ کے علاوہ عوام شہر پر بھی شرکت اور لب کشائی کا موقع عطا ہونا چاہئے۔ یہ جواز میرے ذہن میں نہ ہوتا تو شاید اس اجتماع میں مسند نشینی کی جسارت ہی نہ کرتا۔ یہ محض رسمی بات نہیں ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اس نظام کے حسن و قبیح پر حرف زنی محض ماہرینِ تعلیم اور اہل

مدرسہ کا اجارہ نہیں۔ اس نظام کی خوبیاں اور خرابیاں متعین کرنے میں معلمین کے علاوہ متعلمین اور ہر ذی شعور شہری کی رائے کو بھی دخل ہونا چاہئے اس لئے کہ آپ کی مساعی کا مرجع اور آپ کی تحریر و تقریر کے مخاطب وہی لوگ ہیں۔ مجھے خسروانِ درس و تعلیم کے رموز و مرکز سے بخوبی آگاہی نہیں اس لئے مجھے جو کچھ عرض کرنا ہے انہیں عوامی مبصرین کے زاویے نظر سے کرنا ہے۔ اس وقت ہمیں محض مشرقی علوم والسنہ کی تدریس اور اس درس گاہ یعنی اورینٹل کالج کے احوال و کوائف سے بحث ہے۔ ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ ہمارے درسی نظام میں ان علوم والسنہ کی اہمیت اور مقام کیا ہے یا کیا ہونا چاہئے۔ اس ضمن میں اورینٹیل کالج کی ضرورتیں اور ذمہ داریاں کیا ہیں اور گزشتہ دس برس میں ہمارے ماہرین تعلیم اور ارباب اقتدار نے ان مسائل پر کتنی توجہ صرف کی اور کتنی امداد بہم پہنچائی ہے۔

اس سلسلے میں شاید سب سے پہلے ان اعتراضات کا ذکر مناسب ہوگا جو ذی اثر اور صاحب اختیار حضرات مشرقی علوم والسنہ کے بارے میں اکثر کیا کرتے ہیں۔ پہلا اعتراض یہ کہ مشرقی علوم کا سرے سے وجود ہی نہیں ہے۔ علوم شرقی اور غربی نہیں ہوتے۔ علمی حقائق تو عالمگیر ہوتے ہیں خواہ ان کا اظہار کسی ہی زبان میں کیوں نہ کیا جائے۔ گذشتہ چند صدیوں سے بیشتر عقلی اور سائنسی علوم کا فروغ مغرب میں ہوا ہے۔ اس لئے ان علوم کے ذخائر بھی السنہ مغرب کے دامن میں ہیں۔ ہم ان سے بہرہ یاب ہونا چاہیں تو ہمیں لازماً مشرقی زبانوں کے بجائے مغربی زبانوں کے مطالعہ پر اصرار کرنا چاہئے۔ ان زبانوں میں انگریزی ہمارے ہاں مدت سے رائج ہے بیشتر تعلیم یافتہ لوگ اس سے آشنا ہیں۔ اس لئے تقاضائے عصری یہی ہے کہ جدید علوم کا مطالعہ اسی وسیلے سے کیا جائے۔ مختصر یہ کہ مشرقی علوم تو کوئی شئے نہیں، اس لئے ان علوم کی اہمیت یا ان کا مطالعہ بے معنی ہے علوم جدید مشرقی زبانوں میں منتقل نہیں ہوئے اس لئے مشرقی زبانوں کا مطالعہ بیکار۔ اصل میں یہی دلائل اس اعتراض کا جواب بھی ہیں۔ اگر علوم جغرافیائی حدود سے آزاد ہیں تو انہیں لسانی حدود سے بھی آزاد ہونا چاہئے۔ جو حقائق ایک زبان میں بیان کئے جا سکتے ہیں ان کا اظہار دیگر زبانوں میں بھی

ہونا چاہئے۔ لیکن یہ بین اللسانی نقل و ترجمہ تو ایک آزادیٔ فعل ہے جو خود بخود طے نہیں پاتا۔ اگر ہم نے جدید علوم کو اپنی زبان میں منتقل نہیں کیا تو اس کوتاہی کا الزام ہم پر ہونا چاہئے نہ کہ ہماری زبان پر۔ یہ کہاں کہ دانشمندی ہے کہ چونکہ ہمارے اسلاف سیاسی زیردستی کے سبب اس کوتاہی پر مجبور تھے اس لئے ہمیں تلافی کے بجائے روایت کی پابندی کرنی چاہئے۔ عقل و شعور کا تقاضہ یہ ہے کہ ہمیں اس ضمن میں تغافل کے بجائے توجہ اور تساہل کے بجائے مستعدی سے کام لینا چاہئے۔

اس اعتراض کا جواب یہ ہے کہ مشرقی علوم سے کلی انکار بھی جائز نہیں ایسے علوم بھی ہیں جن کا احسن مطالعہ مشرقی زبانوں ہی کے وسیلے سے ہو سکتا ہے۔ ان علوم میں سرفہرست دینیات ہے جس کا تقدس محتاج بیان نہیں اور جس کی اہمیت پر جناب صدر استقبالیہ بصیرت افروز اور سیر حاصل تبصرہ کر چکے ہیں۔ پھر وہ ثقافتی اور عمرانی علوم و فنون ہیں جن کا قومی عصبیتوں کے انداز معاشرت اور طرز فکر و عمل سے گہرا ربط اور ان کا قومی زبانوں سے قریبی رشتے ہوتے ہیں۔ ادب، تاریخ، فلسفہ اور انسانیات کے دوسرے شعبے اسی ضمن میں آتے ہیں۔

معترضین کا دوسرا ارشاد یہ ہے کہ اگر ہم مشرقی السنہ کا تحقیقی مطالعہ کرنا چاہیں تو ہمیں مغربی مستشرقین ہی کی تصنیفات سے رجوع کرنا پڑتا ہے۔ اس لئے کہ مشرقی علم وادب میں بیشتر تحقیق و تفسیر اہل مغرب ہی نے فرمائی ہے۔ چنانچہ عربی، فارسی کی اعلیٰ ڈگریوں کے مجوزہ نصاب پر نظر ڈالئے تو آپ کو بیشتر جرمن، فرانسیسی، انگریزی، ھسپانوی ولندیزی کتابوں کے نام ملیں گے۔ جدید سائنسی علوم سے قطع نظر اگر آپ خالص مشرقی علوم والسنہ سے مکمل آگاہی چاہیں تو بھی آپ کو مغربی زبانوں کا دست نگر ہونا پڑتا ہے۔ پس ثابت ہوا کہ ان السنہ کا مطالعہ ضرَبَ، ضربو، ضربا پر فائق ہے۔ بالواسطہ اس اعتراض میں مشرقی اہل علم و دانش پر سہل کوشی یا کم نگاہی کا طعن بھی شامل ہے۔ پہلے اس اعتراض کی طرح یہ اعتراض بھی آپ اپنا جواب ہے۔ مغرب میں مشرقی فنون والسنہ میں تحقیق و مطالعہ کو

فروغ اس لئے ہوا کہ ان ممالک کے اہل ثروت اور صاحب اقتدار حضرات نے اس کام کے لئے مناسب سہولتیں بہم پہنچائیں۔ مشرق کے محکوم ملکوں میں آسائشیں کون اور کیسے مہیا کرتا؟ ان کی تخلیق اور افزائش تو حصول آزادی کے بعد ہی ممکن ہو سکتی تھی۔ اپنی زبان یا اپنے اہل علم پر حرف گیری سے پہلے اہل وطن اور ارباب اختیار کا فرض ہے کہ وہ ہمارے ہاں مغربی ممالک کی سی درس گاہیں، کتب خانے، نوادر گاہیں اور تحقیق و تدریس کے دیگر لوازم پیدا کریں اور یہ سب کچھ ناممکنات میں سے نہیں ہے۔ اب وہ زمانہ نہیں ہے کہ کسی تصنیف یا تحریر کا کوئی نادر نسخہ کسی ادارے کے ہاتھ لگ گیا تو اس کی زیارت کے لئے اسی ادارے کے آستان کا طواف لازم تھا۔ دور حاضر میں ایسی بیشتر تحریروں کے عکس لئے جا سکتے ہیں، نقول لی جا سکتی ہیں اور ہر نقل سے اصل کا کام لیا جا سکتا ہے۔ اغیار جو خزانے لوٹ چکے وہ نہ سہی ان کا بدل تو مل سکتا ہے، یہ فیصلہ آپ پر ہے کہ گذشتہ دس برس میں ہم نے ان امور میں کیا سعی کی ہے۔

تیسرا اعتراض جو میں نے اسی درس گاہ کے احاطے میں ایک مقتدر بزرگ سے سنا ہے یہ کہ عربی فارسی پڑھنے والے لوگ نہ کرکٹ کھیلتے ہیں نہ ڈھب کا لباس پہنتے ہیں نہ شستہ انگریزی بولتے ہیں۔ ان پر وقت اور روپیہ ضائع کرنے سے فائدہ؟ دور محکومی کا یہ انداز نظر، جب انگریزی زبان کلام الملوک تھی اور مغرب طرز و بود و باش تہذیب اور امارت کا لازمہ، ہمارے ہاں اب تک اتنا عام ہے کہ اس نوع کے خیالات پر تعجب نہ کرنا چاہئے۔ اصل میں ان تمام اعتراضات کے پس پردہ ایک ہی ذہنیت کار فرما ہے اور وہ یہ کہ مغرب میں روشنی ہے مشرق میں تاریکی۔ ابھی فرنگ دانشمند اور مہذب ہیں، ہم جاہل اور گنوار۔ ان کی ہر چیز بڑھیا ہے اور ہمارا سب مال گھٹیا۔ ان باتوں میں ایک حد تک صداقت بھی ہے اور ہمیں ان پر زیادہ برہم نہ ہونا چاہئے۔ اس لئے کہ اس صورت حال کی ذمہ داری ہماری نہیں۔ انہیں بدیسی حاکموں کی ہے جو صدیوں سے ہمارے معلم بنے بیٹھے تھے۔ البتہ جو بات صحیح نہیں ہے اور جس پر برہم ہونا چاہئے وہ یہ مفروضہ ہے کہ ہمارے لئے اس صورت حال پر قناعت کرنے

کے علاوہ چارہ نہیں، ہمارے ذہن، ہمارے علوم، ہماری معاشرت میں ترقی اور اصلاح کی گنجائش ہی نہیں۔ اگر ہماری زبان پسماندہ ہے تو اسے پسماندہ رہنا چاہئے۔ ہمیں اسے آگے بڑھانے کے بجائے کسی ترقی یافتہ زبان کو اپنا لینا چاہئے۔ اگر ہمارے روایتی علوم وقت کا ساتھ نہیں دے سکتے تو انہیں جدید علوم سے منسلک کرنے کے بجائے پیوند خاک کر دینا چاہئے، وعلیٰ ہذا۔ یہ طرز خیال ایک آزاد قوم کو زیب نہیں دیتا۔ جیسا کہ میں ابھی عرض کر چکا ہوں، حصول آزادی سے پہلے اپنے علوم وفنون والسنہ کی پسماندگی کے ذمہ دار ہم نہ تھے۔ اب یہ ذمہ داری ہم پر ہے اور ہم گذشتہ صدیوں سے جبری تغافل کی تلافی کئے بغیر اس ذمہ داری سے عہدہ برآہ نہیں ہو سکتے۔

اب آپ یہ غور فرمایئے کہ گذشتہ دس برس میں ہم نے اس فرض کی تکمیل کے لئے کیا کچھ کیا ہے۔ علوم والسنہ کا باہمی رشتہ آپ کو معلوم ہے۔ آپ پر یہ بھی واضح ہے کہ درس وتدریس اور ادراک واظہار کا کوئی عمل ایسا نہیں جو زبان کے وسیلے کے بغیر تصور کیا جا سکے۔ چنانچہ زبان کی ترقی وتوسیع محض ادب وفن ہی کے لئے نہیں، فروغ علوم اور ذہنی نشو نما اور تربیت کے لئے بھی لازم ہے۔ ان مقاصد کے لئے موزوں ترین زبان وہی ہو گی جو روزمرہ معاشرت کا جزو یا اس سے قریب تر ہو۔ ایسی زبان جس کا اکتساب اور استعمال فطری اور بے تکلف ہوتا ہے۔ اسی کو ہم قومی زبان کہتے ہیں۔ اور افادی اعتبار سے ہر معقول درسی نظام میں اولین مقام اسی کو ملنا چاہئے۔ اس کے بعد ان زبانوں کی باری آتی ہے جن سے ہمارے مذہبی، ثقافتی، سیاسی اور تجارتی مفادات ومقتضیات آسودہ ہوتے ہیں۔ ہم اہل مشرق کے لئے جملہ مشرقی زبانیں بالعموم اور عربی فارسی بالخصوص اسی ضمن میں آتی ہیں۔ ان السنہ اور ان سے متعلقہ علون وفنون کی تعلیم وترویج کی پہلی شرط ایک ایسی درس گاہ کا وجود ہے جس میں تدریس ومطالعہ، تحقیق ودریافت کے معیاری لوازم میسر ہوں۔

اورینٹل کالج مغربی پاکستان میں ان علوم والسنہ کی واحد اعلیٰ درسگاہ ہے یہاں کے داخلی حالات سے مجھے پوری طرح آگاہی نہیں لیکن مجھے احساس ضرور ہے کہ آج حصول

آزادی کے دس سال بعد اس کی وہ حیثیت بھی نہیں جو دور محکومی میں تھی۔ یہاں کے بعض قدیم شعبے بند ہو چکے ہیں۔ بعض کا عملہ نامکمل ہے، بعض اور محکموں میں دھکیل دیئے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر اب یہاں ہندی اور سنسکرت اور غالباً پنجابی کا کوئی شعبہ نہیں۔ شعبہ عربی کے استاد اعلیٰ کی جگہ برسوں خالی پڑی رہی اور اساتذہ کی نفری اب بھی پوری نہیں۔ اردو کے نہایت ہی مختصر شعبے میں بھی غالباً بعض اساتذہ کی جگہ خالی ہے۔ اور ینٹل ڈپلومہ یعنی اردو، فارسی، عربی کے امتحان سکنڈری بورڈ کے تحت کر دیئے گئے ہیں۔ ان زبانوں کے عوض یہاں بعض مغربی زبانوں کا اجرا ضرور ہوا ہے لیکن ان شعبوں کا نظم و نسق اس درس گاہ سے بے نیاز ہے۔ اب آپ ہی فرمایئے کہ مشرقی علوم والسنہ کی یہ کیسی درس گاہ ہے۔ جس میں بیشتر مشرقی زبانوں کا دخل نہیں جس میں بیشتر ملکی زبانوں کی تعلیم ممنوع ہے، جس میں دو متفقہ قومی زبانوں میں سے ایک سرے سے ناپید ہے اور دوسری کا عملہ نامکمل۔ مشرقی علوم والسنہ کی اس واحد دانش گاہ میں کوئی خاطر خواہ کتب خانہ نہیں، اساتذہ کے لئے رہائش گاہ نہیں۔ طلباء کے لئے کھیل کا میدان نہیں، تحقیق کی کوئی سہولت نہیں۔ آخر کیوں؟ کیا اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے یہاں علوم دین یا قومی اور مشرقی زبانوں کی اہمیت کسی کو تسلیم نہیں یا اس کا یہ سبب ہے کہ درس گاہ کے وقار اور افادیت میں اضافے کے لئے خزانہ میں روپیہ نہیں۔ بظاہر یہ دونوں باتیں غلط معلوم ہوتی ہیں۔ آپ آگاہ ہیں کہ اس دوران میں انہیں یا ان سے متعلقہ مقاصد کے لئے متعدد ادارے قائم ہوئے ہیں۔ ادارہ ثقافت اسلامیہ ہے، مجلس ترقی ادب ہے، اقبال اکیڈمی ہے۔ پھر ان میں ہر ایک واحد نہیں بلکہ جوڑا ہے۔ ایک لاہور میں ایک کراچی میں۔ اتنی بہت سی ڈیڑھ اینٹ کی مسجدیں چننے کے بجائے انہیں ایک ہی مرکزی دارالعلوم میں یکجا کرنے میں کیا قباحت تھی؟ یہ سہی ہے کہ ان میں سے کسی ادارے کا تعلق صوبے سے ہے کسی کا مرکز سے، کسی پر کسی جماعت کا تصرف ہے کسی پر کسی کا لیکن علمی حصول و تحقیق میں ان حدبندیوں سے چھٹکارا ناممکن نہ ہونا چاہئے تھا۔ بہر حال جو گذشتہ کل میں نہیں ہوا آئندہ کل میں ہو سکتا ہے۔ یہ مناسب ہی نہیں واجب بھی ہے کہ اینٹوں

کے اس نیم آباد ڈھانچے کے بجائے یہاں مشرقی علوم وفنون اور ادب والسنہ کا ایک ذیشان اور باوقار دارالعلوم یا یونیورسٹی قائم ہو جو پرورش علوم اور تزکیہ اذہان و قلوب کے علاوہ اس امر کا بھی اعلان کرے کہ ہم اپنی مقدس امانت دینی، ثقافتی وراثت، اپنی مشرقی قومیت، اپنے ادب اور اپنی زبان پر نازاں ہیں نادم نہیں ہیں۔ اس کار خیر کی تکمیل آپ حضرات ہی کی مساعی سے ہو سکتی ہے جو ان علوم سے شغف اور اس درس گاہ سے وابستگی رکھتے ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ ان مقاصد کے لئے منظم تحریک کی جائے تو کامیابی محال نہیں، ہمارے بیشتر اہل دانش اور ہمارے ارباب وطن کی بزرگ اکثریت ان مسائل میں آپ کی رائے سے متفق ہے۔
سوداکا یہ کہنا صحیح ہے ؎

کیا فائدہ گر خلق پہ ظاہر ہے میرا حال
جو چاہئے آگاہ سو غافل تو وہی ہے

لیکن اپنی غفلت کو آگہی میں بدلنے کے بعد زیادہ باا ثر غافلین کو بھی آگاہ کیا جا سکتا ہے۔

حضرات! میں اس موضوع پر اس سے زیادہ کچھ نہیں کہنا چاہتا، طویل خطبے اور لمبی باتیں نہ میری عادت میں داخل ہیں نہ میں ان کو ضروری سمجھتا ہوں۔ اسی طرح میں اورینٹل کالج سے متعلق دوسری غیر ضروری اور رسمی باتیں بھی نہیں کرنا چاہتا۔ میں تو صرف عمل میں عقیدہ رکھتا ہوں۔ میری رائے میں آج کی مجلس میں صرف ایک ہی بات سوچنے اور ایک ہی بات کہنے کی ضرورت ہے اور وہ یہ کہ اورینٹل کالج اور علوم مشرقیہ کی ترقی کے لئے آج ہم سب لوگوں کو کمر بستہ ہو جانا چاہئے فقط۔ بعض لوگ کمشنوں کے تقرر کا مطالبہ کر رہے ہیں مگر میرا اعتقاد کمشنوں کے متعلق کچھ کمزور سا ہے۔ لہٰذا میری درخواست تو صرف یہ ہے کہ آپ ہی اپنی قوت عمل پر بھروسہ کیجئے کامیابی یقینی ہے۔ ان الفاظ کے ساتھ میں تقریر ختم کرتا ہوں اور صاحب صدر استقبالیہ اور سب صاحبوں کا دل سے شکریہ ادا کرتا ہوں۔

خدا حافظ!

اردو شاعری کی پرانی روایتیں اور نئے تجربات

کسی زمانے میں لوگ شاعر کو ایک ایسی پُر اسرار اور نا قابل فہم ہستی سمجھتے تھے جسے غیب سے مضامین خیال میں آتے ہیں اور جس کا ذہن مقام اور وقت کی قید سے آزاد ہوتا ہے لیکن آج ہمیں یہ ثابت کرنے کی ضرورت نہیں کہ شاعر بھی ہم سب کی طرح معاشرے ہی کا ایک فرد ہوتا ہے اور اس کی شاعری انہیں سماجی حالات کی پیداوار ہوتی ہے جن کے ماتحت وہ زندگی کے دن پورے کرتا ہے۔ جب یہ حالات بدلتے ہیں تو شاعری کا رخ بھی تبدیل ہو جاتا ہے۔ سماج کے دل و دماغ میں نئے نئے خیالات اور جذبات پیدا ہونے لگتے ہیں اور انہیں بیان کرنے کے لئے شاعری نئے طریقے اور نئی صورتیں اختیار کر لیتی ہے۔ اس وقت ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ ہندستانی شاعری کن حالات میں پروان چڑھی اور اس کے بعد جب ملک کی سیاسی اور سماجی زندگی کا نقشہ بدلا تو شاعری میں کون سی تبدیلیاں واقع ہوئیں۔ ہم اپنی توجہ صرف اردو زبان کی شاعری تک محدود رکھیں گے۔ اس میں شک نہیں کہ مختلف صوبجاتی بولیوں میں بھی اس قسم کے انقلابات آئے ہوں گے لیکن فی الحال ہمیں ان سے بحث نہیں۔

اردو زبان اور اردو شاعری، فارسی اور مقامی بولیوں کے باہمی ملاپ کا نتیجہ ہے۔ ان کا آپس میں میل جول غالباً اسی وقت سے شروع ہو گیا ہو گا جب مسلمان پہلے پہل ہندستان میں آکر آباد ہوئے...... شاہ جہاں کے زمانے تک یہ اختلاط روزمرہ بول چال تک محدود رہا

اور ادبی تصنیفات اس سے زیادہ متاثر نہ ہوئیں۔ لیکن چودھویں صدی اور اس کے بعد کے ہندی شعراء فارسی الفاظ اس کثرت اور بے تکلفی سے استعمال کرتے ہیں کہ ہمیں اردو زبان کا ابتدائی خاکہ صاف نظر آنے لگتا ہے۔ سارنگ ڈار۔ کبیر۔ تلسی اور گرونانک کی منظوم کتابیں اس دور کی نمائندگی کرتی ہیں۔ اگرچہ ان کی تصنیفات اردو زبان کے نمونے نہیں کہلا سکتے۔ لیکن اس زبان کی ادبی صلاحیت کا ثبوت پہلے پہل انہیں نے مہیا کیا اور اردو شاعری کا جائزہ لیتے وقت انہیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یہ تصنیفات بیشتر ملکی باشندوں یعنی محکوم قوم کے افراد نے لکھی ہیں۔ اس لئے فارسی الفاظ کی آمیزش کے علاوہ فارسی شاعری کی اور کوئی خصوصیت ان میں نہیں پائی جاتی۔ الفاظ کی نشست، بحروں اور قافیوں کی ترتیب، استعاروں اور تشبیہوں کے انتخاب میں تمام تر ہندی شاعری کی پیروی کی گئی ہے۔ مضامین کا انتخاب وقتی حالات کے مطابق ہے قاعدہ ہے کہ جب کوئی قوم غلام ہو جائے تو اس کے خیالات دو طرح کے مضامین کی جانب راغب ہوتے ہیں۔ اول پرانی داستانیں اور دوم مذہب واخلاق۔ پرانے بہادروں کے افسانے دہرانے سے مایوس دلوں کی ڈھارس بندھ جاتی ہے۔ ٹھکرائی ہوئی خودداری کو سہارا ملتا ہے۔ اور قوم کے جذبات غیرت ابھرتے ہیں۔ دوسرا مضمون مذہب اور اخلاق ہے جب کسی قوم کی کمر ٹوٹ جاتی ہے تو اسے دُنیوی حالات بدلنے پر قدرت باقی نہیں رہتی۔ اس لئے اس کی توجہ لازماً مذہبی اور اخلاقی اصلاح کی جانب راغب ہوتی ہے۔ اس کے مفکر شاعر کہنے لگتے ہیں کہ مادی دنیا اول تو موجود ہی نہیں اور اگر ہے تو نجس اور ناپاک ہے۔ روحانی ترقی کے لئے اس سے کنارہ کشی کر کے فقر اور درویشی اختیار کرلینا کہیں بہتر ہے اس زمانے کی ہندی تصنیفات عوام کی انہیں دو جذباتی ضروریات کو پورا کرنے کے لئے لکھی گئیں۔ سارنگ ڈار اور اس کے پیشرو چاند ہردوئی، جیانائک نے پرانے سورماؤں کے کارنامے سنا کر لوگوں کا دل گرمایا۔ بھرت کبیر اور تلسی داس نے بھجن اور مذہبی گیت لکھ کر ان کی آتما کو شانتی بخشی۔ یہ لوگ خود عوام سے تھے اور ان کا سارا کلام عوام ہی کے لئے لکھا گیا تھا۔ لیکن یہ روایت زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکی حاکم قوم یعنی مغلوں نے

ہندستانی زبان اپنالی اور اس کے ساتھ ہی حاکم قوم کی زبان کی خصوصیتیں ملکی زبان کی اپنی خصوصیتوں پر غالب آگئیں۔ چنانچہ ہندستانی زبان کی شاعری فارسی اقسام شعر کی پیروی کرنے لگی۔ اس انقلاب کا سب سے اہم پہلو یہ تھا کہ شاعری عوام سے نکل کر بادشاہوں اور امراء کے درباروں میں چلی گئی۔ اور عوام کی روزمرہ زندگی سے اس کا تعلق دن بدن کم ہوتا گیا۔ نئے شاعر یا خود بادشاہ اور امراء سے یا ان کے وظیفہ خوار ملازم۔ ان کا روئے سخن عوام کی بجائے بادشاہ یا نواب کی طرف ہوتا تھا اور ان کا مقصد عوام کے جذبات کی نمائندگی کرنا نہیں درباری حالات کی ترجمانی کرنا تھا۔ چنانچہ اس نئی شاعری میں وہی مضامین وہی استعارے استعمال ہونے لگے جن کا درباری زندگی کے ساتھ تعلق تھا۔ قتل و غارت سفاکی اور خونریزی، رقیبوں کی سازش اور جوڑ توڑ، ہجو، عداوتیں اور رشک و حسد اور اسی قسم کے سینکڑوں مضامین شاعر کا مستقل سرمایہ قرار پائے۔ اردو شاعری کا پہلا تجرباتی دور دہلی یا لکھنؤ کی بجائے اورنگ آباد، بیجاپور اور گولکنڈہ کی دکھنی سلطنتوں میں بسر ہوا۔ یہ سولہویں اور سترہویں صدی کا ذکر ہے جب مغلیہ سلطنت کا اقتدار ابھی قائم تھا۔ دربار مغلیہ میں پرانی روایات کی اتنی عزت اور فارسی زبان کی اتنی قدر تھی کہ اردو ان کی نظر میں مشکل سے جچتی تھی۔ دکھنی دربار پرانی روایات کے بوجھ سے نسبتاً آزاد تھے اسی لئے انہوں نے ملکی زبان اور ملکی اثرات کو زیادہ آسانی سے قبول کر لیا لیکن اردو زبان میں ابھی اتنی وسعت اور لچک پیدا نہیں ہوئی تھی کہ اسے ذاتی تجربات کے اظہار کا وسیلہ بنایا جا سکے۔ ولؔی کے علاوہ تمام دکھنی شعرا اسے ایک خوبصورت اور اچھوتا کھلونا سمجھتے تھے جسے وہ بار بار الٹ پلٹ کر دیکھتے تھے۔ مختلف طریقوں سے اس کے شاعرانہ امکانات کو جانچتے اور اسے نت نئے سانچوں میں ڈھالنے کی کوشش کرتے۔ ان شعرا میں نصرتؔی، سراؔج، فقیر اللہؔ آزاد اور عزلتؔ کے نام قابل ذکر ہیں۔ انہوں نے مرثیہ، غزلیں، مثنویاں، قصیدے، رباعیاں سبھی کچھ لکھا۔ لیکن ان کا بیشتر کلام تجرباتی ہے اور محض تاریخی اہمیت رکھتا ہے۔ صرف ولؔی ایک ایسے شاعر ہیں جنہوں نے اردو زبان میں اپنے حقیقی جذبات بیان کرنے کی کوشش کی۔ زبان کے لحاظ سے بھی ان کے

اشعار ایسے ہیں جنہیں بعد میں آنے والے شعرا میں سے کسی کے نام منسوب کیا جا سکتا ہے۔
مثلاً

آغوش میں کہاں آنے کی تاب ہے اس کو
کرتی ہے نگہہ جس قدِ نازک پہ گرانی !
کہاں ہے آج یارب جلوۂ مستانۂ ساقی
کہ دل سے تاب، جی سے صبر، سر سے ہوش لیجاوے

بعض لحاظ سے آپ کا کلام بعد میں آنے والے شعرا سے زیادہ حقیقت پسند ہے۔
مثلاً ایک بات تو یہی ہے کہ کلیات ولؔی میں جگہ جگہ روئے سخن محبوب سے نہیں محبوبہ سے ہے ؎

مت غصے کے شعلے سوں جلتی کو جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں یہ آگ بجھاتی جا
تجھ عشق میں جل جل کر سب تن کو کیا کاجل
یہ روشنی افزا ہے آنکھوں کو لگاتی جا
تجھ گھر کی طرف سُندر آتا ہے ولؔی دائم
مشتاق ہے درشن کا ٹک درس دکھاتی جا

یہ روایت ولؔی دکنی کے قریباً دو سو سال بعد موجودہ زمانے میں پھر تازہ ہوئی۔
اٹھارہویں صدی میں اردو زبان کو دربار مغلیہ میں جگہ ملی۔ جب پرانی عظمت کے ساتھ پرانی رعونت بھی رخصت ہو چکی تھی۔ اور حکمراں طبقہ کو ملکی زبان سے پہلی سی پُر خاش نہ رہی تھی۔ اردو شاعری شمالی ہند میں واپس آگئی اور اس کے بعد ڈیڑھ سو سال تک کے اکثر شعرا دہلی، لکھنؤ اور ان کے گرد نواح کی پیداوار ہیں۔ دکنی شاعری سے انہیں ورثہ میں ایک بنی بنائی شاعرانہ زبان اور شاعری کے بہت سے نمونے ہاتھ آئے جن میں سے غزل سب سے زیادہ مقبول ہوئی۔ اس کی بہت سی وجوہات تھیں۔ ہم پہلے کہہ چکے ہیں اس زمانہ کی شاعری بیشتر درباری شاعری تھی۔ اس لئے درباری حالات اور درباری ضروریات سے اس کی

مطابقت لازمی تھی۔ جب یہ شاعری دہلی اور لکھنؤ پہنچی تو پرانی حکومتوں کا عالم زوال تھا۔ دہلی اور لکھنؤ کی عظیم الشان سلطنتیں ہچکیاں لے رہی تھیں۔ اور غزل کی صورت ہی ہچکیوں کا مجموعہ ہے۔ ہر شعر کے بعد جھٹکا، ہر قافیہ کے بعد ایک موہوم سا انتظار۔ اس کے علاوہ امراء کے تھکے ہوئے دماغ اور کسلمند طبعیتیں مسلسل غور و فکر کا بوجھ برداشت نہ کر سکتی تھیں۔ انہیں مستقل جذبات کی بجائے عارضی راحتیں اور مسلسل خیالات کی بجائے چست فقرے زیادہ پسند آتے تھے۔

تیسری بات یہ تھی کہ شاعر کے کلام کی اشاعت صرف مشاعروں کے ذریعہ ہو سکتی تھی۔ مشاعروں میں لازماً بہت سے لوگ جمع ہوتے ہیں اور ان کی توجہ زیادہ دیر تک ایک ہی مضمون پر مرکوز نہیں رہ سکتی بار بار نیا مضمون اور نئے الفاظ پیش کئے جائیں تو ان کا دل بہلا رہتا ہے۔ امراء کی خوشنودی اور مشاعرہ کی واہ واہ یہی شاعری کی کامیابی کے معیار تھے اور انہیں حاصل کرنے کے لئے غزل سے بہتر طریق اظہار موجود نہ تھا۔ اس لئے کلاسیکی ہندستانی شاعری کی شاہراہ یہی ہے اور اکثر شاعروں نے داد سخن دینے کے لئے اسی کو منتخب کیا ہے۔

یہاں تو غزل کی صورت یعنی فارم سے بحث تھی۔ اب غزل کے مضامین کو لیجئے۔ اکثر کہا جاتا ہے کہ پرانی غزل میں بیشتر رسمی خیالات اور مصنوعی جذبات کی نمائش کی جاتی ہے لیکن اگر ہم غزل گو شعرا کا ماحول سامنے رکھیں تو یہ بات کسی طرح بھی تعجب انگیز نہیں معلوم ہوتی۔ دربار کی فضا مصنوعی تھی، لال قلعہ کی چار دیواری کو ہندستان کا بر اعظم سمجھا جاتا تھا۔ متلون مزاج اور عیاش نواب کیخسرو اور نوشیرواں کہلاتے تھے۔ شاعر کی شخصیت کی طرح اس کی شاعری بھی درباری آداب و رسوم تلے دبی رہتی۔ درباری مصروفیتیں اسے اتنی مہلت ہی نہ دیتیں کہ زندگی کے بنیادی مسائل کے متعلق غور کرے یا ان کے متعلق ذاتی نقطہ نظر قائم کرے۔ صرف چند شاعر ایسے ہیں جن کا کلام کسی مخصوص نقطہ نظر کا حامل ہے اور جن کے خیالات میں ایک حد تک تسلسل پایا جاتا ہے۔ ایک طرف میر، درد

اور غالبؔ ہیں جن کی دنیا حزن والم کی دنیا ہے چنانچہ کہتے ہیں ۔

میرؔ :

نامرادانہ زیست کرتا تھا
میرؔ کی وضع یاد ہے ہم کو
شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

دردؔ :

مثل نگیں جو ہم سے ہوا کام رہ گیا
ہم بدنصیب جاتے رہے نام رہ گیا
یارب یہ دل ہے یا کوئی مہماں سرائے ہے
غم رہ گیا کبھو کبھو آرام رہ گیا

غالبؔ :

غم ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک
مثال یہ میری کوشش کی ہے کہ مرغ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کیلئے

دوسری طرف لکھنؤ کے رنگین مزاج اور خوش باش شاعر ہیں جن کے نزدیک زندگی عیش و عشرت، وقتی راحتوں اور جسمانی لذتوں کا مجموعہ ہے۔

لگا کے برف میں صراحی مئے لا
جگر کی آگ بجھے جس سے کوئی وہ شے لا
یاد آتا ہے تو کیا پھرتا ہوں گھبرایا ہوا
چمپئی رنگ اس کا اور جوبن وہ گدرایا ہوا

غزل سے ہندستانی شاعر کو ورثہ میں کیا ملا؟ ایک مکمل اور ہر دلعزیز طریق اظہار، چند مقررہ رسمی استعارے، عشق و ہوش کے متعلق بے شمار رسمی مضامین، ایک سلجھی ہوئی زبان اور زندگی کے متعلق متضاد نظریئے۔

اس شاہراہ کو چھوڑ کر اب ہمیں ان چھوٹی چھوٹی شاعرانہ پگڈنڈیوں کا جائزہ لینا ہے جنہوں نے موجودہ اردو شاعری کو غزل سے بھی زیادہ متاثر کیا ہے۔ سوداؔ، میرؔ، انشاؔء، مومنؔ، میر حسنؔ، نواب شوقؔ، نسیمؔ اور کئی چھوٹے بڑے شاعروں نے مثنویاں لکھیں لیکن میر حسنؔ، شوقؔ اور نسیمؔ کے سوا کسی نے انہیں غزل کی سی اہمیت نہیں دی۔ مثنوی میں عموماً اخلاقی نصیحتیں بیان کی جاتی تھیں۔ مناظر قدرت کا نقشہ کھینچا جاتا تھا یا واقعات بیان کئے جاتے تھے۔ سوداؔ۔ میرؔ، انشاؔء اور مومنؔ کی مثنویوں میں زیادہ تر اخلاقی مضامین یا مناظر قدرت کا بیان ہے۔ ان کی مثنویاں ادبی نقطۂ نظر سے ان کی غزلوں کے پائے کو نہیں پہنچتیں۔ تاہم ہمیں یہ یاد رکھنا چاہئے کہ جب آزادؔ اور حالیؔ نے موجودہ شاعری کی بنیاد رکھی تو انہوں نے کوئی نیا اسلوب وضع نہیں کیا بلکہ پرانی شاعری کی انہیں غیر مشہور طرزوں کو نئی زندگی اور نئی مقبولیت عطا کی۔ بد قسمتی سے میر حسنؔ اور مرزا شوقؔ کی مثنویوں کو ابھی تک اتنی توجہ نہیں دی گئی جن کی وہ جائز طور پر مستحق ہیں۔ مثنوی سحر البیان اور مثنوی زہر عشق کا ظاہری مقصد تو واقعہ نگاری یا افسانہ نویسی ہے۔ لیکن قصہ گوئی کے فن میں میر حسنؔ اور مرزا شوقؔ کی مہارت نہایت معمولی ہے۔ ان کی شاعری کا صحیح میدان انسانی جذبات کی تفسیر ہے۔ وہ واقعات سے محض سادہ پردوں کا کام لیتے ہیں۔ جن پہ جذبات حسن و عشق کی رنگین تصویریں چسپاں ہو سکیں۔ وقتی حالات سے مجبور ہو کر انہوں نے بھی رومانی اور عشقیہ مضامین انتخاب کئے۔ لیکن ان معاملات میں ان کی نظر عام غزل گو شعرا سے کہیں زیادہ گہری ہے اور ان کا طرز بیان کہیں زیادہ باربط مفصل اور دلچسپ۔

دِوانی سی ہر طرف پھرنے لگی
درختوں میں جاجا کے گرنے لگی

ٹھہرنے لگا جان میں اضطراب
لگی دیکھنے وحشت آلودہ خواب
خفا زندگانی سے ہونے لگی
بہانے سے جاجا کے سونے لگی
نہ اگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا
نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا
کہا گر کسی نے کہ بی بی چلو
تو اٹھنا اسے کہہ کہ ہاں جی چلو
کسی نے جو کچھ بات کی۔بات کی
پہ دن کی جو پوچھو۔کہی رات کی
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے
محبت میں دن رات گھٹنا اسے

خالص عشقیہ راز و نیاز بیان کرنے کے لئے ایک اور صنف بھی ایجاد ہوئی جسے واسوخت کہتے ہیں۔واسوخت لکھنے والوں میں میرؔ ، نذیر اکبر آبادی اور مومنؔ زیادہ مشہور ہیں۔واسوخت کو ایک قسم کا منظوم خط سمجھئے جس میں کسی اصلی یا فرضی معشوق کی طرف خطاب ہوتا ہے۔اس میں کچھ منتیں ہوتی ہیں کچھ طعنے ، کچھ دھمکیاں۔موجودہ زمانے کی زوال پسند عشقیہ شاعری میں لکھنوی شاعروں کا خیالی فلسفہ ، مثنوی نگاروں کا جذباتی خلوص اور واسوخت لکھنے والوں کا پیرایہ بیان تینوں جمع ہو گئے ہیں۔

ابھی مرثیہ نویسوں کا تذکرہ باقی ہے۔یوں مرثیے ہمیشہ سے لکھے جاتے رہے۔لیکن انیسؔ اور دبیرؔ کے زمانہ میں ہندستان کی فضا مرثیوں کے لئے خاص طور سے سازگار تھی کچھ سلطنتیں مٹ چکی تھیں کچھ مٹنے کے قریب تھیں۔دلوں سے خود بخود بین اور واویلا کی صدائیں بلند ہو رہی تھیں اور لوگ پہلے سے رونے پر تلے بیٹھے تھے۔اس کے علاوہ حادثہ کربلا تاریخ کے ان چند واقعات میں سے ہے جس کے متعلق مسلمانوں کے دلوں میں ابھی تک

ایک پر خلوص جذباتی تصور موجود ہے۔

مرثیہ نویسوں کا کلام اس لئے قابل قدر ہے کہ انہوں نے امراء سے ہٹ کر دوبارہ عوام کی طرف رجوع کیا انہیں دینوی حالات کا احساس تھا اور انہیں سے برگشتگی نے انہیں مذہبی مضامین کی جانب راغب کیا۔ انیسؔ لکھتے ہیں ؂

ناقدریٔ عالم کی شکایت نہیں مولا
کچھ دفتر باطل کی حقیقت نہیں مولا
باہم گل و بلبل میں محبت نہیں مولا
میں کیا ہوں کسی روح کو راحت نہیں مولا
عالم ہے مکدّر کوئی دل صاف نہیں ہے
اس عہد میں سب کچھ ہے پر انصاف نہیں ہے

اگر مرثیہ نویس چاہتے تو ہندستانی زبان میں قصصی یعنی EPIC شاعری کی بنیاد رکھ سکتے تھے لیکن بد قسمتی سے انہوں نے موقع سے فائدہ نہیں اٹھایا اور کربلا کے مختلف واقعات کو سلسلہ وار بیان کرنے کی بجائے چند واقعات منتخب کر کے ان کو بار بار قلمبند کرتے رہے۔ اسی وجہ سے مراثی کے مجموعے غزل کے اشعار کی طرح پریشان اور بے ترتیب ہیں۔ اب اگر ایک ہی واقعہ بار بار دہرایا جائے تو پڑھنے سننے والے اکتا جاتے ہیں۔ چنانچہ مرثیہ لکھنے والوں نے اس سے نمٹنے کے لئے دو طریقے وضع کئے ہیں۔ واقعات میں کمی بیشی تو ان کے بس میں نہیں تھی۔ اس لئے انہوں نے مرثیوں میں ایسے مضامین داخل کر دیئے جن کا واقعات سے زیادہ تعلق نہیں تھا۔ گھوڑے کی تعریف، تلوار کی تعریف، صبح کی آمد، شام کا جھٹپٹا اور اسی قسم کے سینکڑوں مناظر ہیں جنہیں مختلف پیرایوں میں بیان کیا ہے۔ اور سچ پوچھئے تو انیسؔ اور دبیرؔ کی شاعرانہ عظمت بیشتر انہیں خارجی مضامین کی وجہ سے قائم ہے۔ واقعات کی یکسانیت کو دلچسپ بنانے کا دوسرا طریقہ تھا خوبصورت، دلکش اور تازہ الفاظ

کا استعمال اور الفاظ کے فن میں اردو شاعری ابھی تک انیسؔ کا جواب پیدا نہیں کر سکی۔

اسی زمانہ میں ایک شاعر ایسا بھی پیدا ہوا جسے کسی ادبی تحریک کے ساتھ منسوب نہیں کیا جاسکتا۔ نظیر اکبر آبادی۔ اس کا کلام درباری شاعری کی رسمی زبان اور مصنوعی خیالات کے خلاف ایک پُر زور احتجاج ہے۔ نظیر کی تمام شاعری عوام کی زبان میں ہے اور اس کے مضامین بھی عوام ہی کے ذہن کی ترجمانی کرتے ہیں۔ روٹی کی تعریف میں، پیسہ کی تعریف میں کوڑی کی تعریف میں اور اسی قسم کے سینکڑوں مضامین نظم کئے۔ برسات کا نقشہ کھینچا تو کیچڑ، مچھر، جھینگر، سانپ، ٹپکتی ہوئی چھتیں اور گرتے ہوئے مکانات سامنے رکھے۔ عشق و محبت کی روداد بیان کی تو عورت اور مرد کے جسمانی ملاپ کو اس کی انتہا قرار دیا۔ غرضیکہ جہاں تک ممکن تھا شاعری کو روزمرہ کی زندگی کے مطابق بنانے کی کوشش کی۔ بد قسمتی سے یہ روایت نظیر کے ساتھ ہی ختم ہو گئی۔ لیکن آج کل کچھ لوگ ضرور محسوس کرنے لگے ہیں کہ عوام کو بھی ہماری ذہنی زندگی میں شریک ہونے کا حق پہنچتا ہے اور ہمیں شاعری میں ان کی ضروریات انہیں کی زبان میں بیان کرنی چاہئے۔

۱۸۵۷ء کے غدر کے بعد ہندستانی شاعری کا نیا دور شروع ہوا، حکمراں طبقہ محکوم ہو گیا۔ ملک میں ایک نئی تہذیب اور ایک نئے ادب کا چرچا ہونے لگا۔ ملکی شاعری دربار کے رنگین پنجرے سے نکل کر پھر کھلی ہوا میں سانس لینے لگی۔ پانچ سو سال کے بعد چاندؔ بردوئی، سارنگؔ ڈار اور بھگت کبیرؔ کی شاعرانہ روایات پھر تازہ ہوئیں۔ لوگ خواب غفلت سے جاگے اور محض داخلی جذبات کو چھوڑ کر خارجی حالات کا جائزہ لینے لگے۔ البتہ پیشہ ور درباری شعراء اور ان کے شاگرد ہندستان کی چھوٹی چھوٹی نوابیوں میں اٹھ گئے اور عاشقانہ معاملہ بندی یا ظریفانہ لطیفہ بازی سے نوابوں کا دل بہلاتے رہے۔ ان نوابیوں میں اُن کے پیرو اب تک موجود ہیں جن کا سرمایۂ شاعری رنڈی کے مکان، ساغرے اور زاہد کی داڑھی تک محدود ہے۔ اس نئی شاعری کے پیشرو حالیؔ، آزادؔ اور اکبرؔ ہیں۔ حالیؔ نے اپنی قوم کو پرانی تہذیب اور گزشتہ عظمت کی یاد دلائی۔ اکبرؔ نے نئی تہذیب اور اس کی اندھادھند تقلید کا خاکہ

اُڑایا۔ اور آزاد نے حسن و عشق کے معاملات کو چھوڑ کر قدرتی نظاروں کی مصوری کرنا چاہی۔ حالؔی اور اکبؔر کے مضامین وقتی حالات کے مطابق تھے۔ اسی لئے ملکی شاعری نے ان کا اثر قبول کر لیا۔ اس بات کے ثبوت میں علامہ اقبالؔ اور ظفؔر علی خاں کا نام پیش کر دینا کافی ہے۔ لیکن آزادؔ کی نیچر شاعری جسے غلطی سے نیچرل کہا جاتا ہے ہمارے لئے زیادہ مفید ثابت نہ ہو سکی۔ ان کی پیروی میں زیادہ تر وہی نظمیں لکھی گئی ہیں جنہیں تگ بندی تو خیر نہیں "تُک بندی عالیہ" کہنا چاہئے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ "نیچر" شہری زندگی کا اہم جزو نہیں ہے۔ اس لئے ہم قدرتی نظاروں کا جذباتی تصور نہیں کر سکتے۔ اس کے علاوہ قدرت کے جو نمونے ہر روز ہمارے دیکھنے میں آتے ہیں وہ اس عزت افزائی کے ہرگز قابل نہیں۔ پہاڑ، وادیاں، بہتے ہوئے پانی اور ابلتے ہوئے چشمے تو ہمیں نصیب نہیں، باقی رہا طلوع آفتاب یا غروب آفتاب تو اس سے ہمارا علاقہ صرف اسی قدر ہے کہ صبح دفتر جاتے ہیں اور شام کو واپس لوٹ آتے ہیں۔ اسی لئے ہماری شاعری میں نیچر کے لئے کوئی جذبہ موجود نہیں۔ عام طور سے شاعر ایک منظر سے مجموعی طور پر لطف اندوز ہونے کی بجائے اس کے مختلف پہلوؤں کی فہرست بنا کے رکھ دیتا ہے اور اس کی نظم شعر کی بجائے مضمون کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور تو اور اقبالؔ جیسا عظیم شاعر بھی اس میدان میں بہت کامیاب نہیں۔ ان تمام باتوں کے باوجود نیچر نے ہندستانی شاعری پر تقریباً بیس برس تک حکومت کی۔ حالؔی اور آزادؔ کے بعد مخزن اور دلگداز میں لکھنے والے شعراء یعنی اسمٰعیلؔ، نظیرؔ، چکبستؔ، ناظرؔ، سرورؔ، محسنؔ کاکوری، تلوک چند محرومؔ اسی صنف میں مختلف تجربات کرتے رہے لیکن اس دور میں صرف چند نظمیں ایسی نکل سکیں جنہیں زندہ رہنے کا حق حاصل ہے۔

اسی زمانہ میں ہندستانی شاعری کا انگریزی شاعری سے براہِ راست تعلق پیدا ہوا۔ پہلے نادرؔ، محسنؔ، چکبستؔ اقبالؔ وغیرہ نے انگریزی نظموں کو اردو لباس پہنایا اور اس کے بعد بحروں اور قافیوں کی ترتیب میں بھی انگریزی شاعری کی پیروی ہونے لگی۔

عبدالحلیم شررؔ، علی حیدر طباطبائیؔ اور زمانہ حال کے چند شعراء نے بلینک ورس یعنی

بے قافیہ نظموں کو رواج دینا چاہا۔ پنجاب کے اختر شیرانی اور ن۔ م۔ راشد نے چند ایک خوبصورت سانیٹ لکھے جو اس سلسلہ میں سب سے تازہ تجربہ ہے۔ یہ دونوں تجربے انتہا پسندی پر مبنی تھے۔ اور اسی لئے کلی طور پر کامیاب نہیں ہو سکے۔ غالباً ہماری زبان ابھی بلینک ورس کی آزادی اور سانیٹ کی بندشوں کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ ہمیں ایک ایسے درمیانی راستے کی ضرورت ہے جو نہ زیادہ مانوس ہو نہ جذبات کے اظہار میں رکاوٹیں پیدا کرے۔ چنانچہ آج کل بہت سی نظموں میں پرانی روایات اور جدید اختراعوں کے مابین ایک قسم کا سمجھوتہ پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ملک میں انگریزی تعلیم اور انگریزی ادب رائج ہو جانے کی وجہ سے لوگوں کے ذہن بھی منقلب ہونے لگے ہیں۔ وہ زندگی سے بہت کچھ مانگنے لگے ہیں، لیکن عوام کی اقتصادی زندگی میں کوئی خاص فرق نہیں آیا۔ غربت، افلاس اور بیکاری جہاں تھے وہیں ہیں چنانچہ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ لوگ اپنے ماحول سے مطمئن نہیں ہیں۔ لوگ اس بے اطمینانی کا عموماً دو طرح اظہار کرتے ہیں یا اپنے ماحول کے خلاف آواز اٹھاتے ہیں اور اسے بدلنے کی کوشش کرتے ہیں یا اپنے لئے ایک رنگین خیالی دنیا ایجاد کر لیتے ہیں جس میں دکھ درد اور کشمکش حیات کو کوئی دخل نہ ہو۔ موجودہ اردو شاعری بھی انہیں دو راستوں پر چل رہی ہے۔ شاعر یا کوئی پیغام دینے کی کوشش کرتا ہے یا حسن و عشق کی رومانی کیفیتوں کا نقشہ کھینچتا ہے۔ اقبال، جوش اور ان کے پیرو ایک طرف ہیں۔ اختر شیرانی، راشد اور ان کے نقال دوسری طرف۔ اقبال کے فلسفہ سے کوئی متفق ہو یا نہ ہو۔ ان کی شاعرانہ عظمت میں کلام کی گنجائش نہیں۔ اقبال ان معدودے چند شعراء میں سے ہیں جو محض جذباتی خلوص کے بل پر ایک فلسفیانہ پیغام کو شاعری کی سطح تک پہنچانے میں کامیاب ہوئے یہ بات ہمارے باقی پیغامی شاعروں کے متعلق صحیح نہیں۔ وہ اپنی شاعری میں صرف چند ذہنی عقیدوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ یہ عقیدے بجا سہی لیکن انہیں سہارا دینے کے لئے مؤثر جذبہ موجود نہیں اس لئے ان کا کلام اکثر وعظ بن کر رہ جاتا ہے۔

زوال پسند عشقیہ شاعروں نے ہندستانی شاعری میں تین چیزوں کا اضافہ کیا۔ جسمانی حواس کے لطیف تجربات کا اظہار ایک فرضی نولبانہ معشوق کی بجائے ایک جیتی جاگتی عورت کا تصور۔ استعاروں کی ایک نئی قسم کا رواج۔ عورت کا ذکر نظیر اور لکھنوی شعراء نے بھی نہایت بے باکی سے کیا ہے۔ لیکن وہ عورت کو جنسیاتی حیثیت سے جانتے تھے۔ عورت کے جمالیاتی (Aesthetic) خدوخال کی خوبی کو صرف جدید شعراء نے واضح کی۔ اس شاعری میں بڑی دقت یہ ہے کہ جنسیاتی عشق تاثر کو دوام حاصل نہیں۔ نوجوانی کے مختصر لمحوں کے بعد عموماً یہ دریا ہمیشہ کے لئے اتر جاتا ہے۔ زوال پسند شعراء اپنا ابتدائی کلام واقعی محسوس کر کے لکھتے ہیں لیکن جذبہ عشق محدود ہونے لگتا ہے تو مضمون بدل دینے کے بجائے یہ شعراء بیشتر اپنے بہترین کلام کی نقل شروع کر دیتے ہیں اور پھر ان کے پیرو اس کی نقل کرنے لگتے ہیں۔

موجودہ شاعری کی ایک اور پیداوار گیت ہیں۔ اس صنف میں سب سے زیادہ ممتاز شاعر ابو الاثر حفیظ جالندھری ہیں۔ گیت یوں تو پہلے بھی لکھے جاتے ہوں گے لیکن انہیں ہمارے ادب میں جگہ نہیں مل سکی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ گیت عوام کی زندگی کا جزو ہوتے ہیں اور ہم دیکھ چکے ہیں کہ پرانی اردو شاعری کو عوام کی زندگی سے زیادہ علاقہ نہ تھا۔ موجودہ زمانہ میں جب شاعر کو عوام میں مقبولیت حاصل کرنے کی پھر سے ضرورت محسوس ہوئی تو گیت بھی وجود میں آگئے۔ ان گیتوں سے ہمارے ادب کو یہ فائدہ ہوا کہ ہندی کے سلیس الفاظ جو ہماری زبان سے خارج ہوئے جا رہے تھے دوبارہ رائج ہو گئے۔ انگریزی عملداری کے بعد ہمارے ملک میں پریس اور خبارات پیدا ہوئے۔ انہیں دلچسپ اور موثر بنانے کے لئے اخباری شاعری وجود میں آئی جس کی نمائندگی مولانا ظفر علی خاں کرتے ہیں۔ ان نظموں میں سیاسی شخصیتوں اور سیاسی عقیدوں کی تعریف یا مذمت کی جاتی ہے۔ ان میں ہجو کا عنصر غالب ہے۔ لیکن یہ ہجو میں سودا اور انشاء کی ہجوؤں سے مختلف ہیں۔ کیونکہ ان کی بنیاد ذاتی اختلاف پر نہیں سیاسی اختلاف پر ہے۔ اگرچہ ہمارے ہاں کئی دفعہ ذاتی اختلافات اور سیاسی

اختلافات میں تمیز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ پچھلے ایک دو ماہ میں شاعری کی ایک نئی قسم دیکھنے میں آئی۔ یعنی انتخابی شاعری۔ اگر انتخاب زیادہ جلد جلد ہوا کریں تو ممکن ہے یہ شاعری بھی ہمارے ادب کا ایک مستقل باب بن جائے۔

۱۹۳۷ء

جدید فکر و خیال کے تقاضے اور غزل

ہمارے ادب میں غزل غالباً سب سے زیادہ آزاد صنفِ سخن ہے۔ ظاہری آداب میں پابند، داخلی معانی میں آزاد، اسی دو رنگی کے سبب سے غزل کے بارے میں شاعر اور ناقد دونوں کو اکثر مغالطہ ہوا ہے کسی کو دھوکہ ہوا کہ یہ چست قبا محض قامتِ محبوب اور تن عاشق ہی کے لئے موزوں ہے اور باقی عالم موجودات سے اس کا سروکار نہ ہونا چاہئے۔ اس طبقے کی نگاہ بیشتر غزل اور کچھ اپنی افتاد طبع پر ہی مرکوز رہی اور یہ لوگ کچھ ایک خاص دور کے اسلوب غزل گوئی اور کچھ اپنی افتاد طبع کے باعث غزل کے معنوی امکانات کا اندازہ نہ کر سکے۔ انہیں یہ بھی یاد نہ رہا کہ ہر چند قصیدہ، غزل سے زیادہ بسیط چیز ہے لیکن غزل کی قصیدہ سے علیحدگی، آزادی اور وسعت اظہار کی طلب میں تھی نہ کہ اس کے خلاف، پھر انہوں نے یہ بھی نہ دیکھا کہ "بوئے جوئے مولیاں آید ہمیں" جو غزل کا حرف آغاز سمجھا جاتا ہے۔ عاشقانہ معاملہ بندی اور راز و نیاز کا قصہ نہیں بلکہ ایک خالص سیاسی اور ہنگامی مصلحت سے متعلق ہے۔ دوسرے گروہ کے قاعد حالیؔ مرحوم غزل کے فسق و فجور اور قوم کے

مصائب و معائب کی اصلاح کرنے لگے تو یہ بھول گئے کہ ؎

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا
جس گھر سے سر اٹھایا، اس کو مٹا کے چھوڑا

نہ غزل ہے نہ شاعری،

جدید دور میں اس افراط تفریط کی صورت یہ ٹھہری کہ پہلے ایک گروہ کو شبہ ہوا کہ غزل محض تعیش پسند، پراگندہ خیال اور بے مقصد لوگوں کا مشغلہ ہے۔ جسے عصر حاضر کے سیاسی، سماجی اور نفسیاتی تجربات کے اظہار میں کسی طور کام میں لایا نہیں جاسکتا۔ چنانچہ اس مکتبہ فکر میں غزل قریب قریب حکماً مردود قرار پائی۔ اس سے یہ نقصان ہوا کہ بعض ہونہار لکھنے والے جن کی تربیت اور مزاج غزل ہی کے لئے موزوں تھا اپنے دل کی بات پوری طرح کھل کر نہ کہہ سکے، پھر بالکل حال میں مخالف سمت ہوا چلی تو بیشتر لوگ میر، سودا کے رنگ میں غزل کہنے لگے اور یہ محسوس ہونے لگا کہ اس تنگنائے سے ادھر کوئی میدان قابل اعتناء ہی نہیں۔ اس سے یہ خرابی ہوئی کہ پچھلے بیس تیس برس میں اسلوب و اظہار کے جو جو اہم تجربات مشاہدے میں آئے تھے آگے نہ بڑھ سکے اور ان کی امکانی صلاحیتوں کی مکمل سیاحی نہ ہو سکی۔

اگر غزل کے مزاج اور ماہیت کے بارے میں زیادہ فکر کیا جاتا تو غالباً یہ صورت پیدا نہ ہوتی اور جدید فکر و خیال کے تقاضے غزل اور نظم دونوں اصناف میں بہتر تکمیل پاتے۔

چنانچہ اول تو یہ تسلیم کرنا ضروری ہے کہ تنگنائے غزل کا استعارہ ایک اعتبار سے بالکل صحیح ہے، اس طریق اظہار کی چند مخصوص حدود ہیں جن سے اس صنف کی طبعی صورت مسخ کئے بغیر تجاوز نہیں کیا جاسکتا، لیکن یہ محدودیت کچھ غزل ہی کا خاصہ نہیں، مثلاً آپ کسی تصویر سے گانا نہیں گوا سکتے، نہ کسی گیت کو نیلا پیلا رنگ دے سکتے ہیں۔ آپ مثنوی کو غزل نہیں بنا سکتے، نہ مختصر افسانے میں ناول کھپا سکتے ہیں۔ اسی طرح غزل میں آپ کوئی

طویل واقعہ بیان نہیں کر سکتے۔ کسی خیال یا نظریے کا تفصیلی تجزیہ نہیں کر سکتے، کسی سیاسی یا سماجی مسئلے کی مکمل تصویر پیش نہیں کر سکتے، غزل کا روزمرہ زندگی کے روزمرے سے مختلف ہے۔ اس لئے دور جدید کے بہت سے حقائق، بہت سی ایجادات، بہت سے فکری انکشافات کا براہ راست بیان غزل میں مشکل ہے۔ غزل کی زبان میں ایٹم بم، سپٹنک، راکٹ، اضافیت اور اس نوع کی دیگر اصطلاحوں کی کھپت نہیں ہو سکتی۔ لیکن اس اعتراف تنگ دامانی کے ساتھ ساتھ غزل کی پنہائیوں اور وسعتوں کا شعور بھی لازم ہے۔ اس کے دامن میں نہ صرف روایتی علامتوں اور کنائیوں کا ایسا ذخیرہ موجود ہے جن کے معنوی رموز قریب قریب لامحدود ہیں۔ بلکہ اس کے خمیر میں ایک جزو کیمیا ایسا بھی ہے جس سے الفاظ کی ہر ٹکڑی میں ایسی ایسی معنوی تہیں نمودار ہوتی ہیں جن کا لغت میں دُور دُور تک ذکر نہیں۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ غزل گوئی باریک کام ہے اور جو عیوب اور کمزوریاں دوسری اصناف سخن میں دل و نظر گوارا کر لیتے ہیں۔ غزل میں بہت زیادہ کھٹکتی ہیں، اسی سبب سے کامیاب غزل کے لئے اور اصناف سخن کے مقابلے میں ان اجناس کی کچھ ایسی افراط نہیں۔ جدید فکر و خیال کے تقاضے ہزار گونہ ہیں اور جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں۔ غزل ان میں سے ہر ایک سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتی۔ لیکن آپ یہی بات ہر صنف ادب کے بارے میں کہہ سکتے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہمارے ذاتی اور عمومی تجربات کے بہت سے ایسے پہلو ہیں جن کے اظہار کے لئے اب بھی غزل ہی سب سے موثر اور سب سے مقبول صنف سخن ہے۔

(فروری ۱۹۶۱ء)

جدید اُردو شاعری میں اشاریت

موجودہ اردو شاعری کی علامت تو یہ علامات کا لفظ ہی ہے۔ ذرا غور کیجئے اگر آپ آج سے پہلے کسی سے یہ پوچھتے کہ کیوں جی آپ کی شاعری کی علامات کیا ہیں تو آپ کو کیا جواب ملتا۔ شاعری کی علامات؟ لاحول ولا قوۃ، شاعری نہ ہوئی طاعون ہوا، لیکن آج اس اصطلاح سے آپ کو کچھ ایسا اچنبھا نہیں ہوتا۔ تو جس راستے سے یہ علامات کی نئی اصطلاح آئی ہے اسی راستے سے نئی علامات بھی آئی ہیں۔ میری مراد صرف انگریزی سے نہیں ہے۔ آج کل ہمارے ہاں یہ نیا رواج چلا ہے کہ ہمارے گھریلو ادب میں بھی جو اچھائی برائی ہے سب انگریزی کے سر منڈھ دی جاتی ہے گویا ہمارے ادیب تو محض کاٹھ کے اُلو ہیں۔ ادھر انگریزی میں ایک چیز چھپی اُدھر ہمارے ادیبوں نے اندھادھند نقل کر دی۔ اپنے ادیبوں کے متعلق میری رائے اتنی گھٹیا نہیں ہے۔ میں تو یہ سمجھتا ہوں کہ وہ جو کچھ لکھتے ہیں، بیشتر اپنے حالات سے متاثر ہو کر لکھتے ہیں۔ انگریزی زبان اور انگریزی ادب ہمارے ماحول کا ایک حصہ ضرور ہے پورا ماحول نہیں ہے۔ چنانچہ ادب کی کایا پلٹ اس وجہ سے نہیں ہوئی کہ ہمارے اسکولوں میں انگریزی رائج ہو گئی ہے بلکہ اس وجہ سے کہ روز مرہ زندگی کے طور طریقے بدل گئے ہیں یہ الگ بات ہے کہ اس تبدیلی میں بھی انگریزوں کا ہی ہاتھ تھا لیکن انگریز نہ بھی آتے جب بھی ہماری سماجی زندگی کا نقشہ بدلنا ضروری تھا۔ سماج کی ترقی تو ایک

داخلی فعل ہے۔ جسے ایک بیرونی طاقت صرف آگے پیچھے ڈال سکتی ہے اور بس۔ تو جیسے میں کہہ رہا تھا انگریز نہ بھی آتے جب بھی درباروں کا مٹنا اور بازاروں کا کھلنا لازمی تھا البتہ اس عمل کا وقت ممکن ہے کچھ آگے پیچھے ہو جاتا ہے۔ بہر حال اس بحث میں الجھنے کی ضرورت نہیں واقعہ یہ ہے دربار مٹے اور بازار کھلے۔ جس دھرے کے گرد سماجی زندگی کا پہیہ گھومتا تھا وہ دھرا ٹوٹ گیا۔ شاعری میں بھی انقلاب آیا۔ شاعر بیچارا تو بساطی ہے، گاہک کا مزاج دیکھتا ہے، جیسے گاہک ہوں ویسا مال پیش کرتا ہے۔ جان بوجھ کر نہیں مجبوراً پرانی منڈی بدلتی ہے تو پرانے مال کا کچا مصالحہ بھی ختم ہو جاتا ہے۔ شاعری کا کچا مصالحہ تو آپ جانتے ہی ہیں۔ یہی تجربات، جذبات، خیالات۔ جب مال پرانا بنانے کے لئے ضروری مصالحہ ہی نہ ہو تو شاعر کے لئے دو ہی باتیں رہ جاتی ہیں۔ یا یہ جھوٹے مصالحے سے جھوٹا جاپانی قسم کا مال تیار کرے جو عین مین اصلی پرانے مال کی طرح نظر آئے۔ یا پھر نئے مصالحے سے نیا اور اصلی مال تیار کرے۔ ہر دور میں عام طور سے اصلی اور جاپانی دونوں طرح کے شاعر موجود ہوتے ہیں۔ جاپانی شاعروں سے تو ہمیں بحث نہیں ہمیں تو صرف یہ دیکھنا ہے کہ اصلی شاعروں نے اپنے تخلیقی نسخوں میں کیا تبدیلیاں کیں۔ ہمیں ان نئے شاعروں کے پورے کلام سے غرض نہیں صرف اس کلام کے ایک حصہ سے واسطہ ہے یعنی علامات۔ علامات سے ہم ایسے استعارے مراد لیتے ہیں جنہیں شاعر اپنے بنیادی تصورات کے لئے استعمال کرتا ہے۔ جس طرح ہم کسی لفظ کو اصطلاح قرار دے کر اس کے خالص معنی مقرر کر لیتے ہیں خواہ اس کا لغوی مفہوم کچھ ہی کیوں نہ ہو۔ اسی طرح شاعر اپنے تجربات کے اظہار میں بعض الفاظ کو اصلاحات قرار دے لیتا ہے۔ شاعر اور اس کے سننے والوں میں ایک مفاہمت سی ہو جاتی ہے کہ جب شاعر سفاک کہے تو اس کی مراد چنگیز خاں سے نہیں اپنے محبوب سے ہے۔ پرانی شاعری کی علامات تو آپ جانتے ہیں۔ رقیب، دربان، صاحب، قاتل، جلاد، موئے کمر، تیر نظر، گل اور بلبل، ساقی و پیمانہ، شمع و پروانہ، قیس و لیلیٰ، فرہاد و شیریں، وغیرہ وغیرہ۔

ان میں ایک بات تو یہ تھی کہ عام شاعر انہیں علامات کے بجائے مستقل مضامین سمجھنے لگ گئے تھے۔ مثلاً شمع و پروانہ یا بلبل و صیاد اپنی اپنی جگہ مستقل مضامین تھے۔ ان کا ذکر کرتے وقت یہ ضروری نہیں تھا کہ شاعر کے ذہن میں ان کا کوئی بدل بھی موجود ہو۔ یوں کہہ لیجئے کہ علامات اظہار کا ذریعہ نہیں، اظہار کا مقصود بن چکی تھیں۔ آپ جانتے ہیں ادب ریاضی نہیں ہے اس میں کوئی کلیہ قاعدہ صحیح نہیں ہوا کرتا۔ ہر قاعدے کی مستثنیات مل جاتی ہیں۔ تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ پرانی شاعری کی علامات عام طور سے مقصود بالذات ہوتی تھیں۔ یہ صحیح ہے کہ نادانستہ طور پر ان میں شاعر کے ماحول اور کبھی کبھی اس کے ذاتی تجربات کی جھلک دکھائی دے جاتی تھی، لیکن یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ شاعر کے اپنے ذہن میں ان کے ظاہری مفہوم کے علاوہ کوئی اور مضمون ہوتا تھا یا نہیں۔ موجودہ شاعری میں عام طور سے یہ بات نہیں ہے۔ جب نیا شاعر کوئی علامت پیش کرے خواہ علامت پرانی ہی کیوں نہ ہو تو اس کے ذہن میں ایک کم و بیش واضح بدل موجود ہوتا ہے۔ مثلاً جب اقبال کہتے ہیں کہ ؎

خرید سکتے ہیں دنیا میں عشرتِ پرویز
خدا کی دین ہے سرمایۂ غمِ فرہاد

یا

طریق کوہکن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی

بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لب بام ابھی

تو صاف دکھائی دیتا ہے کہ پرویز، فرہاد، کوہکن، آتش نمرود بجائے خود مقصود نہیں ہیں۔ شاعر کے چند ذہنی تصورات کی ترجمانی کر رہے ہیں۔ یہ پہلی بات ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ پرانی علامات بہت بندھی ہوئی تھیں۔ شاعر اپنے مخصوص تجربات کے لئے نئی علامات گھڑنے کے بجائے یہی بندھی بند علامات استعمال کرتا تھا۔ اس کا بڑا فائدہ یہ تھا کہ پڑھنے یا سننے والوں کے لئے شعر کا مفہوم سمجھنا آسان ہوتا تھا۔ کسی کو یہ ضرورت محسوس نہ

ہوتی کہ شاعر کا دیوان چھونے سے پہلے شاعر کے دماغ کا (Analysis) کرے چنانچہ جب مرزا مظہر جان جاناں کہتے ؂

خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو
یہی اک شہر میں قاتل رہا ہے

تو کسی کو اس خیال سے تشویش نہیں ہوتی تھی کہ شہر میں جغادری مجرم آن گھسا ہے سب جانتے تھے کہ بات کیا ہو رہی ہے۔ لیکن موجودہ شاعروں کی علامات دن بدن ذاتی اور داخلی ہوتی جا رہی ہیں۔ ایک مبالغہ آمیز مثال میراجی صاحب کا ایک مصرعہ ہے جو افسوس ہے مجھے ٹھیک یاد نہیں۔ کچھ ایسا ہے ؂

چل بڑا آیا کہیں کا کالا کلوٹا کوا

قصہ یہ ہے کہ شاعر کی محبوبہ سو رہی ہے۔ سونے میں کاجل رخسار تک بہ آیا ہے اور اس ڈھلکے ہوئے کاجل کی صورت کچھ کوے کی سی ہو گئی ہے۔ چنانچہ شاعر نے کوے سے یہ کاجل مراد لیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اتنی دور کی کوڑی لانا ہر پڑھنے والے کے بس کا روگ نہیں۔

بہر حال ابھی اس بات کو طول دینے کی ضرورت نہیں پہلے ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ پرانے شعراء کی علامات کیا تھیں۔ اور موجودہ شعراء نے ان میں کیا ترمیم کی ہے۔ پرانے شعراء کی علامات گنوا چکا ہوں۔ موجودہ شعراء نے ان میں سے بعض کو ترک کر دیا ہے بعض کو نئے معنے پہنا دیئے ہیں اور بعض بالکل نئی علامات ان پہ اضافہ کی ہیں۔ جن علامات کا خالص درباری زندگی سے تعلق تھا مٹتی جا رہی ہیں۔ مثلاً رقیبوں کے جوڑ توڑ حاسدوں کی ریشہ دوانیاں، حاجبوں اور دربانوں کی فرعونیت، محبوب محبوبہ بن چکی ہے یا بن چکا ہے جو بھی صحیح ہو۔ اس لئے اس کے اسلحہ خانے بھی ہتھیاروں سے خالی ہو چکے ہیں۔

سنان و خنجر، شمشیر و سنان، تیر اور کمند وغیر وغیرہ زیادہ دیکھنے میں نہیں

آتے۔عاشقی کی دنیا میں (Disarmament) ہو چکی ہے۔ اب جوشؔ اور دوسرے انقلابی شاعروں میں شمشیر وسناں لوٹ آئے ہیں لیکن ان کی شمشیر وسناں کا مفہوم اور ماحول دوسرا ہے۔ واعظ اور محتسب بھی برطرف ہو چکے ہیں۔ صرف جوشؔ ملیح آبادی نے ایک شیخ جی کو تیر اندازی کی مشق کے لئے ملازم رکھ چھوڑا ہے۔ اقبالؔ کا ملا بالکل دوسری چیز ہے وہ ایک مزاحیہ کردار نہیں جس کی جھوٹی پرہیزگاری پہ پھبتی کہی جاتی ہے۔ ایک سماجی ادارہ ہے جس سے اقبالؔ کو نہایت سنجیدہ اختلافات ہیں ؎

قوم کیا چیز ہے قوموں کی امامت کیا ہے؟
اس کو کیا جانیں یہ بیچارے دو رکعت کے امام

علامات کے نئے مفہوم اور نئی علامات کا ارتقاء ہماری گزشتہ چالیس پچاس برس کی سماجی زندگی کے مطابق ہوا ہے۔ اس عرصہ میں جو دَور ہمارے سماجی تخیل پر گزرے ہیں انہیں کا رنگ مختلف شعرا کے کلام پر نظر آتا ہے۔ حالؔی کے زمانے میں قوم کا دکھ سب مضامین پر بھاری تھا۔ چنانچہ قوم شاعری کی محبوب ٹھہری۔ درد کے معنی درد دل کے بجائے قوم کا درد سمجھا جانے لگا۔ صاحب دل سے صوفی یا ولی اللہ کے بجائے دل کھول کر چندہ دینے والے مراد لئے جانے لگے۔ ذلت اور توقیر کے معنی محبوب کے دربار میں رسائی یا نارسائی کے بجائے اقتصادی خوشحالی یا بدحالی مقرر ہوئے۔ حالؔی کو قوم کی عزت سے زیادہ دلچسپی تھی۔ اکبر کو قوم کی معاشرت سے، چنانچہ اکبرؔ نے مغرب کے معاشرتی اداروں کے لئے علامات وضع کیں۔ مِس، صاحب، ہوٹل وغیرہ وغیرہ ان میں سے کسی کے معنی ہیں بے دینی اور بے حیائی کسی سے بے مروتی اور نخوت مراد ہے۔ کسی کے معنی گھریلو زندگی سے رکھائی اور بے تعلقی کے ہیں۔ قومی دَور کے فوراً بعد ملک اور شاعری پر وطنی دور آیا۔ بلبل، صیاد، قفس، گلستاں، بہار، خزاں، ان سب استعاروں میں نئے معانی پیدا ہو گئے۔ قاتل اور سرفروش، زنداں اور دارورسن، ان سب میں نئے سرے سے جان آگئی۔ صوفیانہ اور

عاشقانہ علامات یکسر سیاسی ہو گئیں۔ اس دور میں اقبالؔ کی شاعری پروان چڑھی اقبالؔ کا میدان وسیع بھی تھا۔ اور اس کا بہت سا حصہ مشرقی شاعری کے لئے اجنبی بھی۔ لیکن انہوں نے نئی علامات وضع کرنے کے بجائے پرانی علامات میں نئی روح پھونکنا زیادہ مناسب تصور کیا جیسا کہ آپ جانتے ہیں۔ ان کی مرکزی علامت عشق ہے جس سے وہ جنسیاتی کشش نہیں، ایک ایسا خداداد اور اضطراری جذبہ مراد لیتے ہیں جو انسان کو سماجی اور اخلاقی ارتقا کے لئے بے قرار رکھتا ہے۔ اپنے باقی اخلاق اور سماجی تصورات کی وضاحت کے لئے وہ ایک ہی لفظ کو مختلف جگہ مختلف مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً پرویزؔ اور فرہادؔ سیاسی میدان میں سرمایہ دار اور مزدور کے مترادف ہیں اور اخلاقی میدان میں مادیت پرستی اور بے لوث اصول پرستی یعنی (Idealism) کے ترجمان، میخانہ، سیاسی معنوں میں دولت والوں کی محفل ہے اور اخلاقی معنوں میں صاحب دل لوگوں کی مجلس، بلبل عام طور سے شاعر ہے اور پروانہ اقبالیاتی عشق کا نمائندہ۔ بہر حال اقبالؔ کو کسی تحریک کی چار دیواری میں بند نہیں کیا جاسکتا۔ ان کا ایک قدم پرانے وطن پرستوں میں ہے اور دوسرا موجودہ ترقی پسندوں میں۔ قوم اور وطن کے بعد انقلاب اور مزدور و سرمایہ کا جو دور آیا اس کی پہلی جھلک بھی انہی کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ لیکن اقبالؔ کے کلام میں انقلاب اور مزدور و سرمایہ کی حیثیت ضمنی اور ثانوی ہے۔ جوشؔ اور بعض ترقی پسند شعراء کے کلام میں بنیادی۔

اب ہم بالکل آج کے دور میں پہنچ گئے ہیں۔ قومیت اور وطن پرستی کے بعد ہماری شاعری میں دو نئی شاخیں پھوٹیں ایک نئی قسم کی غنائی شاعری پیدا ہوئی۔ سب سے پہلے حسرتؔ اور اس کے بعد اخترؔ شیرانی۔ حفیظؔ جالندھری، جوشؔ، جگرؔ اور کئی ایک دوسرے شعراء نے حسن و عشق کو محض مضمون شعر کے طور سے نہیں ذاتی تجربے کے رنگ میں بیان کرنا شروع کیا۔ کئی ایک پرانے استعاروں میں نئے سرے سے جان آگئی۔ کئی ایک نئی علامات پیدا ہوئیں۔ پس پردہ، لب بام، شب ماہ، حُسنِ کتابی رسمی معنوں میں نہیں لغوی معنوں میں استعمال ہونے لگے۔ معشوق ہزار شیوہ، حسن پاکباز ہو گیا موئے کمر اور تیر نظر

کے موہوم تصورات کی جگہ ہجوم ریشم و کمخواب اور "پیراہن اس کا سادہ رنگین" قسم کے محسوسات "عکس مے سے شیشہ گلابی" نے لے لی۔ عاشقی میں خیالی دردو کرب کے بجائے جسمانی لطف و لذت کا ذکر ہونے لگا۔ اختر شیرانی نے سلمیٰ کو موضوع شعر ٹھہرایا اور دیکھتے ہی دیکھتے نہ صرف بیسوں سلمائیں پیدا ہو گئیں بلکہ عذرا، زہرا، ریحانہ، شیریں اور اسی نوع کے کئی نام رسالوں میں جگمگانے لگے۔ شراب و شعر، سرور و کیف، زرتار۔ زرکار مختلف کیفیتوں اور مختلف چیزوں کے لئے اس طرح بہت سی رومانی علامات مروج ہوئیں۔

ایک طرف یہ میٹھی لوریاں ہو رہی تھیں دوسری طرف انقلاب کی چنگھاڑیں بلند ہوئیں۔ جوش ملیح آبادی اور کئی ایک نوجوان شعراء نے موجودہ دور کے خلاف غم و غصہ کا اظہار اور انقلاب کی آمد آمد کا اعلان شروع کیا۔ بادل، برق، ورعد، آندھی، زلزلہ، خون یہ انقلاب کی علامات ٹھہریں۔ شمشیر و سناں، تیغ و تفنگ حسینوں کے نازو ادا کے بجائے انقلاب کی بڑھتی ہوئی طاقتوں کے آلہ کار قرار پائے۔ ان دونوں تحریکوں میں ایک کمزوری تھی۔ اور وہ یہ کہ ایک نے عاشقی اور دوسری نے سیاسیات کے مسائل کو بہت ہی منفرد اور سلیس بنا دیا تھا۔ جب آج کل کا نوجوان اپنے دل پہ یا اپنے ماحول پر نظر ڈالتا ہے تو اسے دونوں جگہ طرح طرح کی الجھنیں طرح طرح کی گتھیاں نظر پڑتی ہیں۔ جن کے اظہار کے لئے محض "ترا جسم اک ہجوم ریشم و کمخواب ہے سلمیٰ" یا "انقلاب زندہ باد" کہہ دینا کافی نہیں۔ اگر وہ عاشقی کرتا ہے تو اسے صرف محبوبہ کے حسن اور اپنی بے قراری کا احساس نہیں ہوتا۔ غم روزگار، گناہ کا خوف، جسم کی تشنگی، روح کی تنہائی، اپنی بے بضاعتی کا احساس اور ایسی کئی باتیں اس تجربے میں شامل ہوتی ہیں۔ سماج اور انقلاب پر غور کرتا ہے تو یہ بھی کچھ ایسی سیدھی بات معلوم نہیں ہوتی۔ اس کے اپنے طبقے کا مستقبل، مختلف سماجی قوتوں کے باہمی داؤ پیچ، بین الاقوامی مہرہ بازی اور کئی ایک ایسے الجھاؤ دکھائی دیتے ہیں۔

چنانچہ شعراء کی نئی پود ان پیچ در پیچ الجھنوں کو شعر میں ڈھالنے کے لئے بالکل نئی علامات کی فکر میں ہے۔ ان میں سے بعض کی علامات اتنی داخلی ہو گئی ہیں کہ سوائے ان کے

دوسروں کی سمجھ ہی میں نہیں آتیں۔ اس کی ایک مثال میں نے شروع میں عرض کی تھی۔ لیکن لکھنے والے اور پڑھنے والے کے تجربات میں کوئی بات ضرور مشترک ہونی چاہئے۔ ورنہ ظاہر ہے کہ شعر کا پہلا مقصد یعنی ترجمانی (Communication) فوت ہو جائے گا۔ یہ جبھی ہو سکتا ہے کہ شاعر کی علامات ایسی دور از کار نہ ہوں کہ پڑھنے والا انہیں کسی تجربہ یا کسی تصور سے متعلق ہی نہ کر سکے۔ چنانچہ بعض شعراء نے ایک درمیانی راستہ اختیار کیا ہے۔ یعنی ان کی علامات داخلی اور تمثیلی ضرور ہیں لیکن بعید از قیاس بھی نہیں۔ ان میں راشدؔ غالباً سب سے زیادہ کامیاب رہے۔ تیسرے گروہ میں وہ شعراء ہیں جو اپنے کو ترقی پسند کہتے ہیں ۔ ان میں مجازؔ، مخدومؔ، جعفریؔ وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ یہ لوگ شاعری کو عام فہم اور سلیس بنانا چاہتے ہیں۔ اس لئے اوّل تو ان کے ہاں علامات کی زیادہ بھرمار نہیں اور جو علامات ہیں روزمرہ کے قریب ہیں۔ اخیر میں موجودہ دَور کی اس نئی شاعری کا میں صرف ایک نمونہ پیش کرنا چاہتا ہوں۔ یہ ن۔ م۔ راشدؔ کی نظم ہے جس میں مسجد کے مینار کو عالی ہمتی اور بلند خیالی کی علامت قرار دیا گیا ہے۔

جاگ اے شمع دبستان وصال
محفلِ خواب کے اس فرش طربناک سے جاگ!
لذتِ شب سے ترا جسم ابھی چور سہی
آمری جان مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوار سحر چومتے ہیں
مسجد شہر کے میناروں کو
جن کی رفعت سے مجھے
اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آتا ہے

(اکتوبر ۱۹۴۲ء)

ادب اور ثقافت

جب ہم کسی شخص کے بارے میں یہ طے کرنا چاہیں کہ وہ مہذب یا "کلچر یافتہ" ہے کہ نہیں تو ہمیں عام طور سے اس کے حق میں یا اس کے خلاف فیصلہ دینے میں کچھ زیادہ دقت پیش نہیں آتی، نہ ہم اپنے سے یہ کہنا ضروری سمجھتے ہیں کہ بھئی پہلے یہ تو طے کرلو کہ کلچر ہے کیا چیز؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم میں سے ہر کسی کے ذہن میں شائستگی اور خوش اخلاقی کا کوئی نہ کوئی معیار پہلے سے موجود ہوتا ہے اسی معیار کی رعایت سے ہم کسی کے طور اطوار پرکھ لیتے ہیں لیکن جب یہ سوال کسی قوم یا معاشرے کے بارے میں کیا جائے تو مسئلہ پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ یہ اس لئے کہ قوموں کی تہذیب یا کلچر بہت سے اجزاء سے مرکب ہوتا ہے اور جب ہم قومی کلچر یا تہذیب کا تذکرہ کرتے ہیں تو اس سے شیرازے کے سب اوراق اور ان اوراق کے سب رشتے بیک وقت ذہن میں رکھنا ذرا مشکل ہو جاتا ہے۔ چنانچہ بعض اوقات ہم کلچر سے محض روزمرہ رہن سہن اور طریق زندگی مراد لیتے ہیں۔ بعض

او قات عقائد اور دین و مذہب اور بعض او قات محض فن و ادب۔ لیکن یہ بات بہر صورت مسلم ہے کہ قومی تہذیب کے تعین میں ان اجزا کا باہمی رشتہ، ان کی اہمیت یا غیر اہمیت، ان کی تقدیم و تاخیر کچھ بھی قائم کر لیجئے انہیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا اور قومی تہذیب کو صحیح طور سے سمجھنے کے لئے ان کی مجموعی شکل و صورت ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔

اس مجموعے کے بنیادی اجزا کیا ہیں۔ اوّل وہ سب عقیدے، قدریں، افکار، تجربے، امنگیں (Ideals) یا آدرش، جنہیں کوئی انسانی گروہ یا برادری عزیز رکھتی ہے۔ دوم وہ آداب، عادات، رسوم اور اطوار جو اس گروہ میں رائج اور مقبول ہوتے ہیں۔

سوم وہ فنون مثلاً ادب، موسیقی، مصوری، عمارت گری، اور دستکاری جن میں بھی باطنی تجربے، قدریں، عقائد، افکار اور ظاہری طور اطوار بہت ہی مرصع اور ترشی ہوئی صورت میں اظہار پاتے ہیں۔

جیسے میں نے ابھی عرض کیا تہذیب یا کلچر کے یہ گوناگوں مظاہر آپس میں یوں پیوست ہوتے ہیں کہ کوئی جزا اپنے کُل سے الگ سمجھ میں نہیں آسکتا۔ معاشرت کے نظام سے اچھائی اور برائی اور سلیقے اور بدسلیقی کا معیار وضع ہوتا ہے۔ ان قدروں کے قبول یا عدم قبول سے نظام کی تعمیر یا تخریب ہوتی ہے اور ادب و فن کی صورت میں ان کی ترویج و تشہیر، تو یوں سمجھ لیجئے کہ کسی مخصوص دور میں کسی مخصوص گروہ یا برادری کے جملہ مادی، روحانی اور فنی سرمائے اور کمالات کو اس کا کلچر یا تہذیب کہتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ اس سرمائے میں ادب کا مقام اور ان کی اہمیت کیا ہے؟

یہ تو ایک بات ہوئی۔ دوسری بات یہ ہے کہ جس طرح کوئی صاحب جنہیں ہم مہذب کہتے ہیں۔ اپنی تہذیب پیدائش کے وقت ساتھ نہیں لائے تھے۔ اسی طرح قومی تہذیبیں بھی قوموں کے ساتھ کسی معیّن دن پیدا نہیں ہوئی تھیں۔ ناشائستگی سے شائستگی، انتشار سے ترتیب، پسماندگی سے ترقی، بد سلیقگی سے سلیقہ، کلچر تہذیب ثقافت اور ان کے

ہم معنی الفاظ سب اسی اصلاحی عمل پر دلالت کرتے ہیں اور ظاہر ہے کہ ایسا کوئی بھی عمل ازلی اور پیدائشی نہیں۔ ارادی اور اکتسابی ہوتا ہے۔ چنانچہ کلچر صرف ہوتا ہی نہیں سنوارا اور بگاڑا بھی جاتا ہے۔ اور اس کے بنانے اور بگاڑنے میں وہی عوامل شامل ہوتے ہیں جن کا ہم پہلے ذکر کر چکے ہیں۔ یعنی معاشرتی زندگی کا نظام اور طور طریقے، حُسن اور قبیح کی جان پہچان اور سوچ سمجھ کے معیار اور ادب و فن کی صورتیں اور ان کے اسالیب۔ سوال یہ ہے کہ اس عمل میں ادب کی کیا اہمیت اور کیا حصہ ہے۔

تو یہ دو باتیں ہوئیں، اوّل کسی کلچر کی واقعی صورت میں ادب کا مقام۔ دوم کسی کلچر کے ارتقائی عمل میں ادب کی کارگزاری۔

اب پہلی بات لیجئے۔ لیکن پہلی بات سے پہلے ایک اور بھی بات ہے، ہمارے ہاں ابھی تک یہ مغالطہ عام ہے کہ اگر شہر کے کسی عجائب خانے میں گندھارا کا کوئی بت رکھا ہو یا کسی نمائش میں چغتائی کی کوئی تصویر ٹنگی ہو تو وہ کلچر ہے لیکن دیہات کسی کے گھر میں سجے ہوئے برتنوں، چنگیروں، پھلکاریوں اور پیڑوں، پلنگوں کا کلچر سے کوئی واسطہ نہیں۔ اسی طرح غالبؔ، میرؔ اور اقبالؔ کے شعر کو ادب کہتے ہیں۔ لیکن مختلف بولیوں کی عوامی کہاوتوں، گیتوں، قصّوں اور کہانیوں کو ادب نہیں کہتے یہ بات صحیح نہیں۔ قومی کلچر کسی شہر، گلی، محلے یا چھوٹے سے طبقے یا گھرانے کی پسند یا ناپسند کو نہیں کہتے۔ سارے معاشرے کی اجتماعی ظاہر و باطن کو کہتے ہیں۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ ماحول، تربیت اور دوسری آسائشوں یا عدم آسائش کے طفیل میں اس میں بہت سی اونچ نیچ، بہت سی ادنیٰ اور ارفع، تراشیدہ اور ناتراشیدہ صورتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔

اس نقطہ نظر سے ادب کلچر کا سب سے ہمہ گیر، سب سے نمائندہ، سب سے جامع اور سب سے موثر جزو ہے۔ کلچر کے باطنی اور نظریاتی پہلو پہ نظر ڈالئے تو مجموعی عقیدوں، تجربوں اور امنگوں کا تعیّن اور تعریف اور تفسیر سب سے زیادہ ادیب ہی کے نطق و قلم سے ہوتی ہے۔ وہی اس کی پریشانی اور پوشیدہ صورتوں کو ترتیب و اظہار کی صورت بخشتا ہے۔

لاشعور سے شعور، احساس سے ادراک، تصور سے تصویر تک کے منازل اسی کی مساعی سے طے ہوتے ہیں۔ کہاوتیں، ضرب الامثال، گیت، قصے، کہانیاں اشلوک اور مناجاتیں، رزمیے اور بزمیے ان سب سے شاعر، قصہ گو اور نثر نگار نہ صرف اپنے ہم عصر، ہم قوموں کو ذہنی اور قلبی فرحت وانبساط کا سامان بہم پہنچاتا ہے بلکہ اس وسیلے سے ان کے ضابطہ قدر واخلاق، ان کے مسلمہ آداب و قوانین، ان کے اصول وعقائد کی تعریف وتشریح بھی کرتا ہے، کسی نہ کسی حد تک دوسرے فنون کے اہل کمال بھی یہی کام سرانجام دیتے ہیں۔ عمومی قدروں اور آداب واطوار کی جھلک مصور کے مُوقلم، موسیقار کے ساز اور رقاص کی جنبش اعضا میں بھی شامل ہوتی ہے۔ لیکن اظہار کے یہ سارے ذرائع ادب کے مقابلے میں مبہم اور محدود ہیں۔ ان کا انحصار بیشتر اشاریت اور رمزیت پر ہوتا ہے اور باطنی تصورات کے اظہار اور تعیّن کے لئے انہیں وہ سہولتیں میسر نہیں، جو الفاظ اور زبان کو حاصل ہیں۔

کلچر کے ظاہری اور عملی پہلو کو لیجئے تو اس کا بیان، اس مصوری اور اس کے عارضی مظاہر کو دوامی صورت میں منتقل کرنا بھی بیشتر ادیب ہی کی ذمہ داری ہے۔ یہاں بھی مصور سنگتراش، معمار اور دستکار ادیب کا شریک کار ہوتا ہے۔ لیکن مصور کا کینوس، سنگتراش کا مجسمہ، معمار کی عمارت اپنے مادی حدود وقیود پھلانگنے پر قادر نہیں، لیکن ادیب کے لفظ و معنی ان قیود سے آزاد ہیں۔ اگر اسے اپنے قلم پر قدرت ہے، اگر اس کی نظر بیدار اور اس کا مشاہدہ بصیر ہے تو ایک ہی گیت یا ایک ہی داستان میں بیسوں باغ وراغ، سینکڑوں پیکر اور ان گنت مناظر سجا سکتا ہے۔ اگر کلچر کے تیسرے یا فنی پہلو پر غور کیجئے تو ادیب کی کاوشیں اس کے اپنے مخصوص میدان اظہار کے علاوہ دوسرے فنون میں بھی متصرف دکھائی دیتی ہیں۔ وہی موسیقار کے لئے نغمہ تخلیق کرتا ہے۔ ایکٹر اور اداکار کے لئے ڈرامے اور ناٹک ایجاد کرتا ہے۔ خطاط اور نقاش کے اظہار کمال کے لئے بنیادی مصالحہ مہیا کرتا ہے اور پھر ان سب فنون کے لئے ناقد، شارح اور مفسر کے فرائض سرانجام دیتا ہے۔

یہ سب کچھ تو ہمارے سوال سے متعلق تھا یعنی کسی کلچر کی موجود اور مخصوص

صورت میں ادب کی اہمیت کیا ہے۔ اور میں عرض کر رہا تھا کہ کسی کلچر کی باطنی قدروں کی تعریف، اظہار اور تعین اور اس کی ظاہری صورتوں کی تشکیل، بیان اور صورت گری بیشتر ادیب ہی کے ہاتھوں تکمیل پاتی ہے۔ ایسی ہی اہمیت ادب کو کلچر کے ارتقائی عمل میں بھی حاصل ہے۔ ہر ذی شعور ادیب اپنے ہمعصر کلچر کا محض ترجمان ہی نہیں ہوتا ناقد بھی ہوتا ہے۔ وہ عمومی ذوق کی تفسیر اور تسکین ہی نہیں کرتا اس کی تربیت بھی کرتا ہے۔ وہ خوبی اور برائی، حُسن اور قبح کے عمومی معیار کی وضاحت ہی نہیں کرتا اس معیار کی صحت اور نادرستی کا بھی جائزہ لیتا ہے۔ وہ اپنے مشاہدے اور گردوپیش سے محض کسب علم ہی نہیں کرتا تعلیم بھی دیتا ہے۔ اسی سبب سے جملہ اہل فن و ہنر کی صنف میں ادیب کی حیثیت سب سے زیادہ معتبر ہی نہیں سب سے زیادہ ذمہ دار بھی ہے۔ وہ بیک وقت اپنے کلچر کی تخلیق بھی ہوتا ہے اور خالق بھی، اس کی آیت بھی اور اس کا مفسر بھی، اپنی ہی ذات میں اپنے عہد کی تصویر بھی اور مصور بھی۔

فلم اور ثقافت

یہ کچھ عجب سی بات ہے کہ ہمارے ہاں ہر فن کو فن کہتے ہیں لیکن فلم کو انڈسٹری کہتے ہیں۔ صنعت بھی نہیں انڈسٹری، گویا جوتے بنانا اور فلمیں بنانا ایک ہی سا کاروبار ہے۔ گرہ میں مال ہے تو آپ کی پسند پر ہے جوتے بنائیے یا فلم۔ بلکہ جوتا بنانے کے لئے تو شاید کچھ سمجھ بوجھ درکار ہو۔ فلم بنانے کے لئے یہ بھی شرط نہیں۔ خیر ایک لحاظ سے تو آج کل سبھی کچھ کاروبار میں شامل ہے۔ تصویر بھی بکتی ہے جوتا بھی، شعر بھی بکتا ہے بائسکل بھی۔ گانا بھی بکتا ہے ماچس بھی، لیکن شاعری اور مصوری اور موسیقی کو انڈسٹری کوئی نہیں کہتا۔ نہ اب تک یہ نوبت پہنچی ہے کہ پیسے والے لوگ مصوری کی کمپنیاں اور شعر سازی کے لئے کارخانے کھول کر بیٹھ جائیں تو پھر یہ عنایت فلم ہی پر کیوں؟ شاید اس کی وجہ یہ بتائی جائے کہ فلم بنانے پر بہت سا پیسہ اٹھتا ہے، بہت سے لوگ اس میں کام کرتے ہیں اور اس پیسے پر منافع ملتا ہے۔ یہ سب باتیں خالص کاروباری ہیں، جن کا فن یا کلچر یا خوبصورتی سے کوئی واسطہ نہیں۔ اگر آپ جوتے بنانے والے سے فن اور کلچر کا مطالبہ نہیں کرتے تو فلم بنانے والے سے یہ توقع کیوں رکھتے ہیں کہ وہ اپنے منافع کے بجائے آپ کے ذوق پر سر دھنتا

پھرے۔ چلئے یہ استدلال مان بھی لیجئے پھر بھی آپ دیکھئے گا کہ ہر اچھا جوتے یا بائیسکلیں بنانے والا اپنے مال کی خوبیوں کو ضرور ذہن میں رکھتا ہے۔ جوتا بناتا ہے تو وہ کوشش کرے گا کہ اُس کے بنے ہوئے جوتے خوش وضع ہوں، پائیدار ہوں، آرام دہ ہوں۔ بائیسکل بناتا ہے تو اس کے رنگ وروغن اور کل پُرزوں کی ساخت اور نشست پر توجہ دے گا۔ منڈی میں اچھے اور بُرے جوتے، اچھی اور خراب بائیسکل کا پھر بھی ایک معیار موجود ہے اور آپ کے کاروبار کی کامیابی اور ناکامی اسی پر ہے۔ فلم کا قصہ اُلٹ ہے۔ یہاں فلم سازوں کو فلم کی مخصوص خوبیوں سے سروکار نہیں ہوتا نہ انہیں یہ تشویش ہے کہ اس بارے میں ان کی غفلت یا کم توجہی سے کاروبار میں نقصان ہوگا۔ تجارتی فلم کا معیار فقط یہ ہے کہ جس فلم سے آمد اچھی ہو وہ اچھی ہے جس سے نہ ہو وہ بُری ہے، اگر کوئی پیسہ بنانے والی فلم فنّی اعتبار سے بیہودہ اور اخلاقی اعتبار سے مہلک ہو تو کیا ہوا، یہ فن اور اخلاق اور وغیرہ وغیرہ۔ ان لوگوں کی نظر میں کاروباری معاملات نہیں ہیں۔ فلم کی دنیا میں پہلا بنیادی فتور یہی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس نقطہ نظر کو کسی معاشرے نے کُلی طور سے قبول نہیں کیا۔ اتنا سب مانتے ہیں کہ فلم یا فلمسازی کا محض کاروبار ہی سے نہیں معاشرے کے فکر و عمل سے بھی کچھ نہ کچھ رشتہ ہے۔ چنانچہ جس طور سے کسی دوافروش کو کاروبار کے نام پر زہر خورانی کی اجازت نہیں ہے اسی طرح کسی کو انڈسٹری کے نام پر معاشرے کے اخلاق بگاڑنے کی چھٹی نہیں دی جاسکتی۔ اس حقیقت کے اعتراف میں قریب قریب ہر ملک میں فلم پر احتساب کا کوئی نہ کوئی بندوبست موجود ہے لیکن اکثر و بیشتر اس نوع کے ادارے فلم کی فنّی اور ثقافتی اچھائی برائی سے سروکار نہیں رکھتے محض سیاسی یا اخلاقی پہلو ملحوظ رکھتے ہیں۔ احتساب کی یہ صورت کلی طور سے تسلی بخش نہیں۔

بنیادی بات یہ ہے کہ جماعتی یا معاشرتی اخلاق ایک ہمہ گیر شے ہے۔ فن یا حسن یا ثقافت بجائے خود اخلاقی قدریں ہیں اور ان کے وجود یا عدم وجود سے معاشرے کا اخلاق لازماً متاثر ہوتا ہے۔ جس شے سے معاشرے کا ذوق گرتا ہے معاشرے کا اخلاق بھی بگڑتا ہے۔ ہر

وہ شے جس سے معاشرے کے ذوق کی تربیت ہوتی ہے معاشرے کا اخلاق بھی سنوارتی ہے۔ اس اعتبار سے ہر پوچ شعر، ہر بُری تصویر، ہر بدآواز گانا مخرب اخلاق ہے اسی اعتبار سے ہر بیہودہ فلم بھی قابل گرفت ہے۔ خواہ اس میں سب ایکٹر سیں سر سے پاؤں تک نقاب پوش ہی کیوں نہ ہوں اور سب ایکٹر مسدس حالی کا ورد ہی کیوں نہ کرتے رہیں۔ اور یہ فن برائے فن کی بات نہیں ہے اس لئے کہ آپ فن کے موضوع اور صناعت کو الگ نہیں کر سکتے، گھٹیا مضمون بڑھیا شعر کو جنم نہیں دے سکتا۔ نہ کسی لغو موضوع پر عمدہ فلم کی تعمیر اٹھائی جا سکتی ہے۔ فن اور حُسن کی صفات میں خوبی خدوخال ہی نہیں خلوص اور سنجیدگی اور نیک دلی اور سچائی سب شامل ہیں۔ یہ تمہید ذرا طویل ہو گئی اس لئے کہ آج کی گفتگو تو فلم اور ثقافت کے بارے میں ہے۔ لیکن یہ بحث اٹھانے سے پہلے یہ تسلیم کرنا ضروری ہے کہ فلم اوّل فن ہے اور بعد میں انڈسٹری، کاروبار یا کچھ اور، پھر یہ کہ ہر فن معاشرتی اخلاق کو متاثر کرتا ہے۔ اور فنی خوبی یا برائی معاشرتی کردار کے خیر و شر سے گہرا تعلق رکھتی ہے۔ سوم یہ کہ وہ شے جسے ہم ثقافت یا کلچر کہتے ہیں۔ انہیں اخلاقی قدروں کا نام ہے۔ خواہ یہ اظہار فنون لطیفہ کی صورت میں ہو خواہ روزمرہ آداب زندگی کے پیرائے میں لیکن ہر فن کی عمومی خاصیتوں کے علاوہ فلم کی اپنی امتیازی خاصیتیں بھی ہیں جن کے سبب سے قومی ثقافت اور معاشرتی اخلاق سے فلم کا رشتہ زیادہ گہرا اور زیادہ اہم ہے۔ پہلی بات تو یہی ہے کہ فلم اور فنون کی طرح مفرد نہیں بلکہ مرکب ہے جس میں ادب، موسیقی، رقص، فوٹو گرافی، اداکاری سبھی کچھ شامل ہے اس لئے فلم کے فن سے صرف فلم ہی نہیں باقی فنون بھی متاثر ہوتے ہیں۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ قریب قریب ہر فن کے بارے میں معاشرے کا ذوق بیشتر فلم ہی کے ذریعے سے مرتب ہوتا ہے دوسری بات یہ ہے کہ فلم میں شعر، موسیقی یا مصوری کے برعکس Ab-stract یا خیالی مضامین بلکہ جیتے جاگتے مرد و عورت مختلف حالات میں مختلف مشاغل میں مصروف نظر آتے ہیں۔ اس لئے فنی ذوق کے علاوہ ان اشکال سے بول چال، پہننے اوڑھنے، نشست و برخاست غرضیکہ سبھی مجلس آداب پر اثر پڑتا ہے۔ تیسری بات یہ ہے کہ

یہ محرکات نہ صرف دیکھنے والوں کے ظاہری آداب واطوار پر اثرانداز ہوتے ہیں بلکہ ان سے باطنی قدریں، افکار جذبات، خیر و شر کے تصورات وغیرہ بھی متاثر ہوتے ہیں۔

چوتھی بات یہ ہے کہ ادب موسیقی، مصوری یا کوئی اور فن اس نوع کی مکمل اور غیر منقسم توجہ طلب نہیں کرتا جو فلم بینی کے لئے ناگزیر ہے۔ آپ گانا سنتے ہیں یا کتاب پڑھتے ہیں یا تصویر دیکھتے ہیں آپ کے گرد و پیش ہزار قسم کی چیزیں دامنِ نظر اور دامنِ خیال کھینچنے کو موجود ہوتی ہیں۔ لیکن سینما کے تاریک ہال میں فلم کے پردے کے علاوہ اور کوئی شے آپ کی نظر یا توجہ کو پراگندہ نہیں کرتی، یہ ساحرانہ عمل اور کسی فن کو نصیب نہیں۔

اور آخری بات یہ ہے کہ فلم کا دام سب فنون سے زیادہ وسیع، سب سے زیادہ کارگر ہے جس کے لئے خواندگی، خوشحالی اور کوئی بھی ایسی شرط نہیں جو دوسرے فنون کے اکتساب کے لئے لازمی ہے۔

مختصراً فلم کے ثقافتی تاثرات جملہ فنون میں سب سے زیادہ ہمہ گیر، سب سے زیادہ موثر، سب سے زیادہ وسیع ہیں اور اسی اعتبار سے کسی معاشرے کے فکر و عمل، معاشرت اور کردار ذوق اور بدذوقی میں فلم کا نفوذ بھی اسی مناسبت سے زیادہ ہوتا ہے۔ چنانچہ فلم سازی محض کاروبار بلکہ محض فن ہی نہیں ایک عظیم سماجی ذمہ داری کا عمل ہے اور اس ذمہ داری کا بار صرف فلمسازوں پر ہی نہیں، معاشرہ اور اہل دانش اور اہل ذوق سب پر ہے۔

متقدّمین

نظیرؔ اور حالیؔ

نظیرؔ اکبر آبادی اور مولانا حالیؔ کو ایک ہی مضمون میں یکجا کر دینا بظاہر "زمین کی دوستی ہے آسمان سے"۔ رتبہ کے لحاظ سے نہیں طبیعت اور مزاج کے لحاظ سے لیکن طبیعتوں کے اس اختلاف کے باوجود حالیؔ اور نظیرؔ میں بہت سے باتیں مشترک ہیں اسی وجہ سے مولینا حالیؔ نے مقدمہ شعرو شاعری میں نظیرؔ کی بے حد تعریف کی ہے۔ نظیرؔ اور حالیؔ دونوں باغی شاعر تھے۔ دونوں پرانے درباری شاعری میں رسوم وروایات سے بیزار اور ایک نئی طرز سخن ایجاد کرنے کے خواہاں تھے۔ دونوں کی یہ کوشش رہی کہ شاعری جھوٹے اور رسمی جذبات سے ہٹ کر واقعات اور حقیقت کی طرف لوٹ آئے۔ دونوں نے مختلف طریقوں سے شعر اور زندگی کا درمیانی فاصلہ کم کرنا چاہا۔ شعر کو ایک محدود طبقہ کے چنگل سے چھڑا کر اس کی لذتیں عوام میں بانٹنا چاہیں۔

لیکن یہ مشابہت یہیں ختم ہو جاتی ہے۔ حالیؔ اور نظیرؔ کا طرز بیان ان کی زبان، ان کے مضامین سب مختلف ہیں۔ حالیؔ کے کلام میں بڑھاپے کی متانت اور سکون ہے۔ نظیرؔ کے اشعار میں جوانی کا جوش اور چلبلا پن۔ حالیؔ کی نظر عموماً واقعات کے دردناک اور سبق آموز

پہلوؤں پر پڑتی ہے۔ نظیر اکثر ان کے مضحکہ خیز اور طربناک پہلو واضح کرتے ہیں۔ طنز اور مذاق کسی قدر حالیؔ کی طبیعت میں بھی موجود ہے۔ وہ واعظ پر پھبتی کہہ جاتے ہیں اور ریاکار علماء کی پگڑی اچھالنے سے بعض نہیں رہ سکتے لیکن ان کا طنز زہر خند یا ہلکے سے تبسم سے آگے نہیں بڑھتا۔ وہ نظیر کی طرح گلا پھاڑ کر قہقہہ نہیں لگاتے نہ بچوں کی طرح تالیاں بجاتے ہیں۔ حالیؔ کو مجرد (Abstract) اخلاقی مضامین کا چسکا ہے لیکن نظیر مادیت پسند ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں کہ چیزوں کی اخلاقی قیمت ان کی مادی قیمت پر منحصر ہے اور اخلاقی مسائل کو جانچتے ہیں تو مادی فائدوں کے اعتبار سے۔ اگر ہم حالیؔ اور نظیر کی کلیات پر نظر ڈالیں تو یہ بات فہرست مضامین سے ہی واضح ہو جاتی ہے۔ مثلاً حالیؔ کی نظموں کے نام ہیں مناظرہ رحم وانصاف، پھوٹ اور ایکے کا مناظرہ، حبِ وطن، ننگ خدمت، دولت اور وقت، وغیرہ۔ اس کے مقابلے میں نظیر کی لفظوں کے عنوان ہیں۔ کوڑی کا فلسفہ، پیسہ کا فلسفہ، روپے کا فلسفہ، آٹے دال کا فلسفہ، مکھی، ریچھ کا بچہ وغیرہ۔ باوجود سادگی اور سلاست کے حالیؔ کی زبان پھر بھی اونچے طبقے کی مستند زبان ہے۔ انہوں نے طریق اظہار کے بہت انوکھے تجربے نہیں کیے۔ وہ خود فرماتے ہیں کہ "نئے خیالات کے شاعر کو بھی سخت ضرورت ہے کہ طرز بیان میں قدما کے طرز بیان سے بہت دور نہ جا پڑے اور جہاں تک ممکن ہو اپنے خیالات کو انہیں پیرایوں میں ادا کرے جن سے لوگوں کے کان مانوس ہوں"۔ نظیر اس سمجھوتہ یا مفاہمت کے قائل نہیں۔ انہوں نے نہ صرف عوام کا نقشہ کھینچا بلکہ بہت حد تک زبان بھی انہیں کی استعمال کی اور عملاً یہ ثابت کر دکھایا کہ نہایت غیر شاعرانہ الفاظ کو رنگین اور دلآویز بنا دینا شاعر کی فنّی قابلیت پر منحصر ہے۔

مولٰینا حالیؔ کے متعلق بہت کچھ کہا سنا جا چکا ہے لیکن نظیر کے نام پر عام طور سے نقاد کچھ شرما کر سر جھکا لیتے ہیں۔ خیال یہ کیا جاتا ہے کہ نظیر ایک اوباش قسم کا شاعر ہے، بھانڈوں، طوائفوں اور چکلوں کے قصے سناتا ہے، جسمانی لذتوں کے گیت گاتا ہے اور دیکھئے نا "ہم بہو بیٹیاں یہ کیا جانیں"۔ اس لئے ہم پہلے نظیر کے ہی کلام پر نظر ڈالتے ہیں۔

نظیر کی شاعری ایک احتجاج، ایک ردعمل ہے اس رسمی درباری شاعری کے

خلاف جس پر دہلی اور لکھنؤ کے آخری امراء جان دیتے تھے، عام طور سے درباری شعراء کی پہلی خصوصیت یہ ہے کہ وہ نوجوانوں کی طرح عوام سے دامن بچا کر چلتے ہیں نوابوں کے سراپے بناتے اور نوابوں کے درباروں کی تصویریں دکھاتے ہیں، لیکن عوام کی زندگی، ان کے مسائل، ان کے تجربات کا بھول کر بھی ذکر نہیں کرتے نظیر عوام کے شاعر تھے۔ انہیں کے میلے، انہیں کے دُکھ اور راحتیں، کدورتیں اور محبتیں، انہیں کی زندگی کا حسن اور بد نمائی نظیر کے مضامین ہیں۔ اسی وجہ سے نظیر کی نظموں میں خلوص بھی ہے اچھوتا پن بھی۔

دوسری بات یہ ہے کہ جب اردو شاعری پر بہار آئی تو پرانے درباروں میں پت جھڑ کا موسم تھا۔ اصلی نواب اور نوابیاں ختم ہو چکی تھیں۔ خیالی دربار اور خیالی بادشاہ باقی تھے۔ ان کے شاعر اور ان کی شاعری بھی سراسر خیالی تھی شاعر کسی معمولی خیال یا تجربہ کو زندگی سے اکھاڑ کر ایک مضمون یا موضوع سخن بنالیتا اور پھر ریشم کے کیڑے کی طرح اس کے ارد گرد الفاظ و خیالات کا خول بننے لگتا۔ حتیٰ کہ پہاڑ کے خدوخال میں چیونٹی کا سراغ لگانا مشکل ہو جاتا۔ یہ شعراء کڑوی حقیقتوں کو مٹھاس سے لپیٹتے رہے۔ زندگی کی تصویریں بناتے وقت اس کے تلخ و بد نما پہلوؤں کو یا قطعاً فراموش کر دیتے یا لکھنؤ کی آخری عہد کی عمارتوں کی طرح نقش و نگار تلے دبا ڈالتے۔ (یہ ساری باتیں میں عام طور سے کہہ رہا ہوں ورنہ ان شعرا پر تمام و کمال ان اعتراضات کا اطلاق نہیں ہوتا) ان کے کلام کے بنیادی پتھر تھے ایک مصنوعی عشق اور اس کے خیالی آداب ایک فرضی محبوب اور اس کی خیالی صفتیں۔ نظیر نے زندگی کے چہرے سے یہ روحانی بیل بوٹے چھیل ڈالے اور روزمرہ تجربات کو خیال آرائیوں کے خول سے نکالا اور اپنے ماحول کو بے نقاب اور عریاں پیش کرنے کی کوشش کی۔ نظیر نے محسوس کیا کہ امراء کے لئے ہوائی قلعوں میں بیٹھے رہنا چنداں مشکل نہیں ہے نوابوں کی رومانیت پر گزران ہو سکتی ہے اس لئے کہ وہ زندگی کی تلخی اور بد صورتی سے الگ تھلگ رہ سکتے ہیں، لیکن عوام کے لئے یہ فرار کے راستے بند ہیں، انہیں تو ہر وقت غربت، غلاظت اور مصائب سے دوچار رہنا پڑتا ہے۔ وہ ہر بات کو رومانوی نظر سے دیکھنے لگے تو زندہ کیسے رہیں، چنانچہ نظیر

واقعات، تجربات اور مناظر کو خیالی نہیں اصلی رنگ میں پیش کرتے ہیں، نہ ان کی بدصورتی کو غیر شاعرانہ سمجھتے ہیں نہ ان کی بد نمائی کا ذکر کرتے گھبراتے ہیں۔ مثلاً برسات ہمارے ہاں نہایت رومانی موسم گنا جاتا ہے۔ ذرا نظیر کی زبانی اس کا حال سنئے:

سبزوں پہ بیر بہوٹی ٹیلوں اُپر دھتورے　　　پسّو سے مچھروں سے روئے کوئی بسورے
بچھو کسی کو کاٹے، کیڑا کسی کو گھورے　　　آنگن میں کنسلائی کونوں میں کنکھجورے

کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

یہ برسات ورسات تو امیروں کے کھیل ہیں ہمارا نقطہ نظر تو یہ ہے کہ

جو اس ہوا میں یارو دولت میں کچھ بڑھے ہیں　　　ہے انکے سر پہ چھتری، ہاتھی اُپر چڑھے ہیں
ہم سے غریب غربا کیچڑ میں گر پڑے ہیں　　　ہاتھوں میں جوتیاں ہیں اور پائنچے چڑھے ہیں

کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

جیسا کہ میں نے ابھی عرض کیا تھا نظیر رومانی اقدار کا قطعاً قائل نہیں ہے وہ عشق و محبت کو جسمانی ملاپ سے زیادہ وقعت نہیں دیتا۔ مشرقی شعراء کے محبوبوں کو ان کے صحیح روزمرہ ناموں سے یاد کرتا ہے اور ہجر و وصال کی کیفیتوں کو ان کے منطقی نتائج تک پہنچا کے دم لیتا ہے۔ اسی وجہ سے لوگ اسے رند کہتے ہیں۔ اور اس کے کلام میں جگہ جگہ الفاظ کی بجائے نقطے اور ستارے ڈال دیتے ہیں۔ نظیر کو ان کیفیتوں کے بیان میں ذرا بھی دریغ نہیں جنہیں ہم خلوت میں اپنے آپ سے یا چند مخصوص دوستوں سے بیان کرتے ہیں لیکن برسرعام بیان کرنے کی جرات نہیں رکھتے۔ نظیر کے صوفیانہ دور سے پہلے ہمیں اس کے کلام میں قریب قریب مربوط اور منطقی مادی فلسفہ ملتا ہے۔ وہ زندگی کی تین بنیادی ضرورتوں یعنی روٹی، پیسہ اور جنسیاتی لذت کا بار بار ذکر کرتا ہے اور وہ یہ بھی جانتا ہے کہ ان تینوں میں روٹی سب پر مقدم ہے۔ مثلاً آٹے دال کی فلاسفی کا ایک بند ہے:-

آٹے کے واسطے ہے ہوس ملک و مال کی
آٹا جو پالکی ہے تو ہے دال نال کی

آٹے ہی دال سے ہے درستی یہ حال کی
اس سے ہی سب کی خوبی ہے جو حال و قال کی
یارو کچھ اپنی فکر کرو آٹے دال کی

نظیؔر اور دوسرے پرانے شعرا میں تیسرا فرق یہ ہے کہ وہی تکان اور مایوسی جو اس زمانے کے درباروں پر طاری تھی۔ شعراء کے کلام پر بھی غالب ہے۔ شعراء یاس پسند، آہوں اور آنسوؤں کے عادی، زندگی سے بیزار اور موت کے شیدا ہیں۔ نظیر کی شاعری میں یہ بات نہیں۔ وہ ان لوگوں کا نمائندہ ہے جن کی کمر صدیوں کے مظالم کے باوجود خم نہیں ہوئی۔ جن کے خون کی گرمی جسمانی مشقت سے بر قرار رہتی ہے۔ اور جن کے اعضاء عیش و عشرت سے شل نہیں ہونے پاتے۔ چنانچہ نظیؔر کے اشعار میں زندہ دلی ہے اور والہانہ پن، زندگی کی تلخی کے باوجود اس کی لذتوں کا احساس، تندرست حواس کا سرور، رگوں میں دوڑتے ہوئے خون کا نشہ۔ یہ ٹھیک ہے کہ آخری عمر میں نظیؔر صوفی ہو گئے تھے۔ انہوں نے دنیا کی بے ثباتی پر نظمیں لکھیں۔ ترک دنیا کا سبق دیا۔ لیکن ان نظموں میں بد دلی اور مایوسی نہیں پائی جاتی۔ ان کا فقر و تصوف بھی وجدانی کیفیتیں ہیں اور ایک والہانہ مسرت سے خالی نہیں۔ ایک نظم "وجد و حال" کے یہ بند ملاحظہ ہوں:

کیا علم انہوں نے سیکھ لئے جو بن لکھے کو بانچے ہیں
اور بات نہیں منہ سے نکلے بن ہونٹھ ہلائے جانچے ہیں
دل ان کے تار ستاروں کے، تن انکے طبل طمانچے ہیں
منہ چنگ زباں، دل سارنگی، پا گھنگرو ہاتھ کمانچے ہیں
ہیں راگ انہیں کے رنگ بھرے اور بھاؤ انہیں کے سانچے ہیں
جو بے گت بے سُر تال ہوئے، بن تال پکھاوج نانچے ہیں

جو آگ جگر میں بھڑکی ہے اس مشعل کی اجیالی ہے
جو حسن کی منہ پہ زردی ہے اس زردی کی سب لالی ہے
جس گت پہ ان کا پاؤں پڑا، اس گت کی چال نرالی ہے
جس مجلس میں وہ ناچے ہیں وہ مجلس سب سے خالی ہے
ہیں راگ انہیں کے.........

آپ نے دیکھا اس فقر میں رقص اور بے خودی کی کیفیت ہے جمود اور مردہ دلی کی نہیں۔

نظیر کے کلام کو خارجی فنی اعتبار سے دیکھیے تو اس کی پہلی نمایاں خصوصیت متنوع اور قدرت اظہار ہے۔ نظیر نے مکھی اور مچھر سے لے کر خدائے برتر و تعالیٰ تک قریباً ہر مضمون پر قلم اٹھایا ہے۔ شاعری کی قریباً ہر صنف میں طبع آزمائی کی ہے اور سوائے غزل کے کہیں ٹھوکر نہیں کھائی۔ خالص الفاظ کے فن میں نظیر کے مقابلہ میں صرف ایک شاعر کو پیش کیا جا سکتا ہے یعنی انیس لیکن جیسا کہ مولینا حالی فرماتے ہیں ان دونوں میں نظیر کو فوقیت حاصل ہے، اس لئے کہ انیس صرف خوبصورت اور شجاعانہ مناظر باندھتے ہیں اور قدرتاً الفاظ بھی ایسے ہی استعمال کرتے ہیں۔ لیکن نظیر نے غیر شاعرانہ مضامین چنے ہیں اور ثقیل اجنبی الفاظ کو شعر میں ڈھالا ہے۔ نظیر نے جس خوبی سے ان الفاظ کو پوشیدہ موسیقی اور حسن کو نمایاں کیا اس سے ہماری زبان کی شاعرانہ صلاحیتوں میں کافی اضافہ ہو لیا ہونا چاہیے تھا۔ اس لئے کہ نظیر کے تجربہ سے کسی نے فائدہ نہیں اٹھایا۔ کسی نے اس کی طرح عوام کے دل و دماغ سے عوام کی زبان میں سوچنے کی کوشش نہ کی۔ میں نے ابھی کہا تھا کہ نظیر کو غزل سے زیادہ شغف نہیں لیکن ان کے ہاں غزل کے اچھے شعر بھی ملتے ہیں۔

ترے جمال کی سورج جھلک نہ دیکھ سکا
کھلی نقاب رہی جب تلک نہ دیکھ سکا

تو وہ ہے نور سراپا کہ تیری صورت کو
بشر تو کیا ہے مری جاں ملک نہ دیکھ سکا

نہ سُرخی غنچۂ گل میں ترے دہن کی سی
نہ یاسمن میں صفائی ترے بدن کی سی
میں کیوں نہ پھولوں کہ اس گلبدن کے آنے سے
بہار آج مرے گھر میں ہے چمن کی سی
پھر ہو کے خفا روٹھ گیا ہم سے وہ لالا.
اے داغ مبارک ہو تجھے منصبِ والا
لے لے کے بلائیں مجھے یہ کہتی ہیں آنکھیں
صدقے ترے پھر ایک نظر مجھ کو دکھالا۔

لیکن غزل کی باریک، پرسوز کیفیتوں کے لئے نظیر کی طبیعت موزوں نہیں ہے۔ ان کے مزاج میں طنز اور ہنسی مذاق بہت زیادہ ہیں اس لئے انہیں دو تین اشعار کے بعد غالباً اپنے کئے پر ہنسی آجاتی ہے اور وہ ایسے اشعار لکھنے لگتے ہیں:

کیا جانئے کس حال میں ہوئے گا عزیزو
دل آج مراسلمۂ اللہ تعالیٰ
بوسے کی طلب کی تو کہا ناز سے چل دور
اور دل کو کہا "لے" تو وہیں ہنس کے کہا، لا

نظیر کے کلام میں نہ میرؔ کا سوز ہے نہ غالبؔ کی گہرائی، نہ داغؔ کی نفاست، لیکن ان کے الفاظ میں ایک حرکت ہے۔ ایک تندی اور وفور، جس کی وجہ سے ان کا کلام شعر کی سطح سے نیچے نہیں گرتا۔ وہ باریک اور نازک نقش ونگاری کی بجائے سیدھے سادھے اور

شوخ رنگوں سے تصویر بناتے ہیں لیکن یہ تصویر بے جان کبھی نہیں ہوتی۔ الفاظ کی موسیقی اور آوازوں سے مضامین پیدا کرنا ان کی دل پسند صنعت ہے۔ منظر نگاری اور تصویر کشی ان کا خاص میدان ہے۔ ایک سراپا کے دو بند ملاحظہ ہوں :۔

بے درد، ستمگر، بے پروا، بے کل، چنچل چٹکیلی سی
دل سخت، قیامت پتھر سا اور باتیں نرم رسیلی سی
آنوں کی بان ہٹیلی سی، کاجل کی آنکھ کٹیلی سی
وہ انکھیاں مست نشیلی سی، کچھ کالی سی کچھ پیلی سی

چتون کی دغا، سینوں کی کپٹ، نظروں کی لڑاوٹ ویسی ہی
وہ کافر دھج، جی دیکھ جسے سو بار قیامت کا لرزے
پازیب، کڑے، پائل، گھنگھرو، کڑیاں، جھڑیاں، گجرے، توڑے
ہر جنبش میں سو جھنکاریں، ہر قدم پر سو جھٹکے
وہ چنچل چال جوانی کی، اونچی ایڑی نیچے پہنچے
کفشوں کی کھٹک، دامن کی جھٹک ٹھوکر کی لگاوٹ ویسی ہی

مولانا حالؔی کو موجودہ شاعری کا باوا آدم کہا جاتا ہے لیکن واقعیت اور حقیقت نگاری میں نظیر پہل کر چکے تھے۔ پر خلوص اور دل گداز جذبات کو غالبؔ نے لباس شعر پہنا دیا تھا یہی موجودہ شاعری کی خصوصیتیں گنی جاتی ہیں۔ لیکن مولانا حالؔی پہلے مصنف ہیں جنہوں نے اس نئی شاعری کے اصول و قواعد مرتب کئے۔ اس کی ضرورت بتلائی اور اس کی تفسیر اور تجزیہ کیا۔ مولانا حالؔی موجودہ شاعری کے موجد ہوں یا نہ ہوں تنقیدِ موجدہ کے پیشرو ضرور ہیں۔ میرا خیال ہے کہ مولانا کی ادبی اور تاریخی اہمیت ان کے فعل کی نسبت ان کے قول کی وجہ سے زیادہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ سوائے مسدس کے حالؔی نے اپنے اصولوں کے مطابق جتنی بھی نظمیں لکھی ہیں۔ ان میں شاعری دس بیس فیصدی سے زیادہ نہیں۔ بات یہ ہے کہ

مولانا کی طبیعت میں اتنی گرمی تھی کہ وہ اخلاقی مضامین میں جان ڈال سکتے نہ انہیں قدرت سے اتنا لگاؤ تھا کہ مناظر فطرت کی جیتی جاگتی تصویریں بنا سکتے۔ یہ نظمیں ان کی شخصیت کا صحیح اظہار نہیں۔ ان کے عقلی اور دماغی عقائد کا نتیجہ ہیں اور شاعری اصول و قواعد کی نہیں تجربہ اور جذبات کی پیداوار ہے۔

پُرانی غزلیہ کیفیتوں کے علاوہ حالیؔ کے دل میں صرف دو تار ایسے ہیں جن سے نغمے پھوٹتے ہیں ایک اپنی قوم کا درد، دوسرے اپنے وطن کی محبت پہلے جذبہ نے مسدس اور اس مشہور دعا کے روپ میں جنم لیا جس کا پہلا مصرعہ ہے "اے خاصہ خاصان رُسُل وقت دعا ہے"۔ دوسرا جذبہ ان کی کئی ایک دوسری نظموں میں ظاہر ہوتا ہے مثلاً برکھارُت، یادِ وطن وغیرہ۔ برکھارُت ایک روکھی پھیکی نظم ہے لیکن یہ بند دیکھئے :۔

بے زار اک اپنے جان و تن سے | بچھڑا ہوا صحبتِ وطن سے
دیکھے کوئی اس گھڑی کا عالم | وہ آنسوؤں کی جھڑی کا عالم
وہ اپنے آپ ہی گنگنانا | اور جوش میں آکر کبھی یہ گانا
اے چشمہ آبِ زندگانی | گھٹیو نہ کبھی تیری روانی
جاتی ہے جدھر تری سواری | بستی ہے اس طرف ہماری
پائے جو کہیں میری سبھا کو | دیتا ہوں پیچ میں خدا کو
اول کہیو سلام میرا | پھر دیجیو یہ پیام میرا
قسمت میں ہی تھا اپنے لکھا | فرقت میں تمہاری آئی برکھا
جب سبزۂ گل ہیں لہلہاتے | صحبت کے مزے ہیں یاد آتے
جب پیڑ سے آم ہے ٹپکتا | میں تم کو ادھر اُدھر ہوں تکتا
آخر نہیں پاتا جب کسی کو | دیتا ہوں دعائیں بے کسی کو

یادہ مشہور غزل ہے ؂

ڈھونڈتا ہے دلِ شوریدہ بہانے مطرب
دردانگیز غزل کوئی نہ گانا ہرگز

حالیؔ فطرتاً واعظ نہیں شاعر تھے۔ ان کی طبیعت میں سوز و گداز کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا تھا۔ قوم کی ذلت کے احساس اور وطن کی جدائی نے ان جذبات کو اور بھی تیز کر دیا تھا جب وہ ان سے ہٹ کر اخلاقی اور اصلاحی شاعری کرنا چاہتے تھے تو انہیں طبیعت پر جبر کرنا پڑتا تھا۔ عدل و انصاف، پھوٹ اور ایکے کا مظاہرہ، مناجات بیوہ، ننگ خدمت ایسی نظمیں ادائے فرض کے طور پر لکھی گئی ہیں اور فرض کو ادا کرنا بہت خوشگوار امر نہیں ہے۔ غزلیات کے علاوہ مولانا حالیؔ کی عظمت ان کی مسدس کی وجہ سے برقرار ہے اس لئے ان کی فطری ودیعتوں کا بہترین اظہار اسی میں ہے۔ اظہار کی سادگی اور توازن۔ الفاظ کی سلاست اور روحانی جذبات کی گرمی اور خلوص اس نظم میں اس بیساختگی سے جمع ہو گئے ہیں کہ پڑھنے والے کو کہیں بھی تصنع اور فنکاری کا شبہ نہیں ہوتا۔ اس فن کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ لکھنے والے کو کہیں اظہار میں دقت نہیں ہوتی۔ نہ الفاظ ٹٹولنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ تمام نظم ایک ہی وقت ایک ہی مجلس میں ختم کی گئی ہے۔ اس لئے کہ نظم میں کوئی جوڑ دکھائی نہیں دیتا۔ ابھی حالیؔ کی غزلوں کا تذکرہ باقی ہے۔ حالیؔ نے غزل کے خلاف اتنا کچھ لکھا ہے کہ لوگ ان کی غزل گوئی قریباً فراموش کر چکے ہیں یہ ذرا انوکھی سی بات ہے لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اگر حالیؔ غالبؔ کے رنگ میں غزلیں لکھتے رہتے تو ان کی شاعرانہ عظمت میں غالباً بہت زیادہ فرق نہ آتا اس لئے کہ غزل کے میدان میں حالیؔ کی طبیعت لڑتی ہے۔ عاشقانہ معاملہ بندیاں درد و گداز کی نازک نفسیاتی کیفیتیں، ہلکے پھلکے موثر الفاظ کی موزونی اور تناسب حالیؔ کی پرانی غزلوں میں یہ سب خوبیاں موجود ہیں۔ اس کی چند ایک مثالیں ملاحظہ ہوں۔

وہ وقت وداع ہم سے ہنس ہنس کے ہوئے رخصت
رونا تھا بہت ہم کو روتے بھی تو کیا ہوتا

دھوم تھی اپنی پارسائی کی　　کی بھی اور کس سے آشنائی کی
کیوں بڑھاتے ہو اختلاط بہت　　ہم کو طاقت نہیں جدائی کی
لاگ میں ہیں لگاؤ کی باتیں　　صلح میں چھیڑ ہے لڑائی کی
نہ ملا کوئی غارتِ ایماں　　رہ گئی شرم پارسائی کی
رنج اور رنج بھی تنہائی کا　　وقت پہنچا میری رسوائی کا

ایسی کئی غزلیں ہیں اور جب ہم ان کا "اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا" اور حاؔلی کے بعد کی لکھی ہوئی اخلاقی غزلوں سے مقابلہ کرتے ہیں تو ہمیں محسوس ہوتا ہے حاؔلی نے اصول کی خاطر کتنی قربانی کی ہے اگر مسدس نہ لکھی جاتی تو غالباً مولانا حاؔلی کو جدیدیت یعنی Modernism کا شہید کہنا پڑتا۔ حاؔلی اردو کا پہلا سائنٹفک نقاد ہے۔ اردو کا پہلا قومی شاعر نظیر کو ہم قومی شاعر اس لئے نہیں کہہ سکتے کہ عوام کی کوئی قوم نہیں ہے۔
ان دونوں شاعروں کی ادبی اور تاریخی اہمیت کے متعلق مبالغہ کرنا غالباً مشکل ہے۔

(۱۹۱۴ء)

غالب اور زندگی کا فلسفہ

احمد : (چلاتے ہوئے) میں کہتا ہوں کہ غالبؔ پہلے فلسفی تھا اور بعد میں شاعر۔ یہ کچھ میں ہی نہیں کہتا بڑے بڑے نقاد کہتے ہیں، میں تمہاری طرح ہوائی باتیں نہیں کرتا۔ اپنے حوالے ساتھ رکھتا ہوں، یہ کتاب دیکھ رہے ہو ذرا صفحہ ۲۲۵ نکالو، یہ دیکھو کیا لکھا ہے۔ اے یہ دیکھو........

عابد : (زور سے) اور میں کہتا ہوں کہ تمہاری کتابوں اور تمہارے نقادوں کی ایسی تیسی۔ آپ جیسے بوالہوس حسن پرستی کے مدعی بن بیٹھیں تو ہماری تنقید کا جو بھی حشر ہو کم ہے۔

(دستک)

ثریا : اے ہے۔ یہ کیا دنگا ہو رہا ہے۔ لڑنے کو یہی جو ایک کمرہ رہ گیا ہے احمد! تمہارے بھائی جان آجائیں جوتے نہ پٹوائے ہوں تو سہی۔

احمد : کون لڑ رہا تھا جی۔

عابد : ٹھیک تو ہے ثریا باجی۔ لڑ کون رہا تھا۔ ہم تو بہت سنجیدہ گفتگو کر رہے تھے۔

ثریا : خوب۔ تو آپ کے ہاں اسے سنجیدہ گفتگو کہتے ہیں۔

احمد : جی اور آپ کے ہاں فلسفے شعر اور بحث کا نام غالباً دنگا فساد ہے۔

عابد : خاص طور سے اگر زیر بحث غالبؔ جیسا شاعر ہو۔

ثریا : تو غالبؔ پر طبع آزمائی ہو رہی تھی۔ میں تو سمجھتی ہوں کہ بحث کا انداز موضوعِ بحث کے مطابق ہونا چاہئے۔ آپ غالبؔ پر بحث کر رہے تھے تو شوق سے بحث جاری رکھئے لیکن بحث ہمیشہ دھیمے اور پر سکون لہجے میں ہونی چاہئے۔ اس لئے کہ غالبؔ کے تخیل کا بنیادی عنصر..........

احمد : دیکھو میں نہیں کہہ رہا تھا کہ غالبؔ فلسفی شاعر ہے۔ جی تو غالبؔ کے تخیل کا بنیادی عنصر..........

ثریا : اداسی ہے۔

احمد : خوب مثلاً (ترنم سے)۔

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر
کرے قفس میں فراہم خش آشیاں کے لئے

عابد : اداسی لیکن اداسی کی تو کیفیت یا واردات ہے نظریہ تھوڑا ہی ہے۔

ثریا : شاعر کا نظریہ اس کی واردات سے الگ نہیں ہوتا بھائی۔ عام طور سے اسی کا ایک جز ہوا کرتا ہے۔

عابد : تو آپ کا مطلب یہ ہے کہ غالبؔ یاس پرست یا قنوطی شاعر ہے۔

ثریا : جی نہیں میرا یہ مطلب نہیں ہے۔ قنوطیت ایک ذہنی عقیدہ ہے اس میں وہی قطعیت، وہی تیقن، وہی خود اعتمادی ہوتی ہے جو رجائیت یا کسی دوسرے ذہنی عقیدہ میں آپ دیکھتے ہیں لیکن اداسی جیسا کہ تم نے خود کہا عقیدہ نہیں واردات ہے۔

ہو ہو میت اس کا جوہر ہے۔ اُداس دل و دماغ کو صرف بیتی ہوئی راحت کا غم ہی نہیں اس کے لوٹ آنے کی امید اور آرزو بھی ہوتی ہے۔

احمد : یہ تو خوب بات نکالی ثریا باجی۔ واقعی اب سوچتا ہوں تو غالبؔ کے کلام میں اس کے

عابد : تین پہلو دکھائی دیتے ہیں۔ ماضی کی شادابی اور رنگینی کی یاد۔ اس کے کھو جانے کا غم۔ حال کی بے کیفی اور ویرانی۔ مستقبل میں سہانے دنوں کی امید اور حسرت۔ قنوطیت ایک مفرد چیز ہے اور یہ واردات ایک سہ پہلو مرکب۔

عابد : سبحان اللہ، کیا سہ شاخہ نکالا ہے فلسفہ پر بحث کرتے کرتے اب مکاری پر اتر آئے یہ مفرد ہے وہ مرکب ہے۔ یہ معجون ہے وہ مربہ ہے، بھئی بحث کرنا ہے تو ہم سند کے بغیر کچھ سننے کو نہیں تیار۔

احمد : تو ایسی کون مشکل ہے مثلاً پہلی بات لو میں نے تم سے کئی دفعہ کہا ہے تم نے یوں بھی کئی دفعہ سنا ہو گا کہ جسم کی بھرپور راحتوں، حیات کی آسودہ لذتوں کا جیسا شفاف بیان غالبؔ میں ہے شائد ہی کہیں اور مل سکے۔

نیند اس کی ہے، دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
جس کے شانوں پر تری زلفیں پریشاں ہو گئیں

یا وہ غزل :۔

مانگے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سُرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کئے ہوئے
ایک نوبہار ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کئے

یا وہ۔ ساقی بجلوہ دشمن ایماں و آگہی
مطرب بہ نغمہ رہزن تمکین و ہوش

عابد : اور آپ ان اشعار کو اداس اور موہوم کہتے ہیں۔

احمد : سُن لو بھیا۔ میں یہ کہنے والا تھا کہ ذرا غور سے دیکھیں تو اس قسم۔ کے سارے بھرپور جوان اشعار میں غالبؔ ہمیشہ صیغہ ماضی استعمال کرتا ہے۔ یہ اشعار ہمیشہ بیتے ہوئے تجربات کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ ماضی ہی ایک چیز ہے، جو غالبؔ کے ذہن میں موہوم نہیں جس کا حُسن، جس کی تابندگی غالبؔ کے تصور میں کبھی دھندلانے نہیں پاتی اور شاید اس تصور کی شدت غالبؔ کے حال اور مستقبل کو اور بھی موہوم بنادیتی ہے۔

عابد : مدعی سست، گواہ چست۔ بات ثریا باجی نے شروع کی تھی۔ آپ مفت میں وکیل بن بیٹھے۔

ثریا : نہیں احمد ٹھیک تو کہہ رہا ہے۔ اب اس ماضی کے مقابلے میں غالبؔ کے حال پر نظر ڈالو۔ اس میں تمہیں دو تین تصورات بار بار ملیں گے مثلاً ویرانی کا تصور۔

اُگ رہا ہے در و دیوار سے سبزہ غالبؔ
ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے   دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

اگر یہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی
در و دیوار سے ٹپکے ہے بیاباں ہونا

یا مجبوری اور بے کسی کا تصور......

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لئے

نے تیر کماں میں ہے نہ صیاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

دردِ دل لکھوں کب تک جاؤں ان کو دکھلادوں
انگلیاں فگار اپنی خامہ خونچکاں اپنا

یاد آئی غم واندوہ کا احساس......

ے ہے پھر کیوں نہ پٹے جاؤں
غم سے جب ہوگئی ہو زیست حرام

لیکن ثریا بھابھی نے غالبؔ کی ویرانی یا غم و تنہائی کا مضمون یقیناً اتنی دفعہ نہیں دہرایا جتنی دفعہ ماضی کی یاد پر آنسو بہائے ہیں مجھے تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ یاد کے لفظ سے غالبؔ کے دل سے بے اختیار نغمے پھوٹنے لگتے ہیں۔

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا — دل جگر تشنۂ فریاد آیا
دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز — پھر ترا وقتِ سفر یاد آیا
زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی — کیوں ترا راہ گزر یاد آیا
اور۔

یا یہ غزل لیجئے:

وہ فراق اور وہ وصال کہاں
وہ شب وروز ماہ وسال کہاں
فرصتِ کاروبار شوق کسے
ذوقِ نظارہ جمال کہاں
دل تو دل، وہ دماغ بھی نہ رہا
شور سودائے خط وخال کہاں

وہی ماضی کے بعض خط و خال کی موہومیت جس کا میں ذکر کر رہا تھا۔

تھی وہ اک شخص کے تصور سے

اب وہ رعنائی خیال کہاں

ثریا: ہاں احمد لیکن یہ دوسری غزل تو ماضی سے زیادہ حال کی بے رونقی کے متعلق ہے نا جس کی میں بات کر رہی تھی۔

عابد: خیر تو پہلے دونوں آپس میں نپٹ لیجئے۔ من چہ می سرایم و طنبورۂ من چہ می سراید۔ احمد فرماتے ہیں غالبؔ پہ ماضی کی محبت غالب ہے۔ آپ فرماتی ہیں غالبؔ حال کی نفرت سے مغلوب ہے۔

ثریا: لیکن یہ تو ایک ہی واردات کے دو پہلو ہیں نا بھیّا۔ ان میں کوئی ضد تو نہیں ہے۔

عابد: چلو مان لیا سہی۔ لیکن یہ بہت ابتدائی سی بات ہے کہ جو شخص اپنی روزمرہ زندگی سے اتنا بیزار ہو، وہ ہمیشہ گریز اور فرار کے ذریعے ڈھونڈتا ہے۔ آج کل یہ لفظ بہت فیشن ایبل ہو گئے ہیں لیکن میں نے غالبؔ کے متعلق لوگوں کو یہ کہتے نہیں سنا۔

احمد: تو کانوں کا میل نکلواؤ۔ ان پھٹے پھٹے دیدوں کی بجائے کانوں پر چشمے چڑھاؤ۔

ثریا: بھئی یہ بات بری ہے احمد۔ سوال اچھا خاصا معقول ہے۔ جواب دو۔

احمد: تو سنئے اول تو آج کل کے کئی نوجوانوں کی طرح غالبؔ نے اپنے دکھ کو ایک شان استغنا، ایک لااُبالیانہ انداز سے ٹالنے کی کوشش کی ہے۔

بہت سہی غم گیتی، شراب کم کیا ہے۔ زندگی چھوٹی موٹی راحتوں میں دکھ کا تریاق اور حقیقی راحتوں کا بدل تلاش کرنا چاہا ہے۔

نہیں نگار کو الفت، نہ ہو، نگار تو ہے
روانیِ روش و مستیِ ادا کہیے
نہیں بہار کو فرصت، نہ ہو، بہار تو ہے
طراوتِ چمن و خوبیِ ہوا کہیے

یا انقلاب کے دائمی عمل اور چناں نماند و چنیں نیز ہم نہ خواہد ماند کے فلسفہ میں قرار ڈھونڈا۔

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

کوئی دن اور بھی جئے ہوتے
آہی جاتا وہ راہ پر غالبؔ

لیکن غالبؔ کا دل ان سارے جھوٹے بہانوں اور ساری جھوٹی تسلیوں سے مطمئن نہیں ہوتا۔ چنانچہ فرار کا ایک دوسرا مضمون غالبؔ میں بار بار ملتا ہے۔ اور یہ مضمون ہے خواہش مرگ۔ موت کی پرستش، فرار سے زیادہ مہیب لیکن زیادہ تسلی بخش تکمیل.......... لیکن غالبؔ کی خواہش مرگ بھی ایک اداس، کاہل۔ سُست رو آرزو ہے۔ اس میں بھی وہ وفور اور قطعیت ہے جو آج کل کے بعض نوجوان شعراء کی خواہش مرگ میں ہے۔

کس سے محرومیٔ قسمت کی شکایت کیجئے
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالبؔ
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

یہ آرزو بھی زندگی کی حسرت اور اس کی راحتوں سے جدا ہو جانے کے غم سے پاک نہیں

آئے ہے بیکسی عشق پہ رونا غالبؔ
کسکے گھر جائیگا سیلاب بلا میرے بعد

گو ہاتھ کو جنبش نہیں، آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا میرے آگے

ثریا: واہ۔ اور اس فرار کا سب سے ضروری عنصر تو تم بھول ہی گئے اگر غالبؔ کے کلام میں کسی چیز کو ہم فلسفہ کہہ سکتے ہیں تو یہی تو ہے۔

عابد: یہی کیا ہے؟

ثریا: یہی کہ کچھ ہے ہی نہیں ہے۔ یہ سب کچھ جو ہم دیکھتے ہیں، تجربہ کرتے ہیں۔ سوچتے ہیں۔ محسوس کرتے ہیں۔ سرے سے موجود ہی نہیں ۔

تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا

ہے غیب، غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب سے

یہ خواب اور خیال غالبؔ کے بہت ہی من بھاتے لفظ ہیں ۔

عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

اور ایسے کئی اشعار ہیں۔

عابد: خیر اس کی وجہ تو یہ سمجھ میں آتی ہے۔ غالبؔ کی آنکھوں نے جو کچھ دیکھا اسے قبول کرنے کے لئے لوہے کا دل چاہئے تھا لیکن شاعروں کا دل عام طور سے بہت گھٹیا مار کے کا ہوتا ہے۔ اس پہ جذبات کا ہم سے زیادہ دباؤ پڑتا ہے۔ اس لئے اس میں برداشت کی طاقت بھی نسبتاً کم ہوتی ہے۔ چنانچہ غالبؔ نے اپنے دل سے یہی سمجھوتہ کیا کہ یہ سب کچھ جو میرے سامنے ہو رہا ہے خدا جانے ہو بھی رہا ہے کہ نہیں۔ غالباً ہو ہی نہیں رہا ۔ ہم سب لوگ ایک بھیانک خواب دیکھ رہے

ہیں۔ خدا جانے کب آنکھ کھل جائے جیسے کبوتر بلّی کو آتے دیکھ کر آنکھیں بند کر لیتا ہے اور سمجھتا ہے بلّی کو کتا اٹھالے گیا ہے۔

ثریا: ارے تم تو متفق ہو گئے لو بحث ختم ہو گئی۔

عابد: نہیں باجی اسی لئے تو میں کہتا ہوں کہ غالبؔ فلسفی نہیں شاعر تھا۔ فلسفہ کے لئے مربوط اور مسلسل تفکر کی ضرورت ہوتی ہے لیکن تفکر غالبؔ کے زمانہ میں خطرناک بھی تھا یا اس انگیز بھی۔ چنانچہ غالبؔ نے یہ فیصلہ کیا کہ تفکر چیز بے معنی ہے اگر دنیا اور دنیا کے تمام مشاہدات غیر حقیقی ہیں تو ان کے متعلق تفکر کی حقیقت کیا ہو گی؟

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے

ثریا: ہاں یہ تو تم نے ٹھیک کہا۔

عابد: لیکن بھائی وہ اداسی اور موہومیت کی بات ادھوری رہ گئی۔

ثریا: وہ احمد نے بیچ میں بات کاٹ لی تم نے بحروں کی لٹک یا اس کے قافیوں اور ردیفوں کے ترنم پر کبھی غور کیا ہے۔

غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے
یہ رنج کہ کم ہے مئے گلفام بہت ہے
کہتے ہوئے ساقی سے حیا آتی ہے ورنہ
یوں ہے کہ مجھے دردِ تہہ جام بہت ہے

قہر ہو یا بلا ہو جو کچھ ہو
کاش کہ تم مرے لئے ہوتے

اور ع دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے

تمہیں ان بحروں کی لمبی سیال اوزان سے ایک تکان، ایک شکست، ایک بے دست وپا حسرت کا احساس کبھی نہیں ہوتا۔ مجھے تو ہوتا ہے میں یہ نہیں کہتی کہ غالبؔ کی سب ہی بحریں ایسی ہیں یا اس کا سارا آہنگ بالکل غالبؔ کی اپنی امتیازی چیز ہے۔ ہم انہیں کسی دوسرے شاعر سے گڈمڈ نہیں کرسکتے۔

احمد : اور یہی حال اس بیانیہ اور جذباتی کیفیت کا ہے، جسے آپ نے غالبؔ کی موہومیت کہا تھا۔

عابد : بہت دیر میں ہوش آیا آپ کو۔

احمد : ابھی آپ نے اپنے خیالاتِ عالیہ کا اظہار شروع کیا تھا تو میں سو گیا تھا۔

عابد : چہ خفتہ چہ بیدار۔ خیر ارشاد ہو، کیا کہنے والے تھے آپ۔

احمد : میں وہی بات دہرانے لگا تھا کہ ماضی کے متعلق غالبؔ کا تخیل موہوم نہیں ہے۔ لیکن جب بھی غالبؔ اپنے حال کی کیفیات کا حال بیان کرنا شروع کرتے ہیں۔ ہر کیفیت میں ایک بُعد۔ ایک دوری سی، ایک دھندلاہٹ سی پیدا ہو جاتی ہے۔ تصویر سامنے آتی ہے، لیکن اس کے نقوش ایک لامحدود پس منظر سے یوں گھلتے ملتے چلے جاتے ہیں کہ تصویر اس کے پس منظر کو ایک دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہو جاتا ہے خاص طور پر جب غالبؔ خالص غنائی معاملات کا ذکر کرتے ہیں حُسن کا مرقع کھینچتے ہیں یا محبت کے گوناگوں احساسات رقم کرتے ہیں تو یہ بات بہت ہی نمایاں ہو جاتی ہے۔ غالب کا وہ شعر تم نے سنا ہے میں سمجھتا ہوں اگر انہوں نے یہی ایک شعر لکھا ہو تو.......... خیر شعر سنو۔

تو اور آرائشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

بظاہر اس شعر کے الفاظ میں کیا ایسی بات ہے لیکن میرے ذہن میں اس سے ایک تصویر بنتی ہے، جو بنتی چلی جاتی ہے اور کبھی مکمل ہونے میں نہیں آتی۔ کبھی آئینہ میں عکس رُخ سے الجھ کر رہ جاتی ہے۔ کبھی ایک سیمیں کلائی پہنے ہوئے عنبریں بالوں میں الجھتی سلجھتی رقص کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ کبھی سنگھار خانے کا سامانِ آرائش نیم روشن و نیم تاریک جھلملاتا ہوا نظر آتا ہے۔ کبھی ان آنکھوں کی بے پناہ حسرت سامنے آتی ہے جن میں اندیشہ ہائے دور دراز جھلک رہے ہیں۔

عابد: باجی ان حضرت کی شادی کا ذرا جلد انتظام کر دیجئے۔ مجھے ان کا انجام اچھا نہیں دکھائی دیتا۔

احمد: بجو نہیں جی۔ تو ایسا کوئی ایک شعر نہیں ہے کئی ہیں جن میں شاعر عمداً تصویر مکمل نہیں کرتا۔ پڑھنے والے کے ذہن پر چھوڑ دیتا ہے۔

بہت دنوں میں تغافل نے میرے پیدا کی
وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے کم ہے

جو اور سوئے غیر نظرہائے تیز تیز
میں اور دکھ تری مژہ ہائے دراز کا

اور جذباتی کیفیات کے بیان میں تو یہ تذبذب سا، یہ محاکات کی محدود، متعین چار دیواریوں سے گریز اور بھی نمایاں دکھائی دیتا ہے، وہی غزل لے لو۔

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

یعنی حضرت کو یہ نہیں معلوم کہ جناب دل کو ہوا کیا ہے۔ دوا کیا معلوم ہو گی۔ ''ابن مریم ہوا کرے کوئی'' معلوم نہیں کون ہوا کرے لیکن کوئی ہوا کرے سہی اور وہ مشہور شعر ؂

میں نامراد دل کی تسلی کو کیا کروں
مانا کہ تیرے رُخ سے نگہ کامیاب ہے

یہی وجہ ہے کہ

(دستک)

کون صاحب ہیں

ثریا : لو تو میں جاتی ہوں۔

عابد : آجائیے۔ اوہو مرزا جی ہیں۔ آیئے آیئے۔

نووارد : السلام علیکم۔ آداب عرض ہے کیا ہو رہا ہے۔

عابد : غالب پر بحث ہو رہی ہے۔ آپ خوب آئے۔

احمد : جی میں یہ کہہ رہا تھا کے غالب کے اشعار میں اس کی اُداس موہومیت کی وجہ سے ایک ایسی گہرائی۔ ایک ایسی وسعت اور ہمہ گیری پیدا ہو گئی ہے جو عام غزل گو شعرا میں نہیں ہے۔

مرزا جی : یہ آپ کون سی بات کہہ رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ غزل کے ایسے شاعر جنہیں ہم معاملہ بند شاعر کہتے ہیں عام طور سے ان معاملات کا ذکر کرتے ہیں جن کے سارے پہلو چند محدود الفاظ میں اچھی طرح سمٹ آئے ہیں۔ ان جذبات کے حسیاتی خدوخال اور جذباتی پنہائیاں دونوں محدود بھی ہوتی ہیں، واضح بھی لیکن تم یہ

نہیں کہہ سکتے کہ ہمیں ایسے اشعار سے فرحت نہیں ہوتی۔یاان کے معاملہ سے
ایک خاص حظ حاصل نہیں ہوتا۔

احمد : نہیں میں یہ کب کہتا ہوں ان کی اپنی لذت ہے لیکن بالکل خارجی قسم کی لذت ہم ناٹک کے تماشائیوں کی طرح سے ایسے اشعار کو دور بیٹھے دیکھتے ہیں ہمیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ ناٹک باہر اسٹیج پر نہیں ہمارے اندر ہورہا ہے۔غالبؔ کے اشعار میں یہ بات ہے کہ چونکہ غالبؔ نے اپنے تجربات کی واضح حدبندیاں نہیں کیں اس لئے ہمارے تجربات کی حدیں ان میں جذب ہو کر رہ جاتی ہیں۔

میرزاجی : ہمارے روزمرہ میں بھی یہ بات عام طور سے یوں ادا کی جاتی ہے کہ غالبؔ اچھا شاعر تھا۔

احمد : لیکن اچھے شاعر اور بھی کئی ہیں۔ان میں سے ہر ایک غالبؔ کیوں نہیں۔

میرزاجی : اس لئے کہ ہر ایک کی مخصوص اچھائی ہوتی ہے۔غالبؔ کی مخصوص اچھائی یہ ہے کہ وہ ایک فرد نہیں ایک نسل ہے۔وہ چند دلچسپ لمحوں کا ترجمان نہیں ایک پورے دور کا نمائندہ ہے۔

عابد : ہاں بھئی ذرا سوچو تو ہم نے غالبؔ کے متعلق جتنی باتیں طے کی ہیں ان میں غالبؔ کا تو کوئی ایسا کمال دکھائی نہیں دیتا۔آخر ہم نے یہی کہا ہے کہ غالبؔ کے کلام پہ ایک موہوم ہمہ گیر اداسی طاری ہے۔اس اداسی میں ماضی کا غم ہے۔حال سے بے اطمینانی ہے، انقلاب کی آرزو ہے، کچھ کرنے کی حسرت ہے، نہ کرسکنے کا دکھ ہے۔

میرزاجی : بھئی اس آخری مضمون کے دو شعر سن لو۔ ؎

گھر میں کیا تھا کہ ترا غم اسے غارت کرتا
وہ جو ہم رکھتے تھے اک حسرت تعمیر سو ہے

ہوا ہوں عشق کی غارت گری سے شرمندہ
سوائے حسرتِ تعمیر گھر میں خاک نہیں

اور ـ

عابد : تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ اس ساری واردات اس سارے نقطۂ نظر میں غالبؔ کی انفرادی خصوصیت کیا ہے ۔ ہم سب یونہی محسوس کرتے ہیں ہم میں سے تقریباً ہر نوجوان کی ذہنی کیفیت یہی ہے۔

مرزاجی : اور یہی غالبؔ کی مقبولیت کا بڑا راز ہے۔ اسی لئے آپ لوگ غالبؔ کے اشعار پر سب سے زیادہ سر دھنتے ہیں اور یہ سمجھ بھی میں آتا ہے۔ غالبؔ کا ماحول۔

عابد : اٹھو بھئی ماحول کا لفظ آئے تو بحث ختم کر دینی چاہئے۔

میرزا : اچھا بھئی غالبؔ کا دور کہہ لو ۔ غالبؔ کا زمانہ کہہ لو۔ غالبؔ جیسا کہ آپ کو معلوم ہے تاریخ کے ایک بڑے دوراہے پر کھڑا تھا پرانا نظام ٹوٹ چکا تھا اور نئے کی ابھی تعمیر نہیں ہوئی تھی، غالبؔ کے ہمعصروں کو اس تعمیر کی حسرت نہیں۔ اس کا یارا نہیں تھا۔ پرانے شیرازہ حیات کو دوبارہ مرتب کرنے کی آرزو نہیں۔ امید نہیں تھی۔ یہاں تک کہ انہیں زمانہ حال کے کھنڈروں میں بھی ایک حسن دکھائی دینے لگا تھا۔ کسی خوبصورت عورت کے ڈھلتے ہوئے شباب کا سا حسن ہمارا ماحول اور ہماری واردات اس سے بہت مختلف نہیں ہے۔ غالبؔ ایک ایسے دور کا جذباتی ترجمان ہے جو ابھی ختم نہیں ہوا۔ ایک ایسی نسل کا نغمہ جو دفنائی نہیں گئی۔

احمد : اچھا بھئی تو اب کچھ سناؤ بہت بحث ہو چکی۔

عابد : یہ تم نے پہلی عقل کی بات کہی ہے

اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل
زنہار گر نہیں ہوسِ ناؤ نوش ہے

وغیرہ وغیرہ

اُردُو ناول

ادب کی تاریخ ہماری سماجی تاریخ کا ایک حصہ ہے۔ معاف کیجئے گا بہت پرانی بات ہے اور اتنی دہرائی گئی ہے کہ آپ غالباً اس سے اکتا چکے ہوں گے۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ ابھی اسے اور بہت کچھ دہرانے کی ضرورت ہے۔ وہ اس لئے کہ ہم میں بیشتر لوگ اسے مانتے تو ہیں لیکن ادھورے طریقے سے مانتے ہیں۔ ادبی تنقید کا اسلوب، اس کی اصلاحیں، اس کی زبان ابھی تک ایسی الگ تھلگ نوعیت کی ہیں کہ سماجی زندگی کے مختلف شعبوں سے بظاہر ان کا کوئی علاقہ دکھائی نہیں دیتا۔ اب بھی ادبی تحریکوں کے متعلق بہت سے ایسے عالمانہ تنقیدی مضامین سننے اور پڑھنے میں آتے ہیں جن سے شبہ ہوتا ہے کہ یہ تحریکیں یونہی بغیر کسی وجہ کے ہوا میں پیدا ہوئیں اور پھر کسی ایسی ہی پُراسرار وجہ سے دوبارہ ہوا میں تحلیل ہو گئیں۔ ان

مضامین میں یہ بات فرض کرلی جاتی ہے کہ ادب کی دنیا ہماری خارجی دنیا سے الگ ایک خیالی دنیا ہے جس میں انقلاب اور ارتقاء کے اپنے ہی اندرونی قوانین ہیں جن کے مطابق اس کے اندر ہی اندر تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔

یہ مفروضہ غلط ہے۔ ادب سماج کے اجتماعی فکر کی پیداوار ہوتا ہے۔ اس فکر کی صورت بدلتی ہے تو ادب کا رنگ بھی دوسرا ہو جاتا ہے۔

انیسویں صدی کے آخری حصے میں اور بیسویں صدی کے پہلے چند سالوں میں ہمارے سماجی فکر کی سب سے بڑی خصوصیت یہ تھی کہ اس دور میں ہمارے سفید پوش طبقہ نے پہلی دفعہ اپنے کو بحیثیت ایک طبقے کے پہچانا۔ عام کھاتے پیتے لوگوں کو پہلی دفعہ یہ احساس ہوا کہ وہ مختلف نوابیوں کے حاشیہ نشین نہیں بلکہ اپنی جگہ ایک علیحدہ طبقہ ہیں۔ ان کے اپنے جذباتی اور سیاسی اور معاشرتی مسائل ہیں اور ان مسائل کو حل کرنا ضروری ہے۔ ان کی اپنی ذہنی اور جسمانی ضرورتیں ہیں اور ان ضرورتوں کی تسکین لازمی ہے۔ چنانچہ اس دور کا سارا ادب شعر ہو یا افسانہ، ناول ہو یا تنقید بیشتر اسی احساس کی پیداوار ہے۔ اگر ناول کے افراد ہیں تو اسی طبقہ کے لوگ۔ قومی شاعر کی قوم ہے تو یہی، رومانی شاعر کی محبوبہ ہے تو کسی ایسے ہی گھر کی چشم و چراغ،

سفید پوش یا متوسط طبقے کی دریافت ہمارے سماجی فکر کی پہلی بڑی دریافت تھی۔ پچھلے دس بیس برس میں ہم نے دوسری اہم سماجی دریافت کی، اور وہ یہ ہے کہ سفید پوش طبقہ ہماری سماج کا ایک طبقہ تو ہے لیکن ایک طبقہ ہی نہیں ہے۔ ایسے اور بھی طبقے ہیں۔ ان کے اپنے مسائل ہیں، ان کی اپنی ضرورتیں ہیں اور ان مسائل کو حل کرنا بھی لازمی ہے بلکہ انہیں حل کئے بغیر ہمارے طبقے کے مسائل بھی حل نہیں ہو سکتے۔

تو ہمارے پرانے اور نئے ادب میں ایک بڑا فرق یہی پرانے اور نئے سماج کا احساس ہے۔ عام طور سے پرانے اور نئے ادب کی حد بندی یوں کی جاتی ہے کہ پرانا ادب رومانی اور خیالی تھا اور نیا ادب واقعیت پسند اور روزمرّہ کی زندگی کا ترجمان ہے لیکن یہ تفریق سطحی

ہے۔ مثال کے طور پر ایک خاص نوع کی واقعیت نگاری میں ہم نے ابھی تک نذیر احمد کا جواب پیدا نہیں کیا۔ امراؤ جان ادا سے آج کل سبھی پڑھے لکھے آشنا ہیں حتی کہ سرشار کے خواب پریشاں، فسانۂ آزاد میں بھی روزمرّہ زندگی کی بہت سچی تصویریں ملتی ہیں۔ اس کے خلاف آج کل کے سبھی ناول لکھنے والے واقعیت کے دلدادہ نہیں کہلا سکتے۔ چنانچہ پرانے ناول اور نئے ناول میں بنیادی فرق رومانیت اور واقعیت یا یوں کہہ لیجئے کہ فرق نقطہ نظر یا طرز ادا کا نہیں بلکہ بنیادی فرق مضمون اور احساس کا ہے۔ پُرانے ناول کا احساس ذرا محدود تھا نئے ناول کا احساس ذرا وسیع ہے۔

مجھے اس ساری گفتگو میں کچھ تکلف کا احساس ہو رہا ہے میں یوں باتیں کر رہا ہوں جیسے ہم نے بیسیوں اوّل درجے کے ناول نویس پیدا کر رکھے ہیں۔ لیکن ناول نویس کیا، ہمارے اچھے ناولوں کی تعداد بھی ڈیڑھ درجن سے اوپر نہیں جاتی۔ یوں ناول تو سینکڑوں کیا ہزاروں لکھے گئے ہوں گے جام عشق، زہر عشق، خون عشق، عشق کے ساتھ کوئی سی اضافت لگا لیجئے یا خونی کے ساتھ کوئی سا لفظ جوڑ لیجئے خونی ڈاکو، خونی ہیرا، خونی معشوق اس نام کا ایک نہ ایک ناول آپ کو ضرور مل جائے گا۔ لیکن ایسے ناول جنہیں آپ اپنی سنجیدہ کتابوں کی الماری میں رکھ سکیں جیسے میں نے عرض کیا یہی ڈیڑھ درجن ہوں گے۔ تاہم اس مختصر پونجی سے بھی چند ایک رجحانات کا پتہ ضرور چلتا ہے۔

سب سے پہلے مولوی نذیر احمد کے اصلاحی ناولوں کی باری آتی ہے۔ ان ناولوں میں مولوی اور آرٹسٹ کی مسلسل ہاتھاپائی ہوتی رہتی ہے۔ اور آرٹسٹ عام طور سے جیت جاتا ہے۔ مولینا کا مقصد عام طور سے کسی مذہبی، اخلاقی یا معاشرتی نکتے کی حمایت کرنا ہوتا ہے لیکن ناول کے دوران میں وہ اپنے کرداروں میں اتنا کھو جاتے ہیں کہ نکتہ انہیں بھول جاتا ہے اور لمبے لمبے وعظوں کے باوجود ناول کا Villian اکثر ہیرو بن جاتا ہے۔

ان کے لکھنے کا انداز پرانے داستان نویسوں کا سیدھا سادا انداز ہے۔ اور پلاٹ کے پیچ یا موڑ بہت کم دکھائی دیتے ہیں۔ ایک زمانہ تک ہمارے ناول میں اسی ایک انداز کا زیادہ

رواج رہا۔ اگرچہ مضامین کی نوعیت بدلتی رہی۔ مثلاً مولانا نذیر احمد کے اصلاحی ناولوں کے بعد مختلف قسم کے تفریحی ناولوں کا دور آیا، ان کی تین بڑی قسمیں فرض کر لیجئے تاریخی رومان، سوشل رومان اور جاسوسی رومان۔ مولانا شرر کے کسی ایک ناول، سرشار کے فسانۂ آزاد اور ظفر عمر کی نیلی چھتری کو ان تفریحی ناولوں کا مجموعہ سمجھ لیجئے۔

ان تینوں میں جاسوسی ناول سب سے آخری اور سب سے گھٹیا پیداوار ہے۔ اور اس میں ابھی تک کوئی مشاق لکھنے والا پیدا نہیں ہوا۔ تاریخی رومان بھی قریب قریب شرر کے ساتھ ہی ختم ہو گیا۔ البتہ سوشل رومان ابھی تک زندہ ہے۔ اتنا ضرور ہے کہ پارسیوں اور پارسنوں، نوابوں اور حرم سراؤں، بھٹیاریوں اور ایچیوں کے بہت سے نئے بدل پیدا ہو گئے ہیں۔ کالج کے لڑکے لڑکیاں، مالدار سیٹھ، بنگلے اور پائین باغ، ہسپتال اور نرسیں، کشمیر ڈل کا کنارہ، شکارے اور اسی قسم کے بیسیوں رومانی مفردات ایسے ہیں کہ انہیں مختلف نسخوں کے مطابق کوٹ چھان اور حل کر کے سکھا لیا جائے تو آسانی سے ایک ناول بن جاتا ہے۔

لیکن یہ ناول نئے دور کی نمائندگی نہیں کرتے۔ نئے دور کے بدلتے ہوئے سماجی احساس کے ترجمانی نے سب سے پہلے واقعیت کے سماجی مفہوم کو اتنی وسعت دی کہ اسے صحیح معنوں میں واقعیت کہا جا سکے۔

ہم لوگ عموماً واقعیت سے یہ مراد لیتے ہیں کہ مصنف کسی ایک طبقے کی زندگی کا ہو بہو نقشہ کھینچ دے۔ لیکن یہ واقعیت کے بہت ہی محدود معنی ہیں اس اعتبار سے تو ہمارے پرانے شاعر اور قصہ گو سب کے سب حد درجے کے واقعیت نگار تھے۔ اس لئے کہ وہ نوابوں اور رئیسوں کی زندگی کا اچھا خاصا چربہ اتار لیتے تھے۔ لیکن کسی ایک طبقے کی زندگی کی ترجمانی خاص طور سے جب وہ طبقہ سوسائٹی یا سماج کا بہت ہی چھوٹا طبقہ ہو صحیح معنوں میں واقعیت نہیں ہے۔ واقعیت کا صحیح سماجی مفہوم اس وقت تک ادا نہیں ہوتا جب تک لکھنے والا سماج کے کونے چھدرے کھنگالنے کے بجائے سماج کو مجموعی حیثیت سے نہ دیکھے اس نوع کی واقعیت صحیح عوامی یا جمہوری شعور کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتی۔

منشی پریم چند نے پہلی دفعہ اردو ناول میں زیادہ جمہوری واقعیت سے کام لیا اور جس طرح حالی اور ان کے رفقا نے اردو شاعری کو نوابین کے دربار سے نکال کر عام سفید پوش شرفاء کی محفل میں لا بٹھایا تھا اسی طرح منشی پریم چند اردو ناول کو سفید پوش شرفاء کی بیٹھکوں میں سے نکال کر دیہات کی چوپایوں میں لے گئے۔

منشی پریم چند کے ناولوں کی دوسری بڑی خوبی یہ ہے کہ انہیں افسانوی مسالہ یعنی اپنے کرداروں اور ان کے باہمی تعلقات پر کافی گرفت حاصل ہے۔ وہ ان کے جذباتی، سماجی اور جسمانی آداب واطوار سے بالکل مکمل نہ سہی لیکن کافی حد تک واقفیت اور بھرپور ہمدردی رکھتے ہیں اس لئے افسردہ کسانوں یا نچلے طبقوں کا ذکر کرتے ہوئے ان کی تحریروں میں وہ اجنبیت یا کچاپن نہیں پایا جاتا جو بعد کے بعض نوجوان لکھنے والوں کی تحریر میں خاصا نمایاں ہے۔ اور تیسری خوبی یہ ہے کہ جس طرح وہ اپنے کرداروں کے بہت ہی قریب ہیں اسی طرح وہ اپنے پڑھنے والوں سے بھی بہت ہی قریب ہو بیٹھتے ہیں۔ ہمارے بہت سے نوجوان لکھنے والے اپنی تحریروں میں اپنی ذات کو سب سے آگے رکھتے ہیں اور باقی ساری دنیا کو پیچھے۔ پریم چند میں یہ بات نہیں ہے۔ Self-Consciousness یا اتراہٹ انہیں چھو کر بھی نہیں گئی۔ اگرچہ ان کی شگفتہ اور متین شخصیت ان کے لفظ لفظ سے پھوٹی پڑتی ہے۔

یہ ساری باتیں ہیں لیکن ان کے باوجود منشی پریم چند نے ناول کی تیکنک یا ناول کے فن میں ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھایا۔ انہیں کہانی لکھنے کا ڈھب ضرور ہے۔ پلاٹ بننے کا زیادہ ملکہ نہیں ہے۔ جگہ جگہ ناول غیر متوازن ہو جاتے ہیں۔ کبھی کبھی واقعات کی رفتار اتنی دھیمی پڑجاتی ہے کہ پڑھنے والے کو الجھن ہونے لگتی ہے۔ ان کی ساری تیکنک میں کوئی اپج، کوئی اچھوتا پن نہیں ہے لیکن مولوی نذیر احمد کی طرح ان کے ناولوں کے دوسری افسانوی خوبیاں فن کی ان کمزوریوں کی بہت حد تک تلافی کر دیتی ہیں۔

پریم چند کے بعد بالکل نئے لکھنے والوں کی باری آتی ہے۔ رسالوں کی عام مقبولیت کی وجہ سے ان لوگوں نے اپنی توجہ زیادہ تر کہانی اور مختصر افسانوں پر صرف کی ہے، ناول پر

زیادہ دھیان نہیں۔ کسی حد تک یہ وہی پرانا غزل اور نظم والا جھگڑا ہے۔ جس طرح ہمارے بزرگ نظم کے تسلسل سے گھبرایا کرتے تھے اور غزل کے غیر مربوط خیالات انہیں زیادہ مرغوب تھے اسی طرح نئے دماغ ابھی ناول لکھنے کی لمبی اور مسلسل کاوش پہ راضی معلوم نہیں ہوتے اور منفرد شعروں کی طرح بکھرے ہوئے افسانوں میں اپنے بے صبر، متلون افکار کو زیادہ آسانی سے ڈھال لیتے ہیں، جو تھوڑے بہت ناول لکھے گئے ہیں ان میں سجاد ظہیر کا "لندن کی ایک رات" اپنی بالکل جدید تیکنک اور نئی نسل کے مخصوص سیاسی خلوص کے باعث خاص طور سے قابل ذکر ہے۔ ان کے علاوہ حال ہی میں اپندر ناتھ اشک کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی نے بھی ناول لکھے ہیں۔ بیدی کا ناول میں نے نہیں دیکھا لیکن کرشن چندر اور اشک کے ناول "شکست" اور "قفس" کی قیمت ابتدائی تجربات سے زیادہ نہیں۔ مختصر یہ کہ پریم چند کی تحریروں کے علاوہ ناول کی سرزمین ابھی تک نسبتاً غیر آباد ہے۔ آج کل اس میں کچھ رونق ضرور دکھائی دینے لگی ہے۔ یہ امکان ضرور نظر آتا ہے کہ شاید یہ سرزمین بھی ہماری دوسری اصناف سخن کی طرح لالہ زار بن جائے گی لیکن ابھی تک یہ صرف امکان ہے۔

ناول کے پنپنے کے لئے کسی حد تک ہمارے سماجی ماحول کا بدلنا ضروری ہے۔ ناول پڑھنے کے لئے اور ناول لکھنے کے لئے کافی فرصت چاہئے۔ یہ ضرور ہے کہ پڑھنے والوں کا ایک معقول طبقہ ایسا ہو جو ناولوں کی ورق گردانی میں وقت صرف کر سکے۔ اور لکھنے والوں کے پاس اتنی فرصت ہو کہ وہ اطمینان سے اپنا کام پورا کر سکیں۔ آج کل یہ دونوں باتیں بہت حد تک مفقود ہیں، یہ بھی ضروری ہے کہ ہمارے لکھنے والے اپنی ذاتی الجھنوں اور ذہنی گھٹن سے چھٹ کر زیادہ وسیع النظری سے زیادہ کھل کر اپنے آس پاس کی دنیا کا مشاہدہ کریں۔ ان کے سماجی احساس اور شعور میں زیادہ وسعت اور بلندی پیدا ہو اور اس احساس کی افزائش کے لئے سماج اور جمہور کے اجتماعی شعور کو آگے بڑھانا بھی لازم آتا ہے۔ پریم چند میں مشاہدہ کی وسعت تھی، تیکنک کی چابکدستی نہیں تھی نئے لکھنے والوں میں دوسری بات ہے پہلی نہیں

ہے۔ سماجی جدو جہد کے ساتھ ساتھ ادیبوں اور لکھنے والوں کی تربیت بھی یقیناً ترقی کرے گی لیکن اس ترقی کی رفتار ان کے اپنے بس میں ہے ان کے اپنے بس میں اس لئے ہے کہ سماجی ترقی کے قافلہ میں ادیب اور دانشور کی جگہ قافلہ والوں کے پیچھے نہیں ان سے آگے ہے۔

نوٹ : یہ مضمون ۴۲ء میں لکھا گیا تھا۔ اس دوران ہمارے ہاں بہت سے نئے ناول لکھے جا چکے ہیں جن کا اس مضمون میں ذکر نہیں ہے۔ ان تصنیفات کا تفصیلی جائزہ اس مضمون میں معتدبہ ترمیم و اضافہ کے بغیر ممکن نہ تھا۔

رتن ناتھ سرشارؔ

آج کل عام طور سے سننے میں آتا ہے کہ اگر آپ اردو ادب میں سماج کی تصویر دیکھنا چاہیں تو آپ کو موجودہ ادب کا مطالعہ کرنا چاہئے، ہمارا پرانا ادب تو سراسر خیال پرست اور رومانی ہے۔ سماجی زندگی سے بے تعلق اور روزمرّہ کے واقعات سے ناآشنا۔ یہ بات کئی اعتبار سے صحیح ہے لیکن صحیح بالکل نہیں۔ ہمارے جدید ادب کے کئی شعبے ایسے ہیں جن میں لکھنے والوں نے واقعی خیالی اور دور از کار باتوں سے دامن چھڑا کر زندگی کے روزمرّہ مسائل کو روشن کرنا چاہا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ ادب کی بعض شاخیں ایسی بھی ہیں جن کی ابتدا حقیقت نگاری سے ہوئی، رومانیت اور حقیقت سے فرار کی باری بعد میں آئی۔ اردو ناول اسی دوسری صنف میں شامل ہے۔ اگر ہم شروع کے قصے کہانیاں نظر انداز کردیں جو بیشتر فارسی، ہندی، سنسکرت یا دوسری زبانوں سے ماخوذ ہیں تو اردو کے اوّلین طبعزاد ناول مولوی نذیرؔ احمد کی تصانیف ہیں اور ان کے بعد سرشارؔ۔ اور سرشارؔ کے معاصرین کی، نذیرؔ احمد اور سرشارؔ دونوں نے اپنے اپنے طریقے سے اپنی اپنی معاشرت کی تصویر دکھانا چاہی، مولوی نذیرؔ احمد کی کتابیں ذرا پہلے کی ہیں اور ان میں سماجی ماحول کی تصویر بھی زیادہ سچی ہے۔ سرشار

ذرا بعد میں آئے اور ان کے افسانوں میں حقیقت کے ساتھ ساتھ خیال آرائی اور مضمون آفرینی کی آمیزش بھی بہت زیادہ ہے۔ ان کے بعد بالکل حال کے زمانے تک ہمارے ناول میں حقیقت سے لگاؤ کم اور اسی آمیزش سے محبت بڑھتی گئی۔ حتیٰ کہ مختلف سماجی وجوہات کے سبب سے جن کے بیان کا یہ محل نہیں، یہ ندی بھی اتر گئی۔ اور بعد کے لکھنے والے دوبارہ اپنے گردوپیش کے حالات کو صحیح اہمیت دینے لگے۔ بہر حال کہنا یہ تھا کہ اُردو ناولوں میں تحریر کا رخ مسلسل طریقے سے رومانیت اور خیال آرائی سے واقعیت اور حقیقت نگاری کی طرف نہیں رہا بلکہ اس سے الٹ اور اس حقیقت نگاری کے اولین نمائندے ہیں مولوی نذیر احمد اور پنڈت سرشار، یہ دوسری بات ہے کہ ان کی تصانیف میں سماج کی جو تصویریں ملتی ہیں وہ ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں اور اس اختلاف کی وجوہات بیان کرنا بھی آسان ہے۔ اوّل تو ان بزرگوں کے مزاج اور مقاصد دونوں مختلف ہیں۔ نذیر احمد کا مقصد بنیادی طور پر اصلاحی ہے تو سرشار کا تفریحی، نذیر احمد کا مزاج متین اور مفکرانہ ہے تو سرشار کا عین ان کے تخلص کے مطابق، نذیر احمد کا انداز ناقدانہ اور ناصحانہ ہے تو سرشار کا خالص بیانیہ۔ لیکن سب سے بڑی بات یہ ہے کہ نہ صرف ابن الوقت اور فسانہ آزاد کے مصور اور ان مصوروں کے رنگ اور موقلم الگ الگ ہیں بلکہ خود تصاویر کے موضوع بھی جدا جدا ہیں۔ مولوی نذیر احمد کی سماج دہلی کے سفید پوش گھرانوں سے عبارت ہے تو سرشار کی سماج لکھنؤ کے لاابالی امرا اور ان کے گرد گھومنے والی لاتعداد مخلوق کا مرقع۔ اس وقت ہمیں صرف سرشار کی سماج سے بحث ہے۔ سرشار نے جو تصویر بنائی ہے وہ کچھ حقیقی ہے کچھ خیالی، لیکن ان دونوں پہلوؤں میں فرق کرنا مشکل ہے۔ آپ نے انگریزی اخباروں میں مشہور و معروف چہروں کی بگڑی ہوئی مضحکہ خیز تصاویر دیکھی ہوں گی جنہیں کیری کیچر کہتے ہیں، نقاش چہرے کے اصلی خدوخال میں کچھ ایسی افراط و تفریط کرتا ہے کہ چہرے کی ہیئت بہت کچھ مسخ ہو جانے کے باوجود بھی وہی رہتی ہے۔ کچھ اسی نوع کی افراط و تفریط سرشار نے اپنی تصویر میں کی ہے اس تصویر میں عیاش، خالی الذہن امراء کچھ اور بھی زیادہ عیاش دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی

مضحکہ خیز درباری محفلیں کچھ اور بھی زیادہ مضحکہ خیز محسوس ہوتی ہیں۔ ان کے خوشامد پسند درباری کچھ اور زیادہ چاپلوس نظر آتے ہیں۔ اسی طرح چُست زبان، طباع بھٹیاریاں کچھ ضرورت سے زیادہ خوش گو ہیں۔ اور شریف گھرانوں کی طرار منچلی دوشیزائیں ضرورت سے زیادہ طرار ہیں، لیکن اس افراط و تفریط کے باوجود سرشار کی تصویر میں نوابی کے آخری عہد کے خدوخال نمایاں اور زندگی کے مطابق ہیں۔ پہلی نظر میں یہ دنیا شور و ہنگامہ، رونق اور گہما گہمی۔ راگ و رنگ، رقص و سرود، عشق و محبت، رندی اور بے فکری کی دنیا ہے۔ کہیں بٹیروں پہ شرطیں بدھ رہی ہیں، پالیاں ہیں کہ میدان ہائے جنگ کو مات کرتی ہیں، کہیں میلوں ٹھیلوں میں بانکوں کا ہجوم ہے، کہیں شعر و شاعری کی محفل گرم ہے، کہیں چانڈو پیا جا رہا ہے، کہیں شادی بیاہ میں طائفے آرہے ہیں، مہمانوں میں چہلیں ہو رہی ہیں، ان رنگا رنگ محفلوں کی مخلوق بھی ایسی ہی بُو قلموں ہے، نواب، امراء، شہسوار، بٹیر باز، بھٹیارنیں، بھانڈ، ٹھٹھول، چور، گٹھ کترے، علما، صوفی، اینچی، قمار باز سب ایک ہمہ گیر بے مقصد دھکا پیل میں مصروف اور منہمک ہیں، لیکن یہ تصویر کا صرف ایک رخ ہے۔ سرشار خوب جانتے تھے کہ یہ جگ مگ بجھتی ہوئی شمع کا آخری سنبھالا ہے۔ یہ رقص محفل موت کا رقص ہے۔ عیش و طرب محض یاس اور خوف سے فرار کا بہانا ہے، سرشار نے اس کا اظہار یوں کیا ہے کہ فسانۂ آزاد کے تمام کردار اور اُن کرداروں کی تمام سرگرمیاں محسوس اور موجود ہونے کے باوجود قطعی غیر حقیقی اور غیر واقعی معلوم ہوتی ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ ساری سرگرمیاں ناٹک کا کھیل ہیں اور یہ کردار اس دیکھی بھالی دنیا میں نہیں بلکہ کسی من گھڑت دنیا میں نقل و حرکت کر رہے ہیں۔ ایک ایسی دنیا میں جنہیں ان حضرات نے کسی جواز کے بغیر حقیقی فرض کر رکھا ہے۔ سرشار نے یہ بات کس ڈھنگ سے واضح کی، یہ میں بعد میں عرض کروں گا، پہلے سرشار کی سماج پر دوبارہ نظر ڈالیے، میں نے ابھی کہا تھا کہ سرشار کی تصویر نوابی جاگیرداری کے آخری مٹتے ہوئے دَور کی تصویر ہے۔ کسی سماج میں یا سماج کے کسی طبقہ میں تنزل کیوں آتا ہے اور کیا صورت

اختیار کرتا ہے اس کی کئی طرح سے تشریح اور تفسیر کی گئی ہے۔ غالباً سب سے سیدھی بات یہ ہے کہ جب مادی ذرائع میں ترقی ہو جانے کی وجہ سے دنیا کے اقتصادی حالات بدلتے ہیں تو سماج کو بھی ان حالات کے ساتھ بدلنا پڑتا ہے۔ لیکن اگر کوئی سماج یا سماج کا کوئی طبقہ بدلنے سے انکار کردے یا اس انقلاب کا اہل نہ ہو تو زندگی کی رو اُسے پیچھے چھوڑ کر آگے بڑھ جاتی ہے، بالکل اسی طرح جیسے ریل گاڑی کسی مسافر کو منزل سے دور ایک اجنبی اسٹیشن پر اتار کر آگے کو روانہ ہو جائے۔ اس ساکن سماج کے ارد گرد دنیا کا نقشہ بدل جاتا ہے، رہنے سہنے، سوچنے سمجھنے، پڑھنے لکھنے کے طریقے اور ہو جاتے ہیں، علوم و فنون کی ہیئت بدل جاتی ہے، معاشرت اور تہذیب کے نئے سانچے ڈھالے جاتے ہیں۔ لیکن پسماندہ طبقہ اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ چننے میں لگا رہتا ہے اور زندگی سے اس کا تعلق دور ہوتا چلا جاتا۔ اس بے تعلقی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس سماج میں اس طبقہ کی سرگرمیاں بتدریج زیادہ مہمل، زیادہ بے مقصد اور زیادہ مضحکہ خیز ہوتی چلی جاتی ہیں۔ جیسے ایک معاشرہ مجموعی حیثیت سے کسی اگلی منزل کی طرف قدم بڑھانے کے بجائے اپنی حرکت بند کر دیتا ہے۔ اسی طرح اس سماج کے افراد اپنے اعمال کو کسی مقصد سے متعلق کرنے کے بجائے چند مرغوب اعمال کی مختلف صورتوں میں تکرار کرتے رہتے ہیں۔ اُن کے جواز کی مختلف صورتیں تلاش کی جاتی ہیں۔ اُن کے بے جان ڈھانچوں میں مختلف طریقوں سے جان ڈالنے کی کوشش کی جاتی ہے اور مفروضے حقیقتوں کا روپ دھار لیتے ہیں۔ مثلاً بٹیر بازی اور مرغ بازی، تیغ زنی اور جنگ و جدل کا بدل ٹھہرتے ہیں۔ فقرہ بازی اور لطیفہ گوئی شیریں گفتاری اور شعر و شاعری کی مسند سنبھال لیتے ہیں بے مقصد تکلفات اور مصنوعی رکھ رکھاؤ کو صحیح مروت اور اخلاق کا مرتبہ مل جاتا ہے۔ ساری انسانی صفات یعنی شجاعت، سخاوت، عالی حوصلگی، دیانت اور راست بازی وغیرہ وغیرہ اپنی ہیئت بدل کر بالکل انجانی صورتوں میں جلوگر ہونے لگتی ہیں۔ اس سماج یا اس طبقے کے افراد کو ایک حد تک ان ساری باتوں کا احساس بھی ہوتا ہے لیکن ان کی بیشتر کوششیں اسی احساس سے پیچھا چھڑانے میں صرف ہو جاتی ہیں۔ ہاؤ ہو، شور و شغب، راگ و رنگ،

رقص وسرود، رندی، اور عشق بازی اس کوشش کی مختلف اور ناکام صورتیں ہیں ناکام اس لئے کہ ان کی تہ میں ایک گہری بے اطمینانی، ایک سرد گہری مایوسی اور خوف کا پتہ چلتا ہے ۔یوں محسوس ہوتا ہے کہ زندگی کی اس پر رونق اور رنگین محفل کے پاس ہی کہیں پس پردہ موت کی مسلسل اور سفاک ڈگڈگی بج رہی ہے۔ بعینہٖ یہی تصویر سرشار نے کھینچی ہے انہیں اس مٹتی ہوئی سماج سے محبت بھی ہے اور نفرت بھی۔ اس کی رنگینی سے لگاؤ بھی ہے۔ لیکن اس رنگینی کا انجام بھی معلوم۔ محبت کا ثبوت یہ ہے کہ انہوں نے اس سماج کے آداب ورسوم کا نقشہ نہایت عرق ریزی اور تفصیل سے کھینچا ہے، انہوں نے اس کے ہر منظر کو محنت اور دلداری سے بیان کیا ہے۔ اس کے مختلف طبقوں کے نقوش بہت خوبی سے واضح کئے ہیں ۔لیکن سرشار کی حقارت اور طنز بھی ایسے ہی واضح ہیں۔ اس کا ایک ثبوت وہی غیر واقعیت کی فضا ہے جس کے متعلق میں نے پہلے اشارہ کیا تھا۔ پنڈت سرشار نے یہ فضا بیشتر یوں پیدا کی ہے کہ وہ قصے کے واقعات اور کرداروں کے بیان میں جابجا ایک مزاحیہ غلو اور مبالغہ سے کام لیتے ہیں بیٹر پرست نواب کا قصہ تو شہرہ آفاق ہے۔ لیکن اس کے علاوہ یہی بات ہمایوں فر اور آزاد کے معاشقوں سے متعلق بھی صحیح ہے۔ اللہ رکھی عرف ثریا بیگم کی ساری زندگی ایک ایسا ہی مبالغہ آمیز افسانہ ہے اور میاں آزاد کا ترکی کا سفر اور اس جنگ میں کارہائے نمایاں اس پہ اضافہ۔ اس فضا کی تخلیق میں دوسرا عنصر نئی پرانی دنیا کا وہ تضاد ہے جس کی طرف پنڈت سرشار بار بار اشارہ کرتے ہیں۔ مثلاً سرشار کی دنیا میں بیٹر بازوں کی محفلوں کے ساتھ ساتھ روزانہ اخبار بھی ہیں ریلیں اور موٹریں بھی۔ اس میں حسن آرا اور ثروت کے دوش بدوش انگریزی میسیں بھی دکھائی دیتی اور پرانے محلات کی بغل میں نئے فیشن کے بنگلے بھی کھڑے ہیں۔ لیکن سرشار کے طنز کا سب سے بڑا مظہر خوجی کا کردار ہے۔ بزدل اور بھگوڑا لیکن شیخی خور اور لاف زنی، بدصورت اور بے ڈول لیکن بزعم خود یوسف ثانی، خوشامد پسند، لالچی لیکن بقول خود خوددار اور فقیر صفت، ہوس پرست لیکن ہوس پرستی کے ثمر سے ناآشنا۔ یہ مضحکہ خیز شخصیت تنزل پذیر درباری طبقے کی آخری منزل ہے۔ سرشار نے اس

شخصیت کو ایک آئینہ کے طور پر استعمال کیا ہے جس میں لکھنؤ کے آخری عہد کے درباری اپنے چہرے کا کوئی نہ کوئی نقش دیکھ سکتے تھے۔ سرشار نے خوجی کی تخلیق سے یہ دکھانا چاہا ہے کہ اگر یہ ساری صفات ایک انسان میں اکٹھی کردی جائیں تو اس کی صورت کیا بنتی ہے۔ خوجی کے علاوہ اس سماج کے دوسرے نقاد آزاد ہیں۔ آزاد جس کی کوئی منزل نہیں۔ جس کے قدموں کو کہیں قرار نہیں، ایک نئے طبقے کا نمائندہ ہے۔ جس نے اپنے ماحول سے ناطہ توڑ لیا ہے جسے ماضی کا جمود اور بے حسی ورثہ میں نہیں ملے اور بقول سرشار کے یہی مسافر راہ نورد طبقہ ایسا ہے جو کچھ کر سکنے کا اہل ہے۔ اس سے یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ سرشار نے اس سماج کی جو تصویر پیش کی ہے وہ سراسر پر عیب ہے۔ اور اس میں کوئی خوبی سرے سے موجود ہی نہیں۔ سرشار نے اس سماج کی خوبیاں بھی گنوائی ہیں۔ اس کے رسوم ورواج میں بھی ایک طرح کی نفاست اور حسن ہے۔ اس کے بہت سے نام لیوا ذہین بھی ہیں بذلہ سنج بھی۔ اس میں ایک خاص طرح کی برداشت اور انسانی عیوب سے چشم پوشی کی صفت ہے جو آج کل کم ہوتی جارہی ہے۔ اس میں ایک خاص نوع کے علوم کی بھی قدر ہے۔ وہ علوم یعنی عروض، منطق، تصوف، ہیئت، صرف و نحو جو آج کل مٹتے جارہے ہیں۔ لیکن ان ساری خوبیوں کے باوجود یہ تصویر ایک جاں بلب مریض کی تصویر ہے جو اپنے آخری لمحوں میں دوا دارو، یا عجز و نیاز کے بجائے بادہ گساری اور دادو عیش میں مصروف ہے۔

("آجکل" اکتوبر ۱۹۴۵ء)

شرؔر

شرؔر کی کتابوں سے ہم میں سے اکثر کی شناسائی اس زمانہ سے ہے جب ہمیں ملک العزیز ورجنا اور منصور موہنا پڑھنے کے لئے گھر کے تاریک اور خفیہ کونوں کی تلاش رہا کرتی تھی۔ ہمیں سرکاری طور پر ناول پڑھنے کی اجازت نہ تھی لیکن ہم نے بزرگوں کو پرائیوٹ طور پر یہ کہتے ضرور سن رکھا تھا کہ اردو میں صرف دو ناول نویس ہیں۔ ایک رتن ناتھ سرشاؔر اور دوسرے عبدالحلیم شرؔر۔ سرشاؔر اردو کے ڈکنز ہیں تو شرؔر اردو کے والٹر اسکاٹ۔ جہاں تک مجھے یاد ہے کہ اس زمانے میں اس رائے سے شدید اتفاق تھا۔ ذرا ہوش سنبھالا تو سب پڑھے لکھے لوگ یہ کہتے سنے گئے کہ شرؔر کو ناول نویس کہنا ہی نہیں چاہئے۔ انہیں ناول نویسی کے ابتدائی اصول بھی معلوم نہیں ہیں۔ ان کی کہانیوں میں نہ کفایت ہے نہ یگانگت نہ پلاٹ میں

دلکشی نہ کرداروں میں جان۔ ان کا تاریخی مطالعہ سطحی اور نفسیاتی علم ناقص ہے ہمیں شرر کی صحیح اہمیت معلوم کرنے کی کوشش کرنا ہے۔ عام طور سے کہا جاتا ہے کہ سچائی دو انتہائی نظریوں کے بین بین ہوا کرتی ہے۔ لیکن یہ بات کچھ ضروری نہیں۔ اوّل تو شرر کا محض ناولسٹ کی حیثیت سے مشہور ہونا قدرت یا پڑھنے والوں کی ستم ظریفی ہے۔ وہ ناولسٹ ہونے کے علاوہ مضمون نگار، جرنلسٹ، تاریخ دان اور ریفارمر بھی تھے۔ ان کا محض ناول نویس کی حیثیت سے مشہور ہونا آسانی سے سمجھ میں آسکتا ہے۔ اس لئے کہ اوّل تو ناول ویسے ہی شوق سے پڑھے جاتے ہیں۔ اور دوسرے ناول بار بار چھپتے ہیں اس لئے زندہ رہتے ہیں۔ رسالوں اور رسائل کے مضامین کا یہ حال نہیں ہے۔ ایک نمبر کی زندگی دوسرے نمبر کے نکلنے پر ختم ہو جاتی ہے۔ اگر یہ مضامین کتابی صورت میں چھپوا بھی دیئے جائیں تو بھی ان کی دلچسپی میں تھوڑا بہت فرق ضرور آجاتا ہے اس لئے کہ ان میں اکثر وقتی ضروریات اور ہنگامی خیالات کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے اور وقت گزر جانے پر ان کا باسی اور گرد آلود ہو جانا لازمی ہے۔ خیر پہلے شرر کے ناول لیجئے اوّل تو انہیں تاریخی ناول کہنا زیادہ صحیح نہیں اس لئے کہ ان سے نہ ہمیں کسی تاریخی دور کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ نہ کسی تاریخی شخصیت کا تصور ذہن میں بیٹھتا ہے۔ البتہ مانوس ناموں اور اجنبی مناظر سے ایک رومانی فضا ضرور قائم ہو جاتی ہے لیکن اس فضا کو کسی خاص تاریخی دور یا کسی خاص ملک سے متعلق کرنا مشکل ہے۔ شرر کسی منظر کی جزئیات پر اتنا وقت صرف نہیں کرتے کہ اس کی ایک مستقل اور جداگانہ ہستی قائم ہو جائے۔ مثلاً اگر وہ صحرا کا نقشہ کھینچتے ہیں تو یہ صحراعرب کا بھی ہو سکتا ہے اور افریقہ کا بھی۔ اسی طرح شہنشاہِ قسطنطنیہ اور شاہِ غسان کے درباروں میں فرق کرنا مشکل ہے، یہی حال تاریخی پس منظر کا ہے۔ ان کے اکثر ناول زیادہ تر قرون وسطیٰ یعنی Medievalages کے متعلق ہیں۔ یہ زمانہ چند سال پہلے یا چند مہینے نہیں بلکہ کئی سو سال کا ہے اور شرر کے ناول ان کئی سو سالوں کے کسی خاص حصے کی وضاحت نہیں کرتے۔ اتنا تو معلوم ہوتا ہے کہ باتیں آج سے کئی سو سال پہلے کی ہیں جب شہزادوں، شہزادیوں محلوں، تہہ خانوں، خانہ جنگیوں اور تلوار و شمشیر کو دور

دورہ تھا لیکن یہ پتہ نہیں چلتا کہ اس زمانے کے کون سے حصہ کا ذکر ہے۔ اس زمانہ کے کئی دور ہیں اور ہر دور میں زندگی کا نقشہ تھوڑا بہت تبدیل ہوتا رہا۔ شررؔ کے ناولوں سے ان میں سے کسی ایک دور کا ٹھیک سے سمجھنا مشکل ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ان کے قصے زندگی سے متعلق نہیں ہیں۔ وہ واقعات کو سماجی زندگی سے الگ کر لیتے ہیں۔ اُن کے واقعات کا ایک دوسرے سے تعلق ضرور ہوتا ہے۔ لیکن سماجی یا سیاسی قوتوں سے ان کا تعلق ظاہر نہیں ہونے پاتا۔ ان واقعات کی وجوہات یا نتائج ظاہر کرنے کے لئے وہ چند ایک اشخاص منتخب کر لیتے ہیں۔ ان کے ناولوں میں جو کچھ ہوتا ہے چند بادشاہوں شہزادوں شہزادیوں اور جرنیلوں کی وجہ سے۔ اور خاص انہی کے فائدہ اور نقصان کے لئے ہوتا ہے۔ ان واقعات سے متاثر بھی وہی ہوتے ہیں جہاں تک عوام یا باقی سماج کا تعلق ہے شررؔ اُن سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے۔ نہ ہمارے دل میں ان کے لئے کوئی دلچسپی پیدا کرتے ہیں۔ رہیں یہ نامور شخصیتیں تو ان میں سے اکثر فرضی ہیں اور تاریخ سے ان کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ چند ایک تاریخی اشخاص بھی ہیں مثلاً سلطان صلاح الدین یا رچرڈ یا حسن بن صباح۔ لیکن شررؔ کے ناولوں سے ہمیں ان کے کردار یا ان کی زندگی کا صحیح اندازہ کرنے میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ وجہ یہ ہے کہ اگر کوئی شخص بہادری کے لئے مشہور ہے تو ہمیں صرف اس کی شجاعت کے قصے سنائے جاتے ہیں۔ اگر کسی کی سخاوت کا شہرہ ہے تو ہمیں صرف اس کے سخاوت کے واقعات دکھائے جاتے ہیں۔ اگر کوئی چالباز بدطیعت ہے تو ہمیں اس کی فطرت کا یہی کونہ دکھائی پڑتا ہے۔ یکطرفہ ہونے کے معنی یہ بھی ہوسکتے ہیں کہ ایک شخص کو تمام خوبیوں اور دوسرے کو تمام برائیوں کا مجسمہ ظاہر کیا جائے۔ لیکن شررؔ اتنا بھی نہیں کرتے وہ صرف ایک خوبی یا ایک برائی پر زور دیتے ہیں۔ ہم یہ تو غالباً قبول کر سکتے ہیں کہ ایک شخص مکمل ولی ہو اور دوسرا مکمل شیطان، لیکن ایک شخص کا محض جرنیل یا محض شہزادہ ہونا سمجھ میں آنا مشکل ہے۔ ان وجوہات کے سبب شررؔ کے ناولوں کو تاریخی ناول کہنا ذرا مشکل ہے۔ لیکن خیر تاریخی نہ سہی ناول ہی سہی۔ خالص ناول نویسی کے اعتبار سے شرر کا رتبہ کیا ہے اس کا جواب ضمنی طور پر دیا جا چکا

ہے۔ ناول زندگی کا چربہ ہوتا ہے اور شرر کے ناولوں کو زندگی سے کچھ زیادہ تعلق نہیں اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ زندگی بہت سی چھوٹی موٹی چیزوں سے مل کر بنتی ہے۔ ان سب کا مطالعہ کرنا، ان کے باہمی تعلقات معلوم کرنا، انہیں اپنی اپنی جگہ پہ بٹھانا یہ کافی باریک کام ہے۔ اور شرر باریکیوں سے کوسوں بھاگتے ہیں، میں سمجھتا ہوں کہ ان کی تحریروں میں سب سے بڑا نقص ایک خاص قسم کی ذہنی کاہلی اور سہل انگاری ہے اور اگر ہم شرر کی لاتعداد کتابوں اور مضامین پر نظر ڈالیں تو اُسے سمجھنا اور معاف کردینا مشکل نہیں ہے۔ یہ سہل انگاری ظاہر اس طرح ہوتی ہے کہ شرر ہر چیز کا خلاصہ کردیتے ہیں، مناظر، واقعات، کردار ان میں سے ہر ایک کو کلی اور جزوی طور پر پیش کرنے کی بجائے وہ ان کے چند ایک نہایت عام فہم اور سیدھے سادے پہلو چن لیتے ہیں اور انہیں کو بنا سجا کے بیان کردیتے ہیں۔ اس سے لکھنے میں سہولت اور روانی آجاتی ہے۔ پڑھنے والے کے ذہن اور قوتِ تصور پر بوجھ بھی نہیں پڑتا لیکن مضمون کی واقعیت گم ہوجاتی ہے۔ دوسرا نقص یہ پیدا ہوتا ہے تفصیلات کی غیر موجودگی کی وجہ سے ایک چیز کو دوسری چیز سے تمیز کرنا دشوار ہوجاتا ہے۔ دور سے سب انسان ایک جیسے دکھائی دیتے ہیں۔ شام کے دھندلکے میں آپ ٹٹول کر بغیر سیاہ و سفید اور چھوٹے بڑے میں تمیز نہیں کرسکتے۔ یہی حال شرر کے ناولوں کا ہے، منصور، عزیز، زبیر، عمرو، صلاح الدین، رچرڈ ایک ہی شخص کی مختلف تصویریں معلوم ہوتی ہیں۔ صلیبی لڑائیوں اور بدوؤں کی خانہ جنگیوں میں کوئی نمایاں فرق دکھائی نہیں دیتا۔ روما میں صبح کا ظہور اسی طرح ہوتا ہے جیسے مکہ میں۔ ان کے ناولوں کے پلاٹ اور کہانیاں بالکل مختلف ہیں۔ لیکن کرداروں اور مناظر کی یک رنگی کی وجہ سے متنوع کا احساس پیدا نہیں ہوتا۔ پلاٹ اور مضمون کے لحاظ سے ان ناولوں کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک حصے میں منصور موہنا، حسن الجلینا، ملک العزیز ورجنا، فتح اندلس وغیرہ ہیں۔ جس میں مسلمانوں اور غیر مسلموں کے باہمی جنگ و جدال کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ ان میں لڑائیوں اور فتوحات کا سلسلہ پیش کیا جاتا ہے ۔ جس کے ساتھ ہی ایک مسلمان جرنیل یا شہزادہ پر کوئی غیر مسلم شہزادی عاشق کردی جاتی

ہے جو کافی مشکلات کے بعد ایک ہو جاتے ہیں۔ دوسرے گروہ میں فلورا فلورنڈا، مقدس نازنین، الفانسو، قسم کے قصے ہیں۔ جن میں راہبوں اور مسیحی پیشواؤں کی قلعی کھولی گئی ہے ان میں عام طور سے ایک شریف دوشیزہ کی عصمت مذہبی ڈاکوؤں کے ہاتھ تباہ ہوتے ہوتے بچتی ہے اور بعض اوقات نہیں بچتی ہے۔ تیسرے گروہ میں معاشرتی اور اصلاحی ناول ہیں، دلچسپ، دلکش، غیب داں دلہن، آغا صادق کی شادی وغیرہ، ان ناولوں میں سماجی رسومات کی کافی بازاری طریقے سے ہنسی اڑائی گئی ہے۔ بات ذرا سخت ہے لیکن کہنا ہی پڑتی ہے کہ شرؔر اخلاقی اور مذہبی جوش کی وجہ سے کبھی کبھی جب کلیسوں، راہب خانوں یا موجود سماج کی برائیوں کا ذکر کرتے ہیں تو ان کی تحریریں فحش نویسی کی حد تک جا پہنچتی ہیں۔ کہانیوں کے متعلق شرؔر کا انتخاب آسانی سے سمجھ میں آسکتا ہے۔ شرؔر کا زمانہ مسدس حالؔی کا زمانہ ہے جب مسلمانوں کو اپنی پستی کا نیا نیا احساس ہوا تھا، ان رومانی قصوں سے اوّل تو روزمرہ کی زندگی کی تلخی کو بھول جانے میں مدد ملتی تھی دوسرے گزشتہ فتوحات کے تذکرہ سے کچھ خودداری کا جذبہ پیدا ہوتا کچھ جذباتی تسکین ہوتی کہ ہم نہ سہی ہمارے آباء واجداد تو بہادر تھے۔ تیسرے دوسری قوموں کی برائیاں بیان کر کے ذہنی طور پر ان سے اپنی موجودہ شکست کا انتقام لیا جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ شرؔر کے ناول بہت مقبول ہوتے۔ لیکن صرف یہی ایک وجہ نہیں، شرؔر کی کہانیوں میں ایک خاص قسم کا وفور، ایک جوش ایک روانی ہے جس کی وجہ سے کہانی کی دلچسپی اخیر تک قائم رہتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شرؔر کی کہانیوں میں خالص فنی خوبیاں بہت کم ہیں مثلاً ان میں کفایت نام کو نہیں۔ کئی واقعات محض خوبصورتی کے لئے داخل کر دیئے گئے ہیں۔ مناظر قدرت کا بیان عام طور سے ایک مستقل مضمون کی صورت اختیار کر لیتا ہے جسے آسانی سے حذف کیا جاسکتا ہے۔ واقعات کی کڑیاں ڈھیلی ہوتی ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود کہانی بے جان اور بے مزہ نہیں ہونے پاتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شرؔر اوّل تو واقعات کی حرکت میں فرق نہیں آنے دیتے دوسرے وہ ہر کہانی میں دو چار الجھاؤ اس قسم کے رکھ دیتے ہیں کہ بظاہر ان کا کوئی حل نظر نہیں آتا اور پڑھنے والے کی دلچسپی قائم

رہتی ہے۔ مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے شرؔر ناول نویس نہیں قصہ گو ہیں اور قصہ گوئی میں انہیں کافی مہارت حاصل ہے۔ ان دونوں میں بڑا فرق یہ ہے کہ قصہ گو ہمیشہ واقعات کو خارجی نظر سے دیکھتا ہے۔ اس کا مقصد زندگی کی تصویر اتارنا یا واقعات کی تہہ تک پہنچنا نہیں بلکہ ان کا خارجی تعلق اور تسلسل ظاہر کرنا ہے۔ اگر وہ اس تسلسل کو خوبی سے ایک سرے سے دوسرے سرے تک پہنچادے تو وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہے۔ عام طور پر سب سے اونچے اور بہت ہی جوان اور عمر رسیدہ اشخاص ایک کہانی لکھنے والے سے اور کوئی توقع نہیں رکھتے اور شرؔر اب تک ان نوعمر اور عمر رسیدہ بچوں کا سب سے محبوب ناول نویس ہے۔

شرؔر کے اسٹائل (Style) یا طرز بیان کے متعلق زیادہ کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔ اس میں وہی خوبیاں اور وہی برائیاں ہیں جو ان کے ناولوں میں ہیں، وہ ہمیشہ بے تکلف اور بے تکان لکھتے ہیں۔ تحریر کی سہولت اور روانی میں کہیں فرق نہیں آتا۔ کبھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ لکھنے والے کو الفاظ کی تلاش ہے یا اسے کسی بات کے اظہار میں دقت ہو رہی ہے۔ دقت ہو بھی کیسے؟ وہ کسی ایسے پیچیدہ اور انوکھی بات کا نام ہی نہیں لیتے ہیں جس کا اظہار مشکل ہو۔ اس لئے ان کی تحریر صرف اونچ نیچ سے پاک ہی نہیں بلکہ باریکی اور نزاکت سے بھی عاری ہے۔ وہ ہر بات ایک ہی لہجہ اور ایک ہی انداز سے کہتے ہیں۔ ایک ناول نویس میں یہ خوبی کمزوری میں بدل جاتی ہے۔ اسے ہر قسم کے اشخاص، ہر طرح کے کردار پیش کرنا ہوتے ہیں۔ ان کی شخصیت کا اظہار واقعات سے زیادہ ان کی گفتگو اور بول چال کے ذریعہ ہوتا ہے۔ اگر وہ سب کے سب ایک ہی طریقے سے گفتگو کریں تو ان کے شخصی امتیازات بہت حد تک فنا ہو جاتے ہیں۔ شرؔر میں یہی بڑی کمزوری ہے۔ وہ بول چال کو مختلف سانچوں میں نہیں ڈھال سکتے۔ ان کے سب کردار ایک ہی زبان میں گفتگو کرتے ہیں اور وہ ان کی اپنی زبان نہیں۔ قصہ گو کی زبان ہے۔ اس میدان میں اگر شرؔر کا مولوی نذؔیر احمد سے مقابلہ کیا جائے تو ان دونوں کے ادبی مرتبہ کا نہایت صحیح اندازہ ہو سکتا ہے۔ مولوی نذؔیر احمد کے مکالموں کا ہر لفظ زندگی اور واقعیت کا رنگ لئے ہوئے ہے۔ اس لئے ان کے کردار زندہ اور اپنے اعمال کے

ذمہ دار معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن شرر کے کردار کٹھ پتلیاں ہیں جو لکھنے والے کے اشارے پر چلتے ہیں اور اس کے بغیر ہاتھ پاؤں نہیں ہلا سکتے۔ مثال کے طور پر اس ٹکڑے کا توبۃ النصوح کے کسی صفحہ سے مقابلہ کیجئے۔

لزارس: تو پھر تمہارے نزدیک مجھے کیا کرنا چاہئے۔ اگرچہ اتنا صدمہ اٹھا چکا ہوں مگر ابھی تک یہ منظور نہیں کہ اس پری جمال نازنین سے ہاتھ اٹھالوں۔

دانیال: ہرگز نہیں، بدمعاش کو جو کچھ کرنا تھا کر چکا۔ اب اس سے زیادہ نہ کر سکے گا۔ مگر یہ تو آپ کو یقین ہے کہ آنگنیس آپ کے ساتھ چلنے پر آمادہ ہے۔

لزارس: وہ خود کہہ چکی ہے اور مجھے یقین ہے کہ وہ جھوٹی نہیں،

دانیال: تو مناسب ہوگا کہ میں دو تین راہباؤں کو لے کے اس کے پاس جاؤں اور اسے بہلا پھسلا کے یہاں لے آؤں۔ امید ہے کہ اب کی ملاقات میں وہ بالکل راضی ہو جائے۔

لزارس: بس میں بھی یہی چاہتا ہوں، مگر دیکھو سوا تمہارے اور کسی راہب کو اصل واقعہ معلوم نہ ہو۔

دانیال: کسی کو خبر نہ ہوگی۔

دانیال چلا جاتا ہے آنگنیس کے گھر پہ اس کی ماں ایموجن سے ملاقات ہوتی ہے۔ دانیال نے اپنا رعب جمانے کے لئے کسی قدر درشتی کے لہجے میں کہا ہنری نام کا کوئی نوجوان آیا جایا کرتا ہے۔

ایموجن: ہاں آتا ہے۔ میری بیٹی سے اس کی بہت ملاقات ہے۔

دانیال: تو غالباً اس کے تمام کاموں میں تم بھی شریک ہو۔ الِسانیہ کے بشپ لزارس پر جو ظلم ہوا یقین ہے تم کو معلوم ہوا ہوگا۔

ایموجن: میری اس میں کوئی خطا نہیں ہے۔

دانیال: ہم فقط تمہیں بلانے آئے ہیں جو کچھ کہنا ہے ہمارے بشپ کے سامنے چل کر کہنا۔

ایمو جن : تو چلئے میں ابھی چلتی ہوں۔

دیکھئے تین مختلف اشخاص گفتگو کر رہے ہیں جن میں عورت بھی ہے لیکن ان کے انداز و الفاظ میں ذرہ بھر بھی فرق نہیں ہے۔ جیسا کہ میں نے عرض کیا تھا۔ شرر کا ناول نویس مشہور ہونا قدرت کی ستم ظریفی ہے۔ ان کا صحیح میدان صحافت یا جرنلزم ہے۔ موجودہ ادبی رسالوں کی تاریخ میں دو رسالوں کا سب سے زیادہ ممتاز جگہ ملنی چاہئے۔ ان میں پہلا مخزن ہے اور دوسرا دلگداز۔ مخزن کو میں نے اس لئے ترجیح دی ہے کہ مخزن کے مضامین اور اس کے لکھنے والوں کا حلقہ نسبتاً بہت وسیع ہے کہ دلگداز کے مضامین محدود ہیں نظم کا حصہ قریباً مفقود ہے اور اکثر حضرات جانتے ہیں کہ ایک عرصہ تک پہلے صفحہ سے آخری صفحہ تک رسالہ کے تمام مضامین مولانا شرر خود لکھتے رہے۔ یہ صرف ہمت اور اولعزمی کی دلیل نہیں لکھنے والے کی قدرت اور مشق کا ثبوت بھی ہے۔ اکثر نوجوانوں میں اردو علم و ادب کا شوق انہیں دو رسالوں نے پیدا کیا اور مولانا شرر کی یہ خدمت فراموش نہیں کی جاسکتی۔ مولانا کے دلگداز والے مضامین کتابی صورت میں طبع ہو گئے ہیں۔ سات ضخیم جلدیں ہیں اور ہر نوعیت کے مضامین مثلاً حسن کی کرشمہ سازیاں، یہ رومانی کہانیاں ہیں جنہیں خوشگوار اور شگفتہ طریق سے پیش کیا گیا ہے۔ ہندستان میں مشرقی تمدن کا نمونہ، یہ ایک طویل مضمون ہے جس میں لکھنؤ کی معاشرت اور رسوم و رواج پر نہایت مفید اور مفصل بحث کی گئی ہے۔ عوج بن عنق، حسان بن ثابت، اور کئی ایک تاریخی مضامین ہیں۔ پردہ نکاح و شادی۔ لطفات اور بہت سے اصلاحی مضامین ہیں جن میں سماج کی بُری رسوم پہ نہایت دلیری اور صاف گوئی سے بحث کی گئی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان مضامین میں کوئی ایسی ٹھوس معلومات نہیں جنہیں اردو ادب میں گراں قدر اضافہ سمجھا جائے۔ ان میں غالب کے خطوط کی طرح لکھنے والے کی شخصیت کا اظہار یا ظرافت کی چاشنی پائی جاتی ہے۔ لیکن ان کے مطالعہ سے ایک کامل اور چابکدست لکھنے والے کا تصور ضرور پیدا ہوتا ہے اس میں جھٹکا نہیں آتا۔ کہیں رکاوٹ نہیں ہوتی۔ انہیں پڑھ کر کچھ اور پڑھنے کی چاہت پیدا ہوتی ہے، میرے خیال

میں شررؔ کی اہمیت یہی ہے۔ ان کی کتابیں اردو نثر کا آخری زینہ نہ سہی پہلا زینہ ضرور ہیں۔ ان کے مطالعہ سے جمالیاتی حس کی تسکین نہ ہو لیکن یہ حس پیدا ضرور ہوتی ہے۔ اُن کے ناولوں میں فنّی خوبیاں زیادہ نہیں لیکن ایک چٹخارہ ہے، ایک دلکشی، ایک کیفیت اسے مطالعہ کے ابتدائی زمانہ میں فنیؔ خوبیوں سے کم قیمت نہیں سمجھنا چاہئے۔ ان کے مضامین میں فطری مناظر کی خوبصورت تصویریں ہیں۔ عشق و محبت کی رنگین کہانیاں ہیں۔ تاریخ و معاشرت کے متعلق بے شمار معلومات ہیں۔ ان سب باتوں میں ان کی نظر سطحی سہی لیکن کم از کم ان کی سطح ہمیشہ ہموار رہتی ہے ان کی تصانیف کی قطعی قیمت زیادہ نہ سہی لیکن ادبی مذاق کی تربیت اور بیداری میں ان کا گراں قدر حصہ ہے۔'

(۱۹۳۹ء)

—o◯o—

پریم چند

("ادبی مناظرے" کے سلسلے میں آغا عبدالحمید اور فیض احمد فیض کی یہ بحث ۱۸ ؍جون ۱۹۴۱ء کو آل انڈیا ریڈیو لاہور سے براڈکاسٹ کی گئی۔)

فیض : بھئی چند دن ہوئے ۔ وہ تمہارا پریم چند پر لکھا ہوا مضمون پھر دیکھا تھا وہی جو "مجلس" میں چھپا ہے۔ تم نے تو اس میں پریم چند کی اتنی تعریف کی ہے کہ ٹالسٹائی دوستووسکی وغیرہ وغیرہ سب ہیچ معلوم ہونے لگے ہیں پریم چند میں دو چار خوبیاں سہی۔ لیکن ناول کے میدان میں ایسے تیس مار خاں تو وہ ہرگز نہیں تھے۔

حمید : جس مضمون کا تم ذکر کر رہے ہو وہ میں نے تقریباً آٹھ نو سال پہلے لکھا تھا اگر اب اسے دوبارہ لکھوں تو اس میں ضرور کچھ نہ کچھ ترمیم کی ضرورت محسوس ہو۔ لیکن

جہاں تک مجھے یاد ہے میں نے کوئی ایسی بات تو نہیں کہی تھی جو بالکل غلط ہو۔ آخر تمہیں کس چیز پر اعتراض ہے۔

فیض: اعتراض تو ہوتے رہیں گے پہلے یہ بتاؤ کہ کیا تم اب بھی پریم چند کو ٹالسٹائی اور دوستوو سکی کا ہم پلہ سمجھتے ہو؟۔

حمید: بھئی جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے میں نے پریم چند کو ٹالسٹائی اور دوستوو سکی کا ہم پلہ تو قرار نہیں دیا تھا۔ نہ اب ایسا کہتا ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ میں پریم چند کو ایک افسانہ نویس سمجھتا ہوں۔

فیض: تو ذرا سنو، اس مضمون کے شروع میں تم نے سرشار، نذیر احمد، شرر اور رسوا کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے۔ "ان میں سے ہم کسی کو بھی اوّل درجہ کا ناول نویس نہیں کہہ سکتے۔ ہر ایک میں جہاں کچھ محاسن ہیں وہاں ساتھ ہی اتنے بڑے نقائص بھی موجود ہیں۔ چنانچہ وہ اعلیٰ درجہ کا ایک ناول بھی پیدا نہیں کر سکے۔ ان دوم درجہ کے ناول نویسوں میں اچانک پریم چند ظاہر ہوتے ہیں، جو ایک اعلیٰ درجہ کے قصہ گو اور بیسیوں جیتے جاگتے کرداروں کے خالق ہیں"۔ اسے ناانصافی نہیں ظلم کہتے ہیں۔ اگر نذیر احمد کے ناول اوّل درجہ کے نہیں ہیں۔ اگر کلیم ظاہر دار بیگ ابن الوقت اور امراؤ جان ادا جیتے جاگتے کردار نہیں ہیں تو کچھ ہمیں بھی پتہ چلے کہ پریم چند مرحوم نے ان سے بڑھ کر کیا تیر مارا ہے۔؟

حمید: میں مانتا ہوں کہ نذیر احمد کے ساتھ میں نے کسی قدر بے انصافی کی ہے، مراۃ العروس کے لئے میرے دل میں بہت عزت ہے۔ اب تو میں یہ بھی خیال کرنے لگا ہوں کہ نذیر احمد پریم چند سے کم مرتبہ نہیں ہیں۔ بلکہ جہاں تک فن کا تعلق ہے نذیر احمد پریم چند پر سبقت لے گئے ہیں۔

فیض: لیکن تمہارے جو فقرے میں نے ابھی پڑھے ہیں اُن سے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ تم پریم چند کی تصانیف کو بالکل بے عیب سمجھتے ہو گویا پریم چند سے پہلے کسی کو

افسانہ نویسی کی تمیز ہی نہیں تھی۔

حمید : نہیں میرا یہ مطلب تو نہیں تھا۔ میں نے تو اس مضمون میں پریم چند کے کئی ایک نقائص کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔

فیض : بھئی تم اچھے وکیل ہو۔ اب تم ہر بات مانے جاؤ گے تو بحث کیسے چلے گی۔

حمید : یہ تمہیں کیسے خیال ہوا کہ میں نے تمہاری بات مان لی ہے، میں اب بھی یہی سمجھتا ہوں کہ پریم چند کو ہمارے سب افسانہ نویسوں پر سبقت حاصل ہے۔ ایک کردار نگاری ہی کو لو۔ یہ تمہیں ماننا ہی پڑے گا کہ جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے، ہمارا کوئی ناول نویس پریم چند کے سامنے نہیں ٹھہرتا۔

فیض : خیر! میں یہ ماننے کے لئے تیار ہوں کہ پریم چند کو کردار نگاری میں خاصی مہارت تھی لیکن وہ اس میں یکساں طور پر کامیاب نہیں ہوئے۔ اُن کے بیشتر مرد و زن مثالی یا Typical کردار ہیں، مثلاً ان کے کئی ناولوں اور اکثر افسانوں میں آپ کو ایک ہی قسم کا امیر زمیندار دکھائی دے گا۔ جو انگریزوں کی طرح سے رہتا ہے۔ حکّام کی اطاعت اپنا ایمان خیال کرتا ہے۔ رعیّت کا قطعاً خیال نہیں رکھتا۔ اور بھی کئی ایسے کردار ہیں جن میں سے ایک بھی ایسا نہیں جس میں ذرا بھی انفرادیت یا جان ہو۔

حمید : یہ کسی حد تک درست ہے۔ دراصل بات یہ ہے کہ پریم چند کو صرف غریبوں اور خاص طور پر غریب دیہاتیوں سے دلچسپی تھی اور انہیں کی کردار نگاری میں اُن کا فن ظاہر ہوتا ہے۔ ان کے امیر اور رؤسا کٹھ پتلیاں سہی۔ لیکن اس کے باوجود پریم چند کی فنیّ اہمیت میں کوئی بڑا فرق نہیں پڑتا۔

فیض : بہر حال تم تو یہ مان گئے کہ پریم چند کی کردار نگاری بہت حد تک محدود ہے۔ آگے چل کر تم نے پریم چند کی حقیقت نگاری کی نہایت مبالغہ آمیز تعریف کی ہے۔ اوّل تو جو ناول نویس صرف ایک ہی طبقے کی زندگی کو نمایاں کر کے دکھانے کے

قابل ہو۔ اُسے حقیقت نگاری کہا ہی نہیں جاسکتا۔ حقیقت ایک جامع چیز ہے اور اس کی وضاحت وہی شخص کر سکتا ہے جس کے ذہن میں سماج کا مجموعی تصور موجود ہو اور پریم چند کے ذہن میں یہ تصور موجود نہیں تھا۔ اس کے علاوہ زندگی کے بہت سے پہلو ایسے ہیں جن کے متعلق نہ صرف پریم چند خاموش رہتے ہیں بلکہ دانستہ ان سے چشم پوشی کر لیتے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ وہ اور جو کچھ بھی ہوں حقیقت نگار ہرگز نہیں کہلا سکتے۔

حمید : تمہارے پہلے اعتراض سے مجھے اتفاق نہیں۔ ایک افسانہ نویس، زندگی کا ایک کونہ دکھا کر بھی حقیقت نگار کہلا سکتا ہے۔ ضروری صرف یہ ہوتا ہے کہ وہ زندگی کے جس حصے یا جس پہلو کو پیش کرے وہ اپنے اصلی رنگ میں ظاہر ہو۔ پڑھنے والوں پر اس کی حقیقت واضح ہو جائے۔ بہت سے ناول نویس ایسے ہوئے ہیں جن کی واقعاتی دنیا نہایت محدود تھی۔ لیکن پھر بھی وہ اعلیٰ درجہ کے افسانہ نویس گنے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر جین آسٹین کو لے لو۔ دنیا میں کم ناول نویس ایسے ہوں گے جو ایک محدود طبقہ کے متعلق لکھتے ہیں۔ لیکن جین آسٹین کی عظمت سے کسے انکار ہو سکتا ہے۔ ایسی اور بھی مثالیں ہیں۔ مسز گاسکل، ایمیلی برونٹے وغیرہ۔

فیض : دیکھو اب تم غلط بحث کر رہے ہو۔ اس وقت ناول کی اچھائی یا برائی سے بحث نہیں تھی۔ حقیقت نگاری کی بات ہو رہی تھی۔ مجھے جین آسٹین کی عظمت سے انکار نہیں۔ لیکن میں اب بھی یہی سمجھتا ہوں کہ ایک محدود بے کار طبقہ کی زندگی کو بیان کر کے جین آسٹین ہرگز حقیقت نگار کہلانے کا مستحق نہیں خواہ اس طبقے کے متعلق اس کا بیان کتنا ہی تفصیلی اور سچا کیوں نہ ہو۔ ایک ناول نویس زندگی کا ایک کونا دکھا کر بڑا ناول نویس تو بن سکتا ہے، حقیقت نگار نہیں بن سکتا۔ خیر اسے چھوڑو یہ بتاؤ کہ میرے دوسرے اعتراض کا تمہارے پاس کیا جواب ہے یعنی پریم چند زندگی کے بعض ناگوار پہلوؤں کے متعلق کچھ نہیں کہتے۔ اور ان سے گویا آنکھ بچا کر

نکل جاتے ہیں۔

حمید : ذرا تفصیل سے بیان کرو، تمہارا کن ناگوار پہلوؤں کی طرف اشارہ ہے؟

فیض : اس کی فہرست تو بہت لمبی ہے۔ اور یہ تمام ناگوار بھی نہیں۔ میں دو ایک نام لوں گا جنسیات ہی کو لے لو۔ انہوں نے ہر جگہ اس موضوع سے پہلو تہی کی ہے۔ ان کے یہاں جب بھی ایک مرد و عورت کو آپس میں محبت ہوتی ہے تو اس میں وہی طہارت اور تقدیس اور روحانیت اور جانے کیا کیا الابلا شامل ہوتے ہیں جنہیں بیس بائیس سال کی عمر تک ختم ہو جانا چاہئے۔۔ پریم چند کے کرداروں کے باہمی محبت وہی نوخیز جوڑے کی سی محبت ہوتی ہے جس پر روحانیت اور آئیڈیلزم کا ملمع چڑھا ہوتا ہے۔

حمید : تو کیا یہ بھی کوئی قابل اعتراض بات ہے۔

فیض : اخلاقی طور پر شاید قابل اعتراض نہ ہو۔ فنّی طور پر انسانی جسم اور اس کی ازلی خواہشات کے متعلق پریم چند کو یا تو کچھ معلوم نہیں ہے یا وہ اس کے متعلق کچھ کہنے کی جرأت نہیں کرتے۔ حالانکہ کھانے پینے کے بعد جنسیات کا مسئلہ انسانی زندگی میں سب سے اہم مسئلہ ہے۔ مثال کے طور پر "چوگانِ ہستی" ہی کو لے لو۔ صوفیہ اور رونے سنگھ کی محبت بالکل بچوں کی سی محبت ہے لیکن وہ دونوں باقی معاملات میں کافی پختہ کار ہیں۔

حمید : تمہیں اس سے تو انکار نہیں ہوگا کہ مصنف اپنے ماحول کے اثر سے محفوظ نہیں رہ سکتا جس زمانہ اور جس ماحول میں پریم چند نے اپنی عمر گزاری۔ اس میں سماج پر ایک غلط قسم کی حیا کا غلبہ تھا۔ لوگ خیال کرتے تھے کہ جنسیات وغیرہ کے متعلق کچھ لکھنا قابل اعتراض بات ہے۔ اگر پریم چند نے لوگوں کو خواہ مخواہ مشتعل کرنے کی کوشش نہیں کی تو کیا بُرا کیا۔

فیض : اسی صلح پسندی پر تو مجھے اعتراض ہے۔ ایک اور چیز لو۔ پریم چند مذہب اور سماج

بعض اصولوں کو بغیر سوچ بچار کے درست مان لیتے ہیں، بعض رواج ایسے ہوتے ہیں جو کسی سماجی ضرورت کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ کچھ عرصہ کے بعد سماجی حالات کے بدلنے سے ان کا اصلی مقصد فوت ہو جاتا ہے۔ لیکن سماج میں اتنی صلاحیت نہیں ہوتی کہ انہیں ترک کر دے اور لوگ انہیں ایک بیکار بوجھ کی طرح اپنے کندھوں پر اٹھائے پھرتے ہیں۔ مثلاً عورت کے متعلق پریم چند کا نظریہ کہ ان کے نزدیک مثالی عورت وہ ہے جو کسی اصول کے لئے اپنی جان تک قربان کر دے۔ خواہ وہ اصول غلط ہی کیوں نہ ہو۔

قربانی پر پریم چند بہت زور دیتے ہیں زندگی کی خوشیاں چھوڑ کر دنیا کو تیاگ دینا اُن کے نزدیک بہت قابل احترام بات ہے۔ حالانکہ موجودہ حالات میں قربانی بہادرانہ نہیں بزدلانہ بات ہے۔

حمید: خیر یہ کوئی ایسی بات نہیں۔ جیسے میں نے پہلے کہا ہے۔ یہ باتیں ایک خاص ماحول کی پیداوار ہیں اور تم ہی روز کہا کرتے ہو کہ مصنف ماحول کی قید سے آزاد نہیں ہو سکتا۔ اس کے علاوہ جہاں پریم چند نے ایسے اصولوں کو اہم سمجھا ہے وہاں انہوں نے بہت سی بے ہودہ رسوم پر شدید نکتہ چینی بھی کی ہے۔ انہوں نے اپنے ناولوں اور افسانوں میں جگہ جگہ ہماری طرز زندگی، ہماری معاشرت اور ہمارے رسم ورواج کے عیب دکھائے ہیں۔ ان کی کتابوں کا سب سے اہم عنصر ہے ہی یہی کہ وہ ایک تمدنی نقاد ہیں اور بعض اوقات تو وہ اپنے کرداروں کی نسبت ہمارے اصول معاشرت میں زیادہ دلچسپی لینے لگتے ہیں۔ چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں "ہماری عادتیں کتنی ہی استوار کیوں نہ ہوں اس پر صحبت کا اثر پڑنا ضروری ہے۔ ہم اپنی خانگی زندگی کی طرف سے کتنے بے فکر ہیں اس کے لئے کسی تیاری یا تعلیم کی ضرورت نہیں سمجھتے۔ گڑیا کھیلنے والی لڑکی سہیلیوں کے کھیلنے والی دوشیزہ گھر کی مالک بننے کے قابل سمجھی جاتی ہے۔ الھڑ بچھڑے کے کندھے پر بھاری جوا رکھ دیا

جاتا ہے۔ ایسی حالت میں اگر ہماری زندگی مسرت انگیز نہ ہو تو کچھ تعجب کی بات نہیں۔

فیض : تو یہ اور بھی تعجب کی بات ہے کہ پریم چند نے بعض رسوم پر تو اعتراض کیا لیکن ساتھ ہی بعض کو جو اتنی ہی زیادہ قابل اعتراض تھیں صحیح مان لیا۔ بات یہ ہے کہ پریم چند بچارے نہایت شریف آدمی تھے اور سماجی تنقید شرفاء کا کام نہیں ہے۔ اگر آپ ہر بات پر سماج کے ساتھ سمجھوتہ کرنا چاہیں۔ ہر مسئلہ پر اپنی رائے کے ساتھ ساتھ غیر ترقی پسند آراء بھی ذہن میں رکھیں تو آپ کے لئے بہتر یہی ہے کہ اپنی تنقید دھری رہنے دیجئے۔ بنیادی نقائص کو دور کرنے کے لئے انقلابی دل و دماغ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اور جیسا کہ میں کہہ رہا تھا کہ بے چارے پریم چند نہایت شریف آدمی تھے۔

حمید : یہ بالکل غلط بات ہے کہ پریم چند میں ہماری سماجی زندگی کے نقائص کو بیان کرنے کی جرأت نہ تھی۔ اُن کے ابتدائی افسانوں یا ناولوں میں کچھ جذبات پرستی ضرور پائی جاتی ہے۔ لیکن "گوشۂ عافیت" "میدان عمل" "گئودان" میں انہوں نے ہمارے دیہات کا نہایت صحیح نقشہ پیش کیا ہے۔ ان کتابوں کے لکھنے سے اُن کا مقصد ہی ہمیں یہ دکھانا کہ دیہات کے لوگوں پر کیا کیا ظلم توڑے جاتے ہیں۔ اور انہیں مٹھی بھر اناج کے لئے کتنی ذلت اور مصیبت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ "فسانۂ آزاد" کے بعد ہمارے کسانوں اور دیہاتیوں کے تجربات انہیں کی زبان میں صرف پریم چند نے ہی ادا کئے ہیں۔

فیض : یہ دیہاتی زبان کی طرف اشارہ کرنے کا شکریہ، میں کہنے والا تھا یہ نہ جانے پریم چند کو بیٹھے بٹھائے دیہاتی زبان استعمال کرنے کی کیا ضرورت پیش آئی ہے۔ عام طور سے ان کی دیہاتی زبان صرف اتنی ہے کہ حضور کو ہجور اور مشکل کو مسکل لکھ دیا جائے۔ اور مزے کی بات تو یہ ہے کہ ایک ہی دیہاتی ایک ہی تقریر میں ایک

فقرہ دیہاتی زبان میں بولتا ہے اور دوسرا فقرہ اچھی خاصی لکھنوی اُردو میں۔ خیر یہ تو کوئی ایسی بات نہیں ہے۔ مجھے پریم چند پر ایک بڑا اعتراض یہ ہے کہ وہ کبھی کبھی اپنے افسانوں میں کھلم کھلا وعظ شروع کر دیتے ہیں۔ یوں تو آرٹ پروپگنڈے سے خالی نہیں ہوتا لیکن اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ایک ناول نویس افسانے پر دیہات سدھار کے پمفلٹ کا شبہ ہونے لگے۔

حمید : پھبتی کوئی دلیل نہیں ہے۔ میں کئی مصنف گنوا سکتا ہوں جن کی کتابوں میں وعظ کی کئی کئی مثالیں موجود ہیں۔ ٹالسٹائی کو لے لو اس نے اپنی آخری عمر میں چند مختصر افسانے خالص وعظ کے لئے لکھے تھے اور کوئی نقاد ان پر اعتراض نہیں کرتا کہ اس وعظ کی وجہ سے اُن کی ادبی قیمت میں فرق آگیا ہے۔

فیض : ٹالسٹائی کے علاوہ کوئی اور بھی تو بتاؤ۔

حمید : میکسم گورکی۔

فیض : ان لوگوں کی بات دوسری ہے۔ اگر کوئی لکھنے والا ٹالسٹائی یا گورکی جتنا بڑا مصنف ہو وہ وعظ بھی لکھے تو اس میں آرٹ پیدا ہو جائے گا۔ اگر ایک ناول فنّی اعتبار سے کامیاب ہو تو اگر اس میں وعظ بھی شامل ہو تو مضائقہ نہیں۔ لیکن اگر ایسا نہ ہو، تو نہ صرف ناول کی ادبی قیمت میں فرق آجاتا ہے۔ بلکہ وعظ بھی بے اثر ہو جاتا ہے اس کی ایک مثال لے لو۔ پند و نصائح کی جس قدر بھرمار فارسی ادب میں ہے شاید ہی کسی اور زبان میں ہو۔ کم ہی فارسی شاعر ایسے گزرے ہیں جنھوں نے اپنے اشعار میں طرح طرح کی نصیحتیں نہ کی ہوں۔ لیکن تاریخ سے تو یہ پتہ نہیں چلتا کہ ایرانی لوگ ساری دنیا سے زیادہ نیک ہیں۔ میں نے تو یہی سنا ہے کہ اخلاق کے متعلق ان میں ایک نہایت صحت مند کلیت پائی جاتی ہے۔

حمید : یہ درست ہے کہ کھلم کھلا وعظ آرٹ کے لئے اکثر مضر ثابت ہوتا ہے لیکن پریم چند کے چند ایک افسانے ایسے بھی ہیں جن میں موجود نہیں ہے اور کم از کم

ایک افسانہ تو ایسا بھی ہے جو کھلم کھلا وعظ کے باوجود حد درجہ کامیاب ہے۔

فیض : کون سا؟

حمید : اس کہانی کا نام ہے "راہ نجات" یہ ایک کسان اور ایک چرواہے کی کہانی ہے۔ ایک دن چرواہے کی بھیڑیں کسان کے کھیت میں گھس جاتی ہیں۔ کسان چند ایک بھیڑوں کو زخمی کر دیتا ہے اور چرواہا بدلہ لینے کے لئے کسان کی فصل کو جلا دیتا ہے۔ کسان جس کا نام جھینگر ہے ایک کارخانہ میں مزدوری کر لیتا ہے۔ کچھ عرصہ بعد چرواہے کی بھیڑوں میں اپنی بچھیا باندھ کر بچھیا کو کچھ کھلا دیتا ہے۔ بدھو چرواہے پر گئو ہتھیا کا الزام لگ جاتا ہے۔ پراشچت میں اپنا سب کچھ بیچ کر وہ بھی جھینگر والے کارخانے میں کام کرنے لگتا ہے۔

فیض : یہ کہانی تو کچھ دلچسپ ہے۔ ختم کیسے ہوتی ہے؟

حمید : میں پڑھ کر سناتا ہوں "ساون کا مہینہ تھا۔ چاروں طرف ہریالی پھیلی ہوئی تھی۔ جھینگر کے بیل نہ تھے۔ کھیت بٹائی پر دے دیئے تھے۔ بُدھو پراشچت سے فارغ ہو گیا تھا۔ اور اس کے ہاتھ بھی مایا کے پھندے سے آزاد ہو گئے تھے۔ نہ جھینگر کے پاس کچھ تھا نہ بُدھو کے پاس۔ کون کس سے جلتا اور کس لئے جلتا؟ سن کی کل بند ہو جانے کے سبب جھینگر اب بیلداری کا کام کرتا تھا۔ شہر میں ایک بڑا دھرم شالہ بن رہا تھا۔ ہزاروں مزدور کام کرتے تھے۔ جھینگر بھی انہی میں تھا۔ ساتویں روز مزدوری کے پیسے لے کر گھر آتا تھا۔ اور رات بھر رہ کر سویرے پھر چلا جاتا تھا۔ بُدھو بھی مزدوری کی تلاش میں یہیں پہنچا۔ جمعدار نے دیکھا کہ کمزور آدمی ہے۔ سخت کام تو اس سے ہو نہیں سکتا۔ کاریگروں کو گارا پہنچانے کے لئے رکھ لیا۔ بُدھو سر پہ طاس رکھے گارا لینے گیا۔ تو جھینگر کو دیکھا۔ رام رام ہوئی۔ جھینگر نے گارا بھر دیا۔ بُدھو نے اٹھا لیا۔ دن بھر دونوں اپنا اپنا کام کرتے رہے۔ شام کو جھینگر نے پوچھا۔ "کچھ بناؤ گے نا؟" بدھو : نہیں تو کھاؤں گا کیا؟ جھینگر : میں تو ایک

جون چبینا کرلیتا ہوں اس جون نہ توپکاتا ہوں کون جھنجھٹ کرے۔ بُدھو اِدھر اُدھر لکڑیاں پڑیں ہیں۔ بٹوالاؤ۔ آٹا گھر سے لیتا آیا ہوں۔ گھر میں پسوالیتا ہوں یہاں تو بڑا مہنگا ملتا ہے۔ اس پتھر والی چٹان پر آٹا گوندھ لیتا ہوں۔ تم تو میرا بنایا کھاؤ گے نہیں۔ اس لئے تم ہی روٹیاں سینکو، میں روٹیاں بناتا جاؤں گا۔ جھینگر: توابھی تو نہیں ہے۔ بُدھو: توے تو بہت ہیں۔ بھئی گارے کا تسلا مانجھے لیتا ہوں۔

"آگ جلی۔ آٹا گوندھا گیا۔ جھینگر نے کچی پکی روٹیاں تیار کیں۔ بدھو پانی لایا۔ دونوں نے نمک مرچ کے ساتھ روٹیاں کھالیں۔ پھر چلم بھری گئی۔ دونوں پتھر کی سلوں پر لیٹے اور چلم پیتے رہے۔

بُدھو نے کہا۔ تمہاری اوکھ میں آگ میں نے لگائی تھی۔

جھینگر نے مذاق آمیز لہجے میں کہا۔ "جانتا ہوں"۔

ذرا دیر بعد جھینگر بولا "بچھیا میں نے ہی باندھی تھی اور ہری ہر نے اسے کچھ کھلادیا تھا"۔

بُدھو نے بھی اسی لہجہ میں کہا 'جانتا ہوں'۔ پھر دونوں سو گئے۔

فیض: یہ کہانی میری نظر سے نہیں گزری۔ لیکن کہانی سے کیا ہوتا ہے۔ اگر یہ کہانی فنّی اعتبار سے کامیاب ہے تو یہ پریم چند کی اُن نہایت معدود کہانیوں میں سے ہو گی جو فنّی اعتبار سے تسلی بخش ہیں۔

حمید: اگر تم یہ کہنا چاہتے ہو کہ پریم چند کے چند افسانے اچھے ہیں اور باقی نا تسلی بخش۔ تو اس سے مجھے بھی انکار نہیں۔

فیض: ہاں لیکن میں صرف یہی کہنا نہیں چاہتا۔ پریم چند کے ناولوں اور کہانیوں پر ابھی سب سے بڑا اعتراض باقی ہے۔ ناول کے متعلق تو یہ ہے کہ وہ ناول کی بناوٹ سے اچھی طرح واقف نہیں۔ چنانچہ اُن کے ناول میں کہانی تو ہوتی ہے لیکن نہ تو وہ اس میں توازن قائم رکھنے کا خیال رکھتے ہیں نہ ڈھنگ کا پلاٹ بنا سکتے ہیں۔ محض کہانی بیان کرلینا توکوئی ایسا کمال نہیں ہے۔ جب تک اس میں ایک ارادی صنعت، ایک

جا تلا ڈیزائن یا نقشہ موجود نہ ہو۔ چنانچہ پریم چند کے ناول اس لحاظ سے بہت ہی ڈھیلے اور بے ڈول سے دکھائی دیتے ہیں۔

حمید : لیکن اگر کسی لکھنے والے میں قصہ گوئی کا فطری ملکہ موجود ہو تو یہ کمی پوری بھی ہو جاتی ہے۔ اور پریم چند میں یہ ملکہ موجود تھا۔ ٹالسٹائی کا "جنگ اور صلح"

فیض : بھئی تم تو ہر بات میں ٹالسٹائی کو گھسیٹ لاتے ہو۔ بھلا ان دونوں کا مقابلہ بھی ہے پریم چند کے افسانوں میں بھی یہی برائی ہے۔ وہ کبھی کبھی اس بات سے غافل ہو جاتے ہیں کہ غیر ضروری چیزیں افسانے کو کتنا نقصان پہنچاتی ہیں۔ افسانے کا ظرف بہت تنگ ہوتا ہے۔ اور غیر ضروری اجزاء اس کے توازن کو بگاڑ دیتے ہیں پریم چند کے کئی افسانے افسانے نہیں ہیں مختصر ناول ہیں۔

حمید : تو بات تو وہی رہی۔ زیادہ سے زیادہ اس سے یہی نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ پریم چند کے سب افسانے ایک جیسے کامیاب نہیں۔ لیکن ناکام افسانوں میں بھی پریم چند اکثر کئی پتے کی باتیں کہہ جاتے ہیں۔ کئی مناظر موثر طریقے سے پیش کر دیتے ہیں۔ اُن کی طرز تحریر کی سادگی بذات خود ایک خاص قسم کی فرحت کا باعث ہے۔

فیض : لیکن یہ سادگی پھیکے پن کا رنگ بھی اختیار کر لیتی ہے۔ پریم چند ایک مناظر کو یقیناً کامیابی سے بیان کر سکتے تھے۔ لیکن بہت گہرے یا شدید جذبات کے اظہار کیلئے ان کے پاس الفاظ نہیں ہیں۔

حمید : یہی غنیمت ہے کہ تم منظر کشی میں ان کی مہارت تسلیم کرتے ہو۔ اُن کی طرز تحریر میں ایک خاص شگفتگی اور بیساختہ پن ہے جس کی وجہ سے ان کی تحریر اگر بہت بلندی تک نہیں پہنچتی ہے تو ایک خاص سطح سے نیچے نہیں گرتی۔

فیض : میں یہ تسلیم کرتا ہوں۔ لیکن یہ خوبی تو پانی میں بھی ہے کہ وہ اپنی سطح ہموار رکھتا ہے۔ خیر تم تو میری بہت سے باتیں مان گئے ہو۔ یعنی یہ کہ پریم چند کے تمام کردار کامیاب نہیں ہوتے ان کو ناول اور افسانے کے پلاٹ کی تعمیر میں کوئی

دسترس نہیں۔ وہ بہت سے سوال اٹھاتے ہیں لیکن ان کا جواب دینے کی بجائے آنکھ بچا جاتے ہیں۔ میں پوچھتا ہوں کہ اگر یہ سب کچھ درست ہے تو پھر پریم چند کی کیا عظمت رہ جاتی ہے۔؟

حمید : جیسا میں نے اپنے مضمون میں زور دیا ہے ان کا ایک بڑا کارنامہ ہے کامیاب کردار نگاری اور دوسرا یہ کہ اُردو زبان میں کوئی اور ناول نویس ایسا نہیں ہوا جس میں اتنی بھی خوبی ہو۔ تیسری چیز کی طرف میں نے ابھی تک اشارہ نہیں کیا۔ پریم چند کی متین، ہنس مکھ اور بہت ہی ہمدرد شخصیت ہے جو اُن کی تحریر کے ہر لفظ میں سے جھلکتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ میں تو اس چیز کو غنیمت خیال کرتا ہوں کہ اردو میں کم از کم ایک افسانہ نویس ایسا ہوا ہے جس کو پڑھ کر راحت ہوتی ہے۔ اگر پریم چند کو دوم درجہ کا ناول نویس بھی مان لیا جائے تو بھی وہ قابل قدر ہیں۔ کسی قوم یا ملک کا ادب صرف اوّل درجہ کے مصنّفین کی کوشش سے نہیں بنتا۔ بلکہ دوم درجہ کے مصنّفین ہی اس کو آہستہ آہستہ ایک خاص رنگ اور ایک خاص صورت میں ڈھال لیتے ہیں۔ اور ہمارے یہاں ناول کے میدان میں پریم چند نے ہمارے نئے ادیبوں کی رہنمائی کی ہے۔

معاصرین

اقبالؔ اپنی نظر میں

اقبالؔ کی نظر سے دنیا کو بہت لوگوں نے دیکھا ہے۔ اقبالؔ کی نظر سے اقبالؔ کا مطالعہ کسی نے نہیں کیا۔ یہ مضمون اسی بحث کا حرف آغاز ہے۔ یہ بحث دو وجہ سے اہم ہے۔ پہلی وجہ یہ ہے کہ استحکام خودی، عقل و عشق، خدا اور انسان اور ایسے ہی دورے فلسفیانہ موضوعات کی طرح اقبالؔ کی ذات بھی مرحوم شاعر کا ایک مستقل موضوع ہے۔ اور ان کے کلام کا کوئی دور ایسا نہیں جو اس موضوع سے عاری ہو۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ میری رائے میں کلام اقبالؔ کا سب سے پُرخلوص، سب سے دلگداز، سب سے رسیلا جزو وہی ہے جو ان کی اپنی ذات سے متعلق ہے۔ یہ حصّہ فلسفہ سے عاری لیکن جذبہ سے بھرپور ہے۔ اس میں خطابت کا جوش ناپید لیکن احساس کی شدّت فراواں ہے۔ اس کلام پر اقبالؔ کی حکیمانہ بزرگی کا انحصار بہت کم ہے۔ اقبالؔ کی شاعرانہ عظمت کا انحصار بہت زیادہ۔

اقبالؔ مرحوم کے فلسفیانہ نظریات کا ارتقاء تدریجی ہے انقلابی نہیں ہے ان کے ابتدائی اور آخری افکار و خیالات میں ایک داخلی رابطہ اور تسلسل ہے جو ٹوٹنے نہیں پاتا۔ مختلف

اوقات پر مرحوم شاعر نے جن نظریات کی تفسیر اور تشریح کی ہے ان میں اختلاف تو ہے تناقض نہیں ہے۔ اقبالؔ نے اپنی ذات کے متعلق جو کچھ لکھا ہے اس کی کیفیت بھی یہی ہے۔ ابتدائی کلام میں جن جن ذہنی الجھنوں اور جذباتی مسائل کا ذکر کرتے ہیں، جن کلفتوں اور مسرتوں، جس کرب یا سرور کا اظہار کرتے ہیں بعد کے کلام میں انہی کیفیات کی بازگشت بار بار سنائی دیتی ہے۔ اگر ہم اقبالؔ کی نظر سے دیکھیں تو ہمیں اس شخصیت کے چند ایک پہلو بہت نمایاں نظر آئیں گے۔

پہلی بات جو ہمیں متوجہ کرتی ہے وہ یہ ہے کہ اقبالؔ اپنی ذات کو دنیا و مافیہا سے الگ تھلگ ایک قطعی خود مختار اور مطلق العنان حقیقت قرار دے کر اپنے دل و دماغ کا تجزیہ نہیں کرتے تھے۔ وہ اپنی ذات کے متعلق جو کچھ کہتے ہیں بیشتر کسی خارجی حقیقت سے کہتے ہیں۔ یوں کہہ لیجئے کہ اپنی ذات کے متعلق ان کا بیان بیشتر اضافی ہوتا ہے۔ اس میں بیشتر اس تسکین یا اضطراب کا تذکرہ ہوتا ہے جو شاعر کی ذات اور کسی رشتے کے باہمی تعلق سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ اور "شے" کبھی مناظر فطرت ہیں تو کبھی ابنائے روزگار، کبھی خاک وطن ہے تو کبھی ریگ زار حجاز، کبھی کوئی فنّی یا جذباتی یا اخلاقی نصب العین ہے تو کبھی کوئی خودی کو بلند تر مقام، کبھی خالق مسجود۔ اقبالؔ کو اپنی ذات میں اگر دلچسپی ہے تو وہ داخلیت پسند اور جذبات پرست شعراء کی طرح محض اپنی ذات کی وجہ سے نہیں بلکہ اس نفع و ضرر کی وجہ سے ہے جو اس ذات سے دنیا و ماوراء کے لئے اور دنیا و ماوراء سے اس ذات کے لئے مرتب ہوتے ہیں۔

اب یہ دیکھئے کہ اقبالؔ نے مختلف اوقات میں اپنے متعلق کیا کچھ محسوس کیا ہے، بانگ درا کی دوسری نظم میں اقبالؔ گل رنگین سے مخاطب ہو کر فرماتے ہیں:۔

اس چمن میں مَیں سراپا سوز و سازِ آرزو
اور میری زندگانی بے گدازِ آرزو
مطمئن ہے تو، پریشاں مثل بُو رہتا ہوں
زخمیٔ شمشیرِ ذوقِ جستجو رہتا ہوں میں

یہ پریشانی اور اضطراب، یہ مسلسل جستجو اور آرزومندی اقبال کی شاعرانہ شخصیت کا جزو اعظم ہے۔ اس اضطراب کے اسباب اور اس جستجو کے مقاصد بدلتے رہے۔ لیکن ان کیفیات کا احساس اقبال کے سارے کلام پر طاری ہے اور وہ اس کا اظہار مختلف پیرایوں میں کرتے ہیں۔ اقبال جب بھی مظاہر فطرت کی خنک آسودگی اور بے حس سکون کا مشاہدہ کرتے ہیں تو انہیں ہمیشہ اپنے دل کی تڑپ اور اپنے جذبات کی نا آسودگی کا شدت سے احساس ہوتا ہے۔

تاروں کا خموش کارواں ہے　　یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ دشت و دریا　　قدرت ہے مراقبے میں گویا

اے دل تو بھی خموش ہو جا
آغوش میں لے کے غم کو سو جا

سورج بُنتا ہے تارِ زر سے　　دنیا کے لئے ردائے نوری
عالم ہے خموش و مست گویا　　ہر شے کو نصیب ہے حضوری
دریا، کہسار، چاند تارے　　کیا جانیں فراق و ناصبوری

شایاں ہے مجھے غم جدائی
یہ خاک ہے محرم جدائی

بحر و دشت و کوہ و کہ خاموش و کر　　آسمان و مہر و مہ خاموش و کر
ہر یکے مانند بیچارہ ایست　　در فضائے نیلگوں آوارہ ایست
ایں جہاں صید است و صیادیم ما　　یا اسیرِ رفتہ از یادیم ما

زار نالیدم صدائے بر نخواست
ہم نفس فرزند آدم را کجاست

یہ مضطرب اور پُر سوز شخصیت جو اپنے اضطراب و سوز و گداز کی وجہ سے مہ و مہر کی دنیا میں اپنے کو اجنبی اور تنہا محسوس کرتی ہے۔ انسانوں کی دنیا میں بھی اسی طرح اجنبی اور تنہا ہے۔ اقبالؔ کی نظر میں ان کا ہم عصر انسان بھی نباتات اور جمادات کی طرح مُردہ دل اور بے سوز ہے۔ اس لئے وہ انسان سے بھی اپنے کو اتنا ہی دور پاتے ہیں جتنا چاند ستاروں سے۔

یہ کیفیت ہے مری جانِ ناشکیبا کی
مری مثال ہے طفلِ صغیر تنہا کی
اندھیری رات میں کرتا ہے وہ سرود آغاز
صدا کو اپنی سمجھتا ہے غیر کی آواز

ہنوز ہم نفسے در چمن نمی بینم!
بہار می رسد و من گُلِ نخستینم

جہاں تہی ز ول و مشتِ خاک من ہمہ دل
چمن خوش است ولے درخورِ نوایم نیست

سوز اور تنہائی کا یہ احساس سینہ میں دبائے شاعر سکون اور رفاقت کی تلاش میں جگہ جگہ اور کو بکو سر بگرداں پھرتا ہے۔ لیکن یہ دولت نہ حرم و دَیر میں میسر ہے نہ مدرسہ و خانقاہ میں، مسجدیں بھی اس سے خالی ہیں میکدے بھی۔

نہ ایں جا چشمکِ ساقی نہ آنجا حرفِ مشتاقی
ز بزمِ صوفی و مُلّا بسے غمناک می آیم

ہوائے خانہ و منزل ندارم
سرِ راہم غریب ہر دیارم

اٹھائیں مدرسہ و خانقاہ سے غمناک
نہ زندگی، نہ محبّت، نہ معرفت، نہ نگاہ

اس مسلسل اور بے پایاں تنہائی کی وجہ سے رجائیت اور خود اعتمادی کے سب سے بڑے ترجمان کو آہستہ آہستہ ذاتی شکست اور ناکامی کا گہرا اور پُر درد احساس ہونے لگتا ہے اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس احساس کی شدّت کم ہونے کی بجائے بتدریج بڑھتی جاتی ہے۔ اس شکست کو اقبالؔ کبھی ناسازیٔ زمانہ پر محمول کرتے ہیں:۔

بخاکِ ہند نوائے حیات بے اثر است
کہ مُردہ زندہ نہ گردوز نغمۂ داوٗد

کس ندانست کہ من نیز بہائے دارم
آں متاعم کہ شود دشت زدِ بے اجراں

لیکن بیشتر اس شکست کا احساس اقبالؔ کو اس وجہ سے ہوتا ہے کہ وہ حصول منزل میں کامیاب نہیں ہو سکے۔ نہ وہ خرد کی گتھیاں سلجھا سکے نہ عشق کا مقام محمود انہیں ہاتھ آیا ہے۔ ان کی بے قراری کا اس حقیقت سے وصال نہیں ہو سکا جس کا وصال خودی کی تکمیل اور تسکین کا ضامن ہے۔ فن کی انتہا بھی خودی کی اس تشنگی کو نہیں مٹا سکی اور اسی تشنگی کے باعث اظہار میں کامیابی کامیاب تبلیغ کا درجہ حاصل نہیں کر سکی۔

وہی میری کم نصیبی وہی تیری بے نیازی
میرے کام کچھ نہ آیا یہ کمال نے نوازی

اسی کشمکش میں گزریں مری زندگی کی راتیں
کبھی سوز وسازِ رومی، کبھی پیچ و تابِ رازی

تھی وہ اک درماندہ رہرو کی صدائے دردناک
جس کو آوازِ رحیل کارواں سمجھا تھا میں

پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے
جو مشکل اب ہے یارب پھر وہی مشکل نہ بن جائے

اس سے یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ اس احساس شکست کی وجہ سے اقبآل اپنی جدوجہد کا لاحاصل تصور کرتے ہیں یا اپنے ماحول سے مایوس اور بیزار ہو جاتے ہیں۔ ان کے کلام میں کہیں کہیں حزن اور اداسی تو ہے، یاس اور قنوطیت کہیں نہیں ہے۔

نہیں ہے ناامید اقبآل اپنی کشتِ ویراں سے
ذرا نم ہو تو یہ مٹی بہت زرخیز ہے ساقی

چنانچہ مرحوم شاعر کو اگر کم نصیبی کا گلہ ہے تو کمال نے نوازی کا غرہ بھی ہے۔ اس کی طبیعت میں حلم اور انکسار بھی ہے۔ غرور اور تمکنت بھی۔ اس غرور اور تمکنت کی دو صورتیں ہیں۔ اوّل اس کی فقر اور قناعت اور عزلت نشینی ہے۔ ایسا فقر جو اپنی بے سامانی پر نازاں اور کم آمیزی پہ شاداں ہے۔ یہ مستغنی فقر بھی اقبآل کے محبوب ترین مضامین میں سے ہے۔

کرم اے شہ عرب و عجم کہ کھڑے ہیں منتظرِ کرم
وہ گدا کہ تو نے عطا کیا ہے جنہیں دماغ سکندری

فقیہہ شہر نہ شاعر خرقہ پوش اقبالؔ
گدائے راہ نشین ست و دل غنی داد
خواجۂ من نگاہ دار آبروئے گدائے خویش
آنکہ زجوئے دیگراں پُر نہ کند پیالہ را

اس کو دوسری صورت میں اس اعجاز کا احساس ہے جو شاعر کے نطق قلم کو بخشا گیا ہے۔ ایسا اعجاز جس کے سامنے دولتِ پرویز ہیچ اور سطوتِ قیصر سرنگوں۔

دمِ مراصفتِ بادِ فرد دیں کروند
گیارہ راز سرشکم جو یاسمین کروند
بلند بال چنانم کہ بر سپہر بریں
ہزار بار مرا نوریاں کمیں کروند
مرے گلو میں ہے اک نغمۂ جبرئیل آشوب
سنبھال کر جسے رکھا ہے لامکاں کے لئے
فقیرِ راہ کو بخشے گئے اسرارِ سلطانی
بہا میری نوا کی دولتِ پرویز ہے ساقی

جس طرح اقبالؔ کا انکسار یاس انگیز نہیں اسی طرح ان کے غرور میں بھی خودسری اور درشتی نہیں ہے۔ اپنی غریب قوم کے عام افراد اور خاص طور سے نوجوانوں کو اقبالؔ جب بھی خطاب کرتے ہیں تو ان کی ذات کا ایک اور جذباتی پہلو واضح ہوتا ہے۔ یہ جذبہ ایک بہت ہی پُر خلوص اور مشفقانہ پیار کا جذبہ ہے۔ جو ہمارے خود پسند شعراء میں بیشتر مفقود ہے۔

مرے نالۂ نیم شب کا نیاز
مری خلوت و انجمن کا گداز

امنگیں مری آرزوئیں مری
اُمیدیں مری جستجوئیں مری
مری فطرت آئینہ روزگار
غزالانِ افکار کا مرغزار
یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر
اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر
مرے قافلے میں لٹادے اسے
لٹادے ٹھکانے لگادے اسے

غرض اقبالؔ کے کلام سے شاعر کی جو تصویر نمایاں ہوتی ہے اس میں فراق نصیب عاشق کا سوزو ساز اور حسرت ہے۔ بادشاہ کا سا غرور، گدا کا سا حلم، صوفی کا سا استغناء، بھائی کی سی محبت اور ندیم کی سی مودّت۔

جذباتِ اقبال کی بنیادی کیفیت

سوز وساز ودرد وداغ و جستجو و آرزو!

چہ خوش است زندگی راہمہ سوزساز کردن
دل کوہ و دشت و صحرا بہ و لے گداز کردن
بگوارہائے پنہاں بہ نیاز ہائے پیدا
نظرے اداشناسے بہ حریم ناز کردن
ہمہ سوز ناتمام ہمہ دردآرزو ایم
بگماں و ہم یقیں راکہ شہید جستجو ایم

ہمدم دیرینہ کیسا ہے جہانِ رنگ وبُو
سوزوساز ودردوداغ و جستجو آرزو

سوزوسازودردوداغ و جستجو آرزو، مختلف پہلو ہیں اس جذباتی کیفیت کے جو اقبالؔ کے سارے کلام میں پائی جاتی ہے۔ اقبالؔ کے فکر و نظر کی کوئی منزل اور قول و شعر کا کوئی دور اس سے خالی نہیں۔ اس کیفیت کے نقش و رنگ، اس کے اجزاء کی ترکیب ضرور بدلتی رہی، سوزوساز کی واردات نے کئی صورتیں اختیار کیں۔ دردوداغ کے محرکات مختلف ہو گئے، جستجو آرزو کے مقصود بدلے لیکن اس کیفیت کی بنیادی وحدت پھر بھی قائم رہی، کلام اقبالؔ کا پہلا دور لیجئے۔

یہ کیفیت ہے مری جانِ ناشکیبا کی
مری مثال ہے طفل صغیر تنہا کی
اندھیری رات میں کرتا ہے وہ سرود آغاز
صدا کو اپنی سمجھتا ہے غیر کی آواز
یونہی میں دل کو پیامِ شکیب دیتا ہوں
شب فراق کو گویا فریب دیتا ہوں

اس دور میں سوزوساز اور دردوداغ کی کیفیت کا بنیادی پہلو یہی تنہائی کا احساس ہے اور اس احساس سے بندھی ہوئی کسی ایسے ہمدم ودمساز کی آرزو جو اس دکھ کا مداوا کر سکے۔

مرا کنول کہ تصدق ہیں جس پہ اہل نظر
مرے شباب کے گلشن کو ناز ہے جس پر
کبھی یہ پھول ہم آغوش مدعا نہ ہوا
کسی کے دامنِ رنگیں سے آشنا نہ ہوا

شگفتہ کر نہ سکے گی کبھی بہار اسے
فسردہ رکھتا ہے گلچیں کا انتظار اسے

یہاں دو باتیں ذکر کرنے کے قابل ہیں، پہلی یہ کہ اس دور میں سوز و ساز کی یہ کیفیت بیشتر ذاتی اور انفرادی ہے۔ دوسری یہ کہ اس دور سے جو آرزو اور جستجو کا جذبہ پیدا ہوتا ہے، یا تو کوئی مفرد انسانی ذات ہے یا پھر یہ مقصود بالکل موہوم اور غیر متعیّن ہے۔ یہ حزن، یہ تنہائی کا احساس دراصل اقبالؔ سے مخصوص نہیں۔ ابتدائے شباب کی ہمہ گیر داخلی کیفیت ہے، عمر کے اس حصہ میں یعنی سماجی اور طبقاتی رشتوں کے استوار ہونے سے پہلے سماجی نظام میں اپنا مقام ہاتھ آجانے سے پیشتر ہر نوجوان اپنے ماضی کو یونہی اکیلا اور تنہا پاتا ہے۔

چونکہ حیات و کائنات کے متعلق کوئی نظریہ یا نصب العین واضح نہیں ہوتا۔ اس لئے انسان اپنی آرزوؤں اور جستجو کا تعیّن بھی نہیں کر سکتا۔ کبھی حسن و عشق دل لبھاتے ہیں تو کبھی مناظر فطرت سے لَو لگانے کی ہوس ہوتی ہے۔

لیکن دل کی بے کلی ہے کہ مٹائے نہیں مٹتی، اقبالؔ کے ابتدائی حصہ میں ہمیں اس کیفیت کی مثالیں بار بار ملتی ہیں۔

تنہائی شب میں ہے حزیں کیا
انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا
یہ رفعتِ آسماں خاموش
خوابیدہ زمیں جہاں خاموش
یہ چاند یہ دشت و در یہ کہسار
فطرت ہے تمام نسترن زار
موتی خوش رنگ پیارے پیارے
یعنی تیرے آنسوؤں کے تارے

کس شے کی تجھے ہوس ہے اے دل
قدرت تری ہم نفس ہے اے دل

ذاتی محزن اور موہوم آرزوؤں کا یہ دور گذر جانے کے بعد وہ زمانہ آتا ہے جب اقبالؔ اپنے افکار کو منظم اور اپنے نظریۂ حیات کو مرتب کر چکے ہیں۔

اب اس کیفیت کے دو پہلو ہو جاتے ہیں ایک ذاتی، ایک نظریاتی، ذاتی پہلو کا ایک عنصر تو وہی تنہائی کا احساس ہے اب یہ احساس کچھ اس وجہ سے ہے کہ سوز و ساز اور آرزو جستجو کی جو کیفیت اقبالؔ کی پوری زندگی پر حاوی ہے اس میں ان کے شریک بہت کم ہیں کچھ اس وجہ سے کہ حیات و کائنات کا جو نظریہ وہ مرتب کر چکے ہیں وہ ابنائے وطن کے لئے اجنبی اور نا قابلِ قبول ہے۔

شدم بحضرت یزداں گذشتم ازمہ و مہر
کہ درجہانِ تو یک ذرہ آشنا یم نیست
جہاں تہی زدل و مستِ خاکِ من ہمہ دل
چمن خوش است ولے درخور نوایم نیست

اور اس کا دوسرا عنصر وہی آرزو جستجو ہے۔ لیکن اب یہ آرزو نہ کسی انسان سے وابستہ ہے نہ پہلے کی طرح موہوم اور غیر معیّن ہے۔ اب اس جستجو کا مقصد ایک عینی ذات، ایک مکمل لازوال اور پایندہ خودی، مذہبی اصطلاح میں اس آرزو کو "وصل بالذات" کی آرزو کہہ لیجئے۔

اور یہ آرزو اب محض اقبالؔ کی ذات سے مخصوص نہیں ہر ذی روح انسان کو یہی جستجو یہی تگ و دو درپیش ہے اور اس کے ساتھ ہی ساتھ یہ احساس کہ محض حُسن و عشق یا مناظر فطرت اس کی تشفی نہیں کر سکتے۔

سورج بُنتا ہے تارِ زر سے ... دنیا کے لئے ردائے نوری
عالم ہے خموش و مست گویا ... ہر شے کو نصیب ہے حضوری

دریا کہسار چاند تارے ... کیا جانیں فراق و ناصبوری
شایاں ہے مجھے غمِ جدائی ... یہ خاک ہے محرمِ جدائی

اس آرزو سے ملا ہوا ایک ذاتی شکست کا احساس بھی ہے۔ اس بات کا احساس کہ اس مقصود سے واصل ہونا اوروں کے نصیب میں ہو تو ہو شاعر کے نصیب میں نہیں ہے۔

وہی میری کم نصیبی وہی تیری بے نیازی
میرے کام کچھ نہ آیا یہ کمالِ نے نوازی
میں کہاں ہوں تو کہاں ہے یہ مکاں کہ لامکاں ہے
یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تیری کرشمہ سازی
اسی کشمکش میں گذریں مری زندگی کی راتیں
کبھی سوز و سازِ رومیؔ کبھی پیچ و تاب رازیؔ

لیکن یہ شکست کا احساس شاعر کے لئے یاس انگیز یا غم انگیز یا غم افزا نہیں۔ اس آرزو کے علاوہ اور آرزوئیں بھی ہیں جن میں سب سے بڑی آرزو یہ ہے کہ وہ اپنا سوز و ساز اپنا درد و داغ اپنی جستجو و آرزو کی واردات دوسروں پر منعکس کر سکے۔ اوروں کو اس لذتِ گراں مایہ میں شریک کر سکے۔

مرے دیدۂ تر کی بے خوابیاں
مرے دل کی پوشیدہ بے تابیاں

مرے نالۂ نیم و شب کا نیاز
مری خلوت و انجمن کا گداز
امنگیں مری آرزوئیں مری
اُمیدیں مری جستجوئیں مری
یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر
اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر
مرے قافلے میں لٹادے اسے
لٹادے ٹھکانے لگا دے اسے

اب اس کیفیت کے نظریاتی پہلو پر غور کیجئے۔ اقبالؔ کے نظریۂ حیات کا کلیہ یہ ہے کہ انسانی خودی کا مستقبل لامحدود ہے۔ اس کے ارتقاء کی منزل منتہا کوئی نہیں اس لئے ارتقاء کی ہر منزل کے بعد اگلی منزل کی جستجو لازمی ہے اس لئے ہر وصال میں غراق اور ہر تکمیل میں تشنگی ہے۔

چہ کنم کہ فطرتِ من بہ مقام درنسازد
دلِ ناصبور دارم چو صبا بہ لازارے
چو نظر قرار گیرد بہ نگار خوبروے
تپد آں زماں دلِ من پئے خوب تنگارے
زشرر ستارہ جویم ز ستارہ آفتاب
سر منزلے نہ دارم کہ بمیرم از قرارے
دلِ عاشقاں بمیرد بہ بہشت جاودانے
نہ نوائے درد مندے نہ غمے نہ غم گسارے

یہی مسلسل حرکت اور لازوال تشنگی، یہی پیہم جستجو اور امٹ سوز و سازوہ چیز ہے جوانسان کو باقی کائنات سے ممیز کرتی ہے۔ یہ وہ نعمت ہے جو خدا کو بھی نصیب نہیں ہے۔

یہ جہانِ دردمنداں تو بگو چہ کارداری
تب و تاب ماشناسی دلِ بیقرار داری
چہ بگوئمت زجانے کہ نفس نفس شمارو
دمِ مستعارداری ، غمِ روزگار داری

اگر انسان کی خودی لازوال ہے تو یہ ظاہر ہے کہ ارتقاء کی آرزو اور اس آرزو کے پروردہ دردوداغ اس حیات یا اس دنیا سے متعلق نہیں۔ انسانی خودی کی طرح یہ دردوداغ بھی فنا اور موت سے بے نیاز ہیں۔

پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے
جو مشکل اب ہے یارب پھر وہی مشکل نہ بن جائے

جستجو و آرزو عمل کے محرک ہیں، ہر آرزو اپنی تکمیل کے ساتھ ایک نئی آرزو تخلیق کرتی ہے، نئی آرزو سے نیا عمل پیدا ہوتا ہے۔ ہر نئے عمل سے انسانی خودی اپنے ارتقاء کی ایک نئی منزل طے کرتی ہے، ان مراحل میں سے ہر ایک سوز و ساز و دردو داغ کی وارداتوں سے بھرپور ہے۔ انسان کی عظمت کی سب سے بڑی دلیل اور سب سے بڑا ثبوت یہی ہے کہ یہ دائرہ کبھی مکمل نہیں ہوتا اور زماں و مکاں کی حدود و قیود انسان کے ارتقاء میں حائل ہونے سے عاجز ہیں۔

لحد میں بھی ہمیں غیب و حضور رہتا ہے
اگر ہو زندہ تو دل ناصبور رہتا ہے

مہ وستارہ مثالِ شرارہ یک دونفس
مئے خودی کا ابد تک سرور رہتا ہے
فرشتہ موت کا چھوتا ہے گو بدن تیرا
ترے وجود کے مرکز سے دور رہتا ہے

(مئی ۱۹۴۸ء)

جوشؔ شاعر انقلاب کی حیثیت سے

انقلاب اور انقلابی شاعری مبہم الفاظ ہیں۔ ادب برائے ادب کی طرح انقلاب برائے انقلاب بھی گمراہ کن عقیدہ ہے۔ اس لئے کہ انقلاب کا نتیجہ خیر بھی ہو سکتا ہے اور شر بھی۔ یہ انقلاب کی نوعیت اور مقاصد پر منحصر ہے۔

روس میں زاریّت کا خاتمہ انقلاب کی ایک صورت ہے اور جرمنی میں جمہوریت کی تباہی دوسری۔ اس خیر و شر میں تمیز کرنے اور صحیح انقلابی تعلیم کی ترویج کے لئے جذبہ و جنون کافی نہیں۔ فہم و تدبر اور صحت نظر بھی لازمی ہے۔ چنانچہ ہر ادبی تحریر کے فنّی اور افادی پہلو تو ہوتے ہی ہیں لیکن انقلابی ادب کا ایک تیسرا پہلو بھی ہوتا ہے، یعنی نظریاتی پہلو، یا یوں کہہ لیجئے کہ انقلابی ادب کامیاب اور ناکامیاب، مفید اور مضر ہونے کے علاوہ صحیح یا غلط بھی ہو سکتا ہے۔ جوشؔ چونکہ شاعر انقلاب تسلیم کئے جاتے ہیں اس لئے ان کے دوسرے محاسن یا معائب پر غور کرنے سے پہلے ہمیں یہ دیکھنا چاہئے کہ ان کا انقلابی نقطۂ نظر کس حد تک صحیح ہے؟

یہاں سب سے پہلا سوال تو یہ پیدا ہوتا ہے کہ صحیح انقلابی نقطۂ نظر ہے کون سا؟

یہ اپنے اپنے سیاسی عقائد کی بات ہے۔ اگر شاعر ایک نظریئے کو صحیح سمجھتا ہے۔ تو اس کے کلام کی صحت یا درستی اسی نظریئے سے متعین کی جاسکتی ہے۔ نقّاد کا یہ حق نہیں ہے کہ وہ شاعر سے یہ گلہ کرے کہ اس کا نظریہ نقّاد کا نظریہ کیوں نہیں ہے؟ آج عام طور سے اصطلاحی معنوں میں انقلابی نظریّے سے اشتراکی نظریہ مراد لیا جاتا ہے۔ غالباً جوشؔ بھی اسی نظریہ کے قائل ہیں اور اس سے مطابقت کی کوشش کرتے ہیں۔ اگر یہ صحیح ہے تو ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ ان کا کلام اشتراکی نظریّے سے کہاں تک مطابقت رکھتا ہے؟ اگر یہ صحیح نہیں ہے تو جب تک وہ اپنے نظریّے کی وضاحت نہ کردیں تنقید بے سود ہے۔ اس مضمون میں یہ فرض کر لیا گیا ہے کہ پہلی بات صحیح ہے اور انقلابی شاعر وہی ہے جو اشتراکی عقائد کے مطابق ہے۔

جوشؔ کے کلام میں جو سب سے پہلا تاثر ہوتا ہے وہ یہ ہے جوشؔ ایک شخصیت نہیں بلکہ دو شخصیّتیں ہیں۔ ان دو شخصیتوں کے لئے جوشؔ صاحب نے خود سیف وسبو کے نشانات وضع کئے ہیں اور وہ اس تضاد کا اعتراف کرتے ہیں ؎

لایا ہوں بزم ورزم کی ارضِ تضاد سے
یہ طبلِ جنگ وسازِ شبستاں ترے لئے

انقلابی شاعر پر حُسن وعشق یا مے وجام حرام نہیں اور اس پر یہ حکم نہیں لگایا جاسکتا کہ وہ انقلابی مضامین کے علاوہ اپنے دوسرے تجربات اور دوسری وارداتوں کا ذکر ہی نہ کرے۔ لیکن چونکہ یہ سارے تجربات اور وارداتیں ایک شخصیّت پر گزرتی ہیں۔ اس لئے ہم یہ تقاضا ضرور کرسکتے ہیں کہ اس کے کلام کے ان متنوع اوراق میں کوئی داخلی یا خارجی ربط اور کوئی ذہنی یا جذباتی وحدت قائم رہے۔ اشتراکی نظریہ حیات ہمہ گیر ہے۔ اس نظریے کو ماننے والے سمجھتے ہیں کہ ہمارے تمام انسانی تعلقات اور تجربات، ہماری تمام محبتیں اور رنجشیں، راحتیں اور کدورتیں غیر مربوط اور الگ تھلگ چیزیں نہیں بلکہ ایک ہی بنیادی سماجی حقیقت کی پیداوار اور آئینہ دار ہوتی ہیں۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ایک صحیح انقلابی شاعر اپنا انقلابی

نظریہ محض انقلابی مضامین تک محدود نہیں رکھتا، اس کے لئے حسن و عشق کے مناظر فطرت، شراب و ساغر سب ایک ہی حقیقت کے مختلف مظاہر ہوتے ہیں۔ چنانچہ وہ خالص عاشقانہ کیفیت کا ذکر کرتا ہے تو اس میں بھی انقلابی شعور کی کوئی نہ کوئی صورت ضرور پائی جاتی ہے۔ وہ بزم شراب کا نقشہ کھینچتا ہے تو اس بزم کی ہاؤ ہو میں انقلاب کا شور و شغب بھی شامل ہوتا ہے۔ اور جب وہ خالص انقلابی مضامین باندھتا ہے تو وہ بھی بزم مے کے سرور اور فراق و وصال کے سوز و ساز سے یکسر خالی نہیں ہوتے۔ اگر کوئی شاعر اپنی ذات کو انقلابی نظریہ حیات سے منطبق کر چکا ہے تو اس کے لئے یہ آسانی سے ممکن نہیں کہ ایک لمحے میں وہ خالص سو فیصدی انقلابی ہو اور دوسرے لمحے میں مکمل رند اور فراری۔ یہ جوش صاحب کا کمال کہہ لیجئے یا کمزوری سمجھ لیجئے کہ انقلابی اور رندانہ شخصیتوں میں کوئی ربط یا علاقہ نہیں ہے۔ اگر ہے تو اتنا نامحسوس کہ اگر ان کا کلام دو حصّوں میں بانٹ دیا جائے تو سوائے اسلوبِ بیان کے دو حصوں میں کوئی ذہنی یا جذباتی کیفیت مشترک نہیں۔ اگر یہ تضاد موجود ہے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان شخصیتوں میں سے یا یوں کہہ لیجئے کہ ان کی شاعری کہ ان دو حصّوں میں سے زیادہ کامیاب کون سا ہے؟ چونکہ شاعرانہ خلوص کا واحد امتحان شعر کی کامیابی ہے اس لئے ہمارے پہلے نتیجے سے یہ بھی منتج ہوگا کہ ان دو شخصیتوں میں سے زیادہ پُر خلوص کون سی ہے؟ ایک حد تک ان دونوں سوالات کے جواب ذاتی تعصبات اور ذاتی مذاق پر منحصر ہیں۔ اگر ہم یہ دیکھیں کہ کامیاب نظموں کی گنتی کس حصے میں زیادہ ہے تو ممکن ہے فیصلہ کچھ آسان ہو جائے لیکن شعر اور ریاضی میں بڑا فرق ہے۔ پھر کامیاب اور ناکام نظمیں متعین کرنا بھی کچھ ایسی سیدھی بات نہیں۔ ہمیں یہ دیکھنا پڑے گا کہ کون سی نظم شاعر کی ذہنی کیفیت کی مکمل ترجمان ہے اور کس نظم میں یہ ترجمانی ناقص اور غیر مکمل ہے۔ کس نظم میں الفاظ و معانی پوری طرح مدغم ہیں اور کس نظم میں الفاظ و معانی کا رشتہ ڈھیلا اور بے جوڑ ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ ہمیں یہ بھی طے کرنا پڑے گا کہ ان دو مختلف انواع کی کیفیتوں میں بنیادی انسانی اقدار کا امتزاج صحیح اور غلط کہاں کہاں ہے۔

میری ذاتی رائے میں اگر محض تعداد سے اندازہ لگایا جائے تو جوشؔ کی رندانہ اور عاشقانہ نظمیں اس اعتبار سے ان کی انقلابی نظموں سے کہیں زیادہ ہیں۔ بہر حال اس وقت ان کے انقلابی اور رندانہ کلام کا موازنہ مقصود نہیں۔ محض ان کے انقلابی کلام کی انقلابیت کو اشتراکی نقطۂ نظر سے پرکھنا مقصود ہے۔ اشتراکیت کے بنیادی اصولوں میں سے ایک یہ ہے کہ انقلاب کسی فرد یا کسی ایک شخص کی ذاتی کوششوں اور تدبر کا نتیجہ نہیں ہوتا بلکہ سماجی اور اقتصادی قوتوں کی باہمی پیکار اور کشمکش سے نمودار ہوتا ہے۔ اس انقلاب میں فرد کی اہمیت طبقوں یا جماعتوں کی اہمیت کے مقابلے میں بہت کم ہے۔ جوشؔ کی شاعرانہ طبیعت اور مزاج اس نظریے کے خلاف ہے۔ وہ طبعاً انانیت پسند اور انفرادیت کے مداح واقع ہوئے ہیں، جب وہ انقلابی تگ ودو کا ذکر کرتے ہیں تو عام طور سے اس تگ ودو کا ہیرو کوئی طبقہ نہیں بلکہ کوئی فرد ہوتا ہے اور ان کے ابتدائی انقلابی کلام میں یہ ہیرو جوشؔ صاحب خود ہی ہیں۔

ہٹ کے اب سعی و عمل کی راہ میں آتا ہوں میں
خلق واقف ہے کہ جب آتا ہوں چھا جاتا ہوں میں

قسم اس جوشؔ کی جو ڈوبتی نبضیں ابھارے گا
کہ اے ہندوستاں جیسے ہی تو مجھ کو پکارے گا

میری تیغِ رواں باطل کے سر پر جگمگائے گی
ترے ہونٹوں کی جنبش ختم ہونے بھی نہ پائے گی

اور بالخصوص جب ہو حکومت کا سامنا
رعب و شکوہ، جاہ و جلالت کا سامنا
شاہانِ کجکلاہ کی ہیبت کا سامنا
قرنا و طبل و ناوک و رایت کا سامنا
لاکھوں میں ہے وہ ایک کروڑوں میں فرد ہے
اس وقت جو ثبات دکھائے وہ مرد ہے

یہ تصور کہ کوئی ایک فرد یا کوئی ایک شخص انقلاب کو اپنی ذات میں سمیٹ سکتا ہے اور یہ کہ سماجی علل و اسباب اس کشمکش میں غیر اہم ہیں قطعاً غیر اشتراکی ہے۔ اور اشتراکیوں کے بقول رجعت پسندانہ ہے۔ وہ ذاتی انکسار اور جماعتی تفخر، جو صحیح انقلابی شاعر میں ہونا چاہئے، جوشؔ صاحب کی شخصیت میں نہیں ہے۔

اسی سے ملتی جلتی ایک دوسری بات یہ ہے کہ اشتراکی نظریہؔ کے مطابق سماجی نظام میں سب سے زیادہ اہم، سب سے زیادہ تومند، محنت کشوں کا طبقہ ہے۔ کامیاب انقلابی درس دینے کے لئے اس طبقے سے ذہنی، جذباتی اور نظریاتی مطابقت پیدا کرنا ضروری ہے۔ جوشؔ کے ہاں یہ بات نہیں۔ وہ کسان اور مزدور کا ذکر اکثر کرتے ہیں لیکن بہت اوپر سے اور مشفقانہ انداز میں۔ انہوں نے اس طبقے کی نظر سے مسائل کو دیکھنے کی کوشش نہیں کی۔ نہ اس طبقے کے مسائل میں انہیں زیادہ دلچسپی معلوم ہوتی ہے۔ مثلاً کسان کے متعلق اُن کی مشہور نظم کے چند اشعار ہیں ؂

یہ سماں اور اک قوی انسان یعنی کاشت کار
ارتقاء کا پیشوا تہذیب کا پروردگار
طفلِ باراں، تاجدارِ خاک، امیرِ بوستاں
ماہرِ آئینِ قدرت، ناظمِ بزمِ جہاں
ناظرِ گل پاسبانِ رنگ و بُو، گلشن پناہ
ناز پرور لہلہاتی کھیتیوں کا بادشاہ

ان سارے الفاظ سے اندازہ ہوتا ہے کہ کسان کے متعلق چند رومانی تصورات کے علاوہ اور کوئی تصویر شاعر کے ذہن میں نہیں ہے۔ اسی طرح آگے چل کر اس کسان کے ہل کے متعلق وہ یوں قصیدہ خوانی کرتے ہیں ؂

کون ہل ؟ ظلمت شکن قندیلِ بزمِ آب و گل
قصرِ گلشن کا دریچہ شیشۂ گیتی کا دِل
خوشنما شہروں کا بانی راز فطرت کا سراغ
خاندانِ تیغِ جوہر دار کا چشم وچراغ
دھار پر جس کی چمن پرورد شگوفوں کا نظام
شام زیرِ ارض کو صبحِ درخشاں کا پیام

یہ الفاظ بھی نوابی درباروں کے قصیدہ گو شعراء کی ذہنیت کا عکس ہوں تو ہوں اشتراکی شعور کے ترجمان نہیں۔ کسان اور ہل کی رنگین تصاویر کے بعد یہ تصویر آتی ہے ۔

سونچتا جاتا ہے کن آنکھوں سے دیکھا جائے گا
بے رِدا بیوی کا سر بچوں کا منہہ اُتراہوا
سیم وزر، نان و نمک، آب وغذا کچھ بھی نہیں
گھر میں اک خاموش ماتم کے سوا کچھ بھی نہیں
ایک دل اور یہ ہجومِ سوگواری ہائے ہائے
یہ ستم اے سنگدل سرمایہ داری ہائے ہائے

مزدور اور کسان کے متعلق یہ ترحّم اور رقت کا جذبہ قطعاً غیر اشتراکی ہے اس لئے کہ اشتراکی نظریہ مزدور اور کسان کی بے بسی، لاچاری اور نقاہت کے بجائے اس طبقے کی تنومندی اور اس کی قوت و عظمت کا قائل ہے۔

انقلاب کا تصور ان طبقاتی تصورات سے الگ نہیں کیا جاسکتا چونکہ جوشؔ نے اپنے طبقاتی نظریے کی تنظیم نہیں کی۔ اس لئے ان کا نظریہ انقلاب بھی ایک حد تک نادرست ہے ۔ وہ انقلاب کا تصور ہمیشہ کسان یا مزدور کی نظر سے نہیں بلکہ ایک خوش حال شہری کی نظر

سے کرتے ہیں۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کے شعر میں انقلاب ایک پُر ہول، مہیب اور دہشتناک سانحہ کی صورت اختیار کرلیتا ہے۔ وہی صورت جو راتوں کو ہر حاکم شہر اور ہر صاحبِ زر کی نیند خراب کرتی ہے۔

اللہ اللہ بزم ہستی میں مری گلباریاں
ٹکڑے ٹکڑے دست وبازو، ریزہ ریزہ استخواں
الامان و الحذر میری کڑک میرا جلال
خون، سفاکی، گرج، طوفان، بربادی، قتال
برچھیاں، بھالے، کمانیں، تیر، تلواریں، کٹار
بیرقیں، پرچم، علم، گھوڑے، پیادے، شہسوار
آندھیوں سے میری اڑ جاتا ہے دنیا کا نظام
رحم کا احساس ہے میری شریعت میں حرام
موت ہے خوراک میری موت پر جیتی ہوں میں
سیر ہو کر گوشت کھاتی ہوں، لہو پیتی ہوں میں

انقلاب کا یہ نظریہ اک مزدور یا کسان کا نظریہ نہیں جس کے لئے انقلاب خوش آئندہ دنوں اور بے غم راتوں کا پیش خیمہ ہے۔ موت اور کشت و خون کا نمائندہ نہیں۔

یہی نہیں کہ جوشؔ نے مزدور اور کسان کے تجربات اور مسائل کی ترجمانی نہیں کی۔ شکوہ یہ ہے کہ انہوں نے خود اپنے طبقے کی الجھنوں اور مسائل کو بھی بیشتر موضوعِ شعر نہیں بنایا۔ میں نے پہلے عرض کیا تھا کہ وہ انفرادیت پسند ہیں۔ اس لئے وہ جماعتی طور سے سوچتے ہی نہیں۔ انفرادی طور سے سوچتے ہیں اور جب کبھی وہ سیاسی یا جماعتی مسائل کا ذکر کرتے ہیں تو اپنی جماعت کے نقطۂ نظر سے نہیں بلکہ اپنے ذاتی نقطۂ نظر سے۔ اس سے ان کے کلام میں ایک اور نظریاتی قباحت پیدا ہو گئی ہے اور وہ ہے ابنائے وطن کے لئے ان کی

نفرت اور حقارت :-

اے سیہ رو بے حیاء وحشی، کمینے بد نما
اے جبینِ ارض کے داغ اے دنی ہندوستاں

اپنی اہانتوں کا کچھ احساس کر سکیں
اتنا دلوں میں جذبۂ غیرت کہاں ہے جوشؔ
تیری شرابِ تند کو برداشت کر سکے
اس ملک میں وہ ظرف وہ قوت کہاں ہے جوشؔ
ہم شاعروں کی وضعِ جنوں کے اٹھائیں ناز
اہلِ وطن میں اتنی شرافت کہاں ہے جوشؔ
اپنی تباہیوں پہ کبھی غور کر سکے
اتنے ذلیل ملک کو فرصت کہاں ہے جوشؔ

اپنے ملک اور اپنی قوم کو ذلیل اور اپنی ذات کو افضل اور برتر قرار دینا کسی اشتراکی شریعت میں حلال نہیں۔ اس لئے کہ ایک اشتراکی اپنی ذلت یا برتری، اپنی یاس وامید کو اپنے ملک، اپنی جماعت یا اپنے طبقے سے الگ کبھی نہیں کرتا۔

اس ساری بحث سے یہ مراد نہیں کہ جوشؔ کا انقلابی یا ترقی پسند کلام نظریاتی اعتبار سے بالکل نا قابل اعتناء ہے۔ نہ اس سے یہ مراد ہے کہ ان کے نظریات میں جو کمزوریاں دکھائی دیتی ہیں وہ مستقل اور نا قابلِ اصلاح ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ پچھلے دس پندرہ برس میں ان کی شاعری میں تعلی اور تبرا دونوں بہت کم ہو گئے ہیں۔ ایک حد تک وہ محض اپنی ذات کی ترجمانی کرنے کے بجائے کبھی کبھی جملہ نوعِ انسان کی نمائندگی بھی کرتے ہیں۔ مثلاً اب اگر وہ یہ لکھیں :-

مری شان سے بحر و بر کانپتا ہے
شجر کانپتا ہے، حجر کانپتا ہے

تو اُس سے ان کی مراد شبیر حسن جوشؔ نہیں ہے بلکہ آدم زاد انسان ہے اسی طرح بغاوت اور انقلاب سے متعلق بھی ان کے تصورات زیادہ خوشگوار اور کم ہولناک ہو گئے ہیں۔ کبھی کبھی جماعت کی زندگی کی کوئی نہ کوئی صحیح اور واضح تصویر بھی دکھائی دے جاتی ہے۔

حوصلے سرنگوں اُمیدیں شل
آرزو داغِ یاس سے بوجھل
نشہ بجھتا ہوا سا ایک شرار
کیف گرتی ہوئی سی اک دیوار
ہر لطیف کی تہ میں رنج و محن
ہر ظرافت میں ایک پھیکا پن

اس کے علاوہ ان کی کامیاب ترقی پسند (بد قسمتی سے ہمارے ہاں انقلابی ادب اور ترقی پسند ادب میں فرق نہیں کیا جاتا تمام کامیاب انقلابی ادب ترقی پسند ضرور ہوگا لیکن ہر ترقی پسند تحریر کا انقلابی ہونا لازمی نہیں) نظموں کا ذکر ابھی میں نے نہیں کیا۔ اس سے یہ مراد نہیں تھی کہ ایسی نظمیں ان کے کلام میں مفقود ہیں۔ یہ نظمیں عام طور سے دو تین مضامین کے متعلق ہیں۔ ایک وہ نظمیں جن میں کبھی جوشؔ اپنی زبان سے اور کبھی انسان کی زبان سے ان راحتوں اور لذتوں کا ذکر کرتے ہیں جنہیں ان گنت صدیوں کا جبر اور ظلم و ستم برباد نہیں کر سکتے۔

حکمراں آج بھی ہے پیرِ مغاں کیا کہنا
وہی دفتر ہے وہی مہر و نشاں کیا کہنا
کب سے ہے ذوق نظر حکم شریعت سے حرام
وہی نظریں ہیں وہی حُسنِ جواں کیا کہنا

ترش ہیں منبر و محراب کے لہجے کب سے
پھر بھی سرشار ہیں رندانِ جہاں کیا کہنا
زہد کے کوئے ہلاکت میں بھی ہیں گرم خرام
زلف بردوش مسیحا نفساں کیا کہنا

دوسرے اسی سے ملتی جلتی وہ نظمیں جس میں رسمی عقائد و اخلاق کے برخلاف بغاوت کی ترغیب دی گئی ہے۔ تیسرے وہ وطنی یا قومی نظمیں ہیں جن میں غم و غصہ یا نفرت و حقارت کی بجائے وطن یا اہل وطن سے شاعر نے اپنی محبت یا ہمدردی کا اظہار کیا ہے۔

مگر راتوں کو جب فکر وطن میں سر جھکاتا ہوں
فضائے سرد میں دھیمی سی اک آواز پاتا ہوں
یہ آواز اس لطافت سے مرے کانوں میں آتی ہے
صبا جس طرح زیرِ شاخ سنبل گنگناتی ہے
فضا میں جس طرح روح الامیں کی بال جنبانی
برستا ہو کہیں کچھ دور جیسے خواب میں پانی
یہ مشرق محو ہے صبحِ تجلّی زار ہونے میں
یہ روحِ ایشیا مصروف ہے بیدار ہونے میں

ابھی تک ہم نے صرف جوشؔ کے کلام کے نظریاتی پہلو کا ذکر کیا ہے۔ ان کے کلام کے افادی اثرات کا جائزہ نہیں لیا۔ افادی اعتبار سے جوشؔ کے کلام کی قدر و قیمت میں کلام نہیں۔ کسی نظام کے خلاف آواز اٹھانا ہمیشہ جرأت اور دلیری چاہتا ہے۔ ہمارے موجودہ ماحول میں اس احتجاج کی وقعت مختلف وجوہات کے سبب اور بھی زیادہ ہے۔ اس لئے اس بات میں شک نہیں کہ جوشؔ کی مثال نے بہت سے نوجوان لکھنے والوں کا حوصلہ بڑھایا اور انہیں فکر

ونظر کے نئے راستوں اور منازل کی جانب گامزن ہونے کی ترغیب دی۔ اگر ان میں سے بہت سے ناکام اور بے رنگ نقالی کی حد سے آگے نہیں گزر سکے تو اس کی ذمہ داری ان کے اپنے کندھوں پر ہے۔ جو گنتی کے چند ایک لکھنے والے ہمارے نئے ادب میں تھوڑا بہت اضافہ کرنے میں کامیاب ہوئے۔ انہیں جوشؔ کی رفاقت اور گرمئ گفتار سے یقیناً اعانت اور امداد ملی ہے۔

(۱۹۴۵ء)

کہ گوہر مقصود گفتگو است

"دوستی، تن دہی اور مستعدی کا نام ہے یارو! محبت تو یونہی کہنے کی بات ہے، دیکھو تو! ہر روز میں تم میں ہر پاجی کو ٹیلیفون کرتا ہوں، ہر اک کے گھر پہنچتا ہوں، اپنے گھر لاتا ہوں، کھلاتا ہوں، پلاتا ہوں، سیر کراتا ہوں، ہنساتا ہوں، شعر سناتا ہوں، پھر رات گئے باری باری سے سب کو گھر پہنچاتا ہوں، سب بیویوں کی بد دعائیں میرے حساب میں لکھی جاتی ہیں، آدھی تنخواہ پٹرول میں اڑ جاتی ہے۔ یعنی اوّل نقصان مایہ، مایہ نہیں مائع یعنی پٹرول دوم شماتتِ ہمسائی، ارے یار یہ شماتت کیا لفظ ہے؟ ش۔ما۔تت کچھ پنجابی گالی، معلوم ہوتی ہے۔ نہیں"............. قہقہہ۔

"کچھ تو خدا کا خوف کرو دوستو! کسی کم بخت کو توفیق نہیں کہ کبھی خود ہی اٹھ کر جو

چلا آئے میں کوئی ٹیکسی ڈرائیور ہوں شوفر ہوں، میراثی ہوں، مجھے تنخواہ دیتے ہیں آپ؟ یا آپ میری معشوقائیں ہیں، برس پندرہ یا کہ سولہ کا سن ہے آپ کا؟ یا آپ کے ذہن مبارک سے حکمت و موعظمت کے وہ لعل وہ گہر برستے ہیں کہ اس ہیچدان کا دامن گنج گنج ہائے گراں مایہ، اور اوئے مایہ، پٹرول والا مائع نہیں، دوسرا عثمان نوٹ کرو" بلحہ تیسرا پنجابی والا، نون غنہ کے ساتھ اوئے، سمجھ میں آئی جے؟" (عثمان نوٹ کرو" کی تلمیح کسی معمر بزرگ کی جانب تھی جسے بخاری صاحب نہ جانے کب ملے تھے؟ روایت یہ تھی کہ اُن بزرگ کے فرزندِ اکبر عثمان بھی سفید ریش اور کبر سنی کی منزل میں تھے لیکن بڑے میاں انہیں وہی طفلِ مکتب گردانتے اور انہیں اسی ڈھب سے خطاب کرتے، چنانچہ اگر محفل میں کسی نے کہا کہ میر صاحب! وہ ڈپٹی کلکٹر آپ کا پوچھ رہے تھے تو میر صاحب کڑک کر بولے "صحیح تلفظ ڈپیوٹی ہے عثمان نوٹ کرو" "سمجھ میں آئی جے" کا قصہ میں نے انہیں سنایا تھا اور مجھے خورشید انور نے، بھائی اسلامیہ ہائی اسکول میں کوئی ماسٹر صاحب تھے جو تختہ سیاہ پر ریاضی کا کوئی مسئلہ حل کرنے کے بعد قریب قریب ہمیشہ اپنے طلباء سے پوچھتے "اوئے سمجھ میں آئی جے"؟ اور لڑکے ہمیشہ جواب میں کہتے "نہیں جی" اس پر ماسٹر صاحب بھنا کر ایک موٹی سی گالی دیتے اور کہتے "نہیں سمجھ آئی تو جاؤ فلاں کی فلاں میں" بخاری صاحب سن کر لوٹ پوٹ ہو گئے۔ کہنے لگے "یار اگر اسے یہی کہنا تھا تو پوچھتا ہی کیوں تھا؟" اس کے بعد "عثمان نوٹ کرو" کے ساتھ "سمجھ آئی جے" بھی ان کے محفل کے روزمرہ میں شامل ہو گیا)

اُن کی فریاد ابھی جاری تھی۔

"دیکھو یارو! اگر کل میں تم میں سے کسی کو ٹیلی فون کروں کہ بھائی جان مجھے ہیضہ ہو گیا ہے، پیلگ کل گلٹی نکل آئی ہے، ڈاکٹر جواب دے گئے ہیں، لبوں پہ دم ہے للہ آ کر منہ دیکھ جاؤ تو سو فیصدی یہی جواب ملے گا کہ موٹر میں آ کر لے جاؤ....."

"ہمارے پاس موٹر جو نہیں ہے۔ تاثیر نے آہستہ سے کہا۔

"جی ہاں! اور آپ ہر روز کالج تو میری ہی موٹر پر تشریف لے جاتے ہیں، اور دن

پھر جہاں جہاں بھی آپ حضرات جھک مارا کرتے ہیں۔ اس خاکسار ہی کے ساتھ تو جاتے ہیں، بات یہ ہے تم سب نہایت بُرے دوست ہو۔ کاہل، بے قاعدہ، بے سلیقہ، اگر میں اس شہر میں نہ ہوں تو تم مہینوں ایک دوسرے کی صورت بھی نہ دیکھو"۔

اور یہی ہوا" اُن کے اٹھتے ہی دگرگوں رنگ محفل ہو گیا"۔ اُدھر بخاری صاحب لندن اور میکسیکو روانہ ہوئے، ادھر یہ بساط الٹ گئی۔ ان کی محفل شبینہ کا شیرازہ ایسا بکھرا کہ پھر کبھی یکجا نہ ہو سکا۔ ۴۹ء میں وہ مختصر عرصے کے لئے لاہور لوٹے تو یہاں کی صورت احوال سے بہت رنجیدہ ہوئے، کہنے لگے "یار تم لوگوں نے سب چوپٹ کر دیا۔ اب ہم جائیں ہیں" اور اس کے بعد ایسے گئے کہ اپنی مٹّی بھی پردیس ہی کو سونپ دی۔

بخاری صاحب کی شخصیت کا ہلکا سا نقش بھی قلم کی گرفت میں کب آتا ہے۔ یہ کام تو انہیں کے کرنے کا تھا، ہاں انہیں یاد کرنے بیٹھا ہوں تو یہی تن دہی، مستعدی قاعدہ اور سلیقہ طرح طرح سے یاد آتے ہیں، خوش وقتی کے لئے احباب کی محفل کا اہتمام تو شاید ایسی بڑی بات نہیں۔ اگرچہ ہم میں سے بیشتر اتنا بھی نہیں کرتے، اور بخاری صاحب ایسی تندہی سے تو کوئی بھی نہیں کرتا لیکن وہ تو جو کچھ کرتے تھے ایسے ہی ڈوب کر کرتے تھے۔ دفتر ہو یا گھر، تحریر ہو یا گفتگو، دقیق علمی بحث ہو یا ہلڑبازی۔

مغنّی نے غزل شروع کی۔

بخدائے دو چشمت چشم بلا نشستہ
چو قبیلہ گردِ لیلیٰ ہمہ جا بجا نشستہ

تو اسی مطلع پر سحر ہو گئی، قوال اس شعر پر پہنچے

صد چاک شدہ سینہ و صد پارہ شدہ دل
ویں بے خبراں جامہ دریدن نگزارند

تو گھنٹوں وارفتگی کا عالم رہا، کوئی شعر، کوئی مصرع، کوئی ترکیب، کسی محراب کا خم، کسی کتبے کا خط، کسی خوانچے والے کی آواز، کوئی محاورہ، کوئی گالی، جہاں بھی دل کو وجد و اہتزاز کا

ذرا سا اشارہ ملا، اپنی واردات میں سبھی کو شریک کر لیا۔ دہلی کی جلتی ہوئی دوپہر میں کبھی بھٹک کر گھٹا آ گئی تو جنگ عظیم، ہٹلر اور مسولینی آل انڈیا ریڈیو، دولت مشترکہ انگلشیا اور ایسے سبھی دفاتر یک لخت بے معنی ہو گئے، دوستوں کے افسروں کو ٹیلی فون ہوئے کہ ڈائرکٹر جنرل آل انڈیا ریڈیو فلاں فلاں صاحب سے بہت اہم گفتگو کرنا چاہتے ہیں، ہم لوگ بھاگم بھاگ پہنچے، بخاری صاحب دربار لگائے بیٹھے ہیں، آغا حمید، سید رشید احمد، غلام عباس، یا ایک آدھ اور تاثیر پہنچے، مجید ملک آئے، میں گیا، بخاری صاحب کی مخصوص طنزیہ مسکراہٹ نمودار ہوئی۔

"آیئے آیئے۔ آپ کانفرنس کرنے آئے ہیں؟ تو کرو" اور سب پر اسکول سے بھاگے ہوئے بچوں کی سی کیفیت طاری ہو گئی۔ دن بھر قطب میں گذرا، شام کو جامع مسجد کی دیوار کے تلے کباب کھائے، ایک قطعی غیر معزز محلے میں پان خریدے، آدھی رات تک انڈیا گیٹ کے سامنے بیٹھ کر بیت بازی کی، پھر کناٹ پیلیس کے جس قہوہ خانہ کا در کھلا پایا وہاں سے ملک شیک پیا اور وہیں کناٹ پیلیس کے میدان میں غالب اور نذیر، حافظ، سعدی اور اقبال اور گوئٹے، ہاپکنز اور ڈلن ٹامس کے محاسن و معائب کے بارے میں کچھ بھی طے نہ ہو پایا کہ مرغ اذانیں دینے لگے، میں نے کہا "ہمارے ہاں چلئے چائے پئیں گے" بخاری صاحب بولے "ہرگز نہیں، ایک اصول یاد رکھو، آدمی رات چاہے کہیں گذارے لیکن صبح ہمیشہ اپنے بستر سے اٹھنا چاہئے، عثمان نوٹ کرو"۔

خیر یہ قصے تو ان کی اپنی دلچسپیوں سے متعلق ہیں، لیکن دوستی میں ان کی مستعدی اور سلیقے کے ہزار گونہ مظاہر اور بھی تھے، ایک رات میرے ہاں محفل عین عروج پر تھی، تاثیر مرحوم، حسرت مرحوم، صوفی تبسم، عابد علی عابد، آغا بشیر احمد اور بخاری صاحب، حسرت صاحب نے انہی دنوں اپنا عجیب و غریب گانا ایجاد کیا تھا اور فلک شگاف آواز میں نظیری کی کسی غزل پر عربی دھن کی چھری چلا رہے تھے۔ اتنے میں ٹیلی فون کی گھنٹی بجی، ہمارے رپورٹر میاں شفیع ٹیلیفون پر تھے، کہنے لگے، ابھی ابھی ایک ٹیلی فون آپریٹر نے

گورنمنٹ ہاؤس سے ٹیلی فون ملانے میں سنا ہے کہ قائداعظم فوت ہو گئے ہیں، آپ تحقیق کر لیجئے، میں نے پیغام دہرایا تو سناٹا ہو گیا۔ میں نے کہا، آپ لوگ بیٹھئے میں دفتر جاتا ہوں، بخاری صاحب نے کہا، ہم بھی چلتے ہیں، دفتر پہنچ کر ہزار جگہ سے خبر کی تصدیق کرنا چاہی لیکن کسی نے کچھ بتا کر نہ دیا، میں نے طے کیا کہ "پاکستان ٹائمز" اور "امروز" کے ضمیمے بہر حال تیار کر لئے جائیں۔ ممکن ہے رات میں کسی وقت کوئی اطلاع پہنچ جائے، میں اداریہ لکھنے بیٹھا، بخاری صاحب مرحوم کے سوانح حیات مرتب کرنے لگے۔ صوفی صاحب قطعہ تاریخ کی فکر کرنے لگے، تاثیر مرحوم اور حسرت مرحوم امروز کی ترتیب میں مصروف ہو گئے۔ میں نے رات بھر کام کیا، تین بجے کے قریب خبر کی تصدیق ہوئی اور جب ہم دفتر سے نکلے تو پو پھٹ چکی تھی۔ اور سحر خیز لوگ کاروبار یا کوئے یار کا رُخ کئے گھروں سے روانہ ہو چکے تھے۔ بخاری صاحب کو صحافت یا خالص سیاسی کاروبار سے لگاؤ نہ تھا لیکن انہوں نے اسی ڈھب سے کئی راتیں پاکستان ٹائمز کے دفتر اور چھاپے خانے میں بسر کیں۔ گاندھی جی کے قتل کی رات، پریس میں نئی روٹری مشین چالو ہونے کی رات، ۱۳ / ۱۴ اگست کی رات، یہ بتا دینے میں بھی مضائقہ نہیں کہ اس زمانے کے پاکستان ٹائمز کے تین چار اداریئے، اور مختلف ناموں سے بہت سے مراسلے بخاری صاحب ہی کے قلم سے ہیں۔ مراسلوں کے کالم میں ایک پُر لطف بحث مجھے خاص طور سے یاد ہے جو ہفتوں چلتی ہے۔ اس کا سہرا در اصل اُن حقیقی یا فرضی بزرگ کے سر ہے جو مولوی قینچی کے نام سے مشہور تھے۔ اور بقولِ خلق ہر بے نقاب خاتون کی چٹیا پر دست درازی کی فکر میں رہتے تھے۔ ایسے دو چار واقعات سننے میں آئے تو بخاری صاحب نے مولوی صاحب کی مذمت اور بے نقاب خواتین کی حمایت میں ایک بہت موثر مراسلہ Mere woman کے نام سے لکھا۔ اس پر آزادیٔ نسواں کے حامیوں اور مخالفین میں بہت زوروں کی بحث چلی اور جب تک چلتی رہی بخاری صاحب ان میں سے بیشتر خطوط کی تصحیح و ترتیب پاکستان ٹائمز کے دفتر میں بیٹھ کر خود کرتے رہے۔

انہیں بچوں سے خاص رغبت نہ تھی (چھوڑو یار! عورتوں کا محکمہ) لیکن وہ قریب

قریب ہر چھٹی کے دن ہمارے اور تاثیر صاحب کے بچوں سے ''لاج'' میں آنکھ مچولی کھیلتے، ان کے لئے نئے نئے کھیل ایجاد کرتے، گیت گاتے اور کہانیاں سناتے۔

وہ بوڑھوں سے اور بھی زیادہ نفور تھے۔ لیکن انہی دنوں لندن سے میری بیوی کے والدین ہمارے ہاں وارد ہوئے تو بخاری صاحب نے ایک ہی ملاقات میں انہیں بھی رام کر لیا یہ بیچارے اگلے وقتوں کے سیدھے سادے سفید پوش انگریز لوگ جنہیں بخاری صاحب کے ذہنی مشاغل سے دُور دُور علاقہ نہ تھا۔ اس شام بخاری صاحب پہنچے تو میں اور میری بیوی دونوں یہ سمجھے کہ آج ان کا رنگ نہ جمے گا اور بات رسمی تعلقات سے آگے نہ بڑھ سکے گی۔ خیر تعارف اور دو چار اِدھر اُدھر کی باتیں ہوئیں پھر بخاری صاحب اچانک بولے۔

''مسز جارج! آپ کو پہلی جنگ عظیم کے بعد کا کوئی گانا یاد ہے مثلاً فلاں اور کوئی پرانا انگریزی گیت گنگنانے لگے۔ ہماری خوشدامن کو گانے سے شغف تھا، فوراً اُچھل گئیں اور پھر دو گانوں کا ایسا تانتا بندھا کہ کسی کو زماں و مکاں کی سُدھ نہ رہی، یہاں تک کہ وہ دونوں موسیقار ہانپنے لگے۔ یہ ایکٹ ختم ہوا تو بخاری صاحب بڑے میاں سے مخاطب ہوئے ''مسٹر جارج'' چھوڑیئے ان عورتوں کو، چلئے ہم دونوں چلیں''۔

''کہاں لئے جاتے ہو میرے بڈھے کو؟'' مسز جارج پکاریں۔

''ہم عیش کرنے جا رہے ہیں مسز جارج! Going to paint the town red اور رات گئے تک انہیں لاہور کے ریستورانوں میں گھماتے اور اینگلو انڈین لڑکیوں کا رقص دکھاتے رہے۔

لیکن ان سب اداؤں کے باوجود نا آشنا لوگ بخاری صاحب کو بہت ہی کم آمیز ''بڑا صاحب'' سمجھتے تھے اور یہ تاثر غلط بھی نہ تھا۔ عمر بھر کی بے تکلفی کے باوجود ہم میں سے بھی کسی کا یہ حوصلہ نہ تھا کہ ان کے اوقات میں مداخلت کرے یا ان کی فرمائش کے بغیر ان کی مصروفیت میں حارج ہو، بعض لوگ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ بخاری صاحب لباس بدلتے ہیں تو ساتھ ہی شخصیّت بھی بدل لیتے ہیں، دفتر میں اور، گھر میں اور، محفل میں اور، اصل میں

یوں نہ تھا۔ بلکہ یہ ان کے بہت ہی نپے تلے قاعدے اور سلیقے کا اظہار تھا۔ ایک بار ایک بہت ہی باتکلف لیکن کچھ غیر دلچسپ سے حضرات میرے گھر پر تشریف لائے، میں بخاری صاحب کی ہاں کی فکر میں تھا، کہنے لگے ”بھئی ان سے ملنے کا تو بہت اشتیاق ہے، مجھے بھی لے چلو“ میں نے کہا۔ ”چلئے“۔ بخاری صاحب کی پیشانی پر انہیں دیکھتے ہی ہلکی سی شکن نمودار ہوئی۔ یہ صاحب پہلے تو گم سم بیٹھے رہے، پھر ایک آدھ یونہی سی بات کی، بخاری صاحب اٹھ کھڑے ہوئے، کہنے لگے، صاحب اس وقت بد قسمتی سے میں مصروف ہوں، معافی چاہتا ہوں، انشاء اللہ اور پھر کبھی ملاقات ہوگی“ ہم چلنے لگے تو چپکے سے پوچھا ”اس کے بعد کیا پروگرام ہے“ میں نے کہا ”دفتر جاؤں گا“ میں اپنے ساتھی سے رخصت ہو کر دفتر پہنچا تو تھوڑی دیر میں بخاری صاحب بھی آگئے۔ پوچھا یہ کون تھے؟ میں نے بتایا کہ فلاں فلاں تھے، بہت بھلے آدمی ہیں، کہنے لگے، تکلف میں تضیعِ اوقات تک تو خیر جائز ہے لیکن تکلف میں بور ہونا کسی صورت بھی جائز نہیں، وہ امرتا شیر گل تمہیں یاد ہے! کیا غضب کی عورت تھی؟ ایک دفعہ اس کے اعزاز میں یہیں فلیٹیز میں ایک بہت بڑی دعوت تھی، بڑا ہوا خان بہادر اور رائے بہادر بیٹھا تھا، امرتا آکے بیٹھیں، آس پاس کے لوگوں سے کچھ دیر گفتگو کی، اور کھانا شروع بھی نہ ہوا تھا کہ اُٹھ کھڑی ہوئیں ”میں بور ہو گئی، میں جاتی ہوں“ میزبان اور مہمان دیکھتے رہ گئے اور وہ کھٹ کھٹ یہ جا وہ جا! اخلاقی جرأت اسے کہتے ہیں، مجھے آج تک اس واقعے سے رشک آتا ہے“۔

یہ تو ایک قاعدہ تھا، دوسرا قاعدہ یہ تھا کہ کام کے وقت ڈٹ کر قاعدے سے کام کرو تاکہ کام کے بعد ڈٹ کر بے قاعدگی کر سکو۔ اور قاعدے کی صورت یہ تھی کہ آل انڈیا ریڈیو کی پہاڑ سی عمارت اور ہندستان بھر میں بکھرا ہوا چیونٹیوں کا سا عملہ، لیکن اور دفتری کام کے علاوہ اس عمارت کی ہر کھڑکی کے ہر شیشے، ہر دروازے ہر قبضے ہر کمرے کے ہر کونے کی صفائی اور اس عملے کے ہر فرد کی سرکاری و غیر سرکاری حرکت پر ان کی نظر رہتی تھی، اور یہ تو خیر ممکن ہی نہ تھا کہ مستقل ہنگامہ آرائی، کوچہ گردی اور رتجگوں کے باوجود ان کی گاڑی

ہر صبح نو بجنے سے پانچ منٹ قبل دفتر کی عمارت میں داخل نہ ہو۔

لیکن اس ساری قاعدے بازی میں ساتھ ہی ساتھ اُن کی خوش طبعی اور اُپج بھی کسمساتی رہتی تھی، ایک دفعہ میں نے دیکھا کہ گھر میں آتشدان کے سامنے بہت سی فائلیں لئے بیٹھے ہیں، اور فائلوں میں کاغذات نکال کر آگ میں جھونکے جا رہے ہیں۔

"یہ کیا ہو رہا ہے؟" میں نے حیرت سے پوچھا۔

"دیکھو، اس کو انگریزی زبان میں کہتے ہیں "Quick disposal" بات یہ ہے کہ ان سب فائلوں میں محض خرافات بھری ہے اور اس خرافات سے چھٹکارا پانے کی واحد صورت یہی ہے کہ اس کا نام و نشان صفحۂ دفتر سرکار عالی مدار سے محو کر دیا جائے"۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس نوع کی خرافات وہ خود ہی ایجاد بھی کرتے رہتے تھے۔ ہماری طالب علمی کے زمانے میں وہ گورنمنٹ کالج میں انگریزی کے استاد بھی تھے اور پنجاب ٹیکسٹ بک کمیٹی کے سکریٹری بھی۔ ایک دن ہم دو تین دوست کسی کام سے ٹیکسٹ بُک کمیٹی کے دفتر گئے۔ بخاری صاحب نے دیکھا تو اپنے کمرے میں بلا لیا، کہنے لگے "تمہیں معلوم ہے اس دفتر میں کیا کام ہوتا ہے؟ یہ دیکھو" اور کاغذات میں سے ایک کافی ضخیم فائل نکالی جس کے سرورق پر لکھا تھا "Office cat" "یعنی دفتر کی بلی۔ "یہ کون سی کتاب ہے" ہم نے پوچھا، بولے "قصہ یوں ہے کہ ایک دن میرے کمرے میں ایک بلی آگئی، مجھے اچھی لگی، میں نے کسی سے کہا، اسے تھوڑا سا دودھ لا دو، پھر وہ بلی ہر روز آنے لگی اور ہر روز اسے دودھ بھی ملنے لگا، مہینے کے آخر میں سپرنٹنڈنٹ صاحب نے دفتر کے اخراجات کا بل مجھے بھیجا تو اس کے ساتھ ایک تحریری سوال بھی منسلک تھا کہ بلی کے دودھ پر چودہ روپے ساڑھے چھ آنے کی رقم صرف ہوئی ہے وہ کس مد میں جائے گی؟ میں نے لکھ بھیجا Contigency یعنی متفرق خرچ میں ڈال دو، تھوڑے دنوں کے بعد اکاؤنٹنٹ جنرل کے دفتر نے بل لوٹا دیا اور یہ تحریری فہمائش کی کہ Contigency کی مد دفتر کے ساز و سامان اور دیگر غیر جاندار اشیاء کے لئے مخصوص ہے۔ بلی جاندار شے ہے اور اس کے اخراجات Contigency میں شامل نہیں

کئے جا سکتے۔ اس پر سپرنٹنڈنٹ صاحب نے مجھ سے مزید تحریری ہدایات طلب کی، میں نے لکھا کہ جاندار اور غیر جاندار کا قصہ ہے تو یہ خرچ Establishment یعنی عملے کی مد میں ڈال دو، دوبارہ بل خزانہ کو روانہ ہوا اور تھوڑے دنوں میں لوٹ آیا، اب کے ایک کافی طویل مراسلے میں یہ استفسارات تھے کہ اگر یہ خرچ عملے کی مد میں جائے گا تو واضح کیا جائے کہ اس رقم کو تصور کیا جائے یا الاؤنس ؟ اگر تنخواہ ہے تو بموجب قاعدہ نمبر فلاں فلاں، فلاں دفتر کی پیشگی منظوری درکار ہے اور اگر یہ الاؤنس ہے تو بموجب قاعدہ فلاں فلاں افسر سے اس کی تصدیق لازمی ہے....... چنانچہ یہ فائل چھ مہینے سے چل رہی ہے اور اس میں ایسے ایسے نازک اور باریک نکتے بیان ہوئے ہیں کہ اندازہ نہیں"........ پھر ایک اور فائل نکالا، سرورق پر یہ عبارت درج تھی "خط و کتابت مابین پروفیسر اے ایس بخاری سکریٹری ٹیکسٹ بک کمیٹی، پروفیسر اے ایس بخاری شعبہ انگریزی گورنمنٹ کالج لاہور" کہنے لگے "سنو، یہ پہلا خط ہے، از جانب پروفیسر اے ایس بخاری سکریٹری ٹیکسٹ بک کمیٹی بنام پروفیسر اے ایس بخاری شعبہ انگریزی گورنمنٹ کالج لاہور۔

جناب والا!

آپ کی یاد دہانی کے لئے عرض ہے کہ گزشتہ ماہ آپ کو پانچ کتابیں جن کی تفصیل درج ذیل ہے۔ ریویو کی غرض سے ارسال کی گئی تھیں، لیکن ریویو ابھی تک موصول نہیں ہوئے، مہربانی سے جلد توجہ فرمایئے۔

آپ کا نیاز مند :۔ اے ایس بخاری

اس کے بعد یاد دہانی کے دو خط اور ہیں تیسرا خط یہ ہے۔

از جناب پروفیسر اے ایس بخاری سکریٹری ٹیکسٹ بک کمیٹی لاہور، بنام پروفیسر اے ایس بخاری شعبۂ انگریزی گورنمنٹ کالج لاہور۔

جناب والا!

بحوالہ خط فلاں فلاں، آپ کو ٹیکسٹ بک کمیٹی کی طرف سے جو پانچ کتابیں ارسال

کی گئی تھیں (تفصیل درج ذیل ہے) ان میں سے تین کے ریویو وصول ہو گئے ہیں جس کے لئے کمیٹی آپ کی ممنون ہے، لیکن کمیٹی توجہ دلانا چاہتی ہے کہ انتہائی اصرار کے باوجود آپ نے دو کتابوں (یعنی فلاں، اور فلاں کتاب) کے بارے میں ابھی تک اپنی رائے تحریر نہیں فرمائی، کمیٹی اس تاخیر کی وجوہ سمجھنے سے قاصر ہے، آپ کو تنبیہہ کی جاتی ہے کہ اگر فلاں تاریخ تک آپ کی رائے وصول نہ ہوئی ہو تو آپ کا نام ریویو کرنے والوں کی فہرست میں سے خارج کر دیا جائے گا۔

آپ کا نیاز مند :اے ایس بخاری

اور اس کا جواب یہ ہے۔

منجانب اے ایس بخاری وغیرہ بنام اے ایس بخاری وغیرہ

جناب والا!

بحوالہ خط نمبر فلاں فلاں، بقیہ ریویو ملفوف ہیں۔ میں یہ گوش گزار کئے بغیر نہیں رہ سکتا کہ آپ کے خط کا آخری پیراگراف انتہائی قابل اعتراض ہے سینئر (Senior) افسروں سے خطاب کا یہ انداز قطعی غیر موزوں ہے۔

آپ کا نیاز مند :۔اے ایس بخاری

پھر بخاری صاحب نے فائلیں اور کاغذات سمیٹے اور بولے۔ ”اچھا! اب تم فوراً رفوچکر ہو جاؤ مجھے بہت کام ہے۔“

لیکن یہ سب کچھ تو بخاری صاحب کی باتیں ہیں، بخاری تو نہیں ہیں۔ وہ عالم بھی تھے، ادیب بھی، استاد بھی، ہم جلیس بھی، بذلہ سنج بھی، خوش تحریر بھی، سخت گیر منتظم بھی، بے فکر بانکے بھی اور آخر میں مدبّر اور صاحب سیاست بھی، لیکن یہ سب صفات گنوا دینے سے بھی کیا ہوتا ہے۔ ان کی زندگی کا بنیادی پہلو تو یہ ہے کہ ان کا کوئی بھی لمحہ بے مقصد اور بے مصرف نہیں گزرا اور اُن میں سے بیشتر لمحات موجودات کے ہر منظر سے خوبی اور حُسن اور انبساط کے اخذ و استفادہ میں گزرا اور وہ قلب و نظر کی اس دولت کو عمر بھر محفلوں،

دانشکدوں ایوانوں اور گزرگاہوں میں یوں بکھیرتے رہے کہ اپنے نام کی یادگار کے لئے اس کا عشر و عشیرہ بھی نہ بچا۔ مجھے اس دور کی کوئی شخصیت ایسی معلوم نہیں جس نے اتنے بہت سے لوگوں کے لئے اس قدر لطف و مسرت، دریافت اور تخلیق کی ہو۔ وہ سب لوگ جن کے لئے دوسرے اہل کمال گفتارِ و تحریر کی کیسی بھی نعمتیں مہیا کریں، یہی فریاد کریں گے کہ

"عشوۂ زاں لبِ شیریں شکر بار بیار"

آہنگ

آہنگ کا پہلا ایڈیشن اس شعر سے شروع ہوتا ہے۔

دیکھ شمشیر ہے یہ، ساز ہے یہ، جام ہے یہ
تو جو شمشیر اٹھالے تو بڑا کام ہے یہ

شمشیر، ساز اور جام، مجاؔز کی شاعری انہی تینوں اجزاء سے مرکب ہے۔ غالباً اسی وجہ سے ان کا کلام زیادہ مقبول بھی ہے۔ ہمارے بیشتر شعرا نے اُن عناصر میں ایک فرضی تضاد کی دیواریں کھڑی کردی ہیں۔ کوئی محض ساز و جام کا دلدادہ ہے تو کوئی فقط شمشیر کا دھنی۔ لیکن کامیاب شعر کے لئے (آج کل کے زمانے میں) شمشیر کی صلابت اور ساز و جام کا گداز دونوں ضروری ہیں۔

دل بری با قاہری جادو گری است

مجاؔز کے شعر میں یہ امتزاج موجود ہے۔

اس امتزاج میں ابھی تک شمشیر کم ہے اور ساز و جام زیادہ! اس کی وجہ یہ ہے کہ شمشیر زنی کے لئے ایک خاص قسم کے دماغی زہد کی ضرورت ہوتی ہے۔ لیکن مجاؔز کی طبیعت

میں زُہد کم ہے لذّتیت زیادہ ہے۔ شمشیر زنی کو میں انقلابی شاعری کے معنوں میں استعمال کررہا ہوں۔ دماغی زُہد سے میری مراد ہے ایک مخصوص انقلابی مقصد کے نشر و اظہار میں ذہنی اور جذباتی یکسوئی۔ تمام غیر متعلق جذباتی ترغیبات سے پرہیز۔ یہ کٹھن اور محنت طلب عمل ہے۔ مجاز ہم میں سے اکثر کی طرح لاابالی اور سہل انگار انسان ہیں۔ چنانچہ جب بھی انہیں ذوقِ پنہاں کی آسودگی کا موقع ملے باز نہیں رہ سکتے۔

مجاز کے شعر کا ارتقاء بھی ہمارے بیشتر شعراء سے مختلف ہے۔ عام طور سے ہمارے ہاں شعر یا شاعری کا ارتقائی عمل یہ صورت اختیار کرتا ہے۔ ساز و جام۔ ساز و جام + شمشیر۔ شمشیر، مجاز کے شعر میں اس عمل کی صورت یہ ہے۔ ساز و جام۔ شمشیر۔ ساز و جام + شمشیر۔ اور میں سمجھتا ہوں کہ یہ رجعت نہیں ترقی ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ شاعر کے مضمون اور تجربہ میں مطابقت اور موانست زیادہ گہری ہوتی جارہی ہے۔ شاعر کی طبیعت خارجی مضامین کے اینٹ پتھر کے تراشنے اور جوڑنے جمانے میں زیادہ لذّت محسوس کرنے لگی ہے۔

مجاز بنیادی طور پر اور طبعاً غنائی شاعر ہے۔ اس کے کلام میں خطیب کے نطق کی کڑک نہیں۔ باغی کے دل کی آگ نہیں۔ نغمہ سنج کے گلے کا وفور ہے۔ یہی وفور مجاز کے شعر کی سب سے بڑی خوبی ہے اور اس شعر کی کامیابی کا سب سے بڑا امین۔ بیچ کے ایک مختصر سے دور کے علاوہ مجاز ہمیشہ سے گاتا رہا ہے۔ اس کے نغموں کی نوعیت بدلتی رہی لیکن اس کے آہنگ میں فرق نہیں آیا۔ کبھی اس نے آغاز بلوغت کی رنگین، بے فکر، خواب نما محبت کے گیت گائے۔

چھلکے تیری آنکھوں سے شراب اور زیادہ
مہکیں تیرے عارض کے گلاب اور زیادہ
اللہ کرے زورِ شباب اور زیادہ

نور ہی نور ہے کس سمت اٹھاؤں آنکھیں
حُسن ہی حُسن ہے تاحدِّ نظر آج کی رات
اللہ اللہ وہ پیشانیِ سیمیں کا جمال
رہ گئی جم کے ستاروں کی نظر آج کی رات
وہ تبسّم پہ تبسّم کا جمالِ پیہم
وہ محبّت ہی محبّت کی نظر آج کی رات

کبھی اس خواب کی شکست پر آنسو بہائے :۔

کچھ تجھ کو خبر ہے ہم کیا کیا اے شورشِ دوراں بھول گئے
وہ زلفِ پریشاں بھول گئے ، وہ دیدۂ گریاں بھول گئے
اے شوقِ نظارا کیا کہئے نظروں میں کوئی صورت ہی نہیں
اے ذوقِ تصور کیا کیجئے ہم صورتِ جاناں بھول گئے

کبھی اس خالص تخریبی اور مجبور پیچ و تاب کا اظہار کیا جو موجودہ ماحول کے متعلق ہر نوجوان کا اضطراری اور پہلا جذباتی ردِ عمل ہوتا ہے۔

جی میں آتا ہے یہ مردہ چاند تارے نوچ لوں
اس کنارے نوچ لوں اور اس کنارے نوچ لوں
ایک دو کا ذکر کیا سارے کے سارے نوچ لوں

اے غمِ دل کیا کروں اے وحشتِ دل کیا کروں ؟

بڑھ کے اُس اندر سبھا کا ساز و سامان پھونک دوں
اُس کا گلشن پھونک دوں اُس کا شبستاں پھونک دوں
تختِ سلطاں کیاں ہیں سارا قصرِ سلطاں پھونک دوں

اے غمِ دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا کروں ؟

کبھی اس تعمیری انقلاب کے اسباب و آثار کا تجزیہ کیا۔ جس کے نقوش صرف غور وفکر کے بعد دکھائی دینے لگتے ہیں۔

اک نہ اک در پر جبینِ شوق گھستی ہی رہی
آدمیت ظلم کی چکی میں پستی ہی رہی
رہبری جاری رہی پیغمبری جاری رہی
دین کے پردے میں جنگ گری جاری رہی
ذہنِ انسانی نے اب اوہام کے ظلمات میں
زندگی کی سخت طوفانی اندھیری رات میں
کچھ نہیں تو کم سے کم خوابِ سحر دیکھا تو ہے
جس طرف دیکھا نہ تھا اب تک ادھر دیکھا تو ہے

یہ کافی تنوع مرکب ہے ، لیکن اس میں کہیں بھی مجاز کا ترنم بے آہنگ، اس کی دھن پھیکی یا اس کے سُر بے سُر نہیں ہوئے۔ مجاز کے کلام میں روایتی شعراء کی سہولتِ اظہار ہے لیکن ان کی جذباتی سطحیت اور محدود خیالی نہیں۔ نئے شعراء کی نزاکت احساس ہے۔ ان کی لفظی کھینچا تانی اور توڑ مروڑ نہیں۔ اس کے ترنم میں چاندنی کا سا فیاضانہ حسن ہے جس کے پرتو سے تاریک اور روشن چیزیں یکساں دلکش نظر آتی ہیں۔ غنائیت ایک کیمیاوی عمل ہے جس سے معمولی روزمرہ الفاظ عجب پُراسرار اور پُر معنی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ بعینہ جیسے انفوان شباب میں تازہ پانی سے رنگین دکھائی دیتا ہے۔ یا مے رنگین کے اثر سے بے رنگ

چہرے عنابی ہو جاتے ہیں۔ مجازؔ اس کیمیاوی عمل پر قدرت ہے۔

ہمدم یہی ہے رہگزر یارِ خوش خرام
گزریں ہیں لاکھ بار اسی کہکشاں سے ہم

ضو فگن روئے حسیں پر شب مہتاب شباب
چشم مخمور نشاطِ شب مہتاب لئے
نشۂ نازِ جوانی سے شرابور ادا
جسم ذوقِ کہر و اطلس و کمخواب لئے

سکونِ دیر و تقدیس کلیسا
گداز امت خیر البشر بھی
یہ تربت ہے امیرِ کارواں کی
یہ منزل بھی ہے شمعِ رہگزر بھی

یہی غنائیت مجازؔ کو دوسرے انقلابی اور غنائی شاعروں سے ممیز کرتی ہے۔

مجازؔ کی غنائیت اور عام غنائی شعراء سے مختلف ہے۔ عام غنائی شعراء محض عنفوانِ شباب کے دو چار محدود ذاتی تجربات کے ترجمانی کرتے ہیں۔ لیکن تھوڑے ہی دنوں میں ان تجربات کی تحریک، ان کی شدت اور قوتِ نمو ختم ہو جاتی ہے۔ عام غنائی شعراء کی شاعرانہ عمر بہت کم ہے۔ ان کا اوسط سرمایہ پانچ دس کامیاب عشقیہ نظمیں ہیں۔ بعد میں وہ عمر بھر انہی پانچ دس نظموں کو دہراتے رہتے ہیں یا خاموش ہو جاتے ہیں۔ مجازؔ کی غنائیت زیادہ وسیع، زیادہ گہرے، زیادہ مستقل مسائل سے متصل ہے۔ یہی وجہ ہے اس میں ابھی تک ارتقاء کی گنجائش اور پنپنے کا امکان ہے۔ اس کے شباب میں بڑھاپے کا رنگ نہیں جھلکتا۔ عام نوجوان شعراء کی غنائیت زندگی سے بیزار اور موت سے وابستہ ہے۔ انہیں زندگی کی لذتوں

کی آرزو نہیں۔ موت کے سکون کی ہوس ہے۔ مجاؔز گرم زندگی کے نشے سے چور اور موت کے سرد جمود سے سراسر بیزار ہے۔

مجھے پینے دے کہ تیرے جام لعلیں میں
ابھی کچھ اور ہے، کچھ اور ہے، کچھ اور ہے ساقی

یہی وجہ ہے کہ مجاؔز کے شعر میں تھکن نہیں مستی ہے، اداسی نہیں سرخوشی ہے۔ مجاؔز کی انقلابیت عام انقلابی شاعروں سے مختلف ہے۔ عام انقلابی شاعر انقلاب کے متعلق گرجتے ہیں، للکارتے ہیں، سینہ کوٹتے ہیں، انقلاب کے متعلق گا نہیں سکتے۔ ان کے ذہن میں آمد انقلاب کا تصور طوفان برق ورعد سے مرکب ہے۔ نغمۂ ہزار اور رنگینیٔ بہار سے عبارت نہیں۔ وہ صرف انقلاب کی ہولناکی کو دیکھتے ہیں۔ اس کے حُسن کو نہیں پہچانتے۔ یہ انقلاب ترقی پسند نہیں رجعت پسند تصور ہے۔ یہ برق ورعد کا دور مجاؔز پر بھی گزر چکا ہے لیکن اب مجاؔز کی غنائیت اسے اپنا چکی ہے۔

ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن
تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

تقدیر کچھ ہو کاوشِ تدبیر بھی تو ہو
تخریب کے لباس میں تعمیر بھی تو ہو
ظلمات کے حجاب میں تنویر بھی تو ہو

آ منظرِ عشرتِ فردا ادھر بھی آ

برق ورعد والوں میں خلوص اور تیقّن تو ہے۔ یہ لوچ اور نغمہ نہیں۔ انہیں انقلاب کی قاہری، دلبری نہیں، میں سمجھتا ہوں کہ مجاؔز کی خواب سحر اور نوجوان خاتون سے خطاب اس دور سے مکمل اور کامیاب ترقی پسند نظموں میں سے ہیں۔ مجاؔز انقلاب کا ڈھنڈورچی نہیں

انقلاب کا مطرب ہے۔ یہ ساری باتیں میں صرف مجؔاز کی اچھی نظموں کے متعلق کہہ رہا ہوں اور ابھی تک گنتی میں یہ نظمیں بہت زیادہ نہیں۔ مجؔاز کے مجموعہ میں بہت سی کمزور اور سست نظمیں بھی ہیں۔ لیکن میں نے انہیں عمداً نظر انداز کر دیا ہے کہ میری رائے میں کسی لکھنے والے کے محاسن کا جائزہ لیتے وقت صرف اس کی بہترین تحریریں سامنے رکھنا چاہئیں۔

مصر کی رقاصہ

دنیا میں بہت سی باتیں سمجھ میں آنا مشکل ہیں۔ مثلاً یہ کہ اس کتاب پر دیباچہ لکھوانے کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی۔ یہ تو نہیں ہے کہ بخاری صاحب سے لوگ ناآشنا ہیں، یا کتاب اپنے موضوع کی وضاحت نہیں کرتی۔ ایک ہی وجہ ذہن میں آتی ہے کہ پڑھنے والے اسے اناطول فرانس کی تصنیف تصور نہ کرلیں۔ یہ بھی کچھ زیادہ قرین قیاس نہیں اس لئے کہ اناطول فرانس کی تائیس بہت مشہور کتاب ہے اور سب جانتے ہیں کہ وہ ڈرامہ کی طرز پر نہیں بلکہ افسانہ کی صورت میں لکھی گئی ہے۔ دیباچہ کا مقصد صرف اتنا بتادینے سے حل ہو جانا چاہئے کہ یہ کتاب موسیو گیلیے کے اوپرا (Opera) تائیس کا ترجمہ ہے جو اناطول فرانس کے مشہور ناول سے ماخوذ ہے۔ چند کرداروں کے نام بدل دیئے گئے ہیں اور ڈرامہ کی مخصوص قیود کی وجہ سے واقعات ملخّص اور مناظر محدود کر دیئے گئے ہیں۔

ے اوپرا، ڈرامہ اور موسیقی کا امتزاج ہے اس ڈرامائی واقعات اور مضامین کی موسیقی کے ذریعے سے ترجمانی کی جاتی ہے۔

انوطول فرانس نے تھیس اور سکندریہ کے رومانی مناظر اور راہب پفنوطیس کے کرب واضطراب کی پُر ہول تفاصیل پر بہت زور صرف کیا ہے، زیرِ نظر کتاب میں یہ باتیں بہت حد تک اشارۃً ظاہر کی گئی ہیں۔ اس لئے کہ ڈرامہ اور خصوصاً اوپرا پڑھنے کے لئے نہیں لکھے جاتے۔ ان میں مناظر اور جذبات کی تفسیر الفاظ کے علاوہ اسٹیج کی آرائش وادا کاری سے کی جاتی ہے۔ پڑھنے والے کو خیالی اسٹیج اور خیالی اداکار وضع کرنے پڑتے ہیں۔ ڈرامہ سے کلی طور پر محظوظ ہونا اس کے بغیر ممکن نہیں، مترجم کا کمال یہ ہے کہ اس نے پڑھنے والے کا کام نہایت آسان بنا دیا ہے اور اسے موجودہ کتاب کی مکمل تخیلی گرفت میں کوئی دشواری پیش نہیں آتی۔ الفاظ کی پُروقار موسیقی، فقروں کا مناسب اتار چڑھاؤ مکالموں کی ڈرامائی اور مترجم حرکت، ان سے نہ صرف کرداروں میں جان آگئی ہے بلکہ تھیس اور سکندریہ کی دھندلی اور دور دراز فضا گزشتہ رات کے کسی دلفریب خواب کا جزو معلوم ہونے لگتی ہے، اسلوب یکساں اور ہم آہنگ ہے اور تحریر کے بعض حصوں میں نثر کا ڈانڈا نظم بلکہ نغمہ سے جا ملتا ہے۔

تائیس : "آہ تھکن اور اداسی سے میری زندگی بھاری ہو رہی ہے مرد سب کے سب بے پرواہ اور ہوس کار ہیں، عورتیں حاسد اور بد خواہ ہیں اور زندگی کی گھڑیاں بوجھل ہو رہی ہیں، میرے دل میں ہوکیں اٹھتی ہیں مجھے آرام کہاں نصیب ہوگا اور مسرت کہاں حاصل ہوگی، (سوچ میں ڈوبی ہوئی آئینہ اٹھا لیتی ہے) "اے میرے وفاکار آئینے مجھے ڈھارس دے، مجھ سے کہہ کہ میں اب بھی حسین ہوں، مجھ سے کہہ کہ میرا حُسن لازوال ہے، میرے گلاب سے ہونٹ کبھی خشک نہیں ہوں گے اور میرے بالوں کی سنہری چمک کبھی مدھم نہ ہوگی، مجھ سے کہہ کہ میں حسین ہوں اور میرا حسن لازوال ہے"۔ (سنبھل کر اور غور سے کان لگا کر سنتی ہے گویا کسی غیر معلوم مقام سے کوئی آواز کچھ کہہ رہی ہے) "تائیس تمہارا حُسن ڈھل جائے گا--- تو پھر ایک دن ایسا بھی آئے گا کہ جب تائیس تائیس

نہ رہے گی"۔

"نہیں! نہیں! مجھے یقین نہیں آتا---اور اگر کوئی مخفی ترکیب، کوئی سحر کا فن ایسا نہیں جو حُسن کو برقرار رکھ سکے تو اے وینس تو ہی مجھے اس کے ابدی ہونے کا یقین دلا۔ (وینس کے بت سے مخاطب ہو کر زیرِ لب دعا مانگتے ہوئے) وینس---جو آنکھوں سے اوجھل ہے اور پھر موجود ہے۔ وینس مجھے جواب دے، مجھ سے کہہ کہ میں حسین ہوں اور میرا حُسن لازوال ہے، میرے گلاب سے ہونٹ کبھی خشک نہ ہوں گے اور میرے بالوں کی سنہری چمک کبھی مدھم نہ ہو گی۔ مجھ سے کہہ کہ میں حسین ہوں اور میرا حُسن لازوال ہے۔ ہمیشہ کے لئے! ہمیشہ کے لئے! ہمیشہ کے لئے"۔

تائیس کا موضوع نہایت سادہ ہے، مجھے بعض اوقات شبہ ہونے لگتا ہے کہ اس میں ضرور کہیں کوئی پیچ ہو گا جو نظر نہیں آتا لیکن بظاہر اس میں جسم اور روح کی قدیم جنگ کا ایک رخ دکھایا گیا ہے جس میں جسم کو فتح نصیب ہوتی ہے۔

کسی زمانے میں مذہب پر جسم کی حکومت تھی اور جسمانی لذتوں کی تکمیل کو جنت فردوس کا بدل سمجھا جاتا تھا۔ اناطول فرانس کے ہم خیال سمجھتے ہیں کہ رہبانیت کے پیشواؤں نے اپنی حکومت جمانے کے لئے جسم اور روح میں پھوٹ ڈلوادی تاکہ روحوں کی نجات کا ٹھیکہ ان کے ہاتھ آجائے، نئی حکومت نے جسم سے ہولناک انتقام لئے روحانی ایوانوں کی تعمیر کے لئے جسم کو خاکستر ہونا پڑا۔ حُسن و عشق اور لاتعداد لذیذ حسیّات جو انسانی زندگی کو رنگین اور قابل قبول بناتی ہیں ایک ظالمانہ اور غیر فطری نظام کی بھینٹ ہو گئیں جیتی جاگتی موہوم خوابوں پر قربان کر دی گئیں۔ لیکن جسم کی تذلیل، فطرت کی توہین ہے۔ جسم کے قوانین قوی اور اٹل ہیں اور جسم کے منکر کا عذاب روح کے منکر سے کہیں زیادہ اور شدید ہے اس لئے کہ ایک معلوم ہے اور دوسرا موہوم، ایک واقعی اور دوسرا خیالی۔

تائیس، وینس اور ایروس کی پجارن ہے اسے اپنے عقائد پر اعتماد ہے اور اپنے

خداؤں پر گھمنڈ ہے۔ "تمہاری آنکھوں میں جو روشنی چمک رہی ہے اسے کیوں جھٹلا رہے ہو؟ کونسی منحوس طاقت ہے جو تمہاری تقدیر کے راستے میں حائل ہے؟ انسان عشق کے لئے بنا ہے اور تم دھوکہ کھا رہے ہو!---تم عشق کی پختہ کاری کو نہیں جانتے۔ آؤ ہمارے ساتھ بیٹھ جاؤ اور پھولوں کا تاج پہن لو۔ عشق کے سوا باقی سب جھوٹ ہے۔ اپنے بازو عشق کے آگے پھیلا دو"۔

روح کا نمائندہ تھیبس کا راہب اتائنیل، تائیس کے جسم کی بھینٹ مانگنے آتا ہے، اس نے اپنے دل کے کواڑ اور اپنے جسم کی آنکھیں زور سے بھینچ رکھی ہیں، تاکہ حُسن کی کوئی شعاع ان میں دخل نہ ہونے پائے۔ لیکن جسم میں نامعلوم درزیں ہیں اور حُسن کی روشنی ایکس ریز سے زیادہ تیز ہے، تائیس کی موجودگی میں اتائنیل اس کی ہلکی ہلکی غیر محسوس سرایت سے خوفزدہ ہو جاتا ہے"۔

اے خداوندا! اس عورت کا درخشندہ چہرہ میری آنکھوں کو خیرہ نہ کردے اس کی دلآویزی کا جادو میرے استقلال کے سامنے بیکار رہ جائے"۔

لیکن ابھی اتائنیل کے امتحان کا وقت نہیں۔ خوف کی وجہ سے اس کی خشونت اس کا تبلیغی خروش اور بھی بڑھ جاتا ہے---میں انتیونوے کا راہب اتائنیل ہوں، میں مقدس صحرا سے آیا ہوں، میں اس نفسِ امارہ پر لعنت بھیجتا ہوں جس کے پنجہ میں تو گرفتار ہے۔ اے عورت! میں تیرے سامنے اس طرح کھڑا ہوں گویا کسی قبر کے سامنے کھڑا ہوں اور تجھ سے کہہ رہا ہوں کہ تائیس خدا کے حکم سے زندہ ہو جا"۔

راہب جیت جاتا ہے لیکن اس کی جیت کتنی گریزپا ہے، تائیس اپنے جسم کو جھٹلا دیتی ہے لیکن اس کا کفر کتنا باطل ہے۔ جسم کے قوانین سنگین اور جسم کا انتقام اٹل ہے۔ تائیس کا جسم اور اتائنیل کی روح دونوں اپنی بغاوت کا کفارہ ادا کرتے ہیں---تائیس مر رہی ہے۔

اتائنیل : (بہت ہلکی آواز میں) تائیس :

تائیس : (آنکھیں کھول دیتی ہے اور حسرت زدہ نظروں سے اتائنیل کے چہرے کو دیکھتی

ہے) محترم باپ تم ہو؟ تمہیں وہ شاندار سفر یاد ہے جب تم مجھے یہاں لے کر آئے تھے۔

اتائیل : میں تمہارے نسوانی حسن کے سوا باقی سب کچھ بھلا چکا ہوں۔

تائیس : تمہیں وہ راحت اور آرام کی گھڑیاں یاد ہیں، اس خیاباں کی ٹھنڈی ہوائیں۔

اتائیل : (والہانہ) مجھے صرف وہ پیاس یاد ہے جو تمہارے سوا کوئی نہیں بجھا سکتا۔

تائیس : اور پھر تمہیں وہ مقدس الفاظ یاد ہیں جب تمہاری زبان سے میں نے سچے عشق کی حقیقت کو پہچانا۔

اتائیل : میں تمہیں دھوکہ دے رہا ہوں۔

تائیس : اور وہ دیکھو صبح ہونے کو آئی ہے مشرق کے شہابی رنگ کو دیکھو!

اتائیل : نہیں نہیں آسمان بے حقیقت ہے، سب ہیچ ہے، زندگی اور موت کے سوا باقی سب جھوٹ ہے۔ میں تم پر مر چکا ہوں۔

تائیس : جنت کے دروازے کھل رہے ہیں، وہ دیکھو خدا کے فرشتے اور رسول آپہنچے، وہ مسکراتے ہوئے ہاتھوں میں پھول اٹھائے آرہے ہیں۔

اتائیل : میری راحت، میری زندگی، میری بات سنو!

تائیس : (اٹھ کر کھڑی ہو گئی ہے اور کانپ رہی ہے) وہ سفید پروں والے فرشتے آسمان پر اڑ رہے ہیں اور جیسا کہ تم نے کہا تھا، شفیع خداوندی اپنی نور کی انگلیوں سے میرے آنسو ہمیشہ کے لئے پونچھ رہے ہیں۔

اتائیل : کہو کہ میں زندہ رہوں گی، کہو کہ میں کبھی نہ مروں گی۔

تائیس : سنہری ساز کا ترنم مجھے مسحور کر رہا ہے، معطر ہوائیں مجھے مست کر رہی ہیں، میری مصیبتوں پر آسمانی برکات کا نزول ہو رہا ہے، آہ۔ خداوند۔ آہ مجھے خدا نظر آرہا ہے۔
(مر جاتی ہے)

اتائیل گھٹنوں کے بل گر پڑتا ہے۔

بخاری صاحب اور ان کا ترجمہ تعریف و توصیف سے بہت بالا ہے۔ "مشک آنست که خود ببوید" اور میرے لئے عطاری کا دعویٰ کرنا بھی گستاخی ہے۔

خمِ کاکُل

سیفؔ نے اپنا مجموعہ کلام غالبؔ کے اس بلیغ شعر سے شروع کیا ہے ۔

تو اور آرائشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

یہ حرف آغاز بھی نہایت موزوں ہے۔ غالبؔ کا یہ شعر سیفؔ کے دل پسند مضامین کا خلاصہ بھی ہے اور سیفؔ کی دل پذیر طرز ادا کا آئینہ بھی۔

خمِ کاکل کا حُسن اور اس کے حُسن کے پیدا کردہ اندیشہ ہائے دور دراز۔ سیفؔ کا موضوع سخن بیشتر یہی ہے۔ حُسن خمِ کاکل میں یہ اشارہ بالکل واضح ہے کہ دامِ اندیشہ دامِ کاکل سے کہیں زیادہ وسیع ہے، اس کا سلسلہ خمِ کاکل سے شروع ضرور ہوتا ہے لیکن وہیں پر ختم نہیں ہو جاتا۔ آشوبِ دہر، گردشِ روزگار، حبِ وطن، اور دردِ غربت جورِ اغیار اور مہر احباب، غرض غمِ دل اور فکر جہاں کی انگنت کیفیتیں ایسی ہیں جن سے ان کے رشتے ہیں۔ یوں کہئے کہ خمِ کاکل تو محض ایک مجلی کا بٹن ہے اس سے خیال کے جو قمقمے روشن ہوتے ہیں ان کا

نور حلقہ کاکل میں مقید نہیں۔ اس نور سے شاعر کے عالمِ گرد وپیش کی بے شمار موجودات پر روشنی پڑتی ہے۔ ان کا حُسن وصفائی۔ ان کی تعمیر و خرابی ان کا نمو اور اضمحلال دکھائی دیتا ہے۔ اس عمل سے شاعر کی انسانی برادری کا ذہن جلا پاتا ہے اور اس برادری کا دل زکاوتِ احساس!

مولانا حالی کی قیادت میں جب ہماری شاعری نے گل وبلبل اور زلف ورخسار سے بغاوت کی (اور یہ بغاوت نہ صرف واجبی بلکہ لازمی تھی) تو ہم نے ساتھ ہی یہ بھی فرض کر لیا کہ ان تجربات اور مضامین میں بجائے خود ایسی کوئی خرابی ہے جن کے سبب اشعار میں شاعر کوئی کام کی بات کہہ ہی نہیں سکتا۔ ہم سمجھنے لگے کہ ایسے شاعر کو محض اپنے دردِ دل سے غرض ہوتی ہے۔ وہ ہمارے دل کا درد کیا جانے؟ اسے اپنی شبِ فراق کی محویت میں یہ دیکھنے کی فرصت کہاں کہ یہاں صبح محشر کے آثار ہویدا نہیں۔ یہ مفروضہ صحیح نہیں، اگرچہ اس کا جواز آسانی سے سمجھ میں آسکتا ہے۔ شاعر کی آپ بیتی بھی جگ بیتی کا جزو ہوتی ہے۔ اگر اس کا آئینہ دل شفاف ہے تو اس میں خم کاکل کے ساتھ ساتھ باقی عالم کا عکس بھی جھلکے گا۔ اگر اس کا اندیشہ رسا ہے تو اس کی حدیث دل میں ہمارے غمِ حیات کا باب بھی شامل ہو گا۔ غنائیہ شاعری کی قدر وقیمت جانچتے وقت ہم اس کے حُسن کے علاوہ اس کے خلوص اور مشاہدہ کی توقع ضرور رکھتے ہیں۔ لیکن ہمیں یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ حدیثِ غمِ دل کہنے والا شاعر جماعتی زندگی سے بے نیاز اور باقی انسانیت سے بے تعلق ہوتا ہے۔

دیکھنے کی بات یہ نہیں ہے کہ اندیشہ ہائے دور دراز کا رشتہ کہاں سے شروع ہوتا ہے۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ یہ رشتہ ہمارے دل تک پہنچتا ہے یا نہیں اور یہ بات محض الفاظ کی تراش خراش کی بات نہیں انسانوں کے اجتماعی دکھ درد کے شعور اور احساس کی بات ہے۔ سچی اور موثر غنائی شاعری میں اس شعور اور احساس کا لازماً پرتو ہوتا ہے۔ یوں تو ہر داخلی واردات بجائے خود ایک حقیقت ہے اور اس کا اظہار بجائے خود تخلیقی حُسن، لیکن اس حقیقت کی اہمیت اور حُسن کی قیمت ہم اپنی زندگی اور تجربہ سے الگ ہو کر نہیں جانچ سکتے۔ عام طور سے یہ بات ممکن ہے کہ ایک حساس شاعر اپنے دل کی ہر نازک دھڑکن گن سکے لیکن ہمسائے کے

گھر کا کہرام اور واویلا اسے سنائی نہ دے۔ اس کے تجربے میں یہ دونوں آوازیں گھل مل کر ایک ہو جاتی ہیں۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ آپ بیتی اور جگ بیتی کا یہ ارتباط تدریجاً ہوتا ہے۔ شاعر کے فن اور ذہن کی تربیت کے ساتھ ساتھ شاعر اور اس کی انسانی برادری کے رشتے بھی زیادہ گہرے اور استوار ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اب سیفؔ کے یہ اشعار دیکھئے۔

اللہ اللہ وہ ستمگر بھی یہی کہتا ہے
ہم سے یہ درد کے مارے نہیں دیکھے جاتے
دھجیاں دیکھ کے ہنستے ہیں گریبانوں کی
ان سے یہ دن بھی ہمارے نہیں دیکھے جاتے
فرقت میں جن کو اپنا کہہ کہہ کے دن گزارے
وہ جب سے مل گئے ہیں بیگانے ہوگئے ہیں
کہتے ہیں قصۂ غم ہر انجمن میں جاکر
ہم اہل دل بھی کتنے دیوانے ہوگئے ہیں
اب عشق ہے آوارہ و رسوا سربازار
اور حسن سربام بڑی دیر سے چپ ہے
وہ رند کہ تھا باعث ہنگامۂ محفل
ہاتھوں میں لئے جام بڑی دیر سے چپ ہے

کون کہہ سکتا ہے کہ ان اشعار میں ذاتی تجربہ کے خلوص کے علاوہ ہمارے درد کے عمومی مسائل و مصائب کا احساس شامل نہیں! اور سیفؔ کے کلام میں یہ رنگ بتدریج زیادہ نمایاں ہوتا جارہا ہے، جیسا کہ وہ خود کہتے ہیں۔

چھپتا نہیں اب غمِ زمانہ
ہم ذکر کریں ہزار دل کا

یہ صحیح ہے کہ ابھی تک وہ بیشتر دل ہی کی بات کہتے ہیں لیکن اس پاکیزگی، اس خلوص اور درد سے کہتے ہیں کہ یہ بھی ہمیں اپنے دل کی بات معلوم ہوتی ہے۔

اب خمِ کاکل کے حرف آغاز پر ایک دفعہ اور نظر ڈالئے۔

تو اور آرائش خمِ کاکل

میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

یوں تو اس شعر میں کئی لفظی رعایتیں موجود ہیں جنہیں روایتی غزل سے منسوب کیا جاتا ہے لیکن شعر کی خوبی کا انحصار ان لفظی رعایتوں پر بہت کم ہے اس کا انحصار اس دھندلی سی جذباتی فضا پر ہے جو الفاظ کے اصوات و معانی مل جل کر پیدا کرتے ہیں اس فضا میں تصورات کے کئی ٹکڑے پھڑ پھڑاتے ہوئے ادھر سے ادھر نکل جاتے ہیں اور ہاتھ نہیں آتے، کئی خاکے، کئی نقشے، کئی رنگ دھیرے دھیرے نظر کے سامنے ابھرتے ہیں اور مکمل ہونے سے پہلے محو ہو جاتے ہیں۔ ایک طرف الفاظ کی کٹیلی تراش اور تیکھا پن اور دوسری طرف معانی کی وسیع اشاریت، یوں تو یہ امتزاج ہر اچھے کلام میں لازمی ہے لیکن غزل کا اختصار اور جامعیت اس کی خاص طور سے متقاضی ہے۔ ہر چند سعدیؔ سے حسرتؔ موہانی تک ہر بڑے غزل گو کا اپنا اپنا رنگ، اپنے اپنے مضامین، اپنا اپنا طریقِ اظہار ہے لیکن اس بوقلمونی کے باوجود جزو اعظم یہ نیم محسوس غنائیت ان سب کے کلام کا خاصہ ہے اور اسی غنائیت کو ہم نے غزل کے مزاج سے مخصوص کر لیا ہے۔ حسرتؔ موہانی کے بعد بہت کم شعرا ایسے ہوں گے جنہیں غزل کے مزاج سے ایسی صحیح مناسبت نصیب ہو جیسی خمِ کاکل میں ملتی ہے۔ اس سے میری مراد یہ نہیں ہے کہ حسرتؔ کے بعد سیفؔ ہمارا سب سے بڑا غزل گو شاعر ہے یا سیفؔ سے بہتر غزل نہیں کہی گئی۔ لیکن میں ضرور سمجھتا ہوں کہ آج کل کے دور میں غزلیات کا ایک ایسا مجموعہ مشکل سے ہاتھ آئے گا جس میں غزل کے مخصوص محاسن کا ایسا مسلسل اور ہموار اظہار ہو جیسا سیفؔ کے کلام میں ہے۔

جیسا سیفؔ کے کلام میں ہے۔ مجموعی اعتبار سے اس کلام میں دو خصوصیات بہت واضح ہیں پہلی بات یہ ہے کہ نہ صرف سیفؔ کی بیشتر غزلیں منفرد اور مجرد ابیات کے بجائے اپنی اپنی جگہ کسی نہ کسی مسلسل اور مرکب کیفیت کی حامل ہیں بلکہ یہ تمام غزلیات مل کر بھی ایک ہی واحد کیفیت یا Mood کی ترجمانی کرتی ہیں۔ یہ کیفیت کچھ اداس اداس لیکن بھرپور محبت کی کیفیت ہے۔ اس اداسی میں ناسازئ روزگار کا اتنا گہرا احساس اور آشوب دہر کا ہمہ گیر بوجھ شامل نہیں جو غالبؔ کی اداسی میں ہے لیکن جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں سیفؔ کی شاعری اس احساس سے محروم بھی نہیں اور جب بھی وہ اس احساس کا اظہار کرتے ہیں سوز اور خلوص میں ڈوب کر کرتے ہیں۔ سیف کی محبت میں حسرتؔ موہانی کا سا وفور یا حسیات آسودگی بھی نسبتاً کم ہے۔ اس لئے میں نے کہا تھا کہ ان کی شاعری میں حُسنِ خمِ کاکل کم ہے اور اندیشہ ہائے دور دراز زیادہ، لیکن جب بھی ان کی خمِ کاکل پر نظر پڑتی ہے بھرپور پڑتی ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر دیکھئے۔

رنگ ڈھلکا ہوا جوانی کا
زلف بھیگی ہوئی پسینے میں

سیفؔ کی حدیث محبت میں بیشتر ایک ملائم وقار ہے ایک پر خلوص آرزو مندی جو موثر بھی ہے اور دل خوش کن بھی۔

خمِ کاکل کی دوسری خصوصیت اس کا نکھرا ہوا اور شفاف طریق اظہار ہے۔ جس سے ہماری موجودہ شاعری بوجوہ دور ہوتی جا رہی ہے۔ ایسے سیدھے ستواں الفاظ جن میں کہیں جھول نہ پڑے، جنہیں معانی پر چسپاں کرنے کے لئے کھینچا تانی کی ضرورت نہ ہو۔ آج کل قدرے نایاب ہوتے جا رہے ہیں۔ اس لئے کہیں سے ایسے اشعار سننے میں آجائیں۔

در پردہ جفاؤں کو اگر جان گئے ہم
تم یہ نہ سمجھنا کہ برا مان گئے ہم

اب اور ہی عالم ہے جہاں کا دلِ ناداں
اب ہوش میں آئے تو میری جان! گئے ہم
ہم اور ترے حسن تغافل سے بگڑتے
جب تو نے کہا مان گئے مان گئے ہم

تو خاص فرحت حاصل ہوتی ہے۔

ان مشترک خوبیوں کے علاوہ خمِ کاکل کے اشعار میں منفرد محاسن کئی نوع کے ہیں۔ کچھ ایسے ہیں جن کا حُسن اس موسیقیت اور موہوم اشاریت کا مرکب ہے جو غالبؔ کے خمِ کاکل والے شعر میں ہے۔

وہ گریزاں نگاہ بھی نہ رہی
دل کی حالت تباہ بھی نہ رہی
صبح سے شام کے آثار نظر آنے لگے
سب سہارے مجھے بیکار نظر آنے لگے

کچھ ایسے اشعار ہیں جنہیں ذاتی تجربات کی شدّت اور خلوص نے صیقل کر دیا ہے۔

سیفؔ اتنا بھی نہ کر ضبط کے پھر ان کے حضور
خامشی درد کا اظہار نظر آنے لگے
شاید تمہارے ساتھ بھی واپس نہ آسکیں
وہ ولولے جو ساتھ تمہارے چلے گئے

تمہارے بعد خدا جانے کیا ہوا دل کا
کسی سے ربط بڑھانے کا حوصلہ نہ رہا
چلے ہیں سیفؔ وہاں ہم علاجِ غم کے لئے
دلوں کے درد کی لذت جہاں سے ملتی ہے

اور بعض خالص لفظی صناعت کے نمونے ہیں جن کا چٹخارہ اب کام ودہن بھول چکے ہیں۔

کبھی جگر پہ کبھی دل پہ چوٹ پڑتی ہے
تری نظر کے نشانے بدلتے رہتے ہیں
ان کے جوہر بھی کھلے اپنی حقیقت بھی کھلی
ہم سے کھنچتے ہی وہ تلوار نظر آنے لگتے ہیں

شاذ شاذ نسبتاً گہرے تفکر کا بھی پتہ چلتا ہے۔ اگرچہ سیفؔ اس میدان میں بہت کم قدم رکھتے ہیں۔

لوٹ آئے ہم تو عرضِ دعا کے مقام سے
ہر شے تھی پست ان کی رضائے مقام سے
جب دل نے خیر وشر کی حقیقت کو پالیا
ہر جرم تھا بلند سزا کے مقام سے

سیفؔ میں یہ کمزوری ضرور ہے کہ بہت سے غنائی شعراء کی طرح وہ بھی کبھی کبھی سچی اور جھوٹی رومانیت میں تمیز نہیں کرتے۔ کئی دفعہ الفاظ و معانی کا رومانی ملمع انہیں لبھالیتا ہے۔ ایسے جھوٹے نگینے مشاعرے میں خوب چلتے ہیں لیکن ان کی آب تھوڑے ہی دنوں میں ماند پڑجاتی ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر دیکھئے۔

آئے تھے ان کے ساتھ نظارے چلے گئے
وہ شب وہ چاندنی وہ ستارے چلے گئے

کیسے مر مر کے گزاری ہے تمہیں کیا معلوم
رات بھر تاروں بھری رات پہ رونا آیا
کتنے بیتاب تھے رم جھم میں پئیں گے لیکن
آئی برسات تو برسات پہ رونا آیا

بظاہر بہت نظر فریب اشعار ہیں لیکن یہ فریب ایسا نہیں جو چھپا رہ سکے۔ ایسی ترغیبات سے دامن چھڑانا زہد و ریاضت کی بات ہے اور شعور و احساس کی طرح یہ بات بھی تدریجاً حاصل ہوتی ہے۔

پچھلے دس پندرہ برس میں ہمارے اُفق پر کئی درخشاں ستارے ابھرے جو بیشتر سیارے ثابت ہوئے، چنانچہ اب کسی نئے شاعر کی نسبت خوش آئند پیشن گوئی کچھ بے سود سی معلوم ہوتی ہے۔ ہمارے بیشتر نئے شعراء کا بہترین کلام وہی ہے جو ان کے اوائل سخن میں سے ہے لیکن سیفؔ کے کلام میں بھی ان کے مستقبل کا سراغ لگانا ایسا مشکل نہیں۔ فی الحال ان کے سخن کی بنیاد فطری صناعی اور اوائل شباب کے موہوم جذباتی تجربات پر ہے۔ اس صناعی کی معیاد اور ان جذبات کی دیرپائی دونوں غیر متعین چیزیں ہیں۔ آرٹ میں تجربہ اور صنعت کو جدا کرنا محال ہے۔ اس لئے کہ الگ الگ ان کی کوئی اہمیت نہیں رہتی، جوانی کی کوئی واردات کیسی ہی اہم کیوں نہ ہو، عمر بھر نخل سخن کی آبیاری نہیں کر سکتی۔ نہ محض فنِ باغبانی سے اُسے زندہ رکھا جا سکتا ہے۔ اس کے زندہ رہنے کی یہی صورت ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کی جڑیں بھی اجتماعی نظامِ زندگی میں پیوست ہو سکیں اور انہیں سینچنے والے جذبات اور تجربات کی جوئبار خشک نہ ہونے پائے۔ سیفؔ کے کلام میں اس کا کافی ثبوت موجود ہے کہ وہ زندگی اور فن کی اس بنیادی حقیقت کو پہچانتے اور محسوس کرتے ہیں۔ اسی لئے یہ توقع کسی طرح بھی بے محل نہیں کہ خمِ کاکل ان کے کاروانِ خیال کی اولین قیام گاہ ہے۔ آخری منزل نہیں ہے۔

میراجی کا فن

میراجی کے مضامین کی تالیف واشاعت کئی اعتبار سے ایک اہم اور ادبی واردات ہے یوں تو ابھی میراجی کی منظومات کا شیرازہ بھی بکھرا پڑا ہے اور ان کے کلام کا کوئی تسلی بخش مجموعہ ابھی تک مدوّن نہیں ہوا۔ ان کی زندگی میں جو متعدد مجموعے طبع ہوئے وہ بھی آسانی سے دستیاب نہیں ہوتے لیکن دنیائے شعر میں میراجی کا نام اتنا معروف ہے کہ ایک حد تک اس کمی کی تلافی ہو جاتی ہے۔ اوّل تو یہ کہ ان کا کلام کُلّی طور سے نہیں تو جزوی طور سے بیشتر اہل ذوق کی نظر سے گزر چکا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ بہت سے ادبی جرائد و تنقیدی کتابوں میں ان کی شاعری سے متعلق تفصیل اور سیر حاصل بحث و تبصرہ ہو چکا ہے۔ پھر یہ ہے کہ تلاش اور تجسس سے ان کے مجموعۂ خیال کے الگ الگ اوراق یکجا بھی کئے جا سکتے ہیں۔

اسی سبب سے میراجی کے منظوم کلام کا شاید ہی کوئی پہلو ایسا چا ہو گا جس سے ان کے نقاد غافل یاان کے مداح نا آشنا ہوں۔

میراجی کے مضامین کی صورت اور ہے، یہ مضامین آج سے بیس پچیس برس پہلے لکھے گئے اور اسی زمانے میں بیشتر ایک ہی رسالہ یعنی "ادبی دنیا" میں شائع ہوئے مرحوم ان دنوں اس ادارے میں شریک تھے۔ اب سے پہلے انہیں کتابی صورت میں محفوظ کرنے پر کسی نے توجہ ہی نہیں کی، نتیجہ یہ ہوا کہ جو لوگ اس دور کے بعد ذہنی بلوغت کو پہنچے یا اس دور میں "ادبی دنیا" کے باقاعدہ پڑھنے والوں میں نہ تھے۔ نہ صرف ان مضامین میں سے مستفید نہ ہو سکے بلکہ ان کے وجود سے بھی ناواقف ہیں۔ شاید میراجی کی ادبی تخلیقات کے سلسلے میں ایک آدھ ناقد نے ضمنی طور پر ان کی نثر نگاری کا بھی تذکرہ کیا ہو۔ لیکن اس سے ان مضامین کی نوعیت اور قدر و قیمت کا قطعی اندازہ نہیں ہو سکتا جدید اردو ادب کے طلباء غالباً اتنا تو جانتے ہیں کہ میراجی نثر بھی لکھا کرتے تھے لیکن اس نثر کی صحیح پہچان اب تک کسی طور ممکن ہی نہ تھی۔ اسی سبب سے میراجی مرحوم نقاد اور نثر نگار کی حیثیت سے اہل نظر حلقوں میں بھی زیادہ متعارف نہیں، چنانچہ اس مجموعے کی اہمیت کا ایک پہلو تو یہی ہے کہ اس کی اشاعت سے میراجی کی ادبی شخصیت کی یہ ادھوری تصویر ایک حد تک مکمل ہو جائے گی۔ اس شخصیت کے بارے میں بعض محدود اور یکطرفہ تصورات کی تصحیح ہو سکے گی اور مرحوم کی تخلیقی کاوشوں اور صلاحیتوں کی وسعت اور تنوع کا بہترین اندازہ ہو سکے گا۔

لیکن بات صرف اتنی نہیں ہے کہ میراجی محض شاعر ہی نہیں نقاد بھی تھے یا نظم کے علاوہ نثر بھی لکھتے تھے، یہ بھی ہے کہ ان کی نثری ماہیت اور فضا ان کی نظم سے قطعی مختلف ہے۔ میراجی کے ذہن کا جو عکس ان کی نثر میں ملتا ہے بعض اعتبار سے ان کی شاعرانہ شخصیت کی قریب قریب مکمل نفی ہے ان مضامین کی نکھری ہوئی شفاف سطح پہ ان مبہم سایوں اور غیر مجسم پرچھایوں کا کوئی نشان نہیں ملتا جو ان کے شعر کی امتیازی کیفیات ہیں، ان کی تخلیق کا یہ حصہ تمام تر اسی پاسبان عقل کی رہنمائی میں لکھا گیا ہے۔ جسے وہ بظاہر مہمل شعر

کے قریب پھٹکنے نہیں دیتے۔ ایک حد تک تو خیر شعر اور دلیل میں یہ فرق ناگزیر بھی ہے، لیکن میراجی کی تحریروں سے یہ صاف عیاں ہے کہ انہوں نے تنقیدی جانچ پرکھ کے لئے جذب وجدان کے بجائے عقل و شعور کا انتخاب مجبوری سے نہیں، پسند اور ارادے سے کیا ہے۔ مختلف ادوار، اقسام اور اطراف کے ادب کی تفسیر، تفہیم اور تنقید میں وہ خالص عقلی اور شعوری دلائل سے کام لیتے ہیں موہوم داخلی کشش وکراہ کا کہیں سہارا نہیں لیتے اور اسی وجہ سے مشاہیر شعراء کے متعلق ان کی تنقیدی آراء سے اختلاف کی گنجائش بھی زیادہ نہیں پھر ان مشاہیر کے کوائف، ان کے عہد، ان کے ادبی اور سماجی ماحول کے خدوخال کی وضاحت اور تعیّن میں مرحوم کی کاوش اور تحقیق بھی اسی پر دلیل ہے۔ مجھے گمان ہوتا ہے کہ اگر ان مضامین کے تنقیدی مسلک اور عقائد کی روشنی میں میراجی کی شاعری کا مکرر مطالعہ کیا جائے تو شاید اس کے بعض پہلو رائج تصورات سے مختلف نظر آئیں۔

یہ سب مضامین ان دنوں کی یادگار ہیں جب میراجی اپنے وطن یعنی شہر لاہور میں مقیم تھے۔ ان کے لئے یہ کوئی آسائش اور فراغت کے دن نہ تھے۔ جب بھی ان کی ادبی زندگی کا غالباً سب سے زیادہ مطمئن اور پرسکون دور یہی تھا۔ زندگی دکھی اور کٹھن جب بھی تھی لیکن اس میں بعد کی سی سراسیمگی، خانہ ویرانی اور بے نوائی کی سی کیفیت نہ تھی۔ ان مضامین کے ٹھہراؤ، ان کی سلاستِ بیان اور سلامتِ خیال میں ان کا سراغ بھی ملتا ہے۔ یہ اندوہگیں احساس بھی ہوتا ہے کہ اگر ہمارے اہل فن کی اجاڑ زندگیوں میں داخلی درد وکرب کے علاوہ جسم وجان کے تقاضے پر گلی گلی خاک چھاننا اور دردر صدا دینا نہ ہوتا تو شاید جدید ادب کی تاریخ قدرے مختلف اور اس کے بعض دلکش ابواب اتنے تشنہ اور مختصر نہ رہ جاتے۔

آخری بات یہ ہے کہ یہ تحریریں اہم علمی، تحقیقی اور تاریخی دستاویزیں ہی نہیں ایک گراں قدر تخلیقی کارنامہ بھی ہیں۔ ان کے توسط سے میراجی نے جس انداز سے ادب کے عالم کے حسین نمونے ہم تک پہنچائے وہ محض ترجمہ نہیں ایجاد ہے۔ ان کی تخلیق سے اردو ادب میں بدیسی ادب کے معروف و غیر معروف شاہپاروں ہی کا اضافہ نہیں ہوا بلکہ

ہمارے ہمعصر ادیبوں کے فکر و احساس کی تربیت بھی ہوئی، کچھ نئی شمعیں بھی جلیں، کچھ نئے راستے بھی دکھائی دیئے۔ اس مجموعے کی اشاعت سے ممکن ہو چلا ہے کہ نووارد انِ ادب کے لئے اس عمل کا پیہم اعادہ ہوتا رہے۔

(نومبر ۱۹۵۸ء)

وہ لوگ

ہمارے بر صغیر کا عوامی تھیٹر برا بھلا جیسا بھی تھا اب سے برسوں اُدھر فلمی موت مر چکا ہے۔ لیکن اسے ہمارے لکھنے والوں کی ہمت کہئے، ہٹ دھرمی کہئے یا اُمید پرستی کہ ڈرامے جب بھی لکھے جاتے رہے اور اب بھی لکھے جاتے ہیں۔ اس صنفِ ادب میں ضرور کوئی غیر معمولی کشش ایسی ہوگی کہ بہت سے مشاق لکھنے والے اپنی اور دوسروں کی پسندیدہ اصناف سے ہٹ کر بھی اکثر اس جانب رجوع کرتے ہیں۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ بیشتر ڈرامے یا ریڈیو کے لئے لکھے جاتے ہیں یا مغربی تصانیف سے اخذ و ترجمہ کئے جاتے ہیں۔ اس کی وجہ بھی ظاہر ہے ریڈیو موجود ہے اس لئے ریڈیو ڈرامے کی مانگ بھی موجود ہے۔ مغربی تراجم کا یہ ہے کہ اصل کی شہرت کے باعث نقل کی قبولیت کے امکانات خود ہی بڑھ جاتے ہیں۔

ریڈیو ڈرامہ اپنی جگہ ایک الگ مستقل صنفِ تحریر ہے جسے اسٹیج ڈرامے کا بدل نہیں ٹھہرا سکتے۔ ریڈیو ہوائی چیز ہے اس لئے ریڈیو ڈرامے پر بھی مقام اور نگاہ کی قید نہیں۔ نہ تھیٹر نہ اسٹیج، نہ اداکار نہ تماشائی، جی چاہے تو اس میں زمین و آسمان کے قلابے ملا دیجئے لیکن ایسے ڈرامے اسٹیج پر منتقل کرنا محال ہے۔ ریڈیو کی اپنی مخصوص حدود و قیود ضرور ہیں لیکن ان کی نوعیت اسٹیج کے تقاضوں سے مختلف ہے۔

رہے مغربی ڈراموں کے تراجم یا چربے تو ان کی افادیت اپنی جگہ مسلم، لیکن مشکل یہ آن پڑتی ہے کہ بیشتر ڈراموں پر کسی مخصوص معاشرے اور زبان و مقام کی چھاپ ہوتی ہے جسے آپ آسانی سے بدل نہیں سکتے، یوں تو سبھی ادب اپنے عہد اور گرد و پیش کی عکاسی کرتا ہے لیکن ڈرامے کے آئینے میں اس تصویر کے خد و خال اور بھی نمایاں دکھائی دیتے ہیں۔ چنانچہ کسی اجنبی معاشرے کے بارے میں لکھا ہوا ڈرامہ کیسے ہی سلیقے اور مہارت سے کیوں نہ اپنایا جائے تکلف یا تصنع یا اجنبیت کا کچھ نہ کچھ شائبہ باقی رہ ہی جاتا ہے۔

ہاجرہ مسرور افسانہ نگار کی حیثیت سے ہمارے ہاں ایک زمانے سے معروف ہیں، تمثیل نگاری کے میدان میں یہ مجموعہ ان کی پہلی کاوش ہے، لیکن اس نقش، اس میں بھی بعض منفرد اوصاف نمایاں ہیں۔ مثلاً ایک بات تو یہی ہے کہ یہ ڈرامے نہ تو ریڈیو ڈرامے ہیں نہ مغربی تصانیف کے چربے یا تراجم، ان کے مضامین واقعات اور کردار سب دیسی ہیں اور کسی کردار میں بدیسی پن کی جھلک ہے بھی تو ہو بہو ایسی ہے جیسی ہم اپنے فیشن ایبل طبقے میں روزانہ دیکھتے ہیں۔ ان کرداروں کی الجھنیں اور حل، چپقلش اور سلجھاوے، افعال اور محسوسات سب ہماری جانی پہچانی باتیں ہیں۔ جس ساز و سامان کے ساتھ اور جن پردوں کے سامنے یہ ناٹک کھیلے جاتے ہیں ہمارے روزمرہ ماحول کا جزو ہیں۔ جو تماشا یہ لوگ برپا کرتے ہیں ہر روز ہمارے آگے ہوتا رہتا ہے۔ چنانچہ ان ڈراموں میں وہ سچائی اور خلوص موجود ہے جو کسی تحریر میں دیدۂ بینا اور دردمند کے بغیر پیدا نہیں ہوتا۔

ہاجرہ مسرور کی تربیت جدید افسانہ نگاری کے مکتب میں ہوئی ہے۔ اس لئے انہیں

خارجی واقعات کی نسبت اپنے کرداروں کے داخلی اور جذباتی ارتقاء سے زیادہ دلچسپی ہے۔ اس کا سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ان ڈراموں میں جو مرکزی مسائل یا مضامین بیان ہوئے ہیں ان کی رعایت سے مناسب ہی یہی تھا۔ ہمارے سفید پوش طبقے میں مرد و عورت کے جذباتی کاروبار کے خسارے اور نا آسودگیاں اس کاروبار کی رنگینی اور بے رونقی، اس کے جھوٹ اور ریاکاریاں، اس کی معصومیت اور نادانیاں ان ڈراموں کا بیشتر موضوع یہی ہے، ظاہر ہے کہ ہر انسانی تجربے کی طرح ان تجربات کی تشکیل میں بھی خارجی عوامل اور داخلی کیفیات دونوں باہم پیوست ہوتی ہیں جن کے عمل اور رد عمل سے کسی کردار کی ذہنی اور جذباتی شخصیّت پیہم بدلتی رہتی ہے، ہاجرہ مسرور نے انسانی شخصیّت کی شکست اور ریخت میں ان داخلی محسوسات کی گرفت اور دخل اندازی پر زیادہ توجہ دی ہے اور خارجی واقعات بیشتر اشار تاًبیان کئے ہیں۔ مثلاً "نوری خالہ" میں رضا ماموں کی برسوں پہلے کی جذباتی شکست ایک نئے بیاہے جوڑے کے لئے عذاب بن جاتی ہے۔ "دستک" میں ایک نو عمر گھریلو لڑکی دُلہن بنتے ہی اپنے پرانے محبوب سے یکسر نا آشنا اور اپنے نئے دُلہا کے لئے سراپا انتظار ہو جاتی ہے۔ "کھُلی کھڑکیاں" میں ڈاکٹر نور اور اس کی بیوی نسرین ایک دوسرے سے نفرت بھی کرتے ہیں۔ چھٹکارا بھی پانا چاہتے ہیں لیکن ساتھ رہنے کی عادت اور اجنبی دنیا کے خوف نے دونوں دلوں میں ایسی زنجیریں ڈال رکھی ہیں جن سے نجات ممکن نہیں۔

"وہ لوگ" اس مجموعے کے باقی ڈراموں سے مختلف رنگ میں ہے اور تکنیک اور موضوع کے اعتبار سے شاید سب میں موثر، اس کے کردار زیادہ حقیقی ہیں جن کی ہولناک جہدِ حیات میں خیالیّت اور جذباتیت کو دخل نہیں ان کی جہد و کشمکش کی ڈرامائی وضاحت کے لئے وقت اور Situation کا مرکزی نقطہ بہت صحت سے چُنا گیا ہے۔ اس کشمکش کے تمام پہلو اس مرکز کے ارد گرد بہت خوبی سے مرتب ہو گئے ہیں۔

کردار اور موثر مکالمہ نگاری پر ہاجرہ مسرور کی قدرت ان سب ڈراموں میں یکساں نمایاں ہیں۔ ان کی مخلوق میں بچے، بوڑھے، امیر، غریب، ملازم یا آقا نئے فیشن کی دوشیزائیں

اور پرانی وضع کی بیگمیں بھی شامل ہیں۔اور یہ سبھی مخلوق دلچسپ اور جیتی جاگتی مخلوق ہے۔ حتیٰ کہ نوری خالہ جیسے کردار بھی جو بالکل سامنے ہی نہیں آتے مانوس اور جاندار معلوم ہوتے ہیں۔

ڈرامے کے اصل جوہر تو اسٹیج ہی پر جاکر کھلتے ہیں لیکن ان تحریروں کے بارے میں اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ادبی محاسن کے علاوہ ان میں اسٹیج کا امتحان پاس کرنے کی سبھی صلاحیتیں اور لوازم موجود ہیں۔ یہ مجموعہ ہمارے ڈرامائی ادب میں بہت ہی قابل قدر اضافہ ہے۔

چند روز اور

"چند روز اور" خدیجہ مستور کے افسانوں کا تیسرا مجموعہ ہے۔ آج سے کوئی چار برس پہلے ان کا دوسرا مجموعہ "بوچھاڑ" کے نام سے شائع ہوا تھا اور جب سے موجودہ ادب کے طلباء کو اس سبک دست افسانہ نگار کے متعلق کافی تجسّس چلا آتا ہے۔ "چند روز اور" کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ مصنفہ کے دوسرے مجموعے سے کئی بنیادی باتوں میں مختلف ہے۔ میں مختلف کہہ رہا ہوں، بہتر نہیں کہہ رہا۔ اس لئے مجھے خدیجہ مستور کے پہلے افسانوں کی تحقیر مقصود نہیں۔ ہمارے

ہاں آج کل عام طور سے یہ ہوتا ہے کہ نوجوان لکھنے والے اپنی ابتدائی تحریری زندگی میں ایک آدھ کتاب لکھ چکنے کے بعد عمر بھر اپنی ہی نقل اتارنے میں مصروف رہتے ہیں۔ چنانچہ ایک خاص عرصہ بعد ان کی تخلیقات میں نمو اور ارتقاء کا عمل دکھائی نہیں دیتا۔ لیکن "چندروز اور" اس بات کی شاہد ہے کہ خدیجہ مستور نے ابھی تک اپنے ذہنی اور فنی ارتقاء کے دروازے بند نہیں کئے۔ نہ اپنی تحریروں کو تجربات اور مشاہدات کی کسی محدود نوع سے اتنا مخصوص کرلیا ہے کہ ان میں وسعت اور نیرنگی کی صلاحیتیں مفقود ہو جائیں۔ خدیجہ مستور کے ابتدائی افسانوں میں دو تین خوبیاں بہت زیادہ واضح ہیں۔ پہلی خوبی تو یہ ہے کہ انہیں سچ کہنے میں کم دریغ ہوتا ہے۔ نقاد اس خصوصیت کو حقیقت نگاری یا واقعیت نگاری کہتے ہیں لیکن واقعیت نگاری کے بھی کئی مدارج ہوتے ہیں۔ جن مصنفوں کو ہم حقیقت نگار کہتے ہیں ان میں بہت کم ایسے ہوں گے جن کا ہاتھ حقیقت کی نقاب کشائی کرنے میں کسی نہ کسی پردے تک پہنچ کر رُک نہ جاتا ہو۔ جو کبھی نہ کبھی اپنی جھجک یا پڑھنے والوں کی رعایت سے واقعیت کے بہت سے مقامات سے آنکھیں میچ کر گزر نہ جاتے ہوں۔ بیشتر مصنف حقیقت کی درشتی میں اتنا لوچ ضرور پیدا کرلیتے ہیں کہ پڑھنے والے کی سطح ذہن پہ ان کی تحریر کا سفینہ غیر ضروری ہچکولوں کے بغیر گزر جائے۔ خدیجہ مستور اس بارے میں پڑھنے والے سے بہت کم مفاہمت کرتی

ہیں۔ ابتدائی افسانوں میں ان کی یہ ہٹ دھرمی اور بھی واضح اس لئے ہے کہ انہوں نے سچ بولنے کے لئے موضوع بھی تلاش کیا جس کے متعلق ہم ہمیشہ سے جھوٹ سننے کے عادی ہیں۔ یعنی عورت مرد کے جنسی تعلقات اور محسوسات اس معاملے میں وہ دانستہ یا نادانستہ دغابازیاں اور ریاکاریاں جو مرد عورت ہمیشہ ایک دوسرے سے کرتے چلے آئے ہیں، ہماری ذہنی، جذباتی اور سماجی زندگی میں اس قدر پیوست ہو چکی ہیں کہ ان کی پردہ دری مشکل بھی ہے، مقبول بھی۔ خدیجہ مستور نے اس بارے میں بہت سفاکی سے کام لیا ہے جس کے لئے غالباً مرد عورت میں سے کوئی بھی ان کا شکر گزار نہ ہوگا لیکن اس سفاکی کے باوجود ان کے افسانوں میں درشتی، مردم بیزاری اور انسان دشمنی کا تاثر قریب قریب ناپید ہے۔ اس لئے ناپید ہے کہ خدیجہ مستور کو انسانی دکھ اور مصیبت سے بہت لگاؤ ہے۔ اس لگاؤ کی وجہ سے "بوچھار" اور "چند روز اور" کے جملہ افسانے ایک خاص نوع کے سوز اور رقت کا احساس دلاتے ہیں۔ یہی خدیجہ مستور کے افسانوں کی دوسری خوبی ہے۔ جنسی معاملات کی منظر کشی میں بھی اُن کی نظر لذت کے کسی پہلو کی بجائے ہمیشہ دکھ کے کسی پہلو پر پڑتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اجنبی افسانے واقعیت کے باوجود عریاں نہیں ہیں اور ان کا صحیح مقصود جسم و دل سے مجبور مخلوق سے ہمدردی ہے ان کا استہزا نہیں ہے۔

اس سوز اور ہمدردی کا اظہار مصنفہ عام طور سے دو طرح کرتی ہیں۔ پہلی بات یہ کہ خدیجہ کے افسانوں کا منظر عام طور سے نچلے درجے یا ہمارے مفلس طبقوں کے گھٹے ہوئے فلاکت زدہ گھر میں ہوتے ہیں اور انہی طبقوں سے بیشتر افراد تعلق رکھتے ہیں۔ بھوک، بے بسی، ناداری اور بے سروسامانی کا یہ مستقل پس منظر افسانوی افراد کی چال ڈھال اور افعال و اعمال میں اس طرح جھلکتا رہتا ہے کہ ان کی کوتاہیوں اور کمزوریوں سے ہمدردی کئے بغیر نہیں بنتی ۔دوسری بات یہ ہے کہ مصنفہ ان کوتاہیوں کو بے نقاب کرنے میں کسی پر حکم بن کر نہیں پہنچتیں نہ ان سے کبھی نفرت اور بیزاری کا اظہار کرتی ہیں۔ عام طور سے وہ عورت مرد کے جنسی اخلاق کو سماجی ماحول سے اتنا مربوط ضرور کر دیتی ہیں کہ اپنے افعال کے لئے افراد کی ذمہ داری بہت حد تک کم ہو جاتی ہے۔

خدیجہ مستور کے افسانوں کی تیسری خصوصیت جزئیات سے ان کا شغف ہے۔ وہ مصوری کم کرتی ہیں اور کشیدہ کاری زیادہ۔ شاید اسی مناسبت سے ان کی ابتدائی کہانیوں کا ظرف بھی محدود ہے۔ محسوس یہ ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے دوربین سے کسی وسیع منظر کو سمٹانے کی کوشش نہیں کی بلکہ خوردبین سے ایک نقطے کو پھیلانے کی کوشش کی ہے۔ یہ خوبی بھی ہے اور خرابی بھی۔ خوبی اس لئے کہ یہ طریقہ افسانہ نگار کے مخصوص فن کے لئے نسبتاً زیادہ موزوں ہے۔ خرابی اس

لئے کہ اس سے پڑھنے والے کو کشادہ دل و دماغ کا وہ احساس نہیں ہوتا جو ادب عالیہ کی سب سے اہم ودیعت ہوا کرتی ہے۔ جزئیات نگاری بیشتر زبان و بیان کی چابکدستی پہ انحصار رکھتی ہے اور اس میدان میں خدیجہ مستور یقیناً کمال رکھتی ہیں۔ ان ہماری چند اور معروف لکھنے والیوں کی سی چمک اور تیکھ پن تو ہے ان کی سی یک رنگی اور اتراہٹ نہیں ہے۔

ان میں بیشتر باتیں خدیجہ کے نئے اور پرانے افسانوں میں مشترک ہیں واقعیت یا یوں کہئے کہ پردہ داری کا شوق جیسا انہیں پہلے تھا اب بھی ہے ان کے افراد اب بھی مجبور اور بے کس مخلوق ہے جو پہلے تھے۔ تفصیلات اور جزئیات کو اجاگر کرنے میں اب بھی ان کی نگاہ وسیع ہے، زود رس ہے۔ لیکن اب ان کے سماجی اور فنی تصور میں پہلے سے نمایاں فرق دکھائی دیتا ہے۔ اب انہیں محض جنسی جبر و ستم، محض جذباتی فریب اور ریاکاری، محض نجی الجھنوں اور گھریلو سازشوں کے علاوہ ان بنیادی حقائق سے بھی آشنا ہو چلی ہے جن کی وجہ سے جملہ ذہنی، جذباتی اور سماجی امراض پیدا ہوتے ہیں۔ وہ اسباب جو مرد کو ظالم اور ہولناک، عورت کو محکوم اور مقہور، گھروں کو تاریک اور بے رونق اور گھرانوں کو جھگڑالو اور خود غرض بناتے ہیں، محض افراد کے تجزیئے اور مطالعہ سے سمجھے یا سمجھائے نہیں جا سکتے اس لئے کہ ان کی جڑیں کسی مخصوص سماجی نظام اور طبقاتی تربیت میں پیوس

ہوتی ہیں۔

"چندروزاور" میں مصنفہ نے انہی زیادہ وسیع تر مسائل کی طرف رجوع کیا ہے جو یقیناً ارتقاء کی اگلی منزل ہے۔ طبقاتی تعلقات اور ان کے سیاسی نتائج یعنی امن جنگ، فسادات، اور واقعات کو کس طرح مختلف صورتوں میں مرتب کرتے ہیں۔ "چندروزاور" کا بیشتر موضوع یہی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ خدیجہ مستور کو اس نئے مواد کی تراش خراش میں بھی اتنا ملکہ نہیں پیدا ہوا جتنا انہیں اپنے ابتدائی موضوعات پر ہے۔ اس لئے انہیں کبھی کبھی واقعات سے ہٹ کر تفسیر و تشریح سے کام لینا پڑتا ہے۔ مثال کے طور پر فرقہ وارانہ فساد کا المیہ "مینو لے چلایا بلا" افسانوی واقعات بغیر کسی تشریح کے نہایت موثر طور سے واضح ہوتے ہیں لیکن "ٹانک ٹوبیۓ" میں یہی کچھ بتانے کے لئے طویل مکالموں سے کام لینا پڑتا ہے جس کی وجہ سے فلمی گیتوں کی طرح کہانی کی حرکت اور رفتار رک جاتی ہے۔ اس طرح افسانوں میں افلاک زدہ طبقے کی جہد حیات کا سوز اور دکھ درد بہت شدت سے محسوس ہوتا ہے۔ لیکن اس جدوجہد کا شکوہ اور جلال ٹھیک نہیں دکھائی دیتا۔

ان بنیادی مسائل سے مکمل فنی اور ذہنی تطابق پیدا کرنے کے لئے خلوص، وقت اور محنت تینوں درکار ہوتے ہیں۔ خلوص موجود ہے (جو "چندروزاور" میں یقیناً موجود ہے) تو فن کی باقی منازل تک پہنچنے کے لئے گامزن رہنا ہی کافی ہے۔

اس لئے اردو ادب کے شائقین نہ صرف افسانوں کے مجموعے سے اپنی دیرینہ تجسس کی تسکین پائیں گے بلکہ خدیجہ مستور کے اگلے مجموعے کا اور بھی تجسس سے انتظار کریں گے۔

MEEZAAN

By

Faiz Ahmad Faiz

Published by:
West Bengal Urdu Academy
75/2A, Rafi Ahmed Kidwai Road
Kolkata-700 016
Phone No.: 244-8450

Price: Rs. 100/-