کو ایک نشست میں سمیٹنا ہے لہٰذا اہم مجموعی خصوصیات کا جائزہ لیں گے لیکن قبل اس کے کہ ہم ان کی مجموعی خصوصیات اور ڈرامہ نگاری کی طرف بڑھیں آیئے ہم دیکھتے ہیں کہ انہوں نے اپنے شب و روز کیسے گزارے اور ان کے فن کی مختلف جہات کیا تھیں:

سوانحی خاکہ:۔

سید امتیاز علی تاج نے ۱۳ اکتوبر ۱۹۰۰ کو دیوبند، ضلع سہارنپور کے ایک ادب دوست گھرانے میں آنکھ کھولی۔ ان کے والد سید ممتاز نے عورتوں اور بچوں کی اصلاح کے لئے "تہذیبِ نسواں" اور "پھول" کے نام سے رسائل جاری کئے۔ سید ممتاز نے "تفصیل البیان فی مقاصد القرآن" کے نام سے بے مثل تفسیر لکھی جو سات جلدوں پر محیط ہے۔ امتیاز کی والدہ محمدی بیگم بھی اسی ذوق سلیم کی مالک تھیں۔ تہذیبِ نسواں کی ترتیب و تدوین میں ذاتی طور پر دلچسپی لیتیں تھیں۔ وہ امتیاز کو سلانے کے لئے بھی ادب کا سہارہ لیتی تھیں اور مختلف کتب و رسائل سے لوریاں اور گیت وغیرہ ان کو سناتیں۔ پھر انہیں لوریوں پر مشتمل ایک کتاب بھی امتیاز کے نام سے منسوب کر کے شائع کی۔ ننھے امتیاز کی نشو و نما اسی علمی و ادبی ماحول میں ہوئی۔ ابتدائی تعلیم کے لئے کنیئرڈ اسکول میں داخل ہوئے۔ چوتھی جماعت کا امتحان پاس کرنے کے بعد سنٹر ماڈل اسکول، لاہور میں داخل ہوئے۔ اسکول کے رسالہ "راہنمائے تعلیم" میں مضمون نگاری کا سلسلہ اسی مدرسے سے شروع کیا جو ان کے تخلیقی ذوق کی بنیاد بنا۔

۱۹۱۵ میں میٹرک کرنے کے بعد گورنمنٹ کالج، لاہور میں داخلہ لیا، سائنس کی طرف فطری میلان نہ ہونے کے باعث فیل ہو گئے اور بعد میں انٹرمیڈیٹ کا امتحان آرٹس کے مضامین کے ساتھ پاس کیا۔ ۱۹۱۸ میں رسالہ "کہکشاں" جاری کیا۔ اس کی مجلس ادارت میں عبد المجید سالک ان کے ساتھ تھے۔ دیگر لکھنے والوں میں راشد الخیری، سر عبد القادر، پطرس، شرر، قاضی عبد الغفار اور نیاز فتح پوری شامل تھے۔ یہ رسالہ جلد ہی مقبول ہو گیا۔ پھر عبد المجید "زمیندار" اخبار سے منسلک ہو گئے اور امتیاز بھی اس طرف توجہ نہ دے پائے اور رسالہ بند ہو گیا۔ انہی دنوں انہوں نے اپنا شاہکار ڈرامہ "انار کلی" تحریر کیا۔ بی۔ اے کرنے کے بعد تاج نے والد کے ادارہ لاشاعت کی تمام تر ذمہ داری سنبھالی اور "تہذیبِ نسواں" اور "پھول" کی ادارت بھی کی۔ "پھول" کی ادارت کے دوران "چچا چھکن" کے نام سے مزاحیہ کردار تخلیق کیا اور مضامین لکھے ۱۹۳۴ میں معروف ادیب خاتون حجاب سے شادی ہوئی۔ امتیاز کی تمام زندگی کتب و رسائل کے بیچ گزری۔ پنچولی آرٹ کمپنی کے لئے کامیاب فلم "خاندان" لکھی۔ اس کے علاوہ زمیندار، شہر سے دور، پت جھڑ، پگڈنڈی، جھمکے، چن وے، گلنار، انتظار اور زہر عشق وغیرہ ان کی کامیاب فلمیں ہیں۔ ریڈیو کے لئے بے شمار ڈرامے لکھے۔ اہم ڈراموں 8 میں قرطبہ کا قاضی، کمرہ نمبر ۵، اور خوشی شامل ہیں۔ مجلس ترقیٔ ادب کی نظامت کے دوران قریباً دو سو کتب شائع کیں۔ حکومت پاکستان نے ان کی علمی و ادبی خدمات کے اعتراف میں انہیں ستارۂ امتیاز اور صدارتی ایوارڈ سے نوازا۔ ۱۹ اپریل ۱۹۷۰ کی شب دو نقاب پوشوں نے ان پر حملہ کیا، جس سے جانبر نہ ہو پائے اور داعی اجل کو لبیک کہا۔

امتیاز کی ڈرامہ نگاری:۔

امتیاز کی پیشہ ورانہ اور ادبی زندگی تغیرات سے بھرپور ہے۔ صحافتی زندگی کا آغاز رسالہ "کہکشاں" سے ہوا اور پھر سلسلۂ تحریر بچوں کے ادب سے ہوتا ہوا فلم اور ڈرامہ نگاری تک پھیل گیا۔ آخری چند برسوں میں مجلس ترقی ادب کی نظامت کرتے ہوئے قدیم ڈراموں کے متن ترتیب و تدوین کے بعد شائع کئے۔ یوں بطور مدون بھی اپنی پہچان بنائی۔ تاہم امتیاز علی تاج کا اصل امتیاز ڈرامہ نگاری ہے۔ ان کے معروف ڈراموں میں انار کلی، قرطبہ کا قاضی، کمرہ نمبر ۵، خوشی، بیگم کی بلی اور شاملِ نصاب ڈرامہ نئے سال کے تحفے وغیرہ شامل ہیں۔ ان کے ڈرامے کی فنی خصوصیت کردار نگاری، مؤثر مکالمہ نگاری، تخیل کی بلندی، خطیبانہ انداز، تخلیقی تراجم اور فنی ارتقا پذیری ہیں۔ تاج جدید اردو ڈرامہ کے اسکول کے بانی ہیں۔

وہ ایک مؤثر ڈرامہ نگار تھے بلکہ انھوں نے صحافتی خدمات بھی سر انجام دیں۔ انہوں نے بچوں کے لئے بھی بہت کچھ لکھا۔ انھوں نے فلم نگاری

بھی کی۔ وہ مختلف النوع جہات میں کام کرتے ہمیں نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انہیں ایک ہمہ جہت شخصیت کہا جاسکتا ہے۔ ایک ایسی شخصیت جو مختلف پیمانوں پر مختلف انداز میں کام کر سکتی تھی۔ پھر ان کا ایک بہت بڑا کارنامہ جو انہوں نے قدیم ڈراموں کی تدوین کر کے سر انجام دیا، وہ بھی نا قابلِ فراموش ہے یعنی انیسوی صدی کے وہ ڈرامے جو شاید کبھی لوگوں کو یاد بھی نہ رہتے یا تاریخ کی گرد کچھ ان پن پر ایسی جم جاتی کہ ہم رفتہ رفتہ بھول جاتے یا فراموش کر جاتے کہ ہمارے ڈرامے کی تاریخ کیا ہے؟ اور ڈرامے کے ابتدائی نقوش کس طرح نمودار ہوئے تھے؟

ڈرامے نے وقت کے ساتھ ساتھ کس طرح مختلف مدارج طے کئے تھے؟ شاید ہمارے لئے ان سب باتوں کو یاد رکھنا بھی ممکن نہ رہتا لیکن یہ امتیاز علی تاج کا خاصا تھا کہ انہیں جب قدرت نے موقع دیا تو انہوں نے باقاعدہ طور پر مختلف قدیم ڈراموں کی تدوین کی اور اور انہیں شائع کر کے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے محفوظ کر دیا۔ اگر ہم ان کی اپنی ڈرامہ نگاری کی بات کریں تو انہوں نے طویل ڈراماز بھی لکھے، یک بابی ڈراماز بھی لکھے، جن کی مجموعی خصوصیات کا جائزہ ہم اس لیکچر میں لینے کی کوشش کریں گے اور کوشش کریں گے کہ ایک تاثر قائم کیا جاسکے کہ مجموعی طور پر امتیاز علی تاج کے ڈرامے کن خصوصیات اور کن اوصاف کے حامل تھے؟ سب سے پہلے ہم بات کریں گیحقیقت پسندی کی۔

امتیاز علی تاج کے ڈراموں کا سب سے بڑا وصف اور سب سے پہلی خصوصیت، ان کے ہاں پائی جانے والی حقیقت پسندی ہے۔ بیسوی صدی تک حقیقت پسندی کوئی امتیازی خصوصیت نہیں رہی تھی ہم دیکھتے ہیں کہ جب ہم نے ناول نگاری کی بات کی تو ڈپٹی نزیر احمد کے ہاں حقیقت پسندی کا تذکرہ ہوا۔ ہم نے جب افسانہ نویسی کی بات کی تو پریم چند کے ہاں افسانہ نگاری کے تذکرے کئے لیکن ڈرامے کے حوالے سے ہم اسے ایک امتیازی خصوصیت کے طور پر اس لئے لیتے ہیں کہ ان سے قبل آغا حشر کاشمیری تک بھی ڈرامے میں قدرے دیومالائیت پائی جاتی تھی۔

خاص طور پر اگر ہم اندرسبھائی دور کی بات کریں یا پارسی تھیٹر کی بات کریں تو ان میں مافوق الفطرت عناصر پائے جاتے تھے ان میں غیر حقیقی عناصر پائے جاتے تھے یا اگر ہم حقیقت کی بات کی بات بھی کر لیں تو حقیقت کافی محدود ہو گئی تھی یعنی ڈرامہ بادشاہوں کے قصوں تک محدود تھا ،ڈرامہ امرائے وقت کے قصوں تک محدود تھا۔ اس میں وسیع معاشرے کی تصویر ہمیں نظر بہت کم ہی آتی تھی۔ آغا حشر کاشمیری نے اس بات کا آغاز تو کر دیا تھا لیکن چونکہ وہ ایک بلند آہنگ آدمی تھے، کیونکہ ان کے نزدیک جذبات کی بڑی اہمیت تھی لہٰذا ان کے ہاں بھی معاشرے کے زیریں طبقے کی تصویریں خاص طور پر ہمیں بہت کم دیکھنے کو ملتی تھیں۔

جبکہ امتیاز علی تاج نے مختلف موضوعات پر قلم اٹھایا۔ انہوں نے مزدوروں کے متعلق بھی بات کی، کسانوں کے متعلق بھی بات کی، ان کے ہاں درس و تدریس سے متعلق قصے بھی ہمیں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ پھر سیاست بھی ان کے قلم سے نہیں بچ پاتی، پھر معاشرتی رویے، وہ رویے جو ہمارے معاشرے میں مختلف نصائص کا باعث بنتے ہیں، مختلف خرابیوں کا باعث بنتے ہیں، ان پر تنقید بھی ہمیں ان کے ہاں ملتی ہے اور ہر قصہ ایک حقیقت پسندی کے ساتھ ہمارے سامنے آتا ہے کہ ہم محسوس کر لیتے ہیں کہ واقعی یہی وہ واقعات ہیں، یہی وہ رجحانات ہیں اور یہی وہ رویے ہیں جو ہمیں اپنے گردونواع میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر ڈرامہ "ورجینا" میں وہ دکھاتے ہیں کہ بیٹے کی زندگی پر اس کی ناموس کو اہمیت دی جاتی ہے یا" قرطبہ کا قاضی "میں وہ یہ دکھاتے ہیں کہ انصاف پسند حکمران بسا اوقات اپنے بیٹوں کو بھی تختۂ دار پر جھولنے پر مجبور کر دیتے تھے کہ ان کے نزدیک انصاف ناقابلِ فرموش تھا خواہ وہ کسی دوسرے کے لئے ہو یا اپنے خون کے لئے۔ سو امتیاز علی تاج کے ہاں ہمیں حقیقت پسندی ملتی ہے اور حقیقت پسندی کچھ ایسی ترش اور تلخ صورت میں بھی ہمارے سامنے آتی ہے کہ بسا اوقات واقعی ہم یقین نہیں کر پاتے لیکن کیونکہ معاشرے میں ایسا ہوتا ہے لہٰذا امتیاز علی تاج حقیقت کی تصویر ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ امتیاز علی تاج کے ڈرامہ نگاری کی دوسری اہم خصوصیت ان کی کردار نگاری ہے۔ کردار نگاری کیا ہوتی ہے؟ اس پر ہم نے ناول اور افسانے کے باب میں بھی بات کی تھی اور ڈرامے کے باب

میں ڈرامے کے ابتدائی لیکچر میں ہم نے اس کا تذکرہ کیا تھا اور ہم نے کہا تھا کہ کردار نگاری مؤثر اسی صورت میں ہوتی ہے جن ایک تو ڈرامہ نگار ہمارے سامنے ہر طرح کے کردار لے کر آئے اور دوسرا اس کے کردار حقیقت سے عین مطابق ہوں، حقیقت سے مطابقت رکھتے ہوں۔ اب جب کوئی ڈرامہ نگار یہ کہتا ہے کہ وہ حقیقت پسند تھا، جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اس کے ہاں حقیقت پسندی اس کا خاصا تھی تو یقینی طور پر اس کے کردار بھی بعین حقیقت ہوتے تھے۔ اب ایسے میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پھر ہم الگ سے حقیقت پسندی کے ساتھ ساتھ کردار نگاری کا الگ سے تذکرہ کیوں کرتے ہیں؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ دیکھئے مثال کے طور پر فرض کر لیجئے استاد کا ایک کردار ہے۔ تو استاد کا کردار یقینی طور پر حقیقی ہے، حقیقت کے قریب ہو گا لیکن کردار نگاری میں جب ہم الگ سے تذکرہ کریں گے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ کردار کو اس کی عین صورتحال، اس کی اصلی کیفیات اور اس کے اصل احساسات و جذبات کے ساتھ دکھایا جائے یعنی اگر کوئی استاد ہے تو واقعی اس کی زبان اس کی حرکات و سکنات، اس کا اٹھنا بیٹھنا، اس کی نشستوں پر دراصل مرتبۂ تدریس یا مرتبۂ مدرس کے عین مطابق ہو۔

اگر کوئی شخص زیریں طبقے سے تعلق رکھتا ہے تو اس کی حرکات و سکنات، سوچنے کا انداز یقینی طور پر کسی پڑھے لکھے شخص سے مختلف ہو گا۔ اگر وہ ناخواندہ ہے تو ظاہر ہے کہ اس کا سوچنے کا انداز، اس میں توہم پرستی بھی پائی جا سکتی ہے، قدیم روایات کی پاسداری بھی پائی جا سکتی ہے، وہ کچھ ایسے رجحانات کا متحمل بھی ہو سکتا ہے جو شاید آج کے معاشرے میں قابلِ قبول نہ ہو۔ سو اس کردار کو بعین اس کی سوچ، اس کی کیفیات اور اس کے جذبات کے مطابق ہونا چاہئے۔ جو ہم امتیاز علی تاج کے ہاں بخوبی دیکھ سکتے ہیں کہ اگر وہ کسی ہندی کردار کو پیش کر رہے ہیں تو اس کے ہاں ہمیں باقاعدہ طور پر ہندی الفاظ بھی ملیں گے اس کے سوچنے کا انداز بھی ویسا ہو گا اس کے رجحان بھی ویسے ہوں گے اگر وہ کسی مسلمان معلم یا قاضی کا تذکرہ کرتے ہیں تو اس کا سوچنے کا انداز، اس کے کردار کے تمام تر نقوش، اس کے عین مطابق ہوں گے۔

سو امتیاز علی تاج نے ڈرامہ نگاروں کو کرداروں کے نقوش واضح کرنے کا فن سکھایا۔ ان کی ڈرامہ نگاری کی تیسری خصوصیت فارس ہے۔ فارس انگریزی کی ایک ٹرم ہے جس کا مطلب مزاح یعنی وہ مزاح جس میں ہم تفنن طبع کی بات کرتے ہیں وہ ڈرامہ جو لطف اندوزی کے لئے لکھا جاتا ہے جس میں ہنسی مذاق ہوتا ہے جس میں مزاح کے عناصر پائے جاتے ہیں وہ فارس کی ذیل میں آتا ہے۔ اس سلسلے میں امتیاز علی تاج کے ڈرامے "آرام و سکون" کا مسکین میاں جو ہر وقت عاجز اور منکسر المزاج ہو کر اپنی بیوی کے سامنے آتا ہے یا اسی طرح سے آپ جانتے ہیں "گونگی جورو" کا شوہر جو ہمارے سامنے ہمیشہ لاچار اور بے بس آدمی کی صورت میں ہی آتا ہے یا "بیگم کی بلی" میں شوہر کی جو صورتحال ہمارے سامنے آتی ہے اسی طرح سے "سازش" میں تو دونوں میں بیوی کی صورتحال جو ہمارے سامنے آتی ہے وہ دراصل لطف اندوزی کے لئے ہے ان کا بنیادی طور پر اس کا کوئی بہت زیادہ مقصد نہیں ہے لیکن وہ صرف مزاح پیدا کرنے کے لئے، لطف اندوزی کے لئے پیش کئے جاتے ہیں۔

ایک وقت تھا جب ڈرامہ لکھا جاتا تھا تفریح طبع کے لئے تو تب اس میں گیتوں کا سہارہ لیا جاتا تھا۔ اس میں غزلیں شامل کی جاتی تھیں۔ اس میں رقص ہوتے تھے۔ امتیاز علی تاج کے ڈراموں میں جن کا خاص طور پر میں نے تذکرہ کیا ان میں ہمیں کوئی گیت یا کوئی غزل یا نغمہ یا کوئی رقص نہیں ملتا۔ اس میں وجہ کیا ہے؟ وجہ یہ ہے کہ پہلے تفریح طبع کو ہم عیش و عشرت کے یوں کہہ لیجئے کہ مماثل تصور کرتے تھے' مترادف تصور کرتے تھے کیونکہ اگر ہم تفریح طبع کی بات کر رہے ہیں تو اس میں عیش و نشاط کا پہلو ہونا چاہئے لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ مصنفین پر یہ بات واضح ہو گئی تھی کہ تفریح طبع صرف عیش و نشاط کے ذریعے نہیں ہو سکتی بلکہ اس میں مزاح، ظرافت اور شوخی یا ہلکے پھلکے انداز میں کوئی کہانی تخلیق کر کے کوئی کردار تشکیل کر کے بھی ہم دراصل تفریح طبع کا کام لے سکتے ہیں۔

سو امتیاز علی تاج نے مزاحیہ ڈرامے لکھے ظریفانہ ڈرامے لکھے اور جن ڈراموں کا میں نے تذکرہ کیا ان کے علاوہ وہ ڈرامے جن میں ہم سنجیدگی

دیکھتے ہیں جن میں کسی خاص موضوع پر بحث کی گئی ہے جس میں کسی خاص معاشرتی رویے پر تنقید کی جانی مقصود ہے ان میں بھی ہمیں ایسے کردار بسااوقات مل جاتے ہیں یا کسی کردار کا کوئی خاص مکالمہ ہمیں ایسا مل جاتا ہے جو ماحول کی رنجیدگی اور سنجیدگی کو توڑتا ہے اور قاری یا دیکھنے والے میں ناظر میں دلچسپی کے عناصر پیدا ہوتے ہیں۔

امتیاز علی تاج کے ڈراموں کی تیسری خصوصیت ان کے ڈراموں کا عنوان ہے۔ عنوان کسی بھی چیز کو دینا ایک بہت مشکل بات ہوتی ہے۔ یعنی آپ جانتے ہیں کہ ایک طویل کہانی ایک بندے نے تشکیل کی یا ایک طویل مضمون لکھا۔ اب اس کا عنوان کیسا ہونا چاہیئے؟ اس حوالے سے عموماً ایک رائے یہ پائی جاتی ہے اور جو شاید درست بھی ہے کہ مضمون یا ڈرامے یا افسانے یا کسی بھی تخلیق کا عنوان دراصل ایسا ہونا چاہیئے جس سے ہمیں اس کی کہانی یا اس کے موضوع کے متعلق آشنائی ہو جائے۔ ہم یہ جان لیں کہ دراصل اس میں کس نوعیت کی بات ہوگی یا یہ ڈرامہ اگر ہے تو یہ کس نوع کا ہوگا اگر یہ کوئی مضمون یا ناول یا افسانہ ہے تو اس میں کس نوعیت کی باتیں کی گئیں ہوں گی لیکن امتیاز علی تاج کے ہاں ہمیں یہ صورت نہیں ملتی۔ مثال کے طور پر ان کا ایک ڈرامہ ہے "شیخ برادران"۔ اب اس سے تاثر یہ پڑتا ہے کہ شاید یہ بھائیوں کی کہانی ہوگی یا تجارت سے متعلق کوئی کہانی ہوگی یا عموماً ہم یہ تصور کرتے ہیں شیخ تجارت یا پیشہ ورانہ طور پر کاروباری نوعیت کے ہوتے ہیں تو اس میں ایسا کوئی تذکرہ ہوگا لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ ڈرامہ بیویوں کے ظلم و ستم یا ان شوہروں کے متعلق لکھا گیا ہے جو بیویوں سے یوں کہہ لیجئے کہ قدرے دبے دبے سے رہتے ہیں۔ لیکن عنوان اس کی طرف بالکل اشارہ نہیں کرتا۔

بالکل ایسا ہی "سازش" میں بھی ہے یہ ڈرامہ بھی دراصل خانگی زندگی کے متعلق لکھا گیا ہے لیکن دیکھئے کہ سازش نام سے ہمیں یہ تاثر پڑھتا ہے کہ شاید یہ کوئی سنجیدہ نوعیت کی سازش ہے یوں کہہ لیجئے کہ بغاوت یا انقلاب کے حوالے سے لکھا گیا ہوگا لیکن ڈرامہ بالکل خانگی نوعیت کا ہے۔ اسی طرح سے ان کا ایک ڈرامہ ہے "تلی پھٹ گئی"۔ اب اگر آپ سچ پوچھئے تو یہ نام اخلاقی اعتبار سے قدرے صوتی اعتبار سے درست نہیں لگتا یا مناسب نہیں لگتا کیونکہ اس ڈرامے کا تعلق اس ڈرامے کا عنوان کا تعلق کہانی سے محض اتنا ہی ہے کہ ایک شخص اپنے ملازم کو قتل کر دیتا ہے اور ڈاکٹر کیونکہ اس شخص سے پیسے لے لیتا ہے، رشوت لے لیتا ہے یا اس کے دباؤ میں آجاتا ہے اور وہ یہ لکھ دیتا ہے کہ اس کی موت دراصل غیر طبعی نہیں، غیر فطری نہیں بلکہ تلی پھٹنے سے ہوئی ہے۔ حالانکہ اس ڈرامے کا نام یقیناً کچھ اور بھی رکھا جاسکتا تھا جو شاید ڈرامے کی کہانی کو بھی بیان کر دیتا لیکن انہوں نے ایک بالکل odd نام چنا۔

اب اس بات کو ہم ان کی خوبی بھی کہہ سکتے ہیں ان کی خامی بھی۔ یعنی خوبی اس اعتبار سے کہ ڈرامہ جب آپ دیکھتے ہیں، عنوان جب اس کا دیکھتے ہیں تو آپ پر تاثر کچھ اور ابھرتا ہے اور جب آپ اس کی کہانی سے آشنا ہوتے ہیں تو آپ کے تاثرات بدل جاتے ہیں۔ سوچو نکا دینے کا ایک عنصر اس میں پایا جاتا ہے لہٰذا یہ خوبی ہو سکتی ہے۔ لیکن خامی اس طرح سے ہے کہ بہرحال ہمیں کسی کے نروز کو یا اعصاب کو آزمانہ نہیں چاہیئے کیونکہ جو کچھ ہم اسے دکھانا چاہتے ہیں اگر ہمارا عنوان اس سے مطابقت رکھتا ہو تو شاید ہر ناظر یا قاری صرف اسی چیز کو پڑھے گا جسے وہ پڑھنا چاہتا ہے لیکن ایسے میں اس کا سابقہ بہت سی ایسی تحریروں یا بہت سی ایسے ڈراموں سے بھی پڑ جائے گا جو شاید وہ بعد ازاں پہلے منظر یا دوسرے منظر کے بعد اپنا ارادہ بدل دے کہ شاید اس کی یہ خواہش نہ ہو جو آپ اسے دکھا رہے ہیں۔

سو امتیاز علی تاج کے ڈراموں کے عنوانات مروجہ روایات سے قدرے مختلف تھے۔ امتیاز علی تاج کے ڈراموں کی ایک اور خوبی، ایک منظر کا ہونا ہے یعنی خاص طور پر یک بابی ڈرامے تو بسااوقات پورے کا پورا ڈرامہ ایک ہی منظر میں ختم ہو جاتا تھا یعنی ایک منظر شروع ہوا ایک سیٹنگ ہوئی مکالمات کا آغاز ہوا ڈرامے کی کہانی انہی مکالمات کے ذریعے آگے بڑھی اور خود بخود انہی پر ختم ہو گئی۔ نہ کوئی سیٹنگ تبدیل ہوئی، نہ کوئی کسی

منظر کو بدلنے کی ضرورت پڑی، نہ ہی تیسرا چوتھا یا وہ کردار جو شروع سے ڈرامے میں متعارف نہیں ہوئے تھے بعد ازاں کوئی نیا کردار نہیں آیا ایک سین سیٹنگ، ایک ماحول اور مکالمات کے ذریعے کہانی کچھ اس قدر تیز رفتاری سے آگے بڑھی کہ ڈرامہ میں ایک ہی منظر نے کام تمام کر دیا
۔

یہ دراصل امتیاز علی تاج کی وہ خوبی ہے جو خاص طور پر سٹیج کئے جانے کے حوالے سے بہت مناسب تھی۔ یعنی جیسا کہ ہم نے پہلے لیکچر سے تذکرہ کیا تھا کہ ہم افورٹ نہیں کر سکتے سٹیج پر زیادہ منظر کا دکھایا جانا۔ لہٰذا سٹیج کے لئے لکھنے والے ڈرامہ نگار کو یہ ذہن میں رکھنا چاہئے کہ اس کے ڈراموں میں زیادہ منظر نہ ہوں اور امتیاز علی تاج نے سٹیج کے ڈرامہ رائٹر ز کو دراصل اپنے ڈراموں کے ذریعے یہ فن سکھایا کہ آپ ایک منظر میں ،ایک situation میں پوری کی پوری کہانی کس طرح بیان کر سکتے ہیں۔ آپ دیکھئے کہ ان کے ڈرامے بسا اوقات اس طرح شروع ہوتے تھے ،ان کا پہلا مکالمہ کچھ ایسا ہوتا تھا کہ لگتا یوں تھا کہ ڈرامہ کہیں پہلے سے شروع ہوا ہوا ہے اور ناظر نے بعد ازاں دیکھنا اسے شروع کیا ہے۔ مثال کے طور پر ''بیگم کی بلی'' میں پہلا ڈائیلاگ کیا ہے؟ امیدوار ظاہر ہوتا ہے اور اسے کہا جاتا ہے:۔'' میاں یہ ہے وہ بلی''۔
اسی طرح عمل کے لئے لازمی ہے کہ آپ دیکھئے کہ پہلا کریٹر کیا کہتا ہے؟'' اداکار: ہوں! ڈرامہ لکھ مارا تم نے!''۔ اس کے علاوہ ایک تجربہ جو ان کا ڈرامہ تھا اس میں بھی ہمارے سامنے کچھ ایسا ہی ہوتا ہے وہ کردار کہتا ہے کہ: ''یہاں ڈراپ کرنا ہے اور جنابِ من، پہلا ایکٹ ختم ہو جاتا ہے۔'' آپ دیکھئے کہ ڈرامے کا آغاز انتہا برجستہ انداز میں، بے ساختہ انداز میں ہوتا ہے۔ کیونکہ ڈرامہ نویس مناظر کے یوں کہہ لیجئے کہ الجھاؤ میں نہیں پڑنا چاہتا۔ وہ صرف ایک منظر سے کہانی شروع کرتا ہے۔ یہ تینوں ڈرامے جن کا ہم نے تذکرہ کیا۔ ان میں بہت زیادہ مناظر نہیں پائے جاتے یعنی عمل کے لئے لازمی اور ایک تجربہ تو وہ ڈرامے ہیں جن میں تقریباً پورا کا پورا ایک ہی منظر ہے پورے ڈرامے میں اور اسی میں کہانی ختم ہو جاتی ہے
۔

سو یک بابی ڈرامے کی جو ایک بہت بڑی خوبی ہونی چاہیئے کہ اس میں زیادہ مناظر نہ ہوں۔ وہ امتیاز علی تاج کے ڈراموں میں خاص طور پر ہمیں ملتی ہے۔ اور ہم بہت سے ایسے ڈرامے دیکھتے ہیں جن میں وہ پوری کی پوری بات ایک ہی منظر میں سمیٹ ڈالتے ہیں امتیاز علی تاج کے ڈراموں کی اگلی خصوصیت ہے ''منطقیت''، ''منطقی ربط''۔ منطقی ربط سے مراد یہ ہے کہ ان کے پلاٹ انتہائی مضبوط ہوتے تھے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے ہاں کئی مرتبہ ایسا ہوتا ہے کہ کہانی عین اسی حالت پر آکر ختم ہوتی ہے، جہاں سے کہانی شروع ہوئی تھی۔ ایسیپلاٹ کو ہم دائروی پلاٹ کہتے ہیں یعنی کہانی ایک مدار میں گومتی ہے، ایک دائرے میں گھومتی ہے اور جہاں سے شروع ہوتی ہے وہیں پہ گھوم کے آکے ختم ہو جاتی ہے۔
سو امتیاز علی تاج پلاٹ کی بنت میں دراصل بڑی مہارت رکھتے تھے یہی وجہ ہے کہ انہیں اس بات پر قدرت تھی کہ وہ ایک کہانی کو ایک خاص نقطے سے شروع کریں، اس میں پھیلاؤ آئے، اس میں دراصل ایک دلچسپی کا عنصر پیدا ہو، اس میں قاری کے لئے کشمکش یا ناظر کے لئے کشمکش موجود ہو اور پھر خود بخود کہانی اسی نقطے پر آن کے کھڑی ہو جائے جہاں سے شروع ہوئی تھی۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں منطقیت بھی قائم رہتی ہے، ربط بھی قائم رہتا ہے اور دلچسپی بھی اچھی خاصی پیدا ہوتی ہے۔ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ کہانی مختلف مدارج طے کرتی ہوئی، مختلف مراحل سے گزرتی ہوئی، مختلف موڑ آتے ہیں اس کے درمیان، اور خود بخود کہانی وہیں پر ختم ہو جاتی ہے جس سے چونکا دینے کا ایک عنصر پیدا ہوتا ہے جو دراصل ڈرامے کی ایک بہت بڑی خوبی ہے کہ ڈرامہ جس کے ڈائیلاگ کا ابھی ہم نے حوالہ بھی دیا تھا۔
اس میں بھی کچھ ایسی صورت ہے کہ مصنف دراصل ایک کریکٹر سے ایک رول کروانا چاہ رہا ہے۔ اسے بتاتا ہے کہ تمہیں اس کریکٹر میں رونا دھونا ہے۔ وہ ایکٹر یہ کہتا ہے کہ بھئی میں اس میں بہت زیادہ رونا دھونا نہیں ڈال سکتا کیونکہ ایک تو یہ میری فطرت کے خلاف ہے۔۔ مصنف کہتا

ہے کہ بھئی بات یہ ہے کہ ہم شرط لگا کر دیکھ لیتے ہیں کی واقعتاً فطری صورتحال میں بھی ایسا ہی ہوتا ہے۔ پھر وہ مصنف سے ویسی ہی صورتحال اپنے ایک اور رشتہ دار کے ذریعے پیدا کر کے دکھاتا ہے اور ڈرامے کا آخری حصہ جب ہمارے سامنے آتا ہے تو ہم دیکھتے ہیں کہ واقعی وہی صورتحال جس کا تقاضا مصنف نے ڈرامے کے آغاز میں ایکٹر سے کیا تھا وہی صورتحال فطری طور پر وہاں پر وقوع پذیر ہو جاتی ہے اور ڈرامہ عین اسی صورتحال میں کہ وحید اپنے سینے پر ہاتھ رکھ کہ صوفے پر گر جاتا ہے یہیں سے ڈرامے کا آغاز ہوتا ہے اور یہیں ڈرامہ اختتام پر پہنچ جاتا ہے اور ڈرامہ نگار وہ ثابت کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے کہ جو حالات اس نے ڈرامے میں پیدا کی ہے وہ دراصل فطری نوعیت کے ہے یوں یہ کہانی مدار میں چلتی ہے، گھومتی ہے اور اسی نقطے پر آکر ختم ہو جاتی ہے جہاں سے گویا شروع ہوئی تھی۔

امتیاز کے ڈرامے کی اگلی خصوصیت ان کی ڈرامہ نگاری کا اگلا وصف ہے ان کی مؤثر نوعیت کی مکالمہ نگاری۔ ہم نے جب ڈرامے کی صنف پر اپنی گفتگو کا آغاز کیا تھا تو کہا تھا کہ افسانے اور ناول کے مقابلے میں ڈرامے میں مکالمہ نگاری انتہائی نازک اور ضروری اس لئے ہے کہ ڈرامہ کی کہانی دراصل انہیں مکالمات، انہیں جملوں کے ذریعے آگے بڑھتی ہے جو مختلف کردار ادا کرتے ہیں۔ اب ایسے میں آپ دیکھئے کہ ناول میں یا افسانے میں تو قدرے طویل مکالمات کا متحمل ہو سکتا ہے ادیب کیونکہ اس میں کوئی چیز کر کے نہیں دکھائی جا رہی ہوتی۔ بہر حال سب کچھ قاری پڑھ ہی رہا ہوتا ہے لیکن کیونکہ ڈرامے میں سب کچھ کر کے دکھایا جاتا ہے لہٰذا اگر ایک کردار طویل تمہید شروع کر دے یا خطاب شروع کر دے جیسا کہ خاص طور پہ آغا حشر کے ڈراموں میں پایا جاتا تھا یا ان سے پہلے کے ڈراموں میں بسا اوقات پایا جاتا تھا تو ظاہر ہے کہ ڈرامائی تاثر زائل ہو جاتا ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آپ کو کوئی قصہ گو داستان سنا رہا ہے، کہانی سنا رہا ہے یا پھر ڈرامے کا بنیادی وظیفہ کر کے دکھانا ہے لہٰذا ڈرامے میں مکالمات کی نوعیت یا مکالمات کی اہمیت بنیادی ہوتی ہے۔

امتیاز علی تاج نے اس بات کو خاص طور پر محسوس کیا تھا کہ ان کے مکالمے کا کہیں بھی بڑے یا طویل نہ ہونے پائیں۔ مثال کے طور پر "برف کی ایک رات" کا یہ مکالمات دیکھئے:

عورت: تمھارے لئے سو جانا ممکن ہے؟

مرد: نیند، بھوک سے بہت مختلف ہے؟

عورت: کہا جو ایک روٹی اور تھوڑی سی دال رکھی ہے۔

مرد: مجھے معلوم ہے۔

عورت: تو آدھی لے لو!

مرد: ابھی میں درندگی سے نیچے نہیں پہنچا۔

عورت: ننھے کے لئے صبح کو آدھی کافی ہو گی۔

مرد: چپ ہو جاؤ، ابھی قدرت مجھے پاگل نہیں دیکھنا چاہتی۔

عورت: میں ہار رہی ہوں۔

مختصر انداز میں ایک ایک سطر کے ڈائیلاگنگ میں وہ اپنی کہانی کو آگے بھی لے کر جاتے ہیں، ہمارے سامنے ایک تاثر ابھرتا ہے کہ ایک مرد جو باہر سے آیا ہے۔ وہ قدرے بے زاری کی کیفیت میں ہے۔ غربت انھیں مجبور کر رہی ہے اور عورت some how or the other کوشش کر رہی ہے کہ کم از کم وہ بھوکا نہ سوئے لیکن مرد کو تمام باتوں کا خیال رکھنا ہے، اپنے بچوں کا خیال بھی رکھنا ہے، اپنی شخصیت کو بھی برقرار رکھنا ہے

اور آخری ڈائیلاگ میں عورت کہتی ہے کہ میں ہار رہی ہوں۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ اس کے بس میں دراصل کچھ بھی نہیں ہے۔ یوں اس کی نفسیاتی کیفیت بھی ہمارے سامنے آجاتی ہے اور ڈرامے کی کہانی بھی آگے بڑھ جاتی ہے۔

امتیاز کے یک بابی ڈراموں میں تو یہ خصوصیت پائی ہی جاتی ہے۔ ان کے طویل ڈراموں میں بھی ہم یہی خصوصیات دیکھتے ہیں۔ اب تک میں نے جو خصائص بیان کئے ہیں ان کا اطلاق دراصل آپ یوں کہہ لیجئے کہ ان کے ہر طرح کے ڈرامے ہر کرسکتے ہیں۔ اب تھوڑی سی بات ہم کریں گے ان کے طویل نوعیت کے ڈراموں پر۔ امتیاز علی تاج نے سہ بابیء نوعیت کے ڈرامے بھی لکھے اور طویل ڈرامے بھی لکھے۔ ان کے یک بابی ڈراموں کی تعداد کم و بیش انچاس ہے اور سہ بابی ڈرامے پندرہ شمار کئے جاتے ہیں اور ان پندرہ ڈراموں میں انہوں نے طویل کہانیوں کو بیان کرنے کا مظاہرہ کیا اور دکھایا کہ کس طرح سے ہم طویل کہانیوں کو بیان کرسکتے ہیں۔ اس طرح کے ڈراموں میں معروف ڈرامے رتناولی، پورس، قسمت، پرتھوی راج اور ایسے دوسرے ڈرامے یا خاص طور پر انار کلی ہیں۔

ان ڈراموں میں ہم دیکھتے ہیں کہ امتیاز علی تاج ایک خاص انداز میں کہانی کا آغاز کرتے ہیں یعنی ہم دیکھتے ہیں کہ تناولی میں یا پورس میں کہانی کچھ اس انداز میں شروع ہوتی ہے کہ اس کے کچھ واقعات بعد ازاں ڈائیلاگز کے ذریعے ہم پر منکشف ہوتے ہیں کیونکہ ان ڈراموں کی کہانی خاصی طویل تھی اور مثال کے طور پر پورس میں یا پھر پرتھوی راج میں کیونکہ جنگ وجدل کے واقعات کو پورے انداز میں بیان نہیں کیا جاسکتا، مکمل طور پر بیان نہیں کیا جاسکتا۔ ڈرامے میں سٹیج پر نہیں دکھایا جاسکتا۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ کچھ واقعات پہلے وقوع پذیر ہوچکے ہوتے ہیں اور دراصل ڈرامہ شروع ہوتا ہے تو ڈائیلاگز کے ذریعے، کریکٹر کی حرکات و سکنات، ان کی کیفیات کے ذریعے، ہمیں پتا چلتا ہے کہ امتیاز علی تاج کی کہانی جو پہلے منظر میں ہمارے سامنے آئی دراصل وہ اس سے پہلے کہیں شروع ہوچکی تھی۔

اگر امتیاز کی اسلوبیاتی خصوصیات پر بات کریں تو اگرچہ مکالمہ نگاری کے حوالے سے ہم نے کسی حد تک اس پر بات کرلی لیکن اگر اس مقام پر الگ سے ہم بات کرنا چاہیں تو ہم یہ کہیں گے کہ امتیاز علی تاج کو ہر طرح کا اسلوب لکھنے پر خاصی مہارت تھی۔ یعنی ہم جب قرطبہ کا قاضی کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ وہ گاڑھی نوعیت کی یوں کہہ لیجئے کہ ذرا مشکل الفاظ کا استعمال کرنے کی قدرت بھی رکھتے ہیں ہمیں نظر آتے ہیں۔ اسی طرح سے ان کے دوسرے ان ڈراموں میں، جن میں وہ علما کی بات کرتے ہیں، جن میں وہ کسی سکالر کو دکھاتے ہیں یا کسی نواب کی بات کرتے ہیں تو ان کی گفتگو بالکل ان کا اسلوب عین ان کی گفتگو کے مطابق ہوتا ہے۔ یعنی اس میں ہمیں فارسی اور عربی الفاظ کا استعمال بھی ملتا ہے۔ ان میں ہمیں بسا اوقات محاورات بھی ملتے ہیں، مشکل الفاظ بھی ملتے ہیں لیکن جب وہ زیریں طبقات کی بات کرتے ہیں تو بالکل ان کی زبان عام فہم اور آسان روی کا سفر اختیار کرتی نظر آتی ہے۔ اسی طرح سے تناولی یا پرتھوی راج جیسے وہ ڈرامے جن میں انہوں نے ہندی کریکٹرز تشکیل دیئے، ہم واضح طور پر دیکھتے ہیں کہ وہ باقاعدہ طور پر ہندی اسلوب پر بھی اتنی ہی مہارت رکھتے ہیں جتنی کہ اردو میں۔ مثال کے طور پر ''پرتھوی راج'' کا ایک کردار تھا سورج۔ اب دیکھئے کہ وہ کس طرح سے مخاطب ہوتا ہے جب وہ سنجوگتا جو کہ ایک فیمیل کردار ہے، اس سے جب وہ بات کرتا ہے تو اس کی زبان میں ہندی زبان کی آمیزش دیکھئے:

سورج سنگھ آتا ہے اور کہتا ہے۔

''سورج سنگھ: سنجوگتا! کشما۔ مجھ پر جو اپرادھ ہوا، تمہارے لئے ہوا۔ میں نے اگر رن بھوم میں
جان بچائی تو کس لئے؛ تمھارے چرنوں میں ارپن کے لئے۔ میں نے اگر تم کو فریب دیا تا
کس لئے؛ تمھاری نظروں سے نا گرنے کے لئے۔ کشما کرو۔ مجھے ایک مرتبہ اپنی محنت

ثابت کرنے کا موقع دو۔"
کشما کا استعمال یعنی معافی دینا، چرنو کا، ارپن کا، جو ابرادھ کا۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو ہندی مکالمات میں یا ہندی کی عام بول چال کا حصہ ہیں۔ امتیاز علی تاج کیونکہ ایک ہندو کی کریکٹرائزیشن کر رہے تھے لہٰذا ان کے لئے ضروری تھا کہ وہ ہندی الفاظ کا استعمال کریں لیکن اگر یہ استعمال شعوری نوعیت کا ہوتا تو اس میں شاید ہم وہ الفاظ دیکھتے جو عموماً عام ہندی میں نہیں بولے جاتے لیکن کیونکہ امتیاز علی تاج کو اس زبان پر بھی خاصی مہارت حاصل تھی، ملکہ تھا لہٰذا انہوں نے عین اسی زبان کا استعمال کیا جو ہندو لوگ یا ہندو کریکٹرز اپنی عام بول چال میں استعمال کرتے ہیں۔

اس کے بعد عزیز طلبا امتیاز علی تاج کے حوالے سے اگر ہم بات کر رہے ہوں اور ہم انار کلی کا تذکرہ نہ کریں تو بات مکمل نہیں ہوتی۔ انار کلی ان کا وہ لازوال ڈرامہ ہے جو انہوں نے ۱۹۳۰، ۲۹ کے لگ بھگ لکھا اور بیس سال تک یہ ڈرامہ کھیلا نہ جا سکا۔ اسٹڈرامے کو سٹیج نہ کیا جا سکا۔ لیکن اس کے باوجود اس کی مقبولیت کچھ ایسی ہوئی کہ آج بھی یہ زندہ و جاوید ہے اور جب اسے ایک مرتبہ سٹیج کیا گیا تو پھر اس کے بعد یہ بارہا سٹیج ہوا اور پھر ایک وقت ایسا آیا کہ آپ جانتے ہیں، ہم نے پہلے بھی اس کا تذکرہ کیا تھا، کہ اس پر ہندستان میں پاکستان میں مختلف ڈرامے بھی بنائے گئے، مختلف فلمیں بھی بنائی گئیں اور آج بھی ان کی یہ کہانی اسی دلچسپی سے دیکھی جاتی ہے جیسے کہ آج سے کم و بیش اسی سال یا بیاسی سال پہلے تھی انار کلی کا قصہ کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس پر ہمیں بات کرنے کی زیادہ ضرورت نہیں۔ سب جانتے ہیں کہ یہ جلال الدین اکبر کے بیٹے سلیم اور اکبر کی کنیز انار کلی کے عشق پر مبنی ایک کہانی ہے لیکن اس کہانی کی اصل اہمیت انار کلی اور سلیم کا عشق ہی نہیں۔ اس کی ایک اہمیت اکبر کا جاہ و جلال ہے۔ اس کی ایک اہمیت سلیم کا عشق ہے۔ دوسری طرف انار کلی کا حسن اور اس کی معصومیت اور اس کی عاجزی اور اس کی لاچاری ہے۔

پھر دوسری طرف اس میں ایک بہت بڑا سوال۔ کیونکہ امتیاز علی تاج نے تمام کے تمام حالات کو کچھ اس قدر حقیقی انداز میں پیش کیا تھا کہ ایک بہت بڑا سوال یہ اٹھ گیا کہ کیا یہ کہانی حقیقی ہے؟ اس کا جواب دینے کے لئے بہت سے تحقیقی مقالات در اصل لکھے جا چکے ہیں۔ اور آج تک یہ بات زیرِ بحث آتی ہے کہ کیا امتیاز علی تاج کا یہ کریکٹر انار کلی حقیقی تھا یا نہیں تھا؟ اس کا ایک جواب تو محققین نے دیا کہ یہ کسی حد تک حقیقی تھا بھی اور نہیں بھی۔ مثال کے طور پر اگر ہم لوگ قدیم تواریخ کا مطالعہ کریں تو سترھویں صدی میں تین مختلف سیاح ہندستان آئے۔ جنہوں نے تذکرہ یہ کیا کہ در اصل انار کلی ایک زوجہ تھی، بیوی تھی اکبر کی۔ جس پر سلیم نے نظر التفات کیا۔ جس کے نتیجے میں سلیم کو بھی سزا ملی اور اس زوجہ کو بھی در اصل سنگسار کر دیا گیا۔

لیکن اس کے بعد تقریباً دو سو سال تک تاریخ اس کے حوالے سے خاموش رہی۔ پھر تحقیقات سے اس کا حوالہ ملا تو بات بالکل بدل گئی اور آیا کہ یہ ایک کنیز تھی، انار کلی ایک کنیز تھی جس پر سلیم کی نظر التفات ہوئی۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ بادشاہ کے لئے یہ بات قابلِ قبول نہ تھی اور ظاہر ہے کہ اس کا جو منطقی انجام ہوا وہ آپ جانتے ہیں۔ لیکن بات یہ ہے کہ محققین نے جب جائزہ لیا تو انہوں نے یہ بھی ثابت کیا کہ ۱۵۹۹ میں جب کا یہ قصہ بیان کیا جاتا ہے تب سلیم بنیادی طور پر اس نوعمری کی حالت میں تھا ہی نہیں۔ یعنی سلیم اس وقت تک ۳۱ سال کا ہو چکا تھا اور اس کی تین شادیاں بھی ہو چکی تھیں جبکہ اس ڈرامے میں ہم ایسی کوئی صورت نہیں دیکھتے۔ سو بارہا ایسے ایسے مقامات ہیں جہاں پر واضح طور پر یہ پتا چلتا ہے کہ یہ واقعی حقیقی کردار نہیں اور جب انار کلی حقیقی کردار نہیں تو یقیناً کہانی بھی مکمل طور پر حقیقی نہیں تھی۔ اس سے بھی انکار ممکن نہیں ہے۔ لیکن بات یہ ہے کہ بسا اوقات جیسا کہ ہم نے اس ڈرامے کے پہلے لیکچر میں کہا تھا کہ ایک نظریہ ہے جس کو ہم theory of propability کہتے ہیں، امکان وقوع کا نظریہ جس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ہم بہت سے کردار ایسے بھی پیش کرتے ہیں جو حقیقت تو نہیں ہوتے، جن کی حقیقت سے انکار تو با آسانی کیا جا سکتا ہے لیکن ان کے اصل کے قریب، ان کے propable ہونے سے انکار نہیں کیا جا سکتا یعنی اگر کوئی کریکٹر ہے' لیکن اگر

کوئی کریکٹر نہیں بھی ہے تو اس کو اس انداز میں پیش کیا جائے کہ اس ہونے پر کوئی شک نہ رہ جائے۔ منطقی طور پر ہم یہ ثابت کرنے میں کامیاب ہو جائیں کہ اگر یہ کریکٹر ہوتا تو ایسا ہوتا اور بسا اوقات یہ ادبی تخلیق کا کمال ہوتا ہے کہ وہ ہمیں بہت سے ایسے کریکٹرز ہمارے سامنے لے آتی ہے کہ جو نہ ہوتے ہوئے بھی ہمارے لئے زندہ و جاوید ہو جاتے ہیں اور تاریخ کے بہت سے ایسے کریکٹرز ہیں جنہیں ہم کچھ اس انداز میں جانتے ہیں کہ شاید وہ حقیقت میں ایسے تھے ہی نہیں۔ لیکن ہم نے ان کی ہیبت کچھ ایسی جمالی، ہم نے ان کو کچھ اس انداز میں پیش کیا، دکھا دیا کہ آج کا ناظر، آج کا قاری اگر انہیں جانتا ہے تو اس ڈرامے کی بدولت، اس فلم کی بدولت یا اس کہانی کی بدولت۔ چنانچہ اس کا تاثر بھی بالکل ویسا ہی بنتا ہے، جیسا کہ اس ڈرامے میں دکھایا گیا حالانکہ حقیقت میں ہو سکتا ہے کہ وہ واقعتاً ویسا ہو ہی نہ۔ اس حوالے سے پطرس بخاری نے ایک بات کہی تھی جس کا ہم مختصر سا حوالہ یہاں پر دینا چاہیں گے۔ انہوں نے کہا تھا:

"ڈرامہ نویس یا کوئی انشا پرداز اس بات کا حق رکھتا ہے کہ کسی تاریخی
شخصیت کو جس طرح چاہے پیش کرے۔"

اب جس طرح چاہیں ہم مختلف مطالب نکال سکتے ہیں۔ یعنی ایک ادبی محقق یا یوں کہہ لیجئے ایک ادیب میں اور محقق میں فرق یہ ہے کہ ایک ادیب کا کام یہ ہے کہ وہ کریکٹرائز کرے جبکہ ایک محقق کا کام یہ ہے کہ وہ بعین اسی جیسی تصویریں اس نے دیکھیں یا جو کچھ معلومات اس تک پہنچیں ان کو بالکل ویسا ہی بیان کرے اب ادیب کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ کسی شخصیت کو مختلف انداز میں پیش کرے۔ کیوں؟ کیونکہ دراصل تاریخ نویسی اس کا کام نہیں ہے۔ وہ کسی کریکٹر کے ذریعے اپنے افسانوی ادب کو یا اپنے ڈرامے کے سکرپٹ کو مضبوط کر رہا ہوتا ہے۔ پطرس بخاری نے آگے جا کر یہ بھی کہا تھا کہ اگر وہ شخص کسی شخصیت کو صحیح طور پر پورٹریٹ نہیں کرتا تو ہم زیادہ سے زیادہ یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ تاریخی اعتبار سے وہ سچا نہیں یا تاریخی اعتبار سے اس کی بات میں صداقت نہیں۔

جیسا کہ عبدالحلیم شرر نے تاریخی ناول لکھے۔ ان میں بہت سے کرداروں کی صحیح شخصیت انہوں نے پیش نہیں کی، اپنی مرضی کے مطابق ان کو ڈھال لیا تو ان کے تاریخی حیثیت نہیں یا ان کے تاریخی روپ سے تو ہم انکار کر سکتے ہیں لیکن ان کی کریکٹرائزیشن کے حوالے سے ہم قطعاً شبہ نہیں کر سکتے یا ان پر کوئی اعتراض نہیں کر سکتے کیونکہ دراصل ایک ادیب کا بنیادی مطمع نظر ہمارے سامنے ایک موثر اور مضبوط کردار لانا ہے خواہ اس کے نقوش حقیقی ہوں یا غیر حقیقی۔ کیونکہ اس کا ناظر جو کچھ دیکھتا ہے وہ خود اس بات کا تعین کر لیتا ہے کہ یہ کریکٹر ایسا تھا یا اس کو ایسا ہونا چاہیے تھا۔ دیکھئے ایسا تھا یا ایسا ہونا چاہئے تھا میں فرق یہ آجاتا ہے کہ فرض کر لیں کہ انارکلی کا کریکٹر واقعی ایسا نہ ہو جیسا کہ امتیاز علی تاج نے ہمارے سامنے پیش کیا تو ہمیں اس سے فرق اس وجہ سے کوئی نہیں پڑتا کہ ہم نہ اس دور میں موجود ہیں نہ ہم اس دور کے حوالے سے حقیقی معلومات لیکن ہمارے لئے یہ اہمیت کی بات ضرور ہے کہ امتیاز علی تاج نے ایک کریکٹر تشکیل دیا اس میں وہ حقیقی رنگ بھر دیا، اس میں زندگی کی وہ یوں کہہ لیجئے کہ روح پھونک دی کہ وہ کردار موجود بھی تھا کہ نہیں اس کے باوجود آج بھی ہر شخص یہ جانتا ہے، ہر شخص یہ مانتا ہے کہ انارکلی کا کریکٹر تھا اور اس کا اور سلیم کا ایک سلسلۂ عشق شروع ہوا تھا جس کا انجام انتہائی اندوہناک نوعیت کا تھا اور یہ اندوہناکی ہی ہے جس سے ایک اور سوال اسی ڈرامے کے حوالے سے اٹھایا جاتا ہے کہ یہ دراصل المیہ کس کا ہے؟ یہ المیہ اس سلیم کا ہے کہ جو عشق میں مبتلا ہوا ساری زندگی اس عشق کے تحت مجبور رہا اپنے باپ کے بالمقابل کھڑا ہوا، اپنے باپ سے بغاوت بھی کر گیا لیکن اس کے باوجود اس کا عشق اسے حاصل نہ ہو سکا یا یہ المیہ اس انارکلی کا ہے کہ جو ایک کنیز تھی جسے سلیم کی محبت نے عظمت تو دے دی، جسے سلیم کی عظمت نے نمایاں تو کر دیا یعنی اس میں امتیاز یا باقی کنیزوں کے مقابلے میں اس میں فرق تو آ گیا اسے مقام و مرتبہ تو حاصل ہو گیا لیکن اس عشق کے نتیجے میں اسے اپنی جان سے ہاتھ دھونا پڑے یا

اس اکبر کا جو مغل اعظم کہلاتا تھا، جس کا ڈنکا کابل سے دکن تک بجتا تھا، جسے پوری سلطنت پر حکومت تھی، جس کا حکم، جس کی بات قانون تھی، جس کا حکم آخری حکم تھا، جسے ظل الٰہی بھی کہا جاتا تھا، وہ اکبر اپنے بیٹے سے ہار گیا، وہ اکبر اس بیٹے کو نہ راہ راست پر لا سکا کہ جو پوری سلطنت پر تو اپنا قانون چلاتا تھا لیکن اپنے بیٹے کے آگے اسے منتیں کرنا پڑیں، اپنے بیٹے کے آگے اسے آہ وزاری اور اشک بہانا پڑے تو یہ المیہ ہے کس کا؟

اس کا جواب مختلف ناقدین اپنی اپنی طبیعت اور اپنے اپنے نظریات کے مطابق دیتے ہیں لیکن اگر مجھ سے پوچھئے تو میں یہ کہتا ہوں کہ یہی اس ڈرامے کی خوبی اور یہی اس ڈرامے کا حسن ہے، یہی بیک وقت کسی ایک کریکٹر کا نہیں بلکہ ان تینوں اہم ترین کریکٹر کا المیہ ہے اور یہی المیہ کی صورتحال ان کریکٹرز کو ہی نہیں بلکہ اس مکمل ڈرامے کو ایک جامع المیہ بنا دیتی ہے۔ ایک ایسا جامع المیہ کہ جس میں سلیم انار کلی کی محبت میں گرفتار ہے، انار کلی سلیم کو چاہتی ہے، اکبر سلیم کا باپ ہونے کے باعث سلیم کی محبت میں گرفتار ہے دوسری طرف ایک ذیلی کریکٹر دل آرام سلیم کو چاہتی ہے اور چاروں اپنی اپنی صورتوں میں کچھ بھی حاصل نہیں کر پاتے۔ انار کلی جان سے چلی جاتی ہے، سلیم انار کلی کو کھو دیتا ہے، اکبر سلیم کے دل سے اپنی محبت کو کھو دیتا ہے اور دل آرام بالکل تنہا رہ جاتی ہے اور یہی ایک جامع المیہ ہونے کی خصوصیت ہونی چاہیے کہ ہر کریکٹر مکمل بھی ہو اور المیہ کی صورتحال سے بھی دوچار ہو جائے۔

سو مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ امتیاز علی تاج نے اردو ڈرامے کو وہ تخلیقیت عطا کی کہ آج یہ ڈرامہ جو ٹیلی ویژن ڈرامے کی صورت میں زندہ ہے کسی بھی دنیا کے، کسی بھی زبان میں لکھے گئے ڈراموں کا مقابلہ کر سکتا ہے اور آپ جانتے ہیں کہ پاکستان کا ٹیلی ڈرامہ آج بھی پاکستانی ٹیلی ویژن کی اور ڈرامہ تاریخ کی دراصل پہچان ہے۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

لیکچر نمبر ۳۶ سفر نامے کا فن اور ارتقا
مطالعہ اردو ادب کے اس کورس میں ہم اردو نظم و نثر کے حوالے سے گفتگو کر رہے ہیں ۔ اس سلسلہ میں حصہ شعر کے بعد حصہ نثر میں ہم نے غیر افسانوی نثر کے سلسلہ میں خطوط، مضمون نویسی اور سیرت نگاری کا مطالعہ کیا اور اس کے بعد افسانوی نثر کے سلسلہ میں ناول اور افسانے کا مطالعہ کیا اور اس کے بعد ڈرامے پر لیکچرز ہوئے ۔اب حصہ نثر میں ہم اردو کے معروف صنف سفر نامہ اور اردو میں مزاح نگاری کے حوالے سے گفتگو کرنا ہے اور ہر صنف کی طرح سفر نامے پر بھی تین لیکچر ہو ں گے پہلے لیکچر میں ہم بات کریں گے اردو کی صنف سفرنامہ کے فن اور اس کے آغازو ارتقا کے حوالے سے ۔ اگلے لیکچر میں متنی مطالعہ ہو گا اور آخری لیکچر میں ہم بات کریں گے سفر نامہ نگار یا اس صنف کے اس شخص کے حوالے سے جسے ہم نے شاملِ متن یا شاملِ نصاب کیا ہو گا ۔
آج کے لیکچر میں ہم بات کریں گے سفر نامے کے فن اور اردو کے آغاز و ارتقا کے حوالے سے اگلا لیکچر ہو گا شفیق الرحمٰن کے معروف سفر نامہ دجلہ پر، جس کا ایک اقتباس آپ کے نصاب میں شامل کیا گیا ہے اور تیسرے لیکچر میں ہماری گفتگو ہو گی شفیق الرحمٰن کے سفر نامے کے فن کے حوالے سے۔ آئیے گفتگو کا آغاز کرتے ہیں سفر نامے کے حوالے سے ۔
انسان نئی منازل کی تلاش ، نئے دیاروں کی تسخیر اور ان جہانوں تک رسائی کا روزِ اول سے خواہاں رہا ہے ۔ ہم چاہتے ہیں کہ ہم نئی دنیاؤں کی تلاش کریں ۔ اجنبی دیاروں تک ہماری رسائی ہو ۔ وہ دنیائیں ،وہ معاشرتیں، وہ تہذیب و ثقافت جن سے ہم آشنا نہیں ، ہم وہاں تک پہنچ جائیں اور شاید یہی وہ ذوق و شوق تھا ،یہی وہ جبلی شعور تھا کہ جس نے انسان کو سیر و سیاحت پر ابھارا اور سیروسیاحت کے اسی شوق سے تہذیب و ثقافتوں کا اختلاط ہوا اور پھر ہم نے دیکھا کہ ایک تہذیب جب دوسری میں ملی تو اس سے ٹکراؤ بھی پیدا ہوا اور اختلاط بھی۔ اس سے تصادم اور نئی تہذیبوں نے بھی نے جنم بھی لیا اور یہی وجہ ہے کہ آج اس اختلاف ، تصادم ، ٹکراؤ اور اختلاط کے نتیجے میں بالآخر ہم ے بہت سے نئی معاشرتیں ، بہت سی نئی تہذیبیں اور بہت سی تہذیبی ترقی کے حامل ہو چکے ہیں ۔
اگر ہم یہ کہیں کہ اس سب کچھ کی بنیاد سفر تھا تو ظاہر ہے کہ کوئی غلط نہ ہو گا کیونکہ اگر ہم اپنے اپنے دیاروں میں ، اگر ہم اپنی اپنی بستیوں میں قیام کیے رہتے تو شاید نہ انسان دوسرے معاشرتوں سے مل پاتے اور نہ معاشرتوں کا اختلاط ہوتا اور معاشرتوں کا اختلاط نہ ہوتا تو شاید نئی دنیاکا وجود یا نئی چیز یا نئی تہذیب یا ثقافت کا وجود ہم دیکھ ہی نہ پاتے ۔ انسان ایک جگہ سے دوسری جگہ گیا تو اس کے نتیجے میں اس پر نئے راز افشاں ہوئے ، اس پر نئی روایات آشکار ہوئیں اور اس نے بہت کچھ سیکھا ،منفی اعتبار سے بھی اور مثبت اعتبار سے بھی۔ لیکن اس سب کا بنیادی محرک کیا تھا ؟ یقیناًایک جگہ سے دوسری جگہ پر مراجعت ، مہاجرت اور سفر ۔وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جب تحریر ایجاد ہوئی پھر انسان نے اپنی یاداشتوں کو جمع کرنا شروع کیا ۔ یہ یاداشتیں جب قدرے ادبی یایوں کہہ لیجئے کہ سانچے میں ڈھل گئیں یا ان میں ادبی اسلوب آگیا تو پھر ہم نے اس تحریر کو کہ جس میں انسان دوسرے دیاروں کی یاد اشتیں جمع کرتا تھا ، ہم نے اس تحریر کو سفر نامے کا نام دے دیا ۔ سفر نامہ اور روز نامچہ ، اس میں بہت کم فرق ہوتا ہے ۔ روزنامچے میں ہم اپنی معمول کی زندگی کے یوں کہہ لیجئے کہ مختلف کام جو ہم روز انجام دیتے ہیں ، ہم انہیں شامل کرتے ہیں جبکہ سفر نامے میں یقینی طور پر جب ہم سفر پر نکلتے ہیں تو وہاں پر جو کچھ ہم دیکھتے ہیں ، جنمراحل سے ہم گزرتے ہیں ، ہم انہیں محفوظ کرتے ہیں ۔ اب دونوں صورتوں میں ہم اپنے روزانہ کے معمولات ، اپنے تجربات کو ،اپنے مشاہدات کودراصل صفحہء قرطاس پر اتار رہے ہوتے ہیں تو پھر ایسے میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ روزنامچہ ، سفر نامے سے الگ کس طرح ہو جاتا ہے ؟ دیکھئے آپ جانتے ہیں کہ ہم بات کرتے ہیں، ہم گفتگو کرتے ہیں ، لکھتے ہیں ، دفتری امور کے حوالے سے ، اپنی خانگی زندگی کے حوالے سے ، اپنے ماحول کے حوالے سے، ہرگفتگو کو ہر تحریر کو ہم ادب پارے کا نام نہیں دیتے یا ادبی گفتگو کا نام نہیں دیتے حالانکہ ان میں لفظ موجود ہوتے ہیں ۔ دراصل ادبی تحریر ’ادبی گفتگو یا ادبیت کہتے ہی اس چیز کو ہیں کہ جن میں چنیدہ الفاظ کا استعمال ہو ، جن میں طبع حساس کی تسکین ہو ، جسے پڑھ کے ہم قدرے تسکین حاصل کر سکیں۔جس سے ہم روز مرہ کی سطحی زندگی سے قدرے ہم اوپر اٹھ سکیں ، ایک ایسی تسکین جس سے ہمیں احساس ہو سکے کہ یہ عام سطح سے یا اوسط سے درجے سے قدرے بالا تر ہیں وہ تحریر، وہ لفظ ، جب ہمارے سامنے آتے ہیں تو ہم انہیں ادب پاروں کا نام دیتے ہیں ان پر ادبیت کا اطلاق کرتے ہیں اور یہی سلسلہ روز نامچے اور سفر نامے کے فرق میں ہے ۔ کہ روزمرہ کا ، تحریر کی صورت میں لایا جانا کہ جس میں8 ہم

محض معروضی انداز میں ہم ایک چیز کو بتا دیتے ہیں کہ میں نے اس وقت میں یوں کیا، اس وقت پر یوں کیا ، اس وقت میں ایسی کیفیت میں تھا یا ان جذبات یا ان کیفیات سے گزر رہا تھا یا ان نئے دیاروں کو دیکھ کر مجھ پر یہ گزرا ۔ اگر ہم ان تمام تر تفاصیل کو معروضی صورت میں جمع کر دیں تو وہ محض روزنامچہ ہو گا ، وہ ہمارا روزمرہ کا ایک ایسا یوں کہہ لیجئے کہ ریکارڈ ہو گا جوہمیں مستقبل میں اپنے ہی ماضی کو یاد کرنے میں ہماری مدد کرے گا لیکن ادبی اعتبار سے اس کی کوئی خاص زیادہ اہمیت نہیں ہو گی ۔

اب یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پھر وہ کون سا روز نامچہ ہے یا اپنے واقعات ، اپنے تجربات، اپنے مشاہدات اور اپنی کیفیات دوسرے دیاروں میں جانے کی صورت میں کس طرح مرتب کیا جائے تو ہم اسے سفر نامے کا نام دیں؟ اس سوال کا جواب دیتے ہوئے ابوا لاعجازحفیظ صدیقی کہتے ہیں :

ایک سیاح جب اپنے جغرافیائی اور سماجی گرد و پیش سے نکل کر کسی دوسرے مقام’’
پر پہنچتا ہے تو اسے وہ تمام چیزیں جو اس کے اپنے مولودومنشاکے مانوس ماحول سے
مختلف ہوتی ہیں، اختلافِ ماحول اور اختلاف معاشرت کے باعث دلچسپ ہوتی
ہیں وہ انہیں دوسروں (بالخصوص اپنے ہم وطنوں) کے لئے قلم بند کر لیتا ہے ۔ایسی
تحریر کو ہم ادبی صطلاح میں سفر نامہ کہتے ہیں۔‘‘

جب ہم دوسری منازل کا سفر کرتے ہیں اَن دیکھی ہوئی دنیا کو دیکھتے ہیں ، نئی دنیاؤں سے آشنائی حاصل کرتے ہیں تو یقینی طور پہ ہمیں بہت ساری چیزے نئی لگتی ہیں، بہت ساری چیزیں اجنبی لگتی ہیں ، بہت ساری چیزوں پر ہم احساس تحیر کا شکار ہوتے ہیں ، بہت ساری چیزوں پر ہم تعجب کا شکار ہوتے ہیں کیونکہ وہ ہماری تہذیب و معاشرت سے تعلق نہیں رکھتیں، ہماری ثقافت سے تعلق نہیں رکھتیں حتیٰ کہ بسا اوقات ہمارے نقطہ نظرسے تعلق نہیں رکھتیں کیونکہ ہمارا نقطہ نظرہماری روایات اور معاشرت کے عین مطابق ہوتا ہے اور جب آپ دوسری تہذیب اور دوسری معاشرتوں کا سفر کرتے ہیں تو یقینی طور پر آپ کو دوسری روایات یا مختلف رسوم سے آپ کا سابقہ ہوتا ہے تو ایسی صورتمیں نقطۂ نظر میں بھی بہت سی تبدیلی آتی ہے لہٰذا وہ تمام تبدیلیاں ، وہ تمام تر اچھوتا پن، وہ تمام نویلا پن ، وہ ہمیں حیران بھی کرتی ہے جیسا کہ اعجاز حفیظ کہتے ہیں کہ ہمیں حیران بھی کرتی ہے ، دلچسپ بھی ہمیں لگتی ہے اور ہم انہیں اپنے ہم وطنوں کے لئے جب تخلیقی انداز میں اس طرح قلم بند کرتے ہیں کہ اس میں قوت متخیلہ بھی ہو، جس میں چنیدہ الفاظ کا استعمال بھی ہو ، اس میں ہمیں تخلیقیت بھی نظر آئے تو پھر وہ تحریر روزنامچے سے بڑھ کر سفر نامے کی صورت اختیار کر جاتی ہے کیونکہ وہ تحریر غیر ادبی کی بجائے ، ادبی روپ دھار لیتی ہے ۔

اب یہاں پر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ہر تخلیقی اعتبار سے نوٹ کی گئی معلومات کو ہم سفر نامہ کہہ سکتے ہیں؟ تو یقینی طور پر اس کا جواب نہیں ہی ہے کیونکہ ہر تخلیقی تحریرپر ہم سفر نامے کا اطلاق جس میں کہ کسی سفر کا حال یا دوسرے دیاروں کی معلومات بیان کی گئیں ہوں ہم اس ہر تحریر کو سفر نامہ نہیں کہہ سکتے ۔ سفر نامہ کیا ہے؟ اس کا جواب دیتے ہوئے ابوالاعجاز حفیظ کہتے ہیں :

اچھا سفر نامہ وہ ہے جس میں مشاہدے کی گہرائی ، ثقافتی مطالعہ کا طریقہ ، اختلاف کے’’
باوجودبنی نوع انسان کی سیاسی وحدت کا شعور اور اجنبی دیاروامصار کی زندگی کا ایسا صحیح
تعارف شامل ہو جو مبنی پر صداقت ہونے کے علاوہ قارئین کے لئے دلچسپ، خیال انگیز
اور بصیرت افروز ہو۔‘‘

مختصر سے اقتباس سے ہم باقاعدہ طور پر باآسانی سفر نامے کے عناصر یوں کہہ لیجئے کہ کشید کر سکتے ہیں ۔ سب سے پہلے وہ یہ کہتے ہیں کہ ایسی تحریر کو ہم سفر نامہ کہتے ہیں جس میں مشاہدے کی گہرائی،یعنی سفر نامہ نگار کے لئے لازمی ہے کہ وہ باریک بین ہو وہ اپنے گرد و نواح پر اس کیمرے کی طرح بالکل نظر رکھے کہ جس کے سامنے آنے والی ہر شے ریکارڈ ہو جاتی ہے ، ہر شے کا عکس اس میں اتر آتا ہے، وہ اسے محفوظ کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ کیمرے سے بڑھ کر سفر نامہ نگار کے لئے ضروری ہے کہ کیمرہ کسی بھی چیز کومن و عن ، بالکل اسی طرح محفوظ کرتا ہے، جبکہ سفر نامہ نگار کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ وہ اسے اپنے قارئین کے مطابق کرے یعنی اس کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ اگر وہ کوئی تصویر دیکھتا ہے، اگر وہ کوئی منظر دیکھتا ہے، اگر وہ کوئی حالت یا یوں کہہ لیجئے کہ کیفیت دیکھتا ہے تو اسے اس من و عن انداز میں بیان نہ کر دے ، اسے بعین ہی بیان نہ کر دے بلکہ اسے اپنی تہذیب و معاشرت کے عین مطابق بنا کر ، کہ وہ منظر ان کے لئے قابلِ قبول بھی ہو اور دلچسپ بھی ہو۔

اس کے لیے ضروری نہیں کہ وہ ایک اچھی نظر رکھتا ہو بلکہ اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ ایک بہت اعلیٰ ذوق رکھتا ہو ، کہ وہ ہر نظر آنے والی چیز کو محفوظ کرنے کی بجائے انتخاب کی صلاحیت رکھتا

ہو پھر دوسری بات یہ کہ اس کا اپنا ثقافتی مطالعہ بہت اچھا ہونا چاہئے کیونکہ جب ہم کوئی سفر نامہ لکھتے ہیں تو بہرحال ہم اس میں معاشرت کا ، تہذیب کا ،ثقافت کا ، اقدار کا ، اخلاقیات کا ، روایات کا ، رسوم کا ، ادوار کا طرزِ زندگی کا ہم تذکرہ کرتے ہیں اس کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ سفر نامہ نگار جن دیارو ں کا تذکرہ کرنے جا رہا ہے نہ صرف اس کی ثقافت سے اس کو آشنائی ہو بلکہ اس کے صحیح طور پر بیان کا سلیقہ بھی ہو پھر اسی طرح سے ظاہر ہے کہ جب کوئی سفر نامہ نگار کسی زندگی کا یا کسی معاشرت کو بیان کرتا ہے تو وہ ہماری معاشرت سے مختلف ہوتی ہے لیکن سفر نامہ نگار کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ اسے یوں پیش نہ کرے کہ گویا ایسافورٹ ولیم کالج کے قیام کے بعد اردو میں نثر لکھنے کا رواج تیزی سے بڑھتا جا رہا تھا ۔ یہ وہ دور تھا جس میں'' یوسف خان کمبل پوش'' نے انگلستان کا ایک سفر کیا اور اپنی یاداشتوں کو ''تاریخِ یوسفی'' کے نام سے مشہور کیا ۔ ۱۸۴۶ میں انہوں نے یہ تاریخ یوسفی مکمل کی۔ جسے بعداز اں ''منشی نول کشور ''جنہوں نے بہت سی دوسری ادبی کتابیں بھی چھاپی ہیں، انہوں نے اسے'' عجائباتِ فرنگ ''کے نام سے ۱۸۷۲ میں شائع کیا ۔ جس میں انہوں نے بہت سی تبدیلیں بھی کیں ، اور بہت سی اسلوبیاتی تغیرات بھی دکھائے یا اپنی یوں کہہ لیجئے کہ تخلیقی جوہر بھی دکھائے۔

لہٰذا ہم یہ کہ سکتے ہیں کہ تاریخِ یوسفی بنیادی طور پریوسف خان کمبل پوش کی تحریر تھی ، جس میں منشی نول کشور نے مختلف ترامیم کیں ، مختلف ترجیحات کیں ، ، اور پھر ۱۸۷۲ میں عجائباتِ فرنگ کے نام سے شائع کیا لیکن عجائباتِ فرنگ یا تاریخِ یوسفی کو ہم اردو کا پہلا سفر نامہ یا اردو سفر نامے کا پہلا نقش اسے کہہ سکتے ہیں کہ بہرحال ۱۸۴۶ میں لکھی جانے والی تاریخِ یوسفی سے پہلے کوئی سفر نامہ نہیں لکھا گیا تھا ۔ اس کے بعد جب یہ عجائباتِ فرنگ کی صورت میں شائع ہوئی ،اس وقت تک چند سفر نامے آچکے تھے لیکن کیونکہ عجائباتِ فرنگ کا پہلا مسؤدہ تاریخِ یوسفی کی صورت میں ۱۸ ۴۶ء میں آیا تھا لہٰذا ہم یوسف خان کمبل پوش کو اردو کا پہلا سفر نامہ نگار اور تاریخِ یوسفی کو اردو کا پہلا سفر نامہ کہتے ہیں ۔

اس کے بعد دوسرا سفر نامہ ہے'' تاریخِ افغانستان '' ہے اور اس کے سفر نامہ نگار ہیں'' سید فدا حسین عرف نبی بخش'' ۔ یہ سفر نامہ داستانوی نوعیت کا ہے یعنی اس پر داستانوی رنگ غالب ہے اور مقابلتاً تاریخِ یوسفی یا عجائبات فرنگ کے مقابلے میں یہ قدرے ثقیل ہے ، اس میں جو زبان استعمال کی گئی ہے قدرے مشکل ہے۔

اس کے بعد'' مرزا طالب اسفحانی'' کا سفر نامہ'' سفرِ فرنگ'' ہے جو ۱۸۶۳ میں شائع ہوا ۔ طالب ا سفحانی''نے کافی عرصہ انگلستان میں گزارا تھا ۔اس سفر نامے میں ہمیں ہندستانی مزاج ملتا ہے یعنی قدرے سفر نامے کے عناصر ابھر نے لگتے ہیں ۔ اگرچہ انہوں نے سفرِ فرنگ میں دراصل یقینی طور پر فرنگ سے مراد انگلستان یا یورپ کا ایریا ہے تو انہوں نے یورپ کا سفر کا حال لکھا تھا لیکن اس میں قدرے مسئلہ یہ ہو گیا کہ انہوں نے انگلستان پر ہندستان کا گمان زیادہ کر دیا تھا یا یوں کہہ لیجئے کہ انہوں نے سفر کو کچھ اس انداز میں بیان کیا کے بجائے اس کے کہ بیرونی دیاروں یا اجنبی دیاروں سے ہمارا تعارف کرواتے ، انہوں نے زیادہ تر اس میں ہندستانی بات چیت کی اور ہندستانی لب و لہجہ استعمال کیا اور قاری پڑھتے ہوئے یہ محسوس نہیں کرتا کہ وہ دراصل مغرب کے کسی سفر کا حال پڑھ رہا ہے کہ اسے یہی احساس ہوتا ہے کہ اس میں مشرقیت ہی زیادہ پائی جاتی ہے تو ہم یہ کہیں گے کہ اس سفر نامے سے قدرے اردو میں سفر نامے کو رواج بھی مل رہا تھا یا نقوش تو واضح ہو رہے تھے لیکن آرٹ کے اعتبار سے ابھی تک سفر نامہ فن پر پورے طریقے سے یا فن کی کسوٹی پر پورے طریقے سے اترنے کے قابل نہیں ہوا تھا بہرحال آہستہ آہستہ سفر نامہ آگے ضرور بڑھ رہا تھا۔

اس کے بعد نام آتا ہے سرسید احمد خان کے سفر نامہ'' مسافرانِ لندن ''کا ۔ سر سید نے انگلستان کا۱۸۶۹ میں ایک سفر کیا تھا ۔ جس کے بعد انہوں نے واپس آکر دو تین نئے کام کیے ۔ ایک تو انہوں نے وہاں پر جب ٹیکلر اور سپیکٹیٹر جیسے جریدے پڑھے تو انہیں یہ خیال آیا کہ اس طرح کا کوئی جریدہ ہندستان میں بھی شروع کیا جانا چاہیے ، برصغیر میں بھی اس کا کوئی آغاز ہونا چاہیے لہٰذا انہوں نے یہاں آکر'' علی گڑھ انسٹیٹیوٹ گزٹ'' کا آغاز کیا اور اسی طرح سے انہوں نے جب ایک طویل سفر کیا انگلستان کا اور وہاں پر وہ نئی ثقافت سے اور نئیتہذیب سے روشناش ہوئے ،ان کی تہذیب ، ان کی مختلف النوع قسم کی روایات کے درپے ہوئے تو انہوں نے اپنی یاداشتوں کو مسافرانِ لندن کے نام سے سفر نامے کی صورت دی ۔ یہ سفر نامہ علی گڑھ انسٹیٹیوٹ گزٹ میں چھپنا شروع ہوا لیکن باوجود یہ مکمل نہ ہو سکا لیکن بہر حال اس کے باوجود اردو سفر نامے کی تاریخ میں اس کا نام اس وجہ سے ضرور لیا جاتا ہے کہ جہاں سر سید احمد خان نے یقینی طور پر تہذیبی حوالے سے بہت کچھ کیا ، مذہبی حوالے سے کیا ادبی حوالے سے جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ادبی تحریک جو سرسید احمد خان کی تھی جسے ہم علی گڑھ تحریک کا نام بھی دیتے ہیں اس نے ناول نگاری کا آغاز بھی کیا، اس نے تاریخ نویسی کا آغاز بھی ہوا، سوانح عمری کا آغاز بھی ہوا ، اس سے مضمون نویسی کا آغاز بھی

ہوا تو ایک بات یا ایک صنف جو سفر نامے کے حوالے سے ہے تو یقینی طور پر کیونکہ انہوں نے خود ایک سفر نامہ لکھا گو یہ نامکمل تھا لیکن اس کے باوجود اصناف کے اعتبار سے اگر ہم لوگ علی گڑھ تحریک کے آنے والی مختلف اصناف کا تذکرہ کریں تو بہرحال ہم سر سید احمد خان کے اس سفر نامے جس کا نام ظاہر ہے کہ میں نے آپ کو بتایا کہ مسافرانِ لندن ہے ،

اس سے اور پھر بعد میں مولانا شبلی نے جو سفر نامہ لکھا تھا جس کا بعداز اں ہم تذکرہ کریں گے ''سفر نامہ روم و مصر وشام ''کے حوالے سے ان دونوں سفر ناموں کی بنیاد پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ علی گڑھ تحریک نے جہاں ناول، ڈرامے ، تاریخ، سوانح عمری اورمضمون نویسی پر کام کیا ، وہیں اس نے سفر نامہ نگاری پر بھی کسی حد تک کچھ کام کیا تھا۔ اس کے بعد سفر نامہ میں جس کا نام آتا ہے وہ ہے'' ایڈورڈ ہنری پامور'' یہ مشتشرق ہیں اس سے مراد ہے کہ ایک ایسا یورپی یا کوئی بھی ایسا مغربی ادیب یا مغربی عالم جو مشرقی علوم پر کام کرتا ہے یعنی وہ لوگ جو بنیادی طور پر ہندستانی نہیں ہیں ، بنیادی طور پر برصغیر سے تعلق نہیں رکھتے لیکن وہ برصغیر کی تہذیب وثقافت یا مشرقی رسوم و رواج یا روایات پر وہ بات کر یں یا تحقیق کرتے ہیں یا ان کے علوم اس حوالے سے ہمارے سامنے آتے ہیں تو ان لوگوں کو ہم مشتشرقین یا oriantalist کہتے ہیں ۔ تو ایڈور ہنری پامور ایک oriantalist تھا وہ کبھی ہندستان نہیں آیالیکن اس کا سفر نامہ اردو اخبار لکھنؤ میں چھپتا رہا یہ سفر نامہ بھی مکمل نہیں ہے لہٰذا ادبی روایت میں یا ارتقائی روایت میں اس کی اہمیت تاریخی ہے تاثیری نہیں ہے اس کا نام صرف ہمیں مل جاتا ہے ۔

اس کے بعد آتے ہیں محمد حسین آذاد کے دو سفر نامے جس میں شامل ہیں ایک تو ''وسطی ایشیاء کی سیر'' اور دوسرا'' سیرِایران'' ۔ آپ جانتے ہیں کہ محمد حسین آزاد اردو کے ایک صاحبِ طرز انشاء پرداز تھے ۔ وہ تخلیقی انشاء پرداز کہ جو نہ صرف سب کچھ کہنے کی قدرت رکھتے تھے بلکہ ہر بات کو اپنے خاص مزاج اور رومانوی طبیعت کے مطابق رومانوی اسلوب میں ڈھال کر کہنے قدرت انہیں کو بخوبی حاصل ہے یہی وجہ ہے کہ انہوں نے جب تنقید پر بھی قلم اٹھائے یعنی تنقید پر بھی کام کیا تو آبِ حیات میں انہوں نے ایسا اسلوب اختیار کر لیا جس پر ہم رومانویت کا اطلاق زیادہ کرتے ہیں جس کے باعث ان کے تنقیدی مرتبے میں اور مقام میں قدرے فرق آگیا بہرحال ان کی اسلوب کی چاشنی سے کوئی شخص انکار نہیں کر سکتا ۔ انہوں نے سفر نامے دو لکھے وسطی ایشیا کی سیر ، اور سیر ایران پہلا سفر نامہ تو آپ نے یوں کہہ لیجئے کہ روزنامچے کی طرز کا ہے یعنی جس میں انہوں نے تفصیلات زیادہ نہیں بتائی صرف معروضی سا مطالعہ کیا لیکن دوسرا سفر نامہ قدرے بہتر ہے حالانکہ سیر ایران کا ظاہری مقصد طالب علمانہ تحقیق تھا اور باطنی مقصدجاسوسی تھا کیونکہ اس وقت وہ حکومت کے لئے بھی کسی حد تک کام کر رہے تھے لیکن بہرحال ان کے اسلوب کے باعث ، ان کے خاص اندازِ بیان اور انشا پردازی کے باعث اس سفر نامے میں خاصی بہتریہمیں نظر آتی ہے پہلے یعنی وسطی ایشیا کی سیر کے مقابلے میں، سیر ایران کا سفر نامہ جو ہے، یہ خاصہ بہتر ہے۔

اس کے بعد نام آتا ہے مولاناشبلی نعمانی کا ، ان کا سفر نامہ ہے'' روم و مصر و شام'' ، انہوں نے روم ، مصر اور شام جیسا کہ نام ہی سے ظاہر ہے ،کا سفر کیا اور وہاں کے کتب خانوں سے متعلق، وہاں کے علماء کے متعلق 'وہاں کے علوم کے متعلق انہوں نے وہ معلوما ت پہنچائیں جو شاید ہمیں دوسرے ذرائع سے کم ملتی ہیں یا دوسرے سفر ناموں سے بہت کم ملتی ہیں چونکہ اس سفر کو عموماً علمی سفر کی داستان ہی کہہ دیا جاتا ہے ۱۸۴۹ میں معرض اشاعت میں آنے والے اس سفر نامے کا دراصل جو مسئلہ ہوا یا جو اس میں قباحت پائی جاتی ہے یا کسی حد تک جسے ہم نقص کہہ سکتے ہں میں دلچسپی کا عنصر کم اور علمیت زیادہ ہے ۔ جب ہم نے سفر نامے کے فن کے حوالے سے بات کی تو بتایا گیا کہ سفر نامے میں دلچسپی کا عنصر ہونا ضروری ہے کیونکہ قاری کو جب ہم سفر نانہ پیش کرتے ہیں یا سفر نامہ دیتے ہیں تو وہ اگر اسے پڑھے گا تو وہ اس میں دلچسپی کے عناصر کی وجہ سے پڑھے گا،یا اسے اس میں کوئی چیز کچھ اپنے مطابق ،کچھ اپنے متعلق، کچھ اپنی دلچسپی کے عوامل کے حوالے سے ملیں گے ورنہ یقینی طور پر اسے پڑھنے کی ضرورت نہیں ہے کیونکہ معروضی معلومات ہی اگر اکٹھا کرنا مقصود ہے تو شاید کسی محقق ،کسی معیاری کتاب کا مطالعہ کر لے تو سفر نامے سے بہت بہتر ہو گا کیونکہ بہرحال جیسا کہ ہم نے شروع میں اس فن پر بات کرتے ہوئے کہا تھا اسے سفر نامہ نگار کو اپنے فن میں مبنی بر صداقت باتیں تو کرنی ہوتیں ہیں لیکن دلچسپی کا عنصر قائم رکھنے کے لئے بسا اوقات اس میں افسانویت بھی شامل کرنی پڑتی ہے لیکن اگر شبلی کے سفر نامے کو سامنے رکھا جائے تو کیونکہ وہ علی گڑھ تحریک کا حصہ تھے ،وہ علی گڑھ تحریک جس سے حقیقت پسندی کا راگ الاپہ جاتا تھا ، اس حد تک حقیقت پسندی کی بات کی جاتی تھی کہ بعض اوقات ادبیت کو بھی قربان کر دینے پر خاص طور پر سر سید احمد خان تو فی الفور تیار ہو جاتے تھے ۔

شبلی نعمانی کے ہاں یہ معاملہ ہمیں قدرے کم ضرور ملتا ہے لیکن بہرحال علمی سفر یا علمی سفر نامہ اس کو اس وجہ سے کہا گیا ہے کہ اس میں انہوں نے علماء اور اور مختلف علوم کی داستانیں یا مختلف علوم کی معلومات تو بہم پہنچا دیں ہیں لیکن قدرے عمومی معاشرے کے حوالے سے ان کے ہاں ہمیں کچھ زیادہ معلومات ملتی نہیں بہرحال یہ وہ دور تھا کہ جب اردو سفر نامے میں مختلف قسم کی مثالیں سامنے آچکی تھیں ۔ پھر اس کے بعد ہم نے دیکھا کہ خواجہ حسن نظامی، عبدالقادر ، ان کے علاوہ قاضی عبدالغفار یا اسی طرح سے سر رضا علی پھر شوکت عثمانی اور ایسے دوسرے نام ہمارے سامنے آگئے تھے۔ اس کے بعد سفر نامہ نگاری کی تاریخ میں ایک تجربہ کیا محمد حمزہ فاروقی نے ۔ تجربہ یہ تھا کہ انہوں نے خطوطِ اقبال کو کچھ اس طرح مرتب کیا کہ انہیں ایک سفر نامے کی صورت دے دی ۔ یعنی علامہ اقبال نے بالخصوص مختلف سفروں کے دوران خطوط لکھے تھے خاص طور پر جب انہوں نے مدینہ منورہ کا دورہ کیا ، سعودی عرب کا جب انہوں نے دورہ کیا تو اس دوران انہوں نے بہت سے خطوط لکھے ۔ اسی طرح سے ظاہر ہے کہ انہوں نے ۱۹۰۵ سے ۱۹۰۸ کے دوران یورپ کا سفر کیا تھا ، انگلستان میں بھی رہے تھے ، جرمنی میں بھی رہے تھے ظاہر ہے کہ انہوں نے وہاں سے بھی بہت سے خطوط لکھے ہوں گے اور جب کوئی بھی شخص بیرونی دنیا سے خط لکھتا ہے تو یقینی طور پر بعض اوقات وہ اس کے حالات و واقعات پر روشنی ڈالتا ہے تو حمزہ فاروقی نے یہ کیا کہ انہوں نے علامہ اقبال کے خطوط کو مرتب کیا ،اور اس انداز میں مرتب کیا کہ انہیں سفر نامے کی صورت دے دی ۔ یہ سفر نامہ نگاری کی تاریخ میں کیا جانے والا یہ تجربہبہت زیادہ مقبول تو نہ ہو سکا لیکن خطوطِ اقبال کو مرتب کرنے کا ایک نیا طریقہ ضرور تھا ۔

سفر نامے کی تاریخ کا اہم ترین نام ہے ، سب سے بڑا نام ہے محمود نظامی کا ۔ محمود نظامی سے پہلے ہم نے تذکرہ کیا ''عجائباتِ فرنگ ''کا ، پھر اس کے بعد ہم نے بات کی'' مسافرانِ لندن کے حوالے سے ، سفر نامہ روم و مصر و شام کے حوالے سے ۔ ان سفر ناموں میں سفر نامے کا رنگ تو بہرحال تھا اس سے تو آپ اختلاف نہیں کر سکتے لیکن تمام تر فنی محاسن پر یہ سفرنامے پورا نہیں اترتے تھے یعنی ابتدائی سفر ناموں کا یہ مسلہ تھا کہ ان میں داستانوی رنگ تھا ، اسلوب کے حوالے سے قدرے ثقالت پائی جاتی تھی ، علی گڑھ تحریک میں لکھے گئے سفر ناموں کا یہ مسئلہ تھا کہ ان میں مقصدیت زیادہ پائی جاتی تھی ،کہیں ہم روزنامچوں کا تاثر دیکھتے ہیں ، کہیں ہم علمی مباحث پر زیادہ روشنی پڑتے دیکھتے ہیں لیکن مسئلہ یہ آرہا تھا کہ سفر نامے میں جو فنی محاسن دراصل ہونے چاہئے وہ ہمیں نظر نہیں آتے تھے یعنی شبلی کی مشاہداتی صلاحیتوں سے کسی کو اختلاف نہیں ہے ظاہے کہ جس طرح سے انہوں نے مشاہدہ کیا لائبریریز کا تو وہ یقینی طور پر مناظر کا مشاہدہ بھی کر سکتے تھے لیکن مسئلہ یہ تھا کہ ان کا رویہ اس نوعیت کا نہیں تھا ، ان کا رجحان یہ نہیں تھا وہ تو علمی مباحث کی طرف ان کا میلان تھا وہ اپنی قوم کے لئے سب کچھ کر رہے تھے دراصل جو کچھ بھی کر رہے تھے وہ تو نشاطِ ثانیہ کے لئے کر رہے تھے ، اپنی قوم و ملت کو بیدار کرنے کے لئے کر رہے تھے لہٰذا وہ منظر جو کسی قاری کو بہت رنگین اور حسین و جمیل اور دلچسپ اور دلنشین نظر آسکتے ہیں یا ہو سکتے ہیں قاری کے لئے ،ان کی طرف ان کی توجہ ہی نہیں تھی وہ تو یہ چاہتے تھے کہ ہم کس طرح سے اپنی قوم و ملت کو جگا سکیں لہٰذا ان سفر ناموں میں مجموعی طور پر ہمیں کہیں اصطلاحی پہلو ملتا ہے ،کہیں داستانوی پہلو ہے، کہیں ان پر روزنامچے کا سا گمان ہوتا ہے یہ دراصل محمود نظامی کا سفر نامہ تھا جس کا نام ہے ''نظر نامہ'' ہے جو ۱۹۵۲ میں معرض اشاعت میں آیا تھا ۔ جس سے اردو سفر نامے کے فنی محاسن صحیح طور پر ہمارے سامنے ابھر کے آئے ۔ محمود نظامی دراصل ملازمت کے سلسلے میں باہر گئے تھے۔ باہر کے ممالک کا ان کا دورہ کیا تھا اور وہاں انہوں نے کچھ ایسی یاداشتیں جمع کیں جو نظر نامے کی صورت میں امر ہو گئیں

ان کے علاوہ جی۔علانہ نے'' دیس بدیس'' کے نام سے ایک سفر نامہ لکھا ۔ اس سفر نامہ میں کوئی شک نہیں کہ اپنی مثال آپ ہے لیکن اس کا مقابلہ بہرحال ہم نظر نامہ سے نہیں کر سکتے ۔ نظر نامہ میں تخیل کی جو جولانی محمود نظامی نے دکھائیں ہیں اور اسی طرح سے جغرافیہ اور تاریخ کا امتزاج جواس میں پایا جاتا ہے۔ یعنی جغرافیائی حالا ت کے حوالے سے بات کی جائے تو وہ ہمیں جن سفروں کی داستانیں سناتے ہیں، وہ ہمیں جن علاقوں کی داستانیں سناتے ہیں ، ان کے محلِ وقوع ، ان کے گرد و نواح ، ان کے حوالے سے مکمل ،معلومات فراہم کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں اور جب وہ تاریخ کے دریچوں میں جھانکتے ہیں تو آپ دیکھئے کہ کس کس طرح کے پرانے ، قدیم مناظر ہمارے سامنے کچھ اس طرح لا کر کھڑے کر دیتے ہیں کہ نہ صرف قاری ان مناظر کو پڑھے ہوئے یہ محسوس کرتا ہے کہ وہ مناظر واقعی اس کے دور میں ، اس کی آنکھوں کے سامنے ہو رہے ہیں بلکہ وہ یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ کس طرح سے محمود نظامی نے اب تمام تر مناظر کو

ہزاروں سال قدیم ہونے کے باوجود کس قدر واضح انداز میں ، کس قدر مکمل جزیات کے ساتھ ہمارے سامنے یا قاری کے سامنے لانے میں وہ کامیاب ہوئے۔
شبلی کے برعکس محمود نظامی کیاکرتے تھے کہ وہ جغرافیہ پر صرف معروضی سطح کی روشنی نہیں ڈالتے تھے یعنی معروضی سطح سے مرادیہ بتا دینا کہ کسی علاقے کے شمال مشرق میں کیا ہے ؟جنوب مغرب میں کیا ہے؟ یا مغرب و مشرق میں یا شمالاً جنوباً کیا ہے؟ یہ محض معروضی سطح کی معلومات ہیں جو کوئی جغرافیہ دان دے سکتا ہے یہ کسی جغرافیہ کی کتاب سے بھی کوئی طالبِ علم حاصل کر سکتا ہے ۔
محمود نظامی کرتے یہ تھے کہ وہ باطن میں جھانکتے تھے یعنی ایک طرف تو علاقے کے متعلق جغرافیائی معلومات معروضی سطح پر پہنچائی جاتی تھیں تو دوسری طرف کیفیات ، احساس و جذبات اور سوچنے کے انداز تک کو وہ پڑھ کر صفحہ قرطاس پر کچھ یوں اتارتے تھے کہ داخل اور خارج دونوں کی تصویریں قارئین کے سامنے آجاتیں تھیں ۔ ڈاکٹروزیر آغا اپنی ایک کتاب میں لکھتے ہیں کہ :

سیاح کا امتیازی وصف یہی ہے کہ وہ اپنے سفر میں وطن، نام اور ’’
پیشے سے یکسرمنقطع اور بے نیاز ہو کرکسی غیر مادی شے کی
طرح سبک اور لطیف ہو جاتا ہے اور بندھنوں اور حد بندیوں کو تج
کر ایک آوارہ جھونکے کی طرح آزادہروی کا مظاہرہ کرتا ہے۔‘‘

اس بات کا مطلب کیا ہے؟ اس بات کا مطلب یہ ہے کہ ایک سفر نامہ نگار جب لکھتا ہے تو اس کے لئے یہ ضروری نہیں ہونا چاہئے کہ وہ اپنے پیشے کو مدِنظر رکھ کے لکھے، وہ اپنے کردار اور اپنے رجحانات کو مدِ نظر رکھ کے لکھے بلکہ اس کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ اس ناظر کی صورت میں ، اس ہوا کے جھونکے کی صورت میں ’ جو تعصبات سے پاک ، اپنے ذاتی رویے اور رجحانات سے پاک ہو کر ہر چہرے کو ، ہر شے کو اپنی قداختگی سے محظوظ بھی کرتا ہے، مسحور بھی کرتا ہے اور مخمور بھی کرتا ہے ۔تو ایک سفر نامہ نگار کا کام بھی یہ ہے کہ وہ غیر جانبدارنہ انداز میں ، غیر مادی انداز میں چیزوں کو کچھ اس طرح سے دیکھے اور پھر اس طرح سے اپنے قارئین کو دکھائے کہ انہیں یہ احساس نہ ہو کہ وہ کسی کمنٹری سے گزر رہے ہیں ۔ محمود نظامی کے ہاں یہ صورتحال ہم زیادہ نہیں دیکھتے کیونکہ وہ ہر دوسرے مقام پر ہمارے سامنے خود آجاتے ہیں لیکن اس کے باوجود انہوں نے اپنے نظریات کو ، اپنے افکار کو، سفر نامے پر حاوی نہیں ہونے دیا ۔انہوں نے مصر کا سفر کیا ، لبنان کا سفر کیا ، اٹلی، فرانس، برطانیہ،امریکہ، میکسیکواور ایسے دوسرے بہت سے ممالک میں گئے ،کل ملا کر انہوں نے گیارہ مختلف ممالک کا سفر کیا لیکن اس سفر نامے میں انہوں نے ہمارے سامنے جو صورت حال وہ لے کر آئے، وہ خاصی محدود نوعیت کی ہے ۔ وہ خود یہ کہتے ہیں ے کہ انہوں نے ساری کی ساری معلومات ہم تک نہیں پہنچائیں بلکہ صرف وہ معلومات ہی پہنچائیں ہیں جو انہیں پسند تھیں یعنی ایک جگہ پر انہوں نے لکھا تھا کہ میں نے بہت سے شہروں کا سفر کیا لیکن صرف میں ان معلومات کو پہنچارہا ہوں جو میرے دل سے گزریں یعنی ہر شہر کی معلومات ہمیں بہم نہیں پہنچائیں یعنی انہوں نے طوالت کو ملحوظِ خاطر نہیں رکھا بلکہ وہ صرف ان باتوں کو ملحوظِ خاطر رکھ رہے تھے جن کا بیان معیاری نوعیت کا ہو ، جن میں اسلوبیاتی چاشنی کے جوہر دکھائے جا سکیں ،جس میں فلش بیک کی صورت میں ماضی کا سفر کیا جا سکے، ماضی کے دریچوں میں جھانکا جا سکے ۔ سو محمود نظامی انتخاب اور اخذ کا فن بھی بخوبی جانتے تھے ۔ محمود نظامی کے سفر نامے کی ایک اور خصو صیت یہ ہے کہ وہ ہر لحظہ ہمیں اپنے ساتھ لے کر چلتے ہیں یعنی ہم یہ دیکھتے ہیں کہ وہ ہر لحظہ ہمارے ساتھ بطور گائیڈ موجود ہوتے ہیں ۔ دراصل انہوں نے سفر نامے کے دیباچے میں خود کہا تھا :

یہ دستاویز آپ کوسفر نامے سے زیادہ مسافر نامہ نظر آئے گی’’
کیونکہ اس میں مختلف مقامات کی تفصیل کی بجائے ، میں
کے لفظ کی تکرار زیادہ ہے۔‘‘

یعنی ہر لحظہ ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ ہمارے ساتھ ساتھ چل رہے ہیں ، وہ ہماری رہبری کر رہے ہیں ، ایک ایسا شخص جو کہ ہمیں بتا رہا ہے کہ یہ یوں ہوا یہ ہوں ہوا لیکن کمنٹری کے باوجود ان کا تعصب، ان کی ذاتی فکر کہ کسی موقع پر بھی ہمیں یہ محسوس نہیں ہو پا رہا کہ منظر یا کیفیت سفر نامہ نگار کے باعث محدود ہو گئی ہے بلکہ سفر نامہ نگار کی موجودگی اس منظر کی وسعت کو اور اس منظر کی جامعیت کو اور اس منظر کے رنگوں کو کہیں زیادہ حقیقی کر دیتی ہے ۔ اس سفر نامے کے عنوانات میں بازارِ مصر ، روم نامہ، برسبیلِ لندن، شبِ طلوعِ پیرس، میکسیکو جیسے عنوانات شامل ہیں ۔ آپ دیکھ سکتے ہیں کہ ان عنوانات سے ہی ان کے اسلوب کا خاصا اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ ہر مقام کو بھی یعنی مثال کے طور پر برسبیلِ لندن یا شبِ طلوعِ پیرس، یہ وہ نام کا انداز ہے ، اسلوب کا وہ انداز ہے جو بخوبی ہماری اس طرف کو توجہ د لاتا ہے

کہ وہ باقاعدہ طور پر رومانوی اسلوب میں لکھنے پر خاصی قدرت رکھتے ہیں ۔ اس سفر نامے کی ایک بہت بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ صرف حاضر کی باتوں کا تذکرہ نہیں کرتے بلکہ قوتِ متخیلہ کی بنا پر وہ ماضی کا سفر کرنے پر بھی خاصی قدرت رکھتے ہیں جیسا کے مثال کے طور پر ایک جگہ پر وہ لکھتے ہیں :

میں غور کر رہا تھا کہ اپنی خوبی تعمیر کے بیس سال کے دوران''
میں اس مینار نے نا جانے انسانی ظلم و شقاوت، ذلت و بے آبروئی اور
ازیت و درد کے کیسے کیسے جگر خراش المیے اور نمائش و ثروت
''اور نمودِ شوکت کی کیسے کیسے دل فریب مناظر دیکھے ہوں گے۔

اہرامِ مصر عجائباتِ دنیا میں شمار کیے جاتے ہیں ۔ ان کی تعمیر واقعی کسی معجزے سے کم نہیں اب ان اہرامِ مصر کو دیکھ کر محمود نظامی پر کیا گزرتی ہے اس کا حال ابھی آپ نے دیکھا اور قوتِ متخیلہ کے طور پر ،قوتِ متخیلہ کے زور پر انہوں نے کچھ ایسا منظر ظاہر کیا کہ واقعی ایسا لگتا ہے کہ مینار یا اہرام بنتے وقت واقعی بہت ظلم و جور ہوا ہو گا ، واقعی بہت تشدد ہوا ہو گا کہ آگے چل کر جب فلش بیک کی بنا پر یعنی ' یک لخط جب وہ ماضی میں پہنچ جاتے ہیں اور خود کو ماضی کا حصہ دیکھتے ہیں تو ہمیں پتا چلتا ہے کہ واقعی ان کے خیال ، ان کا خیال جو ان کے زہن میں آیا تھا یا یک لخط ایک دم کسی چیز کو دیکھتے ہی ہم کوئی چیز جو ہماری ہوتی ہے، وہ اس کے حوالے سے ایک مکمل first thinking یا first feeling سوچتے ہیں تو جو ہے اس میں وہ flash back نظریہ رکھتے تھے اوران کے سفر نامے کی خاص طور پر جو اگلی خصوصیت اسی خیال کو زیادہ منفرد انداز میں ہمارے سامنے لاتے ہوئے کہتے ہیں کہ جب انہوں نے اہرامِ مصر دیکھا تو انہیں کیا محسوس ہوا :

اور پھر میرے چشمِ تصور کے سامنے وہ تمام انسان جو چھ ہزار''
سال قبل اس عمارت کی تعمیر پر معمور تھے،زندہ اور متحرک نظر
آنے لگے ۔غربت و افلاس اور محنت و مشت کے مارے ہوئے سیاہ
فام، ننگ ڈھڑنگ مزدوروں اور غلاموں کی بیسیوں لمبی لمبی
قطاریں جو آگ برسانے والی سورج کی شعاعوں کے نیچے تپتی ریت
پر پسینے میں شرابور ، تھکن سے چور ، زخموں سے نڈھال سنگِ خار
کے بڑے بڑے ٹکڑوں کو رسوں اور نجیروں کی مدد سے کھنچتے ہوئے
دانتوں اور مشقت سے پھولی ہوئی رگوں کے ساتھ کنارۂ نیل کی جانب
''صحرا میں گھسیٹ رہے تھے۔

آپ نے دیکھا کہ فلش بیک کی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے محمود نظامی ہمارے سامنے ہزاروں سال پرانے منظر کو کچھ اس حقیقی انداز میں لے کر آتے ہیں کہ واقعی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جب مشینیں نہیں ہوں گی ، جب جدید ٹیکنالوجی ، جو آج ہمیں میسر ہے ، وہ نہیں ہو گی تو کس طرح سے یہ اس قسم کا ، اتنا بڑا اہرامِ مصر کی صورت میں ہمارے سامنے عجوبہ آتا ہے، وہ کس طرح تعمیر ہوا ہو گا لیکن اس کے ساتھ ساتھ آپ دیکھئے کہ ایسا محسوس ہو تا ہے کہ محمود نظامی یہ سمجھتے ہیں کہ یہ دراصل جو عجوبہ ہمارے سامنے آج آگیا ہے ' کسی بہت نڑے ظلم و جور اور جبر کے نتیجے میں آیا ہو گا کہ غلام اور مزدور نڈھال ہوتے ہوں گے ،مر رہے ہوتے ہوں گے لیکن کیونکہ ان کے پاس فراعینِ وقت سے دور جانے کا یا فراعینِ وقت سے آزاد ہو جانے کا ان کے پاس کوئی راستہ نہیں تھا لہٰذا وہ مجبوراً استحصال ہونے کے باوجود وہ کام کرنے پر مجبور تھے۔ لہٰذا یہ سب کچھ ظلم کی صورت میں ہو رہا تھا، جبر کی صورت میں ہو رہا تھا بہرحال اس پر ہم اپنے اگلے لیکچر میں بھی کسی حد تک بات کریں گے جب ہم شفیق الرحمٰن کا سفر نامہ دجلہ پڑھیں گے تو ان کا بھی سفر' مصر کا ہوا تھا اور انہوں نے بھی دراصل اہرامِ مصر کی تعمیر کا نقشہ اپنے انداز میں کھینچنے کی کوشش کی ہے تو پھر ہم اس پیراگراف کو یا اس اقتباس کو ان کے انداز سے موازنہ کرنے کی کوشش کریں گے کہ سفر نامے کو یا کسی بھی ایک چیز کو ، ایک سفر نامہ نگار کس طرح دیکھتا ہے اور دوسرا اسے کیسے دیکھتا ہے بہرحال محمود نظامی کا نظر نامہ اردو کا پہلا معیاری نوعیت کا سفر نامہ کہلاتا ہے اور یہی وہ سفر نامہ تھا کہ جس نے بعدازاں سفر نامہ لکھنے کا باقاعدہ طور پر ایک رواج سا قائم کر دیا اور اس سے پہلے یعنی محمود نظامی کے نظر نامہ سے پہلے ہمارے سامنے چند ایک نام آتے ہیں جو ہم نے ابھی کچھ دیر پہلے آپ کو بتائیں لیکن محمود نظامی کے اس سفر نامے کے بعد بہت سے اچھے ، کم اچھے اور کسی حد تک برے بھی سفر نامے لکھے گئے ہم ہر سفر نامے پر ادبی سفر نامہ ہونے کا اطلاق تو نہیں کر سکتے لیکن بہر حال نظر نامے وہ سفر نامہ تھا کہ جس نے اردو میں سفر نامہ لکھنے کی خاصی ترغیب دی لوگوں کو اس طرف راغب کیا جس کے نتیجے میں ہمارے سامنے بیگم اختر ریاض الدین کا نام آیا ،مستنصر

حسین تارڑ جیسے لوگوں کے سفر نامے آئے پھر اس کے علاوہ ہم نے دیکھا کہ جمیل الدین عالی نے سفر نامے لکھے اور ایسے دوسرے سفر نامہ نگاروں نے ،جو شاید ادب میں بہت زیادہ مقام نہ رکھتے ہوں لیکن بہرحال انہوں نے اپنے سفر ناموں کو مرتب کر کے شائع ضرور کیا ، اپنی سفری داستانوں کو شائع ضرور کیا اس سے بہر حال اچھے یا بریجیسے بھی ہوں اردو سفر نامے میں یوں کہہ لیجئے کہ اردو سفر نامے کے ذخیرے میں کافی اضافہ ہوا ۔ اس سلسلے میں جس کو ہم باقاعدہ ،جنہیں ہم اپنی گفتگو میں شامل کر سکتے ہیں ان میں سب سے پہلے ہم تذکرہ کریں گے بیگم اختر ریاض الدین کا ۔

بیگم اختر ریاض الدین ’’کے دو سفر نامے یعنی ‘‘سات سمندر پار’’ اور‘‘ دھنک پر قدم’’ خاصے معروف ’’ ہیں ۔ ان دونوں سفر ناموں کی خصوصیت یہ ہے کہ بیگم اختر ریاض الدین خاصا تخلیقی نوعیت کا شعور اور اسلوب رکھتیں ہیں ، ان کے ہاں ہمیں بہت زیادہ فلاسیفیکل انداز ملتا ہے اور فلش بیک کا انداز محمود نظامی کی نسبت قدرے کم ملتا ہے وہ حال میں زیادہ رہتیں ہیں وہ لمحۂ موجود میں جینے کی عادی ہیں لہٰذا اسی دور کی وہ ہلکے پھلکے سے انداز میں چیزیں ہمیں زیادہ تر بتاتیں ہیں اور معروضی سی ، تھوڑی تھوڑی سی معلومات ہمیں بہم پہنچاتی چلی جاتی ہیں لیکن سفر نامے میں موجود شگفتگی وظرافت اور کسی حد تک اور یوں ان کا زندہ اسلوب ، ان کے سفر ناموں کو دیگر سفر نامہ نگاروں کے مقابلے میں نمایاں کر دیتا ہے ان کے بعد نام ہے مستنصر حسین تارڑ کا ۔ تارڑ صاحب نے افسانے بھی لکھے‘ ناول بھی لکھے‘ کالم بھی وہ لکھتے ہیں اور اسی طرح سے انہوں نے سفر نامے بھی لکھے جن میں ‘‘اندلس میں اجنبی ، خانہ بدوش ، نکلے تیری تلاش میں اور پیار کا پہلا شہر ’’جیسے سفر نامے خاصے معروف بھی ہیں اور پسند بھی کیے گئے ۔ بنیادی طور پر اس وقت مستنصر صاحب ایک بہت اعلٰی نوعیت کے سیاح ہیں ، سیرو سیاحت کا بہت زیادہ شوق ہے اور انہوں نے نہ صرف بیرونی ممالک کی داستانوں کو رقم کیا ہے بلکہ اندرونی ممالک کی وہ داستانیں جو وہ مختلف نوعیت کی پہاڑیاں سر کرتے ہوئے انہوں نے تحریر کیں تھیں ، وہ بھی ہمارے سامنے ان کے سفر موں میں آتی ہیں ۔

ان کی سفر نامہ نگاری کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں کہہ جاتے ہیں وہ بے باک لکھنے کے عادی ہیں ،پھر وہ کردار تراشتے ہیں جن کی حقیقت کوئی ہو یا نہ ہو لیکن بہر حال ان کے ذریعے کہانی میں کچھ دلچسپی بھی پیدا ہو جاتی ہے اور یوں کہہ لیجئے کہ انہیں اپنی بات کو کہنے کا سلیقہ بھی آجاتا ہے اور وہ بہت سی معلومات جو شاید وہ اپنے ذریعے واحد متکلم کے ذریعے نہیں پہنچا سکتے ، ان کرداروں کے ذریعے ہم تک پہنچا دیتے ہیں

ان کے بعد نام آتا ہے ابنِ انشا کا۔ انہوں نے ‘‘چلتے ہو تو چین کو چلئے ، ابنِ بطوطہ کے تعاقب میں اور دنیا گول ہے’’ جیسے سفر نامے لکھے اور سچ پوچھئے تو یہ ابنِ انشا ہی تھے کہ جنہوں نے اردو سفر نامے کو شگفتگی کا فن سکھایا تھا اور بتایا کہ سفر نامے میں مزاح اور ظرافت کو اگر قائم و دائم رکھا جائے تو قاری کی دلچسپی کس طرح ازخود قائم رہتی ہے ۔

پھر ان کے علاوہ ہم نام لے سکتے ہیں ‘‘جمیل الدین عالی ’’کا کہ جنہوں نے ‘‘دنیا میرے آگے ، اور تماشا میرے آگے’’ جیسے سفر نامے لکھے ۔ ان سفر ناموں پر قدرے کسی حد تک سنجیدگی کا عنصر زیادہ غالب ہے ، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عالی صاحب مزاح پیدا کرنا چاہتے ہیں ، ظرافت پیدا کرنا چاہتے ہیں لیکن کیونکہ یہ بنیادی طور پر ان کا میدان نہیں ہے لہٰذا وہ معلومات تو اچھی فراہم کرتے ہیں لیکن ان کے سفر نامے انشا اور خاص طور پر بیگم اختر ریاض الدین جیسے سفر نامہ نگاروں کے مقابلے میں قدرے سنجیدہ نوعیت کے ہیں ۔

ان کے علاوہ ایک بہت بڑا نام جو آپ کے کورس میں شامل بھی ہے یعنی شفیق الرحمٰن کا ہے ۔ انہوں نے‘‘ دجلا’’کے نام سے ایک سفر نامہ لکھا وہ باقاعدہ طور پر ایک مزاح نگار ہیں اگلے لیکچر ز میں جب ہم لوگ اردو مزاح کی بات کریں گے تو شاید اس وقت ہمارےذہن میں نصاب تیار کرتے ہوئے یہ بھی تھا کہ ہم شفیق الرحمٰن کو بطور مزاح نگار شامل کریں لیکن کیونکہ ذاتی طور پر ہم یہ چاہتے تھے کہ ہم مزاح نگار کے طور پر یوسفی کا مطالعہ بھی کریں ، یوسفی کا مطالعہ بھی نصاب میں شامل کیا جائے لہٰذا ہم نے سفر نامے میں شفیق الرحمٰن کو شامل کیا سو شفیق الرحمٰن بنیادی طور پر ایک ایسے مزاح نگار ہیں جو باریک بین ہیں ، جو باقاعدہ طور پر عمیق نوعیت کا مشاہدہ رکھتے تھے لہٰذا انہوں نے دجلہ لکھا جو چار حصوں پر مشتمل ہے یعنی نیل ، دھند، ڈینوب اور دجلہ۔ ان کی تفصیلات کیا ہیں اس پر تو ظاہر ہے کہ ہم اگلے لیکچر ز میں گفتگو کریں گے جب ہم ان کا متنی مطالعہ کریں گے یا باقاعدہ طور پر شفیق الرحمٰن پر بات کریں گے لیکن اس وقت مختصر آیہ بتا سکتے ہیں کہ شگفتگی ، سادگی بیان ، تخیل اور مشاہدے کی عتیق گہرائی ، ان کی بنیادی خصوصیات ہیں ۔ اور کردار نگاری کا فن کے حوالے سے یہ اپنی طرف سے خود سے بھی کرداروں کوتلاش

کرلیتے ہیں اور پھر ان کو باقاعدہ طور پر ساتھ لے کر آگے چلتے ہیں یہ وہ خصوصیات ہیں جو ہم دجلہ کی اور شفیق الرحمٰن کی سفر نامہ نگاری کی نمائندہ خصوصیات کہہ سکتے ہیں اگلے لیکچر میں ہم بات کریں گے متنی مطالعے کے حوالے سے اور پھر اس کے بعد شفیق الرحمٰن کی سفر نامہ نگاری کی خصوصیات ہوں گی اور آج کے لیکچر میں جیسا کہ آپ نے دیکھا کہ ہم نے سفر نامہ نگاری کا فن اور اردو میں سفر نامہ نگاری کے آغاز و ارتقاء پر مختصر سی گفتگو کی اور ہم نے دیکھا کہ ۱۸۴۶ میں تاریخِ یوسفی ، جو یوسف خان کمبل پوش نے لکھی تھی وہاں سے سفر نامہ نگاری کا اردو میں آغاز ہوا اور یہ سلسلہ آج تک جاری و ساری ہے ۔ شفیق الرحمٰن کے سفر نامے میں کیا ہو ا؟ ان کی اسلوبیاتی خصوصیات کیا ہیں ؟ اور نصاب میں ان کا کون سا متن شامل کیا گیا ہے ؟ یہ سب کچھ ہم جان پائیں گے آئندہ دو لیکچرز میں ۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

لیکچر نمبر ۳۷

گذشتہ لیکچر میں ہم نے سفر نامہ نگاری کے حوالے سے بات شروع کی تھی۔ گذشتہ لیکچر میں ہم نے دیکھا کہ سفر نامہ کا فن کیا ہوتا ہے؟ اور پھر اس کے بعد مختصراً گفتگو رہی اردو میں سفر نامہ نگاری کے آغاز و ارتقاء کے حوالے سے۔ سفر نامے پر بات کرتے ہوئے ہم نے اس بات کو دیکھا یا اس نقطے کو نوٹ کیا کہ سفر نامے اور تاریخ میں بنیادی فرق یہ ہوتا ہے کہ سفر نامے میں بیان کردہ صداقت ضروری نہیں کہ معروضی حد تک ہو یعنی بنیادی صداقت کا ہونا تو ضروری ہے کہ کون کس دور میں تھا؟ لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس کے حوالے سے بیان کیا گیا ہر جملہ یا اس کے حوالے سے دی گئی ہر معلومات بعین ایسی ہی ہو جیسا کہ سفر نامہ نگار بتا رہا ہے۔ جبکہ محقق کے لئے یہ بات لازمی ہوتی ہے کہ نہ صرف وہ سنین کے اعتبار سے یعنی زمانی اعتبار سے تمام تر معلومات کو مرتب کرے بلکہ مکانی اور کیفیاتی اور کرداری، نفسیاتی اعتبار سے بھی اس کی فراہم کردہ معلومات مکمل اور غیر جانبدرانہ ہو۔

دوسری بات یہ ہے کہ سفر نامہ نگاری کا قطعاً یہ مقصد نہیں کہ کسی بادشاہ کی یا مختلف ممالک کی تاریخ مرتب کی جائے۔ بلکہ سفر نامہ نگار تو محض اپنی اس سفر کی داستان کو مرتب کر رہا ہوتا ہے جو وہ کسی خاص مقصد کے تحت یا تفریحِ طبع کے لئے یا سیاحت کے پیشِ نظر سفر سے وہ گزرتا ہے۔ سو سفر نامے میں جو کوئی معلومات بھی دی جاتی ہے اس کے لئے یہ ضروری نہیں کہ وہ بالکل درست ہو، وہ حتمی ہو، ہاں یہ ضرور ہے کہ سفر نامہ نگار سے بھی یہ توقع رکھی جاتی ہے کہ وہ جان بوجھ کر معلومات کو غلط ملط نہ کرے یعنی جان بوجھ کر معلومات کو اس طرح سے پیش کرنے کی کوشش نہ کرے کہ پڑھنے والا اس سے غلط معنی اخذ کر لے۔

مثال کے طور پر قبل از مسیح کی تاریخ بیان کرتے ہوئے کسی سفر نامہ نگار کو یہ نہیں چاہئے کہ وہ کسی دور کے بادشاہ کو یا کسی خاص کردار کو، تاریخ کے کسی خاص کردار کو اس طرح پیش کرے کہ وہ دورِ حاضر کا کردار لگنے لگے یا کسی دور حاضر کے کردار کو اس طرح پیش نہ کرے کہ کوئی قاری یہ سمجھ بیٹھے کہ گویا وہ ہزاروں سال پہلے کا کردار ہے۔ سو سفر نامہ نگار کے لئے یہ تو ضروری ہے کہ وہ امکانی صورتحال کو یا ادبی صداقت کو تو مدِ نظر رکھے۔ لیکن سفر نامے سے کبھی مرتب تاریخ کا تقاضا کرنا درست بات نہیں ہوتی۔ ہم دیکھتے ہیں کہ دجلہ میں شفیق الرحمٰن نے چار مضامین پیش کئے ہیں۔ پہلا مضمون نیل کے عنوان سے ہے، جس میں مصر کی تاریخ اور اس کی ثقافت، اس کے تہذیب و تمدن پر روشنی ڈالی گئے ہے۔ اس کے بعد دھند ہے جو دراصل کسی سفر کی داستان نہیں ہے، کسی حقیقی سفر کی داستان نہیں ہے بلکہ اس میں ایک خیالی سفر کو بیان کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں شفیق الرحمٰن نے مختلف کردار گڑھے ہیں جس میں ڈاکٹر کا کردار ہے، فلاسفر کا کردار ہے، انجینئر کا کردار ہے تہمیدہ، مرغوبہ یا شیطان مقصود یا ایسے دوسرے کردار ہمارے سامنے آتے ہیں بنیادی طور پر یہ مضمون ظرافت کے لئے لکھا گیا تھا۔ اس مضمون کا مقصد کسی سفری داستان کو بیان کرنا نہیں تھا لیکن چونکہ شفیق الرحمٰن نے اس مضمون کو سفر نامے میں شامل کیا ہے لہٰذا اس مضمون کی بنت کچھ اس طرح سے ہے کہ اس میں بھی وہ ایک پہاڑی کیمپ کے سفر کو بیان کرتے ہیں۔ اب یہ سفر واقعی حقیقی تھا یا نہیں۔ اس کے حوالے سے شفیق الرحمٰن نے کوئی روشنی نہیں ڈالی۔ ہاں ہم یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ اس میں شامل کردار اس بات کے غماز ہیں کہ یہ حقیقی سفر نہیں تھا لیکن اسے ہم ایک خیالی سفر ضرور کہہ سکتے ہیں۔ اس کے بعد تیسرا مضمون ہے ڈینیوب کے حوالے سے۔ ڈینیوب ایک دریا ہے جس کے ذریعے شفیق لرحمٰن نے جرمنی کی تہذیب و ثقافت اور معاشرت کو قلم بند کیا ہے۔ اس کے بعد آخری مضمون ہے دجلہ کا یعنی جس کے ذریعے دریائے دجلہ کے حوالے سے بات ہوئی ہے اور عراق کی تہذیب کو صفحۂ قرطاس پر محفوظ کیا گیا ہے۔ آپ کے نصاب میں اختصار کو مدِ نظر رکھتے ہوئے ہم نے شفیق الرحمٰن کے اس سفر نامے کا پہلا مضمون نیل چنا ہے اور وہ مضمون بھی پورا نہیں کیونکہ قلتِ وقت کے باعث ظاہر ہے کہ ہم لوگ پورا

مضمون یہاں پر نہیں پڑھ سکتے لہٰذا نیل کا ایک اقتباس آپ کے متن میں شامل کیا گیا ہے، جس کا مطالعہ آج ہم کریں گے ہمارا طریقہ کار بالکل وہی ہو گا کہ ہم مختلف ٹکڑوں میں اس مضمون کو پڑھیں گے اور پھر دیکھیں گے کہ شفیق الرحمٰن نے سفر نامے میں یا اس مختصر سے اقتباس میں کس طرح سفر نامے کے مختلف عناصر کو نبھانے کی کوشش کی ہے تو آیئے سب سے پہلے بڑھتے ہیں نیل کے پہلے حصے کی جانب۔

نیل

''میں نے میوزیم دیکھنے کی خواہش کی۔ میرے دوست نے ٹیلی فون کر کے ایک نہایت قابل گائیڈ کا انتظام کیا جسے تاریخ پر مکمل عبور تھا۔ پروگرام کے مطابق اسے زیادہ سے زیادہ بیس منٹ میں آجانا چاہئے تھا۔ جب تین گھنٹے گزر گئے تو میرے اصرار پر دوبارہ ٹیلی فون کیا گیا۔ معلوم ہوا کہ گائیڈ تو کسی یورپین کے ساتھ ابھی ابھی باہر نکل گیا ہے لیکن اس کی بھتیجی یا بھانجی (ٹیلی فون پر NIECE سنا تھا) جو تاریخ کی سکالر ہے اور جسے سکالر شپ بھی ملتا ہے، ہماری طرف آرہی ہے۔ تھوڑی دیر میں ایک شخص آیا جو خفیہ پولیس کا آدمی معلوم ہوتا تھا جس نے سر سے پاؤں تک مختلف قسم کے کپڑوں سے جسم کو ڈھانپ رکھا تھا۔ اس نے زنانہ آواز میں علیک سلیک کیا اور ہمارے پاس آکھڑا ہوا۔ غور سے دیکھا تو یہ عورت تھی۔ یہ آنسہ ثانیہ تھی، جس نے skirt، لبادہ، تہمد، شال وغیرہ سب کچھ لپیٹ رکھا تھا۔ سادہ عینک پر سیاہ شیشے چڑھا رکھے تھے اور چہرے پر اس قسم کی جالی تھی جو دکاندار عموماً مٹھائیوں کو ڈھانپنے کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ رسمی تعارف کے بعد ہم میوزیم پہنچے۔ ثانیہ نے بڑے عالمانہ انداز میں بتایا کہ۔۔۔'' جب تک کسی ملک کے جغرافیائی حالات کا علم نہ ہو تاریخ کا مطالعہ بے سود ہے۔ غالباً آپ مصر اور نیل کے متعلق کچھ نہ کچھ تو جانتے ہی ہوں گے؟'' میں نے سفری تھیلے سے کئی کتابچے اور پمفلٹ نکال کر سامنے رکھ دئے۔ ان میں سے کچھ سیر وسیاحت کی کمپنیوں کے تھے اور چند قاہرہ میں طبع ہوئے تھے۔ میرے جغرافیہ اور تاریخ بلکہ سارے مضمون ہمیشہ کمزور رہے ہیں۔ تم ہی ان میں سے کچھ پڑھ کر اسے سنا دو۔'' میرے دوست نے سرگوشی کی۔ (نا جانے کیوں اسے سرگوشیوں کی عادت ہے)۔''

حل لغت

لفظ معنی

niece : انگریزی میں بھانجی یا بھتیجی کے لئے مستعمل ہے۔

آنسہ: دوشیزہ، عربی میں miss کے لئے استعمال ہوتا ہے۔

جغرافیہ: کسی جگہ کا محل وقوع، ارد گرد

پمفلٹ: چھوٹے، تشہیری کتابچے، جیسے بلز یا بروشر وغیرہ

اس حصے میں شفیق الرحمٰن ایک بات کا آغاز کر رہے ہیں۔ شفیق الرحمٰن کے سفر نامے کی ایک بہت بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں وہ کردار گڑھتے ہیں تاکہ اس میں ایک کہانی کا سا رنگ پیدا کیا جاسکے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم بسا اوقات یہ بھی کہتے ہیں کہ شفیق الرحمٰن کے دجلہ کی ایک امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں انہوں نے کسی حد تک افسانوی نثر کا سا انداز اپنایا یعنی کہانی کے سے انداز میں وہ بات کو آگے بڑھاتے ہیں اور اس کہانی کو مکمل کرنے کے لئے اس میں وہ کردار بھی ڈالتے ہیں، پھر ان کے مکالمات بھی ہوتے ہیں تو یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ شفیق الرحمٰن جب قاہرہ پہنچ گئے اور اپنے دوست سے مل لئے تو اس کے بعد سفر نامے کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ آپ جانتے ہیں کہ جب بھی ہم کہیں اجنبی دنیاؤں میں جاتے ہیں تو ہمیں سب سے زیادہ ضرورت ہوتی ہے کسی گائیڈ کی، جو ہمیں صحیح طور پر کماحقہ اس ملک کے، اس دنیا کے، اس جہان کے ماحول کے متعلق بتا سکے، اس کے جغرافیے کے متعلق بتا سکے، اس کی تاریخ کے متعلق بتا سکیں لہٰذا شفیق الرحمٰن نے اپنے دوست سے درخواست کی کہ

ان کے لئے کسی گائیڈ کا بندوبست کیا جائے۔ ان کے دوست نے ان کے لئے گائیڈ کا بندوبست کیا۔ گو مطلوبہ گائیڈ تو نہ آیا لیکن اس کی بھانجی یا بھتیجی جیسا کہ آپ نے ابھی پڑھا کہ انہوں نے کہا کہ انہوں نے ٹیلی فون پر niece سنا تھا یعنی اس کی بھانجی یا بھتیجی تھی اس گائیڈ کی جگہ پر آ گئی وہ بذاتِ خود تاریخ کی طالبہ تھی اور سکالرشپ پر پڑھ رہی تھی۔

اب یہاں پر اس حصے میں اس کے علاوہ ہمارے سامنے کوئی بات نہیں آتی، ہاں ہمیں یہ ضرور پتا چلتا ہے کہ باقاعدہ طور پر ایک سبق، ایک بات یا ایک قصہ یا معلومات کا ایک دور شروع ہونے جا رہا ہے اور اس معلومات کے دور کو شروع کرنے کے لئے انہوں نے باقاعدہ ایک کہانی گڑھی ہے جس میں تین کردار ہیں یعنی شفیق الرحمٰن بذاتِ خود واحد متکلم کے طور پر، پھر ان کے علاوہ ان کا دوست اور پھر تیسری آنسہ ثانیہ، جو کہ تاریخ کی طالبہ ہیں اور بطور گائیڈ یہاں پر شفیق الرحمٰن اور اس کے دوست کی رہنمائی کرنے کے لئے آئی ہے۔ اب اس کے بعد کیا ہوتا ہے یہ ہم دیکھتے ہیں سفر نامے کے یا نیل کے اس اقتباس کے دوسرے حصے میں۔

''میں نے پمفلٹ کھولے اور صفحوں کو الٹنا شروع کیا۔'' kippling نے کہا تھا کہ مصر کے ملک کو درحقیقت ملک نہیں کہا جا سکتا۔ یہ تو ایک بل کھاتا ہوا ابھرا ابھرا بازار ہے۔ اور کپلنگ نے بالکل سچ کہا تھا کہ مصر میں بارش بہت کم ہوتی ہے، بلکہ ہوتی ہی نہیں۔ سارے ملک کا فقط اٹھائیسواں حصہ قابلِ کاشت ہے، وہ بھی نیل کی بدولت، کیونکہ اگر نیل نہ ہوتا تو مصر سو فیصد صحرا ہوتا۔ اور یہ اپنے دہانے سے چار ہزار میل دور جھیل وکٹوریا سے نکلتا ہے۔ اس شور مچاتے ہوئے نیل کو بحر الغزل کہا جاتا ہے۔ ایک اور جھاگ اڑاتی ہوئی پہاڑی ندی بحر الجبل اس سے ملتی ہے تو بحر الا بیض یعنی چٹا نیل ظہور میں آتا ہے، جو فقط خرطوم تک سفید رہتا ہے۔ کیونکہ وہاں نیلا نیل یعنی بحر الازرق اس کا منتظر ہوتا ہے۔ جب دونوں ملتے ہیں تو اصلی نیل بنتا ہے۔ اس طرح نیل بننے کے عمل میں اسے کافی مسافت طے کرنا پڑتی ہے لہٰذا مصر کے میدانوں میں بہنے کے لئے اسے فقط پانچ سو میل ملتے ہیں۔ قاہرہ سے آگے یہ دو شاخوں میں بٹ جاتا ہے، جو ایک دوسرے سے دور ہوتی جاتی ہیں۔

حتیٰ کہ جب بحیرہ روم میں گرتیں ہیں تو ان کے درمیان ڈیڑھ سو میل کا فاصلہ ہوتا ہے۔ اور یہ کہ کتابوں میں نیل کو کھجور کے درخت سے تشبیہ دی گئی ہے جس کی جڑیں سمندر میں ہوں اور ٹہنیاں پہاڑوں پر۔ لیکن میری حقیر رائے میں نیل کھجور سے ہرگز نہیں ملتا اور نہ کھجور نیلے سے ملتی ہے۔ اگر زبردستی اس تشبیہ کو صحیح مان لیا جائے تو پھر اس قسم کی کھجور کافی ٹیڑھی ترچھی ہوگی۔ لہٰذا کھجور نہیں کچھ اور چیز ہوگی نیل نے مصر کی جغرافیائی پوزیشن کو کافی خراب کر رکھا ہے۔ یعنی نقشوں میں مصر کا اوپر والا حصہ نچلا نیل کہلاتا ہے اور زیریں حصہ بالائی مصر! یہ اس لئے ہے کہ شاید مصر اتنا اہم نہیں جتنا کہ نیل۔

طلبا کی سہولت کے لئے اسے درست کر دینا چاہئے۔ ورنہ پھر نیل کو الٹی سمت میں بہنا چاہئے۔ جنوبی گرم ہوائیں خمسین اپریل مئی میں شروع ہو جائیں تو جیسا کہ نام سے ظاہر ہے پچاس دن چلتی ہیں اور نیل کے گرد و نواح میں اتنی ناخوشگوار تبدیلی لے آتی ہیں کہ لوگ نہایت چڑچڑے اور جھگڑالو ہو جاتے ہیں۔ ترک اتنے سمجھدار ہیں کہ جب وہ مصر کے حکمران تھے تو استنبول سے یہاں کے مجسٹریٹوں کو ہدایت ملی ہوئی تھیں کہ خمسین کے دوران جو جرائم ہوں ان کی سزائیں اس منحوس موسم کو مدِ نظر رکھتے ہوئے دی جائیں۔ باقاعدہ گرمیوں میں حبشہ سے مون سون آتی ہیں تو نیل میں سیلاب آتا ہے اور راتوں رات نیل کی سطح بیس پچیس فٹ اونچی ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد پندرہ بیس میل تک سرخی مائل پانی پھیل جائے گا اور ہر جگہ نیل ہی نیل ہوگا۔ گرم ملکوں میں کسان بارش کے انتظار میں عمودی رُخ میں یعنی آسمان کی طرف دیکھتے ہیں کہ بوندیں کب پڑتی ہیں۔ لیکن مصیوں کی نگاہ آسمان کی طرف نہیں بلکہ افقی سمت میں ہوتیں ہیں کہ طغیانی کب آنی ہے۔ ہمارے ہاں نماز مغرب کی طرف منہ کر کے پڑھتے ہیں لیکن مصر میں جنوب مشرق کی طرف۔ مصر کے سکندریہ کے علاوہ سکندرِ اعظم نے ہمارے ہاں بھی دو تین سکندریہ آباد کئے

ہوں گے۔ بہر حال ایک سکندریہ اب تک باقی ہے۔ یہ زمانے کی گردش سے چھوٹا ہوتا چلا گیا اور اب اُچ کی شکل میں پنجند کے قریب دیکھا جا سکتا ہے۔

حل لغت

لفظ معنی

کپلنگ: جوزف رڈیارڈ کپلنگ (۱۸۶۵۔۱۹۳۶) انگریزی شاعر و ادیب

خمسین: عربی میں پچاس کو کہتے ہیں

اس دوسرے حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ شفیق الرحمٰن بذاتِ خود نیل کے متعلق ابتدائی معلومات فراہم کرتے ہیں۔ آنسہ ثانیہ شفیق الرحمٰن سے کہتیں ہیں کہ کسی بھی ملک کے متعلق جاننے کے لئے سب سے پہلے ضروری ہوتا ہے کہ اس کی تاریخ اور جغرافیہ کے متعلق کچھ جانا جائے۔ دیکھئے بات یہ ہے کہ سفر نامے کا بنیادی محرک میں بنیادی وظیفہ ہی یہ ہے کہ وہ اس دنیا یا اس دیار کے متعلق جہاں کا سفر نامہ نگار نے سفر کیا تھا اس کے تاریخ اور جغرافیہ کے متعلق ہمیں دلچسپ انداز میں کچھ بتائے۔

اب چونکہ شفیق الرحمٰن اس سلسلے کا آغاز کرنا چاہتے تھے لیکن انہوں نے باقاعدہ طور پر مضمون کی سی صنف کو اختیار نہیں کیا یا انہوں نے مضمون کی سے انداز میں اس بات کو بیان کرنے کے بجائے جیسا کہ ہم نے کہا تھا کہ کردار گڑھے ہیں لہٰذا ثانیہ یہ کہتی ہیں کہ ضروری ہے کہ ججغرافیہ اور تاریخ کے متعلق آپ کو کچھ پتا ہو لیکن اس سے قبل کہ بات شروع کی جائے دیکھنا یہ چاہیئے کہ آپ اس کے متعلق کیا جانتے ہیں؟ چنانچہ شفیق الرحمٰن اپنے تھیلے سے کچھ سفری کتابچے اور پمفلٹ نکالتے ہیں۔ آپ جانتے ہیں کہ جب بھی کوئی شخص دوسرے ملک میں جاتا ہے تو عموماً اس کے پاس کوئی ٹریول بک یا گائیڈ بک قسم کی چیز ہوتی ہے جس میں اس ملک کے متعلق بنیادی سی معلومات دی گئی ہوتیں ہیں۔ اب جیسا کہ گذشتہ لیکچر کے اختتام پر بھی ہم نے کہا تھا کہ شفیق الرحمٰن ہر لحظہ مزاح کو برقرار رکھتے ہیں تو آپ دیکھئے کہ یہاں پر بھی وہ تھیلہ نکالتے ہیں تو ان کا دوست کہتا ہے کہ بھئی بات یہ ہے کہ میں تو تاریخ اور جغرافیہ کے متعلق کچھ جانتا نہیں ہوں میرے یہ علوم قدرے کمزور رہے ہیں بلکہ یہ کیا تمام علوم ہی کمزور رہے ہیں لہٰذا تم ہی کچھ بول دو۔

اب شفیق الرحمٰن نیل کے متعلق معلومات دینا شروع کرتے ہیں اور یہ وہ حصہ ہے جہاں سفر نامہ باقاعدہ طور پر اپنے ارتقائی مراحل سے گزرتا ہے سب سے پہلے ہمیں پتا چلتا ہے کہ نیل کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ آپ سب جانتے ہیں کہ نیل ایک دریا کا نام ہے ایک بہت بڑے دریا کا نام دنیا کے چند بڑے دریاؤں میں اس کا شمار ہوتا ہے۔ شفیق الرحمٰن بتاتے ہیں کہ نیل وکٹوریا جھیل سے نکلتا ہے اور پھر وکٹوریا جھیل سے نکلنے کے بعد اس کا سفر مختلف دریاؤں اور مختلف ندیوں سے ہوتا ہوا بالآخر نیل تک پہنچتا ہے یعنی پہلے یہ بحر الالغزل کا حصہ ہوتا ہے پھر اس کے بعد بحر الالجبل میں آتا ہے پھر ایک انہوں نے جس کو ہم چٹا نیل یا جس کو لوگ اگر کہیں تو وائٹ نیل یا سفید نیل کا حصہ بنتا ہے پھر اس کے بعد بحر الارزق میں پہنچتا ہے تو بلیو نیل میں شامل ہو جاتا ہے اور شفیق الرحمٰن کہتے ہیں کہ خرطوم وہ مقام ہے جہاں پہنچ کر نیل واقعتاً نیل بنتا ہے یعنی اپنی اصل صورت میں آتا ہے اور پھر پانچ سو میل تک مصر کے میدانوں میں بہتا چلا جاتا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے جو ہمیں انہوں نے اس میں بتائی کہ نیل نہ ہوتا تو مصر محض اِک صحرا ہوتا۔ کیوں کہ یہ وہ ملک ہے جہاں پر بارش بھی بہت زیادہ نہیں ہوتی اور نیل کے علاوہ اس کے پاس پانی کا کوئی بہت بڑا ذریعہ بھی نہیں ہے۔ تو وہ یہ بتاتے ہیں کہ مصر کا صرف اٹھائیسواں حصہ ہے جس پر کاشت ممکن ہے، جس پر کھیتی باڑی کی جا سکتی ہے وگرنہ نیل صحرا ہے اور کچھ بھی نہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ کپلنگ نے کہا تھا نیل ایک ہرا بھرا

بل کھاتا ہوا بازار ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ مصر میں بہت کم ایسے علاقے ہیں جہاں پر کھیتی باڑی کر سکتے ہیں جیسا کہ ہم نے ابھی کہا کہ اٹھائیسواں حصہ ہے جو قابل کاشت ہے تو باقی سارا شہری علاقہ ہے، یہاں پر زیادہ تر آبادیاں ہیں۔ تو شفیق الرحمٰن کہتے ہیں کہ انہوں نے ٹھیک کہا تھا کیونکہ اگر یہاں پر یہ سہولت نہ ہوتی، نیل مصر میں موجود نہ ہوتا، تو شاید یہ جو تھوڑا سا ایریا جو ہمیں کھیتی باڑی کے قابل نظر آتا ہے وہ بھی نہ ہوتا پھر اس کے بعد وہ نیل کے مختلف مدارج اور مراحل کا تذکرہ کرتے ہیں اور بعد ازاں وہ مختصر سیانداز میں جغرافیہ پر بات کرتے ہیں اور وہ بتاتے ہیں کہ دلچسپ بات یہ ہے کہ مصر کا بالائی حصہ زیریں نیل کہلاتا ہے۔ یعنی دلچسپ بات یہ ہے کہ الٹ معاملہ لگتا ہے۔ وہ یہ کہتے ہیں کہ ہونا یہ چاہئے تھا کہ یا تو نیل کو اپنی سمت بدل لینی چاہئے یا پھر طلبا کو یہ بات بتا دینی چاہئے کہ نیل الٹی سمت میں بہتا ہے بہر حال یہ تو ایک تفنن طبع کی بات تھی۔

اس کے بعد وہ بتاتے ہیں کہ خمسین کے حوالے سے۔ جیسا کے الفاظ کے معنی میں بھی آپ کو بتایا گیا تھا کہ عربی میں خمسین پچاس کو کہتے ہیں ۔ ہوتا یہ ہے کہ اپریل مئی میں مصر میں گرم ہوائیں چلتیں ہیں اور کچھ ایسی گرم ہوائیں ہوتیں ہیں کہ وہ جن سے لوگوں کے مزاج بدل جاتے ہیں لوگ چڑچڑے ہو جاتے ہیں اور شفیق الرحمٰن بتاتے ہیں کہ ترکوں نے یہ اصول رائج کیا تھا کہ خمسین کے دنوں میں، ان گرم ہواؤں کے دنوں میں اگر کسی سے کوئی جرم ہو جائے، کوئی غلطی ہو جائے تو وہاں کے مجسٹریٹ کو یا وہاں کے سفیر کو یہ کہا گیا تھا کہ اس بات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے انہیں سزائیں دی جائیں کہ یہ موسم چڑچڑے مزاج کا موسم ہے، اس موسم میں کسی بھی شخص سے کوئی غلطی سرزد ہو سکتی ہے لہٰذا اس چیز کو مدِ نظر رکھ کر سزا کا تعین کیا جائے کہ اس جرم میں یا اس غلطی کی سزا دینے میں موسم کو بھی مد نظر رکھا جاتا ہے جو اس کا سبب ہو سکتا ہے وہ تو ہو گا ہی۔

لیکن ایک بہت بڑا سبب اس وقت کا موسم ہے اس کے بعد وہ ہمیں بتاتے ہیں کہ پھر حبشہ سے مون سون آتا ہے اس میں دلچسپی کا عنصر کیا ہےَ؟ کہ مون سون تو آتا ہے ہوائیں تو چلتی ہیں لیکن لوگ مون سون میں بارشوں سے زیادہ دریائے نیل کی طغیانی سے پریشان ہوتے ہیں یعنی وہ دوسرے گرم ممالک کے کسانوں کی طرح یہ نہیں کرتے کہ وہ آسمانوں کی طرف دیکھیں کہ بارش کب آرہی ہے بلکہ وہ نیچے کی طرف زمین کو دیکھتے ہیں یعنی دریا کو دیکھتے ہیں کہ اس میں طغیانی کب آئے گی اور وہ طغیانی جب آتی ہے تو شفیق الرحمٰن کہتے ہیں کہ ہر طرف پانی ہی پانی ہوتا ہے دیکھتے ہی دیکھتے دریا کی سطح بیس پچیس فٹ تک بلند ہو جاتی ہے اور پھر بقول شفیق الرحمٰن ہر طرف نیل ہی نیل ہوتا ہے۔ اسے دونوں معنی میں لیا جا سکتا ہے یعنی ایک وہ نیل جو دریا کی صورت میں بہہ نکلتا ہے اور ایک وہ نیل جسے ہم لوگ کپڑے دھونے کے لئے بھی استعمال کرتے ہیں جب وہ یہ کہتے ہیں کہ ہر طرف نیل ہی نیل ہوتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ پانی جو بکھر کر رہ جاتا ہے جیسا کہ کپڑے دھونے کے بعد پانی ہر طرف بکھر جاتا ہے۔

پھر اس کے بعد آخر میں وہ بات کرتے ہیں کہ افراط کیا ہے؟ یعنی زیادتی کس چیز کی ہے زیادتی ہوتی ہے پانی کی، ہر طرف پانی بکھر تا ہے، ہر طرف یعنی کہ یوں کہہ لیجئے کہ کھیت کھلیان سب طغیانی کا شکار ہو جاتے ہیں اور لوگ سیلاب سے تنگ آجاتے ہیں اور جو لوگ فراغت کے ماحول میں زندہ رہنے کے قائل ہوتے ہیں ان پر بھی یہ پریشانی آجاتی ہے کہ سیلاب اس دفعہ ان کو تباہ نہ کر دے۔ بہر حال آپ کی اطلاع کے لئے ہم یہ ضرور بتانا چاہے گے کہ ہوا کچھ یوں کہ ۱۹۷۰ میں ایک ڈیم وہاں پر آسمان کے نام سے تعمیر کیا گیا تھا، جس کے بعد سیلابی صورتحال کافی حد تک تھم گئی ہے۔ اس کے علاوہ اس حصے میں شفیق الرحمٰن نے بتایا تھا کہ نیل کو کھجور سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ اور بتایا یہ تھا کہ کھجور سے اس طرح تشبیہ دی جاتی ہے کہ جس کی جڑیں سمندر میں اور شاخیں پہاڑوں پر ہیں ہم نے آپ کو جیسے شروع میں بتایا تھا کہ نیل وکٹوریا جھیل سے نکلتا ہے اور پھر

مختلف بل کھاتے ہوئے انداز میں یہ آگے بڑھتا بڑھتا قاہرہ پہنچتا ہے اور پھر قاہرہ میں ایسا اسکے ساتھ ہوتا ہے کہ یہ دو حصوں میں یا دو شاخوں میں بٹ جاتا ہے اور آخر میں جب یہ شاخیں الگ الگ بحیرہ روم میں گرنے لگتی ہیں تو ان کے درمیان میں جیسا کہ شفیق الرحمٰن نے ابھی بتایا کہ ڈیڑھ سو میل کا فاصلہ ہو جاتا ہے تو اس طویل فاصلے کو اگر آپ دیکھیں کہ کھجور کی جڑیں جو ہوتی ہیں وہ زمین میں بہت دور دور تک پھیلی ہوتی ہیں تو شاید شفیق الرحمٰن کہتے ہیں کہ اس وجہ سے اسے کہا گیا ہو گا لیکن وہ کہتے ہیں کہ بات یہ ہے کہ اگر نیل کو کھجور سے تشبیہ دینا مقصود ہے تو بہر حال ایسی کھجور کافی ٹیڑھی ہو گی۔ خیر اس کے بعد جیسا کہ ہم نے بتایا کہ موسموں کا تذکرہ کرتے ہیں اور اس کے بعد وہ کیا کہتے ہیں آیئے دیکھتے ہیں:۔

''تم نے حیوانات و جمادات کا ذکر نہیں کیا'' میرا دوست بولا

''وادیٔ نیل میں اونٹ اور گدھے افراط سے ملتے ہیں۔ اونٹ تو خیر اوسط درجے کے ہیں لیکن گدھے نہایت مضبوط، صحت مند اور مسرور ہیں۔ ایسے تندرست و توانا گدھے کہیں اور دیکھنے میں نہیں آتے۔ قاہرہ میں چوک کا سپاہی چمکیلی لمبی امریکن کاروں کو گزار چکتا ہے تو دوسری طرف اشارہ کرتا ہے کہ اب وہ گدھے گزر جائیں جن پر سوٹ اور ہیٹ پہنے ہوئے حضرات بیٹھے ہیں۔ فرعونوں کے مقبرے میں اونٹ کی تصویر نہیں ہے، نہ کہ ان کے لٹریچر میں ان کا ذکر ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ اونٹ یہاں عربوں نے رائج کیا تھا۔

فرعونوں کے زمانے میں یہاں لوگ چھوٹا سا تہمند باندھتے تھے۔ لیکن اب یہاں نہایت ہی لمبی قمیص کا رواج ہے جو دور سے نارمل قمیص اور تہمد کا مرکب معلوم ہوتی ہے۔ چونکہ سارے جسم پر ایک ڈیلا ڈھالا کپڑا ہوتا ہے لہٰذا گرمیوں میں بدن کو ایئر کنڈیشن کرنے کے لئے اس سے بہتر لباس نہیں ہو سکتا۔''

''بس بس کافی ہے۔'' ثانیہ نے ٹوکا۔ ''چلئے اندر چلیں۔''

حل لغت

لفظ معنی

مرکب: دو چیزوں سے مل کر بننے والی چیز

اس حصے میں شفیق الرحمٰن ہمیں حیوانات، جمادات اور ادھر کے لباس کے حوالے سے بتاتے ہیں۔ سفر نامہ نگار کا ایک بہت بڑا وظیفہ یہ ہے کہ وہ جس بھی ملک یا جس بھی شہر کے متعلق روشنی ڈال رہا ہو اس کے تہذیب و ثقافت اور اس کے طرز بود و باش پر بھی روشنی ڈالے۔ تو آپ دیکھئے کہ وہی کہانی کا سا انداز، بات سے بات نکالنے کا وہ خاص طریقہ جو شفیق الرحمٰن کے سفر نامے کا خاصا ہے، شفیق الرحمٰن کا دوست ان کو روک کر کہتا ہے کہ تم نے حیوانات اور جمادات کا ذکر نہیں کیا۔ اب اس کے بعد شفیق الرحمٰن اپنی بات حیوانات کے حوالے سے شروع کرتے ہیں اور پھر وہ ان کے لباس کے حوالے سے بتاتے ہیں، مصریوں کے لباس پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اب اگر وہ یہ بات براہ راست بھی بتا دیتے جیسے پچھلے حصے میں ہم نے دیکھا تھا کہ انہوں نیل، دریائے نیل کا تذکرہ کیا پھر اس کے جغرافیے پر روشنی ڈالی۔ پھر اس کے بعد موسموں کی بات کی۔ پھر اگر وہ چاہتے تو یہاں پر وہ براہ راست بھی آ سکتے تھے لیکن اگر ہم بات سے بات نکال کر آگے چلیں تو قاری کی دلچسپی قائم و دائم رہتی ہے۔ اس مختصر سے حصے میں وہ گدھوں اور اونٹوں کے متعلق بتاتے ہیں۔ اور یہاں پر گدھوں سے مراد اگر ہم لوگ بین السطور دیکھیں اور خاص طور پر شفیق الرحمٰن کے طنزیہ اور مزاحیہ لہجے کو ملحوظِ خاطر رکھیں تو وہ یہاں پر گدھوں سے مراد عوام یا زیریں طبقہ لے رہے ہیں ایک تو وہ یہ بات بتاتے ہیں کہ اونٹ مصری تہذیب کا حصہ نہیں۔ پھر وہ بتاتے ہیں کہ فرعونوں کے مقبروں میں یا دوسرے میوزیمز میں قدیم دور کی تاریخ کا اگر مطالعہ کیا جائے تو فرعونوں کے ہاں اونٹ کا تصور نہیں ملتا، کوئی ایسی تصویر نہیں کہ جس سے ہمیں پتا چلے کہ وہاں پر اونٹ پائے جاتے تھے۔ ہاں! وہ یہ کہتے ہیں کہ

یہ اونٹ دراصل عربوں نے یہاں آکر رائج کیے تھے۔ بعد ازاں فرعونوں نے کہیں بعد میں جاکر آباد کیا تو پھر اس تہذیب پر عربی اثرات بہت آ گئے حالانکہ یہ عربی اثرات قدرے مختلف ہیں۔ اس عرب دنیا سے جو سعودی عرب یا عراق میں ہم دیکھتے ہیں یا اس کے گرد و نواح میں ہم دیکھتے ہیں کیونکہ بہر حال مصر افریقی تہذیب کے بھی خاصا قریب چلا جاتا ہے۔ لیکن وہ ہمیں بتاتے ہیں کہ اونٹ دراصل یہاں پر مسلمانوں نے، عربوں نے آکر رائج کیا تھا جو آج یہاں کا ایک بہت بڑا نشان بن چکا ہوا ہے۔ پھر وہ وہاں کے لباس کے حوالے سے بتاتے ہیں، وہی اپنا ایک مخصوص طنزیہ سا انداز کہ لباس یہاں کا ایک اچھا خاصا بڑا سا چوغہ سا ہوتا ہے لیکن چوغے میں اور مصریوں کے لباس میں فرق یہ ہے کہ چوغہ آگے سے کھلا ہوتا ہے لیکن مصیوں کا لباس ایک طویل لمبی سی قمیص کی مانند ہوتا ہے۔ شفیق الرحمٰن کہتے ہیں کہ اگر اس قمیص کو دور سے دیکھا جائے تو اس پر با آسانی تہمد کا گمان بھی کیا جا سکتا ہے لیکن بہر حال آخر میں وہ یہ کہتے ہیں کہ یہ لباس اس قدر اچھا ضرور ہوتا ہے کہ گرمیوں میں جسم کو ایئر کنڈیشن کرنے کی ضرورت نہیں پڑتی کیونکہ جسم کو کھلی ہوا لگتی رہتی ہے۔ یہ وہ پوائنٹ ہوتا ہے جس پر ثانیہ قدرے چڑ جاتی ہے کیونکہ وہ تو تاریخ پر بات کرنا چاہتی ہے، جغرافیہ پر بات کرنا چاہتی ہے، وہ تو گائیڈ ہے، اس کا بنیادی کام تو یہ ہے کہ وہ علمی نوعیت کی بات کرے، وہ ایسی معلومات فراہم کرے جو شاید شفیق الحمٰن یا اس کے دوست کو حاصل نہ ہوں گی لیکن دونوں یعنی شفیق الرحمٰن اور ان کا دوست ہلکے پھلکے موڈ میں ہیں اور وہ کسی سنجیدہ بات کی طرف ابھی شاہد جانا نہیں چاہتے لیکن ثانیہ بہر حال ان سے کہتی ہے کہ اتنا کافی ہے باقی کی بات بعد میں کریں گے، اندر چلتے ہیں۔

سو یہاں پر شفیق الرحمٰن مختصر سے انداز میں وہاں کے بود و باش کے حوالے سے بات کرتے ہیں جیسا کہ اس حصے کے شروع میں وہ یہ کہتے ہیں کہ جو قاہرہ کا سارجنٹ ہے، وہ جب چمکیلی گاڑیوں کو نکال چلتا ہے تو پھر وہ گدھوں پر بیٹھے ہوئے کوٹ پہنے ہوئے، ہیٹ لئے ہوئے لوگوں کو کہتا ہے کہ اب تم لوگ نکل جاؤ۔ یعنی طبقات کی وہی تقسیم جو ہمارے ہاں بھی پائی جاتی ہے، وہ طبقاتی تقسیم جسے شاید انسانی معاشرہ پتا نہیں کبھی قبول بھی کرپائے گا یا نہیں لیکن وہ بالکل اسی طرح سے ہے جیسا کہ ہمارے ہاں ہوتا ہے۔ کہ امیروں کو اور امراء کو پہلے گزرنے کا موقع دیا جاتا ہے اور بعد ازاں گدھے پہ بیٹھے عام لوگوں کو یعنی مطلب کیا ہوا کہ عوام الناس کو بعد میں جانے دیا جاتا ہے۔

سو اس مختصر سے اقتباس میں شفیق الرحمٰن نے وہاں کے بدوباش کی طرف بھی اشارہ کیا اور وہاں کے لباس کی طرف بھی۔ یوں ان دونوں حصوں میں یعنی کہ پچھلے حصے میں ہم نے جو نیل کا تعارف پڑھا تھا اور اس حصے میں، دونوں حصوں میں شفیق الرحمٰن نے قاہرہ کی تاریخ مرتب کی۔ یعنی انہوں نے بتایا کہ دورِ حاضر میں وہاں پر کس نوعیت کے موسم ہیں؟ نیل کس طرح سے بہتا ہے وہاں کے لوگ کس طرح سے رہتے ہیں؟ وہ کس نوعیت کا لباس پہنتے ہیں؟ کیونکہ سفر نامے کی صرف یہی خصوصیت نہیں ہوتی کہ وہ ماضی پر روشنی ڈالے، وہ ماضی کے دریچے میں جھانکے، بلکہ سفر نامہ نگار کے لیے یہ بھی لازم ہوتا ہے کہ وہ حال پر بھی روشنی ڈالے۔ لہٰذا شفیق الرحمٰن نے ان دونوں حصوں میں آپ نے دیکھا کہ انہوں نے حال پر بات کی۔ یعنی دریائے نیل کے موجودہ حالات کا بتایا اور پھر وہاں کے بدوباش کو بیان کیا۔ یوں مختصر سے انداز میں ' ہلکے پھلکے سے انداز میں ، دلچسپی کو قائم رکھتے ہوئے، شفیق الرحمٰن نے تہذیب و ثقافت اور جغرافیے کو سمیٹا۔ اب اس کے بعد وہ کیا کہتے ہیں آیئے پڑھتے ہیں:

"اس نے ایک لبادہ سا اتارا، اور سر سے لپٹا ہوا رومال کھینچ لیا۔ اب تاریخ کا سبق شروع ہوا۔ ثانیہ نے ایک کتاب کے صفحے الٹے اور کہنے لگی ۔ "اس سے پہلے کہ اثارِ قدیمہ کا باقاعدہ ذکر ہو، اہرام اور ابوالہوال کے متعلق جاننا ضروری ہے۔ خوفو کے ہرم کی بنیاد تیرہ ایکڑ میں پھیلی ہوئی ہے ۔ اس کی تعمیر پر اڑھائی اڑھائی ٹن کے تیس لاکھ پتھر استعمال ہوئے۔ اگر یہ سب پتھر خطِ استوا کے ساتھ ساتھ ایک قطار میں رکھ دیئے جائیں تو دو تہائی دنیا کو محیط کرلیں گے۔ ہرم کی چوٹی ہواؤں اور آندھیوں سے گھس گھس کر تیس فٹ کم ہو چکی ہے پھر بھی ساڑھے چار سو فٹ بلند ہے ایک

لاکھ انسانوں نے بیس برس تک کی محنت کی تب یہ مکمل ہوا۔"

""بیس برس تک کھیتی باڑی بند رہی ہو گی؟"میں نے پوچھا۔

""نہیں۔خوفو، فلاحین سے ہر سال فقط تین مہینے کام لیتا تھا۔جب نیل میں طغیانی آتی تھی تب۔"

""بڑا اچھا فرعون تھا۔سیلاب کے دنوں میں فلاحین ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھے رہتے ہوں گے۔ان کی ضیافتِ طبع کے لیے خوفو نے اچھا مشغلہ بہم پہنچایا۔"میرے دوست نے کہا۔لیکن ثانیہ نے کوئی نوٹس نہیں لیا۔وہ ہمیں بتارہی تھی کہ" خوفو کے ہرم کے بعد خفرے نے اپنا ہرم ایک اونچے ٹیلے پر بنوایا۔اس استادی سے کہ اس کا ہرم جو در حقیقت خوفو کے ہرم سے چھوٹا ہے، دیکھنے میں بڑا دکھائی دیتا ہے۔"

" بے حد ذہین فرعون تھا۔اس طرح پچیس تیس فٹ بھی بچا گیا اور ناک بھی اونچی رکھی۔" میں نے لقمہ دیا۔ثانیہ نے بڑا سا منہ بنایا اور گلے میں بندھا ہوا ایک سکارف اتار کر اپنے بیگ میں رکھ لیا۔

میرے دوست نے شرارتاً میری طرف دیکھا۔

ثانیہ بیان کررہی تھی۔" تیسرا ہرم منکرے کا ہے۔ویسے نیل کے کنارے چھوٹے بڑے سب ملا کر ستر اہرام ہیں۔"

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہر فرعون کی سب سے بڑی خواہش تھی کہ ممی بن کر ہرم میں دفن ہو تو جیون سپھل جائے۔یعنی لافانی بننے کے لئے فانی جسم کی حفاظت اشد ضروری تھی۔لہٰذا ہر فرعون سروع ہی سے اسی چکر میں رہتا ہو گا کہ جوانی میں ہی اپنے ہاتھوں اپنا مقبرہ تیار کرلے۔ہرم مکمل ہونے پر شاید چیف انجینئر مؤدبانہ عرض کرتا ہو گا کہ حضور مقبرہ تیار ہے اور حسب منشا ذرا سے نوٹس پر استعمال کیا جاسکتا ہے۔"

ثانیہ کے چہرے پر خفگی کے آثار تھے اور میرے دوست کے چہرے پر مسرت کے۔وہ کہہ رہی تھی۔" اہرام فنِ تعمیر کا شاہکار سمجھے جاتے ہیں۔ آج تک کوئی یہ معلوم نہ کرسکا کہ یہ کیونکر بنائے گئے تھے۔"

""لیکن کچھ لوگ انہیں نرے پتھروں کے ڈھیر سمجھتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ ہر شخص ہرم بنا سکتا ہے۔پتھروں کی تہیں اس طرح جمائی جائیں کہ ہر اوپر والی تہہ نچلی تہہ سے طولاً عرضاً ذرا چھوٹی ہو، تو لازمی طور پر ایک مخروطی عمارت بن جائے گی جس کے گرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔"

""کون ہیں وہ لوگ؟"ثانیہ نے پوچھا۔

"" میں ان میں سے نہیں ہوں۔یوں ہی سنی سنائی کہی ہے۔لیکن فرعون کے بعد جو فاتحین آئے انہوں نے ہر مرتبہ انہیں ملبے کے ڈھیر سمجھا اور ان کے پتھر اکھاڑ اکھاڑ کر نئی عمارتوں کے لئے استعمال کئے۔"

" آپ نے اور کیا کیا سنا ہے؟"

""یہ کہ فرعون دن بھر فرعونیت سے کام لیتا تھا لیکن رات کی تنہائی میں سجدے میں گر کر گڑگڑایا کرتا تھا کہ خدایا معاف کرنا، یہ سب دکھاوا ہے اور مجبوراً کرنا پڑتا ہے۔؟"

حل لغت

لفظ معنی

اہرام: فراعین کے تکونے مقبرے

ابوالہول: خوف کا باپ۔اس کے لفظی معنی ہیں

جبکہ ابوالہول ایک مجسمہ ہے جو یوں کہہ لیجئے کہ عورت کا سر اور شیر کے

دھڑ کا عظیم مقبرہ، جس کا سر عورت کی شکل پیش کرتا ہے اور دھڑ شیر کا ہے اور اس کو دیکھ کر خاصا خوف آتا ہے۔

خطِ استوا: زمین کو دو حصوں میں تقسیم کرنے والی ایک لکیر یا آپ یوں کہہ لیجئے کہ جغرافیائی اعتبار سے زمین پر کھینچی ہوئی ایک لکیر جو اسے دو حصوں میں تقسیم کرتی ہے۔

خوفو: مصری تہذیب کے عہدِ زریں کا دوسرا فرعون ۳۱۶۲۔ ۲۹۴۶ قبل از مسیح

فلاحین: فلاح کی جمع، کسان

ضیافتِ طبع: تواضع

خفرے: فراعین کے اس سلسلے کا پانچواں فرعون

منکرے: خفرے کے بعد چھٹا فرعون

ممی: انگریزی میں مسالہ لگا کر محفوظ کی گئی لاش کو کہتے ہیں

سپھل: کامیاب

حسبِ منشا: خواہش کے مطابق۔

آپ کے نصاب میں جو حصہ شامل ہے یہ اس کا آخری ٹکڑا تھا۔ ہم نے دیکھا کہ سب سے پہلے شفیق الرحمٰن نے ہمیں بتایا نیل کے متعلق، پھر اس کے جغرافیہ پر مختصر سی روشنی ڈالنے کے بعد انہوں نے ہمیں وہاں کے موسموں کے متعلق بتایا، پھر بعد ازاں مصر کے لوگوں کے بود و باش پر اور ان کے رہن سہن یا ان کے لباس پر مختصر سی گفتگو ہوئی۔ اس حصے میں جیسا کہ وہ خود بھی کہتے ہیں "کہ پھر تاریخ کا سبق شروع ہوا" یعنی سفر نامے کا ایک اہم ترین پہلو یا سفر نامے کا اہم ترین عنصر سامنے آتا ہے۔ اب ثانیہ کا اصل کام شروع ہوا۔ ابھی تک ہم شفیق الرحمٰن کے ذریعے بہت سی معلومات حاصل کر رہے تھے لیکن اب ہمیں پتا چلا کہ مصر کی تاریخ کیا ہے؟ اور یہ بات ثانیہ نے شروع کی۔

ثانیہ نے بتایا کہ مصر میں بہت سی چیزیں یوں تو اہم ہیں لیکن سب سے پہلے یا سب سے زیادہ اہم بات ہے اہرامِ مصر اور ابوالہول کا مجسمہ۔ ابوالہول کے مجسمے پر تو بعد ازاں زیادہ روشنی نہیں ڈالی گئی جیسا کہ الفاظ کے معنی والے حصے میں بھی تھا کہ کہ ابوالہول ایک بہت خوفناک قسم کا مجسمہ ہے جو قدیم مصریوں نے بنایا تھا اس کا دھڑ شیر کے مانند ہے اور چہرہ خوفناک عورت کی مانند ہے یہی وجہ ہے کہ اسے ابوالہول کا نام دیا گیا ہے جس کے معنی ہیں خوف کا باپ۔ اہرامِ مصر پر ثانیہ روشنی ڈالتی ہے۔ آپ جانتے ہیں کہ اہرامِ مصر کا شمار عجائباتِ زمانہ میں کیا جاتا ہے دنیا کے سات بڑے عجوبے ہیں ان میں سے ایک عجوبہ اہرامِ مصر ہے اور خوفو کا سب سے بڑا اہرم ہے۔ فرعون ایک نہیں تھا بلکہ بہت سے فرعون تھے یہاں ہم بات صرف خوفو کی کر رہے ہیں۔ اس کے بعد جیسا کہ ثانیہ نے خفرے کا تذکرہ بھی کیا منکرے کا بھی تذکرہ کیا لیکن یہ خوفو وہ ہے جس کا ہرم سب سے بڑا سب سے بلند ترہے۔ ثانیہ بتاتی ہے کہ اس ہرم کی تعمیر میں اڑھائی ہزار ٹن کے تیئیس لاکھ پتھر لگائے گئے تھے۔ اب آپ اندازہ کر سکتے ہیں کہ آج سے پانچ ہزار سال قبل یہ پتھر یہاں پر کیسے پہنچے ہوں گے؟ ان کی تعمیر کیونکر ممکن ہوئی ہوگی؟ اس قدر وزنی پتھروں کو اس قدر بلندی تک کیسے پہنچایا گیا ہوگا؟ اس کا ایک خیالی نقشہ محمود نظامی نے پیش کیا تھا کہ مزدور نہگ ڈھڑ ھنگ، پہلوان صفت کے مزدور تھے وہ نڈھال ہوتے ہوئے لیکن اس کے باوجود اپنے کام کو جاری و ساری رکھتے ہوئے اور اور رسوں اور زنجیروں سے یہ پتھر لے کر آتے ہوں گے۔ اب ہم یہ بات

تسلی سے یا حقیقت سے یا واقعتاً حتمی طور پر ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ طریقہ ایسا ہی ہو گا لیکن ہم نے تب بھی کہا تھا کہ سفر نامہ نگار یا ادیب کی صداقت تاریخی صداقت سے مختلف ہوتی ہے لہذا ہم اس بحث میں نہیں اُلجھتے کہ یہ پتھر یہاں کیونکر پہنچے ہوں گے۔ بہر حال ثانیہ یہ بتاتی ہے کہ ان پتھروں کی تعداد اور ان پتھروں کا حجم اتنا زیادہ ہے کہ اگر انہیں خطِ استوا میں قطار میں رکھ دیا جائے تو دو تہائی دنیا cover ہو جائے۔ آپ دیکھیں کہ اس قدر قدیم دور میں کسی مشین کے بغیر کسی جدید ٹیکنالوجی کے بغیر فرعونوں نے واقعی وہ چیز بنائی جسے آج بھی ہم عجائباتِ زمانہ میں یا دنیا کے ساتھ بڑے عجوبوں میں شامل کرتے ہیں۔

بہر حال ثانیہ بتاتی ہے کہ خوفو کے مقبرے کی 'اس کے ہرم کی بلندی ساڑھے چار سو فٹ ہے ساتھ ہی ساتھ اس نے یہ بھی بتایا کہ وہ دراصل تیس فٹ ہوا کے باعث یا ہواؤں کے باعث، طوفانوں کے باعث وقت کے دھول میں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ گھس گئے لیکن اس کے باوجود آج بھی یہ اس قدر بلند تر ہیں۔ اب آپ دیکھئے کہ آگے بات بڑھانے سے پہلے شفیق الرحمٰن ایک چٹکلا چھوڑتے ہیں، مزاح کی بات کرتے ہیں پھر اس کے بعد آگے بات چلتی ہے پھر خفرے کا تذکرہ آتا ہے پھر منکرے کی بات ہوتی ہے لیکن ہر لحظہ وہ تاریخ کی بات بھی جاری و ساری رکھتے ہیں اور دلچسپی کو بھی قایم رکھتے ہیں۔ پھر اس کے بعد باقاعدہ طور پر خوفو کا تذکرہ کرنے کے بعد با آسانی بات خفرے کی ہو سکتی تھی لیکن شفیق الرحمٰن کو اس بات کا باقاعدہ طور پر احساس تھا کہ وہ قاری کو کسی بھی موقع پر بور نہیں کرنا چاہتے لہذا جب ثانیہ یہ کہتی ہے کہ یہ ہرم یعنی خوفو کا ہرم بیس سالوں میں مکمل ہوا ایک لاکھ لوگوں نے اس کے لئے محنت کی تو آگے سے جملہ سننے کو کیا ملتا ہے کہ ان بیس سالوں میں کھیتی باڑی گویا نہیں ہوئی ہو گی؟ لیکن پھر ثانیہ یہ بتاتی ہے کہ بات یہ تھی کہ فلاحین سے یعنی مزدوروں سے خوفو صرف تین ماہ کام لیتا تھا ان دنوں میں جب سیلاب آیا ہوا ہوتا تھا اب یہ معلومات براہ راست بھی فراہم کی جاسکتی تھی لیکن صرف دلچسپی کے عنصر کو قایم و دایم رکھنے کے لئے شفیق الرحمٰن نے ایک ایسی بات کر دی جس سے قاری کسی بھی موقع پر یہ محسوس نہ کرے کہ سفر نامہ یا ان کا مضمون یا اس کا بیان خشک ہو تا چلا جارہا ہے لیکن کیونکہ بنیادی طور پر تاریخ کا درس دیا جانا مقصود تھا لہذا ثانیہ اپنی بات جاری و ساری رکھتی ہے اور وہ بتاتیہے کہ خوفو کے بعد دوسرا ہرم جو ہے وہ خفرے کا ہے اب وہ یہ بتاتی ہے کہ خفرے کا ہرم بنیادی طور پر خوفو کے ہرم سے چھوٹا ہے لیکن قصہ کیاہے کہ کیونکہ خفرے کا ہرم ایک ٹیلے پر بنایا گیا ہے لہٰذا اونچائی میں اگرچہ یہ اس سے چھوٹا ہے لیکن ٹیلے پر ہونے کے باعث خوفو کے ہرم سے اونچا معلوم ہوتا ہے چنانچہ دوبارہ جملہ آگے سے یہ دیا جاتا ہے کہ کتنی زبردست بات ہے کہ بیس پچیس فٹ بھی بچالئے اور ناک بھی اونچی رکھ لی یعنی دوبارہ دلچسپی کا عنصر برقرار رکھا گیا۔

پھر اس کے بعد ثانیہ خفگی کا اظہار کرتی ہے اور اپنی بات جاری رکھتی ہے پھر وہ منکرے کے ہرم کے متعلق بتاتی ہے اور پھر بتاتی ہے کہ کل ملا کر ستر اہرام ہیں جو مصر میں مختلف مقامات پر ایک دوسرے کے قریب پائے جاتے ہیں جس سے بنیادی طور پر آگے سے کہا یہ جاتا ہے کہ اس کا مطلب ہے کہ ہر فرعون کو اپنی زندگی میں اپنی موت کی فکر ہو گی یعنی ہر فرعون کیونکہ اپنی زندگی میں چاہتا تھا کہ وہ اپنا مقبرہ تعمیر کرلے تو اس کا مطلب تو یہی ہے کہ اسے اپنی زندگی سے زیادہ اپنی موت کی فکر ہو گی گویا لافانی ہونے کے لئے فانی جسم کی حفاظت کرنا ضروری تھا۔ اگر یہ جملہ تفنن طبع کے لئے لے لیا جائے تو ظاہر ہے تب بھی دلچسپی تو قائم رہتی ہے، لیکن حقیقت دیکھئے کہ انسان جب تکبر کا شکار ہوتا ہے، انسان جب حقیقت سے ہٹ جاتا ہے تو پھر اس کی سب سے پہلی خواہش یہ ہوتی ہے کہ وہ لافانی ہو جائے اور وہ جانتا ہے کہ وہ کچھ بھی کرلے وہ موت کو شکست نہیں دے سکتا لہٰذا وہ ایسے طریقے اختیار کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ جن کے ذریعے وہ بہر حال موت پر غالب آجائے اور اس کے مرنے کے بعد بھی وہ خود کو لافانی اور جاویدہ قرار دے۔ یا کم از کم تاریخوں میں ہمیشہ کے لئے محفوظ ہو جائے۔ بہر حال ثانیہ اپنی بات جاری رکھتی ہے اور وہ کہتی ہے کہ ہرم کیوں بنائے گئے تھے اس سے متعلق ابھی تک واضح طور پر یا قطعاً کوئی بات نہیں کہی جاسکتی ہاں عجائبات میں ان کا

شمار ضرور ہوتا ہے۔ اس پر آگے سے جواب یہ آتا ہے بات یہ ہے کہ اس کا سبب ظاہر ہے کہ اپنے آپ کو لافانی کرنا تو پھر یہ سوال کوئی اتنا ضروری نہیں کہ یہ کیوں بنائے جاتے تھے؟ ظاہر ہے کہ ہر شخص یہ چاہتا تھا ہر فرعون یہ چاہتا تھا کہ وہ خود کو لافانی کرلے اور پھر آگے آپ نے دیکھا وہی دوبارہ مزاح یا دلچسپی کے عناصر، کہ انجینیئر بنا دیتے ہوں گے اور ان کی زندگی میں ہی وہ فرعون سے کہتے ہوں گے کہ مقبرہ تیار ہے اور حسبِ خواہش تھوڑے سے نوٹس پر آپ اس میں جا بھی سکتے ہیں۔ بہر حال ثانیہ اپنی بات کو جاری رکھتی ہے، شفیق الرحمٰن دوبارہ اس کی بات میں مداخلت کرتے ہیں اور یہ کہتے ہیں کہ ایسا دور بھی گزرا کہ جب ان اہرام کو غیر ضروری تصور کیا جاتا تھا یعنی ان کی کوئی اہمیت مانی نہیں جاتی تھی یہ وہ دور تھا کہ جب فاتحین مصر میں آئے تو انہوں نے اِدھر سے پتھر اٹھا اٹھا کر مختلف عمارات میں استعمال کئے۔ ظاہر ہے کہ مصری خاتون کے لئے، ثانیہ کے لیے، جس کے نزدیک اہرامِ مصر کی بہت تاریخی عظمت ہے اس کے لئے یہ بات سننا کوئی آسان کام نہیں تھا لہٰذا اس نے قدرے چڑ کر کہا کہ اس کے علاوہ آپ نے اور کیا سنا ہے تو شفیق الرحمٰن کہتے ہیں کہ اس کے علاوہ میں نے یہ سنا ہے کہ فرعون جس کی ہیبت دنیا پہ طاری تھی، جو خدائی کا دعویدار ہونا چاہتا تھا اس کی حقیقت یہ تھی کہ وہ راتوں کے وقت چھپ کر ربِ تعالیٰ سے معافی مانگتا تھا، گڑگڑا کر روتا تھا کہ اے ربِ تعالیٰ! میں جانتا ہوں کہ میں غلط ہوں لیکن دنیاداری ہے، دنیا والوں کے لئے ایسا کرنا پڑتا ہے۔ یہ بات تاریخی حقیقت ہو یا نہ ہو لیکن اس اعتبار سے اس کی اہمیت ضرور ہے کہ ہمارے ہاں وہ لوگ جو خود کو بااختیار تصور کرتے ہیں، جو خود کو مطلق العنان بادشاہ تصور کرتے ہیں جو یہ تصور کرتے ہیں کہ شاید ان کی حکومت کبھی ختم نہیں ہوگی بہر حال کبھی نہ کبھی کسی نہ کسی لمحے ان کے ذہن میں بھی یہ آتا ہے کہ وہ جو کچھ بھی کہتے ہیں، وہ جو کچھ بھی کرتے ہیں وہ جھوٹ ہے، وہ سب کچھ کھوکھلا ہے اور اس کی اہمیت ریت کے گھر سے کچھ زیادہ نہیں کہ صرف ایک روح کے خارج ہو جانے سے، ایک روح کے نکل جانے سے مٹی کے ڈھیر کے سوا انسانی جسم اور کچھ نہیں رہ جائے گا۔ لہٰذا اندرونی طور پر انسان ضرور محسوس کرتا ہے یہ بات فرعونوں کے حوالے سے بیان کی گئی اسے تاریخی صداقت کے طور پر تو نہیں لینا چاہئے۔ ہاں! ان شہنشاہوں کے حوالے سے ضرور لینا چاہئے کہ جو لوگ اپنی حکومت کو اور اپنی زندگی کو ظاہری طور پر لافانی تصور کرواتے ہیں یا اس کا ڈھنکا بجواتے ہیں لیکن حقیقت بہر حال وہ بھی جانتے ہیں۔

سو مجموعی طور پر آپ نے دیکھا کہ ایک مختصر سا اقتباس جو ہم نے آپ کے کورس میں شامل کیا تھا اس میں بھی شفیق الرحمٰن کی تمام تر سفر نامے کی خصوصیات سمٹ آتی ہیں یعنی سب سے پہلی بات کہ ہر بات میں مزاح کا عنصر نکالنا پھر کردار نگاری کرنا پھر اس کے بعد دورِ حاضر کے حوالے سے معلومات فراہم کرنا، جغرافیہ پر روشنی ڈالنا، بود و باش اور تہذیب و ثقافت کے متعلق بتانا اور پھر تاریخ کا علم اور سب یہ باتیں دلچسپی کے عنصر کو، دل کشی کے بنیادی یونٹ کو قائم و دائم رکھنے کے لیے کہ جاتی ہیں۔ گویا شفیق الرحمٰن نے نہ صرف اپنے سفر نامے کے ذریعے مصر، جرمنی یا عراق کی تہذیب کو زندہ کیا ہے بلکہ انہوں نے ہمارے لئے مزاحیہ نثر کا ایک بہترین فن پارہ بھی تشکیل کر دیا ہے۔

سو شفیق الرحمٰن کی جاویدانی اسی بات میں ہے کہ وہ صرف مزاح برائے مزاح تخلیق نہیں کرتے بلکہ اس میں معنویت بھی ہوتی ہے، اس میں فکر بھی ہوتی ہے، اس میں سوچنے کا بھی بہت سا مواد پایا جاتا ہے اور ہم اس سے بہت کچھ سیکھ بھی سکتے ہیں اور وہی تحریریں زندہ رہتیں ہیں جن میں بہر حال وہ باتیں ہوں جو ہمیں فکر پر اکسائیں۔ آپ جب یہ دیکھتے ہیں کہ وہ ہمارے مشرقی علوم پر طنز کرتے ہیں یا جب وہ مغرب کے حوالے سے بات کرتے ہیں یا ہماری احساسِ کمتری پر بات کرتے ہیں یا جب وہ عظمتِ رفتگاں کا تذکرہ کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہی ہوتا ہے کہ وہ ہمیں یاد دلانا چاہتے ہیں کہ ہم کیا تھے یا ہمارے آباؤ اجداد کس نوعیت کے تھے۔ آج رسوم و رواج اور ان کی اقدار کیسی ہو گئی ہیں، جب وہ دراصل مشرق کے لوگوں پر طنز کرتے ہیں تو وہ ان کو راہِ راست پر لانا چاہتے ہیں۔ سو مجموعی طور پر اس سفر نامے میں ایک طرف تو جا بجا مزاح نظر آتا ہے تو

دوسری طرف وہ ہمیں دعوتِ فکر دیتے ہیں، سوچنے کی دعوت دیتے ہیں کہ ہم سوچیں اور سیکھیں کہ دراصل ہمارا صحیح رستہ، ہمارا صحیح طرزِ زندگی کیا ہونا چاہیئے؟

اگلے لیکچر میں ہم شفیق الرحمٰن کے حالاتِ زندگی اور دجلہ کی مجموعی خصوصیات کا جاءئزہ لیں گے اور یوں سفر نامے کی صنف بھی اپنے اختتام کو پہنچ جائے گی اور اس کے بعد حصہ نثر کا آخری حصہ ہو گا یعنی اردو نثر میں مزاح۔ اس حوالے سے ہم اردو نثر میں مزاح کا ارتقا بھی دیکھیں گے اور پھر مشتاق احمد یوسفی کے متن پر بات ہو گی اور مشتاق احمد یوسفی کی اسلوبیاتی خصوصیات کا جائزہ ہو گا۔

[Back to Conversion Tool](#)

Back to Home Page

لیکچر نمبر ۳۸

گذشتہ دو لیکچرز سے ہم نے سفر نامہ کی صنف کا مطالعہ شروع کیا تھا۔ پہلے لیکچر میں ہم نے سفر نامے کے فن پر بات کی اور اردو سفر نامے کے آغاز وارتقا کا مختصراً جائزہ لیا اور اگلے لیکچر میں ہم نے شفیق الرحمٰن کے سفر نامے دجلہ سے اقتباس پڑھا جو دراصل آپ کے نصاب میں شامل کیا گیا ہے ۔ آج کے اس لیکچر میں ہم بات کریں گے مجموعی طور پر شفیق الرحمٰن کے سفر نامہ دجلہ کی اسلوبیاتی اور فکری نوعیت کی خصوصیات کے حوالے سے ۔ جب ہم کسی سفر نامہ نگار کو پڑھتے ہیں تو ظاہر ہے اس کے فن کا یا اس کے فن کے مراتب کا تعین کرتے ہوئے ہمیں یہ بات ذہن میں رکھنا ہوتی ہے کہ ان کا فن اپنی تمام تر اسلوبیاتی چاشنی یا افکار کے باوجود کیا وہ سفر نامے کی کسوٹی پر پورا اترتا ہے؟ یعنی ہیمیں یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ خواہ کسی کا اسلوب کتنا ہی تخلیقی کیوں نہ ہو، خواہ کسی کے ہاں بہت زیادہ انشاپردازی کے جوہر ہمیں نظر آئیں لیکن سوال یہ ہے کہ جس صنف میں وہ شخص کام کر رہا ہوتا ہے کیا واقعی اس کا فن، اس کی خصوصیات، اس کے اوصاف، اس فن سے بھی لگا کھاتے ہیں یا نہیں؟ تو آج کے اس لیکچر میں ہم جہاں یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ شفیق الرحمٰن کی اسلوبیاتی خصوصیات کیا ہیں؟ ان کے سفر نامے کی خصوصیات کیا ہیں؟ وہیں ہم یہ بھی دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ واقعی کیا وہ سفر نامے کے فن پر پورا بھی اتر پاتے ہیں یا نہیں؟

شفیق الرحمٰن

سوانحی خاکہ:۔

شفیق الرحمٰن ۹ نومبر ۱۹۲۰ء کو، بہاولپور کے ایک قصبہ، روہتک میں پیدا ہوئے۔ اور ابتدائی تعلیم وہیں سے حاصل کی۔ ۱۹۴۲ء میں کنگ ایڈورڈ میڈیکل کالج، لاہور سے ایم بی بی ایس کا امتحان پاس کرنے کے بعد انہوں نے آل انڈیا میڈیکل کے کور میں شمولیت اختیار کی اور دوسری جنگِ عظیم کے دوران مختلف محاذوں پر خدمات سر انجام دیں۔ تقسیمِ ہند کے بعد وہ پاک فوج میں شامل ہوئے اور میجر جنرل، کے عہدہ پر ریٹائرڈ ہوئے۔ انہوں نے ۱۹۵۲ میں ایڈنبرا سے ٹراپیکل میڈیسن اور پبلک ہیلتھ میں پوسٹ گرایجوایشن کا امتحان پاس کیا۔ وہ ۱۹۸۰ء سے ۱۹۸۵ء تک پاکستان اکیڈمی آف لیٹرز کے چیئرمین بھی رہے۔ اکیڈمی آف لیٹرز میں ان کے قیام نے ادارے کو پاکستان کے ادبی مراکز میں ایک نئی ادبی جہت سے متعارف کروایا۔ انہوں نے لکھنے کا سلسلہ اپنی وفات ۱۹ مارچ ۲۰۰۰ء تک جاری رکھا۔ ان کی فوجی اور سول خدمات کے اعتراف میں حکومتِ پاکستان نے ان کو بعد از وفات ۲۳ مارچ ۲۰۰۱ء کو ستارۂ امتیاز سے نوازا۔

شفیق الرحمٰن بطور سفر نامہ نگار:

اردو طنز و مزاح کی روایت میں شفیق الرحمٰن کا شمار بیسویں صدی کے صفِ اول کے مزاح نگاروں میں ہوتا ہے طبیعت میں تخلیقی جوہر کم سنی میں ہی پایا جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی پہلی تصنیف 'کرنیں' زمانۂ طالبعلمی میں ہی معرض اشاعت میں آگئی۔ پیشہ ورانہ مصروفیات کے باوجود، شفیق الرحمٰن کو ہنسنے اور ہنسانے کا فن کچھ ایسا محبوب تھا کہ انہوں نے یکے بعد دیگرے اپنے دوستوں اور قارئین کے لئے گیارہ تصانیف سپردِ قلم کر ڈالیں۔

دجلہ، ایسی ہی زعفران زاد تحریروں میں سے ایک ہے۔ نیل، ڈینیوب، دجلہ اور دھند جیسے چار مضامین پر مشتمل اس سفر نامے میں نہ صرف انہوں نے قارئین اردو ادب کو مزاح کے بہترین نمونے دیئے بلکہ سفر نامہ نگاری کے فن کو بجا طور پر ایک نئی جہت دی۔ روانئ بیان اور برجستگی، جزئیات نگاری، طنز و مزاح، لطیفہ گوئی، موئثر منظر نگاری، عمیق تاریخی مطالعہ، معلومات کی شگفتہ بیانی اور انسانی رویوں پر تنقید ان کے سفر نامہ دجلہ کی نمائندہ خصوصیات ہیں۔

آپ نے دیکھا کہ شفیق الرحمٰن ایک ہمہ جہت نوعیت کے حامل شخص تھے۔ انہوں نے پہلے میڈیکل کی تعلیم لی، ایم بی بی ایس کیا، پھر بعد میں انڈین سول سروس میں انہوں نے ملازمت کی اور پھر قیامِ پاکستان کے بعد ہم نے دیکھا کہ وہ فوج میں چلے گئے اور پھر میجر جنرل کے عہدے سے ریٹائرڈ ہوئے۔ بعد ازاں انہیں اکادمِ ادبیات کے چیئرمین کے طور پر بھی خدمات سرانجام دینے کا موقع ملا۔ سو آپ دیکھئے کہ ایک طرف سائنس کا ایک شخص یعنی ڈاکٹر، پھر دوسری طرف انڈین سول سروس میں جانا اور پھر فوج۔ ایک ایسی زندگی کہ جو نصب العین سے بھری ہوئی ہوتی ہے، ایک ایسی زندگی جو کہ ذمہ داریوں سے شروع ہوتی ہے اور اسی پر ختم ہو جاتی ہے، لمحات گنے جاتے ہیں، وقت کا تعین کیا جاتا ہے اور ہر شے ایک خاص نظم و ضبط سے کی جاتی ہے اور پھر اس کے بعد ادب یعنی اکادمِ ادبیات کی چیئرمین شپ۔ سو تینوں چیزیں ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ اس کے باوجود ہم دیکھتے ہیں کہ انہوں نے افسانے بھی لکھے، انہوں نے مزاح پر مختلف نوعیت کی کتابیں لکھی اور یعنی ایک آدھی کتاب نہیں کم و بیش نو، دس کتابیں ہمارے سامنے آ جاتی ہیں۔

سو شفیق الرحمٰن کی زندگی کے حوالے سے، اگر ہم ان کی زندگی کی روشنی میں، ان کا تجزیہ کرنا چاہیں، ان کے حوالے سے کوئی رائے دینا چاہیں تو ہم یہ کہیں گے کہ ایک ایسا شخص کہ جسے مختلف النوع قسم کے تجربات حاصل تھے، جس کا مشاہدہ بہت وسیع تھا، وہ اپنی طبیعت میں، فطرت میں مزاح، شوخی اور ظرافت کے عناصر رکھتا تھا یہی وجہ ہے کہ فوج میں ہونے کے باوجود، یہی وجہ ہے کہ سائنس کا طالبعلم ہونے کے باوجود وہ ادب میں زندہ و جاوید نوعیت کا مقام رکھتے ہیں اور ناقدین تو یہاں تک کہتے ہیں کہ کرنل خان محمد اور پطرس بخاری کے بعد اگر کسی کا نام لیا جانا چاہئے تو وہ شفیق الرحمٰن ہی ہونے چاہئیں کیونکہ ان کی تحریر میں ہم دیکھتے ہیں کہ انہوں نے کبھی شعوری طور پر مزاح پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی۔ وہ لکھتے ہیں اور مزاح از خود ان کی تحریروں میں آ جاتا ہے اور یہی فطری مزاح، فطری ظرافت دراصل انہیں اردو نثر نگاروں میں ممیز مقام دیتی ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ اردو مزاح کے نثر نگاروں مں ان کا مقام و مرتبہ بلند تر کر دیتی ہے۔ اب ہم کیونکہ ایک لیکچر میں ان کی مختلف کتابیں یعنی "حماقتیں، مزید حماقتیں" یا اس طرح کی دوسری کتب، ہم سب کا مطالعہ نہیں کر سکتے اور نہ ہی یہ کتابیں سفر نامے سے متعلق ہیں لہٰذا اگر ہم اپنی گفتگو کو نصابی ضروریات کے مطابق محدود رکھیں اور ہم صرف سفر نامے کے حوالے سے بات کریں تو آج کے اس لیکچر میں ہم اب کی صرف ایک کتاب یعنی دجلہ کا مطالعہ کریں گے یا یوں کہہ لیجئے کہ دجلہ کی امتیازی خصوصیات کا مطالعہ کریں گے، اس کا ایک متن جو آپ گذشتہ لیکچر میں پڑھ ہی چکے ہیں جو نیل کے نام سے ہم نے آپ کے کورس میں شامل کیا تھا آج ہم دجلہ کا مکمل طور پر احاطہ کرنے کی کوشش کریں گے اور دیکھیں گے کہ وہ کون سے امتیازی خصائص ہیں جن کے باعث شفیق الرحمٰن کا یہ سفر نامہ، سفر نامہ کی تاریخ میں بھی اور اردو مزاح کی تاریخ میں بھی امر تصور کیا جاتا ہے۔

"دجلہ" گذشتہ لیکچر میں ہم بات کر چکے ہیں کہ بنیادی طور پر یہ چار مضامین پر مشتمل ایک سفر نامہ ہے جس میں نیل، دھند ڈینیوب اور دجلہ جیسے عنوان ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ہم نے گذشتہ لیکر میں بھی بتایا تھا کہ نیل، ڈینیوب اور دجلہ دریاؤں کے نام ہیں اور دھند بنیادی طور پر کسی سفر کی داستان نہیں بلکہ یہ بنیادی طور پر ایک مزاحیہ مضمون ہے جو انہوں نے ایک پہاڑی کیمپ کے سفر کے دوران لکھا جس کا نام ہمارے سانے نہیں آتا۔ یوں یہ ایک سفری داستان تو ہے لیکن اس پر ہم حقیقت کا گمان یا اس پر ہم حقیقت کا اطلاق اس وجہ سے نہیں کرتے کہ ہم نہیں جانتے کہ یہ سفر واقعی وقوع پذیر ہوا تھا یا شفیق الرحمٰن نے مزاح کی خاطر اس سفر کو تخلیق کیا ہے کیونکہ اس میں سامنے آنے والے کردار مثال کے طور پر ڈاکٹر کا کردار یا فلاسفر کا کردار یا ایک انجینئر، پھر شیطان اور خاص طور پر ملعوبہ اور تحمیدہ جیسے کردار شاید حقیقی نہیں یہ دراصل شفیق الرحمٰن نے اپنے مزاح کے لئے تخلیق کئے تھے۔

بہر حال اگر ہم over all بات کریں شفیق الرحمٰن کے سفر نامہ دجلہ کی تو اس کی سب سے پہلی خصوصیت جس کا ہم یہاں تذکرہ کرنا چاہے گے وہ ہے ہی دراصل ان کے ہاں پائی جانے والی کردار نگاری۔ آپ دیکھئے کہ سفر نامہ بنیادی طور پر ایک سفر کی داستان ہے یعنی ایک ایسا سفر جسے آپ اپنے طریقۂ تحریر سے، اپنے اسلوبِ نگاری سے امر بنا دیتے ہیں، وہ سفر کہ جس میں آپ مختلف مقامات کی کہانیاں سناتے ہیں، مختلف مقامات پر اپنے تجربات کو شیئر کرتے ہیں، مشاہدات کے حوالے سے بات کی جاتی ہے لیکن سفر نامے میں کردار نگاری کوئی زیادہ ضروری چیز نہیں۔ ہم نے اس سلسلے کے پہلے لیکچر میں محمود نظامی کے نظر نامہ کے حوالے سے بات کی تھی جس میں ہم دیکھتے ہیں کہ وہ بطور گائیڈ ہمارے ساتھ رہتے ہیں دوسرے کردار اس میں آتے تو ہیں یعنی جب وہ مختلف لوگوں کا تذکرہ کرتے ہیں تو یقینی طور پر ان کی کردار نگاری تو ہو ہی جاتی ہے لیکن وہ نہ تو محمود نظامی کے لئے اہم تھے اور نہ ہی انہوں نے ان کو تراشنے کی کوشش کی لیکن یہاں پر دجلہ میں شفیق الرحمٰن کے ہاں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ وہ جو کردار پیش کرتے ہیں باقاعدہ طور پر ان کا تعارف کرواتے ہیں۔ جیسے ہم نے گذشتہ لیکچر میں کہا تھا جب ہم نے نیل کا مطالعہ کیا تھا تو ہم نے دیکھا کہ شفیق الرحمٰن کے علاوہ ان کا ایک دوست اور ثانیہ، یعنی اب یہ کردار، شفیق الرحمٰن تو چلیں ٹھیک ہیں ہو گئے، وہ تو سفر نامہ لکھ رہے ہیں یا وہ تو ہمارے سامنے واحد متکلم کے طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں لیکن ان کا دوست کون ہے؟ اس کا نام کیا ہے؟ یہاں پر یہ ضروری نہیں، اب یہ بھی ضروری نہیں کہ وہ حقیقی کردار تھا یا شفیق الرحمٰن نے اپنی بات کو واضح کرنے کے لئے پیدا کر لیا اسی طرح سے آنسہ ثانیہ جو ہیں وہ واقعی وہاں پر موجود تھی یا نہیں تھی، ہم نہیں جانتے لیکن سفر نامہ نگار نے یہ محسوس کیا کہ شگفتگی کو قائم ودائم رکھنے کے لئے وہ یعنی شفیق الرحمٰن اور ان کا دوست دراصل کام کریں گے اور اپنی تاریخی معلومات فراہم کرنے کے حوالے سے یا جغرافیہ کے حوالے سے بتانے کے لئے کردار کو شامل کریں گے، جیسا کہ تہذیب وثقافت اور علمی نوعیت کے مباحث کو چھیڑنے کے لئے انہوں نے ثانیہ کے کردار کو شامل کیا جس سے فائدہ یہ ہوا کہ ایک طرف تو سفر نامے کی شگفتگی، شیرینی اور شائستگی یا ظرافت برقرار رہی اور دوسری طرف ہم نے یہ دیکھا کہ ہمیں تاریخ، جغرافیہ اور تہذیب وثقافت کے حوالے سے بھی مکمل اور مختلف قسم کی مکمل معلومات حاصل ہو گئیں۔

سو شفیق الرحمٰن کے سفر نامے دجلہ کی پہلی خصوصیت ہے اس میں پائی جانے والی کردار نگاری ہے جو اس میں کسی حد تک افسانوی نثر کا تاثر بھی پیش کر دیتی ہے کیونکہ اس میں ہم کردار بھی دیکھتے ہیں پھر ظاہر ہے کردار ہوں گے تو اس میں مکالمات بھی ہوں گے۔ اب مکالمات ہیں تو بات آگے بڑھتی ہے تو واقعات کا تسلسل بھی بن جاتا ہے تو ایک خاص کہانی کے روپ میں جب وہ کسی بات کو آگے لے کر چلتے ہیں تو ہم با آسانی یہ کہہ سکتے ہیں کہ خاص طور پر دھند جو شفیق الرحمٰن کے دجلہ کا دوسرا مضمون ہے، دوسرا موضوع ہے، عنوان ہے، خاص طور پر اس پر مزاحیہ نوعیت کے قصے یا افسانے کا اطلاق بھی کر سکتے ہیں تو شفیق الرحمٰن کے دجلہ کی پہلی خصوصیت ان کے ہاں پائی جانے والی کردار نگاری ہے جو ان کے سفر نامہ کو غیر افسانوی صنف سے نکال کر افسانوی نثر کے کسی حد تک قریب لے جاتی ہے۔ ان کے سفر نامے کی دوسری خصوصیت ہے اس میں پائی جانے والی روانی اور برجستگی۔ جب آپ کسی بھی بات کو شروع کرتے ہیں، کہانی کو شروع کرتے ہیں یا ہم اپنی بات کریں ہم لیکچرز کو شروع کرتے ہیں تو ہم اس میں ابتدائی کلمات بولتے ہیں خاص طور پہ جو ہماری نصابی ضروریات کے مطابق ہو سکتے ہیں، ہمارے جامعات سے متعلق ہو سکتے ہیں اپنا تعارف دیا جاتا پھر اس کے بعد موضوع کا تعارف دیا جاتا اور پھر اس کے بعد بات کا باقاعدہ طور پر آغاز کیا جاتا لیکن یہ روانی میں نہیں آتا لیکچر کی ضروریات یا تقاضے کچھ اور ہوتے ہیں تحریروں کے تقاضے کچھ اور ہوتے ہیں لیکن اس کے باوجود ہم کوئی مضمون پڑھتے ہیں تو اس میں باقاعدہ طور پر مضمون نویسی میں بھی ہم نے بات کی تھی تو اس میں ہم نے بتایا تھا کہ تعارفی حصہ ہوتا ہے سب سے پہلے یعنی آپ یہ بتاتے ہیں کہ آپ جس پر بات کرنا چاہ رہے ہیں جس موضوع پر آپ گفتگو کرنے جا رہے ہیں اس کے موضوع کا تعارف کیا ہے وہ ہے کیا؟ لیکن برجستگی اس سے

بر خلاف چیز ہے یعنی آپ تعارف کے تمہیدی کلمات میں پڑنے کے باعث، ابتدائی نوعیت کی بات چیت چھیڑنے کی بجائے اِدھر ادھر سے بات کرتے کرتے فوراً یا اچانک آپ اپنے موضوع پر آتے ہیں اور اپنی بات شروع کر دیتے ہیں اور یہ بات قارئین پر چھوڑ دیتے ہیں کہ وہ خود سے اندازہ کر لیں کہ کہ دراصل کہانی شروع کہاں سے ہوئی تھی؟ اور مصنف ہمیں کس طرف کو لے کر جانے والا ہے؟ ہم دیکھتے ہیں کہ دجلہ میں صرف با قاعدہ طور پر وہ برجستہ سے انداز میں ' بے ساختہ سے انداز میں 'کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے کہانی کہیں پہلے سے ہی جاری و ساری تھی اور اچانک شفیق الرحمٰن کے بیانئے کو یا شفیق الرحمٰن کی داستان کو یا ان کی سفری داستان کو، سفری قصے کو ہم نے اچانک اس وقت join کیا جب وہ ضابطۂ تحریر میں آیا لیکن اس کے باوجود ہمیں کچھ نامکمل نہیں لگتا کیونکہ ان کے بیان کی روانی تمام کے تمام تر باتوں کو ساتھ ساتھ واضح بھی کرتی چلی جاتی ہے۔ مثال کے طور پہ روانی اور برجستگی کو اگر ہم دیکھنا چاہیں تو ہم دیکھ سکتے ہیں کہ سفر نامے کا آغاز یعنی پہلا جملہ ہی با قاعدہ طور پر ایسا ہوتا ہے کہ کہانی کہیں پہلے سے شروع تھی جو ہم نے بعد میں join کی۔ سو ایک خاص طرح کی برجستگی دیکھنے کو ہمیں ملتی ہے۔ مثال کے طور پر دجلہ کا آغاز کچھ یوں ہوتا ہے:۔

قاہرہ پہنچ کر اپنے مصری دوست کو ٹیلی فون کیا۔ اس نے نعرہ

لگایا، کہاں ہو؟ میں نے بتایا کہ مصر میں ہوں بلکہ قاہرہ میں۔ بولا

:" بس ایک منٹ میں پہنچتا ہوں۔ تم کہیں ادھر ادھر مت جانا۔

زیادہ سے زیادہ مجھے پانچ منٹ لگیں گے۔"

سیدھا وہ قاہرہ پہنچ گئے اور اس کے بعد انہوں نے اپنی بات شروع کر دی اور اس کے بعد با قاعدہ طور پر آغاز ہو گیا۔ سو انہیں کسی قسم کی تمہید کی ضرورت نہیں پڑی، کسی قسم کے ابتدائی کلمات کی ضرورت نہیں پڑی، ایسا محسوس ہوا کہ فطری طور پر ہر چیز آگے کو چلی گئی یعنی فطری طور پر باتوں سے باتیں نکلنا شروع ہو گئیں اور داستان در داستان قصہ آگے بڑھتا چلا گیا، سفر کا حال بھی معلوم ہو گیا کردار بھی اندر آ گئے مکالمہ سازی یا مکالمہ نگاری بھی ہو گئی اور معلومات کی فراہمی بھی جاری و ساری رہی۔

سو ہم دیکھتے ہیں کہ شفیق الرحمٰن کے ہاں دجلہ میں بے ساختگی اور برجستگی پائی جاتی ہے اور برجستگی اور بے ساختگی کبھی بھی تصنع، بناوٹ اور آرائشی الفاظ کے ذریعے نہیں آتی لہٰذا ہم یہ بھی کہیں گے کہ یہی بے ساختگی اور برجستگی ان کے اسلوب کو سادہ و سلیس بھی بناتی ہے اور رواں بھی کرتی ہے۔

دجلہ کی دوسری بڑی خصوصیت ہے جزئیات نگاری۔ جزئیات نگاری کے حوالے سے گذشتہ لیکچرز میں جب ہم نے ناول پڑھا تھا یا افسانہ پڑھا تھا تو تب بھی ہم نے بتایا تھا کہ جزئیات نگاری کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ آپ جو کچھ بیان کریں اسے الگ الگ مکمل طور پر اس طرح بیان کریں کہ پڑھنے والا واقعی اس چیز کو اس شے کو، اس کیفیت کو یا اس احساس کو محسوس کر لے اور اسے یہ احساس نہ ہو کہ وہ کسی کی دی ہوئی تحریر پڑھ رہا ہے، جس سے اسے نامکمل سا کا تعصب مل رہا ہے بلکہ وہ یہ احساس کرے کہ واقعی جو اس کو تحریر کی صورت میں لفظوں کی صورت میں دکھایا یا بتایا یا سنایا جا رہا ہے، وہ بالکل ویسا ہی اس کے سامنے وقوع پذیر ہو رہا ہے، موجود ہے اور ایک سفر نامہ نگار کے لئے یہ بات اس لئے زیادہ اہم ہوتی ہے کہ وہ اپنے قارئین کو ان دیکھی دنیاؤں کا سفر کرواتا ہے۔ وہ خود تو اس دنیا میں جاتا ہے لیکن اس کے قارئین اپنے گھروں میں بیٹھ کر اپنی لائبریریز میں بیٹھ کر، سکون سے اپنے دفاتر میں بیٹھ کر ان دنیاوں کی سیر کرتے ہیں لہٰذا سفر نامہ نگار کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ ان تمام تر جزئیات کو مکمل طور پر بیان کرے تاکہ کوئی بات کوئی احساس تشنہ کام نہ رہ جائے، نامکمل نہ رہ جائے ڈاکٹر انور سدید اس حوالے سے بات کرتے ہوئے ایک اہم

نقطہ کی نشاندہی کرتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ:۔

"فنی طور پر سفر نامہ وہ بیانیہ ہے جو ایک سیاح دورانِ سفر
یا اختتامِ سفر پر اپنے مشاہدات و تاثرات اور کیفیات اور اکثر
اوقات اپنی قلبی واردات کو مرتب کرتا ہے۔ اس صنف ادب
کا تمام مواد، منظر کے گردوپیش کی صورت میں بکھرا ہوا
ہوتا ہے۔ لیکن سفر نامہ نگار صرف خارجی ماحول کا مشاہدہ
ہی نہیں کرتا بلکہ بیانیہ کو ہمہ جہت، بامعنی، مدلل اور
دستاویزی بنانے کے لئے بہت سی دوسری جزئیات کو بھی سمیٹتا
چلا جاتا ہے۔ چنانچہ سفر نامہ نویس کی نظر جتنی باریک بین ہو
گی، جزئیات اتنی ہی تفصیل سے اس کے مشاہدہ میں آئیں گی۔"

بات یہ ہے کہ صرف ایک داستان کو سفری داستان کو بیان کر دینا مقصود نہیں ہوتا بلکہ مقصود یہ ہوتا ہے کہ آپ ہر وہ بات جو کسی قاری کے لئے اجنبی دیاروں کے حوالے سے جاننا ضروری ہو گی آپ اس تک پہنچانے میں کامیاب ہوں۔ اس کے لئے ضروری یہ ہے کہ آپ کا اپنا مشاہدہ وسیع ہو۔ ہر شخص جب کسی چیز کو دیکھتا ہے تو وہ ایک جیسے خیالات نہیں رکھتا اور نہ ہی وہ شخص یا ہر شخص اس بات پر قادر ہوتا ہے کہ وہ کسی چیز کو دیکھ کر مختلف دنیاؤں کے تاثرات یا مختلف نوعیت کے تاثرات اس منظر میں سمیٹ سکے یعنی آپ اگر ایک پھول کو دیکھتے ہیں تو ممکن ہے کہ آپ کا خیال صرف اس پھول تک محدود رہے لیکن اگر ایک ادیب اس پھول کو دیکھے گا تو وہ اس پر محبوب کا گمان بھی کر سکتا ہے، اس کے حوالے سے اس گلاب کو دیکھ کر اسے فصلِ گل بھی یاد آ سکتی ہے، فرض کر لیجئے کہ کھلے ہوئے گلاب کو دیکھ کر اسے فصلِ خزاں بھی یاد آ سکتی ہے کہ آج یہ پھول کھلا ہے لیکن کل اس کی پتیاں بکھر کر ریزہ ریزہ ہو جائیں گی۔ سو ایک بات کو ایک وجود کو دیکھ کر دوسری کا خیال آنا اور پھر اس کی جزئیات کو مکمل طور پر بیان کرنا، یہ کسی ادیب کا کام ہی ہو سکتا ہے اور خاص طور پر سفر نامہ نگار کے لئے یہ بات اس وجہ سے ضروری ہے کہ وہ اگر کوئی نامکمل بات کرے گا تو قاری شاید اس کے متعلق سوچتا رہ جائے گا اور سفر نامہ نگار کہیں آگے نکل جائے گا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ شفیق الرحمٰن کے سفر نامے میں ہمیں یہ خصوصیت بدرجہ اتم نظر آتی ہے مثلاً وہ کہتے ہیں کہ:۔

" میں نے دور بین سے نیل کو دیکھا۔ ریت کے وسیع سمندر
میں اس افق کے اس کنارے سے اِس کنارے تک سبز لکیر کھینچی
ہوئی تھی۔ ایک طرف میمفس اور سقرہ کے اہرام ہیں۔ پھر
فسطاط نظر آتا ہے جہاں فاتح مصر عمرو بن عاص کی مسجد ہے۔
بائیں کو ووہٹ پر قاہرہ شروع ہو جاتا ہے۔ ایک اونچے ٹیلے پر
سلطان صلاح الدین ایوبی کا قلعہ ہے اور محمد علی مسجد۔
وہیں چاہِ یوسف بھی ہے جہاں ایک روایت کے مطابق حضرت
یوسف علیہ السلام کو قید کیا گیا تھا۔ قریب ہی زلیخا کے روایتی

محل کے نشانات ہیں۔ پرانے شہر میں بے شمار تاریخی مسجدیں
ہیں جنہیں جامع کیا جاتا ہے"

آپ نے دیکھا کہ وہ دریائے نیل کا تعارف کروا رہے ہیں اور انہوں نے جب یہ کہا کہ میں نے دوربین لگا کر دریائے نیل کو دیکھا تو اس کا مطلب ہے کہ دریائے نیل کے گردونواح میں خاص طور پر جب دریائے نیل مصر میں داخل ہو جاتا ہے تو اس وقت اس کے گردونواح میں جو کچھ ہو سکتا ہے وہ اپنے قارئین کو پورا پورا مکمل طور پر بیان کرنا چاہتے ہیں وہ بتانا چاہتے ہیں کہ اس کے کس طرف کو اہرامِ مصر ہے، اس کے کس طرف کو زلیخا کے محلات ہیں یا یوسف علیہ السلام کے حوالے سے جو چاہِ یوسف کا قصہ بیان کیا جاتا ہے کہ کنواں یوسف یعنی وہ کنواں جس میں یوسف علیہ السلام کو گرایا گیا تھا اور وہاں پر وہ قید رہے تھے اس کا وہ قصہ یا بیان پھر اس کے علاوہ دیگر تمام کی تمام تر معلومات جو اس دریائے نیل کے حوالے سے ضروری ہیں وہ ایک ہی پیراگراف میں ایک ہی اقتباس میں مکمل طور پر بیان کر دیتے ہیں یوں جزئیات کا حق بھی ادا ہو جاتا ہے اور قاری جو کچھ پڑھ رہا ہے اس پر مکمل طور پر آشکار بھی ہو جاتا ہے کہ وہ کس نوعیت کے ماحول میں زندہ ہے وہ کس نوعیت کی دنیاؤں کا سفر کرنے جا رہا ہے ۔ سو سفر نامہ نگار نے اپنے سفر نامہ دجلہ میں جزئیات کے فن کو نبھا کر ایک طرف تو معلومات کو مکمل طور پر پہنچانے کا حق ادا کیا تو دوسری طرف سفر نامے کے فن کے حوالے سے بھی بات مکمل ہو گئی۔ شفیق الرحمٰن جیسا کہ ہم نے پہلے کہا تھا کہ بنیادی طور پر مزاح نگار ہیں شاید انہوں نے جب یہ سفر نامہ لکھا ہو گا تو ان کے نزدیک سفر نامہ سے زیادہ مزاح ضروری ہو گا لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے ہاں فن کی صلاحیت کہہ لیجئے، ان کی فطری قابلیت کہہ لیجئے جس سے انہوں نے سفر نامے کا فن بھی نبھالیا اور مزاح کا فن بھی نبھالیا لیکن بہر حال سفر نامے کی ایک بہت بڑی خوبی مزاح ضرور بن گئی کہ ہمیں سفر نامہ پڑھتے ہوئے ہر دوسرے لحظہ پر، ہر دوسرے لمحہ پر یہ احساس ہوتا ہے کہ شاید سفر نامہ نگار صرف مزاح ہی پیدا کرنا چاہتا ہے

لیکن بعد ازاں وہ تاریخ کے حوالے سے معلومات بھی فراہم کرتا ہے، وہ جغرافیہ کے حوالے سے محلِ وقوع بھی بتاتا ہے، وہ تہذیب و ثقافت کا تذکرہ بھی کرتا ہے، وہ ماضی میں بھی جھانکتا ہے، وہ حال کے حالات بھی بیان کرتا ہے، سو سفر نامہ ساتھ کے ساتھ چلتا چلا جاتا ہے لیکن یہ سب کچھ مزاح کے لطیف پیرائے میں بیان ہوتا ہے۔ کہیں یہ مزاح خالصتاً مزاح کے طور پر سامنے آتا ہے کہیں یہ بلیک ہومر کے طور پر سامنے آتا ہے' کہیں شفیق الرحمٰن لطیفہ گوئی کا فن پیدا کرتے ہوئے ہمیں نظر آتے ہیں لیکن بہر حال ہر لحظہ مزاح ساتھ ساتھ چلتا ہے، معلومات فراہم ہوتی چلی جاتی ہیں لیکن کسی بھی موقع پر قاری بور نہیں ہوتا۔ مزاح کی اگر ہم بات کریں کہ مثالیں تلاش کی جائیں تو سچی بات ہے کہ صفحے پر مزاح کی مثالیں تلاش کرنے کی ضرورت نہیں پڑتی، ہر دوسرے پیراگراف میں کوئی نہ کوئی ایسی بات آجاتی ہے کہ جس سے زیرِ لب تبسم آتا ہے اور پھر آئندہ ہم دیکھتے ہیں کہ وہ تبسم جلد ہی قہقہوں میں بدل جاتا ہے۔ مثال کے طور پہ صرف ایک اقتباس آپ کے سامنے لائیں گا جس میں وہ اہرامِ مصر کا دراصل تذکرہ کر رہے ہیں لیکن وہ کہتے کیا ہیں؟ وہ کہتے ہیں کہ :-

"ویسے مضبوط اور بڑھیا کوالٹی کے اہرام وہیں ہیں جو شروع
کے فرعونوں نے اپنی ذاتی نگہبانی میں بنوائے۔ بعد میں معار
گرتا گیا۔ یہاں تک کہ کئی اہرام ایسے بھی بنے جن میں ذرا
سا پتھر لگایا ہے ورنہ اندر ریت اور مٹی ہے۔ یہ ضرور ٹھیکیداروں
سے بنوائے گئے ہوں گے۔ اور عرض یہ ہے کہ فرعون نہ میرے کچھ

لگتے تھے، نہ آپ کے۔ بھلا آپ کیوں خفا ہو رہی ہیں۔"
مزاح کا ایک لوازمہ لطیفہ گوئی بھی ہوتا ہے لیکن ہر شخص کو لطیفہ کہنے پر قدرت نہیں ہوتی بہر حال ہم دیکھتے ہیں کہ شفیق الرحمٰن کو یہ قدرت بخوبی حاصل ہے سو ہم جا بجا دیکھتے ہیں کہ یا تو وہ مختلف باتوں میں مزاح کے عناصر نکال لیتے ہیں اور اگر ایسا انہیں ممکن نہیں لگتا تو پھر باقاعدہ طور پہ وہ لطیفے گڑھنا بھی شروع کر دیتے ہیں یوں ان کا یہ سفر نامہ مختلف لطائف بھی ہمارے سامنے پیش کرتا ہے جیسے مثال کے طور پہ ایک جگہ پر وہ لکھتے ہیں کہ:۔

"مجد ہی کہنے لگا: "طبی مشوروں کے متعلق ایک واقعہ
سناتا ہوں۔ ایک خاتون کو بے خوابی کی شکایت تھی۔
معالج نے بتایا کہ رات کا کھانا خوب اچھی طرح کھایا کرو،
نیند ضرور آئے گی۔ ڈیڑھ مہینے بعد وہ پھر اسی معالج کے
پاس گئی اور نیند کی کمی کی شکایت کی۔ اتفاق سے وہ
مریضہ کو بھول چکا تھا۔ اس نے مشورہ دیا کے رات کا کھانا
بالکل ہلکا پھلکا ہونا چاہیے پھر آپ مزے سے سوئیں گی۔
خاتون نے یاد دلایا کہ ڈیڑھ ماہ پہلے تو آپ نے بالکل الٹ بتایا
تھا! اس پر معالج نے فوراً جواب دیا: خاتون، آپ نہیں جانتیں
کہ اس ڈیڑھ مہینے میں میڈیکل سائنس نے حیرت انگیز ترقی
کی ہے۔"

دیکھئے بات یہ ہے کہ ظاہر ہے کہ اس بات کا تعلق سفر نامے سے یا سفر نامے کی معلومات سے بالکل نہیں اور یقینی طور پر اس بات کا حقیقی یا غیر حقیقی ہونا بھی ضروری نہیں لیکن ایک مہذب سے انداز میں، ایک مہذب سا لطیفہ، ایک شائستہ سا لطیفہ گڑھنے میں شفیق الرحمٰن کامیاب ہو گئے جس سے قاری کی دلچسپی بہر حال سفر نامہ میں قائم و دائم رہتی ہے اور اگر ویسے ہم اس پر حقیقت کا اطلاق کرنا چاہیں تو یہ ہمارے ان نیم حکیموں پر ایک طنز بھی ہو سکتا ہے جن پر جارج برناڈ شاہ نے بھی جب ایک مضمون ڈاکٹر مین آف سائنس تو اس میں بھی یہی کہا تھا کہ ہمارے ہاں عام طور پر ڈاکٹرز جو ہیں وہ quacks کی طرح کا ہی رویہ اپنائے ہوتے ہیں quacks کی طرح سے ہی اپنی پریکٹیسز کر رہے ہیں۔
ہم ان کے اس لطیفے کا اطلاق اس حوالے سے بھی کر سکتے ہیں کہ انہوں نے لطیف سے پیرائے میں ہمارے ڈاکٹرز کے اس رویے پر تنقید کی ہے کسی حد تک کہ جو دراصل بیماری کو تشخیص نہیں کر رہے ہوتے بلکہ اپنے اندازوں سے ہی مریض کا علاج کر رہے ہوتے ہیں جس کے نتیجے میں بسا اوقات ایسی عجیب و غریب سی صورتحال سے سابقہ پڑتا ہے جس میں اپنی ہی تجویز کردہ دوائی اپنے ہی تجویز کردہ طریقے سے وہ انحراف کر لیتے ہیں شاید یہی وجہ ہے کہ ہمیں عموماً ڈاکٹر کی طرف سے یہ مشورہ دیا جاتا ہے کہ پچھلی مرتبہ کی پرچی کو ساتھ رکھا جائے۔ پرچی شاید ہماری اپنی صحت کے مطابق ضروری ہو نہ ہو ان کی یادداشت کے لیے زیادہ ضروری ہوتی ہے۔
بہر تو حال جب مزاح جب بات کی جائے تو ایک طرف تو ظریفانہ عناصر ان کے ہاں ملتے ہیں تو دوسری طرف ہم نے یہ کہا کہ وہ لطیفہ گوئی کے فن کو بھی ساتھ ساتھ لے کر چلتے ہیں۔ ان کے سفر نامے کی تیسری بڑی خصوصیت منظر نگاری ہے ابھی کچھ دیر قبل ہم نے ڈاکٹر انور سدید کے ایک

اقتباس کا حوالہ دیا تھا جس میں انہوں نے کہا تھا کہ مناظر کے گرد و پیش پر بنیادی طور پر سفر نامہ مشتمل ہوتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ اگر آپ کسی کو ایسی دنیا کا کوئی منظر دکھانا چاہتے ہیں جس کے متعلق وہ شخص کچھ نہیں جانتا یا جس کے متعلق وہ بہت زیادہ معلومات نہیں رکھتا تو وہ منظر اگر نامکمل ہوگا تو یقینی طور پر جیسا کہ ہم نے جزئیات کے متعلق بات کرتے ہوئے کہا تھا تو ظاہر ہے کہ کچھ بھی ہاتھ نہیں آئے گا نہ آپ دوسرے پڑھنے والے کو پوری معلومات فراہم کر پائیں گے اور نہ ہی وہ شخص یا پڑھنے والا ان دنیاؤں کے متعلق پورا حال معلوم کر پائے گا لہٰذا سفر نامہ نگار جیسا کہ ہم نے پچھلے لیکچر میں بھی کہا تھا کہ کیمرہ مین کی طرح سے کام کرتا ہے، وہ تمام کے تمام تر مناظر کو کیپچر کر کے پھر ان میں سے چنتا ہے ان مناظر کو جو دراصل بعد ازاں قارئین کے لئے مفید ہو سکتے ہیں ان کی دلچسپی کا باعث بھی ہو سکتے ہیں اور پھر جس منظر کو چنا جاتا ہے لازمی ہوتا ہے کہ وہ منظر کم از کم مکمل ہو وہ اپنے تمام کے تمام تر رنگوں میں مکمل ہوں تو شفیق الرحمٰن کے دجلہ میں ہم دیکھتے ہیں کہ بیان کردہ تمام تر مناظر مکمل بھی ہیں، دلچسپ بھی ہیں اور تمام تر رنگوں کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں اور یہ مناظر still photography کے وہ مناظر نہیں کہ جس میں زندگی کی روح نہ ہو بلکہ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ یہ تمام تر مناظر اسی طرح زندہ و جاوید ہیں جس طرح کائنات کے مظاہر مختلف جگہوں پر بکھرے پڑے ہیں۔ مثال کے طور پر شفیق الرحمٰن کا بیان کردہ یہ منظر دیکھئے کہ جس میں وہ کہتے ہیں کہ:۔

"تمہیں چھٹی کے وہ دن یاد ہیں جو ہم نخلستانوں میں گزارہ
کرتے تھے۔ صحرا کے ان دیکھے راستوں اور سرسبز خطوں میں
کتنی جاذبیت تھی۔ ڈھلتے سورج کی پیلی پیلی دھوپ، نور میں
ڈوبی ہوئی وادیاں، دریا کے کناروں کا ملائم لہلہاتا ہوا سبزہ،
چمکتا ہوا نیلا آسمان اور حسین پر اسرار دنیا۔ جب ویرانے نغموں
سے گونج اُٹھتے تھے۔ ایک ایک ذرے میں زندگی سانس لیتی تھی
اور زندگی کہاں نہیں تھی! سورج سے لیکر زمین تک، دریا سے
صحرا تک، اس افق سے اُس افق تک! ہر شے میں کتنی تازگی تھی،
کتنا نکھار تھا۔ ایسے دن پھر نہیں آئیں گے۔"

آپ نے دیکھا کہ بیان میں منظر تو مکمل ہو ہی گیا لیکن ہر منظر میں یا ہر منظر کے عنصر میں یہ کہنا کہ ہر منظر میں کتنی زندگی تھی اور خاص طور پر آخری جملے میں یہ کہنا کہ ایسے دن پھر نہیں آئیں گے دراصل یہ جملہ علامتی ہے، یہ جملہ کیفیاتی بھی ہے اور احساساتی بھی۔ یعنی اس سے ہمیں پتا یہ چلتا ہے کہ ہم نے جو منظر دیکھا وہ صرف ایک اجنبی منظر نہیں تھا، وہ صرف سورج یا دریا یا پھولوں یا دھوپ کے حوالے سے ایک بیانیہ نہیں تھا، یہ عناصر ایسے عناصر تھے کہ جن کے درمیان دو لوگ زندگی بھی گزار رہے تھے، ان کی یادیں بھی ان مناظر سے وابستہ تھیں لہٰذا پڑھنے والا ہر لحظہ یہ محسوس کرتا ہے کہ واقعی جو مناظر بیان کیے جا رہے ہیں وہ حقیقی ہیں کیونکہ ان مناظر کو پڑھ کر، ان عناصر کو دیکھ کر اسے بھی بہت سے مواقع یاد آ جاتے ہیں جب کبھی ڈھلتی ہوئے شاموں میں بہتے ہوئے دریاؤں کے کنارے، سرسبز لہلہاتی ہوئی گھاس پر، اس نے بھی بہت سے ایسے ہی لمحات گزارے ہوں گے اور یہ دراصل یادآوری اس کی دلچسپی کو سفر نامے میں ہر لحظہ قائم و دائم رکھتی ہے۔

سفر نامے کی ایک اہم خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ اس میں تاریخ کے متعلق کماحقہ معلومات فراہم کی جائیں یعنی پڑھنے والا صرف دلچسپی سے یا تفریح طبع کے لئے ایک تحریر کو نہ پڑھے بلکہ اسے معلومات بھی فراہم ہوں اس کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ سفر نامہ نگار بذاتِ خود اتنا علم رکھتا

ہو کہ وہ تاریخ ثقافت، تہذیب و تمدن، سیاست اور معاشرت پر روشنی ڈال سکے کیونکہ اسے ان معاشرتوں سے اپنے قارئین کو آگاہ کرنا ہوتا ہے، آشنا کرنا ہوتا ہے جن کے متعلق قارئین بہت کچھ نہیں جانتے لہٰذا ضروری ہوتا ہے کہ سفر نامہ نگار کا علم کم از کم اتنا وسیع ہو کہ وہ تاریخ کے موضوع پر صحیح طور پر روشنی ڈال سکے۔ شفیق الرحمٰن جیسا کہ ہم نے شروع میں گزارش کی تھی، آپ نے ان کے حالاتِ زندگی میں بھی سنا کہ وہ ایک پڑھے لکھے آدمی تھے اور ان کا علم ہمہ جہت نوعیت کا تھا۔ اگر ہم دیکھیں تو ایم بی بی ایس ہونا یا فوج میں ہونا اس بات کی طرف اشارہ نہیں کرتا کہ کسی شخص کو تاریخ یا سیاست یا ثقافت یا تہذیب و تمدن یا معاشرت سے بہت زیادہ آشنائی ہو لیکن شاید انہیں کتابیں پڑھنے کا اتنا زیادہ شوق تھا کہ وہ جن دنیاؤں میں گئے ان کے متعلق ہمیں کسی کتابچے' جو شائع کیے جاتے ہیں، کمپنیوں کی طرف سے کتابچے جو شائع کیے جاتے ہیں جو ٹریول بکس یا گائیڈ بکس کی صورت میں ہوتے ہیں ان کا کانالج ان ٹریول بکس یا گائیڈز بکس تک محدود نہیں تھا بلکہ وہ واقعی حقیقی باریک بینی کی ساتھ وہ تمام تر معلومات کو جانتے تھے جو دراصل کسی قاری تک پہنچانا ضروری ہیں چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ وہ جب نیل کے حوالے سے مصر کی بات کرتے ہیں تو وہ مصری تہذیب پر روشنی ڈالتے ہیں جب وہ ڈینیوب کی بات کرتے ہیں تو وہ جرمنی کے حوالے سے پوری روشنی ڈالتے ہیں جب وہ دجلہ کی بات کرتے ہیں تو وہ عراق کی تہذیب کے حوالے سے مکمل علم رکھتے ہوئے نظر آتے ہیں سوانہیں تاریخ کے علم پر خاصی قدرت تھی جس کی جابجا مثالیں ہمیں دیکھنے کو ملتی ہیں ہم آپ کے سامنے یہاں پر صرف ایک مثال پیش کریں گے جس سے ہمیں پتا چلے گا کہ کس طرح سے وہ تاریخ پر روشنی ڈالتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ:

"یونان کے عہدِ زریں سے صدیوں پہلے جب دنیا کے باشندے
غاروں اور جھونپڑوں میں رہتے تھے تب مصر کے بادشاہوں کے
دل میں لافانی بننے کی خواہش پیدا ہوئی۔ کسی قسم کی
مشینوں کی مدد کے بغیر انسان نے سینکڑوں میل دور پہاڑوں
سے پتھر کاٹے، نیل میں کشتیاں چلیں، پتھر آئے تو تراش کر
محض بازوؤں کی قوت سے ایک دوسرے کے اوپر تہوں میں نفاست
سے چنا گیا۔ بیس برس لگے لیکن انتظار کیا گیا اور چٹیل میدان
میں پہاڑ کھڑا کر دیا گیا۔"

معلومات فراہم کرنے کے بہت سے طریقے ہوتے ہیں اگر آپ سر سید احمد خان کی "آثار والصنادید" کا مطالعہ کریں تو باقاعدہ طور پر پتا چلتا ہے کہ وہ تاریخ پر کام کر رہے ہیں یا اگر ہم مختلف محققین کی کتاب کو پڑھیں یا طارق رحمان کی کوئی کتاب پڑھیں جو باقاعدہ طور پر تاریخ کے موضوع پر لکھی گئی ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ اب میں بھی معلومات فراہم کی جاتی ہیں اور خاصی طویل اور جامع نوعیت کی، تفصیلی نوعیت کی معلومات فراہم کی جاتیں ہیں لیکن ان میں اور ان معلومات میں فرق یہ ہے کہ سفر نامہ نگار ہر لحظہ یہ احساس رکھتا ہے کہ معلومات کسی بھی موقع پر خشک سپاٹ یا بے رنگ نہ ہوں یہی وجہ ہے کہ وہ معلومات فراہم کے ساتھ ساتھ ایک خاص نوعیت کا شگفتہ اسلوب اختیار کرتا ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو دراصل اس کے سفر نامے کو یا دوسرے سفر ناموں سے یا ان کے سفر ناموں کو تاریخ کی کتابوں سے الگ کرتا ہے۔

شفیق الرحمٰن بنیادی طور پر مزاح نگار تھے لہٰذا ان کے لئے اس شگفتگی کو قائم رکھنا کوئی زیادہ مشکل بات نہیں تھی۔ اب جو اقتباس آپ کے سامنے آئے گا، آپ دیکھئے گا کہ اس میں وہ معلومات بھی فراہم کر رہے ہیں اور دلچسپی بھی قائم رکھتے ہیں مختلف نوعیت کے فراعین کا تذکرہ

کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ:۔

"اور یہ کہ قدیم مصری باشندے خوفو اور خفرے سے بے
حد خفا تھے کہ ان سے زبردستی اہرام بنوائے اور سب کو
مدتوں عذاب میں گرفتار رکھا۔ان دنوں ان دونوں کا نام لینا
بھی گناہ سمجھا جاتا تھا خفرے کا لڑکا منکرے ذرا رحمدل
نکلا اور رعایا کی بہبودگی کی طرف متوجہ ہوا۔ چنانچہ
اس کا ہرم اپنے باپ کے ہرم سے نصف رہا۔منکرے کا بیٹا
اور بھی شریف تھا۔لوگوں نے اس کا حکم ماننے سے انکار کر
دیا کہ فرعون ہو کر اتنی اچھی طرح پیش آتا ہے۔اس غریب
کا کوئی ہرم نہ بن سکا۔"

آپ دیکھئے کہ اس مختصر سے اقتباس میں انہوں نے بنیادی طور پر دو، تین باتوں کی طرف اشارہ کیا۔ایک تو ہمیں پتا چلا کہ خوفو کے بعد خفرے آیا تھا پھر اس کے بعد کون تھا پھر منکرے کون تھا خفرے کس نوعیت کا بادشاہ تھا خوفو کس طرح کا بادشاہ تھا۔یعنی ہمیں ایک طرف تو یہ پتا چلا کہ فرعون ایک نہیں تھا۔بہت سے لوگ یہ خیال کرتے ہیں کہ ہمارے ہاں کم پڑھے لکھے یا جن لوگوں کا تاریخ کے حوالے سے بہت زیادہ علم نہیں کہ فرعون ایک تھا حالانکہ فرعون ایک نہیں تھا یہ ایک سلسلۂ بادشاہت کا نام ہے جس میں مختلف نوعیت کے مختلف بادشاہ گزرے تھے جن میں کم سخت لوگ بھی تھے یا یوں کہہ لیجئے کہ کم سفاک بھی تھے، زیادہ سفاک بھی تھے کچھ قدرے رحمدل بادشاہ تھے، کچھ بہت زیادہ ظلم پرور تھے یا ظلم کرنے والے بادشاہ تھے سو فراعین تھے، فرعون نہیں تھا ہم صرف عموماً یہی کہتے ہیں کہ جب ہم لفظ فرعون بولتے ہیں تو ہم یہ ثابت کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں یا ہمارا اشارہ یہی ہوتا ہے کہ ہماری فرعون سے مراد وہی فرعون ہے جو حضرت موسیٰ علیہ السلام کے مقابل آیا تھا حلانکہ وہ ایک بادشاہ تھا بادشاہ مختلف تھے، اور بھی بادشاہ تھے تو اس طرح سے شفیق الرحمٰن نے ایک طرف تو ہمیں یہ معلومات دیں کہ فرعون کو صرف ایک تصور نہیں کرنا چاہیے دوسری طرف انہوں نے ہمیں معروف فرعونوں کے نام بھی بتا دیئے اور تیسری طرف انہوں نے یہ بھی بتا دیا کہ کون سا فرعون زیادہ سخت تھا اور کون سا قدرے رحمدل تھا اور چوتھی طرف ان تمام تر باتوں کو شگفتہ انداز میں ہم تک پہنچایا کہ ہمیں یہ احساس نہیں ہوا کہ تاریخ کی کوئی کتاب پڑھ رہے ہیں بلکہ ہمیں بخوبی یہ احساس رہا کہ سفر نامہ نگار شگفتہ سے انداز میں معلومات ہم تک پہنچا رہا ہے۔

شفیق الرحمٰن کے سفر نامہ دجلہ کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں اہلِ مشرق میں پائے جانے والے احساس کمتری کا مختلف جگہ پر تذکرہ کیا۔اب دیکھئے کہ ہم لوگ عموماً اپنے بہت سے علوم کو اہلِ مغرب سے منسلک کرتے ہیں یا جب کبھی بھی کوئی ترقی کی بات ہوتی ہے تو ہم پہلے اہلِ مغرب کا نام لیتے ہیں حالانکہ ہم جانتے ہیں یا ہمیں جاننا چاہیے کہ دراصل وہ بہت کچھ جو آج اہلِ مغرب کے پاس ہے وہ ہمارے یہاں مشرق سے برصغیر سے، ہندستان سے، ایران سے، عرب سے دراصل وہاں پر پہنچا ہے لیکن ہم عموماً ہر اس شے کو ترقی یافتہ یا بہتر گردانتے ہیں جو کہ مغرب سے مشرق کی طرف آتی ہے۔یہ وہ رویہ ہے جس نے دراصل اہلِ مشرق کو عروج و زوال بھی دیا اور آج بھی ہم اس رویے کے باعث نقصان اٹھا رہے ہیں کیونکہ یہ رویہ من حیث المجموعی مشرقی معاشرت کا ہے لہٰذا سفر نامہ نگار جب مغربی دیاروں کا سفر کرتا ہے تو وہ اس رویے پر بھی روشنی ڈالتا ہے تاکہ ہم ایسے منفی رویوں کو چھوڑ سکیں مثال کے طور پر شفیق الرحمٰن کہتے ہیں کہ:۔

''افسوس کی بات تو یہ ہے لیکن کیا کیا جائے یہ حقیقت ہے
کہ مشرق کو سمجھنے کے لئے ہمیں مغرب کی طرف دیکھنا
پڑتا ہے۔ دوسرے موضوع تو رہے ایک طرف، خود ہمارے علوم
ہم سے بہتر جانتے ہیں۔ مشرق پر ریسرچ اکثر برٹش میوزیم
میں کی جاتی ہے۔ ابنِ خلدون، رازی، بو علی سینا، ابنِ بطوطہ،
بابر اور دیگر شہرۂ آفاق ہستیوں کی تصانیف ہم پہلے انگریزی
میں پڑھتے ہیں۔۔۔۔۔''

اب دیکھئے کہ وہ ایک خاص حقیقت کی طرف نشاندہی کر رہے ہیں کہ ایک ہمارے ہاں رواج چل نکلا ہے حالانکہ یہ بری بات ہے یہ وائرس ہے لیکن اس کے باوجود وہ کہتے ہیں کہ کیا کیا جائے اگر ہمیں کسی چیز کو عظیم یا بڑا اگر داننا ہے تو اس کے لئے ضروری ہے کہ ہم اسے مغرب کے راستے سے لیں۔ ظاہر ہے کہ اس کی نشاندہی کرتے ہوئے سفر نامہ نگار شفیق الرحمٰن دراصل ہمارے معاشرتی رویوں پر تنقید بھی کر رہے ہیں اور ہمیں ان کی درستگی کا سبق بھی دے رہے ہیں۔

سفر نامہ کی اگلی خصوصیت ہے انسانی رویوں پر تنقید۔ یہ تنقید محض تنقید برائے تنقید نہیں بلکہ اصطلاح کی طرف اشارہ بھی ہے ہم مختلف نوعیت کے رویے رکھتے ہیں ہم مختلف انداز میں زندگی گزارتے ہیں، ہماری بہت ساری نفسانی خواہشات ہوتیں ہیں، ہم منفیخواہشات بھی رکھتے ہیں مثبت بھی رکھتے ہیں لیکن وہ بتاتے یہ ہیں کہ ہمیں اپنے رویوں میں دور بین ہونا چاہئے ہمیں اپنے رویے مسلط نہیں کرنے چاہئے کہ ہم لوگ محض ایک لمحاتی شوق یا ہمیں ایک لمحاتی اشتہا کے نتیجے میں ہم ایسے فیصلے نہ کریں جو بعد ازاں ہماری زندگی کے لئے بہت بڑا عذاب بن جائیں مثال کے طور پر شادی کے موضوع پر روشنی ڈالتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ:۔

''اگرچہ میں شادی کے قضیے سے بالکل مبراء ہوں اور تم لڑکوں
کو بھی یہی مشورہ دوں گا کہ اپنی کمر پر زین نہ کسوانا۔ لیکن
اگر خدانخواستہ پھنسنے لگو تو جذبات کے دھارے میں مت بہ
جانا۔ ایسا چہرہ چننا کہ جس کی کشش اور دلربائی دیرپا ہو۔
شاید تم نہیں جانتے کہ گزرتے ہوئے ایام چہروں کے ساتھ کیا
سلوک کرتے ہیں اور محض دس، پندرہ سال کا وقفہ چہروں میں
کیسی کیسی تبدیلیاں لا سکتا ہے۔''

ہم اپنی زندگی کے بہت سے فیصلے بہت عجلت میں، بہت جلدی میں کر لیتے ہیں اور بعد میں ہم پر یہ بات آشکار ہوتی ہے کہ دراصل جو ہم نے سوچا تھا یا جو ہمیں کرنا چاہئے تھا ہم نے وقت پر اس کا احساس نہیں کیا تو اس ہلکے پھلکے سے انداز میں ظاہر ہے کہ اس بات کا تعلق صرف شادی کے معاملے سے نہیں لیکن شاید شفیق الرحمٰن نے شادی کا موضوع اس لئے اس بات کو بیان کرنے کے لئے چنا ہو گا کہ ہلکے پھلکے انداز میں دلچسپ انداز میں وہ ایک بہت بڑی حقیقت کی طرف ہماری توجہ دلانا چاہتے تھے کہ ہم اپنے ساتھ کے لوگوں کا خواہ وہ ہمارے شریکِ زندگی ہوں یا ہمارے دوست ہوں ہمیں انتخاب کرتے وقت احتیاط سے کام لینا چاہئے یہ جملہ بہت بامعنی اور ذو معنی ہے کہ چہرے بدل جاتے ہیں ظاہر ہے کہ

یہاں چہرے بدلنے سے مراد صرف چہرے کے ظاہری خدوخال نہیں ہیں بلکہ چہرے بدلنے سے مراد انسانوں کے رویوں کی تبدیلیاں ہیں جس کے حوالے سے وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ہمیں ہمیشہ احتیاط کرنی چاہئے کہ ہم اپنے گرد کون کون سے لوگ جمع کر رہے ہیں۔ بہر حال مجموعی طور پر شفیق الرحمٰن اس پورے سفر نامے میں مزاح کو قائم و دائم رکھنے میں بھی کامیاب ہوئے انہوں نے مختلف نوعیت کے لطیفوں کی پھل جھڑیاں بھی چھوڑیں ظرافت کے زعفران زار بھی بسائے اور ہمارے سامنے تاریخ کے وہ علوم یاوہ در بھی واکر دیئے جو شاید ایک عام ادب کا طالبعلم ہونے کے باعث ہم پر آشکار ہو ہی نا پاتے، ہم پر وہ معروضی معلومات بھی آشکار ہوئیں جو شاید ہم ادب کے طالبعلم ہونے کے ناطے جن کی طرف ہماری توجہ نہیں جاتی، جغرافیے کے حوالے سے، محلِ وقوع کے حوالے سے اور وہ بہت سی عام معلومات جو جرمنی، مصر، ڈینیوب، نیل یا دجلہ یا عراق کے متعلق ہمیں حاصل نہیں ہو پاتیں، وہ معلومات بھی ہمیں مل گئیں اور ہماری دلچسپی قائم رہنے کے باعث تفریح طبع کا مقصد بھی پورا ہو گیا سو شفیق الرحمٰن نے سفر نامہ دجلہ میں مزاح کے ان مٹ نقوش بھی چھوڑے، مزاح کے بے مثال نمونے بھی دیئے ہمیں اور اس کے ساتھ ساتھ تاریخ کے بے مثل اور لازوال نوعیت کا علم بھی ہمیں دیا اور ہمیں روشناس کروایا ان تہذیبوں سے، تہذیبوں کے ان شہرۂ آفاق لوگوں سے اور ان معاشرتوں سے جو آج سے صدیوں پہلے، ہزاروں سال پہلے گزر چکی ہیں اور سفر نامہ نگار کا یہی وصفِ خاص ہے کہ وہ ان معلومات تک ہماری رسائی ممکن بناتا ہے جو شاید ایک محقق پہنچا ہی نہیں سکتا۔ کوشش کیجئے کہ مطالعہ کریں کہ مطالعہ بہت سے وہ در واہ کرتا ہے کہ جن کے متعلق ہم کبھی سوچ بھی نہیں سکتے حالانکہ وہ ہماری بنیادی ضرورت ہوتے ہیں۔

[Back to Conversion Tool](#)

Back to Home Page

سبق نمبر ۳۹

وقت کا دھارا بہتا چلا جاتا ہے اور ہم دیکھتے ہی دیکھتے صدیوں کا سفر طے کر لیتے ہیں۔ اور معلوم ہی نہیں ہوتا کہ ہم چند ہی مہینوں میں قرات کے ذریعے، افہام و تفہیم کے ذریعے 'تدریسی مراحل کے ذریعے اور علم کی تحصیل کے ذریعے ہم ہزاروں سال کا سفر طے کر لیتے ہیں۔ آج سے کم و بیش دو ڈھائی ماہ قبل ہم نے مطالعہِ اُردو کا آغاز کیا تھا اور آپ سوچیں کہ ہم نے اپنے لیکچر میں کم و بیش ایک ہزار سال قبل کی تاریخ سے آغاز کیا ،اُردو زبان کی تاریخ پر غور و خوص کیا اور نتائج اخذ کیے۔ پھر حصہ شعر کا مطالعہ کیا اور پھر حصہ نثر کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم دور حاضر تک پہنچ چکے ہیں۔ ہمارا یہ سفر جو اس بات سے شروع ہوا تھا کہ اُردو زبان کہاں سے شروع ہوئی تھی؟ اُردو زبان کی جائے پیدائش کون سی تھیں؟ اور ہم مختلف اصناف نثر پر غور و خوص کرنے کے بعد اُن کا اجمالی جائزہ لینے کے بعد شامل نصاب مشاہیر ادب کا مطالعہ کر لینے کے بعد ہم آج دور حاضر تک پہنچ چکے ہیں۔ اور آج کے اس لیکچر سے ہم حصہ نثر کے سلسلے کے آخری لیکچر کا آغاز کریں گے۔ یعنی آپ جانتے ہیں کہ ہم نے حصہ نثر میں مختلف اصناف کا مطالعہ کیا اور اس سلسلہ میں ہم نے نصاب میں شامل مختلف مصنفین کے متون کو پڑھا اور ہم نے دیکھا کہ اُن کی نثر کی اسلوبیاتی خصوصیات کیا ہیں؟ اُن کے فن کی خصوصیات کیا ہیں؟ اُن کے افکار کیا کہتے ہیں؟ آج کے اس لیکچر میں ہم مزاح، طنز اور ظرافت پر بات کریں گے۔

طنز و ظرافت ادب کی صفت ہے لیکن ہمارا طریقہ کار گزشتہ لیکچر کی طرح وہی ہو گا کہ آج کے اس لیکچر میں ہم اس کے آغاز وارتقا پر گفتگو کریں گے۔ یعنی ہم یہ دیکھیں گے کہ طنز اور ظرافت سے کیا مراد ہے؟ اور بات ہو گی اُردو میں طنز اور ظرافت کی آغاز وارتقا پر اور دورِ حاضر میں اس کی صورت حال کے حوالے سے۔ اگلے لیکچر میں ہم شاملِ نصاب مشتاق احمد یوسفی کا متن پڑھیں گے۔ اور پھر اس سلسلہ کا آخری لیکچر ہو گا مشتاق احمد یوسفی کے فن پر۔ تو آیئے آج کی گفتگو کا باقاعدہ آغاز کرتے ہی اور دیکھتے ہیں کہ طنز اور ظرافت یا مزاح کیا ہے؟

زندگی مسائل سے 'مصائب و آلام سے بھرپور ہے۔ ہم مختلف قسم کی مصیبتوں سے گزرتے ہیں اور ایسا محسوس کرتے ہیں کہ یہ موسم شاید چند ہی لمحوں کیلئے آتا ہے اور پھر فصل خزاں ہمیشہ ہمیشہ کیلئے دائرہ ہستی پر ڈھیرے ڈال لیتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ مسرتوں کے کھلنے والی کلیاں یا مسکراہٹوں کی پتیاں چند لمحوں کے لئے نہیں ہوتی۔ بات یہ ہے کہ انسان فطری طور پر مشکلات کو، مصائب الام کو اور مسائل کو کچھ زیادہ محسوس کرتا ہے اور ویسے بھی آج کا یہ دور مشکلات سے بھرپور ہے یا مصائب الام سے بھرپور ہے۔ یا ہمیں یہ لگتا ہے کہ زندگی میں مسرتیں آتی ہی نہیں۔ کیونکہ ہمیں مسکرانے کا موقع تو بہت کم ملتا ہی ہے لہذا قہقہوں کا تصور قدرِ دور کی بات ہی ہوتی چلی جارہی ہے۔ لیکن اس کے باوجود زندگی مسرتوں اور مصیبتوں دونوں سے عبارت ہے۔ جب ہم ہستے مسکراتے ہیں تو ہمیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاید ہمارے گردونواح میں مصائب و آلام یا مصیبتیں ہیں ہی نہیں۔ اور جب ہم پر غم و آلام کے موسم طاری ہوتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ محبوب فضاؤں میں مسکراہٹوں کے ہوا کے جھوکے کبھی آہی نہیں پائیں گے۔ لیکن زندگی عزیز طلبہ مسکراہٹوں اور آہٹوں دونوں سے مزین ہے۔ دونوں سے مل کر بنتی ہے ان کا اختلاط ہی یقیناً زندگی کو جنم دیتا ہے۔ اس اختلاط میں سے وہ پھول جو مسرتوں کی صورت میں ہمیں ملتے ہیں وہ کلیاں جو مسکراہٹوں کی صورت میں کھلتی ہیں اُنھیں ہم مِزاح یا ظرافت کے پیرائے میں دیکھتے ہیں۔ اور وہ باتیں جو ہمیں سنجیدہ کرتی ہیں وہ احساسات جو ہمیں رنجیدہ کرتے ہیں وہ کیفیات جن کی بنا پر ہم پر غم و آلام کی کیفیات طاری ہو جاتی ہیں وہ سنجیدگی 'سنجیدہ لٹریچر کی ذیل میں آتی ہیں۔

بہر حال طنز اور مِزاح یا ظرافت کو چند لفظوں میں اس طرح بیان نہیں کہ جیسا کہ ہم نے شروع میں کہا تھا کہ ظرافت یا مزاح ایک صفت ہے ،ایک رحجان ہے۔ یعنی وہ رجحان یا ایسی تحریر کہ جسے پڑھ کر زیرِ لب تبسم آتا ہے۔ ہم مسکرا اُٹھتے ہیں اور بسا اوقات یہ تبسم قہقہوں میں بدل جاتا

ہے اور ہم کھل کر ہنس دیتے ہیں۔ چند لمحوں کیلئے مسرت حاصل کرتے ہیں، طبع حساس کی تسکین ہوتی ہے ہمارے لئے یہ تحریریں تسکین کا باعث بنتی ہیں یا اس کیلئے ہم کچھ بھی ایسے الفاظ استعمال کر سکتے ہیں لیکن عام الفاظ میں سیدھی سادی بات کی جائے تو وہ تحریر جسے پڑھ کر ہمیں خوشی محسوس ہوتی ہے، ہم سکون پاتے ہیں جو ہماری مسکراہت یا قہقہوں کا باعث بنتی ہیں وہ ظریفانہ تحریر یا مزاحیہ تحریر کہلاتی ہے۔ جبکہ وہ تحریر جسے پڑھ کر ہم خوش ہوتے ہیں اس سے ہماری طبع حساس کی تسکین ہوتی ہے اور ہمیں وہ تحریریں فکر کی طرف اُبھارتی ہیں۔ ہم اُسے پڑھ کر یہ محسوس کرتے ہیں کہ شاید ہمارے معاشرے کی ہلکے پھلکے پیرائے میں کسی خامی کی نشان دہی کی گئی ہے۔ وہ خامی جسکی نشان دہی شاید سنجیدہ انداز میں کی جاتی تو ہم اُس کا بُرا منا لیتے۔ ہمیں وہ تحریر پسند نہ آتی یا ہم پر تلخ گزرتی اُس بات کو یوں کہہ لیجئے کہ چاشنی کا لباس پہنا کر 'جب میٹھی چاشنی میں ڈبو کر جب وہی تلخ بات ہم تک پہنچائی جاتی ہے تو ہم اُسے طنز کے پیرائے میں دیکھتے ہیں۔

ڈاکٹر اشفاق احمد ورک طنز و مِزاح کی وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں۔۔۔

"ایک عام آدمی معاشرتی ناہمواریوں اور کجرویوں کو دیکھ کر اُن کا عادی ہو جاتا ہے اور پھر جھنجھلاہٹ کا شکار ہو کر گالی گلوچ پر اُتر آتا ہے۔ لیکن ایک فنکار کا طریقہ کار مختلف ہوتا ہے۔ وہ معاشرے میں موجود اُن چھوٹی چھوٹی خامیوں کو خوردبینی آنکھ سے دیکھتا ہے اور انھیں انلارج کر کے قارئین کے سامنے پیش کرتا ہے۔ جسکی نمایاں اور بگڑی ہوئی صورت دیکھ کر مضحکہ خیزی بھی پیدا ہوتی ہیں اور سوچ کی نئی راہیں بھی متعیّن ہوتی ہیں۔"

اِن میں پہلی صورتحال مزاح سے پیدا ہوتی ہے۔ جبکہ دوسری صورت طنز کے نتیجے میں وجود پذیر ہوتی ہے۔ اور آپ دیکھیں کہ ایک صورت ہے مضائقہ خیزی یعنی ایسی صورتحال جسے دیکھ کر آپ صرف لطف اُٹھاتے ہیں، صرف مزاق اڑایا جاتا ہے اس میں کوئی ایسی بات کی جاتی ہے جس کے نتیجے میں قہقہے اُٹھتے ہیں جس کے نتیجے میں مسکراہٹیں کھلتی ہیں لیکن اس میں کوئی سبق موزی نہیں ہوتی اس میں کوئی ایسی بات نہیں ہوتی جس سے ہم کسی چیز غلط یا صحیح ثابت کر سکیں۔ یہ ہمارے لیے محض تفنن طبع کا باعث بنتی ہے۔ تو ایسی بات، ایسی تحریر ،ایسا انداز کہ جس کے نتیجے میں ہم صرف لطف اُٹھاتے ہیں اسے ہم ظرافت یا مزاح میں لیتے ہیں وہ تحریر جیسا کہ اشفاق احمد ورک نے کہا کہ دوسری صورتحال وہ ہے جس سے سوچ کی نئی صورتیں متعین ہوتی ہے جسے پڑھ کر یا جسے دیکھ کر ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ شاید کسی غلطی یا کسی کمزوری یا کسی خامی کی نشان دہی کی گئی ہے جسے ہمیں دور کرنے کی کوشش کرنی چاہیئے ایسی تحریر کو ہم طنز کے پیرائے میں دیکھتے ہیں بات یہ ہے کہ طنز، ظرافت یا مِزاح دراصل ایک دوسرے کیلئے لازم و ملزوم ہے یہ ممکن تو ہے کہ کوئی تحریر صرف مزاح سے بھرپور ہو اُس میں کوئی سبق کا موضوع نہ ہو یا اس میں طنز کا عنصر نہ پایا جائے لیکن طنز صرف ظریفانہ انداز میں نہ ہو تو پھر طنز 'طنز' نہیں رہتا پھر وہ طعنہ زنی بن جاتا ہے یعنی کوئی بھی ایسی سخت بات جیسے ہم ہستے مسکراتے نہیں کہتے واقعی سنجیدگی میں کہتے ہیں تو وہ بات طنز نہیں بلکہ طعنہ زنی یا نقطہ اعتراض بن جاتی ہے۔ لہذا اگر مزاح بے فائدہ ہو گا، بے مقصد ہو گا تو وہ کھو کھلی ظرافت یا مزاح تو ہو سکتی ہے لیکن طنز کیلئے ضروری ہے کہ اس میں ظرافت موجود ہو اور اچھا مزاح بھی دراصل وہی ہوتا ہے کہ جس میں سبق کا موضوع ہو یا کسی بات کا درس دیا جائے ایسا نہ ہو کہ ہم ٹھٹھوں میں ، قہقہوں میں کسی بات کو سن کر اُڑا دیں لہذا ضروری ہے کہ اچھا مزاح پیدا کیا جائے ایسی صورت میں کہ اس میں کوئی سبق آموز موضوع ہو وہ مزاح، وہ ظرافت زیادہ دیر تک قائم رہے گی۔ اب ہم طنز و ظرافت کی تعریف سے آگے بڑھ کر یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ مزاح کے عنا

صر کیا ہیں تو ڈاکٹر وزیر آغا مزاح کے عناصر پر بات کرتے ہوئے بیان کرتے ہیں۔

1 رعایت لفظی

2 مزاحیہ صورت واقعہ

3 مزاحیہ کردار

4 پیروڈی

5 طنز

رعایت لفظی یعنی لفظوں کے ذریعے مزاح پیدا کرنا۔ لفظوں کی تھوری سی ترتیب بدل کر 'لفظوں کا تلفظ بدل کر' لفظوں کی معنویت کو بدل کر 'لفظوں کو نئے معنی نئے پہنا کہ جو مزاح پیدا کیا جاتا ہے اُسے ہم رعایت لفظی کہتے ہیں۔ ہم آگے چل کر اس کے آغاز ارتقا کے حوالے سے بات کریں گے جب مشتاق احمد یوسفی کا متن پڑھیں گے تو اس وضاحت خاصی حد تک ہو جائے گی۔

اگر مزاحیہ صورت واقعہ کا تذکرہ ہو تو اس سے مراد یہ ہے کہ ہم واقعی کچھ ایسا کرتے ہیں یا کوئی ایسی صورتحال پیدا کرتے ہیں جو کہ مضحکہ خیز ہو تی ہے جس سے مزاح پیدا ہوتا ہے۔ مزاحیہ کردار جو کہ خود لفظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ کردار جو عام معاشرے سے ہٹا ہوتا ہے جو عمومی روایت سے ہٹ کر ہوتا ہے اس کا لباس، اس کا بولنے چالنے کا انداز، اس کا رہن سہن، اس کا سوچنے کا طریقہ، لوگوں کو دیکھنے کا انداز ایک ایسا مکمل کردار جو ان روایات سے ہٹا ہوتا ہے جن پر آج کل ہم زندگی گزار رہے ہیں یا جن پر کسی متعین وقت میں آپ زندگی گزارتے ہیں وہ روایات قدرے ہٹا ہوا 'نارمل صورت حال سے ہٹا ہوا جسے دیکھ کر ہم چوک جاتے ہیں وہ مزاحیہ کردار کے زمرے میں آتا ہے۔ جبکہ پیراڈی مثال کے طور پر کسی نظم کی یا کسی غزل کی یا کسی رائے کو مزاحیہ کر دینا طنزیہ انداز یا یوں کہہ لیجئے کہ اس کی نقل تیار کرنا اور ایسی نقل تیار کرنا جس میں مزاح کا عنصر پایا جائے تو اسے ہم پیراڈی کہتے ہیں۔ جبکہ طنز وہ بات ہے جو اس انداز میں کی گئی ایسی سنجیدہ بات کہ جسے اگر سنجیدگی کے پیرائے میں کیا جائے تو تلخ ہوتی ہے اور اگر مزاح کے پیرائے میں کیا جائے تو ایسا سوچنے سے، سمجھنے سے نئے در واہوں تو وہ انداز طنز کہلاتا ہے۔ اور یہی وہ پانچ عناصر ہیں جو مزاح یا طنز کو مکمل کرتے ہیں۔ طنز اور ظرافت کا یہ رجحان ہمارے سامنے باقاعدہ طور پر ایک فن کی صورت میں آتا ہے۔ ہم لوگ روزِ اوّل سے ہنسنے مسکرانے کے عادی ہیں۔ بہر حال ادب کے اعتبار سے ہم بات کریں تو یہاں بہت سی دوسری اصناف کا آغاز یونان سے ہوا تھا وہی طربیہ جسے انگلش میں ہم کامیڈی کہتے ہیں جس کی آسان اردو آج کل ہم طنز و ظرافت کر لیتے ہیں۔ طربیہ کا آغاز بھی یونان ہی سے ہوا تھا لیکن یہ ارسطو کی کتاب بوطیقا جس کا ہم گذشتہ لیکچر میں تذکرہ کر چکے ہیں اس میں صرف المیے کے عناصر مکمل ملتے ہیں المیے پہ پوری بحث ملتی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اس کے نزدیک یعنی ارسطو کے نزدیک المیہ ادب کی اعلیٰ ترین یا شاعری کی اعلیٰ ترین صورت ہے۔ جبکہ طربیہ اس کے نزدیک گھٹیا یا نچلے درجے کی ایک قسم تھی یہی وجہ تھی کہ اس نے المیے کے عناصر پر تفصیل سے بات کی اور دوسری وجہ یہ تھی کہ ناقدین کا یہ بھی ماننا ہے کہ شاید بوطیقا میں ارسطو نے باقی تمام تر اقسام یعنی طربیہ 'رزمیہ اور غنائیہ پر بات کی۔ ارسطو نے اپنے طور پہ واضح کیا تھا لیکن بدقسمتی سے ہم تک جو چیز پہنچی ہے یا اس رسالے کا یا اس کتاب کا جو حصہ ہم تک پہنچا ہے اس میں المیے کے عناصر تو تفصیل سے بیان کیے گئے ہیں باقی اقسام پر جزوی نو عیت کی بات کی گئی ہے۔ ان کے عناصر یا ان کے فن کی باقاعدہ طور پہ خصوصیات ہمارے سامنے نہیں آتیں۔ لیکن اس سے یہ ضرور پتہ چل جاتا ہے کہ یونان میں المیاتی ڈرامے یا المیاتی شاعری جس کو کہ ڈرامے کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے وہ باقاعدہ طور پہ تھی۔ لیکن بہر حال آخری قسم کے ڈرامے پیش کیے جاتے تھے جن کا بنیادی مقصد عزیز طلبہ کہا یہ جاتا ہے کہ دیوی دیوتاؤں کو منانا ہوتا تھا یہ کردار مختلف قسم کی ہٹی ہوئی اب

نارمل حرکات وسکنات کے ذریعے مضحکہ خیز صورت حال کے ذریعے دیوی دیو تاؤں کو منانے کی کوشش کرتے تھے اور قوت گزرنے کے ساتھ ساتھ مزاح، طنز اور ظرافت ادب کا حصہ بنتا گیا اور آج دنیا کے ہر ادب میں طنز و مزاح کو با قاعدہ طور پر ایک رجحان اور ایک صفت کے طور پر تسلیم بھی کیا جاتا ہے پڑھا بھی جاتا ہے اور پسند بھی کیا جاتا ہے۔

اُردو میں طنز اور ظرافت کا آغاز ادب کے ساتھ ہی ہو گیا تھا اور ہم دیکھتے ہیں اردو ادب میں طنز و ظرافت ہمیں روز اول سے ہی نظر آتا ہے۔ اگر آپ "سب رس "کا مطالعہ کریں جس کے متعلق ہم نے آپ کو دوسرے لیکچر میں بتایا تھا خاص طور پر جب ہم نے حصہ نثر کا آغاز کیا تھا تب ہم نے بتایا تھا کہ اردو نثر کی پہلی داستان ہونے کا درجہ "سب رس" کو حاصل ہے لیکن ظرافت کے عناصر اُس میں ہمیں مل جاتے ہیں۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ اس نثر کو ہم آج با قاعدہ طور پر اردو نثر کہہ ہی نہیں سکتے کیونکہ اس میں خاص دکنی الفاظ اور مقامیت کا رنگ بھی اس میں پایا جاتا ہے نظم ضبط کا اس میں ایسا ایک نظام ہے کہ نہ ہم با قاعدہ طور پر نظم میں ڈالتے ہیں اسے ہم نثر میں دیکھتے ہیں پھر اس کا ایک مسلہ یہ ہے کہ اس میں فارسی اور عربی کا کچھ اس طرح استعمال کیا گیا ہے کہ وہ آج کے طالب علم کو سمجھ ہی نہیں آپاتی۔

بہر حال داستان گوئی کے ساتھ با قاعدہ طور پہ طنز و ظرافت کا اردو میں آغاز ہو گیا تھا اور جب ہم خاص طور پر فورٹ ولیم کالج سے چھپنے والی داستا نوں کا تذکرہ کرتے ہیں جس میں " باغ و بہار " بھی آجاتی ہے جس میں "طلسم ہوش ربا" بھی آجاتی ہے، قصہِ بے نظیر بھی آجاتا ہے ان تمام تر داستانوں میں ہمیں کسی نہ کسی صورت میں طنزیہ اور مزاحیہ نوعیت کے کردار مل جاتے ہیں لیکن اس وقت کے داستان گویوں کے ذہن میں با قاعدہ طور پر یہ نہیں تھا کہ وہ اس رجحان کو پڑوان چڑھانا چاہ رہے ہیں بلکہ اس وقت یہ کردار زندگی کے لازمی عناصر کے طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ حتیٰ کہ ہماری عام زندگی میں بھی ہماری عام بول چال میں بھی ہمارے سامنے بہت سے ایسے کردار ہوتے ہیں جنہیں ہم با قاعدہ طور پہ مسخرے یا بھانڈ تو تصور نہیں کرتے لیکن ان کی Wit) وٹ (ان کی حس مزاح کے باعث ان کو ہم یہ ضرور کہتے کہ خاصا ظریف نوعیت کا آدمی ہے یا اس کی گفتگو میں ایسا مزاح پایا جاتا۔ بہر حال اردو کے کرداروں کو داستانی سرمائیوں میں داستان گویوں نے ہمارے لئے بہت کچھ کیا تھا اگر ہم وٹی ہونے کی بات کریں تو داستانوی سرمائے کے سب سے اہم ترین نام جو ہے وہ مرزا اسد اللہ خان غالب کا ہے۔ آپ جانتے ہیں جب ہم نے ان کی شاعری کا مطالعہ کیا تو تب بھی ہم نے احساس طرب کی بات کی تھی اور جب ہم نے خطوط پر لیکچر دیئے تھے تب بھی ہم نے ان کی اسلوبیاتی خصوصیات کا ایک اہم ترین جز ان کے ہاں پایا جانے والا طنز و ظرافت کہا تھا اور طنز و ظرافت افت کے حوالے سے ہم نے اس دن یہ بھی بتایا تھا کہ مولانا الطاف حسین حالی نے یہاں تک کہا تھا کہ غالب حیوان ناطق نہیں "حیوان ظریف "ہیں۔ یعنی ان کی تحریروں نے ہمیں با قاعدہ طور پر طنز و ظرافت دیکھنے میں ملتا ہے تو ہم نے اُن کا نصاب میں شامل خط پڑھا تھا وہ خط جو نواب علاؤالدین کے نام لکھا تھا اس میں طنز و ظرافت کی نمایاں خصو صیات ہمیں نظر آئی تھی جیسے ہم نے بلیک ہو مر کے نام سے تعبیر کیا تھا پھر آگے چل کے جب ہم نے مشتاق احمد یوسفی کے فن کے حوالے سے بات کی تب بھی بلیک ہو مر کے حوالے سے بات ہو گی۔ تو خطوط میں ہمیں رعایت لفظی کے حوالے سے بلیک ہو مر کی صورت میں اور طنز کی صورت میں مزاح ملتا ہے کیونکہ یہ غالب کی شخصیت کا حصہ تھا ان کے ہر دوسرے جملے میں 'ہر چوتھے شعر میں' ہمیں مختلف انداز میں احساس طرب دیکھنے کو مل جاتا ہے لیکن اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ غالب با قاعدہ طور پر شعوری انداز میں ظرافت کے رجحان کو اردو ادب میں جنم دے رہے تھے اور آگے بڑھا رہے تھے۔ ظرافت ان کی فطرت کا حصہ ہی تھا

اس کے بعد ناقدین کہتے ہیں کہ سر سید احمد خان کے ہاں بھی طنز و ظرافت کی کچھ صورتیں پائی جاتی ہیں۔ اگر ہم اپنی ذاتی رائے دیں تو اس سے اس حد تک اختلاف رکھتے ہیں کہ ان کے ہاں اصلاح اور مقصدیت کسی حد تک زیادہ غالب نظر آتی ہے ' استدلال پر زور دیتے ہیں تو ان کے جملے بہت

طویل ہو جاتے ہیں ان کے جملوں کی ساخت اس نوعیت کی ہوتی ہے کہ ادبیت کو ڈھونڈنا کافی دفعہ مشکل ہو جاتا ہے۔ سپاٹ یا کھردری نوعیت کی ان کی نثر ہوتی ہے لیکن بہر حال ناقدین یہ کہتے ہیں مضامین جیسے مثال کے طور پر" بحث و تکرار" کہ جس میں انہوں نے کتوں کی آپس کی لڑائی کے ذریعے ہمیں ایک درس دینے کی کوشش کی تھی اس میں ہم ظرافت کے عناصر محسوس کر سکتے ہیں حالی نے جب ان کے متعلق "حیاتِ جاوید" کے نام سے سوانحی عمری لکھی تھی تو انہوں نے کہا تھا کہ ان کی طبیعت میں شوقِ ظرافت پایا جاتا تھا اور وہ کسی بھی موقع کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے تھے لیکن عملی طور پر ہمیں ان کی تحریروں میں طنز و ظرافت اگر کہیں مل بھی جاتا ہے تو ظاہر ہے کہ بہت کم ہے اور آپ جانتے ہیں کہ طنز کسی بھی شخص کی بات میں، کسی بھی شخص کی تحریر میں ہمیں کسی نہ کسی صورت میں مل تو سکتا ہے لیکن اس میں مزاح کتنا ہے یا کتنا نہیں ہے ؟ ہم نے اندازہ اس بات سے لگانا ہوتا ہے کہ کیا ہم واقعی اس کے ہاں ایک اسلوبیاتی خصوصیت کے طور پہ ایک رجحان کے طور پہ اس کے ادب کی یا اس کی تخلیقات کی صفت کے طور پہ طنز و ظرافت کو بیان کر سکتے ہیں یا نہیں ؟ بہر حال ناقدین یہ مانتے ہیں کہ ان کی تحریروں میں کسی حد تک طنز و ظرافت ہمیں ملتا ہے اور ہم بھی اسے اسی حد تک ہی تسلیم کر سکتے ہیں بس سر سید احمد خان نہ صرف ایک سنجیدہ ادیب تھے بلکہ ان کے پیشِ نظر تو قوم کی اصلاح تھی۔ اور جس شخص کے پیشِ نظر قوم کی اصلاح ہو اسے اتنی فرصت نہیں ہوتی کہ وہ طنز و ظرافت میں وقت ضائع کر سکے۔ حالی نے ایک مرتبہ حیاتِ جاوید میں ایک جگہ پر یہ بھی لکھا تھا کہ ان کی حالت تو کم و بیش ایسے شخص کی تھی کہ جس کے گھر پہ آگ لگی ہو اور وہ بے تابانہ لوگوں کو اس آگ کو بجھانے کے لئے بلا رہا ہو تو ظاہر ہے ایسے شخص سے یا ایسی فطرت رکھنے والے سے والے مزاح یا طنز کی کوئی بہت زیادہ توقع نہیں رکھ سکتے۔

اردو نثر میں طنز و ظرافت کی باقاعدہ پہلی مثال ہمیں ملتی ہے اودھ پنچ سے۔ اودھ سے نکلنے والا یہ اخبار دراصل سر سید تحریک کے ردِ عمل میں سامنے آیا تھا۔ یعنی سر سید احمد خان کا خاص فکر جس کے تحت وہ مسلمانوں کو اس بات کا درس دے رہے تھے کہ انہیں ابھی سیاست میں حصہ نہیں لینا چاہیئے، انہیں ابھی مشرقیت پر اس طرح سے زور نہیں دینا چاہیے بلکہ ضرورت اس امر کی ہے کہ وہ مغربی تعلیم حاصل کریں، وہ انگریزوں سے تعلقات اچھے کریں، افہام و تفہیم کے انداز میں چلیں، مل جل کر امن کے ساتھ چلنے کی کوشش کریں کہ سب سے پہلے انہیں تعلیم کے زیور سے آراستہ ہونا ہو گا تا کہ وہ قومی اور ملی شعور کی بیداری کے بعد وسیع النظری کے ساتھ مسلمانوں کے حقوق کا تحفظ کر سکیں لیکن دوسری طرف کچھ ایسی تحریکیں تھیں، کچھ ایسے لوگ تھے جو دراصل ان کے اور ان کے نظریات کے خلاف تھے، لہٰذا انہوں نے مختلف انداز میں اپنے افکار کا پرچار شروع کیا اور انہوں نے سر سید احمد خان پر تنقید شروع کی۔ لہٰذا اگر ہم اپنی پچھلی گفتگو کو جاری رکھیں تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سر سید احمد خان کے ہاں تو مزاح زیادہ نہیں پایا جا سکتا ہاں ان کی شخصیت ان کے افکار اور ان کی تحریریں اردو میں طنز و مزاح یا طنز و ظرافت کی باقاعدہ روایت کا باعث ضرور بنی جب "اودھ پنچ" کے نام سے ایک اخبار نکلا جس کے مدیر تھے منشی سجاد حسین تھے، انہوں نے ایک طرف تو اپنے اداریوں میں طنزیہ اور مزاحیہ انداز میں مختلف افکار کو ابھارا جس سے باقاعدہ طور پر اردو میں طنز و ظرافت کو رواج ملا، عروج ملا، اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے "حاجی بغلول" یا" احمق الدین" یا" پیاری دنیا" ، "کایا پلٹ" ، "میٹھی چھری" جیسے ناول بھی لکھے جس کے نتیجے میں اردو میں باقاعدہ طور پہ طنز و مزاح کا ایک رجحان بنا، یعنی اس سے پہلے مزاح انفرادی نوعیت کے رجحانات یا انفرادی نوعیت کی اسلوبیاتی خصوصیت کی صورت میں تو چل رہا تھا ہم یہ تو کہہ سکتے تھے کہ داستان گوئیوں کے ہاں ظرافت پائی جاتی ہے، غالب کے ہاں طنز و ظرافت پایا جاتا تھا یا احساسِ طرب سر سید کے ہاں ہمیں شاز ہی یا کم و بیش کہیں کہیں مل جاتا ہے لیکن ایک رجحان کے طور پہ پہلی دفعہ ایسا ہوا تھا کہ اودھ پنچ کے ذریعے اردو میں طنز و ظرافت کی روایت پروان چڑھی تھی جس نے ظاہر ہے کہ سب سے پہلے اور سب سے فرنٹ رول ادا کیا تھا "منشی سجاد حسین" نے، جن کے ناول بھی مزاحیہ

نوعیت کے تھے، جن کی صحافتی تحریریں بھی مزاحیہ نوعیت کی تھیں اور پھر ان کو دیکھ کر ان کے ساتھ جو لوگ تھے جن میں مرزا بیگ شامل تھے جن کے ہاں محاورہ بندی بہت اچھی پائی جاتی تھی وہ محاورات کے ذریعے مزاح پیدا کرتے تھے لکھنوی تہذیب کے اوپر ان کے ہاں تنقید بھی پائی جاتی تھی اور اس کی خصوصیات بھی ان کے آٹیکلز کے ذریعے، کالمز کے ذریعے ہمارے سامنے آتی تھی پھر جوالہ پرشاد' منشی احمد علی شوق یا سید ممتاز حسین اسی طرح سے مولوی سید عبد الغفور شہباز کے نام سامنے آتے ہیں یہ وہ لوگ تھے جنہوں نے اپنے اپنے انداز میں اودھ پنچ میں مختلف نوعیت کے آرٹیکلز لکھے، مضامین لکھے جن سے اردو میں باقاعدہ طور پر طنزیہ، مزاحیہ یا ظریفانہ نوعیت کی تحریروں کو رواج ملا اور آج بھی جب ہم لوگ اردو طنز و ظرافت کے روایت کی بات کرتے ہیں تو سب سے پہلی طنزیہ اور مزاحیہ تحریر کے طور پہ جب کبھی بھی نام آتا ہے تو وہ ہمیشہ اودھ پنچ کا ہی آتا ہے وہ اخبار جو اودھ سے نکلتا تھا اور جس میں ان مذکورہ لوگوں نے اپنے اپنے انداز میں اپنی اسلوبیاتی چاشنی کے ذریعے طنز اور ظرافت کی مختلف نوعیت کی پھلجڑیاں چھوڑی تھیں جو آج کے قارئین کے لئے بھی خاصی مفید نظر آتیں ہیں۔ ان کے بعد منشی رتن نارتھ شرشار کا نام آتا ہے۔ پنڈت رتن نارتھ سرشار کا تذکرہ جب ہم نے ناول کا مطالعہ کیا تھا یا جب ناول کے ارتقاء پر جب ہم نے بات کی تھی تو اس وقت '' فسانۂ آزاد '' کے حوالے سے ہم نے کیا تھا۔ داستانوی نوعیت کا ایک ایسا ناول کہ جس میں ربط تو قدرے کم پایا جاتا ہے 'تسلسل بھی نہیں ہے 'پلاٹ بکھراؤ کا شکار ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کردار جو ہیں افراط و تفریق کا شکار ہو ہیں لیکن انہوں نے اپنی کردار نگاری کے زریعے اور خاص طور پر ان کا کردار'' خوجی '' تھا اس کے ذریعے انہوں نے ایک ایسی صورتحال ضرور پیدا کر دی تھی کہ جو ان کے ناول کو طنزیہ اور مزاحیہ روایت کے سلسلے میں امر کر گئی یعنی ان کا یہ کردار '' خوجی '' اپنی حرکات و سکنات کے ذریعے، اپنے افکار کے ذریعے، اپنے سوچنے کے انداز کے ذریعے جو مزاح پیدا کرتا ہے واقعتاً اردو میں اس سے پہلے اس نوعیت کا کردار بہر حال بہت کم ہی دیکھنے کو ملا تھا یوں '' فسانۂ آزاد '' میں ناول کے طور پر کیسی ہی خامیاں موجود ہوں اس میں ربط پایا جا رہا ہو یا نہ پایا جا رہا ہو۔ رتن ناتھ سرشار نے اپنے اس کردار کی تخلیق کے ذریعے اور اس کے کچھ دوسرے کرداروں کی تخلیق کے ذریعے انہوں نے طنزیہ اور مزاحیہ روایت میں اس ناول کو اور خود کو ہمیشہ کے لئے امر ضرور کر لیا تھا۔ یہ ناول بھی اودھ اخبار ایک نکلتا تھا اودھ پنچ کے مقابلے ہی میں یہ اخبار رتن ناتھ سرشار نے نکالا تھا اور اس اخبار میں یہ والا ناول دراصل اقساط کی صورت میں بالاقساط آتا رہا اور بعد میں اسے مرتب کر کے شائع کیا گیا تھا۔

اس کے بعد بیسویں صدی کا دور آیا۔ اور آپ جانتے ہیں کہ بیسویں صدی میں رومانوی تحریک شروع ہی سے اردو زبان و ادب پر غالب ہو گئی تھی اس دور میں ہمیں طنز و ظرافت کے حوالے سے بہت زیادہ نام تو نہیں ملتے جنہیں ہم باقاعدہ طور پہ ظریف لوگ یا جنہیں باقاعدہ طور پہ ہم ظریفانہ ادیب یا مزاحیہ ادیب کہہ سکیں لیکن ظاہر ہے کہ ایک فطری عنصر کے طور پہ' ایک رجحان کے طور پہ ہمیں رومانوی تحریک میں کہیں کہیں مزاح کے عناصر مل جاتے ہیں یا اس دور میں یعنی کہ بیسویں صدی کے آغاز سے لے کے تیسرے چوتھے عشرے تک کے لوگوں میں جو لوگ یا مصنفین جن کا خاص طور پہ ذکر کیا جا سکتا ہے ان میں درج ذیل نام شامل ہیں:

میر محفوظ علی بدایونی

مولوی عبدالحق

مہدی افادی

خواجہ حسن نظامی

پریم چند

سجاد حیدر یلدرم

میاں عبد العزیز فلک پیا

سجاد علی انصاری

اور ایسے دوسرے لوگ ہمیں ملتے ہیں جنہوں نے اپنے انداز میں اردو میں طنز و مزاح کی روایت کو قدرے آگے بڑھایا۔

یہاں یہ بات ہم آپ کو بتاتے چلیں کہ عبد الحق کی بات کر لی جائے یا پریم چند کی بات کر لی جائے یا سجاد حیدر یلدرم کی ہم بات کر لیں ان کے ہاں طنز یا ظرافت بنیادی طور پر نہیں پایا جاتا تھا یا خاص طور پہ پریم چند کے ہاں پائے جانے والے طنز کی اگر ہم لوگ بات کریں تو وہ اس قدر پھیکا ہوتا تھا کہ اسے طنز سے زیادہ تنقید کہا جانا چاہئے اسے طنز سے زیادہ طعن و طشنع کہا جانا چاہئے کیونکہ اس میں کوئی ایسا شوگر کوٹڈ نوعیت کا اسلوب شامل نہیں ہوتا تھا اس میں ظرافت کے عناصر بہر حال بہت کم پائے جاتے تھے لیکن یہ وہ لوگ ہیں جن کے ذریعے اس دور میں اردو میں طنز و مزاح کی روایت آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہی تھی۔ اسی طرح سے عبد الحق کی اگر ہم بات کریں تو ان کے ہاں بھی، ان کی تحریروں کو تو باقاعدہ طور پہ سنجیدہ تحریریں کہا جاتا ہے لیکن جو انہوں نے خاکے لکھے تھے ان خاکوں میں کسی حد تک تھوڑا تھوڑا ہمیں کہیں کہیں مزاح کی صورتحال مل جاتی ہے۔

ہاں اگر ہم بات کریں '' حسن نظامی '' کی تو ان کے ہاں بہر حال ہمیں کسی حد تک مزاح ملتا ہے۔ ''مہدی آفادی '' کے بہت کم ایسے نمونے ہیں جن میں ہم لوگ مزاح تلاش کر سکتے ہیں لیکن کیونکہ باقاعدہ طور پہ مزاحیہ نوعیت کا ادب نہیں تھا یہ اگر ہم بات کریں ''عبد العزیز فلک پیا'' کی تو ان کے ہاں ہمیں مزاح مل جاتا تھا لیکن ایسی جزوی سی الگ الگ سی تحریریں ہمیں ملتی ہیں جن میں ہم لوگ مزاح اور طنز کے عناصر تو تلاش کر لیتے تھے لیکن اودھ پنچ جیسی روایت موجود نہیں تھی یا منشی سجاد حسین جیسا باقاعدہ وہ ادیب نہیں تھا جسے ہم لوگ طنز و مزاح کے دائرے میں لے کر آئیں۔

طنز و مزاح کے حوالے سے جو ہمیں اس دور میں سب سے بڑی مثال ملتی ہے اور جس کے بغیر اردو طنز و مزاح یا ظرافت کی روایت پوری نہیں ہو سکتی وہ ہے '' مرزا فرحت اللہ بیگ '' ۔ ڈپٹی نذیر احمد کے یہ طالبعلم تھے اور انہوں نے کچھ اس انداز میں طنز و مزاح کو پیش کیا کہ ان کے بغیر مزاح کی روایت مکمل نہیں ہوتی، '' مضامینِ فرحت '' کے نام سے ان کی کتاب ہے یا اسی طرح سے ان کی ایک کتاب '' میری داستان '' کے حوالے سے ہے انہوں نے اپنی ان تحریروں میں طنز و مزاح کو اس انداز میں لیا کہ باقاعدہ طور پہ محسوس ہوتا ہے کہ ایک ادیب شعوری طور پر اس رجحان کو اپنانا چاہتا ہے اور وہ اپنے آپ کو ایک ظریف ادیب کے طور پہ پیش کرنا چاہتا ہے۔ اب ان کے مضامین جیسے مثال کے طور پہ '' ڈپٹی نذیر احمد کی کہانی '' ہو یا '' مردہ بدست زندہ '' ہو یا '' میری بیوی '' ہو یا '' ایک نواب کی ڈائری '' یہ سارے کے سارے وہ مضامین ہیں یا اس کے علاوہ '' دہلی کا ایک یادگار مشاعرہ '' یہ سارے مضامین ہیں جس میں ہم باقاعدہ طور پہ طنزیہ صورت حال بھی دیکھتے ہیں اور ظرافت کے عناصر بھی ہمیں ملتے ہیں اور وہ عناصر جو شروع میں ہم نے عرض کئے تھے وہ تمام کے تمام تر عناصر ہمیں ان کی تحریروں میں بخوبی مل جاتے ہیں۔ ان کی تحریروں کی سب سے پہلی خصوصیت یہ ہے کہ یہ ماضی کی زیادہ تر بات کرتے ہیں شاید بہت ماضی پرست نوعیت کے انسان تھے اس وجہ سے یا ان کا ماضی کچھ ایسا تھا جو ان کو واقعات سے بھرپور لگتا تھا اور ان کو ان کا حال اتنا دل کش نہیں لگتا تھا شاید اس وجہ سے وہ ماضی کی بات کرتے ہوں لیکن بہر حال ان کے ہاں ہمیں تحریروں میں واقعیت ملتی ہے ایسا لگتا ہے کہ وہ واقعہ گڑھتے ہیں یا اپنے تجربات کو بیان کرتے ہیں جو ماضی کا حصہ تھے، ہمیں ان کے ہاں زیادہ تر باتیں ماضی سے منسلک لگتی ہیں '' میری داستان '' کی بات کر لیجئے، '' ڈپٹی نذیر احمد کی کہانی '' کی بات کر لیجئے یا '' میری بیوی '' جیسی کہانیوں کی یا مضامین کی بات کر لیجئے سب میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ past سے related بات کر رہے ہیں بہر حال یہ ضرور ہے

کہ انہیں ہم باقاعدہ طور پر اودھ پنچ کے ادیبوں کے بعد، اودھ پنچ کے لکھنے والوں کے بعد مرزا فرحت اللہ بیگ وہ پہلے بندے ہیں جنہیں باقاعدہ طور پہ طنزیہ اور مزاحیہ تحریروں کا خالق کہہ سکتے ہیں۔ ان کی تحریروں میں مزاح کو تلاش کرنے کے لئے ہمیں صفحات بدلنے نہیں پڑتے، صفحات پلٹنے نہیں پڑتے بلکہ ہر دوسری لائن پر ہر دوسرے پیراگراف میں ہمیں طنزیہ اور مزاحیہ صورتحال دیکھنے کو مل جاتی ہے جیسے مثال کے طور پہ تعلیم کے حصول کے بعد جب کوئی شخص نوکری کی تلاش میں نکلتا ہے تو اس صورت کو بیان کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ:۔

"تعلیم کے جرم کی تکمیل کرنے بعد فکر ہوتی ہے کہ کسی بڑے جیل خانے کی تلاش کی جائے تا کہ وہاں سزا کی معیاد پوری کی جاسکے۔ اس کے لئے سب سے پہلے اقبالِ جرم کیا جاتا ہے اور بتایا جاتا ہے کہ ہم نے تعلیم پانے کا جرم کتنا، کہاں، کس طرح اور کس خوبی سے کیا۔ اس تحریر کو عرف عام میں ملازمت کی درخواست کہا جاتا ہے لیکن افسوس ہے کہ اکثر و بیشتر یہ ساری کاروائی اکارت جاتی ہے اور ہر جگہ سے یہی جواب ملتا ہے کہ جیل خانے میں گنجائش اتنی نہیں کہ آپ کے لئے کوئی کونہ نکل سکے۔ کسی دوسرے جیل خانہ کی تلاش کی جائے۔"

(میری داستان: مرزا فرحت اللہ بیگ)

اب دیکھئے کہ ایک سنجیدہ بات کو یعنی ایک سنجیدہ حقیقت کو، جو ان کے دور کی حقیقت بھی تھی ہمارے دور کی حقیقت بھی ہے کہ ہمارے ہاں نوکریوں کا حصول 'ملازمتوں کا حصول مشکل ہو جاتا ہے یہی وجہ ہے کہ انہوں نے ملازمت کو جیل خانے سے تشبیہ دی یعنی ایسا قید خانہ جس میں انسان چاہے نہ چاہے اس کو جانا تو پڑتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ عملی زندگی کا حصہ ہے پیشہ ورانہ زندگی میں آپ کو جانا ہوتا ہے لیکن وہ کہتے ہیں کہ اگر اسے جیل خانہ بھی تصور کر لیا جائے تو بطور جرم یا بطور سزا بھی ہمیں ملازمت ملنا بہت دشوار ہو جاتا ہے۔ یہ وہ تحریر کا انداز جسے آپ طنز کے پیرائے میں لاتے ہیں کہ ہمارے دور میں روزگار کے مواقع جو ہمیں میسر نہیں آتے ان پر ہلکے پھلکے انداز میں طنز کیا گیا ہے۔

فرحت اللہ بیگ کے بعد بڑا نام ہے" رشید احمد صدیقی کا"۔ علی گڑھ سے فارغ التحصیل رشید احمد صدیقی نے" آشفتہ بیانی میری" میں بھی' جو ان کی آپ بیتی ہے اس میں بھی اور اپنی باقی تحریروں میں مختلف انداز میں مزاح کی صورت پیدا کی ہے۔ بس ہوا یہ ہے کہ ان کے ہاں بسا اوقات' ظاہر ہے کہ وہ علی گڑھ سے پڑھے ہوئے تھے اور ان کے ہاں سرسید احمد خان کے اثرات کسی نہ کسی صورتحال میں بہر حال ہمیں ملتے ہیں یا علی گڑھ کے طلبا جو بعد میں ایک خاص فکر کے ساتھ آگے بڑھ رہے تھے ان کے ہاں علی گڑھ کے اثرات بہت زیادہ ہیں۔ سو صدیقی صاحب کے ہاں بھی وہ اثرات ہمیں ملتے ہیں اور اسی کا نتیجہ ہے کہ بسا اوقات وہ اچھی خاصی تحریر میں فلسفیانہ موضوعات، استدلالیت یا منطقیت یا اس نوعیت کی سنجیدگی پہ اتر آتے ہیں جس کے نتیجے میں مزاح کا عنصر کہیں پیچھے رہ جاتا ہے لیکن بہر حال یہ ضرور ہے کہ جب وہ مزاح لکھنا چاہتے ہیں تو پھر باقاعدہ طور پر محسوس ہوتا ہے کہ ان کی طبیعت، ان کی فطرت، ان کی اسلوبیاتی خصوصیات، ان کا رجحان طنز و مزاح کی طرف مائل تھا اور انہیں طنزیہ اور مزاحیہ تحریروں پر خاصی قدرت تھی آپ جانتے ہیں کہ علامہ اقبال کا ایک مصرع ہے کہ

جدا ہو دین سے سیاست تو رہ جاتی ہے چنگیزی

یعنی اگر دین کو سیاست سے جدا کر دیا جائے تو تو پیچھے چنگیزی، ظلم و تشدد رہ جاتا ہے۔ اب بعد میں ہم نے یہ صورتحال بھی دیکھی کہ بہر حال ہمارے مذہبی سکالرز نے مذہب کو کچھ اس انداز میں پیش کیا کہ جس کے نتیجے میں بذاتِ خود دنیا ظلم و تشدد شروع ہو گیا تو رشید احمد صدیقی علامہ

اقبال کے اس مصرے کی بنیاد پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:۔

" سوچتا ہوں کہ دین کو اور سیاست کو ایک دوسرے سے جدا رکھنے پر جس چنگیزی کا
سامنا ہو گا وہ قابلِ قبول ہے یا دین کو سیاست سے جوڑنے سے جس چنگیزی سے
سابقہ ہو گا وہ قابلِ ترجیح ہے"۔

(آشفتہ بیانی میری: رشید احمد صدیقی)

سواپنے انداز میں رشید احمد صدیقی طنز و مزاح کی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں اور جو مثال ہم نے آپ کے سامنے ابھی پیش کی ہے اس سے بھی آپ کو بخوبی اندازہ ہو گیا ہو گا کہ رشید احمد صدیقی کے ہاں پایا جانے والا مزاح خاصا ناپا تلا، پڑھا لکھا اور علمی نوعیت کا ہے اور یہی ان کی طنزیہ اور مزاحیہ تحریروں کی خوبی بھی ہے۔

رشید احمد صدیقی کے بعد اردو طنز و مزاح کی روایت کا نا قابلِ فراموش نام ہے احمد شاہ پطرس بخاری کا۔ بخاری صاحب کے نام کے بغیر دراصل ہم اردو طنز و مزاح کی تاریخ کو بیان ہی نہیں کر سکتے۔ انہوں نے اپنی مختصر سی کتاب کے ذریعے جسے " مضامینِ پطرس " کے نام سے شائع کیا گیا تھا اس کتاب کے ذریعے انہوں نے اپنے نام کو طنزیہ اور مزاحیہ نثر ہی میں نہیں بلکہ اردو ادب میں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے امر کر لیا۔ وہ بذاتِ خود شعبہ تدریس سے وابستہ تھے۔ ان کا اردو زبان و ادب سے تعلیمی رشتہ نہ تھا، علمی رشتہ تھا۔ انہوں نے تعلیم کی غرض سے یا ڈگری کی غرض سے ایم اے اردو یا ایم فل وغیرہ نہیں کیا تھا۔ وہ بنیادی طور پر انگریزی کے استاد تھے لیکن اس کے باوجود ان کی تحریروں میں پایا جانے والا طنز و مزاح و ظرافت، ان کی اسلوبیاتی خصوصیات، ان کا مزاح کسی بھی صاحبِ زبان سے کم نہیں ہے۔ شاید ان کی انگریزی تدریس ہی تھی کہ جس کے باعث ان پر یہ الزام بھی لگایا جاتا ہے یا ان کے حوالے سے یہ بات بھی کی جاتی ہے کہ ان کی تحریروں میں مغربی نوعیت کا مزاح ملتا ہے۔

ایک تو یہ بات ہم آج تک نہیں سمجھ سکے کہ مزاح میں مغربیت یا مشرقیت کیا ہوتی ہے؟ لیکن بہر حال شاید ناقدین یہ کہنا چاہتے ہوں گے کہ مغربی مزاح وہ ہوتا ہے کہ جس میں ہم لوگ مغربی اصطلاحات کا استعمال کرتے ہیں، مغربی نوعیت کے کریکٹرز کو ہم لوگ لے کر آتے ہیں تو بہر حال کریکٹر کریکٹر ہوتا ہے اگر آپ جیسے ان کا ایک مضمون ہے "میبل اور میں" ۔ اب اگر کسی نے میبل کا تذکرہ کیا تو میبل ظاہر ہے کہ پاکستانی معاشرے میں بھی ہو سکتی ہے اس پہ ضروری نہیں کہ آپ مغربیت کا اطلاق کریں۔ ان کے چھوٹے چھوٹے جملے، ان کی چست نوعیت کی اسلوبیاتی تراکیب ہیں اس میں آپ کو وٹ زیادہ ملتی ہے شاید اس وٹ کے باعث ہم کہتے ہیں کہ انگریزی نوعیت کا یا مغربی نوعیت کا ان کے ہاں کا مزاح پایا جاتا ہے۔ بہر حال میبل اور میں کے علاوہ اس بات کا اطلاق ان کی اسلوبیات پر مشکل سے ہی کیا جا سکتا ہے۔ ان کے معروف مضامین جن میں "کتے "بہت زیادہ معروف ہے "مرحوم کی یاد میں " پھر " مرید پور کا پیر" یا" لاہور کا جغرافیہ " یہ وہ مضامین ہیں جنہیں آج بھی لوگ پڑھتے ہیں اور ایک دفعہ نہیں کئی کئی بار پڑھتے ہیں اور ہر دفعہ پڑھ کر نئی لذت 'نئی تسکین' نیا لطف ملتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کے ہاں دیگر مزاحیہ ادیبوں کی طرح مبالغہ پایا جاتا تھا۔ مبالغہ شاید ظرافت کی یا مزاح کی ایک بہت بڑی خصوصیت ہے۔ کیونکہ آپ اگر چیزوں بالکل معمولات کے عین مطابق کر دیں سب کچھ تو ظاہر ہے پھر مزاح پیدا نہیں ہو گا مزاح سادہ تحریر کا نام ہو ہی نہیں سکتا لہٰذا اس میں ابلاغ اور اس میں مبالغے کا ہونا کوئی ایسی حیران کن بات نہیں۔ پطرس بخاری صاحب کا ایک اور بڑا کارنامہ "اردو کی آخری کتاب"ہے۔ پطرس بخاری کا یہ مضمون اردو کی آخری کتاب دراصل محمد حسین آزاد نے ایک کتاب لکھی تھی "اردو کی پہلی کتاب"، یہ نصابی نوعیت کی کتاب تھی اس کی پیروڈی کے طور پر، اس کی تحریف کے طور پر پطرس بخاری صاحب نے یہ کتاب لکھی جس میں انہوں نے طنزیہ اور مزاحیہ حالات کو مختلف انداز میں ہمارے لئے پیش

کیا اور بتایا کہ دراصل آج اردو کا حال کیا ہو گیا ہے اور اردو کی صورت ہے کیا؟ اگر ان کے مزاح کی ایک مثال دوں تو آپ کو بخوبی ان کی اسلوبیاتی خصوصیات کا اندازہ ہو جائے گا کہ وہ طنز نہیں کرتے ان کے ہاں زیادہ مزاح پایا جاتا ہے اور مزاح بھی لفظی نوعیت کا مزاح، واقعاتی مزاح، یعنی جب ہم نے مزاح کے عناصر کی بات کی تھی تو ہم نے کہا تھا مزاحیہ صورتِ واقع، یعنی واقعیت میں، واقعات کے اندر ایک خاص نوعیت کا مزاح پیدا کرنا۔ ان کا ایک بہت معروف مضمون ہے "کتے" ، جس میں وہ رات کے وقت کتے ایک دوسرے کے بعد یکے بعد دوسرے بولنا شروع کرتے ہیں اس کا منظر بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:۔

"کل ہی کی بات ہے کہ رات گیارہ بجے ایک کتے کی طبیعت ذرا گدگدائی تو انہوں نے باہر سڑک پر آکر طرح کا ایک مصرع دے دیا۔ ایک آدھ منٹ بعد سامنے بنگلے میں سے ایک کتے نے مطلع عرض کر دیا۔ ان جناب ایک کہنہ مشق استاد کو جو غصہ آیا تو ایک حلوائی کے چولہے سے باہر لپکے اور بھنّا کر پوری غزل مقطع تک کہہ گئے۔ اس پر شمال مشرق کی طرف سے ایک قدر شناس کتے نے زوروں کی داد دی۔ اب تو حضرت وہ مشاعرہ گرم ہوا کہ کچھ نہ پوچھیے۔ بعض تو دو غزلے، سہہ غزلے لکھ لائے تھے۔ کئی ایک نے فی البدیہہ قصیدے کے قصیدے پڑھ ڈالے۔ وہ ہنگامہ گرم ہوا کہ ٹھنڈا ہونے میں نہیں آتا۔ ہم نے کھڑکی میں سے ہزار دفعہ آرڈر، آرڈر پکارا لیکن ایسے موقعوں پر پردھان کی کوئی نہیں سنتا۔"

(کتے؛ مضامینِ پطرس: احمد شاہ پطرس بخاری)

اس میں موجود مزاح اور مزاح کی صورت حال کی وضاحت کرنے کی ضرورت نہیں اور مزاح کو وضاحت کی ضرورت بھی نہیں ہوتی کیا جائے اگر وضاحت کی جائے تو تو مزاحیہ صورت حال ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے لئے ضروری یہ ہوتا ہے کہ آپ کو زبان پر کم از کم اتنا عبور ہو کہ آپ یہ جان سکیں کہ طرح کا مصرع کیا ہوتا ہے یعنی کہ وہ مصرع جس کے اوپر بسا اوقات ایک مصرعے پہ غزلیں لکھنے کے لئے کہی جاتیں ہیں یا مقطع اور مقطع کیا ہوتا ہے؟ اس پر آئندہ لیکچرز میں جب ہم لوگ اصلاحات پر بات کریں گے تب بھی روشنی ڈالیں گے اور حصہ شعر میں ہم اس پر قدرے بات کر بھی چکے ہیں تو یعنی کتوں کے بھونکنے کو یا کتوں کے بولنے کو یکے بعد دیگرے انہوں نے ایک مشاعرتی صورتحال سے تشبیہ دے کر مزاح کی صورت حال پیدا کی ہے۔

بہر حال احمد شاہ پطرس بخاری کے بعد جن کا نام ہم طنز و مزاح کی روایت میں لیتے ہیں وہ ہیں ابنِ انشاء۔ آپ جانتے ہیں کہ ابنِ انشا کا تذکرہ ہم نے سفر نامے کے ارتقا میں بھی کیا تھا اور ہم نے بتایا تھا کہ انہوں نے " ابنِ بطوطہ کے تعاقب میں "اور" چلتے ہو تو چین کو چلئے" اور " دنیا گول ہے "جیسے سفر نامے لکھے ان کے علاوہ ان کی ایک کتاب تھی" اردو کی آخری کتاب "نے احمد شاہ بخاری نے ایک مضمون لکھا تھا اردو کی آخری کتاب کے نام سے۔ جبکہ ابنِ انشا نے اسی نام سے ایک پوری کتاب لکھی ہے یہ بھی بالکل اسی طرح تحریف کا ایک نمونہ ہے تحریف سے مراد اصل کی بجائے ایک نقل بنانا اور ایک سنجیدہ بات کو ایک طنزیہ اور مزاحیہ بات میں تبدیل کر دینا ہے۔ جیسا کہ پطرس بخاری کے حوالے سے ہم نے کہا تھا کہ انہوں نے "اردو کی آخری کتاب" کے نام سے ایک مضمون لکھایا" لاہور کا جغرافیہ" ان کا ایک مضمون تھا جو ایک پنجابی کا جغرافیہ کے نام سے کتاب ایک آئی تھی اس کی پیروڈی تھی یا اس کی تحریف تھی اسی طرح سے ابنِ انشا نے ان سفر ناموں کے علاوہ جن کا تذکرہ ہم نے گذشتہ

لیکچرز میں سفر نامے کے حوالے سے بھی کیا تھا اور ابھی بھی جیسا کہ ہم نے بتایا تھا کہ ان سفر نامے" چلتے ہو تو چین کو چلیے" ، "ابنِ بطوطہ کے تعاقب میں" ، "دنیا گول ہے" ایسے سفر ناموں میں ان کے ہاں طنز و مزاح تو تھا ہی، انہوں نے تحریف میں بھی نام پیدا کیا اور کتاب لکھی "اردو کی آخری کتاب" جس میں ہمارے سامنے ان کے مزاح اور طنز کے خاصے جوہر کھل کے سامنے آجاتے ہیں۔ یہاں ہم ایک مثال پیش کریں گے:

شاہ اورنگ زیب عالم گیر بہت لائق اور متدین بادشاہ تھا۔ دین اور دنیا دونوں پر نظر رکھتا تھا۔ اس نے کبھی کوئی نماز قضا نہ کی اور کسی بھائی کو زندہ نہ چھوڑا بعض لوگ اعتراض بھی کرتے ہیں 'موخر الذکر بات پر۔ حالانکہ یہ ضروری تھا۔ اس کے سب بھائی نالائق تھے جیسا کہ ہر بادشاہ کے بھائی ہوتے ہیں۔ نالائق نہ ہوں تو خود پہل کر کے بادشاہ کو قتل نہ کر دیں"

یہ ابن انشا کا تعارف تھا کیونکہ ہم اردو مزاح کے یا کسی بھی صنف کے آغاز وارتقا پر بات کرتے ہیں تو ہم تعارفی نوعیت کی بات ہی کر پاتے ہیں آپ نے دیکھا کہ مختصر سے انداز میں انھوں نے اورنگ زیب عالمگیر کہ جو خصوصیات جو واقعتاً مثبت تھیں وہ بھی بتا دیں اور دوسری بات ویسے تو وہ بھی حقیقت ہی ہے کہ اورنگ زیب نے اپنے تینوں بھائیوں کو ہلاک کر دیا تھا اور تخت مغلیہ پر خود براجمان ہوا تھا اور اپنے باپ کو بھی اس نے قید خانے میں ڈالا جو بعد ازاں آٹھ سال تک قید خانے میں ہی رہا اور وہیں پر شاہ جہان کی وفات بھی ہوئی یہ وہ حقائق ہیں کہ جنہیں شاید ہم سنجیدہ انداز میں بیان کریں تو وہ سیاست کی بات بن جاتی ہے جو کہ ابن انشا نہیں لکھ رہے تھے۔ اگر ہم تلخ انداز میں کہیں کہ وہ اپنے بھائیوں کا قاتل تھا تو یہ بات منفی لگتی ہے لہذا انھوں نے باقاعدہ یہ جملہ لکھا ' اگر آپ نوٹ کریں کہ اس نے کوئی نماز قضا نہیں کی اور کسی بھائی کو زندہ نہیں چھوڑا۔ سو یہ وہ انداز ہے جس کے ذریعے ہم بہت سے تلخ حقائق کو اپنے قارئین تک پہنچا سکتے ہیں۔ اس طرح معلومات کی ترسیل بھی ہو جاتے ہے اور بات کا حق بھی ادا ہو جاتا ہے اور یہی ایک طنز نگار اور مزاح نگار کا وظیفہ بھی ہوتا ہے۔

اس کے بعد اردو مزاح کی روایت میں "کرنل محمد خان" کا نام آتا ہے۔ انہوں نے مختلف نوعیت کے مضامین لکھے۔ "بزم آرائیاں" کے نام سے ان کی ایک کتاب ہے اس کے علاوہ "بجنگ آمد" ایک کتاب ہے ان دونوں میں انھوں نے مزاح کے انداز میں بات کی ہے۔ ان کے مزاح کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان کے ہاں معاشرتی حقائق بہت زیادہ ملتے ہیں۔ اور معاشرے پر بہت زیادہ طنز ملتا ہے یعنی وہ مغرب و مشرق کے حوالے سے بات کرتے ہیں اور مختلف النوع قسم کی معلومات فراہم کرتے ہوئے ہمیں احساس دلاتے ہیں کہ ہمارے معاشرے میں کیا ہو رہا ہے اور اصل میں کیا ہونا چاہئے۔ جیسا کہ ان کا ایک مضمون "خیالات پریشاں" ہے جس میں وہ ہمیں اس رجحان کے متعلق بتاتے ہیں جس میں ہم اپنے بچوں کی انگریزی تعلیم پر بہت زیادہ زور دیتے ہیں۔

ہم دیکھتے ہیں کہ ہم اپنے بچوں کو ابتدائی تعلیم میں بھی اردو کی بجائے انگریزی تعلیم دیتے ہیں جو کہ کسی زندہ قوم کی خوبی نہیں ہے مغرب میں کوئی بھی ایسا ملک نہیں ہے جو اپنی مادری ' یا پیدائشی زبان کو ترک کرتے ہوئے صرف عالم گیریت کے تحت مغربی زبان میں تعلیم دیں۔ لیکن ہمارے ہاں ایسا ہوتا ہے لہذا "خیالات پریشاں" میں ایک انگریزی دوست ان سے ملتے آتا ہے جو اس انگریزی طرز تعلیم پر تنقید کر رہا ہے اور اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:

"بھائی آپ کی ہمت قابل قبول ہے' جو اپنے بچوں کو غیر زبان کے ذریعے تعلیم دے رہے ہو۔ اگر میں انگلستان میں انگریز بچوں کو اردو کے ذریعے تعلیم دینے کی سفارش کروں تو وہ مجھے یقیناً

اگلی رات کسی دماغی ہسپتال میں کاٹنی پڑے گی۔ آپ واقعی بہادر قوم ہیں۔"

آخری جملے میں پایا جانے والا طنز کس قدر تیز ہے لیکن کس قدر حقیقت پر بھی مبنی ہے۔ بہر حال ان کے بعد ہم تذکرہ کرتے ہیں "شفیق الرحمن" کا۔ یہ اردو طنز و ظرافت کے میدان میں اپنی مثال آپ ہیں۔ ان کی ایک نہیں بہت سی کتابیں ہیں۔ اور ہر ایک کتاب خواہ "حماقتیں" کا تذکرہ کریں یا "مزید حماقتیں" کا تذکرہ کریں یا "دجلہ" پر بات کریں تو ان کے ہر دوسرے جملے میں پایا جانے والا مزاح فطری نوعیت کے مزاح کی بہترین مثال ہے۔ شفیق الرحمن کا ہم نے متنی مطالعہ بھی کیا اور ان کی فنکارانہ صلاحیتوں کا مجموعی جائزہ بھی لیا لہذا ان کے اسلوب پر ہم زیادہ بات نہیں کریں گے۔ لیکن ہم یہاں یہ ضرور کہیں گے کہ جدید ادب میں مزاح کے حوالے سے دو نام ہیں ایک شفیق الرحمن کا اور دوسرا "مشتاق احمد یوسفی" کا۔ ہم نے آپ کے نصاب میں ان دونوں کا اہتمام کیا ہے اور شفیق الرحمن کو سفر نانے کی ذیل میں رکھا اور مشتاق احمد یوسفی کو مزاح کی ذیل میں کیا جس کا تذکرہ ہم آئندہ لیکچرز میں کریں گے۔

ہم یہاں پر یہ ضرور کہیں گے کہ جو قومیں اپنے مزاح کو مضبوط نہیں کرتیں' جو مہذب انداز میں ہنسنا نہیں جانتیں' جو تہذیب اور شائستگی کے ذریعے طنز پر یقین نہیں رکھتیں ان قوموں کی غلطیاں ان قوموں کی کمزوریاں اور ان قوموں کے مسائل کبھی حل نہیں ہوتے کیونکہ وہ قومیں سنجیدہ انداز میں خود پر سوچ نہیں سکتیں یا اپنی کمزوریوں کو حل نہیں کرنا چاہتی کہ ان سے ان کی تلخیاں نمایاں ہو جاتی ہیں اور ان کا مزاح انھیں اس بات کی اجازت نہیں دیتا کہ وہ اپنی کمزوریوں یا اپنی کوتاہیوں پر نظر کر سکیں لہذا وہ قومیں کمزور سے کمزور تر ہوتی چلی جاتی ہیں لہذا اپنے آپ پر ہنسنا سیکھیں' اپنے آپ پر طنز کرنا سیکھیں کہ اسی صورت میں سوچ کی نئی راہیں کھلتی ہیں ہم یہ جان پاتے ہیں ہم میں کیا خرابی ہے اور جاننے کا یہ عمل ہمارے لیے پریشانی کا باعث نہیں بنتا کہ یہ مزاح کے انداز میں ہم تک پہنچتا ہے لیکن وہ لوگ جو اس انداز کو اپنانا نہیں جانتے وہ لوگ سچ پوچھئے عالم گیر تہذیب میں آگے نہیں بڑھ سکتے۔ لہذا کوشش کیجئے کہ ہم اپنے طنز کو' اپنی ظرافت کو' اپنے طبع حساس کو تہذیب کے دائرے میں لائیں اور مضحکہ کی بجائے مزاح پیدا کریں۔ یعنی بات یہ ہے کہ لطائف کہنا اور بات ہوتی ہے مزاح کرنا اور بات ہوتی ہے لیکن مضحکہ اٹھانا اور بات ہوتی ہے۔ مثبت انداز میں مذاق کیجئے اور لطف اٹھائیے۔

[Back to Conversion Tool](#)

Back to Home Page

لیکچر ۴۰

ہم حصہ نثر کے آخری مرحلے پر پہنچ چکے ہیں۔اس حصہ میں ہم نے نثر کی مختلف اصناف کا مطالعہ کیا۔اس سے پچھلے لیکچر میں ہم نے اردو ادب میں مزاح کے حوالے سے بات کی۔ ہم نے دیکھا کہ طنز و مزاح سے کیا مراد ہے اور پھر مختصراً اس بات کا تعین کرنے کی کوشش کی کہ اردو میں مزاح نگاری کا ارتقا کیسے ہوا۔ آج کے اس لیکچر میں ہم اردو کے ایک نا قابل فراموش مزاح نگار "مشتاق احمد یوسفی کی کتاب" چراغ تلے" کے مقدمے کا مطالعہ کریں گے۔ مقدمہ کیا ہے اور ہم نے اسے نصاب میں شامل کیوں کیا۔ان باتوں پر ہم بعد میں روشنی ڈالیں گے۔ہم نے گذشتہ لیکچر میں بات کی تھی کی طنز و مزاح کیا ہے۔ مشتاق احمد یوسفی دور خاصر کے وہ مزاح نگار ہیں جنہوں نے بذات خود طنز و مزاح کے معنوں کا تعین کیا۔ انھوں نے با قاعدہ طور پر طنز و مزاح کی کوئی تعریف نہیں کی۔ لیکن وہ معیار یا انداز تخاطب جو انھوں نے اختیار کیا ہے وہ بذات خود اس بات کا غماز ہے کہ حقیقتاً مزاح کے معنی کیا ہوتے ہیں ہم نے اس سلسلہ میں متنی مطالعہ کے لیے یوسفی کی کتاب "چراغ تلے" کا مقدمہ پیش کیا ہے ۔یہاں اس بات کو جواب دینا ضروری ہے کہ مقدمہ شامل کیوں کیا گیا ہے۔اس کتاب میں کم و بیش بارہ(۱۲) مضامین ہیں اور ایک مقدمہ ہے۔ اسے شامل کرنے کا مقصد یہ ہے کہ آپ پر واضح ہو جائے کہ مقدمہ سے کیا مراد ہے اور دوسری بات یہ کہ ضروری نہیں کہ ہم ان مضامین کا مطالعہ کریں جن پر مزاح کا ٹھپہ لگا ہو۔ مشتاق احمد یوسفی نے اپنی کتابوں کے دیباچوں میں بھی طنز و ظرافت کی وہ مثالیں پیش کی ہیں جو کہ پڑھنے کے قابل ہیں۔

ہم یہ چاہتے ہیں کہ اس کے ذریعے آپ نہ صرف یہ جان لیں کہ اس میں کس نوعیت کا مزاح پایا جاتا ہے اور یہ بھی بتادیں کہ مقدمہ کیا ہے اور مقدمہ نگاری سے کیا مراد ہے؟ جب ہم متنی مطالعہ کریں گے تو آپ اچھی طرح سے جان پائیں گے کہ مقدمہ کیا ہوتا ہے لیکن تعریف کے طور پر ہم آپ کو یہ بتانا چاہیئے گے کہ لفظ "مقدمہ" لفظ "مقدم" سے نکلا ہے جس کے معنی ہیں "پہلا"۔ مقدمہ کسی بھی کتاب کے آغاز میں دیا جاتا ہے جس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ آپ پر یہ واضح ہو جائے کہ کتاب میں کیا ہے اور کتاب کو لکھنے والا کون ہے لیکن ہمارے ہاں ادب میں ایک روایت ایسی چل نکلی ہے کہ ہم کتاب سے زیادہ مقدمہ نگاری پر زیادہ زور دیتے ہیں اور کوشش یہ کرتے ہیں کہ اعلیٰ سے اعلیٰ شخصیت سے مقدمہ لکھوایا جائے تا کہ اس بات کی ضمانت ہو جائے اگر کسی بڑے نقاد نے مقدمہ لکھا ہے تو یقیناً کتاب بھی اچھی ہو گی۔یعنی ہم کتاب کے متن کی بجائے' کتاب کے اشتہار کے ذریعے اسے بڑا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جس کی طرف مشتاق احمد یوسفی نے اس متن میں نشان دہی کی ہے۔ مشتاق احمد یوسفی بجائے اس کے کہ کسی اور سے مقدمہ لکھواتے انھوں نے اس کتاب کا مقدمہ خود لکھا۔اس کا نام انھوں نے "پہلا پتھر" رکھا ہے اور اسی نام سے یہ تحریر آپ کے نصاب میں بھی شامل ہے: آیئے متن کا مطالعہ کرتے ہیں:

پہلا پتھر

مقدمہ نگاری کی پہلی شرط یہ ہے کہ آدمی پڑھا لکھا ہو۔ اسی لیے بڑے بڑے مصنف بھاری بھاری رقمیں دے کر اپنی کتابوں پر پروفیسروں اور پولیس سے مقدمے لکھواتے اور چلواتے ہیں۔ اور حسب منشا بدنامی کے ساتھ بری ہوتے ہیں۔ فاضل مقدمہ نگار کا ایک پیغمبرانہ فرض یہ بھی ہے کہ وہ دلائل و نظائر سے ثابت کر دے کہ اس کتاب مستطاب کے طلوع سے قبل' ادب کا نقشہ مسدس حالی کے عرب جیسا تھا۔

"ادب" جس کا چرچا ہے یہ کچھ وہ کیا تھا
جہاں سے الگ اک جزیرہ نما تھا

اس میں کوئی شک نہیں کہ کوئی کتاب بغیر مقدمہ کے شہرت عام اور بقائے دوام حاصل نہیں کر سکتی۔ بلکہ معرکتہ الاراء کتابیں تو سراسر مقدمے

ہی کی چاٹ میں لکھی گئی ہیں۔ برنارڈ شاہ کے ڈرامے (جو در حقیقت اس کے مقدموں کے ضمیمے ہیں) اسی ذیل میں آتے ہیں اور دور کیوں جائیں۔ خود ہمارے ہاں ایسے بزرگوں کی کمی نہیں جو محض آخر میں دعا مانگنے کی لالچ میں نہ صرف یہ کہ پوری نماز پڑھ لیتے ہیں بلکہ عبادت میں خشوع و خضوع اور گلے میں رندھی رندھی کیفیت پیدا کرنے کے لیے مالی مشکلات کو حاضر و ناظر جانتے ہیں۔ لیکن چند کتابیں ایسی ہیں جو مقدمہ کو جنم دے کر خود دم توڑ دیتی ہیں۔ مثلاً ڈاکٹر جانسن کی ڈکشنری' جس کا صرف مقدمہ باقی رہ گیا ہے۔ اور کچھ ایسے بھی مصنف گزرے ہیں جو مقدمہ لکھ کر قلم توڑ دیتے ہیں۔ اور اصل کتاب کی ہوا تک نہیں دیتے۔ جیسے شعر و شاعری پر حالی کا بھرپور مقدمہ جس کے بغیر کسی کو شعر و شاعری کی تاب و تمنا ہی نہ رہی۔ بقول مرزا عبدالودود بیگ' اس کتاب سے مقدمہ نکال دیا جائے تو صرف سرورق باقی رہ جاتا ہے۔

تاہم اپنا مقدمہ بقلم خود لکھنا کار ثواب ہے کہ اس طرح دوسرے جھوٹ بولنے سے بچ جاتے ہیں۔ دوسرا افائدہ یہ کہ آدمی کتاب پڑھ کر قلم اٹھاتا ہے ورنہ ہمارے نقاد عام طور سے کسی تحریر کو اس وقت تک غور سے نہیں پڑھتے جب تک انہیں اس پر سرقہ کا شبہ نہ ہو۔ پھر اس بہانے اپنے متعلق چند ایسے نجی سوالات کا دندان شکن جواب دیا جاتا ہے جو ہمارے ہاں صرف چالان اور چہلم کے موقع پر پوچھتے جاتے ہیں۔ مثلاً تاریخ پیدائش وہی ہے جو میٹرک کے سرٹیفیکیٹ میں درج ہے؟ حلیہ کیا ہے؟ مرحوم نے اپنے "بینک بیلنس" کے لیے کتنی بیویاں چھوڑی ہیں؟ بزرگ افغانستان کے راستے سے شجرہء نسب میں کب داخل ہوئے؟ نیز موصوف اپنے خاندان سے شرماتے ہیں یا خاندان ان سے شرماتا ہے؟ راوی نے کہیں آزاد کی طرح جوش عقیدت میں ممدوح کے جدامجد کے کانپتے ہوئے ہاتھ سے استرا چھین کر تلوار تو نہیں تھمادی؟

چنانچہ اس موقع سے جائز فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنا مختصر ساخاکہ پیش کرتا ہوں۔"

حل لغت

الفاظ: معنی

حسب منشا: مرضی یا خواہش کے مطابق

دلائل: دلیل کی جمع

نظائر: نظیر کی جمع یعنی مثال

کتاب مستطاب: پاک یا مقدس کتاب

بقائے دوام: ہمیشہ رہنے والی زندگی

سراسر: بالکل

چاٹ: شوق

خشوع و خضوع: خلوص کے ساتھ

تاب و تمنا؛ ہمت اور آرزو

سرورق: کتاب یا رسالے کا بیرونی صفحہ' ٹائٹل

سرقہ؛ دوسرے کے مضمون یا کلام کو اپنے کلام میں شامل کر لینا' نقل کر لینا

نجی: ذاتی

دندان شکن جواب: منہ توڑ جواب

راوی: روایت کرنے والا

ممدوح: جس کی تعریف کی جائے

جد امجد: باپ دادا' آباوءاجداد

یہاں پر ہم دیکھتے ہیں کہ مشتاق احمد یوسفی اپنی تحریر کا آغاز کر رہے ہیں وہ مقدمہ نگاری کی پہلی شرط بتاتے ہیں جس میں وہ رائج الوقت طریقہ کار کی بات کرتے ہیں۔ وہ بتاتے ہیں کہ ہمارے ہاں یہ طریقہ کار اختیار کر لیا گیا ہے کہ ہم کتاب سے زیادہ توقع یہ کرتے ہیں کہ کوئی بڑا پروفیسر ہماری کتاب کا مقدمہ لکھ دے گا تو کتاب کی عظمت کی دلیل از خود قائم ہو جائے گی۔ اپنے روایتی ظریفانہ انداز میں وہ کہتے ہیں کہ عموماً بڑے بڑے پروفیسروں سے یا پولیس سے مقدمے لکھوائے جاتے ہیں اور اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ لوگ اپنی منشا کے مطابق یا اپنی مرضی یا خواہش کے مطابق بدنامی حاصل کر کے بری ہو جاتے ہیں۔

پھر وہ کہتے ہیں کہ ہمارے ہاں مقدمہ نگار کا عموماً یہ فرض سمجھا جاتا ہے کہ وہ صاحب کتاب کے حوالے سے اتنے بڑے بڑے الفاظ میں تعریف و توصیف کرے اور ایسی مثالیں اور نظیریں لے کر آئے اور ایسے دلائل لے کر آئے جس سے یہ معلوم ہو کہ اس کتاب سے پہلے اس نوع کی کتاب آئی ہی نہیں اور وہ ثابت کرنے میں کامیاب ہو جائیں کہ یہ کتاب ہمارے ادب میں اضافہ نہیں بلکہ اپنی نوعیت کی واحد اور یکتا کتاب ہے۔ یہ ہو سکتا ہے کہ کتاب منفرد نوعیت کی ہو لیکن ہر کتاب کا منفرد یا یکتا نوعیت کا ہونا ضروری نہیں۔ عموماً ہمارے مقدمہ نگار کوشش یہ کرتے ہیں کہ ہر کتاب کو ایسی واحد' یکتا کتاب ثابت کر دیا جائے کہ ہر شاعر اقبال یا فیض کا ہم پلہ ہو جائے۔ ہر ناول نگار بانو قدسیہ یا عبداللہ حسین بن جائے۔ ہر افسانہ نگار کو ہم عصمت چغتائی یا منٹو یا قراۃ العین جیسا دیکھ سکیں۔ یعنی ہم ہر ایک ادیب کو اپنے میدان میں یکتا بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اگر مقدموں کا مطالعہ کیا جائے تو لگتا ہے کہ مقدموں میں کم از کم ایسا ہی ہے۔

پھر یوسفی کہتے ہیں کہ مقدمہ نگار کرتا کیا ہے کہ مقدمے میں دکھاتا یہ ہے کہ اس کتاب سے پہلے ادب کا حالی کی مسدس میں اسلام سے قبل عرب کا حال تھا۔ ہم نے گذشتہ لیکچرز میں مسدس حالی کا مطالعہ کیا تھا اور ہم نے آپ کو بتایا تھا کہ انھوں نے تاریخ اسلام کو منظوم انداز میں پیش کیا تھا۔ اس میں انھوں نے کہا تھا کہ آج جس عرب کا ہر سو چرچا ہے ایک وقت تھا کہ وہ دنیا سے کٹا ہوا تھا وہ ایک ایسا جزیرہ نما تھا جس کا دنیا سے کوئی تعلق ہی نہیں تھا۔ اور ہمارے مقدمہ نگار کوشش یہ کرتے ہیں کہ وہ اس کتاب سے ثابت یہ کر دیں کہ زیر نظر کتاب سے پہلے ادب کا بھی کچھ ایسا ہی حال تھا جس کو کوئی پوچھتا نہیں تھا' تو یہ کتاب آ گئی جس نے ادب کا مقام و مرتبہ بلند کر دیا۔

پھر وہ کہتے ہیں کہ مقدمہ کچھ ایسا مضبوط نوعیت کا ہو کہ شاید کتاب پڑھنے کی نوبت ہی نہ آئے جیسے وہ کہتے ہیں کہ ہمارے ہاں بہت سے بزرگ ایسے ہوتے ہیں کہ دعا کے شوق میں پوری نماز ادا کر دیتے ہیں کہ ایسی صورت میں کم از کم انھیں دعا کرنے کا موقع مل ہی جائے گا۔ لیکن کچھ مقدمے یا مقدمہ نگار ایسے ہوتے ہیں جو ایسے مقدمے لکھتے ہیں کہ مقدمے کے بعد ہی کتاب ختم ہو جائے جیسا کہ وہ کہتے ہیں کہ جانسن کی ڈکشنری کا حال ہے۔ جس میں ڈکشنری تو نظر نہیں آتی لوگوں کو اس کا مقدمہ ہی ملتا ہے۔ اسی طرح حالی کا مقدمہ شعر و شاعری کو جو انھوں نے ''مسدس حالی'' کے آغاز میں لکھا تھا۔ لیکن آج اس مقدمے کی اہمیت مسدس سے اس لحاظ سے زیادہ ہے کہ اسے اردو کی پہلی تنقیدی کتاب کہا جاتا ہے۔ حالی نے مقدمہ اتنا طویل نوعیت کا لکھا کہ اس میں انھوں نے بتایا کہ شاعری کی ماہیت کیا ہے یا شاعری اور معاشرے کا تعلق کیا ہے' معاشرے پر شاعری کس طرح سے اثر انداز ہوتی ہے یا معاشرہ شاعری پر کس طرح سے اثر انداز ہوتا ہے' آمد اور آورد سے کیا مراد ہے' اچھے شعر کی خوبیاں کیا ہوتی ہیں' اچھے شعر کے اوصاف کیا ہوتے ہیں؟ پھر اس کے بعد انھوں نے مختلف اصناف پر بھی بات کی جبکہ یہ بنیادی طور پر

مسدس کا مقدمہ تھا۔ تو یوسفی کہتے ہیں کہ یہ ایسے مقدمات ہوتے ہیں کہ جن کے بعد شاید مقدمہ نگار قلم ہی توڑ دیتا ہے اور بقول ان کے ہم زاد کے 'یعنی عبد الودود کی' جس کی انھوں نے بعد ازاں وضاحت بھی کی 'کہ عبد الودود ان کا ہمزاد ہے یعنی اس کی زبان یوسفی کی اپنی زبان ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اگر مقدمہ شعر و شاعری سے مقدمہ نکال دیا جائے تو شاید سر ورق ہی باقی رہ جائے۔

پھر وہ بتاتے ہیں کہ اگر کتاب لکھنے والا خود مقدمہ نہ لکھے اور دوسروں سے لکھوائے تو ہمارے ہاں کچھ لگے بندھے سانچے ایسے ہیں جن کے متعلق بڑے بڑے نقاد یا پروفیسر کتاب کا متن پڑھے بغیر ہی کتاب کا مقدمہ لکھ دیتے ہیں کیونکہ اگر کوئی شاعر ہے تو اس میں شاعری کی خصوصیات گنوا دی جاتی ہیں جن کا ہم عموماً بہت سے شعرا پر اطلاق کر سکتے ہیں۔ اور عموماً کتاب کو اس وقت پڑھا جاتا ہے جب اس پر سرقہ کا شبہ ہو۔ ہم نے الفاظ معنی پر روشنی ڈالتے ہوئے آپ کو بتایا تھا کہ سرقے سے یہ مراد ہوتا ہے کہ کسی کے کلام یا مضمون کو اپنی کتاب میں شامل کر لیا جائے۔ ہمارے ادب کی بدقسمتی کہ اس میں ایک روایت یہ بھی رہی کہ مضمون میں تھوڑی سی تبدیلی کر کے ' تحریف کر کے کسی کے موضوع یا کلام کو اپنا کلام یا مضمون گردان لینا۔ جیسے مثال کے طور پر کنگن کو پہنچی سے بدل کر کسی کی شاعری کو یا کسی کے خیال کو اپنی شاعری یا اپنا خیال بنالینا تو یہ وہ نکتہ ہے کہ اگر کہیں ناقدین کو یہ شبہ گزر جائے کہ اس میں سرقہ کیا گیا ہے اور اس میں تنقید ممکن ہے تو لوگ کتاب پڑھتے ہیں۔ ورنہ مقدمات کتاب کو پڑھے بغیر ہی لکھ دیئے جاتے ہیں۔

اس کے بعد یوسفی بتاتے ہیں کہ انھوں نے اپنی کتاب کا مقدمہ کسی سے لکھوانے کی بجائے خود کیوں لکھا۔ وہ کہتے ہیں کہ ایک تو یہ کار ثواب ہے کیونکہ دوسرے لوگ جھوٹ بولنے سے بچ جاتے ہیں کہ بجائے اس کے کہ دوسرے لوگ کتاب کی یا صاحب کتاب کی تعریفو توصیف کریں اگر مقدمہ نگار بذات خود مقدمہ نگار ہی ہو تو ظاہر ہے کہ وہ اپنی کتاب کی تعریف نہیں کریں گے وہ عام سی بات کریں گے اور وہ ضروری سی وضاحتیں کریں گے جو کتاب کے حوالے سے ہونی چاہئیں وہ اپنی تعریف زاید نہیں کریں گے یا اپنی قصیدہ خوانی کے پل نہیں باندھے گے یا یہ ثابت کرنے کی کوشش نہیں کرئے کہ یہ اپنی نوعیت کی پہلی کتاب ہے اور دوسرے وہ کہتے ہیں کہ وہ سوالات جن کا جواب ہمیں عموماً چہلم کے وقت ہی دینے کا موقع ملتا ہے یعنی کوئی یہ پوچھے گا کہ مرحوم کس نوع کے آدمی تھے ؟ وہ کس خاندان سے تعلق رکھتے تھے ان کی روایات کیا تھیں اور اس موقعے پر بات چیت کرتے ہوئے عموماً ہوتا کیا ہے کہ ممدوح کی تعریف کے کچھ ایسے پل باندھے جاتے ہیں کہ جیسا کہ وہ کہتے ہیں کہ راوی نے استرا کی بجائے تلوار تھمادی تا کہ ممدوح کی بہادری کا قصہ صحیح طور پر بیان کیا جا سکے۔

یوسفی کہتے ہیں کہ میں نے ان چیزوں سے بچنے کے لیے سوچا کہ میں ان سوالات کا جواب خود ہی سے کیوں نہ دے دوں کہ میرا خاندن کیا ہے ؟ حسب و نسب کیا ہے ؟ کس نوعیت کا میں انسان ہوں تو وہ ان وضاحتوں کے بعد اپنا تعارف خود کرواتے ہیں تو وہ ہم اگلے حصے میں دیکھتے ہیں:

نام:

سرِورق پر ملاحظہ فرمایئے۔

خاندان:

سو پشت سے پیشۂ آباء سپہ گری کے سوا سب کچھ رہا ہے۔

تاریخ پیدائش:

عمر کی اس منزل پر آپہنچا ہوں کہ اگر کوئی سنِ والادت پوچھ بیٹھے تو اسے فون نمبر بتا کر باتوں میں لگا لیتا ہوں۔ اور یہ منزل بھی عجیب ہے۔ بقول صاحب ''کشکول'' ایک وقت تھا کہ ہمارا تعارف بہو بیٹی قسم کی خواتین سے اس طرح کروایا جاتا تھا کہ فلاں کے بیٹے ہیں۔

فلاں کے بھانجے ہیں اور اب یہ زمانہ آ گیا ہے کہ فلاں کے باپ ہیں اور فلاں کے ماموں۔ اور ابھی کیا گیا ہے۔ عمر رسیدہ پیش روز بانِ حال سے کہہ رہے ہیں کہ اس سے آگے مقاماتِ آہ و فغاں اور بھی ہیں۔

پیشہ:

گو کہ یونیورسٹی کے احمقوں میں اول آیا، لیکن سکول میں حساب سے کوئی طبعی مناسبت نہ تھی۔ اور حساب میں فیل ہونے کو ایک عرصہ تک اپنے مسلمان ہونے کی آسمانی دلیل سمجھتا رہا۔

اب وہی ذریعہ معاش ہے۔ حساب کتاب میں اصولاً دو اور دو کا قائل ہوں۔ مگر تاجروں کی دل سے عزت کرتا ہوں کہ وہ بڑی خوش اسلوبی سے دو اور دو کو پانچ کر لیتے ہیں۔

پہچان:

قد: پانچ فٹ ساڑھے چھ انچ (جوتے پہن کر)

وزن: اور کوٹ پہن کر بھی دبلا دکھائی دیتا ہوں۔ عرصے سے مثالی صحت رکھتا ہوں۔ اس لحاظ سے کہ جب لوگوں کو کراچی کی آب و ہوا کو برا کرنا مقصود ہو تو اتمام حجت کے لئے میری مثال دیتے ہیں۔

جسامت: یوں سانس روک لو تو ۳۴ انچ کا بنیان بھی پہن سکتا ہوں۔ بڑے لڑکے کے جوتے کا نمبر سات ہے جو میرے بھی فٹ آتا ہے۔

حلیہ: اپنے آپ پر پڑا ہوں۔

پیشانی اور سر کی حد فاصل اڑ چکی ہے۔ لہٰذا منہ دھوتے وقت سمجھ نہیں آتا کہ کہاں سے شروع کروں۔ ناک میں بذاتہ قطعی کوئی نقص نہیں مگر بعض دوستوں کا خیال ہے کہ بہت چھوٹے چہرے پر لگی ہوئی ہے۔

پسند:

غالب، ہاکس بے، بھنڈی

پھولوں میں، رنگ کے لحاظ سے سفید گلاب اور خوشبو میں نئے کرنسی نوٹوں کی خوشبو بہت مرغوب ہے۔ میرا خیال ہے کہ سبز سبز، تازہ تازہ اور کرارے کرارے کرنسی نوٹوں کا عطر نکال کر ملازمت پیشہ حضرات اور ان کی بیویوں کو مہینے کی آخری تاریخوں میں سنگایا جائے تو گرہستی جنت کا نمونہ بن جائے۔

پالتو جانوروں میں کتوں سے پیار ہے۔ پہلا کتا چوکیداری کے لئے پالا تھا۔ اسے کوئی چرا کے لے گیا۔ اب محض بر بنائے وضع داری پالتا ہوں کہ انسان کتے کا بہترین رفیق ہے۔

بعض تنگ نظر اعتراض کرتے ہیں کہ مسلمان کتوں سے بلاوجہ چڑتے ہیں حالانکہ اس کی نہایت معقول اور منطقی وجہ موجود ہے۔ مسلمان ہمیشہ سے ایک عملی قوم رہے ہیں۔ اور وہ کسی ایسے جانور کو محبت سے نہیں پالتے جسے ذبح کر کے کھا نہ سکیں۔

گانے سے بھی عشق ہے۔ اسی وجہ سے ریڈیو نہیں سنتا۔

چڑ:

جذباتی مرد، غیر جذباتی عورتیں، مٹھاس، شطرنج۔

مشاغل:

فوٹو گرافی، لکھنا پڑھنا

تصانیف:

چند تصویر بتاں، چند مضامین و خطوط

حل لغت

لفظ معنی

پیشۂ آباء: آباؤاجداد کا پیشہ

عمر رسیدہ: بوڑھا

پیش رو: پچھلی نسل کے لوگ

آہ و فغاں: چیخ و پکار، فریاد کرنا، رونا دھونا

خوش اسلوبی: اچھے انداز میں

اتمام حجت: کوئی بات سمجھانے کی آخری کوشش، فیصلہ کن بات

حدِ فاصل: دو چیزوں کو جدا کرنے والی حد یا چیز

بذاتہٖ: خود، بنفسِ نفیس

قطعی: بالکل ہو گز

ہاکس بے: کراچی کے ساحل پر ایک سیر گاہ

مرغوب: پسند

گرہستی: گھریلو

بربنائے وضع داری: روایتاً، روایت کے مطابق

اس حصے میں عزیز طلبا مشتاق احمد یوسفی انتہائی دلچسپ انداز میں اپنا خاکہ کھینچتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ خاکہ میرا کیا ہے؟ نام اگر آپ جاننا چاہتے ہیں تو سرِورق ملاحظہ کیجئے۔ ظاہر ہے کہ سرِورق پر، ٹائٹل پر نام لکھا ہی ہو گا۔ پھر خاندان، تو وہ کہتے ہیں کہ بھئی پاؤں پشت سے سپہ گری کے علاوہ ہر پیشہ میرے خاندان والوں نے اپنایا تھا۔ دراصل غالب کا ایک شعر تھا کہ

سو پشت سے ہے پیشہ آباء سپہ گری

شاعری ہی ذریعۂ شہرت نہیں مجھے

تو وہ کہتے ہیں کہ میرے آباء کا پیشہ سپہ گری نہیں تھا۔ ہاں! باقی سب کچھ تھا۔ پھر تاریخ پیدائش کے حوالے سے وہ کہتے ہیں کہ حالت یہ ہو گئی ہے کہ عمر کے اس حصے میں میں پہنچ گیا ہوں جس میں اگر کوئی شخص مجھ سے میری عمر پوچھ لیتا ہے تو میں فون نمبر بتا کر اسے دائیں بائیں باتوں میں ٹالنا شروع کر دیتا ہوں۔ کیونکہ میں اپنی عمر بتانا نہیں چاہتا۔ ایک وقت تھا جب ہمارے ہاں یہ طریقہ کار ہوتا تھا کہ بہو، بیٹیوں سے تعارف یوں کروایا جاتا تھا کہ بھئی یہ لڑکا فلاں کا بیٹا ہے یا فلاں کا بھتیجا، بھانجا ہے اور اب یہ حالت ہو گئی ہے کہ بتایا جاتا ہے کہ یہ بندہ فلاں کا ماموں یا یا فلاں کا باپ یا فلاں کا چچا ہے۔ اور وہ کہتے ہیں کہ عمر رسیدہ لوگ تو ہمیں آگے کے نوشتے بھی سنا رہے ہیں کہ آگے مقامات آہ و فغاں اور بھی ہیں یعنی ابھی یہ

سلسلہ یہاں تک بھی پہنچے گا کہ یہ بزرگ فلاں کے دادا یا فلاں کے نانا ہیں لیکن بہر حال عمر کافی ہو چکی ہے۔

پھر وہ اپنا سراپا بتاتے ہیں اس میں وہ بتاتے ہیں کہ قد کیسا ہے۔ قد پانچ فٹ ساڑھے چھ انچ ہے لیکن جوتا پہن کر۔ اب یہ ہلکا پھلکا سا مزاح ہے جو ان کی تحریر میں ہم مسلسل ہر دوسرے جملے میں دیکھ سکتے ہیں۔ اب اس کا مطلب کیا ہے؟ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے ہاں عموماً ایک روایت ہے کہ خاص طور پر خواتین کے حوالے سے کہ وہ اونچی ایڑھی والا جوتا پہن کر یہ تصور کرتیں ہیں کہ شاید ان کا قد واقعی بڑھ گیا ہے یا قد واقعی بڑا ہو گیا ہے۔

پھر وہ اپنی صحت کے متعلق بتاتے ہیں کہ ان کی صحت ایسی ہی ہے کہ کراچی کی آب و ہوا کی برائی کرنا ہو تو اتمام حجت کے طور پر یعنی آخری دلیل کے طور پر انہی کی دلیل دی جاتی ہے، انہی کی بات کی جاتی ہے کہ مشتاق احمد یوسفی کو دیکھ لیں کراچی کی بری آب و ہوا کی سب سے بری دلیل وہی ہیں کہ دبلے پتلے سے ہیں۔ آگے جا کر وہ اپنی صحت کے حوالے سے بھی بات کرتے ہیں، وہ بتاتے ہیں کہ ان کے ماتھے کے اوپر بال جو ہیں یعنی سر کے بال جو ہیں وہ کافی حد تک گر چکے ہیں لہٰذا حالات یہ ہیں کہ اب یہ سجھ میں نہیں آیا تا کہ منہ دھونا ہو تو کہاں سے شروع کیا جائے۔

پھر اس کے بعد اپنی پسند اور ناپسند کا تذکرہ کرتے ہیں اور دیکھیں کہ اب اس میں مزاح نہیں ہے لیکن صرف الفاظ کے التزام سے انہوں نے مزاح پیدا کیا ہے کہ وہ کہتے ہیں کہ پسند غالب، ہاکس بے اور بھنڈی ہے۔ اب ظاہر ہے کہ بظاہر غالب، ہاکس بے اور بھنڈی کا کوئی تعلق نہیں ہے لیکن صرف ان تین الفاظ کو اکھٹا کر کے انہوں نے ہلکے پھلکے سے انداز میں مزاح پیدا کیا ہے۔

پھر آگے وہ بتاتے ہیں کہ پھولوں میں رنگ کے اعتبار سے سفید رنگ کا پھول، سفید رنگ کا گلاب ان کی پسند ہے۔ پھر اس کے بعد خوشبو کے بعد جب بات کرتے ہیں کہ نئے نوٹوں کی خوشبو دراصل مجھے بہت پسند ہے اور ان کا یہ خیال ہے کہ سرکاری ملازمین جو ہیں ان کو خاص طور پر آخری تاریخوں میں نئے نوٹوں کی خوشبو کا عطر اگر سونگھا دیا جائے تو ان کی گھریلو زندگی کافی پر سکون ہو سکتی ہے۔

پھر اسی طرح سے آگے جا کر اپنی پسند ناپسند کا سلسلہ جاری و ساری رکھتے ہیں، بتاتے ہیں کہ کتا انہوں نے پالا تھا، پالا انہوں نے چوکیداری کے لئے تھا لیکن کتے کو کوئی چرا کر لے گیا۔ اب یہ ہے کہ اخلاقاً وہ کتا پال لیتے ہیں۔ مسلمانوں کے حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ دراصل بات یہ ہے کہ مسلمان کتے کو اس وجہ سے ناپسند کرتے ہیں کہ مسلمان بڑی عملی نوعیت کی قوم ہیں اور عملی قوم کا مائنہ یہ ہوتا ہے کہ وہ کسی ایسی چیز کو نہیں پالنا یا کسی ایسی چیز کو اپنے پاس رکھنا پسند نہیں کرتے جس کا کوئی فائدہ نہ ہو سکے لہٰذا مسلمان صرف اس جانور کو پالتے ہیں شوق سے، جس کو ضرورت پڑھنے پر ذبح کر کے کھایا جا سکے۔ کتے کے ساتھ تو ایسا نہیں ہو سکتا۔ تو اس طرح سے مشتاق احمد یوسفی اپنی پسند اور ناپسند کا بتاتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ ان کا مزاح جاری و ساری رہتا ہے اس کے بعد وہ کتاب کے حوالے سے کچھ بات کرتے ہیں اور طنز و مزاح پر کسی حد تک روشنی ڈالتے ہیں۔ وہ کیا کہتے ہیں؟ آیئے پڑھتے ہیں:۔

کیوں لکھتا ہوں؟

ڈزریلی نے اس کے جواب میں ہا تھا کہ جب میرا جی عمدہ تحریر پڑھنے کو چاہتا ہے تو ایک کتاب لکھ ڈالتا ہوں۔ رہا یہ سوال کہ یہ کھٹ مٹھے مضامین طنزیہ ہیں یا مزاحیہ یا اس سے بھی ایک قدم آگے۔ یعنی صرف مضامین، تو یہاں صرف اتنا عرض کرنے پر اکتفا کروں گا کہ وار ذرا اوچھا پڑے، یا بس ایک روایتی آنچ کی کسر رہ جائے گی تو لوگ اسے بالعموم طنز سے تعبیر کرتے ہیں، ورنہ مزاح ہاتھ آئے تو بت، ہاتھ نا آئے تو خدا ہے۔

اور جہاں یہ صورت ہو تو خام فنکار کے لئے ایک طنز ایک مکمل جھنجھلاہٹ کا اظہار بن کر رہ جاتا ہے۔ چنانچہ ہر وہ لکھنے والا جو سماجی اور معاشرے کو دیکھتے ہی دماغی باؤٹے میں مبتلا ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے، خود کو طنز نگار کہنے کا اور کہلانے کا سزاوار سمجھتا ہے لیکن سادہ و پرکار طنز ہے بڑی جان

جو کھوں کا کام۔۔بڑے بڑوں کے جی چھوٹ جاتے ہیں۔اچھے طنز نگار تنے ہوئے رسے پر اترا اترا کر کرتب نہیں دکھاتے بلکہ "رقص یہ لوگ کیا کرتے ہیں تلواروں پر"۔

اور اگر ژاں پال سارتر کی مانند" دماغ روشن و دل تیرہ و نگہ بیباک" ہو تو جنم جنم کی یہ جھنجھلاہٹ آخر ہر بڑی چیز کو چھوٹی کر دکھانے کا ہنر بن جاتی ہے۔لیکن یہی زہرِ غم جب رگ و پے میں سرایت کر کے لہو کو کچھ اور تیز و تند و توانا کر دے تو نس نس سے مزاح کے پھوارے پھوٹنے لگتے ہیں۔ عملِ مزاح اپنے لہو کی آگ میں تپ کر نکھرنے کا نام ہے۔لکڑی جل کر کوئلہ بن جاتی ہے اور کوئلہ راکھ۔لیکن اگر کوئلے کے اندر کی آگ باہر کی آگ سے تیز ہو تو وہ راکھ نہیں بنتا،ہیرا بن جاتا ہے۔مجھے احساس ہے اس ننھے سے چراغ سے نہ کوئی الاؤ بھڑک سکا اور نہ کوئی چتا دہکی۔

میں تو اتنا جانتا ہوں کہ اپنی چاک دامنی پر جب اور جہاں ہنسنے کو جی چاہا ہنس دیا۔اور اب اگر آپ کو بھی اس ہنسی میں شامل کر لیا تو اس کو اپنی خوش قسمتی تصور کروں گا۔میرا یہ دعویٰ نہیں کہ ہنسنے سے سفید بال کالے ہو جاتے ہیں،اتنا ضرور ہے کہ پھر وہ اتنے برے نہیں معلوم ہوتے۔بالفعل، اس سے بھی غرض نہیں کہ اس خندہ مکرر سے میرے سوا کسی اور کی اصلاح بھی ہوتی ہے یا نہیں۔ہنسنے کی آواز فی نفسہ تقریر کی آزادی سے کہیں زیادہ مقدم و مقدس ہے۔میرا عقیدہ ہے کہ جو قوم اپنے آپ پر جی کھول کر ہنس سکتی ہے وہ کبھی غلام نہیں ہو سکتی۔

یقین کیجئے،اس سے اپنے علاوہ کسی اور کی اصلاح و فہمائش مقصود ہو تو روسیاہ۔کارلائل نے دوسروں کی اصلاح سے غلو رکھنے والوں کو بہت اچھی نصیحت کی تھی کہ" بڑا کام تو یہ ہے کہ آدمی اپنی ہی اصلاح کرلے۔کیونکہ اس کا مطلب یہ ہو گا کہ دنیا سے کم از کم ایک بد معاش تو کم ہوا۔'میری رائے میں(جو ضروری نہیں کہ ناقص ہی ہو) جس شخص کو پہلا پتھر پھینکتے وقت اپنا سر یاد نہیں رہتا،اسے دوسروں پر پتھر پھینکنے کا حق نہیں۔

حل لغت

لفظ: معنی

اوچھا: ہلکا

بالعموم: عام طور پر

دماغی باؤٹا: دماغ میں خلل آجانا

سزاوار: حقدار، مستحق

ژاں پال سارتر: ایک معروف فرانسیسی ڈرامہ نگار، نقاد، ناول نگار ۱۹۵۰-۱۹۰۵

رگ وپے میں: جسم کے روئیں روئیں میں اتر جانا' سرایت کرنا

بالفعل: فی الحقیقت' حقیقت میں

قندِ مکرر: مستقل ہنسی

اصلاح: درستگی

فی نفسہ: بذاتِ خود

مقدم: پہلے

فہمائش: تعریف

رہ سیاہ: منہ کالا کرنا یا مجرم

غُلو: مبالغے کی انتہائی حد

اس حصے میں وہ بتاتے ہیں کہ انہوں نے مزاح سے کیا مرادلی یاان کے نزدیک طنز کے کیا معنی ہیں؟ پہلے تو وہ یہ کہتے ہیں کہ سوال یہ ہے کہ میں لکھتا کیوں ہوں؟ تو ڈرزیلی نے کہا تھا کہ جب میرا دل یہ کرتا ہے کہ جب میں کوئی اچھی تحریر پڑھوں تو میں خود لکھنے بیٹھ جاتا ہوں یا ایک کتاب لکھ لیتا ہوں یعنی اس کا ایک مطلب تو یہ نکالا جاسکتا ہے کہ کیونکہ ان کی پسند کی کوئی کتاب نہیں ہوتی لہٰذا وہ خود سے لکھنا شروع کر دیتے ہیں تو مشتاق شاید یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ان کا بھی کچھ ایسا ہی حال ہے۔

پھر وہ کہتے ہیں رہا یہ سوال کہ ان کے ظریفانہ مضامین کا مقصد کیا ہے یا واقعی ان میں طنز و مزاح پایا جاتا ہے یا نہیں۔ تو اس پر وہ روشنی ڈالتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ بات یہ ہے کہ طنز ہمارے ہاں صحیح طور پر سمجھا نہیں جاتا۔ اس لیکچر کے شروع میں بھی آپ کو بتایا گیا تھا کہ یوسفی نے باقاعدہ طور پر طنز کا ایک معیار مقرر کرنے کی خود سے کوشش کی ہے اور وہ یقیناً بہت کامیاب اور بلند و بانگ یا بلند و بالا قسم کا وہ معیار ہے جسے ہر کوئی چھو نہیں سکتا۔ وہ کہتے ہیں کہ ہمارے ہاں عموماً یہ خیال کر لیا جاتا ہے کہ اگر کسی نے کسی پر چوٹ کرنے کی کوشش کی وہ چوٹ بہت زیادہ سخت انداز میں نہیں ہوئی تو ٹھیک ہے اسے طنز نگار یا اس کی بات کو طنز تصور کر لیا جاتا ہے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ کہ طنز بہت مشکل چیز ہے اور اس میں کوئی شک بھی نہیں۔

وہ کہتے ہیں کہ طنز دراصل تنے ہوئے رسے پر کرتب دکھا کر چلنے والے کا نام نہیں ہے بلکہ طنز نگار دراصل رقص کرتے ہیں تلواروں پر۔ یعنی طنز ایک ایسی نازک چیز ہوتی ہے جس کے حوالے سے یہ طے کرنا کہ یہ کوئی طنز کس وقت طعنہ بن جائے اور کوئی طنز کس وقت پھکارہ جائے یہ بہت مشکل بات ہوتی ہے۔ وہ بات کہ جس کو آپ کریں تو دوسرا اسے برا بھی نہ منائے اور واقعی اس کی کی گئی بات جو ہے وہ دوسرے کو سوچنے پر بھی مجبور کر دے، وہی صحیح معنوں میں طنز ہوتی ہے۔ اور رہی بات مزاح کی تو مزاح وہ یہ کہتے ہیں کہ ہاتھ آئے تو بت ناہاتھ آئے تو خدا۔ یعنی جیسے میں آپ کو بتا رہا ہوں، یوسفی نے جو چراغ تلے کا مقدمہ پہلا پتھر کے نام سے لکھا ہے۔ اب تمام کے تمام ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ اس مقدمے میں اچھا خاصا مزاح پایا جاتا ہے، ظرافت پائی جاتی ہے لیکن جب ہم اسی ظرافت کو واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو پھر اس میں سے مزاح غائب ہو جاتا ہے کیونکہ مزاح ایک ایسی بنت ہے، الفاظ کا ایسا انتخاب اور الفاظ کی ایسی ترتیب ہے کہ جب آپ اسے تشریح میں لے کر آتے ہیں تو آپ اس کے معنی تو بتا سکتے ہیں جیسے ہم اس وقت آپ کو بتانے کی کوشش کر رہے ہیں، لیکن آپ اس کا مزاح قائم نہیں رکھ سکتے کیوں کہ مزاح کا ایک لفظ اگر دوسرے لفظ کی طرف آجائے، ایک لفظ ہٹ جائے اپنی جگہ سے، ترتیب بدل جائے، وضاحت میں ہم لوگ پڑ جائیں تو پھر مزاح مزاح نہیں رہتا۔

وہ یہ کہتے ہیں کہ لکڑی جل کر کوئلہ ہوتی ہے اور کوئلہ جل کر راکھ ہو جاتا ہے لیکن اگر کوئلے میں آگ سے زیادہ گرمی ہو تو پھر وہ کوئلہ ہیرا بن جاتا ہے۔ اسکا مطلب یہ ہے کہ دراصل مزاح نگار اگر خود پر طنز، خود کی حقیقت جانتا ہو اور اس کی خود کی گرمی 'جس قدر اس کے جذبات اس میں زیادہ ہو کہ وہ واقعی باتوں کو جو وہ سوچتا ہے انہیں اس انداز میں بیان کر سکے تو ہی صحیح اور صحتمند قسم کا مزاح پیدا ہوتا ہے۔ اور یہ مزاح کوئی عام بندہ پیدا نہیں کر سکتا ہے اور نہ اس کا دعوید ار اصولی طور پر ہو سکتا ہے اور نہ ہی ہونا چاہئے۔ وہ کہتے ہیں کہ میرے مضامین کا مطلب یا میرے مضامین کا مقصد اگر کوئی یہ سمجھتا ہے کہ اصلاح ہے تو یہ بات درست نہیں۔ کیونکہ وہ یہ کہتے ہیں کہ بقول کارلائل جو کہ ایک سیرت نگار تھے، ایک مغربی ادیب تھے، انہوں نے یہ کہا تھا کہ بات یہ ہے کہ بجائے اس کے کہ آپ دوسروں کی اصلاح کا بیڑہ اٹھائیں، اگر آپ خود کو درست کر لیں، خود کی اصلاح کر لیں، خود کو ٹھیک کر لیں تو کم از کم اس کا یہ مطلب ضرور ہو گا کہ دنیا سے ایک بدمعاش کم ہو گیا یعنی اگر ہم اپنی اصلاح کر

لیں، ہر شخص اپنی اپنی اصلاح کرنے چل پڑے تو ظاہر ہے کہ پورا کا پورا معاشرہ من حیث المجموعی بالا خر، ایک وقت آئے گا کہ پورا کا پورا معاشرہ اپنی اصلاح پر آ جائے گا، صحیح راستے پر آ جائے گا۔

تو وہ یہ کہتے ہیں کہ اگر کوئی یہ سوچتا ہے کہ ان مضامین کا مقصد اصلاح ہے تو بالکل غلط ہے، اگر کوئی سوچتا ہے تو میں اس کا مجرم ہوں گا میں نے تو اپنی زندگی میں جو کوتاہیاں، کمیاں، جو یوں کہہ لیجئے کہ غلط باتیں یا غلط کام جو میں نے اپنی زندگی میں دیکھے ' میں نے تو ان کی نشاندہی کرنے کی کوشش کی ہے شاید میں ان سے اپنے آپ کو درست کر پاؤں، اگر کوئی یہ سوچتا ہے کہ ان کا مقصد دوسروں کی بھلائی یا دوسروں کو درست کرنا ہے تو کم از کم میری ذاتی خواہش یہ نہیں میں تو خود پر تکذیب کی ہے، میں نے تو اپنے آپ کی غلطیوں کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے کہ میں ان کو دور کر سکوں۔

بات یہ ہے کہ کوئی بھی شخص جو خود پر طنز کرنا نہیں جانتا، جو اپنی غلطی کو نوٹ کرنا نہیں جانتا وہ دراصل دوسروں پر تنقید کا یا دوسروں پر طنز کا حق ہی نہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ جو قوم اپنی ذات پر، اپنے آپ پر ہنسنا جانتی ہے وہ قوم دراصل کبھی غلام نہیں وہ سکتی، وہ شخص جو دوسروں پر پتھر پھینکنے کا ارادہ کرتا ہے اور اس کے ذہن میں اپنا ماتھا یا اس کی سوچ میں اپنا ماتھا سب سے پہلے نہیں آتا اسے کوئی حق نہیں کہ وہ دوسروں کی بات کرے۔

اور مزاح، طنز، ظرافت یہ باتیں اپنی جگہ درست۔ لیکن اگر ایک لمحے کو غور کیا جائے تو واقعی ہمیں، اگر ہم اس کہاوت کو یا اس مقولے کو جس کے مطابق ہم کہتے ہیں کہ خیرات کا آغاز دراصل اپنے گھر سے ہوتا ہے تو اسی طرح سے تنقید کا آغاز، طنز کا آغاز، اپنا مضحکہ اڑانے سے ہی ہوتا ہے۔ اور ہم اگر اس حقیقت کو جان لیں کہ جب تک ہم اپنے اوپر تنقید برداشت نہیں کریں گے، جب تک ہم خود پر تنقید کا حوصلہ نہیں رکھتے ہمیں کوئی حق نہیں پہنچتا کہ ہم دوسروں پر تنقید کریں کیونکہ دراصل اپنی تنقید کے نتیجے میں ہم اپنی اصلاح کرتے ہیں اور ہر شخص اگر اپنی اپنی اصلاح کرنے لگ جائے تو پورا کا پورا معاشرہ راہِ راست پر لایا جا سکتا ہے۔ تو اس مقدمے میں ایک طرف یوسفی نے مقدمہ نگاروں کی روایت پر روشنی ڈالی، دوسری طرف انہوں نے طنز اور مزاح کے معنی بتائے اور تیسری بات کہ ساتھ ہی ساتھ انہوں نے یہ کہنے کے باوجود کہ ان کے مقدمے یا ان کے مضامین کا مقصد اصلاح نہیں لیکن ایک اچھے خاصے مضبوط انداز میں، مؤثر انداز میں انہوں نے ہمیں بتایا کہ دراصل زندگی گزارنے کا صحیح رویہ کیا ہے؟ آخری حصہ میں یوسفی کہتے ہیں:۔

مخدومی و مکرمی جناب شاہد احمد دہلوی کا تہہ دل سے سپاس گزار ہوں کہ انہوں نے یہ مضامین، جو اس سے پہلے مختلف رسائل میں شائع ہو چکے تھے پڑھوا کر بکمال توجہ سے سنے۔ اور نا صرف اپنی گمبھیر چپ سے کمزور حصوں کی نشاندہی کی بلکہ جو لطیفے بطورِ خاص پسند آئے ان پر گھر جا کر بہ نظر حوصلہ افزائی کی اور ہنسے بھی۔ اگر اس کے باوجود وہ زبان و بیان کی لغزشوں سے پاک نہیں ہوئے (اشارہ مضامین کی طرف ہے) تو اس میں ان کا قصور نہیں۔ یوں بھی میں قبلہ شاہد احمد یوسفی صاحب کہ باوقار سنجیدگی کا اس قدر احترام کرتا ہوں کہ جب وہ اپنا لطیفہ سنا چکتے ہیں تو احتراماً نہیں ہنستا۔

لیکن ایک دن یہ دیکھ کر کہ میرا ایک مضمون پڑھ کر "الٹی ہنسی" (جس میں بقول ان کے، آواز حلق سے باہر نکلنے کی بجائے الٹی اندر جاتی ہے) ہنس رہے ہیں، میں خوشی سے پھولا نہ سمایا۔

پوچھا "دلچسپ ہے؟"

فرمایا "جی! تذکیر و تانیث پر ہنس رہا ہوں۔

پھر کہنے لگے "حضرات! آپ پنگ پانگ کو مونث اور پٹ بال کو مذکر لکھتے ہیں۔"

میں نے کھیسانے ہو کر جھٹ اپنی پنسل سے فٹ بال کو مونث اور پنگ پانگ کو مذکر بنادیا تو منہ پھیر کر "سیدھی" ہنسی ہنسنے لگے۔

دوستوں کا حساب گو دل میں ہوتا ہے لیکن رسماً بھی اپنی اہلیہ ادریس فاطمہ کا شکریہ ضروری ہے کہ

"خطا" شناش من است و منم زبزن دانش

ان مضامین میں جو غلطیاں آپ کو نظر نہیں آتیں، اور وہ جو اب بھی نظر آرہی ہیں، ان کا سہرا بالترتیب ان کے اور میرے سر ہے۔ رخصت ہونے سے قبل مرزا عبدالودود کا تعارف کراتا جاؤں۔ یہ میرا ہمزاد ہے۔ دعا ہے کہ خدا اس کی عمر و اقبال میں ترقی دے۔

حل لغت

لفظ: معنی

سپاس گزار ہونا: شکر گزار ہونا

گمبھیر: سنجیدہ

لغزش: غلطی

مقدمے کے آخری حصے میں یوسفی شاہد احمد دہلوی کا تذکرہ کرتے ہیں جو اردو خاکہ نگاری کا ایک ناقابلِ فراموش نام ہے، "گنجینۂ گوہر" کے خاکے اپنے طنز، اپنے مزاح اور ظریفانہ اسلوب کے باعث آج بھی پڑھے اور پسند کیے جاتے ہیں۔ یوسفی بتاتے ہیں کہ دراصل یہ کتاب انہوں نے جب چھپوانے کا ارادہ کیا تو ان کی بہت بڑی معاونت یا ان کی بہت بڑی مدد اس میں شاہد احمد دہلوی نے کی۔

اب دیکھئے کہ ایک مزاح نگار کا اپنا ایک انداز ہے۔ اس حصے کو اگر کوئی عام طالبِ علم پڑھے یا اگر ہم اس کو تنگ نظری سے پڑھیں تو ہم اس کو یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ شاید وہ شاہد احمد دہلوی پر بین السطور تنقید کر رہے ہیں یا انہیں طنز کا نشانہ بنا رہے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ مزاح کے انداز میں ان کی تعریف و توصیف ہی کر رہے ہیں کیونکہ وہ آغاز ہی اپنی بات کا آغاز اس بات سے کرتے ہیں کہ مخدومی اور مکرمی جناب شاہد احمد دہلوی کے وہ بہت زیادہ شکر گزار ہیں، سپاس گزار ہیں کہ انہوں نے یہ مضامین پڑھوائے۔ بات یہ ہے کہ وہ کہتے ہیں شاہد احمد دہلوی ایک بہت دلچسپ آدمی ہیں انہوں نے ان کے مضامین کو سنا، ان کی غلطیوں کی نشاندہی کی اور وہ کہتے ہیں کہ حال ان کا یہ ہے کہ وہ میرے مضامین پر میرے سامنے کبھی ہنستے نہیں تھے۔

ہاں! گھر جا کر میری حوصلہ افزائی کے لئے میرے لطائف پر ہنس ضرور دیتے تھے۔ اور ایک دن جب وہ کہتے ہیں کہ میں نے ان کو اپنی تحریر پڑھتے ہوئے، میری تحریر پڑھتے ہوئے جب وہ ہنس پڑے تو مجھے بڑا اطمینان ہوا کہ چلئے کوئی بات تو میں نے ایسی لکھی ہے جس میں مزاح پایا جاتا ہے تو وہ اس بات پر نہیں ہنس رہے تھے کہ اس میں مزاح ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ آپ نے پنگ پانگ کے بال اور فٹ بال کو ایک کو مذکر اور دوسرے کو مونث لکھ دیا ہے تو وہ کہتے ہیں کہ میں بہت شرمندہ ہوا، میں نے اٹھ کر یہ کیا کہ میں نے ایک دوسرے کو یعنی فٹ بال کو مذکر کر دیا پنگ پانگ کو مونث کر دیا تو اس پر وہ پھر سے ہنس دیئے کیونکہ غلطی تذکیر و تانیث کی تھی 'مذکر اور مونث کی تھی اور نشاندہی کرنا یہ مقصود تھا کہ دراصل دونوں مذکر ہوتے ہیں۔

بہر حال اسی طرح سے وہ بتاتے ہیں کہ میں بھی شاہد احمد دہلوی کا بہت زیادہ احترام کرتا ہوں اور جب بھی وہ مجھے لطائف سناتے ہیں تو میں ان کے احترام میں اس پر ہنستا ہی نہیں۔ اسی طرح سے اس کے بعد وہ شکر گزار ہوتے ہیں اپنی زوجہ کے، اپنی بیوی کے۔ اور وہ بتاتے ہیں کہ دراصل بہت سی غلطیاں جو اس میں نظر نہیں آتیں اور جو نظر آتیں ہیں وہ بالترتیب ان کے اور میرے باعث ہیں یعنی جو غلطیاں نظر نہیں آتیں اس میں ان

کی زوجہ کا ہاتھ ہے کہ انہوں نے نشاندہی کر دی کہ جو جو غلطیاں نظر آجاتیں ہیں اس میں مشتاق احمد یوسفی کا اپنا ہاتھ ہے کہ انہوں نے ان غلطیوں کو درست نہیں کیا

اور آخر میں وہ بتاتے ہیں عبدالودود کے متعلق۔ عبدالودود ان کا ایک بہت معروف کریکٹر ہے، معروف کردار ہے جو ان کے بعد کے مضامین میں یعنی پہلی کتاب سے لیکر آخری کتاب تک ہر کتاب میں ہم اسے بار بار پڑھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ میرا اہم راز ہے۔ اور اللہ کرے کہ اس کی عمر اور اس کے اقبال میں بلندی آئے۔ ایک مزاح نگار کی عاجزی اور انکساری کہ وہ اپنے لئے دعا بھی کر جاتے ہیں اور اپنے لئے دعا نہیں بھی کرتے۔ کیونکہ بظاہر انہوں نے اپنے ایک کریکٹر کے لئے دعا کی لیکن جب وہ یہ کہتے ہیں کہ یہ میرا ہمزاد ہے تو دراصل یہ دعا کسی کریکٹر کے لئے نہیں ہے۔ بلکہ ان کے اپنے لئے ہے۔

مجموعی طور پر اگر آپ اس کا مطالعہ کریں پہلا پتھر کا تو جابجا آپ یہ دیکھ سکتے ہیں کہ اس میں طنز کے تیر بھی ملتے ہیں خاص طور پر پہلے حصے میں جہاں انہوں نے مقدمہ نگاروں پر طنز کیا ہے۔ پھر اس میں ہمیں مزاح کا پہلو بھی ملتا ہے۔ جب وہ شاہد احمد دہلوی کا تذکرہ کرتے ہیں تو یا جب وہ اپنا خاکہ پیش کرتے ہیں مثال طور پر جیسے ابھی کچھ دیر پہلے ہم نے گذارش کی تھی کہ وہ امنے سر کے بالوں کا تذکرہ کرتے ہیں تو بتاتے ہیں کہ وہ بال اُڑ چکے ہیں جب وہ اپنی صحت کا تذکرہ کرتے ہیں تو وہ بتاتے ہیں کہ میری بری صحت اس قدر ہے کہ کراچی کی بری آب وہوا کی مثال میری صحت بن چکی ہے پھر وہ اپنی تعلیم کا جب وہ بتاتے ہیں تو وہ بتاتے ہیں کہ میں فیل ہو گیا تھا اور ایک دفعہ نہیں حساب میں کئی دفعہ فیل ہوا لیکن اب حالات یہ ہیں کہ پیشہ ہی میرا حساب کتاب ہے یعنی بینکنگ کا میرا پیشہ ہے پھر اسی طرح سے جب وہ اپنی عمر کے متعلق بتانا چاہتے ہیں یا جب وہ اپنی ناپسند یعنی کہ جن چیزوں سے ان کو چڑ ہے تو وہ کہتے ہیں کہ مجھے چڑ کن باتوں سے ہے جذباتی مردوں سے اور غیر جذباتی عورتوں سے۔ یعنی مختلف انداز میں ہلکے پھلکے طور پر وہ مزاح کو پیش کرتے ہیں۔

لیکن مزاح جیسا کہ ہم نے پہلے کہا کہ جب بھی ہم مزاح کی تشریح کریں گے، جب بھی ہم مزاح کی وضاحت کریں گے تو پھر ہمیں مزاح کا عنصر محسوس نہیں ہو گا ظرافت محسوس نہیں ہو گی۔ لیکن اس کے لئے ضروری یہی ہوتا ہے کہ آپ متن کو اسی تناظر میں اسی ترتیب میں، الفاظ کی اسی نشت وبرخاست، تمام تر نشستوں کے ساتھ پڑھیں جس میں کہ وہ لکھی گئی ہو اور اسی صورت میں آپ کو اندازہ ہو پاتا ہے کہ کسی مزاح نگار نے کس مشقت سے کس جان جوکھوں کے عمل سے گزرنے کے بعد دراصل یہ تحریر صفحۂ قرطاس پر اتاری ہے۔ اور یہی وہ بات ہے جس کا تذکرہ یوسفی نے اپنے اس مقدمہ میں بھی کیا کہ دراصل صحیح معنوں میں طنز کرنا، مؤثر نوعیت کا مزاح لکھنا کوئی آسان کام نہیں۔ مجموعی طور پر مشتاق احمد یوسفی کی یہ تحریر مزاح کے حوالے سے، طنز کے حوالے سے خاصی مؤثر کہی جا سکتی ہے اور جب ہم اس پر یہ دیکھتے ہیں کہ یہ دراصل ان کا مضمون نہیں یا ان کی کتاب کا باقاعدہ متن کا حصہ نہیں، ان کا مقدمہ تھا، دیباچہ تھا جس میں انہیں کتاب پر بھی روشنی ڈالنا تھی اپنے آپ کا تعارف بھی انہیں خود کروانا تھا اور یہ بھی بتانا تھا کہ دراصل یہ ایک مزاح نگار کا مقدمہ ہے تو ہم یہ جان لیتے ہیں کہ واقعی انہوں نے نا صرف مقدمے کا حق ادا کیا، ایک مؤثر مزاح نگار ہونے کا حق ادا کیا بلکہ انہوں نے بتایا کہ انہیں مزاح پر بھی اتنی ہی دراصل دسترس حاصل ہے جتنی کہ انہیں سنجیدہ لکھنے میں حاصل ہے۔

اگلے لیکچرز میں جب ہم مشتاق احمد یوسفی کے محاسنِ کلام کی بات کریں گے یا ان کی اسلوبیاتی خصوصیات کا تذکرہ کریں گے تو تب بھی ہم یہ بات دیکھیں گے کہ مشتاق احمد یوسفی کی سب سے بڑی خصوصیت ہی یہ ہے کہ جب وہ چاہتے ہیں تو اپنے قارئین کو ہنسنے پر مجبور کر دیں۔ اور جب وہ چاہتے ہیں تو ان کی آنکھوں سے آنسو بھی جاری کروا دیتے ہیں اور یہی ایک مؤثر مزاح نگار کا کام ہوتا ہے کہ صرف قہقہے بکھیر دینا یا مسکراہٹیں

بکھیر دینا صرف مزاح نگار کا کام نہیں ہوتا کیونکہ اسے بہر حال بین السطور کسی نا کسی طور پر معاشرے کی اصلاح کا بیڑا بھی اٹھانا ہوتا ہے، اسے معاشرے کی اصلاح کا کام بھی کرنا ہوتا ہے لہٰذا اسے سنجیدہ لکھنے پر بھی قدرت ہونی چاہیے۔

مشتاق احمد یوسفی حالانکہ اس دیباچے میں کہتے ہیں کہ میرا مقصد اصلاح نہیں لیکن ان جیسا پڑھا لکھا آدمی، ان جیسی مؤثر روایات رکھنے والا آدمی یقیناً بین السطور ہمیں بہت سے پیغانات دیتا ہے ہمیں ہماری اصلاح کے بہت سے راستے ہمیں بتاتا ہے اور ہماری بہت سیان روایات، ان اقدار ، ان اخلاقیات اور ان معیارات یا ان ہمارے رجحانات پر تنقید بھی کرتا ہے جو کہ غلط ہے اور جب وہ یہ تنقید کرتا ہے تو اس کا مطلب ہے کہ وہ چاہتا ہے کہ وہ روایات، وہ اقدار جو ہم غلط اپنارہے ہیں ان کو ہم ترک کر دیں چنانچہ خواہ کوئی مصنف یہ کہہ بھی دے کہ اس کا مقصد اصلاح نہیں تو اس کا یہ مطلب ہر گز یہ نہیں لینا چاہئے کہ اس کی تحریریں محض لطائف کا مجموعہ ہوں گی یا ان کو پڑھ کر ہم صرف ہنس سکیں گے، مسکرا سکیں گے بلکہ بہر حال اس کی تحریروں میں اصلاح کا پہلو ہوتا ہے کیونکہ کوئی بھی مزاح نگار یہ جانتا ہے کہ اگر اس کی کتاب کو' اس کی تحریر کو صرف لطائف کا مجموعہ ہی ہونا ہے تو ظاہر ہے کہ وہ بہت سے جو کرز یا بھانڈ ہیں جو کہ لوگوں کو ہنسانے کا کام کرتے ہیں ان میں اور کسی ادبی مزاح نگار میں پھر فرق نہیں رہ جائے گا۔ اور یوسفی دراصل اپنی تحریروں کے ذریعے ثابت یہی کرنا چاہتے ہیں کہ ایک مزاح نگار کو کسی بھی صورت یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ وہ ایک ادیب ہے۔ وہ جو کچھ تخلیق کر رہا ہے وہ ادب پارہ ہے، اسے بعد ازاں ادبی معیارات کا تعین کرنا ہے لہٰذا اس کی تحریروں میں کچھ بھی ہو جائے کہیں بھی سوقیانہ عناصر نہیں آنے چاہئیں، عامیانہ پن نہیں آنا چاہئے اور آپ دیکھیں چراغ تلے کا مطالعہ کر لیجئے" حاکم بدہن "کی بات کر لیجئے،" آبِ گم" کی بات کیجئے یا" زرگزشت "کی یہ کتابیں اب تک مشتاق احمد یوسفی کی معرضِ اشاعت میں آچکی ہیں ان میں کسی میں بھی ہمیں سوقیانہ پن، عامیانہ پن کا احساس نہیں ہوتا ہر لحظہ ادبیت بھی قائم و دائم رہتی ہے مزاح بھی ساتھ ساتھ چلتا ہے اور کہیں کہیں ہمیں طنز کے تیر بھی مل جاتے ہیں۔

آج کے اس لیکچر میں ہم نے مشتاق احمد یوسفی کا شاملِ نصاب متن پڑھا اور متن تھا ان کی کتاب چراغ تلے کا مقدمہ "پہلا پتھر"۔ اگلے لیکچر میں ہم بات کریں گے مشتاق احمد یوسفی کے مجموعی اسلوبیات کے حوالے سے، ہم دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ بطور مزاح نگار ان کے ہاں کون سی خصوصیات پائی جاتیں ہیں؟ ان کے امتیازی اوصاف کون سے ہیں؟ اور دراصل وہ کون سے نکات ہیں، وہ کون سے خصائص ہیں کہ جنہوں نے یوسفی کو آج کے دور کا اس قدر بڑا مزاح نگار بنا دیا ہے کہ ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ ہم عہدِ یوسفی میں رہتے ہیں یعنی ایک شخص اکیلا ہی پورے کے پورے مزاح پر دورِ حاضر کے مزاح پر، اردو نثر کے مزاح پر غالب آگیا ہے۔ آخر وہ کون سے اوصاف ہیں کہ یوسفی کو اپنی زندگی ہی میں اس قدر بڑا مقام مل گیا ہے۔ انشااللہ تعالیٰ ہم اگلے لیکچر میں یہ تلاش کرنے کی کوشش کریں گے اور ان اوصاف پر روشنی ڈالیں گے۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

لیکچر نمبر ۴۱

عزیز طلبا یہ لیکچر اردو میں طنز و مزاح کے سلسلے کا تیسرا لیکچر ہے۔ ہم اس سے قبل اردو میں طنز و مزاح کے حوالے سے گفتگو کر چکے ہیں اور گذشتہ لیکچر میں ہم نے مشتاق احمد یوسفی کا نصاب میں شامل متن پڑھا۔ اور ہم نے دیکھا کہ مشتاق احمد یوسفی کو مزاح پیدا کرنے میں دقت کا سامنا نہیں ہوتا، انہیں شعوری طور پر کوشش نہیں کرنا پڑتی کہ وہ کیا کہنا چاہتے ہیں؟ اور اپنی بات میں کس طرح مزاح پیدا کر سکتے ہیں بلکہ بات یہ ہے کہ مزاح، ظرافت اور طنز ان کی فطرت کا حصہ ہیں۔ لہٰذا وہ با آسانی فطری انداز میں روانی کے ساتھ، بے ساختگی اور برجستگی کے ساتھ مزاح پیدا کرتے چلے جاتے ہیں اور ان کا پڑھنے والا پہلے زیرِ لب تبسم کا شکار ہوتا ہے اور پھر قہقہے پھوٹ پڑتے ہیں یوسفی کے فن پر بات جاری رہے گی لیکن آیئے دیکھتے ہیں مشتاق احمد یوسفی کا سوانحی خاکہ:۔

سوانحی خاکہ:

مشتاق احمد یوسفی نے ۴ اگست ۱۹۲۳ کو راجستھان کے شہر ٹونک کے ایک علم دوست گھرانے میں آنکھ کھولی۔ ان کے والد عبد الکریم خان یوسفی، جے پور میونسپلٹی کے چیئرمین تھے اس کے علاوہ انہوں نے جے پور مجلسِ قانون ساز کے اسپیکر کے طور پر بھی خدمات سرانجام دیں۔ مشتاق احمد نے ابتدائی تعلیم راجپوتانہ میں حاصل کی اور بی۔ اے آگرہ یونیورسٹی سے کیا۔ اس کے بعد ایم۔ اے فلسفہ اور ایل ایل بی کے امتحان آگرہ یونیورسٹی سے پاس کیے۔

تقسیمِ ہند کے بعد مشتاق احمد اپنے خاندان کے ہمراہ کراچی چلے آئے۔ اور یہیں ان کی پیشہ ورانہ زندگی کا آغاز ایک بینک کار کی حیثیت سے ہوا ۔ مشتاق احمد اب تک پاکستان کے مختلف بینکوں میں اعلیٰ عہدوں پر اپنی خدمات سرانجام دے چکے ہیں۔ اس کے علاوہ وہ قومی سطح کے مختلف مالیاتی اداروں کے سربراہ بھی رہے ہیں۔ ان کی ان ہی خدمات کے پیشِ نظر حکومتِ پاکستان نے انہیں قائداعظم میڈل سے نوازا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی ادبی کاوشوں کے اعتراف میں حکومتِ پاکستان انہیں ادب کے اعلیٰ ترین اعزازات ستارۂ امتیاز اور ہلالِ امتیاز سے بھی سرفراز کر چکی ہے۔

یوسفی کی مزاح نگاری:۔

مشتاق احمد یوسفی دورِ حاضر کے سب سے معتبر مزاح نگار کے طور پر پہچانے جاتے ہیں۔ گذشتہ پانچ دہائیوں میں ان کی تحریریں بلا مبالغہ اپنے معاصر مزاح نگاروں سے کہیں زیادہ متاثر کن اور مؤثر رہی ہیں۔ وہ ان چند ادیبوں میں سے ہیں جنہیں ان کی زندگی میں، ان کا مستحق مرتبہ میسر آیا۔ ناقدین کا بجا طور پر کہنا ہے کہ ہم اردو مزاح کے عہدِ یوسفی میں زندہ ہیں۔ برجستگی و بے ساختگی، شگفتہ کردار نگاری، مسحور کن سراپا نگاری، بلیک ہیومر، مزاح میں سنجیدگی، طنز اور ندرتِ بیان یوسفی کی تحریروں کے نمائندہ اوصاف ہیں۔ ان کا ادبی سفر آج بھی جاری و ساری ہے۔

مشتاق احمد یوسفی کے مزاح کا سلسلہ ۱۹۶۱ میں اس وقت شروع ہوا جب انہوں نے پہلی کتاب " چراغ تلے "کے نام سے مرتب کی یہ کتاب بارہ مضامین پر مشتمل ہے اور اس کا دیباچہ "پہلا پتھر" کے نام سے ہے اس کتاب کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں مضامین تو مشتاق احمد یوسفی نے ہی لکھے بلکہ روایات کے برخلاف اس کا دیباچہ بھی انہوں نے بذاتِ خود ہی لکھا۔ اس کا ہر مضمون اپنی مثال آپ ہے اس میں کوئی شک نہیں لیکن جو بات مزے کی ہے یا لطف کی ہے یا قابلِ تحسین ہے وہ یہ ہے کہ اس کا دیباچہ جو پہلا پتھر کے نام سے مشتاق احمد یوسفی نے خود لکھا۔ وہ بذاتِ خود مزاح کی ایک بہت زبردست مثال ہے جس میں انہوں نے بڑے مختصر سے انداز میں لیکن انتہائی دلچسپ انداز میں انہوں نے یہ بتایا کہ انہوں نے یہ دیباچہ خود کیوں لکھا؟ ان کو تصورِ فنِ مزاح کے حوالے سے کیا ہے؟ اور وہ اس کتاب میں ہمارے سامنے کس نوعیت کے موضوعات لے

کر آتے ہیں؟ان سب پر انہوں نے بڑے شگفتہ انداز میں، بڑے دلچسپ انداز میں روشنی ڈالی ہے۔ ہمارے ہاں ایک بڑا عجیب وغریب کہہ لیجئے یا قدرے کسی حد تک ہم کہہ سکتے ہیں کہ منفی یہ تصور ہے کہ ہم دیباچہ کسی دوسرے سے لکھواتے ہیں اور اس کا بنیادی مقصد یہ ہوتا ہے کہ کتاب کی تعریف وتوصیف ہو چکے۔ بہت کم یہ دیکھنے میں آتا ہے کہ دیباچہ نگار یا مقدمہ نگار کسی کتاب کے حوالے سے منفی آراء کا اظہار کرے۔ وہ بھی یہ جانتا ہے کہ اس کا یہ مقدمہ اس کتاب کے متن کے ساتھ ہی شائع ہو گا لہٰذا عموماً کتاب کی تعریفوں کے پل باندھے جاتے ہیں، صاحبِ کتاب کی تعریف توصیف کی جاتی ہے اور شاید وہ حق جو ادا کیا جانا چاہیے کسی کتاب کے حوالے سے، وہ ہو نہیں پاتا اور مشتاق احمد یوسفی کے الفاظ میں اگر بات کی جائے تو یہ صرف جھوٹ کا پلندہ ہوتا ہے۔ لیکن مشتاق احمد یوسفی نے اپنا یہ دیباچہ خود لکھا اور اس کا محرک بڑے دلچسپ انداز میں وہ یوں بیان کرتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ

"تاہم اپنا مقدمہ بقلم خود لکھنا کارِ ثواب ہے اس طرح دوسرے جھوٹ بولنے سے بچ جاتے ہیں۔ دوسرا فائدہ یہ کہ آدمی کتاب پڑھ کر قلم اٹھاتا ہے ورنہ ہمارے نقاد عام طور سے کسی تحریر کو اس وقت تک غور سے نہیں پڑھتے جب تک انہیں اس پر سرقہ کا شبہ نہ ہو۔"

("پہلا پتھر"؛ دیباچہ چراغ تلے: مشتاق احمد یوسفی)

سرقہ کا مطلب ہوتا ہے نقل کرنا۔ یعنی اس طرح سے نقل کرنا کہ اس میں آپ حوالہ نہیں دیتے کہ اس کو سامنے رکھتے ہوئے اس کے سانچے پر آپ مزید تخلیق کر لیتے ہیں۔ تو اس میں آپ یہ دیکھیں کہ دلچسپ انداز میں انہوں نے یہ بھی بتا دیا کہ فائدہ یہ ہوتا ہے کہ انسان کتاب پڑھ کر لکھتا ہے جبکہ ہمارے ہاں عموماً مقدموں میں یا دیباچوں میں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ کتاب پڑھے بغیر ہی ناقدین لکھ دیتے ہیں کیونکہ چند ایک جملے تعریف وتوصیف کے بولنا یا کسی کی تعریف وتوصیف کے پل باندھنا شاید کسی پڑھے لکھے آدمی کے لئے خاص طور پر ادب کے طالب علم کی لئے بہت زیادہ مشکل بات نہیں ہوتی لہٰذا وہ کرتے کیا ہیں کہ وہی چند ایک لگی لپٹی باتیں کہ اس میں بے ساختگی وبرجستگی پائی جاتی ہے۔ اس کے موضوعات یہ ہیں۔ اس میں اس طرح کا مزاح پایا جاتا ہے۔ اس میں اس نوعیت کا طنز پایا جاتا ہے۔ مشتاق احمد یوسفی اس طرح سے اچھے ہوں گے اس طرح دوسروں سے الگ ہیں۔ یہ وہ باتیں ہیں جن کے لئے ہمیں صرف fillers چاہیئے ہوتے ہیں کہ ہم نام بدل دیتے ہیں ورنہ شاید ہم کچھ باتیں کسی بھی یوں کہہ لیجئے کہ مزاح نگار یا تخلیق کار کے حوالے سے با آسانی کر سکتے ہیں۔ لیکن یوسفی صاحب پہلا پتھر ہی میں یعنی اپنے دیباچے ہی سے اس دلچسپ صورتِ بیان کا اس دلچسپ اسلوبِ بیان کا آغاز کر دیتے ہیں جو ہمیں بعد کے بارہ مضامین" پڑھئے گر بیمار "کی صورت میں یا "یادش بخیر "کی صورت میں یا ایسے دوسرے مضامین کی صورت میں جن سے ہمارہ پالا پڑتا ہے اس صورتحال کا آغاز ان کے دیباچے سے ہی ہو جاتا ہے اور یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ لطیف سے پیرائے میں وہ دلچسپ صورت بھی قائم کر لیتے ہیں اور ہمارے اس منفی رویے کی نشاندہی بھی کر دیتے ہیں کہ جس کے نتیجے میں ہم یہ تصور کرتے ہیں کہ شاید دیباچے کا مطلب توصیف ہے، شاید دیباچے کا مطلب صرف مداح سرائی ہے حالانکہ اصول یہ کہتا ہے دیباچے کو کتاب کے معروضات پر روشنی ڈالنی چاہئے اور ہمیں اس سے پتا چلنا چاہئے کہ اس میں کون سے معائب ہیں؟ کون سے محاسن ہیں؟ صرف محاسن پر بات کر دینے کا مطلب یہی ہے کہ ہم نے نثر میں گویا ایک قصیدہ سا کہہ دیا لیکن اس کے برعکس مشتاق احمد یوسفی نے اپنا دیباچہ خود ہی لکھا تا کہ بقول ان کے کہ کسی کو جھوٹ بولنے کی ضرورت نہ ہو جو کچھ بھی لکھا جائے خود لکھا جائے اور کم از کم یہ فائدہ ہو گا کہ کیونکہ یہ کتاب انہوں نے خود لکھی ہے لہٰذا وہ جو کچھ بھی لکھ رہے ہوں گے وہ جانتے بوجھتے ہوئے لکھ رہے ہوں گے وہ ان لگے لپٹے سانچوں پر بات نہیں کریں گے جیسا کہ ہم نے ابھی کچھ دیر پہلے گزارش کی تھی کہ ناقدین عموماً یہ کرتے ہیں لہٰذا انہوں نے دیباچے ہی سے اپنے

اس دلچسپ اسلوب بیان کا آغاز کر دیا جو آئندہ کے بارہ مضامین میں قارئین کو پڑھنے کو ملتا ہے اور ان مضامین پر روشنی ڈالتے ہوئے احمد جمال پاشا کہتے ہیں کہ:۔

''چراغ تلے کا کوئی بھی مضمون کمزور، یا پھس پھسا نہیں ہے۔ طنز و ظرافت کی کسوٹی اور فن کی جانچ پر یہ سب بلا کم و کاست پورا اترتے ہیں۔ اردو کی مزاحیہ نثر خوش قسمتی سے یہ پہلا مجموعۂ ظرافت ہے کہ جس کو اس فضیلت اور برتری کا شرف حاصل ہے۔۔''

(مشتاق احمد یوسفی؛ایک مطالعہ: احمد جمال پاشا)

اس میں کوئی شک نہیں کہ چراغ تلے جو مشتاق احمد یوسفی کا پہلا مجموعہ تھا اسی سے معلوم ہو گیا تھا کہ ہمارے اردو ادب کو ایک ایسا عظیم مزاح نگار میسر آ گیا ہے کہ جسے بعد ازاں بذاتِ خود، اکیلے ہی، انفرادی طور پہ ایک دبستان کا درجہ حاصل ہو جائے گا اور بعد کے ناقدین نے واقعتاً یہ لکھا کہ ہم عہدِ یوسفی میں زندہ ہیں۔ کیونکہ آج یوسفی صاحب جو مزاح ہمارے لئے پیش کر رہے ہیں جو ان کی مختلف تصانیف میں ہمارے سامنے آیا ہے اس کی ٹکڑ کا کوئی اور مزاح نگار یا اس کی ٹکڑ کی کوئی اور تحریر ہمیں آج تک میسر نہیں آ سکی۔ یوسفی صاحب کی دوسری کتاب ہے ''خاکم بدہن''۔ یہ کتاب ۱۹۶۹ میں معرض وجود میں آئی۔ آٹھ مضامین کا یہ مجموعہ ہے اور اسے آدم جی ایوارڈ بھی ملا۔ اور ناقدین یہ کہتے ہیں کہ یہ ایوارڈ دراصل یوسفی کے لئے قابلِ اعزاز تو ہو گا ہی اس اعزاز کے لئے بھی یہ بات باعثِ صد افتخار ہے کہ یہ مشتاق احمد یوسفی کو نصیب ہوا ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ کوئی چھوٹی سی بات نہیں کوئی بھی کتاب کوئی بھی مصنف تو عظیم ہوتا ہی ہے لیکن سچی بات ہے کہ بسا اوقات ایوارڈز بذاتِ خود اس وجہ سے عظیم ہو جاتے ہیں کہ وہ کچھ ایسی عظیم ہستیوں کو ملتے ہیں کہ جن کے باعث وہ ایوارڈز بھی امر ہو جاتے ہیں ورنہ نہ جانے کتنے ایوارڈز ہیں کتنی باتیں ہیں کتنے اعزازات ہیں لیکن کوئی نہیں جانتا کہ وہ کیا ہیں یا ان کا مقصد یا ان کا مرتبہ کیا ہے بلکہ ہم لوگ اس بات سے اندازہ کرتے ہیں کہ اگر مشتاق احمد یوسفی کو یا فلاں کو یا فلاں مستنصر حسین تارڑ کو یا کسی بھی اور ABC کو اگر کوئی اعزاز ملا ہے تو ہمیں اس شخصیت سے اس اعزاز کی عظمت کا اور بڑے پن کا احساس ہوتا ہے۔ اس کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے ظہیر فتح پوری کہتے ہیں:۔

''اس دیباچے (المعروف بدستِ زلیخا) کی داد نہ دینا بھی کفر ہو گا۔ مضامین کے ساتھ ساتھ اس کی کافر ادائیں بھی ایسی ہوتیں ہیں کہ غیر تو غیر خود مصنف بھی اپنے آپ پر رشک آجائے ہے، والی کیفیت سے دوچار ہوا ہو گا۔ اس کتاب کے آٹھ مضامین آٹھ سال میں لکھے گئے اور اس طرح یوسف نے مقدار سے معیار کی طرف جو سفر طے کیا وہ بہت مسرت بخش ہے۔۔۔۔۔۔۔ہم اردو مزاح کے عہدِ یوسفی میں جی رہے ہیں۔''

(''مشتاق احمد یوسفی کا نیا مجموعہ''؛ڈاکٹر ظہیر فتح پوری:فنون)

آپ نے دیکھا کہ ڈاکٹر ظہیر فتح پوری نے بالکل اسی طرح جس طرح کہ میں نے خاکم بدہن سے پہلے چراغ تلے کا تذکرہ کیا تھا کہ اس دیباچہ بذاتِ خود اپنی مثال آپ ہے اسی طرح اس کتاب میں یعنی خاکم بدہن میں ہم دیکھتے ہیں کہ باقی آٹھ مضامین تو قابلِ تحسین ہیں ہی، لیکن وہ دیباچہ جسے انہوں نے ''بدستِ زلیخا'' کا نام دیا ہے وہ بھی اپنی مثال آپ ہے اور اس کی بھی ایک ایک سطر قابلِ تعریف ہے اس کا بھی ایک ایک مضمون قابلِ صد تعریف ہے اور سچی بات ہے یہی وہ مثال ہے 'یہی وہ بنیاد ہے کہ جس کے نتیجے میں ہم یہ کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ ہم لوگ عہدِ یوسفی میں زندہ ہیں یہ دراصل انہی کا کمال تھا' یہ ان کا فن ہے کہ آج تک ان مثال، ان کی کتابوں کی مثال، ان کی تحریروں کی مثال ہمیں کہیں اور نہیں

ملتی۔ اس کا ہر مضمون اپنی مثال آپ ہے اس میں پیش کی گئی کیفیات، اس میں پیش کئے گئے لطائف، اس کا اسلوبِ بیان واقعتاً اپنی مثال آپ ہے ۔ اس کے لئے ہمیں مختلف مثالیں نہیں تلاش کرنا پڑتیں بلکہ ہم کسی بھی مثال کو آپ کے سامنے پیش کرسکتے ہیں مثال کے طور پر ان کا یہ بیان پڑھیے:۔

"اپنے نج کے بزرگوں کو اپنے لائق نہیں سمجھتے۔ مگر اپنے اصیل کتے کا شجرۂ نسب پندرھویں پشت تک فر فر سناتے۔ اس کے آباؤ اجداد پر اس طرح فخر کرتے گویا ان کا خالص خون ان کی ناچیز رگوں میں دوڑ رہا ہے۔۔۔۔ ایک دن تخلیے میں اپنا ٹیپ ریکارڈ پر موجود، کتے کے والد محترم کا بھونکنا سنایا"۔

(سیزر، ماتا ہری اور مرزا: مشتاق احمد یوسفی)

بات یہ ہے کہ ہم نے اردو طنز و مزاح کے ارتقا پر بات کی تھی تو اس وقت ہم نے پطرس بخاری کا ایک مضمون پیش کیا تھا 'مضمون کی مثال آپ کے لئے پیش کی تھی اور ان کے مضمون کا نام بھی "کتے" تھا۔ دراصل ان کا یہ مضمون اس قدر اردو طنز و مزاح میں مشہور ہوا کہ آج بھی یہ کہا جاتا ہے، بلکہ مشتاق احمد یوسفی نے اپنے اسی مضمون میں یعنی سیزر ماتا ہری اور مرزا، جس کا ابھی ایک ٹکڑا ہم نے آپ کے سامنے پیش کیا ہے اسی مضمون میں مشتاق احمد یوسفی نے بھی اس کا تذکرہ کیا اور کہا کہ دراصل کتوں کی جو تخلیق تھی اس کا بنیادی مقصد ہی گویا یہ تھا کہ احمد شاہ پطرس بخاری اس کے اوپر کوئی مضمون لکھیں اور دیکھئے کہ مشتاق احمد یوسفی نے نا صرف یہاں پر مزاحیہ صورت پیدا کی ہے، بلکہ انہوں نے احمد شاہ پطرس بخاری کی عظمت کا اعتراف بھی کیا۔ لیکن ایک بڑا مزاح نگار دکھاتا ہے کہ اس سے پہلے جو کچھ ہوا صورتحال وہاں پر ختم نہیں ہو گئی، وہ حرفِ آخر نہیں تھا بلکہ اس کے بعد بھی اس موضوع پر لکھنے کی گنجائش تھی یا لکھا جا سکتا تھا اور مشتاق احمد یوسفی نے سیزر ماتا ہری اور مرزا میں ، جس کا ایک ٹکڑا ہم نے ابھی پیش کیا اس میں کتوں پر ہی مضمون لکھا اور واقعتاً ہم یہ کہہ دیں کہ اگر احمد شاہ پطرس بخاری کا مضمون بے مثال ہے تو یہ مضمون باقاعدہ طور پر بے نظیر ہے کیونکہ احمد شاہ پطرس بخاری نے صورت واقعہ کے ذریعے مزاح پیدا کیا اور مشتاق احمد یوسفی نے اپنے اس مضمون میں خاکے کا رنگ بھی پیدا کر دیا، افسانے کا رنگ بھی پیدا کر دیا اور گویا واقعتاً مزاح بھی آ گیا' کرداری مزاح بھی آ گیا اور انشائی مزاح تو ظاہر ہے اس میں تھا ہی۔ اور اگر آپ کو کبھی اس کو پڑھنے کا اتفاق ہو تو آپ دیکھئے گا کہ اس پہ جو افسانوی صورت حال ہے یعنی ایک خاص انداز میں مضمون شروع ہوتا ہے اور جب ختم ہوتا ہے تو وہ مزاح 'وہ تفننِ طبع' وہ قہقہے وہ تبسم 'جو پہلے پھوٹتے ہیں جابجا پھوٹتے ہیں آخر میں جا کر سب کچھ ایک خاص سنجیدگی میں بدل جاتا ہے اور وہ لوگ جو ان کے مضمون کو پڑھ کر یا قارئین جو ان کے مضمون کو پڑھ کر پہلے ہنس رہے ہوتے ہیں مضمون کے اختتام پر ان کی آنکوں میں آنسو تیرنے لگتے ہیں اور یہی دراصل ایک مزاح نگار کا کمال ہوتا ہے کہ جب وہ چاہے تو سنجیدہ چہروں پر مسکراہٹوں کے پھول بکھیر دے اور جب وہ چاہے تو مسکراہٹوں کو اشکوں میں بدل دے۔ اس مضمون کے علاوہ اس کتاب میں شامل مضامین subway and sons by focal club اور چند تصویریں بتاں جیسے مضمون بھی واقعی پڑھنے کے قابل ہیں۔ اس کتاب کے بعد مشتاق احمد یوسفی کی تیسری کتاب" آب گم" کے نام سے ۱۹۹۰ میں شائع ہوئی۔ یہ کتاب اپنی مثال آپ اس طرح ہے کہ اسے ہم کسی صنف میں نہیں ڈھال سکتے، اس پر کسی حد تک سوانح عمری کا گمان بھی ہوتا ہے، انشائیہ کا گمان بھی ہوتا ہے، اس میں ہمیں افسانویت بھی محسوس ہوتی ہے، اور خاکے کا رنگ بھی اس پر غالب آتا ہوا نظر آتا ہے یعنی ہم اس کتاب پر کسی ایک صنف کا اطلاق نہیں کرسکتے اور اگر ہم اسے انشائیے میں شامل کرتے ہیں تو اس کی وجہ یہ نہیں کہ ہم اس کی ہیئت کی بنیاد پر اس کو انشائیہ میں شامل کرتے ہیں بلکہ اس کا بنیادی محرک یا بنیادی سبب یہ ہے کہ

مشتاق احمد یوسفی نے آغازِ کتاب میں اسے انشائیہ یا مضمون کی صنف کا نام دیا ہے ورنہ یہ کتاب کسی بھی صنف کی صورت میں پڑھی جا سکتی ہے اور شاید یہی اس کی سب سے بڑی خوبی بھی ہے۔ اور اس کتاب میں ہم جو اس کی دوسری بڑی خوبی دیکھتے ہیں وہ یہ ہے کہ اس میں مزاح اور سنجیدگی دوش بدوش چلتے ہیں یہاں وہ صرف مزاح ہمارے سامنے پیش نہیں کرتے بلکہ بہت سی ایسی صورت حال ہمارے سامنے آتی ہیں جن پر انتہائی سنجیدگی کا گمان ہوتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ کوئی مزاح نگار نہیں بلکہ کوئی معاشرتی نقاد ہے جو معاشرے پر اپنے سخت انداز میں تنقید کر رہا ہے۔ یہ تین کتابیں جن کا ہم نے ابھی تذکرہ کیا انہیں عموماً انشائیے کی ذیل میں لایا جاتا ہے جیسے کہ ہم نے ابھی کہا کہ " آبِ گم "کو انشائیے کے طور پر ہم اس لئے لیتے ہیں کہ مشتاق احمد یوسفی نے انہیں خود انشائیہ کہا تھا اور ظاہر ہے کہ " خاکم بدہن " یا " چراغ تلے "کیونکہ مضامین کے مجموعے ہیں لہٰذا وہ تو انشائیے میں آتے ہی ہیں۔

ان کے علاوہ مشتاق احمد یوسفی کی ایک کتاب جسے ہم خاکوں کی کتاب یا سوانح عمری یا آپ بیتی میں لا سکتے ہیں وہ ہے "زرگزشت"۔ زرگزشت ۱۹۷۶ میں شائع ہوئی۔ یہ کتاب دراصل سرگزشت کی تحریف ہے یعنی تحریف نگاری پر اس کتاب کا نام ہے انہوں نے سرگزشت کو بدل کر زرگزشت کر دیا ہے اور آپ محسوس کر سکتے ہیں کہ زرگزشت کے معنی میں مزاح ہے اور بذاتِ خود اس میں بھی مزاح بھی ہے اور طنز بھی ہے موجودہ دور کی مادیت کے حوالے سے۔ بہر حال اگر ہم ان کتب سے ہٹ کر مجموعی طور پر مشتاق احمد یوسفی کی اسلوبیاتی خصوصیات کا احاطہ کرنے کی کوشش کریں تو ظاہر ہے کہ وہ بنیادی سی خصوصیات تو ان کے ہاں مل ہی جاتی ہیں جن کا اطلاق ہم کسی بھی مزاح نگار پر کر سکتے ہیں لیکن بات یہ ہے کہ اس کے لئے جو ہم مثالیں دیں گے یا اس کے لئے جو ہم لوگ نظائر لے کر آئیں گے آپ دیکھیں گے کہ وہ نظائر واقعی ان خصوصیات پر یا ان عنوانات پر پوری اترتی ہیں۔ مثال کے طور پر ایک بڑی خصوصیت کسی بھی مزاح نگار کی یہ ہوتی ہے کہ اس کے ہاں روانی پائی جانی چاہئے 'بے ساختگی اور برجستگی ہونی چاہئے کیونکہ مزاح دراصل مزین تو ہوتا ہے ہر چیز کا مزین ہونا بہت ضروری ہوتا ہے لیکن روانی مزاح کی روح ہے۔ اگر ہم کسی چیز کو بہت زیادہ بنا کر پیش کریں تو اس میں تصنع یا تکلف آ جائے گا جو مزاح کے رستے میں رکاوٹ کا کام کرے گا ہم اس کی تشبیہ و استعارات لطف اٹھا سکیں گے لیکن ہو گا کیا کہ ہم اس روانی میں اچانک، یک لخت ایک جملے کے اندر جو ایک وٹ کے ساتھ ایک مزاح پیدا ہوتا ہے، وہ مزاح اس میں نہیں پائے سکے گے 'اگر اس میں روانی کی کمی ہو گی یا لکھنے والا اسے بہت بنا سنوار کے لکھے گا۔

لہٰذا مزاح نگار کی ایک بنیادی خصوصیت بے ساختگی اور برجستگی ہونی چاہیے اور مشتاق احمد یوسفی کے ہاں ہم یہ برجستگی اور روانی بخوبی دیکھ سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر ہم آپ کو ان کا ایک مضمون جو "پڑھیئے گر بیمار" کے عنوان سے انہوں نے لکھا تھا، اس کے ایک ٹکڑے کی مثال دیں تو آپ دیکھیں گے کہ واضح طور پر یک لخت ایک جملہ آتا ہے جس سے مزاح کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ ایک شخص بیمار پڑا ہوا ہے اور اس کی بیوی اس کے پاس ہے اب دیکھئے کہ واقعے کے بعد مزاح پیدا کیسے ہوتا ہے۔ ایک ملاقاتی اس سے ملنے کے لئے آتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ:۔

"ملاقاتی: اے صاحب! مانو تو، اب آپ بالکل ٹھیک ہیں، اٹھ کر منہ ہاتھ دھوئیے"۔

مریض کی بیوی (روہانسی ہو کر) "دو دفعہ دھو چکے ہیں، صورت ایسی ہی ہے"۔

(پڑھیئے گر بیمار؛ چراغ تلے: مشتاق احمد یوسفی)

اب دیکھئے کہ تیمارداری کے لئے ایک شخص گیا ہے ان کے پاس اور ظاہر ہے کہ صرف ایک حصہ جملے کا کہ دو دفعہ دو چکے ہیں صورت ہی ایسی ہے تو یک لخت ایک سنجیدہ سی صورت سے مزاح کو نکالنا اسے ہم برجستگی کا نام دیتے ہیں۔ اسی طرح سے جب وہ مختلف لوگوں کی تعریف و توصیف کرتے ہیں وہ مختلف لوگوں کے یوں کہہ لیجئے خصائص کو بیان کرتے ہیں تو بھی برجستگی کی مختلف صورتیں ہمارے سامنے آتیں ہیں مثال کے طور پر

یہ چند ایک مثالیں دیکھئے

"اختر شیرانی وصل کی اس طور فرمائش کرتے ہیں گویا کوئی بچہ ٹافی مانگ رہ ہو"

یا" جوش ملیح آبادی۔۔۔۔۔زبان ان کے گھر کی لونڈی اور وہ اس کے ساتھ

وہی سلوک کرتے ہیں"۔

کردار نگاری، مزاح نگاری کی دوسری بڑی خصوصیت ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ہم خواہ مضمون لکھیں یا افسانہ لکھیں یا ناول یا کوئی بھی تحریر لکھیں، اس میں کردار کسی نہ کسی صورت میں موجود ہوتے ہیں۔ بس ہوتا کیا ہے کہ ایک انشائیہ نگار بسا اوقات اپنے کرداروں پر بہت زیادہ روشنی ڈالنا مناسب نہیں سمجھتا۔ ظاہر ہے کہ اس کے نزدیک اس کا موضوع کرداروں سے زیادہ اہم ہوتا ہے لیکن وہ انشائیہ نگار جو تاثراتی نوعیت کے مضامین لکھنے کا عادی ہو یعنی وہ تاثراتی مضامین جس میں مختلف تاثرات، کیفیات، جذبات اور احساسات کے ذریعے اپنی بات کو وضع کرنا مقصود ہو ، اس کے ہاں کسی حد تک افسانویت آجاتی ہے اور بہر حال افسانویت کرداروں کے بغیر مکمل نہیں ہوتی اور اگر کرداروں کا تعارف یا کرداروں کا نقشہ واضح نہ ہو تو پھر صورت حال بہت زیادہ دلچسپ یا دل پذیر ہو نہیں سکتی لہٰذا مشتاق احمد یوسفی کی ایک بہت بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کا مکمل تعارف کرواتے ہیں ان کی عادات و خصائل یا ان کے سوچنے کے انداز پر پوری روشنی ڈالتے ہیں مثال کے طور پر یہ ٹکڑا دیکھئے جس میں وہ اپنے کردار کو متعارف کروا رہے ہیں وہ کہتے ہیں کہ:۔

"دشمنوں نے اڑا رکھی تھی کہ آغا جن لوگوں سے ملنے کے متمنی رہے، ان تک رسائی نہ ہوئی،
اور جو لوگ ان سے ملنے کی خواہش مند تھے ان کو منہ لگانا انہوں نے سرِ شان سمجھا۔ انہوں
نے اپنی ذات کو ہی انجمن خیال کیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مستقل اپنی ہی صحبت نے ان کو خراب
کر دیا"۔

(مشتاق احمد یوسفی)

کردار نگاری کا ایک اہم وصف سراپا نگاری ہوتا ہے یعنی ابھی جو ہم نے آپ کے سامنے مثال پیش کی اس کا تعلق کسی کردار کے سوچنے کے انداز سے ہے یا عادات و خصائل کے حوالے سے تو ہے لیکن کردار نگاری کا ایک بہت بڑا رُخ سراپا ہے یعنی جس کردار کے متعلق آپ پڑھ رہے ہیں جس کے عادات و خصائل آپ پر واضح ہو رہے ہیں اگر آپ نے چشمِ تخیل سے اسے دیکھنا ہے یا واقعی اسے حقیقی محسوس کرنا ہے اور میں یہ واقعی میں یہ ایک حقیقی کردار ہے جس کی حقیقی حرکات و سکنات آپ کے سامنے آرہی ہیں یا اس کے سوچنے کا انداز ایسا ہے اس کے عادات و خصائل ایسے ہیں اور اس کی شکل و صورت بھی آپ پر واضح ہونی چاہئے اور اب ایک مزاح نگار کے لئے یہ ضروری ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ بھی بیان کر رہا ہے خواہ وہ شکل و صورت ہے یا عادات و خصائل ہیں انہیں مکمل بھی کریں اور اس انداز میں کریں کہ مزاح کا دامن بھی ہاتھ سے نہ چھوٹے۔ تو دیکھئے کہ مشتاق احمد یوسفی سراپہ نگاری کیسے کرتے ہیں، اپنے کردار کا نقشہ کیسے بیان کرتے ہیں:۔

"ماموں کے کان 'ط' کی مانند تھے۔۔۔۔ناک فلپس کے بلب جیسی، آواز میں بینک بیلنس
کی کھنک، جسم خوبصورت صراحی کی طرح، یعنی وسط سے پھیلا ہوا۔ انہوں نے مونچھیں رکھ لیں
تھیں جو برابر تاؤ دیتے دیتے کاک کھولنے کے اسکریو جیسی ہو گئی تھیں"۔

(مشتاق احمد یوسفی)

آپ نے دیکھا کہ اپنے کردار کا نقشہ بھی واضح کر دیا اور مزاح کا تاثر بھی برقرار رہ گیا اور آپ کو پتا چل گیا کہ آپ کے سامنے جو کردار آنے جا رہا ہے وہ ایک abnormal نوعیت کا کردار ہے ایک ایسا کردار جسے آپ اوسط درجے کے لوگوں میں یا عام لوگوں میں شامل نہیں کر سکتے۔

مزاح کی ایک اور بڑی خصوصیت ندرتِ بیان ہے یعنی ندرتِ بیان کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ آپ نئے نئے نکتے نکالیں عام فہم انداز میں، سیدھے سادھے انداز میں، جیسا پچھلی مثال میں ہم نے دیکھا کہ بھئی کسی بھی شخص کا ناک نقشہ بیان کرنا ہے تو سنجیدہ انداز میں بھی کہا جا سکتا ہے یعنی جب وہ یہ کہتے یں کہ ان کے کان" ط" جیسے تھے تو ظاہر ہے کانوں کو سنجیدہ انداز میں بھی بیان کیا جا سکتا ہے یا جب وہ یہ کہتے ہیں کہ ناک فلپس کے بلب کی طرح ہے تو ظاہر ہے کہ وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ بڑی ناک والا یا جب وہ بینک بیلنس کی کھنک آوازیں محسوس کرواتے ہیں تو اس کا مطلب ہے کہ رعب دار آواز تھی۔ اچھا پھر اسی طرح سے صراحی جیسا جسم یعنی کہ وسط سے پھیلا ہوا اب ظاہر ہے کہ ہر بات حقیقت پر مبنی بھی ہے کسی بھی شخص کی جسامت کسی کا نام موٹا ہونا یا کسی کا جسم پھیلا ہوا ہونا وسط سے یہ کوئی ایسی انوکھی بات نہیں لیکن اس کا بیان اسے عام کرداروں سے الگ کر دیتا ہے اور ہمیں باقاعدہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ کوئی abnormal یا ہٹا ہوا کردار ہمارا سامنے ہے، امتیازی نوعیت کا کردار ہمارے سامنے آ رہا ہے۔ اب جب ہم ندرتِ بیان کی بات کرتے ہیں تو ہر بات کرنے کے لئے عام فہم انداز کی بجائے قدرے ہٹا ہوا طریقۂ کار اختیار کرنا یعنی نئے نئے انداز سے کسی بات کو کہنے کا فن سیکھنا۔ اب یہ جو مثالیں ہم آپ کو یہاں پر چھوٹی چھوٹی سی دینے جا رہے ہیں۔ آپ ان میں دیکھیں گے کہ بالکل عام سی بات ہے، سیدھی سی بات ہے لیکن اس کو بیان کرنے کے مختلف انداز میں اسے نادر اسلوب کا یا ندرتِ بیان کا بہترین نمونہ بنا دیا ہے۔ ان مختلف مثالوں میں یہ صورتحال آپ دیکھ سکتے ہیں:۔

"بیشتر صفحات کے کونے کتے کے کانوں کی طرح مڑے ہوئے تھے"۔

"چال جیسے قرۃ العین حیدر کی کہانی، پیچھے مڑ مڑ کر دیکھتی ہوئی"۔

"ایک کسان بکری کا نوزائیدہ بچہ گردن پر مفلر کی طرح ڈالے ادھر سے گزرا"۔

"بیوی کو پیرس ڈھو کر لے جانا ایسا ہی ہے جیسے کوئی ایورسٹ سر کرنے نکلے اور
تھرماس میں گھر سے برف کی ڈلی رکھ کر لئے جائے"۔

"ان کی بنو کے چہرے کو اگر واقعی چاند سے تشبیہ دی جا سکتی تھی تو یہ وہ چاند تھا
جس میں بڑھیا بیٹھی چرخہ کاتتی نظر آتی ہے"۔

آپ دیکھ سکتے ہیں کہ سادہ سی بات ہے وہ مختلف قسم کی صورت حال بیان کر رہے ہیں یعنی کہیں پہ کسی کی کانوں کا تذکرہ کیا گیا ہے کہیں پہ کسی کی چال کو بیان کیا گیا ہے کہیں پہ کسی کے چہرے کو بیان کرنا مقصود ہے لیکن اس کے لئے ہر دفعہ جو تشبیہ گڑھی جاتی ہے یا اس کی وضاحت کے لئے ہر دفعہ جو situation نکالی جاتی ہے وہ عام سی بات کو، سیدھی سی بات کو مختلف انداز میں نئے انداز میں پیش کرتی ہے ظاہر ہے کہ جیسے مثال کے طور پر ابھی انہوں نے کہا کہ ان کی بنو کے چہرے کو اگر چاند سے تشبیہ دی جائے تو چاند ایسا ہو گا کہ اس میں بڑھیا چرخہ کاتتی ہے اس کا مطلب ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کے چہرے پر داغ ہوں گے فرض کیجئے، یا سادہ سے انداز میں یہ بھی کہا جا سکتا تھا کہ داغ تھے اس کے چہرے پر یا نشان تھے اس کے چہرے پر ایک اور مزاح نگار نے اسی بات کو کچھ یوں بیان کیا تھا اس کے چہرے پر روشنائی کے نقطے پڑے ہوئے تھے۔ اب روشنائی کے نقطے یعنی کہ ink یا سیاہی کے نقطے جس کو ہم لوگ عام الفاظ میں کہہ لیتے ہیں تو یہ بھی کسی بھی شخصیت کے چہرے کے تلوں کی نشاندہی کر سکتے ہیں لیکن چاند چہرے کی خوبصورتی کو بیان کرتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مشتاق احمد یوسفی اس کی خوبصورتی پر روشنی ڈالنے جا رہے ہیں لیکن جب

وہ یہ کہتے ہیں کہ ایسا چاند اسے تصور کیا جا سکتا ہے جس میں بڑھیا چرخہ کات رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک زیرِ لب تبسم ہمارے آ ہی جاتا ہے اور ہم محسوس کرتے ہیں کہ واقعی کوئی مستند بات ہمارے سامنے آئی ہے۔

ایک بات ہے یا ایک term ہے کسی بات کو باقاعدہ بنا کر لانا؛ دو ایسی باتوں کو آپس میں ملا دینا جن کا شاید واضح طور پر یا ظاہری طور پر آپس میں کوئی تعلق بنتا نہ ہو۔ یہ دراصل مزاح کی ضد ہے کیونکہ مزاح میں روانی ہونی چاہیئے' برجستگی ہونی چاہیئے لہٰذا آپ اپنی بات کو بہت زیادہ بنا نہیں سکتے بہت زیادہ دور کی کوڑی لائیں گے تو شاید آپ کی بات اچھوتی تو ہو جائے گی، مختلف تو ہو جائے گی لیکن اس میں مزاح کا تاثر نہیں آ پائے گا لیکن مشتاق احمد یوسفی کی یہ خوبی ہے کہ جسے بسا اوقات ان کے ناقدین ان کی خامی بھی کہتے ہیں کہ وہ اسے استعمال کرتے ہیں لیکن میرے نزدیک یہی ان کی خوبی ہے کہ وہ بات بنا بھی لیتے ہیں بہت دور کی کوڑی بھی لے آتے ہیں لیکن اس کے باوجود ان کی روانی و برجستگی متاثر نہیں ہوتی یہی وجہ ہے کہ جو شاید عام مزاح نگاروں کی ایک خامی ہو گی ان کے ہاں پائے جانے والا ایک سقم ہو گا۔ یوسفی کے ہاں یہ سقم بھی ایک خوبصورتی کی صورت میں یا ایک خوبصورتی کے انداز میں یا ایک یوں کہہ لیجئے کہ tool of wit یا tool of humor کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے ایک ایسا ذریعہ جس کے ذریعے یا جس کے ذریعے وہ مزاح پیدا کرتے ہیں مثال کے طور پہ چند ایک ٹکڑے دیکھئے:۔

"اس کے کان اس کی ٹانگوں سے لمبے ہوتے ہیں اور ٹانگیں اتنی چھوٹی کہ زمین تک نہیں

پہنچ پاتیں۔ دو ہفتے تو بچے دن دن بھر اسے گود میں لئے بھونکنا سکھاتے رہے مگر اب اس

سے ان کو ذرا دور ہی رکھتا ہوں۔ کیونکہ جمعہ کو چھوٹے بچے نے کھیلتے ہوئے اسے کاٹ کھایا

، اپنے پہلے دانت سے۔ ابھی تک پلے کو پنسلین کے انجکشن لگ رہے ہیں"::۔

(سیزر، ماتا ہری اور مرزا: مشتاق احمد یوسفی)

اب آپ دیکھئے کہ انہوں نے وہ چھوٹی جسامت کے کتوں کی جو نسل ہے، اس پر روشنی ڈال رہے ہیں دراصل یہ مثال بھی سیزر ماتا ہری سے ہی لی گئی تھی جس میں انہوں نے مختلف نوعیت کے کتوں کی مثالیں دی ہیں یا ان کے خاندان ان کی نسلوں کا تذکرہ کیا ہے۔ آپ دیکھئے کہ کس طرح انہوں نے صورت حال کو الٹ کر دیا ہے۔ اپنا واقعہ بھی بنا لیا اور آپ لوگوں میں سے وہ لوگ جو ابلاغِ عامہ کے طالبعلم ہوں گے یا جنہوں نے صحافت پڑھ رکھی ہو گی وہ جانتے ہوں گے کہ ایک mass communication کی ایک سکالر نے کہا تھا کہ " خبر یہ نہیں کہ کتے نے کسی آدمی کو کاٹ دیا بلکہ خبر یہ ہوتی ہے کہ آدمی نے کتے کو کاٹ لیا"۔ تو ہو سکتا ہے کہ یوسفی صاحب یا ان کیلا شعور میں یہی بات ہو لہٰذا انہوں نے واقعہ بھی گڑھ لیا، دور کی بات بھی لے آئے اور مزاح بھی اپنی جگہ باقاعدہ طور پر برقرار ہے۔

غالب پر لیکچر میں 'یعنی غالب کی شاعری پر لیکچر اور ان کی نثر پر لیکچر ان دونوں میں تذکرہ کیا گیا تھا مزاح کی قسم کا جسے ہم بلیک ہومر کہتے ہیں یعنی وہ مزاح جو ظاہراً کسی حد تک ہمیں مزاح لگتا ہے لیکن ہلکا سا سوچیں تو ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ اس میں مزاح نہیں بلکہ اس میں انتہائی سنجیدہ بات ہے۔ وہ بات کہ جسے سوچ کر ہم رنجیدہ ہو جائیں گے، ہنسیں گے نہیں لیکن اپنی ظاہری وضع قطع میں اپنے ظواہر میں وہ بات ہمیں مزاحیہ یا یوں کہہ لیجئے کہ مضحکہ خیز کی سی نظر آئے گی ایک ایسی تصویر، ایک ایسی صورت ہمارے سامنے آئے گی جو مضحکہ خیز ہو گی لیکن دراصل اس کے درپردہ ایک ایسی سنجیدہ بات ہو گی جو شاید ہمیں صرف رنجیدہ نہیں کرے گی۔ انسان کی صورتحال پہ اشک بہانے پر بھی ہمیں مجبور کر دے گی ہماری آنکھوں میں آنسو بھی آ جائیں گے۔ کوئی بھی بڑا مزاح نگار صرف کھوکھلا مزاح پیدا نہیں کرتا اس کا مقصد صرف یہ نہیں ہوتا کہ وہ لوگوں کو ہنسائے، یعنی ان کے قہقہے نکل آئیں، وہ ہنسنے پر مجبور ہو جائیں یا ان کی پسلیوں میں بل پڑ جائیں۔

بات یہ ہوتی ہے کہ اسی مزاح کے پیرائے میں بہت سے تلخ حقائق کو بھی سامنے لانا مقصود ہوتا ہے۔ وہ تلخ حقائق جب ہم کسی پر چوٹ کرتے ہیں توان کو ہم طنز کا نام دیتے ہیں جس پہ بعد میں بات ہو گی۔ لیکن وہ انداز جس میں عجیب و غریب سی abnormal سی ایک مضحکہ خیز سی تصویر ہمارے سامنے کھینچی جائے جو تصویری صورت میں مضحکہ خیز لگے لیکن بنیادی طور پر اس کے پیچھے ایک بہت گہری بات ہو، بہت سنجیدہ بات ہو اسے ہم مزاح کی بلیک ہیومر کہتے ہیں یعنی مزاح کی وہ قسم جس میں مزاح کے پیرائے میں سنجیدہ بات ہو۔

اپنی مثال میں آپ کو ہم جو مشتاق احمد یوسفی کے مختلف فن پاروں میں سے دینے جارہے ہیں یہ دراصل ان کی بلیک ہیومر کی ہی ایک مثال ہے کہ جس میں ایک عجیب و غریب سی یوں کہہ لیجئے کہ کسی حد تک ہمیں اس تصویر کو دیکھ کر، اسے تصویری طور پر سوچ کر ہمیں قدرے کراہت بھی ہوتی ہے لیکن اگر ذرا غور کریں تو بہت سنجیدہ بات ہے،، بہت افسوس ناک بات ہے مشرقی پاکستان کے لوگوں کی صورتحال کا ایک نقشہ انہوں نے کھینچا ہے جس سے ہمیں پتا چلتا ہے کہ وہ کس غربت و فلاس کے عالم میں اپنی زندگی گزار رہے تھے:۔

"۱۹۶۶ میں ہمیں کار اور فیری سے مشرقی پاکستان کا دورہ کرنے کا اتفاق ہوا۔ چھ سات
سو میل کے سفر میں کوئی فرلانگ ایسا نہ تھا جس میں اوسطاً پانچ، چھ آدمی سڑک پر پیدل چلتے
نظر نہ آئے ہوں۔ اوسطاً بیس میں سے ایک پیر میں چپل ہوں گے۔ نہ ہمیں کسی کے پورے
تن پر کپڑا نظر آیا؛ سوائے میت کے۔ راستے میں تین جنازے ایسے دیکھے جن کے کفن کی چادر
دو مختلف رنگوں کی لنگیاں جوڑ کر بنائی گئی تھی۔۔۔"

"بینک کے دفتر کے سامنے چار فٹ اونچے تھڑے پر ایک شخص مچھلی بیچ رہا تھا۔ اس کے بنیان
میں بے شمار آنکھیں بنی تھیں۔ اس کے ہاتھوں پر مچھلی کے خون اور آلائش کی تہہ چڑھی ہوئی تھی۔
ہاتھ بہت گندے ہو جاتے تو وہ انہیں لنگی پر رگڑ کر تازہ گندگی کو پرانی گندگی سے پونچھ لیتا تھا۔"
(آبِ گم: مشتاق احمد یوسفی)

آپ دیکھئے کہ بنیان میں آنکھوں کا بننا یا بنیان میں سوراخوں کا ہونا ظاہر ہے کہ اس کا بیانیہ شاید اسے کسی حد تک مزاح بنا سکتا ہے لیکن وہ حقیقت جو مشتاق احمد یوسفی اس پیراگراف میں یا اس ٹکڑے میں، اس اقتباس میں ہمارے سامنے لا رہے ہیں وہ واقعی انتہائی اندوہ ناک ہے۔ نصاب کے قلیل ہونے کے باعث یہ پیراگراف آپ کے سامنے پورا نہیں لایا گیا کیونکہ آگے چل کر اس سے بھی زیادہ تڑپا دینے والی صورت ہمارے سامنے آتی ہے لیکن اس میں بھی کہیں کہیں ہلکے سے انداز میں، ہلکے پھلکے سے انداز میں بین السطور مزاح کی چاشنی اپنی جگہ پر موجود ہے لیکن دراصل تکلیف، درد، رنج اور یوں کہہ لیجئے کہ مصائب و آلام و افلاس کی ایک ایسی بے درد نوعیت کی تصویر ہے کہ جس کے باعث ہماری توجہ مزاح سے زیادہ اس سنجیدہ بات کی طرف چلی جاتی ہے جس کی طرف دراصل مشتاق احمد یوسفی اشارہ کرنا چاہتے ہیں۔

اگر اسی تسلسل میں ہم بات کریں تو مزاح نگار کی ایک بہت بڑی خوبی سنجیدگی بھی ہوتی ہے۔ کیسی دلچسپ بات ہے کہ ہم بات کر رہے ہیں مزاح پر اور ہم یہ کہہ رہے ہیں کہ مزاح نگار کی ایک بہت بڑی خوبی سنجیدگی ہے۔ ہم نے اس سلسلہ کے ابتدائی لیکچر میں تذکرہ کیا تھا کہ صرف مزاح نگار کا کام یہ نہیں کہ وہ ہنسانا جانتا ہو کوئی بھی بانڈ یا مسخرہ یہ کام با آسانی کر سکتا ہے تو پھر سوال یہ ہوتا ہے کہ ایک اچھے، معیاری، مثالی نوعیت کے مزاح نگار میں اور ایک بانڈ یا مسخرے میں فرق کیا ہو گا؟ تو ظاہر ہے کہ وہ فرق یہی ہوتا ہے کہ اسے اپنے پڑھنے والوں کے نروپر مکمل قابو ہوتا ہے، وہ جانتا ہے کہ اسے انہیں کس وقت ہنسانا ہے اور کس وقت رُلانا ہے کیونکہ اگر کوئی شخص رونے کا فن نہیں جانتا تو اس کے لئے ہنسنا ممکن نہیں

ہے۔ بالکل اسی طرح کہ اگر ہمیں سیاہیوں کا ادراک نہ ہوتا تو شاید ہم سفیدی کی زوفشانی سے آشنا ہی نہ ہو پاتے، اگر ہم پر رات کی تاریکی کھل کر سامنے نہ آتی تو ہمیں دن کی روشنیوں کی عظمت کا احساس ہی نہ ہوتا اسی طرح ایک مزاح نگار کے لئے بھی ضروری ہے کہ رلانا بھی جانتا ہو جب وہ رُلائے گا تو اس کے بعد ہی مسرتوں کی کلیاں کھل پائیں گی۔

مشتاق احمد یوسفی کی یہ خصوصیت ہے کہ جو بلیک ہیومر کے تذکرے میں بھی آپ کے سامنے آئی ہو گی کہ وہ صرف ہنسانہ نہیں جانتے وہ سنجیدگی کا بیان بھی جانتے ہیں اور جب وہ سنجیدہ کرتے ہیں تو اس حد تک سنجیدہ کرتے ہیں کہ واقعی آنکھوں سے آنسو بہہ نکلتے ہیں اب مثال جو ہم آپ کے سامنے پیش کرنے جارہے ہیں وہ کہنے کو ایک جانور کی موت کی مثال ہے وہ جانور جو شاید ہمارے گرد اگر د روز مرتے رہتے ہیں لیکن ہم نے کبھی احساس ہی نہیں کیا اب دیکھئے کہ اس کی موت اس کی قطرہ قطرہ جاتی ہوئی زندگی کو وہ کس قدر مضبوط انداز میں بیان کرتے ہیں کہ وہ مضمون جسے شروع میں پڑھ کر ہمارے قہقہے پھوٹتے ہیں ہماری پسلیوں میں بل پڑتے ہیں وہی مضمون پڑھتے پڑھتے یک لخت ہمیں احساس ہوتا ہے کہ انہیں مسکراہٹوں میں سے کہیں انجانے سے انداز میں ہماری آنکھوں سے آنسو بھی بہہ پڑتے ہیں اور وہی آنسو ہماری مسکراتے ہوئے ہونٹوں کو سی دیتے ہیں کہ شاید اب وقت ہنسی کا نہیں رنجیدگی کا ہے۔ اب دیکھئے کہ وہ ایک جانور کی موت کو یا وقتِ نزاع کو کس طرح بیان کرتے ہیں؟ وہ کہتے ہیں کہ:-

"اس کی زندگی دل کی ہر ایک ڈھڑکن کے ساتھ رس رہی تھی۔ ضرب بہ ضرب قطرہ بہ قطرہ،
دم بہ دم۔ ہر ایک اسے چھو چھو کر انگلیوں کی پوروں سے دل کی ڈھڑکن سن رہا تھا۔۔۔۔
وہ ڈھڑکن جو دوسری ڈھڑکن تک ایک نیا جنم، ایک نئی جُون بخشتی ہے۔ کس کس سے کہوں
کہ اس کا آب و دانا اُٹھ چکا تھا اور وہ رخصت ہو رہا تھا۔ اس ہمت، اس حوصلے، اس سکون
کے ساتھ، جو صرف جانوروں کا مقدر ہے بغیر کراہے، بغیر تڑپے، بغیر ہراساں ہوئے"۔
(سیزر، ماتا ہری اور مرزا: مشتاق احمد یوسفی)

واضح طور پر آپ محسوس کر سکتے ہیں کہ اس تحریر کو پڑھنے والا یا الگ سے اس تحریر کو پڑھنے والا کبھی یہ گمان نہیں کر سکتا کہ یہ کسی مزاح نگار کی تحریر ہے لیکن یہ اس مزاح نگار کی تحریر ہے کہ جو اپنے ذات میں عہد ہے، یہ اس مزاح نگار کے الفاظ ہیں کہ جس کی مثال آج دورِ حاضر دینے سے قاصر ہے اور شاید مستقبل قریب میں بھی ہم اس کے جوڑ کا، ٹکڑ کا کوئی مزاح نگار دیکھ نہیں پائیں گے یہ اس مزاح نگار کی تحریر ہے جو ہمیں یک لخت رولا دیتا ہے اور یہی جیسا کہہ ہم نے پہلے کہا تھا کسی بھی مزاح نگار کی کامیابی ہوتی ہے کہ اسے آپ کے نروز پر، قارئین کے نروز پر قابو ہوتا ہے بہر حال یہ چند ایک خصوصیات ہیں جو ہم نے آپ کے سامنے پیش کیں ورنہ شاید اگر ہم لوگ مشتاق احمد یوسفی کی چاروں کتب کا مجموعی مطالعہ کریں تو ہم ہر کتاب کی الگ الگ بیسیوں خصوصیات نکال سکتے ہیں۔

وہ رعایت لفظی ہو، منظر نگاری ہو موازنہ ہو، کردار نگاری یا سراپہ نگاری یا ایسی بہت سی دوسری خصوصیات جن کا تذکرہ ہم کر سکتے ہیں لیکن مجموعی طور پر یہ وہ خصوصیات ہیں جنہوں نے یوسفی کو ایک مزاح نگار نہیں ایک عہد ساز مزاح نگار بنا دیا ہے اور یہی وہ خصوصیات ہیں جن کے باعث ان کی شخصیت اور ان کا اسلوب واقعی انفرادی ہے' ممیز ہے اور دوسرے تمام تر اسلوب نگاروں سے، دوسرے تمام تر مزاح نگاروں سے بالکل الگ کر دیتا ہے۔ عزیز طلبا ہم اپنے حصہ نثر کے اس سلسلے کے اختتام کو پہنچ جاتے ہیں۔

ہم نے آج سے تقریباً بیس پچیس لیکچرز قبل جب حصہ نثر کا آغاز کیا تھا تو تب بھی ہم نے کہا تھا، جب ہم نے حصہ شعر کا اختتام کیا تھا تو بھی ہم نے

کہا تھا کہ نصاب میں شامل چند ایک شخصیات کے ذریعے، چند ایک شعرا کے ذریعے یا مصنفین کے ذریعے ہم یہ دعویٰ نہیں کر سکتے کہ ہم کسی شاعری کی یا کسی زبان کی نثر کی مکمل روایت کا احاطہ کر چکے ہیں مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ آپ کو بتایا جا سکے کہ کسی ادب کے، کسی نظم و نثر کے دراصل رجحان ساز ادیب کون سے ہیں؟ آپ کو یہ احساس دلایا جا سکے، آپ پر یہ بات واضح کی جا سکے کہ دراصل وہ کون سے لوگ ہیں کہ جن کے باعث ادب میں وسعت پیدا ہوئی؟ اگر بات شاعری کی ہو تو ہم شعرا کو شامل کرتے ہیں جیسا کہ آپ کے نصاب میں شامل کئے گئے کم و بیش آٹھ نو شعرا، اسی طرح سے اگر بات نثر کی ہو تو آپ کے نصاب میں چند نثر نگار شامل کئے گئے۔ ان کا مقصد صرف یہی تھا کہ آپ جب کل کو خود معلمی کا پیشہ اپنائیں، جب آپ بذاتِ خود اسی کرسی پر بیٹھے ہوں اور طلبا آپ کے سامنے موجود ہوں تو آپ کم از کم انہیں ہمارے اردو کے، ہمارے ادب کے رجحان ساز لوگوں کے متعلق کم از کم تعارفی نوعیت کی معلومات ضرور فراہم کر سکیں۔ ادبی تدریس محض دو جمع دو چار کرنے کا نام نہیں بلکہ اس کا بنیادی مقصد وسعتِ فکر پیدا کرنا ہے، وسعتِ نظر پیدا کرنا ہے لہٰذا ہم آپ کے سامنے مختلف نوعیت کے ادبا لاتے ہیں یعنی جب ہم نے نثر کا سفر شروع کیا تھا تو سب سے پہلے میں نے غالب کے خطوط آپ کے سامنے پیش کئے۔ ہم نے دیکھا کہ غالب کے خطوط میں غالب کی نثر کیسی ہے ان کا سوچنے کا انداز کیا ہے؟ سر سید احمد خان پر بات ہوئی تو بالکل ان سے مختلف نکلی یعنی غالب کے ہاں جو ادبیت پائی جاتی تھی وہ سر سید کے ہاں نہیں تھی لیکن سر سید کی عظمت اپنی مقصدیت میں تھی۔ سو اسی طرح سے سلسلہ آگے بڑھتا چلا گیا کہیں شبلی کی سیرت پر بات کی، کہیں ہم نے ڈپٹی نذیر احمد کے ناول کی بات کی اور یوں افسانہ، ڈرامہ سفر نامہ پر بات کرتے کرتے ہم لوگ آج مزاح تک پہنچ گئے۔ ظاہر ہے کہ مضمون نگاری میں سر سید احمد خان کے علاوہ بھی بہت سے لوگ موجود تھے اگر سیرت نگاری کی بات کی جائے تو سیرت نگاروں میں شبلی کے علاوہ بہت سے لوگ موجود ہیں ناول میں ڈپٹی نذیر احمد تو ابتدائی ناول نگار تھے ان کے بعد ناول نے بہت سے مختلف مدارج طے کئے جن کا تذکرہ ہم نے دراصل ناول کی ضمن میں ناول کے آغاز و ارتقاء کے حوالے سے بھی کیا تھا۔ اسی طرح سے افسانے، ڈرامے، سفر نامہ اور مزاح میں بھی یہی معاملہ ہے لیکن بات کیا ہوئی کہ آپ نے کم از کم اتنا جان لیا کہ آپ کی اردو زبان و ادب میں کون سے لوگ اپنی اپنی مختلف اصناف کے حوالے سے ممیز ہیں، ممتاز ہیں اور امید کی جاتی ہے کہ جب کل کو آپ اس پیشۂ پیغمبری میں آئیں گے، جب آپ تدریس کو اپنائیں گے تو آپ اپنے طلبا سے ان حوالہ جات سے ان کے متعلق صحیح طور پر گفتگو کر پائیں گے اور اس گفتگو کا مقصد صرف یہ نہیں کہ بس یہاں پر بات ختم ہو گئی۔ وہ شخص جو تدریس کے شعبے سے وابستہ ہوتا ہے اس کے علم کا اس کی ترسیلِ علم کا سلسلہ کبھی بھی ختم نہیں ہوتا اور نہ ہی ایسا ہونا چاہئے۔

ہم توقع کرتے ہیں جو اقتباسات آپ کے لئے ہم نے اس نصاب میں مثالوں کے طور پر شامل کئے، جو اشعار ہم نے آپ کو مثالوں کے طور پر دیئے ان کی بدولت ان کے ذریعے آپ ان متون کو مکمل طور پر پڑھنے کی کوشش کریں گے کہ علم جداگانہ طور پر کچھ نہیں ہوتا علم ٹکڑوں میں کچھ نہیں ہوتا آپ چیزوں کو ان کی مکمل صورت میں دیکھنے کی کوشش کیجئے۔ قلتِ وقت کے باعث ہم صرف نظائر پیش کر سکتے ہیں باقی تکمیل کی توقع آپ سے کی جاتی ہے اب ہمارا یہ سلسلہ کم و بیش اپنے اختتام کے قریب ہے آئندہ لیکچرز میں ہم کچھ ادبی اصلاحات کے بارے میں گفتگو کریں گے، گفتگو رہے گی کچھ گرائمر کے موضوعات کے حوالے سے اور پھر یہ سلسلہ اپنی تکمیل کو پہنچ جائے گا لیکن میں امید کرتا ہوں کہ ان لیکچرز سے اردو ادب کا ذوق و شوق جو آپ میں پیدا ہوا ہو گا جو تفہیم کا طریقہ آپ جان پائیں گے اس طرح سے اردو کے حوالے سے دلچسپی آپ میں پیدا ہوئی ہو گی وہ شوق وہ ذوق اور وہ لگن آپ میں جاری و ساری رہے گی اور وہ نام جو ہم نے صرف ناموں کی حد تک محدود کر دیئے آپ ان کی تخلیقات پڑھیں گیاور اپنی فکر کو وسیع کریں گے ہمارے لیکچرز کا یہ سلسلہ جاری رہے گا اور ہم ادبی اصطلاحات پر آئندہ لیکچرز میں گفتگو کریں گے۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

لیکچر نمبر ۴۲

ہم اس کورس کے آخری مرحلے میں داخل ہو چکے ہیں شروع میں ہم نے اردو زبان کے آغاز اور ارتقاء پر بات کی۔ پھر اردو کی کچھ تاریخی اصناف کا تعارف پیش کیا گیا۔ اور اس کے بعد حصہ شاعری اور حصہ نثر کا مطالعہ ہوا۔ اور اب بقایا تین لیکچرز میں سے پہلے لیکچر میں ہم بات کریں گے ادبی اصطلاحات کے حوالے سے پھر اس کے بعد ایک لیکچر میں ہم رموز او قاف اور جملے کی ساخت کیحوالے سے بات کریں گے اور پھر ہو گا اختتامی لیکچر۔

اس لیکچر میں ہم کچھ ادبی اصطلاحات پر بات کریں گے اور یہ سلسلہ اگلے لیکچر میں بھی جاری رہے گا دراصل یہ وہ ادبی اصطلاحات ہیں جن کا جاننا کسی بھی طالبِ علم کے لیے اس لیے ضروری ہے کہ جب ہم اردو ادب کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں مختلف نوعیت کی اصطلاحات سے واسطہ ہوتا ہے جیسے مثال کے طور پر مقطع، مطلع، ردیف، قافیہ، تشبیہ، استعارہ، تلمیح یا ایسی دوسری اصطلاحات جن کا تذکرہ ان دو لیکچرز میں رہے گا تو آپ کے لیے یہ ضروری ہے کہ آپ ان کے حوالے سے ابتدائی نوعیت کی تفہیم ضروری کریں کیونکہ ان کے بغیر آپ دراصل ادب کو صحیح معنوں میں سمجھ نہیں پائیں گے اگرچہ یہ اصطلاحات مختلف شاخوں سے لی گئیں ہیں جیسے مثال کے طور پر اگر ہم لوگ مقطع، مطلع، ردیف، قافیہ کی بات کریں تو ان کا تعلق علم العروض سے ہے اگر ہم تشبیہ، استعارہ، تلمیح کی بات کریں تو ان کا تعلق علم البیان سے ہے اور اسی طرح سے فصاحت ،بلاغت عینیت، آفاقیت یا علامتیت وغیرہ کا تعلق شاعری اور نثر سے ہے۔(دراصل ہم کریں گے یوں کہ ہم انہیں مختلف علوم کی بجائے آپ کے لیے منتخب اصطلاحات چونکہ نصاب میں شامل کی گئی ہیں) انہیں بطور ادبی اصطلاحات پڑھنے کی کوشش کریں گے اور ہم آپ کو بتائیں گے کہ ان اصطلاحات کا تعلق بنیادی طور پر شاعری یا نثر کے حوالے سے علم کی کن شاخوں سے ہے ؟ لیکن بنیادی طور پر آپ کے نصاب میں انہیں مختلف علوم میں تقسیم کر کے نہیں بلکہ منتخب ادبی اصطلاحات کے طور پہ دیکھا گیا ہے اور آپ سے توقع یہی کی جاتی ہے کہ آپ انہیں ادبی اصطلاحات کے طور پر ہی لیں آج کے لیکچر میں میں ردیف، قافیہ، مطلع، مقطع، تشبیہ، استعارہ اور تلمیح پر بات ہو گی۔

اور اگلے لیکچر میں بھی ایسی ہی چند اور مختلف ادبی اصطلاحات پر گفتگو رہے گی تو آیئے سب سے پہلے بات کرتے ہیں ردیف پر:

ردیف دراصل علم العروض سے ہے علم العروض وہ علم ہے جس میں شاعری کے اوزان اور بحور کے حوالے سے بات ہوتی ہے اوزان جمع ہے وزن کی اور بحور جمع ہے بحر کی۔ وزن کا لفظی مطلب " تولنا" ہوتا ہے لیکن جب ہم ادبی اصطلاح کے حوالے سے بات کرتے ہیں تو وزن سے مراد دراصل الفاظ میں شامل حروف کا تحرک اور ان کی تعداد ہے جیسے مثال کے طور پر ہم اگر سمجھانے کے لیے بات کریں تو باہر (ب، الف، ہ، ر) یا اندر (الف، ن، د، ر) ابتر (الف 'ب 'ت ' ر) یہ سارے کے سارے لفظ، تینوں لفظ ایک وزن پر اترتے ہیں یعنی ان میں ہم حروف کا تعین کرتے ہیں حروف کی تعداد کتنی ہے حروف کا تحرک کیا ہے یعنی کس حرف پر زبر، زیر، پیش آرہا ہے کس حرف پر نہیں آرہا یہ آپ کی سطح پر اتنا جاننا ضروری نہیں آپ کے لیے اتنا جاننا بہر حال ضروری ہے کہ وزن سے مراد لفظ میں شامل حروف کی تعداد اور ان پر آنے والی حرکات و سکنات ہوتیں ہیں یعنی ان پر آنے والی حرکات ہوتیں ہیں زبر، زیر، پیش یا جزم جن کو ہم حرکات کہتے ہیں جبکہ بحر دراصل اصطلاح میں مصرے کی لمبائی ناپنے کا ایک علم، ایک طریقہ کار ہے یعنی ہم لوگ عموماً جب بچے یا بچپنے میں جب لوگ شاعری کرتے ہیں تو عموماً یہ ہوتا ہے کہ وہ الفاظ کی تعداد گنتے ہیں حالانکہ دراصل کسی شعر کے وزن میں ہونے کی بنیادی شرط یہ نہیں کہ اس میں شامل الفاظ کی تعداد، دونوں مصروں کے الفاظ کی تعداد ایک جیسی ہو دراصل اس کے لیے ضروری یہ ہوتا ہے کہ مصرے کی لمبائی، الفاظ اور حرورف کے حوالے سے same ہو یعنی

۱) وزن میں ہو

(2 same حروف کی تعداد ہو، حرف کی تعداد میں فرق قابلِ قبول وزن میں بحر ہو نہیں سکتا

بہر حال ہم نے جیسا کہ آپ سے کہا تھا کہ آپ کے نصاب میں علم العروض کے وزن اور بحور شامل نہیں آپ کے نصاب کا حصہ ردیف ہے تو میں اپنی گفتگو کو آگے بڑھاتے ہوئے ردیف کی طرف آئے گے کہ علم العروض کا ایک حصہ ہے ردیف۔ اب ردیف کے معنی کیا ہیں آیئے دیکھتے ہیں۔

ردیف

''ردیف عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لفظی معنی ''گھوڑے پر کسی کے پیچھے سوار ہونے والے کے ہیں'' ۔اسی طرح یہ لفظ ''ساتھی، رفیق، ہم نوا'' کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے۔

''شعری اصطلاح میں وہ الفاظ جو غزل یا قصیدے کے پہلے دونوں مصرعوں کے آخر میں

اور پھر ہر دوسرے مصرے کے آخر میں دہرائے جاتے ہیں، ردیف کہلاتے ہیں۔''

مثال کے طور پر یہ شعر دیکھئے

تھا مستعار حسن سے اس کے جو نور تھا

خورشید میں بھی اس ہی کا ذرہ ظہور تھا

(میر)

یا

رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل

جو آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے

چپک رہا ہے بدن پر لہو سے پیراہن

ہماری جیب کو اب حاجتِ رفو کیا ہے

(غالب)

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد

مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد

(اقبال)

پہلے شعر میں لفظ ''تھا'' دونوں مصرعوں میں دہرایا گیا ہم نے پھر ہم نے دو غالب کے شعروں کی مثال دی جن میں آپ نے دیکھا کہ ہر دوسرے مصرے میں ''کیا ہے'' دہرایا گیا تو یہ الفاظ جو کہ repeat ہو رہے ہیں، دہرائے جا رہے ہیں یہ ردیف ہیں کیونکہ ہم نے کہا تھا کہ غزل یا قصیدے کے پہلے شعر کے دونوں مصروں میں اور اس کے بعد ہر دوسرے مصرے میں ایک جیسے الفاظ ردیف کہلاتے ہیں۔ آپ نے پہلی مثال دیکھی جس میں ''تھا'' پہلے دونوں مصرعوں میں دہرایا گیا لہٰذا '' تھا'' ردیف ہے۔ اسی طرح سے اگلے دو اشعار میں جو غزل کے درمیان سے لیے گئے ہیں ان میں ہر دوسرے شعر میں ''کیا ہے'' کی repeatition ہے جو کہ ردیف ہے۔ جبکہ اس کے بعد ہم نے ایک تیسرے شعر کا حوالہ دیا

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد

مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد

اب اس میں آپ دیکھئے کہ اس میں کوئی ایک لفظrepeat نہیں ہو رہا۔ اس کو مثال میں شامل کرنے کا مقصد تھا کہ ہم بتا سکیں کہ بسا اوقات غزل یا قصیدہ ردیف کے بغیر بھی ہو سکتا ہے ایسی صورت میں صرف ایک حرف ردیف کا کام دیتا ہے یعنی یہاں پر "دال" ردیف ہے لیکن بات اگر موٹی موٹی بات کی جائے یا آپ کی سطح پر صرف سمجھانے کے لیے بات کی جائے تو ہم یہ کہتے ہیں کہ اقبال کی اس غزل میں ردیف کے طور پر کوئی لفظ نہیں آیا سو ردیف کیا ہوا؟ وہ لفظ جو کہ ہر دوسرے مصرعے میں یا پہلے شعر کے دونوں مصرعوں میں اور بعد ازاں ہر دوسرے مصرعے میں repeatہوتا ہے ردیف کہلاتا ہے۔ پہلی دو مثالوں میں "تھا" ، "کیا ہے "ردیف ہیں جبکہ آخری مثال میں ردیف نہیں لہٰذا "د" حرفِ ردیف ہے۔

قافیہ

"قافیہ کے لفظی معنی پیچھے آنے والے یا پے در پے آنے والے کے ہیں۔"

"شعری اصطلاح میں وہ ہم وزن اور ہم آواز الفاظ جو غزل اور قصیدے کے پہلے
مصرعوں میں اور بعد ازاں ہر شعر کے دوسرے مصرعے میں ردیف سے پہلے آتے
ہیں؛ قافیہ کہلاتے ہیں۔"

ہم نے کہا کہ غزل یا قصیدے کے پہلے دونوں مصرعوں میں اور بعد ازاں ہر دوسرے مصرعے میں آنے والے وہ الفاظ جو ردیف سے پہلے آتے ہیں اور ہم وزن اور ہم آواز ہوتے ہیں۔ اب ردیف تو وہ لفظ یا وہ الفاظ ہیں جو من و عن دہرائے جاتے ہیں جیسا کہ ہم نے پچھلی مثال میں دیکھا "تھا" یا "کیا ہے" وغیرہ۔ لیکن قافیہ وہ الفاظ ہیں جو بدلتے رہتے ہیں لیکن ان کا ہم وزن اور ہم آواز ہونا ضروری ہے ہم وزن سے مراد یہ جیسا کہ ہم نے آپ سے وزن کی مثال کی وضاحت کرتے ہوئے کہا تھا کہ الفاظ میں حروف کی تعدادsameہو اور ان کی حرکات ایک جیسی ہوں زبر، زیر، پیش کا تعلق جو ہے وہ ایک جیسا ہو ایک جیسی تعداد میں ہو زبر، زیر، پیش مختلف ہو سکتیں ہیں لیکن ان کا تعداد میں ایک ہونا ضروری ہے جیسے مثال کے طور پہ لفظ ہے وفا، جفا، برا، حیا، دیا وغیرہ۔ اب اس میں آپ دیکھئے کہ وفا، جفا اس میں تو (واؤ، ف، الف) تین حروف ہیں اور اسی طرح سے (واؤ پر زبر' ف پر زبر' یاج پر زبر اور ف پر زبر) دونوں میںsame حرکات ہیں لیکن بُرا (ب پر پیش، ر پر زبر' الف پر زبر) لیکن اس کے باوجود یہ ہم وزن اور ہم آواز ہیں کیونکہ آخری حرف دونوں میں یا تینوں میں " الف "کا آرہا ہے اور تینوں الفاظ میں حروف کی تعدادsame ہے یعنی کہ تین تین حروف ہیں اور حرکات تینوں الفاظ میں دو دو آرہی ہیں اب اس کے برعکس اگر ہم مثال کے طور پر ایسا یعنی" وفا "کے ساتھ ہم "ایسا" ملانے کی کوشش کریں تو یہ اس وجہ سے قافیہ نہیں ہو گا کیونکہ وفا میں تین حروف ہیں جبکہ ایسا میں چار حروف ہو جاتے ہیں لہٰذا یہ ہم وزن نہیں رہتا سو قافیہ وہ الفاظ ہیں جو ہم وزن اور ہم آواز ہوتے ہیں جیسے ہم نے ابھی کہا تھا یا مزید مثال دی جا سکتی ہے بشر، اِدھر، اُدھر، ہنر وغیرہ۔ اب ان قافیوں کی اگر ہم لوگ مثال دیکھنا چاہیں تو ہم یہ شعر دیکھ سکتے ہیں

تابہ مقدور انتظار کیا

دل نے اب زور بے قرار کیا

(میر)

یا یہ مثال

وہ اپنی خُو نہ چھوڑیں گے، ہم اپنی وضع کیوں چھوڑیں

سبک سر بن کہ کیا پوچھیں کہ ہم سے سر گراں کیوں ہو؟

وفا کیسی، کہاں کا عشق، جب سر پھوڑنا ٹھہرا

تو پھر اے سنگ دل! ترا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو؟

(غالب)

یا

ستم کے رسمیں بہت تھیں لیکن، نہ تھیں تری انجمن سے پہلے

سزا، خطائے نظر سے پہلے؛ عتاب، جرم سخن سے پہلے

غرور سرو سمن سے کہہ دو پھر وہی تاجدار ہوں گے

جو خارو خس والئی چمن تھے، عروج سرو سمن سے پہلے

اب پہلی مثال میں جس میں ہم نے میر کی مثال دی کہ

تا بہ مقدور انتظار کیا

دل نے اب زور بے قرار کیا (میر)

اب اس میں "انتظار اور بے قرار" یہ قوافی ہیں' ہم آواز بھی ہیں اور ہم وزن بھی ہیں اور دونوں "کیا" سے پہلے آرہے ہیں یعنی ردیف سے پہلے آرہے ہیں پھر غالب کے جن دو اشعار کا ہم نے حوالہ دیا

وہ اپنی خُو نہ چھوڑیں گے، ہم اپنے وضع کیوں چھوڑیں

سبک سر بن کہ کیا پوچھیں کہ ہم سے سر گراں کیوں ہو؟

وفا کیسی، کہاں کا عشق، جب سر پھوڑنا ٹھہرا

تو پھر اے سنگ دل! ترا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو؟

(غالب)

ان دونوں اشعار میں "سر گراں اور آستاں" یہ دراصل قوافی ہیں جو ردیف سے یعنی کہ "کیوں ہو" سے پہلے آرہے ہیں اسی طرح سے یہ جو فیض کی میں نے مثال دی کہ

ستم کے رسمیں بہت تھیں لیکن، نہ تھیں تری انجمن سے پہلے

سزا، خطائے نظر سے پہلے؛ عتاب، جرم سخن سے پہلے

اب اس شعر میں انجمن اور سخن اور پھر اگلے شعر میں سمن

غرور سرو سمن سے کہہ دو پھر وہی تاجدار ہوں گے

جو خارو خس والئی چمن تھے، عروج سرو سمن سے پہلے

اب یہ مثال ہم نے اس وجہ سے دی کہ آپ دیکھئے کہ انجمن، سخن، اور سمن ظاہری طور پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ 'انجمن' میں پانچ حروف ہیں

جبکہ "سخن' میں تین حروف ہیں، "سمن" میں تین حروف ہیں لیکن ہم نے دیکھنا یہ ہے کہ اگر ہم 'انجمن' کے آخری تین حروف دیکھیں یعنی (جیم، میم، نون) تو ہمیں پتا یہ چلتا ہے کہ (ج،م،ن) تین ہوئے، (س،خ،ن) تین ہوئے، (چ،م،ن) بھی تین ہوئے سو یہ تینوں same ہو گئے ایک برابر کے ہو گئے اور اگر حرکات کی بات کی جائے تو تینوں میں دو دو حرکات ہیں پہلی صورت میں (ج پیش، م زبر) یعنی دو حرکات ہوئیں سخن میں (س پیش، خ زبر) اور تیسرے میں (چ زبر، م زبر) یعنی ہمیں دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ لفظ کی حرکات same ہوں اور لفظ میں شامل حروف جو ہیں وہ same ہوں گے تو وہ ہم وزن ہو جائے گا اور جب تینوں کے آخر میں ہم نے دیکھا کہ 'ن' آ رہا ہے تو ہمیں پتا چلا کہ تینوں کی آخری آواز بھی same ہے تو یہ ہم آواز بھی ہو گئے سو دہرائی کے لیے ہم نے کہا کہ وہ الفاظ جو ہم وزن ہوں اور ہم آواز ہوں ردیف سے پہلے آئیں وہ قوافی کہلاتے ہیں۔

مطلع:

"مطلع عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی طلوع ہونے کی جگہ" کے ہیں۔

"غزل اور قصیدے کا پہلا شعر مطلع کہلاتا ہے اس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ اور
ہم ردیف ہوتے ہیں۔ اگر اگلا شعر بھی اسی مناسبت سے ہو تو اسے مطلع ثانی کہتے ہیں۔"

آپ یہ دیکھ چکے ہیں کہ ردیف کیا ہے؟ اور قافیہ کیا ہے؟ ردیف وہ لفظ یا الفاظ جو پہلے دونوں مصرعوں میں اور بعد میں دونوں مصرعوں میں من و عن دہرائے جا رہے ہیں قافیہ وہ جو پہلے دونوں مصرعوں میں اور بعد ازاں ہر دوسرے مصرے میں ردیف سے پہلے ہم وزن اور ہم آواز الفاظ کی صورت میں آ رہا ہے اب مطلع کیا ہو گا؟

(1 پہلا شعر قصیدہ یا غزل کا

(2 ردیف اور قافیہ اس میں موجود ہوں مثال کے طور پر

وہ ساحلوں پہ گانے والے کیا ہوئے
وہ کشتیاں جلانے والے کیا ہوئے
(ناصر کاظمی)

یا

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے
تمھی کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے
(غالب)

اب ان دونوں شعروں میں آپ دیکھئے کہ ناصر کی مثال میں " گانے اور جلانے" اب جلانے اور گانے قافیہ ہو گیا اور " والے کیا ہوئے" ردیف ہو گیا اسی طرح سے غالب کی مثال میں " تو اور گفتگو" قافیہ ہو گیا "کیا ہے" ردیف ہو گیا دونوں مصرعوں میں قافیہ بھی موجود ہے ردیف بھی موجود ہے لہٰذا یہ غزل کا مطلع ہے

اسی طرح سے میر کی یہ مثال دیکھئے تا کہ آپ کو جیسا کہ ہم نے مطلع کی تعریف میں کہا تھا کہ اگر اگلا شعر بھی ردیف اور قافیہ کی پابندی سے ہو تو اسے ہم "مطلع ثانی" کہتے ہیں

تھامستعار حسن سے اس کے جو نور تھا

خورشید میں بھی اُس ہی کا ذرہ ظہور تھا

ہنگامہ گرم کُن جو دلِ ناصبور تھا

پیدا ہر ایک نالے سے شورِ نشور تھا

(میر)

ان چاروں مصرعوں میں آپ دیکھئے کہ ردیف اور قافیے کی پابندی پائی گئی ہے یعنی پہلے مصرعے کے آخر میں آپ دیکھئے" نور تھا" دوسرے مصرعے کے آخر میں" ظہور تھا"تیسرا مصرع" ناصبور تھا"اور چوتھا" نشور تھا"یعنی کیا ہوا کہ نور، ظہور، ناصبور اور نشور قافیے ہو گئے اور" تھا "اس کا ردیف ہو گیا تو یہ مطلع ثانی یعنی کہ دوسرا شعر جو اس میں آیا یہ مطلع ثانی کہلائے گا

مقطع:

مقطع عربی زبان کے لفظ" قطع" سے ماخوذ ہے جس کے معنی" کاٹنے" کے ہیں۔

"شعری اصطلاح میں غزل کا قصیدے کا وہ آخری شعر جس میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرے، مقطع کہلاتا ہے۔"

اب یہ بات واضح رہے کہ غزل یا قصیدے کا وہ آخری شعر جس میں شاعر تخلص استعمال کرتا ہے وہ مقطع ہوتا ہے یعنی بہت سی ایسی غزلیات بھی ہمیں ملیں گی جس میں شاعر آخری شعر میں اپنا تخلص استعمال نہیں کرتے تو اسے ہم مقطع نہیں کہتے مثال کے طور پہ

سخت کافر تھا جس نے پہلے میر

مذہب عشق اختیار کیا

(میر)

یہ غزل کا آخری شعر ہے اور اس میں میر نے اپنا تخلص استعمال کیا ہے لہٰذا یہ مقطع ہے

اسی طرح سے

ہوا ہے شہہ کا مصاحب، پھرے ہے اتراتا

وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

(غالب)

اس میں غالب نے اپنا تخلص استعمال کیا لہٰذا یہ مقطع ہے

جبکہ اس کے برعکس یہ شعر دیکھئے غزل کا آخری شعر ہے آپ کے نصاب میں شامل ہے

یہ آپ ہم تو بوجھ ہیں زمین کا

زمیں کا بوجھ اُٹھانے والے کیا ہوئے

(ناصر)

اب یہ غزل کا آخری شعر تو ہے لیکن ناصر نے اس میں اپنا تخلص استعمال نہیں کیا لہٰذا ہم اسے مقطع نہیں کہیں گے۔ سو ہم نے اب تک کی گفتگو

میں چار اصطلاحات دیکھیں جن کا تعلق علم العروض سے تھا جو ہم نے آپ کو شروع میں بتایا تھا ردیف غزل یا قصیدے میں پہلے شعر کے دونوں مصرعوں میں اور بعد میں ہر دوسرے مصرعے میں آنے والے وہ الفاظ جو same دہرائے جائیں۔ قافیہ ہم آواز اور ہم وزن الفاظ جو پہلے دونوں مصرعوں میں اور بعد میں ہر دوسرے مصرعے میں ردیف سے پہلے آئے پھر مطلع غزل یا قصیدے کا وہ پہلا شعر جس میں ہم قافیہ اور ردیف ہو اور پھر مقطع غزل یا قصیدے کا وہ آخری شعر جس میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرے تو یہ چار اصطلاحات تو تھیں علم العروض کے حوالے سے اب ہم جن تین اصلاحات کا تذکرہ کریں گے یعنی تشبیہ استعارہ اور تلمیح کا ان کا تعلق علم البیان و بدیع سے ہے لیکن قبل اس کے کہ ہم یہ دیکھیں کہ تشبیہ، استعارہ اور تلمیح کیا ہے؟ ہم پہلے جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ علم البیان و بدیع ہے کیا؟

علم بیان

''علم بیان اپنی بات کو مؤثر انداز میں بیان کرنے کا علم ہے۔ یعنی مؤثر انداز میں بات کرنے کے اصول و ضوابط پر روشنی ڈالنے والا علم، علم بیان ہے۔''

علم بیان و بدیع دونوں کا تعلق دراصل الفاظ اور معنی سے ہے یعنی الفاظ کا چناؤ اور ان سے معنویت کا draw کرنا، ان سے معنویت نکالنا۔ دراصل بات یہ ہے کہ کہ اگر ہم نثر میں بات کریں تو یا شاعری میں بات کریں دونوں صورتوں میں ضروری یہ ہوتا ہے ایک اچھے فن پارے کے لیے کہ ان میں الفاظ زاید نہ ہوں ہم اپنی گفتگو میں بہت سے وضاحتی لفظ بولتے ہیں جیسا کہ، یعنی، مثلاً، دراصل، درحقیقت یہ وہ تمام کے تمام تر الفاظ ہیں جنہیں ہم تحریری صورت میں اپنے ادب پاروں کا بہت زیادہ نہیں بناسکتے کیونکہ اگر ہم انہیں بنادیں تو پھر نثر یا شاعری توضیحی نوعیت یا تشریحی نوعیت کی ہوجاتی ہے اس میں روانی، سبک رفتاری نہیں رہتی اگر روانی متاثر ہوجائے تو ظاہر ہے کہ نثر پارہ ہو یا کوئی شاعری کا ٹکڑا ہو تو وہ فصیح و بلیغ نہیں رہتا۔ فصیح و بلیغ سے کیا مراد ہے یعنی کہ بہت زیادہ مؤثر معنویت اس میں نہیں رہتی فوری طور پہ جو کچھ آپ کہنا چاہتے ہیں یا فرض کیجئے کہ جو ہم کہنا چاہتے ہیں وہ آپ تک فوری طور پہ اس طرح نہیں پہنچ پائے گا۔

سو یہ گفتگو میں تو تشریحی نوعیت کے توضیحی نوعیت کے الفاظ قابلِ قبول ہوسکتے ہیں لیکن جب ہم تحریری صورت میں ادب پارے کی بات کرتے ہیں خواہ وہ نثر سے ہو یا نظم سے دونوں صورتوں میں ہم اس قسم کے الفاظ کو زیادہ برداشت نہیں کرپاتے اور اس حوالے سے جو علم ہماری رہنمائی کرتا ہے وہ علمِ بیان و بدیع ہے کہ ہم الفاظ کا بہترین چناؤ کریں ہم ان الفاظ کا چناؤ کریں جن سے بہترین اور مؤثر انداز میں معنی کشید کیے جاسکیں تا کہ ہماری بات بعین ہی ویسے ہی دوسروں تک سامعین تک یا قارئین تک پہنچے جیسا کہ ہم کرنا چاہتے ہیں اب اس میں مختلف قسم کی چیزیں شامل ہیں جیسے تشبیہ، استعارہ، مجازِ مرسل، کنایہ، یا پھر بدیع کی اگر ہم لوگ بات کریں تو صنائع بدائع لیکن آپ کے نصاب میں صرف تین اصطلاحات شامل کی گئی ہیں سب سے پہلے تشبیہ پھر استعارہ اور پھر تلمیح۔

تشبیہ:

تشبیہ کا مطلب ہے کسی شے کو کسی دوسری شے کے مانند قرار دینا۔

''علم بیان کی روح سے مشترک خصوصیات یا صفات کی بنا پر ایک شے کو دوسری شے جیسا قرار دینا، تشبیہ کہلاتا ہے۔''

بات یہ ہے کہ تشبیہ کا لفظی معنی'' مانند قرار دینا'' ہے یعنی مانند ہونا، ایک جیسا ہونا، ملتا جُلتا ہونا۔ اب علم بیان کی رو سے ہم نے کہا کہ دو چیزوں کی خصوصیات مشترک ہوں تو ان میں کسی ایک کو دوسرے جیسا قرار دینا ظاہر ہے۔ آپ جانتے ہیں کہ ادب میں ہم عموماً چیزوں کو ان کی بہترین

صورت میں یا مؤثر ترین صورت میں پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں ہم کبھی کسی کے حسن و جمال کی تعریف و توضیح کرنے کی کوشش کرتے ہیں کبھی کسی کی صفات کو بیان کرنا چاہتے ہیں کبھی کسی کی اخلاقیات یا اقدار کا بیان چاہتے ہیں تو اس کے لیے ہم اپنے بیان کو مؤثر کرنے کے لیے ہم مختلف اشیا کا، مختلف شخصیات کا سہارہ لیتے ہیں جس کے ذریعے ہمارا بیان مضبوط ہوتا ہے جیسے مثال کے طور پر

عمر، شیر کی طرح بہادر ہے

شاہین، چاند کی طرح خوبصورت ہے

شبنم کے قطرے موتیوں جیسے معلوم ہوتے ہیں

یا اگر ہم لوگ شعر کی کوئی مثال دینا چاہیں تو اقبال کا وہ شعر جو آپ کے نصاب میں بھی شامل تھا

پانی کو چھو رہی ہو جھک جھک کے گل کی ٹہنی

جیسے حسین کوئی، آئینہ دیکھتا ہو

اب ان مثالوں میں دیکھئے کہ ہم نے عمر کو شیر کی طرح بہادر قرار دیا۔ ہم نے شاہین کو چاند کی طرح خوبصورت قرار دیا۔ شبنم کے قطروں کو موتیوں جیسا قرار دیا یا گُل کی ٹہنی کو ایک حسین و جمیل چہرے سے تشبیہ دے دی۔ اب ان تینوں صورتوں میں مقصد کیا تھا کہ عمر کی بہادری کو صحیح طور پہ پیش کیا جا سکے۔ شاہین کی خوبصورتی کو صحیح طریقے سے پیش کیا جاسکے۔ شبنم کے قطروں کی چمک کو مؤثر انداز میں پیش کیا جا سکے یا پھول کی ٹہنی کو ایک حسین و جمیل شخصیت کے روپ میں پیش کیا جا سکے سو ان تینوں صورتوں میں ہم نے اپنے بیان کو مؤثر کرنے کے لیے اپنے بیان کو مؤثر بنانے کے لیے ہم نے اشیا تلاش کیں وہ اشیا جو کہ ہمارے لیے بہادری، خوبصورتی، چمک اور حسن کی مثال بن سکیں یعنی اس کے لیے ہمیں عمر کے مقابلے میں شیر زیادہ بہادر لگا لہٰذا ہم نے شیر کو عمر سے تشبیہ دے دی پھر حسن کی مثال تھی خوبصورتی کو دکھانا مقصود تھا تو ہم نے چاند کو استعمال کیا شاہین کی خوبصورتی کے لیے اسی طرح سے موتیوں کو شبنم کے لیے اور پھر حسین و جمیل چہرے کو گل کی ٹہنی کے لیے۔

سو جب کبھی بھی ہم ایک شے کو دوسری شے کے مانند قرار دیتے ہیں تو اس میں بنیاد کیا ہوتی ہے کہ دونوں میں کچھ مشترک خصوصیت پائی جائے یعنی ہم یہ ہیں کہہ سکتے کہ مثال کے طور پہ عمر بکری کی طرح بہادر ہے یقینی طور پہ بکری بہادر نہیں ہوتی لہٰذا اگر ہم دو مماثلتیں تلاش کریں گے تو ہمیں اس کے لیے یہ دیکھنا ہو گا کہ خصوصیات واقعی مماثل ہوں مشترک ہوں جو ہم بیان کرنا چاہ رہے ہیں وہ ایک جیسی ضرور ہوں لہٰذا مشترک ہونے کی صورت میں ہم نے ایک شے کو دوسری شے سے تشبیہ دے دی اب ہم بات کریں گے ارکانِ تشبیہ کے حوالے سے یعنی تشبیہ کے ارکان کیا کیا ہوتے ہیں تو اس سلسلہ میں سب سے پہلے ہے مشبہ

مشبہ

''جس شے کو کسی دوسری شے کے مانند قرار دیا گیا ہو، مشبہ کہلاتی ہے''

یعنی جو مثالیں ہم نے ابھی آپ کو دیں ان میں عمر کو شیر کے مانند قرار دیا گیا تو اس میں عمر مشبہ کہلائے گا اسی طرح شاہین کو چاند کی طرح خوبصورت قرار دیا گیا تو اس میں شاہین مشبہ یا شبنم کے قطروں پر موتیوں کو گمان کیا گیا تو شبنم کے قطرے مشبہ ہو گئے

اسی طرح سے ''مشبہ بہ'' تشبیہ کا دوسرا رکن ہے

مشبہ بہ

''جس کی مانند پہلی شے کو قرار دیا جائے، مشبہ بہ کہلاتی ہے''

یعنی عمر کو ہم نے شیر کی مانند قرار دیا تھا تو شیر یہاں پہ مشبہ بہ ہو گیا یا شاہین کو چاند کی مانند تو شاہین مشبہ ہو گیا اور چاند مشبہ بہ ہو گیا سو جس شے کے لیے ہم basically کوئی تشبیہ تراشتے ہیں وہ مشبہ ہوتی ہے اور جس شے سے تشبیہ دی جاتی ہے جیسا یا مانند قرار دیا جاتا ہے وہ شے مشبہ بہ ہوتی ہے

پھر اس کے بعد ہے مشترک خصوصیت یعنی وجہ شبہ تشبیہ کا تیسرا رکن پہلا رکن مشبہ دوسرا مشبہ بہ اور تیسرا وجہ شبہ

وجہ تشبیہ:

"وہ مشترک صفت جو تشبیہ کا باعث بنتی ہے وجہ تشبیہ کہلاتی ہے۔"

یعنی وہ مشترک خصوصیت جس کے باعث ہم نے ایک شے کو دوسری جیسا قرار دیا۔ یعنی اوپر دی گئی مثالوں میں پہلی مثال کے مطابق بہادری ، دوسری مثال کے مطابق حسن، تیسری مثال کے مطابق چمک اور چوتھی مثال کے مطابق حسن و جمال یہ وہ اوصاف ہیں یا وہ خصوصیات ہیں جو ایک شے کو دوسری شے کے مانند قرار دینے کا باعث بنیں انہیں ہم کہیں گے " وجہ شبہ "

استعارہ:

استعارہ عربی زبان کے لفظ، مستعار سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں " ادھار لینا۔"

علمِ بیان کی رو سے کسی چیز کے لوازمات یا اس کی خصوصیات کو کسی دوسری شے سے منسوب کر دینا، استعارہ کہلاتا ہے۔"

بات یہ ہے کہ ہم نے ابھی تشبیہ کا مطالعہ کیا تو ہم نے ایک شے کو دوسری شے کے مانند قرار دے دیا جبکہ استعارہ میں ہم نے ایک شے کو دوسری شے سے منسوب کر دیا یعنی مثال کے طور پہ جب ہم نے یہ کہا کہ عمر شیر کی طرح بہادر ہے تو یہ تشبیہ ہے لیکن اگر ہم عمر کی بجائے directally یہ کہہ دیں کہ وہ شیر ہے تو یہ استعارہ ہو جائے گا بہر حال علم بیان کی رو سے اس بات کی مزید وضاحت کے لیے اس کے معنی دیکھیں تو مزید وضاحت یوں ہوتی ہے کہ

"علمِ بیان کی روح سے جب کوئی لفظ اپنے مجازی معنوی میں اس طرح بیان ہو کہ حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا تعلق ہو تو اسے استعارہ کہتے ہیں۔"

اب دیکھئے یہاں پہ ہم نے دو مزید الفاظ سیکھے ایک مجازی معنی اور ایک حقیقی معنی۔ بات یہ ہے کہ ہر لفظ یا بہت سے الفاظ کے حقیقی اور غیر حقیقی معنی ہوتے ہیں۔ مجازی معنی یعنی کہ غیر حقیقی معنی جیسے مثال کے طور پہ اگر ہم کسی شخص کو کہتے ہیں کہ وہ ' شیر ' ہے تو یہاں پر لفظ 'شیر ' تو آیا لیکن یہ بطور جانور نہیں آیا بلکہ انسان کو represent کر رہا ہے یہاں پہ تو دراصل یہاں پہ لفظ شیر اپنے مجازی معنوں میں استعمال ہوا ہے نہ کہ حقیقی معنوں میں اور لیکن ہوا کیا کہ لفظ شیر کا جب ہم نے مجازی معنوں میں استعمال کیا تو حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا ایک رشتہ قائم ہوا کہ ہم نے ایک شخص کی بہادری کی بنیاد پر اسے شیر کیا ہے یعنی مشترک خصوصیت کی بنا پر اسے شیر کہا ہے اور مشترک خصوصیت کی بنا پر ایک شے کو دوسری بنانا یا دوسری جیسی قرار دینا جیسا کہ ہم نے پہلے بات کی تھی تشبیہ کہلاتا ہے لہٰذا دونوں میں حقیقی معنی میں اور غیر حقیقی یا مجازی معنی میں شیر آیا بہادری کے لیے مجازی معنوں میں آیا لہٰذا یہ دراصل تشبیہ کا تعلق بنا تو ہم نے اسے استعارہ کہا جیسے مثال کے طور پر آپ یہ شعر دیکھئے کہ

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے
رن چیز ہے کیا، چرخِ کہن کانپ رہا ہے

(میر انیس)

میر انیس اس شعر میں دراصل حضرت امام عالی مقام امام حسین رضی اللہ عنہ کا تذکرہ کر رہے ہیں اور وہ بتاتے ہیں کہ کس شیر کی آمد ہے کون سا ایسا عظیم شیر آرہا ہے کہ میدانِ جنگ کپکپا اُٹھا ہے اور میدانِ جنگ کیا چرخِ کہن یعنی آسمان بھی کانپ رہا ہے اب یہاں پر شیر سے مراد واقعی حقیقی شیر نہیں بلکہ وہ بہادری شجاعت کا سب سے بڑا استارہ یعنی کہ امام عالی مقام ہیں جن کی بہادری کو بیان کرنے کے لیے شیر کو بطور مجازی معنی استعمال کیا گیا ہے اب یہ تشبیہ کیوں نہیں؟ کیونکہ اس میں یہ نہیں کہا گیا کہ امام عالی مقام شیر کی طرح بہادر ہیں بلکہ بعین ہی شیر کہہ دیا گیا ہے طرح یا مانند مماثلت نہیں تراشی گئی ایک شے کو دوسری شے کے لیے ادھار لے لیا گیا ہے اس کی صفات یا اس کی خصوصیت کی بنا پر اب مثال کے طور پہ ایک اور شعر دیکھئے

آنکھوں سے گر نہ جائیں یہ موتی سنبھال لو

دنیا کے پاس دیکھنے والی نظر کہاں

اس شعر میں آنکھوں سے موتیوں کے گرنے کی بات ہے یقینی طور پہ آنکھوں سے حقیقی موتی نہیں گر رہے آنکھوں سے آنسو ہی گر رہے ہیں لیکن آنسوؤں کی قیمت اور آنسوؤں کی چمک کو بڑھا چڑھا کر بیان کرنے کے لیے شاعر نے انہیں بعین ہی موتی کہا ہے موتیوں جیسا نہیں کہا موتی کہا ہے لہٰذا یہ استعارہ ہے یعنی کہ موتیوں کی چمک اور آنسوؤں کی چمک کو تشبیہ کے تعلق سے ملایا گیا اور پھر آنسو کی قدر و قیمت کو بڑھا کر بیان کرنے کے لیے انہیں موتیوں جیسا قرار نہیں دیا گیا بلکہ بعین ہی موتی بنا دیا گیا تشبیہ کی طرح استعارہ کے بھی مختلف ارکان ہیں البتہ تشبیہ کے چار ارکان تھے جبکہ استعارہ کے تین ارکان ہیں

استعارہ کا سب سے پہلا رکن ہے:

مستعار لہ:

"وہ شے ہے جس کے لیے لفظ ادھار لیا جاتا ہے یا جس کی خصوصیت واضح کرنا مقصود ہوتا ہے۔"

یعنی آپ یوں سمجھ لیجئے کہ تشبیہ میں جو مشبہ تھا یعنی جس کی خصوصیت کو یا جس کی صفت کو بنیادی طور پر اصلاحاً بیان کرنا مقصود تھا وہ استعارہ میں مستعار لہ کہلاتا ہے کیونکہ اس کہ لیے دوسرا لفظ اپنے مجازی معنوں میں ادھار لیا جا رہا ہے

مستعار منہ:

"وہ شے جس کی خصوصیت ادھار لی جاتی ہے یعنی جو اپنے مجازی معنوں میں استعمال ہوتی ہے۔"

اگر تشبیہ کے تعلق میں بات کی جائے تو مشبہ بہ اور استعارہ کے تعلق میں بات کی جائے تو مستعار منہ یعنی جس کی خوبیوں کو ستعار لیا گیا جس کی خوبیوں کو ادھار لیا گیا

وجہ جامع:

"وہ سبب یا صفت جس کی بنا پر ایک شے کو دوسری شے بنا کر پیش کیا جاتا ہے یعنی مشترک خصوصیت، وجہ جامع کہلاتی ہے۔"

اگر ہم لوگ تشبیہ کے تعلق پر بات کریں تو وجہ شبہ یہاں پر آکر وجہ جامع کہلاتی ہے یعنی تشبیہ میں وجہ شبہ اور استعارہ میں وجہ جامع۔ اب آپ دیکھئے کہ تشبیہ اور استعارہ تشبیہ کا پہلا رکن مشبہ وہی شے جس کی حسن و خوبی کو بیان کرنا مقصود ہے جب استعارہ میں آتی ہے تو مستعار لہ بن جاتی

ہے مشبہ بہ تشبیہ میں وہ شے جس کی خصوصیت کو ادھار لیا جاتا ہے یا جس کے مانند قرار دیا جارہا ہے جب وہ استعارہ میں آتی ہے تو وہ مستعار منہ بن جاتی ہے پھر تشبیہ میں وہ بنیادی خصوصیت جو ایک شے کو دوسری شے جیسا قرار دینے کا باعث بنی تھی وہ جب استعارہ میں آتی ہے تو وہ وجہ جامع بن جاتی ہے اب فرق تشبیہ اور استعارہ میں یہ ہے کہ ایک میں دوسری شے جیسا قرار دے دیا جاتا ہے جبکہ دوسرے یعنی استعارے میں بعین ہی وہی شے ہو بہو بنا کہ same پیش کر دیا جاتا ہے لہذا تشبیہ کا چوتھا رکن جس کا ہم نے وہاں تذکرہ نہیں کیا تھا اس کا ہم یہاں تذکرہ کرے گے اور وہ ہے حرفِ تشبیہ۔

حرفِ تشبیہ۔

''یعنی وہ حروف یا وہ الفاظ جو ایک شے کو دوسری شے کی مانند قرار دینے کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔''

جیسے مثال کے طور پر کی طرح، طرح، مانند، جیسا اور سا وغیرہ یہ وہ الفاظ ہیں جو ایک شے کو دوسری شے جیسا قرار دینے کے لیے استعمال ہوتے ہیں لہذا انہیں ہم حرفِ تشبیہ کہتے ہیں چونکہ استعارہ میں ہم کسی ایک شے کو دوسری جیسا قرار نہیں دیتے بلکہ ہو بہو دوسری شے بنا کر پیش کر دیتے ہیں لہذا استعارہ میں حرفِ جامع نہیں ہوتا

تلمیح:

''تلمیح کے لفظی معنی اشارہ یا رمز کے ہیں۔''

''جبکہ ادبی اصطلاح میں جب کوئی شاعر یا نثر نگار کسی قرآنی آیت، حدیث مبارکہ، تاریخی
واقعے، یا کسی کے قول کا چند لفظوں میں اس طرح حوالہ دے کہ ان الفاظ کو سمجھے بغیر شعر یا
جملے کی درست تفہیم ممکن نہ رہے، تو ایسے الفاظ کا استعمال صنعتِ حسن تلمیح کہلاتا ہے۔''

یعنی ہم لوگ بسا اوقات ایسی بات کرتے ہیں کہ جس میں ہم چند ایک الفاظ میں دو ایک الفاظ میں تین چار الفاظ میں ہم کسی بڑے واقع یا قرآن پاک کے کسی واقع یا کسی روایت یا کسی کے قول حوالہ دے جاتے ہیں مکمل حوالہ نہیں ہم دیتے صرف اشارتاً بات کرتے ہیں جیسے مثال کے طور پر غالب کا یہ شعر

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب
آؤ نا ہم بھی سیر کریں کوہ طور کی

یا اقبال پر جب میں نے لیکچر دیا تھا تو میں نے بات کی تھی اقبال کے حوالے سے اور ایک شعر کا حوالہ دیا تھا

تو رازِ کُن فکاں ہے اپنی آنکھوں پر عیاں ہو جا
خودی کا راز داں ہو جا، خدا کا ترجماں ہو جا

تو ان دونوں شعروں میں آپ دیکھیں کہ غالب کے شعر میں آیا ''کوہ طور'' اقبال کے شعر میں آیا ''کُن فکاں'' اب کوہِ طور جب ہمارے سامنے لفظ آتا ہے تو ہمارے ذہن میں فوری طور پر وہ قرآنی واقعہ پورا کا پورا گھوم جاتا ہے جس میں حضرت موسیٰ علیہ السلام کوہِ طور پر جا کر ربِ کائنات کا وصل چاہتے تھے ربِ کائنات کو دیکھنا چاہتے تھے لیکن اللہ تبارک و تعالیٰ نے فرمایا تھا کہ تو میری جھلک برداشت نہیں کر سکتا تو غالب نے کہا کہ کیا ضروری ہے کہ سب کو ایک سا جواب ملے آؤ کہ ہم بھی کوہِ طور پر جائیں اور ربِ تعالیٰ کے وصل کی تمنا کریں ممکن ہے کہ ہمیں وہ مقام مل جائے جو موسیٰ کو نہیں مل سکا اب یہاں پر ہماری بحث اس بات سے نہیں کہ موسیٰ والا مقام غالب کو مل سکتا ہے یا نہیں مل سکتا مقصد کیا ہے کہ ایک لفظ

یا ایک ترکیب کے ذریعے پورے واقع کی طرف اشارہ کر دیا گیا اور جب تک کوئی طالب علم یا کوئی پڑھنے والا جو قاری جب تک کو ہِ طور کر صحیح معنوں میں نہیں سمجھ پائے گا تب تک اس پر یہ شعر واضح نہیں ہو پائے گا اسی طرح سے اقبال کے شعر کن فکاں کا استعمال ہے یعنی قرآنِ پاک کی آیت ہے

انما اذارادا شیأًایقول لہ کن فیکون

یعنی کن فیکون کن ہو جا فیکون پس ہو گیا تو اقبال نے کن فکاں کا حوالہ دے کر پوری آیت ہمارے ذہنوں میں زندہ کر دی جس کی تفہیم کے بغیر جسے صحیح معنوں میں جانے بغیر ہم اس شعر کی تفہیم نہیں کر سکتے اسی طرح سے غالب ہی کا ایک اور شعر ہے کہ

کیا کیا خضر نے سکندر سے

اب کسے رہنما کرے کوئی

اب یہ کوئی قرآنی واقعہ نہیں ہے کوئی تاریخی واقعہ نہیں ہے لیکن ایک روایت ہے کہا جاتا ہے کہ جب کہ حضرت خضر علیہ السلام جنہیں جاوید اں قسم کی زندگی حاصل ہے اور انہوں نے سکندر سے کہا کہ وہ انہیں پانی پلائیں گے آبِ حیات دیں گے جس کے نتیجے میں اسے بھی ایک جاوید اں قسم کی زندگی مل جائے گی لیکن عین اس وقت جب سکندرِ اعظم جب پیالہ اپنے ہونٹوں سے لگانے ہی والا تھا آبِ حیات کا تو خضر نے وہ پیالہ توڑ دیا تو غالب اب کہتے ہیں کہ

کیا کیا خضر نے سکندر سے

اب کسے رہنما کرے کوئی

کا مطلب یہ ہے کہ اگر خضر نے سکندر کے ساتھ وفاداری نہیں کی خضر نے اگر سکندر کے ساتھ وفا نہیں نبھائی تو ہم کس کی رہنمائی میں چلیں گے کہ اب تو ہمارا رہنما کوئی نہیں ہو سکتا اگر خضر جیسا رہنما جو ہے وہ راہ زنی کر سکتا ہے تو خضر جیسا رہنما اپنے عہد سے پھر سکتا ہے تو پھر تو کوئی بھی پھر سکتا ہے کوئی بھی دوسرا شخص ایسا کر سکتا ہے کیونکہ خضر سے اس بات کی توقع نہیں جاتی اب ظاہر ہے کہ یہ کوئی حقیقی واقعہ نہیں ہے یہ صرف روایت ہے لیکن خضر اور سکندر کی اس روایت جو جب تک آپ نہیں جانیں گے تب تک آپ کو شعر کی صحیح تفہیم نہیں ہو پائے گی سو تلمیح دراصل چند الفاظ میں کسی قرآنی واقعہ، کسی حدیثِ مبارکہ، روایت جیسا کہ ہم نے کہا، تاریخی واقعہ یا کسی کے قول کی طرف اس طرح سے اشارہ کرنا ہے کہ اسے سمجھے بغیر آپ کو شعر کی یا نثر پارے کی صحیح طور پر تفہیم حاصل نہیں ہو سکے گی۔

یوں عزیز طلبا آج کے اس لیکچر میں ہم نے کُل ملا کر سات اصطلاحات پر بات کی جیسا کہ ہم نے شروع میں کہا تھا کہ ہم اصطلاحات کو مختلف علوم میں نصابی صورتحال میں ہم اصطلاحات کو مختلف علوم میں تقسیم نہیں کریں گے آپ کے نصاب میں یہ اصطلاحات صرف آپ کی بنیادی سی تفہیم کے لیے شامل کی گئیں ہیں لہٰذا علم العروض میں یا علم البیان میں یا علم بدیع میں پڑنے کی بجائے ہم سادہ سے انداز میں یہ جاننے کی کوشش کریں گے کہ تشبیہ استعارہ تلمیح یا مطلع، مقطع، ردیف، قافیہ ہے کیا۔ اس پر ہم نے اس لیکچر میں مختصر سے انداز میں روشنی ڈالی اب قبل اس کے کہ ہم اس لیکچر کو ختم کریں میں مختصراً دہرائیں گے ان سات کی سات اصطلاحات کی تاکہ ایک دفعہ مختصر انداز میں آپ جان پائیں اور آپ کو ذہن نشین ہو جائے کہ دراصل ان اصطلاحات سے ہماری مراد کیا ہے؟ سب سے پہلے ہم نے بات کی ردیف کی یعنی وہ لفظ یا الفاظ جو غزل یا قصیدے کے پہلے دونوں مصرعوں کے آخر میں اور بعد میں ہر دوسرے مصرعے کے آخر میں من و عن دہرائے جاتے ہیں بدلتے نہیں ہیں اس کے بعد ہم نے بات کی قافیہ پر اور ہم نے کہا کہ ہم وزن اور ہم آواز الفاظ جو غزل اور قصیدے کے پہلے مصرعوں میں اور بعد ازاں ہر شعر کے دوسرے

مصرعے میں ردیف سے پہلے آتے ہیں جیسے ہم وزن اور ہم آواز کو واضح کرنے کے لیے ہم نے وفا، برا، جزا، سزا، جیسے الفاظ کی مثالیں دیں پھر ہم نے بات کی مطلع کی غزل یا قصیدے کا وہ پہلا شعر جس میں ردیف اور قافیہ پائے جاتے ہیں یعنی جو ہم ردیف اور ہم قافیہ جو مصرعے پہلے دونوں ہوتے ہیں وہ مطلع کہلاتے ہیں اس کے بعد ہم نے بات کی مقطع کی اور ہم نے کہا کہ غزل یا قصیدے کا وہ آخری شعر جس میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا ہے وہ شعر جو غزل یا قصیدے کا آخری تو ہو لیکن اس میں شاعر اپنا تخلص استعمال نہ کرے مقطع نہیں کہتے اس سے پہلے ہم یہ بھی بتاتا چلیں کہ مطلع میں ہم نے یہ گزارش بھی کی کہ اگر پہلے شعر کے بعد دوسرے مصرعے میں بھی دوسرے شعر میں بھی ردیف اور قافیہ دونوں آئیں دونوں مصرعوں میں تو دوسرا شعر بھی مطلعِ ثانی کہلائے گا یعنی پہلا شعر مطلع ہو جائے گا یا مطلعِ اولا ہو جائے گا اور دوسرا شعر مطلعِ ثانی کہلائے گا پھر ہم نے بات کی تشبیہ، استعارہ اور تلمیح کے حوالے سے۔ تشبیہ میں ہم نے کہا کہ ایک شے کو دوسری شے کے مانند قرار دینا اور ایسی صورت میں ایک شے کو دوسری شے کی مانند قراد دینا کہ دونوں کی خصوصیات یا صفات مشترک ہوں یعنی ملتی جلتی ہوں۔ استعارہ پر جب ہم نے بات کی تو ہم نے کہا کہ استعارہ ایک شے کو دوسری کے بعینہ پیش کرنا۔ جیسے عمر شیر کی طرح بہادر ہے تشبیہ ہو گی اور عمر شیر ہے 'استعارا ہو گا۔ پھر ہم نے تشبیہ کے ارکان یعنی "مشبہ ' مشبہ بہ ' وجہ شبہ اور حرف تشبہ پر بات کی اور استعارہ میں "مستعار لہ ' مستعار منہ اور حرف جامع کا ذکر کیا اس کے بعد ہم نے تلمیح پر بات کی اور ہم نے کہا کہ تلمیح کے لفظی معنی اشارا کے ہیں۔ جب نثر نگار یا شاعر ایک یا دو الفاظ میں کسی تاریخی واقعے یا آیت مبارکہ یا حدیث یا کسی کے قول یا روایت کا حوالہ دے اور اس انداز میں دے کہ ان الفاظ کی صحیح تفہیم کے بغیر ہم معنی و مفاہیم تک نہ پہنچ پائیں تو اسے ہم تلمیح کہتے ہیں۔ اگلے لیکچر میں ہم اسی ہی مزید چند ادبی اصطلاحات شامل کریں گے اور اس کے بعد ہم اصطلاحات کے سلسلے کو ختم کر دیں گے۔

ا

[Back to Conversion Tool](#)

[Back to Home Page](#)

لیکچر نمبر ۴۳

گذشتہ لیکچر میں ہم نے ادبی اصطلاحات کا مطالعہ شروع کیا تھا اور ہم نے بتایا تھا کہ یہ سلسلہ دو لیکچرز پر محیط ہو گا گذشتہ لیکچر میں ہم نے ابتدائی نوعیت کی ادبی اصطلاحات یعنی ردیف، قافیہ، مطلع، مقطع، تشبیہ، استعارہ اور تلمیح پر بات کی تھی اور ہم نے بتایا تھا کہ ردیف، قافیہ، مطلع، مقطع کا تعلق تو بالخصوص شاعری سے ہے جبکہ تشبیہ، استعارہ اور تلمیح کا اطلاق ہم شاعری کے ساتھ ساتھ نثر پر بھی کر سکتے ہیں آج کے اس لیکچر میں ہم اسی سلسلے کو آگے بڑھائیں گے اور آج ہم آمد، آورد، خارجیت، داخلیت، حقیقت نگاری، اور عینیت جیسی اصطلاحات پر بات کریں گے اور ہم دیکھیں گے کہ ان کے معنی و مفاہیم کیا ہیں اور کس اصطلاح کا اطلاق ہم صرف شاعری پر کرتے ہیں اور وہ کون سی اصطلاحیں ہیں جنہیں ہم شاعری اور نثر دونوں میں دیکھ سکتے ہیں۔ ہوتا کچھ یوں ہے کہ جب ہم عموماً تنقیدی اعتبار سے بات کرتے ہیں تو شاعری کا لفظ زیادہ تر سننے میں آتا ہے اس کہ وجہ یہ ہے کہ جب تنقید کا آغاز ہوا تھا خاص طور پہ اگر ہم یونانی عہد کے حوالے سے بات کریں تو تنقید کا جب آغاز ہوا تھا اس وقت نثر کے میدان میں کام زیادہ نہیں ہوتا تھا یعنی جو ڈرامے لکھے جاتے تھے یا پرفارم کیے جاتے تھے وہ بھی دراصل منظوم ہوتے تھے اور خاص طور پہ داستانیں جیسے ہومر کی داستانیں "اوڈیسی ہو یا ایلیڈ" دونوں منظوم نوعیت کی ہوتی تھیں سو نقاد عموماً جب بھی بات کرتے تھے تو یہی کہتے تھے شاعری کو یوں ہونا چاہیے۔ شاعری کے اوصاف ایسے ہونے چاہئے۔ شاعری ان خصوصیات کی حامل ہوتی ہے حالانکہ دورِ حاضر میں ہم بہت سی ان اصطلاحات کا اطلاق دراصل نثر پر بھی کرتے ہیں جن کے حوالے سے ماضی میں صرف شاعری میں بات کی جاتی تھی یا شعری اسلوب کے حوالے سے بات کی جاتی تھی سو آج کے اس لیکچر میں جب ہم بات کریں گے تو آمد اور آورد پہ۔ ان دونوں اصلاحات کا تعلق تو بالخصوص شاعری ہی سے ہو گا لیکن اس کے بعد جب ہم لوگ داخلیت کی بات کریں گے یا خارجیت کی بات کریں گے یا بالخصوص جب ہم لوگ حقیقت نگاری اور عینیت کا تذکرہ کریں گے تو ان اصطلاحات کو ہم نثر میں بھی اسی طرح لاگو کر سکتے ہیں ان کا مطلب نثر میں بھی اسی طرح دیکھا جا سکتا ہے جیسا کہ ہم لوگ شاعری میں دیکھتے ہیں بہر حال ہم آغاز کریں گے اپنی گفتگو کا آمد اور آورد سے:

آمد اور آورد:

آمد فارسی زبان کا لفظ ہے؛ یہ آمدن سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں 'آنا'۔

فارسی لفظ آورد، آوردن سے ہے جس کے معنی ہیں 'لانا'

یعنی اس اعتبار سے اگر دیکھیں تو آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ آمد اور آورد دونوں ایک دوسری کی ضد ہیں یعنی ایک دوسرے کے متضاد ہیں۔ ادبی اصطلاح میں جب ہم لوگ آمد یا آورد کا تذکرہ کرتے ہیں تو ہم اس شاعری کو جو دراصل بے ساختہ نوعیت کی ہوتی ہے یا جس کے حوالے سے یہ کہا جاتا ہے کہ جس میں کوشش نہیں کرنی پڑتی بلکہ شاعری شاعر پر گویا الہامی صورت میں عائد ہوتی ہے' نزول ہوتی ہے تو اس شاعری کو ہم آمد کی شاعری کہتے ہیں جبکہ اس کے برعکس آورد کی شاعری وہ شاعری ہوتی ہے جس کے لیے شعوری سطح پر تگ و دو کرنی پڑتی ہے جس میں، تصنع پایا جاتا ہے' بناوٹ پائی جاتی ہے جان بوجھ کے شاعر زیادہ سے زیادہ دور بین قسم کے یا دور از کار قسم کے خیالات کو اپنی شاعری کا حصہ بناتا ہے الفاظ سے شاعری کو سجاتا ہے' کانٹ چھانٹ بہت زیادہ کرتا ہے گویا شعوری طور پر چاہتے ہوئے کسی مضمون کو کسی خاص انداز میں باندھا جاتا ہے اس شاعری کو ہم لوگ آورد کی شاعری کہتے ہیں اب اس حوالے سے مختلف ناقدین یا مختلف محققین یا ادب کے علماء مختلف انداز میں بات کرتے ہیں جیسے محمد حسین آزاد شاعری اور شاعر کے حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"شاعر کو ایک خاص نسبت عالم بالا سے ہے کہ بہ وساطت اور بہ اسباب ظاہری

کے، ادھر سے اپنا سلسلہ جاری کرتا ہے۔ فی الحقیقت شعر ایک پرتو روح القدس کا
اور فیضان رحمتِ الٰہی کا ہے کہ اہلِ دل کی طبیعت پر نزول کرتا ہے۔
(نظم اور کلامِ موزوں: محمد حسین آزاد)

اب آپ دیکھئے کہ شاعروں پر شاعری کا نزول ہوتا ہے یا اہلِ دل پر نزول ہوتا ہے ایسی شاعری کو ہم آمد کی شاعری کہتے ہیں یعنی آپ کو کسی چیز کے لیے کوشش یا کاوش نہیں کرنی پڑتی بلکہ شعر آپ پر وارد ہو جاتے ہیں جیسا کہ غالب نے اپنے ایک شعر میں کہا تھا کہ

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالب تحریرِ خامہ نوائے سروش ہے

یعنی وہ کہتے ہیں کہ مضامین' موضوعات اور معنویت دراصل مجھ پر غیب سے وارد ہوتی ہے لہٰذا میرا خامہ یعنی میرا قلم دراصل نوائے سروش ہے فرشتوں کی آواز ہے اب اس شاعری کو ہم آمد کی شاعری کہتے ہیں حالانکہ اگر ہم دیکھیں تو غالب کی شاعری میں بعض اوقات نہیں بلکہ عموماً ہمیں بہت سے مقامات پر کانٹ چھانٹ ملتی ہے وہ محققین جنہوں نے غالب کے مسودات دیکھتے ہیں' غالب کے مخطوطات دیکھتے ہیں ان کا یہ کہنا ہے کہ غالب اپنی شاعری کو بارہا تلف کرتے تھے نئے الفاظ کا ان میں اضافہ کرتے تھے پرانی شاعری کو یا پرانے الفاظ کو حذف کرتے تھے یوں ان کی شاعری میں کانٹ چھانٹ پائی جاتی تھی لیکن اس کے باوجود وہ یہ کہتے ہیں کہ ان کے ذہن میں آنے والے مضامین دراصل غیب کے مضامین ہیں کیونکہ ان کو خود معلوم نہیں ہوتا کہ انہیں کس وقت کون سی شاعری کرنی ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ کہ وہ اپنی شاعری کے حوالے سے یہ دعویٰ کرنا چاہتے ہیں کہ یہ مضامین کسی عام انسان کے مضامین نہیں یا صرف انسانی فکر کا نتیجہ نہیں بلکہ یہ مضامین تو نزول ہو رہے ہیں' الہامی صورت میں اتر رہے ہیں' وارد ہو رہے ہیں ایک مغربی نقاد پال ویلیری اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"اعلیٰ کلام میں اکثر اوقات اتنی ہمواری، اتنی روانی اور اتنی بے تکلفی ہوتی ہے کہ
پڑھنے والا یہ سمجھتا ہے کہ گویا وہ تمام و کمال آمد کا نتیجہ ہے یعنی کس خارجی قوت نے
شاعر کو اپنا آلۂ کار بنا کر اس سے کہلوایا ہے۔ اس کا نام عرفِ عام میں وجدان،
الہام، القاء، آمد وغیرہ ہے۔ اس عقیدے کی انتہائی صورت یہ ہے کہ شاعر اپنے کلام
کے معنی سے خود بھی آشنا نہیں ہوتا۔ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ اگر شاعرانہ الہام
چاہے تو شاعر سے ایسی زبان میں شعر گوئی کرا سکتا ہے جس سے وہ نابلد ہو۔
(پال ویلیری)

اب اگر ہم فاضل نقاد کی رائے کا احاطہ کرنے کی کوشش کریں اور اس کے اصل معنی تک پہنچنے کی کوشش کریں تو وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ آمد سے مراد اگر واقعی وجدانی کیفیت، اگر واقعی الہامی کیفیت ہے تو پھر ظاہر ہے کہ شاعر کو خود بھی اس پر کنٹرول نہیں ہونا چاہئے یہ بات درست بھی ہے کیونکہ اگر واقعی ہم پر کچھ نزول ہو رہا ہے تو یقینی طور پر انگریزی زبان میں اردو کے شاعر کو ہو سکتا ہے یا ایسی زبان میں ہو سکتا ہے جس کے حوالے سے کوئی شاعر بالکل آگاہ ہی نہ ہو' آشنا ہی نہ ہو اس کو وہ زبان آتی ہی نہ ہو کیونکہ بھئی اس پر تو نزول ہو رہا ہے اس پر تو الہام ہو رہا ہے تو الہام کسی بھی زبان میں ہو سکتا ہے لیکن عملی طور پر ایسا نہیں ہوتا یہی وجہ ہے کہ عموماً شعرا یہ کہتے ہیں کہ جس شاعری کو ہم آمد کی شاعری یا بے ساختہ شاعری یا وہ شاعری کہ جو شاعر پر گویا نزولی کیفیت میں یک لخت طاری ہو گئی اور اسے صفحہ قرطاس پر اتار لیا وہ شاعری بھی دراصل مکمل

نزولی نوعیت کی نہیں ہوتی شاعر بہر حال اس میں کانٹ چھانٹ بھی کرتا ہے اس میں تبدیلیاں بھی لاتا ہے اور پھر اسے سنوار کر' نکھار کر اپنے اسلوب اپنے انداز اور اپنے بنیادی مکتبۂ فکر کے مطابق ڈھال کر اسے ہمارے سامنے پیش کرتا ہے یہی وجہ ہے کہ ہر شاعر کا ہر شعر ہمارے سامنے نہیں آتا بلکہ ہمارے سامنے صرف وہ کچھ آتا ہے جو شاعر دراصل لانا چاہتا ہے اور ہم 'میں' آپ تو یہ جانتے بھی نہیں کہ واقعی شاعر نے پہلی دفعہ میں کچھ کہا بھی تھا کہ نہیں۔ ہمارے سامنے تو کوئی بھی شے چھپی ہوئی صورت میں آتی ہے اس سے پہلے وہ کس نوعیت کی تبدیلیوں سے گزری اس پر کس نوعیت کے تغیرات برپا ہوئے ہم تو اس سے آگاہ ہی نہیں ہوتے یہی وجہ ہے کہ عموماً ناقدین یہ کہتے ہیں کہ بہر حال آمد کی شاعری میں بھی آورد کا کسی نہ کسی حد تک ہاتھ ضروری ہوتا ہے اب ابنِ رشیق اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"جب شعر سر انجام ہو جائے تو اس پر بار بار نظر ڈالنی چاہئے اور جہاں تک ہو سکے اس
میں خوب تنقیح و تہذیب کرنی چاہئے۔ پھر بھی اگر شعر میں جودت اور خوبی پیدا نہ ہو تو
اس کے دور کرنے میں پس و پیش نہ لانی چاہیے۔
(ابنِ رشیق)

یعنی وہ یہ کہتے ہیں کہ بہر حال جب ایک شعر مکمل ہو جائے تو ہمیں اس کو نکھارنا چاہئے کیونکہ محض صرف اس لیے کہ ہم یہ ثابت کر دیں کہ یہ شعر مجھ پر نازل ہو گیا اور ہم نے من و عن اس کو اپنے قارئین کے سامنے پیش کر دیا' سامعین کو سنا دیا تو صرف ہمارا مقصد اپنی قادرالکلامی کو ثابت کرنا تو نہیں یا ہم یہ تو ثابت کرنا نہیں چاہتے کہ ہم پر گویا وجدانی کیفیت دوسروں کے مقابلے میں زیادہ طاری ہوتی ہے ہماری یہ وجدانی کیفیت شعر کی صورت میں الفاظ میں ڈھل جاتی ہے مقصد یہ ہے کہ آپ لوگوں کے سامنے ایک معیاری نوعیت کا ادب لائیں اور معیاری نوعیت بہر حال اس وقت تک نہیں ہو گی جب تک آپ اپنے ادب کو اپنے اسلوب کو اپنے فکر کو اور موضوعات کو نکھارنے کی کوشش نہیں کریں گے خواجہ حیدر علی آتش نے یہی وجہ ہے کہ کہا تھا کہ:

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا
(حیدر علی آتش)

یعنی آپ جب کوئی شعر کہتے ہیں تو وہ بالکل ایسا ہی مشکل کام ہے جیسا کہ کوئی جوہری دراصل نگوں کو جڑ کر زیورات بناتا ہے نگوں کو سجا کر' نگوں کو جما کر زیور تیار کرتا ہے۔ اسی طرح سے الفاظ جب تک اپنی مطلوبہ جگہ پر نہیں بیٹھتے تب تک ایک پُرلطف نوعیت کا شعر یا جاویدہ نوعیت کا کلام معرضِ وجود میں نہیں آ سکتا یہ تو ہے آمد اور آورد کا ایک عمومی تاثر مولانا حالی نے "مقدمہ شعر و شاعری" میں جو دراصل مدوجزر اسلام (ان کی معروف نظم جو انہوں نے تاریخ اسلام کے حوالے سے لکھی تھی) کے مقدمے میں شاعری کی اہمیت' شاعری کی ماہیت' شاعری کی خوبیاں اور خامیاں' اچھے شعر کے اوصاف' شاعر اور معاشرے کے آپس کے اثرات کے حوالے سے بات کی اور پھر انہوں نے آمد اور آورد پر بھی بات کی ہم اسی مقدمہ شعر و شاعری کا تذکرہ کر رہے ہیں۔ جسے آج ہم اردو کی پہلی تنقیدی کتاب کے طور پر بھی جانتے ہیں اور ناقدین ان کی اس کتاب کو اردو کی بوطیقا کہتے ہیں، بوطیقا وہ کتاب ہے جو ارسطو نے لکھی تھی اس کا ترجمہ بوطیقا ہے تو اردو کی بوطیقا حالی کی مقدمہ شعر و شاعری کو کہتے ہیں اس میں وہ آمد اور آورد کے حوالے سے بات کرتے ہیں:

"اکثر لوگوں کی رائے ہے کہ جو شعر، شاعر کی زبان یا قلم سے بے ساختہ ٹپک پڑتا ہے

وہ اس سے زیادہ لطیف اور بامزہ ہوتا ہے جو بہت دیر میں غور و فکر کے بعد مرتب کیا گیا
ہو۔ پہلی صورت کا نام انہوں نے آمد رکھا ہے اور دوسری کا نام آورد۔
(مقدمہ شعر و شاعری: مولانا الطاف حسین حالی)

جو شعر فی الفور بے ساختہ طور پر ٹپک پڑا اسے آمد اور جس میں غور و فکر کیا گیا اسے آورد کہا جاتا ہے اور حالی نے کہا کہ غور و فکر کے بعد معرضِ وجود میں آنے والا شعر کوئی اچھا شعر نہیں ہے یعنی معیاری شعر نہیں ہے یا مقابلتاً معیاری شعر نہیں ہے حالانکہ آگے جا کر وہ جب آمد اور آورد کے حوالے سے توضیحی نوعیت کی بات کرتے ہیں تو وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ بہر حال یہ بھی حقیقت ہے کہ جو شعر یک لخت آپ کی زبان پر آجاتا ہے وہ ضروری نہیں کہ واقعی یک لخت آیا ہو یہ ممکن ہے با قاعدہ طور پہ کہ اس کے حوالے سے آپ کا ذہن کافی عرصے سے کام کر رہا ہو یا لاشعوری طور پہ وہ موضوع آپ کے ذہن میں آ رہا ہو یا چل رہا ہو لیکن یک لخت اسے الفاظ ایسے مل گئے موقع محل کی مناسبت سے اسے الفاظ ایسے مل گئے ' آہنگ ایسا مل گیا کہ وہ زبان پر اچانک آ گیا سو اچانک آنے والا شعر بھی بہر حال فی الفور ذہن میں نہیں ہوتا پہلے کہیں وہ چل رہا ہوتا ہے وہ لکھتے ہیں کہ:

بعضے اس موقع پر یہ مثال دیتے ہیں کہ جو شیرہ انگور سے خود بخود ٹپکتا ہے وہ اس شیرہ
سے زیادہ لطیف اور بامزہ ہوتا ہے جو انگور سے نچوڑ کر نکالا جائے۔
(مقدمہ شعر و شاعری: مولانا الطاف حسین حالی)

یعنی جس کو ہم خود کشید کریں گے وہ ظاہر ہے کہ اتنا میٹھا اتنا تاثیر یں نہیں ہو گا کیونکہ جب انگور پک جاتا ہے تو ایک موقع ایسا آتا ہے کہ اس سے شیرہ خود باہر آجاتا ہے لیکن حالی یہ کہتے ہیں کہ دراصل بات یہ ہے کہ شیرہ پک کر ٹپک پڑتا ہے کیونکہ ایک طویل عرصے سے اس میں پکنے کے عمل سے مکمل ہونے کے عمل سے گزر رہا ہوتا ہے لہٰذا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ شیرہ یک لخت اچانک اس میں جمع ہو گیا اور ٹپک پڑا وہ بھی بہر حال غیر شعوری سطح پر اس میں موجود ہوتا ہے سو جب کوئی شاعر اچانک کوئی شعر کہتا ہے تو یا تو ہمارے سامنے اس کی کوئی صورت آتی ہے تو وہ بھی لاشعور میں کسی نہ کسی صورت میں ' وہ موضوع جاری و ساری ہوتا ہے لہٰذا ہمیں یہ نہیں کہنا چاہیئے کہ کوئی بھی شعر بالکل ہی معرضِ وجود میں آگیا اور یہی آمد اور آورد کا صحیح تصور ہے یعنی آمد کی شاعری وہ شاعری ہے کہ جو بے ساختہ انداز میں آپ کی زبان پر آجائے اور آورد کی شاعری وہ شاعری ہے جس کے لیے آپ کو تصنع 'بناوٹ اور تکلف سے کام لینا پڑے لیکن اس کا یہ مطلب ہر گز نہیں کہ ہم صرف بے ساختہ شاعری کو اعلیٰ شاعری کہیں کیونکہ بہر حال مدو جزر اسلام حالی کی نظم ہو یا اقبال کی ''شکوہ 'جوابِ شکوہ'' ہو یا ایسی وہ بہت سی نظمیں جو اصلاحی اغراض و مقاصد کے لیے لکھی گئیں اس کے لیے تو شاعر سوچ کر بیٹھے تھے پھر وہ لازوال نظمیں کیوں ہو گئیں کیونکہ وہ موضوع جو ان کے ذہن میں طویل عرصہ سے چل رہا تھا جب اس کو یک لخت الفاظ ملے تو اس آورد کے انداز کو بھی ہم نے آمد کا انداز کہا یعنی اگر کوئی شعر آپ کی زبان سے اچانک نکل آتا ہے تو اس میں آپ کو کانٹ چھانٹ کرنی چاہیے یہی دراصل جاویدہ قسم کی شاعری کو جنم دیتا ہے۔

اب دیکھیئے کہ غالب کا مطالعہ جب ہم لوگ کر رہے تھے تو اس وقت ہم نے شاملِ نصاب غزل کا مطالعہ کیا تھا وہ دراصل آمد کی ایک بہترین مثال ہے اس واقعہ کی تفصیلات میں ہم پھر سے نہیں جائے گے آپ یہ جانتے ہیں کہ غالب کو دربار میں وہ جگہ وہ مقام نہیں ملتا تھا جو کہ ذوق کو مل رہا تھا تو ذوق پر ایک مرتبہ بازار میں غالب نے چھوٹ کی تھی جس کے نتیجے میں انہیں ایک پوری طویل غزل بادشاہ کی موجودگی میں ایک کہنی پڑی تھی۔ غالب کے متن کے حوالے سے جو ہمارا لیکچر تھا اگر آپ اس کا مطالعہ کریں تو اس حوالے سے تفصیل سے بات ہوئی تھی لیکن ہم یہاں پر

صرف ان اشعار کا حوالہ دے رہے ہیں جس میں انہوں نے کہا تھا کہ:

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے

تمہی کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے؟

رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل

جو آنکھ سے ہی نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے

ہوا ہے شہہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا

وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

یہ وہ اشعار ہیں جو غالب نے اچانک کہے یا ان کو اچانک کہنے پڑے لیکن آمد کے باوجود ان کی تخلیقیت سے آپ انکار نہیں کر سکتے لیکن اگر غالب کے مکمل دیوان کا مطالعہ کیا جائے اور خاص طور پر ان کے حقیقی نسخوں کے ساتھ 'ان کے مخطوطات کے ساتھ مطالعہ کیا جائے تو غالب کی شاعری میں ہمیں بارہا مقامات پر کانٹ چھانٹ ملتی ہے سو نتیجہ کے طور پہ ہم یہ کہیں گے کہ آمد بے ساختہ نوعیت کی شاعری ہے جو فی الفور کی جاتی ہے اور آورد وہ شاعری ہے جس پہ تصنع سے کام لیا جاتا ہے لیکن اعلیٰ اور معیاری شاعری وہی ہوتی ہے کہ جسے بہر حال کسی حد تک نکھار کر سنوار کر قارئین اور سامعین کے سامنے پیش کیا جائے کہ ادب کا مقصد صرف اپنی قادر الکلامی کا ثبوت نہیں دراصل ادب کا محرک اور ادب کا حقیقی مقصد معیاری نوعیت کی تحریر سامعین اور قارئین کے سامنے لانا ہے اب ہم بڑھیں گے اپنی اگلی اصطلاح کی طرف جو ہے داخلیت۔

داخلیت:

"داخلیت، داخل کا اسم ہے جس کے معنی اندر، باطن اور اندر پہنچا ہوا کے ہیں۔ ادبی
اصطلاح کے طور پر داخلیت کا مفہوم یہ ہے کہ کلام میں ذاتی واردات و کیفیات، نازک
احساسات اور لطیف جذبات کو پیش کیا جائے۔

(منتخب ادبی اصلاحات: ڈاکٹر فخر الحق نوری)

یعنی وہ تحریر یا بالخصوص وہ شاعری جس میں ذاتی واردات کو پیش کیا جائے جس میں دل کی بات کی جائے نہ کہ جہان کی۔ جس میں اندر کی بات کہ جائے نہ کہ باہر کی۔ جس میں جذبہ آبشاروں کے بہاؤ سے جھرنوں کے شور سے یا دریاؤں کی موجوں سے یا کھلتے ہوئے پھولوں سے بہت زیادہ اہم ہو یعنی شاعر اگر چاند کو دیکھے تو چاند کی تعریف کرنے سے زیادہ اپنے احساس کا بیان اس پر زیادہ غالب ہوی۔ ہ ضروری نہ ہو کہ وہ منظر کیا دیکھ رہا ہے بلکہ یہ ضروری ہو کہ یہ منظر اس پر اثر کیا کر رہا ہے کیونکہ بہر حال جب ہم یہ کہتے ہیں کہ احساس کی بات کریں 'جذبات کی بات کریں یا محسوسات کی بات کریں تو وہ یقینی طور پہ وہ منظر سے ' ظواہر سے باہر کی دنیا سے بالکل کٹ نہیں سکتی۔ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ اس شاعری میں اس کلام میں یا اس تحریر میں اہم منظر ہے یا منظر کے نتیجے میں شاعر یا ادیب پر طاری ہونے والا جذبہ یا احساس ہے ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"داخلیت سے مراد یہ ہے کہ شاعر باہر کی دنیا سے غرض نہیں رکھتا بلکہ اپنے دل کی دنیا
میں جھانک کر اس کی واردات کا اظہار کرتا ہے۔ اگر باہر کی دنیا کے بارے میں کچھ کہتا
ہے تو اسے بھی شدید داخلیت میں ڈبو کر پیش کرتا ہے۔

(ڈاکٹر خواجہ محمد ذکریا؛منتخب ادبی اصلاحات:ڈاکٹر فخر الحق نوری)

یعنی اگر کوئی شاعر باہر کے مناظر فطرتِ کا تذکرہ کرتا بھی ہے تو اس کے نزدیک وہ مناظرِ فطرت اہم نہیں ہوتے بلکہ ان کے نتیجے میں اس پر طاری ہو جانے والی کیفیت اس کے لیے زیادہ اہم ہوتی ہے داخلی شاعری خاص طور پر ہمیں دہلوی دبستان میں ملتی ہے یعنی ہم تذکرہ کر رہے ہیں میر کی شاعری کا' درد کی شاعری کا یا بعد کے شعرا کی بھی اگر ہم بات کر لیں تو داغ دہلوی کی یا مومن خان مومن کی بہادر شاہ ظفر اور ایسے بہت سے دوسرے شعرا کیونکہ دہلوی شاعری میں احساس جذبے اور کیفیت کی بہت زیادہ اہم تھی شاید حالات ہی کچھ ایسے ہو گئے تھے کہ مغلیہ سلطنت کے زوال نے خاص طور پر اہلِ دہلی کو بہت زیادہ دروں بین بھی کر دیا تھا کہ ان کے پاس باہر دیکھنے کے لیے کچھ تھا ہی نہیں یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں جذبات و احساسات کا متنوع قسم کا اظہار ہمیں لکھنوی شاعری کے مقابلے میں کہیں زیادہ ملتا ہے کہ وہاں پر بہت زیادہ تصنع اور بناوٹ پائی جاتی تھی' وہاں پہ امن تھا عیش و عشرت میں لوگ مشغول تھے وہاں پر عیش و نشاط کا زیادہ دو دورہ تھا خوشیاں وہاں پر کچھ زیادہ تھیں۔ مسرت میں لوگ کچھ ایسے ڈوبے ہوئے تھے کہ ان کے ہاں ظواہر سے زندگی تعبیر ہوتی تھی ان کی زندگی مادیت سے تعلق زیادہ رکھتی تھی بجائے اس کے کہ وہ احساس اور جذبے کی بات کریں وہ مادیت میں کچھ ایسے کھوئے ہوئے تھے کہ وہ ہر چیز کو چشمِ بصارت سے دیکھنا چاہتے تھے وہ بصیرت پر بصارت کو زیادہ ترجیح دیتے تھے ان کے مقابلے میں ہم دیکھتے ہیں کہ اہلِ دہلی کی شاعری میں ہمیں داخلیت اور خاص طور پر اگر ہم میر تقی میر کی بات کریں یا میر درد کی بات کریں۔ میر درد کے ہاں تصوف کی شاعری ملتی ہے اور یقینی طور پر تصوف کا تعلق تو ہے ہی دروں بینی سے۔ لیکن میر جو آپ کے نصاب میں شامل بھی تھے اگر ہم ان غزلیات کا ہی حوالہ دیں جو کہ دراصل ہم گذشتہ لیکچر میں پڑھ چکے ہیں تو آپ دیکھئے کہ جیسے مثال کے طور پر میر کا یہ شعر جس میں وہ کہتے ہیں کہ:

آتش بلند دل کی نہ تھی ورنہ اے کلیم!

یک شعلہ برقِ خرمنِ صد کوہِ طور تھا

اب یہاں پر وہ ظاہراً بات کر رہے ہیں حضرت موسیٰ علیہ السلام کے اس واقعہ کی جس میں وہ اللہ تبارک و تعالیٰ سے ملاقات کے متمنی تھے ظواہر کی بات' لیکن اہم کیا ہے کہ آتش بلند دل کی نہ تھی ورنہ اے کلیم! گویا یہاں مناظرِ فطرت جیسا کہ ڈاکٹر خواجہ محمد ذکریا نے پہلے کہا تھا ظاہر کا اگر تذکرہ کرے گا بھی تو بھی داخلیت میں ڈبو کر پیش کرے گا جبکہ اس شعر سے ہٹ کے اگر ہم اسی غزل کے آخری شعر یعنی مقطع کی بات کریں تو وہ کہتے ہیں کہ:

تھا وہ تو رشکِ حورِ بہشتی ہمیں میں میر

سمجھے نہ ہم تو فہم کا اپنی قصور تھا

یعنی حوروں کا رشک' ربِ کائنات کی بات ہو رہی ہے وہ دراصل ہمیں میں موجود تھا اندر کی بات باطن کی بات' خاص طور پہ جب ہم عرفانِ ذات کی عرفانِ الٰہی کی بات کرتے ہیں تو پھر آپ اندر کی بات کرتے ہیں داخلی جذبے کے احساس کی اور اس کیفیت کی کہ جب آپ پر یہ راز وا ہوتا ہے کہ وہ رب جسے ہم باہر تراشتے پھرتے ہیں وہ دراصل ہمارے اندر موجود ہے ہماری ذات کا حصہ ہے دراصل عرفان کی ضرورت ہے دراصل چشم 8 بصیرت کی ضرورت ہے یوں کہہ لیجئے کہ اس چشمِ بینا کی ضرورت ہے کہ جو بظاہر فطرت پر نظر نہیں رکھتی بلکہ اندر جھانکتی ہے انسان کو اس کی حقیقت کا پتا دیتی ہے ہم نے پہلے بھی جب میر کا یہ شعر پڑھ رہے تھے تو تب بھی اس کا حوالہ دیا تھا اس حوالے سے بات کرتے ہوئے ہم نے کہا تھا کہ خواجہ میر درد جو تصوف کے شاعر ہیں جو دراصل صوفی شاعر تھے جو عرفانِ ذات کی بات کرتے تھے وہ ہمیشہ داخلیت کی

شاعری پر ہی یقین رکھتے تھے ان کی شاعری میں خارجیت کا احساس بہت کم ہمیں ملتا ہے جیسا کہ انہوں نے اپنے ایک شعر میں کہا تھا کہ :

ڈھونڈتے ہیں آپ سے اس کو پرے

شیخ صاحب چھوڑ گھر، باہر چلے

شیخ صاحب زاہد وعابد لوگ اپنے اندر جھانکنے کی کوشش نہیں کرتے بلکہ ربِ کائنات کو اپنے سے باہر تلاش کرتے ہیں نتیجہ کیا ہوتا ہے کہ انہیں عرفانِ ذات حاصل نہیں ہو پاتا کیونکہ درد کے نزدیک بھی داخلیت دراصل ضروری ہے اپنے اندر کا ادراک انسان کو ہو جائے تو ربِ کائنات کی حقیقت اس پر آشکار ہو ہی جاتی ہے اسی طرح سے اگر میر کی شاملِ نصاب دوسری غزل کا آپ مطالعہ کریں تو اس کا مقطع جس میں وہ کہتے ہیں:

تا بہ مقدور انتظار کیا

دل نے اب زور بے قرار کیا

اب اس شعر میں بھی وہ دراصل اپنی کیفیت کا تذکرہ کر رہے ہیں یوں یہ بھی داخلیت کا شعر ہے اس کے بعد ہم بات کریں گے خارجیت پہ داخلیت اور خارجیت ایک دوسرے کے متضاد ہیں جیسا کہ لفظ ہی سے واضح ہو جاتا ہے نصابی اعتبار سے اگر خارجیت کی تعریف کریں تو ہم یہ کہیں گے کہ:

خارجیت:

"خارجیت، خارج کا اسم صفت ہے جو داخل کی ضد ہے۔ خارجیت کے معنی، ظاہر داری، ظاہریت اور باہر پر زور دینے کے بنتے ہیں۔ ادبی اصطلاح میں خارجیت کا مفہوم یہ ہے کہ مخصوص داخلی دنیا کی واردات اور جذبات واحساسات اور کیفیات کے اظہار کی بجائے ظاہری حسن کے بیان، سراپا نگاری اور محبوب کے خدوخال کی تصویر کشی پر زور دیا جائے۔

(منتخب ادبی اصطلاحیں: ڈاکٹر فخر الحق نوری)

یعنی خارجیت سے مراد مناظرِ فطرت کی عکاسی ہے خارجیت سے مراد مادی دنیا پر بات کرنا ہے خارجیت سے مراد بصیرت کی بجائے بصارت پر زور دینا ہے جیسا کہ ہم نے شروع میں کہا تھا کہ دراصل خارجیت داخلیت کی ضد ہے۔ داخلیت میں اگر ہم لوگ اندرون کی بات کرتے ہیں اگر ہم لوگ باطن کی بات کرتے ہیں تو یقینی طور پر جب کوئی چیز کسی ایک خاص چیز کسی خاص شے کا متضاد ہے تو وہ پھر باہر کی بات ہو گی یعنی باطن کی بات ایک طرف ہے تو دوسری طرف باہر کی بات ہو گی اگر ایک طرف احساس کی بات ہے تو دوسری طرف منظر کی بات ہو گی اگر ایک طرف کیفیت کی بات ہے تو دوسری طرف ظواہر کی بات ہو گی مادیت کی بات ہو گی گویا اگر ہم اسے آسانی سے یوں ہی سمجھ لیں کہ داخلیت کی ضد خارجیت ہے اندروں کی ضد بیرون ہے تو پھر ہمیں بات بآسانی سمجھ آجائے گی جیسا کہ ہم نے ابھی حوالہ دیا تھا میر تقی میر کے اشعار کا خواجہ میر درد کے اشعار کا تو ہم نے دیکھا تھا کہ وہ عموماً دل پر زور دیتے ہیں یعنی دل صرف ایک گوشت کے لوتھڑے کا نام نہیں بلکہ یہاں دل وہ جگہ ہے وہ مقام ہے کہ جہاں پر ربِ کائنات کا ظہور ہوتا ہے وہ جگہ ہے کہ جہاں پر ربِ کائنات رہتا ہے بقول شعرا دل وہ جگہ ہے کہ جہاں سے جذبے پھوٹتے ہیں اور دراصل زندگی کی رمق یہاں سے پھوٹتی ہے زندگی کا جو کہ ضامن ہے تمام کی تمام تر احساسات تمام کی تمام تر کیفیات و جذبات اسی دل کے رہینِ احسان ہیں۔ چنانچہ داخلیت کے پیروکار ہونے کے باعث داخلیت کے پرستار ہونے کے باعث میر تقی میر، درد اور باقی کے دہلوی شعرا دل اور احساس کی بات کرتے ہیں جبکہ وہ شاعر جو خارجیت کی بات کرتے ہیں اور خاص طور پر ان میں وہ شاعر شامل ہیں جو رومانوی دور سے تعلق رکھتے

تھے کہ جن کے نزدیک فطرت کی عکاسی اور مناظرِ فطرت کا بیان شاعری میں بہت ضروری تھا وہ لوگ خارجیت کے شاعر کہلاتے ہیں اس کے علاوہ لکھنوی دبستان جس کے شاعر عموماً محبوب کے سراپے پر بہت زیادہ زور دیتے تھے اور سطحی نوعیت کی محبت کے قائل تھے یعنی ان کی شاعری میں ہمیں تصوف یا اخلاق یا اقدار کی بات کم ملتی ہے ان کے ہاں ہمیں واردات اور معاملاتِ محبت کا بیان زیادہ ملتا ہے ظاہر ہے وہ لوگ داخلیت کی بجائے خارجیت کے زیادہ تر پیرو تھے یہاں پر مثال کے طور پر ہم آپ کے سامنے آپ کے نصاب میں شامل حفیظ جالندھری کے اس ایک بند کا حوالہ دیں گے۔ جو ہم نے ان کی نظم "چاند کی سیر" سے لیا ہے جو آپ کے نصاب میں بھی شامل ہے آپ دیکھئے کہ اس بند میں حفیظ باقاعدہ طور پہ مناظر کی بات کرتے ہیں اس سے وہ جذبات جو کسی بھی شاعر پر طاری ہو سکتے ہیں وہ کیفیت جو کسی بھی شاعر پر حاوی ہو سکتی ہے اس کا تذکرہ نہیں بلکہ خالصتاً مظاہرِ فطرت کا تعلق یا مظاہرِ فطرت کا بیان ہمیں اس بند میں دیکھنے کو ملتا ہے وہ کہتے ہیں کہ

عطر بیز لالہ زار نغمہ ریز جوئبار

حشر خیز آبشار

کیفِ موجِ بے قرار چاندنی میں کوہسار تھا بہار در بہار میں یہ شان کردگار

دیکھتا چلا گیا

یعنی یہاں دیکھنے کے نتیجے میں شاعر میں کون سا احساس وارد ہوا اس پر کون سے جذبات طاری ہوئے یہاں وہ بات اہم نہیں یہاں صرف ان مناظر کا بیان اہم ہے یہ قاری پر ہے کہ وہ خود سے طے کرے کہ ان مناظر کو دیکھ کر ان مظاہر کو دیکھ کر اس پر کیفیت کیا طاری ہوتی ہے اس کے احساسات کس حد تک ان سے متاثر ہوتے ہیں چنانچہ جذبے کی بات کرنا داخلی شاعری ہے اور مظاہرِ فطرت کی بات کرنا خارجی شاعری ہے اس کے بعد ہم تذکرہ کریں گے ہمارے نصاب میں شامل اگلی اصطلاح کا اور وہ ہے حقیقت نگاری۔

حقیقت نگاری:

حقیقت نگاری ایک بہت سادہ سی اصطلاح ہے اگر آپ سے اس کے معنی پوچھے جائیں تو آپ بھی بآسانی بتا سکتے ہیں کہ یعنی عمومی طور پر بات کی جائے تو وہ تحریر یا وہ شاعری جس میں حقیقت کا بیان ہو جس میں خیالستان آباد نہ کیے گئے ہوں بلکہ جو کچھ ہے جیسا ہے اس کو ویسا ہی بیان کیا جائے اسے ہم حقیقت نگاری کہتے ہیں نصابی سطح پر:

لغوی اعتبار سے حقیقت کے معنی "اصلیت، اصل اور حال، سچائی، صداقت" کے ہیں۔

ادبی طور پر حقیقت نگاری کی یا حقیقت نگار کی تعریف کرتے ہوئے ڈاکٹر فخر الحق نوری لکھتے ہیں:

"حقیقت نگار خیالی یا مثالی دنیا میں رہنے کی بجائے گردوپیش کی نظر آنے والے
ٹھوس مادی دنیا کو موضوع بناتا ہے۔ حقیقت پسند ادیب تخیل پر امرِ واقعہ کو ترجیح دیتا
ہے اور ماضی کی بجائے حال کے مسائل و معاملات کو اہم جانتا ہے۔ چونکہ زندگی کی
معروضی تصویر کشی اس کا مقصود ہے اس لیے وہ اپنی ذات کو ادب پارے میں نمایاں
کرنے سے اجتناب کرتا ہے۔"

(منتخب ادبی اصطلاحیں؛ ڈاکٹر فخر الحق نوری)

یعنی حقیقت نگاری سے مراد ایسی تحریریں ہیں یا ایسا ادب ہے کہ جن میں ہم جو کچھ ہے جیسا ہے اس کی اصلی صورت میں پیش کر دیا جائے

۔ حقیقت نگاری اردو ادب میں دراصل اگر ہم یہ کہیں کہ سر سید احمد خان کے دور سے ہی آئی تو یہ بات غلط نہ ہو گی کیونکہ ان سے پہلے ہمارے سامنے ایسا ادب آتا ہے جس کا مقصد محض طبع حساس کی تسکین تھا جس میں یہ ضروری نہیں تھا کہ ہم اس سے کوئی مقاصد حاصل کریں لہٰذا حقیقی دنیا پر روشنی ڈالنے کی بجائے عموماً چیزوں کو ایسا دکھایا جانا چاہئے تھا جیسا کہ ادیب دکھانا چاہتا ہے یعنی وہ حقیقت میں واقعی ایسا ہو یا نہ ہو لیکن اگر ادیب چاہتا ہے تو وہ اسے ویسا دیکھا دیتا تھا دوسری بات یہ کہ عموماً ہمارا ادب معاشرت سے بہت دور تھا۔

یعنی اگر آپ داستانوں کی بات کریں تو ان میں عمومی زندگی ہمیں بہت کم ملتی ہے اگر ہم لوگ قصیدہ کی بات کریں تو ان میں ہمیں عموماً ہمیں بادشاہوں اور بڑے بڑے لوگوں کے قصے ملتے ہیں اگر ہم لوگ غزل کی بات کریں تو اس میں ہمیں احساسات و جذبات ملتے ہیں اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعری میں زیادہ تر ایک شخص کی بات کی جاتی تھی اگر میر اور درد کے علاوہ بات کی جائے تو شاعری میں عمومیت بہت کم پائی جاتی تھی لیکن خاص طور پر نثر میں حقیقت نگاری کا آغاز ہوا سر سید احمد خان کے دور سے ' کہ جب انہوں نے قوم کی اصلاح کا بیڑہ اٹھایا جب انہوں نے یہ طے کیا کہ اب تک بہت ہو چکا۔ اب ہم ادب کے ذریعے یہ دکھائیں کہ زندگی کیسی ہونی چاہئے اب یہ وقت ہے کہ ہم یہ دیکھیں کہ اصلاً سب کچھ کیا ہے؟ حقیقتاً کیا ہو رہا ہے؟ ہمارہ معاشرہ کیا تھا؟ اور اب کیا ہو چکا ہے؟ اور جب ہم یہ ادراک کر لیں گے کہ ہمارا معاشرہ کیا ہو چکا ہے تو تب ہی ہم اسے سدھارنے کی کوشش کر سکتے ہیں چنانچہ انہوں نے حقیقت نگاری پر زور دیا اور ان کے بعد اگرچہ نذیر احمد جیسے ناول نگاروں نے حقیقت پر زور دیا۔ بعد کے ناول نگاروں نے دوبارہ حقیقت سے قدرے انحراف کیا لیکن بعد میں پریم چند نے خاص طور پر حقیقت نگاری کا پہلا مؤثر نمونہ ہمارے سامنے اپنے افسانوں کی صورت میں پیش کیا اسی طرح سے راشد الخیری کے افسانے بھی حقیقت نگاری کی بہترین مثال تھے گو اس کے بعد اردو ادب ایک مرتبہ پھر رومانویت میں کھو گیا یا یوں کہہ لیجئے کہ ایک طرف حقیقت نگاری کی ایک لہر چل رہی تھی خاص طور پر پریم چند کی بدولت۔ تو دوسری طرف رومانوی افسانہ نگار اور رومانوی شعر اخیالستان آباد کر رہے تھے جیسا کہ سجاد حیدر یلدرم کی کتاب کہ جس کا نام ہی خیالستان ہے۔ لیکن ۱۹۳۰ ئمیں جب ترقی پسند جذبات آہستہ آہستہ پروان چڑھے تو پھر سجاد ظہیر ' احمد علی اور علی سردار جعفری اور کرشن چند اور راجندر سنگھ بیدی اور بعد میں سعادت حسن منٹو اور بہت سے دوسرے افسانہ نگار آئے کہ جنہوں نے حقیقت کو حقیقی روپ میں پیش کیا۔

ابھی ہم نے جملہ کہا کہ حقیقت کو حقیقی روپ میں پیش کرنا دیکھئے بات یہ ہے کہ مثال کے طور پر آپ کسی گھر کی کہانی پیش کرتے ہیں جس میں کوئی متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والا گھرانہ یا کنبہ ہے اب آپ اگر اس کی واقعی حقیقت پیش کرنا چاہتے ہیں تو پھر آپ کو یوں نہیں کرنا چاہئے کہ آپ مثال کے طور پہ اس توجہ یا اس تناظر میں کہ وہ گھرانہ آپ کے ادب پارے کا حصہ بن رہا ہے آپ اس کے کرداروں کو خاص رنگ و روپ دے دیں یعنی مصالحت پسندی کی طرف چلے جائیں آپ اس کو متوسط تو دکھا دیں آپ ان کے مصائب تو دکھا دیں آپ ان کے مصائب و آلام تو دکھا دیں لیکن ان کی بات چیت ' ان کا رہنا ان کا اٹھنا بیٹھنا ویسا نہ ہو جیسا کہ ہونا چاہئے۔ حقیقتاً ہوتا یہ ہے کہ مثال کے طور پہ ایک کم پڑھا لکھا بندہ بہت زیادہ پڑھے لکھے بندے کے مقابلے میں اردو یا انگریزی یا کوئی بھی اپنی گفتگو میں الفاظ کا استعمال عمومی نوعیت کا کرتا ہے وہ الفاظ کہ جن میں بہت زیادہ ادبیت نہیں پائی جاتی لیکن جب آپ حقیقت کو حقیقی روپ میں پیش نہیں کرتے تو آپ کرتے کیا ہیں کہ آپ کسی نوکر کے منہ سے شاعری کرواتے ہیں آپ کسی ان پڑھ یا کم پڑھے لکھے بندے سے فلسفیانہ نوعیت کی گفتگو کرواتے ہیں اب اس کا حقیقی مقام تو ہو گیا وہ نچلے طبقے سے تعلق رکھتا ہے یا زیریں طبقے سے تعلق رکھتا ہے لیکن مشکل کیا ہوئی کہ آپ نے اس کی حقیقت کو اصلاً اسی حقیقت میں پیش نہیں کیا بلکہ آپ نے اس پر قدرے رنگ و روغن کر دیا اپنی ادبیت کا' تو حقیقت کو حقیقی روپ میں پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ جیسے مثال کے طور پہ سعادت حسن منٹو کہ جن کا یہ دعویٰ تھا کہ میں وہ کچھ لکھتا ہوں جو میں دیکھتا ہوں اور پھر جب وہ دکھاتے تھے تو پھر اس قدر تلخ انداز میں دکھاتے تھے کہ حقیقت کی

اصلی تلخی واقعی زبان کے ذائقہ پر آجاتی تھی یہی وجہ ہے کہ ہم دیکھتے ہیں کہ ان پر اس حوالے سے بہت سے مقدمات بھی ہوئے ان پر تنقید بھی ہوئی کہ شاید اس قدر bold نہیں ہونا چاہئیے اس قدر واضح یا اس قدر یوں کہہ لیجئے کہ کچھ لوگ تو ان کے حوالے سے کہتے ہیں کہ ان کی افسانہ نگاری میں عریانی پائی جاتی تھی تو اتنا عریاں نوعیت کا نہیں ہونا چاہئیے لیکن ان کا یہ کہنا تھا کہ اگر آپ کا معاشرہ ایسا ہے تو پھر آپ اسے پڑھتے ہوئے یا آپ اسے سنتے ہوئے اس قدر یوں کہہ لیجئے کہ برانگیختہ کیوں ہوتے ہیں اس قدر غصے میں کیوں ہوتے ہیں اگر ہم حقیقت سے نظریں چرانا چاہیں تو ایک علیحدہ بات ہے لیکن اگر ایسا ہے تو پھر اسے پڑھنے میں یا اسے سننے میں ہمیں کوئی عار نہیں ہونا چاہئیے کہ اگر ہم انہیں پڑھیں گے سنیں گے تو ہی ہم انہیں سدھارنے کی کوشش کر سکتے ہیں تو حقیقت نگاری حقیقت کو اس کی تمام تر تلخیوں کے ساتھ پیش کرنے کا نام ہے اس کے بعد ہم بات کریں گے عینیت کی۔

عینیت:

عینیت بنیادی طور پر ایک فلسفیانہ اصطلاح ہے لیکن قبل اس کے کہ ہم اس کے فلسفے کی بات کریں ہم دیکھتے ہیں کہ اس کہ لغوی معنی کیا ہیں یا یہ لفظ اردو میں کس کے متبادل کے طور پر کس طرح استعمال ہوتا ہے

"اردو میں عینیت کی اصطلاح انگریزی کی اصطلاح Idealism کے ترجمہ کے طور پر
استعمال کی جاتی ہے۔ عینیت کا لفظ عین سے نکلا ہے جس کے معنی جوہر، حقیت یا ذات
کے ہیں۔"

(منتخب ادبی اصطلاحیں؛ ڈاکٹر فخر الحق نوری)

یعنی عین سے مراد حقیقت اور ذات کے ہیں۔ اب اس سے تاثر یہ پڑتا ہے کہ شاید یہ حقیقت پسندی کا یا حقیقت نگاری کا کسی حد تک مترادف ہو گا جبکہ حقیقت یہ نہیں ہے حقیقت یہ ہے کہ عینیت یا مثالیت بھی اس کے حوالے سے اس کی ایک اصطلاح استعمال کی جاتی ہے اس کے مترادف کے طور پہ عینیت یا مثالیت بھی استعمال ہوتا ہے۔ عینیت یا مثالیت حقیقت نگاری کی ضد ہے اس کا متضاد ہے اس کی کیا وجہ ہے اسکی وجہ یہ ہے کہ جب ہم لوگ عین اصل حقیقت کی بات کرتے ہیں اور جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اردو میں عینیت دراصل انگریزی اصطلاح Idealism کے ترجمہ کے طور پر آئی ہے تو پھر ہمیں یہ پتا چلتا ہے کہ دراصل idealism کی اصطلاح کیا ہے پھر ہم یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ idealism کہاں سے آیا تھا تو اس سوال کا جواب ہمیں ملتا ہے ارسطو اور افلاطون کے فلسفے میں۔ افلاطون نے سب سے پہلے یہ دعویٰ کیا تھا کہ یہ دنیا جو ہم دیکھتے ہیں یہ اصلی دنیا نہیں ہے یہ عالم جو ہمارے سامنے موجود ہے یہ دراصل حقیقی نہیں ہے بلکہ حقیقی دنیا وہ ہے جو دراصل عالمِ مثال میں یا عالمِ خیال میں موجود ہے اس دنیا کے تمام تر ظواہر دراصل اس دنیا کا عکس ہیں اس دنیا کے عناصر کا اس دنیا کی اشیاء کا اس دنیا کے احساسات کا عکس ہے وہ سب کچھ جو ہم اس روئے زمین پر دیکھتے ہیں یہی وجہ ہے کہ جب افلاطون نے شاعری پر تنقید کی تھی تو اس نے یہ کہا تھا کہ کیونکہ یہ دنیا عالمِ مثال کی نقل ہے اور شاعر دراصل اس نقل کو دیکھ کر ایک اور نقل بناتا ہے یعنی کہ اپنی تحریر کی صورت میں ایک ایسی دنیا بساتا ہے جو کہ ایک نقل کی بھی نقل ہے تو وہ کہتا تھا کہ دراصل کیونکہ شاعری نقل در نقل ہے لہٰذا ہم شاعروں کو اعلیٰ مقام نہیں دے سکتے کیونکہ یہ وہ لوگ ہیں جو صرف نقل در نقل تیار کر کے عوام کو بے راہ روی کا شکار کرتے ہیں صحیح رستے سے ہٹا دیتے ہیں بلکہ بقول اس کے عوام کے جذبات کو برانگیختہ کرتے ہیں جذباتیت میں ان کو ملوث کرتے ہیں لہٰذا شاعروں کو اس نے اپنی ideal ریاست سے یا مثالی ریاست سے نکال دینے کا حکم دیا تھا اور جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اس نے اپنی مثالی ریاست سے انہیں نکال دینے کا حکم دیا تھا تو اس کا یہ مطلب ہر گز نہیں ہے کہ واقعی شعرا کو نکال دیا گیا تھا بات یہ

ہے کہ یہ اس کا ایک نظریہ ہے مثالی ریاست کا جو کبھی بھی حقیقت میں نہیں ہوا تھا حقیقت میں اس کا اطلاق نہیں ہوا تھالہٰذا اس کا نظریہ تھا کہ جب کبھی بھی اس کی مثالی ریاست کو معرض وجود میں لانے کا موقع ملے گا تو اس میں شاعروں کو جگہ نہیں دی جائے گی۔ افلاطون کے بعد ارسطو نے مثالی ریاست کے نظریے میں کچھ تبدیلیاں لانے کی کوشش کی گو یہ مرحلہ اس وقت مثالی ریاست میں ارسطو کے نظریات کی بحث کرنے کا نہیں ہے لیکن ہوا کیا کہ افلاطون کے بعد جب ارسطو نے مثالی ریاست پر بات کی تو جہاں اس نے سیاسی امور کے حوالے سے مختلف قسم کی بات کی وہاں اس نے افلاطون کے وہ نظریات جو اس نے شاعروں اور شاعری کے حوالے سے دیے تھے ان پر بھی تنقید کی اور ان کی درستگی کرتے ہوئے اس نے یہ کہا کہ دراصل شاعری نقل در نقل نہیں ہے بلکہ شاعری کیا ہے کہ شاعر کسی بھی چیز کو اس طرح بیان کرتی ہے جیسا کہ وہ تھیں جیسا کہ وہ ہیں اور جیسا کہ انہیں ہونا چاہئیے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ جیسا کہ انہیں ہونا چاہئیے حقیقتاً وہ ویسی ہیں نہیں لیکن مشکل یہاں پہ کیا آتی ہے 'مشکل یہ آتی ہے کہ شاعری تو یوں بچ جاتی ہے لیکن مثالیت پسندیدیت جو ہے وہ قائم رہتی ہے شاعر چیزوں کو یوں پیش کرے جیسا کہ انہیں ہونا چاہئیے اس کا یہ مطلب ہوا کہ حقیقت پھر سے کم ہو گئی شاعر کا وظیفہ ایک تو یہ ہوا کہ جیسا کہ چیزیں تھیں ان کو ویسا ہی پیش کر دے دوسرا وہ یوں پیش کرے جیسا کہ وہ ہیں اور تیسرا وہ یوں پیش کرے کہ جیسا کہ انہیں ہونا چاہئیے جبکہ حقیقت نگار یہ کہتے ہیں کہ جیسی کہ وہ ہیں ان کو بس ویسا پیش کر دیا جائے یہاں پہ ادب اور ادیب کا وظیفہ ان کا مقصد اور ان کا منصب مکمل ہو جاتا ہے کیونکہ آپ کو یہ حق نہیں پہنچتا کہ کیا ہونا چاہئیے اس کو ہم طے نہیں کر سکتے بقول حقیقت نگار مصنفین وہ یہ کہتے ہیں کہ آپ حقیقت کو من و عن پیش کر دیں آگے قاری کا یا سامع کا یہ کام ہے کہ وہ اس سے کس نوعیت کے نتائج اخذ کرتا ہے یا اس سے وہ کس نوعیت کی اصطلاح پا سکتا ہے جبکہ مثالیت پسند یہ کہتے ہیں کہ شاعروں کا یا ادیبوں کا کام یہ ہے کہ وہ چیزوں کو ایسے پیش کریں جیسا کہ انہیں ہونا چاہئے یہ وہ تصور تھا کہ جس کے نتیجے میں عینیت پسندی ادب میں بھی آئی کیونکہ ادب 'جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ادب معاشرے کا ایک بہت اہم وصف ہے کہ ادب معاشرے کو صحیح یا غلط رستے پر گامزن کر سکتا ہے مولانا حالی نے جب شاعری اور معاشرے کے آپس کے تعلق پر بات کی تو انہوں نے شاعری کے معاشرے پر اثرات کا تذکرہ بھی کیا اور معاشرے کے شاعری پر اثرات کا تذکرہ بھی کیا تو پھر کیا ہوا کہ ہم مثالیت پسندیدیت کے تناظر میں بات کریں تو عینیت پسندوں نے یہ کہا کہ ہمارا کام صرف یہ نہیں ہے کہ ہم یہ دکھائیں کہ معاشرہ ہے کیا بلکہ ہمیں یوں بھی دکھانا ہے کہ معاشرے کو کیسا ہونا چاہیے اس حوالے سے بات کرتے ہوئے ڈاکٹر ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کہتے ہیں کہ:

''ادب میں زندگی کو اس طرح پیش کرنے کی بجائے، جیسی کہ وہ ہے، اس طرح پیش کرنا
جیسا کہ اسے ہونا چاہیے، مثالیت یا عینیت (پسندی) کہلاتا ہے۔''

(کشاف تنقیدی اصطلاحات: ابوالاعجاز حفیظ صدیقی)

یعنی جیسا کہ اسے ہونا چاہیے جب کوئی ادیب ایسی بات کرے گا تو وہ مثالی ادیب ہو گا یا عینیت پسند ادیب ہو گا اردو میں جیسے مثال کے طور پر جب ہم نے ڈپٹی نذیر احمد کا مطالعہ کیا تھا تو ہم نے یہ کہا تھا کہ ان کے کرداروں میں تحریک نہیں ہوتی ان کے کریکٹرز میں زندگی نہیں ہوتی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کے کریکٹرز گویا لکڑی کے گھوڑے ہیں لکڑی کے کچھ ایسے پتلے ہیں جن کو کہ ڈپٹی نذیر احمد اپنی مرضی کے مطابق حرکت کروا رہے ہیں جیسے ہم نے دیکھا تھا کہ اصغری کا کردار تھا جو سراپا نیکی تھا۔ ماما عظمت کا کردار تھا جو سرتاپا برا تھا اسی طرح سے ان کے دیگر دوسرے ناولز میں کریکٹرز ہیں جیسے ظاہر دار بیگ کا ہم نے اس وقت تھوڑا سا تذکرہ کیا تھا یا ابن الوقت کا ہم نے تذکرہ کیا تھا کلیم کا تذکرہ کیا تھا یہ وہ تمام کے تمام تر کریکٹرز ہیں جو ساکت ہیں جو جامد ہیں جن میں زندگی کی روح نہیں کیوں کہ دراصل ڈپٹی نذیر احمد کے نزدیک اہم بات یہ تھی کہ وہ دکھا

ئیں کہ دراصل معاشرے کو کیسا ہونا چاہیے اگر ظاہر دار بیگ بُرا ہے یا ماما عظمت بُری ہے تو وہ ہے اور وہ شروع ہے اور آخر تک رہے گی کیونکہ نذیر احمد یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ یہ برائی ہوتی ہے اور نصوح جیسے مثال کے طور پر فرض کر لیجئے توبہ النصوح کے حوالے سے بات کریں ہم لوگ تو صحیح ہے وہ ہمیشہ ہی صحیح ہو گا مراۃ العروس میں اصغری صحیح ہے تو ہمیشہ ہی صحیح ہو گی چونکہ ان کریکٹرز کے ذریعے وہ یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ معاشرہ کیسا ہونا چاہیے اب مثالی ادب کی اگر ہم لوگ بات کریں تو اس میں ڈپٹی نذیر احمد کے علاوہ ہم باقاعدہ طور پہ آپ کی آسانی کے لیے علامہ اقبال کی مثال دے سکتے ہیں علامہ اقبال اس وجہ سے عینیت پسند تھے کسی حد تک کہ وہ بھی دراصل قوم کی اصلاح چاہتے تھے اور جیسا معاشرہ ہے ویسے کی تصویر کھینچنے کی بجائے انہوں نے اپنی شاعری میں زیادہ تر وہ بتانے کی کوشش کی کہ جیسا کہ معاشرے کو ہونا چاہیے اور کم و بیش یہی حال الطاف حسین حالی کے ہاں بھی ہمیں ملتا ہے اور کچھ بعد کے ان ادیبوں کے ہاں جو دراصل مصلح تھے اصلاح چاہتے تھے مثال کے طور پہ عبدالحلیم شرر کی تحریروں پر بھی اس بات کا اطلاق کیا جا سکتا ہے اور بعد کے کچھ رومانوی لوگوں پر بھی اس بات کا اطلاق کیا جا سکتا ہے کہ جو حقیقت سے بالکل دور ہو کر بالکل اپنی حقیقت کو فراموش کرتے ہوئے مناظرِ فطرت میں کھو کر اپنے فطری جذبات کو مکمل کرنا چاہتے تھے ان کی تسکین کرنا چاہتے تھے بالکل یہ جانے بغیر کہ حقیقت اس سے مختلف ہے یعنی کریکٹرز کو اس طرح خوش و خرم دکھانا جذبات سے بھرپور دکھانا کہ گویا ملک میں کوئی غلامی ہے ہی نہیں ملک میں کوئی مسائل ہے ہی نہیں ظاہر ہے کہ یہ حقیقت سے دوری ہے یہ صرف وہ کچھ ہے جو آپ دکھانا چاہتے ہیں چنانچہ مختصر بات کو سمیٹتے ہوئے ہم یہ کہیں گے کہ حقیقت نگاری چیزوں کو من و عن دکھانے کا نام ہے اور مثالیت یا عینیت چیزوں کو اس طرح دکھانے کا نام ہے جیسا کہ ادیب چاہتا ہے یا ادیب کی خواہش ہوتی ہے ماورائی نوعیت کی باتیں جو روئے زمین سے یا زمینی حقائق سے تعلق نہیں رکھتیں۔

سو ہم نے آج کے اس لیکچر میں مختلف ادبی اصلاحات کی بات کی۔ ہم نے آمد اور آورد کی بات کی۔ اس کے بعد داخلیت اور خارجیت کا تعارفی سا مطالعہ کیا اور پھر آخر میں حقیقت پسندی یا حقیقت نگاری اور عینیت کی بات کی۔ آمد اور آورد بالخصوص شیریں نوعیت کی اصلاحات ہیں ان کا اطلاق صرف شاعری پر کیا جاتا ہے لیکن وسیع پیمانے پر آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگر نثر کوشش سے لکھی جائے گی تو وہ بھی آورد کی نثر ہو گی اور اگر نثر بے ساختہ نوعیت کی ہو گی تو وہ آمد کی نثر ہو گی اسی بات کا اطلاق شاعری پر بھی ہوتا ہے۔

داخلیت اور خارجیت کی بات کی تو ہم نے کہا تھا کہ داخلیت دراصل ایسا ذاتی وجذباتی و کیفیاتی شاعری کا نام ہے جبکہ خارجیت مناظرِ فطرت کی عکاسی اور ظواہر کی بات کرنے کا نام ہے ظاہر ہے ان دونوں کا اطلاق عموماً شاعری پر کیا جاتا ہے لیکن نثر پر بھی اس کا اطلاق ہو سکتا ہے حقیقت نگاری اور عینیت کی بات کی تو ہم نے کہا حقیقت جیسی ہے اس کو من و عن دکھانا حقیقت نگاری ہے اور عینیت مثالیت یا خیال انگیزی کی بات کرنے کا نام ہے یعنی وہ حقائق جو روئے زمین پر موجود ہیں ان سے ہٹ کر ایسی باتیں کرنا کہ جیسا کہ دنیا کو ہونا چاہیے۔

مختصر سے انداز میں دراصل ہم ایک لیکچر میں ہم ان اصلاحات پر اتنی ہی بات کر سکتے تھے اس کے بعد آپ پر یہ لازم ہے کہ آپ یہ دیکھیں کہ ہم نے نصاب میں جو کچھ پڑھا ان میں ہم کس مصنف پر یا کس تخلیق پر کس اصطلاح کا اطلاق کر سکتے ہیں کہ اسی صورت میں آپ کو ادب کی اور ادیبوں کی صحیح تفہیم کا موقع ملے گا ہم نصاب کے تقریباً آخری مرحلے کے بھی آخری حصہ میں پہنچ چکے ہیں اس کے بعد ہم اگلے لیکچر میں کچھ گرائمر کے اصول کے حوالے سے ' قواعد کے حوالے سے بات کریں گے ہم رموز او قاف کا مطالعہ کریں گے اور جملے کی ساخت پر مختصر سی بات ہو گی اور پھر اس کے بعد اختتامی لیکچر ہو گا اور یوں یہ کورس ختم ہو جائے گا سو دیکھئے کہ اب نصابی اعتبار سے ہمارے آخری لیکچر میں ہمیں کیا پڑھنا ہے رموز او قاف سے کیا مراد ہے اور جملے کی ساخت کیا ہوتی ہے اس پر گفتگو رہے گی اگلے لیکچر میں۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق نمبر۔۴۴ رموزِ اوقاف اور جملے کی ساخت

ورچوئل یونی ورسٹی کے سلسلہ تدریس میں بی۔ایڈ آنرز کے کورس مطالعہ اردوادب میں ہم آپ کے ساتھ ہیں۔گذشتہ دو لیکچرز میں ہم نے ان چند ادبی اصطلاحات کا مطالعہ کیا جو حصہ شعر اور حصہ نثر کی تکمیل کے بعد اردوادب کی تفہیم اور توضیحی و تشریحی امور کے اعتبار سے آپ کے لیے نہایت اہم ہیں۔ آج کے اس لیکچر میں ہم دو مختلف موضوعات پر مختصر اًبات کریں گے جن میں سب سے پہلے بات ہو گی رموزِ اوقاف کے حوالے سے اور اس کے بعد تذکرہ رہے گا جملے کی بنیادی ساخت اور ان بنیادی غلطیوں کا جو ہم عموماًاپنی گفتگو میں کرتے ہیں تو ہم سب سے پہلے بات کرتے ہیں رموز اوقاف پر:

رموز اوقاف:۔

"رموزِ اوقاف دو عربی الفاظ رموز اور اوقاف کا مرکب ہے۔رموز 'جمع ہے رمز کی' جس کے معنی ہیں" اشارہ کرنا یاراز"جب کہ اوقاف جمع ہے 'وقف کی' جس کے معنی ہیں" ٹھہراؤ"۔

اصطلاح میں رموزِ اوقاف سے مراد وہ علامات ہیں جو ایک لفظ کو دوسرے لفظ اور ایک جملے کو دوسرے جملے سے الگ کرتی ہیں اور عبارت کو بامعنی بنانے میں معاون ہوتی ہیں۔"

دراصل جب ہم بات کرتے ہیں تو ہم اپنی گفتگو میں مختلف قسم کے ٹھہراؤلاتے ہیں یعنی اگر ہم نے کوئی سوالیہ جملہ بولنا ہو تو عموماً ہمارے جملے کا آخری لفظ میں تناؤ ہو تا ہے۔منفی جملہ بولنا چاہتے ہیں تو اس میں ہم نہ ' مت یا نہیں جیسے الفاظ میں تناؤلاتے ہیں اسی طرح سے مختلف نوعیت کے جملوں میں ہم اپنی آواز میں اتار چڑھاؤ سے اپنی آواز کے زیروبم سے اور اپنے لہجے کے ذریعے دراصل بہت سے معنی و مفاہیم واضح کرتے ہیں لیکن تحریر چونکہ بے جان نوعیت کی چیز ہے یعنی آپ یہ کہہ لیجئے کہ الفاظ صفحہ قرطاس پر بکھرے ہوئے تو ہوتے ہیں لیکن دراصل انھیں معنی دینے کے لیے نا صرف الفاظ کا بناؤ' یا ان کی بناوٹ یا ان کی ترتیب و تزئین ضروری ہوتی ہے بلکہ ان کے ساتھ چند ان علامات کا دیا جانا بھی ضروری ہے جو کہ ہمارے بولنے کی یا ہمارے لہجے کی عدم موجودگی کو درست کر سکیں' اس خلا کو پر کر سکے تو یہ علامات جن کا آج ہم مطالعہ کرنے جارہے ہیں یہ علامات دراصل اسی لیے استعمال ہوتی ہیں کہ اس خلا کو پر کیا جائے جو تحریری صورت میں رہ جاتا ہے۔وہ خلا جو تحریری صورت میں اس لیے رہ جاتا ہے کیونکہ ہم دراصل بول نہیں رہے ہوتے ہم لفظ کو کھینچ کر یا تناؤ نہیں دے سکتے تو لہذا یہ علامات ہماری معاون ہوتی ہیں اس وقت جب تحریری صورت میں آپ کے سامنے کوئی بات یا عبارت کوئی گفتگو یا مکالمہ یا کوئی تحریر مجموعی اعتبار سے آپ کے سامنے آتی ہے مثال کے طور پر یہ جملہ دیکھئے:

روکو مت جانے دو(غیر واضح)

اب یہ جملہ بنیادی طور پر دو معنی دیتا ہے ایک یہ کہ کسی کو روک لیا جائے اور دوسرا کسی کو جانے دیا جائے۔اب اس جملے میں جب رموز اوقاف درست نہیں ہو گے اس وقت تک آپ یہ طے نہیں کر سکتے کہ تحریری صورت میں جب یہ لکھا ہوا آیا یعنی روکو مت جانے دو تو اس کے معنی کسی کو جانے کی اجازت دینے کے ہیں یا کسی کو روکنے کے ہیں یعنی جملے میں روکو مت جانے دو سے بات واضح نہیں ہوتی۔

روکو'مت جانے دو۔

تو اس کا مطلب ہو گا کہ کسی کو روک لیا جائے اور اسے مت جانے دیا جائے لیکن اگر یہ جملہ یوں آجائے۔

روکو مت' جانے دو۔

تو اس کا مطلب یہ ہو گا کہ کسی کو جانے دیا جائے اور روکا نہ جائے۔ سو اس چھوٹے سے جملے سے آپ یہ سمجھ سکتے ہیں کہ اگر رموز او قاف کا صحیح استعمال نہ ہو تو ہم بآسانی کسی مثبت جملے کو منفی بنا سکتے ہیں' کسی مثبت جملے کو سوالیہ بنا سکتے ہیں یا کسی سوالیہ جملے پر مثبت یا منفی جملے کا اطلاق کر سکتے ہیں جس کے نتیجے میں مجموعی طور پر عبارت کا تاثر غلط ملط ہو کر رہ جائے گا یا عبارت کا تاثر تبدیل ہو جائے گا جس سے ہم درست معنی کی تفہیم نہیں کر سکیں گے چنانچہ اس اہمیت کو مد نظر رکھتے ہوئے ہم آج کر اس لیکچر میں مختصراً طور پر مطالعہ کریں گے چند ان علامات کا جو رموز او قاف میں استعمال ہوتی ہیں۔

ختمہ:۔(۔)

'' ختمہ کی علامت کسی بھی مثبت یا منفی جملے کے آخر میں آتی ہے جس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ بات مکمل ہو گئی ہے۔ اس کی علامت ایک چھوٹے خط(۔) جیسی ہوتی ہے۔'' مثلاً

ہم سب پاکستانی ہیں۔

میں آج اسکول نہیں جاؤں گا۔

بنیادی طور پر ختمہ یا فل سٹاپ کی علامت جملے کے اختتامیے کو ظاہر کرتے ہیں۔

سکتہ(')

اسے ہم انگلش میں '' کوما'' کہتے ہیں ''ایک طویل جملے میں دو سے زاید ہم معنی یا مماثل الفاظ یا مترادفات کے درمیان ''سکتہ '' کی علامت آتی ہے۔''

مثال کے طور پر:

پنجاب 'سندھ 'خیبر پختونخوا 'بلوچستان اور گلگت بلتستان ' پاکستان کے صوبے ہیں۔

طاہر ایک سنجیدہ 'ذہین 'دانا اور مہذب لڑکا ہے۔

یعنی جب جملے میں مماثل الفاظ آئیں گے یا مترادفات آئیں گے یا ہم معنی الفاظ آئیں گے تو ہم سکتہ کا استعمال کریں گے لیکن ہو گا کیا کہ'' اور '' سے پہلے سکتہ یا کومے کا استعمال نہیں کیا جائے گا۔ سکتہ کا دوسرا استعمال یہ ہے کہ:

''کسی کو مخاطب کرنے کے لیے بھی سکتہ کی علامت استعمال ہوتی ہے۔'' مثلاً

دوستو' میری بات سنو۔

صاحب صدر 'عزیز طلباء اور قابل صد احترام اساتذہ۔۔۔۔۔

اب ان الفاظ سے پہلے ہم نے کیا کیا کہ صاحب صدر '(سکتہ) عزیز طلباء اور قابل صد احترام اساتذہ۔ کیونکہ '' اور '' آ گیا تھا اس لیے ہم نے سکتہ کا استعمال نہیں کیا۔

''اسی طرح سے ہم مرتبہ الفاظ کے جوڑوں کے درمیان بھی سکتہ کی علامت آتی ہے۔''

اب جوڑوں کے مراد کیا ہے ؟ یعنی جب ہم ایک جیسے الفاظ استعمال کرتے ہیں مثلاً:

دن ہو یا رات ' سفر ہو یا حضر ' صبح ہو یا شام وہ اپنی کتابوں میں مگن رہتا ہے۔

اب یہ وہ الفاظ کے جوڑے ہیں جن کے درمیان ہم سکتہ کا استعمال کرتے ہیں اور اگر یہ جوڑے دو یا چار ہو جائیں تو'' اور '' سے پہلے والے جوڑے

تک ہم سکتہ کا استعمال کرتے ہیں۔ اسی طرح سے سکتہ کا استعمال ایک اور طرح سے بھی ہوتا ہے۔

''ایک دوسرے کے بدل کے طور پر آنے والے الفاظ یا مرکبات کے درمیان بھی

سکتہ کی علامت استعمال کی جاتی ہے۔'' مثلاً

مفکر پاکستان' حکیم الامت' علامہ محمد اقبال نے فرمایا:

یعنی یہ وہ الفاظ ہیں جو ایک دوسرے کی توضیح کے لیے آرہے ہیں۔ اسی طرح اس کا ایک اور استعمال یہ ہے۔

'' ایک بڑے جملے کے چھوٹے اجزاء کو الگ الگ کرنے کے لیے سکتہ کی علامت استعمال ہوتی ہے'' مثلاً

ہم صبح سویرے اٹھے۔ منہ ہاتھ دھویا' نماز ادا کی اور سیر کو نکل گئے۔

وقفہ (؛)

'' یہ علامت سکتہ سے زیادہ ٹھہراؤ کو واضح کرتی ہے۔ اس کا استعمال بھی مختلف انداز میں

ہوتا ہے۔ طویل جملے کو چھوٹے چھوٹے جملوں میں تقسیم کرنے کے لیے استعمال ہوتی ہے۔'' مثلاً

ا۔ جب مغلیہ سلطنت زوال کا شکار ہو چکی؛ مسلمانوں کے دلوں میں مایوسی نے گھر کر لیا؛ چار سو اندھیرا نظر آنے لگا تو سر سید احمد خان نے قوم کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا۔

۲۔ مرزا ہادی رسوا کا امراؤ جان ادا؛ پریم چند کا میدان عمل؛ عبد اللہ حسین کا اداس نسلیں؛ قراۃ العین حیدر کا آگ کا دریا اور بانو قدسیہ کا راجہ گدھ؛ اردو کے لازوال ناول ہیں۔

وقفہ کو ہم انگریزی میں سیمی کولن کہتے ہیں اور اس کا استعمال جیسا کہ ابھی ہم جب ''کوما یا سکتہ'' کی بات کر رہے تھے تو آپ نے دیکھا کہ اس کا آخری جملہ یا اس کی آخری مثال جس پر ہم نے بات کی وہ اس کے خاصی قریب آجاتی ہے اور ہم کہہ سکتے ہیں کہ طویل جملے کو مختصر یا چھوٹے چھوٹے جملوں میں تقسیم کرنے کے لیے ہم سکتہ یا وقفہ یعنی کوما اور سیمی کولن کا استعمال ایک دوسرے کی جگہ استعمال کر سکتے ہیں۔

رابطہ (:)

''کسی کا قول نقل کرتے وقت رابطہ کی علامت استعمال ہوتی ہے۔''

یا کسی بات کی تفصیلات بیان کرتے ہوئے رابطہ کی علامت استعمال ہوتی ہے۔ مثلاً

ارشاد ربانی ہے: ''انسان کے لیے وہی کچھ ہے جس کی اس نے کوشش کی۔''

اب آپ نے دیکھا کہ ارشاد ربانی ہے: اس کے بعد ہم نے commas inverted جس پر ہم بعد میں بات کریں گے یعنی واوین کا استعمال کیا تو جب کبھی بھی ہم رابطہ یا کولن کی علامت کا استعمال کرتے ہیں تو اس کے بعد ہم کسی کی عبارت 'کسی کا قول' کسی کی روایت کو ہو بہو نقل کر رہے ہوتے ہیں لہذا اسے ہمیشہ کوماز میں دیا جاتا ہے جیسا کہ ابی آپ نے دیکھا لیکن اگر ایسا ہو کہ Reported speach یعنی کہ قول پہلے آجائے اور Reoporting speach یعنی کہ اس قول کو روایت کرنے والا بعد میں آئے تو پھر ہم لوگ کولن کا استعمال نہیں کرتے تو پھر ہم لوگ فل سٹاپ ہی استعمال کرتے ہیں۔ جیسے مثال کے طور پہ اگر ہم لوگ اسی مثال کو الٹ کر دیں تو پھر بالکل صورف حال تبدیل ہو جاتی ہے۔ ہو گا کیا؟ کہ ہم Reoporting speach کے بعد فل شٹاپ کی علامت لگا رہے ہو گے جیسے مثال کے طور پر:

''انسان کے لیے وہی کچھ ہے جس کی اس نے کوشش کی''، ارشاد ربانی ہے۔

یعنی انسان کے لیے وہی کچھ ہے جس کی اس نے کوشش کی یہ inverted commas میں آ گیا اس کے بعد ہم نے کوما لگایا کیونکہ جملہ پورا نہیں ہو رہا تھا اس کے بعد Reoporting speach آئی جس میں ہم نے کہا کہ اللہ تعالیٰ نے فرمایا اس کے بعد ہم کولن نہیں دے گے کیونکہ کولن یا رابطہ اس بات کی علامت ہوتا ہے جس کے بعد بات جاری ہے لیکن چونکہ Reoporting speach بعد میں آ گئی لہذا بات مکمل ہو گئی چنانچہ ہم لوگ یہاں پر رابطہ کی علامت استعمال نہیں کریں گے یعنی آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ

اگر Reoporting speach ' قول کے حوالے سے اگر ہم بات کر رہے ہین تو وہ اگر پہلے ہے تو پھر اس کر بعد کولن آئے گا اور پھر Reported speach ' اصل قول کا متن جو گا اسے ہم کوماز میں دیں گئے۔ بصورت دیگر آخر مین پل سٹاپ ہی یا ختمہ کی علامت ہی آئے گی۔

رابطہ کی علامت "کسی بات کی تفصیلات بیان کرنے کے لیے" بھی استعمال ہوتی ہے۔ مثلاً

اس عبارت کی تفصیلات یہ ہیں:۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔

تفصیلیہ (:۔)

"کسی قسم کی تفصیلات کا آغاز کرتے وقت یہ علامت استعمال کی جاتی ہے۔" مثلاً

بجٹ کی تفصیلات یہ ہیں:۔

صدر کی تقریر کے مندرجات یہ ہیں:۔

انگریزی میں ہم اس کے لیے کولن ڈیش استعمال کرتے ہیں۔ اس کے بعد ہم نمبروار تفصیلات دے سکتے ہیں ' پراگراف کی شکل میں دیکھتے ہیں اور اس کے بعد ہم اپنی بات کو جاری رکھتے ہیں جیسے مثال کے طور پر: صدر کی تقریر کے مندرجات یہ ہیں:۔

سوالیہ (؟)

"ہر سوالیہ جملے کے آخر میں یہ علامت آتی ہے۔"

تاکہ ہم یہ واضح کر سکیں کہ ہم یہاں پر سوال کر رہے ہیں مثال کے طور پر ہم بسا اوقات یہ کہتے ہیں:

کیا تم وہاں گئے تھے؟

اب ایسی صورت میں کیا کے ذریعے ہمیں یہ پتہ چل گیا کہ یہ سوالیہ جملہ ہے۔ ہم اپنی گفتگو میں اکثر یہ بھی کہتے ہیں

تم وہاں گئے تھے؟

اب بولنے کی حد تک ہم بات کریں تو ہمیں اپنے لہجے کے زیر و بم سے یہ بات ثابت ہو گئی کہ ہم سوال کر رہے ہیں لیکن تم وہاں گئے تھے اگر اس جملے کو تحریری صورت میں لکھا جائے تو اس وقت تک ہم یہ اندازہ نہیں کر سکتے کہ یہ سوالیہ جملہ ہے یا استفہامیہ یا ایک مکمل مثبت جملہ ہے جب تک اس کے آخر میں درست علامت کا استعمال نہ کیا جائے تو سوالیہ جملہ یا سوالیہ کی علامت اس صورت میں آتی ہے جب ہم لوگ کسی سے کوئی سوال کرتے ہیں یا جملے میں سوالیہ عناصر پائے جاتے ہیں۔

ندائیہ 'فجائیہ یا استعجابیہ (!)

ندائیہ کا لفظ "ندا" سے ہے یعنی آواز دینا؛ فجائیہ "فجا" سے ہے جس کے معنی ہیں "حیرت" اور استعجابیہ بھی اسی معنی میں استعمال کیا جاتا ہے تو ندائیہ 'فجائیہ یا استعجابیہ پر اب ہم بات کریں گے۔

" یہ علامت نفرت ' خوشی ' خوف ' حیرت یا افسوس جیسے جذبات کی وضاحت کے لیے استعمال ہوتی ہے۔"

اب دیکھئے مثال کے طور پر:

اوہو! ہمیشہ میرے ساتھ ہی ایسا کیوں ہوتا ہے۔

آہا! کس قدر خوب صورت ہیں یہ پھول۔

اب ان دونوں جملوں میں اوہو! اور آہا! یہ دراصل الفاظ نہیں بلکہ تاثرات ہیں جو دراصل ہمارے جذبات کو بیان کرنے کے لیے استعمال ہوتے ہیں سوان تاثرات کے بعد' ان تاثراتی انداز کے بعد ہم یہ علامت استعمال کرتے ہیں۔ اسی طرح سے جیسے کہ ہم نے کہا تھالہ اس کا استعمال تین مختلف انداز میں کیاجاتا ہے مثلاً ندائیہ کسی کو آواز دینے کے لیے استعمال ہوتا ہے یافجائیہ حیرت کے اور استعجابیہ بھی اسی کے لیے استعمال کیاجاتا ہے اب اس کا ایک اور استعمال کیاہے کہ یہ:

"کسی سے خطاب کرتے ہوئے بھی اس علامت کا استعمال کرتے ہیں۔" اسی طرح سے جب

ہم کسی سے کسی خواہش کا اظہار کرنا چاہتے ہیں تو بھی ہم اس علامت کو استعمال کرتے ہیں۔

"کسی خواہش کا اظہار کرنے کے لیے" مثال کے طور پر دیکھئے:

کاش! ایساہو جائے۔

یعنی اس علامت کا استعمال مختلف انداز میں ہوتا ہے لیکن علامت بہر حال ایک ہی رہتی ہے۔

واوین(" ")

"کسی عبارت کو من وعن نقل کیاجائے تو اس کے گرد واوین کی علامت آتی ہے"

یعنی جب ہم کسی کا قول من وعن نقل کرتے ہیں جیسا کہ جب ہم نے رابطہ کی بات کی تھی تو بھی کہا تھا کہ قول سے پہلے تو کولن آگیا لیکن جب ہم قول کو نقل کریں گے یعنی اس کے آغاز میں' اس کے شروع میں اور آخر میں واوین کی علامت استعمال کریں گے۔ اس کے علاوہ بھی کچھ اور علامات ہیں جن پر بات ہوسکتی ہے لیکن یہ وہ بنیادی علامات ہیں جو عام طور پر زیادہ استعمال ہوتی ہیں جن کا ہم نے آپ کے سامنے مختصر ساخاکہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان علامات کا بنیادی مقصد یہی ہوتا ہے کہ جب کبھی بھی آپ کچھ پڑھ رہے ہوتے ہیں خاص طور پر جب آپ کوئی کرداری نوعیت کی کوئی چیز پڑھ رہے ہوتے ہیں بنیادی طور پر ناول' افسانہ اور بالخصوص ڈراما جس میں ہم لوگ مکالمات دیکھتے ہیں۔ ایسی صورت میں خاص طور پہ علامات کا استعمال نہایت ضروری ہو جاتا ہے۔ اب ہم آپ کے سامنے ایک عبارت پڑھیں گے اس میں آپ دیکھئے گے کہ ہم نے کسی رموز او قاف کا یا کسی علامت کا استعمال ہم نے نہیں کیا تو ایسی صورت میں معنوی تفہیم کس قدر مشکل ہو جاتی ہے اور اس کے بعد ہم اسی عبارت کو اصل رموز او قاف کے ساتھ پڑھیں گے تو ہم دیکھ پائیں گے کہ ہم کس طرح سے رموز او قاف کے نہ ہونے سے غلط معنوی تفہیم بآسانی کرسکتے ہیں اور صحیح مطلب تک ہمارے لیے مشکل ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں جب ہم نے سفر نامہ پر بات کی تھی تو شفیق الرحمن کے سفر نامہ دجلہ کے ایک اقتباس جو کہ " نیل" میں پڑھا تھا اسی حصے کے بعد کی ایک عبارت یہاں پیش کی جاتی ہے جو فی الحال آپ کے سامنے رموز او قاف کی پابندی کے بغیر آئے گی۔

ثانیہ نے ناراض ہو کر اپنی عینک سے کالے شیشے اتار لئے چہرے کی جالی ایک طرف کی

اور سر سے لپٹا ہوا رومال نمبر دو کھول لیا اب وہ تقریباً لڑکی معلوم ہو رہی تھی اگر آپ

دونوں نے صحیح طریقے سے تاریخ پڑھی ہوتی وہ منہ پھیر کر بولی تو آپ کو پتہ چلتا کہ یا تو

فرعونوں کے زمانے میں ہماری اپنی حکومت تھی یااب ہے ورنہ یہاں ہزاروں برس غیر
ملکی حکمران رہے ہیں فاروق کابزرگ محمد علی بھی توالبانیہ کاسوداگر تھا
مان لیافرعون ہی اصلی بزرگ تھے لیکن انہیں گزرے ہوئے پانچ ساڑھے پانچ
ہزار سال ہوچکے۔اس طویل عرصہ میں کئی قومیں مخلوط ہوئیں ہیں ویسے دیکھا جائے تو
فرعونوں کی وجہ سے اچھی خاصی آمدنی ہوجاتی ہے دور دور سے سیاح آتے ہیں میرے
دوست نے اقوام متحدہ کے نمائندے کی طرح بیان دیا
(دجلہ: شفیق الرحمن)

آپ نے یہ عبارت دیکھی اس میں رموزاوقاف کی علامات نہیں تھیں اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہمیں یہ نہیں پتہ چل پایا کہ اس میں کتنے کردار تھے؟ کس کردار نے اپنی گفتگو کس وقت مکمل کی؟ عبارت میں کوئی سوالیہ جملہ' تجب انگیز بات یا حیرت انگیز بات یا کسی کی کوئی روایت یا من و عن کسی عبارت کو نقل کرنا' کسی کے بیان کو نقل کرنے کی صورت حال تھی یا نہیں تھی۔اب ہم اس عبارت کو مکمل رموزواقاف کے ساتھ پیش کریں گے اور صحیح تناسب کے ساتھ صورت حال کیا ہوگی آپ یہ دیکھئے گا کہ معنوی تفہیم میں باقاعدہ اچھاخاصا فرق پڑجاتا ہے کم از کم یہ ضرور ہوتا ہے کہ بہت سے وہ جملے جو رموزواوقاف کی پابندی کے بغیر یا زیروبم کے بغیر ہم کوئی معنی اخذ ہی نہیں کرپاتے کم از کم یہ ضرور ہوتا ہے کہ علامات کے استعمال کے بعد آسانی ضرور پیدا ہوجاتی ہے۔آیئے اب اسی عبارت کو ہم تمام تر علامات کے ساتھ پڑھتے ہیں:

'' ثانیہ نے ناراض ہوکر اپنی عینک سے کالے شیشے اتار لئے۔چہرے کی جالی ایک طرف کی
اور سر سے لپٹاہوا رومال نمبر دو کھول لیا۔اب وہ تقریباًلڑکی معلوم ہورہی تھی۔'' اگر آپ
دونوں نے صحیح طریقے سے تاریخ پڑھی ہوتی''،وہ منہ پھیر کر بولی۔'' تو آپ کو پتہ چلتا کہ یاتو
فرعونوں کے زمانے میں ہماری اپنی حکومت تھی یااب ہے۔'' ورنہ یہاں ہزاروں برس غیر
ملکی حکمران رہے ہیں۔فاروق کابزرگ محمد علی بھی توالبانیہ کاسوداگر تھا!
'' مان لیافرعون ہی اصلی بزرگ تھے لیکن انہیں گزرے ہوئے پانچ،ساڑھے پانچ
ہزار سال ہوچکے۔اس طویل عرصہ میں کئی قومیں مخلوط ہوئیں ہیں۔ویسے دیکھا جائے تو
فرعونوں کی وجہ سے اچھی خاصی آمدنی ہوجاتی ہے۔دور دور سے سیاح آتے ہیں''،میرے
دوست نے اقوام متحدہ کے نمائندے کی طرح بیان دیا۔''
(دجلہ: شفیق الرحمن)

آپ نے دیکھا اس اقتباس میں تین کردار تھے ایک ثانیہ' دوسرا راوی یعنی شفیق الرحمن اور تیسرا شفیق الرحمن کا دوست۔جب ہم نے عبارت پہلی مرتبہ پڑھی تو اس صورت میں ہمیں یہ معلوم نہیں ہوپایا کہ ثانیہ نے کس وقت بات شروع کی اور اس کی بات کس وقت ختم ہوئی یا کس وقت شفیق الرحمن کے دوست نے بات شروع کی اور کس وقت شفیق الرحمن نے بذات خود اپنے حوالے سے خود بیان دیا لیکن جب ہم نے اسی عبارت کو علامات سے ساتھ پڑھا تو ہمیں اس بات کا پتہ چلا کہ دراصل اس میں تین مختلف کردار ہیں اور ایک کردار اکیلا گفتگو نہیں کررہا تو مجموعی طور پر اس مختصر سی مثال سے بتانا یہ مقصود تھا کہ اگر رموزواوقاف نہ ہو تو ہم دو مختلف کرداروں کے بیانات کے درمیان حدفاضل قائم نہیں رکھ سکتے اور

بسا او قاف ایسا ہوتا ہے کہ ہم ایک کے بیان کا گمان دوسرے پر بآسانی کر لیتے ہیں جس کی بنا پر معنوی تفہیم اچھی خاصی متاثر ہو کر رہ جاتی ہے اور خاص طور پر جب صورت حال ڈرامائی نوعیت کی ہو۔ جب ایک کے بعد دوسرا اور دوسرے کے بعد تیسرا کردار اپنا اپنا رول کرتے ہوئے اپنی اپنی بات کر رہا ہو تو اس وقت باقاعدہ طور پر یہ گمان ہوتا ہے' اس بات کا امکان ہوتا ہے کہ ہم کسی ایک کے جملے پر دوسرے کا گمان کرتے ہوئے' کسی ایک کی بات کو دوسرے کی بات تصور کر سکتے ہیں۔ لہذا مجموعی طور پر ہم اس بات سے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ رموز او قاف تحریری صورت میں معنویت کو صحیح طور پر واضح کرنے کے لیے انتہائی ضروری ہے۔

اس حصے کے بعد اب ہم اپنے لیکچر کے دوسرے حصے کی طرف بڑھیں گے جو کہ جملے کے ساخت کے حوالے سے ہے۔ جملہ کیا ہے؟ جملہ دراصل بنیادی طور پر مختلف اجزاء کا مجموعہ ہے وہ اجزا کیا ہوتے ہیں ظاہر ہے کہ حرف ہیں۔ حرف کیا ہیں ظاہر ہے کہ آواز کو جو شکل دی مثال کے طور پر آ' با' تا' اب یہ لفظ نہیں ہیں یہ معنوی اعتبار سے یونٹ نہیں ہیں یہ صرف آوازیں ہیں جنہیں ہم اصوات کہتے ہیں۔ جن کے ساتھ ہم نے مختلف علامات یا مختلف نشانات دراصل لگا لیے ہیں جن کے باعث جنہیں ہم اردو میں پڑھتے ہیں تو الف' ب' پ' کر دیتے ہیں۔ جب ہم انہی آوازوں کو انگریزی میں پڑھتے ہیں تو الف' اے(A) ہو جاتا ہے۔ ب' بی(B) ہو جاتا ہے۔ پ' پی(p) ہو جاتا ہے یا ف' ایف(f) ہو جاتا ہے اور یوں بات آگے چلتی چلی جاتی ہے۔ بنیادی طور پر یہ تمام آوازیں ہیں جن کے لیے ہم نے مختلف نشانات کا استعمال کیا ہے اپنی تفہیم کے لیے' اپنی آسانی کے لیے۔ اب ان نشانات سے ہم لفظ بناتے ہیں یعنی مختلف حروف سے ایک لفظ بنتا ہے اور پھر مختلف الفاظ کے ملاپ سے ایک جملہ مکمل ہوتا ہے۔

ماہرین لسانیات نے اپنی آسانی کے لیے اور لوگوں کو زبان دانی یا زبان پڑھانے کے لیے کچھ اصول وضوابط واضح کیے ہیں جنھیں ہم قوائد وانشا کہتے ہیں ان سب کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ ہم یہ بتا سکیں کہ جملہ کس طرح بنتا ہے اب جملے کو مختلف اجزا میں تقسیم کیا جاتا ہے ہم اس مرحلے کو نہ تو مکمل طور پر حل کر سکتے ہیں اور نہ ہی یہ اس چیز کا تقاضا کرتا ہے ہمارا آج کا یہ لیکچر کہ ہم تمام کے تمام اجزا پر بات کریں یعنی جملے کے اجزا میں فاعل ہے' فعل ہے' مفعول ہے' اسم صفت ہے' اسم مرکب ہے' اسم ظرف ہے' اسم مکان' اسم ظرف زماں اور اس کے علاوہ بہت ساری چیزیں آجاتی ہیں۔

ہم یہاں مختصر سی بات کریں گے جملے کے بنیادی چار اجزا کے حوالے سے۔ ایک فاعل یعنی کام کرنے والا' فعل یعنی کام اور مفعول جس پر کام کیا جاتا ہے اور صفت یعنی کئی خوبی' کوئی صفت' کوئی خاص بات یہ وہ چار چیزیں ہیں جن کے حوالے سے آج ہم جملے کی ساخت کے حوالے سے بات کریں گے اور ہم یہ بتانے کی کوشش کریں گے کہ ان کا ایک دوسرے سے مطابق ہونا کس لیے ضروری ہے اور ان کا آپس میں کیا تعلق ہے کیونکہ ہم انگریزی زبان کی بات کریں' اردو زبان کی بات کریں یا کسی بھی زبان کی بات کریں ان بنیادی چار اجزا کی آپس میں مطابقت کا درست ہونا انتہائی ضروری ہوتا ہے کیونکہ بسا اوقات فعل کی مطابقت سے فاعل پر اثرات پڑتے ہیں۔ بسا اوقات مفعول کی مطابقت سے فعل پر اثرات پڑتے ہیں' بسا اوقات صفت تعین کرتا ہے کہ فعل کی نوعیت کیا ہو گی تو اس مختصر سے لیکچر میں جملے کی ساخت ان چار مطابقتوں کو سمیٹنے کی کوشش کریں۔

سب سے پہلے ہم بات کریں گے فعل کی فاعل اور مفعول کے ساتھ مطابقت پر' اس حصے میں ہم یہ دیکھیں گے کہ اسم کس وقت مذکر ہو جاتا ہے' کس وقت مونث ہو جاتا ہے اور کیوں بسا اوقات واحد یا جمع میں تبدیل ہوتا ہے تو اس کا سب سے پہلا اصول یہ ہے۔

فعل کی فاعل اور مفعول کے ساتھ مطابقت:۔

فعل ' فاعل کی مناسبت سے مذکر اور مونث ہوتا ہے۔ مثلاً

خالد آیا۔

وہ آئی۔

اب ظاہر ہے کہ خالد فاعل ہے یعنی کہ subject ہے اور مذکر ہے لہذا اس کے ساتھ "آیا" بھی مذکر ہو جائے گا۔ دوسری طرف "وہ" یہاں پر علامت ہے مونث کی یا لڑکی کی طرف ہے لہذا جب ہم نے "آئی" کہا تو اس سے ہمیں یہ پتہ چل گیا کہ کیونکہ ہم نے verb تانیثی کر دیا یا مونث کر دیا لہذا وہ یہاں پر جو subject ہے وہ بھی لڑکی ہو گی سو ہمارا پہلا اصول کیا ہوا؟ کہ فعل ' فاعل کی مناسبت سے مذکر یا مونث ہو گا۔ اس کا دوسرا اصول یہ ہے کہ:

"جملے میں ایک یا ایک سے زائد فاعل ہونے کی صورت میں فعل زیادہ اہم فاعل کے مطابق واحد یا جمع اور مذکر یا مونث ہوتا ہے۔ مذکر یا مونث کا تعین دوسرے فاعل کی مناسبت سے کیا جاتا ہے۔"

یعنی اگر ایک جملے میں ایک سے زاید فاعل ہیں ' subject ایک سے زیادہ ہیں تو ہم کیا کرتے ہیں؟ نمبر (۱) ہم نے یہ کہا کہ زیادہ اہم فاعل کی مناسبت سے ہم یہ تعین کرتے ہیں کہ جملے کا verb ' فعل جو ہے وہ مذکر یا مونث ہو گا اور اسی طرح سے ہم نے دوسری وضاحت ہم نے یہ کی کہ عموماً اس چیز کا تعین دوسرے فاعل کی مناسبت سے کیا جاتا ہے مثال سے یہ بات قدرے واضح ہو پائے گی کہ:

ایک قلم ' چار دواتیں میز پر تھیں۔

بلیلاں اور کتے لڑ رہے تھے۔

اب ان دو مثالوں میں آپ غور کریں تو پہلے ہم نے کہا کہ ایک قلم ' قلم مذکر ہوتا ہے ' دوات مونث ہوتی ہے۔ اب ہوا کیا؟ کہ جمے میں دو فاعل ہو گے یعنی کہ ایک قلم اور چار دواتیں اور آخر میں ہم نے کہا کہ میز پر تھیں اس کو مونث کر دیا حالانکہ قلم تو مذکر تھا تو ہمارے اصول کی وضاحت ہوئی کہ نمبر (۱) : ہم نے زیادہ اہم مقدار کے حوالے سے ' جیسا کہ یہاں پر دواتیں زیادہ ہیں اور نمبر (۲): دواتیں آ رہی ہیں جو کہ مونث ہے لہذا ہم نے فعل کو جملے کی مناسبت سے مونث کر دیا۔

اسی طرح ہم نے اگلے جملے میں دیکھا کہ بلیلاں اور کتے لڑ رہے تھے اب اس جملے میں اہمیت کا سوال نہیں ہے ظاہر ہے کہ دونوں کا مقام ہمارے نزدیک ایک ہے دونوں ہی جانور ہیں لیکن ہوا کیا؟ کیونکہ کتے جملے کا دوسرا فاعل ہیں لہذا ہم نے اس مناسبت سے لڑ رہے تھے کیا ہم نے لڑ رہی تھیں یا لڑ رہا تھا نہیں کیا۔ یقینی طور پر جب فاعل ایک سے زائد ہو گے تھے تو یقینی طور پر verb بھی جمع ہو جائے گا لیکن ہم نے مذکر اور مونث کا فیصلہ جو صادر کیا وہ ہم نے دوسرے فاعل کی روشنی میں کیا۔ اس کا اگلا اصول ہے کہ:

" دو فاعلوں کا فعل عموماً جمع ہوتا ہے۔ ان میں سے ایک مذکر اور دوسرا مونث ہو تو فعل مذکر ہی ہوتا ہے"

علم اور نیک چلنی انسان کا وقار بڑھا دیتے ہیں۔

اب آپ دیکھئے کہ علم مذکر ہے اور نیک چلنی مونث ہے لیکن ہم نے کیا کیا؟ "کہ وقار بڑھا دیتے ہیں" ہم نے مذکر کا استعمال کیا کیونکہ ہمارا اصول یہ کہتا ہے کہ جب جملے میں دو فعل ہوں اور ایک ان میں مونث ہو اور ایک ان میں سے مونث ہو تو اس صورت میں ہم فعل کو مذکر ہی رکھتے ہیں ۔ اس کا اگلا اصول یہ ہے کہ:

"تاہم ' اسم جمع (Collective Noun) ہونے کی صورت میں فعل واحد ہی رہتا ہے"

Collective Noun دوبارہ وہی والی بات کہ یہ باقاعدہ طور پر ہمارے لیکچر کا یہ موضوع نہیں لیکن اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اس پر مختصر سی روشنی ڈالیں دیکھئے اسم ظاہر ہے کہ آپ جانتے ہیں کہ یہ کسی شخص ' چیز یا جگہ کا نام ہوتا ہے۔اب اسم جمع کیا ہوتا ہے؟ وہ اسم جو کہ مختلف چیزوں کا مجموعہ ہوتا ہے جیسے کہ مثال کے طور پر حکومت ' حکومت کسی ایک انسان پر مشتمل نہیں ہوتی یہ ایک ادارے کا نام ہے جس میں بہت سے لوگ ہوتے ہیں لیکن ہم حکومت کو ہم بطور واحد لیتے ہیں جیسے کہ پولیس جو کہ ایک ادارے پر مشتمل ہوتی ہے لیکن ہم ہمیشہ واحد لیتے ہیں ' جیسے فوج 'تو یہ ہیں اسم جمع ' ہم نے اصول کیا واضح کیا؟ کہ اگر اسم جمع ہو تو پھر ہم لوگ فاعل کے بعد فعل کو واحد رکھیں گے چونکہ جملے کا فاعل اسم جمع ہے مثال کے طور پر:

شہر میں فوج داخل ہو گئی ہے۔

سارا عملہ ہڑتال پر ہے۔

اب ان دونوں جملوں میں فوج اور عملہ اسم جمع ہے لیکن اصول کے مطابق ہم نے ان کے ساتھ واحد فعل کا استعمال کیا یعنی "شہر میں فوج داخل ہو گئیں" نہیں آیا بلکہ "ہو گئی" آیا ہے۔اسی طرح ہم نے "سارے عملے" نہیں کیا بلکہ "سارا عملہ" کیا۔ اگلا اصول یہ ہے:

"فعل امر نہی کی صورت میں لازم نہیں کہ دوسرے افعال کی تذکیر و تانیث پر اثر پڑے۔"

فعل امر وہ فعل ہے جس میں ہم دوسروں کو حکم دیتے ہیں ' کوئی کام کرنے کو کہتے ہیں۔ فعل نہی وہ فعل ہے جس میں ہم کسی کو کوئی کام کرنے سے منع کرتے ہیں۔ایسے جملوں میں کہا یہ جاتا ہے تذکیر و تانیث پر عموماً فرق نہیں پڑتا۔ جیسے مثال کے طور پر:

اپنا کام وقت پر کیا کرو

کیونکہ یہاں فاعل ہی واضح نہیں ہے یہاں پہ حکم دیا جا رہا ہے لہذا مطابقت کا سوال نہیں پیدا نہیں ہوتا۔ مطابقت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب فاعل موجود ہو کیونکہ فاعل ہو گا تو پتہ چلے گا کہ فاعل مذکر ہے یا مونث تو ہی ہم اس کی مناسبت سے فعل کو مذکر یا مونث بنائیں گے۔چونکہ فعل امر اور نہی میں فاعل موجود نہ نہیں ہوتا لہذا اسی صورت میں تذکیر و تانیث یا واحد اور جمع کا سوال پیدا ہوتا ہی نہیں۔ اگلا ہمارا اصول ہے فعل اور ضمیر کے حوالے کی مطابقت کے حوالے سے۔

اسم ضمیر:۔

اسم ضمیر وہ فعل ہے جو کسی نام کی جگہ استعمال ہوتا ہے فعل پر ہم پہلے بھی بات کر چکے اب ہم بات کریں گے ضمیر پر ' یعنی اسم ضمیر پر۔ ضمیر سے مراد وہ اسما یا نام ہوتے ہیں جو ہم کسی فاعل یعنی subject کی جگہ پر استعمال کرتے ہیں۔ ذیل میں دی گئی مثالوں میں اسلم تو Proper Noun ہے لیکن جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اس نے یہ کام کیا۔ وہ یہاں نہیں رہتا۔ تو اسلم ہیں جنہیں ہم انگلش میں Pronoun کہتے ہیں۔ اردو میں ان کے لیے اسم ضمیر یا ضمائر کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے

اسلم آیا۔

اس نے کام کیا۔

وہ یہاں نہیں رہتا۔

اب ہم یہاں پر دیکھئے گے کہ ضمائر کی حالتیں کون کون سی ہیں؟

اسم ضمیر کی حالتیں:

ا۔ جمع متکلم: ہم۔

۲۔ واحد حاضر: تم۔

جمع حاضر: آپ۔

۳۔ واحد غائب اور جمع غائب: وہ۔

یہ وہ تین صورتیں ہیں جو ضمیروں کے حوالے سے ذہن میں رکھنی چاہئے۔ اب اس پہ کون سا اصول لاگو ہوتا ہے سب سے پہلا اصول تو یہ ہے کہ:

"ضمیر، جمع متکلم (یعنی ہم) کی صورت میں فعل ہمیشہ جمع مذکر ہی ہوتا ہے۔" مثلاً

ہم سب لڑکے وہاں موجود تھے۔

عورتوں نے کہا کہ ہم جا رہے ہیں۔

دیکھیئے پہلی مثال میں تو یقینی طور پر فاعل مذکر تھا اس لیے ہم نے کہا کہ ہم سب لڑکے وہاں موجود تھے۔ لیکن دوسری مثال میں آپ دیکھئے فاعل یعنی عورتیں مونث ہے اس کے باوجود چونکہ ہمارا اصل یہ کہتا ہے کہ جمع متکلم کی صورت میں جملے کا فعل مذکر ہی رہے گا لہذا ہم نے کہا "عورتوں نے کہا کہ ہم جا رہے ہیں۔" دوسرا اصول یہ ہے کہ:

"تم کی صورت میں فعل واحد ہو گا۔ جبکہ آپ کی صورت میں فعل جمع ہو گا۔"

اس کی وجہ ہی ہے کہ اردو زبان میں جب ہم کسی کو تم کہتے ہیں تو ہم واحد مراد لے رہے ہوتے ہیں حالانکہ اگر تم سے مراد جمع ہو تو پھر فعل جمع ہی ہو گا لیکن اس کے برعکس اگر ہم آپ کا استعمال کریں تو آپ بے شک واحد ہو یا جمع ہو فاعل ہم جمع واحد ہی کرئے گے جیسا کہ ابھی ہم نے آپ کو اصول میں بتایا کہ تم کی صورت میں فعل واحد ہو گا آپ کی صورت میں فعل جمع ہو گا۔ لیکن وضاحت کے طور پر ہم نے یہ بتایا کہ اگر تم سے مراد جمع ہو تو فعل جمع ہو جائے گا تاہم اگر آپ سے مراد واحد ہو یا جمع ہو دونوں صورتوں میں فعل جمع ہی رہے گا۔ مثال کے طور پر:

تم کیا کر رہے ہو؟ آپ کیا کر رہے ہیں؟

اب یہاں پر ممکن ہے کہ ہمارا مخاطب ایک ہی ہو لیکن اگر ہم یہاں پر اس کے لیے تم کا فاعل استعمال کریں گے یا تم کا ضمیر استعمال کریں گے جیسا کہ ہم نے شروع میں کہا کہ Pronoun ہو تو اس صورت میں "کیا کر رہے ہو" Singular verb آئے گا لیکن آپ کیا کر رہے ہیں کی صورت میں verb جمع ہی ہو گا۔

فعل کی مطابقت صفت اور موصوف کے ساتھ:

"صفت ' موصوف کی مطابقت سے مذکر اور مونث ہوتی ہے۔"

صفت Adjective ' کوئی خصوصیت ' اچھا ' بڑا ' بہتر ' برتر ' تیز ' چست اور تیز وغیرہ۔

موصوف جس کی صفت بیان کی جا رہی ہو۔ یہاں یہ بات بھی ہم بتانا ضروری سمجھتے ہیں کہ ہمارے ہاں عموما! یہ تصور کیا جاتا ہے کہ لفظ صفت ہے جب کہ اصل میں لفظ صِفَت ہوتا ہے بہر حال اس کا پہلا اصول یہ ہے کہ فعل کی مطابقت صفت اور موصوف کے ساتھ:

"صفت ' موصوف کی مطابقت سے مذکر یا مونث ہوتی ہے۔"

یعنی صفت کی تذکیر یا تانیث کا تعین موصوف سے ہو گا۔ جس کی یہ صفت بیان ہو رہی ہو گی اس کی مناسبت سے ہم تعین کریں گے کہ صفت مونث آئے گی یا مذکر۔ مثال کے طور پر

دیوار اونچی ہے۔

درخت اونچا ہے۔

اب ان دونوں مثالوں میں دیوار موصوف ہے اس کی صفت بیان کی جارہی ہے کیونکہ دیوار مونث ہوتی ہے لہذا ہم نے کہا اونچی ہے۔ جب کہ درخت مذکر ہے اس کی صفت بیان کی جارہی ہے جہاں پر درخت موصوف ہے ہذا ہم نے کہا درخت اونچا ہے۔ اگلا اصول یہ ہے کہ:

'' موصوف جمع ہونے کی صورت میں اگر موصف مذکر ہو تو صفت ' موصوف کی مطابقت

سے واحد یا جمع ہوتی ہے۔ لیکن موصوف مونث ہونے کی صورت میں واحد ہو یا جمع '

صفت واحد ہی رہے گی۔ ''

اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر موصوف جمع ہو تو ٹھیک ہے صفت موصوف کے مطابق مذکر رہے گی جیسے مثال کے طور پر:

عمارت بڑی ہے۔

عمارتیں بڑی ہیں۔

یا

ستارہ چمکتا ہے۔

ستارے چمکتے ہیں۔

اب ان دونوں مثالوں میں آپ دیکھیں کہ عمارت بڑی ہے۔ موصوف واحد ہے ''عمارت'' تو ہم نے ''بڑی ہے'' استعمال کیا۔ لیکن جب موصوف جمع ہوا ''عمارتیں'' تو بھی ہم نے کہا ''بڑی ہیں'' یہاں پر صفت واحد ہی رہی۔ دونوں جملوں میں ''بڑی ہے'' ہو یا ''بڑی ہیں'' تو دونوں صورتوں میں صفت واحد ہی رہی لیکن جب موصوف مذکر ہو یعنی ''ستارا'' چمکتا ہے اب ستارہ مذکر ہے لہذا ہم نے صفت کو مذکر تو کر دیا لیکن کیونکہ موصوف مذکر ہے لہذا واحد جمع کے حساب سے موصوف اگر مذکر ہو گا تو صفت اس کے واحد یا جمع کے مطابق تبدیل ہو جائے گی جیسے ستارے چمکتے ہیں۔ یعنی مونث ہونے کی صورت میں واحد جمع پہ کوئی اثر نہیں پڑا دونوں صورتوں میں واحد ہی رہی لین اگر موصوف مذکر ہو تو صفت اس کے مطابق واحد بھی ہو گی اور جمع بھی ہو جائے گی۔ اس کا اگلا اصول یہ ہے:

'' فعل کا واحد یا جمع ہونا ' موصوف پر منحصر ہوتا ہے ''

ابھی جو ہم نے مثالیں دی ہیں ان میں آپ نے دیکھا کہ عمارت بڑی ہے تو'' ہے'' واحد۔ عمارتیں بڑی ہیں یعنی ''عمارتیں'' ہو گئی تو پھر ''ہیں'' ہو گیا۔ سو ہمیں ایک تو یہ پتہ چلا کہ موصوف مذکر ہو گا تو صفت واحد بھی ہو گی جمع بھی ہو گی لیکن اگر موصوف مونث ہو گا تو صفت واحد ہی رہے گی اور اس کے بعد ہم نے یہ کہا یہ تو صفت اور موصوف کی آپس میں مطابقت ہو گئی۔ اس کے بعد ہم نے یہ کہا کہ موصوف کی مناسبت سے صفت کے بعد جو فعل آئے گا وہ واحد اور جمع ہو گا۔

'' فعل کا واحد یا جمع ہونا ' موصوف پر منحصر ہے ''

موصوف اگر واحد ہے تو فعل واحد ہو جائے گا اگر موصوف جمع ہے تو فعل جمع ہو جائے گا۔

آج کے اس لیکچر میں ہم نے دو مختلف امور پر بات کی سب سے پہلے ہم نے بات کی رموز واو قاف کی علامات کے حوالے سے پھر اس کے بعد مطابقت کے اصولوں کو مد نظر رکھتے ہوئے ہم نے دیکھا کہ فعل کی فاعل اور مفعول کے ساتھ کیا مطابقت ہوتی ہے پھر اس کے بعد ہم نے دیکھا کہ ضمیر کی فعل کے ساتھ کیا مطابقت ہے اور پھر آخر میں ہم نے صفت اور موصوف اور فعل کی آپس میں مطابقت دیکھی۔ یہ بہت چھوٹی چھوٹی سی غلطیاں ہیں جو ہم اپنی تحریروں میں کرتے ہیں۔ انہی اگر ہم نظر انداز کر دیں تو عبارت کا حسن جاتا رہتا ہے بسا اوقات تو معنی و مفاہیم کی تفہیم مشکل ہو جاتی ہے لیکن بسا اوقات یہ ضرور ہوتا ہے کہ ہمیں معنی و مفاہیم تو پتہ چل جاتا ہے لیکن آپ کہہ لیجئے کہ صوری حسن تحریر کا متاثر ہوتا ہے۔ بسا اوقات ہماری معنویت متاثر ہوتی ہے اور بسا اوقات ہم یہ دیکھتے ہیں کہ معنی تو اخذ ہو جاتے ہیں لیکن وہ درست نہیں ہوتے یہ تین مختلف صورتیں ہیں یعنی پہلی صورت میں ہم نے یہ کہا کہ آپ کو معنی بھی سمجھ آ گئے مفہوم بھی درست رہا لیکن ظاہری خوبصورتی یا صوری حسن کا نام دیا تھا وہ متاثر ہو گی دوسری صورت میں ہم نے یہ کہا کہ ہمیں معنی پورے طور پر سمجھ آ ہی نہیں پائے ہمیں واضح ہی نہیں ہوا کہ کسی نے کیا کہنا چاہا ہے اور تیسری صورت میں ہم نے یہ کہا کہ معنی سمجھ تو آ گے لیکن تفہیمی عمل غلط ہو گیا یعنی جو بات ہم سمجھ رہے تھے وہ بات نکلی نہیں جیسے مثال کے طور پر ہم نے شروع میں بات کی تھی کہ "روکو مت جانے دو" اب یہ چار لفظ ہیں ان چار الفاظ کا استعمال اگر کوئی شخص بولنے کی صورت میں ' تو ہم اس کے لہجے سے ' اس کے انداز تخاطب سے یا لفظوں کے زیر و بم سے اس کی بات سمجھ جائیں گیلیکن اگر یہی چار الفاظ تحریری صورت میں ہمارے سامنے آتے ہیں تو ہم یہ طے نہیں کر پائیں گے کہ اس میں کسی کو جانے دینے کی بات کی گئی ہے یا کسی کو روکنے کی بات کی گئی ہے یعنی ہمیں معنی سمجھ آ رہے ہیں لیکن غلط تفہیم کا شبہ رہتا ہے۔ سو ایسی صورت میں ہم مجموعی طور پر بات کریں تو ہم نے کہا کہ رموز او قاف کی علامات تحریری صورت میں انتہائی ضروری ہوتی ہیں۔

اس کے بعد جب ہم نے جملوں کی ساخت کے حوالے سے بات کی تو آپ نے دیکھا کہ ہم نے مثال دی کہ عورتوں نے کہا کہ ہم آتے ہیں جیسے ہم عمومی طور پر یہ کہتے ہیں کہ عورتوں نے کہا کہ ہم آ رہی ہیں۔ ظاہری طور پر ہمیں تفہیم ہو گئی لیکن اگر دیکھا جائے تو ہم نے لسانیاتی اصولوں کی خلاف ورزی کی۔ ہم نے وہ عام سی غلطی کی جو شاید تھوڑی سی توجہ کے نتیجے میں درست ہو جائے تو ہماری زبان کا حسن ظاہر ہے کہ خاصا بہتر ہو جائے گا۔

اسی طرح سے اگر ہم صفت کے حوالے سے بات کریں۔ فعل اور مفعول کی مطابقت کے حوالے سے بات کریں ہر اعتبار سے جملے کی تفہیم تو ہو جاتی ہے لیکن جیسا کہ ہم نے پہلے لیکچر میں کہا تھا کہ اس کورس کا مقصد ہی یہی ہے کہ نہ صرف آپ کو تفہیمی عمل میں آسانی ہو بلکہ آپ کو درست زبان بولنے پر بھی قادر کیا جائے چنانچہ اس خصوصی لیکچر پر ہم بات کریں تو اس کا مقصد یہ نہیں کہ آپ یہ سب جانتے نہیں ہیں یا ان کے بغیر آپ اپنی بات دوسرے تک پہنچا نہیں سکتے بلکہ اس لیکچر کا اصل میں مقصد ہی یہی تھا کہ ابلاغ بہر حال ہو جاتا ہے لین بسا اوقات موثر ابلاغ کا موثر ہونا انتہائی ضروری ہو جاتا ہے کیونکہ اصل میں ابلاغ یہ نہیں کہ ہم نے آپ کو کہا اور آپ نے سن لیا اصل ابلاغ یہ ہے کہ جو کچھ ہم نے کہا آپ کو ویسے ہی پہنچے۔

دیکھئے ہم نے آپ کی حد تک ہم نے مثال دی نثر کی کیونکہ اس حوالے سے عموماً نثر میں ہی بات کی جاتی ہے لیکن شاعری میں بھی بسا اوقات ایسا ہوتا ہے کہ اگر آپ رموز واو قاف کا صحیح استعمال نہ کریں تو باقاعدہ طور پر معنی و مفاہیم میں تبدیلی آ سکتی ہے ' معنی و مفاہیم مختلف ہو سکتے ہیں اسی طرح سے آپ جانتے ہیں کہ باقاعدہ طور پر مصرعے کے آخر میں ایک خاص علامت ہوتی ہے اگر آپ اس علامت کا استعمال نہ کریں تو غزل میں شاید اتنی مشکل نہ ہو لیکن اگر ہم نظم کے حوالے سے بات کریں اور آپ نظم کے آخر میں مصرعے کے ختم ہونے کا نشان نہ لگائی تو آپ یقین

جانئے کہ آزاد نظم کے سلسلے میں ہم یہ طے ہی نہیں کرپائیں گے کہ مصرعہ ختم کہاپر ہوا ہے کیونکہ اگر ایک مصرع بہت طویل ہو تو دوسرا مصرع عموماً بہت مختصر ہو جاتا ہے اس وقت ہم اس کی تفصیلات میں نہیں جائیں گے لیکن مجید امجد کے لیکچر کا مطالعہ کریں یا فیض احمد فیض کے لیکچر کا مطالعہ کریں یا حفیظ جالندھری الے لیکچر کا مطالعہ کریں تو اس میں مصرعوں کی شناخت مشکل ہوتی ہے جب تک ہم علامات کا استعمال نہیں کرتے۔

سو اس لیکچر کا مقصد بنیادی طور پر یہی تھا کہ آپ ابلاغ کی تاثیر کے حوالے سے کچھ جان سکیں اور یہ دیکھ سکیں کہ ہماری تھوڑی سی توجہ سے ابلاغ کس قدر موثر ہو جاتا ہے۔ ہمیں ہمیشہ لفظ اور معنی سے بحث نہیں کرنی ہوتی ہمیں علامات بھی دیکھنی ہوتی ہیں کیونکہ ادب چنیدہ الفاظ کا مناسب انداز میں تخلیق نو کا اظہار ہے اور جب تک اس تخلیق نو میں مبادیات کا بنیادی نوعیت سے معلومات حاصل نہ کی جائیں اس وقت تک ہم صحیح تفہیم نہیں کرسکتے اور وہ جمالیاتی حس یا طب حساس کی تسکین جو کہ ادب کا ایک بہت بڑا وظیفہ ہے یہ اس وقت تکحاصل نہیں ہو سکتا۔

آج کے اس لیکچر تک اب تک ہم نے حصہ شعر اور نثر کا مطالعہ کیا اورط اس کے بعد ادبی اصطلاحات پر بات ہوئی اور آج اس لیکچر میں کچھ تکنیکی نوعیت کی گفتگو ہوئی۔ ہم نے دیکھا کہ علامات کیا ہوتی ہیں اور ان کی ساخت کیا ہوتی ہے یوں ہم نے نصابی ضرورت کے تحت کورس کو مکمل کر لیا ہمارا اگلا لیکچر اختتامی لیکچر ہو گا جس میں ہم مجموعی طور پر پچھلے اسباق کا اعادہ بھی کریں گے ور دور خاصر میں اردو ادب کی مختصر سی روایت کا تعارفی نوعیت کا احاطہ کرنے کی کوشش بھی کریں گے۔ نصاب کی حد تک بات یہاں مکمل ہو جاتی ہے لیکن ادب نصاب سازی کے لیے نہیں ہو تا۔ ادب تفہیم کے لیے ہو تا ہے اور یہ سفر جس کا آغاز ہم نے تقریباً پندرھویں صدی سے کیا تھا بیسویں صدی میں آکر ختم نہیں ہو جاتا لہذا کورس کی حد تک خود کو محفوظ نہ رکھیں کوشش کریں نصاب سے نکل کر کتاب تک آئیں اور کتابینی کو اپنا شیوہ بنالیں کیونکہ یہ ہر لمحہ ہر لحظہ آپ کی راہ نمائی کرتی ہے اور کرتی رہے گی۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

لیکچر ۴۵

گذشتہ چوالیس (۴۴) لیکچرز میں ہم نے اردو زبان و ادب کے مختلف گوشوں پر تعارفی نوعیت کی گفتگو کرنے کی کوشش کی۔ اس سلسلہ میں ہم نے اردو زبان کی پیدائش اور اس کے آغاز و ارتقا کے حوالے سے بھی بات کی۔ ہم نے اردو شاعری کی کلاسیکی شاعری اور اصناف کا تعارف بھی حاصل کیا۔ اور اس کے بعد حصہ شعر اور حصہ نثر میں شامل ان مشاہیر ادب کا تعارفی مطالعہ کیا جو کہ آپ کے نصاب کا حصہ تھا اس سلسلہ میں ہم نے یہ بات کم و بیش ایک دو مرتبہ پہلے بھی دہرائی کہ اس روایت سے یا شامل نصاب مشاہیر ادب کے مطالعے سے یہ دعوی کرنا مقصود نہیں کہ ہم نے کل اردو ادب کی روایت کا احاطہ کر لیا۔ نصاب اپنی تمام تک محدودیت کے ساتھ تیار کیا جاتا ہے اس کا بنیادی مقصد ہمیشہ یہی ہوتا ہے کہ ہم یہ کوشش کر لیں کہ مبادیات یا بنیادی نوعیت کی معلومات کو مکمل کر لیا جائے۔ آپ وہ لوگ ہیں جنہیں کل اسی مسند پر، اسی کرسی پر دراصل طلبہ و طلبات کا سامنا کرنا ہے۔ اور اس کورس کا مقصد یہی تھا کہ آپ کو تیار کیا جائے کہ کم از کم اگر آپ کو اردو زبان و ادب پڑھانے کا اتفاق ہو تو آپ اردو زبان و ادب کی تدریس کے مرحلے سے گزریں تو آپ ان بنیادی سے سوالات کے جوابات دینے کے قابل ہوں۔

آپ اس قابل ہوں کہ آپ اپنے طلبہ کو بتا سکیں کہ اردو زبان کن ارتقائی مراحل سے گزرتے ہوئے دور جدید تک پہنچتی ہے۔ اسی طرح اس کورس کا ایک بڑا اور بنیادی مقصد یہ بھی تھا کہ آپ میں اردو زبان و ادب کا ذوق و شوق پیدا کیا جائے۔ کوئی بھی استاد اس وقت تک کامیابی و کامرانی سے زبان و ادب نہیں پڑھا سکتا کہ جب تک وہ اس کے متعلق نہ صرف بنیادی معلومات رکھتا ہو بلکہ اسے خود بھی اس زبان و ادب سے شغف ہو۔ ہم امید کرتے ہیں کہ ان بنیادی سے معروضات کے پیش نظر جو ہم نے نصاب تیار کیا اور اس کی تقسیم اس انداز میں کی جس سے کم از کم آپ لوگوں میں اردو ادب کی بنیادی سی شد بد بھی پیدا ہوئی ہو گی اور آپ اردو زبان و ادب کے مطالعے کے شایق بھی ہوئے ہو گے۔ ہم نے اردو ادب کے چند شعرا کو نصاب میں شامل کیا اور پھر بعد ازاں نثر کی مختلف اصناف کا مطالعہ کیا۔

اس سلسلہ میں دو ایک امور ہمیشہ ذہن میں رہنے چاہیئے کہ جب ہم نے حصہ شعر کے مطالعات کیے یا جب ہم حصہ شعر کے مطالعاتی سفر سے گزرے تو اس میں ہم نے میر سے لے کر ناصر تک کی شاعری کا احاطہ کیا۔ اس سلسلہ میں ہم نے شامل نصاب مشاہیر ادب کے حالات زندگی کا احاطہ کیا اور پھر ان کے شعری اوصاف یا امتیازی خصوصیات کا تذکرہ لیا گیا ان کے حوالے سے مختلف اشعار کے حوالے بھی دیئے گئے۔ ان کے سیاسی اور سماجی دور کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گی۔ پھر یہی سلسلہ جب ہم نے نثر کا مطالعہ کیا تب بھی رہا۔ نثر کے مطالعے میں یہ اضافی بات تھی کہ ہم نے مختلف اصناف کے آغاز و ارتقا کا جائزہ بھی لیا۔ اس سے آپ کو نہ صرف یہ پتا چلا کہ مختلف اصناف کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ کوئی صنف کسی خاص حوالے سے کیونکر پہچانی جاتی ہے؟ ایک صنف دوسری صنف سے جدا کس طرح سے ہے؟ اور پھر شامل نصاب مشاہیر نثر کے حوالے سے بھی بات کی تو آپ نے یہ جانا کہ ان مصنفین کے اوصاف خاص کیا ہیں؟ ان کے محبوب موضوعات کون سے ہیں؟ ان کے ہاں کس نوعیت کی اسلوبیاتی چاشنی پائی جاتی ہے؟ ان کی اسلوبیاتی خصوصیات کیا ہیں اور پھر ہم نے بعد میں کچھ تین یا چار لیکچرز میں بات کی گرامر کے حوالے سے ' ادبی اصطلاحات کے حوالے سے ' اس سلسلہ میں آپ کے پیش نظر مختلف نوعیتکی ادبی اصطلاحات جن کا تذکرہ گذشتہ لیکچرز میں رہا۔ پھر ہم نے روزواو قاف اور جملوں کی ساخت کے حوالے سے بات کی تو آپ لوگوں نے یہ جانا کہ نحوی اصولوں کے مطابق یعنی جملاتی ساخت کے حوالے سے ہم لوگ بات کریں تو تحریر کی معنویت کو درست اور واضح انداز میں آپ قارئین یا سامعین تک کس طرح پہنچا سکتے ہیں۔ اردو ادب کی یہ روایت آج بھی جاری و ساری ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ناصر تک کا مطالعہ ہم نے کیا تو یقینی طور پر ناصر کے بعد بھی اردو شاعری کی روایت جاری و ساری ہے۔ ان کے دور میں بھی دوسرے بہت سے شعرا تھے جن کا کسی حد تک تو تذکرہ آیا لیکن ہم نصاب کی تحدید کے باعث سب شعرا

کا مطالعہ نہیں کر پائے۔ اسی طرح سے جب ہم نے نثر کے میدان میں مختلف اصناف کو پیش نظر رکھتے ہوئے ایک ایک مصنف کا مطالعہ کیا تو یقینی طور پر ان کے علاوہ مصنفین ہیں جو اپنی اپنی اصناف میں ید طولیٰ رکھتے ہیں لیکن نصاب کی تحدید کے پیش نظر ہم نے ایک ایک نثر نگار کو شامل کیا۔

آج کے اس لیکچر میں ہم مختصراًبات کریں گے اردو شاعری اور اردو نثر کے حوالے سے کہ شامل نصاب شعرا اور نثر نگاروں کے علاوہ وہ کون سے نام ہیں جن سے کم از کم آپ کو نام کی حد تک اور ان کی چند بنیادی خصوصیات کی حد تک آگاہی ہونی چاہئے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ایک لیکچر میں ہم کوشش کریں گے کہ نثر اور شاعری دونوں پر بات کریں تو یقینی طور پر ہم اصناف کے حوالے سے ہم الگ الگ زیادہ گفتگو نہیں کر سکتے۔

آج کے اس لیکچر میں ہم غزل پر تھوڑی سی بات کریں گے، پھر نظم کے بنیادی رجحانات پر بات کریں گے اور پھر افسانے اور ناول کا' دیگر اصناف اس مختصر سے لیکچر میں سمیٹی نہیں جا سکتیں۔ہاں یہ وہ چار اصناف ہیں یعنی نظم' غزل' افسانہ اور ناول کہ جو ہمارے اردو ادب کی شان ہے۔ ہمارے اردو ادب کا اصل خزینہ ہیں اور ہمارا اردو ادب آج اگر عالمی ادبیات میں اپنا ایک خاص مقام رکھتا ہے تو وہ انہی چار اصناف کی بنا پر رکھتا ہے۔

سو اپنی گفتگو شروع کرتے ہیں غزل کے حوالے سے' غزل اردو روایت میں' شاعری کی روایت میں سب سے معروف ترین اور مضبوط ترین صنف ہے یہ وہ صنف ہے کہ جس نے جب سے آغاز کیا تو تب سے' ہم بات کر رہے ہیں ولی دکنی کے دور سے۔ ہم نے جب دوسرے لیکچر میں اردو شاعری کے ارتقا کا تذکرہ کیا تو ہمارا تذکرہ رہا ولی دکنی کے حوالے سے' ولی دکنی کے عہد سے لے کر آج تک اردو شاعری کی سب سے معروف اور محبوب ترین صنف اردو غزل رہی اور اپنی قافیہ پیمائی اور ردیف کی پابندی کے باعث اگر ہم یہ کہیں کہ اس میں تمام ترجدیدیت کے باوجود' اس میں تمام تر کیے گے تمام تر تجربات کے باوجود چند بنیادی سی وہ خصوصیات ہیں جن سے کوئی بھی شاعر نا پیچھا چھوڑا سکتا ہے اور نہ اس کا دامن اس سے چھوڑ سکا۔

ہم آج بھی دیکھتے ہیں کہ اردو شاعری میں' اردو غزل کے حوالے سے خاص طور پر اگر بات کی جائے تو محبوب کی تعریف و توصیف' معاملات محبت کا بیان' محبوب کے حسن کا بیان' ہجر و وصل کے قصے' یہ ہمیں پہلے بھی غزل میں ملتے تھے آج کی غزل میں بھی ملتے ہیں۔ ہم نے جب ناصر پر بات کی تھی ہم نے یہ کہا تھا کہ اس میں کوئی شک نہیں کہ بیسویں صدی میں غزل کے رجحانات میں کچھ اضافہ ہوا' کچھ وسعت پیدا ہوئی۔ یعنی موجودات کے حوالے سے زیادہ بات کی جانے لگی' ہجرت کے واقعات نے دراصل جہاں افسانے کو متاثر کیا وہیں غزل پر بھی اس کے اثرات پڑے اور پھر ناصر کی شاعری کا ہم نے مطالعہ کیا تو ہم نے دیکھا کہ ان کی غزل میں ہجرت دراصل کسی بھی دوسرے شاعر کے مقابلے میں اور بالخصوص غزل گو کے مقابلے پر کہیں زیادہ ابھر کر سامنے آئی۔ ان کی شاعری میں کسی نہ کسی حوالے سے' کسی نہ کسی طور سے ہمیں ایک کے بعد دوسری یا دوسری کے بعد تیسری غزل میں ہمیں یہ ضرور احساس ہو کہ ناصر ماضی کی بات کرتے ہیں' ہجرت کے نتیجے میں ہونے والی تبدیلیوں پر بات کرتے ہیں' ماضی اور حال کے فرق کی بات کرتے ہیں تو ناصر کے ہاں ہجرت بہت زیادہ مضبوط موضوع کے طور پر سامنے آئی۔ لیکن اگر ہم دوسرے غزل گوئیوں کی بات کریں یعنی فیض احمد فیض کی تو ہم نے غزل کا بھی مطالعہ بھی کیا اور ان کی نظم کا مطالعہ بھی کیا۔ ان کے ہاں رومان' انقلاب اور حقیقت کی بات تو ہوئی۔ اگر ان سے ہٹ کر" شکیب جیلانی"

جیسے شعرا کہ بات کی جائے یا" ساغر صدیقی" کی بات کی جائے یا اسی طرح سے" احسان دانش" یا دوسرے شعرا یا دور حاضر کے شعرا کی اگر ہم بات کریں تو" امجد اسلام امجد" یا" شہزاد احمد شہزاد" یا" ظفر اقبال" یہ وہ شعرا ہیں کہ جن کے ہاں غزل کسی نہ کسی طور روایت کے ساتھ چپکی

ہوئی نظر آتی ہے۔ لیکن جب ہم یہ کہنا چاہئیں کہ رجحان ساز شاعر کون تھا؟ رجحان ساز غزل گو کون تھا؟ یا بیسویں صدی میں ناصر کے علاوہ وہ کون سا نام ہے جو ہمیشہ اردو ادب میں زندہ و جاوید رہے گا جس کے بغیر اردو غزل کی تاریخ مکمل نہیں ہوتی۔ تو اس سلسلہ میں ہم ''منیر نیازی'' کا نام لیتے ہیں اور '' احمد فراز'' کے بغیر غزل کی تاریخ مکمل نہیں ہوتی۔

''احمد ندیم قاسمی'' وہ شاعر ہیں کہ جن کا تذکرہ جب لوگ ترقی پسند تحریک پڑھتے ہیں تو بھی کیا جاتا ہے اور جب پاکستانی ادب کی بات کی جاتی ہے تو بھی ان کا ذکر کیا جاتا ہے اور اگر جدید رجحانات کے حوالے سے اگر تذکرہ کیا جائے تو احمد ندیم قاسمی کے بغیر اردو غزل کی بات یا گفتگو مکمل نہیں ہوتی۔ جب ہم ان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم یہ دیکھتے ہیں کہ لفظیاتی اعتبار سے تو جدتیں آئی' فنی اعتبار سے کچھ نئے تلمیحات کا استعارات کا' نئی تشبیہات کا استعمال تو ندیم نے کیا لیکن بہت سی ایسی باتیں ہیں جن میں وہ علامہ اقبال یا غزل کی روایتی روایت کے بہت قریب رہے۔ علامہ اقبال کا حوالہ ہم نے خصوصاً ہم نے اس لیے دیا کہ علامہ اقبال کا وہ مرد مومن' علامہ اقبال کا وہ تصور شاہین یا علامہ اقبال کا وسعتوں کا وہ بیان کہ جس میں وہ انسان کو کہکشاؤں سے پرے دیکھنا چاہتے تھے کہ جس میں انھوں نے ہمیں یہ کہا کہ ستاروں سے آگے اور بھی بہت سے جہاں بھی ہیں کہ جن کی تسخیر انسان کو کرنی ہے۔ یہ وہ موضوعات ہیں جن کا مطالعہ جب ہم ندیم کی شاعری میں کرتے ہیں تو ہمیں یہ موضوعات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر ہم یہاں صرف ایک شعر کا حوالہ دیں گے جس میں وہ کہتے ہیں کہ:

پرواز کو محدود نہ کر شام و سحر تک
انسان کی ہیں مملکتیں حد نظر تک
(احمد ندیم قاسمی)

آپ دیکھیں کہ یہ بالکل اقبال کا سا لب و لہجہ ہے۔ اس میں اقبال کے مقابلے پر سلاست زیادہ ہے لیکن موضوعاتی اعتبار سے وہ اقبال کے زیادہ قریب رہتے ہیں لیکن مجموعی طور پر ان کی غزل میں محبوب کا حسن' ان کا سراپا ہمیں مختلف انداز میں ملتا ہے۔ لفظیات جدید ہیں' آسان پیرائے بیان ہے اور غزل روایتی انداز میں آگے بڑھتی ہے' جیسے وہ کہتے ہیں کہ:

یاد آئے تیرے پیکر کے خطوط
اپنی کوتاہیِ فن یاد آئی
(احمد ندیم قاسمی)

جب بھی دیکھا ہے تجھے عالم نو دیکھا ہے
مرحلہ طے نہ ہوا تری آشنائی کا
(احمد ندیم قاسمی)

یہ وہ موضوع ہے جو غزل میں نیا نہیں ہے۔ یہی موضوع ہمیں ''عابد علی عابد'' یا دیگر شعرا کے ہاں ملتا ہے۔ عابد علی عابد کا یہ شعر دیکھئے جس میں انھوں نے کہا:

دم رخصت وہ چپ رہے عابد
آنکھ میں پھیلتا گیا کاجل
(عابد علی عابد)

آستینوں میں شمع روشن ہے
کندنی سی کلائیاں' توبہ
(عابد علی عابد)

یعنی محبوب کا سراپا بیان کرنا' محبوب کے حوالے سے اس کی حرکات و سکنات کا بیان' یہ وہ روایتی موضوعات ہیں جو اردو غزل کے شروع سے ہی خاصا تھے اور بعد ازاں بھی رہے۔ اگر ہم احمد ندیم سے ہٹ کر یا عابد علی عابد کے بعد بات کریں تو جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا گیا کہ منیر نیازی وہ نام ہے جو غزل اور نظم دونوں حوالوں سے زندہ و جاوید ہے اور رہے گا۔ منیر چندان شعرا میں سے ہیں کہ جنھوں نے اپنی زندگی میں ہی وہ عروج حاصل کر لیا تھا کہ اس بات کی دلیل ہو گئی کہ ان کا نام ان کی موت کے بعد بھی ہمیشہ قائم و دائم رہے گا اور آج بھی جب وہ ہم میں موجود نہیں ہیں تو ہم ان کے بغیر جدید اردو نظم اور جدید اردو غزل کو مکمل نہیں پاتے۔ منیر کی شاعری میں دھیما پن ہے۔ منیر کی شاعری میں گداختگی ہے اس میں ایک ایسا احساس ہے جس میں شاعر ہر لحظہ کچھ تلاش کر رہا ہے۔ ایک ایسا احساس ہے کہ جو شاید جو وہ چاہتا تھا وہ مکمل ہو نہیں سکا' یہ مثال دیکھئے:

میری ساری زندگی کو بے ثمر اس نے کیا
عمر میری تھی مگر اس کو بسر اس نے کیا
میں بہت کمزور تھا اس ملک میں ہجرت کے بعد
پر مجھے اس ملک میں کمزور تر اس نے کیا
(منیر نیازی)

آپ دیکھئے کہ ایک احساس ناتمامی کا شبہ یہاں پر ہوتا ہے کہ جو کچھ یہاں ہونا چاہئے تھا وہ نہیں ہوا اور یہ جدید اردو غزل کا ایک ایک محبوب موضوع ہے جس کا قدرے تفصیلی مطالعہ ہم نے ناصر کے بیان میں کیا تھا کہ جو چاہا گیا تھا جس بات کی خواہش تھی وہ مکمل طور پر شرمندہ تعبیر نہ ہوئی وہ خواب جو دیکھا گیا تھا وہ علمی صورت میں ڈھل نہ سکا۔ شاید بہت سے ایسے مسائل تھے جیسے سیاسی و سماجی حالات تھے کہ جن کے باعث جیسا ہونا چاہئے تھا وہ ہوا نہیں لیکن بہر حال اگر ہم منیر کی شاعری پر ہم مختصر سی بات کریں تو یہی احساس ناتمامی' یہی تحیر' یہی خوف' یہی گداختگی اور یہی دھیما پن ان کے ہاں ہمیں ہر دوسری غزل میں دیکھنے کو مل جاتا ہے۔

ان کے بعد اگر ہم فراز کی بات کریں تو فراز وہ شاعر ہیں کہ جنہیں ہم کہہ سکتے ہیں کہ فیض کے بعد جن کے ہاں انقلاب اور رومان ملا جلا سا نظر آتا ہے۔ فیض کا لہجہ' فیض کے موضوعات قدرے مختلف انداز میں ہمیں احمد فراز کے ہاں ہمیں دیکھنے کو ملتے ہیں جہاں شاعری رومان اور حقیقت امتزاج بن جاتی ہے۔ روایت اور رومان کے اس سنگم پر آجاتی ہے کہ جہاں دونوں حقیقتیں جھٹلائے نہیں جھٹلائی جا سکتیں لیکن اختتام اس حقیقت پر ہوتا ہے کہ غم دوراں غم جاناں سے کچھ بڑھ کے ہیں' جیسا کہ فراز کہتے ہیں کہ:

آفصیل شہر سے دیکھیں غنیم شہر کو
شہر جلتا ہو تو تجھ کو بام پر دیکھے گا کون
(احمد فراز)

وہ موج خوں اٹھی ہے کہ دیوار و در کہاں

اب کہ فصیل شہر کو غرقاب دیکھنا

(احمد فراز)

اب دیکھیں کہ دونوں چیزیں ساتھ ساتھ چلتی ہیں لیکن غم دوراں بھاری ہے یہ غم دوراں محبتوں کو' الفتوں کو' چاہتوں کو' جذبات واحساسات کو کھاجاتا ہے۔ جب غم دوراں انسان پر حاوی ہوتا ہے' جب پیٹ کی بھوک انسان پر حاوی ہو جاتی ہے تو پھر حسن لطافت باقی نہیں رہتا۔ پھر انسان محبتوں کے پیچھے نہیں بھاگتا۔ زندگی ہوگی تو محبتوں کا پیام ملے گا۔ اسی طرح فراز نے ایک اور چیز جو اردو غزل کو دی جو اس حوالے سے بہت اہم ہے کہ ان میں وہ بہت سے الفاظ یا الفاظ کا وہ انداز اور تشبیہات واستعارات جو اردو غزل میں ان سے پہلے نہیں تھے وہ اردو غزل میں آگئے اور پھر ان کے بعد کے اوران کے ساتھ کے غزل گو یوں نے بھی ان کا استعمال کیا جیسے مثال کے طور پر خصرت عیسیٰ" خصرت موسیٰؑ اور خصرت مریمؑ کا یہ تلمیحی انداز جو کہ' ابن مریم ہوا کرئے کوئی' میرے دکھ کی دوا کرئے کوئی' کی صورت میں ہمیں ملتا ہے یا مختلف انداز میں ہمیں ملتا ہے یہ پہلے بھی تھا۔ لیکن فراز نے اسی تلمیح کو اس طرح استعمال کیا کہ دیکھئے:

ذکر اس غیرت مریم کا جب آتا ہے فراز

گھنٹیاں بجتی ہیں لفظوں کے کلیساؤں میں

(احمد فراز)

یعنی تلمیح پرانی ہے لیکن لفظیات نے دراصل بات کو نیا کر دیا ہے لیکن پھر وہ غزل کے موضوع کو مزید وسعت دیتے ہوئے نظر آتے ہیں جب وہ کہتے ہیں کہ:

اب تیرا ذکر بھی شاید ہی غزل میں آئے

اور سے اور ہوئے درد کے عنوان جاناں

(احمد فراز)

یوں منیر' ندیم اور فراز نے اردو غزل کی کلاسیکی روایت کو برقرار بھی رکھا اور اس میں بہت سے اضافے بھی کیے اگر ہم اردو غزل سے ہٹ کر اردو نظم کی بات کریں تو اردو نظم میں بہت سے تغیرات بپا ہوئے یعنی جب آپ یہ دیکھیں "میراجی" کی نفسیات اپنا رنگ جما چکی۔ جب "ن۔م۔ راشد" کا "حسن کوزہ گر" اپنی کار فرمایاں اور اپنا اعجاز دیکھا چکا جب فیض احمد فیض کا انقلاب اور رومان کا امتزاج اپنے عروج کو پہنچ چکا۔ جب مجید امجد نے روئے زمین پر بکھرے ہوئے رنگوں کو صفحہ قرطاس پر بکھیر دیا تو اس کے بعد شعرا نے یہ قدرے یہ محسوس کیا کہ شاید اب ہمیں نئے رجحانات کی ضرورت ہے۔

اردو نظم میں یوں بھی اردو غزل کے مقابلے میں وسعت کی بڑی گنجائش تھی۔ غزل ردیف کی پابندی کے باعث بہت زیادہ آزاد نہیں ہو سکتی تھی ۔فنی اعتبار سے بالخصوص اس میں ہیئت کے اعتبار سے تبدیلی کی اتنی زیادہ گنجائش نہیں تھی یہ ایک ایسی صنف ہے جس میں آپ دو مصرعوں سے زیادہ کسی شعر کو بنا ہی نہیں سکتے تھے اور ہر شعر کا الگ ہونا بات خود غزل کا وصف خاص تھا کہ جس کے باعث اس میں ایک خاص طرح کی وسعت تھی جیسے آپ شعری وسعت تو کہہ سکتے ہیں یعنی ایک یونٹ' دو مصروں کا ایک شعر جس میں آپ نے بات مکمل کر دی اس کے بعد آپ نے دوسری بات کی۔ ہیئتی اعتبار سے تجربے کی بہت زیادہ گنجائش اردو غزل میں نہیں تھی۔ لیکن اردو نظم میں آزاد ہونے کے باعث' اردو نظم میں بحور کی قدرے آزادی کے باعث' اگر سادہ الفاظ میں بات کی جائے تو مصروں کے چھوٹے یا طویل ہونے کے باعث' جیسے ہم فنی نقطہ نظر سے

عموماً یوں کہتے ہیں کہ علم عروض کے حوالے سے اردو غزل میں وسعت کی خاصی گنجائش تھی یہی وجہ ہے کہ جیلانی کامران' اختر الایمان اور ایسے دوسرے شعرانے یہ دیکھا کہ اب ہمیں اردو م نظم میں کم از کم نئے موضوعات اور نئے آہنگ میں بات کرنی ہے اور یہی وہ پہلو تھا جس سے شاعری میں ایک نئے رجحان کا آغاز ہوا۔ اسے کسی حد تک جیلانی کامران اور بعد کے شعرانے اسے ایک تحریک کا رنگ بھی دیا لیکن بہر حال یہ تحریک زور تو نہ پکڑ سکی لیکن نئی شاعری کے نتیجے میں اور نظم میں نئی علامات آئی' نیا انداز تخاطب آیا' نئی اسلوبیات آئیں اور وہ انداز جو بیسویں صدی کی انگریزی یا بالعموم اگر بات کریں مغربی شاعری کی تو جو رنگ اس میں پایا جاتا تھا کہ انسان کی اپنی شناخت' انسان کی رائگانی کا احساس اس قدرت کے کارخانے میں یا اس زندگی کے کھیل میں انسان کی ناتمامی کا احساس ہمیں جو خاص طور پر ہمیں مغربی شاعری میں ملتا تھا وہ ہمیں اردو شاعری میں بھی نظر آیا۔ مثال کے طور پر اختر الایمان کی یہ نظم جس کا عنوان تھا "بیتعلقی" اس کا ایک چھوٹا سا ایک ٹکرا دیکھئے:

شام ہوتی ہے' سحر ہوتی ہے
یہ وقت رواں' جو کبھی سر پہ میرے سنگ گراں بن کے گرا
راہ میں آیا کبھی مری ہمالہ بن کر
جو کبھی عقدہ بنا ایسا کہ حل ہی نہ ہوا
اشک بن کر مری آنکھوں سے کبھی ٹپکا ہے
جو کبھی خون جگر بن کے مثر اں پر آیا
آج بے واسطہ یوں گزرا چلا جاتا ہے
جیسے میں کشمکش زیست میں شامل ہی نہیں
(بے تعلقی: اختر الایمان)

یعنی یک لخت بیسویں صدی کے حضرت انسان کو یہ احساس ہونے لگا کہ شاید یہ سب کچھ ہو رہا ہے اس میں انسان کا کوئی ہاتھ ہی نہیں۔ ایک جدید موضوع اور دور خاصر کا ایک محبوب موضوع کہ کارگہِ حیات میں وقت کے بہاؤ میں انسان کہاں موجود ہے انسان کی رائگانی کا احساس۔ اسی طرح سے وہ اس رائیگانی کو نہ صرف انسان کی رائگانی تک دیکھتے ہیں بلکہ ان کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ زمین و آسمان بھی مجبور ہیں شاید ان کا رول بھی وقت کے بہاؤ میں یا وسیع تر یوں کہہ لیجئے کہ قدرت کے کارخانے میں یہ بھی محض کردار ہیں یہ بھی محض رول ادا کر رہے ہیں اپنے اپنے وجود کا' جیسا کہ وہ "قدر مشترک" میں کہتے ہیں کہ:

شہر سب ایک سے ہوتے ہیں کہیں
قحبہ خانے ہیں بہت اور کہیں
راہ نما ڈھیر سے یا لوگ جرائم پیشہ
مختصر یہ ہے کہ ہماری یہ اللہ کی زمین
اپنی گردش کے علاوہ ہیں مجبور بہت
(قدرِ مشترک: اختر الایمان)

یعنی جب یہ زمین بھی مجبور ہے تو اس روئے زمیں پر بسنے والی مخلوقات کی رائگانی کا اندازہ کرنا کوئی مشکل بات ہی نہیں اور اگر سب کچھ ایسا پابند

سلاسل ہی ہے ' اگر سب کچھ مجبور اور پابہ زنجیر ہی ہے تو پھر شاید ہمیں نئے سانچے تراشنے ہیں۔ ہمیں نئے کی تلاش کرنی ہے کچھ نیا وہ نیا جو شاید ہمیں آزاد کر سکے پرانے رشتوں سے ' پرانے سانچوں سے اور ہمارے مقام و مرتبے کا ایک بار پھر تعین کر سکیں۔ اختر الایمان اپنی ایک نظم میں کہتے ہیں کہ:

نیا آہنگ ہوتا ہے مرتب لفظ و معنی کا

میرے حق میں ابھی کوئی فیصلہ صادر نہ فرمانا

میں جس دن آؤں گا تازہ لغت ہمراہ لاؤں گا

(اختر الایمان)

یعنی اب لفظ اور معنی کا رشتہ بھی دوبارہ سے طے کرنا ہو گا۔ الفاظ کی اپنی حقیقت کچھ نہیں ہے اگر ہم کسی چیز کو کو یہ خاص نام دیتے ہیں تو ظاہر ہے کہ یہ نام ان سے وابستہ نہیں اور حقیقت کا عکاس نہیں بلکہ اس شے کا نام اس سے طے کر دیا اس سے منسوب کر دیا یعنی اگر ہم کاغذ کو کاغذ کہتے ہیں تو اس کو ہم صرف اس لیے کاغذ نہیں کہتے کہ اس میں حقیقتاً کوئی کاغذی شے ہے بلکہ اس لیے اسے کاغذ کہتے ہیں کیونکہ اس کا نام ہم نے کاغذ رکھا ہے اسے اگر کوئی پیپر کہہ دے یا اس کے علاوہ کوئی اور نام اس سے منسوب کر دے جاپانی' جرمن یا کسی دوسری زبان میں تو یقینی طور پر نام بدل جائے گا' لفظ بدل جائے گا لیکن معنی اور شے وہی رہے گی۔ گویا ہم نے معنی کو الفاظ کا پیراہن پہنا دیا ہے لیکن یہ پیرہن ہمارا ہی دیا ہوا ہے لہذا الفاظ اور معنی کا رشتہ بدلنے کا وقت آ گیا ہے اب ہمیں نئی حقیقتوں کو کشید کرنا ہے اور یہ نئی حقیقوں کی کشید عزیز طلبہ جدید اردو نظم کا بہت محبوب موضوع ہے اور وہی شعر ادراصل اس حوالے سے امتیازی مقام رکھتے ہیں کہ جنھوں نے اس نئے پن کو' اس جدیدیت کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔

اردو نظم کی جدیدیت کے حوالے سے اگر ہم بات کریں تو جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا گیا کہ غزل کے مقابلے میں اردو نظم میں تجربے کی بہت گنجائش تھی اس میں کچھ مثبت تجربے بھی ہوئے اور اس کے نتیجے میں کچھ منفی تجربے بھی ہوئے اس حوالے سے ہم یہ ضرور کہیں گے یہ ہماری ذاتی رائے بھی ہو سکتی ہے لیکن بہر حال منفی تجربے اس طرح سے ہوئے کہ ہم ان سے نئی ہیئتیں تو تلاش کیں' نئے اسلوب تو تلاش کیے لیکن شاید اسے اردو کی ادبیت متاثر ہوئی عزیز طلبہ ہمارا اشارہ ہے نثری نظم کی طرف۔ ہم نہیں جانتے کہ اس سے پہلے آپ نے یہ اصطلاح سن رکھی ہے یا نہیں لیکن نثری نظم اصطلاح ہی ایسی ہے جس کی حقیقت یا جامیت کو نام سنتے ہی یا عنوان سنتے ہی دل کہتا ہے کہ کوئی چیز یا نظم ہوتی ہے یا نثر ہوتی ہے۔

لیکن ہمارے شعرا اردو نے چند ایسی اصناف دریافت کیں جن میں آزاد غزل کا بھی راگ الاپا گیا لیکن نثری نظم پر بہت عرصہ پہلے کام ہوا۔" شگفتہ اعجاز"" فہمیدہ ریاض""قمر جمیل"" محمد سلیم الرحمن" جیسے دوسرے بہت سے شعرا نے کام کیا نثری نظم ہے کیا؟ یہ ایک مثال دیکھئے کہ اس پر آپ نثر کا اطلاق کرنا چاہیے یا نظم کا اطلاق دونوں کر سکتے ہیں بہر حال اوزان سے خالی جو بھی شے ہو اس پر نظم کا اطلاق شاید نہیں کیا جانا چاہیے ہاں! شعری نثر کا یا شعریت والی نثر کا اطلاق ہم ضرور کر سکتے ہیں لیکن باقاعدہ شاعری بھی ایسے کہنا شاید مناسب نہیں ہو گا۔

ہر طرف شور ہی شور ہے

اپنی آواز کیسے سنوں

دوسروں کو سناؤں

کہ گوش سماعت سے میرے لبوں تک

فقط شور ہی شور ہے

معنویت سے عاری

دماغوں میں ہلچل مچاتا ہوا

ہر نئے شہر مین صبح سے شام تک پھیلتا پھیلتا

دھول کے شامیانے کی ماند چھایا ہوا ہے

(انیس ناگی)

اب اس نثری نظم کے ٹکرے پر نثر کا اطلاق بھی ہو سکتا ہے بہر حال یہ وہ نیا تجربہ تھا جس سے آپ کو آگاہ کرنا مقصود تھا اس کی افادیت' اس کی عظمت اور اس کی حقیقی معنویت کو ہم آپ پر ہی چھوڑتے ہیں کہ کوئی شے جو نثر اور نظم کے درمیان ہو گی اسے آپ کیا کہیں گے۔ اس کے بعد ہم بات کریں گے اردو نثر کے حوالے سے:

اردو نثر میں جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا کہ ہم محدود رہے گے ناول اور افسانے تک' جب ہم نے ناول کا مطالعہ کیا تھا تو اس کے ارتقائی حصے میں ہم نے بات کی تھی کہ ناول کا آغاز "ڈپٹی نذیر احمد" سے ہوا پھر بعد ازاں شرر' اور رسوا کے ناول امراؤ جان ادا سے ہوتے ہوئے علامہ راشد الخیری کے ناول پھر رومانوی تحریک سے حقیقت نگاری پر مشتمل ناولوں تک پہنچ گیا۔ اور پھر قیام پاکستان کے بعد اس میں مختلف نوعیت کی ترقیاں دیکھنے کو آئیں اردو ناول کی اگر ہم لوگ بات کریں تو ناول میں بد قسمتی سے حقیقت یہ ہے کہ بہت زیادہ ترقی ناول نے نہیں کی۔ ناول میں آج بھی اگر ہم بات کریں تو چند ایک نام ہیں جن کا حوالہ ہم دے سکتے ہیں جیسے مثال کے طور پر" قرۃ العین حیدر" جن کے ناولوں میں" آگ کا دریا" یا" میرے بھی صنم خانے" "پھر" آخر شب کے ہم سفر" وغیرہ۔ یہ وہ ناول ہیں جن میں قرۃ العین نے اپنے ایک نئے اسلوب کے ذریعے ایک نئی تکنیک کے ذریعے اردو ناول کو وسعت دی خاص طور پر" آگ کا دریا" کا حوالہ دیا جاتا ہے یہ وہ ضخیم ناول ہے جس میں انھوں نے کم و بیش ساڑھے چار ہزار سال کی تاریخ کو محفوظ کر دیا ہے برصغیر کی ساڑھے چار ہزار سال کی وہ تاریخ جس میں انھوں نے اشوکا سے لے کر قیام پاکستان تک کو اس انداز میں محفوظ کیا ہے کہ ہمیں کسی بھی لحظہ یہ محسوس نہیں ہوتا کہ ہم ہزاروں سال پہلے کی بات کر رہے ہیں یا آج کی بات کر رہے ہیں۔ پلک جھپکنے میں ہم کبھی ماضی کے اندھیاروں میں کھو جاتے ہیں اور کبھی ہم حال کی روشنایوں میں آجاتے ہیں یہ وہ روشنی ہے کہ جس میں تمام تر چیزیں اپنی مکمل چکا چوند کے ساتھ نظر آتی ہیں لیکن پھر ہم ماضی میں جاتے ہیں تو ماضی اپنے تمام تر جاہ و جلال اور پر شکوہ انداز میں ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ ہم بات کر رہے ہیں" شعور کی رو" کی۔ ایک ایسی جدید تکنیک جس سے آج بھی ہمارے اردو ادب کے ناول نگاروں یا افسانہ نویسوں نے کوئی بہت زیادہ فائدہ نہیں اٹھایا لیکن قرۃ الین حیدر نے اس تکنیک میں یوں کہہ لیجئے کہ ناول نگاری کا حق ادا کر دیا ہے۔

ناول" آگ کا دریا" کا جب آغاز ہوتا ہے تو وہ ڈھائی تین ہزار سال قبل مسیح کا عرصہ ہے۔ اس دور کی جزئیات' اس دور کی معلومات' اس دور کے معروف کردار پھر ان کرداروں کا رہن سہن قرۃ العین حیدر نے کچھ ایسے انداز میں اپنے ناول میں محفوظ کیا ہے کہ محسوس ہوتا ہے کہ شاید کیمرے کی آنکھ ہے جو وقت کے پردوں کے پیچھے سے جھانکتی ہوئی ماضی کی اتھاہ گہرائیوں تک پہنچ جاتی ہے اور ہر چیز کو اس انداز میں محفوظ کرتی ہے کہ وہ ہمیں آج کی شے معلوم ہوتی ہے لیکن اس میں اپنی قدامت' اس کی اپنی رفتگی باقاعدہ طور پر برقرار رہتی ہے۔

" میرے بھی صنم خانے" قرۃ العین حیدر کا وہ ناول ہے جس میں گھریلو نوعیت کی زندگی بیان کی گئی ہے اور اسے ناقدین قرۃ العین حیدر کی سوانح

عمری بھی کہتے ہیں اسے ان کی اپنی کہانی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس کے آخر میں انھوں نے جو موجودہ تہذیب کا جو زوال پیش کیا ہے اس کی مثال شاید ہمیں افسانوی ادب میں کہیں ملے۔ یہ تہذیب کہ جس نے وہ عروج دیکھا کہ جس کی مثال شاید کسی اور تہذیب میں ہم دے ہی نہیں سکتے' تلاش ہی نہیں کر سکتے جب رو بہ زوال ہوئی تو سب کچھ پارہ پارہ ہو گیا' سب کچھ بکھر کر رہ گیا' کچھ بھی نہیں رہا اور آج ہم اس زوال آمادہ تاریخ یا اس زوال آمادہ تہذیب کا حصہ ہیں کہ جو اپنے پیچھے ایک بہت وسیع بہت مضبوط سرمایہ رکھتی ہے لیکن ہمارے ہی اجداد نے کچھ اپنے ورثے کو اس طرح نظر انداز کیا اس سے کچھ ایسی بے اعتنائی برتی کہ پھر نہ ہمارے پاس وہ اثاثہ رہا نہ ہماری عظمت باقی رہی۔

بہر حال قرۃ العین حیدر کے ناول اپنے اسلوبیات کے باعث' اپنی جزئیات کے باعث اور اپنی تجرباتی ہیئت کے باعث آج بھی اردو ناول کا اثاثہ ہیں اور جب ہم جدید اردو ادب یا جدید اردو ناول کی بات کرتے ہیں تو قرۃ العین حیدر کے بغیر ہم تاریخ مکمل ہی نہیں کر سکتے۔ قرۃ العین حیدر کے علاوہ اردو ناول کا دوسرا بڑا نام "عبد اللہ حسین" کا ہے۔ یوں تو انھوں نے مختلف ناول لکھے لیکن اس سلسلے میں ان کا ناول "اداس نسلیں" اپنی مثال آپ ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی طرح یہ ناول بھی ہمارے سامنے برصغیر کی تاریخ کو اور بالخصوص ۱۹۴۷ء کی تاریخ کو سامنے لاتا ہے لیکن اس ناول میں اور آگ کے دریا میں ایک بنیادی سا فرق یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر ایک ٹھیٹھ اردو ادیب کی بیٹی تھیں ہمارا اشارہ ہے 'سجاد حیدر یلدرم' کی طرف۔ جنہوں نے اردو میں مختصر افسانے کی بنیاد رکھی۔ وہ اردو زبان کو شاید کسی بھی دوسرے ماڈرن اردو ادیب سے بہت بہتر جانتی تھیں انھوں نے اردو زبان پر دسترس کا ثبوت نے ناولوں میں دیا انھیں قدرت تھی زبان و بیان پر' جب وہ ہزاروں سال کی تاریخ کو بیان کرتی ہیں تو ان میں بھی ان کی لفظیات کہیں بے چارگی کا یا کم مائیگی کے احساس سے آشنا نہیں ہوتی۔ بلکہ ہر لحظ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہر موقع کو ہر عہد کو ہر معاشرت کو بیان کرنے کے لیے ان کے پاس الفاظ کلا ایک وسیع ذخیرہ موجود ہے ان کے برعکس جب ہم عبد اللہ حسین کے ناول بالخصوص "اداس نسلیں" کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ اس کی لفظیات سے کچھ ایسا لگتا ہے کہ یہ ناول انگریزی زبان سے ترجمہ شدہ ہے اس کی بنیادی وجہ کیا ہے کہ عبد اللہ حسین بنیادی طور پر انگریزی زبان کے استاد تھے نتیجتاً انھوں نے شاید اردو ادب سے بھی زیادہ انگریزی کا مطالعہ کیا ہو اور اردو ناولوں کی بجائے انگریزی ناولوں سے وہ زیادہ مضبوطی سے اثر انداز ہوئے ہو اس کی جھلک ہمیں اداس نسلیں میں ہمیں ملتی ہے لیکن اگر ایسے اسلوبیاتی کمزوری کہیں تو شاید عبد اللہ حسینکے ساتھ زیادتی ہو گی لیکن اس اسلوبیاتی امتیاز کے علاوہ ان کے اس ناول میں ہمیں جو برصغیر میں مسلمانوں کی جوجہد وجہد اور خاص طور پر مسلم معاشرت کے حالات اور نئی تہذیب اور پرانی تہذیب کے جھگڑے ہمیں اس ناول میں بخوبی دیکھنے کو ملتے ہیں۔

عبد اللہ حسین کے بعد ایک اور ناول نگار جن کا تذکرہ کیے بغیر دور حاضر کی اردو ناول کی تاریخ مکمل نہیں ہوتی وہ شوکت صدیقی ہیں ان کے دو ناول "خدا کی بستی" اور "جانگلوس" کم از کم آپ سے پچھلی نسل کو بخوبی یاد ہو گے کہ یہ ناول نہ صرف اپنے دور میں نہ صرف بہت مقبول ہوئے بلکہ آج سے تین دہایاں یا چار دہایاں قبل ان دونوں ناولوں پر پاکستان ٹیلی وژن نے ڈرامے بنائے۔ یہ وہ ناول ہیں جن میں شوکت صدیقی نے زیریں طبقے کی عکاسی کی ہے یعنی یہ معاشرتی نوعیت کے یہ ناول ہیں۔ خدا کی بستی میں باقاعدہ زیریں طبقے کے متعلق انھوں نے دکھایا اور بتایا کہ کس نوعیت کے مسائل کا سامنا اس زیریں طبقے کو رہتا ہے کس نوعیت کی کشمکش سے اس زیریں طبقے کو گزرنا پڑتا ہے کہ اپنے آپ کو برقرار رکھ سکیں' کس نوعیت کی برائیاں اس زیریں طبقے میں پائی جاتی ہیں اس میں حل پیش نہیں کیے گے کیونکہ شوکت صدیقی کا مسلک اصلاحی ناول نگار کا نہ تھا وہ ادیب تھے ایک مکمل ادیب جو آپ کے سامنے نقشہ پیش کرتا ہے اس میں سے غلط یا صحیح کا کشید کرنا آپ پر ہے یعنی قارئین اور سامعین پر ہے۔

شوکت صدیقی کے علاوہ ہمارے سامنے بانو قدسیہ کے ناول ہیں اس کا ناول ''راجہ گدھ'' یا ''حاصل گھاٹ'' اور ایسے اور چند ناول ان میں بانو قدسیہ نے حقیقت اور فلسفے دونوں کو ملا دیا ہے خاص طور پر اگر ہم راجہ گدھ کے حوالے سے بات کریں تو یہ ایک ایسی کہانی ہے جو فلاسفی کو بیان کرنے کے لیے لکھی گئی یعنی دو طرح کی کہانیاں ہو سکتی ہیں ایک وہ کہانیاں جو بنیادی طور پر کہانیاں ہوتی ہیں لیکن ان میں فلسفہ بیان کیا جاتا ہے اور کچھ کہانیاں ایسی ہوتی ہیں کہ انھیں گھڑا ہی اس لیے جاتا ہے کہ اس میں فلاسفی ہوتی ہے یعنی فلاسفی کہانی کی تلاش میں اور کہانی فلاسفی کی تلاش میں۔ اب اول الذکر صورت بانو قدسیہ کے ناول ''راجہ گدھ'' میں دیکھنے کو ملتی ہے کہ اس میں ان کی ایک فلاسفی تھی جو رزق حلال کے حوالے سے تھی کہ رزق حلال اگر ہم لیں گے تو اس کی جھلک ہمیں آئیدہ نسلوں میں ہمیں نظر آئے گی اس کی جھلک ہمیں ہماری شخصیت میں نظر آئے گی اور بصورت دیگر رزق حرام کے انداز میں ہماری شخصیت میں منعکس ہو گا کیونکہ ہماری جینز میں وہ سب کچھ شامل ہوتا ہے جو حلال اور حرام کی صورت میں ہم پر اثر انداز ہو سکتا ہے یعنی حلال اور حرام بذات خود ہماری شخصیت پر اس لیے اثر انداز ہوتی ہے کہ یہ ہماری جینز کا حصہ بنتے ہیں سو یہ اردو ناول کا سلسلہ آج بھی جاری و ساری ہے۔ ڈاکٹر انور سجاد ' ممتاز مفتی اور اس میں دوسرے بہت سے ناول نگاروں کے نام لیے جا سکتے ہیں ''جمیلہ ہاشمی'' کا اس سلسلہ میں نام لیا جا سکتا ہے اور اسی طرح سے اگر ہم آج کے ناول نگاروں کی بات کریں تو اس میں ''عمیرہ احمد'' کا نام بھی آ جاتا ہے لیکن بات یہ ہے کہ آج کے دور میں ہم ان ناول نگاروں کو پڑھتے ہیں یا کچھ ناول نگار جو آج سے کچھ پہلے وفات پا گئے جیسے جمیلہ ہاشمی یا ممتاز مفتی جیسے لوگ ان کی عظمت کا معیار آنے والا وقت طے کرے گا ہم ان کے حوالے سے ہم فی الحال کوئی مہر ثبت نہیں کر سکتے کہ ان میں رجحان ساز کون اور کس حد تک تھا؟

اس میں کوئی شک نہیں کہ ممتاز مفتی اور جمیلہ ہاشمی جیسے ناموں کے بغیر اردو ناول کی تاریخ مکمل نہیں ہوتی ہے لیکن آج کے ناول نگاروں میں کون زندہ رہے گا اس کی عظمت کس پر فوقیت حاصل کرے گی اس کا فیصلہ آنے والا وقت کرے گا اور وقت کی باتوں کو ہمیں شاید کے ساتھ زیادتی ہو گی لیکن اس اسلوبیاتی امتیاز کے علاوہ ان کے اس ناول میں ہمیں جو برصغیر میں مسلمانوں کی جو جہد وجہد اور خاص طور پر مسلم معاشرت کے حالات اور نئی تہذیب اور پرانی تہذیب کے جھگڑے ہمیں اس ناول میں بخوبی دیکھنے کو ملتے ہیں۔

عبد اللہ حسین کے بعد ایک اور ناول نگار جن کا تذکرہ کیے بغیر دور خاصر کی اردو ناول کی تاریخ مکمل نہیں ہوتی وہ شوکت صدیقی ہیں ان کے دو ناول ''خدا کی بستی'' اور ''جانگلوس'' کم از کم آپ سے پچھلی نسل کو بخوبی یاد ہو گے کہ یہ ناول نہ صرف اپنے دور میں نہ صرف بہت مقبول ہوئے بلکہ آج سے تین دہایاں یا چار دہایاں قبل ان دونوں ناولوں پر پاکستان ٹیلی وژن نے ڈرامے بنائے۔ یہ وہ ناول ہیں جن میں شوکت صدیقی نے زیریں طبقے کی عکاسی کی ہے یعنی یہ معاشرتی نوعیت کے یہ ناول ہیں۔ خدا کی بستی میں باقاعدہ زیریں طبقے کے متعلق انھوں نے دکھایا اور بتایا کہ کس نوعیت کے مسائل کا سامنا اس زیریں طبقے کو رہتا ہے کس نوعیت کی کشمکش سے اس زیریں طبقے کو گزرنا پڑتا ہے کہ اپنے آپ کو برقرار رکھ سکیں ' کس نوعیت کی برائیاں اس زیریں طبقے میں پائی جاتی ہیں اس میں حل پیش نہیں کیے گے کیونکہ شوکت صدیقی کا مسلک اصلاحی ناول نگار کا نہ تھا وہ ادیب تھے ایک مکمل ادیب جو آپ کے سامنے نقشہ پیش کرتا ہے اس میں سے غلط یا صحیح کا کشید کرنا آپ پر ہے یعنی قارئین اور سامعین پر ہے۔

شوکت صدیقی کے علاوہ ہمارے سامنے بانو قدسیہ کے ناول ہیں اس کا ناول ''راجہ گدھ'' یا ''حاصل گھاٹ'' اور ایسے اور چند ناول ان میں بانو قدسیہ نے حقیقت اور فلسفے دونوں کو ملا دیا ہے خاص طور پر اگر ہم راجہ گدھ کے حوالے سے بات کریں تو یہ ایک ایسی کہانی ہے جو فلاسفی کو بیان کرنے کے لیے لکھی گئی یعنی دو طرح کی کہانیاں ہو سکتی ہیں ایک وہ کہانیاں جو بنیادی طور پر کہانیاں ہوتی ہیں لیکن ان میں فلسفہ بیان کیا جاتا ہے اور

کچھ کہانیاں ایسی ہوتی ہیں کہ انھیں گھڑا ہی اس لیے جاتا ہے کہ اس میں فلاسفی ہوتی ہے یعنی فلاسفی کہانی کی تلاش میں اور کہانی فلاسفی کی تلاش میں۔ اب اول الذکر صورت بانو قدسیہ کے ناول "راجہ گدھ" میں دیکھنے کو ملتی ہے کہ اس میں ان کی ایک فلاسفی تھی جو رزق حلال کے حوالے سے تھی کہ رزق حلال اگر ہم لیں گے تو اس کی جھلک ہمیں آئیدہ نسلوں میں ہمیں نظر آئے گی اس کی جھلک ہمیں ہماری شخصیت میں نظر آئے گی اور بصورت دیگر رزق حرام کے انداز میں ہماری شخصیت میں منعکس ہو گا کیونکہ ہماری جینز میں وہ سب کچھ شامل ہو تا ہے جو حلال اور حرام کی صورت میں ہم پر اثر انداز ہو سکتا ہے یعنی حلال اور حرام بذات خود ہماری شخصیت پر اس لیے اثر انداز ہوتی ہے کہ یہ ہماری جینز کا حصہ بنتے ہیں سو یہ اردو ناول کا سلسلہ آج بھی جاری و ساری ہے۔ ڈاکٹر انور سجاد' ممتاز مفتی اور اس میں دوسرے بہت سے ناول نگاروں کے نام لیے جاسکتے ہیں "جمیلہ ہاشمی" کا اس سلسلہ میں نام لیا جاسکتا ہے اور اسی طرح سے اگر ہم آج کے ناول نگاروں کی بات کریں تو اس میں "عمیرہ احمد" کا نام بھی آ جاتا ہے لیکن بات یہ ہے کہ آج کے دور میں ہم ان ناول نگاروں کو پڑھتے ہیں یا کچھ ناول نگار جو آج سے کچھ پہلے وفات پا گئے جیسے جمیلہ ہاشمی یا ممتاز مفتی جیسے لوگ ان کی عظمت کا معیار آنے والا وقت طے کرے گا ہم ان کے حوالے سے ہم فی الحال کوئی مہر ثبت نہیں کر سکتے کہ ان میں رجحان ساز کون اور کس حد تک تھا؟

اس میں کوئی شک نہیں کہ ممتاز مفتی اور جمیلہ ہاشمی جیسے ناموں کے بغیر اردو ناول کی تاریخ مکمل نہیں ہوتی ہے لیکن آج کے ناول نگاروں میں کون زندہ رہے گا اس کی عظمت کس پر فوقیت حاصل کرے گی اس کا فیصلہ آنے والا وقت کرے گا اور وقت کی باتوں کو ہمیں شاید کی بات کی جائے یہ لوگ بھی باقاعدہ طور پر فلسفی تھے لیکن علامہ اقبال کا کمال یہ تھا کہ انھوں نے شاعری میں تمام تر افکار کو سمو ڈالا تھا جو کہ شاید کسی عام شاعر کے بس کا روگ نہیں ہو سکتا تھا بالکل اسی طرح اشفاق احمد نے اپنے افسانوں میں ان بہت سارے موضوعات کو سمیٹا جو کسی عام افسانہ نگار کے لیے یقیناً ممکن نہیں ہو سکتے تھے کیونکہ یہ وہ موضوعات تھے جن کا بیان عموماً غیر افسانوی تحریروں میں فلسفے کی صورت میں کیا جاتا ہے اور یہ غیر افسانوی تحریریں کبھی مضامین کی صورت میں ہوتی ہیں اور کبھی انشائیوں کی صورت میں کہیں تنقیدی اور تحقیقی موضوعات یا مقالات کی صورت میں ہمیں ملتی ہیں۔ اشفاق احمد نے ان تمام موضوعات کو افسانویت کا رنگ دے کر' کہانی کا رنگ دے کر عام قاری کے لیے اس کو نہ صرف آسان کیا بلکہ اردو افسانے میں اپنے لب و لہجے کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے امر بھی کر دیا۔

اشفاق احمد کے بعد" انتظار حسین" کا نام آتا ہے جو کہ اردو افسانے کا ایک ناقابل فراموش نام ہے انتظار حسین نے اردو افسانے کو علامت کا حسن دیا وہ باتیں جو بلاواسطہ طور کرنا ممکن نہیں تھا انتظار حسین نے علامت اور اساطیر کے رنگ میں کی۔ ان کے باعث افسانے کا اسلوب تو قدرے مشکل ہو گیا لیکن ہر شخص کے لیے افسانے کو سمجھنا ممکن نہیں رہا لیکن اگر افسانے کے موضوعاتی اعتبار سے اگر ہم بات کریں تو افسانے میں موضوعاتی وسعت اور تکنیک کے اعتبار سے جدیدیت انہی کی بدولت آئی ان کے علاوہ "ممتاز شریں" کا نام لیا جاتا ہے "قدرت اللہ شہاب" کا نام لیا جاتا ہے یہ وہ افسانہ نگار ہیں جن کا نام کسی ترتیب کے بغیر لیے گئے ہیں ان کا مقصد آپ کو آگاہ کرنے کے لیے ہے یہ وہ نام ہیں جو انیسویں صدی کی ساٹھ کی دہائی کے بعد دیکھنے کو ملے۔

وقت کا دھارا جاری و ساری رہنا ہے یہ وہ حقیقت ہے جیسے کوئی بھی جھٹلا نہیں سکتا آج بہت سے افسانہ نگار' شاعر اردو ادب کو اپنے افکار سے اپنی اسلوبیات سے 'اپنی فنی خصائص سے مالا مال کر رہے ہیں۔ کون کل کیا ہو گا؟ تاریخ کسی کو کس طرح سے یاد کرے گی؟ کون امر ہو گا اور کون وقت کے دھارے میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے معدوم ہو جائے گا؟ یہ کوئی نہیں جانتا یہی وجہ ہے کہ ہم نے آج کے اس لیکچر میں بھی اور گذشتہ لیکچرز میں بھی دور خاصر کے حوالے سے کوئی حتمی بات کرنے کی کوشش نہیں کی اس بات کا فیصلہ بذات خود وقت کرتا ہے کہ کون عظیم تھا؟ ہم صرف

اندازہ لگاسکتے ہیں ہم قیافے لگاسکتے ہیں لیکن شاید ہمیں کسی وقت سے پہلے یایوں کہہ لیجئے کہ مناسب وقت سے پہلے ہمیں کسی بات کا دعویٰ نہیں کرناچاہئے۔

آج اردوادب کے حوالے سے بات یہ کی جاتی ہے کہ اردوادب روبہ زوال ہے اردوادب میں وہ ترقی نہیں ہورہی جو عالمی ادبیات میں ہورہی ہے تواس کاذمہ دار کوئی اور نہیں بذات خود ہم ہیں۔ادیب ' قارئین اور سامعین اور پھر ناظرین بھی۔اکیسویں صدی کا یہ دور کہ جس میں ہم ہر چیز کو متحرک صورت میں دیکھناچاہتے ہیں ہر چیز کو باقاعدہ حقیقت کے روپ میں دیکھناچاہتے ہیں ہم اگر ان تقاضوں سے اردوادب کومالامال نہیں کریں گے ان تقاضوں کو اردوادب میں مکمل نہیں کریں گے تو ظاہر ہے کہ ہمارااادب واقعی روبہ زوال ہی رہے گا آپ جانتے ہیں کہ ٹیکنالوجی کے آجانے کے بعد ہر چیز میں تبدیلی آگئی ہے کل تک وہ چیز جیسے ہم پڑھ سکتے تھے محض سن سکتے تھے آج ہم اسے متحرک صورت میں دیکھ سکتے ہیں یہی وجہ ہے کہ آج تحریری صورت کی نسبت ڈرامائی شکل کو زیادہ پزیرائی ملتی ہے۔اسی طرح سے وہ شاعری جیسے کتابی صورت میں محفوظ کیاجاتا ہے اس کے مقابلے میں وہ کلام جیسے گایاجاتا ہے جیسے موسیقی کا آہنگ دیاجاتا ہے ' جسے موسیقی کا پراہن دیاجاتا ہے وہ زیادہ زندہ ہو جاتی ہے تو جدید دور میں ضرورت اس امر کی ہے کہ ہم اپنے ادب کوPerforming Art کا حصہ بنائیں آپ جانتے ہیں کہ آج بھی ہمارے بہت سے ٹی۔وی سٹیشن بہت سے افسانوں اور ناولوں کو ڈرامائی روپ میں ڈھال رہے ہیں ' ان کی ڈرامائی تشکیل کر رہے ہیں ہمارے بیسویں صدی کے شاعروں کی شاعری کو گایاجارہاہے یہی آج ادب کو محفوظ رکھنے کا ' آیندہ نسلوں تک پہنچانے کا یہ ایک بہترین ذریعہ ہے وہ لوگ جو آج سے پہلے میرؔیا غالبؔ کے ناموں سے پہلے آگاہ نہیں تھے آج اگر ان کو جانتے ہیں تو ان کا ایک بہت بڑا سبب یہی ہے کہ انھیں گایا گیا۔اگر آج سعادت حسن منٹو ' اشفاق احمد ' بانو قدسیہ اور ایسے دوسرے ادیبوں کے نام زندہ ہیں تو اس کی ایک بہت بڑی وجہ یہ ہے کہ ان کی تحریروں کو ڈرامائی صورت میں ڈھالا گیا۔

سو ہمیں دیکھنا یہ ہے کہ ہم ایساادب تحریر کریں جیسے ٹیلی ویژن پر دکھایاجاسکے ' جیسے ریکارڈ کیاجاسکے یاجسے پرفوم کیاجاسکے یہی صورت اس کی زندگی کا بہت بڑاثبوت ہو گی۔ہم نے ان لیکچرز میں مختلف انداز میں 'مختصر اًانداز میں کوشش یہ کی کہ آپ کو اردوادب کے مختلف لہجوں سے مختلف آہنگ سے آگاہ کر سکیں ہم نہیں جانتے کہ ہم اس کوشش میں کس حد تک کامیاب ہوئے ہو گے لیکن ہمیں اس بات کا یقین ضرور ہے کہ آپ میں اردوادب کو پڑھنے کا اور بہت وہ کچھ جاننے کا ' جو ہم نہیں بتاپائے یاجس کی وضاحت ہم مکمل طور پر نہیں کر پائے خواہ وہ ہماری کوتاہی یا کمزوری کے باعث ہو یااختصار کے باعث ہو لیکن ہم امید رکھتے ہیں بلکہ ہمیں یقین ہیں کہ آپ کم از کم ان تفصیلات کو جو ہم cover نہیں کر پائے اپنی کسی کمزوری یا قلت وقت کے باعث آپ ان تفصیلات کو جاننے کے شائق ضرور ہوئے ہو گے۔ تجسس بذات خود آگے بڑھنے پہ ابھارتا ہے اور یہ تحیر ہی ہے کہ غاروں میں رہنے والا انسان آج ستاروں پہ کمندیں ڈالنے پر قادر ہو گیا ہے۔

کوشش کیجئے کی کتاب دوستی کو زندہ کریں۔کتاب دوستی وہ عمل ہے جو سینکڑوں سال قبل کے خزینوں کو آپ پر واکرتا ہے یہ وہ دراصل ایک سلیقہ ہے ' رجحان ہے رویہ ہے جو انسان پر کائنات کے اسرار ورموز آشکار کرتا ہے ہم نے اس کاوش میں اس بات کو پیش نظر رکھا کہ ہمارے طالب علم کل کے استاد ہیں اور آپ آئندہ مطالعات میں اس حقیقت کو پیش نظر رکھیے کہ کل آپ کی تعلیمات کے ہاتھوں طلہ نے فیض پاکر قوم کا نام روشن کرنا ہے قوم کی ترقی میں اپنا کردار ادا کرنا ہے لہذااس کے لیے ضروری ہے کہ آپ اپنے آپ کو علم کے نور سے سرشار کریں آپ خود کو علم کے اسلحے سے لیس کریں یہی وہ طاقت ہے جو ہماری اور ہماری قوم کی ترقی کی ضامن ہے اللہ کرئے کہ آپ پر علم کے در واہوتے چلے جائیں اور آپ زندگی کے اسرار ورموز سے آشنائی کا یہ سلسلہ جاری وساری رکھیں اور ترقی کے زینوں پر قدم رکھتے چلے جائیں۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page