جامعہ رسالہ

اپریل - جون ۲۰۲۵ء

[جلد: ۱۲۲ — شمارہ: ۴-۶]

جامعہ ملّیہ اسلامیہ کا ادبی و علمی ترجمان

رسالہ جامعہ

مدیر اعلیٰ

پروفیسر حبیب اللہ خاں

مدیر

پروفیسر کوثر مظہری

نائب مدیر

تجمل حسین خاں

رسالہ جامعہ

Resala-e- Jamia

ISSN 2278-2095

Peer Reviewed

جلد:—۱۲۲ شمارہ:—۴،۵،۶ اپریل، مئی، جون ۲۰۲۵ء

زرِ اشتراک

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

نوشاد عالم
تصحیح وتزئین

راشد احمد
پرنٹنگ اسسٹنٹ

فیضی گرافکس
کور ڈزائن

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

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

طابع وناشر: اعزازی ڈائرکٹر، ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔۲۵
مطبوعہ : لبرٹی آرٹ پریس، پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی۔۱۱۰۰۰۲

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

مجلسِ مشاورت

پروفیسر مظہر آصف (صدر)

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

مجلسِ ادارت

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

فہرست مراجعین
Reviewed by:

- تخلیق شعر کا الہامی تصور ——— پروفیسر شہزاد انجم
- اردو میں مہجری ادب — ایک نئی جہت ——— پروفیسر محمد قطب الدین
- ممتاز مفتی کی ناول نگاری ——— پروفیسر ارجمند آرا
- شمیم حنفی: اردو اور مشترکہ تہذیب ——— پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین
- سید سلیمان ندوی اور ابوالکلام آزاد ——— پروفیسر محمد سرور الہدیٰ
- غبارِ خاطر: نثری بوطیقا - ایک تعارف ——— پروفیسر محمد محفوظ خاں
- سرسید کی مذہبی فکر ایک تجزیاتی مطالعہ ——— پروفیسر سید کلیم اصغر
- خواجہ احمد عباس ایک منفرد افسانہ نگار ——— پروفیسر ابوبکر عباد

ترتیب

- اداریہ — پروفیسر حبیب اللہ خاں — ۷
- تخلیق شعر کا الہامی تصور — حنیف نجمی — ۱۳
- بندر کی تقریر — آصف فرخی — ۳۹
- اردو میں مہجری ادب — ایک نئی جہت — جاوید دانش — ۵۹

- ممتاز مفتی کی ناول نگاری — ڈاکٹر مجیب احمد خان — ٦٥
- شمیم حنفی: اردو اور مشترکہ تہذیب — ڈاکٹر محمد مقیم — ٧٩
- سید سلیمان ندوی اور ابوالکلام آزاد — ڈاکٹر شاہ نواز فیاض — ٨٧
- غبارِ خاطر: نثری بوطیقا
  ایک تعارف — ڈاکٹر محمد آدم طاہر — ١٠٥
- سرسید کی مذہبی فکر
  ایک تجزیاتی مطالعہ — ڈاکٹر محمد ثاقب — ١٢٥
- خواجہ احمد عباس
  ایک منفرد افسانہ نگار — مہر النساء — ١٣٣
- یادِ ماضی کے نقش
  دنیا بدل گئی — اختر حسین رائے پوری — ١٥١

اداریہ

رواں دواں ہے قافلۂ جامعہ

سفر ہے دین یہاں، کفر ہے قیام یہاں

جامعہ ملیہ اسلامیہ کے ترانے کے شعر کا یہ مصرعہ جب فضاؤں میں گونجتا ہے تو صرف لفظوں کی خوش آہنگی نہیں، بلکہ ایک عہد کی صدا بن کر دلوں کو بیدار کرتا ہے۔

سفر ہے دین یہاں، کفر ہے قیام یہاں

اس ایک مصرعے میں پوری فکری کائنات سمٹی ہوئی ہے؛ یہ محض شاعری نہیں، بلکہ ایک نظریہ ہے، ایک عہد ہے، ایک اخلاقی نصب العین ہے، یہ اس درس گاہ کی روح ہے جو عمل کو عبادت اور جمود کو انکارِ حیات تصور کرتی ہے۔

جامعہ ملیہ اسلامیہ، جو ۱۹۲۰ء میں ہندوستان کی سرزمین پر علم وحکمت کے آفتاب کی صورت میں طلوع ہوئی، آزادی کی تحریک کا فکری وتہذیبی پرچم بردار ادارہ رہی۔ اس کا قیام گاندھی جی کی عدم تعاون کی تحریک کا ثمرہ ہے۔ اس تحریک کا آغاز گاندھی جی نے ۱۹۲۰ء میں مولانا محمد علی جوہر کے ایماء پر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے کیا تھا۔

اس کا قیام صرف انگریزی کا بائیکاٹ اور ہندوستانی زبانوں میں تعلیم کا فروغ نہیں بلکہ ایک فکری بغاوت، ایک تہذیبی خودی اور ایک قومی غیرت کے اظہار کے طور پر ہوا۔ قوم پرستی، خود اعتمادی، علم دوستی اور تہذیبی خود شعوری اس کے خمیر میں شامل ہے۔

جامعہ نے ہر عہد میں یہ ثابت کیا ہے کہ وہ ماضی کی میراث کو سینے سے لگائے ہوئے ہے مگر وقت کے قدموں سے قدم ملاکر آگے بڑھنا اس کا وطیرہ ہے۔ یہی وہ 'سفر' ہے جو جامعہ کی پہچان بن چکا ہے۔ جہاں دیگر ادارے وقت کی گردش میں یا تو روایت کے اسیر ہوگئے یا ترقی کی دوڑ میں جڑوں سے کٹ گئے، وہیں جامعہ نے روایت اور جدّت کا ایک ایسا حسین امتزاج پیش کیا کہ وہ خود ایک تہذیبی

ادارے سے بڑھ کر ایک فکری تحریک میں تبدیل ہوگیا۔

جامعہ آج نہ صرف ایک عظیم مرکزی یونیورسٹی ہے، بلکہ ہندوستان کی تیسری اعلیٰ ترین درجے کی یونیورسٹی کے طور پر قومی درجہ بندی میں نمایاں مقام رکھتی ہے ۔ اس کا NAAK کی طرف سے A++ گریڈ حاصل کرنا اس بات کا ثبوت ہے کہ جامعہ نے متنوع تعلیم وتحقیق کے میدان میں اپنے لیے نئے آفاق روشن کیے ہیں۔ اس وقت جامعہ میں ۹فیکلٹیز، ۴۸ شعبے اور۳۰ سے زائد تحقیقی مراکز قائم ہیں، جہاں مختلف سطحوں پر تقریباً ۳۰۰ کورسیز پی ایچ ڈی سے لے کر سرٹیفکیٹ تک پڑھائے جارہے ہیں۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ جامعہ نہ صرف اعلیٰ تعلیم کا گہوارہ ہے بلکہ ہمہ جہت فکری وفنی ترقی کا مرکز بھی ہے۔ سالِ رواں میں ۱۴ نئے کورسیز اس بات کا مظہر ہیں کہ جامعہ ملیہ اسلامیہ وقت کے تقاضوں سے باخبر ہے اور ہر لمحے ایک نئے خواب، ایک نئی سمت اور ایک نئے امکان کی تلاش میں مصروفِ سفر ہے۔

جامعہ کا کوچنگ اینڈ کریئر پلاننگ سنٹر بھی ایک واضح مثال ہے جہاں سے ہر برس درجنوں طلبہ وطالبات یو پی ایس سی جیسے اعلیٰ معیاری امتحانات میں کامیابی حاصل کرکے جامعہ کے وقار

میں اضافه کرتے ہیں۔ اس برس ۳۲ طلبه وطالبات نے کامیابی حاصل کی ہے جو اس بات کا واضح ثبوت ہے که یہاں نه صرف تعلیم دی جاتی ہے بلکه خوابوں کو شرمندۂ تعبیر بھی کیا جاتا ہے۔

گرمیوں کی تعطیل میں جب تعلیمی ادارے عموماً خاموشی اختیار کر لیتے ہیں، اس وقت بھی جامعه ملیه اسلامیه کی فضا علم وعمل کی چهل پهل سے گونجتی رہتی ہے۔ امتحانات اور داخله ٹیسٹوں کا بیك وقت انعقاد اس امر کی غمازی کرتا ہے که یه اداره محض رسمی تعلیم کا مرکز نہیں، بلکه وقت کی پابندی، مسلسل محنت اور منظم فکر کا ایك زنده استعاره ہے۔ یہاں کا تعلیمی کلینڈر ایك معمولی شیڈول نہیں، بلکه نظم وضبط، ترتیب وتہذیب اور مسلسل جدوجهد کا ایسا آئینه ہے جس میں جامعه کی فکری وعملی توانائی منعکس ہوتی ہے۔ یه وہ اداره ہے جہاں موسموں کی تبدیلی تعلیمی رفتار کو سست نہیں کرتی، بلکه ہر لمحے ایك نئے عزم و سفر کی ابتدا بن کر ابهرتی ہے۔

گزشته برس اس ادارے میں داخلے کے خواهش مند طلبه کا اوسط تناسب اُنیس (۱۹) طالب علموں پر ایك رہا ، جو اس ادارے کی روز افزوں مقبولیت کا بین ثبوت ہے۔ طلبه کی مجموعی تعداد

کا تقریباً ایک تہائی حصہ طالبات پر مشتمل ہے، جو جامعہ میں صنفی توازن کے ماحول کی شمولیت پسندی کی علامت ہے۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ ساٹھ فی صد سے زائد طلبہ وطالبات کا تعلق **دہلی** و این سی آر سے ہے۔ تیس (۳۰) سے زائد ممالک سے تعلق رکھنے والے تین فی صد غیر ملکی طلبہ اس بات کا بین ثبوت ہیں کہ جامعہ کی علمی کشش ملک ہی میں نہیں بلکہ بیرونِ ملک میں بھی پھیلی ہوئی ہے جو جامعہ کے بین الاقوامی وقار اور علمی اثر ونفوذ کی واضح مثال ہے۔

ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز سے نکلنے والا مجلّہ رسالۂ جامعہ ، علمی وتحقیقی اُفق پر ایک روشن ستارہ ہے، جو جامعہ کی علمی روایت کا نقیب اور فکری مکالمے کا امین بھی ہے۔ رسالۂ جامعہ کا یہ تازہ شمارہ قارئین کے لیے علم وادب، تحقیق وتنقید، تاریخ وتہذیب کے مختلف النوع موضوعات پر مشتمل ایک حسین گلدستے کی شکل میں پیش کیا جارہا ہے۔ اس شمارے میں شامل منتخب مضامین اردو زبان وادب کی فکری وسعت اور تہذیبی گہرائی وگیرائی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

اس شمارے میں **'تخلیقی شعر کا الہامی تصور'، 'بندر کی تقریر'، 'اردو میں مہجری ادب– ایک نئی جہت'،**

'ممتاز مفتی کی ناول نگاری'، 'شمیم حنفی:اردواور مشترکہ تہذیب'، 'سید سلیمان ندوی اورابوالکلام آزاد'، 'غبارِ خاطر:نثری بوطیقا-ایک تعارف' اور' سرسید کی مذہبی فکر -ایک تجزیاتی مطالعہ' جیسے موضوعات خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ **'خواجہ احمد عباس - ایک منفرد افسانہ نگار' اور 'یادِ ماضی کے نقش'** یہ مضامین بھی قارئین کی توجہ کا مرکز ہوں گے۔

ہم امید کرتے ہیں کہ یہ شمارہ شائقینِ ادب کے لیے علم وفکر کی نئی راہیں کھولے گا اور اردو تحقیق وادب کے فروغ میں خاصی وقیع معلومات باہم پہونچائے گا۔ ہم اس تازہ شمارے کی وساطت سے امسال جامعہ سے فارغ ہونے والے تمام طلبہ و طالبات کو بہتر مستقبل کی دعاؤں کے ساتھ نیک خواہشات پیش کرتے ہیں اور نئے آنے والے طالب علموں کا خیر مقدم کرتے ہیں۔

یہ ادارہ جو اپنے ماضی کی خوشبو سے مہکتا ہے، مستقبل کے خوابوں میں رنگ بھرتا ہے۔ یہاں رکنے کی اجازت نہیں، تھمنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ کیوں کہ سفر ہی زندگی ہے، اور زندگی کا یہ شعور ہی جامعہ ملیہ اسلامیہ کی پہچان ہے۔

پروفیسر حبیب اللہ خاں

تخلیقِ شعر کا الہامی تصور

(شعرِ حافظ کے خصوصی حوالے سے)

حنیف نجمی*

مولانا **نورالدین عبدالرحمٰن جامی** (۱۴۹۲-۱۴۱۴ء) نے اپنی تصنیف بہارستان (سالِ تکمیل: ۸۹۲ھ) میں فارسی کا درجِ ذیل قطعہ نقل کیا ہے جس میں **فردوسی** کو مثنوی کا، **انوری** کو قصیدے کا اور **سعدی** کو غزل کا پیمبر قرار دیا گیا ہے:

در شعر سہ کس پیمبر انند
ہر چند کہ لا نبیّ بعدی
ابیات و قصیدہ غزل را
فردوسی و انوری و سعدی[1]

اس قطعے کو سن کر کسی نے پوچھا: "اور حافظ" کہا: "وہ تو خدائے سخن تھا"۔

اس واقعے سے **خواجہ شمس الدین محمد حافظ شیرازی** (۱۳۸۹-۱۳۲۵ء) کی شاعرانہ عظمت

* فیصل وِلّا، نیا پارہ وارڈ، دھم تاری، چھتیس گڑھ

وجلالت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ **حافظ** کی غــزل بلاشبہ فکروفن کا تاج محل ہے۔ **شبلی** (۱۹۱۴-۱۸۵۷ء) نے ان کی غزل کو بجاطور پر 'مجموعہ اعجاز' اور 'آنچہ خوباں همه دارند تو تنها داری' کا مصداق قرار دیا ہے۔[۲] اس میں کوئی شک نہیں کہ **سعدی** نے **فارسی غزل** کو **قصیدے** کی عشقیہ تشبیب سے علاحدہ ایک منفرد صنفی حیثیت عطا کی اور **پیغمبرِ غــزل** کی حیثیت سے اس کو قائم و مستقل کیا۔ **حافظ** کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے **فارسی غزل** کو نہ صرف معراجِ کمال تک پہنچایا بلکہ ایک منفرد و ممتاز اسلوب و آہنگ میں زمزمہ پردازیوں سے غــزل کی دلکشی وتاثیر کا ایسا جادو جگایا کہ **فــارسـی غـزل** غیرمعمولی مقبولیت حاصل کر کے خواص وعوام کے دلوں کی دھڑکن بن گئی۔ خود **حافظ** کی زندگی میں ان کی غــزل کی مقبولیت اور ہر دل عزیزی کا یہ عالم تھا کہ جو بھی سنتا تھا بصد شوق اسے زبانی یاد کرلیتا تھا۔ **حافظ** کا درجِ ذیل شعر محض شاعرانہ تعلّی نہیں بلکہ حقیقت کا اظہار ہے:

حافظ حدیث عشق تو از بسکہ دلکش است

نشنید کس کہ از سر رغبت زبر نکرد

حـافـظ تیـرے عشـق کـی کھانی بھت دلچسپ ھے۔

اسے جس نے بھی سنا رغبت سیاسے یاد کرلیا۔

واضح رہے کہ **حافظ** کی غـــزل کی شہرت ومقبولیت صرف چند شہروں یا علاقوں تک محدود نہ تھی بلکہ بقول **حالی** (۱۹۱۴-۱۸۳۷ء):

خـواجـہ حــافظ شیـرازی کـی عـزل سے ایـران، تـرکستـان اور هـندوستان میں وہ سکه جمایا که جـو لـوگ شـعر کا مذاق رکھتے تھے یا راگ راگنی سے آشـنـا تھے یـا شراب وکباب کا چسکا رکھتے تھے یا عاشق مزاج یا عیش دوست تھے، سب جان ودل سے اس پر قربان هوگئے۔ رقص وسرور کی مـحفلوں میں، حال وقال کی مجلسوں میں، قهوہ خــانــوں اور شــراب خـانـوں میـں، شـعـرا کـی

صحبتوں میں، مشائخ کے حلقوں میں در ودیوار
سے 'لسان الغیب' کی صدا آنے لگی۔[۳]

حالی کا بیان بالکل درست ہے۔ اگر **حافظ** کی غـــزل اس قدر مقبول اور ہر دل عزیز نہ ہوتی تو لوگ ان کو 'لسـان الغیب' اور 'تـرجمان الاسرار' نہ کہتے اور نہ ان کے کلام سے فال نکالتے۔ **حافظ** نے اپنی شاعری سے کن کن اقلیموں کو مسخر کرلیا تھا اس کا اشارہ انھوں نے خود کیا ہے:

عراق و پارس گرفتی بشعر خود حافظ
بیا کہ نوبت بغداد و وقت تبریزست

اے حـافـظ تم نے عراق اور فارس تو اپنے شعروں
سے مسخر کرلیے۔ چلو کہ اب بغداد کی باری اور
تبریز فتح کرنے کا وقت ہے۔

مگر جیسا کہ **غالب** نے کہا ہے:

حسد سزاے کمالِ سخن ہے کیا کیجیے
ستم بہائے متاع ہنر ہے کیا کہیے

بد بخت لوگ باکمالوں اور ہنرمندوں کی شہرت و نیک نامی کو کب برداشت کر پاتے ہیں:

شور بختاں بہ آرزو خواہند
مقبلاں را زوال نعمت و جاہ
(**سعدی**)

چنانچہ **حافظ** کی غیر معمولی شہرت و مقبولیت کو دیکھ کر کچھ لوگ حسد کی آگ میں جلنے لگے۔ یہ سب نظم کے شعرا تھے۔ **حافظ** نے ان لوگوں سے صاف صاف کہہ دیا:

ارے بھـائی قبـول خاطر اور لطفِ سخن خدا داد
چیـزیـں ہیں۔ خدا نے یہ چیزیں مجھے عطا کردی
ہیں، تو آپ مجھ پر حسد کیوں کرتے ہیں۔

حسد چہ می بری اے ست نظم بر حافظ

قبول خاطر و لطف سخن داد ست

حافظ کے اس بیان کو محض شاعرانہ تعلّی کہہ کر رد نہیں کیا جاسکتا۔ **شبلی** نے لکھا ہے کہ امیر **مبارزالدین محمد مظفر** (م:۷۶۵ھ) کا بیٹا **جلال الدین شجاع** (زمانہ حکومت ۷۶۵تا۷۶۷ھ) **حافظ** کا مربی اور قدر دان تھا لیکن بعض وجوہ سے وہ **حافظ** سے ناراض ہوگیا تھا۔ چناں چہ اس نے ایک روز **حافظ** سے کہا:

آپ کی کوئی غزل یکساں اور ہموار نہیں ہوتی۔ ایک شعر میں تصوف، دوسرے شعر میں مے پرستی، تیسرے میں شاھد بازی۔ اس طرح ہر شعر میں رنگ بدلتا جاتا ھے۔ اس تلون کی وجہ سے سامع کا ذھن مشوش ھوجاتا ھے اور کلام پایۂ اعتبار سے گرجاتا ھے۔ یہ بات خلافِ فصاحت ھے۔

ظاہر ہے کہ یہ کلام **حافظ** کی تعریضی وتحقیری تنقید تھی۔ لیکن **حافظ** تو بہر حال **حافظ** تھے۔ انھوں نے **شاہ شجاع** کو نہایت سنجیدگی سے جواب دیا:

آپ درست فرما رھے ھیں لیکن ان برائیوں کے ساتھ بھی میری غزل میری زبان سے نکلتے ھی دنیا میں پھیل جاتی ھے جبکہ دوسرے شعرا کا کلام شھر کے دروازے سے بھی باھر نہیں نکل پاتا۔[۴]

پھر یہ بھی ہے کہ **حافظ** کی شہرت ومقبولیت ان کے زمانے تک ہی محدود نہ تھی۔ بلکہ بعد کے زمانوں میں بھی ان کی غزلیں ہزاروں لوگوں کے دلوں کی دھڑکنیں بنی رہیں۔ بعض لوگوں نے تو ان کا پورا دیوان ازبر کرلیا۔ محقق **دوانی**[۵] کے ایک شاگرد تھے جن کا نام **موالی لاری** تھا۔ کہتے ہیں کہ انھوں نے **حافظ** کا پورا دیوان زبانی یاد کرلیا تھا۔ اس ضمن میں کئی اور لوگوں کے نام بھی تاریخ میں آتے ہیں۔

عطیہ بیگم فیضی (۱۹۶۷-۱۸۸۷ء) نے لکھا ہے: ''اقبال کلام حافظ سے غیر معمولی شغف رکھتے تھے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ حافظ کے حافظ تھے۔'' [۶] آج بھی **خواجہ حافظ** کے سیکڑوں اشعار اور مصرعے زبانوں پر چڑھے ہوئے ہیں۔ ان اشعار اور مصرعوں سے اربابِ قلم اپنی نگارشات کو مزین کر کے ان میں اثر انگیزی پیدا کرتے ہیں تو باذوق حضرات انھیں برمحل ضرب المثل اشعار کی حیثیت سے بروئے کار لا کر اپنی گفتگوؤں کو مؤثر و دل پذیر بناتے رہتے ہیں۔ زیرِ بحث بیت بھی **حافظ** کی ان بیتوں میں سے ایک ہے جو علمی حلقوں میں ضرب المثل کی حیثیت سے مشہور ہو کر حسنِ قبول کا شرف حاصل کر چکی ہے۔ اس بیت پر غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ **حافظ** نے معانی کا ایک دریائے اعظم ایک بیت نما کوزے میں بند کر دیا ہے۔ اس بیت کی متعدد معنوی جہات ہیں۔ ان میں ایک اہم ترین جہت یہ ہے کہ اس میں تخلیقِ شعر کے الہامی تصور کو انتہائی بلیغ اسلوب میں بیان کیا گیا ہے:

در پسِ آئنہ طوطی صفتم داشتہ اند
انچہ استاد ازل گفت ہماں می گویم [۷]

طوطی (*Loxia Rosea*) ایک خوش آواز چڑیا کا نام ہے۔ بہارِ عجم (۱۷۳۹ تا ۱۷۵۲ء) کے مطابق طوطی 'توتہ'، یا 'توتی'، کا معرب ہے۔ عربی میں توت (*Mulberry*) ایک درخت اور اس کے پھل کا نام ہے جس کے پتوں سے ریشم کے کیڑوں کی پرورش کرتے ہیں **فارسی** میں اس کو **'تود'** کہتے ہیں (بالضم درختی ست معروف کہ از برگ آں کرم ابریشم پرورند و آں را بہ فارسی تو دگویند۔ منتخب اللغات) **توت** کو **شھتوت** بھی کہتے ہیں۔ توتی (طوطی) چونکہ **توت** کے موسم میں اکثر دکھائی دیتا ہے اور **شھتوت** کمالِ رغبت سے کھاتا ہے۔ اس لیے اس کو توتی کہتے ہیں۔ (**غیاث**، **نور**، **آصفیہ**):

تو فرشتہ شوی گر جہد کنی از پئے آنکہ
برگ توت است کہ گشتہ است بتدریج اطلس
(**نامعلوم**)

اگر تو کوشش کرے تو فرشتہ بن جائے۔ آخر یہ

شهتوت کا پتا هی تو هے جو ریشم کے کیڑے کی
غذا هوکر بتدریج اطلس بن گیا۔

طوطی کو بولنا سکھانے کے لیے اسے آئینے کے سامنے رکھتے ہیں۔ سکھانے والا آئینے کے پیچھے چھپ کر کھڑا ہو جاتا ہے اور بولنا شروع کرتا ہے۔ طوطی آئینہ کے اندر اپنا عکس دیکھتا ہے اور سمجھتا ہے کہ اس کا کوئی ہم جنس پرندہ بول رہا ہے۔ لہٰذا وہ خود بھی اسی طرح بولنا شروع کر دیتا ہے۔ **حافظ** کی زیرِ بحث بیت میں طوطی پسِ آئینہ سے وہی شخص مراد ہے جو آئینے کے پیچھے چھپ کر بیٹھتا ہے۔

شخصے که درپس آئینه نشسته حرفها زند برائے
تعلیم دادن طوطی کذائی که منظور اوست وایں
طوطی کذائی که مقابل ومواجه آئینه است عکس
خودرا در آئینه مشاهده کرده گمان برو که ایں
حرف حرف اوست غافل ازاں طوطی که پس
آئینه است۔

مصنف: ~~بهارِ عجم~~ 'نے 'طوطی پس آئینہ' کے ذیل میں منقولہ بالا عبارت درج کر کے "وهمیں مقصود است دریں بیت خواجه شیراز" لکھ کر **حافظ** کی زیرِ بحث بیت کے ساتھ مزید وضاحت کے لیے ان کی ایک اور بیت بھی نقل کی ہے:

در لباس بشر، متکلم ارشاد رسول
فضل من بہر تو طوطی پس آئینہ است

طوطی اور آئینہ کے مضمون کو **فارسی** اور **اردو** شعرا نے بکثرت نظم کیا ہے۔ **خواجہ وزیر لکھنوی** (م: ۱۸۵۳ء) کا یہ شعر **حافظ** کی بیت سے ہی مستفاد ہے:

میں وہ طوطی نہیں گویا کرے جو آئینہ مجھ کو
وزیر الطاف ایزد سے یہ اپنی خوش بیانی ہے

صائب (۱۶۷۱-۱۵۸۰ء) اور **ناصر علی سرہندی** (م: ۱۶۹۷ء) نے متذکرہ مضمون کو ایک اور ہی انداز سے بیان کیا ہے:

گرچہ از آئینہ گویامی شود ہر طوطی
طوطی خط تو گویا می کند آئینہ را
(**صائب**)

اگرچہ طوطی آئینے سے بولنا سیکھتا ھے لیکن تیرا طوطی خط آئینے کو بولنا سکھاتا ھے۔

طوطی از آئینہ می گویند میں آید بحرف
چوں مرا در پیش رویش زہرۂ گفتار نیست
(**صائب**)

لوگ کہتے ھیں کہ طوطی آئینے کے سامنے آکر بولنے لگتا ھے۔ میں حیران ھوں‌کہ اس کے (آئینے جیسے) چھرے کے سامنے مجھے گفتگو کو حوصلہ کیوں نہیں ھوتا۔

خامش ترم از طوطیٔ منقار شکستہ
ہر چند براں آئینہ رویم نظرے ہست
(**ناصرعلی سرہندی**)

اگرچہ اس آئینہ رو (محبوب) پر میری نظر ھے پھر بھی میں اس طوطی سے زیادہ خاموش ھوں جس کی منقار ٹوٹ گئی ھو۔

حافظ کی زیرِ بحث بیت رنگ، سنگ اور ڈھنگ ہر لحاظ سے شاہکار ہے۔ اس کی تفہیم وتشریح آسان نہیں تاہم اگر **غالب** کا مرقوم الذین شعر نظر میں رکھا جائے تو اس کے معنی بعض معنوی جہات روشن ہوجاتے ہیں جن کی مدد سے اس کی تہہ میں اترنا آسان ہوجاتا ہے۔ **غالب** کا مطلع ہے:

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی کوشش جہت سے مقابل ہے آئینہ

اس شعر میں **بیخود موہانی**، **یوسف سلیم چشتی**، **قاضی سعید الدین علیگ**، **خلیفہ عبدالحکیم** اور بعض دوسرے شارحین نے **طوطی** سے عارف مراد لیا ہے۔ پروفیسر **اسلوب احمد انصاری** نے بھی اپنے مضمون 'غالب کی شاعری میں استعارے کا عمل' میں اس شعر میں **طوطی** سے عارف ہی مراد لیا ہے لیکن **اردو** کے سربرآوردہ نقاد **شمس الرحمٰن فاروقی** نے ان حضرات سے اس نکتے پر اختلاف کرتے ہوئے شعر مذکورہ کی استعاراتی تعبیر کے ضمن میں ان قباحتوں کو اجاگر کیا ہے جو **طوطی** سے مردِ عارف مراد لینے کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہیں۔ اتنا ہی نہیں **فاروقی** نے نہایت مدلل انداز میں یہ نکتہ بھی واضح کیا ہے کہ **غالب** کے شعر میں 'طوطی' دراصل 'شاعر' کا استعارہ ہے۔ طوطی اور شاعر میں کئی طرح کی مناسبتیں ہیں۔ شاعر کو طوطی کہا جاتا ہے۔ شاعر وہی کہتا ہے جو خدا، اس سے کہلاتا ہے۔ (**الشعراء تلامیذ الرحمٰن**) طوطی بھی وہی سب بولتا ہے جو سکھانے والا اس کو سکھاتا ہے۔ طوطی کی طرح شاعر بھی اسی وقت تکلم میں آتا ہے جب وہ مغلوب الحال ہوتا ہے۔[۸] ان بیانات کی روشنی میں جب ہم **حافظ** کی زیرِ بحث بیت پر غور کرتے ہیں تو یہ سمجھنے میں دشواری نہیں ہوتی کہ یہاں دونوں باتوں کا امکان ہے۔ 'طوطی' یہاں 'عارف' اور 'شاعر' دونوں کا استعارہ ہوسکتا ہے اور سچی بات تو یہ ہے کہ دونوں پہلو زوردار ہیں۔ طوطی سے خواہ عارف مراد لیں خواہ شاعر، دونوں صورتوں میں کوئی قباحت پیدا نہیں ہوتی۔ اس ضمن میں **حافظ** اور **غالب** کے درجِ ذیل اشعار بھی ہماری توجہ کے طالب ہیں، جن میں طبعِ شاعرانہ کا طوطی سے استعارہ کیا گیا ہے:

می فزاید در سخن رنجے کہ بر دل می رسد
طوطی آئینہ ما می شود ز نگارِ ما
(**غالب**)

دل کو جو دکھ پہنچتا ہے وہ گفتار میں آکر اور
بڑھ جاتا ہے اور فریاد بن کر لب پر آجاتا ہے۔
گویا کہ ہمارا زنگار طوطی آئینہ بن جاتا ہے۔

نہ گفتے کس بشیرینی چو حافظ شعر در عالم
اگر طوطیٔ طبعش را ز لعل او شکر بودے
(**حافظ**)

اگر حافظ کو محبوب کے ہونٹوں کی شکر
حاصل ہوتی تو پھر مٹھاس میں اس کی طرح
دنیا میں کوئی شعر نہ کہتا۔

اگر طوطی سے شاعر مراد لیں تو مطلب یہ نکلتا ہے کہ **حافظ** جو کچھ کہہ رہے ہیں خود سے نہیں کہہ رہے ہیں بلکہ استادِ ازل (**خدا**) ان سے جو کچھ کہلا رہا ہے وہی کہہ رہے ہیں۔ اس بات کی تائید **حافظ** کے بعض دوسرے اشعار سے بھی ہوتی ہے۔ مثلاً یہ شعر جس میں گل کی مناسبت سے بلبل کا استعمال کیا گیا ہے لیکن بات وہی ہے جو زیرِ بحث بیت میں طوطی اور آئینہ کے حوالے سے کہی گئی ہے۔ 'سخن' کا لفظ شعر گوئی یا تخلیقِ شعر کی جانب صاف اشارہ کر رہا ہے:

بلبل از فیض گل آموخت سخن ورنہ نبود
ایں ہمہ قول و غزل تعبیہ در منقارش

بلبل نے گل کے فیض سے ترانہ ریزی سیکھی
ورنہ یہ سب قول اور غزل اس کی چونچ میں
جڑے ہوئے (*Fixed*) نہ تھے۔

بلبل کو چونکہ گل سے عشق بھی ہوتا ہے اور عاشق کی ایک امتیازی خصوصیت مغلوب الحالی بھی ہے، لہٰذا، اس شعر سے یہ اشارہ بھی نکلتا ہے کہ **حافظ** جو کچھ کہتے ہیں وہ مغلوب الحالی میں کہتے ہیں۔ سابقہ سطور میں آپ **فاروقی** کا بیان پڑھ ہی چکے ہیں کہ 'طوطی ہی کی طرح شاعر بھی اس وقت تکلم میں آتا ہے جب وہ مغلوب الحال ہوتا ہے۔' **غالب** نے ذیل کے فارسی اشعار میں صاف صاف کہا ہے کہ 'میری مستی وسرشاری کو تم عام مت سمجھو' ان اشعار سے متذکرہ بالا 'مغلوب الحالی' بالکل واضح ہے:

میستیم عام مدان و روشم سہل مگیر
ناقۂ شوقم وجبریل حدی خوانِ منست

میری مستی وسرشاری کو تم عام مت سمجھو
اور میری روش کو سہل مت جانو۔ میں ناقۂ

شوق ھوں جس کی حدی خواھی حضرت
جبرئیل کرتے ھیں۔

اے ذوقِ نوا سنجی بازم بخروش آور
غوغاے شیخونی بر بنگۂ ہوش آور
گر خود نجہد از سراز دیدہ فرو بارم
دل خوں کن و آں خوں مرا در سینہ بجوش آور

اے میرے ذوق نوا سنجی ایك بار پھر مجھے محوِ
فریاد و فغاں کردے۔ میرے ھوش خرد کے شبستاں
میں شب خون مار کر ھنگامہ برپا کردے تاکہ
میں طوفانِ جذبات میں گم ھوکر مغلوب الحال
ھوجاؤں۔ میرا دل خون کردے اور اس خون سے
میرے سینے میں طوفان برپا کردے تاکہ اگر یہ
طوفان سر سے نہ ابھرے تو میں اسے اشكِ
خونیں کی صورت میں آنکھوں سے ٹپکادوں۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ **حافظ** کی زیرِ بحث بیت تخلیقِ شعر (تخلیقی عمل) کے الہامی تصور کی ترجمان بن جاتی ہے جس میں شعرا کو **خدا** کا شاگرد قرار دیا جاتا ہے۔ '**الشعراء تلامیذ الرحمن**' (شاعر **خدا** کے شاگرد ہوتے ہیں) **عربی** کا مشہور مقولہ ہے جس سے تخلیقِ شعر (تخلیقِ عمل) کے وہبی اور الہامی ہونے کی تائید ہوتی ہے:

پاک رکھ اپنی زباں، تلمیذِ رحمانی ہے تو
ہو نہ جائے دیکھنا تیری صدا بے آبرو
(**اقبال**)

دیوانِ حافظ ' کی ورق گردانی کے دوران کئی ایسے شعر نظر سے گزرے جن میں **حافظ** تخلیق کار کی حیثیت سے اپنا رشتہ **ہاتف یا جبرل** سے استوار کرتے ہیں:

حسن ایں نظم از بیاں مستغنی است
ہر فروغِ خور کسے جوید دلیل
آفریں بر کلک نقاشے کہ داد
بکر معنی را چنیں حسن جمیل
معجز است ایں شعر یا سحر حلال
ہاتف آورد ایں سخن یا جبریل

اس نظم کی خوبی بیان سے مستغنی ہے۔ سورج کی روشنی پر کوئی کون دلیل ڈھونڈتا ہے۔ اس نقاش کے قلم پر آفریں ہے جس نے معانی کی دوشیزہ کو اس قدر حسنِ جمیل عطا کیا ہے۔ یہ شعر معجزہ ہے یا سحر حلال؟ یہ کلام ہاتف لایا ہے جبرئیل؟

کہتے ہیں **خاں آرزو** (۸۸/۱۷۵۶-۱۶۸۷ء) کا چہیتا شاگرد **بندرابن داس خوشگو**[۹]، **حافظ** سے حددرجہ اعتقاد اور دیوانِ حافظ سے غیر معمولی شغف رکھتا تھا۔ **خوشگو** اکثر دیوانِ حافظ سے فال بھی نکالتا تھا۔ چناں چہ اس کی نسبت سے وہ لکھتا ہے:

میں نے سوچا کہ خواجہ سے جس بات کا سوال کیا جاتا ہے اس کا جواب نہایت ٹھیک دیتے ہیں۔ اس کے لیے بھی میں نے دیوان دیکھا (فال نکالی) تو مجھ کو یہ شعر ملا:

معجز است ایں شعر یا سحر حلال
ہاتف آورد ایں سخن یا جبرئیل

میں سمجھ گیا کہ بے شک خواجہ کی شاعری میں کوئی غیبی آواز شامل ہے۔"[۱۰]

حافظ کا مندرجہ بالا شعر (معجزاتِ ایں شعر الخ) اور **خوشگو** کا بیان پڑھ کر **غالب** کے کئی شعر پردۂ ذہن پر رقص کرنے لگتے ہیں:

تیرا اندازِ سخن شانۂ زلف الہام
تیری رفتارِ قلم جنبش بالِ جبریل

(قطعہ: بہ **حضور شاہ**)

شعرِ ذیل سے بھی من جملہ دیگر باتوں کے یہ بات نکلتی ہے کہ **غالب** کا کلام سراسر الہام ہے:

پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی
روح القدس اگرچہ مرا ہم زباں نہیں

اسلامی اصطلاح میں 'روح القدس' فرشتۂ اعظم حضرت **جبریل** کو کہتے ہیں۔ **قرآنِ کریم** (البقرۃ:۸۷، ۲۵۳، المائدۃ:۱۱۰، النحل:۱۰۲) میں 'روح القدس' سے حضرت **جبریل** ہی مراد ہیں۔

غالب نے متعدد اشعار میں یہ بات کہی ہے کہ وہ مبدأ فیاض (**خدا**) کے شاگرد ہیں۔ تخلیقِ شعر کے باب میں وہ کسی اور کے منت کش نہیں ہیں:

آنچہ در مبدأ فیاض بود آنِ منست
گل جدا ناشدہ از شاخ بدامانِ منست

خدا کے خزانۂ غیب میں جو کچھ بھی ہے وہ سب
میرے لیے ہے۔ جو پھول ابھی شاخ سے جدا نہیں
ہوا وہ بھی میرے دامن میں ہے۔

مسٹر ہربرٹ ماڈک صاحب بہادر کی مدح میں لکھے گئے **قصیدے** کا یہ شعر تو **غالب** کے مشہورِ زمانہ شعر (آتے ہیں غیب سے الخ) کی یاد دلاتا ہے:

خامہ گر نیست سروشے ز سروشان بہشت
از چہ در مرحلۂ خاک زباں دان منست

غالب ایک شعر میں وحی و الہام کا فرق واضح کرتے ہوئے صاف صاف کہتے ہیں کہ شعرِ **غالب** وحی نہیں ہے اور ہم ایسا کہتے بھی نہیں لیکن تجھے **خدا** کی قسم یہ بتا کہ کیا ہم اس کو الہام نہیں کہہ سکتے:

شعرِ غالب نبود وحی و نگوئیم ولے
تو ویزداں نتواں گفت کہ الہامے ہست

تخلیقِ شعر کے الہامی تصور کی رو سے حق تعالیٰ الہام (یا کشف والقا) کے ذریعے شاعر پر حقائق ومعارف کا انکشاف کرتا ہے جسے وہ اپنے فن کے وسیلے سے دنیا کے سامنے پیش کرتا ہے:

نکتہ ھا در خاطر اھل بیاں انداختہ
(غالب)

یہی وہ مقام ہے جہاں بعض لوگوں کے نزدیک شاعری (*Poetry*) پیغمبری (*Prophecy*) کا جزو بن جاتی ہے۔ ورنہ بیش تر شعرا کے نزدیک شاعری الہام تو بہر حال ہے:

کہہ گئے ہیں شاعری جزویست از پیغمبری
ہاں سنادے محفل ملت کو پیغام سروش
(اقبال)

شعر گوئی نہ سمجھنا کہ مرا کام ہے یہ
قالبِ شعر میں آسی فقط الہام ہے یہ
(شاہ عبدالعلیم آسی)

میں شاعر ہوں مجھے شام و سحر الہام ہوتا ہے
مرا ہر لفظ دنیا کے لیے پیغام ہوتا ہے
(نواب جھانسوی)

یہاں اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ تخلیقِ شعر سے متعلق دو مختلف تصور پائے جاتے ہیں۔ علمائے شعر وفن کا ایک گروہ تخلیقِ شعر کے الہامی تصور کا قائل ہے جب کہ دوسرا گروہ اس کا منکر ہے۔ یہاں ہمیں کسی نقطۂ نظر کی صحت وسقم سے سروکار نہیں۔ دونوں نقطہ ہائے نظر کی صرف وضاحت مقصود ہے۔ یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ **عربی فارسی** اور **اردو** شعریات میں صدیوں سے یہ تصور مروج ومقبول رہا ہے کہ شاعر **تلمیذ الرحمن** ہے اور اس کی پشت پر غیبی طاقت ہوتی ہے جو اس کے تخلیقی عمل میں محرک ومعاون ہوتی ہے۔ ہمارے یہاں بلاغت کی کتابوں اور تذکروں میں 'آمد' پر جو

مباحث ملتے ہیں وہ دراصل اسی تصور کی ترجمانی کرتے ہیں کہ شاعر فیضانِ الٰہی کے زیرِ اثر شعر کہتا ہے، جو بات دل میں القا ہوتی ہے، اس کا اظہار وہ اپنے فن کے وسیلے سے کرتا ہے۔ **حافظ** کی زیرِ بحث بیت خود اس تصور کی بہترین ترجمانی کرتی ہے۔ **حافظ** (۱۳۸۹-۱۳۲۵ء) کے تقریباً تین سو برس کے بعد **عہدِ اکبری** (۱۶۰۵-۱۵۵۶ء) کا ممتاز شاعر **نظیری** (م:۱۶۱۲ء) **حافظ** کی ہم نوائی کرتے ہوئے اسی مشرقی تصورِ شعر کی تائید و ترجمانی کرتا ہے:

تو مپندار کہ ایں قصہ ز خود می گویم
گوش نزدیک لبم آر کہ آوازے ہست

تو یہ نہ سمجھ کہ میں یہ قصہ خود سے بیان
کرتا ہوں۔ میرے ہونٹوں کے پاس کان لگا تو
کوئی اور ہی آواز سنائی دے گی۔

پھر یہ بھی ہے کہ یہ تصور صرف **عربی** اور **فارسی** اور **سنسکرت** شعریات تک ہی محدود نہیں بلکہ اس کے نقوش مغربی شعر و ادب میں بھی پائے جاتے ہیں۔ غور کیجیے کہ **نظیری** کا معاصر انگریزی شاعر **ہنری کانسٹیبل** [Henry Constable] (۱۶۱۳-۱۵۶۲ء) جس کی وفات **نظیری** کی وفات کے صرف ایک سال بعد ہوئی، اپنی زبان میں وہی بات کہہ رہا تھا جو **نظیری** نے کہی تھی:

The pen wherewith thou dost so heavenly sing.
Made of a quill from angel's wing (Sonnet)

آپ **غالب** کا شعر پہلے ہی سن چکے ہیں:

تیرا اندازِ سخن شانۂ زلف الہام
تیری رفتارِ قلم جنبشِ بالِ جبریل

ہنری کانسٹیبل کے *Couplet* میں *Angel's wing* اور **غالب** کے شعر میں بالِ جبریل، میں جو دلچسپ اور حیرت انگیز ہم آہنگی پائی جاتی ہے اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ اس ضمن میں **پول والیری** اور **ایمرسن** (۱۸۸۲-۱۸۰۲ء) نے بھی دلچسپ خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان نقادانِ فن کے خیال میں مظاہرِ کائنات کے عقب میں ایک حقیقت موجود ہے جو ازلی و ابدی ہے۔ تخلیق

کاری میں الہام کا لمحہ اسی حقیقت کا عطیہ ہے۔ **ایمرسن** کا خیال ہے کہ تخلیقِ شعر میں ایک فی صد الہام اور ننانوے فی صد تخلیق کار کا خونِ جگر ہوتا ہے:

نقش ہیں سارے ناتمام خونِ جگر کے بغیر
(اقبال)

والیری کا کہنا ہے کہ ایک مصرع **خدائے تعالیٰ** کی طرف سے عطا ہوتا ہے۔ اس کے بعد سب کچھ تخلیق کار کو کرنا پڑتا ہے۔

اس معاملے میں **محمد حسین آزاد** (۱۹۱۰-۱۸۳۰ء) کا نقطۂ نظر بالکل واضح ہے۔ **غالب** کی طرح **آزاد** بھی شعر کو **غیبی فیضان** اور **نوائے سروش** قرار دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

شاعر کو ایک نسبت خاص عالمِ بالا سے ہے کہ بے وساطت اور بے اسباب ظاہری کے ادھر سے اپنا سلسلہ جاری کرتا ہے۔ فی الحقیقت شعر ایک پرتو روح القدس کا اور فیضانِ رحمتِ الٰہی کا ہے کہ اہلِ دل کی طبیعت پر نزول کرتا ہے۔[۱۱]

امداد امام اثر (۱۹۳۴-۱۸۴۹ء) بھی **آزاد** کے ہم خیال ہیں۔ اپنی کتاب کاشف الحقائق میں انھوں نے اس پر مفصل اظہارِ خیال کیا ہے۔[۱۲] عصرِ حاضر کے بعض نقادانِ فن تخلیقِ شعر کو وجدان اور لاشعور سے منسلک کرتے ہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ جب مادیت پرستانہ خیالات کا غلبہ حد سے بڑھ گیا تو شعر و ادب بھی اس کی زد سے محفوظ نہ رہ سکے۔ چناں چہ تخلیقِ شعر کی وضاحت بھی مادی اور معروضی انداز میں کی جانے لگی اور پھر نوبت یہاں تک پہنچی کہ **حالی** اور **شبلی** جیسے **مولانا** بھی اس کی رو میں بہہ گئے۔ **حالی** جیسا **غالب** شناس بھی **صریرِ خامۂ غالب** اور **نوائے سروش غیبی** کی ان سنی کر کے تخلیقِ شعر کو شعوری کوشش، ذہنی کاوش اور مشق و ممارست کے نتیجے کے طور پر پیش کرنے لگا۔ جو لوگ اس نقطۂ نظر کے حامل ہیں ان کے نزدیک سب سے اچھا شعر وہ ہے جو سال بھر تک صاف کیا جائے۔ **خیر الشعر الحولی المنقح** ۔ **حالی** نے مقدمے میں **ورجل** اور **ارسطو** کے حوالے دے کر شعر کو صاف کرنے کی جو بات کہی ہے وہ اسی خیال کا شاخسانہ ہے۔[۱۳]

وزیر آغا (۲۰۱۰-۱۹۲۲ء) کے خیال میں 'تخلیقی عمل میں تخلیق کار کی دو حیثیتیں فعال ہوتی ہیں۔ایک وہ حیثیت جو اسے 'عالمِ بالا' کی اس روشنی سے مستیز ہونے کا موقع عطا کرتی ہے جو بے کنار اور لازوال ہے۔دوسری حیثیت وہ جس میں وہ 'عالمِ خاک' کے ہر دم بدلتے وجود کو تخلیق کاری کے عمل میں استعمال کرتا ہے۔**افلاطون** (۳۴۸-۴۲۷ ق م) نے کہا تھا کہ عالمِ خاک اصل کی محض نقل ہے۔اس اعتبار سے تخلیق کاری کے عمل میں 'غیب' سے مضامین کا اترنا ثابت ہوتا ہے۔[۱۴] (تنقید اور جدید اردو تنقید —— **وزیر آغا**،ص:۱۱۲،مکتبہ جامعہ، نئی دھلی ،۲۰۱۱ء) جہاں تک ترقی پسند نقادانِ فن کا تعلق ہے تو ان میں بعض ایسے بھی تھے جن کے یہاں 'روحانیت' اور 'غیب' کا تصور ہی غائب تھا۔ان لوگوں نے اس ضمن میں بڑے جوش وخروش کا مظاہرہ کیا۔لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ **حسن عسکری** (۱۹۷۸-۱۹۱۹ء) اور **شمس الرحمٰن فاروقی** (۲۰۲۰-۱۹۳۵ء) بھی شعر میں آمد القایا الہامیت کے قائل نہیں۔

بات چونکہ وحی، الہام، القا، مکاشفہ وغیرہ کی چل رہی ہے اس لیے ذرا، اس پر اسلامی علوم ومعارف کی روشنی میں بھی غور کرلیا جائے۔اس ضمن میں یہ بات غور طلب ہے کہ **قرآن وحدیث** میں کئی ایسے شواہد مل جاتے ہیں جن سے مشرقی (الہامی) تصور شعر کی تائید ہوتی ہے۔کتب احادیث وسیر سے ثابت ہے کہ شاعر **رسول حضرت حسان بن ثابت** رضی اللہ عنہ (۶۷۴-۵۶۳ء) جب دامانِ رسالت سے وابستہ ہوئے تو اپنی عمر کا نصف حصہ (ساٹھ برس) **خدا** اور **رسولِ خدا** کی حمد ومدحت میں صرف کیا اور جاہلی شعرا کے علی الرغم دینِ حق کی حمایت وحفاظت کا مقدس فریضہ انجام دیا۔چنانچہ ایک موقع پر **رسولِ کریم صلی اللہ علیہ وسلم** نے **حضرت حسّان** کے حق میں یوں دعا فرمائی:

اللّٰھُم ایدہ بروح القدس.

اے اللہ! روح القدس کے ذریعہ اس کی مدد فرما۔

ایک اور موقع پر آپؐ نے **حضرت حسّان** کو مخاطب کر کے فرمایا:

ومعک جبریل روح القدس.

تمہارے ساتھ حضرت جبریل روح القدس ہیں۔

(ابنِ کثیر)

اب چند آیاتِ قرآنیہ پیش ہیں:

وَأَوْحَى رَبُّکَ إِلَى النَّحْلِ أَنِ اتَّخِذِیْ مِنَ الْجِبَالِ بُیُوتاً وَمِنَ الشَّجَرِ وَمِمَّا یَعْرِشُون. (النحل:۶۸)

اور آپؐ کے رب نے شہد کی مکھی پر یہ بات وحی کردی کہ پہاڑوں میں اور درختوں میں اور لوگ جو عمارتیں بناتے ہیں ان میں گھر بنا۔

یَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا. بِأَنَّ رَبُّکَ أَوْحَى لَهَا. (الزلزال:۴،۵)

اس روز زمین حالات بیان کرے گی، کیوں کہ آپؐ کے رب نے اسے (ایسا کرنے کا) کا وحی کیا ہوگا۔

فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَ تَقْوٰهَا. (الشّمس:۱۸)

پھر ہم نے فجور اور تقویٰ اس (نفس انسانی) پر الہام کردیا۔

ان آیاتِ مبارکہ کو یہاں اس لیے نقل کیا گیا تا کہ آپ ان توضیحات کو بخوبی سمجھ سکیں۔ جو **مجنوں گورکھپوری** (۱۹۰۴-۱۹۸۸ء) نے ان کی روشنی میں پیش کی ہیں۔ **مجنوں صاحب** لکھتے ہیں:

اگر زمین پر وحی اترسکتی ہے۔ اگر شہد کی مکھی کو وحی ہوسکتی ہے کہ پہاڑوں اور درختوں پر چھتے بنائے تاکہ انسان کے لیے شفا بخش مشروب مہیا ہوسکے تو انسان تو اشرف المخلوقات ہے وہ بھی وحی کا حامل ہوسکتا ہے اور ہوتا رہا ہے اور اگر متقی کے نفس کو تقویٰ اور فاجر کے نفس کو فجور کا الہام ہوسکتا ہے تو شاعر کے نفس کو شعر کا بھی الہام کی

نوعیت اور اس کی غایت یا افادیت مختلف ہوتی ہے۔ دنیا کی کئی متقدر زبانوں میں شاعر کے مترادف جو الفاظ ملتے ہیں ان کے اصل معنی ایسے ہی شخص کے ہیں، جو توفیق خداوندی یا امر رب کا حامل ہو۔ قدیم لاطینی زبان میں 'اواتیز' (Vates) نبی اور شاعر دونوں کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ خود لفظ 'شاعر' کے لغوی معنی ایسے مرد آگاہ کے ہیں جو دوسروں کو نئی آگاہیاں دے سکے۔ شاعری پیغمبری کا جزو ہے، یہ فارسی میں ضرب المثل قول ہے جو ہمارے لیے بہت پرانا ہوچکا ہے اور پھر سامنے کی بات ہے۔ ہم شعر کے سلسلے میں 'آمد' اور 'آورد' کی اصطلاحیں نہ جانے کب سے استعمال کرتے آئے ہیں۔ 'آورد' محنت، کاوش، تکلف کا اکتساب ہے لیکن 'آمد' جو شعر کی عنصری ماہئیت ہے وہ بے اختیار اور بے ساختہ اندرونی تحریک ہے جس کا دوسرا نام وحی یا الہام بھی ہوسکتا ہے۔[۱۴]

ان توضیحات سے یہ بات بالکل واضح ہوجاتی ہے کہ **حافظ** کی زیرِ بحث بیت میں 'طوطی' سے 'شاعر' مراد لینے میں کوئی قباحت پیدا نہیں ہوتی۔ طوطی اور شاعری میں جو مناسبتیں ہیں ان کی وضاحت گزشتہ سطور میں **فاروقی** کے بیان کے حوالے سے کی جا چکی ہے۔ توضیح مزید کے طور پر یہاں یہ بتا دینا بھی ضروری ہے کہ شعر و سخن میں طوطی کے لیے جو صفات استعمال ہوتی ہیں، ان کا استعمال شاعر کے لیے بھی ہوتا ہے۔ مثلاً **بہارِ عجم** (زمانۂ تالیف: ۱۷۳۹ تا ۱۷۵۲ء) میں طوطی کی حسبِ ذیل صفات

مذکور ہیں:

شکر شکن، شکر فشاں، شکر مقال، شیریں مقال، شیریں زباں، شیریں سخن، شیریں تکلم، شیریں گفتار، خوش نوا، خوش کلام، خوش حرف وغیرہ۔ان میں کون سی صفت ہے جو شاعر کے لیے استعمال نہیں ہوتی۔

حافظ کی مشہور غزل (ساقی حدیث سرووگل ولالہ می رود) جوانھوں نے **سلطان غیاث الدین** والیِ بنگالہ (م:۷۷۸ھ) کو لکھ کر بھیجی تھی، اس کے ایک شعر میں کہا گیا ہے کہ اس قند پارسی (غزل) سے جو بنگال کو جارہی ہے، تمام طوطیانِ ہند شکر خور ہو جائیں گے:

شکر شکن شوند ہمہ طوطیاں ہند
زیں قند پارسی کہ بہ بنگالہ می رود

ظاہر ہے کہ اس شعر میں 'ھمہ طوطیاں ھند' سے ھندوستان کے تمام شعرا مراد ہیں جو **حافظ** کی غزل سن کر محظوظ و مسرور ہوں گے۔واضح رہے کہ طوطی ہندوستانی پرندہ ہے۔یہ ایران میں نہیں پایا جاتا۔اس کے متعلق مشہور ہے کہ یہ شکر بہت کھاتا ہے۔

جب کسی شاعر کے منفرد مقام اور مرتبے کو ظاہر کرنا ہوتا ہے تو اسے 'طوطی' یا 'بلبل' کہتے ہیں۔ **امیر خسرو** نے تو دیوان غزۃ الکمال (۱۲۹۴ء) کے دیباچے میں 'طوطیِ ہند' ہونے پر اظہارِ افتخار کیا ہے:

چومن طوطیٔ ہندم ار راست پرسی
ز من ہندوی پرس تا نغز گویم

سچ پوچھو تو میں طوطی ھند ھوں۔ تم مجھ سے
ھندوی کی بات پوچھو تو میں اپنی نغز گوئی
کے جوھر دکھاؤں۔

محمد قلی قطب شاہ (۱۶۱۱-۱۵۶۵ء) کے دربار کا **ملک الشعرا ملا وجہی** (م:۱۶۵۹ء) ھندوستان کے شاعروں سے اپنا مقابلہ کرتا ہے تو خود کو ایسا طوطی کہتا ہے جس کی مثال پورے ملک میں نہیں ملتی:

نہ پنچے نہ پنچا ہے گن گیان میں
سو طوطی منج ایسا ہندوستان میں[۱۵]

غالب چونکہ اپنے **اردو** کلام کو محض ایک خاکہ (بیرنگ *Initial Painting*) سمجھتے تھے اور اپنے **فارسی** کلام کو 'نقش ھائے رنگ رنگ' کہہ کر اس پر فخر کرتے تھے، اسی لیے وہ خود کو طوطیٔ ھندوستان کے بجائے 'گلستان ایران کی بلبل' (عند لیبے از گلستان عجم) کہلانا پسند کرتے تھے۔ پھر یہ بھی ہے کہ اگر طوطی ایران میں پایا جاتا تو **غالب** خود کو 'گلستانِ ایران کا طوطی' (طوطی از گلستان عجم) کہتے:

بود غالب عندلیبے از گلستانِ عجم
من ز غفلت طوطیٔ ہندوستان نامیدمش

طوطی سے بالعموم بڑا شاعر، اچھا شاعر یا قابلِ لحاظ شاعر مراد لیا جاتا ہے۔ شعرِ ذیل میں **حافظ** نے خود کو طوطی (بڑا شاعر) اور دوسرے شاعروں کو زغن (پوچ گو یا ناقابلِ لحاظ شاعر) کہا ہے:

ہمای گو مفگن سایۂ شرف ہرگز
دراں دیار کہ طوطی کم از زغن باشد

ھما سے کھه دو که اس دیار میں شرف وعزت کا
سایه نه ڈالے جهاں طوطی کی قدر ومنزلت چیل
سے کم ھو۔

طوطی اور شاعر میں ایک مناسبت یہ بھی ہے کہ جس طرح طوطی اپنی کثیر الکلامی (*Talkativeness*) اور خوش گفتاری کی وجہ سے گرفتارِ قفس ہوتا ہے، اسی طرح شاعر بھی اپنی سخن گوئی اور گرم گفتاری کی پاداش میں پابہ جولاں اور اسیرِ زنداں ہوتا ہے۔ پھر جو شاعر پُر گو، خوش بیان، حق گو اور بے باک ہوتا ہے، وہ اربابِ اقتدار یا اہلِ دیر وحرم کے جور واستبداد کا شکار ہوتا ہی ہے۔ **عہدِ عالمگیری** (۱۷۰۷-۱۶۵۸ء) کا نامور سردار **مرزا معز الدین فطرت** ایک خوش فکر شاعر بھی تھا۔ کہتے ہیں کہ **عالمگیر** بعض وجوہ سے اس سے ناراض ہو گیا تھا۔ **فطرت** نے اپنی تقصیر کی معافی کے لیے ایک معروضہ لکھا۔ اس معروضے میں اس نے جو اشعار لکھے تھے، ان میں سے ایک شعر کا مفہوم یہ تھا کہ طلب

وخواہش کے معاملے میں ہم پروانے کی طرح ہیں۔ ہم خموشی سے جل جاتے ہیں۔ لیکن عرضِ مطلب کے لیے زبان نہیں کھولتے، کیوں کہ جل جانا ہمارے لیے عرضِ مطلب سے کہیں زیادہ آسان ہے:

در طلب ما بے زباناں امت پروانہ ایم
سوختن از عرض مطلب پیش ما آساں تراست

عالمگیر نے **فطرت** کے شعر کے جواب میں جو شعر لکھا تھا اس پر غور فرمایئے:

بے زبانی می کشاید بندہائے سخت را
در قفس طوطی ز منقار سخن گوئی خود است[۱۶]

بے زبانی سخت سے سخت زنجیروں کو بھی
کھول دیتی ہے۔ طوطی اپنی منقار سخن گو
(*Loquacious and eloquent beak*) کی وجہ
سے قفس میں گرفتار ہے۔

خدائے سخن **میر**:

خوش زمزمہ طیور ہی ہوتے ہیں میر اسیر
ہم پر ستم یہ صبح کی فریاد سے ہوا
(دیوانِ چہارم)

آخر میں حضرت **اکبر الہ آبادی** (۱۹۲۱-۱۸۴۵ء) کا شعر جس میں کوئی پردہ نہیں رکھا گیا۔ طوطی اور شاعر کی مناسبت کو اس سے زیادہ صاف اور دل نشیں انداز میں کون بیان کرسکتا ہے:

اس عہد میں شاعر کے لیے قوت نہیں ہے
اس باغ میں طوطی کے لیے توت نہیں ہے

اب تصویر کا دوسرا رخ 'شاعر' کے بجائے جب ہم طوطی کو 'عارف' کا استعارہ مان کر **حافظ** کی زیرِ بحث بیت پر غور کرتے ہیں تو ہمیں اس صورت میں بھی کوئی قباحت نظر نہیں آتی۔ یوں بھی بہت سے صوفی شعرا نے **طوطی** کا مراد عارف سے استعارہ کرکے حقائق ومعارف بیان کیے ہیں۔ مشہور مثالوں میں **مولانا رومی** (۱۲۷۳-۱۲۰۷ء) کی مثنوی حکایت 'مرد بقال وطوطی' کو پیش کیا جاسکتا ہے۔

دفترِ اول کی اس حکایت' میں **رومی** نے طوطی کا عارف سے استعارے کر کے اس کی زبان سے توحید ومعرفت کے اسرار ورموز بیان کیے ہیں۔ واضح رہے کہ **حافظ** کی بیت میں عارف سے صرف **ولی** (*Saint*) سالک باخبر یا درویش خدامست ہی مراد نہیں بلکہ اس سے مراد **نبی** یا **رسول** بھی ہے۔ کیوں کہ **نبی** اور **ولی** دونوں عرفانِ حق کی راہ کے رہرو ہوتے ہیں۔ اپنے اپنے ظرف واستعداد کے مطابق دونوں ہی معرفت وحق شناسی کی نعمت سے بہرہ مند ہوتے ہیں۔ **ولی** اگر چہ **نبی** نہیں ہوتا لیکن **نبی ولی** بھی ہوتا ہے یعنی ولایت بھی اس کی نبوت کا حصہ ہوتی ہے۔ **محی الدین ابنِ عربی** (۱۲۴۰-۱۱۶۵ء) کا مشہور قول ہے:

الولایة افضل من النبوة. (ولایت نبوت سے افضل ہے۔

اس سے بعض لوگوں نے غلطی سے یہ مطلب نکال لیا ہے کہ ولایت (*Sainthood*) نبوت (*Prophetood*) سے فائق وبرتر ہوتی ہے حالانکہ **ابنِ عربی** کہنا یہ چاہتے ہیں کہ **نبی** کی ولایت اس کی نبوت سے افضل ہوتی ہے۔ ایسا کیوں ہے اس پر یہاں بحث کا موقع نہیں۔ بہرحال یہ حقیقت اپنی جگہ مسلم ہے کہ اشرف نبوت سے سرفراز ہونے کی وجہ سے **نبی** توحید ومعرفت کے باب میں **ولی** سے بمراتب فائق وبرتر ہوتا ہے۔ **نبی** معرفت ربانی کے جن مقامات تک پہنچتا ہے وہاں تک **ولی** کی رسائی نہیں ہوتی۔ **نبی** فی الحقیقت عرفانِ حق کے سدرۃ المنتہیٰ پر ہوتا ہے جس سے بلند تر مقام کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔

اس لحاظ سے 'طوطی' یہاں 'نبی' اور 'ولی' دونوں کا استعارہ ہوسکتا ہے۔ **قرآنِ کریم** کی حسبِ ذیل آیات کو نظر میں رکھا جائے تو بات واضح ہوجاتی ہے کہ طوطی یہاں **نبی** کا استعارہ ہے۔ بلکہ **فارسی** مقولہ: "شاعری جزویست از پیغمبر" کی ایک اور معنوی جہت روشن ہوجاتی ہے۔ 'سورۃ النجم' (آیات: ۳،۴) میں ارشاد ربانی ہے:

وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ. إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ.

(نبی کریمؐ) اپنی خواهش نفس سے کچھ نهیں کهتے۔ وہ جوکچھ ارشاد فرماتے هیں وہ وحی هوتی هے جو ان پر نازل کی جاتی هے۔

یہاں **حافظ** کا وہ شعر ایک بار پھر ذہن میں تازہ کر لیجیے جس کو مؤلف: بہارِ عجم ' نے زیرِ بحث بیت کے ساتھ نقل کیا ہے:

درلباس بشرِ مّثلکم ارشادِ رسول
فضل من بہر تو طوطیٰ پس آئینہ است

حق تعالیٰ حضرت انسان سے کہتا ہے جب ہمارا نبی **بشر مثلکم** کے حوالے سے خود کو بشر کہتا ہے تو تم اس سے دھوکا نہ کھاؤ۔ یہ تو ہم اپنے **نبی** سے کہلا رہے ہیں:

قُلْ إِنَّمَآ أَنَا بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ. (کہف:۱۱۰)

آپ کہہ دیجیے کہ بے شك میں تم جیسا بشر ہوں۔

یہ تو دراصل ہمارا فضل ہے جو ہم نے طوطی پس آئینہ کی حیثیت سے تم پر نازل فرمایا ہے:

گفتہ او گفتہ اللہ بود
گرچہ از حلقوم عبداللہ بود[۱۷]

نبی تو خیر ہر لمحہ اور ہر حال میں حق تعالیٰ سے رابطے میں رہتا ہے اس لیے 'گفتہ او گفتہ اللہ بود' کی صداقت میں کوئی کلام نہیں ہوسکتا۔ لیکن حق تعالیٰ اپنے ولیوں کو بھی الہام، القا یا مکاشفہ کے وسیلے سے اپنی مرضی و منشا سے آگاہ کرتا رہتا ہے، جسے یہ حضرات بطریقِ ارشاد و تلقین مخلوقِ خدا تک پہنچاتے رہتے ہیں۔ عرفان و آگہی کی وادی میں سیر و سفر کرنے والے یہ عارفین، برسرِ منبر یا برسردار، جو کچھ بھی کہتے ہیں وہ فی الحقیقت خدا کا کہا ہوا ہوتا ہے۔ کہتے ہیں کہ **حضرت جنید بغدادی** (م:۹۱۰) کے مریدِ خاص حضرت **ابوبکر شبلی** (۹۳۶-۸۵۹) پہلے صوفی ہیں جنھوں نے تصوف و سلوک کی باتوں کو برسرِ منبر بیان کیا۔ چوں کہ اسرارِ تصوف اور توحید و معرفت کے بہت سے مسائل کو عوام کے سامنے بیان کرنا خطرے سے خالی نہیں ہوتا اس لیے حضرت **جنید** نے **شبلی** کو ایسا کرنے سے منع کیا۔ اس پر **شبلی** نے جواب دیا:

حضرت! میں یہ جو کچھ بیان کرتا ہوں وہ خود سے تھوڑے بیان کرتا ہوں۔ وہ (خدا) مجھ سے

جو کھلاتا ھے وھی میں کھتا ھوں۔[۱۸]

انچہ استاد ازل گفت ھماں می گویم

صائب کا نہایت خوبصورت شعر ہے:

مگر گویا ازاں آئینہ رخسار شد صائب
کہ می لغزد زباں در حالت گفتار طوطی را

طوطی شاید اس آئینہ رخسار کی بدولت گویا
ھوا ھے۔ اسی لیے بات کرتے وقت اس کی زبان
لغزش کررھی ھے۔

ملحوظ خاطر رہے کہ صوفیہ چشم وابرواور رخسار سے کلام اور الہام غیبی مراد لیتے ہیں۔**صائب** کے منقولۂ بالاشعر میں آئینہ رخسار سے اسی نکتے کی جانب اشارہ کیا گیا ہے۔کائنات ایک طرح کا آئینہ ہے جہاں ہر طرف آئینے ہی آئینے ہیں۔طوطی جس طرف نظر ڈالتا ہے آئینہ ہی دکھائی دیتا ہے۔ہر آئینے کی اوٹ میں استاد ازل (**خدا**) پوشیدہ ہے جو طوطیوں کو اپنی بولی سکھاتا ہے۔ان میں سے ہر طوطی وہی کہتا ہے جو استادِ ازل اس سے کہلاتا ہے:

در پس آئینہ طوطی صفتم داشتہ اند
انچہ استاد ازل گفت ہماں می گویم

عرفان صدیقی (۲۰۰۴-۱۹۳۹ء) نے سچ کہا ہے:

اپنا اس حرف وحکایت میں ہنر ہی کیا ہے
بولنے والا کوئی اور نگارندہ ہم

حواشی

۱۔ یہ قطعہ **مولانا جامی** کے بھانجے **مولانا عبداللہ ہاتفی** (م:۱۵۲۱ء) کا ہے بعض لوگوں نے اسے **عزیزی تبریزی** سے منسوب کیا ہے۔اس کا پہلا مصرع یوں بھی ملتا ہے:"در شعر سه تن پیمبرانند"

۲۔ شعر العجم [جلد:دوم]معارف پریس (اعظم گڑھ)۲۰۰۴ء ص:۱۶۷

۳۔ حیات سعدی /مرتبہ:**رشید حسن خاں**،مکتبہ جامعہ(نئی دھلی)۱۹۹۲ء،ص:۱۹۱

۴۔ تذکرہ دولت شاہ سمر قندی،بحوالہ شعر العجم [جلد:دوم]ص:۱۵۰

۵۔ **دورِ تیموریہ** کے نامور عالم اور محقق۔اصل نام **جلال الدین محمد بن اسعد** ہے۔۱۴۲۷ء میں گازرون کے نواح میں واقع قصبہ دوان میں پیدا ہوئے۔اس نسبت سے دوانی (**محقق دوانی**) کہلائے۔فقہ **شافعیہ**،منطق،تصوف وغیرہ کے جید عالم تھے۔متعدد کتابیں لکھیں،ان میں اخلاق جلالی ،سب سے زیادہ مشہور ہے۔گازرون کے **قاضی** اور ایک اہم مدرسہ کے صدر رہے۔۱۵۰۲-۱۵۰۱ء میں انتقال کیا اور گازرون میں مدفون ہوئے۔

۶۔ شعر اقبال /**عابد علی عابد**،بزمِ اقبال (لاہور)۱۹۰۹ء،ص:۲۳۸

۷۔ دیوانِ حافظ ،سب رنگ کتاب گھر (دھلی)ص:۲۸۷

۸۔ تفہیمِ غالب ،غالب انسٹی ٹیوٹ (نئی دھلی)۱۹۸۹ء ص:۲۴۳

۹۔ اٹھارہویں صدی کا ممتاز نثر نگار اور شاعر۔اصل نام **بندرابن داس** تخلص **خوشگو**،بنارس کا باشندہ تھا۔ تاریخِ ولادت معلوم نہیں۔۱۷۵۷-۱۷۵۶ء میں انتقال کیا۔**خان آرزو** کا شاگرد تھا۔ڈاکٹر **جمیل جالبی** نے **شیخ سعداللہ گلشن** کا شاگرد لکھا ہے۔بہرحال یہ بات مسلمہ ہے کہ **خوشگو** نے **شاہ گلشن**، **بیدل**، **محمد افضل سرخوش** وغیرہ سے بھی اکتسابِ فیض کیا ہے۔۲۶۲ تراجم پر مشتمل ایک تذکرہِ شعرا ،لکھا ہے جس کا نام سفینہ خوشگو ہے۔یہ تذکرہ **نواب عمدۃ الملک امیر خاں انجام** کے نام معنون کیا گیا ہے۔ اس تذکرے میں **خان آرزو** کی اصلاحات وحواشی کے علاوہ ان کا لکھا ہوا مقدمہ بھی شامل ہے۔ ہندوستان میں یہ تذکرہ ۱۹۵۹ء میں **عطا کاکوروی** کی ترتیب وتصحیح کے ساتھ ادارہِ تحقیقات عربی وفارسی (پٹنہ) سے شائع ہو چکا ہے۔

۱۰۔ حیاتِ حافظ —**اسلم جیراجپوری**،مکتبہ جامعہ(نئی دھلی)۱۹۸۳ء،ص:۹۰

۱۱۔ **آزاد** کا مضمون ’دربـاب نـظم اور کلام موزوں‘، مشمولہ: ماہنامہ ’کتـاب نما‘ (دھلی) فروری ۲۰۱۰ء

۱۲۔ ’کـاشف الحقائق‘ / مرتبہ: پروفیسر **وہاب اشرفی**، قومی اردو کونسل (نئی دھلی) ۱۹۹۸ء، ص: ۸۴تا۸۶

۱۳۔ ’مقدمۂ شعر وشاعری‘ / مرتبہ: **رشید حسن خاں**، مکتبہ جامعہ (نـئی دھلی) ۲۰۰۷ء، ص: ۶۰-۵۸

۱۴۔ ’غـالـب، شـخص اور شاعر‘، ایجـوکیشـنل بک ھاؤس (علی گڑھ) ۲۰۰۱ء، ص: ۳۱-۳۰

۱۵۔ ’تـاریخِ ادب اردو‘ [جلد: اول] — ڈاکٹر **جمیل جالبی**، ایـجـوکیشـنـل پبـلشـنگ ھاؤس (دھلی) ۲۰۱۱ء ص: ۴۳۳

۱۶۔ ’وقـائع عالمگیری‘، بحوالہ: ’بـزمِ تیموریہ‘، مـعارف پـریس (اعظم گڑھ) ۲۰۰۹ء، ص: ۴۷، یہ مضمون کہ پرندہ اپنی زمزمہ پردازی اور خوش بیانی کی وجہ سے گرفتار ہوتا ہے بہت سے **فارسی** اور **اردو** شعرا نے باندھا ہے لیکن **میر** کو یہ مضمون کچھ زیادہ ہی مرغوب تھا۔ **شمس الرحمٰن فاروقی** کی تحقیق کے مطابق **میر** نے اس مضمون کو بدل بدل کر آٹھ شعروں میں باندھا ہے۔ **فاروقی** نے وہ تمام اشعار ’شـعـر شـور انگیز‘ میں نقل کیے ہیں۔ ان میں سب سے اچھا شعر وہی ہے جو ہم نے نقل کیا ہے۔

۱۷۔ یہ شعر **مولانا رومی** کی مثنوی کا ہے بعض نسخوں میں یہ شعر اس طرح بھی ملتا ہے:

مطلق آں آواز از خود شہ بود
گرچہ از حلقوم عبداللہ بود

۱۸۔ ’الطبقات الکبریٰ‘ ۱:۱۱، **عبدالوہاب شعرانی** (قاھرہ) ۱۹۵۴ء، **التعرف لمذهب اهل تصوف**، ص: ۱۴۵، **ابوبکر محمد الکلاباذی** (قاھرہ) ۱۹۶۰ء

بندر کی تقریر

آصف فرخی*

فسانۂ عجائب، کبھی بھی میری پسندیدہ کتابوں میں شامل نہیں رہی۔ وہ ان کتابوں میں سے نہیں ہے جنھیں میں فرصت کے کسی بھی لمحے شیلف سے نکال کر یوں ہی بیچ میں سے کہیں سے کھول لیتا ہوں اور ایک مانوس ذائقے کا لطف اٹھاتا ہوا، اس لذت اندوزی میں نئے نکتے اور نئی تفصیلات دریافت کرتا چلا جاتا ہوں۔ میں ہمیشہ اس کے پڑھنے سے جی چراتا رہا۔ میں نے جب بھی اس کا تصور کیا ہے، وہ کسی دیوار پر نصب بھوسا بھرے جانور کی طرح نمائشی، مصنوعی اور بے جان نظر آئی ہے، اتنی مردہ اور **'ناقابل پڑھ'** کہ میں فوراً سے کلاسیک ماننے پر تیار ہو جاتا ہوں۔ اس کو کلاسیک ماننے کی ایک وجہ اور بھی ہے، یہ کہ اس سے بوئے مکتب آتی ہے، پرانے صندوقوں میں رکھے جانے والے گرم کپڑوں کی طرح، جن کی تہوں تک میں کیڑے مار فنائل کی بو بس جاتی ہے۔ میں ایسے کپڑے نہیں پہن سکتا، نہ ایسی کتابیں پڑھ سکتا ہوں جنھیں مدرس نقادوں نے فنائل کی گولیاں ڈال کر زندہ رکھا ہوا ہے۔ چنانچہ اس کتاب سے

* مشہور اسکالر، ریڈیو اسکرپٹ رائٹر، مصنف، ادبی نقاد اور ماہر لسانیات

میری کئی خاصی بیزار کن یادیں وابستہ ہیں۔ میں بھلائے نہیں بھول سکتا کہ اس کتاب سے میری پہلی ملاقات کلاس روم میں ہوئی تھی۔ اس کتاب کا محض ایک اقتباس کتنے بہت سارے ٹھس، بے روح اور تکلیف دہ اسباق کا سبب بن گیا۔ عجب نثر تھی کہ اس کا پڑھنا ربڑ کے ٹکڑے کو چبانا ہوگیا کہ نہ حلق سے اترتا تھا، نہ منہ کا مزہ بدلتا تھا، ایک عجیب کسیلے پن کے ساتھ زبان اور دانتوں سے چپکتا جارہا تھا۔ ساری کلاس نے اس نثر پارے کے ساتھ بہت محنت کی (کس قدر اکتاہٹ اور بے دلی سے!) مگر یہ ہمارے لیے بہت سے ایسے الفاظ ومحاورات کا لجلجا ڈھیر بنا رہا جن کے معنی ہمیں **طوطوں** کی طرح رٹنا پڑ رہے تھے اور جن کی ہم کو مطلق پروا نہیں تھی۔ ہمیں پہلے دن سے سکھایا جارہا تھا کہ نثر کے لیے سلاست اور زود فہمی لازمی شرط ہیں اور یہ کہ اسلوب کو کچھ ہوائی چپل کی طرح ہونا چاہیے کہ فوراً پیروں میں ڈالا اور چل پڑے۔ مرے پر سُو درّے یہ کتاب، جس کے ہر طول طویل فقرے کا مختصر سا مطلب ہمارے استاد کو بتانا پڑتا اور ہم کاپیوں میں لکھ لیتے۔ وہ بے چارے بھی کیا کرتے۔ ایک تو **اردو** کا استاد ہوجانے کے بعد سے انھوں نے زندگی کے ہر شعبے میں معمولی پن کو قبول کرلیا تھا اور پھر ہر سال لڑکوں کی ایک نئی کلاس کو ایسے سبق از سرِ نو پڑھانا۔ انہی درسیات کو بے رس بنانے میں خاص ملکہ حاصل تھا۔ ہمارا سارا نصاب، یونی ورسٹی کے ماہر اساتذہ کی پوری ایک ٹیم نے اس احتیاط سے منتخب کیا تھا کہ زندگی کی کوئی رمق بھولے سے بھی نہ آنے پائے، ایک ایک سطر **چڑیا گھر** کے مردہ خانے میں رکھے ہوئے بیمار جانور سے مشابہ ہو اور ہمارے چاروں طرف پھیلی بھرپور، نوجوان زندگی سے دور کا تعلق بھی وہم وگمان تک میں نہ آنے پائے۔ اپنے مزے کے لیے کتابیں پڑھنے کا دھتی تو میں ہو چکا تھا مگر میرا دماغ کسی طرح ایسی زبردستی کی کتابوں کو مارے باندھے پڑھنے پر تیار نہیں ہوتا تھا۔ مجھے یاد ہے کہ اس نصاب کی بہ دولت مجھے **اردو** سے بہ طور ایک مضمون کے نفرت سی ہوگئی اور میں نے بہت جلد ایڈوانس انگلش کا اختیاری مضمون لے لیا تاکہ مجھے **اردو** نہ پڑھنی پڑے۔ اگر بچپن میں، **اشرف صبوحی** کی کہانیاں نہ پڑھی ہوتیں تو اس نصاب کی بہ دولت **اردو** ادب پر یہ سوچ کر تین حرف بھیج چکا ہوتا کہ یہ سب کا سب خیالی ماضی کے حوالے سے پرتکلف اور رسمی مبالغہ آرائی سے عبارت ہے، اور ان میں سے ارذل ترین کتاب وہ ہے جس کا نام 'فسانۂ عجائب' ہے۔ اس تخیل دشمن نصاب کے تعصّبات سے اپنے آپ کو آزاد کرانے میں خاصا وقت لگا (اور رہائی کا یہ عمل ہی میری واحد ادبی تعلیم ہے)

یہ نصاب اور طریقۂ تدریس ادب کی خواندگی کے راستے میں حائل سب سے بڑی رکاوٹ بن گیا ہے۔ **پاؤنڈ** نے اپنے مشہور مضمون 'استاد کا مشن' میں لکھا تھا:

> اگر آپ دیکھیں کہ کوئی شخص شفا خانے میں ناقص تھرمامیٹر پھنچا رہا ہے تو آپ اسے پَر لے درجے کا کمینہ اور دھوکے باز تصور کریں گے۔ مگر عجب ستم ظریفی ہے کہ پچھلے پچاس برسوں سے امریکا میں 'خیالات' کے ساتھ اسی قسم کا برتاؤ کیا جارہا ہے، اور خیالات کے ان بازی گروں سے کوئی پوچھنے والا نہیں کہ تمہارے منہ میں کتنے دانت ہیں۔ لہٰذا اگر کوئی ایسا معجزہ ظہور میں آئے کہ مجھے *Canby* یا اٹلانٹک منتھلی کے مدیر اور اسی قسم کے دوسرے حضرات کو قتل کردینے کی سعادت نصیب ہوجائے، یا اگر میں ایسے ہی سیکڑوں حلیم الطبع اور خوش اخلاق اشخاص کو مارسکوں یا ملک بدر کرسکوں جنھیں اپنے معزز ہونے کا مکمل یقین ہے اور جو اپنی غلط بیانی یا ذہنی بودے پن پر شرمندہ ہونے کے قطعاً نا اہل ہیں، تو مجھے گمان تک نہیں ہوگا کہ میں نے کسی آدم زاد کے خون میں ہاتھ رنگے ہیں۔[۱]

اگر یہ خون کسی آدم زاد کا نہیں تو پھر کیا یہ کسی **بندر** کا قتل ہے اور ان کا لکھا **بندر** کی تقریر؟ **پاؤنڈ** کی اس فردِ جرم کا ابتدائی حصہ، **شمیم حنفی** نے **رشید حسن خاں** پر اپنے خاکے میں نقل کیا ہے کہ یہ ہمارے تعلیمی اداروں پر کچھ زیادہ ہی ٹھیک بیٹھتا ہے۔ خود **رشید حسن خاں** نے **پاؤنڈ** سے بھی زیادہ سخت بات کہی ہے:

لکھنؤ کی ڈیرے دار طوائفیں گانا سب کو
سنادیتی تھیں لیکن جنسی وابستگی صرف ایک
سے رکھتی تھیں۔ ہمارے بہت سے اساتذہ اور
ناقدین کا کردار تو ڈیرے دار طوائف کے برابر
بھی نہیں رہا ہے۔[۲]

پروفیسر **کرار حسین** نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ہماری ثقافت کے زوال کے من جملہ اسباب میں سے اصل بات یہ ہے کہ اب **طوائفیں** بھی ویسی نہ رہیں۔ ورنہ گُرتو ایسا تھا کہ **طوائف** کیا محقق، دونوں کا فن تقاضا کرتا تھا کہ یا تو کسی کے ہو رہو یا کسی کو اپنا لو۔ محقق حضرات سوائے **پی ایچ ڈی** کی ڈگری کے، اب کسی سے وابستہ ہی نہیں ہونا جانتے۔ ان میں سب سے الگ، خنجر آزما تیغ بدست، تنبیہ الغافلین قسم کے محقق **رشید حسن خاں** کے بارے میں سنا تھا کہ کئی برس سے فسانۂ عجائب ' پر جٹے ہوئے ہیں اور اس کا درست متن مرتب کر رہے ہیں۔ یہ خبر سن کر میرا پہلا تاثر کچھ ایسا تھا کہ حضرت ثقہ محقق ہیں اور بے کار مباش کچھ کیا کر کے قائل، کسی نہ کسی ادھڑی کتاب کی تلاش میں رہتے ہوں گے کہ رفو گری کے جوہر دکھا سکیں۔ لیکن اب جو فسانۂ عجائب / مرتبہ: **رشید حسن خاں** سامنے آئی ہے تو مجھے ایسا لگ رہا ہے کہ میں بالکل ہی نئی کتاب پڑھ رہا ہوں۔ ایسی کتاب جو دعوتِ مطالعہ بھی دیتی ہے اور دامنِ دل بھی کھینچتی ہے، دشوار ہونے کے باوجود اچانک دسترس میں آ گئی ہے۔ اس کے بعد 'حلِ لغات' اور 'شرحیں' واقعی **بندر** کی تقریر معلوم ہوتی ہیں۔ اس ایڈیشن کے بارے میں ڈاکٹر **نیر مسعود** نے لکھا ہے:

انھوں نے اپنی تنقیدی اور احتسابی تحریروں
میں تدوین متن کے جس مثالی نمونے کا تصور
پیش کیا تھا، عملاً ا س سے بھی کچھ بہتر نمونہ
پیش کردیاھے اور اس بات کا اعتراف کرنے میں
بھی تامل نہ ہونا چاھیے کہ ابھی تك اردو نثر کا
کوئی متن اس شان کے ساتھ مرتب نہیں ہوا تھا۔

اس ایڈیشن میں کلاسیکی متن کی تحقیقی تدوین جو ہوئی ہے اس کی داد دینا تو میرے بس سے باہر

ہے، تاہم اس کی بہ دولت میں نئے رموز ونکات سے واقف ہو رہا ہوں جیسے یہ کتاب نئی بن کر میرے سامنے آئی ہے۔ ناقدوں سے شاکی **پاؤنڈ** نے شعرا کو 'نیا کر دکھانے' کا منشور دیا تھا (*make it new*) اور اب اس ایڈیشن سے ایک پرانی کتاب نئی ہو کر اس طرح سامنے آئی ہے کہ نئے مضامین، نئے نکات اور نئی *Correspondences* سُجھا رہی ہے۔ اس ایڈیشن کو میں بار بار اٹھاتا ہوں، تھوڑا سا پڑھتا ہوں اور رکھ دیتا ہوں۔ ورق گردانی کرتے کرتے اچانک ایک بات سوجھتی ہے اور میں اس خیال کے تعاقب میں چل پڑتا ہوں۔

لکھنؤ کے جس بیان سے کتاب شروع ہوتی ہے، اس میں نقادوں نے اودھ کی سیاسی، ثقافتی خودمختاری اور اس ثقافت کے حوالے سے *Snobbery* کے عناصر پر بہت زور دیا ہے، تاہم اس پورے بیان سے **داستان** کے معرضِ تحریر میں آنے کے زمان ومکاں بڑے واضح انداز میں اجاگر ہو جاتے ہیں۔ **داستانوں** کے طلسمی وقت اور فنٹاسٹک جغرافیے کے مقابلے میں، معاصر زمان ومکاں کی واقعیت کا یہ بیان، **داستان** سے **ناول** کی طرف گریز کا بہت واضح نشان ہے۔ آغازِ **داستان** میں روایتی **حمد** و **نعت** اور **مدح** حاکم دوراں کے بجائے، دو اشعار درج کیے ہیں۔ اپنے استاد نوازش کا ایک شعر، الفاظ یوں بدل کر لکھا ہے کہ اس کا مضمون شاعری کے بجائے کہانی کر دیا ہے:

مثل ہی سے نہ الفاظ تلازم سے یہ خالی ہے
ہر اک فقرہ کہانی کا گواہِ بے مثالی ہے

اور اس کے بعد وہ مشہور مصرعہ:

سن رکھو تم فسانہ ہیں ہم لوگ

اگر یہ شعر محض رسمی طور پر بھی درج کیے گئے ہیں تب بھی یہ یہاں ایک عجیب مقصد کو پورا کر رہے ہیں۔ ان کی وجہ سے **سرور** بہت *Conscious* نظر آ رہے ہیں کہ وہ **کہانی** کہہ رہے ہیں۔ **افسانہ سازی** کے عمل کا یہ شعوری احساس، جدید فکشن کی خود شناسی (بلکہ خود پرستی) کا پیش رو ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی جگہ ایک مستحکم فنی رویہ بھی ہے۔ اس سے قبل **سرور** اپنی **افسانہ سازی** کے تخلیقی محرکات بیان کر چکے ہیں جو **جانِ عالم** کی کہانی اور اس میں گندھے ہوئے ضمنی قصوں کے لیے ڈھانچے یا فریم ورک کی حیثیت رکھتے ہیں۔ "وجہ تالیف اس قصۂ بے نظیری کی..." والے ٹکڑے میں وقت اور زمانے کا بیان

ایک عجیب اور بے حد اہم حیثیت رکھتا ہے۔ ذکر ایک محفل کا ہے:

جهاں حسب اتفاق ایك روز چند دوست صادق، محب موافق باهم بیٹھے تھے، مگر نیرنگئ زمانه ناهنجار اور کج روی فلك سفله پرور، دوں نواز جفا شعار سے سب بادل حزیں وزار اور هجوم اندوه ویاس سے اور کثرت حرمان و افکار سے، که هر دم یه پاس تھے، دل گرفته، سینه ریش اور اداس تھے....

سرور کو گردشِ زمانہ اور غمِ روزگار کے بیان کا موقع مل جاتا ہے، جو گرچہ روایتی انداز میں ہے مگر پوری کتاب میں اتنی بار آیا ہے کہ سرور کا ایک اہم موضوع اور ان کی ذہنی ساخت کا بار بار دہرائے جانے والا جزو معلوم ہوتا ہے۔ جب سلسلۂ سخن یہاں تک پہنچا، اس زمرے میں ایک آشنائے بامزہ بندے کے تھے، انھوں نے فرمایا:

اس وقت تو کوئی قصه یا کهانی به شیریں زبانی ایسی بیان کرکے رفع کدورت وجمعیت پریشانی طبیعت هو اور غنچه سربسته دل، جو سموم حوادث سے مضمحل هے، به اهتراز نسیم تکلم کهل جائے۔ فرماں بردار نے بجز اقرار، انکار مناسب نه جانا، چند کلمے گوش گزار کیے۔

مقدمے میں وجہ تصنیف اور زمانۂ تصنیف سے بحث کرتے ہوئے **رشید حسن خاں** نے اس نکتے کی مزید صراحت کی ہے:

یهاں سرور نے قصه گوئی کی رعایت سے 'چند کلمے' لکھا هے، داستان سرایوں اور قصه گویوں کا یه خاص محاوره تھا۔

میرے نزدیک یہ بات محلِ نظر اور بہت اہم ہے کہ **سرور** نے **داستان** سرایوں اور **قصہ** گویوں کا خاص محاورہ اختیار کرلیا۔ کہانی کہنے کی فرمایش کی شرط بھی خوب ہے کہ وقت کے تسلسل اور گزران کی تنسیخ ہوجائے، اس کا وار کہانی کی بہ دولت کاری نہ پڑے لمحۂ حاضر پر اصرار کی تہہ میں محبت کی تپش بھی موجود ہے۔ **رشید حسن خاں** نے وجہ تصنیف کی عبارت کا عنوان نقل کیا ہے:

باعث تحریر اجزائے پریشان وسرگزشت مجمع
دوستان، مکلف ہونا محبوب کا بیان داستان
مرغوب کا۔

اور 'مکلف ہونا محبوب کا' والے ٹکڑے کو توجہ طلب قرار دیا ہے۔ اس ٹکڑے کی اہمیت یوں بھی اجاگر ہوتی ہے کہ خود **سرور** نے اس کو کئی بار الٹ پلٹ کر دیکھا۔ دوسری نظر ثانی (اشاعت ۱۲۶۷ھ) میں محبوب کی جگہ 'صاحبِ فرمایش' آ گیا، تیسری اصلاح (اشاعت ۱۲۷۶ھ) میں اصل عبارت میں محبوب لفظ واپس آ گیا، اور آخری اشاعت (۱۲۸۰ھ) میں پھر 'صاحبِ فرمایش' کر دیا گیا۔ **رشید حسن خان** نے عنوان کے ساتھ عبارت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جہاں 'آشنائے بامزہ' کو نظر ثانی میں 'آشنائے با صفا پرمزہ' کر دیا گیا ہے اور اس کے لیے 'باعثِ زیست، جگر فگار، تسکین خاطر بے قرار' کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ **داستان** طراز اور دوست داستاں پسند کے درمیان محبت کی یہ ادھوری کہانی کہیں کھل کر سامنے نہیں آتی، چند اشاروں پر ہی مشتمل رہتی ہے۔ 'الف لیلہ' کی داستانوں کے آخر میں دعا ہوتی ہے کہ جیسے خدا نے ان کے دن پھیرے ویسے سب کے پھریں، اپنی **داستان** کے آخر میں اس مقام پر **سرور** نے یہ حسرت ناک اشعار لکھے ہیں جو پوری ایک کہانی کہہ دیتے ہیں:

وہ بچھڑے تو سب ہوگئے یک جا
ہوئے اپنے مطلوب سے ہم جدا
رہی شرحِ جورِ فلک نا تمام
سُرورِ حزیں تو سن خامہ تھام

سرور کی **داستان** سرائی کے محرکات میں دردِ محبت کے علاوہ غریب الوطنی بھی شامل ہے۔

لکھنؤ کا بیان جس غلو کے ساتھ ہوا ہے، اس میں 'چھوڑی ہوئی منزل' کی خلش موجود ہے، اور اس کے مبالغے کو ناسٹلجیا کا شاخسانہ سمجھنا چاہیے۔ مفارقت کے بعد مہاجرت کا ذکر یوں کیا ہے:

آنے کا اتفاق مجبور کوردہِ کان پور میں ہوا۔ بس
کہ یہ بستی ویران، پوچ ولچر ہے۔ اشراف یہاں
عنقا صفت ناپید ہیں اور جو ہوں گے تو گوشہ
نشیں، عزلت گزیں، مگر چھوٹی امت کی بڑی
کثرت دیکھی۔ یہ طور جو نظر آیا، دلِ وحشت
منزل اس مقام سے سخت گھبرایا۔ قریب تھا جنوں
ہوجائے، تیرہ بختی روز سیاہ دکھائے....

برہمی اور بیزاری نے الفاظ میں مجبوری اور بے کسی کے ساتھ ایک شان سی پیدا کردی ہے کہ **فلورنس** سے بچھڑا ہوا **دانتے** یاد آنے لگتا ہے۔ **مقدمہ نگار** نے اس جلاوطنی کے اسباب پر اشارتاً گفتگو کی ہے، مگر اس کی وجہ تلاش معاش ہو، امرد پرستانہ معاشقے ہوں یا شاہی عتاب کا خوف، وطن سے دوری کے احساس نے **سرور** کی **داستان سرائی** میں ایک اور ضرورت شامل کردی ہے۔ اس کا لکھنا اب ان کے لیے اپنے ہوش وحواس کو جنوں سے محفوظ رکھنے کا ذریعہ بھی ہے۔

وقت کا احساس، سوزشِ محبت، جلاوطنی، زبان کی ہنرمندی اور استعاراتی پیکر تراشی اور کہانی کہنے کے عمل میں گہرا ہوتا ہوا *Involvement* فسانۂ عجائب ' کے یہ تخلیقی محرکات، **سرور** کو **جیمز جوئس** اور **رابرٹ میوزل** (Musil) کے قریب تر لے آتے ہیں (میوزل کا طویل ناول اس کو اس صدی کے اہم ترین **ناول نگاروں** میں مقام عطا کرتا ہے۔ اس ناول کا نام *The Man Without Qualities* مجھے شہزادہ **جانِ عالم** کا مختصر اور بلیغ ترین ڈسکرپشن معلوم ہوتا ہے، جسے نقادوں نے بودا، اور خود **سرور** نے عقل کا کچا کہا ہے) **رشید حسن خاں** لکھتے ہیں:

خاص بات جو همه وقت نظر میں رکھنے کی ہے
وہ یہ ہے کہ سرور نے داستان لکھی تھی، ناول
نہیں لکھا تھا۔

مجھے اس بات پر بہت اعتراض ہے۔ اگر یہ لکھی اور وہ نہ لکھا تو اس سے کیا کسر شان میں آئی؟ ہم نے یہ کیوں سمجھ لیا ہے کہ اصناف کی *Hierarchy* میں ناول کے مقابلے میں داستان ابتدائی اور کم تر صنف ہے؟ حالاں کہ انھوں نے **عزیز احمد** کا یہ بیان بھی نقل کیا ہے کہ فسانۂ عجائب 'ناول سے قریب تر ہے۔ ذرا **جانِ عالم** کا موازنہ داستان امیر حمزہ ' کے **صاحبقراں** سے کیجیے۔ **صاحبقراں** سپاٹ کردار بلکہ کردار سے زیادہ اسٹیریوٹائپ ہیں، کہیں اور سے کاٹ کر چپکائی ہوئی رنگین تصویر، **جانِ عالم** اپنے خالق کی منشا سے الگ ہو کر تقدیر تلاش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ داستانی کرداروں کی طرح بار بار دہرائے جانے والے دائروں میں نہیں گھومتا، بلکہ ناول کے انسانی کرداروں کی طرح اپنی واردات سے الجھتا ہوا، اپنے تجربے کو *Live* کرنے کی کوشش کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ مجھے تو وہ کسی وجودیت پسند ناول کا اینٹی ہیرو معلوم ہوتا ہے (منشائے مصنف اور کردار کے اپنے اندرونی تقاضوں کے درمیان تخلیقی تناؤ کو بنیاد بنا کر ڈاکٹر **نیر مسعود** نے **جانِ عالم** کی نہایت پُر لطف خود کلامی لکھی ہے، ملاحظہ ہو: شعور ' [نئی دلّی] پہلی کتاب)

فسانۂ عجائب ' کو اسلوب کی مرصع کارانہ مشکل پسندی، رعایتِ لفظی، مقفیٰ و مسجّع انداز کی وجہ سے مطعون کیا جاتا رہا ہے اور باغ و بہار ' سے حریفانہ چشمک کی بہ دولت نقادوں نے اسے کچھ زیادہ ہی برا کہا ہے بلکہ بعض نے تو اسے *Punching bag* کے طور پر استعمال کیا ہے۔ **رشید حسن خاں** نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ فسانۂ عجاب ' کی مشکل پسندی کا گلہ ہماری اپنی ناواقفیت اور سہل پسندی کا نتیجہ ہے۔ مشکل پسندی کا یہ اعتراض کھڑا کر کے، ہم نے داستان کے عناصر کی طرف توجہ ہی نہیں دی، ورنہ اس میں کئی مقام تفصیلی مطالعے کے متقاضی ہیں۔ مثال کے طور پر **مجسٹن** کے بیٹے کی داستان جو کلکتہ کی سوداگر بچی اور ایک انگریز کے عشق کے بیان میں شامل ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ **مجسٹن** کا نام محض اتفاق ہے یا 'مجسٹریٹ' کی بگڑی ہوئی شکل، جیسے سیکرٹری سکتر ہو گیا۔ وہ 'طبیب و ادیب بے بدل' مردِ دانا کا روپ ہے مگر بیٹے کو جزیرے کی شہزادی کے سراغ میں جانے سے روک نہیں سکتا۔ وہ شہزادی کس سحر کا شکار ہے کہ اپنے بیٹے کو تپنچہ کھینچ کر مار ڈالتی ہے اور **مجسٹن** کا بیٹا مسدس پڑھتا رہ جاتا ہے، آخر اپنی جان کھو دیتا ہے۔ کیا اس کہانی کے مقام و کردار اس انگریز کے لحاظ سے معمولی قسم کی رعایتِ لفظی ہیں یا ان کی کوئی علامتی معنویت ہے؟ ایسے کئی سوال حل طلب ہیں۔

اب کتاب کا متن درستی کے ساتھ قائم ہو گیا ہے تو اس کی *Hermeneutics* کی بات بھی ہونا چاہیے۔

ایسے ہی ایک تفصیل طلب مقام کا ذکر مقدمے میں اور آیا ہے، لیکن محض متنی تدوین کے مسئلے کے طور پر شہزادہ **جانِ عالم** **بندر** کے قالب میں ہے اور دنیا کی بے ثباتی پر ایک تقریر کرتا ہے۔ مرکزی داستان ایسے موڑ پر آ گئی ہے کہ یہ مقام ایک طرح سے نقطۂ عروج کی سی حیثیت رکھتا ہے۔ داستان کا یہ مقام کئی اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے۔ ڈاکٹر **سہیل احمد خاں** نے اس قلبِ ماہیت کی رمزی معنویت پر زور دیا ہے۔ **شہزادہ** اور **بندر** کی باہم تبدیلی میں ایک رمز یہ بھی نظر آتا ہے کہ یہاں داستان کی اپنی کایا کلپ ہو رہی ہے اور وہ ساون بنتی ہوئی محسوس کرتا ہے کہ اعتماد اور دوستی کی بہ دولت گرفتارِ بلا ہو جاتا ہے۔ ملکہ کے باپ کی سکھائی ہوئی ترکیب کی جس سے وہ اپنا جسم چھوڑ کر دوسرا قالب اختیار کر سکتا ہے، وزیر زادے کو بتا دیتا ہے۔ وزیر زادہ **انجمن آرا** پر مائل ہو گیا ہے۔ جوں ہی **جانِ عالم** اپنی اس قوت کا مظاہرہ کرنے کے لیے راستے میں پڑے ہوئے ایک **بندر** کا قالب اختیار کرتا ہے، وزیر زادہ **جانِ عالم** کے قالب میں داخل ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد کہانی کی کیفیت یوں قائم ہوتی ہے کہ نقلی **جانِ عالم** سارے ملک کے **بندر** پکڑوا کر قتل کر رہا ہے اور اصلی **جانِ عالم** **بندر** کی قالب میں چھپتا پھر رہا ہے۔ دغابازی اور ہوس کا پتلا وزیر زادہ جسم کو مغلوب کر چکا ہے مگر شہزادے کی روح اپنے جسم سے جلاوطن ہو کر مصائب جھیل رہی ہے۔ چڑی مار کی بیوی اور سوداگر کے پاس سے **بندر** **شہزادے** کی موجودگی کی خبر پھیل جاتی ہے، صرف اس وجہ سے **بندر** چپ رہنے کے بجائے باتیں کرتا رہتا ہے اور یوں بولنے کی وجہ سے پکڑا گیا۔ سرکاری آدمی اس بندر کو پکڑ کر لے جا رہے ہیں جہاں اسے یقینی طور پر مار ڈالا جائے گا۔ وہ اپنے جسم سے تو ہاتھ دھو ہی بیٹھا ہے، اب اس کو دوبارہ پانے کا امکان اور اپنی پوری کش مکش کے ثمرات بھی اس کے ہاتھ سے چھن جائیں گے۔ یکا یک **بندر** راستے میں لوگوں سے کلام کرنے لگتا ہے۔ **سرور** کے نزدیک **بندر** کی یہ تقریر کچھ اہمیت کی حامل رہی ہوگی چنانچہ انھوں نے 'فسانۂ عجائب' کی مختلف اشاعتوں میں اس عبارت میں خاصے اضافے کیے۔ 'فسانۂ عجائب' کے بنیادی متن میں یہ تقریر مختصر صورت میں موجود ہے، یعنی ڈیڑھ صفحے سے بھی کچھ کم میں۔ **رشید حسن خاں** اس سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ یہ تقریر شروع میں، جب پہلی بار (۱۲۴۰ھ میں) اس داستان کو لکھا گیا ہے اس وقت اس قدر مفصل نہیں تھی۔ دنیا کی بے ثباتی کا ماتم اور اس بے ثباتی کا اخلاقی پہلو، **سرور** کے اندازِ فکر میں ایک *Obsessive Concern* کی سی حیثیت

رکھتے ہیں، لہٰذا اس بات پر کوئی تعجب نہیں کہ وہ فسانۂ عجائب کے اس کلیدی موڑ پر ہونے والی تقریر کی طرف بار بار آئے اور اس میں قطع و برید کی **نیر مسعود** نے لکھا ہے:

چالیس سال تک سرور کتاب میں ردوبدل اور
حذف و اضافے کی صورت میں مداخلت کرتے
رہے۔

ان مداخلتوں کے دوران یہ مقام انھیں خاص اہمیت کا حامل محسوس ہوا ہوگا۔ **رشید حسن خاں** نے ان مداخلتوں کا سراغ لگایا ہے کہ تقریر میں اضافے کے وقت بعض اہم واقعات کی طرف اشارے شامل کر لیے گئے ہیں جیسے **نصیر الدین حیدر** کا مرنا، نعش کا رات بھر تنہا، بے گور پڑے رہنا اور **محمد علی شاہ** کے جنازے کا حال۔ داستان کے طلسمی وقت میں معاصر تاریخ کی یہ مداخلت ہمیں عجوبہ سی معلوم ہوتی ہے۔ مگر **سرور** سے لے کر طلسمِ ہوش رُبا تک سب داستانوں میں کم وبیش ایسا ہوتا آیا ہے جس سے خیال ہوتا ہے کہ ان داستانوں کے پڑھنے سننے والوں نے اس امر کو قبول کیا ہی ہوگا۔ ایسے انقلاب انگیز (یا عبرت خیز) واقعات کہ جن سے قارئین بہ خوبی واقف ہیں، ان کے حوالے کی شمولیت دنیا کی بے ثباتی کے بیان کو مزید مؤثر بنا دے گی۔ معاصر تاریخ داستان کے طلسماتی عمل میں ایک حوالہ، ایک تلمیح یا ایک اضافی تفصیل بن کر رہ جاتی ہے۔ **سرور** معاصر تاریخ کے حوالے سے اپنے نیم متصوفانہ *Vision* کو بیان کرتے ہیں، بالکل جیسے **میلان کنڈیرا** یا **انتظار حسین** کا سا ناول نگار تاریخ کے بارے میں اپنا نقطۂ نظر ناول کے اندر بن کر رکھ دیتا ہے۔ داستان اس وقت ناول بن جائے گی جب اس وژن کے بیان کے لیے تاریخی حوالہ حاوی ہو جائے گا اور طلسماتی *device* کو منسوخ کر دے گا۔ **سرور** کی ساری داستان طرازی اور لسانی ہنرمندی تاریخ کے اس حوالے کو کہانی میں دراندازہونے سے نہیں روک سکتی بلکہ اس کی بے محابا قوت کے آگے ڈھیر ہو جاتی ہے۔ کہانیاں اسی طرح وقت کی اسیر اور تاریخ کی پابند ہیں۔

سب سے زیادہ دلچسپ اور حیرت انگیز بات یہ ہے کہ **سرور** نے **بندر** کی تقریر میں اضافہ ہی نہیں کیا بلکہ اسے دوسری جگہوں پر بروئے کار بھی لائے۔ **رشید حسن خاں** لکھتے ہیں:

نصیر الدین حیدر کی موت کے بعد کیا جو حال

فسانۂ عبرت ' میں سرور نے لکھا ھے (یہ نو مطبوعہ صفحوں پر مشتمل ھے) اسے دیکھا جائے تو صاف معلوم ھوگا کہ بندر کی تقریر کے بعض اجزا یہاں لفظی صورت بدل کر نمودار ھورھے ھیں۔ اس کے بعد محمد علی شاہ (متوفی ربیع الثانی ۱۲۵۸ھ) کے جنازے کا جو حال لکھا ھے (فسانۂ عبرت ، ص:۵۵ سے ص:۵۷تک) اس میں بھت سے جملے اور عبارت کے ٹکڑے تقریباً وھی ھیں جو بندر کی تقریر کا حصہ ھیں۔

فسانۂ عبرت ' تاریخی انداز کی کتاب ہے، قصہ کہانی نہیں۔ سرور نے اس میں فسانۂ عجائب ' کا یہ ٹکڑا کیوں اور کیا سوچ کر چپکا دیا؟ بادشاہ وقت کی موت پر بندر کی تقریر دوبارہ کیسے استعمال میں آ گئی؟ یہ اتفاق مجھے بہت دلچسپ اور قیاس طلب معلوم ہوتا ہے۔ ایک ہی عبارت کو دو مختلف جگہوں پر چلانا، سرور کا شعوری فیصلہ ہو یا ان کے عجزِ بیان کا نتیجہ، تاریخ اور داستان کا یہ تال میل اپنی جگہ خوب ہے اور تاریخ تصنیف کے تعین سے زیادہ اہمیت کا متقاضی۔ اگر یہ مسالا **بورخیس** کو ملا ہوتا تو وہ اس پر اپنی *Ficciones* میں سے ایک کی بنیاد رکھ سکتا تھا جہاں افسانہ انشائیہ اور تنقیدی مقالہ گھل مل کر ایک انوکھی حیرت کو جنم دیتے ہیں یا پھر شاید **نیر مسعود** صاحب اس پر قلم اٹھائیں کہ اس موضوع کا حق وہی ادا کر سکتے ہیں۔ بہرکیف، بندر کی تقریر امکانات سے پر ہے۔

ان امکانات کو محض ایک رخ سے دیکھا گیا ہے، مثلاً ڈاکٹر **اطہر پرویز** نے اپنے مرتب کردہ فسانۂ عجائب ' میں لکھا ہے:

بندر کی تقریر کا پورا حصہ غور سے پڑھنے کے بعد، احوال محمد علی شاہ کا وہ حصہ پڑھا جائے جہاں محمد علی شاہ کے جنازے کے جلوس کا ذکر ھے۔ یہ بیان تقریباً اسی لب ولھجہ میں ھے

جس میں سرور نے بندر کی تقریر لکھی ہے۔
ظاہر ہے کہ یہ 'فسانۂ عجائب' سے منقول نہ
ہوگا بلکہ یہاں 'فسانۂ عبرت' میں لکھنے کے بعد
سرور کو اپنے فلسفیانہ خیالات کو پیش کرنے
کا خیال آیا کہ اسے 'فسانۂ عجائب' جیسی شہرۂ
آفاق کتاب میں استعمال کیا جائے۔

رشید حسن خاں نے یہ اقتباس نقل کرنے کے بعد تسلیم کیا ہے کہ ان دونوں کتابوں کے بہت سے اجزا کے متعلق قطعیت کے ساتھ یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ کون سا بیان کب لکھا گیا لیکن تاریخی شواہد سے وہ اس نتیجے پر پہنچ جاتے ہیں کہ **بندر** کی تقریر کے جو اجزا 'فسانۂ عبرت' میں بھی ہیں وہ 'فسانۂ عجائب' سے منقول ہیں یا اس کا نقشِ ثانی ہیں۔ یہ سوال کہ ایک متن کو دوسرے پر زمانی فوقیت حاصل ہے، خشک، مدرسانہ، موشگافی کے اندر فی الاصل یہ عمیق مسئلہ پنہاں ہے کہ افسانوی بیان کی وجودیات (*Ontology*) کیا ہوتی ہے؟ میرا قیاس کہتا ہے کہ سرور نے پہلے 'فسانۂ عجائب' میں **بندر** کی تقریر لکھی ہوگی اور اس کے بعد اس عبارت کے ٹکڑے 'فسانۂ عبرت' کے مصرف میں لے آئے ہوں گے، اس لیے کہ **بندر** کے تقریر کرنے اور اپنی تقریر میں موعظت نہ صرف کہانی کے اس موڑ کے لحاظ سے فطری اور عین مناسب ہے بلکہ یہ ایک باقاعدہ ادبی رسم (*Convention*) ہے جس کی سند اور پیش مثالی موجود ہے۔ **سرور** نے وہی کیا ہے جو کہانی نے ان سے کروایا ہے۔ وہ کہانی کے بے مثالی گواہ ہیں۔ میں اس نتیجے پر اس لیے پہنچا ہوں کہ تھانگ عہد کا ایک گم نامی چینی مصنف سفید **بندر** کی داستان لکھ چکا تھا۔

بیان کیا جاتا ہے کہ چین کے تھانگ شاہی عہد میں (۶۱۸ تا ۹۰۷ء) نوجوان دانش ور سرکاری ملازمتوں کے امتحانات میں شریک ہوتے وقت، ممتحن پر اچھے اثر ڈالنے کے لیے اپنے لکھے ہوئے مضامین اور کہانیاں ان کے ملاحظے کے لیے پیش کرتے تھے۔ اس رسم کی وجہ سے غالباً یہ ہوگی کہ دانش ور ممتحنین پر ان کی تخلیقی صلاحیت، قوتِ مشاہدہ، تاریخی معلومات، منطقی استدلال اور اعلیٰ نثر نگاری کی وہ صفات ظاہر ہوں جن پر **کنفیوشس** نے بہت زور دیا ہے۔ (آج شاید ہمیں یہ طریقہ

عجیب معلوم ہو، مگر رجب **علی بیگ سرور** کے لیے یہ بات اجنبی نہ ہوگی، کیوں کہ ان کو بھی فسانۂ عجائب ' دربار میں پیش کر کے انعام کی توقع تھی) تھانگ عہد کی کئی ایک کہانیاں باقی ہیں۔ تو **کوانگ تھینگ** کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے بہت سی کتابیں تحریر کی تھیں، مگر اب اس کی صرف چند کہانیاں ہی ملتی ہیں (اس انجام میں **سرور** اس کے شریک ہیں کہ فسانۂ عجائب ' کے علاوہ ان کی باقی کتابوں کو اب صرف محقق پڑھتے ہیں) جدید چین کے نقادوں نے ان کہانیوں میں 'وافر نظریاتی مواد'، 'جاگیر دار طبقے کے تصاذات اور 'زندگی کی جان دار عکاسی' کا اعتراف کیا ہے، لیکن اس شکایت کے ساتھ، جو بیجنگ سے حال ہی میں شائع ہونے والے **تھانگ** کہانیوں کے **اردو** ترجمے کے دیباچے میں بھی دہرائی گئی ہے:

ان (کھانیوں) میں زبان اس درجه مرصّع اور
پُرتکلف استعمال کی گئی ھے که ان سے محض
اعلیٰ طبقے کے لوگ ھی محظوظ ھوسکتے تھے۔

اس شکایت کو سن کر ایسا لگتا ہے کہ کوئی **ترقی پسند نقاد** ہمارے داستانی ادب کا ذکر کر رہا ہے۔ کم فہم اور بے بہرہ تنقید بھی، بد مذاقی کی طرح ہر معاشرے اور ہر عہد میں موجود ہے بلکہ شاید آفاقی ہے۔

سفید بندر کی داستان ' کے مصنف کے بارے میں کچھ نہیں معلوم (مجھے اس بات کی فکر ہے کہ وہ امتحان میں پاس ہوا کہ نہیں؟) اور یہ کہانی کسی مجموعے میں بھی شامل نہیں ہوئی، یہاں تک کہ سونگ عہد میں اسے تائی پنگ ' مجموعے میں شامل کیا گیا۔ قصے کا خاکہ یوں ہے **اویانگ خہ** نام کا افسر جنوبی خطے میں فوجی مہم کے دوران، خطرناک علاقے میں بہت دور تک نکل جاتا ہے، جہاں ایک دیوقامت **سفید بندر** اس کی خوب صورت نوجوان بیوی کو اٹھا لے جاتا ہے۔ سال بھر کی تگ و دو کے بعد **اویانگ بندر** کا سراغ پالیتا ہے اور دوسری مغویہ عورتوں کی مدد سے **بندر** کو باندھ کر 'اس کی ناف کے کچھ نیچے نازک مقام' پر تلوار کا وار کر دیتا ہے۔ مرنے سے پہلے **بندر اویانگ** کو بتاتا ہے کہ اس کی بیوی حاملہ ہے۔ سال بھر بعد اس کی بیوی **بندر** کی شکل کے بچے کو جنم دیتی ہے جسے **اویانگ** کی پھانسی کے بعد **چیانگ زونگ** پرورش کرتا ہے اور بچہ بڑا ہو کر تھانگ عہد کا مشہور ادیب، خطاط اور نام ور

شخصیت بن جاتا ہے۔ بیان کیا جاتا ہے کہ یہ کہانی تھانگ عہد کی مشہور شخصیت پر طنز ہے جس کا چہرہ مہرہ **بندر** کا سا تھا۔ اس کہانی کی بازگوئی 'جینے کی اهمیت' والے **لن یوتانگ** نے بھی کی ہے اور اسے **افسانہ** بنا کر چھوڑا ہے۔ اس کہانی کے بارے میں جدید چین کا دانش ور اور ادیب **لوشون** جس نے عہدِ قدیم کی کئی کہانیوں کو نئے انداز سے لکھا ہے، اپنی مشہور اور مؤقر تصنیف چینی افسانوی ادیب کی مختصر تاریخ ' میں رقم طراز ہے:

اویانگ خاندان کے کسی دشمن نے یہ کھانی لکھی ھوگی اور اس سے ظاھر ھوتا ھے کہ لوگوں کا مضحکہ اڑانے کی خاطر کھانیاں ایجاد کرنے کا دستور چین میں خاصا پرانا ھے۔[۳]

اسی خیال کی بازگشت تھانگ کہانیوں کے محولہ بالا اردو ترجمے میں بھی ہوئی ہے، جہاں اس کہانی کے بارے میں فقط یہی ایک فقرہ لکھا گیا ہے: "تھانگ عہد میں ادب کا استعمال ایك سیاسی حربے کے طور پر بھی ھوا تھا۔" اور یہ ایک فقرہ بھی خوب ہے کہ اپنے موضوع سے زیادہ اپنے کہنے والے کے بارے میں ایک پورا دفتر کھول رہا ہے۔ سیاسی طنز کا حربہ اس کہانی کی بعض باریک تفصیلات کی تشریح و تفہیم میں مددگار نہیں ہوتا، مثلاً **بندر** کے معمولات کا یہ بیان (جس میں خطاطی سے دلچسپی کا ذکر بھی ہے):

روزانہ صبح بندر منہ ھاتھ دھونے کے بعد سفید لباس اور ٹوپی پھن لیا کرتا تھا۔ سردی ھو یا گرمی وہ ایك ھی لباس پھنا کرتا تھا۔ اس کے جسم پر کئی انچ لمبے سفید بال تھے۔ غار کے اندر وہ لکڑی کی تختیوں پر کندہ تصویری خط کو پڑھا کرتا تھا جس کی تحریر کوئی بھی نہیں پھچانتا تھا۔ پڑھنے کے بعد وہ ان تختیوں کو پتھر کی ایك سل کے نیچے رکھ دیتا تھا۔ جس دن

مطلع صاف ہوا کرتا اس دن وہ دونوں ہاتھوں سے تلوار چلانے کی مشق کیا کرتا۔ دونوں تلواریں بجلی کی طرح گھومتی ہوئی اس کے چاروں طرف چاند کے نور کا ہالہ سا بنادیتی تھیں۔ وہ ہر طرح کی چیزیں کھا سکتا تھا۔ مگر خشک میوہ اور کتّوں کا خون اس کی مرغوب ترین غذا تھی۔ وہ دوپہر کے وقت غائب ہوجاتا تھا اور دوچار ہزار میل گھومنے کے بعد رات گھر واپس آجاتا تھا۔ یہ اس کا روز مرّہ کا معمول تھا۔ جب کبھی کسی حسین اور خوب رُو دوشیزہ پر اس کی نظر پڑجاتی تو پھر وہ اسے حاصل کرکے ہی دم لیتا تھا۔ رات کو وہ باری باری سبھی عورتوں کے ساتھ ہم بستری کیا کرتا تھا۔ اگر چہ اس کی زبان پر بندروں کی نسل کا اثر موجود تھا مگر پھربھی وہ بڑے صاف لہجے میں گفتگو کرسکتا تھا۔

تفصیلات کی یہ لذت، سیاسی طنز کے ہدف سے آگے نکل کر داستان سازی کے عمل میں داخل ہوگئی ہے، جس کی طرف **لوشون** نے کوئی اشارہ نہیں کیا۔ خطاطی کا قدر شناس یہ **بندر** تقریر کا جویا بھی ہے۔ **اویانگ** کے ہاتھوں زخمی ہونے کے بعد، اپنی موت کو نزدیک پاکر وہ کہتا ہے: "یہ سب کچھ قدرت کی مرضی سے ہوا ہے، ورنہ تم مجھے کسی بھی حالت میں نہیں مارسکتے تھے۔" اس راضی بہ رضا جملے سے بہت پہلے اسے موت کا احساس ہوجاتا ہے: "اس سال موسم خزاں میں جب پت جھڑ شروع ہوا تو سفید بندر بڑا افسردہ اور مایوس نظر آنے لگا۔" چودھویں کی رات کے کچھ دن بعد پتھر کی سل کے نیچے آگ لگ جانے سے

تمام تختیاں جل جاتی ہیں۔ وہ عورتوں سے دو دو باتیں کرتا ہے: "اب یہ عورت حاملہ ہوچکی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ میری موت قریب ہے۔" اس نے سبھی عورتوں پر ایک طائرانہ نظر ڈالی اور کچھ دیر تک روتا رہا۔ پھر اپنی بات جاری رکھتے ہوئے بولا:

> پہاڑ بالکل سنسان اور سیدھا ہے۔ پہلے یہاں آنے کی ہمت کسی میں نہ تھی۔ اس کی چوٹی پر کھڑے ہوکر میں نے گھاٹی میں بھیڑوں، شیروں اور دوسرے جنگلی جانوروں کو تو دیکھا ہے مگر ابھی تک کسی لکڑہارے کو اوپر آتے نہیں دیکھا۔ اگر خدا کی مرضی نہ ہوتی تو اس ویران اور سنسان جگہ پر بھلا آدمی کس طرح پہنچ سکتا تھا؟"

اپنی اس تقریر کے دوران **سفید بندر** ایک اور عجیب جملہ کہتا ہے:

> پہاڑ کے دیوتا نے مجھے بددعا دی ہے کہ میں مرجاؤں گا۔ لیکن اگر مجھے دوسرے دیوتاؤں کی مدد مل جائے تو شاید میری جان بچ سکتی ہے۔

دیوتاؤں کی مدد نہیں ملتی اور وہ خدا کی مرضی کو قبول کرلیتا ہے۔ دیوتاؤں کی بے ثباتی، ارادے کا مشیت ایزدی کے سامنے فسخ ہونا اور موت کی اٹل حقیقت اس تقریر سے مترشح ہیں۔ شاہی خاندان یا صاحبِ اقتدار لوگوں کے بارے میں گم نام مصنف کے خیالات کہانی کے عمل میں دب گئے ہیں۔ آخر میں اگر کچھ باقی رہ گیا ہے تو وہ **بندر** کی تقریر ہے۔

نقادوں کے تجزیے، سیاسی کش مکش، اہلِ اقتدار کے عروج و زوال، اس جزر و مد سے دانش وروں کی وابستہ توقعات، ان کا زہر خند اور اہلِ دنیا کو عبرت دلانے کے لیے متوجہ کرنا یہ تمام سلسلے **بندر** کی تقریر میں ضمنی تفصیلات بن جاتے ہیں۔ **بندر** کی تقریر کہانی سنانے کا عمل ہے جو بہرصورت 'محض خیالات' سے افضل ہوتا ہے۔ ڈاکٹر **اطہر پرویز** کے محولہ بالا اقتباس میں وہ یہ فرض کیے لے رہے ہیں کہ چند ایک

'فلسفیانہ خیالات' جو مصنف کو تاریخ نویسی کے دوران آئے وہ کہانی میں چسپاں کر گئے۔ کہانی کا عمل اس کے بالکل برخلاف بھی کارفرما ہوسکتا ہے۔ کہانی لکھنے کے دوران مصنف کو چند فلسفیانہ خیالات آئے، جن سے اس نے اپنی تاریخی کتاب میں بھی استفادہ کیا۔ کہانی کا عمل تفلسف سے مانع نہیں، بلکہ تجربے کے تفلسف کا مستند طریقہ ہے۔ **بندر** کی تقریر لکھتے ہوئے **سرور** اس نکتے کو پا چکے تھے جیسے کہ اس کے بعد آنے والے بعض **افسانہ نگاروں** نے بھی پایا۔ **بندر** کی تقریر کیا، پوری ایک کہانی **سید رفیق حسین** نے 'آئینۂ حیرت' میں لکھی ہے۔ **بندر**، شہری انسان اور محروم دیہاتی انسان کے باہمی تفاعل سے مرتب ہونے والی کہانی۔ یہاں **بندر** دنیا کی ناپائیداری کا نقشہ کھینچ کر سننے والوں کو عبرت نہیں دلاتا بلکہ قدرت کی اندھی قوت کا ایک مہرہ بن کر اتفاقاً زمانے کی اندوہ ناک ستم ظریفی، قسمت کے ہاتھوں انسان کی لاچاری، اپنے مال و مقام کا گھمنڈ کرنے والے انسان کی نادانی، غرضے کہ کتنی بہت ساری باتوں کا ایک مرقع سامنے لے آتا ہے۔ قضاوقدر کے وسیلے کے طور پر **بندر** اپنا کام خاموشی کے ساتھ سرانجام دے رہا ہے۔ اس لیے تقریر **افسانہ نگار** کو کرنا پڑتی ہے:

زندگی! پرعیش و پرکیف زندگی۔ بچپن کی پر
سحر بے فکر زندگی، جوانی کی مست زندگی کیا
تو اس واسطے عطا ہوئی تھی کہ وقت آخر تیری
یاد کے تازیانے پشت خمیدہ کی دھجیاں اڑائیں۔

جوشِ تقریر میں وہ بڈھی **بندریا** سے بھی خطاب کر بیٹھتا ہے۔ **بندریا** کی او، او، خی، خی، درجِ گزٹ ہوتی ہے، نیم پاگل پروفیسر **دوبے** شعور کی رو میں بہکے چلے جاتے ہیں۔ **بندریا** کی محرومی اور خاموشیِ انتقام سے **قریشی صاحب** کا بچہ ان ڈھٹیالوں میں پہنچ جاتا ہے جنھیں نیم وحشی اور جانور سے بدتر سمجھا گیا تھا۔ قدرت کا یہ انتقام ہے کہ **قریشی صاحب** جن دیہاتیوں سے گھن کھا رہے تھے، ان کا بچہ اب ان ہی لوگوں میں پلے پڑھے گا۔ انسان کا یہ زوال **انتظار حسین** کے ہاں واضح تر ہے۔ 'آخری آدمی' میں انسان اپنی برخود غلط نافرمانی اور سراسر شرارت کی پاداش میں **بندر** بن رہا ہے۔ **الیاسف** نے پہچان لیا ہے کہ وہ **بندروں** میں منقلب ہوجانے والی بستی میں اکیلا آدمی ہے اور اس نے بولنے یا نصیحت کرنے کے بجائے خاموش رہنے کا وتیرہ اختیار کیا ہے۔

الیاسف کے تئیں لفظوں کی قدر جاتی رهی که
اب وه اس کے هم جنسوں کے درمیان رشته نهیں
رهے تهے اور اس کا اس نے افسوس کیا۔ الیاسف
نے افسوس کیا، اپنے هم جنسوں پر اپنے آپ اور
لفظ پر۔ افسوس هے ان پر به توجه اس کے که وه
لفظ سے محروم هوگئے۔ افسوس هے مجھ پر به
وجه اس کے که لفظ میرے هاتھوں میں خالی برتن
کی مثال ره گیا اور سوچو تو آج بڑے افسوس کا
دن هے که آج لفظ مرگیا اور الیاسف نے لفظ کی
موت کا نوحه کیا اور خاموش هوگیا۔

لفظ مر چکا ہے اور **بندر** نے چپ سادھ لی ہے۔ **بندر** بول پڑا تو وہ مرجائے گا، یہ خیال نیپال کی ایک لوک کہانی میں بھی موجود ہے۔ (**کرن سکیہ اور لنڈا گریفتھ** کی مرتب کردہ **ٹیلز** آف کٹھ منڈو ' کہانی نمبر:۶) **بندر** بولنا جانتا ہے مگر چپ ہے اور اپنے مالک کی ضد پر مجبور ہو کر بولنے کی قیمت اپنی زندگی کی صورت دے گا۔ **بورخیس** کے دوست، لاطینی امریکی **افسانہ نگار لیوپولڈولوخونیز** (*Lubones*) نے اپنے افسانے 'یزور' (Yzur) میں دکھایا ہے کہ ایک سائنس دان کو یقین ہو جاتا ہے کہ **بندر** بولنا جانتے ہیں مگر انسان کے ظلم کی وجہ سے نہیں بولتے۔ وہ ایک **بندر** کو بولنا سکھاتا ہے لیکن برسوں کی مشقت کے بعد بھی وہ مرتے ہوئے **بندر** کی زبانی صرف یہ الفاظ سن پاتا ہے: "آقا میرے آقا..." **اشفاق احمد** کے افسانے 'بندر لوگ' تک آتے آتے **بندر** کے کلام کرنے کا امکان معدوم ہو جاتا ہے۔ **سرور** سے لے کر **اشفاق احمد** تک یعنی **بندر** کی تقریر اور اس قوت کے زائل ہوتے ہوئے یکسر گم ہو جانے تک، ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں جو مختلف **افسانہ نگاروں** نے اپنے اپنے **افسانوں** میں بیان کر دی ہیں۔ **سرور** کے ہاں **افسانہ نگار** حادی و ناصر ہے کہ بادشاہوں کی موت کا بیان بھی **بندر** کی تقریر کے ذیل میں آتا ہے۔ **اشفاق احمد** کے ہاں **بندر** کو بولنے کا موقع نہیں ملتا اس لیے کہ **افسانہ نگار** ہی مسلسل بولے چلا جا رہا ہے، اس کے جوشِ کلام کے مارے **افسانہ** پچھڑ گیا ہے۔ **بندر** کی بلا **افسانہ**

نگار کے سر آ گئی ہے۔افسانے پراس سے زیادہ براوقت اور کیا پڑ سکتا ہے؟
شیکسپیئر نے 'کنگ جان' میں ایک مقام پر لکھا ہے:

"Another lean unwash 'd artifice
cuts off his tale and talks of arthun's
death"

سرور ایسے artificer نہ تھے کہ کہانی روک کر بادشاہ کی موت کا ذکر شروع کر دیں۔انھوں نے بادشاہوں کی موت جیسے مہتم بالشان واقعات کو **بندر** کی تقریر کا ایک حوالہ بنا دیا،اتنا مستند حوالہ جو تاریخی کتاب میں بھی حرف بہ حرف دہرایا جا سکتا ہے۔یہ افسانویت کا اعجاز ہے اور **سرور افسانہ نگاری** کے اس فن کے محرمِ راز جس کا شعور ہمارے دور کے **افسانہ نگاروں** سے بھی گم ہوا جا رہا ہے۔اسی لیے 'فسانۂ عجائب' کا نئے اور مستند ایڈیشن میں چھپنا میرے لیے اتنا بڑا واقعہ ہے کہ ایک بالکل نئی دریافت۔واقعی **بندر** بول پڑا ہے اور اس **بندر** کی تقریر بھی کیا دل پذیر ہے،کیا 'فسانۂ عجائب' ہے۔

حواشی

۱۔ استاد کا مشن /ترجمہ:**اعجاز احمد**،ادب لطیف [لاہور] جون ۱۹۶۳ء
۲۔ مُذاکرہ، کتاب نما [دہلی] اگست ۱۹۹۰ء
۳۔ چینی افسانوی ادب کی مختصر تاریخ / انگریزی ترجمہ:**بیجنگ** ۱۹۷۶ء،باب ہشتم۔

اردو میں مہجری ادب

ایک نئی جہت

جاوید دانش *

اردو کی نئی بستیاں، جواب نئی نہیں رہیں، ان میں آباد قلم کاروں وفن کاروں کے درمیان اور مین لینڈ یعنی ھندوستان کے قلم کاروں کے ہمراہ صحت مند رابطہ قائم رکھنا نہ صرف مقتضائے وقت ہے بلکہ ایک طرح کا چیلنج بھی ہے۔ زبان، ادب اور ثقافتی قدروں کی آبیاری وحفاظت کے لیے ضروری ہے کہ اس راہ میں درپیش چیلنجوں کو فراخ دلی اور کھلے ذہن سے قبول کیا جائے تا کہ **ڈیجیٹل پلیٹ فارموں، تعلیمی** اور **ثقافتی اقدامات، ملٹی لنگول فیسٹیولز، سیمیناروں** اور **پوڈکاسٹوں** کے ذریعے رابطے مستحکم بنانے کی تدبیروں پر بھی غور وخوض کیا جا سکے۔

مہجری ادب کی وساطت سے مشرقی اور مغربی ثقافتوں کے درمیان ایک پل قائم کیا جا سکتا ہے، جس سے دونوں دنیاؤں کے لوگ ایک دوسرے کو بہتر طریقے سے سمجھ سکیں۔ **مہجری ادب** نئی نسل کو اپنی زبان اور ثقافت سے جوڑنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔

آج کا **مہجری ادب** نہ صرف ہم عصر ہے بلکہ اپنے موروثی اثاثے کا امین بھی ہے۔ تازہ دم اور جدید ڈیجیٹل دور میں **سوشل میڈیا، آن لائن وییناروں، بلاگز، ای بکس، آڈیو**

* کینیڈا، نارتھ امریکہ

بکس ، آن لائن کلاسوں ، آن لائن ڈرامہ ورکشاپوں ، ادبی ترجموں اور دینیات کی تعلیم ،ان سب سے کارآمد اور ضروری ڈیجیٹل لائبریریاں روزمرہ کی زندگی کا حصہ بن چکی ہیں۔

جیسے جیسے دنیا سکڑتی جارہی ہے، مہاجرت اسی قدر تیزی سے بڑھتی جارہی ہے۔گلوبلائزیشن کے اس دور نے ڈیجیٹل کے عمل کو اتنا تیز کردیا ہے کہ تحریر اب کتابت، ان پیج ، ٹچ اسکرین ، وائس ڈکٹیشن سے گزر کر مصنوعی ذھانت (*Artificial Intelligence*) کی کشیدہ کاری پر انگشت بدنداں ہے۔ وہ دن دور نہیں جب ہمارے سوچتے ہی کمپیوٹر اسے اسکرین پر پیش کردے گا،دروغ بر گردنِ اے آئی سسٹم۔

ڈسپورا لٹریچر یا مہجری ادب کیا ھے؟

مہجری ادب غیر ملکوں میں بسنے والے ادیبوں اور شاعروں کے تجربات اور جذبات کو بیان کرتا ہے اور تارکینِ وطن کی شناخت، جلا وطنی اور ثقافتی کشمکش کے موضوعات کو بھی رقم کرتا ہے۔ ایسے ادیب جو ہجرت کرکے یورپ اور شمالی امریکہ یا دیگر ممالک میں بس گئے ،مگر اپنی تحریروں کی بدولت اردو زبان و ثقافت سے جڑے رہتے ہیں۔ اردو میں ہجرت یا نقلِ مکانی کے ذکر پر اکثر ۱۹۴۷ء کی ہجرت اور ستم ظریفی کو سوچتے یا لکھتے ہیں،اور یہ بھی کہہ دیتے ہیں کہ یہ کوئی نیا موضوع نہیں، اس پر بہت کچھ لکھا جاچکا ہے۔

آج ہم جس مہجری ادب کی بات کرتے ہیں وہ ۷۰ء کے دہائی کی ہجرت ہے جو یورپ، امریکہ اور امارات کی نقلِ مکانی کا قصۂ پارینہ ہے، جسے سنجیدگی سے سمجھنے کے بجائے یہ بھی کہہ دیا جاتا ہے کہ دیارِ غیر میں جو ہو رہا ہے، وہ ہمارے لیے غیر ضروری ہے، ہم اس سے کیسے رِلیٹ کریں، یہ تحریر ہماری دلچسپی کی نہیں،اور کیوں ہو؟

مہجری ادب میں زبان و بیان پر بھی کچھ اعتراضات کیے گئے ہیں جن میں کہا گیا ہے کہ اب انگلش کی آمیزش سے زبان پاکیزہ نہیں رہی۔ حالانکہ اردو میں دوسری زبانوں کے لفظوں کو بڑی فراخ دلی سے قبول کرنے کی وسعت اور روایت رہی ہے۔ بقول جوگندر پال وہ ایک جگہ کہتے ہیں کہ میں سن رہا تھا کہ ایک مولانا اچکن کا اوپری بٹن تک بند کرکے ایک سیمینار میں فرمارہے تھے کہ بھائی وہ زبان کہاں جو گنگا اور جمنا سے دُھلی ہوتی تھی اب زبان پاکیزہ کہاں۔مگر وہ گنگا جمنی زبان ان وقتوں کی یاد دلاتی ہے جب زمین ہموار تھی، اونچی نیچی نہیں تھی قیام پذیر تھی اور اس ٹھہرے ٹھہرے

وقت میں صرف وہی زبان ممکن تھی۔ جب زندگی اس قدر الٹی سیدھی ہو جائے تو اس زبان پر اصرار کرنے سے آپ آج کی زندگی کی Genius کو ظاہر نہیں کر سکتے۔ اس اعتبار سے میں سمجھتا ہوں کہ مہجری ادب لکھنے والوں کے یہاں جو زبان کا لہجہ ہے تازہ ہے وہ بہت سبک انداز میں اپنی بات کرتے چلے جاتے ہیں۔ یہ زبان کا ایک بڑا خوش گوار موڑ ہے۔ نئے محاورے خود بخود بنتے چلے جاتے ہیں۔ **مہجری ادب** نے **اردو** میں نئے الفاظ، نئے موضوعات اور نئی دنیا کے منظر نامے میں مزید اضافہ کیا ہے۔

یہ بھی دیکھنے کی ضرورت ہے کہ **مہجری ادب** کے قلم کاروں کے مسائل کیا ہیں اور کیسے وہ اپنے ماضی اور حال کو اپنی تحریروں میں زندہ رکھنے میں سرگرداں ہیں؟

کینیڈا ہو یا کوئی بھی مغربی پڑاؤ، تارکینِ وطن یعنی مہاجرین کا ایک قافلہ ابھی پوری طرح اپنے ساتھ لائے کلچر، مذہبی فکر اور زبان و ادب کو الماریوں سے آراستہ کر رہا ہوتا ہے کہ ایک اور تازہ دم قافلہ ساحل پر نمودار ہو جاتا ہے۔ یہ ایک مسلسل عمل اور دقت طلب کاوش ہے۔

نئی آبادکاری اور نئی بستیوں میں خواہ اپنے دسترخوان کے لیے مرچ مسالوں اور حلال گوشت کی تلاش ہو یا اپنے بچوں کے لیے اپنے طرز و فکر اور دینیات کی جستجو یا خود اپنی شناخت برقرار رکھنے اور اپنی زبان و ادب کی آبیاری کا مرحلہ ہو، یہ سارے آموختے ایک ساتھ یاد رکھنا اور دہراتے رہنا جوئے شیر لانے سے کہیں زیادہ دُشوار ہے۔

پہلی نسل روٹی روزی اور آبادکاری کے عمل میں سرگرداں و مصروف ہوتی ہے، اسی تگ و دو کے دوران، شادی بیاہ، اولاد کی خوش بخت آمد، پھر وقت کے ساتھ شکست و ریخت کا سلسلہ، شادیوں اور رشتوں کی ناکامی، طلاق، سنگل مدرس کی جا بجا آزمائش، تیزی سے بڑھتی ہوئی عمریں، مڈل ایج کرائسز اور ان سب سے الگ ایک مشکل سے سنبھلنے والی سیکنڈ جنریشن کی رسہ کشی، پرانی قدروں سے بیزاری، اجنبیت، دہری زندگی کے لیے مجبور بچے، گھر پر والدین کی ٹوٹتی بکھرتی ثقافت، باہر کی چکا چوند میں اسکول اور کالج کی برق رفتار زندگی، آزادی اور نئی باز یافت اور ان سب کے ساتھ ذہنی کشمکش اور تنازعات سے نبرد آزما نئی نسل کے بچے۔ خوش قسمت ہیں وہ خاندان جو اس تحیر اور تغیّر کے آزمایشی طوفان سے بِنا جذباتی ٹوٹ پھوٹ کے بچ نکلتے ہیں۔

تارکینِ وطن یا مہاجرین، چونکہ بنیادی طور پر زیادہ حساس اور فکرمند واقع ہوتے ہیں بلکہ احساسِ کمتری کا شکار بھی ہو جاتے ہیں اور مقامی آبادی سے زیادہ ان میں ذہنی توازن کھو بیٹھنے کا خطرہ

خاصا لاحق ہوجاتا ہے۔

راقم ۱۹۷۸ء میں گھریلو ذمہ داریوں کی وجہ سے شمالی امریکہ ہجرت کرنے پر مجبور ہوا تھا۔ پڑاؤ کا پہلا مرحلہ روٹی روزی اور باعزت آبادکاری کا تھا۔ اس سے نبرد آزما ہونے میں دس برس کا عرصہ لگا۔ مگر ان دس برسوں نے قیمتی تجربات اور تازہ فکر سے نوازا۔

۱۹۹۰ء میں میرے ڈراموں کا پہلا مجموعہ: ہجرت کے تماشے [لاہور] سے شائع ہوا، مگر وطنِ عزیز کے شرفا اور کچھ اساتذہ کو اس کا عنوان پسند نہیں آیا، یعنی 'ھجرت'، جیسے مقدس لفظ کو تماشا سا بنا دیا۔ پھر حسنِ اتفاق کہیے کہ **پروفیسر محمد حسن** کی نظر جب اس کتاب پر پڑی تو انھوں نے اپنے رسالے عصری ادب 'میں اس پرپُر مغز تبصرہ شائع کیا:

> ڈرامے ان تھذیبی اقدار کی کشمکش کو پیش کرتے ھیں، جو ایك معاشرے سے نکل کر دوسرے معاشرے میں آباد ھونے سے پیدا ھوتی ھے اور پرانی اور نئی نسل کے درمیان نئے فاصلے اور انوکھے مسائل پیدا کرتی ھے۔ان ڈراموں میں " آئینِ نو سے ڈرنے اور طرزِ کھن پر اڑنے " کے خلاف آواز بلند کی گئی ھے۔ ان میں حال اور مستقبل کشادہ جبینی اور خندہ پیشانی سے قبول کرنے کا حوصلہ موجود ھے! فکرِ فردا اور یادِ ماضی سے آباد ان تمثیل پاروں میں ایسے فن کار کی دردمندی نمایاں ھے۔ جسے "حسن سے بھی لگائو ھے اور زندگی بھی عزیز ھے"۔معاشرے کی تبدیلی سے پیدا شدہ تھذیبی کشمکش کی یہ آواز پھلی بار اردو ڈرامے میں ابھری ھے!

اس تبصرے کے چھپنے کے بعد ماہرین کی توجہ ہجری ادب میں ڈرامے کی طرف ہوئی جس کے نتیجے میں پھر سے اس موضوع پر گفتگو کا راستہ ہموار ہوا۔ **اردو ڈراموں کا ایک انتخاب** این سی پی یو ایل کی طرف سے ۱۹۹۸ء میں شائع کیا گیا جسے **محمد حسن** نے ترتیب دیا تھا۔ اس انتخاب میں ڈراما 'بڑا شاعر چھوٹا آدمی' بھی شامل ہے۔ اس ڈرامے کے تعلق سے ہم نے

مقامی کینیڈین آرٹسٹوں کی مدد سے ایک فیچر فلم بھی پروڈیوس کی جو ٹورنٹو میں بڑی کامیابی سے سینما گھروں میں دکھائی گئی۔

ڈراما محض لکھنے کی صنف نہیں، اس کا اسٹیج ہونا بھی کس قدر ضروری ہے، ورنہ یہ کتاب کے صفحۂ پارینہ میں دم توڑ دیتا ہے۔ دیارِ غیر میں سب سے بڑا مسئلہ اردو بولنے والے اداکاروں کا چالیس سال پہلے بھی تھا اور آج بھی ہے۔ اول تو لوگ ملتے نہیں، اور اگر مل بھی جائیں تو ان کا تلفظ درست نہیں ہوتا۔ ڈراما لکھنے سے زیادہ، تیار کروانا بڑا کٹھن مرحلہ ہوتا ہے۔ راقم کے ڈراما گروپ 'رنگ منچ کینیڈا' کے زیادہ تر اداکار اردو داں طبقے سے نہیں ہوتے تھے۔ اس لیے ہم نے ان کے ساتھ تلفظ اور ڈائلاگ صحیح ادا کرنے کی کلاس شروع کی۔ ساتھ ہی گراؤنڈ لیول یعنی زمینی سطح پر ہیریٹیج اردو اسکول کے بچوں کو ڈرامے کے ذریعے اردو پڑھانا بھی شروع کیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ اِن کلاس ڈراما تھراپی کا آغاز بھی کیا۔ اس سے ان بچوں میں نہ صرف زبان کے صحیح تلفظ سے شغف پیدا ہوا بلکہ اپنی قدروں سے قلبی لگاؤ اور دلچسپی بھی پیدا ہوئی۔ یہ تجربہ خاصا کامیاب رہا۔

مہجری ادب میں شاعری کا اچھا خاصا تجربہ ہوا، اور اس تجربے کے نتیجے میں کتابوں کی تعداد میں روز افزوں اضافہ بھی ہوتا چلا گیا۔ اِن میں افسانوں کے مجموعوں کے علاوہ کچھ ناول اور تنقید و سفرنامے بھی لکھے گئے اور قدیم کلاسیکی مواد کو نئے پیراہن سے آراستہ کر کے اشاعت کی منزل سے گزارا گیا۔ مگر ڈرامے کے میدان میں ابھی تشنہ لبی باقی ہے۔ ایسا نہیں کہ شہر میں اردو اور ہندی ڈرامے اسٹیج نہیں ہوتے، مگر ان کا پلاٹ ہندو پاک کی کہانی یا وہاں کی اسکرپٹ ہوتی ہے۔ یہاں کی بود و باش پر بات نہیں ہوتی۔

پچھلے چالیس برسوں سے مہجری ڈراموں کا کوئی مجموعہ سامنے نہیں آیا۔ یہاں، چھوٹا منہ بڑی بات، صرف راقم الحروف کے دو مجموعے: ہجرت کے تماشے اور چالیس بابا ایک چور 'شائع ہوئے ہیں۔

مجموعہ: ہجرت کے تماشے ' کے تین ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ اس کا بنگلہ ترجمہ: بھوبا' کے نام سے آ چکا ہے۔ حال ہی میں چالیس بابا ایک چور -II' بھی شائع ہوا ہے۔ اس کا انگریزی اور ہندی میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ اس میں شامل ایک سولو کا انیس عالمی زبانوں میں بھی ترجمہ ہوا ہے جسے نامک پبلیکیشنز نے شائع کیا ہے۔

یہ کتاب مغرب اور مشرق کے درمیان ایک مضبوط پل کا کام کر رہی ہے۔ یہ بات خاصی

خوش آئند ہے کہ دنیا کی بیش تر زبانوں کے ادیب **اردو** کے عصری رجحانات سے واقف ہو رہے ہیں۔

چالیس بابا ایک چور II (نئے اور پرانے مہجری ڈراموں کا انتخاب) سینٹرل یونیورسٹی آف گجرات، سینٹر آف ڈائیسپورا اسٹڈیز کے نصاب میں شامل کیا گیا ہے۔

مہجری ادب وقت کے ساتھ ترقی پر گامزن ہے۔ آج کے جدید ڈیجیٹل دور میں **سوشل میڈیا، آن لائن ویبینار، انٹرویوز، بلاگز، ڈیجیٹل کتابیں** اور **لائبریریاں** اس کے فروغ میں خاصا اہم کردار ادا کر رہی ہیں۔ **مہجری ادب** ایک زندہ روایت اور تحریک بن چکا ہے، جو ہجرت کے بعد بھی ادیبوں اور فن کاروں کو اپنی شناخت کے اظہار کا موقع فراہم کرتا ہے۔

ڈائیسپورا **اردو** مشاعرہ صرف **اردو** بولنے والے، وہ بھی پختہ عمر کے لوگوں میں مقبول ہے، جو نوجوان نسل کو بہت زیادہ متاثر کرنے میں ناکام رہا ہے۔ اس سے **اردو** کا محدود طبقہ استفادہ کر پاتا ہے۔ اس کے برعکس **اردو تھیٹر، داستان گوئی** اور **فلم** نہ صرف مغرب میں آباد مختلف زبانیں بولنے والوں کے درمیان مستحکم رابطہ بناتی ہے ساتھ ہی نوجوان نسل کو اپنی طرف متوجہ بھی کرتی ہے، **۔اردو** نہ بولنے والے بچے ان پیش کشوں میں حصہ لے کر اپنی جڑوں سے تعلق کو مزید مستحکم کرتے ہیں۔ اس کارکردگی میں **ڈراما** اور **افسانہ** آن لائن یا گروپ میں شامل ہو کر پڑھنے میں، زبان و بیان کے رموز سے دلچسپی اور واقفیت حاصل ہوتی ہے۔

سوشل میڈیا، فیس بک، واٹس ایپ اور **ٹیلی گرام** پر تمام لغویات کے باوجود ادب کی آموزش کا مؤثر طریقہ حاصل کیا جا سکتا ہے، حالانکہ اس کا بے جا استعمال صرف بچوں کے لیے نہیں، بڑوں کے لیے بھی غیر صحت مند ثابت ہو سکتا ہے۔

ڈائیسپورا کے ساتھ عام طالب علموں اور غیر اردو داں افراد کے لیے **آن لائن اردو کلاسوں**، مختلف یونیورسٹیوں کے **نصابوں** اور **میوزک و ٹکنگ کلاسوں** کی بھرمار بھی آخر کار سودمند بنتی جا رہی ہیں۔

مہجری ادب کے ذریعے ترجموں کا بہترین استعمال نئی نسل کو **اردو ادب** سے قریب اور مغرب کے قارئین کو **اردو ادب** کی طرف منعطف کرتا ہے۔ یہ مغربی ترجمے مشرق کے قارئین میں دلچسپی کے ساتھ ساتھ جانکاری بھی فراہم کرتے ہیں اور بین الاقوامی سطح پر صحت مند رابطے بھی قائم کرتے ہیں۔

ممتاز مفتی کی ناول نگاری

ڈاکٹر مجیب احمد خان*

ناول ایک تخلیقی صنفِ نثر ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ فنی اور اسلوبی تجربات سے گزری ہے۔ ابتدا میں **ناول** ایک سادہ بیانیہ رکھتا تھا، جس میں کہانی خطی انداز میں بیان کی جاتی تھی، کرداروں کی نفسیاتی پیچیدگیاں کم اور واقعاتی تسلسل زیادہ نمایاں ہوتا تھا۔ تاہم بیسویں صدی میں **ناول** میں مختلف تکنیکی اور اسلوبی تبدیلیاں آئیں، جنھوں نے اسے محض کہانی کے بجائے ایک پیچیدہ بیانیہ بنانے میں مدد دی۔

اردو ناول نے ابتدا میں کلاسیکی بیانیے کو اپنایا، جہاں کہانی سادہ انداز میں بیان کی جاتی تھی۔ **سرسید احمد خان** کے **اصلاحی ادب** سے لے کر **ڈپٹی نذیر احمد** اور **رتن ناتھ سرشار** تک کے **ناولوں** میں بیانیہ کی ایک خاص تکنیک نظر آتی ہے، جس میں مکالمے اور منظر کشی کو اہمیت دی جاتی ہے۔ تاہم **پریم چند** کے دور میں حقیقت پسندی کا غلبہ آیا، جس نے کہانی کے بیانیے میں زندگی کی حقیقی تصویر کشی کو مرکزی حیثیت دی۔

انیسویں صدی کے اختتام اور بیسویں صدی کے آغاز میں جب مغرب میں **جدیدیت** کی **تحریک** نے زور پکڑا، تو **اردو ناول** بھی اس سے متاثر ہوا۔ **عصمت چغتائی**، **قرۃ العین حیدر**، **عبداللہ حسین**

* ایسوسی ایٹ پروفیسر کروڑی مل کالج، دہلی

اور **انتظار حسین** جیسے **افسانہ و ناول نگاروں** نے بیانیہ میں نئی تکنیکیں متعارف کرائیں۔ سیاسی، نفسیاتی اور علامتی بیانیہ ابھر کر سامنے آیا۔ بیانیہ کے انداز میں سب سے بڑی تبدیلی خطی بیانیہ (*linear*) سے غیر خطی بیانیہ (*Non-linear*) کی طرف سفر تھا۔ **مغربی ادب** میں **جیمز جوائس** اور **ورجینیا وولف** نے **ناول** میں فلیش بیک، شعور کی رو (*Stream of Consciousness*) اور غیر متوقع زمانی جست (*Time Leaps*) کو متعارف کروایا۔ **اردو** میں اس تکنیک کو **قرۃ العین حیدر** کے **ناول** 'آگ کا دریا' میں دیکھا جا سکتا ہے، جہاں مختلف ادوار اور کردار ایک ساتھ کہانی کا حصہ بنتے ہیں۔ اسی طرح **انتظار حسین** نے 'بستی' میں ماضی اور حال کو ایک ساتھ جوڑ کر ایک غیر روایتی بیانیہ ترتیب دیا۔

کردار نگاری کے اسلوب میں بھی نمایاں تبدیلیاں آئیں۔ ابتدائی **ناولوں** میں کردار خارجی اعمال اور مکالموں کے ذریعے متعارف کروائے جاتے تھے لیکن **جدید ناول** میں ان کے داخلی جذبات، نفسیاتی کشمکش اور لاشعوری محرکات کو بھی بیان کیا جانے لگا۔ **مارسل پروست** اور **دوستوویفسکی** نے اس انداز کو **مغربی ادب** میں مقبول بنایا، جب کہ **اردو** میں **عبداللہ حسین** کے **ناول** 'اداس نسلیں' اور **قرۃ العین حیدر** کے **ناول** 'چاندنی بیگم' میں کرداروں کی نفسیاتی پیچیدگیاں اور داخلی تجزیہ نمایاں ہیں۔ زبان اور اسلوب کے حوالے سے بھی **ناول** میں خاصی تبدیلیاں ہوئیں۔ ابتدائی **ناولوں** میں رسمی اور کتابی زبان استعمال کی جاتی تھی لیکن **جدید اردو ناول** میں زیادہ فطری، محاوراتی اور علاقائی لب و لہجے کو جگہ دی گئی۔ **ناول** میں حقیقت اور تخیل کا امتزاج ہمیشہ سے موجود رہا ہے، لیکن **جدید ناول** میں اسے مزید جلا بخشی گئی۔ روایتی حقیقت نگاری کے بجائے علامتی اور تجریدی اسلوب کو اپنانے کا رجحان بڑھا۔ **اردو** میں اس اسلوب کی جھلک **نیر مسعود** کی تحریروں میں بھی ملتی ہے۔ وہیں **انتظار حسین** کے 'چاند گھن' میں تجریدیت کو ایک منفرد انداز میں برتا گیا ہے۔

اردو میں **سوانحی ناول** ایک نسبتاً کم معروف صنف ہے، لیکن اس کی جڑیں **خود نوشت سوانح** اور **فکشن** کے امتزاج سے جڑی ہوئی ہیں۔ **مغربی ادب** میں **جیمز جوائس** کے **ناول** *A Portrait of the Artist as a Young Man* اور **ٹالسٹائی** کے بعض **ناولوں** میں سوانحی عناصر پائے جاتے ہیں، جب کہ **اردو** میں اس صنف کو **ممتاز مفتی** نے 'علی پور کا ایلی' اور 'الکھ نگری' کے ذریعے ایک نئی جہت عطا کی۔ ان کے **ناول** سوانحی اور افسانوی بیانیے کا

ایک ایسا امتزاج ہیں، جہاں حقیقت اور تخیل کی سرحدیں دھندلا جاتی ہیں اور ایک انفرادی مگر گہری معنویت کا حامل بیانیہ تشکیل پاتا ہے۔ **سوانحی ناول** میں نہ صرف ایک فرد کی زندگی اور اس کے داخلی تجربات کو پیش کیا جاتا ہے، بلکہ وہ عہد، معاشرت اور فکری ارتقا کا بھی آئینہ دار ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ **ممتاز مفتی** کے **ناول** محض ذاتی کہانیاں نہیں، بلکہ وہ **اردو ادب** میں اسلوبی اور تکنیکی تجربات کی عمدہ مثال بھی ہیں۔

اردو میں **خود نوشت سوانحی ناول** کی روایت اگرچہ محدود رہی ہے لیکن اس کے اثرات **اردو فکشن** پر نمایاں طور پر محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ ابتدا میں **اردو ناول** میں سوانحی عناصر غیر شعوری طور پر شامل ہوتے رہے، جیسا کہ **ڈپٹی نذیر احمد** کے 'ابن الوقت' میں ایک فرد کی نفسیاتی اور سماجی ترقی کو سوانحی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح **رسوا** کے **ناولوں** 'امراؤ جان ادا'، 'شریف زادہ' اور 'ذاتِ شریف' میں بھی مرکزی کردار کی زندگی کے تجربات کو ایک **خود نوشت** کی طرح بیان کیا گیا ہے۔ **عصمت چغتائی** کا 'ٹیڑھی لکیر' اور **پریم چند** کا 'نرملا' بھی ایسے **ناولوں** میں شمار کیے جاسکتے ہیں، جہاں کردار کی داخلی کیفیات اور زندگی کے نشیب و فراز کو بیانیہ کا حصہ بنایا گیا ہے۔ لیکن یہ **ناول** مکمل طور پر **خود نوشت سوانحی ناول** نہیں کہلاتے، کیوں کہ ان میں دیگر فنی اجزا بھی کارفرما ہیں۔ اس کے باوجود ان میں سوانحی تکنیک کا استعمال ایک ایسی راہ متعین کرتا ہے جو **اردو** میں **سوانحی ناول** کے باقاعدہ ارتقا کی نشان دہی کرتی ہے۔

اردو میں **سوانحی ناول** کی روایت کو آزادی کے بعد مزید تقویت ملی، جب فکشن میں ذاتی زندگی کے تجربات کو براہِ راست پیش کرنے کا رجحان بڑھا۔ **قرۃ العین حیدر** نے 'کارِ جہاں دراز ہے' میں نہ صرف اپنی ذاتی زندگی بلکہ اپنے خاندان کے حالات کو بھی بڑے فن کارانہ انداز میں پیش کیا اور اس میں خطوط اور ڈائری کی تکنیک کو مؤثر طور پر پیش کیا ہے۔ اسی روایت کو مزید وسعت دیتے ہوئے **ممتاز مفتی** نے اپنے **ناول** 'علی پور کا ایلی' اور 'الکھ نگری' میں خود کو ہی مرکزی کردار بنایا اور ایک منفرد اسلوب اپنایا۔ ان کے **ناول** نہ صرف سوانحی ہیں بلکہ نفسیاتی بھی ہیں، جہاں ایک فرد کی شخصیت کے ارتقائی مدارج کو بڑی تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ **عصمت چغتائی** نے 'ٹیڑھی لکیر' میں متوسط طبقے کی نفسیاتی الجھنوں کو بیان کیا لیکن **ممتاز مفتی** نے اپنے **ناولوں** میں زندگی کی حقیقتوں کو زیادہ بے باکی سے پیش کیا۔ ان کے **ناول** محض ذاتی تجربات تک محدود نہیں بلکہ اس دور کے فکری اور

سماجی مسائل کا بھی احاطہ کرتے ہیں، جس کی وجہ سے یہ **ناول سوانحی** ہونے کے ساتھ ساتھ سماجی اور فکری مکالمے کی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔

ممتاز مفتی کے **ناول** علی پور کا ایلی اور الکھ نگری ' **اردو ادب میں سوانحی ناول** کی مضبوط مثالیں ہیں، جہاں زندگی کو اس کی اصل صورت میں بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ خود **مفتی** کے بقول انھوں نے علی پور کا ایلی ' **اردو ادب** میں موجود مصنوعی اخلاقی معیاروں کے خلاف احتجاج کے طور پر لکھا تھا، کیوں کہ وہ چاہتے تھے کہ حقیقت پسندی کو بے خوفی سے پیش کیا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے **ناولوں** میں زبان اور اسلوب کا ایک خاص رنگ نظر آتا ہے جو روایتی ادب سے ہٹ کر ہے۔ ان کے کردار، خاص طور پر **ایلی**، ایک فرد کی نفسیاتی، فکری اور جذباتی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو نمایاں کرتے ہیں، جس کی بدولت ان **ناولوں** کو محض **خود نوشت** نہیں بلکہ ایک نئے طرز کے **سوانحی ناول** کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ **ممتاز مفتی** الکھ نگری ' کے پیشِ لفظ میں لکھتے ہیں:

> علی پور کا ایلی میں نے احتجاجاً لکھی تھی۔ اردو ادب میں جتنی بھی خود نوشتیں تھیں سب دُھلی دُھلائی، کلف لگی، استری شدہ تھیں۔ کوئی لکھنے والا اپنی کمیوں، کجیوں اور کج رویوں کی بات نہیں کرتا تھا۔ میں نے سچی باتیں لکھنے کا تھیہ کیا اور 'علی پور کا ایلی' وجود میں آئی۔
>
> جب میں نے 'الکھ نگری' لکھنے کا ارادہ کیا تو میرے دوست اور ساتھی بگڑ گئے۔ کہنے لگے، بے شک تم سچ کہنے کے زعم میں اپنے غلیظ پوتڑے چوک میں بیٹھ کر دھو، لیکن خبر دار ہمارا ذکر نہ کرنا۔ اس پر میں نے فیصلہ کیا کہ 'الکھ نگری' نہیں لکھوں گا۔ قدرت اللہ شہاب کی وفات کے بعد جب 'شہاب نامہ' شائع ہوا اور میں نے آخری باب 'چھوٹا منہ بڑی

بات' پڑھا تو حیران رہ گیا کہ قدرت اللہ نے اپنی
زندگی کی چوتھی سمت کا راز کیسے کھول دیا ...
اگر قدرت اللہ' شہاب نامہ' میں آخری باب کا اضافہ
نہ کرتا تو میں' الکھ نگری' لکھنے پر مجبور نہ ہوتا۔[۱]

سوانحی ناول کی روایت اور **ممتاز مفتی** کے **سوانحی ناولوں** کے مختصر تعارف کے بعد اب ضروری ہے کہ تفصیل کے ساتھ ان کے دونوں **ناولوں** کا تجزیہ پیش کیا جائے۔

علی پور کا ایلی ' **ممتاز مفتی** کا ایک غیر روایتی اور **خود نوشت** طرز کا **ناول** ہے، جو ایک فرد کی داخلی اور خارجی زندگی کے پیچیدہ تضادات کو بے باکی سے پیش کرتا ہے۔ یہ محض کسی ایک فرد کی کہانی نہیں، بلکہ ایک پورے عہد، ایک سماج اور نفسیاتی منظرنامے کی تصویر کشی ہے۔ **ناول** کا مرکزی کردار **'ایلی'** ایک حساس، متجسس اور جذباتی نوجوان ہے، جو محبت، خودی، شناخت اور حقیقت کی تلاش میں زندگی کے مختلف تجربات سے گزرتا ہے۔ **ممتاز مفتی** نے **'ایلی'** کے ذریعے اس دور کے معاشرتی، طبقاتی، مذہبی اور اخلاقی تصورات پر گہرے سوالات اٹھائے ہیں اور فرد کی نفسیاتی پیچیدگیوں کو غیر معمولی تفہیم کے ساتھ بیان کیا ہے۔

یہ **ناول** کردار نگاری، مکالمے، ماحول کی پیشکش اور بیانیے کے انوکھے اسلوب کی وجہ سے **اردو ادب** میں ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ کہانی کسی مخصوص پلاٹ کی سختی میں قید نہیں بلکہ ایک آزاد بہاؤ کی طرح چلتی ہے، جہاں کردار، مقامات اور واقعات وقت کے ساتھ بدلتے ہیں اور انسانی رویوں کی تہہ در تہہ پرتیں کھولتے چلے جاتے ہیں۔ **ممتاز مفتی** نے نہایت حقیقت پسندانہ انداز میں زندگی کی ان جہتوں کو پیش کیا ہے، جو عام طور پر پردے میں رکھی جاتی ہیں اور یہی بے ساختگی اور جرأت مندی اسے ایک بہترین **ناول** بناتی ہے۔

اگر پلاٹ کی بات کی جائے تو علی پور کا ایلی ' کا پلاٹ بنیادی طور پر **'ایلی'** اور **'شہزاد'** کے عشق کے گرد گھومتا ہے، جو ایک پیچیدہ اور داخلی کشمکش کی صورت میں ابھرتا ہے۔ **ناول** میں پلاٹ کی تشکیل اس انداز سے کی گئی ہے کہ قاری غیر محسوس طریقے سے کہانی میں کھو جاتا ہے۔ واقعات کا تسلسل اور کرداروں کی نفسیاتی گہرائی **ناول** کو ایک منفرد رنگ عطا کرتی ہے۔ **ممتاز مفتی** نے کہانی کے ارتقا کو

فطری انداز میں پیش کیا ہے، جس میں **'ایلی'** کی داخلی کشمکش، اس کے جنسی اور رومانوی تجربات اور زندگی کے بارے میں اس کے نظریات کا تدریجی ارتقا شامل ہے۔

ناول کے پلاٹ میں عشق، جنسی تجربات، احساسِ کمتری، باپ کی شخصیت کا دباؤ اور سماجی و نفسیاتی عوامل کی آمیزش نے ایک ایسی داستان کو جنم دیا ہے جو نہ صرف **'ایلی'** کی ذاتی زندگی کی عکاسی کرتی ہے بلکہ ایک وسیع تر سماجی پس منظر بھی فراہم کرتی ہے۔ **ایلی** کی شخصیت کی تشکیل میں **'علی احمد'** کی رنگین مزاجی، **ہاجرہ** کی مظلومیت اور **شہزاد** کی بے باکی نمایاں کردار ادا کرتے ہیں۔ **شہزاد** سے **ایلی** کی پہلی ملاقات سے لے کر اس کے ساتھ پیچیدہ تعلقات تک، کہانی کے مختلف مراحل میں جذباتی نشیب و فراز نمایاں ہیں۔

ناول کی سب سے اہم خصوصیت اس کا نفسیاتی اور حیاتیاتی پلاٹ ہے۔ **ممتاز مفتی** نے پلاٹ کو محض ایک قصے کے طور پر نہیں برتا بلکہ انسانی نفسیات کی پیچیدگیوں کو سمجھنے کا ذریعہ بنایا ہے۔ **ایلی** کے داخلی اور خارجی تجربات، اس کی معاشرتی الجھنیں اور اس کے اردگرد موجود تاریخی اور سماجی پس منظر کو کہانی میں اس مہارت سے سمویا ہے کہ قاری ہر منظر کو ایک حقیقی تجربے کے طور پر محسوس کرتا ہے۔ **سہیل بخاری** لکھتے ہیں:

> ممتاز مفتی جو نفسیاتی زاویہ نگاہ لے کر ادبی محفل میں آئے تھے، اب ہمارے لیے ایک نادر ناول لے کر آئے ہیں۔ اگر آپ نے اب تک علی پور کا ایلی نہیں پڑھا تو سمجھ لیجیے کہ آپ نے کچھ بھی نہیں پڑھا۔ آپ اِسے پڑھنا شروع کر دیں گے تو محسوس کریں گے کہ آپ بہت کچھ سیکھ رہے ہیں... اس کا ہر کردار جنس کے کسی نہ کسی ایک رخ کو ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ لیکن اس میں نہ عریانی ہے، نہ فحاشی، نہ لذتیت، الغرض 'علی پور کا ایلی' اپنی گوناگوں خوبیوں کے باعث اردو کے اچھے ناولوں میں شمار کیے جانے کا مستحق ہے۔[۲]

پلاٹ کی ساخت میں ایک خاص قسم کی روانی اور تجسس پایا جاتا ہے جو کہانی کو کہیں سے بھی

پڑھنے پر قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ علی پور کا ایلی ' کا پلاٹ عام ناولوں کے پلاٹ سے اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس میں کوئی روایتی نقطہ عروج یا اختتامیہ نہیں، بلکہ زندگی کی طرح اس میں نشیب و فراز کا ایک تسلسل جاری رہتا ہے۔ پلاٹ کا آخری حصہ **ایلی** کی نفسیاتی اور جذباتی تکمیل کا اشارہ دیتا ہے۔ ایک طویل جذباتی سفر کے بعد وہ **'بلند'** سے شادی کر کے اپنی زندگی میں استحکام تلاش کر لیتا ہے۔ یہ انجام **نـــاول** کے پلاٹ کا فطری نتیجہ ہے، کیونکہ تمام تر آوارگی بے یقینی، اور جذباتی اتھل پتھل کے بعد، **ایلی** ایک ٹھہراؤ کی طرف بڑھتا ہے۔

اس **ناول** کا پلاٹ ایک ایسے کردار کے ارتقا کی داستان ہے جو داخلی اور خارجی عوامل کے زیرِ اثر اپنی شناخت تلاش کرنے کی جدوجہد میں مبتلا ہے۔ اس کا ہر تجربہ، ہر رشتہ اور ہر المیہ اسے ایک نئے ادراک کی طرف لے جاتا ہے۔ یوں یہ **نـــاول** نہ صرف ایک شخص کی داستان ہے بلکہ انسانی نفسیات کی پیچیدگیوں کا بھی آئینہ دار ہے۔ **ممتاز مفتی** نے پلاٹ کی بنت میں ایک ایسا انداز اختیار کیا ہے جس میں قاری کو لگتا ہے کہ وہ واقعات کے ساتھ ساتھ چل رہا ہے، بغیر اس کے کہ مصنف کی کوئی شعوری کوشش محسوس ہو۔ یہ انداز قصہ گوئی کے اس اصول پر مبنی ہے کہ کہانی کو ایک قدرتی بہاؤ میں پرویا جائے تا کہ قاری خود کو اس کا حصہ محسوس کرے۔ **ریحان حسن رقم** طراز ہیں:

> ناول میں پلاٹ کا زور انسانوں اور ان کے نفسیاتی ماحول پر ہے، عہد کا تاریخی اور قدرتی ماحول ثانوی حیثیت کا حامل ہے۔ اس ناول کا پلاٹ کشادہ اور پھیلا ہوا ہے البتہ رفتار سست ہے لیکن واقعاتی سلسلوں کو اس طرح ترتیب دیا گیا ہے کہ قاری ایک ہی فضا میں سانس لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے، جو ہمیں داستانوں کی یاد دلاتا ہے۔ غالباً اسی لیے 'علی پور کا ایلی' کو 'فسانہ آزاد' سے تشبیہ دی گئی ہے۔[۳]

اگر کرداروں کے حوالے سے بات کی جائے تو زیرِ بحث **نـــاول** میں پلاٹ کے بجائے کرداروں پر زیادہ توجہ دی گئی ہے اور ان کی تعداد حیران کن حد تک زیادہ ہے۔ ان کرداروں میں مختلف

طبقوں، نسلوں، مذاہب اور سماجی پس منظر سے تعلق رکھنے والے افراد شامل ہیں، جن میں زیادہ تعداد متوسط اور نچلے متوسط طبقے کے افراد کی ہے۔ ان میں کچھ کردار محض خاکوں کی صورت میں سامنے آتے ہیں، جو کہانی میں اپنی موجودگی درج کراتے ہیں لیکن جلد ہی پس منظر میں چلے جاتے ہیں، جب کہ بعض کردار بطور گروہ کے پیش کیے گئے ہیں، جو مخصوص زندگی گزارنے والے افراد کی نمائندگی کرتے ہیں اور **ناول** کے بنیادی کرداروں کی زندگیوں پر تبصرہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

بعض کردار اپنے مخصوص اعمال، مکالموں یا حرکات وسکنات کی بنا پر قاری کے ذہن پر ثبت ہو جاتے ہیں۔ ان میں کچھ کردار ایسے ہیں جو محض روایتی نمائندے کی حیثیت رکھتے ہیں اور ایک خاص طبقے، پیشے یا سماجی رویے کے نمائندے کے طور پر کہانی میں شامل کیے گئے ہیں۔ جیسے محلّہ **آصفیہ** کے کردار، **طوائفوں** کے کردار یا درس وتدریس سے جڑے ہوئے لوگ۔ ان میں سے اکثر جامد کردار ہیں، جن کی حیثیت مخصوص بیانیے تک محدود رہتی ہے اور وہ کسی بڑے تغیر یا ارتقا سے نہیں گزرتے۔ تاہم کچھ کردار ایسے بھی ہیں جو **ناول** کے زمانی تسلسل کے ساتھ بدلتے ہیں۔ ان کے تجربات، مشاہدات اور رویے وقت کے ساتھ ایک نئی شکل اختیار کرتے ہیں۔

ایلی کے کردار کو دیکھا جائے تو وہ حقیقت کے کسی ایک پہلو میں محصور نہیں ہوتا۔ اس کے نقطہ نظر میں وسعت ہے اور وہ زندگی کو ہر رخ سے دیکھنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ وہ عشق کے حسن وقبیح کو مکمل غیر جانبداری کے ساتھ بیان کرتا ہے اور اپنے تجربات کے تمام پہلوؤں کا تجزیہ کرتا ہے۔ اس کا یہی رویہ اسے زندگی کے مختلف رنگوں کو قبول کرنے کے قابل بناتا ہے۔ **شہزاد** کے بارے میں بھی اس کا تصور یک رخا نہیں ہے، وہ اسے صرف **مہادیوی** کے روپ میں نہیں دیکھتا بلکہ اس کے مختلف پہلوؤں کو سامنے لاتا ہے۔ **ایلی** کے کردار کی مضبوطی کا اندازہ خود مصنف کے اس قول سے ہو جاتا ہے، وہ رقم طراز ہیں:

> اپنی دانست میں میں نے ناول نہیں بلکہ ایلی کی سرگزشت لکھی تھی۔ مقصد تھا کہ ایلی کی شخصیت کا ارتقا پیش کروں۔ اسی لیے چند ایک بظاہر غلیظ تفصیلات پیش کرنے سے گریز نہیں کیا۔ یہ اور بات ہے کہ ایلی ایسا کردار ہے جو مشاہدات کے سمندر میں

ڈبکیاں کھاتا ھے لیکن جب کنارے لگتا ھے تو پنچھی کی طرح پر جھاڑ کر پھر سے جوں کا توں خشك ھو جاتا ھے۔ شاید ھم سب پنچھی ھوں اور کنارے لگنے کے بعد پر جھاڑ کر جوں کے توں خشك ھو جاتے ھوں۔ [۴]

ناول میں کچھ کردار تضادات کے ذریعے نمایاں کیے گئے ہیں، جیسے **ایلی** اور **شریف یا شہزاد** اور **سادی**۔ کچھ کردار اپنی مخصوص حرکات وسکنات کے ذریعے یاد رہ جاتے ہیں، جیسے **علی احمد** کی 'ہی ہی ہی'، رفیق کی سی سی سی، یا **صفدر** کا جملہ: "حافظ خداتمہارا" یہ عناصر ان کرداروں کے تشخص کو مستحکم کرنے میں بھی مدد دیتے ہیں۔

کرداروں کو مختلف زاویوں سے اجاگر کرنے کے لیے **ممتاز مفتی** نے کئی طریقے اختیار کیے ہیں۔ کچھ کرداروں کی شخصیت کو مختلف افراد کے نقطہ نظر سے دکھایا گیا ہے، جیسے **شہزاد** کو دیکھنے کے لیے **ایلی**، **ارجمند**، **علی احمد** اور **آصفیہ** محلے کے نوجوانوں کے تاثرات کو پیش کیا ہے۔ اسی طرح **علی احمد** کا کردار بھی مختلف زاویوں سے دیکھا گیا ہے۔ **ایلی** کی نظر میں وہ ایک قابلِ نفرت باپ ہے، **ہاجرہ** کے لیے ایک ظالم شوہر ہے، جب کہ دادی اماں کے لیے شرمندگی کا باعث بنتا ہے۔ **پروفیسر نذیر احمد** رقم طراز ہیں:

ممتاز مفتی کرداروں کو روشناس کرانے کے لیے متنوع طریقے استعمال کرتے ھیں۔ وہ پہلے قلمی تصویر بناتے ھیں، جیسے صفیہ کا کردار اس کے سراپا کے بیان سے ھمارے سامنے آتا ھے۔ بعض مرتبہ وہ کردار کو کسی صورت حال میں دکھاتے ھیں، جیسے احمد علی کا کردار ھمارے سامنے اپنے گھر کے ماحول میں آتا ھے، رجسٹر میں کچھ درج کرتا ھوا۔ ھاجرہ کی تنہائی کے پڑوس میں رنگ رلیاں مناتا ھوا ایلی اور فرحت کو نظر انداز کیے ھوئے۔"علی پور کا ایلی' کے کسی کردار کو دیکھ لیجیے۔ متعارف کرانے کے مختلف ڈھنگ آپ

کو نظر آئیں گے۔کردارکے بارے میں معلومات کسی
ایك جگہ ڈھیر نہیں کر دی جاتیں۔ وہ صورت حال،
واقعہ، مکالمہ اور وصف نگاری کے ذریعے دھیرے
دھیرے قاری تك پھنچائی جاتی ہیں۔[۵]

زیادہ تر کرداروں کی شخصیت ان کے اعمال اور مکالموں کے ذریعے نمایاں کی گئی ہے۔ بیان بازی کے بجائے کرداروں کے افعال اور طرزِ گفتگو ان کے مزاج اور شخصیت کو واضح کرتے ہیں۔مثال کے طور پر **انصار منصور** کی شائستگی اور تہذیب اس کے مکالموں میں نظر آتی ہے، جب کہ **مولا داد** کا مسخرہ پن اس کے اعمال سے جھلکتا ہے۔اسی طرح **ہاجرہ** کی شخصیت اس کی ملاقاتوں اور خیالات سے آشکار ہوتی ہے، جب کہ **بانو** کے کردار میں جنسی کشش کو اجاگر کرنے کے لیے اسے مختلف مواقع پر متحرک دکھایا گیا ہے۔

ممتاز مفتی کا یہ انداز کہ کرداروں کو مختلف واقعات اور مکالموں کے ذریعے نکھارا جائے، **ناول** کی کردار نگاری کو حقیقت کے قریب لے آتا ہے۔کردار اپنی جامد حیثیت میں قاری پر اثر انداز نہیں ہوتے بلکہ وہ اپنی مخصوص نفسیاتی، سماجی اور جذباتی سطح پر زندگی بسر کرتے ہیں اور ایک وسیع اور جاندار منظر نامہ تخلیق کرتے ہیں۔

ان چیزوں کے علاوہ علی پور کا ایلی ‘میں مکالموں کی بھرمار ہے، جو کرداروں کو اجاگر کرنے اور کہانی کو آگے بڑھانے کا اہم ذریعہ بنتے ہیں۔ان مکالموں کی بدولت **ناول** میں حقیقت کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے اور قاری کو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ کسی جیتے جاگتے ماحول کا حصہ ہو۔ ہر کردار کے مکالمے اس کی نفسیات، تجربات اور طرزِ زندگی کے مطابق ہیں۔عام محلے کے کرداروں کی گفتگو سادہ اور محدود دائرے میں گھومتی ہے، جب کہ **علی احمد** کے مکالمے وسعتِ نظر، مزاح اور آزاد خیالی کا اظہار کرتے ہیں۔**ایلی** کی باتوں میں تجزیاتی گہرائی، **شہزاد** کے مکالموں میں حسن کا زعم، **ہاجرہ** کی گفتگو میں ماورائیت، **سادی** کے لہجے میں سرشاری اور **ارجمند** کی باتوں میں عجلت نمایاں ہے۔

ممتاز مفتی کا بیانیہ بے ساختہ، رواں اور مکالماتی نوعیت کا ہے۔ان کی زبان سادہ اور عام فہم ہونے کے باوجود فکری گہرائی کی حامل ہے۔ وہ کرداروں کے لہجوں، محاوروں اور الفاظ کے انتخاب میں ان کی انفرادیت کو نمایاں کرنے میں مہارت رکھتے ہیں۔مخصوص جملوں، آوازوں اور لفظوں کی تکرار سے

وہ کرداروں کی پہچان کو مضبوط کرتے ہیں۔ یہ تکرار نہ صرف کرداروں کو یادگار بناتی ہے بلکہ **ناول** میں ایک منفرد صوتی آہنگ بھی پیدا کرتی ہے۔

یوں 'علی پور کا ایلی' اپنے مخصوص اسلوب، زندہ مکالموں اور زبان کے متنوع رنگوں کی بدولت ایک ایسا شاہ کار **ناول** بن جاتا ہے، جس میں الفاظ محض اظہار کا ذریعہ نہیں بلکہ کرداروں کی نفسیاتی گہرائیوں اور زندگی کے تلخ و شیریں تجربات کے آئینے بن جاتے ہیں۔

'الکھ نگری' **ممتاز مفتی** کے **ناول** 'علی پور کا ایلی' کا دوسرا حصہ ہے، جو ۱۹۴۷ء سے لے کر ان کے بسترِ علالت تک کے حالات و واقعات کا احاطہ کرتا ہے۔ 'علی پور کا ایلی' **ناول** کی شکل میں لکھا گیا تھا، جب کہ 'الکھ نگری' میں تمام کردار حقیقی ناموں اور پس منظر کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں۔ 'علی پور کا ایلی' میں کئی کردار فرضی ناموں سے شامل کیے گئے تھے، مگر 'الکھ نگری' میں انھوں نے ان کے اصل نام ظاہر کر دیے، جس سے کتاب کی سوانحی حیثیت مزید مستحکم ہو گئی۔ 'علی پور کا ایلی' لکھتے وقت **ممتاز مفتی** میں یہ حوصلہ نہیں تھا کہ وہ اسے حقیقت کے طور پر تسلیم کر لیتے لیکن بعد میں انھوں نے اعتراف کیا کہ **ایلی** دراصل وہ خود ہیں اور اس **ناول** کے تمام کردار اور واقعات حقیقی ہیں۔ بعد کی اشاعتوں میں انھوں نے کرداروں اور مقامات کے اصل نام بھی شامل کر دیے۔

ممتاز مفتی نے جب 'الکھ نگری' لکھنے کا ارادہ کیا، تو ان کے کئی ساتھیوں اور دوستوں نے اعتراض کیا کہ وہ اپنی خامیوں اور کمزوریوں کو تو بیان کر سکتے ہیں، مگر دوسروں کی کمزوریوں کو بے نقاب نہ کریں۔ اس پر **ممتاز مفتی** نے یہ فیصلہ کر لیا کہ وہ یہ کتاب نہیں لکھیں گے۔ تاہم جب **قدرت اللہ شہاب** کی خودنوشت 'شہاب نامہ' شائع ہوئی اور انھوں نے اس کا آخری باب پڑھا، تو وہ حیران رہ گئے کہ **قدرت اللہ شہاب** نے اپنی زندگی کی ایک روحانی جہت کو کس جرأت سے بیان کیا ہے۔ اس واقعے کے بعد **ممتاز مفتی** نے 'الکھ نگری' لکھنے کا عزمِ مصمم کر لیا تا کہ سلسلہ **شہابیہ** کے چار درویشوں میں آخری درویش کے کردار کو مکمل طور پر بیان کر سکیں۔ 'علی پور کا ایلی' سے 'الکھ نگری' تک **ممتاز مفتی** کے سفر کو **ریحان حسن** نے ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

فرائڈ کہتا ہے کہ اصل اور بنیادی جو ہر Libido
ہے۔ اس کا ماننا ہے کہ یہ ایک قسم کی بھوک ہے جو

جنسی اعمال سے آسودگی حاصل کرتی ھے لیکن لیبیڈ و محض جنسی کشش ھی کا نام نہیں ھے بلکه یہ تلاش مسرت کے عمل میں ایك ایسا وسیله بھی ھے جس کے بغیر زندگی درھم برھم ھوسکتی ھے۔ وہ شخصیت کے انتشار کو بنیادی طور پر جنسی خواھش سے وابسته کرتا ھے۔ اس کا کھنا ھے که ذھن انسانی ابتدائے عمرھی سے حصول مسرت کے لیے کوشاں رھتا ھے، خواہ یه مسرت کسی کی قربت سے ھی کیوں نہ ملتی ھو۔ ممتاز مفتی نے اس ناول میں تلاش مسرت کے حصول کو شھزاد، سادی تسلیم وغیرہ کے ذریعے ایلی کے فطری کردار کو اجاگر کیا ھے۔ جس طرح پنچھی کنارے لگتا ھے تو پر جھاڑ کر جوں کا توں خشك ھو جاتا ھے اس طرح ایلی غلاظت سے نکل کر عقیدت کی جانللکھ نگری' میں بڑھتا ھے۔ [۲]

'الکھ نگری' میں **ممتاز مفتی** نے کرداروں کو ان کے اصل ناموں کے ساتھ پیش کیا۔ چوں کہ ان میں اکثر نامور ادیب، فن کار اور معروف شخصیات تھیں، اس لیے قارئین کے لیے یہ سمجھنا آسان ہو گیا کہ کون سا کردار حقیقی ہے اور کہاں حقیقت میں حذف و اضافہ کیا گیا ہے۔ 'علی پور کا ایلی' کا مرکزی کردار **ایلی** 'الکھ نگری' میں زیادہ واضح شکل میں سامنے آیا ہے۔ اگر چہ ان کی شخصیت کے بنیادی خدوخال تبدیل نہیں کیے گئے لیکن انسانی شخصیت کے تدریجی ارتقا کو اس **ناول** میں نہایت خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے۔ 'الکھ نگری' کے پہلے ۲۳ باب **ایلی** کی زندگی کا تسلسل ہیں، جب کہ اس کے بعد **ممتاز مفتی** کی زندگی میں جو تبدیلیاں آئیں، وہ بیان کی گئی ہیں۔ **ناول** کا ایک بڑا حصہ **قدرت اللہ شہاب** کی شخصیت اور ان کے گرد گھومتے واقعات پر مبنی ہے۔ انھوں نے روایتی ترتیب کے بجائے موضوعاتی ترتیب کو اپنایا ہے، جس کے باعث بعض مقامات پر زمانی اور مکانی ترتیب میں تبدیلیاں بھی

دیکھنے کو ملتی ہیں۔

ممتاز مفتی نے اس **ناول** میں تقسیم ہند کے المیے کو نہایت گہرائی سے پیش کیا ہے۔ انھوں نے اس واقعے کے اثرات اور نقصانات پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ یہ بھی پیش کیا ہے کہ کس طرح ایک صدیوں پر محیط تہذیب یکا یک بکھر گئی اور ہندو مسلم فسادات میں انسانیت کی قدریں پامال ہوگئیں۔ وہ بھی دیگر ادیبوں اور شاعروں کی طرح تقسیمِ ہند کو ایک بڑی تاریخی غلطی سمجھتے ہیں اور اس کا ذمہ دار انگریزوں کو ٹھہراتے ہیں۔ **ناول** میں کئی مقامات پر ہجرت کے مناظر کو نہایت دردناک انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

'الکھ نگری' میں **قدرت اللہ شہاب** کی شخصیت **ممتاز مفتی** کے مشاہدے کا سب سے بڑا مرکز ہے۔ انھوں نے **قدرت اللہ شہاب** کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے اور انھیں ایک روحانی شخصیت کے طور پر پیش کیا ہے۔ **ممتاز مفتی** کے مطابق **قدرت اللہ شہاب** نے اپنی پوری زندگی **نبی اکرم صلی اللہ علیہ وسلم** کے نقش قدم پر چلنے میں گزاری اور ہمیشہ یہی سوچتے رہے کہ اگر **حضور صلی اللہ علیہ وسلم** ہوتے تو اس موقع پر کیا طرزِ عمل اختیار کرتے۔ 'شہاب نامہ' کی اشاعت کے بعد **ممتاز مفتی** مزید متاثر ہوئے اور **قدرت اللہ** شہاب کو اپنی زندگی کا سب سے بڑا تجربہ قرار دیا۔ انھوں نے **قدرت اللہ شہاب** کی درویشی، خدا ترسی اور ان کے روحانی تجربات کو نہایت اثر انگیز انداز میں بیان کیا ہے۔ **ناول** میں بعض مقامات پر **قدرت اللہ** شہاب کے خطوط بھی نقل کیے گئے ہیں، جو ان کی شخصیت کو مزید نمایاں کرتے ہیں۔

قصہ مختصر یہ ہے کہ **ممتاز مفتی** کی **ناول نگاری** کی بنیاد ان کی زندگی کے سچے تجربات، نفسیاتی گہرائی اور حقیقت نگاری پر مبنی ہے، جو 'علی پور کا ایلی' اور 'الکھ نگری' میں منفرد انداز میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ 'علی پور کا ایلی' ایک داخلی و خارجی کشمکش کی داستان ہے، جس میں فرد کی نفسیاتی پیچیدگیوں، سماجی جبر اور ذات کے ارتقائی مراحل کو **ناول** کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کے برعکس 'الکھ نگری' میں **ممتاز مفتی** اپنی داخلی دنیا سے نکل کر ایک بڑی حقیقت، روحانی شعور اور تاریخی بصیرت سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ ان دونوں **ناولوں** میں ان کی شخصیت کا ارتقا نمایاں ہے، جو انسانی تجربے کے مختلف جہات کو علمی و فکری گہرائی کے ساتھ بیان کرتا ہے۔

ممتاز مفتی کے یہ دونوں **ناول** نہ صرف **اردو فکشن** میں جدید نفسیاتی اور روحانی بیانیے کی بنیاد رکھتے ہیں، بلکہ **خود نوشت سوانحی ادب** میں بھی ایک منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے

اپنے ذاتی تجربات کے ذریعے سماج، سیاست، تقسیمِ ہند کے المیے اور روحانی کشمکش کو بیان کرنے کی جو کوشش کی، وہ **اردو ناول** کے ارتقا میں ایک نیا رجحان متعارف کراتی ہے۔ ان کی **ناول نگاری** محض ذاتی زندگی کے اظہار تک محدود نہیں، بلکہ اس میں ایک اجتماعی شعور بھی کارفرما ہے، جو قاری کو فکری مکالمے کی دعوت دیتا ہے۔ **ممتاز مفتی** نے خوب اور بہت خوب لکھا اور اس بنا پر **افسانوی ادب** میں ان کا مقام و مرتبہ بہت بلند ہے۔

حواشی

۱۔ الکھ نگری —— **ممتاز مفتی**، *مطبوعہ*: طبع الفیصل، ناشران و تاجران کتب، اردو بازار (لاہور) ۱۹۹۲ء، ص:۷

۲۔ علی پور کا ایلی —— **ممتاز مفتی**، *مطبوعہ*: میری لائبریری (لاہور) ۱۹۶۹ء، ص:۸

۳۔ ممتاز مفتی: حیات اور ادبی خدمات —— **ریحان حسن**، *مطبوعہ*: ایلیا پبلی کیشنز (دھلی) ۲۰۱۱ء، ص:۱۹۸

۴۔ علی پور کا ایلی —— **ممتاز مفتی**، *مطبوعہ*: میری لائبریری (لاہور) ۱۹۶۹ء، ص: ۱۴-۱۳

۵۔ فکشن نگار ممتاز مفتی —— **نذیر احمد**، *مطبوعہ*: دستاویز مطبوعات (لاہور) ۱۹۹۶ء، ص:۴۰۴

۶۔ ممتاز مفتی: حیات اور ادبی خدمات —— **ریحان حسن**، *مطبوعہ*: ایلیا پبلی کیشنز (دھلی) ۲۰۱۱ء، ص:۳۰۲

○

۱۔ اردو ناول نگاری —— **سہیل بخاری**، الحمراء پبلی کیشنز (دھلی) ۱۹۷۲ء

۲۔ ناول کیا ہے —— **محمد احسن فاروقی، نورالحسن ہاشمی**، نسیم بک ڈپو، ۱۹۶۰ء

۳۔ اردو ناول کی تاریخ اور تنقید —— **علی عباس حسینی**، ایجوکیشنل بک ھائوس (علی گڑھ) ۱۹۸۷ء

۴۔ اردو ناول آغاز و ارتقا —— **عظیم الشان صدیقی**، ایجوکیشنل پبلشنگ ھائوس (نئی دھلی) ۲۰۰۸ء

شمیم حنفی: اردو اور مشترکہ تہذیب

ڈاکٹر محمد مقیم*

شمیم حنفی اپنی تنقید وفکر اور دانشورانہ روایت کے اتباع و تخلیقی رویوں کے حوالے سے یقیناً یکتائے زمانہ شخصیتوں میں سے ایک ہیں۔ ان کی علمی وادبی خدمات ہمہ جہت ہیں اور ان جہات میں اپنے مخصوص اندازِ نظر، ذوقی و وجدانی طریقۂ کار کی بنا پر ان کی تنقید کو جو اہمیت حاصل ہے وہ شاید کسی دوسرے پہلو کو نہیں۔ حالانکہ **شمیم صاحب** نے شاعری بھی کی اور ان کی غزلوں کے کچھ اشعار قبولِ عام کا درجہ بھی رکھتے ہیں۔ انھوں نے ریڈیو کے لیے **ڈرامے** بھی لکھے، جو ریڈیائی **ڈرامے** کی روایت میں نہ صرف امتیازی خصوصیات کے حامل ہیں بلکہ مثالی بھی کہے جاسکتے ہیں۔ یوں تو دانشورانہ طرزِ احساس ان کی تمام تحریروں میں اپنی موجودگی کا پتہ دیتا ہے لیکن راقم نے ان کے ایک ایسے گوشے کا انتخاب کیا ہے جس کا تعلق حقائق کی پرکھ سے براہِ راست نہیں ہے اور نہ ہی اس میں کسی تنقیدی رجحان کا غلبہ نظر آتا ہے۔ **شمیم صاحب** کی تحریروں میں دانشورانہ فکر واحساس کا رشتہ زیادہ قوی ہے اور اس کا امتیاز یہ

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

ہے کہ وہ تنقید اور تردید سے زیادہ تعمیر و تشکیل پر اصرار کرتا ہے۔ اس حوالے سے راقم کے پیشِ نظر ان کی تحریریں "اردو کا تہذیبی تناظر اور معاصر تہذیبی صورت حال" کے علاوہ "اردو کی ادبی و تہذیبی روایت"، "اردو ہندی تنازعہ: ایک نئے مکالمے کی ضرورت"، "اردو، نئے ہزاریے کی دہلیز پر [اندیشے اور امکانات] اور "مشترکہ تہذیبی روایت اور اردو زبان" ہیں۔ میرا مقصد ان تحریروں کا تجزیہ پیش کرنا نہیں بلکہ اس حوالے سے **شمیم صاحب** کی فکر اور رویے کو اجاگر کرنا ہے۔

یہ بات تو سبھی جانتے ہیں کہ تہذیب کے مظاہر کی مختلف صورتیں ہوتی ہیں جن کی تشکیل میں مقامیت اور مذہب کے عناصر کارفرما ہوتے ہیں۔ زبان یا لفظ بھی تہذیبی تصور کا اظہار ہے۔ جہاں بعض مذاہب مقامیت سے مختص ہوتے ہیں وہیں **بدھ، عیسائی اور اسلام** جیسے مذاہب مقامیت سے بالاتر ہونے کے مدعی ہیں۔ ہندستانی مشترکہ تہذیب کی تفہیم میں عام طور پر یہ باور کرلیا جاتا ہے کہ اس کی تشکیل میں دو مختلف مذاہب یا دو مختلف مذاہب کے پیروؤں کا اشتراک کارفرما ہے۔ ظاہر ہے یہ خیال خام ہے۔ ہندوستان مسلمانوں کی آمد سے قبل ہی نہ صرف مختلف اللسان بلکہ مختلف المذاہب ملک تھا۔ ان خصوصیات کی بنا پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہندوستان مسلمانوں کی آمد سے پہلے ہی ایک مخصوص قسم کی مشترک تہذیب کا حامل تھا۔ تہذیبی اشتراک اور اختلاف کی صورتیں مختلف سطحوں پر رونما ہوتی ہیں۔ مثلاً زبان، علاقہ، فرقہ اور ذات وغیرہ۔ **برھمنیت** کے غلبے کی وجہ سے اختلافات کے باوجود ہندوستانی تہذیب کو ایک متحدہ تہذیب مان لیا گیا۔ دراصل یہ ایک تاریخی عمل تھا جس کا شکار خود **ویدک معاشرہ** بھی ہوا۔

ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کے بارے میں **فراق گورکھپوری** نے کہا تھا:

> ہندوستان محض ایک جغرافیہ نہیں ہے بلکہ یہ
> ایک ایسی جیتی جاگتی حقیقت ہے جسے جاننے
> اور سمجھنے کی ضرورت ہے۔ جس ہندوستان پر
> ہمیں ناز ہے اور جس کی تلاش میں ہم نکلے
> ہیں وہ راتوں رات وجود میں نہیں آیا۔ بلکہ اس

کی تشکیل میں صدیوں کا عمل ھے۔ ھندوستان
کی یہ مشترکہ تھذیب اس دریا کی مانند ھے جس
میں مختلف دھارے اور مختلف سمتوں سے ایک
کے بعد ایک آبجوئیں ملتی رھیں اور اس دریا کا
حصہ بن گئیں۔ کتنی ھی قومیں، کتنی ھی ذاتیں
اور کئی برادریاں اس کے وسیع دامن میں سماتی
گئیں اور بعض نے تو مکمل طور پر اپنی
تشخیص ھی کھو دی۔

گویا ھندوستان کی تہذیبی تاریخ متعدد تہذیبوں کے ایک ہونے کی تاریخ ہے۔

زبانوں کا مذہب نہیں ہوتا البتہ ان کا سماج اور علاقہ ضرور ہوتا ہے ہر زبان کسی نہ کسی مخصوص جغرافیائی حدود یا ایک ہی جغرافیائی حدود میں رہنے والے مختلف معاشروں کی ہوتی ہے۔ یہ محض ایک اتفاق کی بات ہوتی ہے کہ کسی علاقے یا معاشرے کے تمام لوگ ایک ہی مذہب کے ماننے والے ہوں۔ **فراق صاحب** کا خیال ہے کہ **اردو** پر مسلم کلچر کا رنگ زیادہ گہرا چڑھا ہوا ہے۔ اس کا سبب وہ یہ بتاتے ہیں کہ جس زمانے میں **اردو** ترقی کر رہی تھی اس وقت مسلمانوں کی تخلیقی صلاحیت اور لسانی حس ہندوؤں سے زیادہ تیز تھی۔ **فراق** کے اس خیال سے اختلاف کی خاصی گنجائش ہے۔ معلوم ہوتا ہے ان کا یہ خیال محض شعرا و ادبا کی فہرست سازی پر مشتمل ہے۔ سرِ دست ہمیں **فراق صاحب** کے خیال سے کوئی سروکار نہیں۔ اس کا ذکر یہاں محض **شمیم صاحب** کی بات اور اس کے تناظر نیز معنویت کو سمجھنے کی غرض سے کیا گیا ہے۔ **شمیم حنفی لکھتے ہیں:**

اجتماعی زندگی کا وہ پورا سلسلہ جسے ھم
مشترکہ تھذیب کا نام دیتے ھیں ایک منفرد طرز
احساس کا ترجمان ھے۔ اس طرز احساس کی
پھچان کے لیے ھمیں ایک تاریخی واقعہ، بھر حال
اپنے پیش نظر رکھنا ھوگا، یہ کہ ھندی

مسلمانوں کا طرز احساس دنیا کے دوسرے
حصوں اور ملکوں میں رہنے والے مسلمانوں کے
طرز احساس سے بہت مختلف ہے۔ ہندی
مسلمانوں نے جس تہذیبی منظر نامے کی تشکیل
کی، وہ ایک ناگزیر مقامی رنگ کا حامل ہے۔
مشرق و مغرب کے دوسرے تمام علاقوں میں آباد
مسلمانوں کی تہذیب اسی لیے، ہندی مسلمانوں
کی تہذیب سے نہ صرف یہ کہ ایک الگ پہچان
رکھتی ہے، بعض معاملات میں تو وہ دوسروں
کے لیے شاید قابل قبول بھی نہ ہوگی۔

اس اقتباس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ **شمیم صاحب** کو **اردو زبان** پر نام نہاد مسلم کلچر کی گہری چھاپ کو تسلیم کرنے میں تامل ہے۔ یہ تامل بے جا بھی نہیں۔ اصل میں زبان ولسان کے جن بعض ظاہری مظاہر کی بنا پر اس قسم کے عمومی فیصلے صادر کر دیے جاتے ہیں ان کا حقیقت سے دور کا واسطہ بھی نہیں۔ **اردو** کا خمیر **ھند اسلامی** ہے۔ **ھند اسلامی** نظریۂ حیات اور تمدنی وتہذیبی مظاہر اس زبان کی رگ و پے میں سرایت کیے ہوئے ہیں۔ **اردو** کا شاید ہی کوئی ایسا شاعر وادیب ہو جس نے ہندو تہذیب وفکر سے کچھ حاصل نہ کیا ہو۔ اگر چہ ہندو تہذیب اور فکر وفلسفہ سے استفادے کی شکل تمام **اردو شعرا** کے یہاں براہِ راست نہیں ہے، بلکہ بعض کے یہاں براہِ راست اور بعض کے کلام میں ہندو طرزِ فکر اور ادبی احساس بالواسطہ طور پر موجود ہے۔ مشترکہ تہذیب اور ہندو طرزِ فکر کا پتہ محض بعض ظاہری الفاظ سے نہیں ملتا یا بعض بظاہر ہندوستانی الفاظ، مناظرِ قدرت، مظاہرِ فطرت اور دیو مالائی عناصر کا استعمال ہی مشترکہ تہذیب اور ہندو فکر وفلسفہ اور ادبی احساس سے عبارت ہیں۔ اس ضمن میں حیات بعد موت سے دل چسپی، ترکِ دنیا کا احساس، رعایتِ لفظی کا شغل، پیچیدہ خیالی وغیرہ بھی ہندو تہذیب ہی سے عبارت ہیں۔ لہٰذا **کوئل** اور **کوکلا**، ساون اور ساون کے جھولے، دیو مالا، جیجوں کے بجائے **گنگا**، **لیلیٰ و مجنوں** اور **شیریں وفرہاد** کے بجائے **نل دمن** اور **ہیر ورانجھا** کی داستانِ عشق ہی ہندو تہذیب کا علامیہ نہیں ہیں۔ بلکہ

ہندو تہذیب اور فکر و فلسفے کا اظہار اور اس سے گہری وابستگی کا شعور ان لفظوں کے بغیر بھی آ سکتا ہے جنھیں ہم 'ہندو' یا 'ہندی' سمجھتے ہیں۔ البتہ **شمیم حنفی** جس انفرادی اور امتیازی طرزِ احساس کی بات کرتے ہیں وہ ان سطحی اور عمومی باتوں سے بالاتر ہو کر ان پہلوؤں کی طرف توجہ مبذول کراتے ہیں جو **اردو زبان** کی رگ و پے میں سرایت کیے ہوئے ہیں۔ اس میں **تصوف** اور **بھکتی** کے اثرات کے علاوہ جہاں بعض تہذیبی و اساطیری مظاہر کا بیان شامل ہے وہیں **سبکِ ہندی** کی روایت بھی مضمر ہے۔ اس بات کو مزید تقویت اس سے بھی ملتی ہے کہ انھوں نے طرزِ احساس کے تعلق سے ہندوستانی **فارسی گو** شعرا، اور ان سے کسبِ فیض کرتی ہوئی **اردو** کی تخلیقی روایت کا بھی ذکر کیا ہے۔ **ہندوستان** آنے والے مسلمان اپنے ساتھ **فارسی** کو رابطے کی زبان کے طور پر لائے تھے۔ ظاہر ہے **فارسی ایرانی زبان** ہے جس نے ہندوستان بالخصوص مغلیہ عہد میں شعر و ادب کی ایک اور ہی طرح ڈالی جسے **سبکِ ہندی** کے نام سے جانا گیا۔ **سبک ہندی** کی مخصوص پہچان **ایہام** اور **ضیال بندی** ہے۔ **ہندوستان** میں **فارسی** کو پنپتے ہوئے مغلیہ عہد تک صدیاں بیت چکی تھیں نتیجتاً لسانی سطح پر بھی **فارسی** میں مقامی عنصر نظر آنے لگا۔ علاوہ ازیں **ایہام** اور **ضیال بندی** کی طرز کو زبان کی تنگی کا شدید احساس رہا نتیجتاً شعر میں ہندی الاصل محاورے بھی باندھے جانے لگے۔ مضامین اور تصورات کی سطح پر تبدیلی کا عمل خسرو کے عہد سے ہی نظر آنے لگتا ہے۔

پروفیسر شمیم حنفی کی نظر نہ صرف ہمارے ادبی سرمایے پر بلکہ عالمی ادب پر بھی جس قدر گہری اور پینی تھی اس کے بیان کا یہ موقع نہیں البتہ **اردو زبان** اور ادبی و تہذیبی روایت اور سرمایے کے تعلق سے ان کی جو تحریریں ہیں ان سے میرا مدعا بخوبی واضح ہوتا ہے۔ **شمیم صاحب** کے نزدیک بھی **اردو** کا اصل مزاج اور اس کا خمیر مشترکہ تہذیبی روایات و عناصر سے ہی تشکیل پاتا ہے۔ لیکن اس میں دراڑ پڑنے کی وجوہات کا جس طرح انھوں نے جائزہ لیا ہے وہ انھیں کا حق تھا۔ **اردو** کے حوالے سے آج جو سوال (مشترکہ تہذیبی عناصر کے تناظر میں) سب کے سامنے ہے اور جس کی تلاش میں اربابِ قلم سرگرداں نظر آتے ہیں دیکھا جائے تو اس کا کوئی جواز نہیں ہے اور نہ ہی بشمول **اردو زبان**، **ہندوستان** کی کسی زبان کو یہ ثابت کرنے کی ضرورت ہے۔ لیکن **اردو** کے سامنے یہ دیوِ ہیکل اگر کھڑا ہے تو اس کی بنیادی وجہ علم و ادب اور آرٹ کی بے توقیری اور سیاسی داؤ پیچ ہے۔ **شمیم صاحب** کا یہ کہنا بالکل بجا ہے کہ

ہندوستان کی مختلف زبانوں اور ادبی روایات کے پس منظر میں ہندوستانی تہذیب اور ثقافت کا جو خاکہ متعین کیا جاتا ہے وہ سب کے لیے یکساں اور مانوس نہیں ہے۔ جس طرح کسی بھی تہذیب کے اجزا اور اس کے ابعاد کی تعبیر بیک وقت کئی سطحوں پر کی جاسکتی ہے اسی طرح **اردو** کے تہذیبی تناظر کو بھی ایک ساتھ کئی سطحوں پر دیکھا جاسکتا ہے۔

راقم نے آغازِ مضمون میں اس بات کی طرف اشارہ کیا تھا کہ اجتماعی زندگی اور مشترکہ تہذیب کے حوالے سے **شمیم صاحب** تنقید و تردید سے زیادہ تعمیری اور تشکیلی فکر میں یقین رکھتے ہیں۔ تعمیری اور تشکیلی رویوں کی ترویج اور ترغیب کی خاطر وہ مصلحت اور ایمائیت سے بھی کام لیتے ہیں۔ اس کا اندازہ جہاں معاصر تہذیبی صورت حال میں ان کی تحریروں کی مجموعی کیفیت سے ہوتا ہے وہیں اس سے بھی ہوتا ہے کہ وہ بعض ناقابلِ قبول اور ناممکن العمل باتوں کو بھی جمہوری اور سیکولر روایات کے تحفظ اور استحکام کی شرط کے ساتھ قبول کر لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر **اردو** اور **ہندی** کو قریب لانے کی کوششوں کے تعلق سے وہ **اردو** کو اس کے اپنے رسمِ خط کے ساتھ ساتھ زائد رسمِ خط یعنی **دیوناگری** اور **رومن** میں لکھنے کے بھی حامی نظر آتے ہیں۔ اسی طرح وہ **سجاد ظہیر** کی ان تجاویز کو بھی پیش کرتے ہیں جو **حنفی صاحب** کے الفاظ میں مختصراً حسب ذیل ہیں:

۱۔ **اردو** اور **ہندی** کی علاحدگی کو تسلیم کرتے ہوئے انھیں قریب لانے کی کوشش ہونی چاہیے۔

۲۔ ضروری ہے کہ **ہندی** اور **اردو** کے مشترک لسانی علاقے کو قائم رکھا جائے اور اسے بڑھانے کے جتن کیے جائیں۔

۳۔ **ہندی** میں شامل **فارسی**، **عربی** اور **اردو** کے عام فہم لفظوں کو ترک کرنے کی روش پر روک لگائی جائے۔

۴۔ **اردو** والے ٹھیٹھ **ہندی** یا **سنسکرت** کے ایسے لفظوں کو جو **اردو لغات** کا حصہ بن چکے ہیں، اپنی زبان سے الگ نہ کریں۔

۵۔ **اردو** اور **ہندی** کے اساتذہ کے لیے دونوں زبانوں کا جاننا لازمی قرار دیا جائے۔

۶۔ دونوں زبانوں کی مشترک لغت تیار کی جائے، دونوں رسومِ خط میں۔

۷۔ **اردو** میں **ہندی** اور **ہندی** میں **اردو** کو مقبول بنانے کی کوشش کی جائے۔

۸۔ اردوھندی کے مشترک پروگرام پیش کیے جائیں۔

۹۔ ایک دوسرے کو اردو اور دیوناگری رسمِ خط میں منتقل کرنے کا سلسلہ قائم رہے۔

۱۰۔ ایک سے دوسری زبان میں ترجمے کی رفتار تیز تر ہو۔

یہاں موقع نہیں کہ ان نکات کا تجزیہ کیا جائے یا فرداً فرداً بالتفصیل گفتگو کی جائے البتہ ان خوش کن اور خوش فہم نکات کے تعلق سے مجھے یہ خدشہ ہے کہ ان تجاویز پر عمل کر کے ہم ایک ایسی نسل کی آبیاری کریں گے جو لسانی فاشزم کی طرف مائل ہوگی۔ موجودہ تناظر میں اس کے آثار صاف نظر آ رہے ہیں۔

اس سے بڑی بدقسمتی کی بات کوئی اور نہیں ہوسکتی کہ کسی زبان یا کسی لسانی معاشرے کو اپنی زبان کے تعلق سے یہ ثابت کرنے کی ضرورت پیش آئے کہ وہ تہذیب وثقافت جس کا شہرہ دنیا میں ہے اور جس پر متعلقہ ملک کے لوگ ناز کرتے ہوں، اس کی تشکیل میں میرا یا ہمارا بھی کچھ رول ہے۔ کیا یہ ممکن ہے کہ دنیا کی کوئی زبان اپنے علاقے، اپنے معاشرے اور اپنے بولنے والوں کے علاوہ کسی اور دنیا سے گفتگو کرتی ہو؟ اگر ایسا ممکن نہیں ہے تو **اردو** کے تعلق سے اس قسم کے سوال بے معنی ٹھہرتے ہیں۔ اگر بات تہذیب وثقافت کے مطالعے تک محدود ہوتی تو کوئی مضائقہ نہیں تھا لیکن یہاں تو معاملہ بالکل برعکس ہے۔ **اردو** کے معاملے میں مطالعۂ تہذیب وثقافت کی حیثیت ضمنی رہ جاتی ہے اور اس کے توسط سے خود کو ہندوستانی اور ھندوستان کے بیشتر صوبوں اور قوموں کی زبان ثابت کرنے پر توانائی صرف ہوتی ہے۔ لیکن اس قسم کے مطالعے سے **اردو** کا اختصاص دیگر زبانوں کے مقابلے میں زیادہ مستحکم ہوا، اور اجاگر ہوا ہے۔ **اردو** کا اختصاص کیا ہے؟ ظاہر ہے زبان بھی تہذیب کے مظاہر میں سے ایک ہے۔ اور یہ بات دنیا کی تمام زبانوں پر منطبق ہوتی ہے بشمول **اردو**۔ ھندوستان کے تناظر میں **اردو** کا اختصاص یہ ہے کہ یہ زبان ایک ایسے خطے کی تہذیب وثقافت کی مظہر ہے جہاں متعدد زبانیں بولی جاتی ہیں اور جہاں مختلف جغرافیائی خطے پائے جاتے ہیں۔ ایک ایسا ملک جس کے بارے میں اگر یہ کہا جائے کہ یہاں ہر صوبے کی اپنی علاحدہ زبان ہے تو غلط نہ ہوگا۔ **گجری، ھندوی، دکنی، ھندی، زبان اردوئے معلیٰ، اردوئے معلیٰ، ریختہ** اور **اردو** اس ملک کے بیشتر صوبوں کی مقبول ترین زبان ہے۔ ڈاکٹر **سید عابد حسین** نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ کسی بھی ملک

کی قومی تہذیب اس وقت نمودار ہوتی ہے جب سارے ملک کی زبان ایک ہو جائے یا علاقائی و مقامی زبانوں کے ساتھ ساتھ ایک مشترکہ زبان بھی اپنا وجود رکھتی ہو۔ آج ہندوستان قومی تہذیبی بازیافت اور اس کی تشکیل و تشخص کے لیے کوشاں ہے۔ لیکن **اردو** کے بغیر اس کا امکان کتنا ہے؟ یہ بات مشتبہ ہے۔ ہمیں **اردو** کو غیر مشروط طور پر اس کے تہذیبی تناظر کے ساتھ اپنانا ہوگا جس میں اس کا رسم الخط بھی شامل ہے۔ اگر ایسا ہو سکا تو یقیناً ہم ایک مضبوط اور پائدار مشترکہ، غیر منقسم تہذیبی تشخص کے حامل ہوں گے۔ جس میں ہندوستان کی مختلف ذاتوں، برادریوں، علاقوں اور مذاہب کی اپنی انفرادیت بھی جھلکے گی۔

گنگا جمنی تہذیب اور **مشترکہ ثقافت** کے احیا کے تعلق سے **شمیم صاحب** کی تمام تحریروں کے مطالعے سے یہ احساس جاگزیں ہوتا ہے کہ مشترکہ تہذیب اور رواداری کی فضا اس وقت تک ممکن نہیں جب تک ہندوستان کا ایک کثیر طبقہ مخلوط تہذیب کا انکار اور اس کا رد کرتا رہے گا۔ احساسِ برتری کے زعم نے ملک کے باشندوں کی ایک کثیر تعداد کو فسطائیت کی طرف راغب کر دیا ہے۔ حالانکہ ہندوستان کی بابرکت سرزمین نے نہ تو ماضی قریب و بعید میں کسی تنگ نظری، تعصب اور فسطائیت کا بوجھ اٹھایا اور نہ ہی مستقبل میں اس کا امکان ہے۔ اگر ایسا ممکن ہوتا تو ہندوستان ایک مخلوط ثقافت کا آئینہ دار اور اس سے عبارت نہیں ہوتا۔ اگر تنگ نظری، تعصب اور فسطائی نظریات ہندوستان کو شادابی فراہم کر سکتے تو یہ کام مطلق العنان راجاؤں اور بادشاہوں کے لیے زیادہ آسان ہوتا۔ آج وہ طبقہ جو ہندوستان کی اقلیتوں سے یک طرفہ تعاون کا بالجبر متمنی ہے، تاریخی حوالوں سے نہ صرف نفرت انگیز مواد کو ڈھونڈنے اور اس کی اشاعت کا مشتاق ہے بلکہ اس کے دلچسپ مشغلوں میں سے ایک یہ بھی ہے کہ تاریخی واقعات اور شواہد کو اس کے سیاق سے الگ کر کے اور توڑ مروڑ کر پیش کیا جائے۔

سید سلیمان ندوی اور ابوالکلام آزاد

ڈاکٹر شاہ نواز فیاض

مولانا ابوالکلام آزاد جب محض پندرہ سولہ برس کے تھے، تب **شبلی نعمانی** کے ساتھ ممبئی سے ندوۃ العلماء لکھنؤ آئے اور **شبلی نعمانی** کے یہاں مقیم ہوئے۔ یہیں ان کی ملاقات **مولانا سید سلیمان ندوی** سے ہوئی، جو ابھی طالبِ علم اور **شبلی نعمانی** کے زیرِ تربیت تھے۔ یہ ملاقات رفتہ رفتہ گہرے تعلق میں بدل گئی۔ الھلال، جب نکلا تو **مولانا آزاد** نے انھیں عملۂ ادارت میں رکھا۔ **شبلی نعمانی** کو دونوں سے بہت سی امیدیں تھیں اور دونوں پر بہت اعتماد بھی تھا۔ الھلال، کو شہرتِ دوام بخشنے میں مولانا **سید سلیمان ندوی** اور مولانا **عبدالسلام ندوی** نے اہم رول ادا کیا۔ 'مشہدِ اکبر' جو مسجدِ کانپور کے واقعے پر مبنی تحریر تھی، اس نے الھلال، کو ملک کے کونے کونے میں پہنچا دیا۔ دونوں کے رشتے کچھ سرد و گرم ضرور رہے، لیکن زندگی کا یہ ایک رخ ہے، جو محض چند برس پر محیط ہے۔ اصل میں دونوں ایک دوسرے کے معترف تھے۔ دونوں ایک دوسرے کا حد درجہ احترام کرتے تھے۔

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

مولانا سید سلیمان ندوی (۱۹۵۳-۱۸۸۴ء) اور **مولانا ابوالکلام آزاد** (۱۹۵۸-۱۸۸۸ء) کے تعلقات کی ابتدا جو 'الندوہ' سے ہوئی، وہ تعلق آخر عمر تک قائم رہا۔ ان دونوں اکابر کے تعلق اس وقت کشیدہ ہو گئے، جب 'الہلال' سے **سید سلیمان ندوی** علاحدہ ہوئے۔ دراصل ان دونوں کے تعلق کے بیچ کچھ حقیقت اور کچھ غلط فہمی اس طرح سے در آئی کہ سید صاحب کسی طرح کا تعلق ہی نہیں رکھنا چاہتے تھے، لیکن **مولانا ابوالکلام آزاد** اس سلسلے میں ایک چھوٹے بھائی کا کردار ادا کرتے رہے، یہاں تک کہ دونوں کے تعلق ایک بار پھر استوار ہو گئے۔ اس بیچ دونوں کے مابین جو خط کتابت ہوئی اس میں ایک رخ ہی قارئین کے پیشِ نظر ہے، جب کہ **سید صاحب** کے وہ تمام خطوط جو **آزاد** کے نام لکھے گئے تھے، وہ کسی وجہ سے محفوظ نہیں رہ سکے، جب کہ **ابوالکلام آزاد** کے خطوط موجود ہیں۔ **ابوالکلام آزاد** کے خطوط کے مطالعے سے بہت کچھ واضح ہو جاتا ہے، اور بہت کچھ بین السطور کے مطالعے سے واضح ہوتا ہے۔ ان دونوں کے تعلقات کے کچھ اہم پہلو ہیں، جو قارئین کی نگاہ سے اب تک اوجھل ہیں۔

مولانا آزاد کے جو خطوط **مولانا ندوی** کے نام ہیں، اس میں **آزاد** کا حوالہ بالکل واضح ہے، لیکن **سید صاحب** کے وہ خطوط جو مولانا **عبدالماجد دریابادی** کے نام ہیں اور **مولانا آزاد** کے تعلق سے **سید صاحب** کی جو تحریریں ہیں، ان سے بہت کچھ سامنے آجاتا ہے۔ **مولانا آزاد** نے اپنے کسی بھی خط میں کوئی ایسا جملہ نہیں لکھا، جسے بے ادبی سے تعبیر کیا جائے، لیکن 'الہلال' سے علاحدگی کے معاً بعد جو خطوط مولانا **عبدالماجد دریابادی** کو **سید سلیمان ندوی** نے لکھے ہیں، ان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ **سید صاحب** کچھ زیادہ ہی کبیدہ خاطر تھے۔ بعض جملے پڑھ کر شک بھی ہوتا ہے کہ کیا **سید صاحب** اس طرح سے بھی لکھ سکتے ہیں، لیکن **مولانا آزاد** نے کہیں بھی کوئی طنزیہ جملہ نہیں لکھا، بلکہ ان کے خطوط کو پڑھ کر صاف معلوم ہوتا ہے کہ **سید صاحب** کا نہ صرف احترام کرتے تھے، بلکہ ان کی علمیت کے قائل بھی تھے۔ بعد میں جب **سید صاحب** کا دل **مولانا آزاد** سے صاف ہوا تو اس کے بعد **سید صاحب** نے مولانا **ابوالکلام آزاد** کو 'اسوہِ یوسفی' بھی لکھا۔ اسی عنوان سے ایک مختصر مضمون بھی لکھا۔ **سید صاحب** نے 'ترجمان القرآن' پر بہت ہی تفصیلی تبصرہ کیا۔ اپنے ایک ہفتے کے رانچی کے قیام کا ذکر بھی **عبدالماجد دریابادی** کے نام ایک خط میں کیا، جس میں **مولانا آزاد** کی مہمان نوازی اور دیگر چیزوں کا ذکر ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ دونوں اکابر کے رشتے ہمیشہ استوار رہے، سوائے دو ایک برس کے۔

دونوں کے رشتے کے متعلق **شاہ معین الدین ندوی** نے لکھا ہے:

مولاناابوالکلام اور سید صاحب دونوں کی علمی تربیت مولانا شبلی کے دامن میں ہوئی تھی، ندوہ کے شباب کے دور میں عرصہ تك ساتھ میں رہ چکے تھے، اس زمانے میں جتنے ہونہار نوجوان مولانا شبلی کے زیرِ تربیت تھے، ان سب کو الندوہ کی ایڈیٹری یا سب ایڈیٹری ملتی تھی، چنانچہ مولاناآزاد بھی اُس کے سب ایڈیٹر رہ چکے تھے، اس تعلق سے وہ اور سید صاحب دونوں پرانے رفیق تھے، اس لیے ۱۹۱۴ء میں جب مولانا ابوالکلام نے اپنا مشہور اخبار الھلال نکالا تو سید صاحب کواس کے عملۂ ادارت میں شرکت کے لیے بلایا، انھوں نے اس وقت ندوہ کو چھوڑنا پسند نہ کیا، مگر مولانا شبلی کے مستعفی ہونے کے بعد وہ بھی ندوہ سے برداشتہ خاطر ہوگئے، مولانا ابوالکلام کا اصرار برابر قائم تھا، اور الھلال سید صاحب کے ذوق کا اخبار تھا، اس لیے ۲۳/ مئی ۱۹۱۴ء میں وہ ندوہ سے مستعفی ہوکر الھلال کے عملۂ ادارت میں شامل ہوگئے، ۲۳/ مئی ۱۹۱۴ءکے ایك خط میں سید عبدالحکیم کو اس کی اطلاع دیتے ھیں:

[میں کلکتہ میں ھوں ، دیسنہ کا حال معلوم نھیں، آپ کھاں ھیں اور کیسے ھیں؟ الھلال کا تعلق مولانا آزاد کے اصرار سے قبول کیا ھے، بالفعل اَسّی دیں گے، آئندہ ترقی-][1]

مذکورہ اقتباس میں **شاہ معین الدین ندوی** نے سنہ کو غلط تحریر کیا ہے۔ الھلال ۱۹۱۴ء میں نہیں

بلکہ جون ۱۹۱۲ء میں نکلا اور **سید سلیمان ندوی** ۱۹۱۴ء میں نہیں، غالباً ۱۹۱۳ء میں 'الھـــلال' سے وابستہ ہوئے تھے۔ ۱۹۱۴ء اس لیے بھی غلط ہے کہ **سید سلیمان ندوی** ۱۹۱۴ء کے بالکل ابتدا ہی میں پـونـہ میں بحیثیت پروفیسر کام کرنے لگے تھے۔ اس لیے **شاہ معین الدین ندوی** نے خط اور 'الھـــلال' کا جو ذکر کیا ہے، وہ باعتبار سنہ صحیح نہیں ہے۔ کیونکہ **مولانا ابوالکلام آزاد** نے ۹/ جنوری کو **سید سلیمان ندوی** کو جو خط لکھا ہے، اس میں پونہ میں پروفیسری کا منصب قبول کرنے کا ذکر ہے۔

مولانا آزاد اور **مولانا ندوی** کے جو تعلقات تھے، اس کی ایک جھلک **شاہ معین الدین** کے مذکورہ بالا اقتباس سے سامنے آتی ہے۔ ان دونوں اکابر کی رسم وراہ کے متعلق **ابوسلمان شاہجہاں پوری** نے لکھا ہے:

> سید صاحب کے نام مولانا کے خطوط ان کے خاص اعتماد اور اخلاص کے آئینہ دار ھیں۔ جب کہ سید صاحب کے حالات اور ان کے افکارکے مطالعے سے اندازہ ھوتا ھے کہ وہ مختلف ادوار میں جذبات کے کئی نشیب وفراز سے گزرے تھے۔ یہ خطوط گونا گوں علمی، تعلیمی، سیاسی، تاریخی افکار ومعلومات سے مملواور زبان وادب کا بیش قیمت سرمایہ ھیں۔[۲]

ان دونوں بزرگوں کے سرد وگرم رشتے کو لے کر مختلف اہلِ قلم نے لکھا بھی ہے، ایسے میں **مولانا آزاد** کے شیدائی **شورش کاشمیری** نے جو کچھ لکھا ہے، اس سے بھی کچھ پردہ اٹھتا ہے، لیکن **شورش کاشمیری** کی تحریر کچھ زیادہ ہی جذبات میں ڈوبی ہوئی نظر آتی ہے۔ **سید سلیمان ندوی** 'الھـــلال' کے دورِ اوّل کے ادارۂ تحریر میں تھے۔ یہیں بعض غلط فہمیوں کی وجہ سے دونوں کے رشتوں میں کڑواہٹ آئی۔ **شورش کاشمیری** لکھتے ہیں:

> ادھر جب بزرگانِ عظام کو مولانا سے شکایتیں پیدا ھوئیں، سید سلیمان ندوی ان کا تتمہ تھے۔ ان کی شکایت سرائی کااُور چھور بھتان یا غیب تھا۔[۳]

دونوں کے مابین رشتوں میں کڑواہٹ ضرور آئی تھی، لیکن یہ سلسلہ بہت دراز نہیں رہا۔ اس دوران بھی دونوں ایک دوسرے سے علمی معاملات میں مشورے کرتے، اور اپنے کام سے آگاہ بھی کرتے۔ بعض لوگوں کے خیال میں ان دونوں کے تعلقات کبھی خراب نہیں ہوئے۔ **ابوعلی اثری** لکھتے ہیں:

> الهلال' سے علیحدہ ہوجانے کے باوجود بھی مولانا ابوالکلام اور سید صاحب کی دوستی، اخوت اور مودت میں فرق نہیں آیااور باہم خط کتابت کا سلسلہ جاری رہا جو ۱۹۴۲ء تك قائم رہا۔[۴]

دونوں کے مابین جو بھی معاملہ تھا اصل میں اس حوالے سے ان کی تحریریں ہی اس کے اصل مآخذ ہیں۔ **مولانا آزاد** اور **مولانا ندوی** کی تحریروں کے مطالعے سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ **مولانا ندوی** کے جو خطوط بنام **مولانا آزاد** لکھے گئے تھے، وہ محفوظ نہیں رہ سکے۔ لیکن **مولانا آزاد** نے ان خطوط کے جو جواب دیے ہیں، ان سے واضح ہوتا ہے کہ **مولانا ندوی** کا رویہ بعض معاملات میں بہت سخت تھا۔ معاملات کسی سے بھی خراب ہوسکتے ہیں، ایسا ہی ان دونوں کے مابین بھی ہوا۔ اس پورے معاملے میں **مولانا آزاد** کا رویّہ بہت نرم اور مودبانہ رہا، اس کے برعکس **مولانا ندوی** کا رویّہ نا نرم رہا اور نا ہی مشفقانہ۔ **مولانا آزاد**، **مولانا ندوی** کی حد درجہ عزت کرتے تھے۔ ۹/ جنوری ۱۹۱۴ء کے خط میں لکھتے ہیں:

> معلوم نہیں کہ اس خط کا کیا نتیجہ نکلے۔ ڈرتا ہوں کہ کہیں یہ بھی بدگمانیوں کی نذر نہ ہو! تاہم خدائے علیم وبصیر میرے دل کو دیکھ رہا ہے کہ اس وقت ہرحرف جو لکھ رہا ہوں کس عالم میں لکھ رہا ہوں۔ خدارا یقین کیجیے کہ سچائی اور صداقت، محبت وداد اور ایك گہرے حزن وملال کے سوا کوئی چیز اس وقت میرے دماغ میں نہیں۔[۵]

مولانا آزاد نے ایک خط فروری ۱۹۱۴ء میں **سید سلیمان ندوی** کو لکھا تھا، جس میں انھوں نے تحریر کیا ہے: "آپ مجھے نہ بھولیں"۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کا خط کسی اپنے کو ہی لکھا جاتا ہے، یہ خط

کا ایک پہلو ہے، دوسرا پہلو یہ ہے کہ **مولانا آزاد** اور **سید سلیمان ندوی** کے تعلقات میں کچھ سرد مہری تھی، جس کا اندیشہ خط میں ظاہر کیا گیا ہے۔ **مولانا آزاد** نے لکھا ہے:

> آپ مجھے نہ بھولیے اور بھلانے کی کوشش نہ کیجیے اور میرے لیے دعا کیجیے۔ صرف یہی دعا جو میں مانگتا ہوں یعنی اللہ تعالیٰ مجھ پر رحم فرمائے اور میری عاجزیوں اور منتوں کو قبول کرے۔ اگر ایسا نہیں ہے اور میں گمراہ ہوکر گمراہ کرنا چاہتا ہوں تو وہ مجھے دنیا سے اُٹھا لے۔[۶]

اسی حوالے سے ۲۵/اگست ۱۹۱۵ء کو اپنے خط بنام **سید سلیمان ندوی** لکھتے ہیں:

> اگر میں کہوں تو کیا آپ سچ سمجھیں گے کہ میرا جی آپ سے ملنے کو بہت چاہتا ہے اور آپ کی یاد ہمیشہ اس طرح آتی ہے گویا میں اپنے حقیقی بھائی کی نسبت سوچ رہا ہوں۔[۷]

مولانا آزاد، مولانا ندوی کا حد درجہ احترام کرتے تھے، اس کا اظہار مذکورہ خطوط کے اقتباسات سے ہوتا ہے، ایک مثال اور ملاحظہ فرمائیں، جہاں انھوں نے اپنے گناہوں کا اعتراف کیا ہے۔ بعض لوگ اسے ہی **سید سلیمان ندوی** کی 'الہلال' سے علاحدگی کی وجہ بھی بتاتے ہیں۔ اسی خط میں آگے لکھتے ہیں:

> آپ کو معلوم ہے کہ میری حالت ابتدا سے کچھ عجیب ہی طرح کی ہے، میں نے ایک مذہبی سوسائٹی میں پرورش پائی، لیکن ایسے اسباب جمع ہوئے کہ مجھ پر ان کا کچھ اثر نہیں پڑا۔ پھر میں طرح طرح کی بد اعمالیوں میں پڑگیا اور فسق وفجور کا شاید ہی کوئی درجہ ایسا ہو جو مجھ بدبخت سے رہ گیا ہو۔ عملاً یہ حال تھا اور اعتقاداً ملحد یا مثل ملحد کے تھا۔ یہ حالت

عرصے تك رهی لیکن اتنا ضرور تھا كه اس عالم میں كبھی كبھی انفعال اور انابت كاقوی دوره هوجاتا لیكن پھر قائم نه رهتا۔ تقریباً پانچ برس هوئے هیں جب كه میں ممبئی میں تھا كه یكایك بعض حالات غم آلود ایسے پیش آئے كه میری حالت میں انقلاب عظیم هوگیا اور خدا تعالیٰ نے توبه وانابت كی توفیق دی۔[۸]

اسی خط میں **مولانا آزاد** نے لکھا ہے:

میں شراب پیتا تھااور شراب پر كیا موقوف هے، میں نے سبھی طرح كی سیه كاریاں كی هیں، لیكن الحمد للّٰه كه خدا نے مجھے توبه كی توفیق دی اور اب نهیں كرتا۔[۹]

مولانا آزاد كے یہاں بھی بشری كمزوریاں تھیں، جس كا ذكر انھوں نے **سید سلیمان ندوی** كے نام خطوط میں كیا ہے۔ اس سے واضح طور پر معلوم ہوتا ہے كہ **مولانا آزاد** كے دل میں **مولانا ندوی** كے لیے بہت احترام تھا۔ **مولانا آزاد** كو دار المصنفین اور اس كے حالات سے خاص دلچسپی تھی۔ اس سلسلے میں **مولانا ندوی** كے نام خط میں تواتر كے ساتھ اس كا ذكر كیا ہے۔ ۲۷/ جنوری ۱۹۱۵ء كے ایک خط میں لكھتے ہیں:

دارالمصنفین نهایت آسانی كے ساتھ ایك وسیع النتائج چیز بن سكتا هے اور ندوے كا حقیقی بدل بلكه نعم البدل! اصلی كام وهی هے، باقی سب كے سب فروعی هیں۔ آپ كی زندگی كا اصل مقصد یه هونا چاهیے كه آدمی پیدا هوں۔[۱۰]

دار المصنفین كے تئیں **مولانا آزاد** كے جو جذبات تھے، اس كی مثال ملاحظہ فرمائیں:

دارالمصنفین كا پراسپكٹس پهنچا۔ آپ مجھے اس سلسلے میں جو كچھ بنانا چاهیں منظور هے، آنریری

فیلو تو ایك عمده بات هے۔ اگر اس میں کوئی جگه قلی کی هو، جب بھی منظور کرلوں گا بشرطے که کام هو اور مجمع صحیح وخالص۔[۱۱]

مولانا آزاد ایک خط میں دار المصنفین کی مالی حالت کے تعلق سے لکھتے ہیں:

آپ نے دارالمصنفین کی موجوده مالی حالت کا ذکر کیا هے۔ نهایت درجے خوشی هوئی۔ یه سب آپ کے قیام وسعی کا نتیجه هے۔ بحمدلله که مولانا شبلی مرحوم کے آخر حیات کی امیدیں بار آور هوئیں۔[۱۲]

مولانا سید سلیمان ندوی کو **مولانا آزاد** نے جو خطوط لکھے ہیں، اس کو پڑھ کر صاف معلوم ہوتا ہے کہ **مولانا آزاد** کے دل میں **مولانا ندوی** کے تئیں بے حد احترام تھا۔ **مولانا آزاد، مولانا ندوی** سے عمر میں چھوٹے تھے۔ دونوں کے درمیان جو تعلق تھا، اس کا ایک حصہ 'الهلال' کا زمانہ بھی ہے۔ اور یہی زمانہ ہے، جب **مولانا ندوی** نہ صرف 'الهلال' سے علاحدہ ہوئے، بلکہ یک طرفہ بدگمانی بھی سامنے آئی۔ **مولانا ندوی** کے خطوط بنام **آزاد**! اگر موجود ہوتے تو بہت کچھ واضح طور پر سامنے آتا، لیکن یہ بات بالکل واضح ہے کہ **مولانا سید سلیمان ندوی** نے جو دوسرے احباب کو خط لکھے ہیں، ان میں **مولانا آزاد** کے تئیں وہ وقار نظر نہیں آرہا ہے، جو بعد کی تحریروں میں نظر آتا ہے۔ **مولانا عبدالماجد دریابادی** کے نام خط میں لکھتے ہیں:

سنا! آپ کے مولانا ابوالکلام نے مجھ کو ایك رجسٹرڈ خط لکھا که ۱۳۰ هم دیتے هیں اور ۱۰ ماهوار کی ترقی تا ۲۰۰، تمام اسٹاف آپ کی زیر نگرانی، نام آپ کا اڈیٹری میں ظاهر رهے گا۔ فوراً چلے آئیے۔ بتائیے میں نے کیا جواب دیا؟ میں نے لکھا که آپ بار بار مجھ سے میری علاحدگی کے اسباب اوررنجش کے موجبات پوچھتے هیں۔ چنانچه اس خط میں بھی باصرار پوچھا تھا، میں نے ایك ایك کر کے مختصراً جواب بھیجا۔ لیکن اب تك

آوازے بر نہ خاست۔ [۱۳]

اسی طرح سے طنزیہ لہجے میں ایک اور خط میں لکھتے ہیں:

آپ کے مولانا ابوالکلام نے مجھے کالج کی غلامی پر غیرت دلائی تھی اور الہلال میں بمعاوضہ ۱۳۰ بہ ترقی ۲۰۰ دعوت دی تھی، اور یہ طمع دلائی گئی تھی کہ الہلال باعلان تمہاری اڈیٹری میں ہوگا، مجھ کو کچھ سروکار نہیں میں تمہارا محکوم بن کر رہوں گا وغیرہ۔ [۱۴]

اسی طرح سے **عبدالماجد دریابادی** کے نام ہی ایک اور خط میں لکھتے ہیں:

مولوی آزاد کا خط آیا ہے، اپنے کو ہمارا عنان ظاہر کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ دارالمصنفین کی ایک اسکیم طیار (تیار) کرلی ہے۔

ضرورت ہے کہ دارالمصنفین کو علی گڑھ اور الہلال دونوں سے بچایا جائے۔ [۱۵]

ایک اور خط بنام **مولانا عبدالماجد دریابادی** لکھتے ہیں:

کلکتہ والے بزرگ سب کچھ میرے سپرد کرتے ہیں۔ [۱۶]

ایک خط میں لکھتے ہیں:

لطیفہ سنیے! ایک صاحب "صحائف ابوالکلام" کی ترتیب کی خدمت سپرد کرتے ہیں، کہ علاوہ فوائد مالی، دارالمصنفین کی شہرت بھی ہے۔ [۱۷]

مولانا ندوی کو گرچہ **مولانا آزاد** سے اختلاف تھا، لیکن وہ **مولانا آزاد** کی تحریروں سے بخوبی واقف تھے اور ان کے اسلوبِ نگارش کی پہچان بھی رکھتے تھے، لکھتے ہیں:

اتنے اشخاص ہیں جن کی تحریر کی ایک ایک سطر میں پہچانتا ہوں۔ شبلی، نذیر احمد، ابوالکلام..... [۱۷]

برعکس اس کے **مولانا آزاد** کا رویّہ کبھی منفی نہیں رہا اور نہ ہی اس طرح کا کوئی جملہ لکھا، جس سے معلوم ہو کہ **مولانا آزاد** طنز کر رہے ہیں۔ **مولانا آزاد، عبدالماجد دریادی** کے نام **سید سلیمان ندوی** کے متعلق خط میں لکھتے ہیں:

> مولانا سید سلیمان صاحب دو بار تشریف فرما چکے ہیں۔ انجمن کے جلسے کے موقع پر بھی تشریف لائے تھے۔[۱۸]

علامہ سید سلیمان ندوی کے وہ خطوط جو انھوں نے **مولانا آزاد** سے اپنی ناراضگی کے دور میں لکھے ہیں، وہ لب و لہجے کے اعتبار سے بہت سخت تھے، ان کا اندازہ **مولانا آزاد** کے جوابی خطوط سے ہوتا ہے۔ ان جوابی خطوط میں **مولانا آزاد** نے جو لکھا ہے، اسے ملاحظہ فرمائیں:

> برادرِ جلیل واعز! سب سے پہلے تو میں آپ کا سچا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ آپ نے سچائی اور راست بازی کے ساتھ حسبِ وعدہ اپنے خیالات ظاہر کردیے اور اس کے بعد احسان مند ہوں، اس احسان عظیم کے لیے کہ آپ کے اس اظہار خیال سے مجھے بہت فائدہ پہنچا۔ آپ یقین فرمائیں کہ آپ کا خط میں نے تین بار پڑھا اور اس کے اثر سے دیر تک روتا رہا۔ نہ اس لیے کہ آپ نے جو کچھ لکھا وہ سب کچھ سچ تھا بلکہ اس لیے کہ اس میں سچ بھی تھا۔[۱۹]

مولانا آزاد کے نام **مولانا ندوی** نے جو خط لکھے تھے، اس میں ایک خط میں **مولانا ندوی** نے کسی مضمون کا ذکر کرتے ہوئے لکھا تھا کہ اس سے لوگوں کی تحقیر ہوئی ہے۔ اس کے جواب میں **مولانا آزاد** نے لکھا ہے:

> تحقیر الناس سے اگر مقصود بعض اشخاص کی تذلیل ہے، تو اس سے آپ بھی متفق ہیں۔ یعنی ان لوگوں کو جو قوم کو ضرر پہنچاتے اور آزادی کو روکتے ہیں۔ اس کے علاوہ بھی میں نے کسی کی تحقیر کی ہے تو آپ

ذرا کھول کر مجھے یاد دلائیے!واللہ باللہ میں سچے دل سے توبہ کروں گا اور اس سے بچوں گا۔[۲۰]

مولانا آزاد ایک خط میں خواہش کرتے ہیں کہ اگر یک جائی کا سامان ہو جائے تو بہت کچھ ممکن ہو سکے گا۔اسی خط میں انھوں نے تفرق اور عدم توحد کا ذکر کیا ہے۔لکھتے ہیں:

بہ ہر حال مجھے ہر حال میں اپنا رفیق وہم عنان یقین کیجیے اور ہر دم خدمت گزاری کے لیے تیار۔ افسوس ہے کہ ملاقات کی صورت پیدا نہیں ہوتی۔ کاش اللہ یك جائی کا سامان میں کرتا، قوتیں مجتمع ہوتیں اور عدم توحد نے ان نتائج سے بھی محروم کردیا جو باایں ہمہ بے سروسامانی میں حاصل ہوسکتے تھے۔[۲۱]

مولانا ندوی، **مولانا آزاد** سے بدگمان تھے، یہ تو واضح ہے۔اس کا ثبوت **مولانا آزاد** کے ایک اور خط سے بھی ہوتا ہے۔لکھتے ہیں:

معلوم نہیں کہ اس خط کا کیا نتیجہ نکلے۔ ڈرتا ہوں کہ کہیں یہ بھی بدگمانیوں کی نذر نہ ہو!۔[۲۲]

مولانا ندوی اور **مولانا آزاد** کے مابین مسئلہ جو بھی رہا ہو، لیکن علمی طور پر دونوں ایک دوسرے کو مشورے دیتے رہے۔ترجمۃ القرآن کے متعلق **مولانا ندوی** نے کوئی مشورہ دیا، اس کے جواب میں **مولانا آزاد** لکھتے ہیں:

ترجمۃ القرآن کے متعلق اور تو امور پیش نظر تھے، لیکن ہر پیرا گراف کے لیے عنوانات قایم کرنا ایك نہایت ہی قیمتی اور مفید ترین چیز ہے، جو آپ نے مجھے بتا دیا۔[۲۳]

مولانا آزاد، **مولانا ندوی** سے بار بار اس بات پر اصرار کرتے رہے کہ وہ 'الہلال' سے دوبارہ وابستہ ہو جائیں، لیکن **مولانا ندوی** اس کے لیے تیار نہیں ہوئے۔**مولانا آزاد**، **مولانا سید سلیمان ندوی** کی علمی صلاحیت سے بھرپور واقف تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ ان کی اس صلاحیت سے ملک وقوم کی

خدمت کی جائے۔اسی سلسلے میں **مولانا آزاد** اپنے خط بنام **سید سلیمان ندوی** میں لکھتے ہیں:

..... البلاغ جو نکل چکا ھے (اور انشاء الله محفوظ ھے)، اپنی ایڈیٹری میں لے لیں اور خالص دینی واصلاحی رسالے کی شکل میں مع اس کے خصائص کے اس کو جاری رکھیں۔ کسی پر خطر راہ اختیار کرنے کی ضرورت نہیں، نہ جنگ پر رائے زنی کی ضرورت ھے۔[۲۴]

مولانا آزاد کو جب یقین ہوگیا کہ **مولانا ندوی** کسی صورت 'البلاغ' سے وابستہ ہونے کے لیے تیار نہیں ہیں، تو لکھتے ہیں:

آپ اور تو کچھ نہیں کرسکتے، کم سے کم اتنا کیجیے کہ ھر دو ھفتہ میں ایك مضمون بقدر آٹھ کالم کے بھیج دیا کیجیے۔[۲۵]

اسی طرح سے **مولانا آزاد** جب رانچی میں نظر بند تھے، تو **مولانا ندوی** نے خط لکھا، جس میں انھوں نے اپنی لاعلمی کا اظہار کیا کہ ایسی صورت میں بھی مراسلت کا سلسلہ جاری رہ سکتا ہے۔ اس کے جواب میں **مولانا آزاد** نے لکھا ہے:

آپ لکھتے ھیں کہ مجھے علم نہ تھا کہ سلسلۂ مراسلت جاری رہ سکتا ھے۔ آپ ایسے باخبر کی یہ مایوسی تعجب انگیز ھے۔[۲۶]

'الھلال' سے علاحدگی کے بعد **مولانا ندوی** کے دل میں بدگمانی بہت دنوں تک نہیں رہی، دھیرے دھیرے یہ رفع ہوگئی۔ اس کے بعد **مولانا ندوی** نے **مولانا آزد** کے متعلق جو کچھ لکھا ہے، وہ ایک طرح کا حوالہ ہے۔ **مولانا آزاد** نے ایک خط کے جواب میں لکھا ہے:

آپ کے دلچسپ خط نے پوری ملاقات کا لطف دیا۔[۲۷]

اسی طرح سے **مولانا آزاد** 'ترجمان القرآن' کے بارے میں لکھتے ہیں:

"ادھر فرصت میں، آپ سن کر خوش ھوں گے کہ ترجمان القرآن اور تفسیر کا بھت سارا حصہ ھوگیا۔[۲۸]

مولانا آزاد کے نام **سید سلیمان ندوی** نے ایک خط لکھا، جس میں یہ ذکر کیا گیا کہ آپ مجھے

بھول جاتے ہیں، دراصل یہ اس تعلق کی بنا پر لکھا گیا تھا، جو دونوں کے مابین تھا۔ **مولانا آزاد** لکھتے ہیں:

یہ آپ نے کیوں کر کہا کہ میں آپ کو بھو ل جاتا ہوں؟ غالباً تواتر وتسلسلِ مراسلات علائقِ قلبیہ کے لیے شرط نہیں ہے۔ آپ یقین کریں کہ موجودہ عہد کے جہلِ عام اور فسادِ محیط میں اتحادِ مشرب وفکر کا رشتہ ایسا قوی ہے کہ ہم میں سے کوئی کسی کو بھولنا بھی چاہے تو نہیں بھول سکتا۔[۲۹]

مولانا آزاد اور **سید سلیمان ندوی** کے مابین غلط فہمی جب ختم ہوئی، اس کے بعد **مولانا ندوی** نے **مولانا آزاد** کے متعلق جو کچھ لکھا ہے، وہ کئی اعتبار سے اہم ہے۔ فروری ۱۹۱۵ء کو **سید سلیمان ندوی** نے ایک خط **مولانا عبدالماجد دریابادی** کے نام لکھا ہے، جس میں دار المصنفین کے حوالے سے کسی مسئلے کا ذکر ہے۔ اس سلسلے میں وہ **مولانا ابوالکلام آزاد** کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

دارالمصنفین کی نسبت ڈاکٹر اقبال، سید اکبر حسین، عماد الملک اور مولوی حبیب الرحمن خاں اور مولوی ابوالکلام سے گفتگو کررہا ہوں۔[۳۰]

ظاہر ہے کہ یہ وہ وقت تھا جب **سید صاحب** کے دل سے بدگمانی کم ہونے لگی تھی۔ جب بدگمانی کا یہ بادل چھٹا اور **ابوالکلام آزاد** کے تعلق سے جو کچھ لکھا، اسے پہلی کڑی کے طور پر کہا جا سکتا ہے انھوں نے نوجوانوں میں **قرآن** فہمی کا ذوق پیدا کرنے کا سہرا **مولانا آزاد** کے سر باندھا۔ **سید سلیمان ندوی** لکھتے ہیں:

اس میں کوئی شک نہیں کہ نوجوانوں (نوجوان) مسلمانوں میں قرآن پاک کا ذوق مولانا ابوالکلام کے الہلال اور البلاغ نے پیدا کیا۔ اور جس اسلوب بلاغت، کمال انشاپردازی اور زور تحریر کے ساتھ انھوں نے انگریزی خوان نوجوانوں کے سامنے قرآن پاک کی ہر

آیت کو پیش کیا۔ اس نے ان کے لیے ایمان ویقین کے نئے دروازے کھول دیے۔[۳۱]

مولانا آزاد کو تفسیری ترجمہ کی تحریک **مولانا سید سلیمان ندوی** نے ہی پیدا کی تھی۔ **مولانا ندوی** نے جو مشورہ دیا اس کو **مولانا آزاد** نے قبول کیا۔ **مولانا ندوی** لکھتے ہیں:

سب سے پہلے میں نے ہی مولانا کے سامنے ترجمہ وتفسیر دونوں کے درمیان 'تفسیری ترجمہ' کی تحریک کی یعنی ایک ایسا مطلب خیز ترجمہ جو گو سراسر لفظی نہ ہو لیکن لفظوں سے الگ بھی نہ ہو۔ اور ساتھ ہی حسب موقع توضیحی وتشریحی الفاظ بھی اس کے ساتھ ہوں..... مولانا نے اس مشورہ کو قبول کیا۔[۳۲]

اسی تبصرے میں **مولانا آزاد** کے متعلق لکھتے ہیں:

مصنف ترجمان القرآن کی یہ دیدہ وری داد کے قابل ہے کہ انھوں نے وقت کی روح کو پہچانا، اور اس فتنۂ فرنگ کے عہد میں اسی طرزوروش کی پیروی کی جس کو ابن تیمیہ اور ابن قیم نے فتنۂ تاتار میں پسند کیا تھا۔[۳۳]

مولانا سید سلیمان ندوی نے ترجمان القرآن ' کو وقت کی اہم ضرورت قرار دیا۔ اس کی اہمیت کا اظہار کچھ اس انداز میں کیا:

ترجمان القرآن ' وقت کی اہم چیز ہے، ضرورت ہے کہ اس کو گھر گھر پھیلایا جائے اور نوجوانوں کو اس کے مطالعہ کی ترغیب دی جائے۔ اور ہر اسلامی دار المطالعہ میں اس کا ایک نسخہ منگوا کر رکھا جائے۔[۳۴]

مولانا سید سلیمان ندوی نے ایک مضمون 'رانچی کا نظر بند' کے عنوان سے لکھا تھا، جس میں انھوں نے **مولانا آزاد** کو 'اسوۂ یوسفی' کہا۔ اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ **مولانا ندوی**

کے دل میں **مولانا آزاد** کے لیے کتنی محبت تھی۔ لکھتے ہیں:

اگر ہمارے نظر بندوں میں کوئی ایسا ھے جو اسوۂ محمدی پر فائزھوا(شیخ الھند مولانا محمود الحسن کی طرف اشارہ ھے)تو ھم میں ایك اور ھستی ایسی ھے جو اسوۂ یوسفی کے درجه پر ممتاز ھوئی، جس عزم واستقلال استغناء اور قوت ایمانی کے ساتھ مولانا نے یه زمانه بسر کیاھے وہ ائمه سلف کی یاد کو تازہ کرتا ھے شاید سب کو معلوم نه ھو که انھوں نے حکومت کا وظیفه لینے سے انکار کردیا اور اعانت نظر بنداں کا ماھوار عطیه بھی قبول نھیں کیا۔[۳۵]

اسی مضمون میں **مولانا آزاد** کو رانچی میں اسلام کی روح کو از سرِ نو تازگی بخشنے کا محرک قرار دیا۔ **سید سلیمان ندوی** لکھتے ہیں:

رانچی ایك ایسا مقام تھا جھاں مسلمان نھایت ذلت ونکبت کی حالت میں تھے جھالت اور باھمی خانه جنگی نے ان کو گردوپیش کے حالات سے ناواقف کررکھا تھا۔ عیسائی مشنریوں کا جال ھر طرف پھیلا ھوا تھا۔ عالم دین کا وجود اس خطه پر نه تھا۔ مذھبی احساسات کی روح ان میں مردہ تھی لیکن مولانا کے پرتو صحبت نے چند ھی سال کے بعد وھاں کی زمین وآسمان کو ملادیا۔[۳۶]

اسی مضمون میں **سید سلیمان ندوی** نے **مولانا آزاد** کی اس گراں **قدر خدمات** کا ذکر کیا ہے، جو **مولانا** نے رانچی میں انجام دی تھیں۔ لکھتے ہیں:

زمانه قیام رانچی میں ایك سال تك جامع مسجد میں مولانا نے مسلمانوں کو قرآن مجید کا درس دیا۔ زیادہ

تر اوقات تالیف وتصنیف میں بسر ہوئے۔[۳۷]

سید سلیمان ندوی نے رانچی کا دوبار سفر کیا۔ اپنے ایک سفر کے متعلق **مولانا عبدالماجد دریابادی** کو لکھتے ہیں:

> میں پورا ایک عشرہ اپنے مرکز سے غائب رہا، رانچی پہنچا، تین برس کے بعد مولانا ابوالکلام آزاد کی زیارت ہوئی، بڑے تپاک سے ملے، بڑی حسرت ظاہر کی، خوبخوب صحبتیں رہیں۔[۳۸]

سید سلیمان ندوی نے **مولانا آزاد** کے حوالے سے لکھا ہے کہ **مولانا آزاد** کو **مولانا آزاد** جس نے بنایا وہ علامہ **شبلی نعمانی** ہیں۔ گویا کہ **مولانا آزاد** اور **مولانا ندوی**؛ **شبلی نعمانی** کے تربیت یافتہ ہیں۔ اس متعلق 'حیاتِ شبلی' میں لکھتے ہیں:

> اکتوبر ۱۹۰۵ء سے مارچ ۱۹۰۵ء تک مولانا ابوالکلام آزاد دھلوی الندوہ کے سب ایڈیٹر رہے، اس وقت وہ علمی حلقوں میں روشناس نہیں ہوئے تھے۔ ۱۹۰۵ء میں وہ مولانا شبلی سے ممبئی میں ملے اور یہ ملاقات ایسی تاریخی ثابت ہوئی کہ ابوالکلام آزاد کو مولانا ابوالکلام بنا دیا۔[۳۹]

مولانا آزاد اور **سید سلیمان ندوی** نے ہندوستان کی جدوجہدِ آزادی میں عملی اور قلمی (بطورِ خاص **مولانا آزاد**) طور پر شرکت کی۔ دونوں نے زبان وادب کی غیر معمولی خدمات انجام دیں۔ دونوں نے قوم وملّت کی فلاح وبہبود کے لیے اپنا بھرپور تعاون پیش کیا۔ دونوں نے سماج کی تشکیلِ نو میں اہم کردار ادا کیا۔ ان دونوں نے لوگوں کی ذہن سازی کے ساتھ ساتھ ادبی صحافت کو جو وقار بخشا، وہ تاریخِ صحافت کا روشن باب ہے۔ دونوں کو زبان وادب سے غیر معمولی شغف تھا۔ اسلامی لٹریچر تیار کرنے اور نوجوانوں کو اس حوالے سے آمادہ اور تیار کرنے میں دونوں اکابر کی خدمات اظہر من الشّمس ہیں۔ دونوں میں بے شمار مماثلتیں ہیں۔ دونوں **شبلی نعمانی** کے تربیت یافتہ تھے (**شبلی نعمانی** **سید سلیمان ندوی** کے استادِ

حقیقی تھے اور **مولانا آزاد** کے استادِ معنوی)۔ دونوں نے ایک دوسرے کی خدمات کو سراہا اور مزید کام کرنے پر آمادہ کیا۔ دونوں کی رفاقت آخر تک قائم رہی، مصروفیات (بطورِ خاص **مولانا آزاد** کی) کے باعث آخر کے چند برسوں میں خط کتابت کا سلسلہ باقی نہیں رہا، لیکن ایک دوسرے کے تئیں جو جذبہ تھا، وہ اسی طرح سے قائم تھا۔

حواشی

۱۔ حیاتِ سلیمان ——**شاہ معین الدین احمد ندوی**، دار المصنفین (اعظم گڑھ) ۲۰۱۱ء، ص:۵۳-۵۲

۲۔ مکاتیب ابوالکلام آزاد /مرتب:**ابوسلمان شاہجہاں پوری**، ابوالکلام آزاد ریسرچ انسٹی ٹیوٹ (کراچی) ۲۰۱۴ء، ص:۸۶-۲۸۵

۳۔ ابوالکلام آزاد سوانح وافکار ----**شورش کاشمیری**، مطبوعات چٹان (لاہور) ۱۹۸۸ء ص:۸۰

۴۔ علامہ شبلی اور مولانا ابولکلام آزاد ——**ابوعلی اثری**، قاسمی پریس (اعظم گڑھ) ۲۰۰۲ء، ص:۲۱۷

۵۔ مکاتیب ابوالکلام آزاد ،ص:۲۸۹

۶۔ (ایضاً ص:۲۹۸

۷۔ ایضاً، ص:۲۱۳

۸۔ ایضاً، ص:۲۹۲

۹۔ ایضاً، ص:۲۹۵

۱۰۔ ایضاً، ص:۳۰۶

۱۱۔ ایضاً، ص:۳۰۹

۱۲۔ ایضاً، ص:۳۳۰

۱۳۔ مکتوبات سلیمانی [جلد اول] /مرتب:**عبدالماجد دریابادی**، ۱۹۶۳ء، ص:۲۰-۱۷

۱۴۔ ایضاً، ص:۲۸

۱۵۔ ایضاً، ص:۳۷

۱۶۔ ایضاً، ص:۴۸

۱۷۔ ایضاً، ص:۵۹

۱۷۔ ایضاً، ص:۶۰

۱۸۔ خطوط ابوالکلام آزاد ،ساھتیہ اکادمی (نئی دھلی) ۲۰۱۲ء [بار:دوم] ص:۱۰۳

۱۹۔ مکاتیب آزاد ،ص:۲۹۱
۲۰۔ ایضاً،ص:۲۹۵
۲۱۔ ایضاً،ص:۳۰۶
۲۲۔ ایضاً،ص:۲۹۵
۲۳۔ ایضاً،۳۱۰
۲۴۔ ایضاً،ص:۳۱۴
۲۵۔ ایضاً،ص:۳۱۶
۲۶۔ ایضاً،ص:۲۱-۳۲۰
۲۷۔ ایضاً،ص:۳۲۸
۲۸۔ ایضاً،ص:۳۰۸
۲۹۔ ایضاً،ص:۱۰
۳۰۔ مکتوبات سلیمانی ،ص:۳۸
۳۱۔ مولانا ابوالکلام آزاد بحیثیت مفسرومحدث ——**ابوسلمان شاہجہاں پوری**،ادارہ تصنیف وتحقیق(کراچی)۱۹۸۴ء،ص:۱۹
۳۲۔ ایضاً،ص:۲۰
۳۳۔ ایضاً،ص:۲۱
۳۴۔ ایضاً،ص:۲۳
۳۵۔ مولانا ابوالکلام آزاد تحریکِ آزادی اور یك جهتی /مرتب:**خان عبدالودودخاں**۔کتاب والا (پهاڑی بهوجله) ۱۹۸۳ء،ص:۶
۳۶۔ ایضاً،ص:۷
۳۷۔ ایضاً
۳۸ مکتوبات سلیمان ،ص:۱۱۵
۳۹۔ حیات شبلی —— **سیدسلیمان ندوی**،دار المصنفین (اعظم گڑھ)۱۹۹۳ء،ص:۴۴۴-۴۴۳

غبارِ خاطر: نثری بوطیقا
ایک تعارف

ڈاکٹر محمد آدم طاہر*

جس قید خانے میں صبح ہر روز مسکراتی ہو، جہاں شام ہر روز پردۂ شب میں چھپ جاتی ہو؛ جس کی راتیں کبھی ستاروں کی قندیلوں سے جگمگانے لگتی ہوں، کبھی چاندنی کی حسن افروزیوں سے جہاں تاب رہتی ہو، جہاں دوپہر روز چمکے، شفق ہر روز نکھرے، پرند ہر صبح وشام چہکیں، اُسے قید خانہ ہونے پر بھی عیش ومسرت کے سامانوں سے خالی کیوں سمجھ لیا جائے! یہاں سروسامانِ کار کی تو اتنی فراوانی ہوئی کہ کسی گوشے میں بھی گم نہیں ہوسکتا۔ مصیبت ساری یہ ہے کہ خود ہمارا دل ودماغ ہی گم ہو جاتا ہے۔ ہم اپنے سے باہر ساری چیزیں ڈھونڈھتے رہیں گے، مگر اپنے کھوئے ہوئے دل کو کبھی نہیں ڈھونڈھیں گے، حالانکہ اگر اسے ڈھونڈھ نکالیں تو عشرت ومسرّت کا سارا سامان اسی کوٹھری کے اندر سمٹا ہوا مل جائے۔ اور پھر اس پر مولانا نے کس کامیابی سے شعر کو نگینے کی طرح جڑ دیا ہے ملاحظہ فرمائیں:

بغیرِ دل ہمہ نقش و نگار بے معنی ست
ہمیں ورق کہ سیہ گشت، مدّعا ایں جاست

* گیسٹ فیکلٹی شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی ای میل: adam904@gmail.com

ترجمہ:دل کے بغیر تمام نقش و نگار بے معنی ھیں۔ یھی
ورق جو سیاہ ھوگیا مدعا یھیں ھے۔[۱]

یہ تو صرف ایک اقتباس ہے ورنہ اس کی ہر سطر ایسے دل کش نظاروں سے بھری پڑی ہے اسے پڑھ کر ہر فرد کے دل میں یہ ولولہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ اس کا مطالعہ کرے اور اس سے لطف اندوز ہو لیکن اس ادب پارے کے خالق **مولانا ابوالکلام آزاد** کی علمی عظمت کا حال یہ ہے کے **نہرو** جیسے علم رکھنے والے شخص کو اعتراف کرنا پڑا:

میں صرف عملی سیاست ھی نھیں جانتا ، سیاست کا طالب علم بھی ھوں۔علم سیاست کی کتابیں مجھ سے زیادہ ھندوستان میں کسی نے نھیں پڑھیں۔ میں تیسرے چوتھے سال یورپ کا بھی دورہ کرتا ھوں، جھاں سیاست کا قریب سے مطالعہ کرنے کا موقع ملتا ھے، میں سمجھتا ھوں کہ میں نے سیاست کے تازہ ترین علم سے واقفیت حاصل کرلی ھے ، لیکن جب ھندوستان پھنچ کر مولانا آزاد سے باتیں کرتا ھوں تو معلوم ھوتا ھے کہ وہ اب بھی بھت آگے ھیں۔[۲]

اگر چہ یہ اقتباسات سیاسی بصیرت سے تعلق رکھتا ہے لیکن کسی بھی میدان میں اس وقت کے اہلِ علم کا مولانا **آزاد** کے معاملے میں تقریباً یہی حال تھا۔

مولانا آزاد کی قادرالکلامی اور فصاحت و بلاغت اپنی مثال آپ ہے اسی لیے بجا طور پر **سجاد انصاری** نے **آزاد** کے بارے میں کہا ہے: "اگر قرآن اردو میں نازل ھوتا تو اس کے لیے ابوالکلام کی نثر یا اقبال کی نظم منتخب کی جاتی" **مولانا آزاد** کے اسلوبِ نگارش کے ہر دور کے شعرا، ادبا اور ناقدین معترف رہے ہیں۔ **آزاد** نے اپنا قلم جس فن اور موضوع پر اٹھایا اس پر اپنی عبقریت اور ذہانت کی مہر ثبت کر دی۔ ان کی تحریر و تقریر، اندازِ بیان اور اسلوبِ نگارش کے بارے میں یہ کہنا درست ہے:

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اُس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے
(غالب)

خط کو جو شکل **مولانا** نے دی وہ **نامہ نویسی** کے فن میں اپنی مثال آپ ہے اور **غبارِ خاطر**، بے شک ایک شاہ کار ادب پارہ ہے۔ جیسا کہ سبھی جانتے ہیں کہ زبان و قلم کی جنگ ہمیں جینے کا سلیقہ سکھاتی ہے اور جینے کی وجہ بھی فراہم کرتی ہے۔ جیسا کہ قید و بند کے ایام میں **مولانا** کے ساتھ ہوا، ان کے شب و روز ان ہی خطوط کے سہارے کٹتے تھے، یوں تو نثر کی بہت سی خوبیاں اور اقسام ہیں لیکن خط کتابت کی نثر جس میں انسان اپنے دل کی بات کچھ اس ڈھنگ سے صفحۂ قرطاس پر ظاہر کرتا ہے جو اپنے جگری دوست کے روبرو بھی نہیں کہہ پاتا۔ لیکن نوکِ قلم چوں کہ دماغ کا آئینہ ہوتی ہے اس لیے دل کی بات کو کورے کاغذ پر سیاہی کی شکل میں بکھیر دیتی ہے اور وہی ہر ادیب و قلم کار کا چہرہ قرار پاتا ہے ورنہ اس کے علاوہ تو بس سچائی صرف اتنی ہے:

وقت ظالم ہے شبیہوں کو بدل دیتا ہے
میری تخلیق میں ہی ڈھونڈیں سراپا میرا
(عبدالمنان طرزی)

غالب جب مشکل پسندی سے سادگی و سلاست اور آرام طلبی کی طرف مائل ہوئے تو **خطوط نگاری** سے دل لگا لیا اور اسے معراجِ کمال تک پہنچایا۔ **اسداللہ خاں غالب** کے دو ہی کام تھے جو تمام پریشانیوں سے چھٹکارا پانے کے لیے کافی ثابت ہوئے؛ خط لکھنا اور خط کا انتظار کرنا۔ انھوں نے **نامہ نویسی** کو اس رنگ میں ڈھال دیا کہ ہزار میل دور بزبانِ قلم باتیں کیا کریں اور ہجر میں وصال کے مزے لیا کریں۔ مولانا **ابوالکلام آزاد** نے قید خانے میں اسی **خط نویسی** کو اپنے دوست سے مخاطبت کا ذریعہ بنا کر **غالب** کی **نامہ نویسی** کی روایت کو ایک جداگانہ انداز میں آگے بڑھایا۔ انھوں نے علم و عرفان کی گہری باتیں اپنے خطوط کے ذریعہ ہم تک پہنچائیں۔ **مکتوب نگار** کی حیثیت سے **غالب** کا رتبہ گرچہ **آزاد** سے بلند ہے لیکن **خطوطِ غالب** سے زیادہ نہ صرف **مکاتیبِ آزاد** کی پیروی کی جاتی رہی ہے بلکہ اس کا مطالعہ بھی اہلِ علم اور طلبِ علم زیادہ کرتے ہیں۔

آزاد پر **علامہ ابن تیمیہ** (۱۳۲۸-۱۲۶۳ء) کا اثر صاف نظر آتا ہے۔ **آزاد** ایک خط میں رقم طراز ہیں:

> میں جب کبھی قید خانے میں سناکرتاھوں کہ فلاں قیدی کوتنھائی کی سزادی گئی ھے، تو حیران رہ جاتاھوں کہ تنھائی کی حالت آدمی کے لیے سزا کیسے ھوسکتی ھے! اگردنیا اسی کوسزاسمجھتی ھے ،توکاش ، ایسی سزائیں عمربھر کے لیے حاصل کی جاسکیں!

وہیں برسوں پہلے **امام ابن تیمیہ** قید و بند کے فیصلے سے پہلے کہہ چکے تھے:

> تم مجھے حبس دوام (عمرقید)کی سزادے سکتے ھووہ میرے لیے گوشۂ عافیت اورسکون وراحت کا باعث ھوگی، مجھے جلاوطن کرسکتے ھو وہ میرے لیے سیروسیاحت اورمنکرین کے انجام کے مشاھدے کا باعث ھوگی، سزائے موت دے سکتے ھو اللہ پاک اسے میرے لیے شھادت بنا دیں گے جوفیصلہ کرنا ھے کریں۔

ابنِ تیمیہ نے جیل میں ۳۷ جلدوں میں فتاویٰ ابنِ تیمیہ ، تحریر کی۔ **آزاد** نے غبارِ خاطر ، کی شکل میں ہمارے لیے بیش قیمت ادب پارہ پیش کیا اور دونوں نے قید کی زندگی گزار کر سنتِ یوسفی کو زندہ کیا۔ قوتِ حافظہ کے اعتبار سے بھی **آزاد** اور **ابنِ تیمیہ** میں مماثلت پائی جاتی ہے دونوں اپنی یادداشت سے حوالے تحریر کرتے ہیں۔

آزاد؛ عربی، فارسی، انگریزی اور اردو زبانوں کے ماہر ہونے کے علاوہ ایک زبردست عالم، مفکر، سیاست داں، انشا پرداز اور ماہرِ تعلیم بھی تھے، جس طرح **غالب** معنی آفرینی کے اعتبار سے اور **اقبال** فلسفیانہ اور حکیمانہ شاعری کے لحاظ سے اردو کے سب سے بڑے شاعر ہیں اسی طرح **آزاد** نثر میں بین العلومیت کے لحاظ سے اردو کے سب سے اہم نثر نگار ہیں۔ **مولانا** کے یہاں خطابت، انانیت، علمیت اور زبان و بیان کی شائستگی ایک ساتھ پائی جاتی ہے اور قاری **مولانا** کی گرفت

میں رہتا ہے۔ ایسے شخص کی مخاطبت تجربات اور علم کے امتزاج کے ساتھ جب ہوگی تو اسے سمجھنے کے لیے کم از کم زبان پر دسترس تو ضروری ہے۔ آیئے اب غبارِ خاطر ' کا مطالعہ کرتے ہیں۔

غبارِ خاطر: ایک تعارف

غبارِ خاطر ' **مولانا ابوالکلام آزاد** کے خطوط کا مجموعہ ہے۔ یہ خطوط ۱۰/اگست ۱۹۴۲ء سے لے کر ۱۶/ستمبر ۱۹۴۳ء تک زمانۂ قید میں **مولانا حبیب الرحمان خاں شیروانی** کو مخاطب مان کر لکھے گئے تھے۔ (**نواب صدر یار جنگ مولانا حبیب الرحمٰن خاں شروانی**، رئیس بھیکم پور، ضلع علی گڑھ (۵/جنوری ۱۸۶۷–۱۱/اگست ۱۹۵۰ء)، ایک جلیل القدر عالمِ دین، ممتاز ادیب اور علم و فضل کے روشن چراغ تھے۔ وہ ایک علمی خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور دار العلوم ندوۃ العلماء کے بانی اراکین میں سے تھے۔ **علامہ شبلی نعمانی** کے قریبی رفیق اور الندوہ (لکھنؤ) کے ایڈیٹر بھی رہے۔ ۱۹۱۸ء سے ۱۹۱۹ء تک جامعہ عثمانیہ کے پہلے وائس چانسلر مقرر ہوئے۔ اسی سال ان کو ریاست حیدر آباد میں صدر الصدور برائے امور مذہب مقرر کیا گیا، اور ۱۹۲۲ء میں **'نواب صدر یار جنگ بہادر'** کا خطاب عطا ہوا۔ وہ ۱۹۳۰ء تک اس عہدے پر فائز رہے، بعد ازاں سبکدوش ہو کر اپنی موروثی ریاست بھیکم پور، علی گڑھ کے قریب واقع اپنی جاگیر حبیب گنج واپس آ گئے۔ شیروانی صاحب کا تعلق مشہور افغان خاندان **شروان** سے تھا۔ وہ خاندانی رئیس تھے۔ سلسلۂ **قادریہ** کے بزرگ حضرت **مولانا فضل الرحمٰن گنج مرادآبادی** سے انھیں اجازت و خلافت حاصل تھی۔ وہ ندوۃ العلماء کے پرجوش داعی اور مبلغ رہے۔ محمڈن اینگلو اورینٹل کالج کو مسلم یونیورسٹی میں تبدیل کرنے کی تحریک میں بھی ان کا نمایاں کردار تھا۔ جامعہ عثمانیہ کے قیام اور اس کے تخیل میں بھی **خاں صاحب** کی خدمات نہایت اہم رہی ہیں۔ وہ دار المصنفین (اعظم گڑھ) کے تاحیات صدر رہے۔ **مولانا** کا ذاتی کتب خانہ برصغیر کے چند نمایاں ذاتی کتب خانوں میں شمار ہوتا ہے، جس میں محض مخطوطات کی تعداد ڈھائی ہزار سے زائد تھی۔ یہ کتب خانہ اب مولانا آزاد لائبریری، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کا حصہ ہے۔

مولانا آزاد کے قید و بند کی زندگی، شروع میں احمد نگر کے قلعہ میں اور ڈھائی مہینے بانکوڑا جیل میں گزری، قید کی پوری مدت ۱۵ر جون ۱۹۴۵ء تک محیط ہے۔ جیسا کہ **مولانا** نے خود دیباچے میں تحریر کیا ہے، یہ خطوط نجی تھے جو **محمد اجمل خاں** کے اصرار پر اشاعت کے لیے دیے گئے۔ جسے **محمد اجمل خاں** نے مئی ۱۹۴۶ء میں پہلی مرتبہ ترتیب دے کر شائع کیا تھا۔ اس مجموعے میں کل چوبیس خطوط شامل ہیں جن میں کچھ طویل بھی ہیں اور کچھ مختصر بھی۔ **مولانا** کی زندگی کا بڑا حصہ قید و بند میں گزرا مگر اس بار قلعہ احمد نگر کی اسیری ہر بار سے زیادہ سخت تھی کیونکہ اس دفعہ نہ کسی سے ملاقات کی اجازت تھی اور نہ ہی کسی سے خط کتاب کرنے کی۔ اس لیے **مولانا** نے دل کا غبار نکالنے کا ایک نیا راستہ یہ ڈھونڈ نکالا۔ خطوط لکھتے جاتے اور اپنے پاس محفوظ کرتے جاتے یہی وجہ ہے کے **مولانا** نے اس کا نام 'غبارِ خاطر' رکھا۔ **مولانا** کی دوسری تحریروں پر 'غبارِ خاطر' قابلِ ترجیح ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ یہ مکتوبات اس لحاظ سے لکھے گئے تھے کہ وہ کبھی شائع نہ ہوں گے۔ اس لیے ان مکتوبات میں **مولانا** نے اپنے افکار کے بہت سے گوشے اور جہتیں بے تکلف ظاہر کی ہیں جس میں زیادہ آزادی سے **آزاد** کا قلم اپنے جلوے اور حسرت سامانیوں کو بکھیر کر ادب کے توسط سے ہمارے لیے ایک قیمتی سرمایہ چھوڑ گئے ہیں۔

'غبارِ خاطر' سے متعلق بھی بہت سی کتابیں اور مضامین لکھے گئے ہیں کیونکہ اس کی مقبولیت ہر دور میں اور ہر طرح کے علمی و ادبی حلقوں میں رہی ہے، کچھ لوگوں نے اسے **انشائیہ** سمجھا، تو کچھ نے **خود نوشت سوانح**، تو کچھ نے بیکاری کا مشغلہ، لیکن اکثر ادیبوں اور ناقدوں نے اسے خطوط کا مجموعہ ہی سمجھنا زیادہ قرینِ قیاس اور علمی و فنی اصول کے مطابق خیال کیا۔

جہاں تک 'غبارِ خاطر' کی علمی و ادبی خصوصیات اور **اردو** کے ادبی ورثہ میں اس کی اہمیت کا سوال ہے، تو پوری صراحت اور علمی امانت اور تحقیقی دیانت کے ساتھ یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ **اردو خطوط نگاری** میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے اور **مکتوب نگاری** کا کسی حد تک ہیئتی اور خاص طور سے موضوعاتی کمال ہے جو بہر حال **اردو** میں اب تک موجود نہیں ہے۔ آئندہ سطور میں 'غبارِ خاطر' کی ادبی خصوصیات پر تجزیاتی اور تنقیدی مطالعے کی کوشش کی گئی ہے، جو تعارف پر مبنی ہوگی۔

ادبی خصوصیات

غبـارِ خـاطر '، جس طرح مستقبل کے محقق اور سوانح نگار کے لیے حیـاتِ آزاد سے متعلق ایک خام مواد فراہم کرتی ہے جو یقینی طور پر اس کی ایک اہم خصوصیت ہے۔تو دوسری جانب یہ ایک ایسا ادبی شاہ کار ہے جو اپنے مضامین کے تنوع، افکار کی زرخیزی، جذبات کے وفور اور اسلوب کی شگفتگی اور تازگی سے قاری کے ذہن ودماغ کو روشن، فکر کو تازگی، جذبوں کو گرم جوشی اور دلوں کو فرحت و سکون بخشتا ہے۔ موضوعات پر غور کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ ایک دنیا آباد ہے، مذہب، فلسفہ، تصوف، ادب، فنِ موسیقی اور تاریخ جیسے مختلف شعبہ ہائے حیات اور علوم وفنون کی جلوہ گری جگہ جگہ خطوط میں نظر آتی ہے۔ اگر ہم غبـارِ خـاطر ' کی تحریروں کا جائزہ لیں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ **ابوالکلام** کے قلم سے جو نقش ونگار بنتے ہیں وہ ایک آرٹسٹ کی روح ہیں۔ جو اپنے آپ کو کبھی روحانیت، کبھی فلسفہ، کبھی طنز و مزاح اور کبھی اذیت نواز غمگینی کے پیرائے میں ظاہر کرتی ہے۔ اس طرح غبـارِ خـاطر ' کے اسلوب کی خصوصیات میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس کی اہم خصوصیت متعدد اسالیبِ نثر پر قدرت، عام فہم زبان، شعروں کا استعمال، عربیت کا غلبہ، فارسی آمیز زبان، طنز ومزاح، انفرادیت اور قلمی نقش ونگار اس عظیم ادبی کتاب کے اہم اوصافِ حمیدہ ہیں۔

یہ تمام افکار اور معارف اس طرح پیش کیے گئے ہیں کہ کہیں بھی اکتاہٹ محسوس نہیں ہوتی۔ ان معلومات کی فراہمی میں ہمیشہ **آزاد** کی شخصیت اپنی علمی بلندی اور گیرائی و گہرائی کے ساتھ ہمیں اپنے سحر میں لیے رہتی ہے۔ اور ہمیں یقین رہتا ہے کہ جو بتایا جارہا ہے وہ حقیقت پر مبنی ہے۔

مولانا آزاد کی انشا پرداز کا کمال یہ ہے کہ ان کی تحریر کے انداز ایک سے زیادہ ہیں، وہ متعدد اسالیبِ نثر پر قدرت رکھتے ہیں اور حسبِ ضرورت انھیں کامیابی کے ساتھ برتتے ہیں، الھـلال والبــــلاغ ' کے اداریے اور مضامین انہی گھن گرج اور پرشکوہ اندازِ بیان کے متقاضی تھے۔ وہاں یہی اسلوب پایا جاتا ہے۔ تـذکـرے ' کے لیے علمی طرزِ تحریر کی ضرورت تھی، وہ وہاں موجود ہے۔ غبـارِ خـاطر ' گرچہ خطوط کا مجموعہ ہے لیکن ان خطوط کے موضوعات جدا جدا ہیں اور موضوع کا تقاضا بھی الگ الگ ہے۔ اس لیے موضوع کی مناسبت سے تحریر کے مختلف اسلوب اختیار کیے گئے ہیں، کہیں آسان

عام فہم زبان ہے تو کہیں فارسی آمیز علمی زبان تو کہیں شعریت کا غلبہ ہے۔

شعری زبان تو 'غبارِ خاطر' کا خاص وصف ہے۔اسی صفت کو اس کتاب کی مقبولیت کا سب سے اہم راز قرار دیا جاسکتا ہے۔جس کے سبب نہ صرف ایک زمانے تک اس کی پیروی کی جاتی رہی ہے بلکہ آج بھی کی جاتی ہے۔سچ تو یہ ہے کہ 'غبارِ خاطر' میں قدم قدم پر ایسے جملے ملتے ہیں جنھیں شعر کہنا زیادہ درست ہے۔ان جملوں کو پڑھ کر قاری کے منہ سے اس طرح بے ساختہ داد نکلتی ہے جیسے غزل کے اشعار سن کر نکلتی ہے۔ایک نمونہ ملاحظہ کریں ایک جگہ لکھتے ہیں:

اس کارخانہ ہزار شیوہ ورنگ میں کتنے ھی دروازے
کھولے جاتے ھیں تاکہ بند ھوں اورکتنے ھی بند کیے جاتے
ھیں تاکہ کھولے جائیں۔

'غبارِ خاطر' میں شعروں کا استعمال بھی کثرت سے کیا گیا ہے صرف فارسی اشعار تقریباً ۳۹۶ ہیں اور عربی کے بھی تقریباً ۳۶ اشعار موجود ہیں اور اردو کے اشعار بھی بڑی تعداد میں نگینوں کی طرح ان تحریروں میں جڑے گئے ہیں۔یہ اندازہ لگانا خاصا مشکل امر ہے کہ مولانا کے حافظے میں کس قدر عربی وفارسی کے قیمتی اشعار محفوظ تھے اور وہ ان اشعار کو اپنی تحریروں میں موقع ومحل کی مناسبت سے استعمال کیا کرتے تھے۔'غبارِ خاطر' میں فارسی آمیزی تو ہر صفحہ پر نظر آتی ہے،عربی اور فارسی پر مولانا کو کامل عبور حاصل تھا،لہٰذا وہ ان زبانوں کے الفاظ بھی کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔ان کی تقریباً تمام تحریریں اس بات کی گواہ ہیں۔'غبارِ خاطر' کے دیباچے میں ہی فارسی کے یہ دو اشعار ہیں

دیباچہ،ص:۲؛شعر:۱

مپرس تاچہ نوشت ست کلکِ قاصر ما
خطِ غبارِ من ست ایں غبارِ خاطر ما

ہمارے قاصر قلم نے کیا لکھا ہے یہ مت پوچھ کہ مرے دل کا غبار (رنج وکدورت اور ملال) ہی خطِ غبار کی صورت میں ظاہر ہے۔(یعنی ہمارے دل پر جو کچھ گزری ہے وہی ہماری تحریر میں ہے)

خطِ غبار۔ایک خط کا نام ہے جیسے نستعلیق وغیرہ۔[۳]

دیباچہ،ص:۲؛شعر:۲

نسخۂ شوق بہ شیرازہ نہ گنجد ز نہار
بگزار یدکہ ایں نسخہ مجزّا ماند!

شوق کے نسخے کی شیرازہ بندی نہیں کی جاسکتی (یعنی میرا شوق اس قدر زیادہ ہے کہ اسے شیرازہ میں باندھا نہیں جاسکتا) اسے چھوڑ دو کہ یہ نسخہ الگ الگ ہی رہے گا۔[۴]

اور پہلا خط اس **فارسی** شعر سے شروع ہوتا ہے

خط نمبر:۱،ص:۳؛شعر:۱

اے غائب از نظر کہ شدی ہم نشینِ دل
می بینمت عیان و دعا می فرستمت

اے میری نظروں سے دور ہونے والے تو میرے دل کا ہم نشین ہے (یعنی ہمیشہ میرے دل میں ہے)۔ میں کھُلم کُھلا تجھے دیکھ رہا ہوں اور دعا بھیج رہا ہوں۔

خواجہ حافظ شیرازی کے مصرع پر نیا مصرع لگا کر **مولانا** نے اسے اپنا لیا ہے۔**حافظ** کا دوسرا مصرع یوں تھا:

می گویمت دعا و ثنامی فرستمت

ترجمہ: میں تجھ کو دعا دے رہا ہوں اور نیک خواہشات بھیج رہا ہوں۔(دیوانِ کامل — **خواجہ حافظ شیرازی**:۵۱)

اس کے بعد تقریباً تمام خطوط میں **فارسی** کے الفاظ اور اشعار بکثرت پائے جاتے ہیں۔

جس طرح **آزاد** اشعار کو خط کا حصہ بناتے ہیں اور اپنے مدعا کے مطابق معنی پیدا کر لیتے ہیں یعنی بات سے بات پیدکرتے گئے ہیں اور ان میں ترمیم واضافہ کے ذریعہ نہ جانے کتنے اشعار کو گنجینہ ہائے معانی عطا کیے ہیں یہ **مولانا** کے ہی بس کی بات تھی۔ بہرحال **مولانا** کے اشعار میں پیش کی گئی یہ

صورتیں ہیں۔اس کی صورت ایک تو یہ ہے کہ شعر یا مصرے کو اس طرح استعمال کیا گیا ہے کہ اس سے جملہ پورا، اور مطلب مکمل ہوتا ہے، دوسری صورت یہ ہے کہ عبارت میں کوئی بات کہی اس پر کوئی شعر یاد آ گیا تو وہ دہرا دیا گیا۔**مولانا** کے شعری اسلوب کا ایک تیسرا روپ بھی ہے وہ یہ کہ شعر سے کوئی ترکیب یا الفاظِ مجموعہ مستعار لیا اور نثر میں استعمال کر لیا۔ایک خط میں لکھتے ہیں:

کچھ ضروری نہیں کہ آپ اس ڈر سے همشه اپنادامن سمیٹے رہیں کہ کھیں بھیگ نہ جائیں۔ بھیگنا ھے تو بھیگنے دیجیے لیکن آپ کے دست وبازو میں یہ طاقت ضرور ہونی چاہیے کہ جب بھی چاہا اس طرح نچوڑ کے رکھ دیا کہ آلودگی کی ایك بوند بھی باقی نہ رہی۔

اس موقع پر **میر درد** کا ایک زبردست شعر درج کرتے ہیں:

تر دامنی پہ شیخ ہماری نہ جائیو
دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں

خط نمبر:۶ – میں **مولانا** نے **مذہب** سے متعلق اپنے تجربات بیان کیے ہیں جو ہر ایک ذہین اور حقیقت شناس قاری کو اپنا تجربہ لگتا ہے۔**مولانا مذہب** کو انسان کی ضرورت مانتے ہیں مگر اس کا حصول تقلید کے ذریعہ نہیں بلکہ تلاشِ حقیقت کے ذریعہ چاہتے ہیں۔اس خط میں **مذہب** وفلسفہ اور سائنس کے درمیان بہترین موازنہ پیش کیا ہے اور ہر ایک کو اس کی حقیقی جگہ دی گئی ہے۔صفحہ:۳۷، پر لکھتے ہیں:

فلسفہ شك کا دروازہ کھول دے گا، اور پھر اسے بند نہیں کر سکے گا۔ سائنس ثبوت دے گا، مگر عقیدہ نہیں دے سکے گا ۔لیکن مذہب ھمیں عقیدہ دے دیتا ھے،اگرچہ ثبوت نہیں دیتا۔ اور یہاں زندگی بسر کرنے کے لیے صرف ثابت شدہ حقیقتوں ھی کی ضرورت نہیں ھے بلکہ عقیدہ کی بھی ضرورت ھے۔

مزید صفحہ:۳۸، ۳۹ اور ۴۰، پر رقم طراز ہیں:

عام حالات میں مذہب انسان کو اس کے خاندانی ورثہ کے ساتھ ملتا ہے، اور مجھے بھی ملا۔ لیکن میں موروثی عقائد پر قانع نہ رہ سکا؛ میری پیاس اس سے زیادہ نکلی جتنی سیرابی وہ دے سکتے تھے۔ مجھے پرانی راہوں سے نکل کر خود اپنی نئی راہیں ڈھونڈھنی پڑیں۔ زندگی کے ابھی پندرہ برس بھی پورے نہیں ہوئے تھے کہ طبیعت نئی خلشوں اور نئی جستجوؤں سے آشنا ہو گئی تھی، اور موروثی عقائد جس شکل وصورت میں سامنے آگھرے ہوئے تھے، اُن پر مطمئن ہونے سے انکار کرنے لگی تھی۔ پہلے اسلام کے اندرونی مذہب کے اختلافات سامنے آئے، اور اُن کے متعارض دعووں اور متصادم فیصلوں نے حیران وسرگشتہ کر دیا۔ پھر جب کچھ قدم آگے بڑھے، تو خود نفسِ مذہب کی عالمگیر نزاعیں سامنے آگئیں اور انہوں نے حیرانگی کو شک تک، اور شک کو انکار تک پہنچا دیا۔ پھر اس کے بعد مذہب اور علم کی باہمی آویزشوں کا میدان نمودار ہوا۔ اور اس نے رہا سہا اعتقاد بھی کھو دیا۔ زندگی کے وہ بنیادی سوال جو عام حالات میں بہت کم، ہمیں یاد آتے ہیں، ایک ایک کر کے اُبھرے اور دل ودماغ پر چھا گئے۔ حقیقت کیا ہے اور کہاں ہے؟ اور ہے بھی یا نہیں! اگر ہے، اور ایک ہی ہے، کیونکہ ایک سے زیادہ حقیقتیں ہو نہیں سکتیں، تو پھر راستے مختلف کیوں ہوئے! کیوں صرف مختلف ہی نہیں ہوئے، بلکہ باہم متعارض اور متصادم ہوئے! پھر یہ

کیا ھے کہ خلاف ونزاع کی ان تمام لڑتی ھوئی راھوں کے سامنے،علم ،اپنے بے لچك فیصلوں اور ٹھوس حقیقتوں کاچراغ ھاتھ میں لیے کھڑاھے،اوراس کی بے رحم روشنی میں قدامت اورروایت کی وہ تمام پُراسرار تاریکیاں جنھیں نوعِ انسانی عظمت وتقدیس کی نگاہ سے دیکھنے کی خُوگرھوگئی تھی، ایك ایك کرکے نابودھورھی ھیں۔

یہ راہ ہمیشہ شک سے شروع ہوتی ہے اور انکار پر ختم ہوتی ہے اور اگر قدم اُسی پر رُک جائیں تو پھر مایوسی کے سوا، اور کچھ ہاتھ نہیں آتا:

تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے
تیرا پتا نہ پائیں تو ناچار کیا کریں!

مجھے بھی ان منزلوں سے گذرنا پڑا ،مگرمیں رُکا نھیں۔ میری پیاس مایوسی پرقانع ھونا نھیں چاھتی تھی۔ بالآخر حیرانگیوں اورسرگشتگیوں کے بھت سے مرحلے طے کرنے کے بعدجومقام نمودار ھوا،اس نے ایك دوسرے ھی عالم میں پھنچا دیا۔معلوم ھوا کہ اختلاف ونزاع کی انھی متعارض راھوں اوراوھام وخیالات کی انھی گھری تاریکیوں کے اندرایك روشن اورقطعی راہ بھی موجودھے، جویقین اوراعتقادکی منزلِ مقصودتك چلی گئی ھے اوراگرسکون وطمانیت کے سرچشمے کا سراغ مل سکتا ھے، تو وھیں مل سکتاھے۔ میں نے جواعتقاد حقیقت کی جستجومیں کھودیا تھا، وہ اسی جستجو کے ھاتھوں پھر واپس مل گیا۔ میری بیماری کی جوعلت

تھی، وھی بالآخر داروے شفا بھی ثابت ھوئی .....البتہ جوعقیدہ کھویاتھا،وہ تقلیدی تھا؛اور جوعقیدہ پایا،وہ تحقیقی تھا!.....

جب تك موروثی عقائدکے جموداورتقلیدی ایمان کی چشم بندیوں‌کی پٹیاں ھماری آنکھوں‌پربندھی رھتی ھیں،ھم اس راہ کا سراغ نھیں‌پاسکتے۔ لیکن جونھی یہ پٹیاں‌کُھلنے لگتی ھیں، صاف دکھائی دینے لگتا ھے کہ راہ نہ تودورتھی اورنہ کھوئی ھوئی تھی ۔ یہ خود ھماری ھی چشم بندی تھی جس نے عین روشنی میں‌گم کردیا تھا...اب معلوم ھواکہ آج تك جسے مذھب سمجھتے آئے تھے، وہ مذھب کھاں تھا! وہ توخود ھماری ھی وھم پرستیوں اور غلط اندیشیوں‌کی ایك صورت گری تھی۔

اسی طرح ایک خط: (۱۳) میں **مولانا** نے فلسفہ قدیم وجدید پر انتہائی مجتہدانہ بصیرت کے ساتھ روشنی ڈالی ہے جس میں خدا کے وجود، صفات اور اس کے متعلق مختلف نظریات اور آراء پر عالمانہ بحث کی ہے جس میں نہ کوئی ابہام ہے اور نہ غموض۔

خط نمبر: (۱۴) میں صلیبی جنگ کی تاریخ، ایک صلیبی جنگجو کی سرگزشت سے متعلق اور اس کے ذریعہ بیان کیے ہوئے واقعات سے متعلق علمی انداز میں گفتگو کی ہے جس میں موضوعیت بھی ہے اور منطق طرزِ استدلال بھی اور ایسا پیرایہ بیان کہ عام قاری بھی بحث کا لب لباب سمجھ سکتا ہے۔

خط نمبر: (۲۴) میں موسیقی کی تاریخ آپ نے اس طرح بیان کی ہے گویا ابھی ابھی کسی ریسرچ سے فارغ ہوئے ہیں۔ معلومات کی کثرت اور موسیقی کے ماہرین کے واقعات اس صداقت و وضاحت اور علمی جذبہ کے ساتھ سنائے گئے ہیں کہ دل بے ساختہ پکار اٹھتا ہے۔

وہ کہیں اور سنا کرے کوئی

پروفیسر **رشید احمد صدیقی** غبـــار خـــاطـر ' کے اسلوبِ نگارش کے بارے میں ایک جگہ یوں رقم طراز ہیں:

غبـار خاطر ' کا اسلوب اردومیں نامعلوم مدت تک زندہ رہے گا۔ اکثر بے اختیار جی چاہنے لگ جاتاہے،کاش اس اسـلـوب کـے سـاتـھ **مـولانـا** کـچـھ دن اورجیـے ہـوتـے ،پھرھمارے ادب میں کیسے کیسے نسرین ونسترن اپنی بہاردکھاتے اورخود **مـولانا** کے جـذبـہ تخیل کی کیسی کیسی کلیاں شگفتہ ہوتیں۔

نیاز فتح پوری نے **مولانا** کے نام ایک خط میں درست ہی لکھا تھا:

مـولانـا ! آپ کـے اسـلـوبِ بیان میں وداع جاں چاھتاھے۔ اگـر آپ کـی زبـان میـں مجھے کوئی گالیاں بھی دے تو ھَلْ مِنْ مَزِیْد کھتارھوں گا۔

یہ علمی جاہ وجلال اور دقت رسی اور وسعت و گیرائی کوئی حیرت کی بات نہیں کیوں کہ **آزاد** کی ذہانت اور علمی انہماک اور حقیقت کی جستجو سے ہر خاص وعام واقف ہے۔لیکن غبـــارِ خـــاطر ' صرف بعض فلسفیانہ اور تاریخی مضامین کا مجموعہ نہیں ہے،اس میں حـکـایـت بـادہ و تـر یـاق بھی ہے، حـکـایت زاغ و بلبل بھی، پھولوں کی دلآویز مسکراہٹ اور شوخی کی تصویر کشی بھی اور اُہوانِ ہوائی کی ترکتازیوں اور پرندوں کے حرکات وسکنات کی وصف نگاری بھی، ان میں زیرِلب طنزیہ تبسم بھی ہے اور رفیقانِ زنداں کے عادات واطوار پر اخلاص سے بھرپور طائرانہ نظر بھی ملاحظہ کیجیے،**آزاد** کی وصف نگاری کا ایک شہ پارہ ملاحظہ کریں:

ـــــ کوئی پھول یا قوت کا کٹورا تھا، کوئی نیلم کی پیالی تھی، کسی پھول پر گنگا جمنی قلم کاری کی گئی تھی، کسی پر چھینٹ کی طرح رنگ برنگ کی چھپائی ہو رہی تھی، بعض پھولوں پر رنگ کی بوندیں اس طرح

پڑگئی تھیں کہ خیال ہوتا تھا صناعِ قدرت کے موے قلم میں رنگ زیادہ بھر گیا ہوگا، صاف کرنے کیلئے جھٹکنا پڑا، اور اسی کی چھینٹیں قبائے گل کے دامن پر پڑ گئیں۔

خط نمبر:(۱۸)اس خط میں دو صفحوں کے بعد کتنی ہی فکر انگیز بات آزاد نے لکھی ہے:

اگر ایك چیز نازك اور خوبصورت ہوتی ہے تو ہم کہتے ہیں یہ پھول ہے، لیکن اگر خود پھولوں کے لیے کچھ کہنا چاہیں تو انہیں کس چیز سے تشبیہ دیں۔ حقیقت یہ ہے کہ زبانِ درماندہ کو یارائے سخن نہیں اور خاموشی کے بغیر چارۂ کار نہیں۔ حسن کی جلوہ طرازیاں محویت کا پیام ہوتی ہیں، خامہ فرسائی اور سخن آرائی کا تقاضہ نہیں ہوتا۔

یہ صرف ایک شہ پارہ ہے، وگرنہ خط پہ خط پڑھتے جایئے اور قلب و دماغ کو سحر زدہ اور روشن کرتے جایئے۔ مثال کے طور پر (خط نمبر:۲۴) صفحہ:۲۵۹ ملاحظہ کیجیے۔ یہ صرف ایک فرد کا تجربہ نہیں بلکہ ایک دھڑکتے دل، شعورِ حسن اور احساسِ جمال کا تجربہ ہے جو ہر حساس فطرت میں موجود ہے مگر ہر ایک کے موِ قلم میں نہ وہ آب ہے اور نہ تاب جو آزاد کے حصے میں آئی ہے۔

'چڑیا چڑے کی کہانی' (خط نمبر:۲۰-۱۹) ایک ادبی فن پارہ ہے جس میں وصف نگاری، دقتِ مشاہدہ اور کردار نگاری کو ایسی شگفتگی و وجدان کے ساتھ آزاد نے برتا ہے کہ دل تاثر کے جذبات سے محروم نہیں رہ سکتا، بین السطور میں اقوالِ زریں اور جواہر ریزے بھی پروئے گئے ہیں جو صرف قوتِ انشا پردازی سے ممکن نہیں، بلکہ زندگی کے تجربات اور حیات و کائنات میں جذبِ دل اور فکرِ دقیقہ سنج کی مدد سے مشاہدہ اور غور کرنے سے وارد ہوتے ہیں۔

جہاں تک آزاد کے اسلوب کا تعلق ہے تو حقیقت میں 'غبارِ خاطر' کا اسلوب ان کا سب سے پختہ اور قابلِ قدر اسلوب ہے۔ 'تذکرہ' کا اسلوب اور 'الہلال و البلاغ' کے اکثر مضامین کا

اسلوب مختلف بھی ہے اور گراں بار بھی، جس کا اصل مخاطب غالباً **آزاد** کی نظر میں علما اور اہلِ علم کا طبقہ تھا جو عام طور سے **عربی** اور **فارسی** کی واقفیت بھی رکھتا تھا اور وہی اس اسلوب کا ذوق شناس بھی تھا اور قدر شناس بھی۔ لیکن غبارِ خاطر ' میں کئی جگہوں پر **عربی** اور **فارسی** کے الفاظ و تراکیب کا استعمال کیا گیا ہے مگر اس مہارت اور فن کاری سے کہ ان کی پیچیدگی اور گرانی کم ہوگئی ہے اس کے باوجود غبارِ خاطر ' کا عمومی اسلوب، سادہ، پُرکار، شگفتہ، مزاح آمیز اور دل نشیں ہے۔ کہیں کہیں تو یہ سہلِ ممتنع کا عمدہ نمونہ ہے، خاص طور سے حکایتِ زاغ و بلبل، چڑیا چڑے کی کھانی اور چائے کی داستان (خط نمبر:۱۰) وغیرہ، علمی و فلسفیانہ موضوعات پر بھی **آزاد** نے اسلوب کو شگفتہ اور دل آویز بنانے کی بھرپور کوشش کی ہے جس میں وہ اکثر کامیاب رہے ہیں۔

مولانا کا طرزِ تحریر اور اسلوب اپنے اندر چند ایسی خصوصیات رکھتا ہے جو **اردو ادب** میں بڑی حد تک صرف ان ہی کے لیے مخصوص ہے۔ **مولانا** کی فطری انفرادیت سے ان کا اسلوب بھی بھرپور ہے، وہ کوئی ایسی بات قلم سے لکھ ہی نہیں سکتے جس کا انداز انشاپردازی کے عام اصولوں سے مماثلت نہ رکھتا ہو۔ وہ ایک عام بات کو بھی اس طرح لکھتے ہیں کے کئی نئے معانی ان میں پیدا ہو جاتے ہیں اور قاری کو ایسا لگتا ہے جیسے پہلی بار کسی نے اس موضوع پر قلم اٹھایا ہو، اسی کے ساتھ فصاحت اور بلاغت کا اشارہ و کنایہ اور قوتِ اظہار ان کے لفظوں کی معنویت کو بہت بھاری بھرکم اور دل و دماغ پر اثر کرنے والا بنا دیتی ہے۔ **مولانا** کسی بھی چیز کو اس انداز میں بیان کرتے ہیں کہ وہ دلوں میں اترتی چلی جاتی ہے۔

مولانا کی طرزِ تحریر میں، انوکھا پن، شعریت، عالمانہ سنجیدگی اور دوسری خصوصیات مسلم ہیں۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ **عربیت** کے غلبے کی وجہ سے کہیں کہیں عبارت گراں بار نظر آتی ہے۔ ذاتی معاملات کے بیان میں انھوں نے نسبتاً آسان اور عام فہم پیرایہ بیان اختیار کیا ہے لیکن ان میں بیچ بیچ میں **عربی** کے اشعار، فقرے، ضرب الامثال اور نامانوس الفاظ و تراکیب آجاتے ہیں۔ جن سے صحیح معنوں میں لطف ایک محدود طبقہ ہی اٹھا سکتا ہے۔ اس لیے **مشتاق احمد یوسفی** ان کے متعلق لکھتے ہیں: "آزاد پہلے ادیب ہیں جنھوں نے اردو رسم الخط میں عربی لکھی " جیسا کہ معلوم ہے کہ **مولانا** کی والدہ ماجدہ ایک **عربی خاتون** تھیں تو اس لحاظ سے **مولانا** کی مادری زبان **عربی** بھی تھی بہرحال **مشتاق احمد یوسفی** پر بھی وہ جملہ چسپا کرنا اور ان کی تحریر کو سمجھنے کے لیے شاید ضروری

قرار پائے جیسا کہ **حالی** نے **غالب** کے لیے کہا تھا: "وہ حیوانِ ظریف ہیں" **یوسف صاحب** بھی ہمارے بہت ہی اہم نثر نگار ہیں اور ان کو بھی اس زمرے میں رکھ لیا جائے تو ان کے جملے سے ان کا مقصود مزاح ہے نہ کہ **مولانا** کی تحقیر۔ لیکن جب کہنے والوں نے یہ بھی کہا کہ **مولانا** کو اردو نثر لکھنا ہی نہیں آتی! تو اس کے اور ان سب باتوں کے جواب میں کہا جا سکتا ہے جو میرے ایک سوال کے جواب میں اردو ادب کی معروف ترین افسانہ نگار **قرۃ العین حیدر** نے کہا تھا:

> جب میں نے ان سے اپنے طالب علمی کی زمانے میں کہا کہ میڈیم مجھے آپ کے ناول افسانے سمجھ میں نہیں آتے ؟ تو انھوں نے بڑی شفقت و محبت بھرے انداز میں جواب دیا: "بچے میں تمھارے لیے نہیں تمھارے ان اساتذہ کے لیے لکھتی ہوں! کیا غالب کے دیوان یا اقبال کے کلیات کو صرف اس لیے ہیچ گردانا ادبی بدیانتی نہ ہوگی کہ ان کے کلام کے لیے تشریح کی ضرورت اور بار ہا لغت کی ضرورت بھی پڑ جاتی ہے؟ اگر کسی کو عربی فارسی نہیں آتی جو مولانا کے عہد کا طرۂ امتیاز تھا اور آج بھی اس طرح کی تحریر کے لیے کچھ اسی طرح کا انداز ہماری مجبوری بن سکتا ہے شرط ہے کہ اس علمیت کے ساتھ قلم اٹھایا جائے۔ اس علمی دیوالیہ پن کے عہد میں جب سارا علم لائبریریوں میں مقید ہو اور اذہان و قلوب اس سے خالی ہوں قلم کے استعمال سے ناواقف علم اور زبان سے ناوقف جن کو درست ڈھنگ سے اردو بھی نہیں آتی یا یوں کہیے کہ کوئی زبان نہیں آتی اگر ایسے افراد یہ کہتے ہیں کہ ان کو نثر تحریر کرنا نہیں آتی! تو بس یہی کہا جا سکتا ہے کہ آپ کو عربی فارسی نہیں آتی تو اس

میں مولانا کاکیاقصور؟

ہر دور کے اہلِ علم ایسی تحریروں کو نہ صرف پسند کرتے رہے ہیں بلکہ اس کے قدر دان بھی رہے ہیں۔ بلکہ تمنا کرتے تھے کہ کاش وہ بھی اس طرح کی تحریر لکھ سکتے۔ بہر حال یہ بات ہمیشہ پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ کسی بھی ادب پارے کو اس عہد سے الگ کر کے سمجھنے کی کوشش کرنا اس کے ساتھ نہ صرف ناانصافی ہے بلکہ نقد کے اصول سے بے بہرہ ہونے کی دلیل بھی ہے۔ ہاں! آپ اپنے عہد میں اس فن پارے سے کیا کچھ حاصل کرتے ہیں یہ اس ادب پارے کی قدر کے تعین کرنے میں معاون ضرور ثابت ہوسکتا ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد کے اسلوب کا ایک اور پہلو طنز و مزاح بھی ہے جس میں بلا کی تیزی اور کاٹ ہے ایسی کاٹ جو مقتول خود ہی گویا ہو کہ قاتل سے اس کے خوبصورت جملوں کی اور پیرائے ظاہر کی شرط پر قتل ہونے کو تیار ہو جائے۔ **مولانا** کے اسلوب کی قوس وقزاح میں یہ رنگ بہت دل نواز ہے جو ان کی ہمہ گیر شخصیت کو ظاہر کرنے والا ہے۔ **مولانا** اپنے بلا کی ذہانت کی بدولت بہت تیزی سے ہر شخص یا ہر چیز میں مضحکہ و لطف کا پہلو تلاش کر لیتے ہیں۔ اس قسم کے نظاروں کے نمونے بھی غبارِ خاطر ، میں ملتے ہیں۔ **مولانا** کے مزاح کی یہ خصوصیت ہے کہ ان کے مزاح میں عامیانہ لہجہ یا بدمزاجی کا شائبہ بھی نہیں پایا جاتا۔ طنز میں بھی **مولانا** کے قلم کی نوک کتنی ہی باریک کیوں نہ ہو، کہیں بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ **مولانا** کی یہ تحریر زہریلی یا تعصب سے آلودہ ہے۔ **مولانا** کے یہاں ان کے رومانیت کی پرچھائیں بھی ہمیں نظر آتی ہے وہ قید و بند کی صعبتوں میں بھی اس خاص اسلوب کو ترک نہیں کرتے۔ بلکہ اس سے ان کی عبارت میں اور بھی حسن پیدا ہو جاتا ہے، موضوع خواہ کوئی بھی ہو، **مولانا** اس میں زندگی کا حسن پیدا کرنے، رومانیت کی بہاریں اور امید کی کرنیں روشن کیے بغیر نہیں رہتے یہی وہ کمال ہے جو لوگوں کو **مولانا** کی تصانیف سے استفادے پر مجبور کرتا ہے۔

غبارِ خاطر کی سوانحی اہمیت

غبارِ خاطر ' کی ایک خاص اہمیت اس وجہ سے بھی ہے کہ یہ **آزاد** کی آخری کتاب تھی، جس کا کوئی متعین موضوع بھی نہیں تھا۔ بلکہ ایک ہم راز سے دل کی باتیں کہنے کا بہترین موقع تھا، خارجی

دنیا سے منقطع ہوکر، قلعہ احمد نگر کی عزلت نشینی میں دردِ دل کہنے کے لیے **مراسلہ نگاری** سے اچھا وسیلہ کیا ہوسکتا تھا۔ لہٰذا یہ خطوط **مولانا آزاد** جو ملک کے لیے امام الہند، عالمِ دین اور عظیم سیاسی رہنما تھے اُن کی زندگی کے حالات، ان کے ذاتی میلانات اور گھریلو پریشانیاں اور مختلف چیزوں کے بارے میں ان کی آراء سے متعلق بہترین وثیقہ اور قابلِ اعتماد مواد کی حیثیت رکھتے ہیں، ان میں **مولانا** نے زندگی کے ابتدائی ایام، خاندان کے عمومی ماحول، علمی شغف اور موسیقی کی طرف میلان اور اس کا تجربہ، اپنی رفیقۂ حیات **زلیخا** کے تئیں اپنی محبت اور ان کے صبر واستقامت کا اعتراف، نیز اپنی ظاہرداری اور تحمل و ضبط کا سخت لحاظ اور اندرونی بے چینی اور اضطراب جیسے مختلف مسائل اور معلومات کا ذکر بے حد پر لطف اور بے تکلفانہ مگر سنجیدگی ومتانت کے ساتھ، ان خطوط میں پیش کیا ہے، جو حقیقت میں ایک قومی وتاریخی سرمایہ بھی ہے اور قابلِ قدر علمی وادبی ورثہ بھی۔

مختصر یہ کہ 'غبارِ خاطر' کی دلکشی کا اصل راز اس کی طرزِ تحریر میں ہے۔ تخلیقِ نثر کا یہ شاہ کار صدیوں تک جمال پرستوں کو انبساط وسرور کی دولت عطا کرے گا اور اس کے عوض ان سے خراجِ تحسین وصول کرتا رہے گا۔

مولانا حسرت موہانی نے یقیناً بجا کہا ہے:

جب سے دیکھی ابوالکلام کی نثر
نظمِ حسرت میں کچھ مزا نہ رہا

سطورِ بالا میں 'غبارِ خاطر' سے متعلق بعض معلومات اور تاثرات تعارف کے طور پر مختصراً پیش کیے گئے ہیں، ایسی شاہ کار نثر کا تعارف پیش کرنے کے لیے کسی مستقل ضخیم کتاب کی ضرورت ہے۔ گزرتے وقت کے ساتھ ساتھ اس کے چاہنے والے لطف اندوز ہوتے اور استفادہ کرتے رہیں گے۔ وقتاً فوقتاً اپنے تاثرات کا اظہار بھی کریں گے۔ امید کی جاتی ہے کہ یہ تمام تر خوبیاں غبارِ خاطر کی علمی وادبی حیثیت کے فروغ میں مزید اضافے کا باعث ہوں گی۔

حواشی

۱۔ دیوانِ نظیری ،غبار خاطر ،خط نمبر:۹،ص:۷۰-۶۹
۲۔ ابوالکلام آزاد ایک ہمہ گیر شخصیت /مرتبہ:**رشید الدین خاں**،ترقی اردو بیورو(نئی دھلی)اکتوبر،دسمبر۱۹۸۹ء،ص:۱۲،**جواہر لال نہرو**
۳۔ دیکھیے: فرھنگِ آصفیہ ——**میر عظمت اللہ بلگرامی**،سروِ آزاد۳۱۵-۳۲۵،نزھتہ الخواطر:۶:۱۸۲-۱۸۳
۴۔ کلیاتِ غالب (فارسی)۲۷۵-مطبوعہ دیون میں مصرعِ اولی میں 'نسخہ' کی جگہ 'قصہ' ہے اور یہی ٹھیک ہے۔

○

۱۔ **مرزا غالب**
۲۔ **عبد المنان طرزی**
۳۔ غبارِ خاطر——**مولانا ابوالکلام آزاد**،خط نمبر:۱۰،صفحہ:۸۳،ساھیتہ اکادمی ،۲۰۰۵
۴۔ بحوالہ:تحریک اھلِ حدیث تاریخ کے آئینہ میں ——**قاضی مولانا اسلم**
۵۔ حوالہ نمبر:۲، البدایہ والنہایہ ——**امام ابن کثیر**

سرسید کی مذہبی فکر

ایک تجزیاتی مطالعہ

محمد ثاقب*

انیسویں صدی کے ہندوستان میں تعمیرِ نو اور جدید طرز کے سائنسی افکار و خیالات کی ترویج و اشاعت کے لیے جن رہنماؤں اور دانش وروں نے اپنی زندگی کو وقف کی۔ ان مفکرین و مدبرین میں سرِفہرست **سرسید احمد خاں** کا نام بھی ہے جنھوں نے روایت پسندی سے ہٹ کر مجتہدانہ اور جدید سائنسی طرزِ عمل کو اپنایا ساتھ ہی ساتھ اپنی تاریخی و تعلیمی فکر و نظر کو نہ صرف تحریری شکل دی بلکہ اس کو عملی جامہ بھی پہنایا۔ زیرِ نظر تحریر میں **سرسید** کی مذہبی فکر کا تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔

سرسید کے مذہبی افکار میں تنوع پایا جاتا ہے۔ اس تنوع کو ان کے ہم عصر علما و دانشوران سمجھنے سے قاصر رہے۔ اس بنا پر انھیں موردِ الزام ٹھہرایا اور بعض نے ان پر کفر کا فتویٰ بھی لگایا۔ حالاں کہ انھوں نے اپنی تحریروں میں جو بھی افکار پیش کیے وہ نئے نہیں تھے۔ انھیں جبریہ، قدریہ، مرجیہ، معتزلہ اور اشاعرہ کے یہاں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ مسلم فلاسفہ کے یہاں بھی اسی طرح کی قدرِ مشترک نظر آتی ہے۔ مثال

* جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔۲۵ ای میل: mohdsaqib640@gmail.com

کے طور پر اخوان الصفاء کی جماعت اور ان کے فلسفیانہ افکار کو پیش کیا جاسکتا ہے۔

سرسید احمد خاں برصغیر کے ان دانش وروں میں سے ایک ہیں جنھوں نے عمل اور ردِعمل کا علمی محاذ کھولا۔ جس عہد میں وہ مستشرقین کی علمی تحریروں کا محاکمہ کر رہے تھے ان کے ہم عصروں کو مغربی دانش وروں اور ان کے افکار کے بارے میں معلوم ہی نہیں تھا۔ **برنارڈ لیوس** نے لکھا ہے کہ اٹھارہویں صدی عیسوی تک مسلمانوں کو معلوم ہی نہیں تھا کہ مغرب نے ان کے خلاف ایک بڑا لٹریچر تیار کر لیا ہے۔ وہ مسلمانوں میں پہلے دانشور ہیں جنھوں نے مسلمانوں کو مغرب کے افکار سے آگاہ کیا۔

سرسید نے جس وقت آنکھیں کھولیں اور تعلیم و تعلم سے رشتہ استوار کیا وہ ھندوستان میں مسلمانوں کے سیاسی تدبر کی آخری بہار تھی اور مغلیہ حکومت کا شیرازہ منتشر ہو چکا تھا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کا اقتدار ھندوستان میں قائم ہونا اس بات کی علامت تھی کہ اب روایت پسندی کی گنجائش ختم ہو چکی ہے۔ جدید علمِ کلام کے بغیر نہ تو مذہب کی بقا ممکن ہے اور نہ ہی سیاست میں زندگی۔ لہٰذا اسے اپنائے بغیر چارہ نہیں تھا۔ **سرسید** اس بات سے بخوبی واقف تھے۔ برطانوی ھند میں ان کے سامنے **اسپرنگر**، **میور**، **نویلدیکی**، **فنڈر** جیسے دانشور موجود تھے جنھوں نے مذہب پر جدید علمِ کلام کا سہارا لے کر اعتراضات کیے۔ **اسپرنگر** نے کہا کہ **محمد صلی اللہ علیہ وسلم** کو مرگی کی بیماری تھی جسے مسلمان وحی سمجھتے رہے۔ **ولیم میور** نے **آپؐ** کے حسب ونسب پر ہی کلام کر کے اسلام کی بنیاد **پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم** پر ہی سوالیہ نشان لگانے کی کوشش کی۔ اس طرح یا اسی قبیل کے دوسرے سوالات کا جواب دینے کے لیے جدید علم کلام کے ساتھ نقد و جرح کا ہونا بھی ضروری تھا۔ **سرسید** نے مغربی افکار کا علمی محاکمہ کرنے کے لیے مسلمانوں میں جدید علمِ کلام کی بنا ڈالی۔ کلامی بحثوں میں وہ ضرور لیگ سے ہٹتے ہوئے نظر آتے ہیں یہ ان کی مجبوری کہی جاسکتی ہے۔ لیکن نیت و ارادہ صحیح معلوم ہوتا ہے۔ **سرسید** نے جدید علمِ کلام کے ذریعہ مباحث کا دروازہ ہی نہیں کھولا بلکہ ایک ایسی ٹیم تیار کی جس نے برصغیر میں اسی نہج پر کام شروع کیا۔ ان میں سب سے بڑا نام **شبلی** کا پیش کیا جاسکتا ہے۔

سرسید احمد خاں کا امتیاز یہ بھی ہے کہ وہ دین کو دنیا کا پاسبان بنا کر پیش کرتے ہیں ان کے نزدیک سیاسی مسائل سماج کا حصہ ہیں اور سماج کی اصلاح مذہب کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ لہٰذا سیاست مذہب سے جدا نہیں۔ ان کے یہاں دین و دنیا کی دوئی نہیں پائی جاتی۔ انھوں نے اپنی فکر کی ترجمانی

کرتے ہوئے لکھا تھا:

میں نے مذهب کی صداقت دریافت کرنے کے لیے
یه اصول قرار دیا هے که وه فطرت انسانی کے
مطابق هے یا نهیں ۔

سرسید نے اپنے مذہبی و دینی تصورات کو چند رسائل اور بعد میں **تفسیرِ قرآن** اور دیگر مذہبی کتابوں میں موقع بہ موقع واضح طور پر قلم بند کیا ہے۔ چنانچہ انھوں نے دینی و مذہبی تحریروں وتقریروں کے لیے جو اصول اپنایا وہ یہ ہے کہ خدا واحد ازلی و ابدی ہے۔ اس کا کلام خلافِ حقیقت اور خلافِ واقعہ نہیں۔ **قرآنِ کریم** بلا شبہ کلامِ الٰہی ہے۔ کوئی حرف اس کا نہ خلافِ حقیقت ہے نہ خلافِ واقعہ۔ **قرآن مجید** کی کوئی آیت اگر بظاہر خلافِ واقعہ یا خلافِ حقیقت معلوم ہو تو حال سے خالی نہیں۔ یا تو اس کا مطلب سمجھنے میں غلطی ہوئی یا جس کو ہم نے حقیقت اور واقعہ سمجھا ہے اس میں غلطی ہے۔ کوئی انسان سوائے **آپ صلی اللہ علیہ وسلم** کے ایسا نہیں جس کا قول و فعل بلا سند صحیح اور قابلِ عمل تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ احکامِ اسلام دو قسم کے ہیں۔ ایک وہ جو عین شریعت ہیں اور وہ فطرت کے بالکل عین مطابق ہیں۔ دوسرا وہ جن سے ان کے اصلی احکام مقصود ہیں مگر اطاعت اور عمل میں ان دونوں کا مرتبہ برابر ہے۔ تمام افعال واقوال **رسول صلی اللہ علیہ وسلم** کے بالکل سچے تھے۔ مصلحتِ وقت کی نسبت **رسول صلی اللہ علیہ وسلم** کی طرف کرنا سخت بے ادبی ہے جس میں کفر کا خطرہ ہے۔ ان اصولوں کی بنیاد پر **سرسید احمد خاں** نے اپنی تحریروں کے لیے جو نوعیت اختیار کی ہے وہ درج ذیل ہیں:

۱۔ قدیم افکار کی تشریح نئے رجحانات سے متاثر ہو کر۔
۲۔ عیسائی مشنریوں کے اعتراضات کے خلاف مدافعتی ذہن تیار کرنا۔
۳۔ مستشرقین کے علمی جوابات دے کر اسلام سے برگشتگی کے رجحان کو روکنا جو علمیت کے سایے میں بڑھ رہا تھا۔
۴۔ **قرآنِ کریم** کی نئی تفسیر۔ جدید رجحانات کی روشنی میں کرنا۔

سرسید احمد خاں نے اپنے افکار کا اظہار اور اس کی اشاعت درجِ ذیل کتابوں کے ذریعہ کی ہے:

۱۔ جلاء القلوب بذكر المحبوب

۲۔ کلمة الحق

۳۔ راہ سنت دررد بدعت

۳۔ رسالہ احکام اہل الطعام

۴۔ تبین الکلام

درجِ بالا کتابوں کے ذریعہ وہ جمود شدہ معاشرے میں حرکت پیدا کرنے کی کوشش کر رہے تھے جس میں وہ بڑی حد تک کامیاب بھی رہے کیوں کہ ان کی کتابوں کی اشاعت کے بعد معاشرے میں ردِعمل کا سلسلہ چل نکلا۔ بحث ومباحث کی ابتدا ہونا ان کی کامیابی تھی۔ **سرسید احمد خاں** کی مشہور کتاب 'خطباتِ احمدیہ' ہے۔ اس کتاب کا امتیاز یہ ہے کہ اس میں انھوں نے جدید علمِ تحقیق کو خوب برتا ہے۔ نقد در نقد اور تحلیل و تجزیہ کتاب کے مباحث کو منفرد مقام عطا کرتے ہیں۔ کتاب چونکہ سیرت کے موضوع پر ہے۔ **انجیل** وغیرہ سے **قرآن** کی صداقت کے ثبوت عرب کے جغرافیائی حالات اور نسلی معلومات کی تحقیق علمی میں مغربی مصنفوں کی کتابوں سے فائدہ اٹھانا نیز اس کا تمدنی حیثیت سے مطالعہ کرنا خوب تر ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اس کتاب میں عقلی دلائل سے زیادہ روایات کو اہمیت دی ہے اور آیاتِ قرآنی کی تفسیر میں ان کا اصول، طریقہ کار، نصب العین سب کچھ پہلے کی تفسیروں سے مختلف معلوم ہوتا ہے۔ تفسیر میں ان کے افکار وخیالات کا محور یہ ہے کہ دین میں صرف **قرآن** ہی یقینی ہے باقی حدیث، اجماع اور قیاس وغیرہ اصولِ دین میں شامل نہیں مزید تفسیر کے باب میں انھوں نے **قرآن مجید** کے جغرافیائی اور تاریخی عقدوں کو حل کرنے کی کوشش کی ہے اور ان مسائل کو جن کے متعلق دورِ جدید کے لوگوں کے اعتراضات تھے اس کو عقل، فطرت اور تمدن کی روشنی میں پیش کیا ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے ناسخ منسوخ، معراج، جسمانی جہاد، سود، غلامی، تعددِ ازدواج، آدم اور ابلیس کا واقعہ، ملائکہ اور جنات، **عیسیٰ علیہ السلام** کی وفات، رویت باری تعالیٰ وغیرہ کے متعلق جمہورِ علما سے ہٹ کر رائے قائم کی ہے۔ اس طرح انھوں نے اپنے دینی مباحث میں عقلی اور تمدنی اصول کی پیروی کی ہے۔

سرسید کے افکار وخیالات کا اندازہ ان کے دینی ومذہبی کتب کے علاوہ تہذیب الاخلاق' میں لکھے گئے ان کے مضامین سے بھی لگایا جا سکتا ہے۔ جو اصلاحِ معاشرہ، اصلاحِ تعلیم اور مذہبی امور سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان میں سے کئی مضامین ایسے ہیں جن کی بنا کی وجہ سے ان پر کفر کا فتویٰ

لگایا تھا۔اس طرح **امام غزالی** کی جن تحریروں پر **سرسید احمد خاں** نے تبصرہ کیا ہے۔ان کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ **غزالی** کی نگارشات سے ان کی دلچسپی کا سبب یہ ہے کہ وہ بھی ان کی طرح تقلید کے قائل نہ تھے۔اور مذہب وعقائد کو عقل و برہان کی کسوٹی پر کھرا کھوٹا ثابت کرنے کی کوشش کرتے تھے۔**امام غزالی** اور **شاہ ولی اللہ** کے اندازِ فکر کی طرف ان کا جھکاؤ اس بنا پر تھا کہ یہ دونوں رسوم وقیود سے بڑی حد تک آزاد تھے اور ان کے افکار مجتہدانہ تھے ان مفکرین کے خیالات سے **سرسید** کے تصورِ مذہب کو تقویت ملتی تھی۔

سرسید احمد کا خیال تھا کہ مسلمانوں کے عقیدہ وفکر اور عمل میں بیرونی عناصر کی آمیزش ہوگئی ہے اور اسلام میں شعوری وغیر شعوری طور پر وہ چیزیں داخل ہوگئیں ہیں جن کا اس سے دور دور کا بھی تعلق نہیں۔ان کی دلی خواہش تھی کہ مسلمان قرونِ اولیٰ کے اسلام پر عمل آور ہوں کیوں کہ وہ اس کو مستند سمجھتے تھے۔سرسید کی شخصیت اور فکر پر علمائے قدیم میں **امام غزالی** اور متاخرین میں **شاہ ولی اللہ** کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں **خلیق احمد نظامی** نے لکھا ہے کہ ابتدائی زمانے میں وہ ایک پیرو حدیث مسلمان تھے، اور اس مذہبی ریفارم سے متاثر تھے جس کی بنیاد **شاہ ولی اللہ** سے شروع ہوکر **شاہ اسماعیل** کے ہاتھوں تکمیل کو پہنچی تھی۔ولی اللہی تحریک سے **سرسید** نے جو کچھ سیکھا اور محسوس کیا تھا وہ یہ تھیں کہ ہندوستان کے مسلمانوں میں جو مذہبی رسوم کثرت سے مروج ہیں ان کا اصل مذہب اور تعلیمِ نبوی سے کوئی تعلق نہیں اور دوسرا یہ کہ جو روایتیں، حدیثیں، سنن وآثار اسلام کے عام علما و واعظین کی زبانوں سے سنے جاتے ہیں ان میں اکثر ضعیف اور موضوع ہیں۔اس میں کوئی شک نہیں رہ جاتا ہے کہ انھوں نے ان نامساعد حالات میں اسلام کی حفاظت کا بیڑا اٹھایا۔ان کا بڑا کارنامہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے **قرآن** وحدیث کی جدید تفسیر سے مذہب اور سائنس کے مابین مطابقت کی راہیں ہموار کرنے کی کوشش کی۔اور مسلمانوں کو عقلیت وتشکیک کے اس طوفان سے بچالیا جس کی وجہ سے یورپ میں عیسائیت کو ناقابلِ تلافی نقصان اٹھانا پڑا تھا۔

سرسید کے بارے میں **عبدالحلیم شرر** نے بجا طور صحیح کہا تھا کہ وہ انیسویں صدی کے سب سے بڑے محافظِ اسلام تھے انھوں نے اپنی بات کے ثبوت میں خود **سرسید** کا درجِ ذیل قول نقل کیا ہے:

میں صاف کہتا ہوں کہ اگر لوگ تقلید نہ
چھوڑیں گے اور خاص روشنی کو جو قرآن و

حدیث سے حاصل ہوتی ہے نہ تلاش کریں گے
اور حال کے علوم سے مذہب کا مقابلہ نہ کر
سکیں گے تو مذہب اسلام ہندوستان سے معدوم
ہو جائے گا۔ اسی خیر خواہی نے مجھ کو بر
انگیختہ کیا ہے جو میں ہر قسم کی تحقیقات
کرتا ہوں۔

شرر اپنے افکار میں تنہا نہیں ہیں **بشیر احمد ڈار** اور **کرسچن ٹرال** بھی یہی بات کہتے ہیں کہ **بشیر احمد ڈار** نے سید احمد خاں کا مذہبی رجحان (لاہور، ۱۹۵۹ء) اور **کرسچن ٹرال** نے اپنے تحقیقی مقالے: سید احمد خاں اور اسلامیات کی تعمیر نو (دھلی، ۱۹۷۸ء) میں اعتراف کیا ہے: "نئی نسل کی رہبری اور اسلامی فکر کی تشکیل جدید میں ان کی تحریریں غیر معمولی اہمیت کی حامل ہیں۔"

درجِ بالا باتوں کی روشنی میں **سرسید احمد خاں** کے مذہبی افکار و خیالات کے بارے میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ انھوں نے اس وقت کے معاشرے اور افراد، عام و خاص کے یہاں جو جمود و تقلید پائی جاتی تھی اس کو منہدم کرنے کی کوشش کی اور اپنی تمام کتب و مضامین کی بنیاد عقل و اجتہاد پر رکھی تا کہ مسلمانوں کے مذہبی خیالات و نظریات میں جو بدعت و خرافات اور تقلیدِ جامد آ گئی تھی اس کو ختم کر کے ایک ایسا معاشرہ قائم کیا جائے جہاں تقلید کی جگہ اجتہاد ہو اور چیزوں کو جدید علم الکلام کی بنیاد پر جانچا اور پرکھا جاسکے۔

سرسید احمد خاں کی ان خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے **مولانا ابوالکلام آزاد** نے کہا تھا:

مرحوم سرسید اور ان کے ساتھیوں نے علی
گڑھ میں صرف ایک کالج ہی قائم نہیں کیا تھا۔
بلکہ وقت کی تمام علمی و ادبی سرگرمیوں کے
لیے ایک ترقی پسند حلقہ پیدا کردیا تھا۔ اس
حلقہ کی مرکزی شخصیت خود ان کا وجود تھا۔

اور اس کے اردگرد ملك کے بهترین دماغ جمع هو گئے تهے۔ فی الحقیقت جدید اردو علم و ادب کی بنیاد اس رساله تهذیب الاخلاق ' نے استوار کیں اور اسے اس قابل بنا دیا که آج هر طرح کے علمی و ادبی مطالب ادا کرنے کی اس میں صلاحیت پیدا هو گئی۔ اس عهد کا شاید هی کوئی قابل ذکر اهل قلم ایسا هو گا جو اس مرکزی حلقه کے اثرات سے متاثر نه هو ا هو۔ جدید هندوستان کے بهترین مسلمان مصنف اس حلقه کے زیر اثر پیدا هوئے اور یهیں نئے قسم کی اسلامی تحقیق و تصنیف کی راهیں پهلے پهل کهولی گئیں۔ اور نئی شاعری کی بنیاد گرچه لاهور میں پڑی تهی مگر اسے نشونما یهیں کی آب و هوا سے ملی اور اردو خطابت کی یهی پهلی درسگاه بهی تهی۔

حواشی

۱۔ سرسید احمد خاں کے لیکچروں کا مجموعہ /مرتبہ: **سراج الدین کشمیری**، بحوالہ: سرسید احمد خاں اور ان کا عہد، ص:۵۷

۲۔ سرسید شناسی —— **طاہر تونسوی**، الفیصل اردو بازار (لاہور) ۲۰۰۲ء، ص:۱۰۵-۱۰۴

۳۔ سرسید احمد خاں کے لیکچروں کا مجموعہ، بحوالہ: سرسید احمد خاں اور ان کا عہد، ص:۵۷

۴۔ سرسید اور ان کے نامور رفقاء —— **سید عبداللہ**، علی گڑھ ایجوکیشنل بک ھاؤس، ۲۰۱۱، ص:۴۱-۴۰

۵۔ سرسید احمد خاں اور ان کا عہد، ص:۱۷۰

۶۔ سرسید کی فکر اور عصرِ جدید کے تقاضے —— **خلیق احمد نظامی**، نئی دھلی، انجمن ترقی اردو (ھند) ۱۹۹۳، ص:۱۴۲

۷۔ سر سید احمد خاں کی دینی برکتیں، بحوالہ: سر سید اور ان کا عہد، ص:۲۰۵

۸۔ سرسید احمد خاں اور ان کا عہد، ص:۲۰۶

۹۔ کانوکیشن ایڈریس آنریبل **مولانا ابوالکلام آزاد**، وزیرِ تعلیم حکومتِ ہند، بموقعہ سالانہ جلسہ تقسیمِ اسناد، علی گڑھ مسلم یونیوسٹی، ۲۰ر فروری ۱۹۴۹ء، باہتمام **اعجاز علی بریلوی**، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں چھپا، بحوالہ: سرسید احمد خاں اور ان کا عہد، ص:۴۸

خواجہ احمد عباس

ایک منفرد افسانہ نگار

مہر النساء*

خواجہ احمد عباس کو علم وادب کے مختلف میدانوں میں یکساں طور پر مقبولیت حاصل ہے۔ انھوں نے جس میدان میں قدم رکھا، کامیابی و کامرانی نے ان کی قدم بوسی کی اور خصوصاً تخلیق کے میدان میں ایک منفرد شناخت بھی قائم کی۔ چنانچہ اس اعتبار سے **خواجہ احمد عباس** کو کسی ایک مخصوص خانے میں محدود کرنا، ناانصافی ہوگی۔ انھوں نے اپنے مقصد کے حصول کے لیے تقریباً تمام نثری اصناف میں طبع آزمائی کی۔ خواجہ نے **صحافت، ناول، افسانہ، ڈرامہ** اور **کالم** وغیرہ کے ذریعے اپنی بات کو آسانی سے عوام تک پہنچانے کا کام کیا۔ **خواجہ صاحب** نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ایک صحافی کی حیثیت سے کیا۔ انھوں نے اس میدان میں ایک خاص پہچان بنائی اور متعدد اخبارات کے لیے تاحیات **کالم** لکھتے رہے۔ گویا دنیائے ادب میں کچھ لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جس میدان میں قدم رکھتے ہیں اپنا نقش چھوڑ جاتے ہیں۔ **خواجہ احمد عباس** کی شخصیت بھی کچھ ایسی ہی ہے۔ انھیں **فکشن** کے میدان میں خاصی شہرت حاصل ہوئی۔ ان کے کئی **افسانوی مجموعے** ہیں مثلاً: ایک لڑکی، پاؤں میں

* ریسرچ اسکالر، شعبۂ فارسی، اُردو اور عربی پنجابی یونیورسٹی پٹیالہ ای میل: mehruln262@gmail.com

پھول ،زعفران کے پھول ،دیا جلے ساری رات ،نیلی ساری ، نئی دھرتی اور نئے انسان ،گیہوں اور گلا ب وغیرہ۔**خواجہ صاحب** کے تحریر کردہ **ناولوں** میں انقلاب ، چار دل چاررا ھیں اور ممبئی رات کی باھوں میں ،قابلِ ذکر ہیں۔**خواجہ صاحب** نے زندگی کو قریب سے دیکھا ہی نہیں بلکہ اسے پرکھا بھی اور زندگی کے دوسرے مسائل سے نبرد آزما بھی ہوئے۔یہی وجہ ہے کہ ان کے **افسانوں** میں بدلتے اور ترقی کرتے ہوئے ھندوستان کی واضح تصویر کے ساتھ ساتھ عوام کے مختلف مسائل شدت سے نظر آتے ہیں۔ان کی تحریروں میں انسان اور انسانیت کا جذبہ سر چڑھ کر بولتا ہے۔دراصل اسی جذبے کو **عباس** نے لفظوں کا پیکر عطا کر کے **افسانوں** کے قالب میں ڈھالا ہے۔ان کے بعض **افسانوں** کو پڑھ کر ایسا لگتا ہے کہ جیسے اس میں متوسط وغریب طبقے کے ماہانہ اخراجات کا حساب کتاب ہے۔اس سے ان کی زندگی کی مکمل تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے کہ ان کی طبقاتی حیثیت کیا ہے؟ وہ مادی لحاظ سے مفلس زدہ ہیں،انھیں دووقت کی روٹی میسر ہوتی ہے یا پیٹ پر پتھر باندھ کر شام سے صبح کرنی پڑتی ہے،آیا ان کے پاس رہنے کے لیے مکان اور پہننے کے لیے کپڑے میسر ہیں یا نہیں۔اس سلسلے میں ان کے مشہور **افسانے** بھولی، ٹڈی، سونے کی چار چوڑیاں ، تین بھنگی ،ایك لڑکی سات دیوانے، تاج محل،معجزہ،تین مائیں ،سبز موٹر کار اور ابابیل وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

بقول **خواجہ احمد عباس** وہ **افسانہ** 'ابابیل' کی وساطت سے کوچہ صحافت سے ادب میں داخل ہوئے۔ان کا پہلا **افسانہ** 'ابابیل' مقصدیت کے بطن سے جنم لیتا ہے۔اس **افسانے** کی مقبولیت کا اندازہ اس سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ ھندوستان کی بہترین کہانیوں کے انتخاب میں اس کہانی کو جگہ دی گئی ہے۔

'ابابیل' کے مرکزی کردار **رحیم خان** کی کہانی صیغہ واحد غائب میں بیان کی گئی ہے۔کہانی کا آغاز کچھ اس طرح ہوتا ہے:

> اس کا نام تو رحیم خان تھا مگراس جیسا ظالم بھی شاید ھی کوئی ھوگا۔گاؤں بھر اس کے نام سے کانپتا تھا۔نہ آدمی پر ترس کھاتا نہ جانور پر۔ایك دن رامو

کمھار کے بچے نے اس کے بیل کے دم میں کانٹے باندھ دیے تھے تو مارتے مارتے اس کو ادھ موا کر دیا۔اگلے دن ذیلدار کی گھوڑی اس کے کھیت میں گھس گئی تو لاٹھی لے کر اتنا مارا کے لھولھان کردیا۔ لوگ کھتے تھے کہ کم بخت کو خدا کا خوف بھی تو نھیں ھے۔معصوم بچوں اور بے زبان جانوروں تك کو معاف نھیں کرتا۔یہ ضرور جھنم میں جلے گا مگر یہ سب اس کے پیٹھ پیچھے کھا جاتا تھا۔سامنے کسی کی ھمت زبان ھلانے کی نہ ھوتی تھی۔ایك دن بندو کی جو شامت آئی تو اس نے کھہ دیا" ارے بھائی رحیم خان تو کیوں بچوں کو مارتا ھے، بس غریب کی وہ درگت بنائی کہ اس دن سے لوگوں نے بات بھی کرنی چھوڑ دی کہ معلوم نھیں کس بات پر بگڑ پڑے۔بعض کا خیال تھا کہ اس کا دماغ خراب ھو گیا ھے اس کو پاگل خانہ بھیجنا چاھیے۔کوئی کھتا تھا اب کسی کو مارے تو تھانے میں رپورٹ لکھوا دو مگر کسی کی مجال تھی کہ اس کے خلاف گواھی دے کراس سے دشمنی مول لیتا۔[۱]

افسانے کے اس اقتباس سے **رحیم خان** کا تعارف، اس کی طبقاتی حیثیت، بود و باش، چال چلن، کردار اور اطوار سب کچھ ابھر کر سامنے آ جاتا ہے۔افسانے میں اس کو ایک ظالم انسان کی طرح پیش کیا گیا ہے جہاں بڑوں کا ادب اور چھوٹوں سے شفقت کی گنجائش نہیں۔گویا اس طرح کی خرابیاں بدکاروں کے معاشرے ہی میں پنپ سکتی ہیں۔(یہاں معاشرے کا انسان کی انسانیت سے ایمان اٹھ جانے کا خطرہ درپیش تھا) اس لیے **عباس** نے **افسانے** کے توسط سے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ انسان انسانیت سے کبھی بے نیاز نہیں ہوسکتا۔ہاں! یہ ضرور ہوتا ہے کہ وقت و حالات کی گردش میں کبھی

کبھی انسانیت دب جاتی ہے اور انسان شیطنیت کی طرف چل نکلتا ہے۔لیکن یہ بھی ایک بڑی حقیقت ہے کہ انسان دوستی کی یہ دبی ہوئی چنگاری موقع پا کر شعلے کی طرح بھڑک اٹھتی ہے۔اس کہانی میں بھی یہی منظر پیش کیا گیا ہے۔ جوں جوں ہم کہانی کا مطالعہ کرتے ہوئے آگے بڑھتے ہیں یہ حقیقت عیاں ہوتی چلی جاتی ہے ۔**رحیم خان** کی بری خصلت میں روز بروز تبدیلی نظر آنے لگتی ہے ۔ بیوی اور بچوں کے گھر سے چلے جانے کے بعد تنہائی پاتے ہی اس کے اندر ایک نئی تبدیلی رونما ہوتی ہے اور یہیں سے اس میں انسانیت کا جذبہ بیدار ہوتا ہے۔مثلاً جب جالوں سے بھرے ہوئے گھر کا خیال اس کے ذہن میں آتا ہے تو وہ فوراً ایک بانس میں کپڑا باندھ کر صفائی کرنے میں مصروف ہو جاتا ہے ۔اسی دوران اسے گھر میں **ابا بیلوں** کا گھونسلہ نظر آتا ہے جب وہ گھونسلے تک پہنچ کر اس کے اندر دیکھنے کی کوشش کرتا ہے تو دو **ابابیل** کے چھوٹے چھوٹے بچوں کو چوں چوں کرتے ہوئے دیکھتا ہے اور جوں ہی گھونسلے کی طرف ہاتھ بڑھانے کی کوشش کرتا ہے تو مادہ **ابابیل** اپنے بچوں کو بچانے کے لیے اس پر حملہ آور ہوتی ہے۔**ابابیلوں** کی اس حرکت پر بے ساختہ اس کی زبان سے یہ جملے نکلتے ہیں:"اری آنکھ پھوڑے گی" یہ کہہ کر زوردار قہقہہ لگاتا ہے اور ان کے گھونسلے کو سہی سلامت چھوڑ کر اپنے کاموں میں مصروف ہو جاتا ہے۔

گویا **رحیم خان** کے **ابیلوں** کے ساتھ اس سلوک سے اس کے اندر انسانیت کا چراغ روشن ہوتا دکھائی دیتا ہے۔اگر ایسا نہیں ہوتا تو وہ اس گھونسلے کو نوچ کر پھینک دیتا۔اس کے علاوہ اسے اس بات کا بھی احساس ہوتا ہے کہ اپنی ذات کی بقا کے لیے دوسروں کے سہارے کی بھی ضرورت ہے۔لیکن **رحیم خان** کے اندر جو تبدیلی ہو رہی تھی اس سے پاس پڑوس کے لوگ بے خبر تھے اور اسے وہ لوگ پہلے جیسا ہی ظالم اور بدخصلت تصور کر رہے تھے۔اسی لیے جب **زیلدار** اور گاؤں کے کاشت کار دو روز سے اسے گھر سے باہر نہ دیکھ کر اس کا حال دریافت کرنے کے لیے اس کے جھونپڑے پر گئے تو وہ" **ارے بندو**" "**ارے نورو**" کہاں مر گئے، آج تمہیں کون کھانا دے گا، کہہ کر **ابابیلوں** سے پیار بھرے لفظوں میں اپنی بے بسی کا اظہار کر رہا تھا، کیونکہ وہ بخار کی شدّت میں گرفتار تھا اور ایسی حالت میں اس کا کوئی پرسانِ حال نہیں تھا جس سے وہ اپنی حالتِ زار کا اظہار کر سکے۔لیکن گاؤں والے اس انسانیت کے بدلتے ہوئے رجحان کو نظر انداز کر کے یہ کہہ کر چل چلتے بنے: "بیچارہ پاگل ہوگیا ہے" اور اگلے دن جب وہ

لوگ **ڈاکٹر** کو لے کر اس کے جھونپڑے پر آئے تو وہ دارِ فانی سے کوچ کر چکا تھا اور اس کے ارد گرد انسانوں کی جگہ چار **ابابیلیں** سر جھکائے خاموش بیٹھی تھیں۔ یہ **رحیم خان** کی زندگی کا المیہ ہے۔

اس **افسانے** میں تخلیق کار، **رحیم خان** کی بدخصلت کو موضوع بنا کر یہ واضح کرنا چاہتا ہے کہ انسان کتنا بھی ظالم ہو ایک نہ ایک دن اس کو اپنے ظلم و ستم کا احساس ضروری ہوتا ہے۔ مگر اس وقت سوائے افسوس کے کچھ باقی نہیں رہتا۔ ایسا ہی کچھ **رحیم خان** کے ساتھ بھی ہوتا ہے۔ اس کے ظلم و ستم سے عاجز آ کر اس کے بیوی بچے جب اسے چھوڑ کر اس سے دور چلے جاتے ہیں تو ان کی ضرورت اسے محسوس ہوتی ہے۔ اپنی زیادتیوں کا شدید احساس ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اپنی تنہائی اور کرب کو قدرے کم کرنے کے لیے وہ **ابابیل** کے بچوں سے محبت کرنے لگتا ہے اور ان کا ہر ممکن خیال رکھنے کی خاطر تیز بارش میں بھیگ جاتا ہے جس کے سبب بخار میں مبتلا ہو کر ایک دن دم توڑ دیتا ہے۔ **رحیم خان** کی ذات سے، زحمت سے رحمت کا پیدا ہونا ہی اس **افسانے** کا اصل محور ہے۔ **خواجہ احمد عباس** کا یہ پہلا **افسانہ** ہے جو فکری اور فنی اعتبار سے خاصا مقبول ہوا۔

خواجہ صاحب کے **افسانے** ہمدردی اور انسانیت کا درس دیتے ہیں۔ ظلم و زیادتی کے خلاف ان کے **افسانوں** کی لے بہت بلند ہے۔ ان کے اکثر افسانے رنگ و نسل، ذات پات، معاشرے کی بدحالی اور ظلم و استحصال سے پردہ اٹھاتے نظر آتے ہیں جو **خواجہ صاحب** کے انقلاب پسند اور حقیقت نگار ہونے کی دلیل ہے۔ اس نوع کے **افسانوں** میں **بھولی**، **آسمانی تلوار** بے حد اہم ہیں۔ ان **افسانوں** کے توسط سے انھوں نے سماج کے نام نہاد طبقے پر شدید طنز کیا ہے۔ یہ **افسانے** حقیقت نگاری کی عمدہ مثالیں ہیں۔

'آسمانی تلوار' واحد متکلم کے صیغے میں لکھا گیا **افسانہ** ہے۔ سماجی مسائل، طبقاتی کشمکش اور ظلم و استحصال **خواجہ صاحب** کے **افسانوں** کے موضوع ہیں لیکن اس **افسانے** کی بنیاد یقین پر ہے کہ انسان اور معاشرہ چاہے جس قدر ناانصافی کرے، بھید بھاؤ رکھے لیکن قدرت کا فیصلہ انصاف پر ہوتا ہے۔ وہاں کوئی بھید بھاؤ نہیں ہوتا۔ دنیا کی نظروں سے اپنے ظلم و استحصال کو چھپانا آسان ہے لیکن قدرت کی نظر سے بچنا ناممکن، ایک نہ ایک دن گناہ گار اس کی زد میں آ ہی جاتا ہے۔

افسانہ 'آسمانی تلوار' جہاں ایک طرف قدرت کے انصاف کی کہانی ہے وہیں

دوسری طرف سماج کے نام نہاد سفید پوش طبقے پر طنز بھی ہے جو ظاہری طور پر اپنی انسانیت اور ہمدردانہ شخصیت کا ڈھونگ رچتے ہیں لیکن ان کا باطن حد درجہ گندہ وغلیظ ہوتا ہے۔ کہانی کی ابتدا، ایک غریب بڑھیا کی داستان سے ہوتی ہے جو ایک نوجوان کو بارش میں بھیگتے دیکھ کر اپنی جھونپڑی میں پناہ دیتی ہے اور بڑھیا اس نوجوان کو **چندا** کا المیہ سناتی ہے کہ وہ بن بیاہی ماں بن گئی، جس وجہ سے گاؤں والوں نے اسے برادری سے باہر کر دیا، اور **چندا** ایک اچھوت گھر میں رہنے لگی۔ ایک بار بارش کے موسم میں گاؤں کے زمین دار کا بیٹا **ہرنام سنگھ**، دوسرا **پنڈت دھرم داس**، تیسرا **ساہوکار مول چند** اور چوتھا **رحمت خان پٹواری** ایک گھنے نیم کے پیڑ کے نیچے پناہ لیے ہوئے تھے۔ اسی وقت **چندا** کو پناہ دینے والا **رلدو چمار چندا** کے ساتھ پیڑ کی طرف آتا دکھائی دیا۔ **پنڈت** نے ان دونوں کو پیڑ کی طرف آنے سے روکنا چاہا، کیونکہ اس کا خیال تھا کہ اچھوت اور پاپی کے آنے سے بجلی گر سکتی ہے۔ چونکہ ان کے آس پاس کوئی دوسرا پیڑ نہیں تھا اور مینہ شدت سے برس رہا تھا جس کی وجہ سے **چندا** سردی سے کانپ رہی تھی، وہ **پنڈت** کے منع کرنے کے باوجود پیڑ کی جانب بڑھنے لگے تو **پنڈت دھرم داس** نے کہا۔ **ٹھاکر صاحب** بندوق اٹھائیے اور انھیں مار ڈالیے ورنہ ہم بھی مارے جائیں گے۔ ٹھاکر نے جیسے ہی بندوق سنبھالی **چندا** بھرائی ہوئی آواز میں بولی:

> تم تو مجھے پہلے ہی مار چکے ہو ٹھاکر، اب بندوق چلانا چاہتے ہو تو یہ شوق بھی پورا کر لو، میں بھی اپنے بچے کے پاس پہنچ جاؤں، اور پھر مری ہوئی آواز میں اس نے کہا: "تمھارے بچے کے پاس۔[۲]

چندا کے منہ سے نکلے ہوئے اس جملے کو سن کر لوگ اسے پاگل قرار دینے لگتے ہیں۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس تھی۔ وہ پاگل نہیں ہوئی تھی بلکہ اسی سماج کی ستائی ہوئی تھی۔ غلاظت اور پاپ کا بیج بونے والا کوئی اور نہیں وہی **ٹھاکر، مہاجن** اور **پنڈت** ہے جو موقع پا کر فائدہ اٹھا لیتے ہیں اور خود کو بے گناہ ثابت کر کے اسے **کلنکنی** کہہ کر ٹھکرا دیتے ہیں۔ ٹھاکر **ہرنام سنگھ** بندوق کا گھوڑا دبانے ہی والا ہوتا ہے کہ اچانک بجلی کی تیز کڑک ہوتی ہے اور چاروں زمین پر ڈھیر ہو جاتے ہیں۔ بوڑھی عورت کی زبانی **خواجہ صاحب** سماج پر طنزیہ لہجے میں کہتے ہیں:

یہ تو تم نے سنا ھی ھو گا بیٹا کہ بجلی کالے سانپ پر گرتی ھے۔ بھلا کیوں اس لئے کہ زھریلے ناگ پچھلے جنم میں پاپی اورظالم تھے جنھوں نے دوسروں کو ڈس کر دکھ پھنچایا اور دنیا میں زھر پھیلایا۔ اسی کی تو یہ سزا ھے کہ اس بار بھگوان نے انھیں سانپ کے روپ میں پیدا کیا۔لیکن بجلی صرف سانپوں پر ھی نھیں بے ایمان ،گندے اور زھر بھرے انسانوں پر بھی گرتی ھے۔بھگوان شوکی آنکھ اجلے کپڑوں، اونچی پگڑیوں، اور امیری ٹھاٹ باٹ سے دھوکا نھیں کھاتی۔ وہ دل کے اندر کی ساری میل اور کھوٹ کو دیکھ سکتی ھے۔ اور جب ان پر دیوتا کی تلوار کا وار پڑتا ھے تو وہ اونچے اونچے درختوں کی چھاتی چیرتی ھوئی پا پیوں کی گردن تك جا پھنچتی ھے ۔[۳]

چنانچہ **خواجہ احمد عباس** نے اس **افسانے** میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ انسان کا فیصلہ نا انصافی پر مبنی ہوسکتا ہے لیکن قدرت کا فیصلہ ہمیشہ انصاف پر مبنی ہوتا ہے۔قدرت کے فیصلے میں تاخیر تو ہوسکتی ہے لیکن ناانصافی نہیں۔

خواجہ احمد عباس نے **افسانے** میں **رلدو چمار** اور **چندا** کے علاوہ سماج کے الگ الگ طبقوں سے تعلق رکھنے والے چار کردار پیش کیے ہیں۔ یہ چاروں کردار عادات واطوار کے ساتھ ساتھ اپنے پیشے کے لحاظ سے بھی الگ الگ حیثیت رکھتے ہیں لیکن ان کرداروں میں جو چیز یکساں طور پر موجود ہے وہ ہے عوام کی ہمدردی کا لبادہ اوڑھ کر مظلوم طبقے کا استحصال۔یہی وجہ ہے کہ **چندا** اور **رلدو چمار** پر بجلی کا عذاب نازل ہونے کے بجائے ان سفید پوشوں پر نازل ہوتا ہے۔کیوں کہ وہ مظلوم طبقے کو فریب تو دے سکتے ہیں لیکن خالق کی نظروں سے بچ نہیں سکتے۔وہ گناہ گاروں کو اس کے گناہوں کی سزا ضرور دیتا ہے۔ اس طرح یہ چاروں کردار دل چسپ ہونے کے ساتھ ساتھ بے حد حقیقی ہیں۔**خواجہ** نے **ساہوکار مول چند**

کے عادات واطوار کے توسط سے مذہبی ٹھیکیداروں پر طنز کچھ اس طرح کیا ہے جو مذہب کی آڑ میں عوام کو بلی کا بکرا بنا دیتے ہیں:

> وہ دین دھرم کے کاموں میں ہمیشہ بڑھ چڑھ کر حصہ لیتا، کتھا ہو، پوجا ہو، پاٹھ ہو، کیرتن ہو، ہون ہو ہر بات میں سب سے بڑی رقم چندہ کی اس سے ملتی تھی دان دھرم کا اسے بہت خیال رہتا تھا۔[۴]

اسی طرح **رحمت خان پٹواری** جو غلط کاموں کے لیے مذہب کی پناہ لیتا ہے **خواجہ صاحب** اس کا مذاق اڑاتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ویسے تو بڑا شاندار آدمی تھا۔یہ لمبی داڑھی تھی۔ روزے نماز کا بڑا پابند تھا۔ گاؤں کی مسجد میں پانچوں وقت حاضری دیتا تھا۔ ایک بار حج بھی کر آیا تھا اور اس سال پھر حج کو جانے کی بات کر رہا تھا۔ اور اسی لیے اسے خوش کرنے کے لیے اب کسانوں کو ذرا زیادہ رقم دینی پڑتی تھی۔ دو بیویاں تھیں اور دونوں سے بڑا اکڑہ پردہ کرواتا تھا خاص کر چھوٹی سے جو مشکل سے بیس بائیس برس کی ہوگی اور عمر میں اس کی بیٹی معلوم ہوتی تھی۔[۵]

اس طرح **خواجہ صاحب** نے ان کرداروں کے توسط سے اس **افسانے** میں نام نہاد طبقے کو اپنے طنز کا نشانہ بنایا ہے۔اور ان کی شرافت و نیک بختی کے لبادے کے باوجود برہنہ کرنے کی ہر ممکن کوشش کی ہے تاکہ معصوم عوام ان کے فریب سے آگاہ ہو سکیں۔اس **افسانے** میں جو کردار سب سے زیادہ تاثر قائم کرتا ہے وہ **رلدو چمار** کا کردار ہے اس کردار کی وساطت سے **خواجہ صاحب** اس حقیقت سے واقف کراتے ہیں جن کو ہم اچھوت کہتے ہیں۔اس طبقے کے ساتھ جانوروں کا سا سلوک کیا جاتا ہے جو ان سفید پوش نام نہاد طبقے سے انسانیت کے معاملے میں کئی گنا بہتر ہے۔**رلدو چمار** اس کی واضح مثال

ہے جس کے دردمند دل اور انسانی پہلو کو بخوبی سراہا جا سکتا ہے۔ ڈھونگی **پنڈت دھرم**، رشوت خور **پٹواری رحمت خاں**، **ساہوکار مول چند** اور **ٹھاکر ہرنام سنگھ** کے کردار کی طرح اس کا باطن ناپاک نہیں بلکہ پاک صاف ہے۔

پلاٹ کے اعتبار سے بھی یہ **افسانہ** خاصا قابلِ قرأت ہے۔ کہیں کسی طرح کا جھول یا رکاوٹ نہیں بلکہ شروع سے آخر تک تجسس برقرار رہتا ہے۔ بجلی گرنے سے جو چار افراد ہلاک ہوتے ہیں ان کا کردار **خواجہ صاحب** پہلے ہی خاصی مہارت سے پیش کر چکے ہیں کہ قاری خود سمجھ جاتا ہے کہ **پاپی چندا** نہیں بلکہ یہ چاروں فرد ہیں۔ زمیندار **ٹھاکر ہرنام سنگھ** ہی وہ شخص ہے جس کی وجہ سے **چندا** بن بیاہی ماں بنی۔ اسی طرح **افسانے** کے اختتام پر یہ پتہ چلتا ہے کہ کہانی سنانے والی بڑھیا کوئی اور نہیں بلکہ **چندا** ہی ہے جس سے کہانی کے تاثر میں اضافہ ہوتا ہے اور اس انکشاف کے ساتھ ہی بڑھیا سے فطری ہمدردی کا جذبہ بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ گویا ہر واقعے کو بڑی خوبصورتی اور ربط کے ساتھ **خواجہ صاحب** نے اس **افسانے** میں بیان کیا ہے۔ اس طرح یہ **افسانہ** ان کی فنی چابک دستی کا اعلا نمونہ ہے اور یہ **افسانہ** نہ صرف زمین دار **ٹھاکر ہرنام سنگھ**، **پنڈت دھرم داس**، **ساہوکار مول چند**، **پٹواری رحمت خان**، **رلدو چمار** اور سنار کی بیٹی **چندا** کی کہانی ہے بلکہ اس زمانے کے گاؤں کی غربت و افلاس، سماجی، طبقاتی اور معاشی نظام کا رزم نامہ بھی ہے۔

'**بھولی**' سماجی نوعیت کے اعتبار سے **خواجہ احمد عباس** کا تادیر یاد رکھا جانے والا **افسانہ** ہے۔ **بھولی افسانے** کی وہ معتوب زدہ، ستم خوردہ اور مجبور لڑکی ہے جو شکل و شمائل کے اعتبار سے خوبصورت نہ ہونے کے سبب طنز و تحقیر کا نشانہ بنتی ہے۔ گھر کے افراد بھی اسے نظر انداز کرتے ہیں۔ اسکول میں بھی اس کی ذہانت اور شکل کا مذاق اڑایا جاتا ہے لیکن ایک معلّمہ کے ہمدردانہ رویے کے باعث وہ تعلیم حاصل کر لیتی ہے۔

بھولی کی شادی ایک اہم مسئلہ ہے جس کے سبب اس کے والدین اکثر فکرمند رہتے ہیں۔ ان کے پاس نہ ہی اتنا پیسہ ہوتا ہے کہ وہ کسی کو جہیز کا لالچ دے کر اس سے بیاہ کرنے پر آمادہ کر سکیں۔ بہ مشکل تمام ایک بوڑھا لنگڑا **بشمبر ناتھ** پانچ ہزار روپے نقد لے کر شادی کے لیے تیار ہوتا ہے۔ لیکن جب **بھولی** کو اس جہیز کے بارے میں پتہ چلتا ہے تو وہ بے زبان **بھولی** شادی کا ہار توڑ دیتی ہے اور کہتی ہے: ''پِتا

جی اٹھائیے اپنے پانچ ہزار مجھے اس سے بیاہ کرنا منظور نہیں۔" بے زبان **بھولی** کو بولتے ہوئے دیکھ کر موجود سبھی لوگ حیرت میں پڑ جاتے ہیں اور اس کے فیصلے پر حیران ہونے کے ساتھ ساتھ لعن طعن بھی کرتے ہیں۔ لیکن وہ اپنے فیصلے پر ڈٹی رہتی ہے اور والدین سے بار بار کہتی ہے:

تمھاری عزت کی خاطر میں اس بڈھے لنگڑے سے شادی کرنے کو تیار تھی مگر اس لالچی کمینے سے شادی نہیں کروں گی، نہیں کروں گی، نہیں کروں گی، وہ یہ لفظ دُھرائے جا رہی تھی جیسے اس پر ہسٹریا کا دورہ پڑ گیا ہو۔[۶]

خواجہ احمد عباس نے **بھولی** کے کردار کے ذریعے سماج میں پنپ رہے جہیز کے ایک اہم مسئلے کے خلاف آواز بلند کی اور مظلوم طبقے کو ظلم کے خلاف آواز بلند کرنے کا حوصلہ بھی بخشا۔ **افسانے** میں **بھولی** کے اعتماد سے پُر جملے **افسانے** کے تاثر میں خاصا اضافہ کرتے ہیں:

گھبراؤ نہیں پتا جی بڑھاپے میں تمھاری اور ماں کی خدمت کروں گی۔ اور جہاں میں نے پڑھا ہے اس اسکول میں بچوں کو پڑھاؤں گی "کیوں آپا جی ٹھیک ہے نا۔[۷]

اس اقتباس کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ **بھولی** جو بے زبان اور معمولی شکل وصورت کی لڑکی جس کا گھر سے باہر تک مذاق اڑایا جاتا تھا وہ ایک معلّمہ کی مدد سے تعلیم حاصل کرتی ہے جس کے نتیجے میں اس میں جینے کا حوصلہ اور اعتماد بحال ہوتا ہے۔

آزادی کے بعد کشمیر اور کشمیری عوام کو اہم مسائل درپیش ہوتے ہیں جس کے پیشِ نظر **خواجہ احمد عباس** کشمیری عوام میں **سیکولرزم**، **جمہوریت** اور **حب الوطنی** کے جذبے کو بیدار کرنے کی غرض سے کئی کامیاب **افسانے** تحریر کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں زعفران کے پھول، میرے بچے، شاعر کی آواز، بے حد عمدہ **افسانے** ہیں۔۲ذ

'زعفران کے پھول' میں کشمیر کی خوشگوار وادی کے ایک قصبے کا ذکر کیا گیا ہے۔ جس کا پس منظر **شیخ عبداللہ** کی قیادت میں چلائی جا رہی تحریکِ آزادی ہے۔ اس کے برعکس **ہری**

سنگھ جو کہ عوامی حکومت کے خلاف ہے۔ وہ اپنی حکومت کی حفاظت کے خاطر اس تحریک آزادی کو ناکام کرنے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے۔ جس کے نتیجے میں بہت سے شہری شہید ہو جاتے ہیں۔ ان کی شہادت کا خون مٹی میں جذب ہو کر انقلاب کے سرخ رنگ کو مزید گہرا کر دیتا ہے۔ زعفران کے پھول سرخ رنگ کے ہوتے ہیں، جنھیں افسانے میں اس رنگ کو آزادی کے خون کے قطروں کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

'زعفران کے پھول' میں واقعہ ایک عورت کی زبانی بیان کیا گیا ہے۔ جس کا نام **رسیدہ خاتون** ہے وہ ایک اجنبی کو اپنے آنگن کی کہانی اس طرح سناتی ہے کہ زندگی کی تلخ حقیقتیں اس کی نظروں کے سامنے بجلی کی طرح کوند جاتی ہ ہیں۔ کہانی کی ابتدا کچھ یوں ہوتی ہے:

> آؤ مسافر، یہاں اس چنار کے سائے میں بیٹھ جاؤ۔ اور میں ابھی پانی پلاتی ہوں۔ وہ نیلی نیلی لمبی سی موٹر ہے نا تمہاری؟..... پنچر ہوگیا ہے ؟..... کوئی بات نہیں۔ اندھیرا ہونے سے پہلے پہلے سری نگر پہنچ جاؤگے..... بیس کوس کی تو بات ہی ہے ..... نہیں بیٹا مجھے پانی کی قیمت نہیں چاہیے اور پھر پیسہ لے کرکروں گی بھی کیا۔ میرے ہے ہی کون۔ اکیلی جان ہوں، زیلدار کے کھیت میں کام کرتی ہوں، چشمے سے پانی بھر لاتی ہوں، دھان کوٹ دیتی ہوں۔ اللہ کا شکر ہے مٹھی بھر چاول تو مل ہی جاتا ہے، پانچ اوپر ساٹھ عمر ہونے کو آئی اور چاہیے ہی کیا ایک بڑھیا کو۔ آج مری کل دوسرا دن ..... تم بھی کہتے ہو گے کس بکواس سے پالا پڑ گیا ہے۔[۸]

اس اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ کہانی کا راوی، ایک بوڑھی عورت ہے جو اپنے خاندان کی آپ بیتی کو جگ بیتی بنا کر بیان کرتی ہے۔ پوری کہانی سرخ پھولوں کے پس منظر میں بیان ہوتی چلی

جاتی ہے۔اوراس عورت کی زندگی میں پیش آنے والے تمام واقعات اسی سرخ رنگ سے وابستہ ہیں۔ اس عورت کو یہ بھی معلوم ہے کہ اس کی المیاتی داستان سننے میں مسافر کو ذرا بھی دلچسپی نہیں ہے پھر بھی اپنی نفسیاتی تسکین کی خاطر ساری کہانی اپنے آپ میں دہراتی رہتی ہے۔**غلام نبی**،**نورو** اور **غفور** اس کے تین فرزند ہیں اور ایک **نوراں** نام کی بیس سال کی بیٹی ہے جسے محلے کے لوگ پیار سے **زعفرانی** کہتے ہیں۔ اِنہی کرداروں کے اردگرد پوری کہانی گردش کرتی ہے۔لیکن **افسانے** میں **نوراں** کی شخصیت زیادہ پاورفُل ہے۔اس میں اس کی زندگی کے واقعات اور ظریفانہ عادات وغیرہ کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے اور اس کے تعلق سے دوسرے کرداروں کو بھی لایا گیا ہے۔گویا سپاہیوں کے ہاتھوں **زعفرانی** کی شہادت، کہانی کی انتہا ہے۔(۶۵) پینسٹھ برس کی عمر رسیدہ خاتون کی زبانی سنیے:

> میری بیٹی میرے گود میں جان دے رهی تهی۔پر مرتے دم
> تك اس کے هونٹوں پرمسکراهٹ تهی ۔اور نه جانے کیوں
> آخری هچکی سے پهلے اس نے مسکرا کر مجھ سے کها
> 'میرا بیاه هو گیا' یهیں اسی کهیت میں جهاں تم آب و گل
> ولاله کی طرح سرخ زعفران کے پهول دیکهتے هو۔سنی
> بیٹا تم نے میری کهانی سنی؟ [۸]

اس طرح شروع سے آخر تک **افسانے** میں ایک ہی تاثر قائم رہتا ہے جو **زعفرانی** کی زندگی کا ہے۔کہانی کا اختتام ان الفاظ پر ہوتا ہے:

> تمهاری طرح کتنے آدمی سوال کریں گے که زعفران کا
> رنگ لهو کی طرح لال کیوں هے؟......یه کوئی نه بتا
> پائے گا کیونکه اس کی وجه تو صرف میں هی جانتی
> هوں۔ [۹]

گویا! **افسانہ** 'زعفران کے پهول' میں بظاہر ایک بوڑھی **کشمیرن** کے خاندان کی تباہی و بربادی کی کہانی پیش کی گئی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ایک خاندان کی تباہی کو موضوع بنا کر **افسانہ نگار** نے سرزمینِ کشمیر میں آباد لوگوں کی زبوں حالی کو بیان کیا ہے جس کا احساس کشمیر کے موجودہ

حالات میں اور زیادہ شدید تر ہو جاتا ہے۔ اس لحاظ سے کہانی میں بوڑھی **کشمیرن** سرزمینِ کشمیر کا استعارہ ہے جو کہانی کے پردے پر مادرِ کشمیر کے روپ میں جلوہ گر ہوتی ہے اور راہ گیروں کو اپنے خاندان یعنی کشمیری عوام کے بدنصیبی کی داستان سناتی ہے۔

افسانہ 'زعفران کے پھول' میں دیگر تمام کردار مثلاً **غلام نبی**، **شیخ نورو**، **غفور** اور **شیخ عبداللہ** تمام تر کشمیری عوام کے استعارے ہیں جو اپنی اپنی حرکات وسکنات اور فکر ونظر سے کشمیر کے کسی نہ کسی طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ **غلام نبی** اور **محمدو** کشمیر کے ان نوجوانوں کے نمائندے ہیں جو اپنے خاندان کی مالی دشواریوں کی وجہ سے قلمی کام کرنے لگتے ہیں۔ **زعفرانی** کشمیر کی اُن لڑکیوں کی نمائندہ ہے جو اپنی مفلسی اور جہالت کے باوجود اپنے حق کو پہچانتی ہیں اور ان کے حصول کی خاطر اپنی جانیں تک قربان کر دیتی ہیں۔ **غفور** کشمیر کے ان بچوں کا نمائندہ ہے جن کی پرورش حق پرست، جاں باز اور بہادر آنچلوں کے سائے میں ہوتی ہے اور جو لفظ انقلاب کے معنی جاننے سے قبل انقلاب کے نعرے لگانے لگتے ہیں۔ **شیخ نورو** کشمیر کے ان سرپھرے نوجوانوں کا نمائندہ ہے جو اپنے وطنِ عزیز کو ستم پرور جبڑے سے باہر نکالنے کی خاطر اپنا گھر بار اپنے رشتے ناطے سب کچھ تیاگ دیتا ہے۔ **شیخ عبداللہ** جو ایک تاریخی کردار ہے کشمیر کے حقیقی رہنماؤں کا نمائندہ ہے جو اپنی قوم کو بیدار کرنے کی خاطر اپنا سب کچھ داؤ پر لگا دیتا ہے۔ لیکن اس **افسانے** میں بوڑھی **کشمیرن** کے کردار کے علاوہ سبھی کرداروں کی حیثیت ثانوی ہے کیونکہ بوڑھی **کشمیرن** کے علاوہ کوئی بھی کردار کہانی کے پردے پر براہِ راست نمایاں نہیں ہوتا بلکہ بوڑھی **کشمیرن** کی وساطت سے کہانی کے پردے پر تھوڑے تھوڑے وقفے کے لیے نمایاں ہوتے ہیں پھر غائب ہو جاتے ہیں۔ البتہ **زعفرانی** کا کردار اوروں کے مقابلے میں زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ غرض کہ اس **افسانے** میں سیاست اور سماج دونوں پہلو نمایاں ہیں۔ لہٰذا اس افسانے کو **کردار**، **پلاٹ** اور **زبان وبیان** کے اعتبار سے بے حد اہم **افسانوں** میں شمار کیا جانا چاہیے۔

'بارہ گھنٹے' فنی اعتبار سے **خواجہ احمد عباس** کا ایک مشہور **افسانہ** ہے۔ یہ **افسانہ** ترقی پسندی کے برعکس جنسیت پر مبنی ہے جو **افسانہ نگار** کے فکر وفن کو انفرادیت عطا کرتا ہے۔ اگرچہ **افسانہ** مواد کے اعتبار سے جنسی واقعات کا احاطہ کرتا ہے لیکن مصنف اس کے پسِ پردہ اس حقیقت کو واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ انسان خواہ کسی بھی نظریے یا خیال کا پابند ہو لیکن انسان ہونے کے سبب اس

میں فطری اور جبلی ضرورتیں اور خواہشیں بھی پوشیدہ ہوتی ہیں۔اس **افسانے** سے **خواجہ صاحب** نے دو انقلاب پسند کرداروں کو اخذ کر کے انہی حقیقتوں کو منکشف کرنے کی کوشش کی ہے۔

اس کہانی کا کردار انقلابی **وجے سنگھ** سولہ برس جیل میں قید رہنے کے بعد آزاد تو کیا جاتا ہے لیکن پھر بارہ گھنٹے کے بعد دوبارہ اس کی گرفتاری بھی متوقع کردی جاتی ہے۔ انہی بارہ گھنٹوں کے واقعات کو محور بنا کر **افسانہ** رقم کیا گیا ہے۔ میزبان **بینا** اس **افسانے** کی اصل کردار ہے جہاں مہمان زیادہ تر خاموش رہتا ہے اور میزبان **بینا** اس کی خاموشی اور حرکات وسکنات سے نئے نئے مطالب نکالتی ہے اور ان مطالب کو کسی حد تک پورا کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ یہی اس **افسانے** کا موضوع ہے۔

افسانے کی ابتدا میں **افسانہ نگار** نے یہ واضح کیا ہے کہ **بینا** ایک باشعور لڑکی ہے، اس کی پرورش ایک مذہبی گھرانے میں ہوئی۔ وہ انقلابی خیالات کے باوجود جنسی آزادروی کی قائل نہیں۔ لیکن جوں جوں وقت گزرتا ہے اسے اپنے جسم میں بلوغت کی نئی نئی تبدیلیوں سے جنسیت کا اشارہ ملنے لگتا ہے۔ اس میں موسم کا بھی بڑا دخل ہوتا ہے۔ **افسانہ** خود کلامی کے انداز میں بیان کیا گیا ہے اور **وجے سنگھ** کی تصویروں کو دیکھ کر، اس کی قومی خدمات اور بے پناہ قربانیوں کے احساس نے **بینا** کی داخلی دنیا میں جو خیالات پیدا کیے، انھیں **افسانہ نگار** نے صفحۂ قرطاس پر بکھیر دیا ہے۔ گویا! مندرجہ ذیل اقتباس اس **افسانے** کا نچوڑ ہے:

> وہ اپنی محبت سے ،اپنے بدن کی گرمی سے وجے سنگھ کو آرام پھنچائے گی۔چند گھنٹے میں سولہ برس کی محرومیوں کا ازالہ کرنے کی کوشش کرے گی۔اس کے بدن میں وجے سنگھ کو چند لمحوں کے لیے ھی سھی، پھولوں کی بھار، بچوں کی آواز، ماں کی ممتا ،مو سیقی کی جھنکار،غروب آفتاب کی رنگینی،برسات کی رم جھم ،سب کچھ مل جائے گا ۔ اور آئندہ زمانے میں جب وہ جیل کی سختیوں سے تنگ آکر دنیا اور زندگی کی طرف سے مایوس ھونے لگے گا تو اسے ان

چند گھنٹوں کی یاد آئے گی۔ایک لڑکی کی یاد،ایک نوجوان جسم کی یاد اور وہ مسکرا دے گا ۔ مایوسی کے بادل چھٹ جائیں گے۔ وہ زندگی سے منہ موڑتے موڑ تے رک جائے گا ۔ وہ اپنے جسم اور دماغ اور دل کو زندہ رکھے گا۔ ہندوستان کی خاطر،انقلاب کی خاطراور پھر جب ملک آزاد ہو جائے گا تو وجے سنگھ مایوس اور شکستہ خاطر نہیں مسکراتا ہوا قید خانے سے نکلے گا تاکہ پھراپنی قوم اور اپنے ملک کی خدمت کرسکے ۔[۱۰]

اقتباس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس **افسانے** میں جنسی پہلو کی تحریک نہیں ملتی بلکہ ایک انقلابی خاتون کی جسمانی قربانی کے توسط سے تخلیق کار نے جس جذبے کو پیش کیا ہے وہ **بینا** کی خودسپردگی میں پوشیدہ اپنے ملک آزاد، ہندوستان کا خواب ہے۔اس طرح اس **افسانے** کو جو چیز شاہ کار بناتی ہے وہ اس کا پیرایہ بیان ہے۔**افسانے** میں فحش لفظ بھی معنوی جہتوں کے حامل ہو جاتے ہیں۔ یہاں جنسی فعل جسمانی وتلذّذ نہیں بلکہ جدوجہد کو برقرار رکھنے کا ایک حربہ ہے۔اس لیے:"بینا اٹھی دروازہ کھولا اوردوسرے کمرے میں چلی گئی۔"

خواجہ احمد عباس کے **افسانے** بے باک حقیقت نگاری کی اعلا مثال ہیں۔انھوں نے سماجی و سیاسی نظام کی بے راہ روی اور ظلم واستحصال کی پیشکش میں جو رویہ اختیار کیا وہ ان کی فکری وفنی ہنرمندی کا عمدہ نمونہ ہے۔اس نوع کے مشہور **افسانوں** میں **میرے بچے**،**معجزہ** اور **تین مائیں** کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ان **افسانوں** میں افلاس کی اس خرابی کو بروئے کار لایا گیا ہے جس کی نذر بے گناہ معصوم بچے ہوتے ہیں۔ 'میرے بچے' میں **رونی** کا شیرخوار بچہ بھوک کی تاب نہ لاکر دم توڑ دیتا ہے۔'معجزہ' میں **لاجو** کے بطن سے پانچ بچوں کا ایک ساتھ جنم لینا عجوبہ روزگار بن جاتا ہے۔لوگ دور دور سے اسے دیکھنے آتے ہیں مگر اس کے پانچوں بچے دودھ نہ ملنے کے سبب موت کی آغوش میں سو جاتے ہیں۔**خواجہ صاحب** کے ان **افسانوں** میں یہ **افسانہ** اولیت کا درجہ رکھتا ہے۔اسی طرح **افسانہ** 'تین مائیں' میں

ایک خوبصورت بچے کی تین مائیں حقدار ہوتی ہیں۔ان میں دو متمول گھرانوں سے تعلق رکھتی ہیں جبکہ ایک غریب گھر سے۔منصف اس خبر کو سن کر حیرت میں پڑ جاتا ہے لیکن بچے کی قوت شامہ اس مسئلے کو آسانی کے ساتھ حل کر دیتی ہے اور وہ بھکاری کی گود میں چلا جاتا ہے۔گویا، **خواجہ احمد عباس** کے **افسانوں** میں موضوعات کا تنوع کثرت سے دیکھنے کو ملتا ہے۔**عباس** کے ان **افسانوں** کا اہم نقطہ سماجی حقیقت نگاری ہے۔

خواجہ احمد عباس کے **افسانے** اسلوبِ بیان کے اعتبار سے ایک منفرد پہچان رکھتے ہیں۔وہ دوسروں کے سُر میں سُر ملاتے ہوئے نظر نہیں آتے۔ان کے اسلوب میں ایک طرح کی دل کشی، دل آویزی، شگفتگی اور روانی موجود ہے۔وہ نثرِ دقیق سے گریز کرتے ہیں۔مثال ملاحظہ کیجیے:

> او شا نے ایك فلمی رسالے کے رنگین ورق کو لپیٹتے ھوئے سوچا میری بھی کیا زندگی ھے شھرسے پچاس میل دورویرانی میںیہ دو کمروں کا مکان،پھیلے ھوئے کھیتوں کے سمندر میں جیسے ایك ننھا سا جزیرہ ھو،اور پھر کوئی آرام بھی تو میسر نھیں ۔ نہ بجلی نہ پنکھے۔ ریفریجریٹر کا تو ذکر ھی کیا برف تك میسر نھیں۔ نہ کلب نہ سینما۔ ایك بیٹری والا ریڈیو جس پر صبح سے پھر شام وہ ریڈیوسے فلمی گانے سن کر تھوڑی دیر دل بھلا لیتی تھی۔مگر اس کمبخت بیٹری کو بھی خراب ھونا تھا۔ اگر رمیش آج شھر سے اسے بنوا کر نہ لایا تو دیکھنا کتنا لڑوں گی ۔[۱۱]

خواجہ احمد عباس کے **افسانوں** میں حقیقت کا انکشاف لازمی جزو ہوتا ہے۔ان کی تحریروں میں سیاست اور سماجیات پوری طرح جلوہ گر ہوتی ہے۔وہ موضوعات کے تقاضے کے مطابق ہی تکنیک استعمال کرتے ہیں۔اس لیے ان کے **افسانوں** میں تکنیکی تنوع بھی دِکھائی دیتا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کا مطالعہ ہی نہیں بلکہ مشاہدہ بھی خاصا عمیق تھا۔وہ **افسانوں** کے ساتھ ادب کے دیگر میدانوں

کے بھی شناور تھے۔ان کی علمیت ان کے ہر فقرے و جملے سے جھلکتی ہے۔ان کی تحریروں میں حقیقت پسندی اور انقلابی آہنگ کے ساتھ ساتھ ایسی شگفتگی اور چاشنی ہے کہ بار بار پڑھنے پر بھی ہر جملہ نیا معلوم ہوتا ہے اور قاری موضوع کے ساتھ ساتھ، ان کے اسلوبِ بیان میں کھو کر رہ جاتا ہے۔**خواجہ احمد عباس** ناقدین کی رائے میں محض ایک صحافی ہی تصور کیے جاتے ہیں، وہ کہتے ہیں کہ **افسانہ نگاری** ان کی شخصیت کا جز و نہیں۔ بہر حال، مشہور و معروف ادیب **کرشن چندر** کے ان خیالات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا:

> عباس جاهلوں، جذباتیوں اور اعتقادپرستوں کے افسانه نگار نهیں هیں۔ وه پڑهے لکهے باشعور بالغ اذهان کے افسانه نگار هیں۔ وه افسانه نگاروں کے افسانه نگار هیں ۔ وه اپنی تحریروں میں ماضی اور حال سے آگے جاکر مستقبل کی تعمیر کے متعلق زیاده سوچتے هیں۔ان کا ادب صنعتی انقلاب کے فروغ کا ادب هے ۔اور جو ں جوں هندوستان میں اس انقلاب کو تقویت حاصل هوگی عباس کی تحریروں کی تابانی بڑهتی جائے گی اور اگر مخالف انقلاب آیا فسطائیت کے اندهیرے نے همیں گهیر لیا تو عباس کی تحریریں سب سے پهلے جلا ئی جائیں گی ۔[۱۲]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ **خواجہ احمد عباس** کی خوبیوں اور ان کی تحریروں میں موجود گفتگو کے پہلوؤں کو ان کے معاصرین نے بھی خوب سراہا، جس کی مثال **کرشن چندر** کی یہ تحریر ہے۔ **خواجہ** کے ان **افسانوں** کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے **افسانوں** میں نہ صرف حال کی بہترین عکاسی کی بلکہ ماضی و حال کا بہترین خمیر بھی تیار کیا۔ بہر حال، **خواجہ احمد عباس** اپنی آنے والی نئی نسل کے پیش رو کے طور پر مقبول ہوئے۔ یہی وجہ ہے کہ تقریباً ۳۸ برس کا عرصہ گزرنے کے بعد بھی **خواجہ احمد عباس** شائقینِ ادب کے دلوں پر راج کرتے ہیں اور آئندہ بھی کرتے رہیں گے۔

حواشی

۱۔ خواجہ احمد عباس کے منتخب افسانے /*مرتبہ: رام لعل*، سیمانت پریس (نئی دھلی)۱۹۸۸ء،ص:۵۶

۲۔ گیہوں اور گلاب (افسانہ: 'آسمانی تلوار') *خواجہ احمد عباس*، ایشیا پبلشرز بھار گولین (تیس ھزاری) ص:۱۰۲

۳۔ ''*ایضاً*،ص:۱۰۰

۴۔ *ایضاً*،ص:۱۰۲

۵۔ *ایضاً*،ص:۹۹

۶۔ نئی دھرتی نئے انسان (**افسانہ**: 'بھولی') *خواجہ احمد عباس*،مکتبہ جامعہ لمیٹڈ(نئی دھلی) ص:۶۶

۷۔ *ایضاً*،ص:۶۷-۶۶

۸۔ زعفران کے پھول —*خواجہ احمد عباس*، اور سیز بک سینٹر (ممبئی)۱۹۷۲ء،ص:۵

۹۔ *ایضاً*،ص:۲۱

۱۰۔ خواجہ احمد عباس کے منتخب افسانے (افسانہ: 'بارہ گھنٹے') *مرتبہ: رام لعل*، سیمانت پرکاشن (نئی دھلی)۱۹۸۸ء،ص:۱۱۳

۱۱۔ گیھوں اور گلاب —*خواجہ احمد عباس*،ایشیا پبلشرز (نئی دھلی)۱۹۹۵ء،ص:۹

۱۲۔ پاؤں میں پھول (تعارف) *کرشن چندر*، مکتبہ سلطانی ،۱۹۴۸ء،ص:۲

یادِ ماضی کے نقش

دنیا بدل گئی

اختر حسین رائے پوری*

[۸]

عصرِ قدیم کی دیومالا میں ایک پرندے کا ذکر آیا ہے جو آگ میں جل کر حیاتِ تازہ حاصل کرتا تھا۔ جس فرد یا قوم میں یہ صلاحیت نہ ہو کہ آگ میں پک کر جھلسنے کی بجائے نئی آب و تاب سے سرخ رو ہو جائے اُس کی قسمت فنا کے سوا کچھ نہیں۔ شمالی یورپ کے وحشی قبیلوں کے بارتلے سلطنتِ روما ایسی دفن ہوئی کہ پھر نہ ابھر سکی اور وہ برِاعظم صدیوں اس قعرِ مذلت میں پڑا رہا جسے 'دورِ ظلمت' کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ یہی حال **منگولوں** کی یلغار کے بعد عرب معاشرے کا ہوا تھا لیکن گزشتہ جنگِ عظیم کی تباہ کاری کے بعد ہم نے مغرب و مشرق کے ممالک کو قلیل مدت میں تعمیر و ترقی کی منزلیں طے کرتے دیکھا۔ یہ جدید انسان کے عزم اور حوصلے کا کرشمہ اور سائنس و صنعت سے استفادے کا اعجاز ہے۔ اس کی پہلی مثال مجھے جرمن شہر میونخ میں نظر آئی۔

۱۹۴۸ء کے وسط میں، میں حکومت کے نمائندے کی حیثیت سے جنیوا کی بین الاقوامی

* مشہور اسکالر، صحافی اور لغت نویس

تعلیمی کانفرنس میں شرکت کے لیے جارہا تھا کہ **پین امریکین طیارہ** انجن کی خرابی کی وجہ سے ناگہانی دوپہر کے وقت میونخ رُک گیا۔ اتحادیوں کی بمباری نے شہر کو تقریباً نیست و نابود کر دیا تھا اور ہر طرف شکستہ مکانوں اور ملبے کے انبار میں سرگرداں برہنہ پا بوڑھی اور تارِ پیراہن میں نیم عریاں عورتوں کے سوا کچھ نظر نہ آتا تھا۔ دس سال بعد جب مجھے دوبارہ میونخ جانا پڑا تو شہر بڑی حد تک آباد ہو چکا تھا اور اس کی عمارتوں اور سڑکوں پر ایسی رونق تھی گویا یہاں کوئی آفت نازل نہ ہوئی ہو۔ میرے لیے یہ باور کرنا مشکل تھا کہ ایک شکست خوردہ حکومت اور بے سروساماں قوم نے اتنی سرعت سے شہر کی تعمیرِ نو کر لی ہو۔ اتفاق سے میری ملاقات ایک **امریکن** سے ہوئی جس نے اپنا تعارف اس طرح کرایا:

اپریل ۱۹۴۵ء کا ذکر ھے جب ھٹلر نے خود کشی کرلی اور اس کی باقی ماندہ فوج نے ھتھیار ڈال دیے۔ اس وقت جس امریکن فوج نے میونخ پر قبضہ کیا میں اس کا ایك افسر تھا۔ جنگ کی بربادی کے باوجود شھر کا خاصا حصه ابھی باقی تھا اور اس میں باشندوں کی اچھی خاصی تعداد تھی۔ اتنے میں ھمارے جنرل نے حکم دیا که جنگ ختم ھوچکی مگر یه گوله بارود واپس کھاں لے جائیں کیوں نه اسے اس شھر کی نذر کردیں۔ اس کے حکم کی دیرنه تھی که ھزاروں توپوں کے دھانے کھل گئے اور چند گھنٹوں میں میونخ کی اینٹ سے اینٹ بج گئی۔ یه غارت گری اس قدر لاحاصل تھی که میرا ضمیر تاب نه لاسکا اور فوج کی ملازمت سے علاحدگی کے بعد میں نے تھیه کیا که باقی

زندگی میونخ کی تعمیرِ نو پر صرف کردوں
گا۔ کئی سال قبل میں اس غرض سے یہاں آکر
بس گیا تاکہ اس گناہ کا کفارہ ادا کروں۔ جس
شہر کو ہم نے اجاڑا تھا اُسے دوبارہ بسانے
میں ہاتھ بٹاؤں۔

اُس نے مجھے بتایا کہ جرمنی کا ہر فرد فرصت کے وقت رضا کارانہ خدمت انجام دیتا تھا۔ یہی جذبہ تھا جس نے نہ صرف جرمنی بلکہ جنگ کے زخم خوردہ ہر ملک کو نئی زندگی بخشی۔

اس موقع پر مجھے اپنے ملک کا ایک واقعہ یاد آیا جو ۱۹۵۰ء کے لگ بھگ اُس وقت پیش آیا جب مہاجروں کے قافلے کراچی کی سڑکوں پر پڑے فرشتوں کی آمد کا انتظار کر رہے تھے۔ انگلستان کے چند رضا کار انھیں یہ بتلانے کی کوشش کر رہے تھے کہ خود اپنی محنت سے برائے نام خرچ پر وہ معمولی قسم کے رہائشی مکان بلا دقت بنا سکتے ہیں۔ لیکن اس کارِ خیر میں نہ انھیں کوئی رضا کار ملے اور نہ کسی نے ان سے تعاون کیا۔ ہماری پستی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ خدا، اور حکومت پر ساری ذمہ داریاں ڈال کر ہم آسانی سے بری الذمہ ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ کہ جمود، بے حرکتی اور بے حسی کا جو تماشا یہاں نظر آتا ہے وہ شاید و باید کہیں اور دکھائی دے گا۔

اس میں شک نہیں کہ جنگ کے بعد مغرب میں طاقت کا محور یورپ سے ہٹ کر امریکہ منتقل ہو گیا اور اگر امریکہ کی پشت پناہی نہ ہوتی تو روس سے بڑھتے ہوئے انقلاب کا سیلاب مغربی یورپ کو بہالے جاتا۔ لیکن وقت نے اس پیش گوئی کو غلط ثابت کر دیا کہ **سرمایہ داری** کی اندرونی کش مکش اور سمندر پار کی نوآبادیوں کی آزادی کے بعد مغربی یورپ کا پرانا معاشرہ لامحالہ منہدم ہو جائے گا اور اس کی جگہ انقلاب کا پرچم لہرائے گا۔ فلاحی ریاست کی تشکیل نے جمہوریت کو باقی رکھتے ہوئے **اشتراکیت** اور **سرمایہ داری** کا ایسا سنگم بنایا کہ عوام نے انقلاب سے منہ موڑ لیا۔ یہ حال اس مغربی یورپ کا ہوا جسے **کارل مارکس** کے خیال میں انقلاب کا علم بردار ہونا چاہیے تھا۔ آبادی کی افزایش کو کم کر کے اور صنعتی و زراعتی دولت کو فروغ دے کر نیز سیاسی و معاشی اداروں کو مستحکم کر کے مغربی یورپ نے وہ راستہ اختیار کیا جو باہمی رقابتوں کو بالائے طاق رکھ

کے ایک متحد و فاق کی منزل کی طرف جاتا ہے۔ اس اتحاد کا بنیادی مقصد روس کی سیاسی اور امریکہ کی اقتصادی بالادستی کا مقابلہ کرنا تو ہے ہی، علاوہ بریں تیسری دنیا کے نوآزاد ملکوں کی منڈیوں پر عمل دخل رکھنا بھی ہے۔

یہ جدوجہد جس طرح **اقوام متحدہ** کو اثر انداز کرتی ہے اس کا تجربہ میں نے **یونسکو** کی طویل ملازمت میں حاصل کیا۔ تقریباً سترہ سال میرا رتبہ ہمیشہ ڈپلومیٹ کا رہا اور صومالیہ اور ایران میں **یونسکو** کے سربراہ کی حیثیت سے میرا منصب **سفیر** کا تھا۔ اس طرح مجھے ان محرکات کو قریب سے دیکھنے اور سمجھنے کا موقع ملا جو امیر اور غریب ملکوں کے رشتوں کو متاثر کرتے ہیں۔ مختلف ممالک کے باشندوں کے ساتھ کام کرتے کرتے ان کے مزاج کے تجزیے کا موقع بھی ملا۔ اس سلسلے میں جن نازک مراحل سے گزرنا پڑا، اس کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ ایران میں میری نگرانی میں جو تیس غیر ملکی ماہر ملک کے مختلف حصوں میں کار بند تھے۔ ان میں امریکی، روسی، انگریز، فرانسیسی، ہندوستانی، غرض کہ ہر کینڈے کے لوگ تھے۔ طوالت کے خوف سے میں ان کے اطوار و خصائل کو نظر انداز کر کے آگے بڑھتا ہوں۔

۱۹۵۶ء کے شروع میں جب میں پیرس پہنچا تو **یونسکو** کا دفتر پیرس کی مشہور شاہراہ **شانزالیزے** کے قریب ایک وسیع عمارت میں تھا۔ جنگ سے پہلے یہاں ہوٹل میجسٹک ہوا کرتا تھا جو تسخیرِ فرانس کے بعد **جرمن فوجی حکومت** کا مرکز قرار پایا۔ بعد از جنگ **حکومتِ فرانس** نے اس عمارت کو ضبط کر کے **یونسکو** کے حوالے کر دیا۔ ۱۹۵۹ء میں جب ہمارا، ادارہ اپنی عالیشان عمارت میں **نپولین** کے مقبرے کے پاس منتقل ہو گیا تو پرانی جگہ کو حکومت نے بین الاقوامی جلسوں کے لیے مخصوص کر دیا۔

اس زمانے میں فرانس میں جو ملک کے **سفیر** تھے ان کا نام **میر خان** تھا۔ یہ بزرگ حیدر آباد دکن کے باشندے تھے اور **غلام محمد** کو تب سے جانتے تھے جب ریاست کی وزارتِ خزانہ کا قلم دان ان کے پاس تھا۔ ریاست کی غارت گری کے بعد یہ ملک واپس آ گئے اور **غلام محمد** کی سفارش پر **سفیر** بنا دیے گئے۔ **نظامِ دکن میر عثمان علی خاں** کی کنجوسی کا کچھ اثر انھوں نے بھی قبول کیا تھا۔ بڑی سی کوٹھی میں وہ تنہا رہتے تھے۔ البتہ خدمت پر دو حیدر آبادی ملازم تعینات تھے۔ پیرس میں

اپنی طرف کے بلا اطلاع آنے والے بے بلائے مہمانوں کی کمی نہیں ہوتی۔ان سے بچنے کا نرالہ طریقہ **میر خاں** نے یہ نکالا تھا کہ مہمان کے آتے ہی وہ دورے پر چلے جاتے اور نوکر، مہمان سے یہ کہہ دیتے کہ گھر میں نہ کھانے کا انتظام ہے نہ چائے کا، اور اگر مہمان مُصر ہوتا کہ پیسے لے کر بازار سے سودا لے آؤ تو وہ انکار کر دیتے اور کہتے کہ صاحب ناراض ہوں گے کہ مہمان سے پیسے کیوں لیے۔ایک دو دن میں بیچارا مہمان اس طرح زچ ہوتا کہ سامان اٹھا کر کہیں اور چلا جاتا۔

یورپ کو سب سے پہلے جس نے سِتار سے آشنا کیا اس کا نام **عنایت خاں** تھا۔یہ صاحب جنگِ عظیم [**اول**] سے کچھ پہلے وہاں پہنچے تھے اور اپنے فن کا مظاہرہ کیا تھا۔یہ ساز **اہلِ یورپ** کے لیے اتنا انوکھا تھا کہ ان کے کانوں کو نہ بھایا، البتہ ایک مال دار **امریکن خاتون** کے دل پر ایسا اثر ہوا کہ **عنایت خاں** پر فدا ہو گئیں اور ان سے شادی کر لی۔پھر تو انھوں نے ہندوستان کا خیال چھوڑا، اور ہالینڈ میں رس بس گئے۔انھوں نے سِتار سے ہاتھ کھینچ کر **تصوف** کا راگ چھیڑا۔ یہ نہیں معلوم کہ انھیں تصوف میں کتنا درک تھا مگر ان کی شخصیت میں ایسی کشش تھی کہ کئی لوگ ان کے مرید بن گئے۔**عنایت خاں** کے انتقال کے بعد ان کے دونوں بیٹوں یعنی **ہدایت** اور **ولایت** نے اس تحریک کو خوب ہوا دی اور یورپ کے کئی شہروں میں **صوفی سینٹر** قائم کر دیے۔**ولایت** سے میری ملاقات پیرس میں ہوئی۔اس وقت وہ **مشرقی علوم** سے قطعاً ناواقف تھے اور **تصوف** سے ان کی واقفیت چند مغربی کتابوں تک محدود تھی۔میری ترغیب پر وہ **صوفیوں** کی تلاش میں ترکی، ایران اور پاکستان تک آئے لیکن انھیں کوئی مرشدِ کامل نہ ملا۔تاہم وقت کے ساتھ ان کے مطالعے اور تجربے میں پختگی آتی گئی۔ان کی بہن **نورا** کو گزشتہ **جنگ عظیم** میں انگریزوں کی جاسوسی کی پاداش میں **جرمن حکومت** نے سزائے موت دے دی تھی۔

اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ یہ وہ بزرگ **عنایت خاں** نہیں ہیں جن کے ہم نام نے سِتار **نواز** کی حیثیت سے گزشتہ جنگ سے قبل **شمالی ہند** میں شہرت حاصل کی اور ان کے ہر دو فرزند **ولایت خاں** اور **امرت خاں** جیسے سِتار نواز فی زمانہ برِصغیر میں نہیں ملیں گے۔

فرانس کو اپنی سامراجی وجاہت اور عسکری قوت پر جو ناز تھا اسے **جنگِ عظیم** کی ذلت آمیز شکست نے ختم کر دیا۔**ملک کا شمالی** حصہ جو میدانِ کارزار رہ چکا تھا ہنوز مرمت اور مرہم

پٹی میں سرگرداں تھا۔فوج **ھند چینی** کی ہزیمت کا انتقام **الجزائر** کے **عربوں** سے لے رہی تھی جنھوں نے آزادی کے لیے سر دھڑ کی بازی لگادی تھی۔ یہ وہ فرانس نہ تھا جسے میں نے زمانۂ طالب علمی میں دیکھا تھا۔اب معلوم ہوا کہ فرد یا قوم کا کوئی مستقل مزاج نہیں ہوتا اور اس کا روپ حالات کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔کسی کو یہ باور کرانا ناممکن تھا کہ فرانس کی طرح **الجزائر** کو بھی آزادی کا حق حاصل ہے اور نسلی عداوت ہر حال میں مذموم ہے۔خواہ وہ **نازیوں** کو **یہودیوں** سے ہو یا **فرانسیسیوں** کو **الجزائر** کے **عربوں** سے۔فرانس میں مقیم **عربوں** کی جان تو ضیق میں تھی ہی، ہم جیسوں کی بھی مشکل تھی جن پر رنگ کی وجہ سے **عرب** ہونے کا شبہ ہوسکتا تھا۔پولیس والے **الجزائر** کی خفیہ تنظیم کی ٹوہ میں رہتے تھے اور اس کے اراکین کو قہوہ خانوں میں ڈھونڈتے پھرتے تھے۔اس شبہے میں دو چار بار میرے شناختی کاغذات کا بھی معائنہ ہوا۔مشہور **ھندوستانی صحافی خوشونت سنگھ** (ھندوستان ٹائمز [دھلی] کے سابق مدیر) میرے ساتھ **یونسکو** میں کام کرتے تھے ان کے لڑکوں کی گوشمالی راہ چلتے **فرانسیسیوں** نے اس شبہے میں کی کہ وہ **الجیرین** ہیں، حالانکہ وہ سر پر پگڑی باندھے ہوئے تھے۔جنگ کی شکست، سامراج کی پامالی اور اقتصادی بدحالی نے ایسی بے یقینی کی فضا پیدا کردی تھی کہ ہر تیسرے چوتھے مہینے حکومت بدل جاتی تھی۔تاہم انتظامی ڈھانچے کی بنیاد اتنی مضبوط تھی اور کار پردازوں میں فرض شناسی کا احساس اتنا گہرا تھا کہ رشوت، غبن، چور بازاری اور سماجی جرائم کا نام بہت کم سننے میں آتا تھا۔یہ انتشار ۱۹۵۸ء میں ختم ہونے کو آیا جب **جنرل ڈیگال** نے سیاست سے کنارہ کشی کے عہد کو توڑ کر دوبارہ زمامِ حکومت کو اپنے ہاتھ میں لیا۔اس سال کا مئی کا مہینہ مجھے یاد ہے جب اپنے گاؤں سے آکر وہ ہمارے دفتر کے مقابل ایک ہوٹل میں ٹھہرے۔ ہر شام میں ان کو اپنے مقربین کے ساتھ ہوٹل کے دیوان خانے میں دیکھتا۔چند روز بعد ہی وہ فوج کی مدد سے ملک کے صدر بن گئے اور فرانس کو جو تازہ زندگی بخشی وہ عصرِ حاضر کا اہم واقعہ ہے۔ **ڈیگال** کی دور اندیشی، دلیری اور خلوص کا اعتراف سبھی نے کیا ہے۔تحریر و تقریر پر ان کی مہارت مسلّم تھی اور ان کی **خود نوشت سوانح عمری** کو شاہ کار کا مرتبہ حاصل ہے، یہ انہی کا زمانہ تھا کہ فرانس کی فوج اور عوام کی مخالفت کے باوجود **الجزائر** کی آزادی کا اعلان ہوا، اور **نیٹو** کے مرکز کو ملک سے نکال کر **امریکہ** کے تسلط کا بُوا فرانس کے کاندھوں سے اُتار دیا۔دیکھتے ہی دیکھتے **ڈیگال** کی ہیبت ایسی

چھائی کہ فاحشہ عورتوں کے غول یا تو سڑکوں سے خود بخود غائب ہوگئے یا مُحتسبوں نے انھیں حلال روزی کمانے پر مجبور کردیا۔ **ڈیگال** اس طنزِلطیف کے بھی ماہر تھے جو **فرانسیسی تہذیب** کا خاصہ ہے۔ **صدر کینڈی** کی اہلیہ **جیکولین** بزعم خود آرٹ کی ماہر بنتی تھیں۔ پیرس کے دلآویز **کلیسا 'نوترے دامؑ (مریم)** کی زیارت کو گئیں اور **ڈیگال** سے کہا، اس عمارت کی تعمیر میں کثیر رقم صرف ہوئی ہوگی۔ **ڈیگال** نے مسکرا کر جواب دیا اس کی تعمیر میں ہزاروں سال کی تہذیب صرف ہوئی ہے۔ نئے **یورپ** میں جو انسان رہتا ہے وہ کئی لحاظ سے اپنے پیش رو سے مختلف ہے۔ **جنگِ عظیم** سے پہلے روزمرّہ کی زندگی ویسی سخت اور گراں نہ تھی جیسی اب ہے۔ بنا بریں اُس دور کے انسان میں رواداری اور مروّت زیادہ تھی۔ قدروں اور نظریوں کی جگہ مال واسباب کی ہوس نے لے لی تھی اور نفاست کے بدلے کرختگی کا دوردورہ تھا۔ فرانس کے عظیم دانشور **'سارت' (سارتر)** سے جب میرا تعارف یہ کہہ کر کرایا گیا کہ میں جنگ سے پہلے **پیرس یونیورسٹی** کا طالب تھا تو انھوں نے فوراً پوچھا: "اس پیرس اور آج کے پیرس میں تم کیا فرق پاتے ہو؟" میں نے بلا تامّل جواب دیا: "آج کی زندگی میں قدروں کا نام ونشان نہیں ملتا۔" **سارت (سارتر)** نے ہنس کر جواب دیا: "نئے انسان کی نظر میں کپڑے دھونے کی مشین قدروں سے زیادہ مفید ہے۔"

معاشی مسائل کا تجزیہ اگر خالص مادّی نقطۂ نظر سے کیا جائے تو یہی کہا جائے گا کہ پیداوار کے وسائل پر افراد کا نہیں، بنی نوع انسان کا اختیار ہو کہ اسی کی خوش حالی اور ترقی کے لیے انھیں بطریقِ احسن استعمال کیا جاسکے۔ عصرِ حاضر کے اس نظریے سے اختلاف کی گنجایش نہیں خواہ اس پر عمل ہوتا ہو یا نہ ہوتا ہو، تاہم یہ سوال اپنی جگہ الگ ہے کہ معاشرے میں فرد کا مقام کیا ہے اور کیا اس کا مقصد فقط یہ ہے کہ وہ کسی حکومت، ادارے یا عقیدے کا دائمی اسیر بن جائے۔ یہ سچ ہے کہ فرد کا یہ زعم مضحکہ خیز ہے کہ وہ دنیا کا محور ہے اور یا یہ کہ یہ حقیر کرۂ ارض کائنات کا محور ہے، لیکن اسے کیا یہ حق نہیں ہے کہ ایسے ماحول میں رہے جہاں وہ اپنی تعمیری اور تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لاسکے اور معاشرے اور فرد کے رشتے میں صحت مندانہ توازن پیدا کرسکے۔ بالفاظِ دیگر کیا **اشتراکیت** اور **جمہوریت** کے مطالبات میں کوئی بنیادی اختلاف ہے۔ ذاتی طور پر باور کرتا ہوں کہ یہ تضاد عارضی ہے اور آنے والی نسلیں ان دونوں تحریکوں کے

سنگم میں راہِ نجات پالیں گے۔

کہنے کو تو گزشتہ **جنگِ عظیم** کے بعد **سامراجیت** کا طلسم ٹوٹ گیا اور نو آبادیوں کو سیاسی آزادی مل گئی۔ اب یہ نو آزاد ملک جن کی تعداد ایک سو سے زیادہ ہے اور جو لاطینی امریکہ، افریقہ اور ایشیا کے برّ اعظموں کو تیسری دنیا کے لبادے میں لپیٹے ہوئے ہیں، یہ بھی نام کا فریب ہے ورنہ حقیقتاً یہ کرہِ ارضی فقط دو حصوں میں بٹا ہوا ہے یعنی امیر ممالک جو صنعتی انقلاب سے گزر چکے خواہ انھوں نے **اشتراکیت** کا راستہ اختیار کیا ہو یا **سرمایہ داری** کا۔ تیسری دنیا سے مراد وہ غریب ممالک ہیں جو زراعتی نظام سے صنعتی نظام کی طرف بڑھنے کی کوشش کر رہے ہیں، خواہ چین کی طرح انھوں نے **اشتراکیت** کا راستہ اختیار کیا ہو یا جنوبی ایشیا کی طرح **سرمایہ داری** کا۔ بہرصورت تیسری دنیا کی بیچارگی کا یہ حال ہے کہ اپنے پرانے آقاؤں سے فنی یا مالی امداد کے طلب گار ہیں، مگر یہ پرانے گھاگ کیوں چاہیں گے کہ پسماندہ ممالک صنعتی ترقی کر کے ان کے حریف بن جائیں۔ چنانچہ مغربی ممالک کے اتحاد کا مقصد صرف یہی نہیں ہے کہ **اشتراکیت** کی یلغار کو روکے بلکہ یہ بھی ہے کہ تیسری دنیا میں اتحاد نہ پیدا ہونے دے۔ ہم کتنا بھی سر ماریں لیکن غریب ممالک کو درپیش سنگین مسائل کا تب تک مستقل حل دریافت نہیں کر سکتے جب تک یہ نہ سمجھ لیں کہ اس چھوٹے سے کرہِ ارض کو مصنوعی طور پر سیکڑوں چھوٹی بڑی ریاستوں میں تقسیم کر کے انسان نے فطرت کے اس قانون کو منسوخ کر دیا کہ اس دنیا اور اس کے وسائل پر سب انسانوں کا مساوی حق ہے اور دولت کی منصفانہ تقسیم ممالک کے درمیان اتنی ہی ضروری ہے جتنی ملک کے اندر۔

لیکن متاسفانہ اس تلخ حقیقت سے گریز ممکن نہیں کہ دورِ جدید کی سیاست کا مرکز قومیت ہے۔ مالدیپ کی آبادی ایک لاکھ سہی لیکن وہ بزعم خود اپنے قومی تشخص پر اتنا ہی نازاں ہے جتنا چین، جس کی آبادی ایک ارب ہے۔ کسی خطۂ زمین پر آزادی کا جھنڈا گاڑ کر کوئی حکومت نافذ کر دیں تو وہ اپنی علاحدہ ہستی کو دائم و قایم رکھنے کے لیے سب کچھ قربان کر دے گا۔ ہر حکومت کسی نظریے، مذہب یا اصول کی دعوے دار ہوتی ہے، لیکن اس کا اولین مقصد قومی مفادات کا تحفظ ہے، البتہ آئندہ جنگ کی ہولناکی کے خوف نے حکومتوں کو مجبور کیا ہے کہ وہ حتی الوسع بین الاقوامی اداروں کے توسط سے مختلف شعبوں میں تعاون کریں اور جب تک ممکن ہو اپنے تعلقات میں توازن باقی رکھیں۔ بین الاقوامیت کا

بلند بانگ شور تو اب کم سننے میں آتا ہے، اس کی جگہ علاقائی تعاون کے تصور نے لے لی ہے۔ اس کی دو موثر مثالیں **مغربی استعمار** کی تنظیم **نیٹو** اور **اشتراکی ممالک** کے اتحاد **وارساپیکٹ** کی تنظیم نظر آتی ہے۔ تیسری دنیا میں بھی علاقائی تعاون کا احساس پیدا ہونے لگا ہے۔ مثلاً برِاعظم امریکہ کی **پین امریکن تنظیم**، **افریقی ملکوں** کا علاقائی ادارہ اور **اسلامی کانفرنس**۔ نیک نیتی کے باوجود ان تینوں کی ناکارکردگی کی اصل وجہ یہ ہے کہ ان کے اراکین بنیادی طور پر کمزور ہیں اور ان میں وہ باہمی اعتماد نہیں ہے جو تاریخی شعور اور سیاسی تدبر کے بغیر پیدا نہیں ہوسکتا۔

جب ہم **ملتِ اسلامیہ** کے اتحاد کا ذکر کرتے ہیں تو بھول جاتے ہیں کہ اس قسم کا تصور دنیا کی اور ملتوں میں بھی موجود ہے۔ مثال کے طور پر **جنوبی امریکہ** کو لیجیے جو درجنوں ممالک پر مشتمل ہے اور انیسویں صدی کے آغاز تک اسپین اور **پرتگال** کا زیرِ دست تھا، حصولِ آزادی کے بعد یہ خطہ مختلف ملکوں میں بٹ گیا حالاں کہ یہاں کے باشندوں میں مذہب، زبان اور تہذیب کی یکسانیت ہے تاہم ان میں اتحاد کم اور اختلاف ہی زیادہ ہے۔ یہی حال **سیاہ فارم افریقی ممالک** کا ہے۔ یہ سچ ہے کہ **مغربی استعمار** ان اختلافوں کو ہوا دیتا ہے لیکن اصل قصور مقامی حکمرانوں کی کم اندیشی اور بدعنوانی کا ہے۔

اس پس منظر میں مسلم ممالک کے حالات کا تجزیہ کرنا چاہیے۔ سیاسی اور معاشی اعتبار سے ان کا براہِ راست تعلق تیسری دنیا کے دیگر ممالک سے ہے۔ انھیں بھی ان انتظامی، صنعتی اور سیاسی اداروں کی تشکیل کرنا ہے جن کے بغیر دورِ حاضر میں کوئی پنپ نہیں سکتا۔ وہ طرزِ فکر جو محض ماضی کی روایات یا شخصی اقتدار کا سہارا لے وہ قومیت کے لیے مضبوط بنیاد فراہم نہیں کرسکتا۔ آزاد رہنا مشکل ہے لیکن ترقی کرنا مشکل تر ہے۔ قوم ماضی سے عبرت حاصل کرتی ہے لیکن امید مستقبل سے وابستہ رہتی ہے اور یہ راستہ مستقل جدوجہد سے طے ہوتا ہے۔ **خلافتِ راشدہ** کو اسلامی تاریخ کا سب سے روشن دور اس وجہ سے کہا گیا ہے کہ اس میں اخوت اور مساوات کی عظیم روایتیں قائم ہوئیں۔ ان کی تفسیر ہمارے زمانے میں جمہوری اور فلاحی اداروں میں ملے گی۔ اگر اس تصور کو ترک کردیا جائے تو پھر ہمارے ماضی میں کوئی ایسی خصوصیت نہیں جو دوسری ملتوں کی تاریخ میں نہ ملتی ہو۔

ایک طرف تو ہم بڑے فخر سے اخوت، عدل و مساوات کی ان عظیم روایتوں پر عمل پیرا ہونے

کی تلقین کرتے ہیں دوسری طرف آمریت، جاگیرداری اور پیر پرستی کو بھی باقی رکھنا چاہتے ہیں۔ ہر روز **قرآن کریم** کی ہدایتوں کو دُہراتے ہیں کہ علم کا حصول حاصلِ حیات ہے لیکن جب کوئی فرسودہ اوہام کو تنقید کے میزان پر تولتا ہے تو اس پر فقہ کا شکنجہ کسنے لگتا ہے۔ انہی اسباب کی ستم ظریفی ہے کہ اپنی جغرافیائی وسعت، افرادی قوت اور مالی وسائل کے باوجود ہم اپنے کو اس حالِ زار میں پاتے ہیں جس سے بیزار ہو کر اقبال نے کہا تھا:

مسلماں نہیں راکھ کا ڈھیر ہے

بایں ہمہ مستقبل کو تاریک نہیں سمجھنا چاہیے۔ تاریخ کا دھارا دریا کے سیلِ رواں کی طرح ہے۔ کوئی کشتی سمتِ مخالف میں نہیں بہہ سکتی۔ مدتوں کے زوال کے بعد اوروں کی طرح مسلمانوں میں بھی بیداری کا دور اسی صدی میں شروع ہوا، اور وہ وقت دور نہیں جب رجعت پرور طاقتوں کو تاریخ اپنے خاک دان میں پھینک دے گی۔

(جاری)