عرضِ ہنر

ڈاکٹر محمد حسن

عرضِ ہنر

(تنقیدی مضامین)

ڈاکٹر محمد حسن

نصرت پبلشرز
کپور مارکیٹ۔ وکٹوریہ اسٹریٹ۔ لکھنؤ ۳

پہلی اشاعت : دسمبر ۱۹۷۷ء
مطبع : نامی پریس لکھنؤ
قیمت : بارہ روپے

نصرت پبلشرز
وکٹوریہ اسٹریٹ ۔ لکھنؤ ۳

والدہ مرحومہ کی نذر

جن کی تصویر ہر آنسو میں اور جن کی شفقت
ہر لفظ میں جلوہ گر ہے

رفتید و لے نہ از دلِ ما

محمد حسن

جملہ حقوق محفوظ

قیمت: ۱۲ روپے

فہرست

دیباچہ ۷

غالب

دو غالب ۱۱

غالب کا فن ۱۹

غالب نئی داخلیت کی آواز ۴۷

غالب کا شعری آہنگ ۵۳

غالب کا نثری آہنگ ۵۹

غالب اور جدید ذہن ۸۳

غالب کا تشکیلی دور ۹۳

غالب اپنے اشعار کے آئینے میں ۱۰۶

انیس

انیس کے مرثیوں میں آغاز داستان ۱۱۵

مراثی انیس میں آویزش کی نوعیت ۱۳۵

اقبال

اقبال مذہب اور سائنس ۱۴۹

متفرق

لکھنؤ کی ادبی فضا۔ ناسخ اور آتش کے بعد ۱۶۵

انیسویں صدی کے ابتدائی دور میں اردو ادب کا فکری پس منظر ۱۹۹

ہندوستانی ادب کا تصور ۲۱۷

دیباچہ

تنقید اکثر اپنے کو ہیئت اور فکر کے دائروں میں تقسیم کرتی رہی ہے۔ ہیئت پر زور دینے والے نقّادوں نے آہنگ و اسلوب کے تجزیے، صوتیات کی درجہ بندی، تشبیہوں اور استعاروں کے شمار اور زبان اور پیرایۂ اظہار کے ہر پہلو پر اس درجہ توجہ کی کہ تخلیق کے پیکر میں ڈھلنے والی روح عصر کو فراموش کر دیا اور متن میں گم ہو کر رہ گئے۔

عمرانی تنقید کے رسیا نقاد نفس مضمون کی ایسی ادھیڑ بُن میں لگے، شاعر کے دور کو سمجھنے اور اس کے سیاسی اور تہذیبی عوامل و محرکات کی بحث میں کچھ اس طرح محو ہوئے کہ اسی کو اسلوب و آہنگ کا بدل سمجھ بیٹھے اور فن پارے کے فنی اور اسلوبیاتی تجزیے سے غافل ہو گئے۔

زیر نظر مضامین میں ان دونوں نقاطِ نظر کے درمیان ایک توازن قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مصنّف کا یہ خیال ہے کہ جن خصوصیات کو کسی فن پارے کی خالص فنی اور جمالیاتی اقدار بتایا جاتا ہے وہ بھی دراصل تہذیبی اور

طبقہ واری سیاق وسباق سے بے نیاز نہیں ہوتیں جس طرح خیال ماحول سے پیدا ہوتا ہے اور ماحول طبقہ واری وفاداریوں میں منقسم ہے اسی طرح اسلوب وآہنگ کے پیرائے اور انداز بیان کے رنگ اسی تہذیبی اور طبقہ واری سیاق وسباق سے ابھرتے ہیں اس لحاظ سے کسی دور کا مطالعہ محض مختلف ادب پاروں اور علوم کے مختلف شعبوں کے اندر دوڑتی ہوئی متحرک جذبہ اور خیال کی رَو کی مدد ہی سے نہیں بلکہ ان تخلیقی فن کاروں میں جلوہ دکھاتے ہوئے رنگ برنگے جمالیاتی پیکروں اور اسالیب کی مدد سے بھی کیا جا سکتا ہے۔

ان مضامین میں روح عصر تک شاعر کے نجی اسلوب وآہنگ کے تجزیے کے ذریعے رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ کوشش اپنی نوعیت کے اعتبار سے نئی ہے لہٰذا زیادہ تفصیل، استناد اور ثبوت چاہتی تھی جو ان مختصر مضامین کے دائرے میں ممکن نہ تھا لیکن یہ مضامین ہیئتی اور عمرانی تنقید کا ایک نقطۂ اتصال ضرور فراہم کرتے ہیں۔

انداز بیان کے سبھی تجربے لازمی طور پر فکر واحساس سے جڑے ہوتے ہیں اور فکر واحساس ماحول کے سانچے میں ڈھلتے اور خود ماحول کو اپنے سانچے میں ڈھالتے رہتے ہیں اس لیے اسلوب وآہنگ کے خالص جمالیاتی مطالعے اور ہیئتی تجزیے کی مدد سے بھی عصری حقیقتوں تک پہنچا جا سکتا ہے اور ان میں روح عصر کی جلوہ گری، سماج میں طبقہ واری کش مکش کی جھلک اور جدلیاتی ارتقا کی تصویر دیکھی جا سکتی اس اعتبار سے ہیئتی تنقید عمرانی تنقید کا تتمہ ہو جاتی ہے اور عمرانی تنقید ہیئتی تنقید کا ایک لازمی ضمیمہ۔ دونوں ایک دوسرے کے بغیر ادھوری ہیں اسلوب و

آہنگ کا مطالعہ شاعر کے مطالعہ کا ناگزیر حصّہ ہے اور شاعر کا مطالعہ اس کے دور کے پس منظر کے بغیر ممکن نہیں کہ خیال ہو یا جذبہ، دانش عصر ہو یا احساس اور اک یہ سب تہذیب ہی کے حصّے ہیں، اور تہذیب انسان کی آسودگی سے زندہ رہنے کے لیے فطرت کے خلاف کشاکش اور جد و جہد سے پیدا ہوتی ہے۔

ان مضامین میں فکر اور اسلوب کو اسی وسیع تر پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

محمد حسن
پروفیسر، سنٹر آف انڈین لنگویجز
جواہر لال نہرو یونیورسٹی
نئی دہلی ۱۱۰۰۶۷

دو غالب

دراصل ایسے شاعر کی صرف سال گرہ ہی منائی جا سکتی ہے جسے موت نصیب ہی نہ ہوئی ہو۔ غالب اتنے زندہ اتنے روشناس خلق ہیں کہ اپنے دور میں بھی نہ تھے اس دور میں ان کا جسم جیا، روح آج زندہ ہوئی ہے اسی لیے ان کی خوشنودی بھی یہی تھی۔

جاں داد بہ غم غالب خوشنودیٔ روحش را
در بزم عزا مے کش در نوحہ غزل خواں شو

میرزا صاحب کو انتہائی درد اور انتہائی نشاط کی سرحدیں ملانے میں مزا آتا تھا اور اس کی ملاوٹ سے وہ پڑھنے والوں میں ایک عجیب استعجاب پیدا کر دیتے تھے :

با غالب خلوت نشیں بیچ چناں عیشے چنیں	جاسوس سلطاں در کمیں مطلوب سلطاں در بغل

از گدازِ یک جہاں ہستی صبوحی کردہ ایم	آفتاب صبح محشر ساغر سرشار ما

سرمایہ کرامت کن داگاہ بہ غارت بر	بر خرمن ما برقے بر مزرعے باراں شو

تا بادہ تلخ تر دد سینہ ریش تر	بگدازم آبگینہ و در ساغر افگنم

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند	شمع کشتند و ز خورشید، نشانم دادند

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفت ہستی	عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

ڈھونڈھے ہے اس مغنیِ آتش نفس کو جی	جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

بقدرِ ظرف ہے ساقی خمارِ تشنہ کامی بھی	جو تو دریائے مے ہے تو میں خمیازہ ہوں ساحل کا

اور پھر "ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے" کا مشہور قطعہ جس میں نشاط و کیف کی انتہائی سرشار تصویر ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ ویرانی محرومی اور بھیانک اور دردناک سناٹے کا منظر۔ گویا مرزا صاحب کی تکنیک کو تخالف اور تضاد سے

تعبیر کرنا بے جا نہ ہوگا جس شاعر کے ہاں آبگینہ گداز یک جہاں سے ڈھلتا ہو مغنی سے جلوۂ برق فنا مانگا جاتا ہو بزم عزا میں مے کشی اور غزلخوانی میں نوحہ گری ہوتی ہو اور دریائے مے کی سرشاری کے ساتھ خمیازۂ ساحل کراں تا کراں پھیلا ہو اس کے بارے میں اگر یہ کہا جائے کہ اس کے تقریباً سبھی نمائندہ اشعار اسی تخالف سے عبارت ہیں تو بے جا نہ ہوگا۔

غالب تضاد اور تخالف کے شاعر ہیں اور یہ تضاد تین سطحوں پر ان کے ہاں جلوہ گر ہوتا ہے نفس مضمون کے اعتبار سے غالب ہمیشہ زندگی کی بکھری ہوئی رعنائیوں اور انتباہ اور وسیع رعنائیوں کے پس منظر میں اپنی محرومی اور ویرانی کو سامنے لاکر رکھتے ہیں انداز بیان کی سطح پر فارسی کے کلاسیکل شاعرانہ طرز میں اپنے غیر روایتی طرز فکر کو سموتے ہیں یہ طرز فکر متصوفانہ یعنی روایتی نہیں اس میں انفرادی فکر کی ندرت ہے۔ شخصیت کی بھی اور فکر کی بھی اور اسی لیے طرز بیان اور سلاست کا جامہ جگہ جگہ سے تار تار ہوتا نظر آتا ہے ترسیل کی ناکامی غالب کا سرمایۂ افتخار نہیں ترسیل کی دقتوں کے باوجود مسلسل سعی و کاوش کی مدد سے اس پر فتح پالینا اور ترسیل کی کڑی راہوں کو آسان کرلینا وجہ افتخار ہے مرکب تراکیب، تشبیہوں اور تصویروں میں متضاد اور مخالف تصورات کو یکجا کرنے کا ہنر بھی اسی میلان کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

جیسے غالب اپنے سے دست و گریباں ہوں۔ جیسے غالب کے اندر دو غالب ہوں ایک وہ جو زندگی کے ابھرتے ہوئے سورج پر نگاہ رکھتا ہو؛ جسے حیات کی برکتوں کا احساس ہو جو ذوق خرام ساقی و ذوق نوائے چنگ ہی سے

نہیں حسرت تعمیر سے بھی بے قرار اور نغمہ بر لب ہو دوسرا وہ غالب جس کی قسمت میں منجملۂ اسباب ویرانی لکھا جانے کے سوا اور کچھ نہ ہو جس کے دل میں ذوق وصل و یاد یار تک باقی نہیں۔

یہ دونوں غالب کون ہیں؟ ایک صاحب سے تو ہم واقف ہیں نام اسد اللہ خاں تخلص غالب، باپ کا نام عبد اللہ بیگ چچا نصر اللہ بیگ دونوں فوجی سردار امیرزادے صاحب جاگیر وہ بھی ایسے کہ نصر اللہ بیگ مرہٹوں کی طرف سے آگرے کے محافظ مقرر ہوئے اور انگریزوں نے فوج کشی کی تو آگرہ ان کے حوالے کر دیا اور جاگیر پائی بھتیجے نے اسی جاگیر سے پنشن پانے کی تگ و دو میں عمر کا بیشتر حصہ صرف کر دیا مغل تھے مرتے مرتے ہار نہ مانی آخری دم تک اپنے خطوں میں زمان خانی کے مکان کو محل سرا اور اپنے خطابات کو امیرزادوں کے سارے چونچلوں اور دم چھلوں کے ساتھ لکھتے رہے اور لکھوانے پر اصرار کرتے رہے۔ یہ ایک غالب تھے سر سے پاؤں تک امیرزادے جن کا حشر ہونا تھا تو زیادہ سے زیادہ شیفتہ یا مومن کے ساتھ ہونا چاہیئے تھا کیونکہ یہ امیرزادے تھے تو ایسے دور کے جو امیرزادوں کا دور نہ تھا ان کے لیے نوحہ گری کے سامان تو بہت تھے نغمہ گری کا کیا موقعہ تھا روایتی اسلوب کی سجاوٹ ان کے لیے بہت تھی فکر کے تیکھے پن اور حسرت تعمیر کی آرزومندی کا کیا محل تھا؟

لیکن کلام پر نظر کیجیے تو بین السطور سے دوسرے غالب اپنی مثبت اور غیر مشکوک موجودگی کا احساس دلاتے ہیں اس امیرزادے میں اتنا دم خم کہاں سے آیا کہ رہ وادیٔ خیال کو ایسی مستانہ روی سے طے کرے کہ سینہ می سپرم رہ اگرچہ پا خفت ست

سارے عالم کے دکھ درد کے زہر سے شراب ناب ڈھالے اور آفتاب صبح محشر کو ساغر سرشار بنا کر شیو کی طرح پی ڈالے اور اس طرح مسکرا دے کہ امرت برکھا ہو جائے یہ کون آزاد ہے جسے بیش از یک نفس غم نہیں ہوتا اور جو اپنے ماتم خانے کی شمع کو برق سے روشن کرتا ہے یہ کون ہے جو مثنوی ابر گہر بار میں عقل کی فضیلت کا ایسا رجز پڑھتا ہے جو سفوکلیز کے ڈرامے انٹی گونی کے انسانی عظمت کے کورس سے کسی طرح کم نہیں جو سر سید احمد خاں کے لیے "آئین اکبری" کی تقریظ لکھتے وقت ماضی کو پوجنے کے بجائے مستقبل کی برکتوں پر ماضی کو بھینٹ چڑھانے پر راضی نظر آتا ہے۔

یہ دوسرا غالب کہیں روح عصر تو نہیں؟ بزرگوں نے یہ بھی کہا ہے کہ ہر لمحہ سہ جہتی ہوتا ہے ایک شخصی واردات کا درجہ رکھتا ہے دوسرا سماجی یا اجتماعی شعور کی جہت تیسرا عصری زندگی کے سیل رواں کا حصہ ہوتا ہے غالب نے جب آنکھ کھولی تو انقلاب فرانس دنیا کو تہہ و بالا کر چکا تھا نپولین کی گھن گرج ٹیپو سلطان تک پہنچ چکی تھی جو اپنے کو شہنشاہ کی جگہ CITIZEN کہنے لگا تھا سائنس اور فکر نئی منزلیں مار رہے تھے ورڈزورتھ اور شیلے کی آوازیں یہ نغمے بکھیر چکی تھیں۔

IT IS BLISS IN THIS VERY DAWN TO LIVE

اور بائرن اس نئے اعتماد کا نغمہ خواں تھا جو سائنس اور فکر کی پرواز نے پہلی بار انسان کی خودداری اور عظمت کے سلسلے میں پیدا کیا تھا گوئٹے جس نے یورپ میں رجائیت کی پہلی انجیل "ورتھر کی داستانِ غم" اور اس کا اختتامیہ فاؤسٹ لکھا زندہ تھا

اور رومانیت انجانے کرب اور ان دیکھی سرشاریوں کی داستان ہی نہیں تھی
حوصلے جذبے اور اعتماد کی نئی اڑان بھی تھی۔ اس کا کرب نئے اعتماد نے پیدا کیا
تھا اور اس حوصلے، اعتماد اور کرب سے نئے فرد کو جنم ملا تھا نئی شخصیت ابھری جو ابھی
تک گم نامی سے محض نام تک پہنچی تھی اب اسے وجود کا اعتماد بھی ملا۔

ہندوستان کی ٹھہری ہوئی نرم نرم بہنے والی ہوا بھی اس طوفان سے ایک
دم برق رفتار اٹھی ٹیپو کا تاج گرا مگر اس کے مبارک اور مقدس خون سے ارتقا
کی وہ داستان بھی لکھی گئی جس کا ایک باب سیاسی غلامی سے عبارت تھا دوسرا
صنعتی ترقی کی لائی برکتوں سے برق و دخاں، ریل گاڑی، تار برقی۔ پریس۔ چھاپے
خانے۔ فکر کی خود اعتمادی۔ فرد کی کج کلہی۔ میرزا اسد اللہ خاں دو تین برس
کے ہونگے کہ فورٹ ولیم کالج ابھرا میر امن۔ باغ و بہار لکھنے لگے، راجہ رام موہن رائے
کی برہمو سماج منظم ہو کر پروان چڑھنے لگی گجرات اور مہاراشٹر تک سماجی اصلاح
کی آوازیں پہنچنے لگیں میرزا صاحب کے جوان ہوتے ہوتے لارڈ میکالے اپنی
مشہور تعلیمی رپورٹ لکھ چکا تھا اور سماجی تبدیلی کی ہوائیں یورپ کے بلاد سے
اٹھ کر ہندوستان کے گوشے گوشے میں پہنچنے لگی تھیں۔

غالب کے زمانے کی روح انقلاب فرانس کے ہنگامے، رومانیت کے نغمے،
نپولین اور ٹیپو کی آوازیں اور سائنس کی پیدا کردہ خود اعتمادی تعقل پسندی اور
احساس استعجاب سے عبارت ہے اور پھر اس روح کو ایک جسم ملا۔ اسے ایک عقبی
زمین ملی یہ عقبی زمین خالی نہیں تھی یہاں پہلے سے ایک عمارت موجود تھی محترم
مقدس مگر فرسودہ جس کا ماضی خیرہ کن عظمت کا تھا اور مستقبل سادہ اور ویران

جس کے پاس کچھ اور دینے کے لیے نہ تھا البتہ پرتیمہ پا کی طرح اس کی گرفت مضبوط تھی نئی سماجی بیداری سیاسی غلامی کے جلو میں آئی مگر اپنے ساتھ صنعتی زندگی کی برکتیں لائی سائنس اور تعقل کا ابھرتا ہوا سورج اور حوصلے کی روشنی لائی اور یہ سب کچھ ایک ایسے ملک میں جہاں کا تہذیبی نظام اپنے وسائل کے اختتام تک پہنچ کر بکھر رہا تھا ٹوٹ رہا تھا۔

دوسرا غالب دیکھ سکتا تھا کہ ذہنی غلامی کے باوجود انسانی زندگی ان نئی نعمتوں سے سیراب اور بہرہ مند ہوگی نئے طبقے ابھریں گے نئی زندگی افق تا بہ افق اپنی پوری رعنائی کے ساتھ بکھرے گی مگر اس پھیلتی بکھرتی رعنائی میں امیر زادے میرزا اسد اللہ خاں کا حصہ کیا ہوگا؟ امیر زادے مٹ رہے تھے اور امیر زادہ ہونا میرزا کو بہت عزیز تھا ان کے اور آنے والی زندگی کی رعنائی کے درمیان ان کا طبقہ کھڑا تھا مرزا کے پاؤں میں اپنے طبقے سے گہری وابستگی کی زنجیر ہے اور وہ ان دیواروں میں اسیر ہیں مگر غالب ان دیواروں کی کگاروں سے اوپر اٹھ کر زندگی کی اس ہوش ربا رعنائی اور سرشاری کو دیکھتا ہے جو چاروں طرف بکھرنے والی ہے جس کی روشنی میں اس کے طبقے کا کوئی حصہ نہ ہوگا اس رعنائی اور سرشاری کو دیکھتے دیکھتے اس میں محو ہو جاتا ہے جس کے پس منظر میں اس کی تہی دامنی اور زیادہ بھیانک اور اس کی محرومی اور زیادہ دردناک ہو جاتی ہے وہ اس مجرم کی طرح ہے جسے پھانسی کا حکم ہو چکا ہے مگر نظارۂ بہار سے سرشار ہو کر ان برکتوں اور کیفیتوں کے خیال سے رقص کناں ہوتا ہے جو کل دوسروں کے حصے میں آئیں گی اس خون گرفتہ چینی کی طرح جو اقبال کے لفظوں میں پہلے ایک نظر آبداری شمشیر کا

منظر دیکھنے پر اصرار کرتا ہے اور سرشار ہو جاتا ہے کہیں ایسا تو نہیں کہ غالب کی سرشاری اور دردمندی کے تضاد کا سرچشمہ یہی ہو جو غالب کو ذاتی دردمندی کے باوجود آفاقی سرمستی عطا کرتا ہے اور ان میں امید اور حوصلہ، تعقل اور تفکر، جذبے اور شخصیت کی وہ جوت جگاتا ہے جو انھیں غم خانے کی شمع کو برق سے روشن کرنے پر آمادہ اور برق خانہ ویراں ساز سے دل لگانے پر راضی کرتی ہے۔

▬▬

غالب کا فن

غالب اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں۔

اس رقعے میں ایک میزان عرض کرتا ہوں۔ حضرت صاحب ان صاحبوں کے کلام کو یعنی ہندیوں کے اشعار کو قتیل اور واقف سے بیدل اور ناصر علی تک اس میزان میں تولیں۔ میزان یہ ہے:

(۱) رودکی و فردوسی سے لے کر خاقانی و سنائی و انوری وغیرہم تک ایک گروہ ان حضرات کا کلام تھوڑے تھوڑے تفاوت سے ایک وضع پر ہے۔

(۲) پھر حضرت سعدی طرزِ خاص کے موجد ہوئے۔ سعدی و جامی و ہلالی یہ اشخاص متعدد نہیں۔

(۳) فغانی ایک اور شیوۂ خاص کا مبدع ہوا۔ خیالہائے نازک و معانی بلند لایا۔ اس شیوے کی تکمیل کی ظہوری و نظیری و عرفی و نوعی نے۔ سبحان اللہ! قالبِ سخن میں جان پڑ گئی۔

(۴) اس روش کو بعد اس کے صاحبانِ طبع نے سلاست کا چربا دیا۔ صائب و کلیم و سلیم و قدسی و حکیم شفائی اس زمرے میں ہیں۔

رودکی و اسدی و فردوسی، یہ شیوہ سعدی کے وقت میں ترک ہوا، اور سعدی کی طرز نے بسبب سہلِ ممتنع ہونے کے رواج نہ پایا۔ فغانی کا انداز پھیلا اور اس میں نئے نئے رنگ پیدا ہوتے گئے۔ تو اب طرزیں تین ٹھہریں:

۱۔ خاقانی، اس کے اقران

۲۔ ظہوری، اس کے امثال

۳۔ صائب، اس کے نظائر

خالصاً للہ، ممتاز و اختر وغیرہم کا کلام ان تین طرزوں میں سے کس طرز پر ہے؟ بلاشبہہ فرماؤ گے کہ یہ طرز اور ہی ہے۔ پس تو ہم نے جانا کہ یہ طرز چوتھی ہے۔ کیا کہنا ہے! خوب طرز ہے! اچھی طرز ہے! مگر فارسی نہیں، ہندی ہے۔ دار الضرب شاہی کا سکہ نہیں، ٹکسال باہر ہے۔ داد، داد، انصاف، انصاف،

اگرچہ شاعرانِ نغز گفتار
ز یک جام اندر بزمِ سخن مست

دلے بابادۂ یعضے حریفاں
خمارِ چشمِ ساقی نیز پیوست
مشو منکر کہ در اشعار این قوم
ورائے شاعری، چیزے دگر ہست

وہ "چیزے دگر" پارسیوں کے حصّے میں آئی ہے۔ ہاں، اردو زبان میں اہلِ ہند نے وہ چیز پائی ہے۔

میر تقی علیہ الرحمۃ:

بدنام ہوگے، جانے بھی دو امتحان کر
رکھے گا کون تم سے عزیزا اپنی جان کو
دکھلائیے لے جا کے تجھے مصر کا بازار
خواہاں نہیں، لیکن کوئی واں جنس گراں کا

قائم:

قائم اور تجھ سے طلب بوسے کی کیونکر ماؤں
ہے تو نادان، مگر اتنا بھی بد آموز نہیں

مومن خاں:

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

ناسخ کے ہاں کمتر اور آتش کے ہاں بیشتر یہ تیرہ و نشتر ہیں، مگر مجھے

ان کا کوئی شعر اس وقت یاد نہیں آتا،،

مولانا امتیاز علی عرشی نے اس پر تبصرہ کرتے ہوئے دیوان غالب کے دیباچے میں لکھا ہے:

اس طرز گفتار کا نام میرزا صاحب نے شیوا بیانی رکھا تھا اور شیوا بیان شاعر کے لیے ان چار اوصاف کو لازم قرار دیا تھا:

،،سخنِ عشق و عشقِ سخن، کلامِ حسن و حسنِ کلام،،

غالب کے شاعرانہ مسلک کو سمجھنے کے لیے ان دونوں بیانات کی کلیدی حیثیت ہے۔ ظاہر ہے، یہ میزان تنقیدی اصطلاحات کے ساتھ صراحت و وضاحت سے بیان نہیں ہوئی ہے۔ ادب کے مورخین اور نقادوں کے لیے اختلاف کی گنجائش بھی بہت ہے، اور کہاں نہیں ہوتی، لیکن ان بیانات سے غالب کے شعری مزاج کو سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے۔

ان بیانات کو تحقیق و تنقید کی کسوٹی پر کسنے سے پہلے یہ ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ غالب نہ مورخِ ادب ہونے کے مدعی ہیں نہ نقاد ہونے کے دعویدار۔ البتہ جس طرح کوئی تخلیقی فنکار اپنے فن کے رنگ و آہنگ میں خاص خاص شکلیں پہچانتا ہے، اسی طرح غالب بھی نظم فارسی کی کروٹوں کو پیش کرنا چاہتے ہیں۔ کسی موسیقار سے موسیقی کی پوری تاریخ جاننے کا مطالبہ درست نہیں، لیکن موسیقی کی خاص طرزوں کی واقفیت اس کے فن کے لیے لازمی ہے۔ وہ جس درجہ بندی کی معرفت رکھتا ہے، وہ تاریخی اور تنقیدی نہیں ہوتی، تخلیقی البتہ ہوتی ہے، یعنی اس کی نظر اس نکتے پر ہوتی ہے کہ مختلف ادوار میں مختلف فنکاروں نے اپنی تخلیقات میں حسن، نکھار،

اور قبولِ عام کی کیفیات پیدا کرنے کے لیے کونسی تکنیک یا اسلوب اختیار کیے ہیں۔
گویا تخلیقی فنکار کے لیے مختلف اسالیبِ اظہار کی معرفت، اس کے ذرائعِ اظہار
کی معرفت ہے، جس کے بغیر نہ اسے اپنی روایت کا عرفان میسّر ہوتا ہے، نہ انفرادی
تجربے کا امتیاز۔ جب تک یہ نہ معلوم ہو کہ اس راہ میں اپنی انفرادیت قائم
کرنے کے لیے تخلیقی فنکار اس سے قبل کیسے کیسے انداز و اسلوب اختیار کر چکے
ہیں، اس وقت تک اپنے لیے نئی راہ نکالنا بھی دشوار ہے۔
لہٰذا غالب کے ان بیانات کو محقق، نقاد یا مورخ کے نقطۂ نظر سے پرکھنا
درست نہ ہوگا۔ البتہ ان میں ایک تخلیقی فنکار کی فنی بصیرت یا اس کی حکمتِ عملی
کی جھلکیاں تلاش کرنا بے محل نہیں۔ یہاں فارسی ادبیات کی تاریخ اور اس کا
تجزیہ معرضِ بحث میں نہیں، البتہ اس کی روشنی میں غالب کے ذہن کو سمجھنا اور
اس کے شعری مزاج کو پہچاننا مقصود ہے۔ اس کی مثال کچھ اس بیان سے دی
جا سکتی ہے، جو مقدمۂ شعر و شاعری نے غزل کے ضمن میں دیا تھا کہ قدما سیدھے
سادے مضامین پر، متوسطین مضمون آفرینی پر، اور متاخرین خیال بندی پر زورِ بیان
صرف کرنے لگتے ہیں۔ یا اردو غزل کے رنگ و آہنگ کا تذکرہ آئیگا، تو کہا جائے
گا کہ ایک اسلوب میر اور ان کے معاصرین کا تھا، جس میں تاثیرِ کلام کی بنیاد سوز و
گداز پر رکھی گئی، اور قاری کے دل میں اترنے کے لیے، اس کی ہمدردیاں حاصل
کرنا اور دلِ گداختہ پیدا کرنا اہم قرار پایا۔ پھر جرأت اور انشا کا دور آیا، جب سوز
کی جگہ لذت و نشاط نے لی اور پڑھنے والے کے لیے غزل میں لذت اور کیفیت
پیدا کرنے پر اصرار کیا جانے لگا۔ پھر ناسخ کی خیال بندی کا رواج ہوا اور لفظی

صناعی اصل ٹھہری۔ پھر غالب کا اسلوب ہے، جس میں خیال کو سوز و گداز اور لذت دونوں سے بلند مقام عطا ہوا۔ ان بیانات میں سے کوئی بیان بھی اردو شاعری کی پوری تاریخ پر حاوی نہیں، نہ ان سے یہ مراد ہے کہ روایت کے سارے سانچے متعین اور طے ہو چکے، اور ان سے الگ ہٹ کر کوئی اور اسلوب ٹکسال باہر ٹھہرے گا۔ ہاں، جو اسلوب اختیار کیا جائے گا، وہ روایت کے احترام اور عرفان سے خالی نہ ہوگا۔

غالب کو صحتِ تشکیک کا ترجمان کہا گیا ہے۔ خود غالب نے صاحب نظر، کے لیے "دینِ بزرگان خوش نکرد" کی شرط لازم کی ہے۔ اکثر وہ اپنے اندازِ بیان کے مختلف ہونے پر نازاں ہیں اور روشِ عام سے گریزاں ہونے پر فخر کرتے ہیں۔ اس لیے غالب کو محض مقلد یا نقال یا روایت پرست کہنا درست نہ ہوگا۔ یہاں وہ فارسی کی عام شعری طرزوں کا تجزیہ اپنے طور پر پیش کرنا چاہتے ہیں۔

اس تجزیے کی نوعیت کیا ہے؟ سب سے پہلے اس میں متقدمین کا ذکر ہے، جن کی شاعری میں متعدد خصوصیات کے باوجود ناہمواری نمایاں ہے اور ان کا شعری طرز عربی شاعری سے مکمل طور پر الگ نہیں ہوا ہے اور عرب قصیدوں کے اثرات سے گرانبار ہے۔ خاقانی اس ناہمواری اور قصیدہ زدگی کی اچھی مثال ہے۔ خاقانی کے ہاں محض مضمون آفرینی اور مرصّع کاری نہیں، علمیت سے قاری کو زیر کرنے کا ہنر بھی موجود ہے؛ اور اس خصوصیت میں انوری اور سنائی دونوں شامل ہیں کہ علمیت کا پلّہ جذبات نگاری سے بھاری رہتا ہے۔ رومی، عطار اور عراقی تصوف کے کوچے میں آئے، مگر تصوف کی مستی سے زیادہ اس کا فلسفیانہ

وزن و وقار ساتھ لائے۔

اس روش سے تیموریہ دور میں حافظ آئے اور تصوف کی مستی اور سرشاری کو فصاحت کی چاشنی کے ساتھ نظم کرنے کا چلن ہوا، مگر غالب نے اس ضمن میں حافظ کا ذکر نہیں کیا۔ ان کی نظر افغانی[1] پر جا ٹھہرتی ہے۔ صنادید عجم کا مصنف عہد تیموریہ کے خاتمے پر لکھتا ہے:

اب شعرائے تیموریہ کا حال ختم کیا جاتا ہے۔ ناظرین نے ملاحظہ کر لیا ہوگا کہ نثر و نظم دونوں میں کس قدر انقلاب ہوا..... نظم میں محاکات کم ہوتی جاتی ہے اور تخیلیں بڑھتی جاتی ہے۔ بلادِ اسلام تباہ ہو جانے سے ایرانیوں پر تاتاریوں کا غلبہ ہے۔ عشق کے میدان میں آگے خود مظلوم بنتے ہیں اور ترک و تاتاری ظالم معشوق بنائے جاتے ہیں۔ انھیں کے ظلم سہتے ہیں اور شکوے اور شکایات کرتے ہیں۔ تصوف کا رنگ بھی پورا غالب ہو گیا ہے اور اہلِ ذوق نے مجاز سے حقیقت کی طرف قدم بڑھا کے بازاری باتوں سے کنارہ کشی کی ہے..... مضامین جدید پر نظمیں کم ہو گئی ہیں بلکہ ایک ہی خیال یا مسئلہ بار بار مختلف اسلوبوں میں کہا جاتا ہے، اس سے حافظ وغیرہ بھی مستثنیٰ نہیں۔ ضلع جگت بھی شروع ہو گیا، مگر خوش مذاق ہاتھوں میں ہے۔

اس دور کی شعری تبدیلیوں کے ضمن ہی میں فغانی کا ذکر آیا ہے جو اپنے رنگ

---

[1] فغانی کے بارے میں شبلی لکھتے ہیں:- (بقیہ فٹ نوٹ اگلے صفحہ پر)

میں یکتا ہے اور اس نازک خیالی کا رنگِ بدیع نصب کرتا ہے جس پر آنے والے شعرا بڑی بڑی عمارتیں بنائیں گے" طرزِ جدید کی نازک خیالیوں کو شعر میں لانا فغانی کا رنگ ٹھہرا۔ اسی نازک خیالی کے ترجمان کی حیثیت سے غالب نے ظہوری کا انتخاب کیا ہے۔ البتہ جس طرز کو فغانی مرصع کاری کا پوری طرح رنگ نہ دے سکا، ظہوری نے اسے تخیل کی مدد سے شعری پیکر عطا کر دیا اور اسی مخصوص اسلوب سے غالب نے اپنا رشتہ استوار کیا ہے۔ غالب پر بیدل کے اثرات کا اکثر ذکر ہوتا ہے، لیکن بیدل سے کہیں زیادہ گہرا اثر ظہوری کا ہے جس کے بارے میں غالب کو اعتراف ہے۔

"تمام اہلِ فن اور اربابِ تذکرہ کا اتفاق ہے کہ متوسطین کی شاعری میں انقلاب پیدا ہو کر جو بنیاد در غائم ہوا (اور جو متاخرین اور نازک خیالوں کا دور کہلاتا ہے) اس کا بانی فغانی ہے" (شعر العجم، ۳: ۲۳) پھر لکھتے ہیں:

"ان کو تمام اہلِ سخن مجدد فن مانتے ہیں.... متاخرین کی جو خصوصیتیں ہیں... فغانی کے کلام میں وہ خصوصیتیں متوسط حد تک موجود ہیں، ورنہ اصلی ترقی عرفی، نظیری، شرف قزوینی وغیرہ نے دی ہے"۔ (ص ۲۴)۔

اس کے علاوہ والہ داغستانی کا حوالہ دیتے ہیں، جس میں فغانی کے بارے میں لکھا ہے کہ:

"پیش از وے احدے بآں روش شعر نگفتہ و پایۂ سخنوری را بجائے رسانیدہ کہ عنقائے اندیشہ بریں اوج نمی تواند پرید" اور اکثر استادانِ فن مثلاً وحشی، نظیری، ضمیری، ثنائی، عرفی، شفائی، مسیحا، اور محتشم کو متبع، مقلد، شاگرد اور خوشہ چین" قرار دیا ہے۔

مارا ادز فیضِ ظہوریست در سخن
چوں جام بادہ رابطہ نخوادِ خمیم ما

پھر تنبیر اطرز صائب کا تھا جس میں سوال و جواب، تمثیل اور مذہب الکلامی نے پر لطف مگر کسی قدر سامنے کی دو اور دو چار کی سی بات تھی جس میں محض حسنِ تعلیل اور ندرت خیال کا کمال تھا، جذبے کی سرشاری اور کیف سامانی نہیں تھی۔

صائب کے بارے میں شبلی لکھتے ہیں: ایران کی شاعری رودکی سے شروع ہوئی اور میرزا صائب پر ختم ہوگئی"۔ اس کے طرز سخن کے بارے میں شبلی کی رائے ہے:[1]

> میرزا صائب کا خاص انداز تمثیل ہے تمثیل کا طریقہ پہلے بھی تھا لیکن صائب نے اس کثرت سے اس کو برتا کہ اس کی خاص چیز ہوگئی۔ اس کے علاوہ اور شعرا عام مضامین میں تمثیل سے کام لیتے تھے۔ صائب نے اسے اخلاقی مضامین کے لیے خاص کر دیا۔ جابجا خیال بندی اور مضمون آفرینی بھی پائی جاتی ہے اور یہ خاص متاخرین کا انداز ہے۔ اگرچہ صائب کے ہاں وہ لطیف خیالات اور عشق و محبت کے اسرار نہیں پائے جاتے، جو عرفی و نظیری کے ہاں نہایت کثرت سے پائے جاتے ہیں، تاہم زبان کی فصاحت ترکیب کی بندش، محاورات کا استعمال ہاتھ سے نہیں جانے پاتا۔

ان اقتباسات سے یہ ضرور واضح ہوا ہوگا کہ غالب نے فارسی شاعری کے عام اسالیب کی جو درجہ بندی کی ہے، اس میں وہ تنہا نہیں ہیں۔ ادب کے مورخین،

---

[1] شعر العجم، ۳: ۱۶۵

ممکن ہے، ان طرزوں کی تقسیم، پہچان اور تجزیہ دوسرے طریقوں پر کریں، مگر فن شعر کے مزاج دانوں نے غالب ہی کی طرح متقدمین، متوسطین اور متاخرین کی عام طرزوں کی نشاندہی کی ہے اور انھیں کو فارسی شاعری کی بنیادی طرزیں قرار دیا ہے۔ غالب کا تعلق ان میں سے آخری طرز یعنی متاخرین کے شعری اسلوب سے تھا، جس کے بارے میں شبلی لکھتے ہیں[1]:

> جس چیز کو لوگ مضمون آفرینی کہتے ہیں، اس کی تحلیل کی جائے، تو وہ یا تو کوئی نیا استعارہ یا تشبیہ ہوتی ہے، یا کوئی انوکھا مبالغہ ہوتا ہے یا کوئی شاعرانہ دعویٰ ہوتا ہے، جو دراصل صحیح نہیں ہوتا لیکن شاعر اس کا مدعی ہوتا ہے اور شاعرانہ استدلال سے اسے ثابت کرتا ہے۔

پھر اس سے قبل اور متاخرین کے مختلف اسالیب اور شعری رنگ و آہنگ کے بارے میں لکھتے ہیں[2]:

> غزل میں اس کے (کلیم کے) پیشروؤں نے خاص خاص باتیں پیدا کی تھیں، مثلاً عرفی نے فلسفہ، نظیری نے تغزل، طالب آملی نے شوخیِ استعارات، وحشی اور مسیحی نے معاملہ بندی۔ کلیم کے ہاں گو تغزل کے سوا اور سب کچھ ہے، لیکن اس کا خاص رنگ مضمون بندی اور خیال آفرینی ہے۔

اس کے علاوہ دورِ متاخرین کی شعری خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے شبلی نے لکھا ہے کہ اس دور میں واقعہ گوئی یا معاملہ بندی (جس کی ابتدا سعدی سے اور ترقی

---

[1] شعر العجم ۳: ۱۷۸ [2] شعر العجم ۳: ۱۷-۲۲

امیر خسرو سے ہوئی) فلسفے کی آمیزش (جس کی مثال عرفی نے قائم کی) مثالیہ اصائب اور کلیم) تغزل یعنی عشق و عاشقی کے جذبات کی موثر انداز میں ادائی (نظیری اور شفائی) خیال بندی اور مضمون آفرینی کا خاص طور پر رواج ہوا، پھر خیال بندی اور مضمون آفرینی کے ضمن میں صراحت کرتے ہیں[1] کہ:

(الف) قدما اور متوسطین کسی خیال کو پیچیدگی سے نہیں ادا کرتے تھے متاخرین کا یہ خاص انداز ہے کہ جو بات کہتے ہیں، پیچ دے کر کہتے ہیں۔

(ب) اس زمانے کے اکثر مضامین کی بنیاد الفاظ پر اور صنعتِ ایہام پر قائم کرتے ہیں۔

(ج) اس دور کا بڑا امتیازی وصف استعارات کی نزاکت اور جدتِ تشبیہ ہے۔ تمدن کی ترقی میں جس طرح تمام اسبابِ معاشرت و تمدن میں تکلفات پیدا ہو جاتے ہیں، اسی طرح زبان اور خیالات میں بھی نزاکت اور تکلفات پیدا ہو جاتے ہیں۔

(د) اس زمانے میں الفاظ کی نئی نئی تراشیں اور نئی نئی ترکیبیں کثرت سے پیدا ہوئیں۔ مثلاً پہلے میکدہ، آتشکدہ وغیرہ مستعمل تھے۔ اب نشترکدہ، مریم کدہ وغیرہ پیدا ہوئیں۔ یا مثلاً پہلے ـــــ ایک گلشن گل، یک چمنِ گل کہتے تھے، اب یک خندۂ لب، یک آغوشِ گل، یک دیدہ نگاہ وغیرہ کہنے لگے۔ اس قسم کی ترکیبیں عرفی، فیضی،

---

[1] شعر العجم ۳۔ ۱۷۔ ۲۲

نوعی نے کثرت سے پیدا کیں۔

ان بیانات سے غالب کی میزانِ شعر کا کچھ اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ایک وہ طرز ہے جسے قدما کا عام طرز قرار دیا جاتا ہے۔ معنی آفرینی کا وہی نہج برقرار رہا ہے، جو خاقانی کے نام سے جانا پہچانا جاتا ہے۔ یہاں علمیت غالب ہے اور شعریت اور تغزل کی گونج کسی قدر مدھم ہے، اور اس علمیت میں بھی عربی علم و فضل کا غلبہ ہے۔

دوسری طرز فغانی کی ہے جس میں شاعری علم و فضل کے دائرے سے نکل کر مضمون آفرینی اور نازک خیالی تک پہنچتی ہے، اور تیسرا اسلوب صائب اور متاخرین کا جس پیچیدگی اور نزاکت نئے نئے روپ اور آہنگ اختیار کرنے لگتی ہے۔ ظاہر ہے کہ آخری دو طرزیں پہلی طرز کے بعد ظہور میں آئیں اور اس اعتبار سے اس پر اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ غالب شاعری کو عموماً اور فارسی شاعری کو خصوصاً شعری روایت کے اسی پس منظر میں دیکھنا چاہتے ہیں اور اسی معیار پر اسے پرکھتے ہیں۔

(۲)

غالب کے فن پر اظہارِ خیال کرنے سے پیشتر ضروری ہے کہ میزانِ شعر بیان کرتے وقت غالب نے جن اردو اشعار کو پسندیدہ قرار دیا ہے، ان کے ذریعے غالب کے معیار و اقدار کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔

ان اشعار میں کئی باتیں مشترک ہیں اوّل یہ کہ سب عشقیہ اشعار ہیں، جن میں محبوب سے مخاطب ہے اور اسی رعایت سے بول چال کی سادہ زبان اختیار کی گئی ہے۔ دوسرے ان تمام اشعار میں کوئی نہ کوئی پہلو ایسا ضرور ہے جو پڑھنے والے کو اپنے طور پر فراہم کرنا پڑتا ہے یا اس کے ظاہری معنی کے ساتھ

معنی کی کوئی نہ کوئی زیریں لہر ضرور موجود ہے۔ مثلاً پہلے شعر میں (جو میر کا نہیں ہے) شاعر محبوب کو جفا سے باز رکھنے کے لیے ایک لطیف بہانہ تراشتا ہے، گویا یہ ایک طرح کا مکرِ شاعرانہ ہے۔ مومن کے شعر میں بھی ایک لطیف نکتہ ہے جسے ندرتِ ادا پر محمول کیا جا سکتا ہے کہ عاشق اس وقت دراصل تنہا ہوتا ہے، جب وہ بظاہر تنہا نہیں ہوتا یعنی جب دوسرا کوئی ہمدمی اور ہم نفسی نہیں کر پاتا، اس وقت محبوب کا خیال ہمدم و ہمراز مونس اور جلیس ہوتا ہے۔ یہی صورت قائم کے شعر میں ہے۔

غالب کی میزان میں سلاست اور عشقیہ انداز اتنا وقیع نہیں معلوم ہوتا جتنا ان اشعار کی ندرتِ ادا ہے۔ گو شعری اعتبار سے ان اشعار کا درجہ بہت بلند نہیں، نہ مضمون اعلیٰ ہے، نہ اندازِ بیان ہی کچھ ایسا انوکھا، لیکن غالب کی پسندیدگی اگر کسی خصوصیت کی بنا پر ممکن ہے تو یہی ندرتِ ادا ہے۔ ممکن ہے، اردو شاعری کے سلسلے میں غالب کے شعری ذوق سے متعلق اس انتخاب کی روشنی میں کوئی اچھی رائے قائم نہ کی جا سکے، مگر غالب کے شعری معیار کا کچھ اندازہ ضرور لگایا جا سکتا ہے۔ اس بات کی تصدیق غالب کے بعض دوسرے بیانات سے بھی ہوتی ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں[1]

'میرا فارسی دیوان جو دیکھے گا وہ جانے گا کہ جملے کے جملے مقدر چھوڑ جاتا ہوں۔'

ندرتِ ادا کا ایک پہلو اور بھی ہے جو غالب کو دوسرے اسالیب سے زیادہ محبوب ہے اور جسے حالی نے غالب کی شاعرانہ خصوصیات میں شمار کیا ہے یعنی ندرتِ ادا

---

[1] خطوط غالب، ۱: ۲۵

کے ساتھ ساتھ جو قدر ان کے میزانِ اقدار میں بڑی اہمیت رکھتی ہے، وہ تراکیب ہیں۔ فارسی شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں[۷]:

> فارسی کی تکمیل کے واسطے اصل الاصول مناسبت طبیعت کی ہے پھر تتبع اہلِ زبان، لیکن نہ اشعارِ قتیل و واقف و شعرائے ہندستان کہ یہ اشعار سوائے اس کے کہ ان کو موزونیِ طبع کا نتیجہ کہیے اور کسی تعریف کے شایان نہیں۔ نہ ترکیب فارسی، نہ معنیٔ لطیف۔

ایک دوسرے خط میں لکھتے ہیں[۸]:

> جب تک قدما و متاخرین میں مثل صائب و کلیم و اسیر و حزیں کے کلام میں کوئی ترکیب نہیں دیکھ لیتا، اس کو نظم و نثر میں نہیں لکھتا۔

ان بیانات سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کا شعری مزاج، تمام و کمال شعرائے متاخرین فارسی کے سانچے میں ڈھلا تھا۔ انھوں نے شعری اسلوب میں سب سے زیادہ اہمیت "لطائف معنوی" یعنی مضمون آفرینی کی مدد سے ندرتِ ادا کے پہلو پیدا کرنے کو دی اور اسی کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کے معیاری سانچوں کو شعری تنقید و تخلیق کی بنیاد قرار دیا۔ ہر زبان کا مخصوص مزاج اور آہنگ ہوتا ہے جو دوسری زبان میں منتقل نہیں ہو سکتا۔ دوسرے علاقوں میں بھی اگر یہ زبان رائج ہو جائے تو بھی اس کا بنیادی آہنگ ان علاقوں میں جڑ نہیں پکڑتا۔ غالب اسی بنیاد پر ہندستان کے فارسی گو شعرا کی فارسی میں ترکیب فارسی کی کمی محسوس کرتے ہیں اور فارسی زبان کے بنیادی آہنگ کے فقدان کے

۷۔ ادبی خطوط غالب: ۵۸۔ ۸۔ ادبی خطوط غالب: ۱،

شکوہ سنج ہیں۔ غالب کے دور تک پہنچتے پہنچتے اردو زبان نے اپنا ایک آہنگ پیدا کر لیا تھا، جس کی سب سے اچھی مثال میر اور سودا کے ہاں نظر آتی ہے۔ اسی لیے جب اس نئے لسانی آہنگ میں انھیں ندرتِ ادا کی کوئی مثال ملتی ہے، تو وہ اسے "درائے شاعری چیزے دگر" کی نظیر قرار دینے لگتے ہیں۔ ان کا یہ فیصلہ منصفانہ نہیں، لیکن اس فیصلے سے ان کے تنقیدی شعور اور تخلیقی عمل پہ ضرور روشنی پڑتی ہے۔

۳

غالب کے اس تصور کو دلّی میں عقبیٰ زمین کس قسم کی میسر آئی؟ ۱۸۱۰ء میں دلّی کا نقشا بہت کچھ بدلا بدلا سا تھا۔ ادبی بساط تہ ہو چکی تھی۔ سبھی پرانے شاعر اور اہلِ کمال دنیا کو خیرباد کہہ چکے تھے، یا دلّی چھوڑ چکے تھے۔ میر درد کا انتقال ہو چکا تھا۔ حاتم پیوندِ زمین ہو چکے تھے۔ سودا دور اودھ میں جہاں جاں آفرین کے سپرد کر چکے تھے۔ میر دلّی چھوڑ چکے تھے۔ میر حسن کا خاندان لکھنؤ جا کر آباد ہو چکا تھا۔ قائم اور مصحفی بھی دلّی کو الوداع کہہ چکے تھے۔ ۱۷۹۸ء سے لے کر ۱۸۲۵ء تک (جب غالب کی عمر لگ بھگ ۲۷ سال کی تھی) دلّی ادبی شاعیر سے تقریباً خالی تھی۔ اس ادبی فضا میں جن اساتذہ کی آوازیں کچھ جانی پہچانی تھیں، ان میں شاہ نصیر سب سے زیادہ معروف تھے۔ ان کے علاوہ حکیم ثناء اللہ فراق، میر غالب علی خان سید، عبدالرحمٰن خان احسان، برہان الدین خان زار، قدرت اللہ خان قاسم، میر کلو حقیر، میاں شکیبا شاگرد میر تقی، مرزا عظیم بیگ عظیم، میر قمر الدین منت، میر نظام الدین ممنون، حکیم عزت اللہ خاں عشق،

میر کاظم حسین بیقرار، نواب الٰہی بخش خاں معروف، سید علی خاں غمگین، حافظ غلام رسول شوق، بھورے خاں آشفتہ، اور اسی قبیل کے شعرا اس دور کے شعری مزاج کے نمایندہ ہیں۔ ان میں شاہ نصیر کو شہرت اور اہمیت دونوں حاصل ہیں۔ ذوق عمر میں غالب سے کوئی ۸ برس بڑے تھے، پہلے حافظ غلام رسول شوق سے اصلاح لی، جن کے بارے میں آزاد لکھتے ہیں: "اگلے وقتوں کے لوگ جیسے شعر کہتے ہیں، ویسے شعر کہتے تھے" (آبِ حیات: ۲۳۷)۔ پھر شاہ نصیر کے شاگرد ہوئے اور اس طرح شاگرد ہوئے کہ اپنے ہمسن اور ہم سبق میر کاظم حسین بیقرار کی غزل میں گرم شعر سن کر انھیں شاہ نصیر کی شاگردی کا خیال پیدا ہوا۔

شاہ نصیر کا رنگ سنگلاخ زمینوں اور خیال بندی اور قافیہ پیمائی سے عبارت ہے، تشبیہہ اور استعارے کی ندرت اور بندش کی چستی ہی سب کچھ ہے، پوری شاعری کا قصر انھیں بنیادوں پر قائم تھا۔ تخیل کی اڑان نئی نئی تشبیہیں لاتی اور مختلف اشیا اور تصورات میں نت نئے رشتے ڈھونڈتی اور انھیں شعری پیرائے میں ڈھالتی تھی:

۱۸۰۳ء کے بعد دلّی میں کمپنی بہادر کے قدم جم گئے۔ بیرونی حملوں اور اندرونی ریشہ دوانیوں کا سلسلہ ختم ہونے لگا اور یہاں کے نظم و نسق ہی میں نہیں سیاسی سمت و رفتار میں بھی بے یقینی کی کیفیت کم ہونے لگی۔ غالب نے جب شاعری باقاعدگی سے شروع کی ہوگی، اس وقت دلّی میں اس ٹھہراؤ کے آثار پیدا ہونے لگے تھے اور ان کا دور اس اعتبار سے دلّی کے اس آخری سنبھالے

کا دور تھا، جب بہت دنوں بعد پھر اس شہر میں اہلِ کمال کا مجمع نظر آنے لگا تھا۔ اس زمانے میں یہ خیال پیدا ہونا بہت کچھ قدرتی سا تھا کہ اردو میں فارسی کے متاخرین شعرا کے رنگ و آہنگ کو برتا جائے اور غزل میں وہی چستی، کیفیت، رنگینی اور گرمی پیدا کی جائے۔ غالبؔ کو دور متاخرین کے فارسی شعرا کے رنگ و آہنگ سے مناسبت تھی۔ لہٰذا انھوں نے اردو شاعری کو اسی پیرایے میں ڈھالنے کی کوشش کی۔

غالب کا کمال یہ ہے کہ غزل کی تاثیر اور دل میں اترنے والی کیفیت کو انھوں نے نہ سوز و گداز کے بل بوتے پر پیدا کیا ہے، نہ لذتیت اور جسمانی نشاط کے ذریعے اسے حاصل کیا، نہ رعایت لفظی اور سنگلاخ زمینوں کی مدد سے اپنے کمال کا سکہ جمایا۔ وہ نہ صوفی، نہ معلم اخلاق۔ اس اعتبار سے غالب اپنی غزل کو عام فنی بیساکھیوں سے اونچا اٹھانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ میر بڑے سے بڑے مضمون کو غزل میں سوز و گداز کے ذریعے کھپا دیتے ہیں کیونکہ سوز و گداز کے ذریعے شاعر کو پڑھنے والے کی ہمدردی اور اس کی جذباتی وابستگی اور تاثر پہلے ہی حاصل ہو جاتا ہے۔ اسی طرح جرأت اور انشا کی شاعری فوری کشش کے لیے لذتیت اور جسمانی نشاط کا ساز و سامان سجاتی ہے اور اسی ہیجان کے ذریعے پڑھنے والوں کو مسخر کر لیتی ہے۔ سنگلاخ زمینیں قافیہ پیمائی اور رعایت لفظی کے کرتب یہ دونوں کام نہیں کر سکتے، البتہ پڑھنے والے کو مرعوب کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں، وہ اسے فتح نہیں کر پاتے، متاثر کر لیتے ہیں۔ غالب نے اپنا راستہ ان سب سے جدا تلاش کیا اور

سوز و گداز یا جسمانی نشاط کے بجائے فکری تجسّس اور خیال کی رعنائی پر اپنی شاعری کی بنیاد رکھی۔ اسی میلان نے انھیں بیدل اور عرفی کی طرف متوجہ کیا، ظہوری سے قریب کیا اور حافظ اور خیام دونوں سے دور کر دیا۔

۴

فکر و خیال کو شعر میں ڈھالنے اور اس میں جمالیاتی کیفیت اور رس پیدا کرنے کے لیے غالب نے کئی پیرایے اختیار کیے ان میں سب سے اہم کارنامہ استعارے کے استعمال اور خصوصاً مرکب استعاروں کے برتنے میں اور مجاز مرسل کے مرکب مرقعے تیار کرنے میں ظاہر ہوتا ہے، صاحب حدیقۂ ارم کے الفاظ میں[9]:

> تشبیہ کی لطافت موقوف ہے قوم کی حسنِ مدنیت پر، کیونکہ جس قدر مناظر لطیفہ و دلچسپ نظر یہ کسی قوم کے پیشِ نظر ہونگے، اتنا ہی ان کے قوائے متخیلہ پر ان کے آثار لطافت و پاکیزگی سے نقش پذیر ہونگے اور جس قدر کسی قوم کی مدنیت بڑھی ہوئی ہوگی، اتنا ہی ان کے ادبیات میں جودت ہوگی اور تشبیہات و استعارات میں لطافت و پاکیزگی پائی جائے گی۔

غالب نے اپنے کلام کو ایک جگہ 'گنجینہ معنی کا طلسم' قرار دیا ہے۔ اس طلسم کی بنیاد مرکب استعاروں سے حاصل کردہ اسی ایجاز و اطناب پر ہے اور یہ

۹: حدیقۂ ارم: ۱۹

دونوں استعارے پر مبنی ہیں۔ غالب مضمون کی ادائیگی کو استعارے سے نہ صرف جاندار اور پر کیف انداز بخشتے ہیں، بلکہ مرکب استعارے میں کئی کیفیات سمو کر نئی تمثال اور نئی تاثر آفرینی پیدا کرتے ہیں۔ استعارے اور مجاز مرسل دونوں کا حسن کیفیت میں مضمر ہے۔ تشبیہہ دو جداگانہ اشیا، مناظر یا تصورات کا ذکر کرتی ہے اور ان میں مشابہت یا مطابقت کا دائرہ تلاش کرتی ہے، لیکن سننے اور پڑھنے والوں کے ذہن میں دو اشیا، مناظر یا تصورات ہی کی تصویریں آتی ہیں اور پھر ان میں مماثلت کا پہلو دکھائی دیتا ہے۔ استعارہ اس کے مقابلے میں ان دونوں اشیاء، مناظر اور تصورات کو اس طرح ہم آہنگ کر دیتا ہے کہ دونوں مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور پڑھنے اور سننے والوں کی توجہ ایک ہی تصویر پر مرکوز ہو جاتی ہے، اس لیے استعارے سے حاصل ہونے والی کیفیت زیادہ توانا، پر لطف اور شدید ہوتی ہے۔

غالب ان استعاروں کو مخصوص ترکیب کے ساتھ برتتے ہیں اور عام طور پر ایسی تراکیب تراش لیتے ہیں، جو مختلف نہج اور نوعیت کی کیفیات کو یکجا کر کے ایک مرقع یا تمثال میں ڈھالی جا سکیں۔ یہ کیفیت غالب نے کیوں اور کیسے پائی؟ میر اور سودا کے زمانے تک اردو شعرا نے فارسی کی جگہ ریختہ کو اپنانے اور اسی کو اپنے اظہارِ کمال کا وسیلہ بنانے کا ہنر پا لیا تھا اور ریختہ گوئی کو تفنن طبع کی سطح سے اوپر اٹھا کر دردمندی اور تغزل، واردات و کیفیات کی شاعری بنا ڈالا تھا۔ نظیر نے اس میں عوامی زندگی کی وسعت اور چٹخارا پیدا کیا۔ غالب جب دلی پہنچتے ہیں تو سناٹا ہو چکا ہے، آواز ابھر رہی ہے تو

شاہ نصیر کی، اور پھر لکھنؤ کے اساتذۂ فن کی۔ دونوں کے ہاں تغزل کا نقطۂ ان ہے اور صنعت گری اور معنی آفرینی پر زور ہے۔ دونوں متاخرین فارسی گو شاعروں کی طرز اختیار کرنا چاہتے ہیں۔ لکھنؤ میں ناسخ نے صائب کی مذہب الکلامی کو برتنا چاہا اور تغزل اور عشقیہ مضامین کو چھوڑ کر اخلاقی اور خیالی مضامین کی طرف بڑھے۔ غالب کو یہ رنگ کچھ ہندستان کے فارسی گو شعرا کا سا معلوم ہوا ہوگا، جس میں نقل زیادہ ہے، دل کی لگی اور طبیعت کی اپج کم ہے لہٰذا انھوں نے فارسی شاعری کے متداول اسالیب میں سے نظیری اور عرفی اور ظہوری کو چنا اور ان کے رنگ کو اردو شاعری میں کھپانا چاہا۔ ان طرزوں کی کشش اس لیے اور بھی زیادہ ہوئی کہ معنی کے اعتبار سے غالب نے میر کی واردات و کیفیات اور ناسخ کے اخلاقی اور خیالی مضامین کے درمیان توازن قائم کرنے کی کوشش کی، یعنی شاعری کی بنیاد محض عاشقانہ مضامین پر ہی نہیں رکھی اور محض اخلاقی اور خیالی مضامین ہی کو اصل قرار نہیں دیا، بلکہ فکر اور فلسفیانہ لہجے کی مدد سے شاعری کا دائرہ وسیع کر دیا اور تغزل میں بھی ایک نئی معنویت پیدا کر دی۔ اس قسم کے مضامین کے لیے جن میں فکری تہ داری موجود ہو، ظہوری اور عرفی کا اندازِ بیان مناسب تھا اور نظیری کے تغزل میں اس نئی سرمستی کو کھپایا جا سکتا تھا۔ ظہوری اور عرفی دونوں تہ دار تمثالوں کے بادشاہ ہیں۔ کم لفظوں میں جہانِ معنی کو سمونا اور فکر کی کئی سمتوں اور جہتوں کو سمیٹ لینا اور کیفیات کی کئی سطحوں پر حاوی ہونا، نئی ترکیبوں اور نئے استعاروں ہی کے ذریعے سے ممکن تھا۔ ان امکانات کی طرف سب سے زیادہ بلیغ اشارے انھیں

بیدل کے ہاں ملے ہوں گے جن کی بنیاد پر غالب نے تہ داری اور ہمہ جہتی ترکیبوں اور مرکب استعاروں کو امتیازی طور پر اختیار کیا۔

غالب کی تقریباً سبھی ترکیبوں اور مرکب استعاروں میں یہی ہمہ جہتی تہ داری اور دور بینی کی کیفیت ملتی ہے، گویا ہر استعارے کے اندر اور کئی استعارے اور ہر کیفیت کے اندر اور کئی کیفیات سمو دی گئی ہیں اور پھر انھیں ملا کر ایک کر لیا گیا ہے۔ غالب کے ایک شعر کے کئی مطالب نکل آنے اور کئی کیفیات کی نشاندہی ہونے سے یہ بات اور بھی واضح ہو جاتی ہے۔ وہ کبھی کبھی استعاروں، تشبیہوں اور سیدھے سادے الفاظ میں بھی یہی تہ داری اور ہمہ جہتی ملحوظ رکھتے ہیں، یعنی بظاہر ایک لفظ یا ترکیب سے جو معنی نکلتے ہیں، ان کے بجائے دوسرے معنی مراد لے لیتے ہیں۔ ابہام کی اس نئی اور لطیف شکل سے غالب نے جگہ جگہ کامیابی اور لطافت کے ساتھ کام لیا۔

غالب کو لفظوں اور جملوں کی ظاہری اور زیریں لہروں کا عرفان حاصل ہے اور شعر میں ان دونوں سے باہمی تضاد یا تناؤ سے حسن پیدا کرتے ہیں۔ لفظ اپنے ظاہری معنی میں سادہ ہے، لیکن اس کے استعمال میں وہ کبھی کنایے سے کبھی طنز سے کبھی محاورے کی مدد سے کبھی کسی اور طریقے سے ایک ایسی زیریں لہر پیدا کر دیتے ہیں، جو اس کے ظاہری سیاق و سباق سے ٹکراتی ہے۔ غالب اس تقابل کو بڑی ہنرمندی سے برتتے ہیں، اور اپنے شعر میں ڈرامائی نقطۂ عروج اسی کی مدد سے پیدا کرتے ہیں۔ جہاں یہ تضاد بہت واضح ہو گیا ہے، وہاں قولِ محال کی صورت میں ظاہر ہوا ہے، جہاں اس کی لے مدھم رہی ہے، وہاں پر لطف ابہام کی شکل پیدا ہو گئی ہے پہلی

صورت کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے
مرے بتخانے میں، تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

(یہاں کعبے کا لفظ ظاہری معنی میں بت خانے کا مقابل ہے مگر زیریں لہر میں کعبے کو گویا اصل ایمان کا مظہر قرار دیا گیا ہے)۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

(کاغذی کا لفظ ظاہری معنی میں تصویر کے کاغذ پر ہونے کو ظاہر کرتا ہے، مگر زیریں لہر میں تلمیح کی طرف اشارہ مضمر ہے)۔

بفیضِ بیدلی نومیدیِ جاوید آساں ہے
کشائش کو ہمارا عقدۂ مشکل پسند آیا

ملنا ترا اگر نہیں آساں، تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

(ان دونوں اشعار میں آساں کے لفظ کے ساتھ بھی یہی صورت ہے)

اب دوسری صورت کی کچھ مثالیں دیکھیے :

ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے
غیر کو تجھ سے محبت ہی سہی

کون ہوتا ہے حریفِ مے مردافگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں، لیکن اے ندیم!
میرا سلام کہیو، اگر نامہ بر ملے

ایہام گو اور لفظی صنعت گری کے رسیا شعرا نے بھی لفظوں کے اس تضاد اور تخالف کو برتا، مگر وہ غالب کے انداز میں اس تضاد اور تخالف کو فکری معنویت بخشنے میں کامیاب نہ ہو سکے۔ اسی لیے ان کی شاعری کا بیشتر

حصہ کاریگری اور استادی کا مظاہرہ بن کر رہ گیا۔ غالب لفظ کو فکر اور معنی کے دائرے میں تصورات کے تضاد اور آہنگ کی مختلف صورتوں کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اسی لیے ہمیں پیچیدگی اور تہ داری کے ساتھ ہم آہنگی اور تضاد کی مدد سے ایک نئی رنگینی اور تاثر آفرینی بھی حاصل ہو جاتی ہے۔ اس کی مثالوں سے ان کے اردو کلام کا بیشتر حصہ بھرا پڑا ہے۔

اسی ضمن میں ان کے تخیل کی کارفرمائی بھی زیر بحث آتی ہے۔ تخیل کی بہت سی تعریفیں کی گئی ہیں۔ ان میں سے ایک تعریف یہ بھی ہے کہ قوت متخیلہ مختلف تصورات یا تصویروں کو نئی وحدتوں میں ڈھالنے کا نام ہے' اور نئی وحدتوں میں تشکیل کی ایک شکل یہ ہے کہ بظاہر غیر متعلق یا متضاد اشیا، تصورات یا تصویروں میں ہم آہنگی اور مماثلت کے پہلو، اور بظاہر مماثل اور ایک دوسرے سے مطابقت رکھنے والی اشیا، تصورات یا تصویروں میں فرق و امتیاز کے نقاط کی تلاش کی جائے اور پھر ان امتیازات اور مماثلتوں کی مدد سے نئی وحدتیں تراشی جائیں۔ غالب کے کلام میں تخیل کا یہ پہلو جابجا نظر آتا ہے:

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل   جو تری بزم سے نکلا، سو پریشاں نکلا

وہی اک بات ہے جو واں نفس یاں نکہتِ گل ہے   چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا

قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل   کھیل لڑکوں کا ہوا، دیدۂ بینا نہ ہوا

اس سے آگے بڑھ کر غالب کی قوت متخیلہ نئی وحدتوں کی تلاش میں لطیف اور نازک مرکبات تک پہنچتی ہے۔ ایک طرف تو مادی اشیا سے تصوراتی اور خیالی حد تک اور جذبے کی تجرید تک پہنچتے ہیں، اور دوسری طرف اس قسم کے مجرد تصورات اور خیالی تاثر پاروں کو مادی پیکر بخشتے ہیں۔ غالب مادی اور تجریدی اشیا اور تصورات کے باہمی امتزاج اور پیوند کاری سے نیا تاثر پیدا کرتے ہیں جس کی سب سے واضح مثالیں اس قسم کے اشعار میں ملتی ہیں:

دہانِ ہر بتِ پیغارہ جو زنجیرِ رسوائی ۔۔۔ عدم تک بے وفا چرچا ہے تیری بے وفائی کا
ہنوز اک پرتوِ نقشِ خیالِ یار باقی ہے ۔۔۔ دلِ افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا
دل گزرگاہِ خیالِ مے و ساغر ہی سہی ۔۔۔ گر نفس جادۂ سر منزلِ تقویٰ نہ ہوا

اس مادی اور تجریدی کیفیت کی آمیزش بلکہ متبادل وحدتوں کو ظاہر کرنے کے لیے غالب نے بعض تراکیب وضع کی ہیں مثلاً یک گلستاں نگاہ، یک بیاباں ماندگی یا حبابِ موجۂ رفتار۔ اس قسم کی ترکیبوں کے علاوہ تشبیہوں اور تمثال نگاری کے نمونوں میں بھی مادی اشیا کو مادی اشیا سے تشبیہہ دینے کے بجائے مادی شے کی تشبیہہ کسی مجرد یا غیر مرئی تصور یا کیفیت سے دی گئی ہے۔

کرے ہے بادہ ترے لب سے کسبِ رنگِ فروغ
خطِ پیالہ سراسر نگاہِ گلچیں ہے

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ ۔۔۔ اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے!
ہے عدم میں غنچہ محوِ عبرتِ انجامِ گل ۔۔۔ یک جہاں زانو تامل در قفائے خندہ ہے
سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی کیا قیامت ہے ۔۔۔ کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

مجرد اور مادی تصورات اور اشیا کی آمیزش سے غالب نے جو پیکر تراشے ہیں ان میں صوت، رنگ اور تجسیم کی حسن کاری پر زور دیا گیا ہے۔ غالب نے موسیقی اور مصوری سے جس لگاؤ کا اظہار کیا ہے، اس کا ثبوت ان تشبیہوں اور استعاروں سے فراہم ہوگا، جو انھوں نے ان فنون سے مستعار لیے ہیں۔ اعتبارِ نغمہ سے معنی آتش نفس کی تلاش تک جگہ جگہ اس قسم کے اشارے بکھرے ہوئے ہیں۔ یہی حال مصوری کا ہے۔ غالب رنگ اور نقش کے رسیا ہیں۔ اپنی تشبیہوں، استعاروں، تراکیب اور تمثال میں وہ مختلف رنگوں کا امتزاج پیش کرنا چاہتے ہیں، اور ان کی رنگینی سے ایک نظر نواز اور سکون بخش تاثر پیدا کرتے ہیں۔ یہ محاکاتی کیفیت اور مرقع کی سی شان، ان کے معاصرین میں کسی کے ہاں نہیں ملے گی۔

غالب کی تشبیہیں، استعارے، تمثال اور تراکیب کے تجزیے کے لیے ایک تفصیلی مقالہ درکار ہے، لیکن سرسری جائزے سے بھی یہ بات ظاہر ہو جائے گی کہ ان کو دو مختلف قسموں میں بانٹا جا سکتا ہے: ایک ساحل، سمندر، کوہ و دشت، نیستاں، برق، خرمن، شفق، مہر و ماہ و انجم، بیاباں، صحرا سے متعلق ہیں یعنی جن کا تعلق یا تو فطری مناظر سے ہے، یا کم سے کم کھلی فضا اور ایوان و در و بام سے باہر کی زندگی سے۔ اسی قسم میں رہگزر، جادہ، گزرگاہ، وغیرہ بھی ہیں جہاں رفتار کا تصور بھی شامل ہے۔ دوسری قسم ایوان و در و بام سے متعلق ہے، ان میں آئینہ خانہ، حجرہ، محفل، بزم، چراغاں، اور خاص طور پر گلشن (چمن، گلستاں) اور اس کے متعلقات کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔

چمن کو یہاں پائیں باغ کی سی حیثیت حاصل ہے۔ غالب کی تصویروں میں دوسری قسم کی تصویریں زیادہ ہیں، جن میں آرائش، نفاست اور لطافت کا وہ پورا اہتمام پایا جاتا ہے، جو مغل تہذیب کی خصوصیت سمجھے جاتے ہیں اس سیاق و سباق میں رشید احمد صدیقی کا وہ جملہ اور زیادہ بلیغ ہو جاتا ہے، جس میں اردو زبان، تاج محل اور غالب کو مغل تہذیب کی دین قرار دیا گیا ہے۔ مغلوں کے دورِ عروج میں تاج محل کی لطافت، نفاست، اور آرائش فارسی شاعری کی مشاطگی میں صرف ہو رہی تھی۔ مغلوں کے دورِ انحطاط میں یہ متاعِ بے بہا عوامی زبان کے ادب یعنی اردو کے حصے میں آئی اور اردو شاعری کا تاج محل بنانے کا شرف غالب کو حاصل ہوا۔

اس مقالے کا مقصد غالب کے شاعرانہ مرتبے کا تعین کرنا نہیں ہے، بلکہ صرف غالب کی اس تکنیک کا تجزیہ کرنا مقصود ہے جس سے غالب انداز بیان کا جادو جگاتے ہیں اور سوز و گداز، تصوف یا الذتیت کا سہارا لیے بغیر اپنی شاعری کو جاذبِ توجہ ہی نہیں دلنشین اور دلکش بنا دیتے ہیں۔ اس کا ایک اہم وسیلہ وہ استعجاب اور حیرت پیدا کرنا ہے، جو متضاد فکری اور معنوی لہروں کے ذریعے ظہور میں آتی ہے۔ غالب نے اپنی شاعری کی بنیاد سوز و گداز، تصوف یا الذتیت پر نہیں رکھی، رعایت لفظی یا صائب کے مذہب الکلامی اور اخلاقی مضامین پر بھی نہیں رکھی، بلکہ ان دونوں کے درمیان ایک حدِ اوسط قائم کی اور زندگی کے اسرار و معارف پر ایک فلسفیانہ انداز سے نظر ڈال کر ان کے درمیان باہمی تخالف، تضاد اور تقابل پیدا کر کے استعجاب کے

ذریعے جمالیاتی کیف پیدا کیا ہے۔ اس ضمن میں مطالب کو سکیڑ کر ایک ترکیب یا مرکب استعارے یا تمثال میں سمونے کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ جو واقعی الفاظ کو گنجینۂ معنی کا طلسم بنا دیتی ہے اور انھیں نئی پیچیدگی، تہ داری اور رنگا رنگی عطا کرتی ہے۔ یہی استعجاب پیدا کرنے کے لیے وہ لفظوں کی ذو معنوی لہروں سے کام لیتے ہیں۔ وہ اکثر اپنے شعر کی بنیاد کسی ایسے لفظ پر رکھتے ہیں جس کے ظاہری معنی کچھ اور ہیں، لیکن جذباتی یا معنوی اعتبار سے موج تہ نشین کی طرح دوسرے معنی بھی اس میں پنہاں ہوتے ہیں اور ان دونوں کے تضاد یا اختلاف سے وہ اپنے اشعار میں استعجاب کی لطیف کیفیت پیدا کر لیتے ہیں۔ اسی ضمن میں وہ خیالات یا مضامین کے سلسلے کی کئی کڑیاں چھوڑ جانے کی تکنیک بھی استعمال کرتے ہیں۔ کبھی مختلف النوع تصوّرات یا اشیا کو تخیل کی اعلیٰ سطح پر اس طرح ترکیب دیتے ہیں کہ ان سے نئی وحدتوں کا ظہور ہوتا ہے اور قاری کے لیے لطیف طور پر حیرت و استعجاب کا باعث بن جاتا ہے۔ اس سیاق و سباق میں غالب کا یہ شعر نئی معنویت اختیار کر لیتا ہے:

مری ہستی فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے
جسے کہتے ہیں نالہ، وہ اسی عالم کا عنقا ہے

غالبؔ : نئی داخلیت کی آواز

غالبؔ نے اردو شاعری کو ایک نیا فکری کردار بخشا۔ وہ ایک روایت پرست دور میں انوکھی انفرادیت اور روایت کے احساس سے آشنا انفرادیت لے کر اٹھے اور تاریخ کے دوراہے پر اپنا نقش قدم چھوڑ گئے اور ایک نئی روایت قائم ہو گئی۔ غالبؔ کے اس کارنامے کی نوعیت کیا ہے؟ کیا ہم غالبؔ کو اردو شاعری کا حاصل قرار دے سکتے ہیں؟

غالبؔ سے قبل اور خود غالبؔ کے عہد میں اردو شاعری دو میلانات سے خالی نہیں رہی۔ یا تو تصوّف کی ماورائی پرچھائیوں نے اسے اپنے دامن میں لے لیا ہے یا اس میں داخل وہ دلدوز خلوت ہے جہاں صرف ذات کا گزر ہے، کائنات کا نہیں۔ اپنی ہستی کے عکس سے یہ آئینہ خانہ معمور ہے۔ لیکن اجتماعی شعور اور مجلسی

آہنگ کا نشان نہیں ملتا۔ اس میں شک نہیں کہ تصوّف اس دور میں غالب فلسفہ حیات تھا اور داخلیت اور خارجیت کی اس کی تنگنائے میں ماورائے ذات کا پرتو کہیں کہیں نظر آجاتا ہے لیکن غالب کی آواز سایوں کی اس سرزمین کے لیے نئی تھی۔

غالب اردو شاعری میں نئی داخلیت کا تصور لے کر داخل ہوئے۔ یہ داخلیت نہ میر کی طرح تنگ ہے اور نہ میر درد کی طرح متصوفانہ۔ اس کا دائرہ اس قدر وسیع ہے کہ کائناتی اور مجلسی شعور اس کے لیے اجنبی نہیں ہیں۔ اپنی شخصیت اور داخلیت کو بھولے بغیر غالب نے شاعری میں فکری کردار کو راہ دی۔ اس کے نزدیک خیال اور جذبے میں کوئی خلیج نہیں۔ فکر اور تاثر، ادراک اور احساس ایک ہی عمل کے دو جزو ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ فلسفیانہ آہنگ کے باوجود غالب شاعری کے حسن اور جمالیاتی نکھار سے غافل نہیں رہتے۔

یہ نئی داخلیت ان کے تصور غم میں سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ عشق کی طرح غم بھی ہمارے احساسات میں سب سے زیادہ طاقت ور اور بھرپور احساس ہے۔ غالب نہ میر کی طرح افسردگی اور قنوطیت سے لذت لیتے ہیں اور نہ ہی ان سے فرار اختیار کرتے ہیں۔ ہر اہل نظر کی طرح غالب نے بھی غم کو حیات انسانی کا ایک ضروری جزو سمجھا ہے، جسے زندگی سے مکمل طور پر خارج کیا جا سکتا ہے اور نہ اسے حیات کا بدل سمجھا جا سکتا ہے یہ نئی داخلیت غالب کے اسی احساس پر قائم ہے۔ اسی بنیاد پر وہ ایک طرف تمام عقیدوں، تصوروں اور مسلّمات پر "صحت مند تشکیک" کا اظہار کرتے ہیں اور دوسری طرف زندگی کی شکستوں

سے ہار ماننے کی بجائے اسے ایک ایسا کھیل سمجھتے ہیں جس کی ہار میں بھی مزہ ہے اور جس کا لطف یہی ہے کہ دکھ درد اور ناکامی کے امکانات کے باوجود جستجو اور کاوش جاری رہے۔ یہی ان کے کلام میں مزاح اور طنز کی چاشنی کا راز ہے کاوش کی لذت اور حقیقت پسندی کا احساس ان اشعار میں ملاحظہ کیجیے۔

سراپا رہینِ عشق و ناگزیرِ الفت ہستی　　عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

نہ لائے شوخیٔ اندیشہ تابِ رنجِ نومیدی　　کفِ افسوس ملنا عہدِ تجدیدِ تمنا ہے

طبع ہے مشتاقِ لذت ہائے حسرت کیا کروں　　آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے

مدعا محوِ تماشائے شکستِ دل ہے　　آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

غم کا یہ فلسفیانہ ادراک زندگی کے ایک نئے تصور کا باب وا کرتا ہے۔ یہاں شاعری صرف داخلی محرومی کے دائرے یا روایتی اسلوب کی حد بندی میں گھر کر نہیں رہ جاتی بلکہ اس کے رشتے وسیع تر حقیقتوں سے ملتے ہیں۔ کائناتی آہنگ کی گونج عام انسانی وجود کے مسائل کی آواز اس قدر دل نشیں انداز میں غالب سے پہلے اردو شاعری میں کبھی سنائی نہیں دی۔

اس نئی داخلیت میں خیال اور فکر کو تازہ اور تابناک جذبے کی شکل میں ڈھال لینے کا گر بھی پوشیدہ ہے یہی وجہ ہے کہ غالب کا جذبہ روایتی کے بجائے انفرادی ہے۔ یہی سبب ہے کہ وہ مسلمات پر شبہ کر کے ایسی حقیقتوں تک پہنچنے کی کوشش

کرتے ہیں جن تک ذاتی تجربے سے رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ غالب نے شعر کو ذاتی تجربے کی روشنی بخشی اور ایک ایسے ادراک کے دروازے کھول دیے جس میں انفرادی تجربے کی تابناکی ہے۔ شکستِ آرزو کے دردانگیز تماشے کے باوجود ان کے کلام میں اس بازیچۂ اطفال، میں پوری آرزومندی اور حسرتِ تعمیر، کے ساتھ شریک ہونے کا حوصلہ ملتا ہے۔

غالب نے اردو شاعری کو صرف سوچنے کی قوت نہیں بخشی بلکہ شکستوں اور ناکامیوں سے بالاتر ہو کر زندگی گزارنے کا ولولہ دیا۔ بندھے ٹکے مسلّمات کے باوجود نئی طرز اختیار کرنے اور انفرادی احساس اور فکر پر اعتماد کرنے کا پیام دیا اور کائنات کے بارے میں ایسی صحت مند تلاش اور جستجو کا جذبہ بخشا جو قدیم سچائیوں پر قانع نہیں ہوتا بلکہ اپنی شخصیت کے خلوص اور احساس کی سچائی کی متاعِ قلیل لے کر بازارِ کائنات کی ساری حقیقتوں میں کھرے کھوٹے کا پتہ لگانے خود ہی نکلتا ہے۔

فلسفۂ فکر کے اعتبار سے نہ تو غالب کو اسلامی مفکر کہا جاتا ہے، نہ صوفی نہ ان کے پاس کوئی بنیادی فلسفہ تھا جس کی ترویج ان کی زندگی کا مقصد ہو لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ سیدھے سادے لفظوں میں ہم ان کے کلام کے سارے فکری سرمائے سے انکار کر دیں۔ غالب نے ایک خط میں لکھا ہے:

"بندہ پرور — میں تو بنی آدم کو مسلمان ہو یا ہندو عزیز رکھتا ہوں اور اپنا بھائی کہتا ہوں۔ دوسرا مانے یا نہ مانے —" ایک اور جگہ لکھتے ہیں "میں موحد ہوں۔ ہمیشہ تنہائی اور سکوت میں یہ کلمات میری زبان پر جاری رہتے ہیں "لا الہ الا اللہ لا موجود الا اللہ لا مؤثر فی الوجود الا اللہ۔"

ان اشاروں سے کم از کم یہ ضرور پتہ چلتا ہے کہ غالب کا ذہن فرقہ اور گروہ کے تنگ دائروں میں سوچنے کے بجائے وسیع انسانی برادری کی سطح پر سوچتا تھا اور ان کا فکری موضوع مسلمہ حقیقتوں کی حد بندی میں اسیر نہیں بلکہ ان کا موضوع انسانیت دوستی اور عام فلسفیات حقائق کی جستجو ہے۔

یہی ابدی جستجو غالب کی سب سے عظیم میراث ہے اور اسی لگن، جذباتی خلوص اور نئی داخلیت اور تازہ اسلوب انفرادیت کے تصور نے دیوان غالب کو نئی نسل کی انجیل بنا دیا ہے جس طرح وہ نئی نسل کی افسردگی، تشکیک، کلبیت اور شکست خوردگی میں شریک ہوتے ہیں اور سہارا دیتے ہیں۔ اس طرح اردو کا کوئی دوسرا شاعر شریک نہیں ہوتا۔ کسی شاعر کے لیے کیا اس سے زیادہ عظیم مرتبہ کوئی اور بھی ہو سکتا ہے۔

غالب کا شعری آہنگ

فن احساس جمال کی ترسیل ہے پڑھنے والے میں استعجاب اور انبساط کی جمالیاتی کیفیات بیدار کرنے کے لیے فن کار مختلف حربے استعمال کرتا ہے بڑا فن کار کبھی محض اظہار پر قناعت نہیں کرتا ترسیل کی ہفتخواں کو نت نئے اور انوکھے طریقوں پر طے کرتا ہے۔ غالب سے قبل اردو شاعری میں رس اور کیفیت کے دو اسلوب رائج تھے جن کے بل پر شاعر پڑھنے والوں کو اپنی طرف کھینچ سکتا تھا ایک وہ جسے سوز و گداز سے تعبیر کیا جاتا تھا جسے میر نے بڑی خوبی سے برتا اسی کوچے سے ایک راہ تصوّف کی طرف جاتی تھی دونوں صورتوں میں شاعر کو اپنی واماندگی اور حرماں نصیبی کی بنا پر پڑھنے والوں کی ہمدردیاں حاصل اور ایک طرح کی ہم آہنگی قائم ہو جاتی تھی۔ دوسرا اسلوب

جرأت کا تھا جس میں جسمانی لذت کا جادو تھا۔ یہ ہمدردی نہیں مزے کی مدد سے قاری کی تسخیر کا عمل تھا۔

غالب فن کے بارے میں یہ رائے رکھتے ہیں "پہلے دل گداختہ پیدا کرے کوئی"، لیکن انھوں نے اپنے فن میں جمالیاتی کیفیت بیدار کرنے کے لیے محض دل گداختہ پر قناعت نہیں کی۔ فن کا ارتقا سادگی سے پیچیدگی کی سمت ہوتا ہے۔ میر کا فن سادہ ہے شخص حالات سے نبرد آزما ہے اور زمانہ انسان کے مقابل ہے زندگی کے پنجہ و ناخن انسانی ارمانوں کے خون سے تر بتر ہیں غالب اس عمل میں تضاد اور ٹکراؤ سے پیچیدگی پیدا کرتے ہیں زندگی صفحۂ تاریک نہیں بلکہ ہزار ہا اداؤں کے ساتھ جلوہ ساماں ہے ہر طرف حسن ہے خیر و برکت کی روشنی اور نشاط کی مستی بکھری ہوئی ہے لیکن اس قدر شوخ و شنگ پس منظر میں وہ اپنی محرومی بلکہ انسان کی تہی دستی اور حرماں نصیبی کی تصویر پیش کرتے ہیں۔

جمالیات کا ایک اہم اصول قاری میں تکمیل کے احساس کو بیدار کرنا ہے غالب کبھی تکمیل کا یہ احساس محض SYMMETRY یا ہم آہنگی کے ذریعہ پیدا نہیں کرتے بلکہ تخالف اور CONTRAST کی مدد سے پیش کرتے ہیں یعنی زندگی کی برکت، نشاط اور مستی کا جاں فزا تصور جب قاری کی وجد آفریں کیفیت پیدا کر رہا ہو عین اس وقت انسانی نارسائی محرومی اور واماندگی کی دردناک تصویر ابھارتے ہیں اور اچانک طلسم کو توڑ کر استعجاب کی کیفیت پیدا کرتے ہیں یہی ان کی جمالیاتی کیفیت آفرینی کا بنیادی حربہ ہے۔

شاعری کی ہر سطح پر تخالف CONTRAST کا یہ عمل برتا گیا ہے خیال، اور نفس مضمون کی سطح پر یہ کش مکش آرزو اور شکست آرزو، نشاط و نارسائی کی شکل میں بہت نمایاں ہے جس کی طرف غالب کے ہر اہم نقاد نے اشارہ کیا ہے غالب کا غم زندگی کو نہ ورق سادہ جانتا ہے نہ کلبۂ احزاں وہ اس کے حسن کا معترف ہے البتہ شکست آرزو کے سارے اذیت ناک تجربوں کے باوجود آرزو سے باز نہیں آتا اور زندگی کے کھیل کو درد و داغ جستجو و آرزو جانتا اور آرزومندی کو عین حیات جانتا ہے برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرتا ہے اور طواف کوے ملامت کا رخ کرتا ہے۔ اس ٹکراؤ سے غالب اپنی انفرادیت کی کج کلاہی اور انسان کے ناقابل تسخیر عزم اور ارمان کی بہترین صلاحیتوں کا اظہار کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

اس کی ادنیٰ مثال ان کے ہاں انسانی عظمت کے تصور اور انسان کی بے بضاعتی اور اس کی خواری کے تصورات میں موجود ہے۔

انداز بیان کی سطح پر ان کی تراکیب میں یہی تخالف اور CONTRAST موجود ہے ان تراکیب میں وہ مرکب تصویر پاروں کا استعمال کرتے ہیں اور ان کی مدد سے وہ یک جہتی یا یک رنگی تصویر نہیں بناتے ان کی تصویر ہمیشہ دو یا دو سے زیادہ باہم متضاد تصویر پاروں سے مرکب ہوتی ہے۔ ان تصویر پاروں کے انتخاب میں وہ محض تخالف اور تضاد ہی ملحوظ نہیں رکھتے بلکہ اکثر مختلف حیات کے حاصل کردہ تاثرات کو یک جا کر دیتے ہیں واماندگی کو ابر بیاباں اور نگہ کو صبر گلستاں کی مدد سے ادا کیا کرتے ہیں جوشِ قدح سے بزمِ چراغاں

۶۸۸۱

ہوتی ہے اور شمع دلیل سحر بنتی ہے اور فرصتِ ہستی کو نظر سے ناپا جاتا ہے۔

غالب کو تخالف کا یہ عمل اس قدر محبوب ہے کہ جہاں تمثال اور تصویر پاروں میں باہمی تضاد موجود نہ ہو وہاں وہ ایسے الفاظ کو استعمال کرتے ہیں جن میں بظاہر تضاد نہ ہو لیکن یا تو اندازِ بیان اور سیاق و سباق سے تضاد پیدا کر دیا گیا ہو یا ان کے معنی کا ایک رخ ایسا بھی ہو جو تضاد رکھتا ہو وہ لفظوں کو محض ان کے ظاہری معنوں میں استعمال نہیں کرتے بلکہ ان معنوں کی زیریں لہر کا بھی خیال رکھتے ہیں زندگی کے گزرنے کے ساتھ رہ گزر کی یاد۔ ترا بیمار برا کیا ہے گر اچھا نہ ہوا۔ میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا اس کی محض چند مثالیں ہیں۔

تشبیہ اور استعارے میں بھی غالب کا بنیادی حربہ تخالف کی مدد سے پیدا کردہ ہم آہنگی ہے استعارے کو شعری صنعتوں کا شہنشاہ کہا گیا ہے کیونکہ وہ اپنی چھوٹی سی اقلیم میں جہانِ معنی سمو سکتا ہے اور اس کی قدرت اور رسائی لامحدود ہے۔ تشبیہ و استعارہ دونوں میں غالب سادگی اور یک جہتی پر اکتفا نہیں کرتے اکثر شے کو شے سے استعارہ نہیں کرتے ایک شے کی تشبیہ دوسرے شے سے دینے کے بجائے ایک پورے واقعے، صورت حال یا کیفیت کو دوسرے واقعے صورت حال یا کیفیت سے پیدا ہونے والے تاثر سے مماثل قرار دیتے ہیں رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے حباب موجۂ رفتار ہے نقش قدم میرا

موجۂ گل سے چراغاں ہے گزرگاہ خیال

تشبیہ و استعارے میں تخالف اور CONTRAST غالب کبھی معنی اور

خیال کی مدد سے پیدا کرتے ہیں کبھی سیاق و سباق سے کبھی ان کے مختلف حاسوں سے تعلق کی بنا پر اور کبھی ان کے محاکاتی تاثر کی مدد سے۔

یہ CONTRAST ان کے انداز بیان ہی کا نہیں ان کی شخصیت اور شاعری کا بھی جزو اعظم ہے ان کی شاعری کا لب و لہجہ، جمالیاتی تاثر اور کیف آفرینی کا بنیادی جوہر یہ ہے کہ وہ سادہ جذباتیت میں فکر کی پیچیدگی اور تہہ داری پیدا کرتے ہیں وہ زندگی کی چیرہ دستیوں کی بے محابا تصویر کشی کرتے ہیں لیکن شکست آرزو کے اس تماشے سے حزن و اندوہ حاصل کر کے قانع نہیں ہوتے بلکہ شکست آرزو کے باوجود تازہ حوصلہ اور نئی آرزومندی کے لیے ذوق نمو حاصل کرتے ہیں اس اعتبار سے وہ ان چند فن کاروں میں ہیں جو زندگی کو اس کی ستم گری اور جفا پیشگی کے باوجود عزیز رکھتے اور قبول کرتے ہیں۔

غالب کے فکر و فن میں یہ تضاد کیوں ہے تخالف سے اس لگن اور وابستگی کا کیا راز ہے؟ غالب امیرزادے تھے امیرزادوں کی طرح زندگی بسر کرنے کے آرزومند تھے امیرزادوں کی روش ان کے اقدار و خیالات سے متاثر تھے۔ ان کے ہاں عیش پسندی، لذت کوشی اور حسن پرستی اسی راہ سے آئی مگر یہ گروہ ایسا تھا جس کا ماضی تھا مستقبل نہ تھا اس لیے اس گروہ سے ہم آہنگ شاعر کے لیے نغمہ طرب کی گنجائش نہ تھی یاد ماضی یا لفظی صناعی کا شغل کافی تھا یا مایوسی اور حرماں کا درد و الم۔

غالب کو حالات نے امیرزادہ نہ بننے دیا اسی لیے وہ محض یاد ماضی، حزن و حرماں یا لفظی صنعت گری یا محض لذت جسمانی کے شاعر ہی نہ بن سکے اور

کم سے کم اپنے طبقاتی دائرے کے CIRCUMFRENCE محیط پر کھڑے ہو کر انھوں نے ان حقیقتوں کی بھی جھلک دیکھی جو افق پر آنے والی قدروں کی شکل میں بکھر رہی تھیں جن سے زندگی کے حسن اور توانائی میں اضافہ ہوگا مگر آنے والی زندگی کے حسن و توانائی میں امیرزادوں کے اس گروہ کا قصہ نہ ہوگا۔ جس سے غالب کا تعلق تھا۔ کیا عجب ہے کہ غالب کے فکر و فن میں تخالف دوستی اور ان کے نشاط و نارسائی کے احساس کا راز ان کے اسی طبقاتی کردار میں پوشیدہ ہو جس نے انھیں اس دور کی عبرت و عظمت کا مرقع بنا دیا ہے۔

غالب کا نثری آہنگ

اسلوب مطلق نہیں اضافی اصطلاح ہے۔ اس کے حسن کا دارو مدار اس کے باطنی ربط و ترتیب پر نہیں بلکہ متعلقہ صنف اور اس کے ذریعے ادا ہونے والی کیفیت اور نفسِ مضمون سے مطابقت اور ہم آہنگی پر ہے۔ جو اسلوب جس قدر کیفیت اور وضاحت کے ساتھ متعلقہ نفسِ مضمون کو ادا کر سکے وہ اتنا ہی کامیاب کہا جائے گا۔ نثری اسلوب میں یہ اضافی پہلو نظم سے کہیں زیادہ ہے کیونکہ نثری اصناف رنگا رنگی اور اختلافِ مزاج کے اعتبار سے نظم کے اصناف سے کہیں زیادہ بھی ہیں اور زیادہ متنوع بھی۔ جو نثری اسلوب ناول کے لیے موزوں ہوگا وہ علمی فلسفیانہ تحریروں کے لیے موزوں قرار نہیں دیا جا سکتا۔ نفسیاتی ناول کے لیے جو اسلوب موزوں ہوگا وہ تاریخی ناول کے لیے نامناسب ٹھہرے گا

البتہ نثری اسلوب کی پرکھ میں وضاحت اور ربط کو کیفیت اور رنگینی پر یقیناً فوقیت حاصل ہوگی۔ اچھی نثر کا کیفیت اور رنگینی سے عاری ہونا لازم نہیں، لیکن یہ اس کی اولین اقدار نہیں ہو سکتیں۔ نظم میں کیفیت کو وضاحت اور ربط دونوں پر اوّلیت حاصل رہتی ہے۔ نثر میں وضاحت اور ربط مقدم ہیں ــــ کیفیت ان کا نتیجہ ہو سکتی ہے، ان کا سبب نہیں بن سکتی۔

نثر کا لفظ گمراہ کن سا ہے۔ پہلے یہ خیال آتا ہے کہ نثر بول چال کی زبان ہے، موٹی جھوٹی، کھردری، بے ربط۔ نحوی ترتیب سے جڑے ہوئے فقرے اور جملے ہی نثر ہوتے ہیں، وہ بھی ایسے فقرے اور جملے جن پر روزمرہ کی مُہر ہو اور جنھیں قبولِ عام کی سند حاصل ہو۔ اسی لحاظ سے نثر کے عروج کو جمہوری دور کی دین کہا گیا ہے۔ یورپ کے صنعتی انقلاب نے جب اعلیٰ ادب کی زمام اعلیٰ طبقوں کے بجائے درمیانہ طبقہ کے تاجر اور ملازمت پیشہ لوگوں کے ہاتھ میں دے دی (جنھیں اس دور میں 'عوام' کے لقب سے یاد کیا جاتا تھا اور جو اب 'بورژوا' یا 'پٹی بورژوا' کہلائے جانے لگے) تو کلاسیکی شاعری کی جگہ ناول کا رواج ہوا اور نثر تخلیقی اظہار کا وسیلہ بن کر ادب کی صنف میں شمار ہونے لگی۔ اس سے قبل یورپی نثر کو، تخلیقی اظہار کا یہ اعزاز حاصل نہ تھا۔ اس توجیہہ سے لگتا ہے کہ نثر نظم کے مقابلہ میں زیادہ براہِ راست، کھردرا اور سادہ طرزِ اظہار ہے۔ یہ بات بڑی حد تک صحیح بھی ہے مگر ادھوری ہے کیونکہ ہر زبان کی نثر میں نہایت رنگین اور شاعرانہ نمونے بکثرت ملتے ہیں۔ خصوصاً جاگیردارانہ دور میں پروان چڑھنے والی زبانوں کے ادب میں۔ خود اردو ادب میں رنگین، شاعرانہ، سجیلی، رسیلی نثر کے کیسے کیسے نمونے موجود ہیں جو کیفیت، جوش اور رنگینی میں اچھی سی

اچھی شاعری سے پہلو مارتے ہیں۔ ایسی نثر بھی ہے جسے اچھی نثر کے بجائے بری نظم کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔ یوں بھی اردو ادب پر جاگیر دارانہ مزاج کی آراستگی اور رومانیت کچھ ایسی چھائی رہی ہے کہ ہمیں وضاحت اور قطعیت، ربط و ترتیب کے مقابلے میں کیفیت، رنگینی اور بھراؤ زیادہ عزیز رہا ہے۔

غالب نے ۱۸۵۰ء کے لگ بھگ اردو نثر لکھنا شروع کی۔ ان کی اردو نثر چند تقریظوں کو چھوڑ کر ان کے اردو رقعات تک محدود ہے جن کی تصنیف کا سبب الطاف حسین حالی نے یہ بتایا ہے کہ وہ تاریخ نویسی کی خدمت پر مامور کیے گئے اور "مہر نیم روز" لکھنے میں ہمہ تن مصروف ہو گئے۔ وہ "فارسی نثر میں اکثر فارسی خطوط جن میں قوت متخیلہ کا عمل اور شاعری کا عنصر نظم سے بھی کسی قدر غالب معلوم ہوتا ہے، نہایت کاوش سے لکھتے تھے۔ پس جب ان کی ہمت "مہر نیم روز" کی ترتیب و انشا میں مصروف تھی ضرور ہے کہ اس وقت ان کو فارسی زبان میں خط و کتابت کرنی اور وہ بھی اپنی طرز خاص میں شاق معلوم ہوئی ہو گی"۔ (یادگار غالب، نثر اردو)۔ غالب ایک خط میں لکھتے ہیں:

> "زبان فارسی میں خطوط کا لکھنا پہلے سے متروک ہے۔ پیرانہ سری اور ضعف کے صدموں سے محنت پژوہی اور جگر کاوی کی قوت مجھ میں نہیں رہی۔ حرارت غریزی کو زوال ہے"۔

یہاں اس بحث کا موقع نہیں کہ غالب نے اردو رقعات کب اور کیوں لکھنے شروع کیے۔ البتہ ان خطوط پر غور کرنے سے یہ اندازہ ضرور ہو گا کہ انھیں تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے وہ ٹکڑے جو کسی علمی مسئلے کی وضاحت یا کسی شعر کا مطلب سمجھانے کے لیے لکھے گئے ہیں۔ ان میں سے اکثر اقتباسات مرزا محمد عسکری نے "ادبی

خطوط غالب" میں یک جا کر دیے ہیں۔ دوسرے وہ ٹکڑے ہیں جن کا انداز بیانیہ ہے یا معلوماتی۔ مثلاً اپنے دیوان کی طباعت اور متعلقہ امور کے سلسلے میں خط و کتابت۔ تیسرے وہ ٹکڑے ہیں جن میں غالب کی شخصیت کا بھرپور اظہار ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ نثری اسلوب کے سلسلے میں تیسری قسم کے اقتباسات ہی زیر بحث آئیں گے اور ان اقتباسات کو سامنے رکھ کر یہ دیکھنا ہوگا کہ (۱) غالب کے سامنے فارسی اور اردو نثر کے کونسے نمونے موجود تھے اور ان کی ادبی خصوصیات کیا تھیں (۲) غالب نے ان اسالیب سے کیا کچھ لیا اور کس حد تک ان پر اضافہ کر کے نثری اسلوب کی نئی روایت قائم کی اور (۳) غالب نے اپنے نثری اسلوب میں وضاحت، ربط، کیفیت اور لطف پیدا کرنے کے لیے کونسی تدابیر اور کونسی تکنیک برتی ہیں۔ یہی زیر نظر مقالہ کا دائرہ بحث ہے۔

غالب کے سامنے ۱۸۵۰ء تک جو اہم فارسی اسالیب موجود تھے۔ ان میں ایک ابوالفضل کا تھا دوسرا اورنگ زیب عالم گیر کا۔ گو ان کے ساتھ ساتھ ظہوری، نعمت خان عالی اور بیدل کے نثری اسلوب کا تذکرہ بھی واجب ہے مگر ابوالفضل اور عالم گیر کے نثری اسالیب عہد آفریں ثابت ہوئے۔ ابوالفضل کی نثر میں سجاوٹ اور جمال ہے۔ عالم گیر کی نثر مقابلۃً زیادہ واضح اور قطعیت سے مالا مال ہے۔ ابوالفضل تخیل اور مضمون آفرینی کا قائل ہے۔ عالمگیر ان سے خاصہ بے نیاز ہے۔ لیکن ان تمام اسالیب کا سراغ غالب کی فارسی نثر میں تلاش کرنے سے پہلے حالی کا یہ بیان پیش نظر رکھنا لازم ہے۔

> متاخرین میں ابوالفضل، ظہوری، طاہر وحید اور جلال اے طبا طبا بڑے نثار مانے جاتے ہیں۔ مرزا بیدل کی نثر اگرچہ ان کی نظم کی طرح ایک دوسرا عالم رکھتی ہے مگر وہ بھی اپنی شان اور آن بان میں بے نظیر ہے۔

اگر یہ بات تسلیم کرلی جائے (اور ضرور تسلیم کرنی چاہیئے) کہ مرزا نے متاخرین کی طرز انشا پردازی سے استفادہ کیا ہے تو بھی متاخرین کی نثروں میں مرزا کی طرز کا سراغ لگانا ایسا ہی ہے جیسا تخمی آم میں پیوندی آم کا مزہ ڈھونڈھنا۔

تقریباً ساٹھ برس گزرے کہ لکھنؤ کے ایک نہایت لائق آدمی نے مرزا کی نثر کی نسبت یہ بات کہی تھی کہ شیخ ابوالفضل اور مرزا بیدل دونوں کے اسٹائلوں سے کچھ کچھ مختلف باتیں اخذ کر کے ایک جدا اسٹائل پیدا کیا گیا ہے۔ لیکن جب مرزا کی نثر کا ان دونوں کی نثروں سے مقابلہ کیا جاتا ہے تو مرزا کی کوئی ادا ان کی طرزِ ادا سے میل نہیں کھاتی"۔

("یادگار غالب": نثر فارسی)

غالب کی فارسی نثر کا اسلوب یہاں خارج از بحث ہے۔ یوں بھی ابوالفضل کے تخیل اور مضمون آفرینی کے انداز سے غالب کی اردو نثر کو کوئی علاقہ نہیں۔ غالب کے بارے میں رشید احمد صدیقی کا نہایت کلاسیکل جملہ ہے کہ غالب نے اردو شاعری کو اپنا نسب نامہ دیا۔ یعنی اس کا رشتہ ترک اور ایرانی روایت سے جا ملایا۔ مگر اس جملہ کی بلاغت غالب کی اردو شاعری تک محدود ہے۔ اردو نثر کا کوچہ اس سے بالکل جداگانہ ہے۔

اردو نثر کی روایت پر نظر ڈالیے تو "کربل کتھا" اور "داستانِ مہر افروز و دلبر"، "رانی کیتکی کی کہانی" سے قطع نظر اس دور میں فورٹ ولیم کالج اور دلی کالج کے گرد جو نثر پروان چڑھ رہی تھی صرف وہی غالب کے پیش نظر رہی ہوگی۔ فورٹ ولیم کالج

کی کتابوں بالخصوص میر امّن کی "باغ و بہار" کے نثری اسلوب کا ذکر آگے آئیگا۔ یہاں غالب کے سفر کلکتہ اور اس کے ادبی اثرات کا ذکر ضروری ہے۔ ابو الکلام نے غلام رسول مہر کی کتاب "غالب" کے حواشی میں مرزا کے سفر کلکتہ کو ان کی ادبی زندگی کا بڑا اہم موڑ قرار دیا ہے اور ان کی نثر کی سادگی کے سلسلے میں میر حسن علی کے VICAR OF WAKEF-IELD. کے اردو ترجمہ کا بھی ذکر کیا ہے۔ میر حسن علی لندنی کے نام سے مشہور تھے۔ اودھ کے ریزیڈنسی وکیل تھے اور ۱۸۱۴ء یا ۱۸۲۴ء میں ADISCOMBE ادیس کومب میں اردو پڑھاتے تھے۔ ان کی انگریز بیوی شہزادی آگسٹا کی ملازم تھیں۔ یہ بارہ برس لکھنؤ میں رہنے کے بعد واپس ولایت چلی گئیں اور دو جلدوں میں شمالی ہندستان کے مسلمانوں کی تہذیب و تمدن کے بارے میں OBSERVATIONS ON THE MUSSUIMANS OF INDIA(LONDON 1832) کے نام سے ایک ضخیم کتاب شائع کی جو اس دور کی اہم ترین تہذیبی دستاویزوں میں شمار کی جاتی ہے۔ انہیں میر حسن علی نے گولڈ سمتھ کے ناول VIC-CAR OF WAKEFIELD کا اردو ترجمہ کیا تھا۔ جو آسان زبان میں تھا۔ اس کے علاوہ یوسف خاں کمبل پوش ۱۸۳۷ء میں انگلستان گئے تھے ان کا مطبوعہ سفرنامہ نیشنل لائبریری کلکتہ میں موجود ہے۔ نثری اسلوب سادہ اور رواں ہے۔ اس سفرنامے کا کچھ حصہ "ماسٹر رام چندر" کے "محب ہند" مورخہ پہلی نومبر ۱۸۴۹ء میں شائع ہوا۔ خواجہ احمد فاروقی نے "ماسٹر رام چندر" مصنفہ صدیق الرحمٰن قدوائی کے مقدمہ میں غالب کے ادبی مزاج کی تشکیل میں کلکتہ سے زیادہ دہلی کی فضا کو اہم قرار دیا ہے۔ ان کے نزدیک "غالب کے ہاں جو مغرب کی خیر و برکت کا احساس انگریزوں کے علم و آئین کی تعریف ملتی ہے۔ وہ بھی دراصل مولانا ابو الکلام آزاد کی صراحت کے خلاف کلکتہ سے زیادہ دہلی کی فضا کی

پروردہ ہے (صفحہ ۲۵)

غالب کے طرزِ فکر اور ادبی مزاج کی تشکیل کا رشتہ کلکتہ اور VICAR OF WA-KEFIELD. کے اردو ترجمے سے ہے یا دہلی اور دلی کالج سے۔ اس کے بارے میں کوئی قطعی نتیجہ نکالنا دشوار ہے۔ البتہ یہ مسئلہ اہم ہے کہ آسان نثر لکھنے کی طرف غالب کیوں راغب ہوئے اور اس دور میں آسان اردو نثر کے جو نمونے موجود تھے۔ ان سے غالب کے نثری اسلوب کا کوئی تعلق قائم کیا جا سکتا ہے یا نہیں؟

غالب کا آسان نثر کی طرف رجوع ہونا اس لحاظ سے بہت دلچسپ اور قابلِ غور ہے کہ شاعری میں بھی غالب دشوار پسندی اور فارسیت کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ آخر اس کا کیا سبب ہے کہ ایک ہی شخص شاعری میں مشکل پسند ہو اور نثر میں آسان پسند اور دونوں اصناف میں نئے عہد اور نئے مزاج کا آغاز کرتا ہے، شاعری میں مشکل پسندی سے اور نثر میں سادگی اور آسان پسندی سے۔ الی ساندرا بوسانی نے غالب کی فارسی شاعری سے بحث کرتے ہوئے یہ سوال اٹھایا ہے۔

> "غالب کے کلام کو مکمل طور پر پڑھنے کے بعد پہلی نظر میں دو عجیب اسلوبیاتی تضاد نظر آتے ہیں۔ ایک افقی جو اردو اور فارسی کلام کے درمیان ہے۔ دوسرا عمودی جو نثر اور نظم کے درمیان ہے اس بات کو نہایت آسان بلکہ آسان ترین طریقے سے کہا جائے تو ان کی اردو شاعری، فارسی شاعری کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ اور بیدل پسندانہ ہے۔ اس کے برعکس غالب کی فارسی نثر نہایت پیچیدہ اور بیدل زدہ ہے۔ جبکہ اس کے مقابلے میں اردو نثر سادگی کا ..... نمونہ ہے۔

اور اس اسلوبیاتی تضاد کی توجیہہ اس طرح کی ہے:۔

"غالب کو فارسی شاعری میں کوئی نئی بات نہیں کہنی تھی اور اسی لیے انھوں نے نسبتًہ سادہ اسلوب میں قدیم روایت کے مطابق لکھنے کی اور فارسی نثر میں مشکل اور پیچیدہ نثر نگاری کی مشق کی ..... اس کے برعکس اردو میں غالب یہ محسوس کرتے تھے کہ انھیں نئی بات کہنی ہے اور اسلوب کے اعتبار سے غالب کے دور کے مغلیہ ہندستان کی تاریخی صورتِ حال اس کے سوا کچھ اور نہیں ہو سکتی تھی کہ بیدل کی ندرت کو نئے اور زیادہ جدید طرز پر تاریخی تسلسل عطا کیا جائے (اور جاری رکھا جائے) .... اردو نثر میں غالب کو پڑھنے اور سمجھنے والے عوام تھے۔ اس لیے اردو نثر سادگی اور آسان نثر کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ ان سب باتوں کا خود ادراک و شعور نہ رکھتے تھے۔" ("اردوئے معلّیٰ"، غالب حصہ سوم شعبہ اردو۔ دہلی یونیورسٹی، صفحہ ۵۰۷ و ۵۱۵)

حالی کا یہ بیان بھی اس ضمن میں قابلِ غور ہے:

"مرزا کی عام شہرت ہندوستان میں جس قدر ان کی اردو نثر کی اشاعت سے ہوئی ہے، ویسی نظمِ اردو اور نظمِ فارسی اور نثر فارسی سے نہیں ہوئی"
("یادگارِ غالب": نثر اردو)

اس سے یہ ہرگز مراد نہیں کہ غالب نے اپنے مکاتیب عوام کو کوئی اصلاحی پیغام دینے کے لیے یا اپنی ادبی شہرت قائم کرنے کے لیے لکھے۔ مراد صرف یہ ہے کہ غالب کو اپنی شخصیت کا بہتر اظہار اردو نثر کے اسی بے محابا اسلوب میں نظر آیا۔ ان کے مخاطب

نہ عام قاری تھے نہ عوام بلکہ ان کے اپنے بے تکلف دوست تھے۔ قارئین محض پسِ دیوار ان باتوں کو کان لگا کر سن رہے ہیں اور مزا لے رہے ہیں۔ لیکن ادیب چونکہ قلم اٹھاتے وقت بھی شعوری یا نیم شعوری طور پر ترسیل کے مسئلے سے دوچار ہوتا ہے، اسی لیے غالب نے بھی اپنی شخصیت کا بہتر اظہار اسی آسان نثر میں پایا جس کی نزاکتوں کو سمجھنے اور لطافتوں کی داد دینے کے لیے قاموسی تبحر کی ضرورت نہیں تھی۔ ایک خط میں خود لکھتے ہیں کہ:

"تاریخ تمریہ (تیموریہ یعنی مہر نیم روز) کے پان سات جزو جو آپ کے پاس بھیجے ہیں میری خاطر نہ کہیے انصاف سے کہیے کہ یہ نثر نہیں اور ہے اور پھر اس نثر کا کوئی مشتاق نہ ہو۔" (ایضاً)

اردو نثر کے لیے نہ اس داد کی ضرورت تھی نہ اہمیت۔ کیونکہ یہاں کوئی ظہوری یا ابوالفضل نہ تھا۔ شاید اس کا تصور بھی نہ تھا کہ اردو نثر ان مشاہیر کی قد و قامت تک کبھی پہنچ سکتی ہے۔ لہٰذا غالب نے تبحّر کا جامہ اتارا اور اپنی شخصیت کو بے تکلف، بے تصنّع اپنے مکاتیب میں ڈھال دیا۔

شعوری اظہار ہمیشہ شخصیت کے خوشگوار پہلوؤں کا ہوتا ہے۔ ورنہ کون چاہتا ہے کہ اس کی شخصیت کے کوڑے دوسروں کو نظر آئیں۔ ہم اپنے کو محدب شیشوں کے سامنے رکھنے سے جھجکتے ہیں۔ ہاں رنگین شیشوں سے اپنے آپ کو دیکھے جانا ہی نہیں خود اپنے آپ کو دیکھنا بھی پسند کرتے ہیں۔ ۱۸۵۰ء کا زمانہ ہے جب مرزا کو پنشن کے معاملے سے کسی قدر مایوسی ہو چکی ہے اور قید و بند کا سانحہ ان پر گزرنے کے سبب دہلی کے ثقہ سوسائٹی میں مرزا کو کچھ سبکی محسوس ہونے لگی ہے۔ حالات مساعد نہیں

بقول رشید احمد صدیقی :

"کلکتے سے واپسی پر بقیہ تمام عمر دہلی میں بسر ہوئی۔ زندگی کے طرح طرح کے نشیب و فراز سے گزرنا پڑا۔ فراز سے کم نشیب سے زیادہ۔ قمار بازی کی پاداش میں قید خانے جانے کا حادثہ بڑا سخت تھا۔ اس وقت کی دہلی کی اشراف سوسائٹی میں اس قسم کی لغزش ناقابل معافی تھی۔ .... غالب کی کوئی اولاد نہ تھی۔ بتایا جاتا ہے کہ گھریلو زندگی بھی خوشگوار نہ تھی ..... اکابر و اقربا ویسے ہی ثابت ہوئے جیسا کہ آلام و ادبار میں اکثر ہو جایا کرتے ہیں کتنی اور کیسی کلفتوں کا سامنا رہا جس کے ذمہ دار کبھی یہ خود ہوئے کبھی دوسرے۔ ان سب کا مداوا اور تلافی غالب نے دوستوں اور شاگردوں سے محبت بڑھانے اور ان کی عقیدت و اعتبار حاصل کرنے میں ڈھونڈی اور پائی .... انہوں نے اپنے کلام کی طرح اپنی پہلو دار شخصیت سے ہر طبقے اور ہر مسلک کے عزیزوں اور دوستوں سے اپنے کیسے کیسے ویرانے آباد کر لیے تھے۔ غالب کا ہر خط ان کی شخصیت کے کسی نہ کسی پہلو کی ترجمانی کرتا ہے"۔

("اردوئے معلی" دہلی غالب نمبر حصہ سوم صفحات ۲۲، ۲۳، ۲۶)

غالب کے ان مکاتیب میں ایک کھلی ڈلی فضا ہے کہ یہی کھلی ڈلی فضا آلام روزگار سے ان کا انتقام بھی ہے اور ان کی جائے پناہ بھی۔ یہ دنیا ان کی اپنی ہے۔ یہاں سوائے ان کے اور ان کے چند مخصوص دوستوں کے اور کوئی نہیں۔ روایت شہرت اور اعزاز کے ہنگامے یہاں سے دور ہیں اور اس خلوتِ خاص سے وہ خلوص کی چاندی اور

بے تکلفی کا کندن چھلکاتے گزرتے ہیں۔ زندگی کی چھوٹی موٹی باتیں یہاں کیسی آسودگی بخش لگتی ہیں۔ کسی کے ہاں غمی ہوئی غالب نے کبھی دلدوزی سے، کبھی شوخی سے تعزیت کی۔ اپنی تکلیفوں کا، ارمانوں کا، خوابوں اور ان کی تعبیروں کا بیان کیا اور خوش ہو لئے۔ یہاں باتیں سرگوشی کی سی ہیں لیکن لہجہ سرگوشی کا نہیں۔ ان کا دریچہ سرِ راہ کھلتا ہے اور ہر گزرنے والے سے غالب ہنس بول رہے ہیں کبھی اپنی کہتے ہیں کبھی دوسرے کی سنتے ہیں، کبھی ہنستے ہیں کبھی روتے ہیں اور اپنے دکھ درد اس ہنستی گاتی زندگی میں بھلا دیتے ہیں۔

غالب کے خطوط کی دنیا دردمندانہ سرخوشی کی دنیا ہے جس میں غم کی تاریکی زندگی کی کشادہ جبینی پہ شکن حاصل نہیں کر سکتی۔ غالب نے اس دنیا کے لیے نثری اسلوب بھی سوچ سمجھ کر منتخب کیا ہے۔ یہاں یہ سوال ناگزیر ہے کہ اس اسلوب کے انتخاب کرنے والے غالب اور شاعر غالب کے درمیان کونسی اقدار مشترک ہیں۔ بلا تامل کہا جا سکتا ہے کہ یہ اقدار ہیں شوخی اور ڈرامائیت جن کی طرف بجا طور پر حالی نے اشارہ کیا ہے:

> "وہ چیز جس نے ان کے مکاتبات کو ناول اور ڈراما سے زیادہ دلچسپ بنا دیا ہے، وہ شوخی تحریر ہے جو اکتساب یا مشق و ممارست یا پیروی و تقلید سے حاصل نہیں ہو سکتی .... مرزا کی طبیعت میں شوخی ایسی بھری ہوئی تھی جیسے ستار کے تار میں سر بھرے ہوئے ہوتے ہیں اور قوت متخیلہ جو شاعری اور نزاکت کی خلاق ہے اس کو مرزا کے دماغ کے ساتھ وہی نسبت تھی جو قوتِ پرواز کو طائر کے ساتھ"

("یادگارِ غالب": نثر اردو۔ مکتبۂ مدرسۃ العلوم علی گڑھ اڈیشن صفحہ ۱۶۰)

اس سوچی تحریر کی مثالیں گنوانا تحصیل حاصل ہے[۱]۔

یہی صورت ڈرامائیت کی ہے۔ غالب واقعہ نگاری کو بھی ڈرامائی رنگ دے دیتے ہیں جس کی وجہ سے خطوط کی یکسانیت اور سطحیت اچانک ایک خوشگوار موڑ اختیار کرلیتی ہے اور معمولی باتیں پرلطف ہو جاتی ہیں۔ مثال کے لیے میرمہدی مجروح کو خط کا جواب دیر سے دینے کے عذر والا خط پیش کیا جا سکتا ہے[۲]۔ اسی طرح سال کے آخر میں لکھے ہوئے خط کا جواب دوسرے سال کے شروع میں پانے پر لطیف نکتہ پیدا کرلیتے ہیں[۳]۔ یہ ڈرامائیت ان کے نثری اسلوب کی جان ہے۔ مثالیں ہر صفحہ پر بکھری ہوئی ہیں۔ ان کو کہاں تک گنایا جائے۔ مرزا نے جگہ جگہ مراسلے کو مکالمہ بنانے کا اقرار کیا۔ یہاں مکالمے سے مراد غالباً یہی ڈرامائیت ہے جب مرزا بات چیت کے انداز

---

[۱] مثلاً حاتم علی مہر کی محبوبہ چنا جان کی وفات پر غالب کے تعزیتی خطوط:

"عاشق کی نمود یہ ہے کہ مجنوں کی ہم طرحی نصیب ہو، لیلیٰ اس کے سامنے مری تھی۔ تمہاری محبوبہ تمہارے سامنے مری بلکہ تم اس سے بڑھ کر ہوئے کہ لیلیٰ اپنے گھر میں اور تمہاری معشوقہ تمہارے گھر میں مری۔ یا کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مرے کیسی اشک افشانی کہاں کی مرثیہ خوانی"
(یادگارِ غالب، محولہ بالا صفحہ ۱۶۵ و ۱۶۶)

[۲] "اے میرن صاحب سلام علیکم حضرت آداب۔ کہو صاحب آج اجازت ہے میرمہدی کے خط کا جواب لکھنے کی؟ ......"
(یادگارِ غالب، محولہ بالا ۱۵۸)

[۳] "دیکھو صاحب ہم کو یہ باتیں پسند نہیں ۱۸۵۸ء کے خط کے جواب ۱۸۵۹ء میں بھیجتے ہو اور مزا یہ کہ جب تم سے کہا جائے گا تو یہ کہو گے کہ میں نے دوسرے ہی دن جواب لکھا۔ (ایضاً صفحہ ۱۶۱)

تک ہی محدود نہیں رکھتے بلکہ ڈرامہ کی واقعہ نگاری اور اچانک پن کے ساتھ کامیابی سے برتتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ خطوط خاص طور پر قابل ذکر ہیں جن کی حیثیت خود نوشت سوانح عمری کی ہو گئی ہے۔ یہاں ان کی زندگی کا پورا المیہ ان کی شخصیت اور کردار کی پوری عظمت، دردمندی اور ڈرامے کا ساٹکراؤ پورے حسن کے ساتھ سامنے آگیا ہے۔

"یہاں خدا سے بھی توقع نہیں مخلوق کا کیا ذکر ہے۔ کچھ بن نہیں آتی۔ اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصوّر کر لیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں لو غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اترا تا تھا میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں۔ آج دُور دُور تک میرا جواب نہیں۔ لے اب تو قرض داروں کو جواب دے۔ سچ تو یوں ہے کہ غالب کیا مرا بڑا ملحد مرا۔ ہم نے ازراہِ تعظیم (جیسا بادشاہوں کو بعد ان کے جنّت آرام گاہ عرش نشیمن کا خطاب دیتے ہیں۔) چونکہ یہ اپنے کو شاہ قلمرو سخن جانتا تھا۔ سقر مقر اور ہاویہ زاویہ خطاب تجویز کر رکھا ہے آئیے نجم الدولہ بہادر۔ ایک قرض دار کا گریبان میں ہاتھ۔ ایک قرض دار کھوگ سنا رہا ہے۔ میں ان سے پوچھ رہا ہوں" اجی حضرت نواب صاحب۔ نواب صاحب کیسے اوغلان صاحب۔ آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں۔ یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے۔ کچھ تو اکسو، کچھ تو بولو، بولے کیا بے حیا، بے عزت۔ کوٹھی سے شراب، گندھی سے گلاب،

بزاز سے کپڑا، میوہ فروش سے آم - صرّاف سے دام قرض لیے جاتا ہے
یہ بھی تو سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا"

اس عبارات کی ڈرامائیت، مکالموں کی شان، نفس مضمون کی حزنیہ اور طنزیہ کیفیت سے قطع نظر نثری اسلوب کے اعتبار سے اس کی خصوصیات پر غور کیجئے۔ سب سے نمایاں خصوصیت چھوٹے چھوٹے جملوں کا استعمال ہے۔

یہاں خدا سے بھی توقع نہیں۔
مخلوق کا کیا ذکر ہے۔
کچھ بن نہیں آتی۔
اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں۔

یہ چھوٹے چھوٹے جملوں سے بڑے کام نکال لینے اور کیفیت اور فضا پیدا کرنے کی خصوصیت غالب کا امتیاز ہے۔ انشا اور میر امن کی نثر تک چھوٹے جملوں کا چلن کم ہے۔ یہ بات اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس دور میں فارسی کی جو انشا رائج تھی وہ بھی چھوٹے جملوں کو پسند نہیں کرتی تھی اور اکثر طویل اور مرکب جملوں سے عبارت ہوتی تھی

"سر جھکا کر ناک رگڑتا ہوں اس بنانے والے کے سامنے جس نے ہم سب کو بنایا اور بات کی بات میں وہ سب کر دکھایا جس کا بھید کسی نے نہ پایا" ("رانی کیتکی کی کہانی")

"ایک دن وہ بہن جو بجائے والدہ کے میری خاطر رکھتی تھی کہنے لگی۔ اے بیرن۔ تو میری آنکھوں کی پتلی اور ماں باپ کی موئی مٹی کی نشانی ہے۔ تیرے آنے سے میرا کلیجہ ٹھنڈا ہوا۔ جب تجھے دیکھتی ہوں باغ

باغ ہوتی ہوں۔ تو نے مجھے نہال کیا لیکن مردوں کو خدا نے کمانے
کے لیے بنایا ہے۔ گھر میں بیٹھا رہنا ان کو لازم نہیں۔ جو مرد نکھٹو ہو کر
گھر سیتا ہے اس کو دنیا کے لوگ طعنہ مہنا دیتے ہیں "

"باغ و بہار" سر پہلے درویش کی)

ان تینوں عبارتوں کا موازنہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ غالب اکثر چھوٹے جملے لکھنے کے حق میں ہیں اور مرکب جملے ان کے نثری اسلوب میں کم برتے گئے ہیں۔ اس ضمن میں یہ بات بھی اہم ہے کہ جملے کی نحوی ساخت غالب کے نثری اسلوب میں انشا اور میر امن دونوں سے زیادہ جدید اور ترقی یافتہ ہے۔ یعنی فارسی کا نہج چھوڑ کر جدید اردو کے لب و لہجے اور نحوی سانچے سے قریب آگئی ہے۔ انشا کے ہاں زیادہ تر اور امن کے ہاں کم تر فعل پہلے آجاتا ہے اور یہ اتنی بار ہوا ہے کہ گریرسن نے اپنے معرکۃ الآرا "لسانیاتی جائزے LINGUISTIC SURVEY OF INDIA میں انہی کی بنیاد پر اس نحوی ساخت کو اردو کے ادبی اسلوب کی خصوصیت قرار دے دیا جو ظاہر ہے کہ غلط ہے۔ غالب کے نثری اسلوب میں اسی قسم کا اشتباہ کم ہے۔ البتہ مرکب جملے اور فارسی انشا کے طرز کے پیچیدہ جملے ان کے ہاں بھی ملتے ہیں جس کی ایک مثال اوپر کے اقتباس میں موجود ہے:

"ہم نے ازراہِ تعظیم جیا بادشاہوں کو بعد ان کے جنّت
آرام گاہ و عرش نشین خطاب دیتے ہیں چونکہ یہ اپنے کو شاہ قلمرو
سخن جانتا تھا سقر مقرہا و یہ زاویہ خطاب تجویز کر رکھا ہے"

یہ مرکب بلکہ پیچیدہ جملہ PARENTHETICAL جملے سے مل کر بنا ہے اور

درحقیقت تین جملوں کا آمیزہ ہے اور ان تینوں کا منطقی ربط توڑ کر گفتگو کا سا بکھراؤ اختیار کر گیا ہے۔

'چونکہ اپنے کو شاہ قلمرو سخن جانتا تھا۔

ہم نے ازراہ تعظیم (اس کے لیے) سقر مقر یا دیہ نزادیہ خطاب تجویز کر رکھا ہے۔

جیسا بادشاہوں کو (بعد ان کے) جنت آرام گاہ و عرش نشیمن خطاب دیتے ہیں؛

طرز فارسی کے ایک جملے سے اس کا موازنہ مفید ہوگا۔

"روشن ضمیران اگرچہ نہ پوشاں کوئے اخلاص جمالِ بے تمثال آں صورت نمائے شاہد معنی ہموارہ در آئینہ خیال معائنہ می نماید"۔ (مخزن العلوم مطبع العلوم ۱۲۷۹ھ صفحہ ۳۵)

اس قسم کے جملے غالب کی فارسی عبارت میں اکثر اور اردو نثر میں کم تر ملیں گے غالب کے نثری اسلوب میں جملوں کے اختصار اور ان کے نحوی ساخت کے بعد ان مختصر جملوں کے باہمی ربط و تعلق پر غور کرنا چاہیئے۔ انشا کے نثر کی بنیاد رعایت لفظی ہے اور میر امن کی "باغ و بہار" میں محاورے کی ٹھیک ہے۔ پھر دونوں نے اشعار کا استعمال جا بجا کیا ہے اور اس طرح کیا ہے کہ نثر میں شاعری سے کشش اور لطف پیدا ہو۔ غالب ان دونوں سہاروں سے بے نیاز ہیں۔ ان کی لطافت اور کشش صرف شوخی، ڈرامائیت اور روزمرہ کی زندگی کے بے محابا اور پر لطف اظہار سے ہے۔ غالب اپنی نثر میں نظیر اکبر آبادی

ہیں جس کے ہاں چمکیلی دھوپ، برسات میں بے طرح برستی چھپت زندگی کی شاہراہ پر افتاں خیزاں گزرتے راہ رو، جامع مسجد کی سیڑھیوں کی دردناک تصویریں، کوچہ و بازار کے مرقعے سبھی ہیں اور ایک ایسی شان کے ساتھ ہیں جس میں زندگی کی گراں باریاں بھی گوارا ہو جاتی ہیں۔

چھوٹے جملوں کے باہمی ربط و ترتیب پر غور کریں تو ان میں وضاحت کا رشتہ ملے گا۔ اگر پہلے جملے میں کوئی بات یا بات کا کوئی پہلو مبہم یا ادھورا رہ گیا ہے تو دوسرا جملہ اسے پورا کرے گا۔ اگر پہلے جملے میں کسی نئی ڈرامائی صورتِ حال کی گنجائش ہے تو آنے والا جملہ یا جملے اس صورت حال کو اور ابھاریں گے اور اس کی تفصیل فراہم کریں گے تکرار کا عیب ان میں کم ہے مگر کہیں کہیں ہے ضرور۔ لیکن اس تکرار سے غالب خاص CLIMAX یا ڈرامائی تاثر کی انتہا تک پہنچنے میں مدد لیتے ہیں۔ اوپر کے اقتباس کے مندرجہ ذیل ٹکڑے ملاحظہ ہوں۔

سچ تو یوں ہے غالب کیا مرا

بڑا ملحد مرا } تکرار
بڑا کافر مرا

آگے چل کر لکھتے ہیں:

اجی حضرت نواب صاحب

نواب صاحب کیسے

اوغلاں صاحب

آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں۔

ان میں تکرار ہے "کچھ تو اکسو کچھ تو بولو" میں بھی تکرار ہی کا پہلو ہے۔ مگر یہ سب ایک کلائمکس تک پہنچنے کے لیے جسے غالب نے بڑی کامیابی سے تکمیل تک پہنچایا ہے۔

پھر ان جملوں میں ایک اور ربط بھی ہوتا ہے جسے منطقی نہیں تلازمی کہا جس طرح جا سکتا ہے۔ ہم ایک مسئلے پر گفتگو کرتے کرتے اس سے ملتے جلتے مسائل کے بارے میں بات کرنے لگتے ہیں۔ یہی انداز غالب کے نثری اسلوب میں بھی ہے۔ اس کی یہاں صرف دو مثالیں کافی ہوں گی۔ اوپر کے اقتباس سے یہ ٹکڑا ملاحظہ کیجیے:

(۱) میں ان سے پوچھ رہا ہوں .... یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے۔

کچھ تو اکسو کچھ تو بولو، بولے کیا بے حیا بے غیرت"۔

یہاں پہلا ٹکڑا غالب اور مرزا نوشہ کے درمیان مکالمے اور طنز و تعریض کا حصہ ہے اور دوسرا پھر مکتوب نگار اور مکتوب الیہ کے درمیان کا۔ اچانک گفتگو کرتے کرتے حالتِ زار پر تبصرہ کرنے لگتے ہیں جو گویا پوری صورتِ حال پر اظہارِ رائے کا درجہ رکھتا ہے۔ "بولے کیا بے حیا بے غیرت .... یہ بھی تو سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا"۔

لہجوں کی یہ تبدیلی غالب نے اپنے چھوٹے چھوٹے جملوں میں موجِ نفس نہیں بلکہ 'دامِ ہم رنگِ زمین' کی طرح پھیلا رکھی ہے۔ اس سے ان کی مضمون آفرینی اور تخیل کی بے مثال پرواز کا ثبوت ہی نہیں ملتا بلکہ جملوں کو نت نئے آہنگ سے مرتب کرنے اور ان کی ترتیب سے رنگا رنگی کیفیات پیدا کرنے کا ثبوت بھی ملتا ہے۔ حاتم علی مہر کی محبوبہ کی تعزیت والے خط کی اس عبارت پر غور کیجیے۔

(۲) "سنو صاحب، شعرا میں فردوسی اور فقرا میں حسن بصری اور

عشاق ہیں مجنوں، یہ تین آدمی تین فن میں سرِ دفتر اور پیشوا ہیں۔
شاعر کا کمال یہ ہے کہ فردوسی ہو جائے۔ فقیر کی انتہا یہ ہے کہ حسن
بصری ٹکر کھائے۔ عاشق کی نمود یہ ہے کہ مجنوں کی ہم طرحی نصیب
ہو۔ لیلیٰ اس کے سامنے مری تھی۔ تمہاری محبوبہ تمہارے سامنے مری
بلکہ تم اس سے بڑھ کر ہوئے کہ لیلیٰ اپنے گھر میں اور تمہاری معشوقہ تمہارے
گھر میں مری۔ بھئی مغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں۔ جس پہ مرتے ہیں
اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل ہوں۔ عمر بھر میں ایک ڈومنی کو
میں نے بھی مار رکھا تھا۔ خدا اُن دونوں کو بخشے اور ہم تم دونوں
کی بھی، کہ زخم مرگِ دوست کھائے ہوئے ہیں، مغفرت کرے۔
چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے ....."

اس اقتباس کی ترتیب پر غور کیجیے تو پہلا حصہ مضمون آفرینی کی مثال ہے۔ مہر
کو ان کے صدمۂ جانکاہ پر تسکین دینے کا کوئی پہلو نکالنا چاہتے ہیں اور انھیں مجنوں
سے جا ملاتے ہیں۔ دونوں میں مشترک خصوصیت یہ ہے کہ دونوں کی محبوبائیں ان
کے سامنے مریں (جملۂ معترضہ کے طور پر یہ عرض کر دوں کہ مکتوب الیہ کی شخصیت،
مزاج اور ذوق کا جس قدر گہرا پرتو غالب کے مکاتیب میں پایا جاتا ہے وہ کسی
اور کے مکاتیب میں نہیں ملتا۔ ابوالکلام آزاد تک کے مکاتیب، مکتوب الیہ
کی شخصیت کے نقش سے یکسر عاری ہیں۔ غالب کے خطوں میں مکتوب الیہ
کی انفرادیت نمایاں ہے۔ میر مہدی مجروح کے نام کے خط حاتم علی مہر کے نام نہیں
لکھے جا سکتے تھے۔ اسی طرح مہر کے نام کے خط نفیسہ کے نام نہیں لکھے جا سکتے

تھے میر مہدی کے ساتھ ان کی چہلیں، حاتم علی مہر سے ان کی شوخیاں اور تفتہ سے بے تکلفی سب کا انداز جدا ہے۔ ہر خط میں مکتوب الیہ کے مزاج کا انوکھا پن صاف جھلکتا ہے)

اس اقتباس کے دوسرے ٹکڑے میں غالب کے اس شعر کا سا اسلوب ہے۔

بوئے گل نالۂ دل دود چراغ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

یعنی تین مختلف النوع اشیا میں ایک خصوصیت کی بنا پر اشتراک ڈھونڈھ نکالا گیا ہے۔ یہاں مجنوں اور حاتم علی مہر میں ایک مشترک خصوصیت ڈھونڈھی ہے۔ اور اس بہانے الم میں افتخار کا ایک پہلو پیدا کر لیا ہے۔ پھر اسی مماثلت سے گریز کر کے مغل بچوں کے غضب، ہونے کا ذکر کرنے لگتے ہیں اور پھر اپنا ذکر کر کے حاتم علی مہر کا دل ہلکا کرنا چاہتے ہیں کہ 'زخم مرگ دوست' صرف انھیں کا مقدر نہیں دوسرے بھی اس غم میں ان کے شریک ہیں۔ گویا پورا نثری اسلوب ایسے جملوں سے عبارت ہے جس میں تلازمے کا ربط ہے اور تفصیل، صراحت اور واقعہ نگاری کا لطف ہے۔

اس ضمن میں الفاظ اور جملوں کی بصری جہت سے غالب کی خصوصی دلچسپی کا تذکرہ بھی لازم ہے۔ غالب الفاظ کے ذریعے مصوری یا مجسمہ سازی کا کام نہیں لینا چاہتے۔ واقعہ نگاری اور ڈرامائی پیش کش REPRESENTATION کا لطف پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ وہ آنکھوں کے سامنے چلتی پھرتی زندگی کو جوں کا توں پیش کرنا چاہتے ہیں۔ یہاں وہ عالم خیال اور دنیائے افکار کے صورت گر نہیں بلکہ ایک متحرک اور تابناک زندگی کے مبصر اور راوی ہیں۔ باطنی کش مکش اور

جذباتی کرب کی غیر مرئی کیفیات کو بھی وہ مرئی اور واقعاتی بلکہ VISUAL بصری شکلوں میں پیش کرتے ہیں مثلاً :

" سنو عالم دو ہیں ایک عالم ارواح ، ایک عالمِ آب و گل حاکم ان دونوں کا وہ ایک ہے . . . . ہر چند قاعدہ عام یہ ہے کہ عالم آب و گل کے مجرم عالم ارواح میں سزا پاتے ہیں لیکن یوں بھی ہوا ہے کہ عالم ارواح کے گنہگار کو دنیا میں بھیج کر سزا دیتے ہیں چنانچہ میں آٹھویں رجب ۱۲۱۲ھ میں روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا گیا۔ تیرہ برس حوالات میں رہا۔ ساتویں رجب ۱۲۲۵ھ کو میرے واسطے حکم دوام حبس صادر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی اور دلی شہر کو زنداں مقرر کیا اور مجھے اس زنداں میں ڈال دیا۔ فکرِ نظم و نثر کو مشقت ٹھہرایا . . . . جب دیکھا کہ یہ قیدی گریز پا ہے۔ دو ہتھکڑیاں اور بڑھا دیں "

یہاں پیدائش۔ شادی اور دو بچوں کی ذمہ داری کو بصری تاثر VISUAL EFFECT کا اسلوب دیا گیا ہے۔ یہ واقعہ نگاری محولہ بالا اقتباس میں بھی ہے جہاں قرض خواہوں کے گریبان گیر ہونے اور اپنے خاموش رہنے کا تذکرہ ہے۔ چغتائی جان کے تعزیت نامے میں بھی ہے۔

" اگر مغفرت ہو گئی اور ایک قصر ملا اور ایک حور ملی۔ اقامت جاودانی ہے اور اسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے اس تصور سے جی گھبراتا اور کلیجہ منہ کو آتا ہے۔ ہے ہے وہ حور اجیرن

ہو جائے گی. طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی. وہی زمردیں کاخ اور طوبیٰ
کی ایک شاخ چشم بد دور وہی ایک حور. بھائی ہوش میں آؤ کہیں
اور دل لگاؤ."

قافیہ کی کھنک سے قطع نظر جو یہاں محض لطیفت سخن اور مزاح پیدا کرنے کے لیے روا رکھی گئی ہے، جنت کے غیر مرئی نشاط کو بھی غالب نے مرئی شکل دے دی ہے.

غالب کا نثری اسلوب آہنگ سے خالی نہیں لیکن یہ آہنگ ہر جگہ اتنا کھلا ڈلا اور اتنا سیدھا سادا نہیں جیسے مندرجہ ذیل مقفیٰ ٹکڑوں میں نظر آتا ہے:

اس تصور سے جی گھبراتا ہے.
کلیجہ منہ کو آتا ہے.

وہ حور اجیرن ہو جائے گی
طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی.

وہی زمردیں کاخ
اور طوبیٰ کی ایک شاخ

چشم بد دور
وہی ایک حور
بھائی ہوش میں آؤ
کہیں اور دل لگاؤ

اس واضح آہنگ کے بجائے اکثر خطوں میں ایک باطنی آہنگ ہے جس میں

قافیے کی لاگ نہیں. کہیں چھوٹے بڑے ٹکڑوں کو بڑے سلیقے سے سجا کر ہلکی سی چاشنی پیدا کی گئی ہے اور اسی مدھم آہنگ کو قائم رکھا گیا ہے اس اہتمام سے کہ اس سحر کو توڑنے والی کوئی آواز یا کوئی شوخ جذبہ پاس نہ پھٹکنے پائے. کہیں تخیل اور مضمون آفرینی سے کارگہہ شیشہ گری کا انصرام ہے. کہیں فضا آفرینی ہے تو کہیں مرقع سازی غالب کے نثری آہنگ کا تجزیہ شاید ان کے شعری آہنگ سے کہیں زیادہ دشوار ہے. اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ غالب کی شاعری نوجوانی سے لے کر بڑھاپے تک مختلف کچے. ادھ کچرے اور پختہ رنگوں سے گزری جب کہ ان کی نثر کو ان کی پختگی کا زمانہ ہی ملا. اس دور یعنی ۱۸۵۰ء کے بعد والے دور کی چند غزلوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے دونوں اسالیب کے درمیان ایک گہرا رشتہ نظر آئے گا. مثلاً

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہونگی کہ پنہاں ہو گئیں

یہ ۱۸۵۲ء کی غزل ہے. اس غزل میں سادگی، صراحت اور دردمندی کے جو نقوش موجود ہیں وہ ان کے خطوط کی فضا اور اس کے نثری آہنگ سے ملتے جلتے ہیں اس قسم کا موازنہ ہر لحاظ سے مفید ہوگا اور غالباً دور رس نتائج پیدا کرے گا.

غالب کی شاعری ان کے غم روزگار سے ہزیمت کا بدل ہے. وہ افراسیاب اور فریدوں کے علم تو کیا اپنے بگڑے ہوئے خاندان کی پنشن بھی حاصل نہ کر سکے. اسی لیے انھوں نے اس کے بدلے میں قلمرو شعر کی حکمرانی سنبھال لی. شاعری کی دنیا میں جو دکھ درد ملے یا مناسب داد نہ پانے اور مناسب درجہ حاصل نہ کر سکنے کا جو قلق

تھا اس کا بدل انھوں نے مرکاتیب میں تلاش کیا۔ یہ نثری اسلوب اُن کی پناہ گاہ بھی ہے اور دریافت بھی۔ دریافت اس لحاظ سے کہ جس طرح ان کی شاعری میں یہ احساس موجود ہے کہ ہر چند آنے والی زندگی کی برکتوں اور نعمتوں میں ان کا یا ان کی طرح کے امراء و شرفا کا کوئی حصّہ نہیں مگر مستقبل میں نئی تابناکی ہے ضرور، نہیں نگار کو فرصت نہ ہو نگار تو ہے، والی غزل اس کی مثال ہے۔ اسی طرح اردو نثر کے اس سادہ اسلوب کے ذریعے انھوں نے مستقبل کے تیور پہچاننے بلکہ اسے جان لینے کی کوشش کی ہے۔ وہ نثر جو انشا، امتن اور ماسٹر رام چندر کی تحریروں میں بن سنور رہی تھی اس میں ایسی تہہ داری، لطافت، شوخی اور ڈرامائیت۔ مختصر یہ کہ ایسی پہنائی اور گیرائی پیدا کر دینا کہ وہ تخلیقی فن کا جوہر بن جائے۔ مرزا کے خلاقانہ ذہن اور فطری جودت کا کرشمہ ہے۔

دو۔ حاضر کے تنہا صاحب طرز نگار رشید احمد صدیقی کا قول ہے کہ نثر کی آہنگ نغمہ نہیں آرکسٹرا کی سمفنی ہے۔ یہ صحیح بھی ہے۔ غزل میں اور نظم میں ایک سُر یا ایک نغمہ کافی ہے۔ لیکن نثر کی لطافت قائم رکھنے اور اس میں عظمت کے آثار پیدا کرنے کے لیے آرکسٹرا کی سمفنی کی ہمہ جہتی اور ہفت آہنگ نغمگی لازمی ہے۔ کہیں طنز کا رنگ۔ کہیں شوخی کی جھلک، کہیں چھوٹے چھوٹے جملوں کے گل بوٹے، کہیں الفاظ کا تطابق اور تخالف، کہیں شخصیت کی لاگ، کہیں تخیل کی رنگینی، کہیں مضمون آفرینی کا کیف، کہیں دردمندی کی جھلک، غالب کو اس آرکسٹرا کی سمفنی کے سب بڑے ماہروں میں شمار کیا جائے تو شاید قرض کا وہ بار کچھ ہلکا ہو سکے جس کے لیے اردو نثر ان کی مرہونِ منّت ہے۔

غالب اور جدید ذہن

غالب کئی نسلوں کے شاعر ہیں۔ ایک تو ان کی اپنی نسل تھی جس کے درد و داغ، جستجو و آرزو کو انھوں نے اپنی شاعری میں پوری دردمندی اور کیفیت کے ساتھ سمو لیا۔ دوسری ان کی متاثر نسل تھی جس کی تہذیبی وراثت کو غالب ماضی کے سپرد نہ کر سکے اور اس کے کچھ حصّے کو حال کی توانائی اور زندگی بخش گئے تیسری وہ نسل تھی جو ان کے بعد۔ ان کے دور کی عصری کیفیات سے بے خبر یا بے نیاز ہو کر بھی غالب کو اپنے دور کا شاعر جان کر ان سے لطف اندوز ہوتی رہی ہے۔ اس ابدیت میں غالب ہی کا نہیں غالب کے شارحوں اور نقادوں کا بھی ہاتھ رہا ہے جنھوں نے غالب کی شاعری کو کئی موڑ دیے اور ہر موڑ نئے دور کی بصیرت اور جذباتی تقاضے سے قریب تر تھا۔

غالب کی سب سے بڑی قوت ان کی تعمیم ہے۔ غزل ہے بھی تعمیم کی زبان اور غالب غزل کے چھوٹے سے سانچے اور محدود لفظیات کو اس انداز سے استعمال کرتے ہیں کہ اس میں نئی جہات پیدا ہو جاتی ہیں۔ ایک ہی شعر میں کئی مطلب نکل آتے ہیں اور ہر قرأت امکانات کی نئی راہیں کھل جاتی ہیں۔ حالی غالب کے پہلے نقاد ہیں جس نے اس تہہ داری کے رمز کو پہچانا۔ اس کے بعد سے آج تک غالب کے سبھی قدرداں اس تہہ داری اور تعمیم کے اداشناس رہے ہیں۔ تعمیم نے ان کے کلام کو اپنے دور کی مُہر لگنے سے بچا لیا بلکہ شاید یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ غالب کے ہاں وہ موضوعات بہت کمزور ہیں جو ان کے دور کے واقعات سے متعلق ہیں۔ وہ واقعات کو بھی تعمیم بخش دیتے ہیں۔ اور اس وجہ سے وہ واقعات کے نہیں کیفیات کے شاعر ہیں۔ ان کیفیات کا تعلق بے شک عصری تجربات سے ہے لیکن ان میں کیفیات کی وہ تعمیم ہے جو اس دور پر بھی گزری ہوں گی اور بعد کے آنے والوں پر بھی۔ غدر ۱۸۵۷ء کو غالب نے رستخیز بیجا کہا اور وہ اس رستخیز کے قلزمِ خون سے گزرے۔ اس دور کی پوری خونخواری، درندگی اور تباہی کو اپنی آنکھ سے دیکھا اور ہر لمحہ دل خوں کیا۔ مگر ان واقعات کی تصویریں ان کی شاعری میں بہت تھوڑی ہیں البتہ ان کے مرکبات میں نہایت خوبصورت اور پرتاثیر ہیں۔ اس آشوب سے جو کچھ کرب انھیں ملا وہ غزل میں کسی اور عنوان ڈھل گیا۔ ان کی شاعری ان کے دور ہی کی نہیں آنے والے ادوار کی زبان بن گئی۔

نئی نسل اور غالب کے درمیان بہت سی کیفیات مشترک ہیں۔ لہٰذا وہ غالب کی تعمیم کو اپنے معنی دے لیتی ہے اور یہ محسوس کرتی ہے کہ غالب ان کے تجربے میں شریک ہے۔ سب سے زیادہ اہم کیفیت وہ ہے جسے بیک وقت نشاطِ زیست

اور آشوب آگہی سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ نئی نسل آرزو مندی سے تائب نہیں ہے اور یہی اس کرب مسلسل کا سبب بھی ہے۔ ہر لمحے وہ سلیقے سے زندگی کرنے اور زندگی کی ساری خوبصورتی اور لذت کو سمیٹنے کے لیے بے چین ہے۔ اس کی آرزو مندی بے پایاں ہے اسی لیے جب خواب چکنا چور ہوتے ہیں اور حقیقتیں خوبصورتی اور لذت سمیٹ لینے میں ہارج ہوتی ہیں تو دل شکستگی اور کرب جنم لیتے ہیں اور نشاط اور غم کی آمیزش سے ایک عجیب آمیزہ تیار ہوتا ہے۔ نشاطِ زیست سے دامن نہ چھڑا سکنے والا نہ صوفی ہو سکتا ہے نہ قنوطی، وہ بار بار ٹھوکر کھا کر بھی آرزو کرتا ہے اور امید کا سہارا لیتا ہے۔ اتنی بار کہ اس کو اسی عمل میں لطف آنے لگتا ہے۔ نئی لذت کی تلاش میں گرنا اٹھنا اور پھر گرنا، یہ بھی کچھ کم مسرت نہیں شاید یہی زندگی کا خلاصہ ہے۔ یہی آشوب آگہی ہے کہ انسان کو اپنی یافت اور دسترس کی حدود کا علم ہو جائے اور وہ آرزو مندی اور نشاط سے بے گانہ نہ ہو سکے۔ غالب زندگی کو پوری اکائی کی طرح قبول کرتے ہیں اس کی مستی اور زہر دونوں کو اپناتے ہیں اور دنیا داروں کی طرح اپناتے ہیں۔ ان کے چہرے پر نہ صوفی کا نقاب ہے نہ فلسفی کا۔ وہ تو ایک کھلا ڈلا وجود ہیں جو ہماری دنیا میں گھل مل جاتا ہے۔ عام انسانوں کی طرح ہنستا بولتا ہوا، زندگی کے رنگ و آہنگ سے آنکھیں روشن اور سینہ فگار کرتا ہوا وجود۔

غالب تخالف اور تضاد کے شاعر ہیں اور یہ ادا انھیں نئے ذہن سے اور قریب کر دیتی ہے۔ نئی نسل ایٹمی دھماکے کے بعد کی نسل ہے، جس نے زندگی کے اعتماد اور انسانی وجود کے مستقبل کو ہلا کر رکھ دیا۔ چند ثانیوں میں پوری دنیا تباہ کی جا سکتی ہے اور وہ بھی اس طرح کہ مدتوں تک کرۂ ارض سے محض زہریلی شعاعیں

اور گرد باد ہی اٹھتے رہیں۔ اس تباہی کے عمل کو روکنے میں افراد کی خوشی یا ناخوشی کی کوئی اہمیت نہیں اور اگر غلطی سے بھی چند ہائیڈروجن اور ایٹم بم ادھر ادھر جا گریں یا انھیں ادھر سے ادھر منتقل کرنے والے ہوائی جہاز حادثے کا شکار ہو جائیں تو یہ غلطی بھی پوری انسانیت کو تباہ کر سکتی ہے۔ یہ بے یقینی ایسی بھیانک ہے کہ اس نے نئی نسل کا ذہنی رویہ ہی بدل ڈالا۔ زندگی کی تصویر کچھ کی کچھ ہو گئی۔ زندگی ہمیشہ سے ناپائیدار تھی مگر ایسی بھی نہ تھی کہ دم بھر کا بھروسہ نہ ہوا۔ اور جب اتنا بھی بھروسہ نہ ہو تو پھر کائنات کو سجانے سنوارنے کے منصوبے فضول، عقیدے بے معنی اور عمل بے کار نظر آنے لگتا ہے۔ عجیب و غریب قسم کے استفہامیے سر اٹھانے لگتے ہیں اور تمام مسلمات مفروضات کی شکل میں ڈھلنے لگتے ہیں۔ تمام اقدار کی شکست و ریخت شروع ہوتی ہے اور زندگی کی ترتیب نو یا زندگی کرنے کے نئے انداز کی تلاش ہونے لگتی ہے۔ ان سب کی ابتدا ہے تشکیک اور اس منزل میں اردو شاعروں میں جو سب سے زیادہ مونس اور غم خوار ہوتا ہے وہ ہے غالب جسے صحت مند تشکیک کا امام کہا جا سکتا ہے اس تشکیک میں نئی نسل کو اپنا عکس نظر آتا ہے اور وہ غالب کے آئینے میں بار بار اپنے دل کے کرب اور اپنے ذہنی اضطراب کا نظارہ کرتی ہے۔

غالب کی تیسری اہم خصوصیت ان کی تابِ مقاومت ہے وہ بے بضاعت انگریز افسروں، کم مایہ نوابوں اور نیم معزول حکمرانوں کے قصیدے تو لکھ سکتے ہیں۔ لیکن زندگی کے درد و کرب کے آگے ہتھیار نہیں ڈالتے۔ اپنی تمام بے بضاعتی کے باوجود نئی نسل کو بانکپن اور سرکشی عزیز ہے یہی وجہ ہے کہ اس دور میں مسیحا اور منصور کی علامتوں کا چرچا دوسری تمام علامتوں سے زیادہ ہے۔ اس دور کے ایک مزاج شناس نے یہاں تک کہا ہے کہ بغاوت ہی مناسب ہے TO REBEL IS RIGHT

بغاوت دراصل نئی صورتِ حال میں پرانے لائحہ عمل سے بیزاری اور نئے راستوں کی جستجو سے عبارت ہے۔ ممکن ہے بغاوت کو نیا راستہ نہ مل سکے لیکن اس کی جستجو اور حال سے بے اطمینانی اس کے خمیر میں ہے۔ اسی لیے وہ مخالف حالات اور ہمت شکن صورتِ حال میں بھی کج کلاہی قائم رکھتی ہے اور مایوسی کے اندھیرے میں بھی خونِ دل کے چراغ جلاتی ہے ـــــ غالب غمِ روزگار کے شکوہ سنج ہیں زندگی کے تاریک پہلوؤں سے وہ ناشناس نہیں۔ کبھی کبھی ایسا لگتا ہے کہ زندگی ان کے لیے ایک کربِ مسلسل ہے اور وہ بازیچۂ اطفال کی لایعنیت سے بیزار ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر غالب نے دامانِ خیالِ یار ہاتھ سے نہیں جانے دیا ہے یہ خزینہ لے ان پر فتح نہیں پا سکی ہے وہ زندگی کے خارزار کے کانٹوں سے بھی لطف لیتے ہیں ایک خط میں انہوں نے لکھا ہے کہ میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کر لیا ہے جب کوئی دکھ پہنچتا ہے تو کہتا ہوں خوب ہوا کہ ایک جوتی اور لگی۔ اپنے کو بہت کچھ سمجھنے لگا تھا۔ یہ اپنے کو غیر سمجھ لینے کا جو رویہ غالب کے ہاں ملتا ہے اسی سے ان کی شخصیت میں ایک توازن آیا ہے اور اسی سبب وہ یاس و حرماں کے تاریک ترین لمحات میں بھی سپر انداختہ نہیں ہوتے۔ ان کے مزاج کی غمازی کے لیے یہ چند اشعار کافی ہیں:-

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

حاصل کے افسوس کے باوجود برق کی عبادت اور ہستی کی الفت ناگزیر ہے۔ واقعہ سخت ہے اور جان عزیز۔

غالب کا باغیانہ کس بل ان کی خودداری اور انانیت کی شکل میں ظاہر ہوا ہے جس نے ان کی شخصیت کو اور بھی دل آویز اور ان کے لہجے کو اور بھی دل نشیں بنا دیا ہے۔

تا بادہ تلخ تر شود و سینہ ریش تر
بگداز م آبگینہ و در ساغر افگنم

غالب کی انانیت اور بغاوت نے انھیں ایک سرکشی اور بانکپن بخش دیا ہے۔ مخالف حالات میں اس بانکپن کی حفاظت کے لیے غالب نے مزاح کا پیرایہ برتا ہے جو ان کی شخصیت کا وسیلۂ دفاع DEFENCE MECHANISM ہے۔ مزاح کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ توازن اور اعتدال سے پیدا ہوتا ہے۔ مختلف جبلتیں اور جذبے جب شخصیت کے اندر ایک دوسرے سے برسرپیکار ہوتے ہیں اور شخصیت کو پارہ پارہ کرنے لگتے ہیں تو مزاح ان متصادم عناصر میں توازن پیدا کر دیتا ہے، اسی لیے حسِ مذاح کو تہذیب کا تحفہ قرار دیا گیا ہے۔ ایک نقاد نے لکھا ہے کہ مزاح کی مسیحائی شامل ہوتی تو ہیملٹ اور میکبتھ جیسے عظیم کردار المیے سے محفوظ رہتے کیونکہ ٹریجڈی محض کسی ایک جذبے کے توازن اور اعتدال سے آگے قدم بڑھانے سے پیدا ہوتی ہے۔ غالب سے زیادہ متصادم جذبوں کے درمیان یہ توازن کسی اور اردو شاعر کے یہاں نہیں ملے گا۔ وہ ٹھوکر کھا کر بھی خندۂ زیرلب کے ذریعے شکست کو فتح میں ڈھال لیتے ہیں اور یہ معصوم مسکراہٹ انھیں نئی نسل کے مزاج سے قریب تر کر دیتی ہے۔

یہی مسکراہٹ ان کی شخصیت کو "یک رخا" ہونے سے بچا لیتی ہے اور وہ

عام انسان کی طرح ہمارے اپنے دوست، رفیق اور ہم جلیس نظر آنے لگتے ہیں نئے دور میں جس بے یقینی اور بے بضاعتی کا چلن ہے اس کے پیشِ نظر بلند قامت کردار سب سے زیادہ مشکوک اور مشتبہ ہو گئے ہیں۔ پاکیزگی اور عظمت کے تصورات ناقابلِ اعتبار ٹھہرے ہیں کیوں کہ ان کا پیوند اردگرد کے حالات سے نہیں جڑتا، جیسے یہ ہماری اپنی آلودگی اور بے بضاعتی کا منہ چڑا رہے ہیں، اسی لیے ان کا ردِ عمل آج کے دور میں مخالفانہ ہوتا ہے۔ غالب عام انسانوں کی خامیوں اور کوتاہیوں سے خالی نہیں، عام انسانوں کی طرح وہ انھیں مختلف حیلوں حوالوں سے چھپانا بھی چاہتے ہیں اور ان کی یہ کوشش عام انسانوں ہی کی کوشش کی طرح مضحکہ خیز ہے جو انھیں فرشتوں اور پیغمبروں بلکہ دانشوروں کی صف سے اتار کر ہم مشرب اور ہمراز کی صف میں لے آتی ہے۔ ان کے آئینے میں ہمارا اپنا کردار بڑا اور دلآویز نظر آنے لگتا ہے اور یہ آئینہ ہمیں اتنا عزیز ہو جاتا ہے کہ اس کی خراشیں بھی بھلی لگتی ہیں۔

غالب کی "چیستانیت" تک کو اس دور میں قبولِ عام ملا ہے۔ ان کا متداول دیوان پامال ہو چکا تو لوگ نسخۂ حمیدیہ کے کلامِ منسوخ کی طرف متوجہ ہوئے۔ ان اشعار میں کچھ نے فکر کی صلابت ڈھونڈھی تو کچھ محض ترسیل کا المیہ تلاش کرتے رہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ غالب کا کلامِ منسوخ بھی اظہار کے نئے رموز سے مالا مال ہے اور جا بجا ایسے نشتر موجود ہیں جو دل میں چبھ جاتے ہیں۔ لیکن اس کلام کی حیثیت بڑی حد تک خام مواد کی ہے۔ شاعر اس خام مواد کو نئی شکلیں دینے اور نئے سانچے میں ڈھالنے کے کام میں لگا ہوا ہے اور اپنے وسیلۂ اظہار سے برابر برسرِ پیکار ہے۔

جدید ذہن کے لیے غالب کے ہاں کشش اور تاثیر کا ایک بڑا سبب ان کا

لہجہ بھی ہے۔ میر ہمارے سب سے بڑے غزل گو ہیں، اتنے بڑے کہ ان کی بڑائی کو خود غالب نے مانا ہے مگر ان کا لہجہ سرگوشی اور خود کلامی کا ہے، بڑا نرم، شائستہ اور مہذب۔ لیکن پڑھنے یا سننے والا اس لہجے میں شریک ہونا چاہے تو اسے میر کی شخصیت کا لبادہ خود اوڑھنا ہوگا۔ صرف ٹوٹے ہوئے لمحات میں اس لہجے کو بے اختیارانہ اپنایا جا سکتا ہے غالب نے سرگوشی اور خود کلامی کے دائرے سے آگے قدم بڑھایا مگر اسے تخاطب یا تقریر نہیں بنایا۔ محض اظہار کی سطح تک جا ٹھہرے۔ تخاطب اور تقریر کے لیے منبر کی اونچائی چاہیے اور تخاطب سے یہ دوری یا بلندی انھیں گوارا نہیں۔ اس لیے غالب کا لہجہ نہ خود کلامی کا ہے نہ تقریر کا۔ وہ دوستوں کے دوست اور یاروں کے یار ہیں اور اپنے حزن و نشاط کی باتیں کھلے ڈلے انداز میں کہتے جاتے ہیں۔

اس پر مستزاد ان کے کلام کا تنوع اور رنگا رنگی جو نئی نسل کے تقریباً ہر مزاج کے لیے کشش رکھتی ہے۔ غالب ایک انوکھا آئینہ خانہ ہے جس میں ان کے دور کی رنگ برنگی تصویریں ہیں۔ مگر ان تصویروں کی پہچان صرف ان کے دور پر ختم نہیں ہوئی۔ اس کا سلسلہ آج سو سال سے زیادہ وقت گزر جانے پر بھی جاری ہے۔ آج کا دور بھی ان تصویروں میں اپنے آپ کو پہچانتا ہے اور حیرت میں رہ جاتا ہے کہ سو سال پہلے اس کا کرب اور اضطراب اس کی اندرونی خلش کا نقشہ کیونکر کھینچا گیا۔ سو سال سے زیادہ ہوئے جب یہ آوازیں ابھری تھیں جو آج بھی ہمارا پیچھا کر رہی ہیں اور جن میں آج بھی نئی نسل اور نئے ذہن کو کچھ مانوس آہنگ، کچھ جانے پہچانے لہجے، کچھ شناسا صدائیں سنائی دیتی ہیں۔ ان میں گرمی اور حلاوت ہے نرمی اور تیکھا پن ہے جو دامن گیر ہوتا ہے۔ اس میں غالب کی پیغمبرانہ پیش گوئی اور مستقبل شناسی کو دخل ہو یا نہ

ہو، انسان اور کائنات کے ابدی تعلق کو ضرور دخل ہے جو غالب کی شاعری کا موضوع بنا۔ غالب نے انسان کو جس چوراہے پر کشمکش میں مبتلا چھوڑا ہے ابھی تک انسان وہاں سے آگے نہیں بڑھا ہے۔ حیرت اور کشاکش نے آج بھی اس کا پیچھا نہیں چھوڑا ہے۔ انسانی جبلتوں کے رمز شناس کلام میں اسی بنا پر نئے ذہن کو ایک کشش محسوس ہوتی ہے اور نیا ذہن آج بھی غالب سے مسحور اور سرشار ہے۔

غالبؔ کا تشکیلی دَور

غالب کے ماہرین زیادہ ہیں کام تھوڑا ہے تنقید کا تو ذکر ہی کیا احوالِ غالب کی تحقیق جس کا شہرہ ہفت افلاک تک پہنچا ہے۔ خردہ فروشی سے کچھ زیادہ نہیں جس میں تھوڑی بہت نئی اور اکثر پرانی معلومات کی گھما پھرا کر بڑی ہنرمندی سے نمائش کی جاتی رہی ہے زورِ بیان اکثر ایسے موضوعات پر صرف ہوا جن کے بارے میں فیصلہ کن معلومات خود غالب کے خطوط میں بکھری ہوئی ہیں اور پھر لطف یہ کہ بکھری ہوئی ان معلومات کی مدد سے کوئی مربوط اور نتیجہ خیز تصویر مرتب کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اسی وجہ سے تحقیق کا سارا زورِ قلم یا تو مرزا کے سن ولادت اور استاد عبدالصمد پر صرف ہوا یا پھر ان کے دیوان کی اشاعتوں پر یا ۱۸۵۷ء کے بعد کی زندگی پر۔ حالانکہ کسی شاعر یا ادیب کا سب سے اہم دور اس کا تشکیلی دَور

ہوتا ہے غالب کا تشکیلی دور آج تک کم و بیش پردۂ خفا میں ہے۔

مرزا اسد اللہ غالب، ۲۷ دسمبر ۱۷۹۷ء کو پیدا ہوئے اتنی بات ہر غالب دوست جانتا ہے کہ ان کی پیدائش آگرے میں ہوئی ان کے والد عبد اللہ بیگ تھے اور یہ سپاہی پیشہ تھے معزز خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور مرزا اسد اللہ خاں کی کم عمری کا زمانہ تھا کہ جب عبد اللہ بیگ الور کی لڑائی میں مارے گئے تھے مرزا کی ذمہ داری ان کے چچا نصر اللہ خاں ..... پر آپڑی جو خود سپاہی پیشہ تھے اور پہلے مرہٹوں کی طرف سے آگرے کے رسالدار مقرر ہوئے تھے پھر انگریزوں سے جا ملے تھے کچھ ہی سال بعد وہ بھی انتقال کر گئے مرزا اور مرزا نصر اللہ بیگ خاں کے دوسرے متعلقین کو انگریزوں نے پنشن دی جس میں لارڈ لیک کے دو متضاد شقوں کی بنا پر خاصی پیچیدگیاں پیدا ہوئیں اور مرزا نوشہ زندگی بھر ان گتھیوں کو سلجھاتے رہے۔

مرزا نصر اللہ بیگ خاں یعنی چچا کے انتقال کے وقت مرزا نوشہ کی عمر ۹ سال تھی ان کے انتقال کے کچھ ہی سال بعد مرزا نوشہ کی شادی مرزا الٰہی بخش معروف کی لڑکی امراؤ بیگم سے ہو گئی اور مرزا خانہ داماد کی حیثیت سے دلی آ گئے اور یہیں رہ پڑے مرزا الٰہی بخش معروف معزز خاندان سے تھے اور ان کے بھائی نواب احمد بخش خاں ریاست لوہارو کے حکمراں مقرر ہوئے تھے انہوں نے کچھ سال بعد اپنی ریاست کا پورا انتظام اپنے بیٹے شمس الدین خاں کے سپرد کر دیا اور خود یاد الٰہی میں مصروف ہو گئے یہ وہی شمس الدین[۲] خاں ہیں جن سے ولیم فریزر، ریزیڈنٹ دہلی سے وراثت ریاست کے معاملے پر کشیدگی ہو گئی اور آخر میں ولیم فریزر کے قتل کے الزام میں انھیں کشمیری دروازے پر برسر عام پھانسی دے دی گئی (۳ اکتوبر ۱۸۳۵ء)

مرزا نوشہ کے آگرے کے کچھ ابتدائی حالات اور ان کی آمد دہلی کا معاملہ تو بڑی حد تک صاف ہے یہ بھی معلوم ہے کہ قیام آگرہ کے دوران ہی میں انھیں شعر و شاعری اور فارسی دانی سے گہرا لگاؤ پیدا ہو چکا تھا استاد محمد معظم[۳] اور استاد ہرمز[۴] کا تذکرہ پتنگ[۵] پر ان کے قطعہ کا ذکر ملتا ہے لیکن دہلی آنے کے بعد سے ان کے سفر کلکتہ تک کے حالات کے بارے میں محققین خاموش ہیں۔

مرزا نوشہ ۱۸۱۰ء[۶] کے لگ بھگ دہلی پہنچے اس وقت ان کی عمر کوئی ۱۳ سال کی ہوگی نئی نئی شادی ہوئی تھی باپ اور چچا کے انتقال کو زیادہ مدت بھی نہیں گزری تھی خسرو والئ ریاست کے بھائی تھے خود مرزا کے خاندان میں بھی امارت اور ریاست کی بُو، باس ابھی باقی تھی پھر خود اپنے بیان کے مطابق اس زمانے میں خوش شکل اور خوبصورت[۷] تھے اور زمانے کی روش بھی ایسی تھی جس میں رندی اور رنگینی گردن زدنی نہ تھی۔ اس پر مستزاد وہ مصائب و آلام جو دہلی کے قیام میں مرزا پر گزرے۔

مرزا کے حالات پر سفر کلکتہ کے بعد پھر تھوڑی بہت روشنی پڑتی ہے لیکن کلکتہ جاتے وقت ہم جن مرزا نوشہ سے متعارف ہوتے ہیں ان میں اور ۱۸۱۰ء کے مرزا میں بڑا تفاوت ہے اب وہ شاعر کی حیثیت سے معروف ہو چکے ہیں فارسی داں بھی مشہور ہیں ان کی پذیرائی کلکتہ، بنارس اور لکھنؤ اور باندے میں شاعر کی حیثیت سے ہوتی ہے اور ادبی مناقشے شروع ہوتے ہیں۔ ۱۸۱۰ء میں جو معصوم اور نوخیز لڑکا دہلی آیا تھا اب وہ غالب کا رنگ روپ اختیار کرنے لگا ہے اور کلکتے میں جہاں "برق و دود[۸] خاں" کا ذکر کرتا ہے وہاں "سبزہ ہائے مطری" اور "بتان خود رو[۹]" کا ذکر بھی مزے لے لے کر کرتا ہے۔ اس اعتبار سے یہ دور مرزا نوشہ سے غالب بننے کا

دور ہے اور اس تشکیلی دور کی بڑی اہمیت ہے۔

۱۲ برس کی عمر سے لے کر ۳۰ برس کی عمر تک مرزا نوشہ پر کیا گزری اس داستان کے ٹکڑے جگہ جگہ بکھرے ہوئے ہیں ان ۱۸ برسوں میں مرزا نوشہ کے امراؤ بیگم سے ایک دو نہیں سات بچے ہوئے اور یہ ساتوں بچے یکے بعد دیگرے مر گئے کوئی ۲½ سال سے زیادہ نہ جیا۔ یہ بات جس آسانی سے لکھ دی گئی اتنی سپاٹ اور آسان نہیں ہے ماں باپ کے دل پر ہر بچے کی موت پر کیا صدمہ گزرا ہوگا اور دل و دماغ کس ہلچل سے دوچار ہوئے ہوں گے اس کا اندازہ آج دشوار ہے۔ اس پر مستزاد مالی دقتیں اور پریشانیاں۔ ہر چند خانہ داماد تھے مگر اُجلے خرچ والے تھے، پھر اپنی ہی نہیں بھائی کی بھی فکر تھی جو دہلی آرہے تھے اور شادی شدہ تھے، پنشن کا معاملہ الجھ رہا تھا، خرچ زیادہ تھا آمدنی کی راہیں مسدود ہو رہی تھیں، قیاس کہتا ہے کہ مرزا نے کچھ اپنا غم بھلانے کی اور کچھ آمدنی کی نئی راہیں ڈھونڈھ نکالنے کی کوشش کی ہوگی؛

مرزا اپنے ایک خط میں مرزا حاتم علی مہر کو لکھتے ہیں کہ :-

> مغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں جس پر مرتے ہیں اس کو مار رکھتے ہیں، میں بھی مغل بچہ ہوں عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا تھا..... چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے .... لیکن کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔

جس ڈومنی کا تذکرہ ہے اس سے تعلق آگرے میں ہونا قرین قیاس نہیں کہ ان کی عمر ۱۲ سال سے زیادہ نہ تھی ہر چند وہاں بھی راجہ بلوان سنگھ کے کٹڑے کے ساتھ مچھیا ڈنڈی

کا کوٹھا[۱۳] موجود تھا جو مرزا نوشہ کی حویلی اور ناظر بنسی دھر کے مکان کے درمیان تھا۔ لازم ہے کہ یہ تعلق دہلی ہی میں پیدا ہوا ہوگا اور 'مار رکھنے' کے الفاظ بتاتے ہیں کہ یہ تعلق کافی دن قائم رہا اور محبوبہ کی موت پر ختم ہوا۔ اس کی مزید شہادت غالب کی اس مرثیہ نما غزل سے ملتی ہے جو اردو دیوان میں موجود ہے ؎

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے
کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے

اسی غزل کا ایک اور شعر خصوصیت سے توجہ طلب ہے اور محض تخیل کا نتیجہ معلوم نہیں ہوتا:

شرم رسوائی سے جا چھپنا نقاب خاک میں
ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے

اس سے کچھ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس سے قبل کہ عشق وحشت کا رنگ پکڑتا محبوب شرم رسوائی سے نقاب خاک میں جا چھپا اور مزید رسوائی کا سلسلہ ختم ہو گیا۔ دیوان غالب (اردو) کی قدیم ترین اشاعتوں اور مخطوطوں میں یہ غزل جوں کی توں موجود[۱۴] ہے اس سے ظاہر ہے کہ یہ ان کے ابتدائی کلام میں شامل ہے اور ابتدائی کلام میں شامل ہونے کے باوجود بیدل کے رنگ سے محفوظ اور اغلاق سے پاک ہے جس سے یہ خیال اور راسخ ہوتا ہے کہ اس میں ان کے ذاتی تجربے کا سوز و گداز شامل ہے۔

بقیہ واقعات بھی اس کی تصدیق کرتے ہیں کہ یہ حادثہ دہلی کے قیام کے ابتدائی برسوں میں ہوا۔ قیاس کہتا ہے کہ غالب اپنی مالی دقتوں اور بچوں کی موت کے بعد گھریلو صدموں سے بچنے کے لیے عشق و عاشقی اور رندی و شاہد بازی کے کوچے میں آئے ہوں

گے۔ یہاں ڈومنی کو بھی مار رکھا نشاط عشق کی ان گھڑیوں کا اختتام بھی محبوبہ کی موت پر ہوا اور اس رومانی تجربے نے غزل سرائی میں نیا کیف و گداز بھر دیا۔ کچھ عجب نہیں کہ اسی زمانے میں جام شراب تک ان کی رسائی ہوئی ہو اور اس کا سلسلہ کچھ اسی قسم کے دردناک حادثات سے ملتا ہو۔

مالی دقتیں اور پنشن کی دشواریاں اس دور میں برابر بڑھ رہی تھیں غالب کی اٹھتی[۱۵] جوانی تھی جس کی رندانہ لغزشوں کا ذکر غالب نے اشارۃً کیا ہے اور ذکاء اللہ دہلوی کے مکتوب بنام محمد حسین آزاد[۱۶] میں برملا ملتا ہے۔ ممکن ہے غالب نے مالی دشواریوں سے تنگ آکر ان کا حل قمار بازی اور قصیدہ نگاری میں تلاش کیا ہو۔

قمار بازی کے سلسلے میں غالب ایک بار گرفتار ہوئے اور جیل کی سختیاں جھیلنے پر مجبور رہے (۱۲۶۱ھ مطابق ۱۸۴۴ء) لیکن یہ غالب کا پہلا جرم نہیں تھا اس سے قبل کم سے کم ایک بار ضرور ان کو (۱۸۴۱ء[۱۷]) تنبیہہ کی جا چکی تھی اور جرمانہ ہو چکا تھا جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ غالب نے مالی دشواریوں کا حل نکالنے میں قمار بازی کو بہت پہلے اختیار کیا تھا اور ممکن ہے کہ اس ذریعے سے کچھ حاصل بھی کیا ہو۔

پھر یہ بھی ملحوظ رکھنا چاہیے کہ یہی وہ زمانہ ہے جب غالب کے بھائی مرزا یوسف پاگل ہوتے ہیں آگرے کے دورانِ قیام میں ان کے پاگل پن کا ذکر نہیں ملتا دہلی آکر ان کی شادی[۱۸] ہوتی ہے اور کچھ عرصے بعد ان کا ذہنی توازن جاتا رہتا ہے اور پوری زندگی اسی حالت میں گزر جاتی ہے اگر اس اختلال دماغی کو

وراثت کے اثرات[۱۹] پر محمول نہ کر دیا جائے تو عین ممکن ہے کہ یہ پاگل پن مالی اور اقتصادی دباؤ اور خاندانی حالات کی پیچیدگیوں کا سبب ہو جن کے زبردست بوجھ کو غالب نے عشق بازی، قمار بازی اور شراب و شعر میں ڈبو کر گوارا بنا لیا یوسف مرزا ایسا نہ کر سکے اور پاگل ہو گئے غالب نے اسے ساغر سرشار میں ڈھال لیا ؎

از گدازِ یک جہاں مستی صبوحی کردہ ایم
آفتاب صبح محشر ساغر سرشار ما

ان سطور سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ غالب ۱۸۱۰ء سے ۱۸۲۶ء تک ایک زبردست ذہنی اور جذباتی ہلچل سے گزرے اس زمانے میں یکے بعد دیگرے ان کے سات بچے پیدا ہوئے اور مر گئے ان کے بھائی پاگل ہو گئے ان کی مالی دشواریاں بڑھنے لگیں اور اپنے گھر بار کے خرچ کو دستور اور معمول کے مطابق چلانا دشوار ہو گیا غالب نے اس بحران سے وقتی فرار حاصل کرنے کے لیے نئی پناہ گاہیں تلاش کرنے کی کوشش کی ڈومنی سے عشق کیا اور اسے مار رکھا قمار بازی شروع کی شراب نوشی اور رندی اختیار کی اور شاعری کی ابتدا ہوئی یہ زمانہ وہ ہے کہ دہلی اچھے شاعروں سے خالی ہو چکی ہے ۱۸۱۰ء تک میر درد کا انتقال ہو چکا ہے سودا لکھنؤ میں اللہ کو پیارے ہو چکے ہیں میر، مصحفی، میر حسن۔ سب دہلی سے جا چکے ہیں۔ اور شاعری کی نئی بساط پر جو لوگ کچھ معروف ہیں ان میں شاہ نصیر سب سے آگے ہیں اور ان کا طرز نہ دل کو چھوتا ہے نہ دماغ کو مطمئن کرتا ہے۔ غالب کوچے میں قدم رکھتے ہیں تو بعض شرفائے دہلی کی ابروؤں پر بل پڑتے ہیں کہ آگرے سے نو وارد یہ چھوکرا جو شراب خواری، عشق بازی اور قمار بازی میں رسوا ہے شرفا کی محفلوں میں بار پائے

اسی لیے اس دور کی دہلی میں عموماً اور قلعۂ معلّٰے میں خصوصاً ذوق کی اتنی مان دان اور غالب کے خلاف ایک گہرا تعصب قائم رہا۔

حاشیے

۱؎ مرزا نصراللہ بیگ خاں کے بارے میں یہ معلومات حاصل ہیں کہ وہ پہلے مرہٹوں کی طرف سے رسالدار مقرر ہوئے تھے جب انگریزوں نے چڑھائی کی تو انہوں نے راجہ کو آگاہ کیا اور بار بار انگریزوں کے مقابلے کے لیے آمادہ کرنا چاہا راجہ شراب میں دھت پڑا رہا اور ان کی باتوں پر متوجہ نہ ہوا تو انہوں نے بھی اس کی حمایت سے کنارہ کشی اختیار کی اور انگریزوں سے مل گئے جس کے انعام کے طور پر انگریزوں نے انھیں جاگیر دی اور انتقال کے بعد لارڈ لیک نے ان کے متعلقین کی پنشن مقرر کر دی۔

۲؎ شمس الدین خاں کے پھانسی پانے کا واقعہ اسپیرس نے TWILIGHT OF THE MUGHALS میں نہایت تفصیل سے بیان کیا ہے اس مقدمے کے جملہ کاغذات نیشنل آرکا ئیز دہلی میں موجود ہیں۔ شمس الدین خاں کے بارے میں اسپیرس لکھتا ہے کہ ان کی تربیت ولیم فریزر نے کی تھی اور یہ اسی طرح عیش پسند اور نشاط پرست بھی تھے جاگیر کی آمدنی سے جو حصہ شمس الدین خاں کو اپنے بھائیوں کو دینا چاہیئے تھا وہ نہ ملتا تھا اس لیے جاگیر کا انتظام ولیم فریزر کے ایما سے شمس الدین خاں سے نکال کر سب بھائیوں میں تقسیم کر دیا گیا بعد کو یہ بندوبست بھی نہ چل سکا اور کُل جاگیر شمس الدین خاں ہی کو بعض شرائط کے ماتحت واپس مل گئی مگر ولیم فریزر کے طرزِ عمل اور ملاقات کے وقت کج خلقی سے شمس الدین خاں سے رنجش پیدا ہو گئی لیکن یہ کہنا آسان نہیں کہ ولیم فریزر کے قتل کی ذمہ داری شمس الدین خاں ہی پر

لوہارو ہی پر تھی۔

۳ے استاد معظم کے بارے میں حالی یادگارِ غالب میں لکھتے ہیں:۔

"شیخ معظم جو اس زمانے میں آگرے کے نامی معلموں میں سے تھے ان سے تعلیم پاتے رہے" یادگارِ غالب انوار احمدی پریس الٰہ آباد (ص۱۴)

اسی کتاب میں دوسری جگہ لکھتے ہیں:۔

"گیارہ برس کی عمر میں شعر کہنا شروع کر دیا تھا اسی زمانے میں انہوں نے فارسی میں کچھ اشعار بطور غزل کے موزوں کیے تھے جن کی ردیف میں 'کہ چہ' بجائے چہ کے استعمال کیا تھا جب انہوں نے وہ اشعار اپنے استاد شیخ معظم کو سنائے تو انہوں نے کہا یہ کیا مہمل ردیف اختیار کی ہے ایسے بے معنی شعر کہنے سے کچھ فائدہ نہیں۔ مرزا یہ سن کر خاموش ہو رہے۔ ایک روز ملا ظہوری کے کلام میں ایک شعر ان کی نظر پڑ گیا جس کے آخر میں لفظ کہ چہ یعنی چہ کے معنی میں آیا تھا وہ کتاب لے کر دوڑے ہوئے استاد کے پاس گئے اور وہ شعر دکھایا۔ شیخ معظم اس کو دیکھ کر حیران ہو گئے اور مرزا سے کہا تم کو فارسی سے خداداد مناسبت ہے تم ضرور فکر شعر کیا کرو اور کسی کے اعتراض کی کچھ پروا نہ کرو (صفحہ ۱۰۔۱۱)

۴ے استاد ہرمزد کے وجود سے قاضی عبدالودود صاحب منکر ہیں یہاں اس کے وجود اور عدم وجود سے بحث نہیں۔

۵ے پتنگ پر غالب کا قطعہ دیوانِ غالب اردو مرتبہ امتیاز علی عرشی طبع اول میں صفحہ ۲۶۶ پر موجود ہے اس کے بارے میں حالی یادگارِ غالب میں لکھتے ہیں۔ (صفحہ ۱۱۰)

منشی بہاری لال مشتاق کا بیان ہے کہ لالہ کنہیا لال ایک صاحب آگرے کے

رہنے والے جو مرزا صاحب کے ہم عمر تھے ایک بار دلی میں آئے اور جب مرزا سے ملے تو اثنائے کلام میں ان کو یاد دلایا کہ جو مثنوی آپ نے پتنگ بازی کے زمانے میں لکھی تھی وہ بھی آپ کو یاد ہے انہوں نے انکار کیا لالہ صاحب نے کہا وہ اردو مثنوی میرے پاس موجود ہے چنانچہ انہوں نے وہ مثنوی ــــــ مرزا کو لا کر دی اور وہ اس کو دیکھ کر بہت خوش ہوئے اس کے آخر میں یہ فارسی شعر کسی استاد کا پتنگ کی زبان سے لاحق کر دیا تھا۔

رشتہ در گردنم افگندہ دوست
می کشد ہر جا کہ خاطر خواہ اوست

لالہ صاحب کا بیان تھا کہ مرزا صاحب کی عمر جب کہ یہ مثنوی لکھی تھی آٹھ نو برس کی تھی"

لے غالب پتنگ بازی کا ذکر منشی شیو نرائن کے نام ایک خط میں اس طرح کرتے ہیں

".......جب میں جوان ہوا تو میں نے دیکھا کہ منشی بنسی دھر (یعنی شیو نرائن کے دادا) خاں صاحب (یعنی غالب کے نانا خواجہ غلام حسین خاں کے ساتھ ہیں اور انہوں نے جو کیتھم گانوں اپنی جاگیر کا سرکار میں دعوی کیا ہے تو بنسی دھر اس امر کے منصرم ہیں اور وکالت اور مختاری کرتے ہیں میں اور وہ ہم عمر تھے شاید منشی بنسی دھر مجھ سے ایک دو برس بڑے ہوں یا چھوٹے ہوں انیس بیس سال کی میری عمر اور ایسی ہی عمر ان کی، باہم شطرنج اور اختلاط اور محبت آدھی آدھی رات گذر جاتی تھی"۔

(یادگار غالب صفحہ ۱۷)

حالی لکھتے ہیں:۔

"اگرچہ سات برس کی عمر سے وہ دلی میں آنے جانے لگے تھے لیکن شادی کے بعد

تک ان کی مستقل سکونت آگرے ہی میں رہی۔" (یادگار غالب صفحہ ۱۴)

اوپر دیے ہوئے غالب کے اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ انیس بیس سال کی عمر تک آگرے ہی میں تھے یعنی اس لحاظ سے غالب کے مستقلاً دلی آنے کی تاریخ ۱۸۱۰ء قرار پاتی ہے۔ حالی عبدالصمد ہرمزد کے آگرے آنے کا زمانہ وہ قرار دیتے ہیں جب مرزا غالب کی عمر ۱۴ برس کی تھی اور ہرمزد کا قیام دو برس قرار دیتے ہیں۔

٧ حالی لکھتے ہیں: "مرزا کے نانا کی آگرے میں ایک خاصی سرکار تھی جس کی بدولت ان کے ملازم اور متوسلین دس دس بارہ بارہ ہزار کے مالگذار بن گئے تھے اور مرزا کا بچپن اور عنفوانِ شباب بڑے اللّے تللّوں میں بسر ہوا تھا۔

اہل دہلی میں سے جن لوگوں نے مرزا کو جوانی میں دیکھا تھا ان سے سنا گیا ہے کہ عنفوانِ شباب میں وہ شہر کے نہایت حسین اور خوش رُو لوگوں میں شمار کیے جاتے تھے۔

.... (ص ۱۸)

٨ سر سید کی مرتبہ آئین اکبری کی تقریظ میں غالب لکھتے ہیں:-

حق ایں قوم ست آئین داشتن — کس نیارد ملک بہ زیں داشتن
داد و دانش را بہم پیوستہ اند — ہند را صد گونہ آئین بستہ اند
آتشے کز سنگ بیروں آورند — ایں ہنرمنداں ز خس چوں آورند
تا چہ افسوں خواندہ اند اینیاں بر آب — دود کشتی را ہمی راند در آب
گہ دخاں کشتی بہ جیحوں می برد — گہ دخاں گردوں بہ ہاموں می برد
از دخاں زورق بہ رفتار آمدہ — باد و موج ایں ہر دو بیکار آمدہ
نغمہ ہا بے زخمہ از ساز آورند — حرف چوں طائر بپرواز آورند

۹ کلکتہ کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشیں — اک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے
وہ سبزہ زار ہائے مطرا کہ ہے غضب — وہ نازنین بتانِ خود آرا کہ ہائے ہائے

(عرشی ص ۱۲۳)

نلہ "مرزا صاحب کے اولاد کچھ نہ تھی ابتدا میں سات بچے پے در پے ہوئے مگر کوئی زندہ نہیں رہا"
(یادگارِ غالب ص ۳۵)

اللہ خطوط غالب مطبوعہ انجمن ترقی اردو (سندھ) ۱۹۶۲ء صفحہ ۳۶۳

۱۲ہ محولہ بالا خط ۱۸۵۶ یا ۱۸۶۰ء کا ہے اس حساب سے معاشقہ کا معاملہ ۱۸۲۰ء یا ۱۸۱۸ء کے لگ بھگ پیش آیا ہوگا۔

۱۳ہ ملاحظہ ہو یادگار غالب ص ۱۷۔

۱۴ہ ملاحظہ ہو دیوان غالب اردو کی پہلی اشاعت (۱۸۴۱ء) جو سید محمد خاں بہادر کے چھاپہ خانے کے لیتھو گرافک پریس دہلی سے شائع ہوا تھا اس میں بھی یہ غزل موجود ہے اب تک غالب کے اردو دیوان کے جو قدیم ترین مخطوطے دریافت ہوئے ہیں ان میں بھی یہ غزل شامل ہے۔

۱۵ہ ملاحظہ ہو حوالہ نمبر ۷

۱۶ہ یہ خط نگار رام پور کی کسی اشاعت میں غالباً ۱۹۶۴ء میں شائع ہوا تھا اس وقت پیش نظر نہیں ہے۔

۱۷ہ ملاحظہ ہو دلی اردو اخبار (۱۸۴۱ء)

۱۸ہ حالی کے بیان کے مطابق مرزا کے چھوٹے بھائی تیس سال کی عمر میں دیوانے ہو گئے تھے (صفحہ ۳۷) اس بیان کے مطابق یوسف مرزا کے پاگل پن کا زمانہ ۱۸۲۹ء

کے لگ بھگ شروع ہوا۔

۱۹؎ حال میں ایک ماہر نفسیات ڈاکٹر ڈگ نے غالب کا نفسیاتی مطالعہ کیا ہے اور ان کی ذہنی وراثت پر بھی زور دیا ہے جو ان کے اور ان کے چھوٹے بھائی دونوں میں مشترک تھے ان کا مقالہ انڈین لٹریچر (انگریزی) مطبوعہ ساہتیہ اکیڈمی ۱۹۶۸ء میں شائع ہوا ہے۔

۲۰؎ مولانا محمد حسین آزاد آب حیات میں ذوق کے تذکرے میں لکھتے ہیں:

"اکبر شاہ بادشاہ تھے انھیں تو شعر سے کچھ رغبت نہ تھی مگر مرزا ابو ظفر ولی عہد کہ بادشاہ ہو کر بہادر شاہ ہوئے شعر کے عاشق شیدا تھے اور ظفر تخلص سے ملک شہرت کو تسخیر کیا تھا اس لیے دربار شاہی میں جو جو کہنہ مشق شاعر تھے مثلاً حکیم ثناء اللہ خاں فراق۔ میر غالب علی سید۔ عبدالرحمن خاں احسان برہان الدین خاں زار۔ حکیم قدرت اللہ خاں قاسم ان کے صاحبزادے حکیم عزت اللہ خاں عشق۔ میاں شکیبا شاگرد میر تقی مرحوم مرزا عظیم بیگ عظیم شاگرد سودا۔ میر قمر الدین منت ان کے صاحبزادے میر نظام الدین ممنون سب شاعر وہیں جمع ہوتے تھے۔" ص ۴۴۱ (اسلامیہ پریس لاہور اڈیشن ۱۹۱۷ء)

ان میں الٰہی بخش معروف بھورے خاں آشفتہ اور میر کاظم حسین بے قرار کے ناموں کا اضافہ ممکن ہے۔

آزاد آگے لکھتے ہیں کہ ذوق میر کاظم حسین بے قرار کی وساطت سے قلعہ میں پہنچے اور میر کاظم حسین بے قرار نصیر سے اصلاح لیتے تھے ایام ولی عہدی میں ظفر کی غزل بھی شاہ نصیر ہی بناتے تھے ذوق نے بھی انھیں سے اصلاح لی اور ظفر کی غزلوں کی اصلاح شاہ نصیر کے دکن جانے کے بعد ذوق کے سپرد ہوئی۔

غالب۔ اپنے اشعار کے آئینے میں

غالب کی سیرت اور شخصیت کے بارے میں معلومات کے بہت سے وسیلے ہیں ان کے خطوط، ان کے دیباچے، دستنبو مگر سب سے زیادہ معتبر اور مستند وسیلہ ان کے اشعار ہیں۔ کسی نے کہا ہے ادیب کی سب سے مستند آپ بیتی اس کی تخلیقات ہیں باقی سب وسائل محض حاشیے ہیں فنکار کی سیرت اور شخصیت کے اعلیٰ ترین جوہر اس کے فن میں کھلتے ہیں۔ کوئی فن کار اپنے فن سے بڑا نہیں ہوتا۔ ان کے تخیل کی اعلیٰ ترین سطحیں۔ خیال کی پرواز کی آخری سرحد جذبے کی گہرائی، اور توانائی کا لطیف ترین اظہار۔ غرض اس کے دنوں کی تپش شبوں کا گداز سب کچھ نکھر کر فن میں جلوہ گر ہو جاتا ہے۔

دیوان غالب کو سامنے رکھئے اور ان زمزموں پر غور کیجئے جو ان اشعار

سے ابھرتے ہیں۔ ان سے کس قسم کی تصویر ابھرتی ہے۔ یہ تصویر کچھ تو اشعار میں موجود ہے کچھ ہمارے آپ کے اندر چھپی ہوئی ہے۔ اور ہماری شخصیتوں کے نہاں خانوں سے نکل کر غالب کے شعروں میں اپنا جلوہ دکھاتی ہے۔ اسی لیے غالب نے کہا تھا۔ "شعروں کے انتخاب کے رسوا کیا مجھے" اس طرح غالب کا کلام آئینہ خانہ بھی ہے اور نگار خانہ بھی۔ اس میں غالب کا عکس بھی نظر آتا ہے اور ان اشعار سے لطف لینے والے کا بھی اور ان دونوں سے مل کر وہ تصور ابھرتا ہے جسے غالب کہتے ہیں۔

سب سے پہلی تصویر ایک ایسی کھلی ڈلی شخصیت کی ہے جو ہماری آپ کی دنیا کا باسی ہے۔ نہ پیغمبرنہ فلسفی، نہ سیاسی رہنما نہ جوگی سنیاسی۔ بشریں غالب نے جو دعوے کیے ہوں اردو دیوان میں وہ کبھی کوئی نقلی چہرہ نہیں پہنتا۔ تعلی ہے بھی تو اس قدر جتنی اس خاک داں پر رہنے والوں کی سرشت ہے۔ پڑھنے والوں پر اس تعلی کا بوجھ نہیں پڑتا اور اتفاق ضرور حاصل ہوتا ہے۔ کبھی یوں بھی ہوا کہ غالب کو دنیا بازیچۂ اطفال یا بچوں کا کھیل نظر آئی ایک ترنگ میں دنیا اور دین دونوں کو ساغر غفلت کی تلچھٹ کہہ ڈالا ہے۔ مگر ہم میں سے کس بے مایہ سے بے مایہ شخص پر ایسے لمحے نہیں گزرے جب وجود، ہیچ اور دنیا محض ایک تماشا نظر نہ آئے۔ پھر جو بات غالب کو عزیز بلکہ ہمارا "ہمہ مشرب و ہم راز" بناتی ہے وہ یہ کہ ہماری آپ کی طرح نہ اس کا سینہ آرزو سے خالی ہے نہ وہ شکست آرزو سے ناآشنا اور نہ آرزومندی سے تائب ہے۔ دیوان غالب کے متعدد

شعر اس کے گواہ ہیں کہ دنیا کو بازیچۂ اطفال بنانے اور دین و دنیا کو درد یک ساغر غفلت جاننے والے غالب کو اپنی کم مائگی اور بے بضاعتی کا بارہا اس انداز سے بھی احساس ہوا ہے کہ

غالب خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئیے زار زار کیا کیجئے ہائے ہائے کیوں

ظاہر ہے کہ اس سرو قامت اور بلند آہنگ شخصیت کو جذبے، فکر اور عمل کی دنیا میں بار بار منہ کی کھانی پڑی ہے۔ زندگی کی اچھی قدروں سے پیار کیا ہے انھیں چاہا ہے اور ناکام رہا ہے۔ سیر و سیاحت کا ارمان ایسا کہ دوزخ کو بھی جنت میں ملا لینے کو تیار ہیں کہ سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور یہی وضعداری اور استقامت پہ اعتماد اس قدر کہ وفاداری شرط استواری کو اصل ایمان قرار دے اور انسان دوست ایسا کہ دیر و حرم دونوں کو آئینہ تکرار تمنا یا واماندگی شوق کی پناہ گاہیں قرار دے مگر اپنی کلاہ کج رکھنے والے شاعر کو خود شعر کی دنیا میں بھی جگہ جگہ جھکنا پڑا ہے۔ کبھی مایوسی اور محرومی کے سامنے کبھی کسی اہل ثروت کے آگے مگر غالب کی عظمت اس کی خوددار اور سمجھوتہ دشمن شخصیت میں مضمر نہیں ہے۔ جو بات غالب کو دل نوازی بخشتی ہے وہ یہ ہے کہ ان سمجھوتوں اور شکستوں کے باوجود اس کی شخصیت ٹوٹی نہیں اس کی آرزومندی اور نشاطِ زیست نے کہیں اور کبھی ہار نہیں مانی۔

غالب کے اشعار یہ نہیں بتاتے کہ یہ وہ شاعر ہے جس کی زندگی کا بیشتر حصہ باسٹھ روپیہ آٹھ آنے ماہانہ آمدنی پر بسر ہوا۔ بہت بڑا حصہ قرض سے دبے ہوئے گزرا پنشن کی بازیافت کی کوششوں میں صرف ہوا جس کا پاگل

بھائی ۱۸۵۷ء میں انگریز سپاہیوں کی گولیوں سے مارا گیا۔ جس کے سات بچوں میں سے ایک بھی زندہ نہیں رہا۔ جس نے قمار بازی میں چند ماہ فرنگی جیل کی اذیت بھی اٹھائی اور لال قلعہ میں بہادر شاہ ظفر کے استاد ہوئے اور ان کو ۱۸۵۷ء میں سکہ شعر نذر کرنے کی تہمت پر بہت کچھ تنگی ترشی بھی جھیلی لیکن اس زندگی کے آڑے ترچھے عکس شاعری میں جا بجا بکھرے ہوئے ہیں ایسا شخص جو حساس، باغیرت اور خوددار ہو اس کرب و بلا سے گذرے اور اپنا ذوق جمال، اپنی حس مزاح اور اپنی آرزومندی برقرار رکھے یہ معمولی کارنامہ نہیں۔ اس پل صراط سے آج کی نسل کا نوجوان گزرتا ہے تو غالب میں اسے اپنا عکس نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے اعلیٰ ترین موسیقار غالب کی غزلیں گاتے ہیں۔ اعلیٰ ترین مصور ان اشعار میں چھپی ہوئی تصویریں بناتے ہیں اور ہمارے دور کے شاعر اور ادیب، اور افسانہ نگار غالب سے عنوان اور طرز بیان مستعار لیتے ہیں۔

یہ روحانی یگانگت دراصل عالی ظرفی سے آتی ہے لیکن غالب کے کلام میں عالی ظرفی نقاب یا نقلی چہرہ نہیں ان کی شخصیت کا سچا کھرا اور بے ساختہ جزو ہے نہ وہ اپنی شکستیں چھپاتے ہیں نہ کمزوریاں۔ وہ سب سے منہ بولتے فقرے، لطیفے اور ٹھٹھول سے بھری باتیں کرتے جاتے ہیں وہ بازار سے گزرتے ہیں اور بے آرزو نہیں گزرتے وہ ایک مفلس مگر جی دار خریدار کی طرح زندگی کے بازار سے گزرے ہیں اور اس زندگی کا دکھ درد اس کا کرب، کشاکش، غرض محرومیوں کا سارا زہر پینے پر بھی آمادہ ہیں۔ یہ عرفان کہ زندگی نہ محض اندھیروں سے عبارت ہے نہ محض اجالوں سے۔ کہنے

کو آسان بات ہے مگر ایک عمر کے بعد یہ عرفان حاصل ہوتا ہے۔ غالب دنیا کے ان چند عظیم فن کاروں میں ہیں جنہوں نے زندگی کو مکمل اور غیر منقسم روپ میں پورے کرب و نشاط کے ساتھ دیکھا اور برتا ہے۔ انھیں احساس ہے کہ آرزو کا انجام اکثر و بیشتر شکستِ آرزو ہوتا ہے۔ جب شکست آرزو کے اس آئینہ خانے سے گذرتے ہیں تو ان کی تڑپ اور ان کا کرب دیکھا نہیں جاتا۔ کبھی کبھی ایسا بھی لگتا ہے جیسے اب وہ اسی ویران اور اندھیری دنیا کے ہو کر رہ جائیں گے۔ مگر پھر ان کے اندر چھپا ہوا درد آشنا اور آرزومند انسان جاگتا ہے پھر چاند کی طرف ہاتھ بڑھاتا ہے اور شکست آرزو کے تجربے سے دوچار ہونے کے بعد آرزوؤں کا انجام جاننے کے باوجود پھر آرزومندی کا یہی کھیل کھیلتا ہے۔ نشاط و کرب کی اسی دھوپ چھاؤں میں مزا لیتا ہے اور اسی کو زندگی سمجھتا ہے۔

ان تینوں منزلوں کی نشان دہی ان کے اشعار میں جابجا ہوئی ہے۔ لیکن ان کے مزاج کی غمازی کے لیے شاید یہی بات کافی ہے کہ "پھر اور نہیں" کے الفاظ جتنی بار اور جس انداز سے غالب کی غزلوں میں استعمال ہوئے ہیں اردو شاعری میں کسی اور کے کلام میں استعمال نہیں ہوئے۔ گویا ایک مدت ہوئی آرزومندی کے کھیل کے تائب ہو گئے تھے۔ غم روزگار نے زیر کر رکھا تھا۔ مگر پھر آرزومندی اور حسرت تعمیر کا یوسف چاہ کنعاں سے آفتاب بن کر ابھرا اور اس احساس کے ساتھ ابھرا کہ شاید اسے پھر شکست آرزو کے خون میں نہا کر ڈوب جانا ہے ؎

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے

پھر کچھ اک دل کو بے قراری ہے
سینہ جویائے زخم کاری ہے
پھر جگر کھودنے لگا ناخن
آمدِ فصلِ لالہ کاری ہے

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا
دلِ جگر، تشنۂ فریاد آیا
پھر ترے کوچہ کو جاتا ہی خیال
دلِ گم گشتہ مگر یاد آیا

اور اس عرفانِ حیات کے سب سے واضح نمونے ان اشعار میں نمایاں ہیں ؎

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

گھر میں تھا کیا جو ترا غم اسے غارت کرتا
دل میں رکھتے تھے جو اک حسرتِ تعمیر سو ہے

نہ اتنا برشِ تیغِ جفا پر ناز فرماؤ
مرے دریائے بے تابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی

غرض وہ دل نواز شخصیت جو ان شعروں میں سمائی ہے بار بار یہ اطمینان دلاتی ہے کہ وہ زمانے سے ساز و ستیز میں کئی بار ہاری مگر کبھی ٹوٹی نہیں اور اس کا سب سے بڑا ثبوت وہ لطیف مزاح ہے جو ان اشعار میں موجِ تہ نشیں بن کر سمایا ہے۔ حس مزاح کی اعلیٰ ترین منزل وہ ہے کہ انسان خود اپنے اوپر ہنس سکتا ہو۔ یہ ہنسنا محض پھبتی کے انداز کا نہیں زیرِ خند کا سا ہے کیونکہ اس میں تمسخر نہیں درد کی لہر اور کرب کی آمیزش شامل ہوتی ہے۔ یہ ترنجی قہقہہ یا کرب نہ عرفانِ کرب سے معمور مزاح غالب کے اشعار سے سنگیت کی طرح ابھرتا ہے ؎

تھی خبر گرم کہ غالب کے اڑیں گے پرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ تماشا نہ ہوا

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پہ ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالبؔ دشمن آسماں اپنا

چاہتے ہیں خوب رویوں کو اسدؔ
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے

ہوا ہے شہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا
وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

مختصر یہ کہ غالب کی دلنواز شخصیت کچھ اسی طرح کی خصوصیات سے ابھرتی ہے ان اشعار میں اس ٹوٹتے بکھرتے دور کی آوازِ شکست ہی سنائی نہیں دیتی بلکہ ایک ایسے دل کی دھڑکن بھی سموئی ہوئی ہے جسے زندگی سے اتھاہ پیار ہے اور جو زہر اور امرت دونوں کو اپنا کر بھی مایوسی اور محرومی پر قناعت نہیں کرتا۔ بلکہ ستاروں پر کمندیں ڈالنے کا آرزومند ہے اور اسی آرزومندی کو اصل حیات جانتا ہے۔

انیسؔ کے مرثیوں میں آغازِ داستان

انیسؔ کے ہاں زندگی کی سی شادابی، آبشار جیسا ترنم اور لالۂ صحرائی جیسا حسن ملتا ہے ان کے مرثیوں کے جامع حدود میں جذبات کی فراوانی، زندگی کی ہماہمی اور رزم و بزم کی ہمہ گیر داستانیں موجود ہیں اور پھر ان سب سے بڑھ کر ان میں ایک شاعر کے دل کی دھڑکنوں کا پتہ چلتا ہے.

کہا گیا ہے کہ زندگی سوچنے والے کے لیے طربیہ اور محسوس کرنے والے کے لیے المیہ ہے اور یقیناً المیہ اور اس کی قدر و قیمت انسان کی شدتِ احساس پر منحصر ہے حقیقت دراصل جذبات کے انہی آئینوں میں دیکھی جاتی ہے جنھیں ہم کبھی جذبات کہہ دیتے ہیں کبھی عقل و فراست۔ شاعری کا تعلق جذبات سے ہے "شاعری بقول مولانا شبلی، مصوری ہے لیکن حقیقت کی مصوری نہیں بلکہ ان جذبات

کی مصوری جو حقیقت کے نظارے سے شاعر کے دل میں پیدا ہوتے ہیں اور دوسرے کے دل پر بھی اسی قسم کے نقوش چھوڑنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔"

المیہ اسی قسم کے مختلف تاثرات کے ایک سلسلہ میں گندھی ہوئی لڑی ہوتی ہے اور آرٹسٹ کا کام یہی ہے کہ یہ لڑی سلسلہ بہ سلسلہ پڑھنے والے کے دل میں اترتی چلی جائے اس پورے تاثر کو اپنی ذات سے دوسرے تک منتقل کرنے کے لیے ضروری ہے کہ مختلف مناظر اس انداز سے پیش کیے جائیں کہ پہلے کے پس منظر میں دوسرا منظر زیادہ الم انگیز اور زیادہ دل کش معلوم ہو۔

اس طرح ہم مرثیہ میں ڈراماتی عنصر کی اہمیت کو اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں۔ پروفیسر میورن نے لکھا ہے کہ شاعری مصوری اور موسیقی کا امتزاج ہے، اور ظاہر ہے کہ انھیں دونوں کی مدد سے ہم آرٹ کے غیر فانی شاہکار تیار کر سکتے ہیں انیس موسیقی اور مصوری دونوں میں ماہر فن واقع ہوئے ہیں۔ مرثیہ کے پہلے حرف سے لے کر آخری لفظ تک وہ اس نکتے کو فراموش نہیں کرتے ان کے بیانیہ ٹکڑے وہ ہوتے ہیں جنھیں وہ خود اپنی قوت تخیل کی بدولت اپنی نظروں کے سامنے دیکھ لیتے ہیں اور اپنی شدت احساس کی وجہ سے انھیں محسوس کرتے ہیں۔

اگر ہم مرثیہ کے صرف فن کارانہ پہلو کو پیش نظر رکھیں تو کہا جا سکتا ہے کہ انیس نے اپنے کرداروں میں خود اپنی روح سمو دی ہے اور ان کے درد و الم کو خود اپنی ذات میں اس طرح رچا لیا ہے کہ ان کے جذبات بیان کرتے ہوئے وہ اسے خارجیت سے زیادہ داخلیت سے وابستہ کر لیتے ہیں یہ محض کسی واقعے کا بیان معلوم ہونے کی بجائے

شاعر کی مجروح روح کی فریاد لگنے لگتا ہے یہ وہ زخم نہیں جو یزید کی فوجوں کے ہاتھوں امام کے جسم اطہر پر لگے ہوں بلکہ وہ زخم ہیں جو خود شاعر نے اپنے دل و جگر پر کھائے ہیں اور جنھیں وہ اپنے سینے کے پرت کھول کھول کر پیش کر رہا ہے۔

اس حیرت انگیز تاثر کا سب سے بڑا سبب مناظر کی ڈرامائی ترتیب ہے انیس خود اپنی طبیعت کو "نور کا سانچہ" قرار دیتے ہیں اس نور کے سانچے سے جو چیزیں ڈھل کر نکلتی ہیں ان کی مشابہت اور موزونیت دیکھ کر کبھی کبھی خود شاعر حیرت میں رہ جاتا ہے

اس ڈرامائی ترتیب اور مناسبت کی وجہ غالباً یہ ہے کہ انیس مرثیہ گو ہی نہ تھے بلکہ مرثیہ خواں بھی تھے۔ پڑھنے میں جس اعلیٰ ترین اداکاری اور بہترین قوتِ اظہار کی ضرورت ہوتی ہے وہ ایک دوسرے مضمون کا محتاج ہے۔

انیس ہر ایک منظر سے پس منظر کا کام لیتے ہیں اور اس کی مدد سے اس سے زیادہ ہیبت خیز اور الم ناک منظر تیار کر لیتے ہیں مثال کے طور پر اس یوم حشر کو اور زیادہ محشر بداماں بنانے کے لیے وہ داستان کا آغاز اس معصوم بند سے کرتے ہیں جو اپنے اندر ہزاروں تاریک ترین راتوں کی سیاہی لیے ہوئے ہے:

جلوہ وہ دم صبح کا وہ نور کا عالم — دلچسپ صدا نوبت و شہنائی وہ باہم
سرخی وہ شفق کی افق چرخ پہ کم کم — وہ گل کے کٹوروں پہ درافشانیٔ شبنم
خشکی میں بھی سردی سے ترائی کا سماں تھا
پر مالکِ گلزارِ جناں تشنہ دہاں تھا

ان پانچ مصرعوں کی معصومیت اور پاکیزگی کے پس منظر میں آخری مصرع کتنا جاندار پر الم اور غم ناک معلوم ہوتا ہے۔

مرثیہ کا اہم ترین موقعہ وہ ہوتا ہے جب کوئی کردار میدانِ جنگ میں داخل ہوتا ہے مولانا طباطبائی "مراثیٔ انیس" کے مقدمے میں لکھتے ہیں:

"فطری مضامین میں اضطراب استقلال فراق و وصال وفاداری بے ثباتی دنیا انقلاب عالم غرض کوئی مضمون ایسا نہیں جس میں میر صاحب نے شیکسپیر اور کالیداس سے زیادہ ڈرامانگاری کی قوت نہ دکھائی ہو اگر یہ قوت میر صاحب میں نہ ہوتی تو میر صاحب کو اعلیٰ درجے کے رزمی شاعر کا مرتبہ حاصل نہ ہوتا"

اگر ایپک کو ہو بہو مرثیہ کا ہم پلہ مان بھی لیا جائے تو بھی یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ ایپک میں تاثیر پیدا کرنے کے لیے انتہائی موزوں مقام میدانِ جنگ میں ہیرو کے داخلہ والا سین ہوتا ہے اور اسی مقام سے پڑھنے والے کے دل میں کردار کی اہمیت دوچند ہو جاتی ہے اور آگے آنے والے حادثات کے چاروں طرف ایک حسین ہالہ پیدا ہو جاتا ہے لیکن خاص کردار کے کسی خاص پہلو کو روشن کرنے کی ایک وجہ یہ بھی ہوتی ہے کہ اس سے آیندہ پیش آنے والے حادثات ایک خاص رنگ اختیار کر لیتے ہیں ایک کے بعد ایک حادثے کے بعد حادثے چابکدستی اور فن کارانہ سبک روی کے ساتھ متواتر چلے آتے ہیں درد و الم نغمہ میں پگھلنے کے بعد ایک عجیب حسن اور بے ساختگی کا روپ بھر لیتے ہیں۔

انیس نے اس چیز کو نہ صرف پوری اہمیت کے ساتھ سمجھا ہے بلکہ استعمال بھی کیا ہے وہ رزمیہ اور اس کے ڈرامائی تقاضوں سے غافل نہیں اس سے قبل کہ ہم ان کی اس تکنیک سے بحث کریں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ وہ کردار تخلیق نہیں کرتے بلکہ انھیں مذہبی قیود کے اندر رہ کر کام کرنا ہوتا ہے تاریخ ان کے سامنے موجود ہے مذہب کے نازک

حدود ہاتھ رو کے لیتے ہیں اور واقعات کی انھی موٹی موٹی سرحدوں پر انھیں اپنے مراثی کی تعمیر کرنی ہے واقعات و حادثات کی مختلف لہریں وہ اپنے تخیل سے پیدا کر سکتے ہیں مختلف مکالمے مناظر ان کی اپنی تخلیق کہے جا سکتے ہیں انداز بیان مناظر کی ترتیب جنگ کا بیان سب ان کی خود حاصل کردہ بلندیاں ہیں لیکن کردار و واقعات کے لیے انھیں ایک حد بندی کا لحاظ رکھنا ہوتا ہے مذہب اور تاریخ کی حد بندی ۔ یہ حد بندیاں عظیم ترین فن کار کا راستہ نہیں روکا کرتیں بلکہ اسے مدد دیا کرتی ہیں مثلاً عباسؑ کو شجاعت میں فرد ، امام کو وجاہت اور ثقاہت میں یکتا ، علی اکبرؑ کو جلال اور شباب میں لاثانی علی اصغرؑ کی معصومیت اور قاسمؑ کے جوانِ رعنا ہونے پر روایت شاہد ہے حضرت عباسؑ میدانِ وغا کی طرف تشریف لاتے ہیں مولا علی کی قوتِ بازو اور حیدری جاہ و جلال ورثے میں پائی ہے ان مظلوموں کے علمبردار ہیں جو حق کے بھروسے اور خدا کی پشت پناہی پر اپنا سر ہتھیلی پر رکھ کر کربلا کی طرف آئے ہیں پھر ان کا رعب دبدبہ جاہ و جلال مسلم الثبوت ہے ان باتوں کی مدد سے انیس ان کے گرد ایسا مانا بانا بن لیتے ہیں کہ جب وہ میدانِ جنگ میں داخل ہوتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے خود رن بول اٹھا ہو۔

نکلا وہ شیر خیمے سے باہر علم لیے — مجرے کو آئی فتح سپاہ حشم لیے
جرأت نے بڑھ کر بوسۂ تیغ دودم لیے — نصرت نے چومے ہاتھ ظفر نے قدم لیے
خورشید کا جلال نگاہوں سے گر گیا
اقبال سر کے گرد ہما بن کے پھر گیا

ہر کردار کے ساتھ اس کے داخلے کا انداز بدلتا جاتا ہے میدان جنگ ہر ضخیم کی للکار سے دہلتا تو ضرور ہے لیکن ہر ایک کی للکار میں فرق ہے عونؑ و محمدؑ کی للکار

دوسری ہے امامؑ کی آواز دوسری قاسمؑ کی بات جداگانہ ہے عباسؑ کی شان الگ ہے حبیب ابن مظاہر کا انداز نرالا علی اکبرؑ کا اسلوب انوکھا۔ ان میں سے ہر ایک خاص دبدبے سے داخل ہوتا ہے اور لطف یہ کہ ہر ایک کے دبدبے میں فرق ہے عون و محمد داخل ہوں گے تو ان کا بچپن بھی ہمرکاب رہے گا۔

میداں میں عجب شان سے دو شیر نر آئے
گویا کہ مہم حیدر و جعفر نظر آئے

غل پڑ گیا حضرت کی بہن کے پسر آئے
افلاک سے بالائے زمیں دو قمر آئے

یوسف سے فزوں حسن گراں مایہ ہے ان کا
یہ دھوپ بیاباں میں نہیں سایہ ہے ان کا

جناب علی اکبرؑ اور ان کا جمال:

بعد ستائش اب وہ شیر نر بڑھا
ہٹتی ہوئی گھٹا کی طرف جوں قمر بڑھا

لاکھوں تھے پر نہ ایک ادھر سے ادھر بڑھا
ہزار تیغ تولے ہوئے بے سپر بڑھا

یوں خندہ زن گیا وہ جری رزم گاہ میں
جاتا ہے جس طرح کوئی اپنی سپاہ میں

حضرت عباسؑ اور ان کا دبدبہ:

یوں چھیڑتے فرس کو اس آفت کے بن میں آئے
جیسے نسیم فصل بہاری چمن میں آئے

اس دبدبہ سے لشکر پیماں شکن میں آئے
اک شور پڑ گیا اسد اللہ ن میں آئے

جنگل کے شیر صورت آہو دبک گئے
جتنے بڑھے ہوئے تھے پرے سب سرک گئے

حضرت امام اور تقدس:

میداں میں جب سواری شاہ امم چلی
کس شان سے جلو میں سپاہ حشم چلی

فتح و ظفر ادب سے قدم با قدم چلی بدلی ہوئی نسیم ریاض ارم چلی
سر تاج عرش تھا جو مکیں صدر زین پر
قدسی پروں کو فرش کیے تھے زمین پر

آخر اس تناسب کا راز کیا ہے؟ اس کی وجہ ہمیں اس گزار کے داخل ہوتے وقت الفاظ کے انتخاب میں ملے گی اور اس سے زیادہ مرثیہ کے اس انداز بیان کے دھارے میں جو مختلف راستے پکڑتا ہے عجیب عجیب شکلیں بدلتا ہے اور پھر بھی ایک ہی خاص معراج پر جا کر ختم ہوتا ہے۔ حرؓ کی شہادت کا بیان ہے اس کی ابتدا کسی اور مرثیے کی طرح نہ ہوگی اس کا اپنا ایک الگ انداز بیان ہوگا الگ تمہید ہوگی الگ انداز فکر ہوگا۔

دوزخ سے جو آزاد کیا حرؓ کو خدا نے کھلوا دیے فردوس کے در عقدہ کشا نے
زانو پہ رکھا سر کو امام دوسرا نے اعلیٰ کیا ادنیٰ کو بزرگوں کی دعا نے
سب جس کے طلبگار تھے جنت میں وہ دُر تھا
حوران جناں گرد تھیں اور بیچ میں حُر تھا

حرُ سپاہ شام سے نکلتا ہے لیکن اس کے نکلنے میں جو شان و شوکت ہے وہ پس منظر ہے اس کے جنگ میں داخل ہوتے وقت کے بیان کا۔ انیسؔ کے ہر حسین منظر دوسرے کے الم انگیز منظر کی فضا تیار کرتا ہے حرُ سپاہ شام سے نکلتا ہے:

کس لشکر بد خو سے بگڑ کر نکل آیا دو لاکھ ستمگاروں سے لڑ کر نکل آیا
تنتا ہوا تلوار پکڑ کر نکل آیا نیزہ تھا کہ ہر قلب میں گڑ کر نکل آیا
کعبہ کی طرف دیر میں گر دیر سے پہنچا شر نے اسے روکا تھا مگر خیر سے پہنچا

پھر حُر کا خدمت امام میں حاضر ہونا اور عذر معذرت کے بعد میدانِ جنگ کی اجازت چاہنا اپنے طرز کی انوکھی چیز ہے اس کی اجازت مانگنے کا انداز جداگانہ ہے اس کے میدان میں نکلنے کا اندازہ دوسرا ہے اور اسی فن کارانہ تنوع سے ایک خوشگوار آرٹسٹک خوبصورتی پیدا ہو جاتی ہے، حُر میدانِ جنگ کی طرف کوچ کرتا ہے۔

حر چلا فوجِ مخالف پر اڑا کر توسن چوکڑی بھول گئے جس کی نگا ہوئے ہرن
وہ جلال اور وہ شوکت وہ غضب کی چتون ہاتھ میں تیغ سپر دوش پہ بر میں جوشن
دوش پر دوش پہ شملے کے جو بل کھاتے تھے
کاکلِ حور کے سب پیچ کھلے جاتے تھے

اور پھر اس کا جنگ و جدل:

حشر برپا تھا کہ تیغ حرِ ذی جاہ چلی آگ برسانے کو بجلی سوئے جنگاہ چلی
کس تکلف سے وہ لیلائے ظفر راہ چلی گہ بڑھی گاہ پھری گاہ تھمی گاہ چلی
زخم سینے کے گریباں کی طرح پھٹتے تھے
چال کیا تھی کہ ہزاروں کے گلے کٹتے تھے

اس مثال سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انیس ان مناظر کو صحیح روشنی میں پیش کرنے میں کتنی مہارت رکھتے ہیں اور اسی لیے ایک خاص فضا پیدا کر لیتے ہیں اس میں مختلف چیزیں اس چابکدستی اور فن کارانہ خوبصورتی کے ساتھ مہیا کر دیتے ہیں کہ انسانی ذہن مختلف تاثرات کی آماجگاہ بن جاتا ہے اور ان سب اثرات سے ایک اہم تاثر پیدا ہو جاتا ہے ابھی تک اسی رو کا جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے جو اس تاثر کو پیدا کرنے میں مدد دیتی ہے یہ ردیف کتنی ہی

حسین اور سبک کیوں نہ ہو اپنے اندر ایک کاریگرانہ صنعت اور فن کارانہ خوبصورتی ضرور رکھتی ہے اس کا ماخذ بھی ہے اور اس کا مخرج بھی۔ یہ بہار کی طرح ایک ایسا حسین پیکر ہے جو ذہن انسانی پر مختلف نقوش چھوڑتا ہے رنگ برنگے راستے دکھاتا ہے۔ پپیہے کی آواز کی طرح ایک دم خاموش ہو کر جذبات کی ایک دنیا پیدا کر جاتا ہے آئیے اس رو کے راستے معلوم کرنے کی کوشش کریں۔

اس رو کی ابتدا مختلف طریقوں سے ہوتی ہے ایک طریقہ تو وہی ہے جو ابھی آپ کے سامنے پیش کیا گیا یعنی پس منظر میں معصوم اور پاکیزہ ترین مناظر پیش کر کے اس سے فائدہ اٹھایا جائے اور پڑھنے والے کے دل پر خاطر خواہ اثر پیدا کیا جائے۔ ڈرامے کی تکنیک پر بحث کرتے ہوئے نقادوں نے اس PARA-LLELISM. اور CONTRAST کا تذکرہ کیا ہے CONTRAST کے بارے میں لکھا ہے:

"THIS IS PERHAPS SPECIALLY TRUE OF TRAGEDY IN WHICH THE GLOOM WHICH GATHERS ABOUT US AS THE PLOT PROCEEDS IS IN TENSIFIED BY THE SUNSHINE WHICH WE HAVE ONLY LEFT BEHIND."

(Hudson: Introduction To The study of literature)

انیسؔ اس صنعت کے ماہر ہیں وہ مرثیہ کے ہر شعبہ میں ایسا اختلاف پیش کر دیتے ہیں کہ کبھی کبھی وہ عارضی روشنی جو مرثیہ کے افق پر ایک لمحہ کے لیے تھرتھرا اٹھتی ہے اس الم انگیز اثر کو اور زیادہ شدید کر دیتی ہے جو اس پر چھایا رہتا ہے پلاٹ میں یہ چیز بہر طور نمایاں ہے لیکن انیسؔ سے زیادہ شاید ہی کسی شاعر نے اسے نمایاں کیا ہو ایک منظر ملاحظہ ہو:

رایت وہ سبز لشکر سادات کے نشاں — دامان پاک کشتیٔ امت کے نردباں
پنجہ مثال پنجہ خورشید زرنشاں — پرچم تھا بال کھولے تھیں یا حوریٔ جناں
مشک و عبیر و عود کا بازار سرد تھا
مٹی کا عطر خاک کی خوشبو سے گرد تھا

اور اس کے فوراً ہی بعد:

نقارہ و غا پہ لگی چوب ناگہاں — گردوں دوں سے پار ہوئی طبل کی فغاں
شیپور کے غریو سے ہلتا تھا آسماں — وہ برق کی مہیب صدا تھی کہ الاماں
نیزوں کو ہر سوار ادھر تولنے لگا
گونجے ادھر بھی شیر کہ رن بولنے لگا

شہنا کا شور سن کے لرزتا تھا بند بند — برچھے ہلے رسالوں میں نیزے ہوئے بلند
صحرائے ہولناک کی وحشت ہوئی دوچند — ڈر کر کنوتیوں کو بدلنے لگے سمند
سن کر دہل کے شور کلیجے دہل گئے
صحرا سے دب کے شیر نیستاں نکل گئے

اور پھر اس شاندار تقابل سے انیسؔ نے نہایت موزوں انداز میں فائدہ اٹھایا ہے اس زور شور رعب دبدبے کے بعد اہلِ حق کی بے سروسامانی اور شجاعت پر عجیب طرح

روشنی ڈالی ہے:

پیاسوں پہ جب اُدھر سے چلے تیر بے شمار　　مولا نے غازیوں کو دیا حکمِ کارزار

وغیرہ وغیرہ، اور پانچ چھ بند کے بعد ادھر کی حالت بیان کر کے اس رعب و دبدبے سے دہلتے ہوئے ماحول میں حد درجہ موزونی اور کمال مناسبت کے ساتھ ایک اور شاندار واقعہ بیان کرتے ہیں اور اس فضا سے ہم آہنگ کر کے ایک عجیب کیفیت پیدا کر دیتے ہیں یہ ہے حضرات عون و محمد کی سواری:

تسلیم کر کے گھوڑوں پہ وہ نازنیں چڑھے　　غل پڑ گیا جہاد پہ دو مہ جبیں چڑھے

یوں اشہبوں پہ دلبرِ ضرغام زیں چڑھے　　نظروں سے سب اتر گئے گھوڑے زمیں چڑھے

پریاں فلک کے تھان کی راہوں کے چھپ گئیں

دو بجلیاں چمک کے نگاہوں سے چھپ گئیں

اس کے پہلو بہ پہلو PARALLELISM کا طریقہ یہ ہے شاعر ایک ہی رنگ میں سارے مناظر کو گوندھتا چلا جاتا ہے اور ہر منظر میں تھوڑا بہت عکس اس المیہ حادثے کا پڑتا جاتا ہے جو فوراً ہی پیش آنے والا ہے PARALLELISM کی انتہا یہ ہے کہ انیس کے اکثر مراثی میں صنعت براعتِ استہلال پائی جاتی ہے اور ہم فوراً ہی سمجھ لیتے ہیں کہ اس مرثیے میں کس کی شہادت کا بیان ہوگا ؂

جب رن میں سربلند علی کا علم ہوا

میں علم کا لفظ حضرت عباس کی شہادت پر دلالت کرتا ہے یا جس بند میں:

ڈوبا لہو میں چاند سپہر مشرقین کا

خالی کیا اجل نے بھرا گھر حسینؑ کا

یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ اب حضرت علی اکبرؑ جہاد پر جانے والے ہیں آخر الذکر مرثیے ہی کو لیجئے استہلال کے کچھ بند بعد یہ بیت آتا ہے:

اولاد والے دل میں کریں اک ذرا خیال
ہوتی ہے کیسی الفت فرزند خوش خصال

اس طرح زمین تیار کر چکنے کے بعد اب دو چار ڈرامائی TOUCHES دیتے ہیں ذرا یہ انداز بیان ملاحظہ ہو پہلا منظر:

بڑھتا ہے ہاتھ جوڑ کے جب شہ کا نور عین
خیمے کو تکنے لگتے ہیں منہ پھیر کر حسین

دوسرا منظر: امام سمجھاتے ہیں:

فرماتے ہیں کہ سنتے ہو سیدانیوں کے بین — عباس کے الم میں یہ برپا ہے شور و شین
بھائی جہاں سے جانب خلد بریں گئے — پرسے کو بھی چچی کے تم اب تک نہیں گئے

تیسرا منظر: امام علی اکبرؑ کو خیمے کے اندر لے جاتے ہیں اور داخل ہونے سے قبل بی بی زینب کی آواز آتی ہے:

فضہ نکل کے خیمہ سے باہر خبر تو لا
آنے میں دیر کیوں ہوئی یہ ماجرا ہے کیا

امام فرماتے ہیں: کیوں گفتگو پھوپھی کی سنی تم نے اے پسر

یہ ایک سلسلہ وار تاثر ہے جس کی مدد سے ہر جگہ ایک متوازی جذبہ پیدا ہوتا چلا جاتا ہے علی اکبر نوجوان ہیں ہم شکل نبیؐ ہیں ہمشکل رضائے امام لے کر میدان میں جاتے ہیں تو بھی شباب و جمال کا یہ ہالہ ان کے اردگرد رہتا ہے،

بعدِ ستائش اب وجد شیر نر بڑھا
ہٹتی ہوئی گھٹا کی طرف جوں قمر بڑھا

یا ایک اور مرثیہ میں وہ ڈرامائی صورت حالات پیدا کر لیتے ہیں اور اکبرؑ کے جانے کی اہمیت دوچند کر دیتے ہیں اکبرؑ اجازت چاہنے خیمے میں تشریف لے جا رہے ہیں کچھ اداس ہیں بی بی شہر بانو فرماتی ہیں:

ترہے قبا پسینے میں پنکھا کوئی ہلاؤ جھاڑوں ردا سے گرد میں زلفوں کی بیٹھ جاؤ

اور

صغرا کی تو وطن سے کچھ آئی نہیں خبر
جلدی کہو کہ منہ سے نکلتا ہے اب جگر

جواب ملتا ہے:

ملتی نہیں رضا ہمیں آنسو بہاتے ہیں
بابا گلا کٹانے کو میداں میں جاتے ہیں

اس مختصر سی تمہید کے بعد اس بند کا اثر ملاحظہ ہو:

یہ ذکر تھا کہ نورِ خدا جلوہ گر ہوا گویا رسول پاک کا رن میں گذر ہوا
چلائے اہلِ شام کہ طالع قمر ہوا ہنگام ظہر تھا پہ گمانِ سحر ہوا
جلوہ دکھایا برق تجلی طور نے
خورشید کو چھپا دیا چہرے کے نور نے

یہ اسلوب بیان کا پورا طلسم انیسؔ تین چار چیزوں سے پیدا کرتے ہیں

۱۔ مناظر قدرت اور دوسری تمہیدوں سے
۲۔ لڑائی کی عام صورت حال کے بیان سے
۳۔ اجازت ملنے کے وقت اور اس سلسلے کے سارے واقعات بیان کرنے سے

یہ تو وہ ماحول ہے جو انھیں آمد کے قبل ہی تیار کر لینا ہے اور پھر اس کے ساتھ آمد کا وہ خاص بند ہے جہاں سے المیہ کے اثرات کی ہم آہنگی CLIMAX پر پہنچ جاتی ہے وہ اس CLIMAX پر کیسے قائم رہتے ہیں اور کیسے اس آمد والے بند سے فائدہ اٹھاتے ہیں یہ دوسرا سوال ہے آمد کے بند کے فوراً بعد ان کی تکنیک کے تین چار مخصوص انداز ہیں۔

۱۔ سراپا ۲۔ تلوار ۳۔ گھوڑے کی تعریف ۴۔ رجز اور رزمیہ کا بیان

ابتدائی پس منظر کی فراہمی کے سلسلے میں کافی بحث ہو چکی آئیے ذرا رزمیہ کا جائزہ لیں "نمک خوانِ تکلم ہے فصاحت میری" والے مرثیہ میں اس بند کے بعد رجز شروع ہو جاتا ہے اور اس کے بعد رزمیہ:

اور ڈھالوں کا اٹھا تیغ دو پیکر چمکی ۔۔۔ برق چھپتی ہے یہ چمکی تو برابر چمکی
سوئے پستی کبھی کوندی کبھی سر پر چمکی ۔۔۔ کبھی انبوہ کے اندر کبھی باہر چمکی

جس طرف آگئی وہ ناگن اسے ڈستے دیکھا
مینھ سروں کا صف دشمن پہ برستے دیکھا

ان سب مناظر کی مثالیں دینے کو تحصیل حاصل سمجھ کر ان سے قطع نظر کی جاتی ہے:

آئیے اب ہم اس بند پر غور کریں جس سے وہ کسی کردار کو میدانِ جنگ میں داخل کرتے ہیں فلم اور اسٹیج ڈرامے اس ایک اہم درجہ BACKGROUND MUSIC. کو حاصل ہے جس کی مدد سے دیکھنے والے کے دماغ پر جستہ جستہ مختلف مناظر کی اہمیت اور اثرات بیٹھتے جاتے ہیں اور جتنا جتنا کہانی آگے بڑھتی جاتی ہے یہ اثر شدید سے

شدید تر ہو جاتا ہے۔ فلم کے علاوہ ریڈیو تکنیک بھی اس سے خالی نہیں جب فرانس فتح ہوا تو جرمن ریڈیو نے اس کے فتح ہونے کی خبر عجیب اہتمام سے سنائی تھی فوجی بینڈ کے بہت اونچے سروں کے درمیان ایک بھاری آواز نے کہا "آج جرمن فوجیں فرانس کے پایۂ تخت پیرس میں داخل ہو گئیں" ظاہر ہے کہ فوجی بینڈ کے اس پس منظر میں ان الفاظ کی اہمیت کتنی زیادہ ہو گئی لیکن شاعر کو اس قسم کے بینڈ باجوں کی کوئی آسانی فراہم نہیں ہو سکتی اس کے پاس الفاظ کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔

انیس کا سب سے بڑا کارنامہ غالباً یہی ہے کہ انھوں نے الفاظ میں وہ موسیقی اور وہ زندگی پیدا کر دی ہے۔ جو شاید خود موسیقار بھی پیدا نہ کر سکتا انیس کو موسیقی کا کتنا صحیح مذاق تھا اور وہ کس طرح موزوں اور مناسب الفاظ لا کر موسیقی کی ایک رو دوڑا دیتے ہیں یہ ان کے ہر پڑھنے والے کو معلوم ہے لیکن موسیقی کے اس زیر و بم پر کچھ ہی لوگوں نے دھیان دیا ہوگا جو کسی کردار کے میدانِ جنگ میں داخل ہوتے وقت استعمال کی جاتی ہے رخصت کا ایک سین ملاحظہ ہو موسیقی کس قدر اداس ہے الفاظ کتنے مغموم ہیں "ر" کا بار بار استعمال "س، ت، اور پ" جیسی ہلکی آوازیں ملاحظہ ہوں:

روتا ہوا جھکا پئے تسلیم وہ جری — سب روئے مشک دوش مبارک پہ جب دھری
اک آہ سرِ زوجۂ عباسؑ نے بھری — صدمے سے رنگ زرد ہوا تن میں تھرتھری
سر سے ردا بھی دوش تلک آ کے گر گئی — بالو کے پاس خاک پہ غش کھا کے گر گئی

اور اگر میں کسی تمہید کے بغیر اس کے بعد والا بند پڑھ دوں تو کیا آپ موسیقی کے ان اونچے سروں کا اندازہ نہ لگا سکیں گے۔

نکلا وہ شیر خیمے سے باہر علم لیے — مجرے کو آئی فتح سپاہ حشم لیے
جرأت نے بڑھ کے بوسہ تیغ دودم لیے — نصرت نے چومے ہاتھ ظفر نے قدم لیے

خورشید کا جلال نگاہوں سے گر گیا
اقبال سر کے گرد ہما بن کے پھر گیا

اس بند میں ش۔ خ۔ غ۔ ظ۔ ق۔ جیسی کرخت آوازوں کی تکرار ملاحظہ ہو آپ نے دو بند ملاحظہ فرمائے ایک پس منظر کے بارے میں اور ایک خود منظر کے بارے میں۔ ان دونوں کو تو بالواسطہ ملا دیا گیا ہے شاید اس لیے کہ اس جگہ تاثر کو بجلی جیسے اچانک طریقے سے پیش کرنے کے علاوہ کوئی اور مقصد بھی تھا کہیں کہیں اس کے علاوہ دوسرے طریقے بھی استعمال کرتے ہیں اور پس منظر سے آمد والے بند کا سلسلہ ملانے کے لیے ایسے پھرتیلے اور سبک الفاظ لاتے ہیں کہ ایسا محسوس ہونے لگتا ہے جیسے آنکھوں کے سامنے بجلی کوندی ہو پس منظر کا ایک بند ملاحظہ ہو۔ الفاظ کتنی آہستگی سے آگے بڑھ رہے ہیں۔ موسیقی کتنی ٹھہری ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

نہ ابھی ختم ہوئی تھی یہ مسلسل تقریر — محبت اللہ کے فرزند پہ چلنے لگے تیر
چوم کر تیغ کے قبضے کو پکارے شبیرؑ

مگر چوتھا مصرعہ اس پس منظر سے فوراً الگ ہو کر کوندے کی طرح لپک اٹھتا ہے۔

لو خبردار چمکتی ہے علی کی شمشیر

پسر فاتح صفین و حنین آتا ہے
لو صفیں باندھ کے رد کو تو حسینؑ آتا ہے

اس بیت سے اور خصوصاً لفظ "حسین" سے جو شان و شوکت حاصل ہو گئی ہے وہ بیان نہیں کی جا سکتی وہ ایک بند از راسی نقطے پہ قائم رہتے ہیں۔

لو کھنچی تیغ دوسر فوج پہ آفت آئی — لو ہلا قائمۂ عرش قیامت آئی
فتح تسلیم کو آداب کو نصرت آئی — فخر سے غاشیہ برداری کو شوکت آئی

چوم لوں پاؤں جلال اس تگ و دو میں آیا
ہاتھ جوڑے ہوئے اقبال جلو میں آیا

ت۔ ق۔ ش ع کی تکرار اور "لو کھنچی تیغ دوسر" والے ٹکڑے نے جو ڈرامائی انداز پیدا کر دیا ہے اس پر زور دینا تحصیل حاصل ہے اسی طرح حُر کو میدان جنگ میں پیش کرتے ہیں پس منظر والے بند کا آخری مصرع ہے

حُر کا منہ سُرخ ہوا فوج ستم زرد ہوئی

اور دوسرا مصرع آئندہ آنے والے حادثات کا آئینہ بردار ہے:

شعلۂ تیغ سے بجلی کی چمک گرد ہوئی

اور

رعد تھرا گیا نعرے جو سنے ضیغم کے — استخواں کانپ گئے زیر زمیں رستم کے
تہہ و بالا ہوئیں لشکر کی صفیں جم جم کے — برق شمشیر سے ڈر ڈر کے فرس بھی چمکے

نوبت جنگ نہ آئی تھی کہ دل ٹوٹ گئے
بیرقیں گر گئیں ہاتھوں سے علم چھوٹ گئے

اس طرح آپ نے اندازہ لگایا ہوگا کہ انیس کے ہاں رزمیہ کا تخیل انتہائی جستی اور برق رفتاری اور پھرتی کے ساتھ وابستہ ہے جہاں کسی کردار کو لاتے ہیں اور اس کی جنگ کا

ذکر کرتے ہیں وہاں یکایک۔ ناگاہ۔ اچانک وغیرہ کسی لفظ کا استعمال ضرور کرتے ہیں جو منظر کو ڈرامائی بنا دیتا ہے۔

یک بیک طبل بجا فوج میں گرجے بادل　　کوہ تھرائے زمیں ہل گئی گونجا جنگل

یا

ناگاہ بجا طبل بڑھا لشکر سفاک　　تا چرخ گیا غلغلۂ کوس شغب ناک

یا

ناگاہ تیر ادھر سے چلے جانب امام　　گھوڑا بڑھا کہ آپ نے حجت بھی کی تمام

یا

ناگہ نشاں بڑھائے ادھر کی سپاہ نے　　کھولا ادھر علم کو علمدار شاہ نے

دوسری چیز قابل غور ہے کہ کسی کردار کو میدان میں لاتے ہوئے وہ ہمیشہ دو ردِ عمل پیش نظر رکھتے ہیں ایک وہ جو اہلِ حق پر ہوا دوسرا وہ جو فوج مخالف پر ہوا پہلا ردِ عمل ہمیشہ المیہ اور معصوم ہوتا ہے اور اس کے مقابلے میں دوسرا نہایت رعب دار ہوتا ہے جس کے آگے یا تو گھوڑے کی تعریف یا تلوار کی تعریف یا رجز ہوتا ہے یہ ترتیب جہاں ایک طرف انسانی ہمدردی اور جذبۂ عمل کو اپیل کرتی ہے وہاں جذبۂ شجاعت کو بھی متوجہ کرتی ہے ایک طرف:

آمد فرمس کی تھی دلہن آتی ہے جس طرح　　تھم تھم کے نکہت چمن آتی ہے جس طرح
تصویر آہوئے ختن آتی ہے جس طرح　　یا شمع سوئے انجمن آتی ہے جس طرح

باہم طیور کہتے تھے کبک دری ہے یہ
گھوڑے چراغ پا تھے کہ بے تک پری ہے یہ

دب دب کے مورچوں کے ادھر پہلواں ہٹے
لشکر ہٹا نشانِ ضلالت نشاں ہٹے
سرکی زمیں مگر نہ امامِ زماں ہٹے
سچ ہے کہ قطب دائرہ دیں کہاں ہٹے

اسی طرح تلوار حسین کے بارے میں ایک مرتبہ فرماتے ہیں:

کس تکلف سے وہ بیلائے ظفر راہ چلی
گہ بڑھی گاہ رکی گاہ تھمی گاہ چلی
اللہ رے دماغ اس کا کسی سر پہ نہ بیٹھی
بالائے سپر پھولوں کے بستر پہ نہ بیٹھی

اس تلوار کا ردعمل:

نیزے ادھر قلم تو ادھر برچھیاں قلم
ترکش دو نیم ٹکڑے کمانیں نشاں قلم
ہر ہاتھ مثل قلم کی طرح استخواں قلم
منہ تیغ کا خراب سناں کی زباں قلم

جب سن سے سر پہ آئی کسی بدخصال کے
گویا سموم چل گئی پھولوں پہ ڈھال کے

حضرت عون و محمد تشریف لاتے ہیں:

یوں آئے کہ جس طرح نسیم چمن آئے
گھوڑے تھے کہ دو آہوئے مشک ختن آئے
سونلائے ہوئے دھوپ میں گل پیرہن آئے
فوجوں میں ہوا شور کہ وہ صف شکن آئے

شیر آتے ہیں لشکر سے ولی ابن ولی کے
حضرت نے صدا دی کہ نواسے ہیں علیؑ کے

اس تصویر کا دوسرا رخ:

دو صاعقے لشکر پہ چمکتے ہوئے آئے
شعلے تھے کہ آندھی میں لپکتے ہوئے آئے
دو شیر صف جنگ کو تکتے ہوئے آئے
دو گل تھے ہوا پر کہ مہکتے ہوئے آئے
تھا شور کہ ہوش اڑتے ہیں یاں کبک دری کے
گھوڑے ہیں کہ جھونکے ہیں نسیم سحری کے

مجھے اجازت دیجیے کہ ایک بار آپ کی توجہ پھر پس منظر کی موسیقی کی طرف منتقل کراؤں قرنا کا شور طبل کی آواز اور یہ سب چیزیں انیس ہمیشہ اس وقت لاتے ہیں جبکہ کوئی خاص کردار میدانِ جنگ میں جانے والا ہو یا اس کے جانے کا پس منظر تیار کرنا ہو :

قرنا کا شور سن کے لرزتا تھا بند بند

اور اس پس منظر میں کیا سین پیش کرتے ہیں:

دو بجلیاں سیاہ میں کوندیں فرس بڑھے	جس طرح قافلے سے صدائے جرس بڑھے
اب کون رو کے شیر بڑھے جب تو پس بڑھے	مقتل میں بیس ہو گئے گرے جو کہ دس بڑھے

یا

وہ دونوں اشہبوں کی روا رو ادھر ادھر	کاوؤں میں پس کے مر گئے سو سو ادھر ادھر
تابندہ تھے جو آٹھ مہ نو ادھر ادھر	پھیلی ہوئی زمین پہ تھی ضو اِدھر اُدھر

ان آوازوں سے جتنا کام لیا جاتا ہے اس سے کہیں زیادہ کام ان کے بند ہو جانے سے لیا جاتا ہے ان کا اچانک بند ہونا ذہن کو خاص واقعہ پیش آنے کے لیے تیار کر دیتا ہے۔

یہ صدا سنتے ہی خود رک گیا قرنا کا خروش	تھم گیا طبل وغا کی بھی وہ آواز کا جوش
ہو گیا جوڑ کے ہاتھوں کو جلاجل خاموش	کیا بجائے کہ بجاتھے نہ کسی شخص کے ہوش

انیس ایک ایسا بحرِ ذخار ہے جس کی ایک ایک لہر گننے کو جی چاہنے لگتا ہے۔ وہ چیزیں جو انیس کے لیے آسان ہیں اور جنھیں ہم معمولی سمجھ کر نظر انداز کر جاتے ہیں دراصل ایسے شاہکار ہیں جو معمولی طریقے پر حاصل نہیں ہوتے۔

میر انیس کے مراثی میں آویزش کی نوعیت

انیس کے مرثیوں کا مطالعہ کئی زاویوں سے کیا جا سکتا ہے۔ پہلی بات جو انھیں دوسری اصناف شعر سے ممتاز کرتی ہے وہ یہ کہ یہ مراثی غزل کے اشعار کی طرح محض لکھے ہوئے الفاظ نہیں ہیں بلکہ منبر پر پڑھے جانے الفاظ ہیں۔ ان کا حسن اور آہنگ مرثیہ خوانی سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ وہ ایک ایسے عوامی آرٹ کی روایت کا حصّہ ہیں جو محض کتابی نہیں۔ الفاظ کا دروبست، مسدس کے مصرعوں کی ترتیب اور مناظر کی تصویر کشی، مجلس کے آداب اور انداز کو سامنے رکھ کر ہوئی ہے اور مجلس کے ادارے کو نظر انداز کر کے مراثی میں انتخاب الفاظ اور ترتیبِ واقعات کو سمجھنا دشوار ہے۔

مجلس کے طرز کا دوسرا عوامی ادارہ اگر اس دور میں کوئی تھا تو وہ داستان گوئی کا تھا اشاعروں کا شمار اس زمرے میں نہیں کیا جا سکتا کہ اس وقت تک مشاعرے

میں ترنم نے جگہ نہ پائی تھی اور اس کے دروازے آج کی طرح عوام کے لیے نہیں کھلے تھے۔ داستانیں البتہ سڑکوں کے موڑ پر اور محلے کے نکڑ پر کہی جاتی تھیں اور مجمع دم بخود داستان گو کے اشارۂ ابرو کا منتظر بیٹھا رہتا تھا۔ داستان گو داستان کے بیان میں جان بوجھ کر ایسے الفاظ برتتا تھا جن کو 'بتایا' جا سکے اور چشم و ابرو کی ہلکی سی جنبش یا ہاتھ کے اشارے سے ادا کر کے بیان کے تاثر کو زیادہ موثر بنایا جا سکے۔ داستان گو محض ایسے الفاظ کا انتخاب نہیں کرتا جو حرکت اور عمل کا تصور پیدا کرتے ہوں اور واقعات کا نقشہ آنکھوں کے سامنے لے آتے ہوں بلکہ داستان گو واقعات کی ترتیب اس نہج پر قائم کرتا ہے کہ سننے والے برابر داستان کے اگلے حصے کے لیے بے قرار رہیں اور وہ سننے والوں پر جب چاہے جس قسم کا تاثر پیدا کر سکے۔ اسی لیے وہ مختلف انسانی جذبات کے مرقعے ترتیب کے ساتھ سجاتا ہے۔ مثلاً اگر قصہ دردناک ہے تو اسے نہایت پاکیزہ اور شفاف منظر سے شروع کرے گا کہ جب تاریکی چھانے لگے تو اندھیرے کا احساس اور شدید ہو جائے اور مختلف جذبات کا مرقع اس انداز سے مرتب ہو جائے کہ فن کار سننے والوں کے تزکیۂ باطن سے ان کی شخصیت میں اندرونی آہنگ پیدا کر سکے۔

انیس کا فیض آباد اور انیس کا لکھنؤ قصہ گوئی کے مراکز تھے۔ فیض آباد میں میر حسن نے عروج پایا اور لکھنؤ میں "رانی کیتکی" والے انشا اور "اندر سبھا" والے امانت نے۔ دونوں کے ہاں قصے پن کا عنصر غالب تھا اور قصہ بھی ایسا جس میں حیرت و استعجاب ہی نہیں تھا، انسانی زندگی کی لذت کوشی اور دردآشنائی دونوں شامل تھیں۔ انیس کے قصے طبعزاد نہیں تھے۔ شاید میر حسن، انشا اور امانت نے بھی قصے کہیں نہ کہیں سے مستعار لئے ہوں۔ لیکن انیس کا ماخذ واضح تھا اور اس ماخذ پر مذہب اور روایت دونوں کی مہر ثبت

ثبت تھی۔ اس کا فائدہ بھی تھا اور نقصان بھی۔ فائدہ یہ کہ سامعین کو قصہ پہلے ہی سے معلوم تھا اور اشخاص قصہ سے ان کی ہمدردی مرثیہ شروع ہونے کے قبل ہی سے تھی۔ لہٰذا نہ قصے کی جزئیات پر روشنی ڈالنے کی ضرورت تھی۔ نہ اشخاصِ قصہ سے ہمدردی پیدا کرنے کے لیے کردار نگاری پر بہت زیادہ وقت صرف کرنا لازم تھا۔ نقصان یہ تھا کہ فن کار کے تخیل قصے اور کردار میں ردوبدل کرنے کا مجاز نہ تھا جس کی وجہ سے اس کی جولاں گاہ خاصی محدود ہو گئی تھی اور اس پر سخت فنی قیود عاید ہو گئی تھیں۔

یہ صحیح ہے کہ انیس نے تاریخ نظم نہیں کی۔ وہ بنیادی طور پر مذہبی مؤرخ نہیں، شاعر اور مرثیہ گو تھے۔ انہوں نے واقعہ کربلا کو اپنے ملک اور اپنی تہذیب کا رنگ آہنگ دے دیا۔ واقعہ کربلا کا جغرافیہ عرب اور عراق کا نہیں، فیض آباد اور نواحِ لکھنؤ کا ہے جہاں عرب کے ریگستانوں کی جگہ اس زمانے میں جنگلات تھے جن کی کچھار سے ڈکارتا ہوا ضیغم نکل سکتا تھا۔ یہاں قاسم نوشاہ لکھنؤ کے امیرزادوں کی رسموں کے ساتھ دولہا بنتے ہیں، رت جگے ہوتے ہیں اور منتیں مرادیں مانی جاتی ہیں، بچوں کے گلے میں ہنسلیاں ڈالی جاتی ہیں اور دلہن کے ہاتھوں میں مہندی رچتی ہے اس تمام تہذیبی تصرف کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ انیس واقعاتِ کربلا اور اشخاصِ واقعات کے کرداروں میں کسی قسم کی بڑی تبدیلی یا تحریف کرنے کے نہ مجاز تھے، نہ اس کی ہمت کر سکتے تھے۔ اس لئے واقعہ کی تشکیل اور کرداروں کی نوعیت سے انیس کا محاکمہ کرنا یا اس سے نتیجے نکالنا یا مطابقت پیدا کرنا مغالطے کا باعث ہو سکتا ہے۔ انیس کے مرثیوں میں قصہ گوئی کے اعلیٰ عناصر پائے جاتے ہیں۔ انیس بہت اچھے داستان گو بھی ہیں، اس سج دھج سے قصہ بیان کرتے ہیں کہ سننے والوں کا دل موہ لیتے ہیں۔ جہاں چاہتے ہیں اور جتنی دیر چاہتے ہیں داستان

کو روک دیتے ہیں اور سامعین کی پوری دلچسپی کسی ایک مرحلے یا نقطے پر قائم رکھ سکتے ہیں لیکن اپنی پوری قادرالکلامی کے باوجود وہ قصّے اور کرداروں کے نظام میں کسی قسم کی تبدیلی نہیں کرتے، یہ پابندی ان کی فنی آزادی پر لازمی رکاوٹ کی حیثیت رکھتی ہے اور انیس کے مرثیوں کا محاکمہ کرتے وقت ان کی اس مجبوری کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔

انیس کے مرثیے ایک مخصوص تکنیک اور دروبست کے آئینہ دار ہیں۔ انیس کے لیے داستان بیان کر پانا ہی معجزے سے کم نہیں۔ پھر ایسی داستان جس پر تاریخ کی مہر ثبت ہو اور مذہبی روایت نے اسے پاکیزہ اور مقدس بنا دیا ہو۔ اسی لیے اپنے متعدد مراثی کو انیس اعجازِ سخن عطا ہونے کی دعا سے شروع کرتے ہیں جس میں یونانی ڈراموں کے کورس یا سنسکرت ڈراموں کی 'وندنا' کا سا انداز ہے۔ یہ گویا سامعین میں حالتِ انتظار اور احساسِ تقدس اور جذبہ احترام پیدا کرتا ہے۔ سننے والے پر یہ ذہنی کیفیت طاری ہونے لگتی ہے جیسے وہ کسی بڑے شاہکار کو سننے والا ہو۔ اس کیفیت سے انیس آہستہ آہستہ برسرِ مطلب آتے ہیں۔

یہاں انیس کے مراثی میں گریز کے مضامین سے بحث کرنا مقصود نہیں، لیکن انیس کے مختلف مراثی کے ابتدائی حصّے ان کی مخصوص تکنیک اور مرثیوں کی بناوٹ پر غور و روشنی ڈالتے ہیں۔ انیس ہر مرثیے کی مجموعی فضا کے اعتبار سے چہرہ چنتے ہیں۔ اگر انجام بہت ہی دردناک ہے تو آغاز بہت ہی کھلا ڈلا اور معصومانہ ہوگا۔ صبح کے مناظر کی تصویر کشی، اوس کے قطرے، شبنم سے بھرے ہوئے گلاب کے پیالے، قمری کی آوازیں سبزے کا لہلہانا اور ہوا کی مستی یہ سب گویا پیش منظر کی صفا کی اور تاریکی کا پیش خیمہ ہیں۔ فطرت کے اس قدر معصومانہ شفاف اور سجل عکس کے بعد انسان ابھرتا ہے۔

ایک طرف وہ انسان جو گویا فطرت کے اسی بھولے پن کا ایک حصّہ ہے روشن، پاکیزہ اور بے ریا اور دوسری طرف ایسے انسان جو گویا اس پس منظر کی نفی کرتے نظر آتے ہیں، سفاک، تیرہ دل اور ظالم۔

پھر فطرت کے ہم مزاج، ان روشن دل، پاکیزہ وش، بے ریا انسانوں کے انسانی رشتے ابھرتے ہیں۔ ان کا چھوٹا سا قافلہ، چھوٹا سا خاندان، بھائی، بچّے بیوی بہن، دوست، بھانجے، بھتیجے ان سب کے درمیان انسانی رشتوں کا وہ لطیف اور شائستہ سلسلہ ہے جو گویا تہذیبِ انسانی کی اعلیٰ ترین قدروں کا عکس معلوم ہوتا ہے۔ یہ سب لوگ نیکی کا مجسمہ ہیں۔ ایثار اور قربانی کا نمونہ ہیں۔ اخلاق و کرم کے پیکر ہیں۔ یہی نہیں حسنِ سیرت کے علاوہ حسنِ صورت اور خوشنمائی میں بھی بے نظیر ہیں۔ مردانہ حسن کی جو بے محابا تصویریں انیس نے کھینچی ہیں وہ اردو شاعری میں کمیاب ہیں۔ پھر ان نیک خُو انسانوں کو خدا کی بارگاہ میں بھی وہ منزلت حاصل ہے کہ ان کے ایک اشارے سے قضا و قدر کا فیصلہ بدل سکتا ہے اور نظامِ فطرت تہہ و بالا ہو سکتا ہے۔ یہ مقرب بارگاہ بندے واقعات کا رُخ موڑ سکتے ہیں۔ پھر وہ جری اور بہادر بھی ایسے ہیں کہ ان میں ہر ایک غنیم کی پوری فوج کے لیے کافی ہے۔ رن پڑتا ہے تو ایک ایک جری ہزاروں غنیموں کا منہ پھیر دیتا ہے۔

(۲)

ایسے برگزیدہ، جری اور نیک نفس بندے جن کی دل موہ لینے والی تصویریں انیس کے مرثیوں میں جا بجا بکھری ہوئی ہیں، ان المیوں کے ہیرو ہیں۔ المیہ ٹکراؤ سے وجود میں آتا ہے اور ٹکراؤ یا تو کمزور انسان اور طاقت ور مشیت کے درمیان ہو سکتا ہے

جو اکثر یونانی المیہ کی بنیاد ہے یا پھر خود ہیرو کی شخصیت کے بگھاؤ سے پیدا ہوتا ہے المیہ کا ہیرو خود کسی ایسی اندرونی کمزوری یا افتراق کا شکار ہو جاتا ہے جو اس کی مرتب اور منضبط شخصیت کو پارہ پارہ کر ڈالتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ انیس کے مرثیوں میں المیہ کرداروں کی کشمکش کی نوعیت کیا ہے۔ یقیناً ان میں کوئی اندرونی خلش موجود نہیں ایسا نہیں ہے کہ ایک لمحہ کے لیے بھی حضرت امام حسین اور ان کے ساتھیوں کے ایمان متزلزل ہوئے ہوں یا انہیں دنیا کے موہ یا جان کے لالچ نے صحیح راستہ سے بھٹکا دیا ہو۔ ان کا راستہ صاف اور سیدھا۔ ان کا عزم ہمالیہ کی طرح مضبوط اور ان کی شخصیت مرتب اور مربوط ہے یہ بھی نہیں کہ نظام مشیت ان کے ساتھ کھیل کھیل رہی ہو یا قضا و قدر کا نظام انکا دشمن ہو۔

بی بی زینب نے کوفہ کے بازار میں خطبہ دیا تو انہوں نے کوفہ کے روتے ہوئے ہجوم سے یہی سوال کیا تھا، یہاں تو سب میری ہمدردی میں رو رہے ہیں۔ آخر کس نے ہمیں تباہ و برباد کیا؟ یہ سوال انیس کے مرثیوں میں بھی ابھرتا ہے۔ یزید، شمر یا ابن زیاد کا نام لیا جا سکتا ہے لیکن حسینؑ اور ان کے ساتھیوں کو برباد کرنے کے لیے یہ لوگ بہت چھوٹے معلوم ہوتے ہیں۔ امام حسین اور ان کے ساتھیوں کے نام کا سکہ تو قضا و قدر پر بھی چلتا تھا، خدا کی خدائی ان کے تابع فرمان تھی، ان کی نیکی اور برگزیدگی کی دھوم تھی، ان کے ہونٹوں سے نکلی ہوئی ایک دعا حالات کا رخ موڑ سکتی تھی۔ پھر ایسا کیوں ہوا کہ یزید، شمر اور اس کے ساتھی نیکی اور برگزیدگی کے خلاف فتح یاب ہو گئے اور نظام قضا و قدر اس جنگ و جدل کو دور سے دیکھتا رہا۔

اخلاقی عظمت، روحانی برگزیدگی اور حسن سیرت کی تمام صفات سے قطع نظر، صرف ان نیک نفس اشخاص کی شکل و شمائل پر نظر کیجئے :-

آنکھیں وہ نرگسی جنہیں دیکھے سے ہو سُرور — روشن میانِ کعبہ ہیں یہ دو چراغِ طور
یا صاف دو ستاروں کا ہے ایک جا ظہور — کوثر سے یا بھرے ہوئے ہیں ساغرِ بلور

حق بیں ہیں، حق پرست ہیں، یزداں پرست ہیں
ہشیار کیوں نہ ہوں، مئے عرفاں سے مست ہیں

رخسارہ روشن، گلِ خورشید یہ در ہے — اس جا گلِ تر بھی عرقِ شرم میں تر ہے
یہ ریش مطہر نہیں، ہالے میں قمر ہے — یہ صاف ہویدا ہے، یہ شب ہے یہ سحر ہے

پہلو میں شب قدر کو، یاں بدر لیے ہے
اور بدر کو ہالے میں شب قدر لیے ہے

حسنِ انسانی کے ایسے خوبصورت، پاک سرشت اور نیک کردار پیکر تو اس لائق نہ تھے کہ صفحۂ ہستی سے حرفِ غلط کی طرح مٹا دیے جائیں اور وہ بھی اس طرح کہ ان پر ڈھائے گئے ظلم و ستم مدتوں گریہ و ماتم کا سبب بنے رہیں اگر یہ قربانی ایسے نیک اور برگزیدہ بندوں کو دینی پڑی تو یقیناً اس کا سبب نشیت ہی ہو گی۔ اسے محض فطرت کی چیرہ دستی پر محمول نہیں کیا جا سکتا۔

فطرت نے آخر ان سے قربانی کیوں طلب کی۔ اس کا ایک جواب تو یہ ممکن ہے کہ حضرت عیسیٰ کی طرح ہر دور میں برگزیدہ ترین افراد کو جرمِ حیات کی سزا پورے عالم انسان کی طرف سے بھگتنا پڑتی ہے اور یہ سزا گویا فرض کفایہ کے طور پر ان کے حصے میں آتی ہے۔ خیر کے پنپنے کے لیے شر لازمی طور پر یہ قربانی لیتا آیا ہے۔ دوسرا جواب ہو سکتا ہے کہ کائنات آفریں کو من موہنی مورتیں بنانے، انہیں بڑے پیار سے سجانے اور پھر انہیں بے دردی اور سفاکی سے مٹانے ہی میں مزا آتا ہے۔ تخلیق کا یہ آئینہ خانہ اس

کے لیے محض ایک کھیل ہے اور یہ کھیل من مانے اصولوں کا پابند ہے۔ لیکن اس کی ایک ادبی توجیہہ یہ بھی ممکن ہے کہ راستی کا رشتہ ہمیشہ دار و رسن سے جڑا رہتا ہے اور سچ سختی کی آگ سے گزر کر ہی کندن بنتا ہے۔

یہ استعارہ صرف انیس کا نہیں انیس کے پورے تمدن کا استعارہ بن کر ابھرتا ہے۔ فیض آباد سے دارالسلطنت لکھنؤ منتقل ہوا، آصف الدولہ کا زمانہ بیتا اور سعادت علی خاں کے دور کے بعد لکھنؤ کا زوال شروع ہوا۔ ایک طرف لکھنؤ نے نئے تمدن کی شائستگی کو نقطۂ عروج تک پہنچایا۔ دہلی نے ایک ملی جلی تہذیب کو جس نفاست اور لطافت کے درجہ تک پہنچا دیا تھا۔ لکھنؤ نے اسے اور آگے بڑھایا۔ دوسری طرف سیاسی طور پر اودھ کی حکومت مکمل طور پر ایسٹ انڈیا کمپنی کی فوجوں پر منحصر اور محتاج ہو گئی۔ کمپنی نے اودھ کے حکمرانوں کی درخواست کے باوجود فوجوں کی تعداد کم کرنے سے انکار کر دیا اور بن بلائی فوجوں کی تنخواہ کا بار اودھ پر اس قدر زیادہ ہو گیا کہ شاہی خزانہ خالی ہونے لگا۔ بیگمات اودھ پر ظلم و تعدی کر کے ان سے رقم وصول کرنے یا فیض آباد کو لوٹنے کے واقعات اسی بنا پر پیش آئے اور آخر میں غازی الدین حیدر سے لے کر واجد علی شاہ تک سبھی فرمانروا اپنے کو اس درجہ مجبور پانے لگے کہ جان بوجھ کر لہو و لعب میں پناہ لینے کے سوا ان کے سامنے کوئی چارہ نہ رہا۔

(۳)

انیس کے دور کے سامنے یہ سوال بار بار آیا ہوگا کہ آخر ایک ایسی تہذیب جس نے صدیوں بعد شائستگی کا نکھار پایا ہے اور اس تہذیب کی لطافت و نفاست کو جنم دینے والے سماج کو زمانہ کیوں حرفِ غلط کی طرح مٹانے پر تلا ہوا ہے۔ تہذیب

کے اعلیٰ منصب تک پہنچنے والا معاشرہ آخر کیوں اپنے کو اس قدر بے بس اور مجبور پا رہا ہے۔ اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کی ابتدا میں دہلی اور لکھنؤ میں فروغ پانے والے معاشروں کو اکثر انحطاطی اور زوال پذیر کہا گیا ہے۔ اکثر اس کا اعلان کیا گیا ہے کہ اس دور کی تہذیب کے پاس ایسی مثبت قدریں باقی نہیں رہ گئی تھیں جو ارتقا پذیر سماج کے سوالوں کا جواب دے سکیں اور نیا حوصلہ یا آدرش پیش کر سکیں۔ لیکن اس کو کیا کہیے کہ تہذیب کے تقریباً سبھی شعبوں میں جو ترقی اس دور میں ہوئی ہے اس کی نظیر اس کے قبل کی ایک صدی میں موجود نہیں۔ دہلی میں نہ صرف قابلِ ذکر اور اہم مکاتیب کا جال بچھا ہوا تھا بلکہ اہم مفکر، انشا پرداز، شاعر غرض ہر فن کے ماہرین اسی زمانے میں ابھرے۔ لکھنؤ کا بھی یہی حال تھا۔ غازی الدین حیدر کے زمانے میں طباعت کا کام شروع ہوا، سائنس اور علم ہیئت پر کتابیں چھپنے لگیں، تاریخ کی اہم کتابیں لکھی گئیں، اسی زمانے میں لکھنؤ کی یادگار عمارتیں تعمیر ہوئیں جو فن تعمیر کے نقطۂ نظر سے ملک گیر اہمیت رکھتی ہیں۔ موسیقی اور رقص میں نئے طرز ابھرے۔ تفضل حسین علامہ جیسے لوگ پیدا ہوئے۔ نشست و برخاست سے لے کر معاشرت اور علمِ مجلسی تک ہر فن کے آئین و آداب مرتب ہوئے۔ زبان کی تراش خراش، لفظوں کے در و بست، شاعری اور نثر کے رموز و ضوابط پر توجہ ہوئی۔ جہاں تہذیب اور معاشرہ اس قدر شائستگی تک پہنچے ہیں۔ اس سماج کو محض زوال پذیر اور انحطاطی نہیں کہا جا سکتا۔

انحطاط اور زوال کی بنیادیں اقتصادی نظام پر قائم ہوتی ہیں۔ تفصیل کا موقع نہیں لیکن یہاں یہ اشارہ کیا جا سکتا ہے کہ اس دور کا ہندوستان نئے اقتصادی

اور تجارتی افق چاہتا تھا۔ پیداوار اس منزل تک پہنچ چکی تھی کہ اس کی کھپت کے لیے نئے بازار اور ان بازاروں تک پہنچنے کے لیے نئی سہولتیں اور نیا انتظامی ڈھانچہ درکار تھا۔ عین اسی وقت ایسٹ انڈیا کمپنی سیاسی اُفق پر طلوع ہوئی اور شروع میں یہاں کے مقامی تاجروں حتیٰ کہ سیاسی سربراہوں سے تعاون حاصل کر کے اس نے برآمد کا سارا انتظام سنبھال لیا۔ اور بعد کو بلا شرکت غیرے اس پورے کاروبار کی اجارہ دار بن گئی۔ نتیجے کے طور پر ہمارا سابقہ ایک ایسے توانا اور تندرست نظام سے پڑتا ہے جو وسعت اور پھیلاؤ کا طلبگار ہے اور چونکہ وسعت اور پھیلاؤ کے سارے راستے ایسٹ انڈیا کمپنی کے قبضے میں ہیں لہٰذا آکسیجن کی اس کمی کی بنا پر ہمارا نظام ہانپتے پاؤں پٹک رہا ہے۔ اودھ کے علاقوں میں تجارت کے جتنے زبردست مراکز تھے ان کا ہلکا سا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ کمپنی کے لاتعداد افسروں اور ملازموں نے ان علاقوں میں ذاتی کاروبار شروع کر رکھا تھا۔ شیش آباد جامدانی کا مرکز تھا کپڑے اور نیل کی تجارت کی اجارہ داری کمپنی کے ملازمین کو حاصل تھیں۔ خود گل کرسٹ نے نیل کا کاروبار کیا اور بہت نفع کمایا۔ لیکن اس قسم کے تمام کاروبار سے حاصل شدہ دولت ان علاقوں میں واپس نہیں آئی بلکہ کمپنی کی لوٹ میں شامل ہو کر ملک سے باہر چلی گئی۔ اس مالی زبوں حالی کا اثر اس دور کے پورے مزاج پر پڑا اور پورا سماج تشنج میں گرفتار ہو گیا۔

فوجیوں کی تنخواہ نہیں ملتی۔ نظم و نسق پر مقامی حکمرانوں کو قابو نہیں ہے روزگار اور تجارت کے نئے مواقع حاصل نہیں ہیں۔ بے اطمینانی کی کیفیت طاری ہے۔ معاشرے کے سامنے آگے بڑھنے کا نہ کوئی منصوبہ ہے نہ ارمان۔ اس حالت میں

عیش و نشاط کے مشغلے راہِ فرار کا درجہ رکھتے ہیں یا اپنی مجبوری کے اعتراف کا جب کسی پر بس نہ چلے تو اپنے گریبان پر ہی ہاتھ پڑتا ہے۔

(۴)

انیس اس صورت حال کے محض تماشائی نہ تھے، خود اس میں شریک تھے۔ ان کی ہمدردیاں اس طبقہ کے ساتھ تھیں جس نے اس تہذیب کو بنایا اور سنوارا تھا۔ اس لیے تہذیب کے آئینہ خانے کا ہر عکس انھیں عزیز تھا۔ یہاں اس تہذیب کی خامیوں سے بحث ہے نہ اس طبقہ کی کمزوریوں سے۔ دونوں کی فہرست طولانی ہے لیکن اتنی بات یقینی ہے کہ انیس اپنے مرثیوں میں جس آویزش سے دوچار نظر آتے ہیں ان کا براہ راست تعلق ان کے دور کی آویزش سے ہے۔ آخر ایسا کیوں ہے۔ قدرت ایسے نقش حسین حرف غلط کی طرح مٹانے پر کیوں تلی ہوئی ہے؟ متوازی صورت حال انہیں واقعۂ کربلا میں ملتی ہے۔ انیس پورے واقعہ کو اپنا تہذیبی پیکر بخش دیتے ہیں۔ اور اپنے دور کے استفہامیہ کو مذہبی تاریخ کے سانچے میں ڈھال دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے فرات اور دشت کربلا کو فیض آباد اور لکھنؤ کے نواح کے انداز میں بیان کرنا یا عرب کرداروں کے مزاج، پوشاک، گفتگو، رسم و رواج اور تہذیبی سیاق کو لکھنؤ کے اس طبقے کے رنگ و آہنگ عطا کرنا کچھ تعجب خیز نہیں کیونکہ لکھنوی تہذیب کا امانت دار یہی طبقہ اس نہج کے بحران کا شکار تھا۔ وہ اپنے کو علم، اخلاق، شائستگی کا پیکر جانتا تھا اور پھر بھی کڑی جھیل رہا تھا اور سختی اور زبوں حالی میں گرفتار تھا۔

یہ بات ڈھکی چھپی نہیں کہ اردو مرثیے کے آہنگ میں عصری زبوں حالی کا ماتم

اس سے قبل بھی ہوتا آیا ہے۔ دکنی ادب کے سبھی مورخ معترف ہیں کہ گولکنڈہ پر اورنگ زیب کے تسلط کے بعد دکن کی غلامی اور ابوالحسن تاناشاہ بادشاہ کی معزولی کا ماتم مرثیے کے پیرائے میں ہوا اور اس دور کے مرثیہ نگاروں نے واقعہ کربلا اور اشخاصِ کربلا کے پردے میں گولکنڈہ کی تباہی اور اس کے فرمانروا کی معزولی کا بھی ماتم کیا جو اچھائیوں کے باوجود ظلم ستم کا نشانہ بنے۔ یہی صورتِ حال انیس کے زمانے میں بھی تھی اور نیکی کی زبوں حالی کا جو استفہامیہ انیس کے دور کے سماج کو درپیش تھا وہی ان کے مراثی کی بنیادی کشمکش کی صورت میں ظاہر ہوا۔ یہاں مشیت کی جیرہ دستی کی فریاد نہیں ہے بلکہ مشیتِ الٰہی کے برگزیدہ بندے ہوتے ہوئے گویا مشیت کے سامنے سرِ تسلیم خم کر دینے اور سخت ترین عذابوں کو جھیلنے پر رضامند ہو جانے کی صورت ہے یہی اسپردگی، نیکی اور برگزیدگی ہے اور اس سے مفر نہیں۔

(۵)

انیس کا تخیل میدانِ تخلیق کا رہ نورد ہے۔ تخیل کی دنیا میں، مادی زندگی کی بہت سی محرومیاں اپنا بدل پالیتی ہیں اور جن کوتاہیوں کا کوئی علاج زندگی میں ممکن نہیں ہوتا، تخیل کی دنیا میں ان کی تکمیل ہو جاتی ہے۔ شاید اس کی سب سے اچھی مثال عبدالحلیم شرر کے اسلامی ناول ہیں جو اس دور میں لکھے گئے جب ہندوستان پر یورپی راج تھا اور ان ناولوں کا موضوع وہ صلیبی جنگیں ہیں جن میں عیسائیوں پر مسلمانوں کو فتح حاصل ہوئی ہے۔ گویا مادی زندگی کی غلامی کا بدلہ تخلیقی تخیل نے صلیبی جنگوں کی فتح کی یاد دلا کر لے لیا۔ انیس کے مراثی بھی تخیل کی اس تسکین سے خالی نہیں۔ انیس کا

زمانہ وہ تھا جب جنگ کے میدان ایسٹ انڈیا کمپنی کی فتوحات کے نعروں سے گونج رہے تھے۔ ہندوستانی ریاستیں پسپا ہو رہی تھیں ان کی فوجیں ذلیل اور شکست خوردہ تھیں۔ جرأت اور حوصلہ مندی کے جذبے مفقود تھے۔ عسکری مزاج قوم سے جاتا رہا تھا۔ انیس نے اسی دور میں مرثیہ کو رزمیہ آہنگ سے معمور کیا شاید اسی دور میں یہ رزمیہ آہنگ مادی زندگی کی ساری محرومیوں اور ساری شکست خوردگی اور احساس تذلیل کا جواب بن سکتا تھا۔

اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو انیس کے مراثی اس دور کے TESTAMENT OF FAITH کے طور پر سامنے آتے ہیں اور یہاں FAITH محض مذہبی عقیدہ نہیں ہے کہ اس دور کا منشورِ حیات ہے جو اپنے لیے زندگی کا جواز اس استدلال سے تلاش کرتا ہے کہ نیکی اور برگزیدگی کو جرمِ زندگی میں انتہائی قربانی دینی ہوتی ہے۔ اور جرمِ بیگناہی کچھ ایسا ہے جس کے لیے مشیت کی سفاکی اور بے رحمی لازمی نہیں، جس میں پراسرار مصلحتوں کا ہاتھ ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے انیس کے مراثی کی بنیادی آویزش محض فنی سطح ہی پر نہیں اس دور کی پوری تہذیبی سطح پر ابھر رہی تھی۔ انیس کے مراثی اس دور کے اہم ادبی دستاویز ہی نہیں ہیں بلکہ نئے تقاضوں کی للکار پر اس دور کے فکری اور جذباتی ردِّ عمل اور ان کا ایک مربوط اور معنی خیز اظہار ہیں۔ یہ کشمکش اس دور کی ہوتے ہوئے بھی محض اس دور تک محدود نہیں تھی۔ اس کا تعلق انسانی وجود کے ایسے مسائل سے ہے جن سے ابتدا سے آج تک انسانی سماج دوچار رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس للکار اور ردِّ عمل دونوں کی معنویت اور کشش آج بھی اسی طرح قائم ہے اور جب تک یہ قائم ہیں اس وقت تک انیس کے کلام کا جادو بھی قائم رہے گا۔

اقبال ــــ مذہب اور سائنس

انیسویں صدی میں انسان نے امکانات پر یقین کی شمع روشن کی مشین نے عقل پر اعتماد کرنا سکھایا اور ہیومنزم کی وہ رو آئی جس نے انسان کے سر پر خالق کائنات کا تاج رکھ دیا دنیا اس کے سامنے سربسجود تھی ہوا کے صاعقہ پر دوش راہوار کی باگ اس کی گرفت میں تھی اور زمین سے آسمان تک گویا اس کی نگاہ التفات کے منتظر تھے۔ مساوات سماجی انصاف اور عام خوشحالی کے خواب دیکھے گئے ایسا لگا کہ مسرت نام کی رنگ برنگی تتلی اب انسانی عقل و عمل کی دو انگلیوں کی دسترس میں ہے مگر ان خوابوں نے پرانے سماجی ڈھانچے کو للکارا سماجی انصاف۔ مساوات اور خوشحالی عام ہوگی تو ترقی کے زینے پر اونچ نیچ باقی نہ رہے گی دولت کی تقسیم کا طریق کار بدلنا ہوگا اور دبے کچلے طبقے ابھر کر امارت و ثروت ہی کے نہیں تہذیب و شائستگی کے اجارہ داروں سے بھی اپنا حق مانگیں

گے گویا ارمانوں کا وہ طوفان آئے گا جسے اہل ثروت اور صاحب اقتدار طبقے کی زبان میں نراج بلکہ روز حشر سے تعبیر کیا جا سکتا ہے

اس روز حشر کا لرزہ بیسویں صدی پر طاری ہوا عقل کی جگہ تشکیک بلکہ عقل سے بیزاری نے لے لی انسان استدلال کے ہتھیار کو کند کر کے جنون اور جذبے کی امان میں جانے لگا۔ اور اب تک کے تہذیبی ڈھانچے کے توازن کو قائم رکھنے کے لیے اس نے ہمدردی، انسان دوستی اور عام خوش حالی کے بجائے قوت و جبروت میں پناہ لینے کی سوچی اور آگ اور خون کی قیمت پر ہی سہی مگر پرانے توازن کو قائم رکھ سکے۔

یہ بیسویں صدی وہ ہے جب صنعتی انقلاب اپنی برکتیں پھیلا رہا تھا بازاروں منڈیوں اور خریداروں کی تلاش میں مشین اور ان کے مالک پسماندہ ممالک کو کھوندے ڈال رہے تھے اور اقتصادی سامراج کی اس دوڑ میں محکوم نوآبادیوں کی تہذیب ان کے علم و دانش ان کے شعر و ادب کا رنگ آہنگ، لہجہ اور لے بدلے ڈال رہے تھے اور ان سب لوٹ مار کے بعد بھی اقتصادی بحران عفریت کی طرح ان کے پیچھے لگا ہوا تھا جو ان کے سینے پر سوار ہو کر انھیں ہر اس قدر کی نفی کرنے پر مجبور کر رہا تھا جس کی حمایت اور تحفظ کا انھوں نے بیڑا اٹھایا تھا۔ جمہوریت کی بنیاد مساوات پر تھی مگر اب یہی جمہوریت نواز، سفید فام اور سیاہ فام، یورپی اور غیر یورپی انسانوں کے درمیان امتیاز اور استبداد کی دیوار اٹھا رہے تھے جمہوریت کی بنیاد آزادی پر تھی اور یہی جمہوریت کے قافلہ سالار کروروں انسانوں کو غلام بنانے کے ذمے دار تھے جمہوریت کی بنیاد سماجی انصاف اور پارلیمانی طریق حکومت پر تھی اور یہی جمہوریت کے علمبردار سماجی ناانصافی کو روا رکھنے کے لیے پارلیمانی طریق حکومت سے روگردانی کرنے پر آمادہ تھے۔

گویا بیسویں صدی اس اژدھے کی مانند تھی جو اپنے بچوں کو کھا جاتا ہے ہر وہ لفظ، ہر وہ اعلیٰ تصور جو اس تہذیب نے پیدا کیا تھا آج اسی تہذیب کی زد میں تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اقبال پہلی بار یورپ گئے اور فکر کے اس بحران سے فلسفہ اور شعر دونوں سطحوں پر دوچار ہوئے اقبال کے ردعمل کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ایک نظر یورپ سے دوچار ہونے سے پہلے والے اقبال کے ذہنی اور تہذیبی پس منظر کو سمجھ لیا جائے محکوم قومیں جب اپنے سے زیادہ ترقی یافتہ اقوام کی زیر نگیں ہوتی ہیں تو انھیں فوجی اور انتظامی استبداد ہی کا مقابلہ نہیں ہوتا بلکہ تہذیبی اور فکری سطح پر انھیں زندگی اور موت کی لڑائی لڑنی ہوتی ہے ہر لمحہ حکمراں قوم ان کے تمام آدرشوں اور اقتدار کو للکارتی ہے اور ان کے ماضی ہی کا نہیں حال کا بھی جواز طلب کرتی ہے ایسی صورتوں میں محکوم کا کے دانشوروں کا ایک طبقہ ضرور اپنے ماضی کی نہاں خانوں کی طرف لوٹتا ہے اور اپنی تہذیب کے ہیرے موتی چنتا ہے امتیازی خصوصیات تلاش کرتا ہے تاکہ ان کے بل پر وہ حکمراں قوم کے آگے سر اٹھا کر کھڑا ہو سکے اور احساس تفاخر قائم رکھ سکے۔

اقبال کے زمانے تک ہندوستان کے دانش وروں کا ایک طبقہ اس بحران میں مبتلا تھا اور ماضی کے انبار سے ہیرے موتی چن رہا تھا ہندوستان کی عظمت پارینہ کی جستجو میں سب سے زیادہ تابناک پہلو روحانیت کا تھا کہ مذہب کا سرچشمہ یہی سرزمین رہی ہے اس لیے اقبال نے دوسرے متعدد مفکرین کی طرح مذہب کے پیرایۂ اظہار کو اپنایا۔ میرے نزدیک یہ بات اہم ہے کہ مذہب اقبال کے لیے پیرایۂ اظہار ہے اقبال مذہبی شاعر نہیں ہیں مذہبی پیرایۂ اظہار کے شاعر

ہیں اس پیرایے میں ان کے دور اور ان کی شخصیت میں اقدار و تصورات کی کش مکش ظاہر ہوتی ہے گو اس پورے عمل کو اقبال مذہب کے لب و لہجے میں ادا کرتے ہیں اس وجہ سے اقبال مذہبی فکر کے سلسلے میں بھی تشکیل جدید RECONSTRUCTION کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔

محکوم اقوام کی انانیت مختلف روپ اختیار کرتی ہے ان میں جغرافیائی، تاریخی مذہبی، لسانی اور دیگر قسم کے عصبیتیں بھی کارفرما ہوتی ہیں کہیں ان کا روپ معتدل ہوتا ہے کہیں انتہا پسندانہ اقبال کے ہاں یہ سبھی روپ جا بجا ملتے ہیں اقبال نے وطن دوستی سے یہ سفر شروع کیا جغرافیائی اور علاقائی وابستگیوں سے ہوتے ہوئے وہ تصوراتی اور فکری سطح تک آئے جہاں ان کا سابقہ روحانیت اور مذہب سے تھا یہاں گرونانک رام تیرتھ، سری کرشن اور متعدد دوسرے ہندوستانی فلسفی اور پیشوا دامن گیر ہوئے پھر ان کی نظر مغربی ایشیا، مشرقی یورپ اور افریقہ کی تاریخ پر بھی پڑی۔ جہاں اسلام اور عیسائیت کے نام پر لڑی جانے والی مسیحی جنگوں کی وجہ سے میدان کارزار گرم رہا تھا اس جنگ و جدل میں ظاہر ہے ان کی ہمدردیاں صلیب کی جگہ ہلال کے ساتھ تھیں وجہ اس کی صرف مذہبی یگانگت نہ تھی بلکہ وہ نفسیاتی تسکین بھی تھی جو آج کی شکست اقوام کو ماضی کے آئینے میں پسپا ہوتے دیکھ کے میسر آتی ہے۔ جس طرح عبدالحلیم شرر نے صلیبی جنگوں کے پس منظر میں ناول لکھ کر آج کی شکست کا بدلہ گزرے ہوئے کل کی رزم گاہوں میں لے لیا اسی طرح اقبال کی شاعری نے بھی عظمت پارینہ کے ان افسانوں میں سکون پایا ہوگا۔

اس رزم گاہ کا ایک سبق اور بھی تھا۔ کل کی یہ فاتح اور ترقی یافتہ قومیں آج

ذلیل و خوار تھیں۔ اتفاق یہ کہ ان کو ذلیل و خوار کرنے والی طاقت ایک ہی تھی۔ اسی وجہ سے اقبال نے ایک طرف تو ان تمام مفتوح اور محکوم اقوام کے درمیان یگانگت کا ایک رشتہ محسوس کیا اور اردو میں یقیناً اور ہندوستانی ادبیات میں غالباً پہلی بار ایشیائی وحدت کا تصور پیش کیا دوسری طرف مغربی ایشیا کے ملکوں کی باہمی یگانگت نے انھیں اسلام کی طرف کھینچا جسے وہ ایک متحد کرنے والی قوت تصور کرنے لگے۔

ماضی کی صلیبی جنگوں اور حال کی مظلومی اور محکومی نے ایک سوال اقبال کے سامنے لا کھڑا کیا۔ اقوام کے عروج و زوال کے اسباب کیا ہیں؟ کیا واقعی یہ سب کچھ اتفاقی ہے یا اس کے پیچھے عناصر اور ردعمل کا کوئی مخصوص نظام موجود ہے کیا اس کے پیچھے اسباب و علل کا کوئی سلسلہ ہے۔ اس سوال کا جواب انھیں علم انسانی کے سبھی شعبوں کی مدد سے تلاش کرنا تھا اور فلسفی کی حیثیت سے ان تمام شعبوں کے جزوی اور فروعی اختلافات کے باوجود ان کی فکری وحدت سے نتیجے اخذ کرنا ان کے فکری ڈسپلن کا حصہ تھا۔

اتفاق سے زمانہ وہ تھا جب سائنس اس سوال کا کسی قدر تسلی بخش حل تلاش کر چکی تھا۔ ڈارون نے اپنے نظریہ ارتقا کی بنیاد اس سوال کے جواب پر قائم کی تھی نسل انسانی خود اسی ارتقا کا نتیجہ تھی اور یہ ارتقا اتفاقی نہ تھا بلکہ جہد للبقا کی زبردست کش مکش پر مبنی تھا۔ ڈارون نے مختلف حیاتیاتی سلسلوں میں سے بعض کے ارتقا پانے اور بعض کے مٹ جانے کا راز جہد للبقا میں تلاش کیا۔ جہد للبقا کی بنیاد زندگی کی وہ تڑپ ہے جو بعض حیاتیاتی سلسلوں کو ماحول سے مطابقت اور تسخیر فطرت پر آمادہ کرتی ہے بعض حیاتیاتی سلسلوں میں اس تڑپ نے جگہ پائی اور بعض

کے سینے میں یہ چنگاری بجھ گئی: یہی تڑپ ارتقا کی امین اور راہبر بنی اور اسی کا فقدان فنا اور موت کہلایا۔

جہد للبقا کا یہ نظریہ سائنس کے دوسرے نظریوں کی طرح مختلف نظام ہائے فکر کے ہاتھ میں پڑ گیا اور مختلف طبقوں نے اسے مختلف طریقوں سے برتا۔ زمانہ سامراج کا تھا جب سامراجی ممالک صنعت، منڈی۔ خام مواد اور سستی محنت پر کام کرنے والے مزدوروں کی تلاش میں پسماندہ ملکوں پر قبضہ کرنے اور انھیں محکوم بنانے کی دوڑ میں لگے ہوئے تھے گویا سرمایہ داری یا صنعتی اجارہ داری کی لوٹ مار بقول لینن اپنے "انتہائی اور آخری دور" میں داخل ہو چکی تھی اسی لیے IMPERIALISM کے مفکروں کے ہاتھوں جہد للبقا کا اصول SPECIES انواع کے بجائے اقوام پر بھی نافذ کیا جانے لگا گویا اس کا مطلب یہ نکلا کہ بڑی مچھلی کو چھوٹی مچھلیاں نگل لینے کی پوری آزادی ہے کہ یہ چرم ضعیفی کی سزا مرگ مفاجات: آئین فطرت کے مطابق کمزور اقوام فتح ہونے کے لیے ہیں اور طاقت ور اقوام حکمرانی کے لیے: رہا افراد کا معاملہ تو تجارت کے آزادانہ مقابلہ کی میزان عدل گڑی ہے جو زندہ رہنے کے اس مقابلے میں دوسروں کو شکست دے کر اپنے وجود کا ثبوت فراہم کرتا ہے صرف وہی زندہ رہنے کا حق رکھتا ہے۔

سائنس کے ایک معنی اور بھی تھے جو انیسویں صدی کے آخری اور بیسویں صدی کے شروع میں جانے پہچانے گئے۔ ٹکنالوجی اور ٹکنالوجی صرف مشینوں اور کارخانوں کا نظام نہ تھا بلکہ ان سے پیدا ہونے والے مربوط اور مرتب نظام حیات کا نام تھا ٹکنالوجی صرف ایک مخصوص سماجی تنظیم کا مطالبہ نہیں کرتی بلکہ ایک

مخصوص قسم کے ذہن اور شخصیت رکھنے والے افراد کو جنم دیتی ہے خاص طور پر اس وقت جب مشینوں اور کارخانوں کی طرح تکنالوجی کی باگ بھی بڑی حد تک منافع کے اصول پر کام کرنے والے اجارہ داروں کی ہاتھ میں ہو جن کے نزدیک سماجی ضرورت کے بجائے منافع خوری قدر اول کی حیثیت رکھتی ہو۔ ایسی حالت میں اجارہ داروں کے لیے صنعتی ترقی کی صرف ایک معنویت باقی رہ جاتی ہے اور وہ ہے منافع اور اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ ان صنعتی اداروں میں کام کرنے والوں کے لیے کام اپنی دلچسپی، اپنا احساس تفاخر اپنا پندار کمال اور اپنی سماجی معنویت کھو کر محض وسیلہ روزگار بن جاتا ہے۔ جیسے جیسے یہ نظام بڑھتا اور پھیلتا جاتا ہے یہ بے دلی بے تعلقی اور بیزاری کا احساس کارخانوں میں کام کرنے والوں ہی کو نہیں بلکہ اس سماج کے ہر پیشے اور ہر صف کے لوگوں تک پھیلتا جاتا ہے جسے مارکس نے ALIENA-TION کا نام دیا تھا۔ شاعر اپنے گیتوں کی سماجی ترسیل سے محروم ہوتا جاتا ہے دانش ور اپنے کو چھاپے کی مشین اور یونی ورسٹی کے ڈگری بانٹنے والے ادارے کا حصہ محسوس کرنے لگتا ہے اور زندگی ہر قسم کے معنی سے خالی ہو جاتی ہے بے روح الفاظ ہر طرف بھٹکتے ہیں۔

اقبال کا یورپ اپنے افکار کے انھیں اندھیروں میں گم تھا۔ سرمائے کا اقتصادی نظام اپنا کابوس پیدا کر چکا تھا اور صنعتی ترقی اپنے تضادات میں اسیر تھی۔ اقبال اس نئی صورت حال سے دوچار تھے مگر یہ فکری چیلنج ایشیا کے غلام ملک ہندوستان کے ایک مسلمان شاعر کو درپیش تھا جو فلسفی بھی تھا اور جو قوموں کے عروج اور زوال کا بھید معلوم کرنے کے لیے ضمیر کائنات میں غوطہ زن تھا۔ اسی لیے یورپ کے اس

اقتصادی اور فکری بحران میں اس شاعر کو اپنے لیے امید کی ایک کرن دکھائی دی۔ شاید اس کا وطن، اس کا براعظم، ایک بار پھر یورپ کے اندھیروں کو روشنی کی مشعل سے دور کر کے عالمی بالادستی حاصل کرے۔ شاید ان سوالوں کا حل ایشیا کے پاس ہے جو یورپ کے ضمیر میں کانٹے کی طرح چبھ رہے ہیں۔ اگر ایشیا کی تقدیس تھی تو روحانیت اور مذہب کے شعبوں میں، لہٰذا اچانک ذہن انہی میدانوں کی طرف گیا لیکن اگر ان دونوں شعبوں میں اولیت سے ارتقا کی کلید مل سکتی تو پھر ایشیا غلام ہی کیوں رہا اور اس کی پسماندگی ایسی عبرت ناک شکل کیوں اختیار کرتی لہٰذا ضرورت اس کی ہے کہ روحانیت اور مذہب کی تشکیلِ نو اس انداز سے ہو جو ان کے فرسودہ اور غلام بنانے والے عناصر کو خارج کر دے اور ان میں ارتقا کی تڑپ اور زندگی کی توانائی بھر دے۔

اقبال اس مہم میں اکیلے نہ تھے اسی دور میں ایک طرف جمال الدین افغانی دوسری طرف آربندو گھوش اور رابندر ناتھ ٹیگور اپنے اپنے طریقے پر روحانیت اور مذہب کے مختلف عناصر کی تشکیل نو کر کے اس میں ارتقا کی نئی توانائی کی کلید تلاش کر رہے تھے اقبال نے یہ کام اپنے ڈھنگ سے کیا اور اپنے فلسفیانہ ذہن سے سائنس اور مذہب کے درمیان ایک نیا توازن ڈھونڈ نکالنے کی کوشش کی۔

اس نئے توازن کی نوعیت سے بحث کرنے سے قبل اقبال کی شخصیت کی طرف دوبارہ رجوع کرنا ضروری ہے۔ یورپ کے صنعتی، اقتصادی اور فکری بحران سے جو فلسفی شاعر دوچار ہوا وہ کیسا فلسفی اور کیسا شاعر تھا۔ فلسفی کی حیثیت سے اس کا رشتہ عینیت پسندوں سے بہت گہرا تھا اس کے ہاں میں خیال کا دامن تھا اور یہی خیال اور تصور اس کے نزدیک نت نئے روپ رنگ بدلتے تھے اور ارتقاء کی

نئی نئی شکلیں اختیار کرتے تھے۔ ان میں سے ہر تصور ایسا تھا جو ہر قسم کی جامع و مانع تعریف کی سرحدوں سے آگے نکل جاتا تھا اور ان تصورات کی مجرد اور مطلق شکلیں مابعد الطبیعاتی اور روحانی رنگ اختیار کر سکتی تھیں۔ مادہ اگر کچھ تھا تو اس کو اولیت اور برتری حاصل نہ تھی۔ صداقت تصوراتی تھی اور تصورات مادے کی ساری کائنات سجائے ہوئے تھے۔ انہی تصورات کی بساط پر روحانیت اور مذہب سجائے جا سکتے تھے اور اقبال کا پورا ماضی انہی پردوں میں بول سکتا تھا۔

شاعر ایسا جس کے نزدیک شاعری کا لفظ شعور سے مشتق تھا اور شاعری کے ذریعے گویا صرف اپنی تفہیم ہی نہیں بلکہ کائنات کی تفہیم مقصود تھی ان رازہائے سربستہ کی جستجو جو ضمیر کائنات میں چھپے ہوئے ہیں اور جن پر اسرار اصول و ضوابط کے ماتحت تاریخ کا سفر جاری رہا ہے۔ شاعری ان کے نزدیک محض ان کی اپنی ذات کا بیاق و سباق نہ تھی بلکہ ایک طرف پوری کائنات کے سرگم میں انسانی ذات کا اثبات AFFIRM-ATION۔ تھی اور دوسری طرف دور عصر کی مکمل بصیرت اور دانش کا نہ صرف جز بلکہ اس کی خالق اور صورت گر بھی تھی۔ شاعر کا کام محض اظہار نہ تھا بلکہ اپنے دور کی بصیرت میں تبدیلی پیدا کرنا تھا: مرا ذوق بصیرت عام کر دے" ان کی آرزو ہے تو یہی کہ "مری دعا ہے تری آرزو بدل جائے" ان کی آرزو۔ شاعری کا یہ لب و لہجہ اردو شاعری میں سرسید احمد خاں کی علی گڑھ تحریک کی آواز بازگشت کے نام سے بھی پہچانا جاتا ہے جن کے زیر اثر شاعری سماجی اصلاح اور نئی آگہی کا ذریعہ بن گئی لیکن حالی اور شبلی کے ہاں جو شعری آہنگ و کٹورین اصلاح پسندی کے راستے سے آیا تھا اقبال کے ہاں تک پہنچتے پہنچتے وہ رومانیت کے رنگ و آہنگ ہی سے نہیں رومانی سرمستی اور انانیت کی سرخوشی

سے ہو کر گزر چکا تھا۔

ہندوستان کے سیاق و سباق میں دیکھئے تو پہلی جنگ عظیم کے بعد کے دور میں ایک عجیب و غریب قسم کی رومانی سرمستی اور انانیت کا رواج ہوا تھا۔ یہ دور وہ ہے جب سجاد بلدرم نیاز فتحپوری اور پریم چند کے افسانوں میں خلیقی دہلوی اور رسالہ "نقاد" آگرہ کے مضامین میں ادب لطیف کی نثر اور ابوالکلام آزاد کے خطبات میں انانیت کے بے اونچی اور رومانیت کا رنگ چوکھا تھا۔ سیاست کے میدان میں یہ دور گاندھی واد کے عروج کا تھا جس نے پھر مذہب، روحانیت اور سائنس کا آمیزہ تیار کیا تھا بلکہ یوں کہیے کہ سائنسی دور میں مذہب اور روحانیت کو سیاست سے پیوند کرنے کی کوشش کی تھی اور اجتماعی سیاست میں فرد کی اہمیت کی آواز بلند کی تھی اتفاق سے یہی وہ دور ہے جب چورا چوری کی عوامی تحریک کے انقلابی رخ اختیار کرنے پر گاندھی جی نے گویا اسے "اخلاقی" اسباب کی بنا پر واپس لے کر نوجوانوں کے ایک گروہ کو انارکزم اور TERRORISM کی طرف مائل کر دیا۔ بھگت سنگھ اور ان کے ساتھیوں نے فرد کو ایک عظیم الشان CATALYTIC محرک قوت کے رنگ میں دیکھا جو اپنے سے کہیں عظیم تر توانائی کی تحریک سے رکاوٹ کے بند کھول سکتا ہے اور ایک نئے سماج کو بنانے والی بے پناہ قوتوں کا دروازہ کر سکتا ہے۔ یہی وہ بات تھی جسے انقلابی سیاق و سباق کے ساتھ اس زمانے میں ماؤزے تنگ نے ان الفاظ میں ادا کیا کہ "ایک چنگاری جنگل کی آگ کو شروع کر سکتی ہے"

قصہ مختصر یہ کہ رومانی آہنگ نے فرد کو ایک نئے رخ سے دیکھا اسے خلاصۂ کائنات کا خلعت پہنایا گیا اور وہی ہر قسم کے اجتماعی شعور، اور عمل کا نقطۂ آغاز ٹھہرا

اب زور ہئیت اجتماعی پر سے فرد پر منتقل ہونے لگا سماج کی اصلاح کا وسیلہ بھی فرد کی انفرادی زندگی کی اصلاح ہی قرار پائی ۔ اس پس منظر میں اقبال کے مرد کامل یا مرد مومن کا جنم ہوا جس کا رشتہ نطشے اور مولانا روم سے کہیں زیادہ اس دور کے مہاتما کی فکری جہت سے ہے ۔ اسی مرد کامل کی پرچھائیاں پریم چند کے ناولوں میں ملتی ہیں خصوصاً گوشۂ عافیت اور چوگان ہستی کے کرداروں میں جہاں سورداس اور بلدیو شنکر جیسے ایک فرد کی آواز پوری سماج میں گونجتی سنائی دیتی ہے اسی مرد کامل کی پرچھائیاں سردار بھگت سنگھ کے ساتھ پھانسی پاتی ہیں اور دہشت پسندوں کے ساتھ ساتھ چلتی ہیں ۔

اقبال کے مرد کامل میں کئی نقادوں نے آمریت اور فاشزم کی نشانیاں دیکھی ہیں لیکن دراصل شاعرانہ سطح پر اقبال اس تصور کے ماتحت سائنس اور مذہب کا نیا توازن قائم کرتے ہیں سائنس سے وہ متجسس ذہن، ہمہ وقت بے قرار مضطرب وجود اور ایک سرتاپا عمل انسان کا تصور لیتے ہیں جو ان کے نزدیک انسانی ارتقا کے لیے ناگزیر ہے ۔

ڈارون کے نظریۂ ارتقا کی وہ فلسفیانہ توجیہہ جسے سامراجی دانش ور WHITE MAN'S BURDEN سفید فام قوموں کے مقدس بوجھ اور پسماندہ اقوام کے استحصال کے جواز میں استعمال کر رہے تھے اسے اقبال نے محکوم اقوام کے اندر آزادی کا حوصلہ اور تکمیل کا ارمان پیدا کرنے کے لیے برتا یہ حربہ محکوم ہندستان کا محض دفاعی حربہ نہ تھا بلکہ محکوم ایشیائی قوموں کے اندر جذبۂ خودداری اور احساس انانیت کو پیدا کرنے کا وسیلہ تھا جس نے پہلی بار محکوم اقوام کے چہرے پر خود اعتمادی

کا نور بکھیر دیا۔ قوت اور جبردت کا تذکرہ جب سامراجی اقوام کریں تو اس میں فاشزم کی کھنک ڈھونڈھ نکالنا بے جا نہیں لیکن جب مجبور اور محکوم قومیں ان الفاظ کو استعمال کریں تو ان کا مفہوم سماجی انصاف اور جائز انسانی حقوق کے ذیل میں تلاش کرنا چاہیئے کیونکہ ان سے مراد دوسرے پر قبضہ جمانا نہیں ہوتا بلکہ اپنے آپ کو دوسروں کے قبضے سے آزاد کرانا ہوتا ہے۔

سائنس سے اقبال نے قوت اور توانائی، عمل اور جہد مسلسل کے معنی سیکھے لیکن یہ سبھی تصورات ضمیر سے بے نیاز تھے۔ انھیں ضمیر فراہم کرنے کے لیے اقبال نے مذہب کا سہارا لیا۔ خرد کی بے ضمیری ان کے لیے بھیانک تھی اس لیے اسے اخلاق سے منور کرنے کی ضرورت پیش آئی۔ کہا جا سکتا ہے کہ اقبال نے روحانیت کو رد کر کے مذہبیت کو اختیار کیا اور اس مذہبیت کا دائرہ بھی آخر آخر محض اسلام تک محدود ہو کر رہ گیا۔ روحانیت کا ماورائے مذہب یا فوق مذہبی تصور تصوف میں پنہاں تھا جسے اقبال نے رد کر دیا (گو میکش اکبر آبادی کے نزدیک آخر عمر میں وہ پھر تصوف کی طرف مائل نظر آنے لگے تھے) تصوف کے رد کرنے کے اسباب کم و بیش وہی تھے جو تھیٹر اور مصوری کے رد کرنے کے تھے یعنی یہاں منصور کے پردے میں خدا بولتا ہے، اور خود منصور کی شخصیت گم ہو جاتی ہے اور ہر وہ فن یا تصور جس میں شخصیت کی انفرادیت اور خودی کو گزند پہنچتی ہو اقبال کو پسند نہیں۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ اقبال نے روحانیت کے مابعد الطبیعاتی تصور کو مذہب کے حق میں رد کر کے گویا مذہبی ماورائیت پر سائنس پرمرئی پن کی گرہ لگا دی اور عقیدے کو عمل کے دائرے میں اسیر کر لیا۔

مذہب رسوم و قیود سے عبارت تھا۔ عمل فرائض اور کارکردگی کا تصور رکھتا تھا، تصوف سپردگی تھا تو مذہب ضابطہ بندی اور اقبال کو ضابطہ اور عمل تصور اور سپردگی سے عزیز تر تھے مگر یہاں دو باتوں کی وضاحت ضروری ہے اقبال کے لیے ایسا مذہب صرف اسلام ہو سکتا تھا کیونکہ اسلام اور عیسائیت ہی دو ایسے مذہب تھے جن میں اس کی گنجائش تھی کہ ایسے لوگ بھی انھیں قبول کر سکتے تھے جو پیدائش کے لحاظ سے دوسرے مذاہب سے تعلق رکھتے ہوں۔ عیسائیت سیاسی اور تاریخی اسباب سے اقبال کے لیے قابل قبول نہ تھی۔ لہٰذا اسلام ہی کے مذہبی پیرائے کو وہ اپنے لیے منتخب کر سکتے تھے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اقبال کا اسلام روایتی تصور مذہب سے مختلف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کی شاعری میں ملاؤں پر عرصۂ حیات تنگ نظر آتا ہے اقبال اسلام کو اپنا تصور بخشتے ہیں اور اپنے فکری اور فلسفیانہ دائرے میں اسلام کے تصورات کو سمجھتے ہیں۔ یہی کوشش ایک مختلف دور میں سرسید احمد خاں کی تھی اور چونکہ وہ دور برطانوی حکومت اور مغربی فکر کے استحکام کا دور تھا لہٰذا اجتہاد اور توجیہہ کی وہ کوشش انقلابی جہت سے محروم ہو کر ناکام رہی۔ اسی قسم کی کوشش گیتا کے سلسلے میں تلک نے کی تھی۔ اور گیتا کی ایک عملی کتاب کی حیثیت سے تجدید تلک کی اپنی کوششوں سے ہوئی۔ تلک کی گیتا روایتی گیتا سے مختلف تھی۔ یہی کیفیت اقبال کے تصور اسلام کی ہے اقبال نے اپنی فکر کے ذریعے توجیہہ کر کے اسلام کو اپنا نقطۂ نظر پیش کرنے کا ذریعہ بنایا ہے (سید سلیمان ندوی سے ان کی خط و کتابت اور شبیر احمد خاں غوری کے مضامین کی روشنی میں روایتی تصور اور اقبال کے تصور اسلام

کا فرق اور بھی واضح ہو گیا ہے۔)

اس بحث سے قطع نظر اقبال بے ضمیر سائنس (یا خرد) پر اخلاق اور مذہب (یا عشق) کی قدغن لگانا چاہتے ہیں کیونکہ اس قدغن کے بغیر قوتِ عمل بے لگام ہو سکتی ہے اور انسانی ترقی بے سمت و رفتار ہو کر گمراہی کا شکار بن سکتی ہے۔ انسان کا سینہ آرزو کے نور سے منور نہ ہونا اقبال کے نزدیک جرم ہے اس سب سے بڑے جرم سے کچھ ہی کم جرم یہ ہے کہ اس آرزومندی پر سماجی بہبودی اور اجتماعی فلاح کی حکمرانی نہ ہو۔ گویا فرد کی تکمیل اجتماعی آہنگ ہی کے ذریعے ممکن ہے اور اس کی بے راہ رویوں پر سماج کی بندش اور روحِ اجتماعی کی قدغن لازم ہے۔ اس نظام اقدار میں ابلیس سائنس ہے اور فرشتہ مذہب، اقبال ان دونوں کے آمیزے سے مردِ مومن یا مردِ کامل کی تخلیق کرنا چاہتے ہیں۔

پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ فلسفی اقبال تصور پرست اور عنیت پسند تھا اور ثبات ایک تغیر کو نے زمانے میں" قسم کے متعدد مصرعے لکھنے کے باوجود عنیت پرست اقبال کی نظر میں کسطح کے نیچے ابھرتے ہوئے آج کے کمزور اور کل کے طاقتور عناصر کو پوری طرح نہیں دیکھ پاتیں اس لیے اقبال لینن کو دیکھ سکے مگر اس نظام کو پوری طرح نہ پہچان سکے جو اجتماع کو ہیرو کی سی تابناکی عطا کرنے کا منصوبہ رکھتا تھا۔ اقبال نے لینن کو بھی خدا کے حضور میں لے جا کر کھڑا کر دیا اور لینن کی زبان سے وہ بیانِ صفائی دلا دیا جو ایک طرح خود خالق کائنات کے خلاف فردِ جرم کی حیثیت رکھتا ہے: "مشرق کے خداوند سفیدان فرنگی مغرب کے خداوند درخشندہ فلزات؛ دنیا اس طرح ظالموں نے آپس میں بانٹ لی اور اس

کرۂ ارض پر اب تیرے ان گنت بندوں کے لیے کوئی جگہ نہیں رہی۔ اس قسم کے شکوہ شکایت سے قطع نظر، اقبال کی نظر" جھوٹی جمہوریت " کے صرف بورژوائی متبادل نظاموں ہی تک محدود رہی۔ ان کی عینیت پسندی ALTERNATIVE انھیں ان تاریخی قوتوں تک نہ لے جا سکی جو صرف" دہریت اور لامذہبیت" یا اقتصادی خوش حالی کے لیے نہیں بلکہ بہتر اور بلند تر تہذیبی اقدار کی تشکیل کے لیے برسرپیکار تھیں اسی لیے اس جھوٹی جمہوریت " کے برخلاف جو یورپ میں مسلک و آئین بن چکی تھی اور نظام اقدار کو مرتب کر رہی تھی اقبال صرف فاشزم اور اسلامی جمہوریت ہی کو متبادل نظام کی حیثیت سے دیکھتے رہے اور اشتراکی نظام سے ہمدردی کے باوجود اس کے تہذیبی منشور اور ملحقات IMPLICA- TION۔ کو انھوں نے گہرائی اور توجہ سے نہیں پرکھا کہ اس میں وہ امید پوشیدہ تھی جس کی تلاش وہ ماورائیت اور مذہب میں کر رہے تھے۔

اقبال نے امید، حوصلہ اور جستجو کی یہ ساری دنیا شاعری کے پردے پر آباد کی۔ شاید اسے شاعری کے پردے میں آباد کیا بھی جا سکتا تھا۔ شاعری ہر حساس شاعر سے اس کی زیست کا جواز طلب کرتی ہے اور کائنات میں اس کی TERMS OF REFERENCE۔ شرائطِ وجود کے بارے میں پوچھ گچھ کرتی ہے فلسفے کے علاوہ شاید فنون لطیفہ بالعموم اور شاعری بالخصوص اپنے کو ابدیت سے مخاطب اور ہم کلام پاتی ہے عظیم اور اعلیٰ شاعر کی آواز اس کے وطن اور علاقے اس کی زبان اور تہذیب حتیٰ کہ اس کے دور کی سرحدیں پار کرتی ہوئی اگلی نسلوں تک جا پہنچتی ہے اس ابدیت کے پانے کے لیے شاعر اپنے عصری مسائل میں بھی

اپنے تجربے اور اظہار سے آفاقیت اور عمومیت پیدا کرتا ہے۔ اس کا بنیادی موضوع بقول عرفی وہ ذرہ ہے جو کائنات کے بے کراں خلا میں عالم سرشاری میں رقص کر رہا ہے اور اپنی آستین پھیلا لینے بھر کی وسعت اور فراخی نہیں پاتا۔ اقبال کی شاعری کا موضوع بھی یہی ذرہ ہے اسی لیے ان کی شاعری کی امیجری صحرا اور میدانوں۔ گلشن اور شاہراہوں سے عبارت ہے بزم اور انجمن کی سجی ہوئی امیجری نہیں یہاں انسانی حسن سے زیادہ فطرت کا حسن تشبیہات اور استعارے فراہم کرتے ہیں

اقبال شاید ہمارے پہلے شاعر ہیں جس کی شاعری انسانوں کے باہمی رشتوں کے بارے میں ہونے کے بجائے فطرت اور انسانوں کے باہمی رشتے کو معرض بحث میں لاتی ہے اسی لیے اقبال کی شاعری میں بڑے مسایل کی گونج ہے وہ کلاسیکی جہت ہے۔ جو انسان کی طرف سے نبرد آزمائی سے پیدا ہوتی ہے اس منزل پر "تو شب آفریدی چراغ آفریدم" کا آوازہ بلند ہو سکتا ہے۔ یا اپنا گریباں چاک یا دامن یزداں چاک، کا ترانہ لب پر آسکتا ہے یا ہمت مردانہ کو یزداں پر کمند ڈالنے کا مشورہ دیا جا سکتا ہے۔ اس لحاظ سے اقبال کی شاعری کلاسیکی جہات کی شاعری ہے جو پہلی بار اردو میں متعارف ہوئی۔

■■

لکھنؤ کی ادبی فضا۔ ناسخ و آتش کے بعد

ناسخ نے ۱۸۳۸ء میں اور آتش نے ۱۸۱۷ء میں وفات پائی۔ اس سے قبل ہی لکھنؤ کی ادبی اور لسانی خود مختاری مستحکم ہو چکی تھی اور لکھنؤ کے طرز خاص کو عام طور پر تسلیم کیا جانے لگا تھا۔ ان اساتذہ کے پروردہ شعراء کی نئی نسل پروان چڑھنے لگی تھی۔ جس نے جذبات نگاری کے بجائے خیال بندی اور نازک خیالی کی فضا میں آنکھ کھولی تھی۔ رعایت لفظی، صناعی، مذہب الکلامی کو شعر کا زیور سمجھا تھا اور مضمون سے زیادہ زبان دانی اور بندش کی چستی پر زور دینا سیکھا تھا۔ عام طور پر ادب کے مورخین نے لکھنؤ اور دہلی کے دبستانوں کی الگ تقسیم کر کے ان تمام خصوصیات کو لکھنؤ کے دبستان کی خصوصیت قرار دیا ہے گو اس طرز خاص کی باقاعدہ ترویج کی ذمہ داری ناسخ اور ان کے معاصرین پر عاید ہوتی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ طرز ایک ادبی میلان کی حیثیت رکھتا ہے اور صرف

لکھنؤ تک محدود نہیں ہے۔ دہلی کے شعرا نے بھی خارجیت، زبان دانی، پر زور لفظی صناعی، سنگلاخ زمین میں طبع آزمائی ابتذال اور خیالی بندی کو اختیار کیا۔

ناسخ اور آتش کے بعد والے دور میں ادبی دبستان کی یہ تقسیم اور بھی مبہم ہونے لگتی ہے۔ ایک طرف تو دہلوی شعرا نے لکھنؤ کے اثر کو قبول کیا جن میں شاہ نصیر کی سنگلاخ زمینیں، مومن کی ذو معنین و اسوخت کا انداز اور اشاریت، غالب کی مشکل پسندی اور فارسیت، ذوق کی محاورہ بندی قابل ذکر نشانیاں ہیں۔ دوسری طرف لکھنوی شعرا کو اس کا احساس ہونے لگا تھا کہ ان کی شاعری تغزل سے عاری ہوتی جا رہی ہے اور صحت زبان کی فکر میں وہ غزل کی اصل روح سے غافل ہو گئے ہیں چنانچہ شاگردان ناسخ و آتش کو اور ان کے معاصرین کے یہاں یہ احساس مختلف شکلوں میں نمایاں ہوا۔

اس دور کے لکھنؤ میں تین ادبی گروہ ملتے ہیں۔ ایک شاگردان ناسخ کا گروہ دوسرا شاگردان آتش کا گروہ اور تیسرا شاگردان مصحفی کا گروہ ــــ ناسخ اور آتش کے دور تک ان تینوں اساتذہ کے رنگ کافی حد تک الگ تھلگ اور منفرد تھے لیکن ان کے شاگردوں میں یہ علیحدگی اور وضاحت برقرار نہ رہی۔ ان گروہوں نے ایک دوسرے کے اساتذہ کا نہایت آزادی سے اثر قبول کرنا شروع کیا۔ یہی نہیں ان تینوں گروہوں نے دہلوی اساتذہ کی داخلیت، واردات قلبیہ، سوز و گداز اور لب و لہجہ کی نرمی کو بھی اپنے طور پر اختیار کرنے کی کوشش کی۔

شاگردانِ ناسخ کی فہرست خاصی طویل ہے۔ صاحب تذکرہ حلوہ خضر نے شاگردان ناسخ میں ۴۰ شعرا کو شامل کیا ہے۔ جن میں آباد، آتشا، اعجاز، افضل،

انس۔ بحر۔ برق۔ بسمل۔ ثاقب۔ جوش۔ حشم۔ رشک۔ رونق۔ سالم۔ سحر۔ سیفی۔ شجاعت شہید۔ صبر، صحبت، صولت، ضبط۔ فراق، فصیح، قبول، قدس۔ قوس۔ کوثر، کیوان لائق۔ مسیحا، مفتون۔ ملال۔ قہر۔ نادر۔ نصیر۔ نمود۔ نواب۔ وزیر۔ وصف شامل ہیں

ان میں رشک، برق۔ وزیر۔ آباد۔ سحر۔ شہید۔ کوثر اور مسیحا۔ کو استاد قرار دیا گیا ہے لیکن درحقیقت ان میں میر علی۔ اوسط۔ رشک۔ مرزا محمد رضا برق۔ شیخ امداد علی بحر خواجہ وزیر اور حاتم علی قہر ایک دوسری حیثیت سے نادر ہی ہمارے لیے اہم ہیں۔

شاگردان ناسخ نے زبان وقواعد اور عروض کے ان تمام قواعد کا لحاظ رکھا جن کو ناسخ نے وضع کیا تھا لیکن ایک طرف تو اس دور میں زبان کے اصول وضوابط کو زیادہ واضح اور مرتب کرنے کا کام باقاعدگی سے شروع ہوا۔ لغات مرتب ہوئے، رسائل تصنیف ہوئے اور واضح اصول مرتب کیے گئے۔ جن میں میر علی اوسط رشک کا نفس اللغۃ امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔ دوسری طرف صحت زبان، بندش کی چستی اور محاورہ کی درستی کے ساتھ ساتھ سادگی اور روزمرہ کی طرف بھی توجہ مبذول ہوئی خواجہ آتش نے بانکپن رندی اور خمریات کے مضامین سے جو تیور پیدا کیے تھے ان سے بھی اثر قبول کیا گیا اور ان مضامین کی رنگینی اور کیفیت کو ناسخی زبان اور نازک خیالی کے ساتھ اپنانے کی کوشش کی گئی۔

اس طرح شاگردان آتش کی فہرست میں بھی جلوہ خضر کے مصنف نے مندرجہ ذیل ۳۸ نام گنوائے ہیں۔ اصغر۔ اعظم۔ افضل۔ اوج۔ بسمل۔ حامد۔ حزیں۔ جلیل ضیا۔ عارف۔ علی۔ عزیز۔ سرور۔ سلیم۔ شاہی۔ شرر۔ شرف۔ شمس۔ شادر۔ شوق شیدا۔ ضیا۔ عارف۔ علی۔ عزیز۔ عشق۔ فیضی۔ قاسم۔ قدس۔ ماہ۔ مضطر۔ مجیب۔

منشی - نادر - نمود - یوسف - جن میں خلیل - رند - شرف - صبا اور تسنیم خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ شاگردان نسیم نے بھی ناسخ کے شاگردوں کا اثر قبول کیا۔ زبان کی تراش خراش میں ان کی پیروی کی لیکن ان کے کلام میں گھلاوٹ اور کیفیت کا جز ناسخ کے شاگردوں کے مقابلے میں پھر بھی زیادہ نمایاں رہا۔

تیسرا گروہ شاگردان مصحفیؔ کا ہے جن میں کرامت علی شہیدی میر ظفر علی اسیر طالب علی خاں عیش۔ تقی خاں ہوس محمد عیسیٰ تنہا قابل ذکر ہیں۔ یہ مختصر سا گروہ اس لحاظ سے بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ دراصل لکھنؤ کے شاعرانہ مزاج کو جو اثر برابر شعریت تغزل واردات قلبیہ اور سادگی کی طرف کھینچتا رہا ہے وہ مصحفی اور ان کے شاگردوں کا اثر تھا۔ اس وقت بھی جب ناسخ کی لفظی صناعی اور سنگلاخ زمینیں مقبول عام ہو چکی تھیں اور طرز کی قدر دانی ہوتی تھی مصحفی کے شاگردوں کی یہ چھوٹی سی جماعت اثر، گداز، نرمی کی طرف ضرور توجہ کرتی تھی۔ دراصل لکھنؤ کے رنگ سخن میں مصحفی اور ان کے شاگردوں کی وجہ سے ایک سنگم قائم ہوا اور جس طرح رام پور میں دہلی اور لکھنؤ کے شاعروں کے یکجا ہو جانے سے یہ دونوں دبستان قریب آئے۔ اس طرح مصحفی اور ان کے شاگردوں کی کوشش سے لکھنؤ اور دہلی کا ادبی فاصلہ کم ہوا اور یہ عنصر ایک اہم عنصر بن کر لکھنؤ کے دبستان میں حقیقی شاعری اور تغزل کی آواز بلند کرتا رہا اور آخر کار اس سے دور رس نتائج برآمد ہوئے۔

ناسخ کی غزلوں میں تغزل کی کمی اور بے مزہ اور صفائی کے فقدان کی طرف سب سے پہلے میر کلو عرش اور ان کے شاگرد رشید شاد لکھنوی نے احتجاج کیا تھا۔ اپنے دیوان "سخن بے مثل" کی تقریظ میں انھوں نے ناسخ کی اصلاح زبان کے کام کی اہمیت لکھی یہ کہہ

کر کم کردی ہے کہ شاہ حاتم اپنے وقت میں قواعد زبان اردو درست کر گئے تھے.....
بعدہ میر تقی صاحب نے اس کو درست کیا۔ اس کے بعد ان کے صاحبزادے میر کلو عرش
نے جو میرے استاد ہیں زبان کی اصلاح کی ان کے بعد میں نے اور" اکثر حضرات "کی اس
بات کو غلط بتایا ہے کہ ریختہ کا پیکر ایک مترجم بے مرشد نے غازی الدین حیدر شاہ اودھ کے
میں یہ اختراع کیا ہے۔ (بحوالہ جلوہ خضر جلد دوم ص ۱۴) میر کرامت علی شہیدی نے ناسخ
کے جواب میں دیوان مرتب کیا۔ عرش اور آتش کے شاگردوں میں سے بعض نے ناسخ کی
شاعری پر سرقہ ترجمہ خلاف محاورہ گرانی الفاظ بے مزگی کلام صفائی کے کوچے میں پھسڈی
رہ جانے قصر فات قادر الکلامی میں غلطی کرنے اور کوہ کندن وکاہ برآوردن کے مصداق
نازک خیالی کرنے اور ضعف تالیف کے الزامات لگائے ہیں۔ ان سے یہ اندازہ ہو سکتا
ہے کہ گو ان اعتراضات کے باوجود ناسخ کے رنگ کو قبول عام حاصل ہوا اور اکثر
شعرا نے انہی کی تقلید کی مگر شعرا کا ایک چھوٹا سا حلقہ ایسا بھی تھا جو اس رنگ میں
کچھ کمی محسوس کرتا تھا اور تاثیر اور شعریت کو تلاش کرتا تھا۔

یہ تلاش شاگردان مصحفی کے ہاں اور زیادہ نمایاں تھی۔ آتش کے ہاں
رعایت لفظی سنگلاخ زمینوں میں قافیہ پیمائی اور طویل غزلوں کے باوجود متصوفانہ
قلندری کا بانکپن شخصیت کے سوز و گداز کی کمی کو آتش نے رندی اور قلندری سے پورا
کرنا چاہا۔ ناسخ اور آتش کے بعد والے دور میں یہ مسئلہ اور بھی واضح طور پر سامنے آیا۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ امجد علی شاہ اور واجد علی شاہ کے دور میں لکھنؤ عیش و
عشرت کا گہوارہ تھا اور اس کی تہذیبی فضا سعادت علی خاں اور غازی الدین حیدر
کے دور سے کسی طرح مختلف نہ تھی۔ لہٰذا اس دور کا مذاق سخن میں بھی ناسخ کے رنگ

میں سرایت کر گیا اور لکھنؤ میں رعایت لفظی قافیہ پیمائی خارجیت اور ثقالت کا سکہ چلتا رہا۔ اور اس ذوق کی جڑیں اس قدر مضبوط تھیں کہ انتزاع سلطنت اور ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے باوجود لکھنؤ کے ذوق شعری میں فرق نہیں آیا اور رعایت لفظی و قافیہ پیمائی اور نازک خیالی ہی کو حاصل شاعری سمجھا جاتا رہا۔

شاگردان آتش و ناسخ نے عام لکھنوی رنگ کو اختیار کیا لیکن اس میں تغزل کا رنگ پیدا کرنے کی کوشش کی۔ یہ حضرات صف دوم کے شاگرد تھے۔ لہٰذا اجتہاد اور ایجاد کی اس منزل تک نہ پہنچ سکے کہ تقلید سے دامن بچا کر تغزل کا کوئی نیا راستہ پیدا کر سکتے اس پر مذاق عام کی گرفت اتنی سخت تھی کہ اس سے الگ ہٹنا ناممکن تھا۔ اس دائرے میں رہ کر جو نقش و نگار بنا سکتے تھے بنا گئے شاگردان ناسخ میں وزیر نے رعایت لفظی کو کسی قدر دلکشی کے ساتھ استعمال کیا اور اس میں عاشقانہ اور اخلاقی مضامین کا رنگ پیدا کر دیا۔ شاگردان آتش میں آغا حجو شرف صبا اور رند نے تغزل کی شان اور زیادہ نمایاں کی چنانچہ صبا کہتے ہیں۔

مضمون : اشعار ہر زمین میں ہیں عاشقانہ فرض

ایک اور جگہ کہتے ہیں ـــ اے صبا آپ رعایت نہ کریں لفظوں کی

زر گل پا لیا گلچیں نے تو کیا حال ہوا

یا رند نے ایک جگہ کہا ہے ـــ شیخ ناسخ خواجہ آتش کے سوا بالفعل رند

شاعران ہند میں رکھتے ہیں طرز میر ہم

ایک اور شعر سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ رند علمی دستگاہ اور شاعرانہ کمال کے بجائے

کلام کی تاثیر کو اہمیت دیتے ہیں۔ ایک جگہ دعا مانگتے ہیں۔

زندگی ہے یہ تمنا کہ اثر بھی تو دے
تو نے دنیا میں اگر ذوق سخن مجھ کو دیا

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

بہتر جو استعارہ و اغراق سے نہیں
پھر کیوں پسند خلق مری سادہ گوئی ہے

رعایت لفظی اس دور کا غالب رنگ تھا لیکن اس کے باوجود امانت کے علاوہ اس دور کے اکثر شعرا نے یا تو رعایت لفظی میں مضمون آفرینی کی مدد سے لطف پیدا کرنے کی کوشش کی یا اس میں خمریات رندی عاشقانہ رنگ یا واردات قلبیہ کا عنصر داخل کر کے اسے پر لطف بنانا چاہا۔ ناسخ کے تلامذہ میں بھی رشک برق وزیر نے بھی نسبتہً اس صنعت کو کم برتا اور آخر میں سحر نے اس دیوان کو شائع کر دیا جو اس قسم کے اشعار پر مشتمل تھا۔ (بحوالہ شعرالہند) چنانچہ خود کہتے ہیں۔

سودا ہے نئی بات کا اے جان پرانا
سب پھینک دیا پھاڑ کے دیوان پرانا

تلامذہ آتش میں صبا اور تسنیم نے اسے برتا۔ صبا نے کم اور تسنیم نے بہت صاحب جلوہ خضر کی یہ بات بہت حد تک صحیح ہے۔

رعایت لفظی کو حسن کے ساتھ برتنے کے لیے اس دور کے شعرا نے "نوعی خیالات" یعنی معاملہ حسن و عشق معاملہ بندی اور کاروبار دل و دلدار پر زور دیا۔ محبوب کا وہ تصور

بھی ختم ہوا جس میں اسے سفاک، قاتل اور بے رحم جلاّد کی شکل میں پیش کیا جاتا تھا۔ سوقیانہ پن اور ابتذال کم ہوا اس کے ساتھ ساتھ عشق پر سے تصنّع کے نقاب ہٹے۔ گو اب بھی عشق کی پوری تب و تاب نمایاں نہ ہوئی مگر پہلے کے مقابلے میں اس کی جھلکیاں زیادہ نظر آنے لگیں۔ یہ بات بھی قابل غور و لحاظ ہے کہ محبوب کی نسوانیت کا اعلان اور اس کی گنگھی چوٹی اور محرم کے ذکر کو سرمایہ شاعری قرار دینے کا سلسلہ بھی بہت کم ہو گیا۔ خال و خط کے تذکرے کے ساتھ گل و بلبل، سرو و قمری کا ذکر بھی کم ہوا اور استعارہ اور مبالغے کی اقسام سے کام لینے میں توازن کا ثبوت دیا گیا۔

معاملات حسن و عشق کو نظم کرنے کی کوشش کا ایک خوشگوار نتیجہ ادا بندی اور سلاست زبان کی شکل میں نمایاں ہوا۔ عربی اور فارسی الفاظ کا استعمال جو ناسخ کے کلام میں بہت زیادہ تھا اس دور میں کم ہوا۔ فارسی ترکیبیں اور عربی مشکل فقروں اور تلمیحوں کو بھی بہت کچھ ترک کر دیا گیا اور ان کے بجائے ہندی مصطلحات اور فصحا کے مستعمل الفاظ و لغات استعمال کیے جانے لگے۔ محاوروں کی چاشنی کی طرف توجہ کی گئی جس سے شعر میں عام گفتگو کے لب و لہجہ سے تیور پیدا کرنے کا موقع ملا۔ سلاست اور صفائی کو کلام کا جوہر سمجھا جانے لگا اور اس بات کی کوشش ہونے لگی کہ جو لفظ جس طرح ڈھلا جاتا ہے اسی طرح شاعری میں باندھا جائے جس کی نمایاں مثال رشک کے دیوان میں ملتی ہے۔

ادا بندی اور سلاست کا رجحان اس لحاظ سے قابل توجہ ہے کہ اس نے نئے دور کی شاعری کے لیے زمین ہموار کی۔ شاعری کی زبان اور روزمرہ کی زبان کے درمیان جو خلیج پیدا ہو گئی تھی اسے ختم کیا اور جس طرح گفتگو میں لہجہ تیور اور

اشارے سے کام لیا جاتا ہے اس کو غزل میں من وعن برتا گیا اور سادہ روزمرہ کے لب ولہجہ میں شعریت اور لطافت پیدا کی گئی۔ گو تلامذہ آتش کے کلام میں یہ ادا بندی اور گھلاوٹ بہت زیادہ نمایاں ہے (خصوصاً رند اور صبا کے کلام میں) لیکن تلامذہ ناسخ نے بھی کثرت سے اسے استعمال کیا ہے مثلاً۔

ان کی رفتار سے دل کا عجیب احوال ہوا
رند ھ گیا پس گیا مٹی ہوا پامال ہوا — صبا

شب ہجراں سحر ہوئی تو کیا
کس کو امید زندگانی ہے — رشک

مار ڈالا بے ثباتی نے تری
ہستی فانی بڑا دھوکا دیا — رند

رند حاضر ہیں شیشہ و ساغر
مے نہ سمجھو اگر حرام تو لو — رشک

کہنے سننے کی اب نہیں طاقت
عفو کیجئے کہا سنا میرا — اسیر

خواب تھا کہ الٰہی نسیم کا جھونکا
کہ دفعتہً ادھر آیا ادھر روانہ ہوا — اسیر

ہمارا دل انھیں کے پاس نکلا ہم نے پہچانا
گواہی دی خدائی بھر ایک نے پہچانا — صبا

کیا سنتے ہو تم کو کیا مری فریاد سے کیا کام
آباد رہو تم تمہیں ناشاد سے کیا کام — شرف

ٹھہرا گیا ہے لاکے جو منزل میں عشق کی
کیا جانئے رہنما تھا کہ رہزن تھا کون تھا — شرف

کہیے یاران عدم کیا گزری
کچھ لب گور سے فرمائیے گا — وزیر

اس دور کا سب سے اہم اور حیرت انگیز تجربہ آغا حجو شرف نے کیا ہے جنھیں عبدالغفور نساخ نے ناسخ کا شاگرد بنایا ہے۔ اور بعض دوسرے تذکرہ نویسوں نے آتش کے سلسلہ تلامذہ میں شمار کیا ہے۔ آغا حجو شرف نے فارسی شاعری کی ان تمام مروج اصطلاحوں اور علامتوں کو یکسر ترک کر دیا جن کی وجہ سے لکھنؤ کی شاعری بالخصوص اور اردو شاعری بالعموم ہوسناکی فحاشی کا مجموعہ بنی ہوئی تھی یہی نہیں بلکہ ان کا استعمال عموماً روایتی انداز میں پیش کیا جاتا تھا اور اس تقلیدی رنگ میں بت، صنم، کلیسا، بت خانہ برہمن ناقوس زنار زاہد واعظ ناصح شیخ پیر مغاں بلغچہ ساقی رند جام ساغر شیشہ قلقلی شراب صہبا کو غیرہ کو بے روح الفاظ اور بے رنگ علامتیں بنا رکھا تھا اور شاعری علامتوں کی مدد سے پٹے پٹائے مضامین اور محدود خیالات و تصورات کو دہرانے کا نام رہ گئی تھی۔ یہ وہ احساس ہے جس کا اظہار بعد کو حالی کے مقدمۂ شعر و شاعری اور آزاد کے مشاعرہ انجمن پنجاب اور دیباچہ آب حیات کا محرک بنا لیکن اس دور میں روایتی دبستان شاعری کا پروانحت ایک شاعر اس قدر انقلابی تجویز نہ صرف سوچ

سکتا تھا بلکہ اس پر غزل کی حدود میں رہ کر عمل درآمد بھی کر سکتا تھا۔ یہ بات یقیناً حیرت خیز ہے۔ تعجب ہے کہ شرف کو ادب کی تاریخ میں مناسب درجہ کا ابھی تک مستحق نہیں سمجھا گیا۔

اس دور کی ایک اور خصوصیت یہ بھی قابل ذکر ہے کہ ناسخی رنگ کی مقبولیت اور رواج کے باوجود مصحفی کے تلامذہ کے مختصر سے گروہ نے شعریت کو زیادہ ملحوظ رکھا اور مصحفی کے اثر نے کبھی براہ راست ہوس اور اسیر کے رنگ سخن میں اور کبھی آتش اور ان کے تلامذہ کے طرز کی شکل میں بالواسطہ ذوق عصر کو متاثر کیا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ لکھنؤ کے دور آخر میں داخلیت اور تاثر کے کھوئے ہوئے عناصر کے نقوش پھر سے تھوڑے بہت ابھرنے لگے۔

اس کے علاوہ یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ شاعری اور زبان دونوں کا دائرہ اس دور میں محدود تر ہونے کے باوجود وسیع ہوا۔ اس میں بلندی اور رسائی فکر کی جلوہ گری غزل پر صرف کر دی تھی لیکن بعد کے دور میں ایک طرف مثنوی کا عروج ہوا اور واسوخت اور شہر آشوب لکھے گئے تو دوسری طرف منظوم ڈرامے کی ابتدا ہوئی۔ مرثیہ کا ارتقا ہوا۔ اس دور کے بہت کم اساتذہ ایسے ہیں جنھیں "یک فنے" ہونے کا وہ الزام دیا جا سکے جو غالب نے حاتم علی مہر کی مثنوی کی تعریف کرتے وقت ان کے استاد ناسخ پر عائد کیا تھا۔

جہاں تک زبان کی پیکر تراشی کا تعلق ہے ناسخ اور آتش نے جو کام شروع کیا وہ اس دور میں گویا ارتقا کی منزل تک پہنچا اور اس سے آج بھی بہت آگے نہیں بڑھا ہے ان بزرگوں نے ایک تو ناسخ کے دور کی اصلاحات کو واضح اور مرتب شکلوں میں لغات اور رسائل کی صورت میں پیش کیا اور ان اصول کی روشنی میں اپنے اشعار اور اپنے تلامذہ کے کلام

کی تراش خراش کی جو لفظ اور محاورہ تلمیح اور استعارہ استعمال کیا۔ اس کو نظیر اور سند کی روشنی میں پرکھا قواعد کی کسوٹی پر کسا۔ روزمرہ اور فصحا کی زبان سے استناد کیا دوسری طرف ناسخ اور آتش کے اصول کو سامنے رکھ کر اصلاح زبان کے کام کو ایک قدم آگے بڑھایا اور صفائی اور سلاست بندش کی چستی اور زبان ہمواری کے تقاضوں کے پیش نظر بہت سے لیے گرانبار ثقیل اور بھونڈے الفاظ اور تراکیب بھی ترک کیں جنھیں خود ناسخ اور آتش نے بلا تکلف استعمال کیا تھا۔ ان میں خصوصیت کے ساتھ عربی اور فارسی کے قاموسی لغات اور تراکیب شامل ہیں۔

صاحب جلوہ خضر نے ان تبدیلیوں کے دو اقسام قرار دیے ہیں۔ ایک وہ الفاظ محاورات اور تراکیب جو بلا سبب ترک کر دی گئیں۔ مثلاً جان کا پیوند ہونا - سو (بمعنی چنانچہ یا الغرض) پیالا ہونا تو سہی اس پر خفا ہونا (بجائے اس بات پر خفا ہونا) بہ تنگ آنا اشعار بجانا (بمعنی ساز پر اشعار گانا) چاہیئے ہیں پری اندام ۔ شبیہہ لکھنا کا جب نہ تب منار (بجائے مینار) ان کے علاوہ دوسری قسم ان الفاظ و تراکیب کی ہے جن کے ترک کرنے کا کوئی اہم سبب تھا۔ اس دوسری فہرست میں بہ سلیمان (بمعنی سلیمان کی قسم) شام سے لے تا سحر سدا کیجے (بمعنی کیجئے) ہنوز (بجائے اب تک) ولے بن سبب (بمعنی بجائے بے سبب) ایک تسپر تلک جیسے الفاظ شامل ہیں۔

ان تبدیلیوں سے اندازہ ہوگا کہ ناسخ کی روایت کے تتبع میں اس دور کے شعرا نے بھی بعض فصیح عام فہم روزمرہ کے بعض الفاظ کو متروک قرار دے دیا۔ لیکن ناسخ اور ان کے ہم عصروں کے مقابلے میں زیادہ آسان سادہ اور عام فہم اور رواں الفاظ کو ثقیل اور ناہموار الفاظ پر ترجیح دی گئی ہے اور زبان کا دائرہ ناسخ کے عہد سے زیادہ

وسیع رہا۔ اس کے علاوہ شعر میں الفاظ کے دبنے اور گرنے کا بھی خیال رکھا گیا۔
ناسخ کی اصلاحات کی فہرست یوں تو خاصی طویل ہے۔ انھوں نے بتایا کہ کون لفظ ترک کرنا چاہیئے۔ کون لفظ رکھنا چاہیئے غلط العوام کیا ہے۔ خواص میں کس قدر غلطیاں رائج ہیں۔ بازاری کیا ہے درباری کیا ہے لغت صحیح کون ہے۔ صرف و نحو سے درست ہے یا نہیں۔ اس پر خاص شاعری کے لوازمات کیا ہیں مضمون بلند ہو بندش چست ہو نشست الفاظ درست ہو۔ شعر میں شوکت پیدا ہو۔ درستی ایسی کہ پھر بگڑ نہ سکے اور بگڑے تو پھر اس وضع پر بن سکے وغیرہ (بحوالہ جلوۂ خضر جلد دوم ص ۴۷) لیکن دراصل غرابت الفاظ کی بندش بندش کی چستی اور کلام کی ہمواری اور خیال بندی پر زور دینا ہی ان کا اصل کارنامہ تھا۔

اس دور میں زبان دانی اور شعر گوئی کے بھی اصول خاصی سختی سے برتے گئے۔ یہاں الفاظ بہت کم شعر میں دبتے ہوئے ملیں گے۔ اس کے علاوہ شعر میں لفظ کا صحیح تلفظ برقرار رکھنے کی کوشش بھی کی گئی ہے۔ مثلاً رشک کے کلام میں نشہ (نشاہ) ساتھی (ساتھ ہی) جیسے لاتعداد الفاظ اپنی صحیح اور روزمرہ کی شکل میں استعمال کئے گئے ہیں۔

مختصراً لکھنوی شاعری کا یہ دور دراصل ایک عبوری دور معلوم ہوتا ہے جب شاعری فکر و خیال کے اعتبار سے ایک خلا میں محصور نظر آتی ہے۔ تخیل کی اڑان اور خیال بندی کے تجربے یہ ثابت کر چکے تھے کہ یہ کرتب تاثیر اور شعریت کا بدل نہیں ہو سکتے۔ اس لئے نئے دور کے ان شعرا نے مصحفی اور میر کے رنگ کی کچھ جھلکیاں لیکر غزل کو پھر سے محدود معنوں میں غزل بنانے کی کوشش ایک ایسے دور میں ـــ کی

جب سیاسی انحطاط زمانے کے ورق الٹ رہا تھا۔ پرانی تہذیب بانجھ ہو چکی تھی اور اس زوال آمادہ عہد کے پاس نئے خیالات کی توانائی اور نئی تخلیقات کی صلاحیت نہ تھی جو شاعری کے تن مردہ میں دوبارہ جان ڈال سکتی۔ اس لیے ان شعرا نے صرف زبان کی سلاست انداز بیان کی خوبصورتی لہجے کی صفائی اور ادا بندی پر اکتفا کیا اور ناسخ کے دور کی خشک اور بے آب و گیاہ شاعری میں واردات قلبیہ کے نخلستان سجائے۔ ان کا کارنامہ چھوٹا سا ہے مگر اس لحاظ سے تاریخی اہمیت رکھتا ہے کہ زبان اور شاعری کے پیکر تراشے ہیں اور داغ، امیر، جلال اور پھر حالی شبلی آزاد کے دور کے شاعروں کو ورثہ بزرگوں سے ملا۔ ان کی دنیا محدود ہے مگر اس کے سارے گل بوٹے نقلی اور بناوٹی نہیں ہیں۔ ان کے ہاں کہیں کہیں شادابی ملے گی وہ محض میناکاری نہیں کرتے بلکہ کبھی کبھی من کی موج بھی ان کے ہاں لہراتی نظر آتی ہے اور ان کے یہی نقش و نگار ان کی متاع ہیں۔

اس پس منظر میں شاگردان ناسخ، آتش مصحفی کی خدمات زبان و ادب پر علیحدہ علیحدہ غور کرنا مناسب ہوگا۔ ظاہر ہے کہ یہاں صرف چند اہم شعرا کے کارناموں کے ذکر پر اکتفا کیا جائے گا۔

شاگردان ناسخ میں کئی حیثیتوں سے میر علی اوسط رشک اور خواجہ وزیر ممتاز نظر آتے ہیں۔ میر علی اوسط رشک اس حیثیت سے بھی ممتاز ہیں کہ ان کے شاگردوں کی تعداد بہت زیادہ ہے اور لکھنؤ کے آخری دور کے اساتذہ میں سے کئی اہم نام ان کے شاگردوں کی فہرست میں نظر آتے ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے اپنے شاگردوں اور معاصرین کے لیے لغات اور شعر گوئی اور زبان دانی کی ضابطہ بندی میں سب سے

نمایاں حصہ لیا ہے۔

رشک (وفات ۱۸۶۷ء) کی زندگی کے بارے میں زیادہ معلومات محفوظ نہیں ہیں۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کا لقب والاجاہ تھا اور ان کے والد کا نام میر سلیمان تھا۔ بعض نے انھیں لکھنوی قرار دیا ہے اور ان کے بزرگوں کا وطن فیض آباد بتایا ہے۔ مگر خود کہتے ہیں

فیض ناسخ و رشک میں کیوں کر نہ ہو

کالبد ہے خاک فیض آباد کا

تعلیم و تربیت لکھنؤ میں اس دور کے مذاق عام کے طور پر ہوئی۔ ان کے والد مختلف علوم و فنون میں دستگاہ رکھتے تھے۔ انھوں نے اس دور کے علما و فضلا سے تحصیل علم کی اور شاعری میں ناسخ کی شاگردی اختیار کی۔ یہ امتیاز صرف رشک اور خواجہ وزیر کو حاصل ہے کہ ناسخ نے انھیں اپنی زندگی میں اپنی نیابت کے قابل سمجھا اور ناسخ کے بعض شاگرد ان کے ممتاز شاگردوں سے اصلاح لینے لگے۔

ان کے دو دیوان نظم مبارک (۱۲۵۳ھ) اور نظم گرامی (۱۲۶۱ھ) میں مرتب ہو کر شائع ہوئے۔ صاحب سراپا سخن اور بعض دوسرے تذکرہ نگاروں نے ایک تیسرے دیوان کا بھی ذکر کیا ہے۔ اس کا ایک قلمی نسخہ سجان اللہ سکیشن علی گڑھ یونی ورسٹی لائبریری میں موجود ہے۔ جسے ابواللیث صدیقی نے ان کا تیسرا دیوان بتایا ہے اور غیر مطبوعہ قرار دیا ہے۔ اس کے سرورق پر ایک قطعہ تاریخ درج ہے جس کے آخری مصرع "مظہر دین داویلا" سے ۱۲۷۳ھ مستخرج ہوتے ہیں

لیکن اس قطعے کے مصنف کے بارے میں یقینی طور پر کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ اس میں جو غزلیں مندرج ہیں وہ بعض اختلافات کے ساتھ نظم مبارک اور نظم گرامی میں ملتی ہیں لیکن رشک کے تیسرے دیوان کے مرتب ہونے کی شہادت صحیح معلوم ہوتی ہے۔

ان دو ادوار سے طرز کلام کے بارے میں عام طور پر جو رائیں قائم کی گئی ہیں۔ ان میں نظر ثانی کی گنجائش ہے۔ یہ بات دہرائی جاتی رہی ہے کہ رشک کا طرز کلام بالکل ناسخ کے طرز پر ہے اور ان میں اور ان کے استاد کے کلام میں کوئی فرق نہیں یعنی ان کی غزلوں کا جوہر بھی رعایت لفظی اور قافیہ پیمائی ہے اور اس میں شعریت اور تغزل کا فقدان ہے۔ اس کے پیش نظر ان کلام کی صرف یہ اہمیت سمجھی گئی کہ جب بھی کسی لغت نویس کو کسی لفظ کی سند ڈھونڈنی ہو تو اسے کلیات رشک کی ورق گردانی کرنی چاہیئے۔

اس میں شک نہیں کہ رشک کے یہاں ایسی غزلیں بھی بکثرت پائی جاتی ہیں جن میں رعایت لفظی اور قافیہ پیمائی کے علاوہ کوئی کمال نہیں ہے لیکن اسے رشک کے کلام کا بنیادی آہنگ کہنا صحیح نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ رعایت لفظی کا استعمال فی نفسہٖ معیوب نہیں نہ خیال بندی اور نازک خیالی کو کسی نے فی نفسہٖ عیب قرار دیا ہے ورنہ میر اپنے دیوان کے آخر میں اپنے انداز شعر کو ان تمام صنعتوں پر محیط قرار نہ دیتے یہ باتیں صرف اسی وقت عیب بن جاتی ہیں جب یہ مقصد بن جائیں اور شعر سے شعریت تغزل اور تاثیر معدوم ہو جائے۔

رشک نے ناسخ کی شاگردی ہی کا نہیں حنیفیتی کا بھی دم بھرا ہے انھیں اپنا "مولد اور استاد" بنایا ہے۔" مخزن دولت اردوئے معلیٰ" "خضر وادی ارشاد

معنی آرا سخن ایجاد قرار دیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ شاگردان ناسخ سے بھی اثر پذیری کا اعتراف کیا ہے۔

غزل کا ہر شعر گرم تر ہے کلام رشک آتش دشرد ہے
یہ صحبت مہر کا اثر ہے کہ سرد تیر اسخن نہ دیکھا

اس کے علاوہ جن خیال بند شعرا کا ذکر خصوصیت کے ساتھ ملتا ہے۔ ان میں بیدل بھی ہیں۔

ہر غزل میں عالم اشعار بیدل چاہیئے

رشک نے بلاشبہ نازک خیال اور ندرت ادا کی کوشش کی ہے لیکن ان کے یہاں ناسخ کا غلو پیدا نہیں ہوا ہے۔ وہ طویل غزلیں کہتے ہیں لیکن سنگلاخ زمینوں کے رسیا نہیں ہیں۔ رعایت لفظی کو لطافت کے ساتھ خواجہ وزیر اور اسیر نے برتا۔ رشک اس فہرست میں شامل ہونے کے لائق ہیں۔ انھوں نے غزل کو ناسخ کی ثقالت اور بے لطفی سے بہت کچھ پاک کیا۔ یہ گروہ ناسخ کی استادی کے قائل اور ان کے مقلد ہونے کے مدعی ہیں لیکن ناسخ کے ہاں محبوب جس قدر "جلاد" سفاک اور وحشی نظر آتا ہے وہ رشک کے ہاں ناپید ہے۔ پھر اکثر اشعار میں الفاظ مضمون پر غالب آتے دکھائی دیتے۔

رشک کی ایک اور خصوصیت ادابندی ہے۔ خصوصاً چھوٹی بحروں کی غزلوں میں سادگی اور روزمرہ کی زبان کا نکھار نمایاں طریقے پر سامنے آتا ہے۔ اس شاگی نے رشک کے یہاں بڑے کام کئے ہیں اور عام بول چال کی زبان میں جو لوچ اور لطیف

موڑ اور زاویے ہوتے ہیں انھیں بھی اپنے اشعار میں حسن کے ساتھ برتا ہے۔ رشک کے زمانے ہی سے لکھنوی شاعری نئے لب و لہجہ سے آشنا ہونے لگی تھی۔

رشک کی شاعری کو عاشقانہ کہنا دشوار ہے کیوں کہ اس میں حسن محبوب کا ذکر اور والہانہ شوق کے جذبے کا اظہار بہت کم ہوا ہے لیکن جہاں بھی ہوا ہے وہ ناسخ کے مقابلے میں زیادہ تابناک اور لطیف ہے۔ ہاں رشک نے خیال بندی کو دوسرے مضامین اور موضوعات کے سلسلے میں استعمال کیا۔ اخلاقی مضامین کو نئے ڈھب سے باندھا۔ دنیا کی ناپائیداری اور بے ثباتی غم نصیبی کا کارآمد ثابت ہونا تقدیر سے انسان کا عاجز ہونا۔ قناعت اور استغنا کا بانکپن خودی اور خود نمائی کی مخالفت گردش چشم یار اور گردش روزگار کا ایک ہونا وفا کی جفا دیرا اور کعبے سے آزاد ہو کر ہر جگہ جلوہ خداوندی دیکھنا آئینہ ہستی میں اسرار اور رموز روشن ہونا غرض اس قسم کے مسائل سے ان کی غزلیات معمور ہیں۔ اور یہ مضامین محض آرائش کی خاطر نہیں باندھے گئے ہیں۔ ان کے پیچھے شاعر کا یقین اور جذبہ بھی کارفرما نظر آتا ہے اور جس صفائی سے انھیں باندھا گیا ہے وہ کیفیت سے خالی نہیں۔

اس کے علاوہ رشک نے اپنی غزلیات میں خیال بندی سے بڑا کام لیا ہے وہ خیال بندی کو بے نمک اور گرانبار نہیں ہونے دیتے بلکہ مومن کی طرح اس میں ایک دلچسپ پہلو نکال لیتے ہیں۔

گردشِ چشم ادھر بھی ساقی — نہ کروں گا سوال ساغر کا
ہو جو منظور ترک آرائش — پہلے توڑ آئینہ مرے دل کا

سرو سے عرض کیجیے طول قد نگار کا ۔۔۔ پھولوں سے کیجیے رنگ و روپ نرگس چشم یار کا
جس کی آبادی اجاڑی آپ نے ۔۔۔ نام دل تھا اس خراب آباد کا
اب نہیں فرصت گھڑی بھر کو بھی چاک جیب سے ۔۔۔ ہاتھ میرا قبل ایام جنوں بے کار ہے
بیچ دریا میں پہنچ کر کوتہی قسمت نے کی ۔۔۔ بحر غم سے پار اتر جاتے تو بیڑا پار تھا

رشک ناسخ کے برخلاف اکثر شگفتہ زمینیں چھوٹی بحریں اور مترنم ردیفیں منتخب کرتے ہیں یہ صحیح ہے کہ ان کی غزلیں اکثر طویل ہوتی ہیں اور وہ ہر ممکن قافیے کو باندھنا چاہتے ہیں اور اس کوشش میں بھرتی کے شعر لکھنا اور خالصتہً قافیہ پیمائی اور رعایت لفظی کا مظاہرہ بھی کرنا پڑتا ہے مگر ان کے دیوان کو محض رعایت لفظی قرار دینا ناانصافی ہے جہاں روزمرہ کی گفتگو کی زبان اور اس کے رسیلے پن اور لب ولہجہ کو شعر میں منتقل کرنے کا سوال ہے۔ اس میں رشک اپنے معاصرین میں دو ایک کے سوا سب سے ممتاز ہیں۔ ہر قافیے کو نبھانے میں بھی وہ الفاظ اور محاوروں کے ہر زاویہ کو نمایاں کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً ان کی ایک غزل کی زمین ہے "قضا را ٹوٹا" سارا ٹوٹا اس میں ٹوٹنے کے سلسلے میں تارا ٹوٹا سے لے کر

ظلم اس عہد شکن کے جو ہوئے حد سے سوا
ہر کوئی دیکھنے انجام ہمارا ٹوٹا

تک مختلف زاویے سے قافیے باندھے گئے ہیں۔ اسی طرح دل شد کھینچنا کی زمین میں کھینچے کا لفظ نقشہ کھینچے جھرسا کھینچے دامن صحرا کھینچے قد و بالا کھینچے سولی پر کھینچے تبر کھینچے تیغا کھینچے بیتا کھینچے پنکھا کھینچے نالا کھینچے رنج کھینچے کے لیے استعمال

کیا گیا ہے۔ رشک نے طویل اور مترنم ردیفوں میں غزلیں کہی ہیں۔ جن میں بعض مسلسل ہیں۔ اس کے علاوہ یہ بات بھی پیش نظر رکھنی چاہیے کہ رشک کے یہاں استعارے اور تشبیہہ کی لطافت بھی جگہ جگہ پائی جاتی ہے اور یوں بھی وہ کلام میں رنگینی کو ملحوظ رکھتے ہیں ایک جگہ خود لکھا ہے۔

ہے نقص عبارت اے قاصد
نامہ رنگینیٔ غزل دے گا

رواں بحروں میں ان کی غزلیں خصوصیت کے ساتھ کامیاب ہیں۔

جو مکافات ہر عمل دے گا
زلف کے پیچ سے نکالا نہ گیا
چلا ہے دیکھنے وہ رشک گلشن دامن صحرا
یہی تحفہ عدم کو اے دل ناکام لیتا جا وغیرہ وغیرہ

رشک نے جگہ جگہ تاثر پاروں اور حسی تصویروں سے بڑا کام لیا ہے۔ جن سے ان کے کلام کی رنگینی میں بڑا اضافہ ہوا ہے۔ یہ تصویریں محض استعارے یا تشبیہوں سے حاصل نہیں کی گئی ہیں بلکہ کبھی کبھی پورے شعر میں یہ فضا موجود ہے۔ مثلاً

جن دنوں تک ہم کو بھی بے ہوشیٔ فصل بہار
روز پھولوں کے قرابوں میں گلاب آیا کیا
تیر ہیں نگاہ حسرت آگیں دیکھا کرو دیکھنا ہمارا

یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ تصوف کے مضامین جس قدر بے نمکی اور آورد کے ساتھ ناسخ اور ان کے اکثر معاصرین کے ہاں نظم ہوتے تھے ان کے برخلاف رشک کے ہاں نہیں ہوتے بلکہ تصوف کے مضامین میں ندرت اور لطافت دونوں موجود ہیں

رشک یقیناً صوفی صافی نہیں تھے لیکن ان کا مزاج اس قلندرانہ پن سے زیادہ ہم آہنگ معلوم ہوتا ہے۔ جس کی پرچھائیاں آتش کے ہاں پائی جاتی ہیں۔ اس لیے قناعت خودداری بانکپن اور غم کو متاع دو جہاں سمجھنے کا انداز ان کے ہاں ملتا ہے۔ اس کے علاوہ ندرت ادا اور طرز بیان کی رنگینی کی تلاش میں بھی وہ اپنے اکثر معاصرین سے ممتاز ہیں اور انھوں نے بعض نئے خیالات شگفتگی اور جدت ادا کے ساتھ نظم کیے ہیں۔

اے خدا دانستہ کب میں نے کیا کار خطا
کام جو میری نظر میں باصواب آیا کیا

دیکھا جو چشم غور سے دونوں کا حال ایک ہے
گردش چشم یار کا گردش روزگار کا

یہی تحفہ عدم کو اے دل ناکام لیتا جا
زر داغ مسلوک گردش ایام لیتا جا

ہم رات کو سمجھیں گے شب ماہ تمام
اپنے آغوش میں جب وہ مہ تاباں ہو گا

ایک دن کام ہی آجاتا ہے کھوٹا پیسہ
داغ سینے کا چراغ شب ہجراں ہو گا

رشک کی زبان دانی عام طور پر تسلیم کی گئی ہے اور ان کی شاعری کا کمال صرف اس قدر سمجھا گیا ہے کہ جناب ناسخ سے بسبب اصلاح تازہ کے جو باتیں رہ گئی تھیں ان کو ناسخ کے شاگردوں نے خصوصاً رشک نے جاری کیا اور جو کچھ کیا ساتھ دلیل کے کیا۔ چنانچہ خود فرماتے ہیں۔ دعوائے بے دلیل نہیں فن شعر میں۔

جو ہے محاورہ وہ نظائر کے ساتھ ہے

(حلیہ خضر جلد دوم ص ۱۵۰)

اس کے ساتھ اسی تذکرہ نویس نے یہ رائے بھی ظاہر کی ہے کہ ان کے مذاق کو

ناپسند کرتے ہیں مگر تحقیق میں ان کو سرآمد شاگردان ناسخ جانتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی دو خصوصیات ہیں۔ ایک یہ کہ انھوں نے الفاظ کو اس طرح شاعری میں نظم کرنے کا التزام کیا جس طرح وہ فصحا کی زبان پہ جاری ہیں۔ مثلاً آپ ہی ساتھ ہی ——— اور اس بات کا بھی لحاظ رکھا کہ اس کا صحیح تلفظ شعر میں واضح ہو جائے گا۔ مثلاً

ہم آپ ہیں آئیں گے تو وہ آئیں گے آپ ہی دل ہی میں سراغ رخ دل دار ملے گا

انھوں نے جو محاورے اور الفاظ استعمال کیے ہیں ان کو بے سند اور بے نظیر کے نہیں لیا ہے۔ اور ان کی بول چال کی شکل ملحوظ رکھی ہے۔ اس لیے مولانا محمد حسین آزاد نے بجا طور پر لکھا ہے کہ لکھنؤ کی زبان کے سلسلے میں "اصل واضع ان قوانین کے اوسط رشک تھے"۔ ان قوانین کی تفصیلات آب حیات (ص ۳۷۴) اور جلوہ خضر جلد دوم میں دی گئی ہیں۔ یہ قوانین مستند سمجھے گئے ہیں اور ان اصلاحات کا سکہ اس قدر رائج ہوا کہ لکھنؤ اسکول کے متاخرین شعرا نے خود ناسخ پر رشک کو ترجیح دی اور ان کے اصول زیادہ مستند سمجھے مثلاً میر ضامن علی جلال اور امیر مینائی دونوں نے لغت کی تدوین کے سلسلے میں جہاں کہیں ناسخ اور رشک کی نظروں میں اختلاف پایا ہے وہاں اکثر جگہ رشک کی رائے کو تسلیم کیا ہے مثلاً ناسخ نے بلبل مذکر اور مونث دونوں طرح لکھا ہے۔ رشک نے صرف مونث قرار دیا ہے اور جلال نے اس کی پیروی کی ہے۔ جلال نے تو اپنی لغت رشک کی لغت کو سامنے رکھ کر لکھی۔ امیر مینائی ایک خط میں لکھتے ہیں۔

"مسالا ..... میری رائے ہے کہ اردو میں جو بولیں وہی لکھیں جس طرح مسالہ بولتے ہیں اسی طرح لکھا جائے اور یہی مشرب متوسطین اور متاخرین شعرائے لکھنؤ کا ہے۔ جیسا کہ جناب رشک نے اپنی لغت میں لکھا ہے ....."

(مکاتیب امیر مینائی مکتوب بنام مولوی نور الحسن)

رشک کا دیوان گویا اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ متعدد الفاظ اور محاوروں کو صحیح محل استعمال پر صرف کیا گیا ہے۔ جس کی تفصیل مولانا محمد حسین آزاد نے آب حیات میں صغیر بلگرامی نے تذکرہ حدیقۂ خضر میں (جلد دوم) اور جناب نشتر نے "رشک مرحوم اور زبان کی اصلاح" کے عنوان سے اپنے مقالے رسالہ ادیب اردو یکم ستمبر سنہ ۱۹۲۱ء میں نہایت شرح و بسط کے ساتھ دی ہیں۔

رشک کی تصانیف میں غزلیات کے تین دواوین کے علاوہ اور کوئی شعری تصنیف مشہور نہیں ہوئی۔ تیسرے دیوان سے انتخاب کر کے چند اشعار رسالہ "سخنور" لکھنؤ مرتبہ عبدالباری آسی کے پہلے شمارے بابت جنوری سنہ ۱۹۳۴ء میں شائع کیے گئے اور مصنف کا بیان ہے کہ یہ دیوان جناب محمد کاظم صاحب وکیل کے کتب خانے میں ہے۔ ۲۶/۲۰ تقطیع اور کاغذ پر لکھا ہوا ۱۷۶ صفحات کا دیوان ہے۔ ان دواوین میں چند رباعیات قطعات تاریخ اور تضمینوں کے علاوہ سب غزلیں ہیں۔

البتہ ان کے قطعات تاریخ سے اس دور کے بعض حالات بعض مشاہیر کی تاریخ ہائے وفات اور خود ان کی زندگی کے سوانح پر روشنی پڑتی ہے مثلاً انھوں نے اپنے

والد میر سلیمان کے انتقال کی تاریخ کہی جو ۱۹۱۹ء میں ہوا تھا۔ اسی طرح ۱۳۲۰ھ میں اپنی بہن کے انتقال کی تاریخ کہی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس وقت وہ شاعری کرتے تھے اور کم سے کم عنفوان شباب میں تھے۔ جس سے ان کی تاریخ پیدائش ۱۳۰۰ھ مانی جاتی ہے ——— ان کے انتقال کی تاریخ مسلمہ طور پر ۱۳۸۴ھ مانی جاتی ہے۔ اس طرح ان کی عمر ۸۴ کے قریب ہوئی حالاں کہ خمخانۂ جاوید اور گل رعنا میں ۷۰ قرار دی گئی ہے۔ یہ بھی قطعات تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کو چچی یا پھوپھی نے نہایت لاڈ سے پالا تھا۔ ۱۸۳۲ء میں یہ کان پور تھے جب ناسخ وہاں پہونچے تھے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ ۱۲۴۵ھ میں ناسخ کان پور گئے تھے وہاں ایک کلوار کے لڑکے کے قتل کا واقعہ انھیں لکھ بھیجا تھا اور انھوں نے اس کی تاریخ کہی تھی۔

دواوین کے علاوہ رشک کی نفس اللغۃ اردو کی پہلی باقاعدہ لغت ہے جو ان کی کوششوں میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ ۱۲۵۶ھ ہجری میں مرتب ہوئی۔ جس کا ثبوت اس کے تاریخی نام سے ملتا ہے۔ نفس اللغۃ اردو کی پہلی باقاعدہ لغت ہے جس کی پیروی میں متعدد لغات تصنیف ہوئے اور جس نے اردو میں لغت نویسی کا دروازہ کھول دیا نفس اللغۃ میں رشک نے فارسی مفردات کو جگہ نہیں دی ہے کہ ــ طالب اردو کو فارسی میں مل جائے گا۔

(دیباچہ امیر اللغات ص ۷)

اور اس طرح اپنی لغت کو محض مرکبات اردو کے محاورات اور امثال کے لیے وقف کر دیا ہے۔ رشک کا لغت فارسی میں ہے چوں کہ ان کے سامنے اردو میں لغت نویسی کا کوئی نمونہ نہ تھا انھیں اپنی یادداشت پر بھروسہ کرنا پڑا۔ ان کا مقصد دراصل زبان و قواعد

کی وہ تراش خراش پیش کرنا تھا جو ناسخ کے دور میں منضبط ہوئی۔ جگہ جگہ ضروری قواعد اور اصول بھی بیان کرتے جاتے ہیں۔ ہر چند یہ لغت غلطیوں سے پاک نہیں مگر پہلی کوشش ہونے کی بنا پر اسے "اردو لغت کا بنیادی پتھر" کہا جا سکتا ہے اس میں الفاظ و محاورات اور روزمرہ کی بہت سی جمع کہاوتیں ضرب الامثال اور عام طور پر بولے جانے والے فقرے نظائر اور صحیح محل استعمال کے ساتھ پیش کئے گئے ہیں۔ لفظ کے صحیح تلفظ پہ اس تلفظ کو ترجیح دی گئی ہے جو فصحا میں رائج ہے۔ تذکیر و تانیث کے اصول بھی واضح طور پر متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

متروکات کی بھی ضابطہ بندی کی گئی ہے اور حقیقت یہ ہے رنگ زبان دانی کے اس نظام کے مصنف اور مرتب ہیں جس نے لکھنؤ کی زبان کی شیرازہ بندی کی اور اسے دہلی کی زبان سے مختلف اور منفرد قرار دیا۔

رنگ کی تصانیف کے ضمن میں تذکیر و تانیث کے باب میں ان کے مضمون کا بھی ذکر ضروری ہے جس کی طرف امیر مینائی نے اپنے شاگرد نعیم الحق آزاد شیخ پوری کے نام ایک مکتوب میں اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے۔

"رنگ مرحوم نے کسی کتاب میں تانیث و تذکیر حروف تہجی کا تذکرہ کیا ہے۔ اس کتاب کا نام و نشان ضرور لکھ دیں اور اگر آپ کے پاس ہو تو چند روز کے لیے مستعار مجھے دیجئے۔"

(مکاتیب صفحہ ۲۹۹)

پتہ نہیں کہ یہ اشارہ رشک کے کس رسالے کی طرف ہے یا ان کی لغت کے کس حوالے کی طرف۔

بہر حال رشک کی شاعری اور ان کی لغت نویسی دونوں کی حیثیتیں تاریخی ہیں۔ وہ گویا عہد نو اور عہد قدیم کی درمیانی کڑی ہیں۔ شاعری کو ادا بندی سادگی اور شعریت سے قریب لانے زبان دانی کی داغ بیل ڈالنے اور تراش خراش کرنے میں انھوں نے بڑی خدمت انجام دی۔

ناسخ کے شاگردوں میں دوسرا نام جو اہم ہے خواجہ وزیر کا ہے۔ ان کا سلسلہ نسب خواجہ بہاء الدین نقش بند تک پہنچتا ہے۔ ان کے والد کا نام خواجہ محمد فقیر تھا۔ صاحب تذکرہ نادر نے خواجہ وجداللہ لکھا ہے۔ لکھنؤ میں پیدا ہوئے اور سنہ ۱۲۷۰ھ مطابق سنہ ۱۸۵۳ء میں انتقال فرمایا۔ علم معانی و بیان قافیہ علم وغیرہ میں مہارت رکھتے تھے۔ ناسخ کے شاگردوں میں یہ سعادت رشک اور وزیر ہی کو حاصل ہے کہ استاد نے جیتے جی اپنے بعض شاگردوں کو ان سے رجوع کرنے کا مشورہ دیا تھا۔

وزیر کا دیوان ان کی وفات کے بعد سنہ ۱۲۷۲ھ میں مرتب ہوا اور ہادی علی اور سید محسن علی شاگردان خواجہ وزیر کی کوششوں سے اس کی طباعت ہوئی۔ اس کے بارے میں مرتبین نے دیباچہ میں یہ اعتراف کیا ہے کہ خواجہ وزیر کی نظر سے ان کا کلام گزر چکا تھا۔

"بے تکلف ارشاد فرماتے ہیں کہ کلام سابق بالکل ناپسند طبیعت ہے ابتدائے عشق کے شعروں سے مجھے نفرت ہے اگر مکائد زمانہ نے

فرصت دی۔ عوارض لاحقہ سے مہلت ہوئی تو دو مہینے کی توجہ میں
جیسا جی چاہتا ہے بہت کچھ موزوں ہو جائے گا۔
مگر اس کی نوبت نہیں آئی۔

خواجہ وزیر کے کلام کے بارے میں صاحب جلوہ خضر نے لکھا ہے کہ انھوں نے شوکت بخاری کے طرز کو اختیار کیا تھا اور لفظ سے مضمون پیدا کرتے تھے۔ اس کے علاوہ ان کی طبق دار بلند خیال اور نازک طبع ہونے کا اعتراف کیا ہے کہ ان کے طرز خوشنما کی تقلید ایک زمانے نے کی مگر اس کے ساتھ ساتھ یہ خراج عقیدت بھی پیش کیا گیا ہے کہ ایہام کو حسن کے ساتھ صرف دو ہی شاعروں نے برتا۔ ناسخ کے شاگردوں میں وزیر اور آتش کے شاگردوں میں صبا نے ——— حقیقت یہ ہے کہ وزیر نے واقعتاً ناسخ کی ڈگر سے ہٹنے کی کوشش نہیں کی اور آج ان کی کلیات کے پڑھنے والے کو ایہام کے حسن کا دور دور پتہ نہیں چلتا جس کے لیے انھیں خراج عقیدت پیش کیا گیا ہے۔

خواجہ وزیر کا کلام رعایت لفظی اور صناعی کا نمونہ ہے۔ وہ ناسخ کے سچے شاگرد ہیں اور اپنے استاد کی طرح انھوں نے اس کیفیت کو حتی الامکان برقرار رکھا ہے۔ اس لیے ان کے کلام کی نمایاں خصوصیت ان کی غزلوں کی طوالت اور ہر قافیہ کو برتنے کا التزام ہے۔ یہاں رنگ کی طرح نہ چھوٹی بحروں کا پتہ ہے نہ مترنم ردیفوں کا نہ صفائے گفتگو اور ادا بندی کا نہ گھلاوٹ اور سادگی کا اس کے بجائے وزیر کے یہاں نازک خیالی اور خیال بندی کی بے کیف شکلیں اکثر ملیں گی۔ اس نازک خیالی کے شوق نے انھیں بیدل کی طرف متوجہ کیا ہوگا۔

وزیر اب سینے میں دل کے عوض کیا درد رہتا ہے
کہ رویا کرتے ہو پڑھ پڑھ کے تم دیوان بیدل کا

اس نازک خیالی نے وزیر کے ہاں تقریباً وہ تمام شکلیں اختیار کیں جو ناسخ کے کلام میں ملتی ہیں۔ کہیں کہیں ابتذال بھی موجود ہے۔ واردات حسن و عشق کے بجائے صفائی اور غیر حقیقی حسن کا تصور عام طور پر موجود ہے۔ محبوب کا تصور عامیانہ اور مبتذل ہے لیکن اس کے باوجود متانت اور سنجیدگی کے اعتبار سے ناسخ اور ان کے عام مقلدوں کے مقابلے میں وزیر کا کلام زیادہ متین اور متوازن ہے۔ اس لیے مصنف گل رعنا کی یہ رائے کسی قدر قابل قبول ہے کہ۔

"اہل لکھنؤ کا دارومدار مضمون کی بلندی خیال کی نزاکت اور زبان کی صحت پر ہوا کرتا ہے....."

پہلی دو باتوں میں خواجہ وزیر اور زبان کی صحت میں میر صبا کو۔ رند نہیں پہنچے مگر رند کے ہاں سادگی اور صفائی اور تاثیر کا ہلکا رنگ پایا جاتا ہے۔ جس سے خواجہ وزیر محروم ہیں۔ چوں کہ وزیر نے ناسخ کے طرز کی پیروی کرتے ہوئے ان کی شاعری کے ابتذال کو کم کر دیا ہے اور اس میں ایک متانت پیدا کر دی ہے اور صناعی و رعایت لفظی کو برقرار رکھا ہے۔ اس لیے اس دور میں بھی وزیر کی شاعری کو زیادہ اہمیت حاصل ہو گئی۔ خود خواجہ وزیر اپنے کلام کو ناپسند کرنے لگے تھے اور کہتے تھے کہ اس سے بہتر کلام میں دو مہینے میں جمع کر سکتا ہوں۔ صاحب خوش معرکہ زیبا کا بیان ہے کہ

"ایک دن اتفاق سے یہ بندہ ہمراہ لالہ فتح چند کے ان کے دولت خانہ پر گیا۔ بر سبیل ذکر فرمانے لگے کہ اکثر مجھے شیخ صاحب (ناسخ) سے

بہتر اور بعضے برابر جانتے ہیں۔ میرا دیوان جو دلی میں گیا وہاں کے صاحب تمیز دں نے شیخ کے دیوان کو ڈھونڈا۔ الاسبحان اللہ کیا لغافت ہے کہ اپنی نمود کے واسطے استاد کو مٹاتے ہیں اور ایسے سخن زبان پر لاتے ہیں ۔"

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ خود وزیر کو اپنے کارناموں کا احساس تھا۔ بعد کے تذکرہ نویسوں اور ادبی مورخوں نے بھی جہاں ان کی بندشوں کی چستی صحت زبان متانت اور رعایت لفظی کے حسن کو سراہا ہے وہاں ان کے مرتبہ کے تعین میں غلو سے کام لیا ہے اور بعض نے انھیں رشک سے بڑھا دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وزیر کا کلام سادگی اور تاثیر سے بہت کچھ عاری ہے اور اس میں شعریت کے بجائے صناعی کے جوہر دکھائے گئے ہیں۔ البتہ بعض شعر کامیاب ہیں اور ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر گئے ہیں۔ مثلاً۔

چلا ہے اور دل راحت طلب کیا شادماں ہو کر
زمین کوئے جاناں رنج دیگی آسماں ہو کر

اسی باعث تو قتل عاشقاں سے منع کرتے تھے
اکیلے پھر رہے ہو یوسف بے کارواں ہو کر

ترچھی نظروں سے نہ دیکھو عاشق دلگیر کو
کیسے تیر انداز ہو سیدھا تو کر لو تیر کو

خواجہ وزیر کے شاگردوں میں قلق گویا تاریخی اہمیت رکھتے ہیں۔ خواجہ وزیر کا تمام کلام غزلیات پر مشتمل ہے۔ البتہ انھوں نے بعض رباعیاں قطعات تاریخ اور بعض ترجیع بند کہے ہیں۔ ان میں سے ایک ترجیع غالباً واجد علی شاہ کے غسل صحت کے

موقع پر کہا گیا ہے۔

ہوا ہے اب کے یہ فیض مسیح باد بہار
چمن میں دیدۂ نرگس تلک نہیں بیمار

اس میں مدح کا جوش نہیں مگر مضمون آفرینی کی چند کامیاب کوششیں البتہ موجود ہیں۔

سلسلہ ناسخ کے ایک اور اہم رکن فتح الدولہ بخشی الملک مرزا محمد رضا خاں برق (وفات ۱۲۷۳ھ بحری مطابق ۱۸۵۷ء) ہیں۔ مرزا محمد کاظم صاحب کے صاحبزادے تھے اور واجد علی شاہ کے دربار دولت سے نہ صرف منسلک تھے اور ان کے خاص رفیق تھے۔ بلکہ ان سے والہانہ عقیدت اور شیفتگی رکھتے تھے انتزاع سلطنت کے بعد واجد علی شاہ کے ساتھ مٹیا برج چلے گئے اور وہیں انتقال کیا۔ ان کی ایک اور تاریخی خصوصیت یہ ہے کہ لکھنؤ کے دور آخر کے شعرا میں سے اکثر برق کے شاگرد ہیں۔ جن میں خصوصیت کے ساتھ سحر جلال اور ان کے شاگرد رشک کے سلسلے میں محسن کاکوروی قابل ذکر ہیں۔

ان کے نتائج فکر میں دیوان غزلیات کے علاوہ واسوخت اور مسدس شہر آشوب ہے غزلیات کا عام رنگ وہی ہے جو اس دور کے لکھنؤ میں مروج تھا۔ البتہ ان کے یہاں شعر بہت صاف ہیں اور ان میں لطافت اور تاثیر موجود ہے ادا بندی کے اشعار بھی کافی ملتے ہیں۔ صاحب گل رعنا نے ان کے تذکرہ میں لکھا ہے

"اس زمانے میں رنگ ہی کچھ اور تھا۔ لفظی رعایتیں صنلع جگت کی حد تک پہنچ گئی تھیں۔ نئی نئی تشبیہوں اور پیچیدہ استعاروں

کا ہر شخص دلدادہ ہو رہا تھا۔ شاعری اپنے بلند مرتبے سے گر کر انگیا
چولی میں پھنس گئی تھی۔ یہ باتیں اس زمانے میں عیب نہیں تھیں بلکہ
طرہ امتیاز سمجھی جاتی تھیں۔

خود برقؔ کی زبان سے اس کی حقیقت سنیئے

راجہ اندر کا اکھاڑہ صحبت اقدس ہے برقؔ
نام رکھا ہے پرستان بزم عشرت گاہ کا

اس دور کے مذاق پر یہ تنقید بڑی حد تک درست ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ برقؔ
کے کلام میں بہت سے صاف اور شستہ اشعار ملتے ہیں جن میں برجستگی اور بے ساختگی
موجود ہے۔ مثلاً۔

اذان دی کعبے میں ناقوس دھر میں پھونکا
کہاں کہاں ترا عاشق تجھے پکار آیا

قیس کا نام نہ لو ذکر جنوں جانے دو
دیکھ لینا مجھے تم موسم گل آنے دو

لیکن غزلوں میں یہ رنگ نمایاں نہیں ہوا ہے۔ اور وہ رعایت لفظی تصنع اور ابتذال
کا شکار ہو گئی ہیں۔ ان کے واسوخت مدس اور شہر آشوب میں سادگی اور برجستگی
بہت نمایاں ہے۔ اس شہر آشوب میں جسے صاحب تذکرہ جادہ خضر نے تفصیل کے
ساتھ نقل کیا ہے۔ لکھنؤ کی تباہی کا نقشہ بڑی خوبصورتی اور دل سوزی کے ساتھ کھینچا
گیا ہے۔ اس میں واقعیت اور خارجی منظر کشی کا پورا حسن موجود ہے۔ باغ میں لکھنؤ
والوں کی رنگ رلیاں مہ جبینوں کا ریشم کا جھولے ڈالنا، پینگیں بڑھانا تمامی کا

لہنگا پہنے کہاریوں کا اکڑ اکڑ کر چلنا اور انعام کے لیے سواریوں سے جھگڑنا ہولی کے رنگ سوانگ اندر سبھا کا منظر موتیوں کی راکھ لے جو گنوں کا بھیس بنانا مہ جبینوں کا سوانگ بنانا نور کی بگھیاں تیار ہونا اور گانے کی صدائیں نوچندی اور چہلم کے ہنگامے کربلا کی فضا درگاہ میں زیارت کے بہانے نظر بازیاں اور تماش بینی غرض اس دور کے لکھنؤ کا ایک جیتا جاگتا نقشہ آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ جس کا مرقع بعد کو سرشار نے فسانۂ آزاد میں پیش کیا ہے۔ شاعری میں واسوخت اور شہر آشوب کی وجہ سے برق کا نام باقی رہے گا۔

مرزا حاتم علی مہر (تاریخی نام خورشید علی وفات ۱۸۷۹ء) بھی ناسخ کے ممتاز شاگردوں میں تھے لیکن ان کی شہرت غالب کے مکتوب الیہ ہونے کی بنا پر زیادہ ہوئی۔ اس اعتبار سے وہ یقیناً توجہ کے مستحق ہیں کہ اپنے ہم عصروں میں انھوں نے مختلف اصناف میں سب سے زیادہ طبع آزمائی کی ہے اور وکالت اور آنریری مجسٹریٹی کی وجہ سے وہ اس نئے نظام سے زیادہ قریب تھے جو انگریزوں کے زیر اہتمام قائم ہو رہا تھا۔ تعجب ہے کہ ان کے انداز کلام پر اس نئے ذوق کا زیادہ اثر نہیں پڑا۔ اور نہ شخصیت کا رنگ ان کی تمام تصانیف پر نمایاں ہے۔ غالب نے اپنے ایک خط میں ان کے جامع کمالات ہونے پر داد تحسین دی ہے ۔۔۔۔ ان کی تصانیف میں دیوان اردو موسومہ بہ "الماس درخشاں" کے علاوہ مثنوی داغ نگار، مثنوی شعاع مہر، واسوخت داغ دل مہر اور بعض متفرق نظمیں شامل ہیں۔ اس کے علاوہ صاحب تذکرہ آب بقا نے سراپا، عروض ایاغ زنگتان ذاب انتقام، حریم آخرت، بیان بخشائش قیصریہ، پنجہ مہر اور توقیر شرف کا ذکر کیا ہے اور ان کے مراثی کو بھی سراہا ہے۔ مثنوی شعاع مہر جو ۱۲۸۰ھ میں چھپی تھی۔

غالب نے تقریظ لکھی۔ اس میں نگارین بیگم زوجِ مسعود سوداگر پر سلطان محمود کا عاشق ہونا نظم کیا ہے۔ مثنوی داغِ نگار کے بارے میں مشہور ہے کہ پورا قصہ ایک دن میں نظم کیا تھا۔ جوہر کے کلام کا عام رنگ ناسخی ہے حتیٰ کہ وہ مثنوی اور داسوخت میں بھی نازک خیالی اور بلند پروازی کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے اور رعایت لفظی اور شوکت تخیل کو برقرار رکھتے ہیں فارسی کے الفاظ اور تراکیب بھی کثرت سے استعمال ہوئی ہیں۔ سنگلاخ زمینوں کی بھی کثرت ہے کہیں کہیں روزمرہ اور محاورہ کے بے ساختہ استعمال نے شعر میں حسن پیدا کر دیا ہے دراصل حاتم علی جوہر کا درجہ ناسخی رنگ کے فروغ دینے والوں میں اہم ہے اور ان کی قادر الکلامی اور سخنوری میں شبہ نہیں۔ گو ان کے ہاں شعریت اور تاثیر تصنع کی بنا پر نمایاں نہ ہو سکیں اور وہ لکھنوی رنگ کی بے جا تقلید کے شکار ہو کر رہ گئے۔ مثنوی اور داسوخت بھی اس رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں۔

سنہ ۱۹۶۸ء

انیسویں صدی کے ابتدائی دور کے اردو ادب کا فکری پس منظر

انیسویں صدی کے شروع میں اردو ادب نے شمالی ہند میں اعتبار پایا۔ اس سے قبل بھی شمالی ہند اس سنگیت سے بے خبر نہ تھا مگر اس کی رنگ و نوا کا جادو اسی دور میں ابھرا اس سے کچھ ہی سال پہلے تک ایہام گوئی کا چلن تھا اور آبرو اور ناجی کی آوازیں گونج رہی تھیں جن میں کھنک اور جی داری تو تھی مگر درد کا مزانہ تھا۔ لفظوں کے الٹ پھیر، ترکیبوں کے نکیلے پن اور رعایت لفظی کے چٹخارے سے ذرا نظر بچالیں تو یہ شاعری طرح دار بانکوں کے طرز کی معلوم ہوتی ہے ان کے ہاں گہرائی اور تڑپ نہیں البتہ کھلی ہوئی دھوپ، زندگی کی مستی اور رنگینی کا لطف ہے" دو گال ہنس بول لینا" اور "خوش وقت ہوئے اور چل نکلے" والا انداز غالب ہے۔ اس کے لب و لہجہ کا مقابلہ میر و مرزا اور ان کے ہم عصروں کی شاعری کے لب و لہجے سے کیجیے تو احساس کی ایک نئی دنیا ابھرتی نظر

آتی ہے۔ اور صرف میر و مرزا ہی نہیں حاتم اور نظیر اکبر آبادی، جو ان کے دور کی اگوائی کرتے ہیں اور میر درد۔ میر اثر قائم چاندپوری۔ میر سوز اور ان کے ہم عصر بھی اس نئے رنگ و آہنگ میں شامل ہیں:

یہ نیا لب و لہجہ محض ادبی پیرایۂ اظہار کی وجہ سے نیا نہیں اس کا طرز احساس نیا ہے زندگی کی طرف اس کا رویہ اور حالات کی للکار کے مقابلے میں اس کا ردعمل نیا ہے۔ یہ نیا پن کیا ہے اور کیوں ہے؟ اس کی شناخت اور توجیہہ ہمارا موضوع ہے ظاہر ہے ادب میں ذہنی اور جذباتی رویے کی تلاش جوکھم کا کام ہے اول تو ادب محض واقعات یا واردات کا بیان واقعی نہیں ہوتا دوسرے اگر وہ واقعات اور ان کے متعلق شخصی یا سماجی ردعمل ظاہر کرنا بھی ہے تو اس کا پیرایہ بیان ادبی ہوتا ہے سائنس اور تاریخ کی زبان کی طرح قطعی اور غیر مبہم نہیں ہوا کرتا پھر ادب کے مضامین میں روایتی طرز ادا کے اجزا اس قدر شامل ہو جاتے ہیں کہ غیر صوفی متصوفانہ شاعری کرتا اور ریاض جیسا باصفا خمریات لکھتا دکھائی دیتا ہے۔ علاوہ بریں ادب کے ہر بیان میں جمالیاتی پہلو ادیب کی اپنی شخصیت اور اس کے ذہنی اور جذباتی رویوں پر غالب ہو سکتا ہے اور اس کے بیانات سے نکالے جانے والے نتیجے بے بنیاد ہو سکتے ہیں۔

ان تمام خطروں سے آگاہی کے باوجود اگر انیسویں صدی کے ادب کو پیش نظر رکھیں تو ہم جن نئے تصورات سے فوراً ہی دوچار ہوتے ہیں وہ عشق اور موت کے تصورات ہیں جنھیں اس دور میں نئی جہات اور نئی گہرائی ملی ہے۔ عشق پر یہ زور اس وقت دیا جا رہا تھا جب مغرب نشاۃ ثانیہ، انقلاب فرانس اور صنعتی انقلاب کے مرحلوں سے گزر کر عقل کے زمزموں سے گونج رہا تھا انسان کو کائنات کی تمام

صداقتوں کا پیمانہ قرار دیا جا رہا تھا اور انسان دوستی بلکہ انسان پرستی کے نعمے مستقبل پر نیا اعتماد اور تسخیر فطرت کا نیا حوصلہ پیدا کر رہے تھے۔ خواجہ میر درد 'علم الکتاب' میں عشق کو تکمیل عرفان کا ذریعہ بتاتے ہوئے لکھتے ہیں:

"..... عبارت از توجہ نفس ناطقہ بہ سوے مرتبہ الوہیت باشد... و بے اختیار ہر فرد انسان را علی تفاوت المراتب کشش و نگرانی بآں طرف پیدا می شود... یکے بقوت عقلیہ حاصل می گردد.... حکما و دیگر عقلا را سواے فرقۂ اسلام نیز نصیب می گردد البتہ مصلح معاش در دنیا و باعث تخفیف عذاب در آخرت می شود و یکے بقوۃ عشقیہ عشق قوی بود..... و اولیاء مومنین را نصیب می شود سوائے امت مرحومۂ محمدیہ ... نصیبۂ نیست.... اگرچہ عقل ہمہ چیز شریف ست اما عشق را عشق مست کہ بخدا رساتا منتہائے منتہا می رسانید و از واصلین و مقربین می گرداند"

(صفحہ ۶۱۴: مخزونۂ مولانا آزاد لائبریری مطبوعہ سنہ ۱۳۱۰ھ)

چنانچہ میر درد کے نزدیک عقل اور عشق انسان کو مرتبہ الوہیت تک پہنچانے کے دو وسائل ہیں پہلا وسیلہ سب کے لیے ہے اور کسی قدر کم تر درجے کا ہے دوسرا امت مرحومۂ محمدیہ کے لیے ہے قوی تر ہے اور منتہا تک پہنچاتا ہے اسی نقطۂ نظر سے وہ تمام علوم انسان کی توجیہہ کرتے ہیں انبیا اور ان کے پیرو ان کے نزدیک مرد عاشق و عزیز کی طرح ہیں جو بادشاہ پر عاشق ہو جاتا ہے اور ہر وقت جذب عشق اور کشش محبت سے سلطان کی طرف ظاہری اور باطنی طور پر متوجہ رہتا ہے اور اس کی دیدار کی جستجو میں ایک لحظہ بھی بیکار اور معطل نہیں بیٹھتا

اور اس بارگاہ کے مقربوں کے حضور میں حاضر رہتا ہے کھاتا ہے تو اس لیے کہ بادشاہ کے حضور بہ ادب کھڑے رہنے کی طاقت آئے پہنتا ہے تو اس لیے کہ اس کے سامنے مناسب پوشاک میں حاضر ہو سکے علم حاصل کرتا ہے تو اس لیے کہ یہ سلطان کی قلمرو اور اس کی بنائی ہوئی اشیا اور اس کی رعایا کا علم و عرفان ہے اور اسی نقطۂ نظر سے علم الکتاب میں طب۔ رمل و نجوم منطق وغیرہ پر مختلف فصلوں میں تفصیلی بحث کی گئی ہے اور خاتمہ ان الفاظ میں ہوتا ہے۔

"مودت و محبت دام گرفتاری مرغ دل ست والا آں طائر قدسی پر و بالے ندارد کہ برشتۂ دیگر بستہ شود و انس و الفت باعث تعلق لطیفہ روحیہ است و گرنہ آں نفس مجردہ را دست و پائے نیست کہ برسن قید زنجیر بند نمودہ آید ہمیں کمند محبت ست کہ بندش می کند و طوق الفت ست کہ بگردنش می افتند"

محبت جوش زد از ہر کنارہ نمودہ سینہ و دل پارہ پارہ
محبت سنگ را آئینہ سازد محبت سینہ را بے کینہ سازد
محبت چشم و دل را نور باشد محبت نور کوہ طور باشد
محبت بندہ گرداند شہاں را محبت خاک سازد در گہاں را

محبت کے اس متصوفانہ رخ سے قطع نظر میر درد ہی کے کلام کو نہیں ان کے تقریباً سبھی ہم عصروں کے کلام کو اگر حسن کے بجائے عشقیہ شاعری کا نقطۂ آغاز کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا: ولی کے بارے میں ڈاکٹر سید عبد اللہ نے لکھا ہے کہ ان کے یہاں سارا زور بیان حسن محبوب[1] کے بیان میں صرف ہوتا ہے آبرو اور ناجی کے ہاں عشق و عاشقی لذت

---

[1] ملاحظہ ہو "بحث و نظر" میں ولی پر مقالہ

زلیت سے حسرت زلیت کے مرحلے تصورِ عشق نے مختلف طرز میں طے کیے ہیں۔ ان کی مثالیں دینا ضرور نہیں البتہ میر اثر کی مثنوی خواب و خیال۔ حاتم کی مثنوی "بزم عشرت" اور دریائے لطافت، میں مرزا غضر غینی اور بی نورن کی گفتگو اس طرزِ شاہد بازاری کی گواہ ہیں: میر اثر تو اس اعلان سے شروع کرتے ہیں:

عشق صوری بڑی ملامت ہے ــــــ حاصل اس سے یہی ندامت ہے
کہتے ہیں اس کو ہی ضلال مبین ــــــ نفع دینا ہے کچھ نہ حاصل دیں...
بوالہوس ہیں ہوا پرست نفس ــــــ عشق وہ ہے جو ہو شکست نفس
نفس کافر کو کوئی مار سکے ــــــ یہ تو مارے مرے نہ کاٹے کٹے
آپ ہی اپنا حریف ہے نہیں غیر ــــــ ہے خودی سے یہاں خدائی سے بیر

لیکن اس کے باوجود پوری مثنوی نہایت شہوانی عشق سے لبریز ہے جہاں عشق محض نفسانی خواہشات کی تکمیل کا نام ہے اور عاشق و معشوق دونوں عشق کے کسی اعلیٰ تصور سے یکسر بے خبر ہیں "بزم عشرت" کا ایک منظر:

سبھوں نے زر سے اس دن ہاتھ اٹھایا ــــــ جو کچھ رکھتے تھے اس دم سب لٹایا
جہاں کی ڈھونڈھ کر ساری طوائف ــــــ بلائی یاد کر پیاری طوایف
سبھوں کا مال و جان ان کی نظر ہے ــــــ سخن میں ان کے جادو کا اثر ہے
کوئی رتھ پاس آ کر تے اشارے ــــــ کوئی پردہ اٹھا جرٹنا نظارے
چلے جاتے تھے سب خوش وقت دل شاد ــــــ فنون عاشقی میں ہر یک استاد

اور آخر میں سید انشاء اللہ خاں کے دو کرداروں کی گفتگو کا ایک ٹکڑا:

"اور میلے میں جانے کا کون لطف ہے۔ کس واسطے کہ لکھنؤ کے گانے والے بھی

لونڈے یا رنڈیاں ہیں .... ایک زمانہ تھا کہ بی کھمبا بائی اور بی جمنی بائی تھیں گل انار جوڑا ہے تو سبز انگیا اور سبز جوڑا ہے تو گل انار انگیا ... اور اس حسن و جمال پر مارے شرم کے سر اٹھا کے نہ دیکھنا اور بولنا بھی تو معقولی بولنا اور مندل طنبورے بغیر کبھی نہ گانا اور لونڈے بھی ایسے کتھک کے کہ جن کو دیکھ کے پری بھی بھچک رہ جائے ... قطب صاحب کی چھاؤں تلے جہاں دس بیٹھ کر اس کو بلایا اور ناچ شروع ہوا تہاں ہر ایک طرف ناچتے ناچتے سین بتا کے روبرو آ کے بیٹھ گیا ہر ایک نے ڈب میں سے پیسے نکال کر دینے شروع کیے مثلاً چار فلوس جو تم نے دیے تو پانچ فلوس میں نے بھی دیے۔" (صفحہ ۹۹)

آبرو کی مثنوی "موعظۂ آرائش" معشوق سے اقتباس بھی اسی فضا کو پیش کرتا ہے کہ عشق راگ رنگ کا حصہ ہے۔ اس کے مقابلے میں میر، سودا اور درد کے کلام پر نظر کیجیے تو عشق ایک FIXATION سا لگتا ہے جس کی گرفت سے نجات نہیں اور آخر آخر یہ ایک لفظ حسرتِ زیست کی علامت اور زندگی کی طرف ایک رویہ سا بنتا دکھائی دیتا ہے

یہاں یہ وضاحت لازم ہے کہ میر، سودا اور میر درد، قایم اور سوز کی انفرادیت کو نظر انداز کرنا مقصود نہیں ہے اور ان سب کے ہاں تصورِ عشق کی شدت، گہرائی اور توانائی الگ الگ ہے لیکن اگر ان سب کے تصورِ عشق کے مشترک عناصر کی تلاش کی جائے تو اپنے پیش روؤں کے مقابلے میں ان کا تصورِ عشق زیادہ سنجیدہ اور انفرادی سا معلوم ہوتا ہے وہ محض اجتماعی مشغلہ نہیں اس کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ اس کی ایک وضاحت غالباً ان مثنویوں اور قصوں سے بھی ممکن ہے جو اس دور کی تخلیق ہیں

سودا اور میر کی عشقیہ مثنویوں میں سب سے پہلے جو بات نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ عشق کا جذبہ مثالیت کی بلندیوں کو چھوتا ہے افضل، اور فضائل علیخاں، فائز اور آبرو وغیرہ کے یہاں ذاتی تجربات کا بیان تھا جس میں کوئی حاشیہ آرائی نہ کی گئی تھی سودا اور میر کے یہاں عشقیہ مثنوی غزل سے لڑنے لگتی ہے ان کا تصور عشق غزل سے لیا گیا ہے ساتھ ہی ساتھ انھوں نے عشق میں افسانے کا عنصر داخل کر کے مثنوی کو سرگزشت کے بجائے غیر شخصی کر دیا۔" (اردو مثنوی شمالی ہند میں ص ۱۲۶)

اس بیان میں جذبۂ مثالیت والی بات تو صحیح ہے لیکن میر سودا اور ان کے معاصرین کی مثنویوں میں عشق ایک اجتماعی آہنگ یا محض سماجی خوش وقتی کے بجائے ایک ایسا انفرادی جذبۂ بے اختیار ہے جو محض تفنن طبع نہیں ہو سکتا اس کی شدت ایسی ہے کہ انسان اپنے مذہب، ناموس، عزت اور خودداری ہی کو نہیں اپنی جان تک کو قربان کر دیتا ہے خلش ایسی کہ ہر وقت دل و دماغ پر مستولی ہے عشق یہاں اجتماع سے ملانے کے بجائے اس سے فرد کو توڑ لیتا ہے اور اکثر سماج کے بندھنوں قانون اور مذہب کی بندشوں سے عشق برسرپیکار نظر آتا ہے۔

مثنوی جوان دعروس، خواب و خیال دریائے عشق۔ شعلۂ عشق۔ جوش عشق اعجاز عشق ہر ایک مثنوی میں عشق ایک بے اختیارانہ آگ ہے جو مسلسل پوری شخصیت کو احاطہ کیے ہوئے ہے موت یا کامرانی ہی اس کا نعرہ ہے اور اکثر سماجی رکاوٹوں سے ٹکراؤ میں کامرانی کے بجائے موت ہی ہاتھ آتی ہے۔ موت، جو عشق کی طرح اعلیٰ اور ادنیٰ ہی کا نہیں مذہب اور "ذات پات" تک کا فرق مٹا دیتی ہے اور اپنے آگے تفریق

پیدا کرنے والی سبھی دولت و ثروت، کامرانی اور جاہ و منصب کو بہالے جاتی ہے سودا واضح طور پر لکھتے ہیں:

تنگ جوں دیر و حرم کب در ہے اس درگاہ کا
عشق وہ گھر ہے جہاں ہفتاد و دو ملت کو راہ

محبت میں سبھی یکساں ہیں جس کی جس سے بن آئی
تمیز خوب و زشت اے مہرباں کب عشق نے پائی

دریائے عشق میں شائستہ خاں کا قاصد ایک ہندو نازنین کے عشق میں غرقاب ہوتا ہے اور محبوبہ بھی وہیں ڈوب کر جان دیتی ہے اور دونوں کی لاشیں ایک دوسرے سے الگ نہیں جا سکتیں شعلۂ عشق میں بھی پرس رام کی موت کی جھوٹی خبر سن کر محبوبہ جان دے دیتی ہے اور آخر بیچ دریا میں ایک شعلہ جو اس کی محبوبہ کی روح تھا اسے لے کر غایب ہو جاتا ہے۔ قایم کی درویش و عروس میں درویش محبوبہ کے فراق میں جان دے دیتا ہے اور جب محبوبہ اس کی قبر پر آتی ہے تو قبر شق ہوتی ہے اور لڑکی قبر میں سما جاتی ہے سودا کی مثنوی عشق شیشہ گر و زرگر پسر کا انجام گو ناکامی نہیں مگر یہ کامیابی دیوانگی میں پا بہ زنجیر ہونے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔ بہر صورت عشق موج نشاط نہیں، ایک کرب مسلسل ہے۔

یہاں یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ یہ تمام قصے شہزادوں اور بادشاہوں کے نہیں ہیں بلکہ عام آدمیوں بلکہ زیادہ تر اہل حرفہ یا ملازم پیشہ کے ہیں۔ دریائے عشق کا ہیرو قاصد ہے پرس رام "جوان شریف" ہے درویش و عروس کا ہیرو درویش ہے یہی حال دوسروں کا بھی ہے البتہ اس دور کے نثری قصوں میں معاشقے شہزادوں کے ہیں لیکن ان قصوں میں نہ تو عشق کی وہ شدت اور گہرائی ہے نہ وہ تڑپ۔ عجائب القصص، کو شاہ عالم کی تصنیف کہا جاتا ہے مہر افروز و دلبر کا زمانہ تصنیف ۱۲۳۲ھ کے لگ بھگ بتایا جاتا

ہے اور تحسین کی نوطرز مرصع ۱۷۶۸ اور ۱۷۷۵ء کے درمیان تصنیف ہوئی اس لحاظ سے یہ تینوں اہم قصے اٹھارہویں صدی کے ہیں انشا کی رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی کہانی ۱۸۰۳ء/۱۸۰۸ء کی تصنیف ہے لیکن اس کہانی تک پہنچتے پہنچتے تہذیب ایک نئے موڑ سے گزر چکی تھی البتہ ان سبھی قصوں میں ایک بات جو مشترک ہے وہ عشق کی سطحیت اور سرسری ہونا ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ شہزادوں کے ہمرکاب وزیرزادوں ہی نہیں تاجرزادے بھی ہیں 'مہرافروز و دلبر' کے نصیحت نامے میں واضح الفاظ میں لکھا ہے۔

'بادشاہی کے چار ستون ہیں۔ امیر اور سپاہ کہ یہ مانند آگ کے ہیں۔ دوسرے وزیر اور پڑھے اور دانا لوگ یہ مانند باؤ کے ہیں تیسرے سوداگر اور ساہوکار یہ مانند پانی کے ہیں چوتھے رعیت اور جاتا (جو تا) یہ مانند خاک کے ہیں۔

یہاں جملہ معترضہ کے طور پر اس دور کی محبوباؤں پر ایک نظر ڈالتے چلیں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس دور کی مثنویوں اور قصوں کی ہیروئنیں طوائفیں نہیں ہیں بلکہ گھر کی بہو بیٹیاں ہیں اور ان کا تعلق شریف گھرانے سے ہے لیکن ان شریف گھرانوں میں عورت کا کیا منصب تھا اس کی شاید سب سے واضح تصویر میر اثر کی مثنوی 'خواب و خیال' میں ملتی ہے۔ یہاں ہم سراپا اور آرائش و زیبائش کے لباس اور زیورات کے بیان سے قطع نظر کرتے ہیں حالانکہ ان سے بھی اس دور کے معیار حسن اور طرز تمدن پر روشنی پڑتی ہے میر اثر کہتے ہیں۔

جو یہ چاہیں انھیں دیا کیجے لطف جب چاہئے کیا کیجے

حوصلے سے زیادہ پاتی رہیں — خوب اپنے تئیں سجاتی رہیں
حد سے افزود خرچ پایا کریں — جو یہ چاہیں سو خوب کھایا کریں
نان نفقہ انھیں دیا کیجیے — خواہش ان کی جو ہو کیا کیجیے
ساری محفل میں خوش نمائی ہیں — دیکھنے کے لیے بنائی ہیں

اس آخری مصرعے کی توجیہہ زیادہ تفصیل سے کرتے ہیں:

نہیں گفت و شنید کے قابل — صورتیں ہیں یہ دید کے قابل
بات سمجھیں نہ سمجھیں لطف کلام — دیکھیے اور کیجیے ان کو سلام
نہیں ان کو کسی کی بات کا پاس — اپنے اوپر کریں ہیں سب کو قیاس
ہیں سبھی بدگمان اور کج فہم — جاوے الٹی طرف ہی ان کا دھم
عورتیں گو ہزار ہوں قابل — شعر کا لطف انھیں نہ ہو حاصل
سوجھ ان کو نہ کچھ لطایف کی — بوجھ ان کو نہ کچھ ظرایف کی
نہ یہ نافہم بات کو سمجھیں — اور نہ اس کے نکات کو سمجھیں

اس بیان پر تبصرہ غیرضروری ہے البتہ اس سلسلے میں مسز میر حسن علی کے یہ چند جملے ضرور قابل غور ہیں جو انھوں نے دہلی اور لکھنؤ کے شرفا کے گھرانوں کے بارے میں لکھے ہیں مسز میر حسن ایک انگریز خاتون تھیں جو بارہ برس تک ہندستان میں رہیں چونکہ ان کے شوہر امرا میں تھے اور سرکار دربار میں صاحب اختیار تھے اس لیے ان کی رسائی ان گھرانوں تک ہی محدود نہیں بلکہ دہلی کے لال قلعے کی بیگمات تک بھی ہوئی اپنے انگریز دوستوں اور عزیزوں کے نام مسز میر حسن علی کے مکاتب کی دو جلدوں میں OBSERVATION ON THE MUSSALMAN OF INDIA کے نام

PARBURY سے شایع ہوئے ہیں یہ ۱۸۳۲ء کے لکھے ہوئے ہیں اور انھیں
نے شائع کیا ہے: وہ لکھتی ہیں۔ ALLEN & CO LONDON

"THE LADIES' SOCIETY IS BY NO MEANS INSI-
-PID OR WITHOUT INTEREST; THEY ARE NAT-
-URALY GIFTED WITH GOOD SE SE AND
POLITENESS, FOND OF CONVERSATION SHREWD
IN THEIR REMARKS AND THEIR LANGUAGE
IS BOTH CORRECT AND REFINED. THIS, AT
FIRST, WAS AN ENIGMA TO ME, CONSIDER-
ING THAT THEIR LIVES ARE SPENT IN
SECLUSION AND THAT THEIR EDUCATION
WAS NOT CONDUCTED ON EUROPEON PRI-
-NCIPLES. THE MYSTERY, HOWEVER, HAS
PASSED AWAY UPON AN INTIMATE ACQ-
-UAINTANCE WITH THE DOMESTIC HA-
-BITS OF THE PEOPLE." P. 113

اسی ضمن میں شاید واسوخت کے ذخیرے پر ایک نظر ڈالتے چلنا بے محل نہ ہوگا
واسوخت کا محبوب نہ شریف گھرانوں کی بہو بیٹیوں کی طرف وفا پیشہ ہے نہ شرم و حیا
کا پتلا۔ اس کا روپ رنگ، رفتار و گفتار، انداز و اسلوب سب کچھ طوائف کا سا ہے

اور واسوخت کا ہیرو کبھی گو اس کے فراق میں تڑپتا ہے، گزرے ہوئے اچھے دنوں کی یاد دلاتا ہے اور کسی نئے محبوب سے جی لگانے کی دھمکیاں دیتا ہے مگر اس کے عشق میں وہ ارتکاز اور محویت، وہ بے اختیاری اور لذت فنا نہیں ہے جو عشقیہ مثنویوں اور عشقیہ اشعار کی جان ہے۔ یہاں عشق کی گرمی نہیں اس کی مُنتہی ہے شکوہ کم التفاتی ہے عشق کی حسن آفرینی کا اعلان ہے۔

اس مرحلے پر یہ خیال آتا ہے کہ واسوخت کا یہ رنگ اس دور کے سیاسی رنگ سے کیسا ملتا جلتا اور کس قدر ہم آہنگ تھا۔ یہ بات دہرانے کی نہیں کہ محبوب کے لیے جو تشبیہیں استعارے اور صفات فارسی اور اردو شاعری میں مستعمل ہوئے ہیں وہ کم و بیش سب کی سب خدا اور بادشاہ وقت دونوں کے لیے استعمال کی جاتی رہی ہیں اسی بنا پر قصیدہ پر غزل کا رنگ نمایاں ہوا اور مجازی اور حقیقی عشق کے مضامین میں تمیز کرنا دشوار رہا ہے محبوب قاتل بھی ہے اور مہربان بھی، سب اس پر جان دیتے ہیں اور بہتوں کے لاشے اس کے کوچے میں تڑپتے پائے جاتے ہیں اس کی ایک ایک ادا جان لیوا ہے جہاں اس کی مہربانیاں جان و ایمان کا سودا کیے لیتی ہیں اور ایک لمحے میں زندگی بھر کا لطف و لذت بخش دیتی ہیں، وہاں وہ زندگی بھر تڑپاتا ہے اور رحم نہیں کھاتا۔ غرض اس کی تہہ داری اور عیاری بھی بے مثال ہے اور اس کا لطف و کرم بھی بے نہایت یہی صفات بادشاہان وقت کی ٹھہریں یہی محبوبوں کی، ان کی طبیعت میں تلون اتنا کہ کبھی گالی پر خلعت دیں تو کبھی سلام کرنے سے خفا ہو جائیں ان کے ابرو تلوار ان کی پلکیں تیر۔ غرض محبوب اور بادشاہ دونوں اپنی مرضی کے مختار اور منطق اور وفا سے بے نیاز ٹھہرتے ہیں یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ اردو (اور فارسی) شاعری میں محبوب کی صفات اور متعلقات

ہیں فوجی اور درباردارانہ ماحول سے تلازمے اور علامتیں اخذ کی گئی ہیں۔ تلوار، نیزہ (مژگان)۔ پانیم۔ درباں۔ ایوان وغیرہ۔

یہ زمانہ وہ تھا جسے طوایف الملوکی کا دور کہا جاتا ہے سید برادران تو بچا ہوے چند سال ہی بادشاہ گر رہے مگر اس دور کے فوجی سردار، زمیندار اور علاقے کے سربراہ لٹے ہوئے کسانوں اور mercenary کرایے کے سپاہیوں کی مدد سے دن رات بادشاہ گری کے کھیل میں مصروف تھے نئے نویلیوں کو داسوخت کی زبان میں فن معشوقی سکھایا جارہا تھا اور میر کے لفظوں میں:

فن معشوقی میں تیار کروں گا اس کو شانہ و آئینہ سے یار کروں گا اس کو
حسن سے اس کے خبردار کروں گا اس کو منہ سے میں تیری بہت پیار کروں گا اس کو

فرش رہ دیدۂ نم ناک کروں گا واں کے
پلکوں سے خار و خس پاک کروں گا واں کے

(صفحہ: ۱۴۱)

سیاسی حالات سے یہ ہم آہنگی محض اتفاقی بھی ہو سکتی ہے مگر داسوخت میں عشق کا جو اجتماعی آہنگ ملتا ہے وہ میر اور سودا اور قایم کی مثنویوں سے تصور عشق سے بڑی حد تک مختلف ہے یہاں عشق جی بہلانے کا شغلہ ہے اور تو نہیں اور سہی اور سہی کے تابع یہاں وہی اجتماعی رنگ رلیاں منانے کا احساس جلوہ گر ہے جس کے کھو جانے کا ماتم میر اور سودا اور ان کے معاصرین کے کلام میں جا بجا ملتا ہے۔

نکلی ہیں اب کے کلیاں اس رنگ سے چمن میں سر جوڑ جوڑ جیسے مل بیٹھتے ہیں احباب
یوں باد گلو سے اب کی جھکتے ہیں نہال باغ جھک جھک کے جیسے کرتے ہیں دو چار یار بات

مٹ گئے وہ شور دل کے آہ تب آئی بہار
ورنہ کیا کیا ہم بھی کرتے شہر ویرانے میں دھوم

مجمع سے کٹ جانے کا یہ احساس نرالا نہیں شدید تر ضرور ہے اسی کے ساتھ تنہائی اور اس سے زیادہ ناقدری کے شکوے کا اضافہ کیجئے تو ایک عجیب و غریب تصویر ابھرتی ہے۔ اس کرب کو اجتماع سے نزدیک پہنچنے کا کرب کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا اجتماعی اکائی بکھر رہی تھی اور اس کے بکھرنے کی گونج اگر کسی اور صنف میں زیادہ اونچی آواز میں سنائی نہ دے تو شہر آشوب اور ہجویات ہی کافی ہیں یہاں ہیئت اجتماعی کے ٹوٹنے اور بکھرنے کی آواز سب سے زیادہ بلند آہنگ ہے۔ شہر آشوب، ہجویات اور قصیدوں سے لاتعداد اقتباسات نقل کئے جا سکتے ہیں یہاں صرف چند نمایندہ مثالوں پر اکتفا کیا جائے گا حاتم لکھتے ہیں:

امیرزادے ہیں حیران اپنے حال کے بیچ — تھے آفتاب پر اب آ گئے زوال کے بیچ
پھریں ہیں چرخی سے ہر دن تلاش مال کے بیچ — وہی گھمنڈ امارت ہے پھر خیال کے بیچ
خدا جو چاہے تو پھر ہو پر اب تو ہے دشوار

قائم شاہ عالم بادشاہ کی ہجو لکھتے ہیں جو اردو میں غالباً پہلی اور آخری ہجو ہے جو کسی شہنشاہ وقت کے خلاف لکھی گئی ہو

کیا یہ شہ کہ ظلم پہ اس کی نگاہ ہے — ہاتھوں سے اس کے ایک جہاں داد خواہ ہے
لچا اک آپ ساتھ لٹیری سپاہ ہے — ناموس خلق لیے میں اس کے تباہ ہے
شیطان کا یہ ظل ہے نہ ظل الٰہ ہے

نظیر اکبر آبادی اپنے شہر آگرے کے پیشہ ور دستکار، سوداگروں، دلالوں

زرگر، دستار کشتی والے، بساطیوں، نان بائی، بھڑبھونجے، دھنیے، کاغذی، ملاح، کمال گر، صحاف، پھول بیچنے والے، حجام، زہر اتارنے والے سبھی پیشہ وروں کی تباہ حالی کا ماتم کرتے ہیں۔

جعفر علی حسرت اپنے شہر آشوب میں لکھتے ہیں۔

جواہر اور خزانہ تو سب لٹا یکسر — رہیں تو کس پہ یہ فرقے کے نوکر اور چاکر
رہا نہ مال بجز سنگ کوٹھوں کے اندر — جو چھت تھی چاندی کی دیوان خاص میں زر
سو وہ وزیر نے کی خرچ بھیج کر ٹکسال

سودا نے اپنے شہر آشوب اور قصیدہ تضحیک روزگار میں عمدا اور امرا کے علاوہ بھی پیشہ وروں کی زبوں حالی کا بے نظیر نقشہ کھینچا ہے جن میں وہ سپاہی بھی ہیں جو بنیے کے یہاں شمشیر رہن رکھنے پر مجبور ہیں خطیب اور واعظ بھی ہیں جن کی مسجدیں ویران ہو چکی ہیں۔ مصاحب ہیں جن کے سرپرستوں کے دسترخوان خالی ہیں طبیب ہیں جو آقا کی جھپک سے لرزہ براندام ہیں مگر تنخواہ سے محروم۔ سوداگر ہیں جنھیں امرا کے پروانے پر روپیہ نہیں ملتا وکیل، دیوان، کاتب، شاعر، مرثیہ گو اور مرثیہ خواں سبھی ہیں جن کی زبوں حالی دیکھی نہیں جاتی۔ حد یہ ہے کہ شریف زادیاں بھیک مانگنے پر مجبور ہو گئی ہیں:

نجیب زادیوں کا ان دنوں ہے یہ معمول — وہ برقع سر پہ کہ جس کا قدم تلک ہے طول
ہے ایک گود میں لڑکا گلاب کا سا پھول — اور ان کے حسن طلب کا ہر ایک سے یہ اصول
کہ خاک پاک کی تسبیح ہے جو لیجے مول

اسی پس منظر میں میر کے شعر کی معنویت اور واضح ہو جاتی ہے:

صناع سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی — ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے
تہ اخذِ ہنر کرنے میں دل کا میں گنوایا — جوں آئینہ جوہر نے مجھے عیب لگایا
کہوں کیا انقلاب اس وقت میں یارو زمانے کا — جسے سب عیب سمجھے تھے وہ نظروں میں ہنر ٹھہرا

میرؔ، سوداؔ اور دیگر لاتعداد شعرا اپنے کو صناع اور اہلِ ہنر میں گنتے تھے اور اس طبقے پر جو گزر رہی تھی اس میں برابر کے شریک تھے۔

فرد کے اجتماع سے الگ ہونے کا عمل گوشت سے ناخن کا جدا ہونا تھا مگر اس کرب ناک عمل نے اردو ادب میں انفرادی لب و لہجہ اور شخصیت کا احساس پیدا کیا یا یوں کہیے کہ یہ انفرادی احساس، داخلی لے اور چوٹ کھائی ہوئی آواز اجتماعی سے انفرادی سطح تک کے اس سفر کی غماز ہے۔ تعجب کی بات نہیں کہ انھیں شاعروں کے کلام میں شہر کا لفظ پوری آب و تاب کے ساتھ ابھرا ہے۔ قلی قطب شاہ نے اس لفظ کو اپنی شاعری میں ایک بار استعمال کیا ہے لیکن میرؔ اور سوداؔ اور ان کے ہم عصروں کے ہاں شہر کا لفظ بار بار آیا ہے اور ہر بار اس کے ساتھ مخصوص تصویریں اور کیفیات وابستہ ہیں:

دل عجب شہر تھا خیالوں کا — لوٹا مارا ہے حسن والوں کا
شہرِ دل ایک مدت اجڑا بسا غموں سے — آخر اجاڑ دینا اس کا قرار پایا
دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے — پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کے
نگر آباد ہیں بسے ہیں گاؤں — تجھ بن اوجڑ پڑے ہیں اپنے بھاؤں

(سوداؔ)

شہر گاؤں اور قصبوں سے مختلف تھا۔ یہاں زندگی خانوں میں بٹ رہی تھی اور

چاروں طرف کے اقتصادی اور تہذیبی چیلنج انسان کو بانٹ رہے ہیں یہاں زندگی صرف لطف لینے کی نہیں بھوگنے اور بھگتنے کی شے تھی۔ اور انسان اپنی داخلی جہت Dimension سے اس طرح روشناس ہو رہا تھا جس طرح اب تک آگاہ نہیں ہوا تھا۔ اسی لیے احساس کی تہہ داری اور جذبے کی شدت اور گہرائی اور لہجے کی داخلیت اور Introvertness اور شخصیت کی انفرادی چھاپ نمایاں ہوئی۔

شخصیت کی یہی انفرادی لے عشق کے مضامین میں سب سے زیادہ ابھری یہاں عشق گویا پوری زندگی میں خوشی اور تکملۂ ذات تلاش کرنے کی علامت بن گیا اور اس عمل میں سماج اور اس کے اداروں اور ان کی اقدار سے مدد ملنے کے بجائے ان سے ٹکرانا پڑا جو گویا اس بات کا ثبوت تھا کہ اب نئی اقدار کی تلاش میں نکلنے یا ان کے نئے سرے سے وضع کرنے کا وقت آپہنچا ہے اور پرانا سماج ۔ یا یوں کہیے کہ پیداواری رشتوں کی پرانی ترتیب کو توڑنا اور اس کے اقدار کو بدلنا ضروری ہو گیا ہے۔ ذات کی تکمیل یا عشق کا تکملہ FULFILMENT اس دور کی مثنویوں اور قصوں میں موت کے بغیر نہیں ہوتا یا پھر کہیں کہیں مافوق فطری عناصر سے بھی کام لیا گیا ہے اور موت خود پرانی ترتیب کو بکھرانے والی قوت ہے جو آویزش کی آخری شکل ہے جو ہر قسم کی ترتیب پر منتج ہے اور دولت و ثروت جاہ و منصب کے تمام بلند میناروں کو سربسجود کر ڈالتی ہے وہ عشق کے بعد یا شاید اس سے بھی زیادہ سماجی مساوات کا وسیلہ ہے اور مفلس کے ہاتھ میں جاہ و ثروت کے خلاف موثر ہتھیار ہے کہ آخر کار شوکت و جبروت اور جاہ و ثروت کی چمک دمک وقتی طور پر کتنا ہی کیوں نہ رسائے آخر کار یہ سب بھی اسی کی طرح پیوند خاک ہو جائیں گے۔

منعم کے پاس قاقم و سنجاب تھا تو کیا
اس رند کی رات گزر گئی جو کہ غور تھا

(میرؔ)

جدی جدی یہ جہاں آن بان ہے سب کی
نشست خاک ہی جاگہ ندان ہے سب کی

(سوداؔ)

موت کے سہارے جو تکمیل ذات fulfilment ممکن ہے کیا اس کے بارے میں یہ کہنا مناسب نہ ہوگا کہ وہ نئے سماجی تقاضوں کی آواز ہے جو سماج کے پرانی ترتیب کو توڑنا چاہتی ہے اور یہ آواز صرف چند افراد کی نہیں بلکہ نئے ابھرتے ہوئے طبقوں کی ہے جو اب اپنا حق مانگنے کے قابل ہو گئے ہیں اور نئی اقدار کی کھوج کر رہے ہیں یہ طبقے نئی مدنیت یا شہر کے نئے معاشی اور اقتصادی ڈھانچے کی بنا پر ابھرتے تھے اور یہ ڈھانچا اقتصادی زندگی کی ان تبدیلیوں سے پیدا ہوا تھا جس کی جڑیں زرعی استحصال سے لے کر شہروں میں ہونے والے بیوپار اور ساہوکار تک پھیلی ہوئی ہیں جن کا تجزیہ ہمیں اپنے موضوع سے بہت دور لے جائے گا یہاں صرف اتنی گزارش کافی ہے کہ اردو ادب میں انفرادیت کا عروج اور جذبے کی گہرائی اور شدت اور سماجی اقدار سے ٹکرانے والی بے پناہ قوت کے پیچھے جو عناصر کارفرما ہیں وہ محض شخصی نہیں بلکہ اس علاقے میں ابھرنے والے نئے طبقوں اور نئی اقتصادی طاقتوں سے عبارت ہیں جو ہمارے اقتصادی اور تہذیبی زندگی کا رخ نئی سمت میں موڑ رہی تھیں۔

ہندوستانی ادب کا تصور

کہا جاتا ہے کہ ادب انسان کی باطنی تاریخ ہے اسی باطنی تاریخ کے تانے بانے سے سماجی زندگی کی ادھوری داستان پوری ہوتی ہے ۔ بادشاہوں کی فہرستیں اور ان کی فتوحات کی تفصیلات جن معاملات پر روشنی نہیں ڈالتیں ان کی کمتھا ادب کے ذریعے سنی جاسکتی ہے پھر یہ سرگزشت فرد کے کسی مخصوص سماجی حالات سے دوچار ہونے اور ان سے مفاہمے یا مجادلے کی سرگزشت ہی نہیں بلکہ یہ بھی بتاتی ہے کہ کوئی معاشرہ اپنے دور کے چیلنج سے کس طرح عہدہ برآ ہوا۔ اس لحاظ سے ماضی کی کوئی تصویر بھی ادب کے مطالعے کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتی ۔

ادب کا مطالعہ تاریخ کو رنگ اور ماضی کو تکمیل عطا کرتا ہے اس کے بغیر سماج کے اوپری ڈھانچے کا خاکہ ابھر سکتا ہے مگر اس سماج کے اندر رہنے بسنے

والوں کی دلوں کے ارمان ان کے خواب و خیال، ان کے جذبے اور آرزومندیوں کا عرفان نہیں ہو سکتا اور اس عرفان کے بغیر یہ جاننا کیونکر ممکن ہوگا کہ حالات نے کسی دور کو کس انداز سے متاثر کیا کس قسم کے ردعمل پیدا کیے، کونسے ارمان جگائے اور کونسے نئے آدرشوں کو جنم دیا۔

ادب کا رشتہ ماضی ہی سے ہوتا تو بھی محض علمی سطح کی بات تھی ادب ہمیں حال کی طرف نئے رویے بخشتا اور نئے رخ اپنانے کا حوصلہ دیتا ہے جیسی قوم ہوگی اسی طرح کا ادب ہوگا جس قدر ذوقِ حیات اور جوشِ عمل قوم کے دل میں موج زن ہوگا اسی قدر اس کا ادب شاداب اور توانا ہوگا گویا ادب نہ صرف کلچر کا آئینہ ہے بلکہ اقوام کا ضمیر اور ان کی قوت حیات کا پیمانہ بھی ہے اس کے بغیر نہ صرف عصری شعور کو سمجھا نہیں جا سکتا بلکہ اقوام کے مزاج اور کردار کی تفہیم بھی ناتمام ہے اور یہ جاننا بھی ممکن نہیں کہ زندگی کی مختلف للکاروں کا مقابلہ اقوام کس طرح کرتی آئی ہیں اور اس عمل میں کس طرح اپنا مزاج اور کردار بناتی اور اپنے آپ کو از سرِ نو دریافت کرتی رہی ہیں۔

ادب چونکہ زندگی کی طرف ہمارے رویے کو متاثر کر سکتا ہے اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ادب کا مطالعہ ہم جس رخ سے کرتے ہیں اس سے ہم اپنے تہذیبی رویوں کو متاثر بھی کر سکتے ہیں اور لازمی طور پر ان سے متاثر ہوتے بھی ہیں اس اعتبار سے ادب کی تعلیم کا کاروبار اس قدر بے ضرر نہیں رہتا جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے کیونکہ اس کے ذریعے ارباب اقتدار ایسے مختلف رویے پیدا کر سکتے ہیں یا انھیں فروغ دے سکتے ہیں جن سے ان کا مفاد وابستہ ہو۔

مدعا یہ ہے کہ ادب کا مطالعہ علم و دانش کی مکمل وحدت کے جز کی حیثیت سے کرنا ضروری ہے اور اس مطالعے کے ذریعہ ایک ایسا صحت مند رویہ پیدا کرنا لازم ہے جو عہد جدید کے تقاضوں اور عصری زندگی کے مطالبوں کو پورا کر سکے۔

ہمارے ادب کے اس مطالعے کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہندوستانی ادب کی مختلف زبانوں میں تقسیم ہے جس کی وجہ سے نظر عصری حقیقت کے ردعمل پر جمنے کے بجائے زبان کی روایت اور اس کی ادبی اسلوب کی نزاکتوں اور لطافتوں کے ارتقا کی طرف بھٹک جاتی ہے ان لطافتوں اور نزاکتوں کی اہمیت کا انکار ممکن نہیں لیکن صرف تشبیہوں کا شمار اور تراکیب کی گنتی سے ادب کے زیادہ معنی خیز مطالعے میں مدد نہیں مل سکتی۔ ہندوستانی ادب کے مختلف زبانوں میں منقسم کیے جانے کی وجہ سے ایک طرف تو عجیب و غریب قسم کی ناخوشگوار رقابت پیدا ہوتی ہے دوسرے تقابلی تنقید کا ایک غیر صحت مند تصور جنم لیتا ہے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ آزادی کے بعد ہندوستانی ادب کے بارے میں جو تھوڑی بہت بیداری پیدا ہوئی اور اس کے نتیجے کے طور پر تقابلی ادب یا جدید ہندوستانی زبانوں کے ادب کے شعبے قائم ہوئے ان کو بھی الگ الگ زبانوں میں تقسیم کر کے مختلف لسانی دائروں میں منقسم کر دیا گیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ایک متحدہ ادبی شعور یا ایک مشترک ادبی مطالعے کے فروغ کے بجائے ریزہ خیالی اور محض بکھری ہوئی لسانی روایت کا فروغ ہوا۔ ہندوستانی ادب کا مطالعہ اس سوال کا جواب دینے سے قاصر رہا کہ مزاج اور کردار کے اعتبار سے ہندوستان کی ادبی بصیرت SENSIBILITY عصری حقیقتوں سے کس قسم کا ردعمل قبول کرتی رہی ہے اور ان کی للکار کا کس طرح جواب دیتی رہی ہے۔

یہ بات اکثر دہرائی گئی ہے کہ ہندوستانی ادب ایک ہے گو وہ مختلف زبانوں میں لکھا جاتا رہا ہے لیکن عملاً اس خیال کو نہ صرف فراموش کر دیا گیا ہے بلکہ عین اس کے متضاد اور مخالف رویہ اختیار کیا گیا ہے آج کا ہندوستان مختلف مسائل گزر رہا ہے ان مسائل میں علاقہ واری اور لسانی پیچیدگیاں اور اختلافات بھی ہیں ایسے مسائل بھی ہیں جن کا زور بعض مخصوص علاقوں تک محدود ہے یا صرف بعض زبانیں ہی ان سے متاثر ہوتی ہیں لیکن ان سب کے باوجود ایک عصری حقیقت کے ذرا وسیع تر پس منظر میں دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ مجموعی صورت حال میں مشترک نقاط زیادہ ہیں ذرا سی تعمیم کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ آج کے ہندوستان کی عصری حقیقت ایک ہے اور اس میں وحدت سیاسی انتظامیہ اور اس کے اقتصادی اور معاشی ڈھانچے نے پیدا کی ہے لازمی طور پر اس حقیقت کے ردعمل مختلف ہوتے ہوئے بھی محرک کی وحدت کی وجہ سے مماثل ضرور ہوں گے اور ان تمام ردعمل کا مطالعہ اسی زاویے سے کیا جانا چاہیئے۔

یہاں یہ بات وضاحت طلب ہے کہ ادب محض میکانکی ردعمل سے عبارت نہیں ہے۔ ادب میں عصری حقیقت کے ردعمل کی نوعیت دوسرے علوم و فنون کے مقابلے میں مختلف اور کسی قدر پیچیدہ ہوتی ہے اور اس کا پیرایۂ اظہار بھی اس کا اپنا ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے ادب اپنے دور کے بعد اور اپنی ملکی اور علاقائی سرحدوں سے باہر بھی موثر ہوتا ہے۔ لیکن پیرایۂ بیان کے اس اختلاف اور طرز احساس کی انفرادیت کے باوجود ادب عصری حقیقت کے محرکات سے دور نہیں ہے اور میکانکی طرز تشریح کے خطرات سے خبردار رہ کر ادب کے موضوعات، علامات، اسالیب اور طرز احساس کو دانش عصر ہی کے پس منظر میں دیکھنا اور سمجھنا چاہیئے۔

اب اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ آج کے ہندوستان کی عصری حقیقت ایک ہے تو یہ بھی لازم آئے گا کہ اس حقیقت سے پیدا ہونے والے سبھی ردعمل کو اسی ایک مشترک حقیقت کے ذریعے بہتر طریقے پر سمجھا جا سکتا ہے اس صورت میں دیکھنا یہ ہوگا کہ مختلف علاقوں اور مختلف سطحوں پر اس حقیقت کی گونج کن بنیادی تصورات کی شکل میں ظاہر ہوئی ہے یہ گونج مختلف زبانوں کے ادب میں لسانی اور ادبی روایت کے اختلاف کے باوجود مشترک ہو سکتی ہے اور یوں ہے تو پھر کسی نہ کسی سطح پر ہمیں ایک قومی ادبی بصیرت کے تصور سے ضرور دوچار ہونا پڑے گا۔ اس قسم کا تصور ہمیں لازمی طور پر عصری آگہی کی اکائی کی طرف لے جاتا ہے جس کا سراغ ادبی بصیرت اور شعور میں پایا جانا ناگزیر ہے۔

عصری آگہی فکری اور جذباتی وحدت ہے لیکن اس وحدت کی متعدد جہات ہیں ہر عصری حقیقت مٹتی اور ابھرتی حقیقتوں کا عکس ہے اور ہر لمحہ ان حقیقتوں سے اخذ و انتخاب کرتے رہنے پر مجبور ہے، ادب کے ہر طالب علم کو ادب اور عصری حقیقت کے باہمی رشتے پر غور کرتے ہوئے یہ ملحوظ رکھنا ہوگا کہ کوئی عصری حقیقت اکہری نہیں ہے بلکہ متنوع اور رنگا رنگ، متضاد اور متصادم حقیقتوں سے مرکب ہے اور ان میں صرف وہ حقیقتیں لائق اعتنا اور توانا ہیں جو زندگی کو آگے بڑھانے کا دم رکھتی ہیں اور تیزی سے مٹتی ہوئی تصویر کا جزو نہیں ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے غور کیا جائے تو آج تک ہندوستان میں ادب کی تمام تعلیم و تدریس اپنے حقیقی روپ سے بیگانہ رہی ہے اس سے جس قسم کا ادیب اور جس قسم کا طالب علم ابھرا ہے اس کی شخصیت پارہ پارہ اس کی آگہی ریزہ ریزہ اور اس کی ادبی اور سماجی بصیرت مجروح اور منقسم ہے وہ صرف اپنے ادب کی بصیرت کی آنکھوں سے

پورے ہندوستان کی تعبیر و تشریح کرنے کی کوشش کرتا رہا ہے اور اس کوشش میں کبھی اپنی زبان و ادب کے احساس کمتری کا شکار ہوتا رہا ہے کبھی احساس برتری کا کبھی دوسری ہمسایہ زبانوں سے اپنی زبان اور ادب کا مقابلہ اور موازنہ کر کے بے جا تفاخر اور غیر ضروری مناظرے میں الجھتا رہا ہے کبھی اپنے زبان اور ادب میں منعکس ہونے والی سماجی زندگی کی کرنوں ہی کو سب کچھ جان کر اسی سے اندازہ آفتاب کرتا رہا ہے اس کی مثالیں اتنی نمایاں ہیں کہ ان کا ذکر تحصیل حاصل ہے اس قسم کی غیر سائنٹفک، منقسم اور بکھری ہوئی شخصیتوں نے علاقے اور زبان کے وہ پیچیدہ مسائل پیدا کیے ہیں جن سے ہمارا تعلیم یافتہ طبقہ آج بھی دوچار ہے اور جس نے ہندوستانی سماج کو غیر صحت مند قسم کے جھگڑوں میں مبتلا کر کے ایک (MYOPIC) انتہائی تنگ و دلانہ تصور حیات میں اسیر کر رکھا ہے اس کا ایک بڑا نقصان ہوا کہ اول تو ادب اور ہندوستانی سماج کے براہ راست تعلق پر بہت سے رنگین اور پراسرار نقاب پڑ گئے جن سے یہ خیال پیدا ہوا کہ شاید ادب خود اپنا خالق اور اپنی مخلوق ہے خود ہی آغاز ہے اور خود ہی انجام خود ہی محرک ہے اور خود ہی ماٰل صرف اپنے زبان اور ادب کے آئینے سے پورے ہندوستان اور اس کے سماج کو دیکھنے کا ایک انجام یہ بھی ہوا ہے کہ ملک اور سماج کی مسخ شدہ تصویر سامنے آئی جس میں تاریخ اور تہذیب کے مفاہیم اور تعبیریں بھی کچھ کی کچھ تھیں اور ادبی معیار و اقدار تہذیبی مقاصد اور آدرش برسر پیکار تھے اور تاریخ حقیقتوں کے عرفان کی تلاش کے بجائے تعصبات اور تفاخر، منافرت اور مخاصمت کا ایک بے آہنگ دفتر تھی۔

آئینے کو صحیح رخ سے پکڑا جائے تو اس زندگی کو سب سے پہلے پیش نظر رکھنا

ہو گا جو ادب، سماج اور تہذیب میں مختلف رجحانات و میلانات کی محرک بنی۔ زندگی کا لفظ مبہم ہے تو اس کی جگہ اقتصادی ڈھانچے۔ معاشی نظام اور انتظامیہ کے اداروں کی شکل میں کی جانی چاہیئے کہ انہی سے سماجی زندگی کا پورا دروبست فکر جذبے اور احساس کا تانا بانا اخلاق۔ تصور حسن اور اقدار حیات کا آئینہ خانہ سجایا جاتا ہے اور انہی سے ادب کو کس بل ملتا ہے۔ استعارے اپنی تہہ داری، علامتیں اپنی جامعیت اور تلمیحیں اپنی رنگ و آہنگ پاتی ہیں، جمالیاتی کیفیت اپنے رنگ محل آراستہ کرتی ہے اور شعریت اور تغزل کی قوس قزح تشکیل پاتی ہے لہٰذا تمام ادبی مطالعہ کا لازمی محور کسی دور کے اقتصادی اور معاشی نظام کا مطالعہ ہونا چاہیئے جس کے ذریعے کوئی مخصوص معاشرہ اپنے دور کی زندگی کے بنیادی مسائل کو حل کرتا ہے یہ اقتصادی ڈھانچہ گویا ان تمام پیداواری رشتوں کا محرک اور بانی بنتا ہے جن کے ذریعے سماجی روابط تشکیل پاتے ہیں اور انھیں روابط کے ذریعے وہ فکری اور جذباتی رابطے خیالات، اقدار اور تصورات کا تانا بانا بنا جاتا ہے جو انتظامیہ۔ عدلیہ۔ مذہب، اخلاق حسن و جمال غرض اصول و ضوابط کی کارگاہ شیشہ گری کی بساط بنتا ہے لہٰذا ادب کا مطالعہ اسی بنیاد پر کیا جانا چاہیئے کہ کسی مخصوص دور میں جو نئے اقتصادی ڈھانچے سامنے آئے اور ان سے جو نئے پیداواری رشتے اور سماجی روابط بنے انھوں نے اس دور کے سماج کے فکر و احساس کے سامنے کون سے نئے چیلنج پیش کیے اور اس دور نے اسے کس طرح حل کیا۔ یہ حل مختلف زبانوں کی ادبیات کے آئینے میں مختلف ہونگے لیکن ان کی سبھی جہات اس وقت سامنے آئیں گی جب مختلف ادبیات کے آئینے میں اس ردعمل کی آواز سنی جائے اور ان فکری سانچوں کا مطالعہ کیا جائے جو مختلف زبانوں کے ادب میں بار بار ابھرے ہیں۔

ظاہر ہے کہ اس قسم کا ادبی مطالعہ براہ راست سماجی تاریخ اور اس کے اقتصادی اور سیاسی تجزیے سے گہرے رابطے کے بغیر ممکن نہیں لیکن اس قسم کے مطالعے کے خطرات سے آگاہ رہنا نہایت ضروری ہے اس کے معنی اگر سرسری اور سطحی طور پر مختلف اقتصادی عوامل اور سیاسی واقعات سے اثر پذیری کے لیے گئے تو ادب کا مطالعہ بڑا میکانکی اور بے تکا ہو کر رہ جائے گا اس صورت میں ادب سے محض اخبار کا مطالبہ کیا جانے لگے گا مثلاً اگر اٹھارہویں صدی کے سیاسی واقعات کا عکس ادب میں اس طرح تلاش کیا جانے لگے کہ شاہ عالم کی آنکھیں نکالے جانے کا تذکرہ ادب میں کس کس طرح ہوا اور میر کے اس شعر کو اس عصری گواہی میں پیش کیا جانے لگے

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی
انھیں کی آنکھوں میں پھرتے سلائیاں دیکھیں

یا اس صدی کے وسط میں سراج الدولہ کی شکست سے راجہ رام نرائن لال موزوں کے اس شعر کو متعلق کر دیا جائے۔

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دوانہ مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزری

یا غالب کے مشہور قطعے : اے تازہ واردان بساط ہوائے دل : کو عموماً اور اس کے آخری شعر کو خصوصاً بہادر شاہ کی معزولی کا بیان قرار دیا جائے

داغ فراق صحبت شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

تو یہ تمام نظیریں ادب کے میکانکی مطالعے کی ہونگی کیونکہ یہاں ہم ادب سے اطلاعات

فراہم کرنے کا مطالبہ کر رہے ہیں اور اسے محض ایک تاریخی دستاویز کی طرح پڑھ رہے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ تاریخی دستاویز کے معنی اس کے محرک ہوتے ہیں اور اس کی علت نمائی ٹھہرتے ہیں ادب میں جمالیاتی کیفیت، فکر احساس اور جذبے کی تہہ داری قدر اول ہوتی ہے اور عصری حسیت کی لہر اس کے نیچے چھپی ہوتی ہے وہ بھی اکثر براہ راست بیانیہ انداز میں نہیں رویے اور انداز فکر کی شکل میں اسی لیے کہا گیا ہے کہ غالب کا محولہ بالا قطعہ ممکن ہے ۱۸۵۷ء سے بہت پہلے کہا گیا ہو اور اس کا بہادر شاہ کی معزولی سے کوئی تعلق ہی نہ ہو پھر بھی وہ اس ذہنی اور فکری رویے کا اظہار ضرور ہے جو اس دور کی معاشرت نے اپنے دور کی اقتصادی سچائیوں سے نمٹنے کے لیے اپنایا تھا۔ رشید احمد صدیقی صاحب نے انہی تہذیبی رویوں کو غالب کے اس قطعے، انیس کے مشہور سلام: چنا ہے جامۂ ہستی کی آستینوں کو انیسویں صدی کے تہذیبی بحران کا اور اقبال کی مسجد قرطبہ کو بیسویں صدی کے تہذیبی بحران کا نمائندہ قرار دیا ظاہر ہے یہ نظمیں بحران کے موضوعات پر نہیں لکھی گئیں لیکن رویے اور طرز احساس کے اعتبار سے اس بیان کی صداقت قابل غور ضرور ہے حالانکہ یہاں بھی اردو کے لسانی دائرے میں لاکر غور کرنے کی بنا پر صرف بحران کے اس حصے کو پیش نظر رکھا گیا ہے جسے صرف ہندوستانی مسلمانوں سے متعلق سمجھ لیا گیا ہے۔

میکانکی طرز فکر کی ایک اور صورت بھی ہے، ساہتیہ اکیڈمیوں کے دور میں ایسے کئی سیاسی، نیم سیاسی، سماجی اور شخصی موضوعات تلاش کر لیے گئے جن کے اثرات کو مختلف زبانوں کی ادبیات میں تلاش کرنا ممکن ہو یہ طریق کار بھی ادب کو محض کھتونی کی طرح مطالعہ کرنے کی طرف لے جاتا ہے مثلاً اگر تقسیم ہند کے موضوع

پر مختلف علاقائی ادبیات میں لکھی ہوئی نظموں یا افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو عین ممکن ہے کہ یہ مطالعہ محض سطحی مماثلتوں تک ٹھہر جائے اور زیادہ گہری حقیقتوں اور زیادہ تہہ دار سچائیوں تک نہ پہنچے، کے آر سری نواس آئینگر نے آزادی کے بعد ہندستانی ادب کے دیباچے میں ڈی. کے گوڈک، آر مینڈو مینیز لِس، اماشنکر جوشی (گجراتی) شبنو ڈے (بنگالی) کی نظم "جل دو"، امرتا پریتم (پنجابی) فیض احمد فیض اور "داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر" مخدوم محی الدین (چاند تاروں کا بن) اور بعض دوسری زبانوں کے شاعروں کی اس موضوع پر مختلف تخلیقات کا ذکر یک جا طور پر کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اول تو اس قسم کی موضوعاتی مطالعے فہرست سازی سے آگے نہیں بڑھتے دوسرے ان کی نوعیت بڑی حد تک محض واقعاتی یا سیاسی سانچوں سے متعلق ہو کر رہ جاتی ہے جو شاعری کی اصل روح یا اس بصیرت تک نہیں پہنچتی جن سے رویے بنتے اور کردار اور مزاج تشکیل پاتے ہیں یہ گویا ادبی تخلیقات کو کسی ایک لمحے یا کسی واقعے کے زاویے سے گرفت میں لانے کی کوششیں ہیں جن سے سنجیدہ تنقیدی اور تہذیبی مطالعے کے تقاضے پورے نہیں ہو سکتے۔

اس قسم کے مطالعے کا ایک اور طریق کار یہ بھی ممکن ہے کہ مختلف ادوار کے ادب کے موضوعات اور فکری سانچوں کی درجہ بندی کی جائے اور اس قسم کی درجہ بندی صرف کسی ایک زبان کے ادب تک محدود نہ ہو بلکہ ممکن ہو تو اس دور کے مختلف زبانوں کی ادبیات پر محیط ہو اس درجہ بندی سے اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ کون سے موضوعات تصورات، جذبے اور احساس کے سانچے ایسے ہیں جو بار بار مختلف شکلوں میں اس دور میں مختلف زبانیں بولنے والے ہندستانیوں کو متاثر کرتے رہے ہیں ظاہر ہے

یہ کام اتنا آسان نہیں جتنا بادی النظر میں معلوم ہوتا ہے ادب میں لفظ سیدھے سادے معنوں میں میں استعمال نہیں ہوتے بلکہ ان کی تہہ داری، پیچیدگی، تنوع اور رنگا رنگی یہاں نئی جہات تلاش کرتی ہے اور فکر و احساس کے نئے رشتے ڈھونڈھ نکالتی ہے ان میں سب سے زیادہ واضح مثال علامتوں اور تلمیحوں کی ہیں اردو غزل ہی کو لے لیجئے۔ غزل رمز و ایما کی زبان ہے غزل کا شعر مختصر سے پیمانے میں تلمیح کے اشارے اور علامت کی مختصر مگر وسیع تعمیم اور معنویت سے اپنے دامن میں جہاں معنی سمو لیتا ہے اور اس پہ معنی دیکھنے والے کے انداز نظر کے ساتھ بھی بدل سکتے ہیں کبھی کبھی یہ تمیز کرنا دشوار ہو جاتا ہے کہ شاعر کا اصل مفہوم کیا تھا، مگر شعر کو سیاق و سباق سے الگ کر کے دیکھا جائے تو اس کے معنی کچھ کے کچھ ہو جاتے ہیں شاعر بڑا ہو تو اپنے فکری میلان اور فنی کمال کی مدد سے جانی پہچانی علامتوں کے معنی اور مفہوم بدل دیتا ہے اقبال کے اشعار میں تلمیحات اور استعارات کا استعمال اس کی واضح مثال ہے۔ ابلیس اور جبریل جیسی تلمیحات کو اقبال نے نئے معنوں میں برتا اور ان کے فکری اور فلسفیانہ سیاق و سباق کے بغیر ان تلمیحوں کے نئے معنی تک دسترس دشوار ہے ابلیس جو شر عمل کی وہ علامت بن جاتا ہے جس کے پاس آرزو کی قوت تو ہے مگر سپردگی اور ملی وفاداری کا تصور نہیں اس طرح جبریل سوز و ساز آرزو سے بیگانہ ہے گو ذوق رضا اور طرز سپردگی کا پتلا ہے۔

جب غزل میں بالخصوص اور شاعری میں بالعموم اشاروں اور علامتوں میں بات کہی جاتی ہے تو ظاہری معنوں سے بننے والے سانچوں کو نظر انداز کر کے ان کی باطنی معنویت کا تعین کرنے کی کوشش کرنی ہوگی اور دوسری زبانوں اور ان کے

ادبیات میں اس قسم کے مشترک سانچے ڈھونڈ ھنے سے قبل اس قسم کی نزاکتوں کو پیش نظر رکھنا ہوگا پھر مختلف ادوار میں مختلف قسم کی علامتوں اور تلمیحوں کو زیادہ مقبولیت اور رواج حاصل ہوتا ہے یہ محض ادبی روایت کے سبب ہی نہیں ہوتا بلکہ اکثر اس مقبولیت کے پیچھے تہذیبی اور سماجی محرکات ہوتے ہیں جن کا رشتہ اس دور کے پیداواری روابط اور اقتصادی اور معاشی ڈھانچے سے ملتا ہے مثلاً اٹھارہویں صدی میں دہلی کی شاعری میں میر۔ سودا۔ میر درد اور حاتم کے ہاں شہر۔ صحرا۔ جنوں۔ زنجیر اور انھیں کے ساتھ ساتھ بزم۔ چمن اور ایوان اور ان کے تلازمات کی علامتیں دوسروں کے مقابلے میں زیادہ نمایاں ہیں انھیں کے ساتھ ساتھ کھلی فضا سے لی ہوئی علامتیں مناظر فطرت سے حاصل کی ہوئی علامتیں متاخرین کے مقابلے میں زیادہ ہیں جیسے جیسے وقت گزر جاتا ہے یہ کھلی فضا والی علامتیں در و دیوار میں زیادہ مقید اور محصور ہوتی جاتی ہیں اور جب کبھی ان کو توڑ کر اس قسم کا شعر جگمگا اٹھتا ہے جو منقش در و دیوار کے حصار سے باہر آکر تازہ ہوا کے جھونکے کی طرح والہانہ گزر جاتا ہے تو ایک عجیب سی فرحت محسوس ہوتی ہے۔

نہ چھیڑ اے نکہت بادِ بہاری راہ لگ اپنی — تجھے اٹھکیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں
جھٹک پٹا وقت ہی بہتا ہوا دریا ٹھہرا — صبح سے شام ہوئی جی نہ ہمارا ٹھہرا

مختلف زبانوں میں RESPONSES کے ایسے مماثل سانچے فراہم کرنے کے بعد نیا تنقیدی شعور ان بار بار ابھرتے ہوئے فکری اور جذباتی سانچوں کے تواتر کا سبب اور ان کے محرکات کا سراغ لگانے کی کوشش کرے گا اور اس کاوش میں ادب کی سرحدوں سے آگے بڑھ کر دوسرے علوم کا سہارا لے گا۔

ہاں ضروری ہے یہ تو ہے کہ اس منزل پر محض تقلیدی اور روایتی مضامین کی یکسانیت
اسے دھوکا نہ دے اور اس سرسری اور سطحی مماثلتوں سے دامن بچا کر ان کی گہرائی اور پیچیدگی
کو ایک لمحے بھی نظر سے اوجھل نہ ہونے دے یہاں محض انداز بیان اور تکنیک کے تجربوں
میں الجھ جانا بھی اتنا ہی غیر مفید ہوگا جتنا انھیں نظر انداز کرنا اسلوب پر بھی وہی سماجی
اور تہذیبی اصول وضوابط نافذ ہوتے ہیں جو فکر و احساس موضوع اور نفس مضمون کو ڈھالتے
ہیں یوں بھی اسلوب اور فارم نفس مضمون سے الگ کہاں ہیں اس کا حصہ ہیں اس تیکنیک
کے الجھاوے میں پڑ کر اس کے پیچھے جھلکنے والی بلکہ اسے ڈھالنے والی عصری حقیقتوں کو
نظر انداز کرنا مناسب نہیں تکنیک اور اسلوب بھی عصری آگہی سے بنتے بگڑتے ہیں فارم
کوئی بھی ہو وہ زمانے کے تقاضوں اور نفس مضمون کے دباؤ سے عروج پاتا ہے اسکے
پیچھے محض فنی تقاضے ہی نہیں ہوتے تہذیبی زندگی کی تبدیلیاں وسائل اظہار کے بدلتے
ہوئے رنگ اور سماجی بصیرت کے نت نئے روپ جلوہ نما ہوتے ہیں اس نقطۂ نظر سے
دیکھیں تو مختلف اصناف و اسالیب کا مختلف زمانوں کی ادبیات میں ابھرنا کوئی تعجب
کی بات نہیں۔ ہندوستانی تاریخ میں جس دور کو ادب اور سماجی تصورات کے نشاۃ ثانیہ
RENAISANCE سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو مختلف اصناف کا عروج تقریباً
سبھی ہندوستانی ادبیات میں ہوا ہے جس کی روشنی میں کریگ کا قائم کردہ یہ اصول قابل
غور ضرور بن جاتا ہے کہ ادب میں نئی اصناف کا عروج سماج میں نئے طبقوں کے عروج
کا مرہون منت ہوتا ہے اور مختلف مروجہ اصناف کا زوال متعلقہ طبقوں کے زوال کے
باعث ہوتا ہے مثال کے طور پر دور جانے کی ضرورت نہیں قصیدہ اور رخیتی ابھرے
اور غروب ہو گئے ان کے ساتھ مٹتے ہوئے طبقوں کی تصویریں صاف جھلکتی ہیں اسی

طرح سرسید احمد خاں کی علی گڑھ تحریک نے متعدد نئی اصناف کو رواج دیا اور اردو میں ناول۔ سوانح عمری۔ تنقید اور تاریخ ادب جیسی اصناف نثر اور نظم مسلسل کا عروج ہوا تو بھی اس کے عقب میں نئے طبقوں کے عروج کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے یہاں یہ کہنا تحصیل حاصل ہے کہ طبقوں کا عروج اتفاقی ہوتا ہے نہ اقبال کے مردِ مومن جیسے فوق فطری اشخاص کی مرضی کے تابع بلکہ نئے طبقے بنتے اور پرانے طبقے مٹتے ہیں تو نئے پیداواری رشتوں کی بدولت اور نئے اقتصادی ڈھانچے کے عروج و زوال کے ساتھ اس لیے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ فارم (اور اسالیب) اقتصادی صداقتوں کے مطابق بدلتے ہیں اور سماج کی کروٹوں کے ساتھ ساتھ ادب کی ہیئت۔ انداز بیان۔ تراش خراش تکنیک اور رنگ و آہنگ بھی تبدیل ہوتے جاتے ہیں۔ اور اگر ان تبدیلیوں کا مطالعہ محض کسی ایک فن کار کی ذات اور کسی ایک زبان کی ادبیات کی سطح پر کرنے کے بجائے پورے سماج کی اقتصادی سچائیوں کے پس منظر میں کیا جائے تو اس سے اہم نتائج برآمد ہونے کی توقع بجا طور پر کی جا سکتی ہے۔

اس بحث سے لازمی طور پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ادب کا مطالعہ ادوار کے چوکھٹے میں کیا جانا چاہیئے یا اس قسم کا مطالعہ مفید ہو سکتا ہے ظاہر ہے اس قسم کا مطالعہ دوسرے مطالعوں کا نعم البدل نہیں ہے نہ اس کا یہ مطالبہ ہے کہ وہ دوسرے تمام مطالعوں پر خط تنسیخ کھینچ سکتا ہے۔ شاعروں کے انفرادی تجزیے کیے جاتے رہیں گے اور ان کی ذات کی پہچان اور ان کی انفرادیت کی شناخت کی کوششیں ان کے اندرون، ان کی ادبی وراثت اور ان کے فنی اجتہادات کی روشنی میں ہوتی رہیں گی لیکن ان کے پہلو بہ پہلو بلکہ ان تمام کوششوں کو زیادہ معنویت وسعت اور گہرائی بخشنے میں ایک نیا تاریخی شعور اور ایک نیا

انداز تنقید ضرور مدد دے سکتا ہے اور یہ انداز تنقید وہی ہوگا جس کی بنیادیں فرد اور کسی ایک مخصوص لسانی وحدت اور ادبی روایت سے بلند ہو کر اقتصادی تبدیلیوں کی بساط پر قائم ہو گئی ہوں اور جس کی مدد سے کسی دور کے اقتصادی چیلنج اور اس کے تہذیبی ردعمل کو پہچانا جا سکتا ہو۔

مثال کے طور پر اٹھارھویں صدی اور اس سے کچھ قبل کی ادبیات کا مطالعہ کرنے والے سبھی ہندوستانی زبانوں کے طالب علم بہ یک وقت تصوف اور بھگتی کے مختلف میلانات سے دوچار ہوتے ہیں الگ الگ وہ کبھی صوفیوں کے افکار و تصورات کی تعبیر توجیہہ اور تشریح کرتے ہیں اور کبھی ان کا رشتہ اپنی زبان کی ادبی روایت سے ملاتے ہیں کبھی بھگتی اور تصوف کو اپنے فکری جھکاؤ کے مطابق اس کے وسیع تر پس منظر سے الگ کر کے اپنا رنگ روپ دے دیتے ہیں مثلاً اودھی میں سید محمد جائسی کا تصوف بھگتی کا ایک حصہ سمجھ کر پڑھا جاتا ہے اور اس کی توجیہہ پریم مارگی صوفی شاکھا کے طور پر کی جاتی ہے جبکہ جائسی کے ہم عصر اور ان کے بعد آنے والے صوفی شاعروں کے کلام کا مطالعہ اسلامی تصوف کی روایت کی روشنی میں کیا جاتا ہے دونوں صورتوں میں یہ سوال البتہ نہیں پوچھا جاتا کہ تصوف اس دور کے طبقاتی نظام کے کن سوالوں کا جواب فراہم کرتا تھا اور اس زمانے کی اقتصادی ضرورتوں سے کس حد تک اور کس طرح متعلق تھا ہونا یہ چاہیئے تھا کہ ادبی ادوار کی تقسیم اقتصادی سچائیوں کی روشنی میں طے کرنے کے بعد ان اجتماعی آوازوں کی یکسانیت اور اختلافات کو یک جا کر کے دیکھا جاتا کیا وجہ ہے کہ ایک قسم کی مذہبی رواداری کی آواز ملک کے مختلف کونوں سے اٹھتی ہے کیا سبب ہے کہ ایک دور میں یا الگ الگ ایک دور میں مذہبی کٹرپن اور ظاہرداری کے خلاف احتجاج کی لے

تیز ہو جاتی ہے اور ملتوں کے مٹ کر اجزاے ایماں بننے کی آرزو کی جانے لگتی ہے۔ اس نظام کے ماتحت مطالعہ کیا جاے تو ایک مخصوص دور میں اٹھنے والی بھگتی اور تصوف کی آوازیں خواہ وہ نام دیو کی ہو یا تکارام کی۔ گیانیشور کی ہو یا کبیر کی ایک خاص معنویت اختیار کرنے لگتی ہیں۔ یہی حال رومانی قصوں اور عشقیہ داستانوں کا بھی ہے جن کے پیچھے حسن و عشق کے مخصوص تصورات کارفرما نظر آتے ہیں ہماری ادبیات میں عشق اور تصوف ہم معنی نہ بھی ہوں تلازمات ضرور ہیں اور دونوں وسیع اور غیر متعین حد تک مختلف مفاہیم میں استعمال ہوتے ہیں یہ بے جا نہ ہوگا اگر انھیں عام اصطلاح قرار دیا جاے جن کے پردے میں ہر قسم کے تصورات اور اقدار کا بسیرا ہے لیکن تجزیے کی نظر سے دیکھا جاے تو ہر دور میں ان تصورات کی نئی تعبیریں اور توجیہیں نظر آئیں گی۔ یہ اپنے زمانے کے رنگ و آہنگ کا ساتھ دیتے آئے ہیں ضرورت ہے تو اس بات کی کہ ان سبھی تصورات کو یک جا کر کے دیکھا جاے خواہ وہ کسی زبان کی ادبیات میں ابھرے ہوں۔ اسی بنا پر لو دجاے نے اپنی کتاب "گریٹ چین آف این آئی ڈیا" میں اس خیال کو نہایت پر جوش انداز میں پیش کیا ہے کہ یونی ورسٹیوں میں ادب کی تعلیم کے سلسلے میں ماہرین کی تقسیم اصناف یا زبان کی بنیاد پر ہونے کے بجاے صدیوں یا تاریخی ادوار کی جانی چاہیے کیونکہ ایک دور یا ایک صدی کے رہنے والے انسانوں کے درمیان جذباتی فکری اور تہذیبی ہم آہنگی ایک ہی ملک کے رہنے والے اور ایک ہی زبان بولنے والے مگر دو مختلف صدیوں میں رہنے والے انسانوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہوتی ہے اور ان کی تفہیم اس دور کی تہذیب سے شناسائی رکھنے والے ماہر کے لیے زیادہ آسان ہے۔ جب کہ اس زبان کی مجموعی ادبیات کا ماہر ان تہذیبی خصائص اور اقدار سے سرسری گزر سکتا ہے۔

جس طرح اٹھارہویں صدی اور اس سے کچھ قبل تصوف اور عشق و عاشقی کے پیرائے میں روح عصر نے اپنے سامنے کے سوالوں کا جواب ڈھونڈھا اور کبھی ان باتوں کو دیو مالائی اور اساطیری نقابوں میں پیش کیا کبھی اخلاق اور مذہب ۔ زندی اور قلندری کے علامتوں میں ڈھالا اسی طرح انیسویں صدی کے شروع میں فورٹ ولیم کالج کلکتہ اور فورٹ سینٹ جارج مدراس کے زیر اثر جو مغربی اثرات ابھرے انھوں نے بھی اسی قسم کے ملتے جلتے اثرات مرتب کیے کلکتہ کا ہندو کالج اور مدرسہ دونوں ایک خاص قسم کی تہذیبی تقسیم کی نمائندگی کرتے تھے جنھوں نے آگے بڑھ کر دلی کالج اور علیگڈھ کے ایم اے او کالج اور دوسری طرف بنارس ہندو یونیورسٹی اور ہندو کالج کی پوری تعلیمی تحریک کو جنم دیا پھر انہی اثرات کو ہم رکاب لے کر ہماری تعلیم و تہذیب قوم کے لفظ سے آشنا ہوئی اور اسے مذہبی اصلاح کی تحریک سے وابستہ کر کے نئے مسائل سے دوچار ہوئی سرسید کی اصلاحی تحریک کو سمجھا جا سکتا ہے تو انیسویں صدی کی ان تحریکوں کے پس منظر ہی میں سمجھا جا سکتا ہے جن کے سلسلے راجہ رام موہن رائے کی برہمو سماج میں گجرات میں رانا ڈے کے ہاں اور اتر پردیش میں بھارتیندو ہریش چندر کے ہاں نظر آتے ہیں۔ پھر اسی تحریک اصلاح نے ادب پیدا کیا نئی آگہی سے بھرپور ادب جس میں ماضی کی تجدید کے ترانے بھی تھے اور نئے رویے بھی۔ جس میں توانائی بھی تھی اور کمزوریاں بھی لیکن یہ توانائیاں اور کمزوریاں بھی بہت کچھ مشترک تھیں یہاں قومی خود اعتمادی اور افتخار کا جذبہ ابھرا تو مذہبی تجدید کے ساتھ ابھرا قومیت کا تصور جاگا تو ہندو اور مسلمان جات برادری ۔ علاقہ اور فرقہ کی وفاداریوں کے ساتھ جاگا اور اسی لیے اگر ایک فرقے کے لیے یہ یا ان میں سے بعض تصورات غلط تھے تو دوسروں کے لیے بھی غلط تھے

اگر ایک کے لیے صحیح تھے تو دوسروں کے لیے اسی قدر تاریخی تقاضوں کا نتیجہ تھے۔ یہ ممکن نہیں کہ یہی رجحان ایک جگہ علیحدگی پسندی کہلائے اور فرقہ پرستی کا نام پائے اور دوسری جگہ قوم پرستی اور وطن دوستی قرار دیا جائے۔

انیسویں صدی میں جب برطانوی تسلط نے ہندوستان کی طنابیں کھینچ دیں اور اپنی انتظامی مصلحتوں کے پیش نظر چھاپے خانے، ریل گاڑی اور سیاسی اداروں کا چلن شروع ہوا تو وحدت کا یہ احساس اور زیادہ مضبوط ہوا اور ادبی ردعمل اور فکر و احساس کی ہم آہنگی اور نمایاں ہوئی بیسویں صدی کے شروع میں اقبال کی آواز کی شناخت اس آہنگ سے ہونی چاہیئے جو ہندوستان کی عزت نفس کی تلاش ماضی کے مختلف کھنڈروں میں کر رہا تھا ایسے فوق البشر کی تلاش کر رہا تھا جس سے قوموں کی تقدیر بدل جاتی ہیں اور جس کا عمل خدا کے عمل کی طرح فاتح کائنات ہوتا ہے روحانیت کے پیرائے میں مادیت کی فتح کی یہی کوشش جو مختلف طریقوں سے اس زمانے کی سبھی زبانوں کی ادبیات میں بکھری ہوئی ہیں اقبال کے ہاں ایک نیا روپ پاتی ہیں آربندو گھوش کے ہاں دوسرے رنگ میں جلوہ فرما ہیں اور ٹیگور کے ہاں کسی اور پیرائے میں ابھری ہیں۔ پریم چند کا سورداس اور گاندھی جی کے عدم تشدد کے افکار پر پروان چڑھنے والا انسان بھی اپنے طور پر اسی شخصیت کی پرچھائیں کہا جا سکتا ہے جنے روحانیت اور عمل کو مادی زندگی پر فتح یاب ہونے کا وسیلہ بنایا ہے "تلک گیتا کو دعوت عمل کا ذریعہ بنا رہے تھے اور اقبال اور محمد علی۔ ابو الکلام اور عبید اللہ سندھی قرآن کو۔

اسی طرح کے مشترک سانچے اور مماثل خصوصیات بیسویں صدی کے ادبی مطالعے سے ابھر سکتی ہیں۔ انیسویں صدی یورپ میں انسانی فکر و عمل پر اعتماد کی صدی تھی لبرل ازم انسان دوستی اصلاح پسندی اور ENLIGHTENMENT روشن خیالی کی صدی تھی بیسویں صدی محنت کشوں کے لیے نئے حوصلہ اور نئے چیلنج کی صدی اور اوپری سطح کے سرمایہ داری اور سامراجی نظام کے دانش وروں کے لیے تشکیک اور استفہامیے کی صدی ٹھہری اس کا عکس بھی طرح طرح سے ہمارے ادب میں جھلکا۔ جتنا جتنا ہم اپنے عہد سے قریب آتے جاتے ہیں مختلف زبانوں کی ادبیات میں جھلکتی ہوئی ہم آہنگی اور یک رنگی زیادہ واضح ہوتی جاتی ہے ترقی پسند تحریک چلی تو سبھی زبانوں کی ادبیات میں ایک خاص حوصلہ مندی، کج کلاہی اور آگہی پیدا ہونے لگی انقلاب کی آمد آمد کی گونج سبھی ادبیات میں سنائی دینے لگی آزادی کے نغمے گونج اٹھے اور محنت کشوں کے ترانے فضا میں لہرانے لگے لیکن ترقی پسند تحریک بھی ست رنگی قوس قزح تھی اس کے اندر بھی نت نئے رنگ اور آہنگ موجود تھے ہر زبان کی ادبیات اور ہر ادب کے نمایاں ترقی پسند ادیبوں کا مزاج منفرد تھا مخدوم کا جو رنگ تھا وہ فیض کا نہ تھا جو سری سری کا آہنگ تھا وہ ولا تھول کا نہ تھا پھر بھی طبائع کے اختلاف کے باوجود فکر اور تصورات کی ایک زیریں ہم آہنگی تھی جو ان کو ملاتی تھی ترقی پسند تحریک کے بعد ۱۹۶۵-۶۰ء کے لگ بھگ جو نیا ادب ابھرا اس کے تصورات میں بھی اسی قسم کی ایک رنگی مختلف زبانوں کی باہمی تفریق کو کاٹتی اور اس سے اوپر اٹھتی ہوئی نظر آتی ہے یہ رنگا رنگ فکر اور ہیئت، اسلوب و خیال دونوں سطحوں پر کارفرما ہے مرہٹی میں بلیک پینتھر شاعری تلیگو میں دیگمبر شاعروں کی نظمیں، بنگالہ کی بھوکی پیڑھی ہندی میں اکوتا اور مکتی بودھ کی چاند کا منھ ٹیڑھا ہے، دور کی شاعری اردو میں اختر الایمان کے ہاں

انقلابی آہنگ اور علامتی انداز کا سنگم یہ سب کچھ ایک مشترک رشتے کا پتہ دیتا ہے۔

اسی طرح عصری حقیقت نے دورِ حاضر کے اسٹیج ڈراموں میں اظہار پایا ہے۔ موہن راکیش کے آدھے ادھورے، بادل سرکار کا باقی اتہاس (بنگالی)، گریش کارناد کا تغلق (تامل)، چو کا ڈرامہ محمد تغلق (تامل)، مرہٹی میں تندولکر کے متعدد ڈرامے اور خاص طور پر عدالت جاری رہے۔ یہ سب کے سب ایک خاص قسم کی مجروح انسانیت اور بٹی ہوئی پارہ پارہ شخصیت کا پتہ دیتے ہیں جس کا اظہار گجراتی شاعر اما شنکر جوشی نے ان الفاظ میں کیا تھا: "ہمارے دور کا خاص چیلنج شخصیت کے مکمل بکھراؤ کا مستقل خوف ہے۔ مشینی سماج فرد کا تقریباً استحصال کرتی ہے مجموعی انسان کے ابھرنے سے عام انسان کی امتیازی شان کھو گئی ہے ترسیل کے عوامی ذرائع ذہنی زندگی کو پارہ پارہ کیے ڈالتے ہیں۔" ظاہر ہے یہ تصویر کا محض ایک رخ ہے اس چیلنج سے پیدا ہونے والی مزاحمت ایک احتجاجی آہنگ کی چنگاریوں کو بھی جلا دے رہی ہے جس کی جھلکیاں ہر زبان کے ادب میں کبھی کبھی جگمگا اٹھتی ہے۔

غرض ادب کا مطالعہ عصری حقیقت کے وسیع تر پس منظر کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا اور یہ پس منظر اسی وقت واضح ہو سکتا ہے جب زبانوں کی تقسیم میں الجھ کر رہ جانے کے بجائے اس سے اوپر اٹھ کر اجتماعی آہنگ اور سماجی اور اقتصادی رشتوں کے چیلنج سے پیدا ہونے والے ردعمل اور فکری، جذباتی اور جمالیاتی سانچوں کو پیش نظر رکھا جائے اور ان میں عصری بصیرت کی بنتی بگڑتی پرچھائیاں دیکھی جائیں کام جوکھم کا ہے لیکن اس کے بغیر ادب کے مطالعے کو دانش عصر سے روشن اور فیض یاب نہیں کیا جا سکتا۔

اس مختصر سے مقالے میں اس قسم کے مطالعے کے خط و خال یا طریق کار واضح کرنا

ممکن نہیں البتہ اس کی ضرورت اور اہمیت کی طرف اہل نظر کی توجہ مبذول کرانا مقصود ہے اور اگر یہ مقصد حاصل ہو گیا تو یقیناً ہمارا ادب اہل نظر کی ایسی قابل قدر کاوشوں سے مالا مال ہو سکے گا جو وسیع تر اور جامع تر بصیرت سے بھرپور ہوں گی۔

چند عمدہ ناولیں

آئینے اکیلے ہیں	کرشن چندر	۷ روپے
آدھا راستہ	〃	۱۰ روپے
مشینوں کا شہر	〃	۶ روپے
دارا شکوہ	قاضی عبد الستار	۱۰ روپے
غبار شب	〃	۱۰ روپے
چار چہرے	سہیل عظیم آبادی	۱۰ روپے
بے جڑ کے پودے	〃	۵ روپے
چراغ تہہ داماں	اقبال متین	۷ روپے
تنکے کا سہارا	شکیلہ اختر	۱۰ روپے
کھلونے	مسعود مفتی	½۴ روپے
طوفان حوادث	پروین سرور	½۴ روپے
ایک محبت کی کہانی	غازی صلاح الدین	½۴ روپے
بیگانہ	البرٹ کامو / ترجمہ عبد الحئی	۶ روپے

نصرت پبلشرز

کپور مارکیٹ۔ وکٹوریہ اسٹریٹ۔ لکھنؤ۔۳ ۲۲۶۰۰۳

★

چند عمدہ افسانوی مجموعے

● دو بھیگے ہوئے لوگ	اقبال مجید	۷½ روپے
● نچا ہوا البم	اقبال متین	۷½ روپے
● خالی پٹاریوں کا مداری	〃 〃	۱۰ روپے
● پہلی آواز	رتن سنگھ	۵ روپے
● پنجرے کا آدمی	〃 〃	۱۰ روپے
● رسائی	جوگندر پال	۵½ روپے
● سب سے چھوٹا غم	عابد سہیل	۸ روپے
● مٹی کا چراغ	سلمیٰ صدیقی	۷ روپے
● دو غنڈے	مظفر حنفی	۵ روپے
● سبزۂ بیگانہ (مراٹھی کہانیاں)	نور پرکار	۷½ روپے
● فٹ نوٹ (طنز و مزاح)	یوسف ناظم	۵ روپے

نصرت پبلشرز

کپور مارکیٹ۔ وکٹوریہ اسٹریٹ۔ لکھنؤ ۲۲۶۰۰۳

★

چند علمی اور ادبی کتابیں

• جدید اردو تنقید اصول و نظریات	ڈاکٹر شارب ردولوی	۲۰ روپے
• مطالعہ دلی	〃 〃	۱۰ روپے
• افکار سودا	〃 〃	۶ روپے
• اردو ڈرامہ۔ روایت اور تجربہ	〃 عطیہ نشاط	۲۰ روپے
• انتخاب چکبست	〃 〃	۲½ روپے
• تلاش و توازن	〃 قمر رئیس	۸ روپے
• مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات	مرتب ڈاکٹر محمد حسن	۳½ روپے
• فلسفہ اور ادبی تنقید	ڈاکٹر وحید اختر	۱۷ روپے
• بنگال میں اردو زبان و ادب	〃 شانتی رنجن بھٹا چاریہ	۷ روپے
• سب رس کا تنقیدی جائزہ	احسان الحق اختر	۲½ روپے

نصرت پبلشرز

کپور مارکیٹ۔ وکٹوریہ اسٹریٹ۔ لکھنؤ ۳

چند عمدہ کتابیں

تنقید

اعتبارِ نظر — سید احتشام حسین

جدید اردو تنقید، اصول و نظریات — ڈاکٹر شارب ردولوی

مطالعۂ ولی — " " "

افکارِ سودا — " " "

فلسفہ اور ادبی تنقید — ڈاکٹر وحید اختر

کشمکش و توازن — ڈاکٹر قمر رئیس

مجاز حیات اور شاعری — منظر سلیم

سب رس کا تنقیدی مطالعہ — احتشام الاختر

ناول

آئینے اکیلے ہیں — کرشن چندر

بے جڑ کے پودے — سہیل عظیم آبادی

بیگانہ — البرٹ کامو / ترجمہ عبدالغنی

ایک محبت کی کہانی — غازی صلاح الدین

کھلونے — مسعود مفتی

طوفانِ حوادث — پروین سرور

افسانے

کل کی باتیں — رام لعل

نچا ہوا البم — اقبال متین

دو بھیگے ہوئے لوگ — اقبال مجید

پہلی آواز — رتن سنگھ

رسائی — جوگندر پال

دو غنڈے — مظفر حنفی