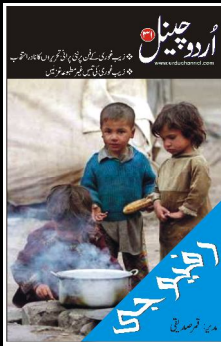


مدیر: قمر صدیقی

میر تقی میر  
محمد حسین آزاد  
مولوی ذکا اللہ  
سرور جہاں آبادی  
اختر اور بیوی  
ن م راشد  
فیض احمد فیض  
اپندر ناتھ اشک



اردو چینل کا شمارہ ۳۱، اشاعت کے  
مرحل میں ہے۔ شائع ہو جانے کے بعد آپ  
حضرات کی خدمت میں Pdf فائل ارسال کی  
جائے گی

قائم شدہ: 1998



اشاعت کا تیرھواں سال

Web: www.urduchannel.in

www.urduchannel.blogspot.com

# اردو چینل

<p><u>مشاورت</u></p> <p>ڈاکٹر قاسم امام ڈاکٹر شعورا عظمیٰ جناب امانت علی تنظیم خالد صدیقی ایم۔ غالب</p>	<p><u>نگراں</u></p> <p>پروفیسر صاحب علی</p> <p><u>ادارت</u></p> <p>قمر صدیقی</p> <p><u>ترتیب</u></p> <p>عبیداعظم اعظمی قاسم ندیم</p>	<p>پرنٹر، پبلشر اور مالک شمس صدیقی</p> <p>جلد: ۱۳۔ شماره: ۲۱ (اگست ۲۰۱۱)</p> <p>قیمت 100/- روپے زیر سالانہ</p>
---	--	--

✽ مضمون نگار کی آراء سے ادارے کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔  
✽ کسی بھی طرح کی قانونی چارہ جوئی صرف ممبئی کی عدالتوں ہی میں کی جاسکتی ہے۔

## خط و کتابت و ترسیل زر کا پتہ:

اردو چینل 7/3121، گجان کالونی، گوونڈی، ممبئی۔ 43، فون: 25587860  
Mob. 09773402060. Emal. urduchannel@gmail.com  
D.D.M.O یا چیک صرف Urdu Channel کے نام ہی ارسال کریں

ایڈیٹر قمر صدیقی، پرنٹر پبلشر، مالک شمس صدیقی نے فاطمہ آفسیٹ پریس، ساکی ناکہ، ممبئی سے چھپوا کر  
دفتر اردو چینل 7/3121 گجان کالونی، گوونڈی ممبئی۔ 43 سے شائع کیا۔

## فہرست

6	قمر صدیقی	اداریہ
	<b>خراچ عقید</b>	
9	جمال رضوی	شفیق عباس کی شاعری
	<b>عصر حاضر</b>	
17	اُرُن دھتی رائے	میں اتنا ہزارے نہیں ہوں
20	یوری ایونیری	جشن نہ منائیں

## یاد رفتگان

25	ندیم احمد	تصور روایت اور میراجی
34	معید رشیدی	نظم اور کلام موزوں: فکر آزادی کی نظری اساس
44	ڈاکٹر اصغر عباس	مولوی ذکاء اللہ: ایک اجمالی تعارف
47	پرفیسر حامدی کاشمیری	سرور جہان آبادی
51	ڈاکٹر سرور الہدی	اختر اور نیوی کہانی کا رنقناد
61	ڈاکٹر شعور اعظمی	ن۔م۔م۔ راشد کے شعری نظریات
71	اپیندر ناتھ اشٹک	فیض الہ آباد میں
79	ڈاکٹر مشرف علی	اپیندر ناتھ اشٹک کی افسانہ نگاری

## کتاب ”تحریر اساس تنقید“ پر مکالمہ

84	پروفیسر ظہور الدین	تحریر اساس تنقید: ایک مطالعہ
96	پروفیسر فیروز احمد	افضال کی تحریر اساس تنقید
100	سکندر احمد	تحریر اساس تنقید: ایک تبصرہ
111	سہیل احمد بلوچ	تحریر اساس تنقید کا فکری جائزہ
118	قمر صدیقی	اردو ما بعد جدیدیت: تحریر اساس تنقید کی روشنی میں

## ایران : معاصر افسانہ

122 قمر صدیقی ہم عصر فارسی افسانہ

### انتخاب

125 رضا جوئی یادوں کا اختتام

129 رضا جوئی نائٹ شفٹ

132 منیر وراوٹیپور ایک دکھ بھری داستان محبت

136 حسین یحوقبی کلرک، رائفیل اور خستہ بیگ

139 فرح ناز شریفی معجزہ

### ادب، سماج اور کلچر

143 ڈاکٹر ریاض صدیقی ادب اور سائنس

146 ڈاکٹر ریاض صدیقی ادب، سماج اور سائنس

### بازیافت

152 پروفیسر صاحب علی اردو شاعری میں استاد کی شاگردی کی روایت

### کلاسک

161 ڈاکٹر شاہد نونیز اعظمی مدلقابی بی چندا

170

### غزلیں

محمد علوی، مدحت الاخر، مہدی اعظمی،

مجیب بستوی، پرویز باغی،

فرحت احساس، شہپر رسول،

ملک زادہ جاوید، راجیش ریڈی

161

### نظمیں

ڈاکٹر رفیعہ شبنم عابدی، ثروت زہرہ،

عرفان جعفری، ذاکر خان ذاکر

## آغاز

تخیل دراصل قوت اختراع کا نام ہے، عام لوگوں کے نزدیک منطق یا فلسفہ کا موجد صاحب تخیل نہیں کہا جاسکتا، بلکہ اگر خود کسی فلسفہ داں کو اس لقب سے خطاب کیا جائے تو اس کو عار آئے گا، لیکن حقیقت یہ ہے کہ فلسفہ اور شاعری میں قوت تخیل کی یکساں ضرورت ہے۔ یہی قوت تخیل ہے جو ایک طرف فلسفہ میں ایجاد اور اکتشاف مسائل کا کام دیتی ہے اور دوسری طرف شاعری میں شاعرانہ مضامین پیدا کرتی ہے۔

علامہ شبلی نعمانی \_\_\_\_\_

پچھلے دنوں شعبہ اردو، ممبئی یونیورسٹی کی دعوت پر ”علی سردار میموریل لیکچر“ پیش کرنے اردو کے معتبر ترین نقاد، فکشن نگار، شاعر اور اسکالر شمس الرحمن فاروقی ممبئی تشریف لائے۔ صدر شعبہ اردو اور میرے استاد پروفیسر صاحب علی کی عنایتوں کے طفیل مجھے فاروقی صاحب کے ساتھ تین دن تک رہنے کی سعادت نصیب ہوئی۔ حالانکہ فاروقی صاحب کے پروگراموں کی ترتیب کچھ ایسی تھی کہ فرصت کے لحاظ سے کم ہی میسر آئے لیکن اس کے باوجود جتنا بھی وقت مل سکا میں نے ایک طالب علم کی طرح فاروقی صاحب کی باتیں سنیں۔ اس گفتگو میں اردو کی ادبی صحافت کا بھی ذکر آیا تو فاروقی صاحب نے بڑی معنی خیز بات کہی کہ ”آج اردو کے جو بیشتر رسائل شائع ہو رہے ہیں ان کی حیثیت ”پوسٹ باکس“ کی سی ہے۔“ یعنی ان رسائل کے پاس جو بھی ڈاک آتی ہے، اسے بغیر کسی حیل و حجت کے شائع کر دیا جاتا ہے۔ فی زمانہ ہمارے سماج کی جو حالت ہے اس میں وزیر اور مدیر بننے کے لیے کسی قابلیت کی ضرورت نہیں رہی۔ ظاہر ہے ایسی صورت حال میں ہمیں حیرت نہیں ہونی چاہیے جب کوئی نواآموز مدیر اس بات پر پھول کر غبارہ ہو رہا ہو کہ رسالہ نکالتے ہی اس کے پاس اتنا مواد جمع ہو گیا ہے کہ بیک وقت تین شمارے شائع کئے جاسکیں۔ البتہ محترم سے اتنا تو پوچھا ہی جاسکتا ہے کہ ان تین شماروں کے مواد میں کیا تین صفحات بھی ایسے ہیں جنہیں کچی روشنائی میں چھاپا جاسکے؟ بہر کیف آج اردو کے بیشتر ادبی رسائل کی حالت یہ ہے کہ یا تو یہ خطوط کے کالم کے لیے نکالے جاتے ہیں، جہاں اپنی تحریریں چھپوانے کی لالچ میں یار لوگ مدیران کو مجاہد اردو اور جانے کون کون سے خطاب و القاب سے مسلسل نوازتے رہتے ہیں یا پھر متنازعہ موضوعات کو ابھارنے کے لیے تاکہ رسالہ اور مدیر دونوں اردو دنیا میں گفتگو کا موضوع بنے رہیں۔ سنجیدہ ادبی پرچوں کی تعداد اتنی رہ گئی ہے کہ انہیں ایک ہاتھ کی انگلیوں پر گنا جاسکتا ہے۔ لہذا ہمیں اس بات پر فخر کر لینے دیجئے کہ ہم نے کسی تنازعہ (Controversy) سے دامن بچا کر صرف ادب سے سروکار رکھا ہے۔

اس شمارے کے مشمولات پر گفتگو کرتے ہوئے ہم سب سے پہلے کتاب ”تحریر اساس تنقید“ پر شامل مکالمہ پر گفتگو کریں گے، کیونکہ یہ بھی رسالہ ”اردو چینل“ کی ہی ایک جدت ہے کہ اگر کوئی اچھی کتاب اردو میں شائع

ہو تو اس کی پذیرائی کا ایک طریقہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس پر اس طرح کا مکالمہ قائم کیا جائے۔ اردو مابعد جدیدیت پر اب تک بہت گفتگو ہوئی، لیکن جیسا کہ ہم نے بار بار کہا ہے، کہ یہ ساری باتیں محض ہوائی، سنی سنائی اور ادبی سیاست پر مبنی تھیں۔ پروفیسر قاضی افضل حسین کی کتاب ”تحریر اساس تنقید“ کے بعد، مابعد جدیدیت کے حوالے سے اردو میں اب تک جو باتیں ہوئی تھیں وہ باطل اور بے معنی ہو جاتی ہیں لہذا پچھلے دس پندرہ سال کی بے جا اداعائیت کو بھول کر ہمیں یہ تسلیم کر لینا چاہیے کہ صحیح معنوں میں اردو مابعد جدیدیت کا آغاز ”تحریر اساس تنقید“ سے ہوا ہے۔

”یاد رفتگان“ کے عنوان سے کل آٹھ ادیبوں و شاعروں پر مضمون شامل ہیں۔ یہ ہمارے وہ اہم ادیب ہیں جن کی پچھلے سال 2010ء میں، ہم سوویں یوم پیدائش یا سوواں یوم وفات منا چکے ہیں۔ انہیں میں میر تقی میر بھی ہیں جن کا 2010ء دو سوواں یوم وفات تھا۔ ”خراج عقیدت“ کے عنوان سے شفیق عباس کی وفات پر ڈاکٹر جمال رضوی کا مضمون شامل اشاعت ہے۔ شفیق عباس نہ صرف بہت اچھے شاعر تھے بلکہ بہت اچھے بیچر بھی تھے۔ شفیق عباس کی وفات سے ہم نے نہ صرف ایک اچھا شاعر ہوا ہے بلکہ ایک بہت ہی وضع دار انسان بھی ہم سے جدا ہو گیا ہے۔ ”حالت حاضرہ“ کے تحت بھی دو مضامین شامل ہیں۔ یہ موضوعات جتنے اہم تھے اسی مناسبت سے مضمون نگاروں کا انتخاب بھی کیا گیا ہے۔

معاصر فارسی افسانے پر ایک مختصر سا گوشہ اس شمارے میں شامل ہے۔ ”اردو چینل“ کا شروع سے یہ وسیط رہا ہے کہ عالمی ادب کی منتخب تحریریں ہم اردو قارئین کی خدمت میں پیش کرتے رہے ہیں تاکہ ہمیں اور ہمارے لکھنے والوں کو یہ احساس ہوتا رہے کہ بالآخر ہم کہاں کھڑے ہیں۔ ”بازیافت“ کے عنوان سے اس بار ایک نیا کالم شروع کیا جا رہا ہے۔ اس کے تحت ماضی قریب کی ان روایات پر مکالمہ قائم کیا جائے گا، جن سے ہمارا ادب روشنی اور نہائی حاصل کرتا رہا ہے۔ اس بار پروفیسر صاحب علی کا گراں قدر تحقیقی مقالہ ”اردو ادب میں استاد ی شاگردی کی روایت“ آپ کی خدمت میں حاضر ہے۔ حسب سابق ”ادب، کلچر اور سماج“ اور ”کلاسک“ کے کالم شامل ہیں۔ البتہ اس بار خطوط کا کالم تکنیکی مجبوری کی وجہ سے شائع نہیں ہو پا رہا ہے۔ ہمیں اندازہ ہے کہ بعض قارئین سب سے پہلے خطوط کا کالم دیکھتے ہیں اور اس کالم کی اہمیت یوں بھی ہے کہ یہ پچھلے اور تازہ شمارے کے بیچ کالم کا کام کرتا ہے لیکن عین وقت پر کمپیوٹر کی خرابی کی وجہ سے نہ صرف خطوط کا کالم بلکہ معروف شاعر انضی نشاط کا گوشہ بھی ہمیں حذف کرنا پڑ رہا ہے۔ چونکہ شمارہ ۲۹ شائع ہونے میں ویسے بھی خاصی تاخیر ہو گئی تھی لہذا ہڈیوں سے پایا کہ خطوط کا کالم اور انضی نشاط کا گوشہ شمارہ ۳۰ میں شائع کیا جائے۔

پچھلے پانچ چھ ماہوں میں ہمارے بیچ سے اردو زبان و ادب کی ایسی گراں قدر ہستیاں جدا ہو گئیں کہ اب اپنے اطراف سٹانے کا گمان گزرتا ہے۔ بہر کیف موت برحق ہے اور اس کا ذائقہ ہر ذی روح کو چکھنا ہے۔ البتہ جب کوئی بہت قریبی شخص جدا ہوتا ہے تو یقیناً دل کو ٹھیس لگتی ہے۔ ایسے ہی ایک شخص ساجد رشید بھی تھے۔ میر کے لفظوں میں: جب نام ترا لیبے تو چشم بھر آوے اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے



# خراج عقیدت

## شفیق عباس کی شاعری: ایک اجمالی جائزہ

شفیق عباس نے جس زمانے میں شاعری شروع کی تھی اس دور میں اردو شاعری میں نظریاتی سطح پر ترقی پسندی اور جدیدیت کے پیروکار اپنے نظریہ شعر و ادب کی اہمیت و افادیت کی توثیق کی کوششوں میں مصروف تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ترقی پسندی ایک مخصوص سیاسی نظریہ اور طرز حیات کی نقیب بن کر رہ گئی تھی۔ ہر چند کہ اس زمانے میں بھی اس تحریک سے وابستہ سربراہ اور وہ شخصیات ریاضت فن میں منہمک تھیں لیکن فکری سطح پر ایک مخصوص دائرے سے باہر نکلنا انہیں گوارا نہیں تھا۔ دوسری جانب جدیدیت کے فلسفے کی تائید و تبلیغ کرنے والے اس حد تک تو حق بہ جانب تھے کہ اب شعر و ادب میں 'اجتماعیت' سے زیادہ 'انفرادیت' کا بیان ہونا چاہئے۔ ان کا استدلال تھا کہ جس طرح انسانی معاشرہ اور اس کے لوازمات تبدیل ہو چکے ہیں، اور ہر لحظہ ان میں تغیراتی عمل کا سلسلہ جاری ہے اسی طرح ادب میں بھی بعض تبدیلیاں ناگزیر ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اس دور میں بعض شعرا کے یہاں ایسی شاعری بھی نظر آتی ہے جو جذبہ و احساس سے عاری ہے اور جسے اگر ایمانداری کے ساتھ فن کی میزان پر پرکھا جائے تو وہ محض الفاظ کی بازیگری نظر آئے گی۔ یہاں یہ حقیقت بھی توجہ طلب ہے کہ بعض قد آور ماہرین فن اور ناقدین نے اس قبیل کی شاعری میں بھی معنی کے نئے جہات تلاش کرنے کی نہ صرف کوشش کی بلکہ اپنی استعداد علمی سے اسے ثابت کرنے میں بھی مصروف رہے۔ یہی وہ دور تھا جب 'تنقید' نے 'تخلیق' کو اپنا مطیع بنانا شروع کیا تھا اور یہ رجحان شعر و ادب کی دنیا میں بہت تیزی سے غالب آتا جا رہا تھا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ تخلیق کار خود کو معتبر و محترم ثابت کرنے کیلئے تنقید نگاروں کے آگے پیچھے گھومنے لگا۔ لیکن اس دور میں کچھ شاعر ایسے بھی نظر آتے ہیں جنہیں اس ادبی ہاؤس سے کوئی غرض نہیں تھی اور جو اپنی شاعری کا کائنات کے کاغذ و کواور بام و در کو خوب سے خوب تر بنانے کیلئے ہمہ وقت سرگراں رہتے تھے۔ شفیق عباس کا شمار بھی ایسے ہی شاعروں میں ہوتا ہے جن کے نزدیک شاعری چند اصناف کی حدود میں رہتے ہوئے بے جان لفظوں کو صفحہ قرطاس پر محض ترتیب دینے کا نام نہیں بلکہ ان کی شاعری میں نبض حیات کی حرارت محسوس ہوتی ہے اور سب سے اہم بات یہ کہ اس طرز کی شاعری میں فن کی حرمت اور تقدس کا بہ طور خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ شفیق عباس کی شاعری

بھی اسی قبیل سے تعلق رکھتی ہے اسی لئے انہیں یہ کہنے کی جرات اور حوصلہ ملا کہ:

حسب منشا ملے ہر مال ، تقاضا کیسا یہ میرا فن ہے کوئی بیٹے کی دوکان نہیں  
اس ایک شعر سے ہی ان کے شعری رویہ کو بخوبی سمجھا جاسکتا ہے۔

شفیق عباس نے اپنے افکار کی شعری تجسیم کے عمل میں فن کی نزاکتوں، اس کے مطالبات و تقاضوں کو ہمیشہ ملحوظ رکھا۔ شاعری کے حسن کو برقرار رکھنے کا یہ ہنر ان کے عمیق مطالعے کا فیضان تھا۔ انہوں نے اردو کی معیاری شاعری کا سنجیدگی سے مطالعہ کیا تھا اور میر و غالب ان کے پسندیدہ شاعر تھے خصوصاً غالب سے انہیں انتہائی شغف تھا۔ شفیق عباس کو غالب کی بیشتر غزلیں از بر تھیں جن کے اشعار و مصرعے وہ اپنی گفتگو میں حسب موقع استعمال کرتے تھے۔ شفیق عباس کے چھوٹے بھائی شمیم عباس کے مطابق ”غالب سے اس شیفنگی کے سبب ان کے بے تکلف دوست انہیں بچا غالب کہا کرتے تھے۔ میر و غالب کے علاوہ شفیق عباس یگانہ کے بھی مداح تھے اور ان کی غزلوں میں عشق کا جو ایک منفرد انداز نظر آتا ہے جہاں عاشق کی انانیت و خودداری عشق کے رتبے و مرتبے کو ہر آن دو بالا کرتی ہے، ایسے اشعار بے ساختہ یگانہ کی یاد دلاتے ہیں۔ شفیق عباس کو عہد حاضر کا میر و غالب یا ان کے ہم پلہ قرار دینا مقصود نہیں (جیسا کہ اردو میں عموماً ہوتا ہے کہ مذکورہ شاعر یا قلم کار کو کسی نہ کسی زاوے سے کسی ممتاز اور قدراً و شخصیت کے مماثل قرار دیا جائے) بلکہ عرض یہ کرنا ہے کہ اردو کی معیاری شاعری پر نظر رہنے سے شفیق عباس کے یہاں ایسے اشعار کی تعداد کم ہے جن میں کوئی سقم پایا جاتا ہو۔ اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے میر و غالب اور یگانہ کی شاعری نے شفیق عباس کو شاعری کے فنی رموز سے واقفیت حاصل کرنے میں معاونت کی تو دوسری جانب ان کے حلقہ احباب میں شامل عنایت اختر، ابراہم رنگلا اور مرزا عزیز جاوید نے انہیں عملی سطح پر ادب و شاعری کی طرف راغب کرنے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ شفیق عباس کی شاعری کا ایک خاص وصف یہ ہے کہ ان کے یہاں خود پسندی برائے نام بھی نہیں ہے اور وہ ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں کے مصداق ہمیشہ شاعری کی نوک پلک سنوارنے میں مصروف رہے اور اس عمل میں انہوں نے ایک ناقد کی طرح حتی الامکان غیر جانبدارانہ طور پر اپنے فن کا جائزہ لیا:

میں مطمئن ہوا نہ کبھی اپنے آپ سے اپنی نظر ہی اپنے ہنر کی رقیب تھی

شفیق عباس کی مشق سخن کی مدت تقریباً نصف صدی پر محیط ہے۔ انہوں نے ۱۹۶۵ء میں وادی شاعر میں قدم رکھا تھا اور اس کے پچھ و خم اور نشیب و فراز سے گزرتے ہوئے ان کا یہ سفر عمر کے آخری دور تک جاری رہا لیکن اس شان بے نیازی کے ساتھ کہ انہوں نے خود نمائی اور خود ستائی کو اپنے قریب نہ آنے دیا۔ اس طویل مدت میں صرف ایک مجموعہ کلام کی اشاعت اس کا ثبوت ہے کہ انہوں نے اپنے فن کا سستی اور وقتی شہرت کے حصول کا وسیلہ نہیں بنایا۔ ۲۰۰۷ء میں شائع ہوا ان کا پہلا اور آخری (اب تک) شعری مجموعہ ”جزیرہ مری عافیت کا“ ان کی شاعری کی پختگی کا بین ثبوت ہے۔ اس مجموعے کے مرتب عبد الاحد ساز نے اس التزام کے ساتھ اسے ترتیب دیا ہے کہ اس میں شفیق عباس کی مکمل شعری کائنات کا پرتو واضح طور پر نظر آتا ہے۔ شفیق عباس کے اس شعری مجموعے

کے حوالے سے کہا جاسکتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر غزل کے شاعر تھے۔ غزل کے علاوہ انہوں نے نظموں میں بھی جولانی طبع کے جوہر دکھائے ہیں لیکن دراصل غزلوں میں ان کی فکری بالیدگی اور فی ارتقاع ان کی شاعری کو اعتبار و استناد عطا کرتا ہے۔ شفیق عباس نے جس دور میں شاعری شروع کی تھی غزلیں اس دور میں بھی جاری تھیں اور آج بھی کہی جا رہی ہیں لیکن اس حقیقت سے نظریں چرانا مشکل ہے کہ شاعری کی اس صنف کا حتمی ادا کرنے میں بہت کم شاعروں کو کامیابی حاصل ہوئی ہے (فی زمانہ مشاعروں اور شہرت و نام و نمود کے جھوکے شاعروں کے یہاں غزل کے نام پر جو شاعری نظر آتی ہے وہ اس آبروئے سخن کی آبروریزی کے مترادف ہے)۔ شفیق عباس کی غزل سے فریفتگی اس وقت اور بھی اہمیت کی حامل ہو جاتی ہے جب بیسویں صدی کے نصف آخر میں آزاد غزل اور اینٹی غزل جیسے تجربات پر ہم نظر ڈالتے ہیں۔ غزل سے وابستہ مخصوص فنی تقاضوں کی حدود کو توڑ کر کئے گئے یہ تجربات دیرپا نہیں ثابت ہوئے لیکن یہ بہر حال حقیقت ہے کہ یہ دور اردو غزل کے لئے انتشار آمیز دور کی حیثیت رکھتا ہے۔ غزل سے شفیق عباس کی یہ وابستگی، وارثی کی حد تک ہے جس کا اظہار انہوں نے اپنی غزلوں میں اکثر و بار کیا ہے۔ ایک شعر اس سلسلے میں ملاحظہ ہو:

مجھے عزیز ہے جاں سے سوا یہ فن غزل شفیق اس کو بہت اپنی دست گاہ میں لے  
شفیق عباس کی غزلیہ شاعری صوری و معنوی ہر دو سطح پر معیاری شاعری کے ذیل میں آتی ہے۔ انہوں نے جدت اور رجعت کی کشاکش سے خود کو محفوظ رکھتے ہوئے صرف بہترین اور معیاری شاعری کو ترجیح دی:

جدت کا مفہوم اگر بے راہ روی ہی ٹھہرا ہے اچھی غزلیں کہیں شفیق اور خود کو قدیم کریں  
درج بالا شعر شفیق عباس کے شعری نظریہ کی نہ صرف وضاحت کرتا ہے بلکہ اس دور میں غزل پر غیر فطری اور قدامت پسند شاعری کا ٹھپہ لگا کر شروع ہوئی بحث کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ شفیق عباس کے نزدیک شاعری قدیم یا جدید نہیں بلکہ اچھی و معیاری اور باقص و غیر معیاری ہوتی ہے۔ جو شاعری سماج و تہذیب کی عکاسی کرے وہ چاہے سو سال قبل کہی گئی ہو اسے قدیم کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس زاویے سے شفیق عباس کی شاعری کا جائزہ یہ ثابت کرتا ہے کہ ان کے یہاں عصری حسیت پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر نظر آتی ہے۔ ان کی غزلوں کے اکثر اشعار عصر حاضر کی سماجی زندگی اور اس کے لوازمات پر روشنی ڈالتے ہیں۔ انہوں نے بعض ایسی غزلیں بھی کہی ہیں جو پوری کی پوری عصر حاضر کا بیانہ ہیں۔ ان کی یہ غزل:

خود اپنے آپ پہ ایسے عطا ہوا ہوں میں صدی کے سب سے بڑے جرم کی سزا ہوں میں  
اس غزل میں اکثر مقامات پر 'میں' پوری کا کائنات کا استعارہ ہے۔ اسی قبیل کے یہ چند شعر دیکھئے:  
دوستی، دلدادریاں، چاہت، عقیدت، روبرو اور پیچھے پیٹھ پر رگھا ہے خنجر سوچئے  
رشتے، ناٹے، دوست، اقارب لحوں کی مجبوری ہیں پل بھر ملنا، خوش ہو لینا، دل کا فقط بہلانا ہے  
اس کے علاوہ درج ذیل اشعار آج کے صارفین سماج کی منہ بولتی تصویر ہیں جس میں محبت جیسا مقدس اور پاکیزہ

جذبہ بھی خود غرضی اور کمر فریب سے آلودہ ہو چکا ہے:

تم سے مجھ کو کیا لینا ہے پھر بھی یہ اتنی چاہت کیوں خود غرضی یا صرف محبت! کون سی بات اساسی ہے  
مگر فریب اور حیلہ بہانہ، ہر چکر خود غرضی کا بول شفیقے سچ مچ ہی کیا اس جگہ کا تو باسی ہے  
ابھی ذرا پہلے شفیق عباس کی جس بے نیازی کا ذکر ہوا اس ضمن میں یہ عرض کر دینا ضروری ہے کہ اس بے  
نیازی نے ان میں قلندرانہ صفت پیدا کر دی تھی جس کی وجہ سے ان کی شخصیت و شاعری میں خودداری و انانیت اپنے  
عروج پر نظر آتی ہے۔ خصوصاً غزلوں میں جب وہ معاملات عشق کا بیان کرتے ہیں تو وہ محبوب کے وصل کے خواہاں تو  
نظر آتے ہیں لیکن کان کا انداز کسی لہجے کا نہیں بلکہ ایسے موقع پر بھی وہ اپنی خودداری اور انانیت کو جھکنے نہیں دیتے:  
سچ ہے اس کو ٹوٹ کے چاہا لیکن پانا ناممکن میں نے اپنے خوابوں میں بھی ہاتھ کہاں پھیلانے شفیق  
چاہت رحم بنے گی جس دم قابل نفرت ٹھہرے گی ہاتھ میں اپنا ہاتھ جو دے جے یوں جیسے خیرات نہ دیں  
یہ طرز محبت! گویا صرف نوازش صرف کرم ایسی چاہ سے باز آئے ہم جس میں فقط خیراتیں ہوں  
شفیق عباس کی یہ خودداری و انانیت گو کہ انہیں ہجر نصیب راتوں کی سوغات دیتی ہے لیکن بالآخر ان کا ہم نشین بھی  
ان کی ان صفات کا معترف ہو کر خود ان کے پاس آتا ہے اور اس موقع پر وہ اپنی خودداری و انانیت کو تکبر و رعوت کی  
حد تک نہیں جانے دیتے:

درد ہجر تو برسوں جھپلا، ملنے آیا ہاتھ ملا چھوڑ شفیق اب اپنی انا کو اچھی نہیں ایسی خو  
شفیق عباس کی غزلوں میں عشق کا وہ فرسودہ تصور نہیں جو اردو کے قدیم شعرا کے یہاں نظر آیا  
ہے۔ انہوں نے اس موضوع کو بھی منفرد انداز میں برتا ہے۔ ان کی غزلوں میں اس نوعیت کے اشعار بے ساختہ  
یگانہ اور بعض اوقات جون ایلیا کی شاعری کی یاد دلاتے ہیں۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ جس دور میں شفیق عباس  
غزلیں کہہ رہے تھے وہ دور اردو کی غزلیہ شاعری کے حوالے سے ایک نازک اور مشکل دور تھا۔ اس عہد کی غزل اور  
غزل گو شعرا کے متعلق ڈاکٹر محمد حسن نے لکھا ہے کہ بہت سے ایسے غزل گو شاعر جن کے یہاں ابتدا میں ایک  
بہترین غزل گو بننے کے آثار نظر آئے تھے وہ بھی اس دور کے شعری فیشن کی رو میں بہہ نکلے اور ان شعرا نے غزل  
کہنے کے بجائے کربت بازی شروع کر دی۔ ۱۹۷۰ء کی دہائی کے بعد کے بیشتر غزل گو شعرا کا کلام دیکھنے کے بعد محمد  
حسن کی اس رائے سے بہت حد تک اتفاق کیا جاسکتا ہے۔ دراصل اس دور میں غزل بے جان لفظوں کا ایک ایسا  
مجموعہ بن گئی تھی جس میں تفصیل الفاظ کی کارفرمائی تو نظر آتی ہے لیکن یہ الفاظ ذہن و دل کی سرحد تک پہنچنے کی  
صلاحیت اپنے اندر نہیں رکھتے۔ شفیق عباس بھی شاعری میں الفاظ کے ماہرانہ استعمال کی اہمیت کے قائل تھے:

ہم رتبہ ہونا شرط ہے ورنہ ہاتھ میں اپنا ہاتھ نہ دیں کچے کچے لفظ ہوں جب تک پختہ جذبے ساتھ نہ دیں  
لیکن اس مقام پر یہ قابل غور ہے کہ انہوں نے محض نئے اور انوکھے الفاظ کی جستجو میں ہی اپنی ساری قوت صرف نہیں  
کی بلکہ جذبے کی موزوں ترین عکاسی کرنے والے الفاظ کے استعمال کو ترجیح دی۔

اس حقیقت کو فراموش نہیں کیا جاسکتا کہ دنیا اور مظاہر دنیا کے حقائق کی نوعیت اساسی طور پر ہر کسی کیلئے ایک سی ہوتی ہے لیکن شاعری فکران کے دور و دور پویشیدہ ان حقیقتوں تک رسائی حاصل کرنے کی صلاحیت اپنے اندر رکھتی ہے جو عموماً ہر کسی کو نہیں حاصل ہوتی۔ قدیم زمانے میں جبکہ شاعری کو الہام کہا گیا یا پھر جدید دور میں جب شاعری کو شعور یا فن قرار دینے کا نظریہ وضع کیا گیا، ہر زمانے میں شاعر کو عام انسانوں سے الگ سمجھا گیا۔ شاعر کو یہ مقام و مرتبہ اس لئے حاصل ہوا کہ اس کی نگاہ دور میں جذبہ و احساس کے اس عمق میں پہنچنے کی قدرت رکھتی ہے جس کے بعد اس کی شاعری احوال من بہ زبان شاعر کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔ 'جزیرہ مری عافیت کا' کو پڑھتے وقت ذہن میں یہ خیال اکثر پیدا ہوتا ہے کہ اس جزیرے پر قدموں کے جوشان ہیں وہ ہو بہو میرے قدموں کے نشان ہیں۔ شفیق عباس کی غزلوں میں فکر و جذبہ کا فنکارانہ اتصال ان غزلوں کو قاری کے دل کی آواز بنا دیتا ہے۔ شفیق عباس کی غزلوں کی یہ شعر بطور نمونہ ملاحظہ ہوں:

تجھ کو دعویٰ ہے کہ رستے میں مجھے قتل کیا	یہ تو مرضی تھی مری خود، ترا احسان نہیں
ردن کر میری محبت کو گزرنے والے	دیکھ مجھ کو کہ ابھی تک میں پریشان نہیں
قدرت بہت تھی پھر بھی نہ قابو میں آسکا	رخش روانِ عمر مجھے بے عنان ملا
نکلے گی جوئے شیر نہ لوٹے گا وہ وقت	افسوس اپنے عہد میں فرہاد بھی نہیں
ارمانوں کے پروردوں کی بستی کیا ہے، کالجنگر	تیرا اک انکار کہ پتھر، سارے شیشے ٹوٹ گئے

درج بالا آخری شعر اشاریہ سے اس شعری رجحان کا جس نے بیسویں صدی کے نصف آخر میں اردو کی غزلیہ شاعری میں اپنی ایک مستقل جگہ بنالی تھی۔ اس دور میں واقعہ کربلا کو غزلوں میں بطور استعارہ استعمال کرنے کا رجحان افتخار عارف، عرفان صدیقی اور حبیب جالب کے یہاں خصوصی طور پر نظر آتا ہے۔ ان کے علاوہ بھی دیگر شعرا نے اس شعری رجحان کی پیروی کرتے ہوئے بہترین غزلیں کہیں۔ شفیق عباس کے یہاں بھی یہ رجحان نظر آتا ہے۔ انہوں نے اپنی غزلوں میں کہیں بالکل واضح انداز میں اور کہیں بالواسطہ طور پر واقعہ کربلا کے حوالے سے اس دور کے انسانوں کی مردہ ضمیر اور بے حسی اور انسانی معاشرہ پر بد نظمی اور منافقت کی چھائی ہوئی مہیب تاریکی کا ذکر کیا ہے۔ یہ اشعار دیکھئے:

نگہ کے سامنے سچائیوں کا قتل عام	خیال بن کے نکلتا ہے کربلا دل سے
حق پہ گردن جو کٹے میری تو تم پھر ہو شہید	اے حسین ابن علی یوں مرے سر میں رہنا
سچ کہنے سے بڑھ کر بھی بتا جرم ہے کوئی	حرکت سے نہ باز آیا شفیق اور ہوا قید

ان اشعار کے علاوہ بھی شفیق عباس نے علاجِ لعش، ریگ صحرا، پیاس، حرف حق اور قتل وغیرہ الفاظ کا استعمال نئی معنویت کے ساتھ کیا ہے جس سے اس عہد کی تصویر کے ہر پہلو پر روشنی پڑتی ہے۔ شفیق عباس کی غزلیں اپنے عہد کے شب و روز میں سانس لیتی ہیں۔ جولوگ ۸۰ء کی دہائی کے بعد ملک میں تشکیل پانے والے

سیاسی منظر نامہ سے واقف ہیں اور جنہوں نے مذہب کے نام پر ہونے والے قتل و غارت گری کو دیکھا ہے وہ شفیق عباس کے درج ذیل دو شعر پڑھ کر ہی ان کی بیباکی اور جرات گویائی کے قائل ہو جائیں گے:

سنا ہے رات فرشتے چھپے تھے معبد میں ہمارے شہر میں پھر آج قتل عام ہوا  
ہزار قتل کے بدلے میں یہ سعادت ہے کہ ایک شخص کسی قوم کا امام ہوا  
اس کے علاوہ ان کی غزلوں میں موضوعات کا تنوع اور گونا گونی ان کی وسعت فکر کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔

شفیق عباس کے سرمایہ سخن میں غزلوں کے مقابلے نظموں کی تعداد کم ہے لیکن یہاں بھی وہ اپنی قادر الکلامی کے جوہر دکھاتے نظر آتے ہیں۔ انہوں نے پابند اور آزاد دونوں طرح کی نظمیں لکھیں۔ وہ جس طرح غزل میں فکر کو جذبہ بنا دینے کا ہنر جانتے ہیں اسی طرح نظموں میں بھی ان کے افکار میں ایک فلسفیانہ عمق نظر آتا ہے۔ وہ کسی ایک موضوع پر مختلف زاوے سے غور و فکر کرنے اور اس کی تہہ تک پہنچنے کی جستجو کرتے نظر آتے ہیں۔ سازنے شفیق عباس کے کلام میں ان کے جزیرہ عافیت کا سراغ پانے کی جو بات کہی ہے اس حوالے سے ان کی ۹ مصرعوں پر مشتمل نظم 'عہد نامہ' بہت اہم ہے، ہر چند کہ انہوں نے 'جزیرہ مری عافیت کا' کے عنوان سے بھی ایک نظم لکھی ہے لیکن 'عہد نامہ' ہی ان کے اس جزیرہ عافیت کا اصل پتہ دیتا ہے۔ دراصل 'جزیرہ مری عافیت کا' میں ایسا طنز پوشیدہ ہے جو حقیقی اور علامتی ہر دو سطح پر اس کی تاثیر میں اضافہ کرتا ہے۔ دنیا کی ہاؤ ہو سے نکل کر شاعری کی پناہ میں جانا کسی حساس اور سنجیدہ شاعر کے لئے بہر حال ایک کرب ناک عمل ہے کیوں کہ اچھی شاعری زخم دل جمع کرنے اور جگر کو خون کرنے کے بعد ہی وجود میں آتی ہے۔ اس کا دوسرا پہلو بھی اہم اور قابل غور ہے کہ ممبئی جیسا شہر جہاں شفیق عباس نے اپنی زندگی گزاری، ایک جزیرہ نما شہر تو ہے لیکن یہاں عافیت کی تلاش و جستجو لاجا حاصل ہے۔ یہاں کی مشینی زندگی اور انسانوں کے ہجوم میں انسان کا مقدر بن چکی اس کی تنہائی اسے ایسے وجود میں تبدیل کر دیتی ہے جو اپنی لاش خود اپنے کندھوں پر اٹھائے پھر رہا ہے۔

وہ کیسے لوگ تھے باتیں جوان تھیں جن کی

یہاں تو جس کو بھی دیکھو سبھی خمیدہ بدن

بجھی بجھی سی نگاہیں زمین میں پیوست

نہ کوئی خواب، نہ جینے کی آرزو نہ لگن

کہاں یہ پیدا ہوئے، کب مرے خدا معلوم

خود اپنی لاش پہ اوڑھے ہوئے مزار اپنا

گزر رہے ہیں کچھ اس طرح بے تعلق سے

کہ جیسے کتبہ بھی ان کا نہیں پرایا ہو

کسی نے تھے میں ان کے لئے مینگا یا ہو

(نظم 'عہد نامہ')

اس حوالے سے ان کی غزلوں کے درج ذیل اشعار بھی ہمیں اس جزیرہ عافیت کا پتہ دیتے ہیں:

تڑپنے والا تماشہ بھی بن نہیں پایا کہ ایک لمحہ مہلت بھی کس کو حاصل تھا  
 کس کو کون تسلی دیتا سب ہی اپنے جیسے تھے سارا شہر ہی گھوم آیا ہوں دیکھا گھر گھر دھواں دھواں  
 یہ شہر تو گھر بار جمانے نہیں دیتے گرتی ہوئی دیوار بھی دھانے نہیں دیتے  
 اس کے علاوہ بطور خاص ان کی دو نظمیں 'مجھے سوچنے دو' اور 'مشورہ' ان کے ریاضت فن کو ثمر آور کرتی  
 ہیں۔ خصوصاً 'مجھے سوچنے دو' میں انہوں نے اپنی شخصیت کو ایک مفکر و فلسفی کی نظر سے دیکھنے اور زندگی کے مقصد تک  
 رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش میں کافی حد تک کامیابی بھی حاصل کی ہے۔ آخر میں اس کا ذکر  
 بھی ضروری ہے کہ شفیق عباس کی نظمیہ شاعری میں الفاظ کے انتخاب میں وہ میتھیو آرنلڈ کے ہم نوا نظر آتے ہیں کہ  
 شاعری کی زبان راست، سادہ اور بے ساختہ ہونی چاہئے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری براہ راست ذہن و  
 دل کو متاثر کرتی ہے اور دنیا و کاروبار دنیا کے حقائق تک رسائی حاصل کرنے میں مدد کرتی ہے۔ ان کا اپنے متعلق یہ  
 خیال حق بہ جانب تھا کہ:

میں تو ہوں اک سچا بندہ کھری کھری کہہ جاؤں گا چکنی چپڑی باتوں میں کیوں کوئی مجھے الجھائے شفیق



## عصرِ حاضر

اس عنوان کے تحت دو مضامین شامل کئے جا رہے ہیں۔ اسامہ بن لادن کی موت اس سال کا سب سے بڑا واقعہ ہے اور ہندوستان میں انا ہزارے کی لوک پال بل کی نفاذ کی تحریک پچھلی کچھ دہائیوں کی ایک بہت بڑی تحریک بن کر ابھری۔ موضوع یا مدعا کے علی الرغم میڈیا کے مسلسل پروپیگنڈے کے ذریعے پورے ملک میں پھیل جانے والی اس تحریک میں الیکٹرانک میڈیا کا رول افسوس ناک رہا ہے۔ اپنے اپنے چینلس پر دکھائے جانے والے اوقات کا پیٹ بھرنے کے لیے اوسط اور اوسط سے بھی کم پڑھے لکھے رپورٹروں نے جس طرح کی دھماچو کڑی مچائی اور اس تحریک کو 'انقلاب' اور 'ہندوستان کی دوسری جنگ آزادی' جیسے خطاب عطا کئے اس سے ہندوستان کا سنجیدہ اور پڑھا لکھا طبقہ اس تحریک سے تنفر اور کراہیت محسوس کرنے لگا۔ اس ضمن میں ارن دھتی رائے کا مضمون 'ہم 'دی ہندو' کے شکریہ کے ساتھ شائع کر رہے ہیں۔ اس میں مضمون میں ارن دھتی رائے نے اس تحریک اور ٹیم انا کے مقاصد کا مدلل تجزیہ پیش کیا ہے۔

یوری ایونیری (Uri Avenery) جرمنی میں پیدا ہوئے۔ وہ شدت پسند اسرائیلی تنظیم Irgun کے رکن رہ چکے ہیں۔ انھوں نے نہ صرف عرب اسرائیل جنگ میں حصہ لیا بلکہ وہ اسرائیلی سیاست میں بھی فعال رہے اور انھوں نے اپنی سیاسی پارٹی بھی بنائی تھی۔ انھوں نے 1982ء میں سابق فلسطینی صدر یاسر عرفات سے ملاقات کی اس طرح یاسر عرفات سے ذاتی طور پر ملاقات کرنے والے وہ پہلے اسرائیلی سیاست داں بن گئے۔ اسامہ بن لادن کی موت پر ان کے اس معرکتہ الآراء مضمون کو اردو دنیا میں متعارف کروانے کا سہرا معاصر 'خبر نامہ شب خون' کو جاتا ہے۔ اس کے لیے ہم شمس الرحمن فاروقی اور نجم فاروقی دونوں کا شکریہ ادا کرتے ہیں۔

ادارہ \_\_\_\_\_

## میں انا ہزارے نہیں ہوں

آج کل جو چیزیں ہم ٹی وی پر دیکھ رہے ہیں، اگر درحقیقت یہ انقلاب ہے تو یہ بہت خفت میں مبتلا کرنے والا اور سمجھ میں نہ آنے والا انقلاب ہے۔ جن لوگ پال بل کے تعلق سے آپ کے سوالات جو بھی ہوں اس کے لیے یہی جوابات سامنے آسکتے ہیں۔ جن پر آپ ٹک کر سکتے ہیں۔ (الف) وندے ماترم (ب) بھارت ماتا کی جے (ث) اتا، اتا ہیں۔ اتا بھارت ہیں (ج) جے ہند۔

مختلف وجوہات کی بنا پر بالکل الگ طریقے سے ماؤ نوازوں اور جن لوگ پال بل میں ایک بات مشترک ہے۔ دونوں ہی ہندوستان کی حکومت کو اکھاڑ پھینکنا چاہتے ہیں۔ ایک تحریک بالکل نچلی سطح پر آدیو اسی فوج چلا رہی ہے۔ جو غریب ترین لوگوں پر مشتمل ہے۔ دوسری گاندھیائی تحریک ہے جو تازہ گڑھے گئے سنت اور بیشتر شہری لوگوں کی فوج پر مشتمل ہے، جو یقیناً کھاتے پیتے لوگ ہیں۔ (اس تحریک کے لیے سرکار وہ سب کچھ کر رہی ہے جو اسے اکھاڑ کر پھینک دینے کے لیے کیا جاسکتا ہے)۔

واضح رہے کہ اپریل 2011 میں انا ہزارے کے مرن برت کو ابھی چند روز ہی گزرے تھے کہ بدعنوانی اور گھپلوں سے توجہ ہٹانے کے لیے سرکار نے انا ہزارے کی ٹیم کو مدعو کیا اور اسے نئے بدعنوانی مخالف قانون کی تیاری کے لیے جوائنٹ ڈرافٹنگ کمیٹی میں شامل کر لیا۔ چند ماہ بعد سرکار نے یہ کوشش ترک کر دی اور نیا تیار کردہ بل پارلیمنٹ میں پیش کر دیا۔ اس بل میں اتنی خامی ہے کہ کوئی اسے سنجیدگی سے نہیں لے سکتا۔ اس کے بعد 16 اگست کی صبح انا ہزارے کے دوسرے ”ان شن“ کے شروع ہونے سے قبل اور کسی قسم کا کوئی گناہ کرنے سے پہلے انا ہزارے کو گرفتار کر کے جیل بھیج دیا گیا۔ اس طرح جن لوگ پال بل کے نفاذ کی تحریک احتجاج کے حق کی تحریک اور جمہوریت کی تحریک میں تبدیل ہو گئی۔ آزادی کی دوسری تحریک کے چند گھنٹوں کے اندر ہی اتا کو ہا کر دیا گیا۔ مگر انھوں نے جیل سے باہر جانے سے انکار کر دیا۔ وہ تہاڑ جیل میں ایک معزز مہمان کی طرح رہے جہاں انھوں نے

مرن برت شروع کر دیا اور عوامی مقام پر بھوک ہڑتال کرنے کے حق کا مطالبہ کرنے لگے۔ تین دن تک ہجوم اور ٹیلی ویژن ویمنس (Vans) تہاڑ جیل کے آس پاس جمع رہیں اور ٹیم انا کے لوگ ہائی سیکورٹی جیل سے ویڈیو پیغامات سبھی چینلوں پر براڈ کاسٹ کرنے کے لیے لاتے رہے۔ (کیا کسی اور کو یہ آزادی حاصل ہوتی؟) میونسپل کمیشن آف دہلی کے 250 ملازمین، 15 ٹرک، 6 اترھ موورس رام لیلا میدان میں دن رات کام کرتے رہے۔ تیسرے مرحلے میں انا کا ”ان شن“ شروع ہو گیا۔ ٹی وی اینکرس نے شور مچایا ”کشمیر سے کنیا کماری تک۔ ہندوستان ایک ہو گیا ہے۔“

ان کا طریقہ گاندھیائی ہو سکتا ہے مگر انا ہزارے کے مطالبات ایسے نہیں ہیں، گاندھی جی کی تعلیمات کے برخلاف جن لوگ پال بل دراصل ایک طاغوتی انسداد بدعتوانی قانون ہے جس میں ایک بہت بڑی بیوروکریسی پر خاص طور پر پنے گئے لوگوں کا پینلنگ گراں رہے گا۔ بیوروکریسی جس میں ہزاروں کی تعداد میں ملازمین موجود ہیں۔ اس پینل کو وزیراعظم عدلیہ، اراکین پارلیمنٹ اور پوری بیوروکریسی اور بالکل نجی سطح کے سرکاری ملازمین پر نگرانی کا اختیار حاصل ہوگا۔ لوگ پال کو تحقیقات سروس بلنس (نگرانی) اور مقدمہ چلانے کا اختیار حاصل ہوگا۔ یہ ایک آزاد انتظامیہ کی طرح کام کرے گا۔ اس طرح ایک کی جگہ ملک میں دو مختص ہوں گے۔ یہ کام کرے گا یا نہیں اس کا انحصار ہمارے کرپشن کو دیکھنے کے نظریے پر ہے۔ مثال کے طور پر تصور کیجئے شہر کا ایک شاپنگ مال جس کے سامنے پھیری والوں کو اپنا مال بیچنے کی ممانعت ہے۔ ایک ہاکر (بھیری والا) بیٹ کے پولس والے اور میونسپل کارپوریشن کے ایک ذمہ دار کو تھوڑی سی رشوت دیتا ہے تاکہ وہ ممانعت کو توڑ کر یا قانون توڑ کر ان لوگوں کو اپنا مال بیچ سکے جو شاپنگ مال میں اسے خریدنے کی طاقت نہیں رکھتے۔ کیا یہ ایسی ہی بہت بری بات ہے؟ یعنی مستقبل میں اسے لوگ پال کے نمائندے کو بھی رشوت دینی ہوگی؟ کیا عام آدمی کے مسائل کا حل اسٹرکچرل نابرابری سے نمٹنے میں مضمحل ہے یا پھر ایک اور پاور اسٹرکچر کھڑا کر دینے سے عام آدمی کے مسائل حل ہوں گے۔

انا ہزارے کی تحریک میں جھنڈا لہرایا جانا اور دیگر چیزیں ریزرویشن مخالف تحریک، ورلڈ کپ کی فتح یابی پریڈ اور نیو کلیائی ٹسٹ کی کامیابی کے جشن سے مستعار ہے جس سے ہمیں یہ سگنل مل رہا ہے کہ اگر ہم ”ان شن“ کی حمایت نہیں کرتے تو ہم سچے ہندوستانی نہیں ہیں۔ 24 کھٹے چینلوں نے فیصلہ کر لیا ہے ملک میں اس خبر کے سوا اور کوئی خبر رپورٹ کرنے کے لائق ہی نہیں ہے۔ پارلیمنٹ میں پیش کر کے جن لوگ پال بل پاس نہ کئے جانے کی صورت میں ایک 74 سالہ بوڑھا بھوک ہڑتال کر کے مر جانے کی دھمکی دے رہا ہے اور لوگوں کا مطلب صرف ناظرین ہیں جو یہ تماشا دیکھنے کے لیے موجود ہیں۔ ٹی وی چینلوں کے ذریعے دسیوں ہزار لوگوں کو لاکھوں میں اسی طرح تبدیل کیا جا رہا ہے جیسے حضرت عیسیٰؑ نے بھوکوں کو کھلانے کے لیے اپنے معجزے سے مچھلیوں اور روٹیوں کی تعداد بہت بڑھادی تھی۔ یہ نیاست، یہ عوام کی آواز کون ہے؟ کیونکہ ہم نے اسے پرتشویش معاملات میں کبھی کبھی کہتے نہیں سنا۔ اپنے پڑوس میں کسانوں کی خودکشی پر بھی کبھی کبھی نہیں کہا۔ انھوں نے آپریشن گرین ہنٹ کے بارے میں بھی کبھی نہیں کہا۔ سنکو رندی گرام لال گڑھ پوسکو کے بارے میں بھی کبھی نہیں، کسانوں کی تحریک اور دیگر

باتوں پر بھی ان کا کوئی موقف سامنے نہیں آیا۔ وسطی ہند کے جنگلوں میں ہندوستانی فوج کی تعیناتی کے منصوبوں کے بارے میں بھی ان کا کوئی موقف نہیں ہے۔ اس کے برخلاف انا ہزارے بہر حال راج ٹھا کرے کے مراٹھی مانس نظریے کے حمایتی ہیں۔ انھوں نے گجرات کے وزیر اعلیٰ نریندر مودی کے ڈیو پلمنٹ ماڈل کی تعریف کی۔ مودی جنھوں نے 2002ء میں مسلمانوں کے خلاف قتل و غارت کا بازار گرم کروایا اور (بعد ازاں انا ہزارے نے مودی کی تعریف میں اپنا بیان واپس لے لیا کیونکہ اس پر کافی شور و ہنگامہ ہوا تھا)۔

سنجیدہ صحافی بھی اس دوران اپنے کام میں مصروف ہیں۔ انا ہزارے کے آرائس ایس سے تعلق کی رپورٹیں بھی آئی ہیں۔ مکمل شرماسے جنھوں نے انا کے گاؤں رالے گن سدھی کا معائنہ کیا ہے ہمیں یہ خبر ملی ہے کہ یہاں کی کسی گرام پنچایت اور کوآپریٹو سوسائٹی میں گزشتہ 25 سال میں الیکشن نہیں ہوئے۔ ٹیم انا یوتھ فوراً کیواٹھی نامی ریزرویشن مخالف تحریک سے بھی وابستہ ہے اس مہم کو اچھا خاصا فنڈ اکٹھا کرنے والی این جی اوز چلا رہی ہیں جن کے عطیہ دہندگان میں کوکا کولا، لہیر مین براورس اور کبیر شامل ہیں، جنہیں ارونڈ کچر یوال اور منیش سسوڈیا چلاتے ہیں جو ٹیم انا کے ستون ہیں گزشتہ تین برسوں میں ٹیم انا کے ان لوگوں کو فورڈ فاؤنڈیشن سے 4 لاکھ ڈالر کا عطیہ مل چکا ہے۔ ملک کے 83 کروڑ لوگ 20 روپے یومیہ پر گزارہ کر رہے ہیں۔ کیا بعض پالیسیوں کو تقویت پہنچانے پر ان کی حالت بہتر ہو سکے گی یا یہ باتیں ملک کو خانہ جنگی کی طرف دھکیل رہی ہیں۔ تمام لوگوں کے لیے جمہوری اداروں تک رسائی مشکل ہو گئی ہے۔ اسمبلی میں کریمینل اور کروڑ پتی سیاست داں گھس چکے ہیں۔ اس لیے جھنڈا لہرائے جانے سے بیوقوف مت بنئے۔ ☆☆☆

## جشن نہ منائیں

”جشن مت مناؤ جب تمہارا دشمن مغلوب ہو جائے۔ اور تمہارا دل خوش نہ ہو جب وہ ٹھوکر کھا کر گر پڑے۔ ایسا نہ ہو کہ تمہیں ایسا کرتے خدا دیکھ لے اور اس کی ناراضگی کا باعث تم بن جاؤ اور وہ تمہارے دشمن سے اپنا عتاب ہٹالے۔“

یہ عہد نامہ عتیق کی بہترین عبارتوں میں سے ایک ہے (”ضرب الامثال“، ۲۴ آیت ۷ تا ۱۸) اور وہ بھی عبرانی زبان میں۔ دوسری زبانوں میں بھی یہ اقتباس خوبصورت ہے اگرچہ کوئی بھی ترجمہ اصل کی خوبصورتی تک پہنچنے کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔

بے شک یہ فطری بات ہے کہ جب ہمارا دشمن مغلوب ہوتا ہے تو ہم خوش ہوتے ہیں۔ بدلے کی پیاس انسانی خصوصیت ہے، لیکن مغلوب کو فخر و ناز سے دیکھنا، ایک بالکل ہی دوسری چیز اور انتہائی گھٹیا بات ہے۔ قدیم عبرانی داستان میں ہے کہ خدا نے جب بنی اسرائیل کو مصریوں کے بحرا میں ڈوب مرنے پر جشن مناتے ہوئے دیکھا تو سخت ناراض ہوا۔ ”میرے بندے سمندر میں ڈوب رہے ہیں،“ خدا نے ان کی سرزنش کی ”اور تم جشن منا رہے ہو!“ کچھ اس طرح کے خیالات میرے ذہن میں آئے جب میں نے ٹی۔وی پر نوجوان امریکیوں کو سڑکوں پر خوشی مناتے اور ناپتے دیکھا۔ بات قدرتی ہے لیکن نامناسب بھی ہے۔ ان کے آڑے ترچھے چہرے اور جارحانہ جسمانی حرکات و سکنات سوڈان اور صومالیہ کی بھیڑ سے مختلف نہیں تھے۔ انسانی فطرت کی بددیت تشکیل ہر جگہ، ہر موقع پر یکساں نظر آتی ہیں۔ جشن قبل از وقت معلوم ہوتا ہے۔ غالب یہی ہے کہ اسامہ بن لادن کے مرنے سے القاعدہ کی موت نہیں ہوئی۔ اس کے اثرات مختلف ہو سکتے ہیں۔

1942ء میں برطانیہ نے یہودی ابراہم اسٹرن (Abraham Stern) کو، جسے انگریز دہشت گرد کہتے تھے، قتل کر دیا۔ اس کا خفیہ نام ”بھیر“ تھا اور وہ تل ابیب کے ایک پارٹمنٹ کی الماری میں چھپا ہوا تھا۔ اس کے معاملے میں بھی مجبری اس کے گھریلو خادم نے کی تھی۔ اس بات کا تعین کر لینے کے بعد کہ وہاں چھپا ہوا شخص ان کا مطلوب شخص، یعنی اسٹرن تھا، برطانوی پولیس افسر نے گولی مار کر اسے ہلاک کر دیا۔ لیکن اس کی جماعت کا خاتمہ

نہیں ہوا، بلکہ ایک نئی شروعات ہوئی۔ وہ فلسطین میں برطانوی سامراج کی لعنت بن گئی۔ اسٹرن گینگ (Stern Gang) کے نام سے معروف (جس کا اصل نام ”مجاہدین آزادی اسرائیل“ تھا) اس نے نہایت جرأت مندانہ حملے برطانوی تنظیموں پر کئے اور نوآبادیاتی طاقت کو ملک چھوڑنے پر مجبور کرنے میں ایک نہایت اہم کردار ادا کیا۔ جب اسرائیلی ایئر فورس شیخ احمد یاسین، حماس کے مفلوج بانی، حماس کی علامت اور نظریہ ساز قتل کیا، اس وقت حماس کی موت نہیں ہوئی۔ شہید کی حیثیت سے وہ بدرجہا زیادہ طاقتور شخصیت بن کر ابھرے، بہ نسبت اس کے کہ جتنا وہ خود اپنی زندگی میں تھے۔ ان کی شہادت نے بہت سے نئے مجاہدوں کو اس مشن کی طرف راغب کیا۔ ایک شخص قتل کے قتل سے اس کا مشن نہیں مرتا۔ نصاریٰ نے صلیب Cross کی علامت کو اختیار کیا، یہ اس کا بین ثبوت ہے۔

وہ کیا بات تھی جس نے اسامہ بن لادن کو بین الاقوامی شخصیت بنا دیا؟

وہ ابتدائی عہد اسلامیہ کی خلافت راشدہ کی بحالی کا حامی تھا، جو نہ صرف یہ کہ ایک وسیع و عریض اسلامی سلطنت تھی، بلکہ سیاسی علوم، فنون لطیفہ، شاعری اور ادب کا اس وقت مرکز تھی جبکہ یورپ عہد وسطیٰ کا ایک وحشی بر اعظم تھا۔ ہر بچہ نہ صرف اس شاندار ماضی کا ذکر کرتا ہے بلکہ موجودہ مایوس کن مسلم معاشرہ کا اس سے تقابل بھی کرتا ہے۔ (ایک طرح سے ایسی تمناؤں کا موازنہ صہونی رومانویت سے کیا جاسکتا ہے جو حضرت داؤد اور حضرت سلیمانؑ کے عہد کی واپسی کا خواب دیکھ رہی ہے۔)

اکیسویں صدی میں ایک نئی خلافت کا قیام، امکان کی حدود سے بعید ترین فاصلے پر ہے، اگر امریکیوں نے اس کا ذکر بڑھ بڑھ نہ کیا ہوتا تو یہ یقیناً صاف ظاہر تھا کہ یہ مطالبہ، یا تصور روح عصر سے یکسر متغائر ہے، خواہ یہ اپنے مخالفین (امریکیوں) کے لیے ایسا نہ ہو۔ امریکیوں کو اس طرح کے خواب، بلکہ کابوس کی خود مسلمانوں سے زیادہ ضرورت ہے۔ امریکی سامراج کو ہمیشہ ایک ایسے حریف کی ضرورت رہی ہے جو اسے باہم مربوط رکھ سکے اور امریکی اپنی تمام توانائیاں اس حریف کے خلاف مرکوز رکھ سکیں۔ ان کی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے ایسا حریف بین الاقوامی حیثیت کا اور ایک ناپاک فلسفہ کا شراکتیز حامی ہونا ضروری تھا۔ مثال کے طور پر، جرمنی یا نازی (Nazi) یا سامراجیت کا حامی جاپان، لیکن جرمنی اور جاپان زیادہ دن ٹک نہیں پائے۔ خوش قسمتی سے اس وقت کمیونسٹ سلطنت موجود تھی جس نے اپنے امریکہ مخالف کردار کو بخوبی نبھایا۔

اُس وقت ہر طرف کمیونسٹ تھے، جو (امریکہ کی نظر میں) آزادی، جمہوریت اور ریاست ہائے متحدہ امریکہ کے خلاف سازشیں ترتیب دے رہے تھے۔ ان میں سے کچھ تو خود امریکہ کے اندر ہی لگات لگائے بیٹھے تھے۔ جے۔ ایڈگر ہوور (J. Edgar Hoover) اور امریکی سٹیٹ کا ممبر جو میک کا تھی (Joe McCarthy) نے نہایت کامیابی سے اس کا عملی مظاہرہ بھی کیا۔ لہذا کئی دہائیوں تک امریکہ سرخ آندھی کی لعنت سے نبرد آزما ہونے کی ہوا میں پھلتا پھولتا رہا۔ اس کی فوجیں ساری دنیا میں پھیلی ہوئی تھیں۔ اس کے خلاف جہاز چاند تک پہنچ گئے، اس کے بہترین دماغ خیالوں کی دیویکے جنگ میں مصروف رہے۔ بخیاں خود وہ روشنی کے فرزند تھے جو تاریکی کے فرزندوں سے دست و گریباں تھے۔

اور پھر، یکا یک، سب کچھ منہدم ہو گیا۔ روسی طاقت اس طرح غائب ہوئی گویا اس کا کبھی کوئی وجود ہی نہیں تھا۔ امریکی خفیہ ایجنسیاں اپنی زبردست لیاقت اور استعداد کے باوجود سرسیمہ ہو گئیں۔ بظاہر اس بات کا کسی کو کچھ بھی اندازہ نہیں تھا کہ روسی ڈھانچہ کس قدر خستہ تھا۔ وہ دیکھ بھی کیسے سکتے تھے؟ وہ تو خود اپنے ہی پہلے سے قائم کردہ تصورات کے سامنے اندھے ہو چکے تھے۔ روسی خطرے کے ہٹ جانے کے بعد امریکی نفسیات میں خلیلا ہوا گیا جو چکر پکار پکار کئے جانے کی دعوت دے رہا تھا۔ ایسے میں اسامہ بن لادن نے آگے بڑھ کر کمال مہربانی سے اپنی خدمات پیش کر دیں۔ درحقیقت خرگوشی دماغ کی خیالی دنیا کو معتبر بنانے کے لیے ایک ایسے واقعے کی ضرورت تھی جو ساری دنیا کے انسانوں کو جھنجھوٹھو سکے۔ گیارہ ستمبر کا حملہ ایک ایسا ہی واقعہ تھا جس نے امریکی طرز زندگی میں بہت سی تبدیلیاں پیدا کیں اور امریکہ کے لیے ایک نیا عالمگیر دشمن بھی ایجاد کر دیا۔ راتوں رات قرون وسطیٰ کا اسلام مخالف تعصب سارے ماحول میں پھیلا دیا گیا، بلکہ کھل کر سامنے آ گیا۔ اسلام دہشت گردی، خون ریزی اور شدت پسندی کی علامت بن گیا۔ اسلام جمہوریت کا مخالف ہے، شخصی آزادی کا مخالف ہے، تمام مغربی اقدار کا مخالف ہے۔ خود کش بمبار، جنت کی ۲۷ دوشیزائیں، جہاد، ان سب کا خوب بول بالا ہوا اور امریکہ پھر سے پھلنے پھولنے لگا۔ سرسبز ہو گیا۔ فوج، سراغ رساں اور خصوصی دستے ساری دنیا میں دہشت گردی سے جنگ (War on Terror) میں مصروف ہو گئے۔ بن لادن ہر جگہ موجود ہے۔ دہشت گردی کے خلاف جنگ شیطان سے الہامی جنگ میں تبدیل ہو گئی۔

امریکیوں کی آزادی پر پابندی لگانا ضروری ٹھہرا۔ امریکہ کی فوجی مشین دن دوئی رات چوگنی ترقی کرنے لگی۔ اقتدار کے حریص دانشور تہذیبوں کے ٹکراؤ کی لالچی گفتگو کرنے لگے اور اپنی روح فی الفور ناموری کے لیے بیچنے لگے۔ حقیقت کی مٹخ شدہ تصویر کو ہولناک رنگ دینے کی غرض سے تمام اسلامی مذہبی احزاب کو ایک ہی برتن میں انڈیل دیا گیا۔ افغانستان میں طالبان، ایران میں آیت اللہ، لبنان میں حزب اللہ، فلسطین میں حماس، انڈونیشیا میں علیحدگی پسند، مصر میں اسلامی امت اور ایسے ہی جہاں کہیں جو بھی ہوں، سب کو القاعدہ کا نام دے دیا گیا، باوجود کہ ہر ایک کا اپنے ملک کے حالات کے مطابق مختلف ایجنڈا تھا۔ بن لادن کا مقصد تمام مسلم ریاستوں کو ختم کر کے ایک مقدس اسلامی سلطنت قائم کرنا تھا۔ تفصیل پر تفصیل فراہم ہونے لگی۔

جہاد کے خلاف مقدس لڑائی کے لیے جنگجو ہر جگہ دستیاب ہونے لگے۔ اولوالعزم جذباتی تقریریں کرنے والے رہنماؤں کے لیے عوام کے جذبات کو مشتعل کرنے کا آسان نسخہ تیار ہوا۔ ایسے رہنما ہر جگہ پیدا ہو گئے: فرانس سے فن لینڈ تک، ہالینڈ سے اٹلی تک۔ اسلام فوبیا (اسلام سے نفرت اور خوف) ایک ہیجان بن گیا اور اس نے گذشتہ زمانے میں مقبول اور فیشن ایبل صہیونی مخالف (Anti Semitism) تصور کی جگہ لی لی اور اس کو بیان کرنے کے لیے وہی صہیونی مخالف زبان بھی استعمال کی گئی۔ جابر حکومتیں خود کو القاعدہ کے خلاف فیسل کے طور پر ٹھیک اسی طرح پیش کرنے لگیں جس طرح انھوں نے خود کو کبھی کمیونزم کے خلاف فیسل کے طور پر پیش کیا تھا۔ اور بے شک ہمارے اپنے یہودی دوست بن یا مین نینن یا ہو (Benjamin Netanyahu) نے اس صورت حال سے بھرپور فائدہ اٹھایا۔ جتنا بھی تیل ان تلوں سے نکلتا ممکن تھا، نینن یا ہو صاحب اسے پوری طرح نکالتے ہوئے

ایک دارالخلافہ سے دوسرے دارالخلافہ تک اپنی اسلام مخالف دکان کو خوب چمکاتے ہوئے، سفر کرتے رہے۔  
بن لادن اگر گھمنڈ کرتا تو بجا سے تھا۔ اور وہ شاید گھمنڈی تھا بھی۔

جب میں نے اس کی تصویر پہلی بار دیکھی تو میں خاصا محظوظ ہوا تھا۔ مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے وہ حقیقی شخص نہیں تھا، بلکہ ہالی ووڈ کی فلموں کے لیے کاسٹنگ (Casting) کرنے والے مرکزی ادارے سے حاصل شدہ کوئی اداکار تھا۔ وہ اتنا جاذب نظر معلوم ہو رہا تھا کہ وہ حقیقی معلوم ہی نہ ہوتا تھا۔ ہو بہو ہالی ووڈ کی کسی فلم کے کردار کی طرح، ایک خوبصورت شخص، لمبی سیاہ داڑھی، ہاتھ میں کلاشنکاف لیے ہوئے، ٹی۔وی پر اس کی تصویریں خاصی محنت سے ترتیب دی گئی تھیں۔ لیکن درحقیقت وہ ناکارہ دہشت گرد تھا، صحیح معنوں میں ایک شوقیہ اداکار۔ کوئی حقیقی دہشت گرد کسی ایسی نمایاں کوٹھی میں نہیں قیام کر سکتا تھا جو کھلے ہوئے زمین آسمان میں زخمی انگوٹھے کے مانند اٹھی ہوئی نظر آجاتی ہو۔ اسٹرن (Stern) تو اتل ایبیب کی ایک گندی بہتی میں ایک معمولی سے مکان کی برساتی کمرے میں چھپا ہوا تھا۔ مینا خیم بیگن (Menaïien Begin) اپنی بیوی اور بیٹے کے ساتھ ایک بہت معمولی اپارٹمنٹ کی پختی منزل میں رہ رہا تھا اور ایک گوشہ نشین مذہبی رہنما کے فرائض انجام دے رہا تھا۔

بن لادن کی کوٹھی کو پڑوسیوں اور دیگر لوگوں کو متوجہ کرنا ہی تھا۔ وہ اپنے درمیان بسے ہوئے اس پراسرار اجنبی کے بارے میں معلوم کرنے کے بارے میں متحسّس رہے ہوں گے۔ دراصل اس کا پتہ بہت پہلے لگ جانا چاہئے تھا۔ وہ نہتا تھا اور کسی قسم کی مزاحمت نہیں کر سکتا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس کو ختم کر کے اس کی لاش کو سمندر میں غرق کر دینے کا فیصلہ بہت پہلے لیا جا چکا تھا۔ لہذا اس کی کوئی قبر نہیں، کوئی مقدس مقبرہ نہیں۔ لیکن کروڑوں مسلمانوں بالخصوص عربوں کے لیے وہ ایک قابل فخر شخصیت تھا اور ہے۔ شیروں کا شیر، جیسا کہ یروشلم کے ایک مذہبی رہنما نے اس کے بارے میں کہا تھا۔ امریکیوں کے خوف سے کسی میں اتنی ہمت نہ ہوئی کہ وہ کھلے لفظوں میں اس بات کا اعتراف کرتا۔ لیکن وہ لوگ بھی جو اس کے خیالات کو غیر عملی سمجھتے اور اس کے افعال کو ناپسندیدہ نگاہ سے دیکھتے تھے، دل ہی دل میں اس کی عزت کرتے تھے۔

تو کہیں اس کا یہ مطلب تو نہیں کہ القاعدہ کا کوئی مستقبل ہے؟ کم از کم میں ایسا نہیں سمجھتا۔ وہ ماضی کی چیز بن چکی ہے۔ اس لیے نہیں کہ بن لادن مارا جا چکا ہے بلکہ اس لیے کہ اس کا مرکزی خیال متروک، غیر مروج، گذرے ہوئے کل کی بات ہو چکا ہے۔ عرب موسم بہار ایک نئے آدرش کی تجسیم ہے۔ یہ ایک نیا ولولہ ہے، جس میں عربوں کے شاندار ماضی کی تصدیق خوانی کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ یہ ولولہ نہایت جرأت مندی سے اپنے مستقبل پر نگاہیں جمائے ہوئے ہے۔ ”آزادی چوک“ (تحریر اسکوائر) کے نوجوان مردوں اور نوجوان عورتوں نے، جو آزادی کے آرزو مند ہیں، انھوں نے بن لادن کو اس کے انتقال کے بہت پہلے تاریخ کی داستان پارینہ بنا دیا تھا۔ اس کے فلسفے کی اسی وقت کوئی اہمیت ہو سکتی ہے جب عربوں کی بیداری مکمل طور پر نا کامیاب ہو جائے اور اپنے پیچھے گہری ناامیدی اور مایوسی چھوڑ جائے۔ مغربی دنیا میں کچھ ہی لوگ بن لادن کی موت کا ماتم کریں گے، لیکن خدا نہ کرے کوئی اس پر بغلیں بجائے، فخر و مہابت کرے۔ ☆☆☆

# یادِ رفتگاں

سن 2010ء اس معنی میں اردو دنیا کے لیے اہم تھا کہ یہ سن آدھے درجن سے بھی زائد اہم اردو ادیبوں کا یا تو سوواں یوم پیدائش تھا یا سوواں یوم وفات۔ یہ سال میر تقی میر کا دو سوواں یوم وفات بھی تھا۔ لہذا اسی مناسبت سے یادِ رفتگاں کے عنوان کے تحت کل آٹھ مضامین شامل کئے گئے ہیں۔ میر تقی میر، مولوی محمد حسین آزاد، مولوی ذکاء اللہ، ڈرگاہ سہائے سرور جہاں آبادی، اختر اور بیوی، ن۔م۔راش، فیض احمد فیض اور اپنیدرنا تھاشک کے فکر و فن پر محیط یہ گوشہ اردو کے شاندار ماضی کی ایک جھلک بھی پیش کرتا ہے اور نئے لکھنے والوں کو یہ احساس بھی دلاتا ہے کہ زبان و بیان پر دسترس بغیر اور فنی تقاضوں کو صرف نظر کر کے محض خبر کو افسانہ اور شعر بنانے کی کوشش سے صرف اخبارات و رسائل میں گوشے شائع کروائے جاسکتے ہیں ایسا فن نہیں پیش کیا جاسکتا جو وقت کے دستبرد سے لمبے عرصے تک محفوظ رہ سکے۔ اس ضمن میں ضروری اطلاع یہ ہے کہ احمد علی پر مضمون آئندہ شمارہ میں برصغیر میں مسلم انگریزی فکشن کے تحت شامل کیا جائے گا جبکہ کنہیا لال کپور پر باوجود کوشش کہ ہمیں مضمون حاصل نہ ہو سکا۔

ادارہ \_\_\_\_\_

## تصور روایت اور میر جی

میر کو واقعہ کیا جانے کیا تھا درپیش  
کہ طرف دشت کے جوں سیل چلا جاتا ہے

Like one, that on a lonesome road  
Doth walk in fear and dread,  
And having once looked round, walks on,  
And turns no more his head :  
Because he knows, a frightful friend  
Doth close behind him tread.

(S. T. Coleridge, The Rime of the Ancient Mariner,

Part VI)

مشرق اور مغرب میں بعض مجتہدوں میں اپنی روایت کو محفوظ رکھنے کے لیے مضطرب رہی ہیں۔ دراصل روایت کا مطلب ہی چونکہ ازلی و ابدی حقیقت کا عالم ماسوا میں ظہور ہے اس لیے روایت کا تصور نہ تو کائنات کی تمام روحوں کو مضطرب کر سکتا ہے اور نہ ہی شعوری سطح پر ہر کس و ناکس کے ذہن میں رونما ہو سکتا ہے۔ البتہ ہر زمانے میں ایک طبقہ ایسا ہوتا ہے جس کے شعور میں روایت کا تصور مختلف صورتوں میں جلوہ گر نظر آتا ہے۔ یہ طبقہ ایسی روحوں پر مشتمل ہوتا ہے جن کے نزدیک بنیادی روایت کے بغیر کسی مثالی کائنات کا تصور ہی محال ہے۔ چنانچہ یہ مضطرب روحوں اپنی روایت کو محفوظ رکھنے یا پردہ خفا میں جا چکی روایت کی بازیافت کے لیے روشن فکری Enlightenment سے نبرد آزما ہوتی ہیں۔ اور نئے سرے سے اس کی تشریح و توضیح کر کے بدلتے ہوئے حالات میں اس کی معنویت اور اس کے لیے جواز فراہم کرتی ہیں۔ اس طرح روایت کے تصور کو سمجھنے اور اس کی تشریح و توضیح کا عمل ارتقا کے مراحل طے کرتا رہتا ہے۔

روایت کا تصور اس کی بحالی اور اس کی شکست و ریخت بعض مہذب روحوں کو تو ضرور پریشان کر دیتی ہے مگر اپنے گھر کی تعمیر کے وقت انجینئروں کو ”پال“ راجاؤں یا مسلمان بادشاہوں کے بنوائے ہوئے محلوں اور قلعوں کے بعض حصوں کی کچھ تصویریں دے کر اسی قدیم طرز پر گھر کی تعمیر کے لیے اصرار کرنا، گھر کے اندر پرانے طرز کی چیزوں کو اس طرح سچانا کہ ہر آنے والے کی نظر اس پر پڑتی رہے، درختوں سے گھر کا محاسبہ کر کے اس پر مختلف طرح کے پرندوں کے آزادانہ قیام کا اہتمام کرنا، خلائی سفر کے زمانے میں یکہ پارانی طرز کی موٹر کار پر سفر کرتے ہوئے خود کو دوسروں سے منفرد سمجھنا یا گراموفون پر پرانے گیتوں کو سن کر طمانیت محسوس کرنا۔ بظاہر یہ عمل اور اہتمام کسی شخص کی سوچی سمجھی کاوش کا نتیجہ ہے لیکن کیا ایسا ممکن نہیں کہ غیر دانستہ طور پر اس شخص کی روح نہیں تو کم از کم ذہن ہی اولڈ کر روحوں کی طرح مضطرب ہو اور روایت کا ایک مہم سہ تصور اس کے ذریعہ اظہار کی سبیل پارہا ہو ورنہ کیوں وہ کائنات کی معصومیت سے ہم آہنگ ہونے کے لیے اپنی ہی کوشش کر رہا ہے؟ کیا یہ ہم آہنگی اپنی انتہا کو پہنچنے کے بعد حقیقت ازلی وابدی تک رسائی حاصل کرنے کا ذریعہ نہیں بن سکتی؟ اگر بن سکتی ہے تو ظاہر ہے کہ وہ شخص بھی غیر دانستہ طور پر اصلی روایت کی ذیلی شاخوں سے جڑا ہوا ہے۔ اور ابھی تک روایت کے تصور کو روح کے اندر محسوس نہیں کر سکا ہے۔ اس طرح دونوں کی نوعیت الگ الگ ہو جاتی ہے۔ ایک کے یہاں روایت شعوری طور پر جلوہ گر ہوتی ہے جس کی اساس ایک مستند اور مابعد الطبیعیات تصور پر قائم ہے جو عملی فضیلت کے ساتھ ساتھ روحانی فضیلت بھی رکھتی ہے، جب کہ دوسرے کے یہاں وہ لاشعوری طور پر در آئی ہے جس میں ہنوز روحانیت کا عنصر کم ہی نظر آتا ہے۔

تصور روایت سے لاشعوری طور پر کچھ لوگ اسی طرح منسلک ہوتے ہیں کیونکہ اپنے گھر کو قدیم طرز پر بنوانے والا شخص ظاہر ہے ابن عربی، کیر کے گورنر رینے گیوں (شیخ عبدالواحد بیگی)، محمد حسن عسکری اور ٹی۔ ایس۔ ایٹ کی طرح ”روایت کیا ہے؟“ کے جھیلے میں پڑے ہی کیوں کہ یہاں تو روح کا معاملہ ہے اور وہاں گھر بنوانے والے شخص کو محض دوسروں سے منفرد ہونا مقصود ہے۔

اردو میں روایت کی بحث اس وقت شروع ہوئی، جب محمد حسن عسکری نے ایٹ کے تصور روایت کو ہدف تنقید بنایا اور مشرق کی ادبی روایت کا ایک مستند اور مابعد الطبیعیاتی تصور پیش کیا۔ بعد میں اس بحث کو سلیم احمد منظر علی سید، جمیل جالبی، شمس الرحمن فاروقی، جمال پانی پتی، احمد جاوید، قیصر عالم اور شہزاد منظر جیسے دوسرے ناقدین نے آگے بڑھایا۔ صنفی اعتبار سے اردو میں غزل کا سرمایہ سب سے اہم سمجھا جاتا ہے۔ چنانچہ روایت کی اس بحث کے ساتھ ساتھ اس شاعر کی بھی تلاش شروع ہوئی، جسے اردو کی ادبی روایت کا مستند نمائندہ قرار دیا جاسکے اور بالآخر نظر اس شاعر پر ٹھہری، جسے ہم ”میر“ کے نام سے جانتے ہیں۔

آج مغرب اور مشرق کم از کم اس بات پر متفق ہیں کہ بڑا شاعر وہی ہے جس کی جڑیں روایت میں پیوست ہوں (یہاں لگ بات ہے کہ مغرب اور مشرق کے تصور روایت میں نمایاں فرق ہے) کیونکہ اگر کسی شاعر کی

جڑیں روایت میں بیوست ہیں تب ہی وہ جدید دور کے تقاضوں سے نبرد آزما ہو سکتا ہے۔ ان معنوں میں میر بہ یک وقت روایت کا پاسدار بھی ہے اور جدیدیت کا علمبردار بھی۔

خوش رہا جب تک رہا جیتا میر معلوم ہے قلندر تھا  
سخت کافر تھا جن نے پہلے میر مذہب عشق اختیار کیا  
کہاں تک بھلا روؤ گے میر صاحب اب آنکھوں کے گرد اک دم دیکھتے ہیں  
جور دلبر سے کیا ہوں آزرده میر اس چار دن کے جینے پر  
میر کے تعلق سے ایک اہم بات یہ بھی سامنے آتی ہے کہ اردو کے کسی دور کو آپ دیکھیں تو اکثر اس دور کا  
سب سے بڑا نقاد میر پرست واقع ہوا ہے۔ محمد حسن عسکری اور شمس الرحمن فاروقی کی مثالیں سامنے کی ہیں۔ عسکری  
صاحب کی میر پرستی کی اصل وجہ بھی یہی ہے کہ میر غالب کے مقابلے میں روایت سے زیادہ ہم آہنگ ہے۔ مگر اس  
میں غالب کا کیا قصور یہ تو دو معاشرے اور اس میں زندگی کرنے والے انسان کا معاملہ ہے۔ میر مثالی معاشرے کا  
پروہ ہے جو رشتوں کے انفاںس تازہ سے مہک رہا تھا۔ یہ وہ معاشرہ تھا جہاں انسانی رشتے انسانی وجود کے ساتھ  
ہم آہنگ تھے جہاں گھر، آنگن، باپ، استاد اور خدا کا روایتی تصور موجود تھا لیکن غالب روایتی معاشرے کی شکست و  
ریخت کی پیداوار ہے جو تمام رشتوں کی نفی کر کے ایک بے رشتہ و بے اضافت فرد بن چکا ہے۔ وہ میر کی طرح یہ نہیں  
کہہ سکتا۔

فقیرانہ آئے صدا کر چلے کہ میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے  
ہم فقیروں سے بے ادائیگی کیا آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا  
ادائیں دیکھ لیا، کج ادائیاں دیکھیں بھلا ہوا کہ تری سب برائیاں دیکھیں  
ہاں تمسخر اور پھبتی کے ملے جلے انداز میں یہ ضرور کہہ سکتا ہے۔

ہم بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے  
ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے تمہیں کہو کہ یہ انداز گفتگو کیا ہے  
کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہ طور کی  
میر کی غزلوں میں روایت کسی نہ کسی حوالے سے موجود ہے۔ یہ روایت ہی ہے جو میر کے یہاں کبھی  
عشق کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے تو کبھی انسان اور کائنات کے درمیان رشتوں کی شکل میں۔ میر کی غزلوں کا یہی  
وہ اہم تصور ہے کہ بڑے بڑے استادوں نے میر کی صلاحیت کا لوہا مانا ہے۔ میر کو اس کی توقع پہلے ہی سے تھی۔

پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں  
جانے کا نہیں شور سخن کا مرے ہرگز تاحشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا  
محمد حسن عسکری کا یہ کہنا کہ ”لوگوں نے اردو کے ہر بڑے شاعر کی عظمت سے انکار کیا ہے مگر میر کا منکر

ڈھونڈے سے ہی ملے، اس لیے بھی درست ہے کہ میر کے مقابلے میں لوگوں نے غالب پر زیادہ تنقیدیں کی ہیں۔ میر کو روایت کا نمائندہ اور غالب کو روایت کا باغی سمجھنے میں جو فکر کام کر رہی تھی وہ یہی تھی کہ غالب کا معاشرہ چونکہ مابعد الطبیعیات سے ہٹ گیا تھا لہذا ایسے معاشرے میں نہ وہ ادب پیدا ہو سکتا تھا اور نہ ہی وہ شاعر جو ایک روحانی جذبے کے تحت خود کو اپنی روایت سے ہم آہنگ محسوس کرے۔

میر کی شاعری اس روایتی معاشرے کی پیداوار ہے جہاں باپ خاندان کا سردار ہوتا تھا۔ خاندان کے ہر فرد کے لیے اس کا حکم خدا کے حکم کے مترادف تھا۔ ماں کے پاؤں کے نیچے جنت ہونے کا تصور ابھی تک مانند نہیں پڑا تھا۔ شادی محض دو فرد کے اقرار کا معاملہ ہونے کے بجائے پورے خاندان سے مربوط تھی۔ ابھی تک باپ، بیٹے، بیوی اور شوہر کے درمیان آفاقی رشتوں کی معنویت باقی تھی۔ بیٹا باپ کو اور بیوی شوہر کو محض کفالت کا ذریعہ سمجھنے کے بجائے اس سے آفاقی رشتوں کی ڈور میں بندھے ہوئے تھے۔ ابھی تک انسان خدا کی شکل میں اپنے سے اوپر ایک اتھارائی کو مان رہا تھا۔ گویا میر کا معاشرہ باپ سے لے کر خدا تک ایک مربوط نظام کی شکل میں موجود تھا۔

اس وقت سے کیا ہے مجھے تو چراغ و قف مخلوق جب جہاں میں نسیم و صبا نہ تھی  
سرایا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو وگر نہ ہم خدا تھے گردل بے مدعا ہوتے  
الہی کیسے ہوتے ہیں جنھیں ہے بندگی خواہش ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

میر کے برعکس غالب کا معاشرہ اس انسان کو جنم دیتا ہے جو اپنے معاشرے کی تہذیبی، معاشرتی، مذہبی، اخلاقی اور معاشی اوضاع کو مکمل طور پر مسترد کر چکا ہے۔ وہ رشتوں کے انہدام کا نوحہ گر ہے۔ وہ رشتے جو ہماری روح کی بنیادی ضرورت ہونے کے سبب مابعد الطبیعیات سے جڑے ہیں، شکست و ریخت سے دوچار ہیں۔ چنانچہ وہ اقدار و روایات کی نفی کے لیے اپنی ’’انا‘‘ کا سہارا لیتا ہے اور پوری کائنات کے مقابل کھڑا ہو جاتا ہے۔

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو آگئی گر نہیں غفلت ہی سہی  
ہنگامہ زبونی ہمت ہے انفعال حاصل نہ کیجئے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

جب کہ میر روایت کے تصور کے زیر اثر اپنی انا کو توجہ دیتا ہے۔

سرزد ہم سے بے ادبی تو وحشت میں بھی کم ہی ہوئی کوسوں اس کی اور گئے پر سجدہ ہر ہر گام کیا  
نکلی تھی اس کی تیغ ہوئے خوش نصیب لوگ گردن جھکائی میں تو سنا یہ اماں ہے اب  
میر، آوارہ عالم جو سنا ہے تو نے خاک آلودہ وہ اے باد صبا میں ہی ہوں

اور اس طرح روایت کو اپنے اندر جذب کر کے نئی شعری بوطیقا کو جنم دینے والے بڑے شاعر اور ایتھے شاعر کا فرق بھی واضح ہو جاتا ہے۔ ناسخ، غالب، ذوق، فراق اور ناصر کاظمی نے یونہی میر کی عظمت کا اعتراف نہیں کیا۔ آخر کوئی بات تو ہوگی کہ غالب جیسے ان پرست شاعر نے بھی میر کی استادی کا لوہا مان لیا۔ غالب تو یہاں تک کہتا ہے۔

میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب جس کا دیوان کم از گلشن کشمیر نہیں  
ویسے میر خود بھی اپنی استاد کی قائل ہے۔

ریختہ رتبے کو پہنچایا ہوا اس کا معتقد کون نہیں میر کی استاد کی  
اس میں شک نہیں کہ میر اردو کا ”عظیم“ شاعر ہے اور اپنی ادبی روایت کا سب سے مستند نمائندہ بھی۔  
بعض معنوں میں وہ اردو کا سب سے بڑا شاعر ہے۔ میر کے بعض مطالبات تو غالب سے بھی پورے نہیں ہوتے۔  
اس کے کلام میں ایسے حیرت انگیز جلوے نظر آتے ہیں جس کی مثال اردو شاعری کی تاریخ میں شاذ ہے۔ اس کے  
یہاں یادوں کو ابھارنے کی جوتوت موجود ہے، جیسا رچاؤ، لذت، سادگی اور اثر آفرینی اس کی غزلوں میں ملتی ہے، وہ  
لا جواب ہے۔ میر زبان کے ہر امکان سے باخبر ہے اور اس کے امکانات کو تخلیقی طور پر برتنا ہی یہ ظاہر کرتا ہے کہ میر  
کی سرشت میں روایت کا تصور موجود ہے۔ کیونکہ اپنی روایت سے بے خبر شاعر زبان کو اس طرح تخلیقی سطح پر نہیں  
برت سکتا جو میر کا طرہ امتیاز ہے۔

دن رات مری چھاتی جلتی ہے محبت میں کیا اور نہ تھی جاگہ یہ آگ جو یاں دانی  
قامت خمیدہ، رنگ شکستہ، بدن نزار تیرا تو میر غم میں عجب حال ہو گیا  
کھیل لڑکوں کا سمجھتے تھے محبت کے تئیں ہے بڑا حیف ہمیں اپنی بھی نادانی کا  
غزل کہنی نہ آتی تھی تو سو شعر کہتے تھے مگر اک شعر بھی اے میر اب مشکل سے ہوتا ہے  
میر کی غزلوں میں جذبہ و احساس کا نور ہے۔ اس کے کلام کی دل آویزی اور طلسمی کیفیت کا سب سے  
بڑا سبب یہی ہے کہ وہ اپنے خیالات، تجربات و واردات اور حالات کو ایسے پرتا خیر اور انوکھے انداز میں بیان کرتا  
ہے کہ ایک عالم سا چھا جاتا ہے۔ میر نے اپنی کیفیت کو مظاہر فطرت پر منطبق کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے  
یہاں ناکامی اور محرومی کا احساس موجود ہے۔ اس کی شاعری درد انگیز بھی ہے مگر مردم بیزار نہیں۔ میر دردناک  
حالات کا بیان تو کرتا ہے لیکن اس کے لہجے میں ایک طرح کا توازن اور ٹھہراؤ موجود ہے۔ میر کے غم میں جو سنبھلی  
ہوئی کیفیت ہے، وہ آفاقیت کا درجہ رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میر کا غم کائنات پر مسلط نہیں ہوتا اور نتیجہ اس شکل میں  
ظاہر ہوتا ہے۔

سرہانے میر کے آہستہ بولو ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے  
خواہ مارا انہیں نے خواہ آپ موا جانے دو یارو جو ہونا تھا ہوا مت پوچھو  
مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا  
میر کے یہاں غم کے پہلو بہ پہلو زندگی موجود ہے۔ ایک بھر پور زندگی جو وہ عام انسانوں کی سطح پر رہ کر  
چینا چاہتا۔ وہ اپنے آپ کو مافوق الانسان سمجھنے کی بھول نہیں کرتا بلکہ انسان رہنے ہی میں دلچسپی لیتا ہے۔ وہ محض اپنی  
خودی کا اظہار نہیں کرتا بلکہ دوسروں کو بھی اپنی خودی کے اظہار کا موقع دینا چاہتا ہے۔ وہ دنیا والوں سے ہر معاملہ

انسانی سطح پر رہ کر کرتا ہے۔ یہاں تک کہ جب وہ محبوب سے شکایت کرتا ہے تو وہاں بھی اس کا عام انسانی لہجہ اسے کائنات سے ہم آہنگ کر کے روایت کے آفاقی تصور سے قریب تر کر دیتا ہے۔

خوش نہ آئی تمھاری چال ہمیں یوں نہ کرنا تھا پانچال ہمیں  
محض ناکارہ بھی مت جان ہمیں تو کہ کہیں ایسے ناکام بھی بیکار پھرتے ہیں  
بے قراری جو کوئی دیکھے ہے سو کہتا ہے کچھ تو ہے میر کہ اک دم تجھے آرام نہیں  
رات مجلس میں تری ہم بھی کھڑے تھے چپکے جیسے تصویر لگا دے کوئی دیوار کے ساتھ  
عام انسانی سطح پر جینے کی وجہ سے میر کے یہاں روزمرہ کی معمولی زندگی اور چھوٹی چھوٹی باتوں کا احساس بہت قوی ہے۔ وہ اگر روزمرہ کی زندگی سے چھٹا چھڑانا بھی چاہے تو یہ اس کے لیے ممکن نہیں۔ وہ معمولی باتوں سے بھی بڑے بڑے نتائج اخذ کرنے کا ہنر جانتا ہے اور معمولی چیزوں کو بھی مابعد الطبیعیاتی چیزوں کی سطح پر پہنچا سکتا ہے۔ معمولی اور مابعد الطبیعیاتی چیزوں میں برابری اہمیت ثابت کرنے کی میر کی کوشش کے متعلق موجودہ دور میں اردو کے سب سے بڑے دانشور شمس الرحمن فاروقی کی اس رائے سے انکار ممکن نہیں :

اب شاید یہ بات کچھ صاف ہونے لگی ہوگی کہ زندگی کی عام باتوں میں المیاتی قوت اور ماورائی معنی دیکھ لینے کا عمل میر کے یہاں کس طرح ظہور پذیر ہوتا ہے اور اب یہ نقطہ بھی روشن ہونے لگا ہوگا کہ اردو کا شاعر خاص کر میر کے درجے کا شاعر صبح و شام کی معمولی زندگی کو کس طرح اور کن معنی میں اپنے شعر میں ساتھ لے کر چلتا ہے۔

روزمرہ کی یہ چھوٹی چھوٹی بے مقدار اور حقیر چیزیں ہی ہیں جو میر کو یہ بتاتی ہیں کہ عالم موجودات سے بھی آگے ایک ماورائی حقیقت ہے۔ چنانچہ وہ ان چھوٹی چھوٹی باتوں کو اپنے تخیل کی مدد سے ایسی دنیا میں تبدیل کر دینا چاہتا ہے جو مابعد الطبیعیات تصور پر قائم ہے۔

بہتوں کے کام ہو گئے ہیں کل تمام یاں  
دل خراشی و جگر چاکی و خوں افشانی  
ہم مست ہو بھی دیکھا آخر مزا نہیں ہے  
کس کی خوبی کے طلبگار ہیں عزت طلباں  
میران چھوٹی چھوٹی باتوں اور معمولی رشتوں کو جن میں ہماری تہذیب اور روایت سانس لے رہی ہے بڑے سلیقے سے پیش کرنے کا ہنر جانتا ہے۔ وہ بہ یک وقت ایک فن کار بھی ہے اور اپنی تہذیب اور روایت کا پاسداری بھی۔ میر کے یہاں ہماری تہذیب اور روایت ایک اکائی کی شکل میں موجود ہے۔ وہ رشتوں کی بنیاد پر ان سے ہم آہنگ ہے۔ میر کے یہاں جو غالب رحمان ملتا ہے یا جن رشتوں کو ہم میر کی غزلوں میں آتش سیال کی مانند دوڑتا محسوس کرتے ہیں ان کو عالم خارجی کے اعتبار سے اس طرح ترتیب دیا جاسکتا ہے :

۱- انسان اور کائنات کے درمیان کون سا رشتہ ہے؟ ۲- انسان اور خدا کا رشتہ کیا معنی رکھتا ہے؟  
 ۳- ایک انسان کا دوسرے انسان سے کیا رشتہ ہے؟ ۴- زندگی اور موت کے درمیان کیا رشتہ ہے؟  
 خارجی حقیقت کے ساتھ ساتھ داخلی فطرت بھی اپنا جواز رکھتی ہے جس کا اظہار میر کے یہاں مختلف جہات میں ہوتا ہے۔ یعنی :

۱- فن کار کا اپنے احساسات سے رشتہ ۲- فن کار کا اپنے تعلقات سے رشتہ  
 ۳- فن کار کا اپنی جبلتوں سے رشتہ ۴- فن کار کا اپنے تصورات سے رشتہ

مذکورہ تمام رشتے میر کی غزلوں میں ایک وحدت کی شکل میں ظاہر ہو کر اردو کی اپنی ادبی روایت کا وہ تصور پیش کرتے ہیں جو ما بعد الطبیعیات تصور پر قائم ہے اور جس سے صرف نظر کر کے میر کا کوئی بھی مطالعہ معتبر نہیں ہو سکتا۔

میر چونکہ روایت کا نمائندہ ہے اس لیے وہ کائنات کی ہر چیز کو آفاقی، دائمی اور ناقابل تغیر اصولوں کے تابع سمجھتا ہے اور زندگی اور کائنات میں انسانی زندگی کے مختلف تجربات کا جواز تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ میر نے اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے آہنگ کیا ہے۔ اس اعلیٰ ترین زندگی کا نام اس کے یہاں ”عشق“ ہے۔ میر کی غزلوں میں عشق کا لفظ دراصل اعلیٰ ترین زندگی اور انسانی رشتوں کی مکمل ہم آہنگی کا استعارہ ہے۔ میر کا عشق محبوب کے ساتھ ساتھ کائنات اور خدا سے بھی مثالی تعلق رکھتا ہے۔ محبوب سے ہو یا دوسرے انسانوں سے میر کا عاشق ان رشتوں کی پامالی ہرگز برداشت نہیں کر سکتا۔ عشق ہی میر کی کل کائنات ہے۔

دور بیٹھا غبار میر اس سے عشق بن یہ ادب نہیں آتا  
 جینے جی کوچہ دلدار سے جایا نہ گیا اس کی دیوار کا سر سے مرے سایا نہ گیا  
 عشق میں وصل و جدائی سے نہیں کچھ گفتگو قرب و بعد اس جا برابر ہے محبت چاہئے  
 پاس ناموس عشق تھا ورنہ کتنے آنسو پلک تک آئے تھے  
 مت بیٹھ بہت عشق کے آزرہ دلوں میں نالہ کسو مظلوم کا تاثیر نہ کر جائے  
 روز آنے پہ نہیں نسبت عشقی موقوف عمر بھر ایک ملاقات چلی جاتی ہے  
 میر عشق کو بھی روزمرہ کے معمولات میں سے ایک سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک عشق عام انسانی تعلقات سے الگ کوئی چیز نہیں۔ وہ عشق اور اس کے نتیجے میں رونے کے عمل کو دنیا والوں سے پوشیدہ نہیں رکھتا۔ وہ روتا ہے اور دوسروں کو بھی رلاتا ہے۔

میر صاحب رلا گئے سب کو کل وے تشریف یاں بھی لائے تھے  
 عہد جوانی رو رو کا نا پیری میں لی آنکھیں موند یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا  
 اندوہ سے ہوئی نہ رہائی تمام شب مجھ دل زدہ کو نیند نہ آئی تمام شب

عشق کے بیان میں میر کے یہاں جذبات کی فراوانی ہے لیکن وہ اپنے جذبات کو کائنات کا مرکز سمجھنے کی غلطی نہیں کرتا اور نہ ہی غالب کی طرح انسانی رشتوں کی نفی کرتا ہے۔ میر نے اپنے کمزور لحوں میں بھی خود کو عام انسانوں اور کائنات سے ہم آہنگ رکھا ہے۔ اور ان دونوں میں تکیہ اشتراک تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ مسئلہ بھی مابعد الطبیعیات سے غیر متعلق نہیں۔

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام آفاق کی اس کارگہر شیشہ گری کا  
 بعض ’غالب پرست‘ ناقدین یہ کہہ کر میر کے کارنامے کو اڑانے کی کوشش کرتے ہیں کہ میر کی شاعری فکر سے خالی ہے یا میر کے یہاں تفکر سے زیادہ جذبات کو دخل ہے جب کہ حقیقت یہ ہے کہ میر کی غزلوں میں فکر اور احساس کے عناصر اس طرح شیر و شکر ہو گئے ہیں کہ یہ بتانا مشکل ہے کہ کس کا پلہ بھاری ہے۔ فکر اور جذبے کے امتزاج سے ایسا شعر نکال لینا ایسے شاعروں کا کام نہیں جو اپنی روایت کو فاسد چیز تصور کرتے ہیں۔

جب رونے بیٹھتا ہوں تب کیا کسر رہے ہے رومال دو دو دن تک جوں ابر تر رہے ہے  
 گفتگو انسان سے محشر میں ہے یعنی کہ میر سارا ہنگامہ قیامت کا مرے سر پر ہے اب  
 یک بیباں بہ رنگ صوت جرس مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی  
 کوئی ہو محرم شوخی ترا تو میں پوچھوں کہ بزم عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی  
 ہستی اپنی حباب کی سی ہے یہ نمائش سراب کی سی ہے  
 ٹک گریباں میں سر کو ڈال کے دیکھ دل بھی کیا لق و دق جگمل ہے  
 کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے کچھ طرز ایسی بھی نہیں ، ایہام بھی نہیں

دراصل یہ وہی طرز ہے جو فکر اور جذبے کے امتزاج باہمی سے تشکیل پاتا ہے اور مابعد الطبیعیاتی تصور کی ٹھوس بنیاد پر قائم ہوتا ہے۔ اس طرز نے ہمارے عہد کے بعض اہم شعرا کو بری طرح متاثر کیا ہے۔ ناصر کاظمی وہ پہلا شاعر ہے جس نے اس طرز کو اپنی روح میں حل کیا اور میر کو اپنا سرچشمہ فیض قرار دیتے ہوئے اس کے تجربوں کو تلاش کرنے کی کوشش کی۔

مل ہی جائے گا رفتگاں کا سراغ یونہی پھرتے رہو اداس اداس  
 انہیں صدیوں نہ بھولے گا زمانہ یہاں جو حادثے کل ہو گئے ہیں  
 1960ء کے آس پاس ناصر کاظمی کے علاوہ بہت سے جدید شعرا نے اپنی آواز پہچاننے کے لیے میر کی طرف دیکھا۔ اور اس فردوس گمشدہ کی بازیافت کی جدوجہد کی جسے ہم روایت کے نام سے جانتے ہیں۔ سلیم احمد اور احمد مشتاق ان شعرا میں ہیں جو ذہنی اور روحانی سطح پر میر سے علاقہ رکھتے ہیں لیکن میر تو میر ہے۔ میر کا انسان

سلیم احمد کے انسان سے مختلف ہے۔ وہ کائنات سے ہم آہنگ ہونے کی وجہ سے اسی دنیا کا باسی ہے؛ جب کہ سلیم احمد کا انسان اپنے ہی ہاتھوں اپنے زندہ وجود کی نفی کر کے کائنات سے کٹ چکا ہے اور جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کائنات اور اس میں موجود دوسری چیزیں اسے اجنبی سمجھنے لگتی ہیں۔ انسان کا المیہ اس سے بڑھ کر کیا ہو سکتا ہے۔ دیکھ کر انسان کو کہتی ہے ساری کائنات یہ تو ہم میں سے نہیں ہے یہ کوئی باہر کا ہے اپنے تصور انسان کو میر نے اپنے اندر جذب کیا اور خود کو کبھی عام انسانوں سے الگ نہیں سمجھا۔ وہ عام انسانوں کے درمیان رہ کر اپنا احتساب کرتا ہے اور خود کو اپنی نظروں کے ساتھ ساتھ دوسروں کی نظروں سے بھی دیکھنا چاہتا ہے:

ہوگا کسو دیوار کے سائے میں پڑا میر کیا ربط محبت سے اس آرام طلب کو  
میر نے اپنی ادبی روایت کو جس طرح جذب کیا ہے اس کی مثال اردو میں خال خال ہی ملے گی۔ وہ  
ان شاعروں میں سرفہرست ہے جنہوں نے ہماری تہذیب اور ادبی روایت کو محفوظ رکھنے میں تاریخی رول ادا کئے  
ہیں۔ محمد حسن عسکری نے میر کو غالب سے زیادہ جدید کہا ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ ہر عظیم شاعر کی طرح میر بھی روایت  
کے اندر بھی ہے اور باہر بھی۔



## نظم اور کلام موزوں: فکر آزاد کی نظری اساس

آزاد میں نقد کا مادہ مطلق نہ تھا۔ نظر مشرقی حدود میں پابند تھی۔ وہ کبیر کے فقیر تھے، باریک بینی اور آزادی خیال سے مبرا۔ انگریزی لائٹینوں کی روشنی ان کے دماغ تک نہیں پہنچی تھی۔<sup>1</sup>  
اس زمانے میں مغرب کی طرف نظریں اٹھ رہی تھیں۔ سب سے پہلے آزاد نے اس طرف توجہ کی تھی اور لوگوں کو توجہ دلائی تھی۔<sup>2</sup>

دونوں اقتباسات کلیم الدین احمد کے ہیں۔ دونوں میں جو تضاد ہے، وہ اظہر من الشمس ہے۔ آزاد مشرقی روایات کے امین تھے۔ ان کے کمال علم میں کلام نہیں لیکن شعر و ادب کی تفہیم، توضیح، تعبیر، تجزیے اور تقابل کے معاصران کے ہاں مخصوص سیاق میں تھے، جسے کلیم الدین احمد مشرقی حدود سے تعبیر کرتے ہیں، مگر یہ بھی سچ ہے کہ ان کی حیثیت مجتہد کی تھی۔ انھوں نے ادب کی تفہیم و تعین قدر میں نظری مباحث کی ضرورت محسوس کی اور اپنی تحریروں میں انھیں چھیڑا بھی۔ وہ اپنے پیش روؤں سے کئی قدم آگے تھے۔ آزاد اور حالی مخصوص معنوں میں اپنی روایات کے بائیں تھے۔ اس عہد میں بغاوت کی یہ لے سرسید کے ہاں سب سے تیز تھی۔ دنیا بدل رہی تھی۔ نئی قدریں پرانی قدروں پر غالب آرہی تھیں۔ ہند ایرانی/ ہند اسلامی تہذیب کا شیرازہ بکھر رہا تھا۔ 1857 میں ایک عہد کا خاتمہ ہو گیا۔ نوآبادیات کی ساکنی نئے تجربات کے ہمراہ متنوع تغیرات بھی لائی۔ ان تبدیلیوں نے مغرب کی تفہیم کے لیے راہ ہموار کی۔ محمد حسین آزاد کی ذہنی پرورش مشرقی ماحول میں ہوئی تھی، لیکن نہ وہ کبیر کے فقیر تھے، اور نہ ہی آزادی خیال سے مبرا۔ اگر وہ مشرقی حدود ہی میں پابند رہنا چاہتے، تو ان کی نظر مغرب کی طرف کیوں کر اٹھتی، اور وہ کیوں کہتے:

اس سے یہ نہ سمجھنا کہ میں تمھاری نظم کو سامان آرائش سے مفلس کہتا ہوں۔ نہیں، [۱] اس نے اپنے بزرگوں سے لے لے خلعت اور بھاری بھاری زبور میراث پائے۔ مگر کیا کرے کہ خلعت پرانے ہو گئے اور زیوروں کو وقت نے بے رواج کر دیا۔ تمھارے بزرگ اور تم ہمیشہ سے نئے مضامین اور نئے انداز کے موجد رہے مگر نئے انداز کے خلعت و زیور جو آج کے مناسب حال ہیں۔ وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں [۲]۔ کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خنجر نہیں۔ ہاں [۳]۔ صندوقوں کی کٹی، ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔<sup>3</sup>

بڑی بات یہ ہے کہ آزاد وقت کے تقاضوں سے باخبر تھے۔ وہ عربی اور فارسی کے بڑے عالم تھے، اور بھاشا کی باریکیوں کے ساتھ سنسکرت کی روایات کا بھی درک رکھتے تھے۔ انگریزی سے کماحقہ واقف نہ تھے، لیکن، ہم وطن انگریزی دانوں اور بعض

انگریز دوستوں/شاگردوں سے ان کے گہرے مراسم تھے۔ ان کی صحبت میں انگریزی ادب اور اس کے متون کی تفہیم کی کوشش کرتے تھے۔ حصول علم کا جنون اور نئے میدانوں کی سیر کا جذبہ انہیں ہمہ وقت بیدار رکھتا تھا۔ کرل ہالرائڈ (Holroyd) اور ڈاکٹر لائٹنر (Leitner) سے انہیں قربت تھی۔ نیرنگ خیال اور ’نظم آزاد‘ کا انتساب ہالرائڈ ہی کے نام ہے۔ نیرے آزاد اغانا محمد طاہر نے آزاد کی تصنیف ’کائنات عرب‘ کے دیباچے میں ڈاکٹر لائٹنر سے آزاد کے تعلقات کا ذکر کیا ہے۔ آزاد کی عمر کا ایک بڑا حصہ لائٹنر کے ساتھ گزرا۔ لائٹنر جب سنٹرل ایشیا گئے تو آزاد بھی ان کے ساتھ تھے۔ اغانا محمد طاہر کا بیان ہے کہ ”ڈاکٹر لائٹنر [لائٹنر] صاحب کا قاعدہ تھا کہ اپنی رائے کا اظہار کر دیتے۔ مولانا اس مضمون کو بنا سنوار کر لے جاتے۔ ڈاکٹر صاحب کو پسند آیا تو بہت خوب۔ ورنہ مولوی صاحب دوبارہ لکھیں۔“ (4) لائٹنر سے آزاد کی جس قدر قربت تھی، بعد میں اختلاف بھی انتہائی ہو گیا، لیکن اختلافی امور اور ان کی وجوہ کی طرف توجہ نہ کر کے سروسٹ اس بات پر توجہ دینی ہے کہ آزاد نے انگریزی/مغربی فکر و فلسفے کی تفہیم کے لیے انگریزی متون کا نکتا مطالعہ کیا، اور انگریزی صندوقوں سے کس قدر خلعت و زیور حاصل کئے۔ انھوں نے مغربی اصولوں کی پیروی تو کی، لیکن کیا وہ ان اصولوں کی تنسیک پہنچ پائے تھے، اور کیا انھوں نے ان کے متون سے براہ راست استفادہ کیا تھا؟ اس ضمن میں آزاد کا کوئی ٹھوس بیان نہیں ملتا۔ انشا پر دہائی کے رنگ کو برقرار رکھنے میں وہ اکثر گول مول باتیں کہہ جاتے ہیں۔ یہ ان کا سب سے بڑا عیب ہے۔ ان کے معاصر حالی اور شبلی انگریزی سے واقف نہ تھے مگر آزاد کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ ان کے بعض جملے (جو ہمہ ہی صحیح) اور اعلم فرخی کے بعض بیانات اس باب میں رہنمائی کرتے ہیں۔ پھر اس سلسلے میں ان کی کتاب ’نیرنگ خیال‘ خود ہی اہم حوالہ ہے۔ آزاد لکھتے ہیں:

میں نے انگریزی انشا پر دہائی کے خیالات سے اکثر چراغ روشن کیا ہے۔<sup>5</sup>

یہ چند مضمون جو لکھے ہیں [۷]، نہیں کہہ سکتا کہ ترجمہ کیے ہیں۔ ہاں [۷] جو کچھ کانوں نے سنا اور فکر مناسب نے زبان کے حوالے کیا [۷]، انھوں نے اسے لکھ دیا۔<sup>6</sup>

کیسی حسرت آتی ہے۔ جب میں زبان انگریزی میں دیکھتا ہوں کہ ہر قسم کے مطالب و مضامین کو نثر سے زیادہ خوبصورتی کے ساتھ نظم کرتے ہیں۔<sup>7</sup>

میں زبان انگریزی میں بالکل بے زبان ہوں اور اس ناکامی کا مجھے بھی افسوس ہے۔<sup>8</sup>

مندرجہ بالا اقتباسات کی روشنی میں کوئی حتمی فیصلہ ممکن نہیں۔ ”میں جب زبان انگریزی میں دیکھتا ہوں۔“..... صرف یہی جملہ لے لیجیے یا پھر انگریزی خیالات سے چراغ روشن کرنے والی جو بات ہے، اس سے یہی گمان گزرتا ہے کہ انھوں نے انگریزی متون سے براہ راست استفادہ کیا تھا، لیکن جب وہ اپنے (نیرنگ خیال) کے مضامین کو ترجمہ کہنے سے انکار کرتے ہیں، اور کانوں سے سن کر زبان کے حوالے کرنے کی بات کرتے ہیں تو ہم کیفیت پیدا ہوتی ہے، اور ذہن الجھ جاتا ہے، کہ واقعہ کیا ہے۔ جب وہ زبان انگریزی میں بالکل بے زبان ہونے کا اعتراف کرتے ہیں تو مسئلہ اور بھی پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ اسلم فرخی کا بیان ہے کہ ”راقم الحروف نے ان کی تحریر کردہ ایک انگریزی درخواست پیش خود دیکھی ہے۔“ (9) ”انھوں نے سنین اسلام کے عنوان کے سلسلے میں انگریزی میں ایک مضمون بھی لکھا تھا لیکن ان کی واقفیت اتنی تھی کہ وہ ایڈیٹس اور جانسن کا براہ راست مطالعہ کرتے اور ان کے مضامین کو اردو میں منتقل کر لیتے۔“ (10) اس زمانے میں ایک ایسا شخص جس کی تربیت اور تعلیم مشرقی ماحول اور حدود میں ہوئی ہو، اگر وہ انگریزی میں درخواست اور مضمون لکھنے کی استعداد رکھتا ہے تو یہ کم بڑی بات نہ تھی، (فرخی کا بیان اپنی جگہ) لیکن اس پہلو پر زیادہ اعتبار اس لیے نہیں کیا جا سکتا کہ مثالوں کا فقدان ہے۔ ہو سکتا ہے کہ کسی انگریز

دوست/شاگرد کی مدد سے وہ درخواست/مضمون لکھا گیا ہو۔ بہر حال اتنی بات تو صاف ہے کہ آزاد کو انگریزی سے دلچسپی تھی، اور وہ اس کے حصول علم کی کوشش بھی کرتے تھے۔ مالک رام کہتے ہیں:

نیرنگ خیال میں جتنے مضمون شامل ہیں، [،] یہ دراصل انگریزی سے ترجمہ کئے گئے ہیں۔ ان میں سے چھ مضمون جانسن کے ہیں، تین ایڈیٹس کے اور بقیہ دوسرے انگریزی ادیبوں کے۔ لیکن ان کے ترجموں میں آزاد نے اپنی ذہانت اور سحر بیانی سے اتنا ردوبدل کر دیا ہے کہ ان کا درجہ ترجمے سے بڑھ کر تخلیق کا ہو گیا ہے۔<sup>11</sup>

یہاں دو سوال پیدا ہوتے ہیں۔ اول یہ کہ یہ مضامین ترجمہ ہیں یا نہیں۔ دوم یہ کہ اس قدر ردوبدل کی ضرورت کیوں پڑی۔ زبان اور انشا کے معاملے میں آزاد اپنے مزاج سے مجبور ہیں۔ عام (تخلیقی) تحریر اور ترجمے میں فرق ہے۔ دونوں کے تقاضے جدا ہیں۔ ذہانت اور سحر بیانی اپنی جگہ لیکن ردوبدل کی کثرت یہ باور کراتی ہے کہ آزاد میں ترجمے کی صلاحیت مفقود تھی۔ ان کے مضامین اور ایڈیٹس اور جانسن کے مضامین میں جو مشترک باتیں موجود ہیں، تو اس سے یہی نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ ان کے ساتھ اس کام میں کوئی اور بھی شریک تھا۔ اس لیے کہ ”پروفیسر صاحب [آزاد] کو یہ بھی شوق تھا کہ وہ اپنے انگریزی جاننے والے تلامذہ سے کارآمد مغربی خیالات اخذ کرتے اور انھیں اپنے سرور آگیں اور پرفیکٹ طرز میں ڈھال لیتے۔“ (12) یہ سچ ہے کہ آزاد نہ محض انگریزی کی وکالت میں پیش پیش تھے، بلکہ اپنے معاصرین میں وہ اس زبان کو سیکھنے اور سمجھنے میں بھی بہت آگے تھے۔ انھیں احساس تھا کہ اس زبان کو سیکھنے بغیر وہ دنیا سے کٹ جائیں گے، اور عالمی، خصوصاً مغربی ادبیات میں کیا کچھ ہو رہا ہے، اس کے علم سے محروم رہیں گے۔ وہ تغیر چاہتے تھے۔ ادب میں وسعت کے قائل تھے۔ اس لیے انھوں نے احساس دلایا کہ انگریزی، شہر ممنوعہ نہیں ہے۔ اپنی محنت سے انھوں نے انگریزی کی شدید پیدا کی، لیکن انگریزی کے معیاری اور دقیق متون وہ اپنے انگریز دوستوں/شاگردوں سے پڑھوا کر سنتے تھے۔ پھر ان پر غور کر کے اپنی زبان میں ڈھال لیتے تھے۔ کالج کی ملازمت کے ساتھ وہ انگریزوں کو اردو پڑھا رہا کرتے تھے۔ لائٹری رفاقت میں وہ انگریزی ادب سے آشنا ہوئے، اور یہ آشنائی انھیں نئے جہانوں کی سیر کی طرف لے گئی۔ انھیں زبان کے دقیق مسائل میں دلچسپی تھی۔ الفاظ کی تشکیل اور ان کے ماخذ کے مختلف حوالوں پر مسلسل غور کرتے رہے۔ متعدد ممالک کا سفر بھی کیا۔ قدیم فارسی، عربی اور سنسکرت کے الفاظ میں لسانی اشتراک ڈھونڈتے رہے۔ مسلسل غورو فکر کے نتیجے میں محمدان فارس منصبہ شہود پر آئی۔ ان سے ڈیڑھ سو سال قبل ایک چند بہار اور خان آرزو نے الفاظ کی ماہیت پر غور و فکر کرنے کی بنیاد اردو معاشرے میں ڈال دی تھی۔ یہ دونوں بقول آزاد فلسفی لغت فارسی تھے۔ دونوں فارسی کے ماہر تھے، اور ہندی ان کے وطن گھر کی زبان تھی۔ آزاد نے ان کی روایت کو جلا بخشی، لیکن انھوں نے کوئی لغت تیار نہیں کیا، بلکہ زبانوں کے اختلاط کا جائزہ لیا، اور ان کے اثرات کی نشاندہی بڑی چابک دستی سے کی۔ اس زمانے میں اس موضوع میں دلچسپی لینے والے خال خال تھے، لیکن آزادی کی علییت، تحقیقی مزاج اور ذوق جستجو نے اردو میں تقابلی لسانیات کے مطالعے کی مستحکم روایت قائم کی، اور فیلا لوجیا (Philology) کے تصور و تعارف سے اپنی بساط کے مطابق اہل اردو کو آگاہ کیا۔

نوآبادیات کے مختلف پہلوؤں میں ایک نکتہ لسانی تغیر کا بھی ہے۔ ان تغیرات سے آزاد کا ذہن آشنا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ علوم کے مختلف شعبوں کی طرف ان کی نظر اٹھرتی تھی۔ انگریز حاکم تھے اور ان کی زبان ہندوستانیوں کے لیے توجہ کا مرکز، مگر ایک بڑا طبقہ ان کے ساتھ ان کی زبان سے بھی نفرت کرتا تھا، کہ کہیں یہ نئی زبان ہماری تہذیب ہی کو غارت نہ کر دے۔ کبر الہ آبادی اس احتجاج کی سب سے بلند آواز اور نمایاں علامت ہیں۔ دراصل معاملہ زبانوں کا نہیں، تہذیبوں کا تھا۔ انگریزی سیکھنے میں زیادہ

قباحت نہ تھی، لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ہرزبان اپنی تہذیب بھی ساتھ لاتی ہے۔ آزاد زبان کے ریفارمر نہ تھے۔ وہ ان تصورات و عقائد کے خلاف تھے جو برسوں سے بے منطق اور بغیر مناسبت سیاق کے دہرائے جا رہے تھے۔ سرسید تحریک نے معقولیت اور منطقی جواز کا جو اصول وضع کیا تھا، اس کے اثرات آزاد پر بھی ہیں۔ نیچر کی ترجمانی کا سادہ نظریہ ان کے ہاں بھی کارفرما ہے۔ نیچر اپنے آپ میں کتنی قہم، پراسرار اور پیچیدہ ہے، اس سے نیچر کی ترجمانی پر اصرار کرنے والے ادبی ریفارمر ناواقف تھے۔ ان کے نزدیک کسی چیز کا ہو بہو پیش کرنا ہی نیچر ہے۔ پہاڑ، جنگل، دریا اور کسی موضوع کے خارجی حوالے ہی ان کے لیے نیچر ہیں۔ شبلی اس کو دھماکات کہتے ہیں، جو یونانی تصور ہے، اور عرب ناقدین کے وسیلے سے ان تک پہنچا ہے۔ محمد حسین آزاد کی لسانی خدمات کا اعتراف ہر ذی نظر کرے گا، لیکن ان کے روایات کے باغی اور مجتہد ہونے والی جو بات ہے، اس ضمن میں ان کے نظری اختصاص اور نقد و نظر کے معیار پر نگاہ ڈالنا ضروری ہے، اور یہی پہلو ان کی عظمت کا تاریخی جواز فراہم کرتا ہے۔ آگے بڑھنے سے قبل اسلم فرخی کی بیرائے ملاحظہ ہو:

آزاد کے نظریہ شعر میں خیالی، مابعد الطبیعیاتی اور افادی سبھی عناصر موجود ہیں لیکن انھوں نے کسی چیز کی وضاحت نہیں کی۔ بہر حال انھوں نے کچھ نئی باتیں ضرور پیش کی ہیں اور مغرب و مشرق کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔<sup>13</sup>

یہاں سے گفتگو نیا موڑ لیتی ہے اور کچھ بنیادی سوال قائم ہوتے ہیں۔ پہلا یہ کہ آزاد کا نظریہ شعر کیا ہے۔ دوسرا یہ کہ انھوں نے کون سی نئی باتیں پیش کیں۔ تیسرا یہ کہ مغرب و مشرق کو ہم آہنگ کرنے کی ان کی کوشش کہاں تک بار آور ہوئی۔ ان کے نظریہ شعر کی تہمید میں ان کے دو لکچر بنیادی حوالہ ہیں۔ دیگر کتب بھی اس ضمن میں معاونت کرتی ہیں۔ پہلا لکچر انھوں نے 15 اگست 1867 میں دیا تھا جس کا عنوان ہے ”نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات“۔ دوسرا لکچر 19 اپریل 1874 میں دیا تھا جس کا کوئی عنوان انھوں نے شاید متعین نہیں کیا۔ دونوں لکچر ”نظم آزاد“ (1899) میں شامل ہیں۔ یہ لکچر آزاد نے انجمن پنجاب کے جلسوں میں دیے۔ انجمن کا قیام 21 جنوری 1865 کو سکشن سہا کے مکان میں ہوا جس میں حکومت کے عہدیدار اور نمائندے بھی شریک ہوئے۔ پنڈت من پھول کو صدارت سونپی گئی۔ پنڈت جی نے انجمن کا نام ”انجمن اشاعت مطالب مفیدہ پنجاب“ رکھا، جس کے مقاصد میں لٹریچر تیار کرنا، علمی جلسے منعقد کرنا..... جن میں تعلیمی، سماجی، تہذیبی، اخلاقی، اصلاحی اور انتظامی امور پر مضامین پیش کیے جائیں تاکہ اظہار خیال کے لیے فضا ہموار ہو۔ لکچروں کا اہتمام کیا جائے تاکہ ذہنی اصلاح ہو سکے۔ ڈاکٹر لائٹر کی تجویز پر آزاد 27 مارچ 1867 میں انجمن کے سکریٹری منعقد کیے گئے۔ سکریٹری بننے کے بعد انھوں نے انجمن کو نئی زندگی دی، اور بقول منظر اعظمی محض ایک سال میں انھوں نے چھتیس مضامین، لکچر اور تبصرے پڑھے۔ انجمن میں ہالرائڈ کی تجویز پر جدید طرز کے مشاعروں کا انعقاد ہوا جس میں مصرع طرح کے بجائے کوئی عنوان دیا جاتا تھا۔ یہی مشاعرے ”نظم نگاری کی تحریک کا نقطہ آغاز“ ہیں، جس میں آزاد اور حالی کی شخصیت اپنی خدمات کے حوالے سے بہت نمایاں ہے۔ آزاد کے جن دو لکچروں کا اوپر ذکر کیا گیا وہ ”نظم نگاری کی تحریک کا منشور“ قرار پائے۔ انھوں نے جو نظری مباحث قائم کیے، انھیں حالی نے زیادہ مبسوط، معروضی اور علمی طرز پر مقدمہ شعر و شاعری (1893) میں پیش کیا۔

محمد حسین آزاد کا کارنامہ محض یہی نہیں ہے کہ انھوں نے ”آب حیات“ (1880) کو تذکروں کے عام معیار سے نکال کر ادبی تاریخ و تنقید کے حصار میں لاکھڑا کیا، بلکہ نظری سطح پر پہلی بار مزاجہ موضوعات کے سطحی برتاؤ کے خلاف جرأت آمیز صدا بلند کی، اور انگریزی ادب کی طرف اذہان کو مائل کیا۔ اس ضمن میں ان کے شعری مجموعے کے پہلے صفحے کی یہ عبارت ملاحظہ ہو..... ”نظم آزاد، جو حسن و عشق کی قید سے آزاد ہے۔“ ”حسن و عشق کو قید سمجھنے اور ان سے آزادی حاصل کرنے کا خیال ان کے ذہن میں کیوں

آیا۔ ہوسکتا ہے کہ ان کے ذہن میں ادب کا افادہ نظریہ رہا ہو، کہ ادب کو اخلاق درست کرنے کا آلہ کار ہونا چاہیے، یا ادب سے متعدد نوع کے اصلاحی کام لیے جائیں، لیکن وہ ان زنجیروں کو توڑ دینا چاہتے تھے۔ جن میں اردو شاعری گرفتار تھی۔ وہ اپنے ادب کو کم مایہ نہیں، گرامر مایہ سمجھتے ہیں۔ زور و عبارت، مضمون کا جوش و خروش اور لطائف و صنائع کے اعتبار سے وہ اردو زبان کو دیگر زبانوں سے کسی قدر کم تصور نہیں کرتے۔ انھیں اس بات پر افسوس ہے کہ اردو شاعری بے موقع احاطوں میں محبوس ہو گئی ہے، جس میں معاملات عشق کا بیان ان کے نزدیک سب سے قابل اعتراض پہلو ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ جس شخص نے زندگی میں اتنے دھوکے کھائے ہوں، عتاب کا شکار ہوا ہو، تحفظ ناموس کے لیے شہر شہر بھٹکا ہو۔ انگریزوں سے وفاداری ثابت کرنے کے لیے جاسوسی تک کی ہو۔ جس کے سامنے اس کے باپ کو سرعام بغاوت کے الزام میں گولی ماری گئی ہو، اس کے مزاج میں وہ شہت نہیں تو اور کیا ہوگی۔ اس لیے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ایسے شخص کے مزاج کی تشکیل میں عشقیہ واردات کہاں سے بار پائیں گی، لیکن یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا پر آشوب دور میں عشق اپنی معنویت اور جاہلیت کھو بیٹھتا ہے؟ زندگی دو پہلوؤں سے عبارت ہے..... حقیقت اور رومان۔ رومانیت محض عشقیہ واردات کا نام نہیں۔ یہ تخیل، تجسس اور اسرار پر مبنی ہے۔ عشق کی تعریف بھی اپنے اندر گہرائی رکھتی ہے۔ اس لیے اس کے سطحی تصور سے کوئی نتیجہ اخذ کرنا مناسب نہیں۔ آزاد کا اعتراض عشقیہ واردات کے اظہار پر نہیں ہے۔ وہ تو عشق کے مفہوم/مضمون کو تنگ دائروں میں مقید کرنے کے خلاف ہیں۔ ایسے ہی اعتراضات پر حالی نے مقدمہ میں مفصل بحث کی ہے۔ وصل کا لطف، بہت سے حسرت و ارمان، ہجر میں آہ و بکا، ہشراب و ساقی، بہار و خزاں، شہوہ، فلک، اقبال مندوں کی خوشامد جیسے مضامین ہی میں اگر شاعری محبوس ہو جائے، اور فقط نازک خیالی ہی شاعری کا جوہر ٹھہرے، تو پھر شعر کی عظمت، وسعت اور گہرائی پر سوالیہ نشان لگ جائے گا، اور اس کی اظہار ذات والی تعریف میں ذات کے معنی بدل جائیں گے۔ آزاد موضوعات و مضامین میں تنوع اور تراکیب و لفظیات میں ندرت چاہتے تھے۔ وہ اپنے عہد کے سر و کاروں کے ساتھ جینا چاہتے تھے۔ ان کے خیالات ان کے عصر کے لظن کا زائیدہ ہیں:

اب وہ زمانہ بھی نہیں کہ ہم اپنے لڑکوں کو ایک کہانی بطوٹے یا بینا کی زبانی، سنائیں۔ ترقی کریں، تو چار فقیر لنگوٹ باندھ کر بیٹھ جائیں، یا پیراں اڑائیں، دو بونا نہیں اور ساری رات ان کی باتوں میں گنوائیں۔ اب کچھ اور وقت ہے۔ اس واسطے ہمیں بھی کچھ اور کرنا چاہیے۔<sup>14</sup>

محمد حسین آزاد کی شخصیت اسی لیے معتبر ہے کہ وہ استفادے پر زور دیتے ہیں۔ یہ نہیں کہ مغربی ادب کے سامنے اپنے ادب کو مطعون اور بے مایہ ٹھرائیں۔ وہ مشرق و مغرب میں امتزاج اور تقابل کے قائل ہیں۔ وہ ان لوگوں میں نہیں ہیں، جن کے نزدیک 1857 کے ساتھ شاعری بھی ختم ہو گئی۔ ان کے لیے دنیا/زندگی بہت وسیع ہے۔ اسی لیے وہ اصلاح کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ مغربی افکار سے چراغ روشن کرنے کے ساتھ انھوں نے مٹی کی خوشبو بھی محسوس کی۔ وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے اردو پر فارسی کے اثرات کے ذکر میں شعر کے ذہنی رویوں پر تنقید کرتے ہوئے یہ احساس دلایا کہ ہمیں اس کا بھی احتساب کرنا چاہیے کہ ہم جس مٹی کی پیداوار ہیں، اور جس ماحول میں رہتے ہیں، اس کی عکاسی میں اجتناب کیوں کریں۔ وہ بیرونی علامتوں، اصطلاحات اور لفظیات کے متکثر نہیں، لیکن اس پہلو پر معترض ضرور ہیں کہ ہمارا شاعر پیسے/کوکھل کی آواز اور چنپا/چنپیلی کی خوشبو کو بھول گیا۔ ہزار/ہلبیل اور نسرین/سنبل جو کبھی نظر سے بھی نہ گزری تھیں، ان کی تعریفیں کرنے لگا۔ رستم اور اسفندیاری کی بہادری پر نظر ٹھہری اور ارجم کی شجاعت کا ذکر مفقود ہوا۔ کوہ الوند اور بے ستون کے آگے ہمالے کی سرسبز و شاداب پہاڑیاں اور برف سے ڈھکی چوٹیاں توجہ کا مرکز نہ بن سکیں۔ جیموں سیوں کی روانی نے کھرام چھایا اور ان کے مقابلے لگا جمن کی روانی بے لطف رہی۔ ہمارا شاعر ایرانی مومنوں، تہواروں، رسم

درواج اور روایات کے بیان میں رطب اللسان تھا، لیکن آزاد نے پہلی بار ایوان شاعری میں احتجاج درج کیا کہ جس مٹی سے ہمارا خمیر اٹھا ہے، اسے نظر انداز کرنا غیر فطری ہے۔ انھوں نے شعر کا ذہن زمینی وابستگی کی طرف مائل کیا۔ ان کا اعتراض بجا تھا اور اس کے اثرات دور رس۔ شعری وسائل اور صنعتوں کے بے جا استعمال کو وہ غیر مستحسن قرار دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ”پینک مبالغے کا زور ہتھیار اور استعارے کا نمک زبان میں لطف اور ایک طرح کی تاثیر زیادہ کرتا ہے۔ لیکن نمک اتنا ہی چاہیے کہ جتنا نمک۔ نہ کہ تمام کھانا نمک۔“ (15) انھوں نے اردو شاعری کی ندرت اور رفعت کا اعتراف تو کیا، لیکن حسن و عشق کے مروجہ اسالیب پر جب انھوں نے چوٹ کی تو کچھ جملے کافی سخت بھی ہو گئے۔ مثلاً یہی جملہ..... ”انجام یہ کہ زبان ہماری ایک دن نظم سے بالکل محروم ہوگی اور اردو میں نظم کا چراغ گل ہوگا۔“ (16) انگریزی کی پیروی پر زور دینے اور اس نوع کے جملوں کے نتیجے میں اس عہد کے اخبارات میں ان کے خلاف کافی کچھ لکھا گیا۔ عشقیہ معاملات کے بیان پر جس طرح انھوں نے اعتراضات کئے، لوگوں کو لگا کہ وہ پوری کلاسیکی شاعری پر طنز کر رہے ہیں۔ معاملہ اتنا طول پکڑا کہ انھیں ایک اخبار کے مدیر کے نام خط میں وضاحت کرنی پڑی:

پینک میری بھی یہی رائے ہے کہ بے عشق کے کلام بے مزہ رہتا ہے۔ لیکن میرے تمام لیکچر میں یہ کہیں نہیں ہے کہ عاشقانہ کلام کو بالکل ترک کرنا چاہیے۔ اور خود انگریزی کلام بھی عشق سے خالی نہیں۔<sup>17</sup>

کلیم الدین احمد کی اس رائے سے بات شروع ہوئی تھی کہ آزاد میں نقد کا مادہ مطلق نہ تھا۔ اس جملے پر اکثر لوگ انھیں تنقید کا نشانہ بناتے رہے ہیں۔ ان کی میراے کتنی صحیح یا کتنی غلط ہے، اس میں الجھنے سے بہتر ہے کہ اس پس منظر کو ذہن میں رکھیں جہاں سے اردو تنقید کا خمیر اٹھا ہے۔ پودا، ایک دن میں درخت نہیں بن جاتا۔ فصل ایک دن میں نہیں اگ آتی۔ کھیت کے لہلہانے سے قبل کے مراحل پر نگاہ رکھنا بھی ضروری ہے۔ تنقید کی وہ شکل جو محمد حسن عسکری، کلیم الدین احمد اور شمس الرحمن فاروقی کے ہاں ہے، اس کی بنیاد میں تذکروں کی وہ روایت بھی شامل ہے، جہاں ذوق ہی شعری پر کھکا پایا نہ تھا۔ آج یقیناً شعری پر کھکے کے معیار بدلے ہیں، لیکن وہ کلیتاً کہیں سے برا نہیں کئے گئے، اور نہ ہی یہ ممکن ہے۔ اردو میں تنقیدی اصولوں کے ڈانڈے عربی فارسی شعریات میں ہی پوسٹ ہیں۔ نظری مباحث کے سرے بھی عرب فلسفیوں کے ہاں موجود ہیں۔ افلاطون، ارسطو، لونچا، آئسن، ہورلیس، دانٹے، بولج، مہتھو، آرنلڈ، کروچے، آئی۔ اے۔ رچرڈس، ازرا پاؤنڈ سے لے کر ٹی۔ ایس۔ ایٹنک تک کے افکار سے ہم انگریزی ادب کے وسیلے سے بہرہ ور ہوئے۔ آج ہماری تنقید جس بصیرت سے مالا مال ہے، اس میں عربی فارسی شعریات کے ساتھ مغربی شعریات سے استفادہ بھی شامل ہے۔ آزاد کے زمانے تک اردو میں تنقید کوئی مستقل Discipline نہیں بنی تھی۔ تبصرے اور یو ایو تنقید میں کوئی فرق نہ تھا۔ اصول سازی پر توجہ نہ تھی۔ بین الاقوامی اور بین الملومی مطالعے کا چلن نہ تھا۔ آزاد نے سب سے پہلے ادبی استحکام کے لیے مشرق و مغرب کے امتزاج پر زور دیا:

اردو اپنی زبان ہے اور انگریزی کتنی خدانے دی۔ ہم اور ہمارے ساتھی پرانی لکیروں کے فقیر، جو کچھ کرنا تھا سو کر چکے۔ نہ ان میدانوں میں اب ہم سے کچھ ہو سکے۔ چھماق کے دونوں جڑوں کو ٹکراؤ، آگ نکلے۔ اون اور شیشے کو گرگڑو کہ بیلکٹر سٹی [الکٹریٹ] کے فوآندا حاصل ہوں۔ لیکن فقط پتھر ہو، تو پتھر ہی ہے اور فقط شیشہ، ڈرکا گھر۔ اپنی زبان کے زور سے اس میں اس طرح جان ڈالو کہ ہندوستانی کہیں: سودا اور میر کے زمانے نے عمر دوبارہ پائی۔ اس پر انگریزی روغن چڑھا کر ایسا خوش رنگ کرو کہ انگریز کہیں: ہندوستان میں شیکسپیر کی روح نے نظر ہو گیا۔<sup>18</sup>

محمد حسین آزاد کی دورانمدیشی اس اقتباس سے ظاہر ہے۔ انھوں نے کہیں بھی اپنی تحریک تنقید نہیں کہا۔ وہ اوسفورڈ اور کیمبرج

کے تعلیم یافتہ نہ تھے، کہ وہاں کی سچ پر تنقید لکھتے۔ ان کی تو زندگی ہی اتنی منتشر رہی، کہ کبھی اطمینان سے بیٹھ کر کام کرنے کا موقع نہ ملا، لیکن شعر و ادب سے شدید وابستگی ہی تھی کہ آخری بیس سالوں کی حالت جنوں میں بھی لکھتے پڑھتے رہے۔ حالی اردو کے پہلے ناقد تسلیم کیے جاتے ہیں، مگر انھوں نے بھی ان سے خاصا استفادہ کیا ہے۔ کلیم الدین احمد نے صحیح کہا ہے کہ حالی کام کی باتیں کام کی زبان میں کرتے ہیں، جب کہ آزاد پرانے تذکروں کے رنگ میں ڈوب کر گل بوئے کھلانے میں رہ گئے، اور کام کی باتیں بھی کام کی زبان میں نہ کر سکے۔ بنیادی اعتراض ان کے اسلوب بیان پر ہے، نہ کہ ان کے افکار پر۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے افکار پر بھی اعتراض کی گنجائش ہیں، لیکن ان سے ہزار اختلاف صحیح، انھوں نے جو کام کی باتیں کی ہیں، ان کے اعتراف سے مفر نہیں۔ ان پر جتنی تنقیدیں ہو سکتی تھیں، وہ تنہا کلیم الدین احمد نے کر لیں۔ ان کے فقرے چست کرنے کے ڈھب پر انھوں نے واہ واہ کہا، لیکن اسے مغز سے خالی قرار دیا۔ یہ سبھی باتیں اپنی جگہ مگر اپنے مخصوص انداز ہی میں صحیح، انھوں نے جو فطری اساس فراہم کی، اس پر گفتگو ہونی چاہیے، کیوں کہ ان کے نظریے کی تہنیت ہی اس وقت ہو سکتی ہے، جب ہم ان کے متن سے براہ راست مکالمہ کریں۔ نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات سے مکالمے کے نتیجے میں کئی نکتے ہاتھ آتے ہیں۔ پہلا سوال یہی ہے کہ شعر کیا ہے۔ ہماری عروض کی کتابیں، فنِ شاعری کے استاد اور تذکرے یہی کہیں گے کہ شعر کلام موزوں و مقفی کو کہتے ہیں، لیکن آزاد اس میں اضافہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ کلام کو موزوں و مقفی ہونا کافی نہیں، بلکہ اسے موثر ہونا بھی ضروری ہے۔ محض منظوم ادب کے نزدیک ایسا کھانا ہے، جس میں کوئی مزائیں۔ نہ ترش، نہ شیریں۔ یہاں اچھی خاصی بحث ہو سکتی ہے کہ شاعری کیا ہے، اور نظم کیا ہے۔ شعر کے لیے وزن ضروری ہے یا نہیں۔ قافیہ پیمائی اور تجلیاتی مراتب میں کیا فرق ہے۔ تاثیر کا ہونا اگر شرط ہے تو اثر سے کیا مراد ہے۔ اس کے پیمانے کیا ہوں گے..... وغیرہ وغیرہ۔ عروضی ساخت اور شعری بافت میں پیٹرن کے حوالے سے مناسبت ضرور ہے، لیکن عروضی مباحث اور مطالبات کی تکمیل کا مطالعہ نقاد کے لیے جتنا اہم ہے، تخلیق کار کے لیے اتنا ہی اہم نہیں۔ بہت سے اچھے شعرا عروض سے واقف ہی نہیں ہوتے۔ اس لیے موزونیت کی میزان فقط فاعلاتن فاعلاتن ہی نہیں، بلکہ طبیعت بھی ہے۔ آزاد صحیح نتیجے پر پہنچے ہیں کہ موزونیت طبع جوہر خداداد ہے۔ ہو سکتا ہے کہ کوئی بہت بڑا عرضی ہو، لیکن وہ شاعری بھی کر لے یہ کوئی ضروری نہیں۔ بعض حضرات ایسے بھی ہیں، جو موزوں شعر کو بھی ناموزوں پڑھتے ہیں۔ اس لیے طبیعت کی موزونیت لازمی ہے، اور یہی آزاد کا ح نظر ہے۔

شاعری کسی تجربے کے توسط سے تخلیقی پیکر تراشنے کا نام ہے۔ شاعری میں موزونیت لازم نہیں، خاصہ ہے۔ اس لیے تخلیقی عمل میں تجلیم کو مرکزیت حاصل ہے۔ تجلیم پر حالی اور شبلی نے مفصل بحث کی ہے، لیکن آزاد کے ہاں تجلیم کی تعریف کا کوئی خاص اہتمام نہیں۔ انھوں نے گفتگو کے انداز میں مطالب کا جو سلسلہ چھیڑا تو بات بات میں شعر کی ماہیت سے متعلق بعض بنیادی باتوں پر اظہار خیال بھی کرتے گئے۔ ادبی تخلیق کی بنیاد تجلیم پر ہے۔ تجلیم (Imagination) کی بہترین تعریف کولرج نے کی ہے۔ آزاد کی رسائی کولرج کے خیالات تک نہ تھی، لیکن شاعر کے فکری کیوس کو اجالنے میں انھوں نے تجلیم کی اصطلاح استعمال کیے بغیر اس کی اہمیت کا احساس دلایا۔ تجلیم ذہن میں موجود خیالات کو مکرر ترتیب دینے کا نام ہے۔ فینسی (Fancy) اس کی اہم ترین حالت ہے، جو نئی نئی اشیا میں ربط پیدا کرتی ہے۔ تخلیق عمل میں یہ تحریک کا کام کرتی ہے۔ آزاد کہتے ہیں:

شاعر اگر چاہے تو امور عادیہ کو بھی بالکل نیا کر دکھائے۔<sup>19</sup>

[شاعر تمام عالم میں اس طرح پر حکومت کرتا ہے۔ جیسے کوئی صاحب خانہ اپنے گھر میں پھر تا ہے۔ پانی میں مچھلی اور آگ میں سمندر ہو جاتا ہے۔ ہوا میں طائر بلکہ آسمان پر فرشتے کی طرح نکل جاتا ہے۔ جہاں کے مضامین چاہتا

ہے [۴] بے تکلف لیتا ہے اور بے تصرف مالکانہ اپنے کام میں لاتا ہے۔ 20

امور عامیہ یا کسی بھی تجربے کو بالکل نیا کر دکھانا ہی تخیل کی تعریف ہے، کہ یہ نقشہ ثانی ہے، اور افکار کے خزانے کو مکرر ترتیب و تنظیم عطا کرنے سے عبارت ہے۔ پھر شاعر کے تخیلی اختیارات کی وسعت کا اقرار تخیل کے اوصاف کی توضیح پر دلالت ہے۔ آزاد جب یہ کہتے ہیں کہ شاعر اگر چاہے تو ”پتھر کو گویا کر دے۔ درختان پادر گل کو رواں کر دکھائے۔ ماضی کو حال۔ حال کو استقبال کر دے۔ دور کو نزدیک کر دے۔ زمین کو آسمان۔ خاک کو طلا۔ اندھیرے کو اجالا کر دے۔..... زمین اور آسمان اور دونوں جہان [۴] شاعر کے دو مصرعوں میں ہے۔ ترازو اس کی شاعر کے ہاتھ میں ہے۔ جدھر چاہے جھکا دے۔“ (21) تو ایک طور پر وہ Fancy ہی کی تعریف کرتے ہیں۔ ماضی کو حال، حال کو استقبال، خاک کو طلا اور طلعے کو خاک میں بدلنا، فینسی ہی کی مثالیں ہیں۔ شاعری کی نظری اساس میں یہ پہلو بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن اس کے بیان میں آزاد کے پاس تنقیدی اصطلاحات نہیں تھیں، اور بیان کے شعور نقد کے اظہار یہی کی مجموعی صورت حال ہے۔

آزاد شاعری کو الہام تصور کرتے ہیں۔ شاعری الہام ہے یا نہیں۔ یہ بحث فلسفے پر قائم ہے۔ جہاں محض مویشا گافیاں ہی کی جاسکتی ہیں۔ شاعری اگر واقعی الہام ہے تو شاعر کی حیثیت محض ایک مثنیٰ کی ہوگی، کہ وہ اس شان نزول کو حوالہ قلم کر دے، اور بس۔ شاعری میں کسب فن کے لیے ریاض کی ضرورت پڑتی ہے۔ شاعر اپنے شعر کو خود متعدد دفعہ کاٹا چھٹاٹھا ہے۔ اس عمل میں وہ خوب سے خوب تر کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے۔ اس لیے شاعری الہام نہیں، کہ غیب سے اچانک نازل ہو جائے۔ کائنات کے اسرار پر فکر کرنا بھی کوئی شے ہے۔ البتہ یہ سچ ہے کہ شاعری کسی نہیں، وہی چیز ہے، اور اس سے قطعی یہ مراد نہیں کہ بغیر غور و فکر کے کسی پر اشعار اترتے ہیں۔ یہ سچ ہے کہ تخلیق ایک قسم کا مراقبہ ہے، لیکن یہاں بھی غور و فکر سے مفر نہیں۔ آزاد شاعر کی تعریف میں لکھتے ہیں:

شعر سے وہ کلام مراد ہے جو جوش و خروش خیالات سنجیدہ سے پیدا ہوا ہے اور اسی قوت قدسیہ الہی سے ایک سلسلہ خاص ہے۔ خیالات پاک جوں جوں بلند ہوتے جاتے ہیں، مرتبہ شاعری کو پہنچتے جاتے ہیں۔ 22

اس اقتباس کے دوسرے نکلے پر اعتراضات کا دفتر کھڑا کیا جاسکتا ہے، لیکن پہلے نکلے کی اہمیت اس سے کہیں زیادہ ہے۔ جوش و خروش اور سنجیدہ خیالات سے شعر مراد لینے میں بحث کے کئی درواہ ہوتے ہیں۔ حالی نے بھی سادگی، اصلیت اور جوش کو اچھے شعر کا وصف بتایا۔ سنجیدگی سے مراد یہی ہے کہ شاعری ایک نوع کے ضبط اور ٹھراؤ کا مطالبہ کرتی ہے، اور جوش و خروش کا مقصود الہامی پن نہیں، کہ جو اوجس طرح جی میں آئے، باندھ دو۔ یعنی بقول غالب: شعر قافیہ پیمانی نہیں، معنی آفرینی کا نام ہے۔ معنی خیزی کے عمل میں تخلیقی ضبط/سنجیدگی کے ساتھ جوش یعنی بے ساختہ پن اور موثر پیرایے کا بھی دخل ہوتا ہے۔ جوش سے حالی آمد مراد لیتے ہیں۔ حاصل کلام یہ ہے کہ آزاد نے شعر میں جوش و خروش کی صفت سے اپنے نظریے کو صلابت عطا کی۔ محمد حسین آزاد کے مطابق شعر کو موثر، مبتن اور جوش و خروش سے پر ہونا چاہیے۔ یہ بہت اچھی بات ہے، لیکن سب سے بڑا قضیہ ان کے نظریہ ادب میں اخلاقیات کے تصور کا ہے۔ وہ ادب پر اخلاقی فائدہ نہیں عائد کرتے ہیں۔ کہتے ہیں:

شاعر کو ایک نسبت خاص عالم بالا سے ہے۔ 23

فی الحقیقت شعر ایک پرتو روح القدس کا اور فیضان رحمت الہی کا ہے۔ کہ اہل دل کی طبیعت پر نزول کرتا ہے۔ 24

شاعروں کی بد زبانی و بد خیالی سے شعر بھی تہمت کفر سے بدنام نہیں ہو سکتا۔ درحقیقت ایسے کلام کو شعر کہنا ہی نہیں چاہیے۔ 25

حیرت ہوتی ہے کہ ایک طرف تو وہ گرد و نواح کے زمینی حقائق کو شعر میں سمونے کی بات کرتے ہیں، کہ ہمارا شاعر گنگا جمن کا ذکر نہیں کرتا۔ ہمالے کی بلندی اور ارجن کی شجاعت اسے متاثر نہیں کرتی، اور دوسری طرف اسے عالم بالا میں پہنچا کر دوسری ہی دنیا کا مخلوق گردانتے ہیں۔ یہ بھی فرماتے ہیں کہ برے خیالات کا اظہار یہ شعر ہو ہی نہیں سکتا۔ خیالات کا اچھا یا برا ہونا اپنی جگہ، لیکن کوئی خیال مضمون بن کر جب شعر میں آتا ہے تو خواہ وہ برا ہی صحیح فنی عناصر اس کے معیار کو طے کرتے ہیں۔ تخلیق کو اخلاق سے سبق لینے کی ضرورت نہیں۔ پھر نیک خیال اور بد خیال کیا ہے۔ خیالات کا رشتہ براہ راست معنی سے ہے، اور شعر و ادب میں معنی کو کسی مخصوص عینک سے دیکھنا مناسب نہیں۔ یہاں ترسیل کے ہمراہ اپنے اپنے طور پر تفہیم کی بھی آزادی ہے۔ مسئلہ کسی خیال کے پاک یا ناپاک ہونے کا نہیں، بلکہ اصل معاملہ تخلیقی برتاؤ کا ہے، کہ کس طرح کوئی خیال تخلیقی بنتا کاحصہ بنتا ہے اور اس کی ترسیل/تفہیم کے معیار کیا ہیں۔ ترسیل میں تخلیقی عناصر سے جو جھنڈا پڑتا ہے اور یہ عناصر معنی کو آگیزہ کرتے ہیں۔ خیال کا حسن معنی میں ہے، اور معنی کا حسن تجرید میں۔ آزاد نے یہ کہہ کر اہم نکاتے کو پالیا ہے کہ شاعر معنی کی تصویر دل پر کھینچتا ہے۔ (26) ”معنی“ کیفیت کا نام ہے اور دل سے اشارہ اثر پذیری کی طرف ہے۔

لفظ و معنی کی بحث کا سر اقدیم عربی شعریات کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ حافظ، عبدالقادر جرجانی، ابن رشیق قیروانی وغیرہ نے لفظ و معنی کے اختصاص اور منازل کی تعیین میں فکرِ بلیغ سے کام لیتے ہوئے متن/لفظ اور معنی کے رشتے پر مبسوط ڈسکورس قائم کیا ہے۔ آزاد کو عربی فارسی شعریات کا عمیق درک تھا۔ فکر آزاد کی تشکیل میں یہ عناصر جزو لاینفک ہیں۔ ان کی تنقید کا ڈھانچہ لفظ و معنی کے مروجہ اسالیب میں حسن و قبح کی تلاش سے عبارت ہے۔ معاصر ادبی تنقید میں اس کو مرکز میں رکھا گیا ہے۔ اس تنقیدی تیوری کے نظام کلام (Discourse) میں دریدا (Jacques Derrida)، اور سوسیور (Ferdinand de Saussure) کے نظریات پر ادراک معنی کی کوششیں نمایاں ہیں۔ معنی تک رسائی کے پیمانے ہر عہد میں نامیاتی رہے ہیں۔ معنی کے سیاق کی جڑیں دور تک پھیلی ہوتی ہیں۔ اس لیے شاعر اگر معنی کی تصویر کھینچتا ہے، تو اس تصویر میں جو سیاق خلق ہوگا، اس کی اساس جدلیاتی ہوگی۔ آزاد نے اپنے فکری اور معاشرتی حدود میں شاعری کی تفہیم کے لیے بعض اہم نکاتوں کی طرف اشارہ کر دیا ہے، جن پر آئندہ بھی بحثیں ہوتی رہیں گی۔ مثلاً ان کا یہی جملہ، کہ ”شاعر گویا ایک مصور ہے۔“ (27) مصور کا کام تصویریں بنانا ہے۔ وہ تصور سے کام لیتا ہے۔ تصور اور تخیل میں فرق ہے۔ تصور Mimesis ہے، جب کہ تخیل Imagination۔ یہاں ذہن افلاطون اور ارسطو کی جانب بھی جاتا ہے۔ تصور یعنی نظریہ نقل (Mimesis) کی بحث بہت قدیم ہے۔ ارسطو نے نقل کو ترجمانی کا نام دیا۔ تصور ادراک کی منزل ہے، تخیل اس سے بہت آگے کی شے ہے۔ شاعری مصوری یا نقل نہیں، تخیلی تجربہ ہے، اپنی وسعت میں بے کنار۔ آزاد کے زمانے میں یہ نکتے صاف نہ تھے۔ ان کے ہاں تخیل اور تصور ایک ہی چیز کا نام تھا۔ آزاد فوت واہمہ (Fancy) کی اصطلاح استعمال کیے بغیر اس کی تعریف کرتے ہیں، کیوں کہ ان کے ہاں نظریہ کی منطقی تنظیم اس طور پر متشکل نہیں ہوئی تھی، جس طرح آج کے ناقدین کے ہاں ہے، اس لیے ان کی فکریات اور نظری اساس کو ابوالکلام قاسمی کے الفاظ میں اردو تنقید کی شیرازہ بندی کی اولین کوشش کہنا، بالکل بجا ہے۔ (28)

☆☆☆

حواشی:

- (1) کلیم الدین احمد، اردو تنقید پر ایک نظر، 1983ء، ہنری باغ، پٹنہ: بک ایپوریم، ص: 57
- (2) ایضاً، ص: 107
- (3) محمد حسین آزاد، نظم آزاد، 1899ء، لاہور: مفید عام پریس، ص: 4
- (4) محمد حسین آزاد، کائنات عرب، 1922ء، لاہور: آزاد بک ڈپو، ص: 6
- (5) محمد حسین آزاد، نیرنگ خیال (اول و دوم)، 1970ء، دہلی: ملتیبہ جامعہ لمیٹڈ، ص: 14
- (6) ایضاً، ص: 15-16
- (7) محمد حسین آزاد، نظم آزاد، 1899ء، لاہور: مفید عام پریس، ص: 6
- (8) محمد حسین آزاد، نیرنگ خیال (اول و دوم)، 1970ء، دہلی: ملتیبہ جامعہ لمیٹڈ، ص: 15
- (9) اسلم فرخی محمد حسین آزاد: حیات اور تصانیف (حصہ دوم)، 1965ء، کراچی، پاکستان: انجمن ترقی اردو، ص: 348
- (10) ایضاً
- (11) مالک رام، تعارف، مشمولہ: نیرنگ خیال/محمد حسین آزاد، 1970ء، دہلی: ملتیبہ جامعہ لمیٹڈ، ص: 6
- (12) گورنمنٹ کالج لاہور کی تاریخ سے اقتباس، مشمولہ: محمد حسین آزاد: حیات اور تصانیف/اسلم فرخی (حصہ دوم)، 1965ء، کراچی، پاکستان: انجمن ترقی اردو، ص: 348
- (13) اسلم فرخی محمد حسین آزاد: حیات اور تصانیف (حصہ دوم)، 1965ء، کراچی، پاکستان: انجمن ترقی اردو، ص: 93
- (14) محمد حسین آزاد، نیرنگ خیال (اول و دوم)، 1970ء، دہلی: ملتیبہ جامعہ لمیٹڈ، ص: 15
- (15) محمد حسین آزاد، نظم آزاد، 1899ء، لاہور: مفید عام پریس، ص: 3
- (16) ایضاً، ص: 6
- (17) محمد حسین آزاد، مکاتیب آزاد، مرتبہ: فضل لکھنوی، 1966ء، لاہور، پاکستان: مجلس ترقی ادب، ص: 84
- (18) محمد حسین آزاد، نیرنگ خیال (اول و دوم)، 1970ء، دہلی: ملتیبہ جامعہ لمیٹڈ، ص: 27
- (19) محمد حسین آزاد، نظم آزاد، 1899ء، لاہور: مفید عام پریس، ص: 2
- (20) ایضاً، ص: 3-4
- (21) ایضاً، ص: 2-3
- (22) ایضاً، ص: 8
- (23) ایضاً، ص: 2
- (24) ایضاً، ص: 3
- (25) ایضاً
- (26) ایضاً، ص: 8
- (27) ایضاً، ص: 2
- (28) ابوالکلام قاسمی، بشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت، 2002ء، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ص: 235

## مولوی ذکاء اللہ: ایک اجمالی تعارف

حافظ ثناء اللہ کے بیٹے محمد ذکاء اللہ کا پورا نام معتصم باللہ محمد ذکاء اللہ ہے لیکن عام طور سے مولوی یاشی ذکاء اللہ کے نام سے معروف ہیں۔ ذکاء اللہ 20 اپریل 1832ء کو دلی میں ایک ایسے مکان میں پیدا ہوئے جو جامع مسجد اور لال قلعہ کے درمیان تھا۔ 1857ء کی شورش عظیم کے بعد اس علاقہ کے مکانات اور حویلیوں پر بقول غالب تیشہ اور کلند کی بارش ہوئی۔ ذکاء اللہ کے مورث اعلیٰ غرنی سے آئے تھے، ان کا شجرہ نسب حضرت صدیق اکبرؓ سے ملتا ہے۔ چار پشتوں سے ان کا خاندان دہلی میں شہزادگان تیوریہ کا تالیق (اتابک) تھا۔ ذکاء اللہ کی ابتدائی تعلیم ان کے دادا حافظ بقاء اللہ کی زیر نگرانی ہوئی۔ ان کی تربیت میں ان کی والدہ کا بھی بڑا ہاتھ ہے جو بڑی خدا ترس، مضبوط ارادے کی اور نہایت نیک سیرت خاتون تھیں۔ ابتدائی تعلیم کے بعد وہ 1845ء میں قدیم دہلی کالج کے صیغہ مشرقی میں داخل ہوئے۔ یہاں وہ چھ برس تک اعلیٰ تعلیم حاصل کرتے رہے۔ انہیں کالج میں جو نیر اور سینئر وظائف بھی ملے۔ وہ اپنے استادوں کے، خاص طور پر مولانا امام بخش صہبائی اور ماسٹر رام چندر کے شاگرد شید رہے۔ تعلیم ختم کرنے کے بعد 1851ء میں وہ اسی کالج میں بیس روپے ماہوار پر مہندس کی خدمت پر مامور ہوئے۔ بعد میں کچھ دنوں وہ آگرہ کالج میں اردو ادبیات کے استاد رہے۔ 1857ء میں مراد آباد اور بلند شہر میں ڈپٹی انسپکٹر مدارس کے عہدے پر فائز رہے۔ اسی زمانے میں انہوں نے تعلیم نسوان کے فروغ کے لیے بڑی کوششیں کیں جس کے اعتراف میں 1864ء میں حکومت نے انہیں خلعت سے سرفراز کیا۔ 1869ء میں وہ نائل اسکول دہلی کے ہیڈ ماسٹر مقرر ہوئے۔ تین برس بعد انہیں اورینٹل کالج کا پرنسپل نامزد کیا گیا لیکن اسی دوران وہ میورینٹل کالج میں ورنیکولر سائنس اینڈ لٹریچر کے پروفیسر مقرر ہو کر الہ آباد چلے گئے۔ 1887ء میں ملازمت سے سبکدوش ہوئے اور علی گڑھ کالج میں ریاضیات کے آنریری پروفیسر مقرر ہوئے۔ مدرستہ العلوم کے زمانہ قیام وہ علی گڑھ کالج کے طلبہ کو زکوٰۃ کی انجینئرنگ کالج میں داخلہ کے امتحان کے لیے تیار کرتے تھے۔ اسی زمانے میں انہیں شمس العلماء اور خان بہادر کا خطاب ملا۔ کچھ دنوں بعد وہ دہلی چلے گئے۔ 7 نومبر 1910ء کو دہلی سے ذکاء اللہ کے خلف اکبری مولوی عنایت اللہ بلوئی کا تار علی گڑھ کالج کے سیکریٹری وقار الملک کے نام آیا کہ میرے والد شمس العلماء مولوی محمد ذکاء اللہ خان بہادر ٹیٹل کالج نے آج صبح انتقال کیا۔ ذکاء اللہ کے ایک معاصر اصغر عبدالرزاق کا پوری نے لکھا ہے کہ:

”میں نے بچپن سے جوانی تک میں پچیس مرتبہ خان بہادر (ذکاء اللہ) کو دیکھا اور ملا۔ ان کو ہمیشہ ایک ہی وضع میں پایا۔ قدیم طرز کی اچکن، گول سیاہ ٹوپی اور دلی کا سیاہ جوتا پہنتے تھے اور یہ وضع مرتے دم تک قائم رہی۔ قدیم دلی اور قلعہ

معلیٰ کی زندہ تاریخ تھی۔ جو تاریخی واقعات گزشتہ دور کے میں نے ان کی زبان سے سنے ہیں ان سے تاریخیں خالی ہیں۔“  
ذکاء اللہ کے ایک اور نیاز مند اور دہلی کے رہنے والے ڈاکٹر سید سجاد نے لکھا ہے کہ:

”ذکاء اللہ کی ذاتی شرافت اور ان کے ستودہ خصائل کا اثر دہلی کے عوام و خواص دونوں پر تھا۔ غرور و تکبر ان میں نام کو نہ تھی۔ نام و نمود کی کوئی آرزو نہ تھی، نہ کسی کے حاسد تھے نہ کسی کے محسود، دولت کی کشش سے مطلق معرّٰی غالباً باطلع کم گو اور کم سخن تھے۔“

مولوی ذکاء اللہ ہمارے علمی اور ادبی تاریخ کا ایک گمشدہ ورق بن چکے ہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان کی تصانیف کا اردو دنیا میں ایک مدت تک بڑا چلن رہا ہے۔ وہ جدید ہندوستان کے ان نامور علماء میں ہیں جنہوں نے خرد مند ان مغرب کی حکمت کو اردو والوں کے لیے قابل فہم بنایا اور ہماری جدید علمی تاریخ میں روشن خیالی کی ایک نئی شان پیدا کی۔ وہ دہلی کالج کے اورینٹل شعبے میں رہے لیکن اپنی فکر کی شمعیں انہوں نے مغربی افکار سے روشن کیں۔ وہ اس زمانے میں مغرب سے آنے والے معروف نظریات کے حامی تھے مگر ان نظریات کو مشرقی افکار سے ملا کر ترقی ترقی کے خواہاں تھے۔ وہ اردو ذریعہ تعلیم کے زبردست حامی تھے۔ ان کا خیال تھا کہ حریت فکر کے پھول صرف مادری زبان کے باغ میں کھلتے ہیں۔ شروع میں وہ نہایت بے چینی اور بے تابی سے اردو زبان کو مغربی علوم کے حصول کے لیے مفید اور کارآمد بنانے میں لگے رہے اور تقریباً نصف صدی اردو والوں کی درسی تعلیم کا مصدر و مرجع بنے رہے۔ مگر آخر میں انہیں اردو ذریعہ تعلیم کی ناکامی کا احساس ہو چلا تھا۔ اگر دس بارہ برس وہ اور جیتے تو عثمانیہ یونیورسٹی میں اردو ذریعہ تعلیم کی حیرت انگیز کامیابی اور حوصلہ افزائی کی مسرت سے ہمکنار ہوتے۔

مولوی ذکاء اللہ دہلی کالج کے نامور طالب علموں میں سے تھے، ان کے ساتھیوں میں ماسٹر پیارے لال، ڈیٹی نذیر احمد، پنڈت من پھول، محمد حسین آزاد، کنہیا لال اور مولوی ضیاء الدین جیسے لوگ تھے جن میں بعض جدید اردو نثر کے رہنما ہوئے۔ اسی کالج میں ذکاء اللہ نے پہلی بار مغربی علوم کی افادیت اور زندگی کے نئے تقاضوں کو محسوس کیا لیکن ان کے محسوسات کو ستم و رفتار سرسید کی قربت سے ملی۔ ذکاء اللہ علی گڑھ تحریک کے ابتدا سے ہمکنار تھے۔

مولوی ذکاء اللہ تمام عمر کتابوں کی دنیا میں کھوئے رہے۔ وہ ایک معلم بھی تھے۔ اچھے معلم کی پہچان یہ بتائی جاتی ہے کہ وہ ایک سُو اور ایک گیر ہو۔ ذکاء اللہ نے ساری عمر اپنے طلبہ کی ذہنی تربیت میں گزار دی۔ انہوں نے انیس برس کی عمر سے قلم کاری کا آغاز کیا اور مرتبہ دم تک لکھتے رہے۔ ڈاکٹر سید سجاد دہلوی لکھتے ہیں کہ ”غشی ذکاء اللہ اپنے دولت کدہ کے خاموش بالا خانہ میں کتابوں کی اونچی اونچی الماریوں کے درمیان گاؤں تک سے لگ کر لکھنے بیٹھتے تھے تو ان کا سر جس دیوار سے مس کرتا تھا وہاں عرصہ دراز کے بعد ہلکا سا گڑھا پڑ گیا تھا۔“

مولوی ذکاء اللہ نے اپنی کتاب فرہنگ فرنگ میں لکھا ہے ”مجھے اپنی انیس بیس سال کی عمر سے کتابوں کے ترجمے کرنے اور تصنیف و تالیف کرنے کا شوق دامن گیر ہے۔ ہر روز دو چار صفحے سیاہ کرنے کی عادت طبیعت ثانی ہو گئی ہے۔ اسی طرح میں ہر سال بہ حساب اوسط ایک ہزار صفحے لکھا کرتا ہوں۔ اس کا نتیجہ ستر برس کی عمر آخر 1901ء میں یہ ہے کہ ایک سو چھیالیس کتابیں چھپ چکی ہیں اور گیارہ قلمی کتابیں بن چھپی رکھی ہیں جن کا مجموعہ ایک سو ستاون کتابیں ہوا۔ اخباروں اور رسالوں میں صد ہا مضامین چھوٹے بڑے چھپے ہیں اور بہت سے نام تمام پڑے ہیں۔“

ذکاء اللہ کا پہلا معلوم ترجمہ تو وہ ہے جو انہوں نے دہلی کالج کے پرنسپل ٹیلر کی مدد سے مشہور مستشرق گارسیں

دتاسی کے اردو تذکروں کی تقریظ کا کیا ہے۔ یہ 1856ء میں شائع ہوا تھا۔ ذکاء اللہ کے ترجموں میں ریاضیات، طبیعیات، ہیئت، سیاست مدن، اخلاقیات، تاریخ اور جغرافیہ کی کتابیں ہیں۔ ان ترجموں نے اردو کو علمی نثر سے متعارف کرایا اور آئندہ دور کی علمی و ادبی تالیف و تصنیف کے لیے بیش بہا سرمایہ بھی فراہم کیا۔

یوں تو سرسید کے رفقا میں شبلی بے حیثیت مورخ ممتاز ہیں لیکن دراصل مورخانہ امتیاز کے حامل مولوی ذکاء اللہ ہیں۔ تاریخ نگاری میں شبلی سے پہلے ذکاء اللہ نے رہنما کام انجام دیا۔ ان کا بڑا کارنامہ تاریخ ہندوستان ہے۔ اس کے اٹھارہ حصے تیرہ ضخیم جلدوں میں ہیں اور یہ تاریخ سات ہزار ایک سو اہتر صفحات میں تمام ہوئی ہے۔ اس کے مقدمہ میں سرسید کی فکر کے واضح اثرات موجود ہیں۔ گارسیں دتاسی نے لکھا ہے:

”منشی ذکاء اللہ کا طریقہ کار یکسر مغربی ہے اور اس لحاظ سے وہ ایشیائی مورخوں میں سب سے آگے ہیں۔ ہر دور حکومت کے بیان میں انھوں نے اپنی ذاتی رائے کو الگ رکھ کر انصاف پروری سے کام لیا ہے اور تہصیب کو کہیں پاس نہیں پھٹکنے دیا۔ اندازِ تحریر سادہ اور دلچسپ ہے۔ پس ہمیں اس عالم کا احترام کرنا چاہئے جس نے انتہائی عرق ریزی کے بعد اپنے وطن کی مکمل تاریخ تیار کی ہے اور ایک ایسی کمی پوری کی ہے جو ہمارے ادب (اردو) کی بے مانگی پرکتہ چیں تھی۔“

یوں تو کشکول ذکاء میں ریاضیات، تاریخ، ادب، فلسفہ، اخلاق، طبیعیات، ہیئت اور سیاست مدن سبھی موضوعات پرکتہ ہیں بل جائیں گی لیکن مضمون نگاری منس العلماء کی شخصیت کا مرکزی مظہر ہے۔ انھیں اس کی تربیت دہلی کالج میں مضمون اور جواب مضمون کی صورت میں مل چکی تھی۔ اردو کے مقصد رسائل میں ان کے سینکڑوں مضامین بکھرے پڑے ہیں۔ یہ مضامین تاریخی بھی ہیں اور ادبی بھی۔ بعض مضمون جواب مضمون کے ذیل میں بھی آتے ہیں۔ ان میں انشائیہ بھی ہیں اور فلسفیانہ بھی۔ ان میں تبصرے بھی ہیں اور تقریباتیں بھی۔ وہ معروف معنوں میں صاحب اسلوب انشاپرداز نہ تھے۔ ان کی تحریروں میں شاید یہ کہیں چونکا دینے والا کوئی جملہ نظر آئے۔ ان کے یہاں خطابت اور حسن کاری کا کوئی انداز مشکل ہی سے ملے گا۔ عبدالرزاق کانپوری نے لکھا ہے کہ ”باوجود اس فضل و کمال کے تقریباً بیس سال تک میں نے ذکاء اللہ کو تقریر کرتے ہوئے نہیں دیکھا۔ لیکن انھیں اردو زبان پر بھرپور قدرت حاصل ہے۔ ان کی زبان تکلف تصنع اور ابہام و اہمال سے قطعی پاک ہے۔ ان کی تحریروں کا اثر نہایت آہستہ اور خاموشی سے ہوتا ہے۔ بالکل جیسے فطرت خاموشی سے اپنا کام کرتی ہے۔ زمین میں بیج پڑتے ہیں، وہ ان سے پودے درخت اور پھول اگاتی ہے۔ ذکاء اللہ کی نثر میں سرسید کی معقولیت اور تلیفی انداز ملتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ حالی کی طرح جملوں کے دروبست کا بھی خیال رکھتے ہیں۔ مختصراً اگر یہ کہا جائے کہ ذکاء اللہ کا اسلوب نثر سرسید اور حالی کا حد اوسط ہے تو شاید بے جا نہ ہو۔“

میں نے ذکاء اللہ کے سلسلے میں صرف جدید اردو ادب کے ایک قافلہ سالار، ایک شریف انفس عالم و معلم، ایک بھلائے ہوئے مورخ، ایک عظیم مترجم اور اردو ذریعہ تعلیم کے ایک زبردست حامی کی یاد تازہ کرنے کے لیے جہاں تہاں سے ان کے کام کا تعارف کرایا ہے۔ اس کے ساتھ ہی مجھے اس کا احساس ہے کہ ذکاء اللہ کی تخلیقات نقد و نظر کی ترازو میں ٹھیک ٹھیک نہیں تلی ہیں۔ شاید اس کا سبب یہ ہو کہ ان کی کتابیں اہتمام سے نہیں چھپیں یا دوبارہ شائع نہیں ہوئیں یا ذکاء اللہ کو کوئی حالی یا بجنوری نہیں ملا جو ان کے گرد شہرت و عظمت کا ہالہ بناتا جو ہمیشہ روشن رہتا۔ ☆☆☆

## سرور جہان آبادی

درگا سہائے سرور جہان آبادی (1873 - 1910) نے متنوع موضوعات پر نظمیں لکھی ہیں۔ اپنے ہم عصروں میں شاید وہ تہا شاعر ہیں جس کے یہاں موضوعات کی بوقلمونی اور پھیلاؤ ملتا ہے، اور ساتھ ہی انگریزی نظموں کے نمونوں پر نظمیں تخلیق کرنے کا رجحان بھی پایا جاتا ہے۔ انھوں نے انگریزی نظموں کے منظوم ترجمے بھی کئے ہیں۔ حالانکہ انھوں نے انگریزی تھوڑی ہی پڑھی تھی، لیکن اپنی فطری ذہانت اور فکر رسا کی بدولت انگریزی نظموں کی روح کو اردو قالب میں سمونے میں وہ بڑی حد تک کامیاب رہے۔ انھوں نے لفظی ترجمہ پر اکتفا نہیں کیا ہے، بلکہ موضوع پر نظر رکھی ہے۔ باوا کرشن مغموم اپنے مضمون ”سرور جہان آبادی میں لکھتے ہیں:

”سرور کے تراجم زبان و بیان کے محاسن سے مالا مال ہیں اور ان کی ”ذوق“ (یعنی ترجمہ) میں ”صل“ کا مزہ ہے۔ اور یہ محض ان کی قادر الکلامی، عمیق مشاہدات اور وسعت معلومات کا کرشمہ ہے۔ ان کے منظوم تراجم پر ان کی طبع زاد نظموں کا گمان ہوتا ہے۔“ (زمانہ، مارچ اپریل 1949)

سرور نے تقریباً اپنی بیس نظموں کے لیے انگریزی نظموں یا انگریزی مضامین سے مواد لیا ہے۔ اس سے ان کی نظموں میں رنگارنگی پیدا ہو گئی ہے۔ ”اندھی پھول والی کا گیت“، ”فلکِ اخضر ہے جامِ مرا“، ”کارزارِ سستی“، ”میری کتا میں“، ”آنے والی گھڑی“، ”سالِ گذشتہ“، ”کوکل“، ”مرغابی“، ”ترانہ خواب“، ”موسمِ سرما کا آخری گلاب“، ”موسمِ بہار کا آخری پھول“، اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں۔ ترجموں میں ٹینی سین کی نظم ”دی ڈیٹھ آف دی اولڈ ایئر“ کا منظوم ترجمہ ”سالِ گزشتہ“ جان لوگن کی نظم ”ٹوڈی کٹو“ کا ترجمہ ”کوکل“، لارڈ لٹن کی ”دی بلاسٹڈ فلاور گرلز ساگ“ کا ”اندھی پھول والی کا گیت“، مورکی نظم ”اٹ ایز دی لاسٹ روز آف سر“ کا ترجمہ ”موسمِ بہار کا آخری پھول“، ڈبلیو سی براؤن کی ”ٹو اے واٹرفول“ کا ترجمہ ”مرغابی“، اچھے ترجمے قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ ان میں کہیں کہیں اصل میں تصرف بھی کیا گیا ہے۔ کچھ نظموں میں اصل کا رنگ ترجمے میں منتقل نہیں ہوا ہے۔ بعض اشعار یا بنداصل نظم کے مضمون کی وضاحت کے لیے اضافہ کئے گئے ہیں۔ ترجمہ نگار کی بندوں کی بندش ڈھیلی ہے۔ ان اسقام کے باوجود یہ ترجمے مجموعی حیثیت سے تخلیقی انداز رکھتے ہیں۔ ان میں ترجمہ نگار کی شخصیت اور ماحول کے اثرات بھی جھلکتے ہیں۔ ٹینی سن کی نظم ”دی ڈیٹھ آف دی اولڈ ایئر“ کے ایک بند کا ترجمہ ملاحظہ ہو:

ز میں پہ برف زمستاناں ہے تابہ زانو آہ لب نسیم پہ ہیں نالہ ہائے دلجو آہ

کہو کہ چراغ کا گھنٹہ ذرا سنبھل کے بجے صدا ہو دھیمی کلیجہ مسل مسل کے بجے  
 تمام سال گزشتہ ہوا درلخ درلخ ! (رفیق مجھ سے ہوا اک جدا درلخ درلخ)  
 جہاں سے آہ (میرے باوفا) گزر نہ ابھی (سراے ہستی فانی) سے کوچ کر نہ ابھی !  
 ہر ایک حال میں میرا شریک حال رہا (کہ غمگسار مرا تو تمام سال رہا)

سرور کے زمانے میں حب وطن کے جذبات بھی شاعروں کے عام موضوع تھے۔ اس موضوع پر بھی انھوں نے  
 کئی نظمیں لکھی ہیں۔ ان کے عنوان ہیں ”وطنیت“ اور ”حب الوطنی“۔ 1883 میں انڈین نیشنل کانگریس کی بنیاد پڑ چکی تھی۔  
 تعلیم یافتہ طبقے میں ہندوستان کی بے بسی، بیچارگی اور پسماندگی کا احساس تیز تر ہو رہا تھا۔ سرور بھی اس ماحول سے متاثر تھے۔  
 اس کے علاوہ حالی اور ان کے معاصرین نے حب وطن کے موضوع کو مقبولیت بخشی تھی۔ سرور نے بھی ہندوستان کی گزشتہ  
 عظمت اور موجودہ پستی اور نکت کو اپنی کئی نظموں کا موضوع بنایا۔ ان کی نظموں میں عامیانا بیانیہ انداز کے باوجود ان کے خلوص  
 کا آب و رنگ جھلمکتا ہے اور جذبے کی صداقت موجود ہے۔ ”خاک وطن“ میں اپنے جذبات کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

آہ! اے خاک وطن، اے درد مندو بے قرار آہ! اے شوریدہ قسمت، اے پریشاں روزگار  
 اڑ رہا تھا پرچم شوکت ترا افلاک پر سرگوں ہے تیری عظمت کا نشان اب خاک پر  
 تیری شہرت کے ٹکس خاک عدم میں ہیں نہاں اب نہ وہ تخت مرصع ہے نہ تاج زر فشاں  
 جھلما کر بجھ گئے سب تیرے ایوان کے چراغ ہیں جگر کے داغ اب تیرے شبستاں کے چراغ  
 اڑ گیا نورِ سحر، تاریکی غم چھا گئی نیرِ اقبال ڈوبا، شام ماتم چھا گئی

حب وطن کے جذبے کا اظہار چند دوسری نظموں مثلاً ”عروسِ حب وطن“، ”حسرتِ وطن“، ”یاد وطن“، ”مادرِ ہند“،  
 ”بد نصیب بنگال“، ”پھولوں کی کچ“، ”جلوہ امید“، ”اندوہ غربت“، ”قومی نوحہ“، ”بلبل اور میں“ میں بھی کیا گیا ہے۔ سرور کی  
 کئی نظموں میں ہندوستانیت کی روح جاری و ساری ہے۔ وطن کے قدرتی مناظر کی تصویر کشی کے علاوہ انھوں نے یہاں کی  
 زندگی کے آداب و رسوم کی عکاسی بھی کی ہے۔ ڈاکٹر گراہم بیلی اپنی مرتبہ تاریخ اردو میں ان کے بارے میں لکھتے ہیں:  
 ”وہ سب سے پہلے ایک ہندوستانی تھے، ہندو ہونے کی حیثیت سے وہ ہندوستانی زندگی کے ایک پہلو کی گہرائی  
 میں اترنے میں کامیاب ہوئے تھے جسے قلمی قطب اور نظیر نے چھوا تک نہیں تھا۔“

گراہم بیلی کا خیال کہ سرور کے مقابلے میں محمد قلی قطب شاہ اور نظیر کے یہاں ہندوستانی زندگی کی تصویر کشی کے  
 مرقع بہت کم ملتے ہیں، ان کی اپنی معلومات پر مبنی ہے۔ حیرت ہے کہ ڈاکٹر بیلی کو محمد قلی اور پھر خاص طور پر نظیر کی شاعری میں  
 ہندوستانی زندگی کے وہ نقشے نظر نہیں آتے جو ہندو شعرا کے یہاں بھی نہیں ملتے۔ واقعہ یہ ہے کہ سرور نے کوشش کی ہے،  
 انھوں نے تاریخ ہند کے مختلف واقعات اور کرداروں کو ابھار کر ہندوستانی کلچر کے کئی گوشے روشن کئے ہیں۔ اس سلسلے میں  
 ”پدمنی“، ”لکشمی جی“، ”سیتا جی کی گریہ و زاری“، ”نور جہاں کا مزار“، ”گنگا جی“، ”جمنا جی“، ”سوز بیوگی“ قابل ذکر ہیں۔  
 ”سوز بیوگی“ میں ہندوستانی بیوہ کی دردناک زندگی کی بڑی موثر تصویر کھینچی گئی ہے۔ چندا شعرا ملاحظہ ہوں:

پسند آئی نہ آرائش تجھے او آسماں میری اتاری بڑھیاں، بے درد توڑی چوڑیاں میری  
 فلک نے چھین لی مجھ سے شہابی چندریاں میری پہنتی سرخ جوڑا میں یہ قسمت تھی کہاں میری

کہاں کا شوق زینت، جل رہی ہیں ہڈیاں میری      گراتی مجھ پہ اب برق ستم ہے، بجلیاں میری  
 لگائی آگ آرائش کو آخر سوز نالاں نے      اڑی ہونٹوں کی مٹی بن کے آہوں کا دھواں میری  
 ”پدمنی سرور کی ایک جاذب توجہ نظم ہے۔ اس میں انھوں نے ہندوستانی عورت کے کردار کی عظمت کو پیش کیا ہے۔ ایک بند ملاحظہ ہو:

تیری فطرت میں مروت بھی تھی غمخواری بھی      تیری صورت میں ادا بھی تھی طرح داری بھی  
 جلوہ حسن میں شامل تھی نکوکاری بھی      درد آیا ترے حصے میں تو خودداری بھی  
 آگ پر بھی نہ تجھے آہ مچلنے دیکھا  
 تپش حسن کو پہلو نہ بدلتے دیکھا

مناظر فطرت کی عکاسی بھی سرور نے خوبصورت انداز سے کی ہے۔ ان کے یہاں تجلی کی رعنائی ملتی ہے۔ وہ کسی منظر کی تصویر کھینچتے ہیں تو کئی رنگ بکھر جاتے ہیں۔ مثلاً ”فضائے بریشکال“ میں آمد بہار کی مرقع کاری ملاحظہ ہو:

اٹھا وہ جھوم کے ساتی چمن میں ابر بہار      ٹپک رہے ہیں شگوفے برس رہی ہے بہار  
 سہی قدوں کا ہے جھگھٹ کنار آب رواں      کہ برج میں ہے لب جمننا گویوں کی قطار  
 ترانہ ریز ہے یوں شاخ سرو پر قمری      کہ جیسے گاتی ہو مدھ بن میں کوئی سنذر نار  
 کلی کلی نے نکالا ہے روپ یوں جیسے      کسی کے سینے پہ کم کم شباب کا ہو ابھار  
 حنائی پنجے سے یوں شاخ شاخ لالہ و گل      نئی دلہن کی ہوں جیسے ہتھیلیاں گلار  
 منظری نظمیں سرور نے کئی لکھی ہیں اور انھوں نے باریک جزیات کو نظر انداز نہیں ہونے دیا، ”لالہ صحرا“، ”شفیق“،

”نسیم سحر“، ”پیر بہوٹی“، ”گل مزار“، ”گل خزاں دیدہ“، ”عروس بریشکال“ ان کی عمدہ نظمیں ہیں۔ چند نمونے درج ذیل ہیں:

گھونگھٹ الٹ الٹ کے رخ نازین سے تو      کرتی ہے چھیڑ سلسلہ غبیریں سے تو  
 ہونے کو ہمکنار گل و یاسمن سے تو      چلتی ہے بس کے عطر میں خلد بریں سے تو  
 یوں دھیمی دھیمی آتی ہے تاروں کی چھاؤں میں  
 مہندی لگا کے جیسے چلے کوئی پاؤں میں (نسیم سحر)

تو کہاں ہے آہ، اے ناظورہ ناز آفریں      اب وہ شوخی ہے نہ وہ نقش و نگار دلنشین  
 اودی اودی اب گھٹاؤں کا وہ آنچل ہے کہاں      ہلکی پھلکی اب کہاں ہے وہ نقاب شہنشین  
 اب کہاں آنکھوں میں ڈورے وہ شفق کے سرخ سرخ      اب وہ مستانہ نگاہیں ہیں نہ چشم سرگیں  
 وہ سنہری اب کہاں بجلی کی چھاگل پاؤں میں      اب کہاں ہے گھٹکھروں کی وہ صدائے دلنشین  
 (عروس بریشکال)

سرور کی ان نظموں کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ منظری شاعری کا جو پودا آزاد اور حالی نے انگریزی نظموں کے تتبع میں لگایا تھا، سرور نے اس کو سینچا اور ان کے ہاتھوں اسے ایک شاخ گل کا حسن عطا ہوا۔

سرور کی شخصیت میں درد اور سوز کوٹ کوٹ کر بھرا تھا محبوب بیوی اور عزیز فرزند کی موت کے سانحے ان کے لیے جگر گداز ثابت ہوئے تھے، اسی گدازیت کا اثر تھا کہ انھوں نے کئی نظموں میں اپنے داخلی جذبات کی تپش اور اضطراب کو سمو دیا ہے دل بے قرار سوچا ان کی مشہور نظم ہے، جس میں سوز تغزل کے علاوہ درد، کسک اور محرومی موجود ہے۔ جگر بریلوی اس نظم کی شان نزول کے بارے میں لکھتے ہیں:

”جب آپ اپنے لُحّت جگر کو سپرد خاک کر کے گھر پلٹ رہے تھے، راستہ میں اپنے دوست ایک زمیندار منشی عبداللہ خاں کے مکان پر بیٹھ گئے۔ چہرے پر مہر سکوت، ہوائیاں اڑی ہوئی، آنکھیں خشک، معلوم ہوتا تھا ایک طوفان سینے میں دبائے بیٹھے ہیں۔ تھوڑی دیر میں کیلجے کے ٹکڑے ایک کاغذ پر نکال کر رکھ دیئے۔“

کسی مست خواب کا ہے عبث انتظار سوچا کہ گزر گئی شب آدھی دل بے قرار سوچا  
یہ نسیم ٹھنڈی ٹھنڈی یہ ہوا کے سرد جھونکے تجھے دے رہے ہیں لوری مرے نمگسار سوچا  
یہ تیری صدائے نالہ مجھے متہم نہ کر دے مرے پردہ دار سوچا مرے راز دار سوچا  
مجھے خوں رُلا رہا ہے تیرا دمدم تڑپنا ترے غم میں آہ کب سے ہوں میں اشکبار سوچا  
نہ تڑپ زمیں پہ ظالم تجھے گود میں اٹھا لوں تجھے سینے سے لگا لوں، تجھے کر لوں پیار سوچا  
’حسرت دیدار‘ میں ان کی شریک زندگی کی مفارقت دائمی کا سوز ہے۔ ’سارس کا جوڑا‘ میں بھی ایک مثالیہ پیرائے میں اسی غم دروں کا اظہار ہے۔ لکھتے ہیں:

او بد نصیب سارس، جوڑا کہاں ہے تیرا کیوں آہ شام کو تو لیتا نہیں بسیرا  
یہ درد ناک چھینیں تیری یہ گھپ اندھیرا کیوں اڑ کے کر رہا ہے تو آسمان کا پھیرا  
پھرتا کشاں کشاں ہے تو کس کی جستجو میں  
تصویر کس کی پھرتی ہے چشم آرزو میں

سرور کی کچھ نظمیں انگریزی نظموں کے نمونے پر لکھی گئی ہیں۔ ایک خاص موضوع کا انتخاب، تشبیہ و استعارہ کی حسن کاری، مرکزی خیال کی موجودگی، جذبے کا جوش اور تائید سرور نے انگریزی نظموں سے اخذ کیا تھا چنانچہ باوا کرشن گوپال مغموم لکھتے ہیں:

”انھوں نے انگریزی کے مشہور شعراء کے کلام کا گہرا مطالعہ کیا تھا، جس کا زبردست اثر ان کی شاعری پر تھا۔“

(سرور جہان آبادی حیات اور شاعری)

سرور ایک لابلالی طبیعت کے انسان تھے۔ قلم برداشتہ لکھتے تھے اس لیے بعض وقت ان کی نظموں کی تکمیل اور اظہار کے سانچوں میں اسقام رہ جاتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھیں نظموں پر نظر ثانی کرنے کا موقع بھی نہیں ملتا تھا۔ مثلاً ایک لفظ ’آہ‘ کا جاوے جا اور مسلسل استعمال حشو معلوم ہوتا ہے اور فنی چابکدستی کی کمزوری کا ظاہر کرتا ہے اور بری طرح کھٹکتا ہے۔ زبان و بیان کے بارے میں البتہ ایک بات قابل ستائش یہ ہے کہ سرور نے فارسی آمیز ترکیبوں کے ساتھ ساتھ ہندی کے بیٹھے اور سریلہ الفاظ کو بھی کافی تعداد میں استعمال کیا ہے۔ اس سے زبان میں سادگی، رس اور مٹھاس پیدا ہو گئی ہے۔



## اختر اور یونی کہانی کا نقاد

اختر اور یونی 1910ء میں پیدا ہوئے، 2010ء میں ان کی پیدائش کو ایک صدی پوری ہو جاتی ہے، لہذا میرا یہ مطالعہ انہیں ایک خراج عقیدت بھی ہے۔ اختر اور یونی کے افسانے کو آج پڑھنا میرے نزدیک ایک تہذیبی عمل ہے، اسے نظر انداز کرنے کے سبب اختر اور یونی کی افسانہ نگاری کے ساتھ انصاف نہیں کیا جاسکا۔ آج کی نئی تنقید کا سب سے روشن پہلو یہ ہے کہ اس نے ادب کی قرأت کو تہذیبی عمل کا نام دیا ہے۔ امید کی جانی چاہیے کہ اس روشنی میں ماضی کے اہم تخلیقی متون کو ایک نئی زندگی ملے گی۔

اختر اور یونی کے افسانوں کو عام طور پر ترقی پسندی اور رومانیت کے خانوں میں رکھ کر دیکھا گیا۔ اس میں شک نہیں کہ ان کے افسانے ان دو اصطلاحوں سے ایک رشتہ ضرور رکھتے ہیں، لیکن باذوق اور باشعور قاری کی نگاہ ان اصطلاحوں سے آگے بھی جانی چاہیے۔ ترقی پسندی اور رومانیت کوئی تخلیقی کمزوری نہیں ہے مگر ہمارے بعض نقادوں نے انہیں فنی کمزوری کی علامت کے طور پر پیش کیا اور ابھی یہ سلسلہ ختم نہیں ہوا ہے۔ ترقی پسندی اور رومانیت بھی تہذیبی زندگی سے الگ نہیں ہے۔ اختر اور یونی کی افسانہ نگاری کو ایک مخصوص افسانوی روایت کا حصہ قرار دیا گیا۔ وہ کلی طور پر غلط نہیں مگر کسی روایت سے تحریک پانے والا افسانہ، افسانہ نگاری کی ذہانت اور تخلیقی بصیرت کا علامہ بھی ہو سکتا ہے۔ وہ روایت میں رہ کر اپنے لیے کوئی منفرد راہ بھی تلاش کر سکتا ہے۔ آج ہی جدید افسانہ نگار بلراج مین را سے ملاقات ہوئی تو دوران گفتگو انہوں نے اختر اور یونی کے دو افسانے ”پس منظر“ اور ”کلیاں اور کانٹیں“ کا بطور خاص حوالہ دیا۔ وہ کہنے لگے یہ دونوں افسانے مجھے بہت پسند ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ اختر اور یونی کے افسانہ نگاری کو ہمارا ادبی معاشرہ فراموش نہیں کر سکا، اگر آج بھی ان کے پان چھ افسانوں کا ذکر ادب کے مخصوص حلقوں میں آتا ہے تو اسے بطور افسانہ نگار اختر اور یونی کی کامیابی ہی کہی جائے گی۔ 2010ء میں ڈاکٹر انوار احمد کی کتاب ”دو افسانے ایک صدی کا قصہ“ شائع ہوئی ہے۔ اس میں بھی اختر اور یونی کی چند کہانیوں کو اردو کی اہم کہانیوں میں شامل کیا گیا ہے۔ اس وقت اختر اور یونی کی تمام افسانوی مجموعوں پر گفتگو کا موقع نہیں ہے، یوں بھی کئی اہم مضامین ان کی افسانہ نگاری پر مل جاتے ہیں۔ میں نے صرف تین افسانوں کو اپنے مطالعے اور تجزیے کا حصہ بنایا ہے۔ یہ تین افسانے کچھ اس طرح ہیں ”سنسٹ“، ”پس منظر“ اور ”محشر“۔ میں نے شعوری طور پر کسی نقاد کی آرا کو یہاں شامل نہیں کیا ہے۔ ان افسانوں کے تجزیے میں صرف افسانوی متن کو سامنے رکھا ہے، لہذا اس تجزیے میں جو کچھ ہے وہ میرا اپنا ہے یا اور

بات ہے کہ اس تجربے سے کچھ اختلاف کے پہلو نکل سکتے ہیں۔

اختر اور بیوی کے بارے میں تمام نقادوں نے لکھا ہے کہ انھیں کہانی لکھنے کا فن آتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے ”منظر پس منظر“ کا دیباچہ لکھا تھا، آخر میں وہ آل احمد سرور کی ایک رائے درج کر دیتے ہیں جس میں اختر اور بیوی کے افسانہ نگاری کی تعریف کی گئی ہے۔ اپنے وقت کے تمام ترقی پسند اور غیر ترقی پسند نقادوں نے اختر اور بیوی کے افسانوں کی کو اگر کسی حد تک قبول کیا تھا تو اس کا جواز کسی نظر کے بجائے متن میں تلاش کرنا چاہیے، لیکن ہمارے بعض اہم نقادوں کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ متن سے زیادہ نظریے میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ لیکن اس حقیقت سے انکار بھی مشکل ہے کہ جدیدیت کے دور عروج میں مجموعی طور پر اختر اور بیوی کی افسانہ نگاری موضوع گفتگو نہیں بن سکی۔ جن لوگوں نے اختر اور بیوی کے افسانوں کا سنجیدگی سے مطالعہ کیا ہے اور خصوصاً ان افسانوں کا جو ساٹھ اور ستر کے درمیان شائع ہوئے ان میں ایک ایسا اسلوب موجود ہے جو جدیدیت سے ایک رشتہ قائم کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ان کا افسانہ ”کلیاں اور کانٹیں“۔ یہ افسانہ ہاسپٹل کی زندگی سے متعلق ہے۔ اسے پڑھ کر بلراج مین را کے کئی کہانیاں یاد آجاتی ہیں۔ اختر اور بیوی کے یہاں پھر بھی وہ پیچیدگی نہیں ہے جس نے نئے افسانہ نگاروں کو پرانی نسل کے افسانہ نگاروں سے الگ کیا تھا اور نہ کرداروں کی وہ داخلی دنیا ہے جسے اندھیرے کا نام دیا گیا ہو۔ اختر اور بیوی کے یہاں جو اندھیرا ہے وہ زندگی سے ٹوٹنا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کوئی اوڑھی ہوئی شے نہیں۔ اختر اور بیوی کی کرداروں میں جہاں کہیں نفسیاتی الجھن دکھائی دیتی ہے، اسے دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار شعوری طور پر اس الجھن کو پیدا کرنا نہیں چاہتا بلکہ وہ ایک مخصوص فضا کی پیداوار معلوم ہوتی ہے۔

اختر اور بیوی کی ایک کہانی ”سمنٹ“ ہے۔ اس کہانی میں راشدہ کے کردار کو جتنا دکھا رہا گیا ہے وہ ایک بڑی بات ہے۔ راشدہ شادی شدہ خاتون ہے اور اسے اپنا خاوند ہاشم اپنے مقابلے میں کمتر دکھائی دیتا ہے۔ کہانی کا ابتدائی حصہ راشدہ کی شخصیت کے تعارف پر مشتمل ہے۔ اسے پڑھ کر بہت آسانی سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اختر اور بیوی نے اس کردار کو رومانوی فضا میں رکھ کر دیکھا ہے۔ راشدہ کا کردار ایک ایسے مسلم طبقہ کی خاتون کا کردار ہے جس میں خود کو سب سے الگ دیکھنے کا غرور پوشیدہ ہے، اسے گھر یلو کام کے ساتھ ساتھ علمی اور سماجی مسائل میں بھی دلچسپی ہے۔ میں نے اختر اور بیوی کے افسانے کی قرأت کو جس تہذیبی عمل کا نام دیا ہے اس کی کچھ ٹھوس بنیادیں ہیں۔ یہ بنیادیں بار بار افسانے میں ان کی موجودگی کا احساس دلاتی ہیں۔

”گھر وند سے تو وہ کھیلا ہی کرتی تھی، گڑیا اور گڈے کا بیاہ رچانے سے بھی اسے خاصی دلچسپی تھی،

گیت گانا اور جھولے جھولانا اس کے دو محبوب مشغلے تھے، گڑیا اور گڈے کا بیاہ رچاتے رچاتے وہ تصورات کی دنیا میں بیہوش کرا لیتی تھی کئی خیالی شادیاں کر ڈالتی تھی۔ وہ دلہن بنتی، دلہا آتا اور پھر بہت سی باتیں سوچ لی جاتیں، اسی طرح وہ بہت دیر دیر تک سوچتے سوچتے ہا کان ہو جاتی، تب وہ گڑیا کو اوڑھنی اوڑھنا، یا چاہے کے پیٹک والے جتہ کا زیور پہنانا چھوڑ کر کبھی جھولا جھولنے لگتی، گاہ کسی سے جا کر ناحق لڑنے لگ جاتی، اور لڑتے لڑتے رونے لگتی۔“

اب کسی خاتون کردار کی ایسی شخصیت نئے افسانے کے قاری کو متاثر نہیں کرتی، لیکن یہ کہہ کر اس کہانی کے ساتھ انصاف نہیں کیا جاسکتا۔ اب بچے گھر وند نے نہیں بناتے، انھیں جھولے پر جھولنے کے مواقع بھی میسر نہیں، گڈے اور گڑیا کی

بیاہ رچانے کی روایت بھی انھیں یاد نہیں، لیکن ان میں ایک زندگی تھی اور اس پر کبھی زوال نہیں آسکتا۔ لہذا جب کبھی اختر اور یونی کی یہ کہانی پڑھی جائے گی تو ایک زندگی یاد آئے گی۔ لیکن یہ بھی دیکھیے کہ راشدہ کا کردار بہت سادہ اور معصوم نہیں ہے۔ اس کے خیال پرستی کے ساتھ افسانہ نگار داخلی الجھنوں کو دو جملوں میں بیان کر کے کہانی کو ایک دوسری جہت عطا کر دیتا ہے۔

”اسی طرح وہ بہت دیر تک سوچتے سوچتے ہلکان ہو جاتی، تب وہ گڑیا کو اوڑھنی اوڑھنا یا جائے کے پیکٹ والے جسے کا زور پہنانا چھوڑ کر کبھی جھولا جھولنے لگتی۔ گاہ کسی سے جا کر ناحق لڑنے لگ جاتی اور لڑتے لڑتے روئے لگتی۔“

افسانے کے ابتدائی حصہ میں افسانہ نگار راشدہ کی داخلی پریشانی کا ذکر کرتے ہوئے کہانی کو مزید دلچسپ بنا دیتا ہے۔

”وہ اپنے ذوق جمال میں اتنی ڈوبی ہوئی تھی کہ اس کو اپنی ناک کے چھوٹی ہونے اور سنتواں نہ ہونے کی کڑھن تھی۔ اس کا قد بونا سا تھا مگر جب اسے شبہ سا ہوتا کہ کوئی اسے پست قد سمجھ سکتا ہے تو وہ پہروں کرہ بند کر کے روتی رہتی۔“

راشدہ چیخیل شوخ ہونے کے ساتھ ساتھ علم و ادب کا اچھا ذوق بھی رکھتی ہے۔ افسانہ میں ایک رسالہ ”مصور“ کا ذکر ہے جس کا ایک ورق راشدہ کے لیے بہت حیرتناک اور پریشان کن بن جاتا ہے۔ مصور کے ایک ورق نے افسانے کو دلچسپ بنا دیا ہے وہ بار بار قصہ کو پڑھتی ہے اور اسے یقین آ جاتا ہے کہ وہ قصے کے انجام تک پہنچ جائے گی۔ اس کی حیرت کا سبب یہ ہے کہ اس رسالے کے قصے اور اس کے بچپن کی کہانی میں بڑی مماثلت ہے۔ وہ سوچتی ایسا کیسے ممکن ہے۔ وہ بے چینی کے عالم میں بار بار پان دان کی طرف ہاتھ بڑھاتی ہے۔ بازار سے سونف اور الائچی منگواتی ہے، سرچیکرے لگتا ہے، وہ مٹی سے بھی پریشان ہے۔ مصور کا ایک صفحہ اترا ہوا اور پھٹا ہے۔ اس ورق کا ذکر افسانے میں کی جا رہا ہے۔

”اور ہر بار اس مغالطہ میں رہی کہ وہ پڑھتی ہی چلی جائے گی اور قصے کا انجام اسے معلوم ہو جائے گا۔ پر لا حاصل، کہانی اٹھوڑی ہی رہی، ورق کا پھٹا ہوا حصہ جڑ نہ کا، اسے زور سے اٹکائی آئی۔“

اختر اور یونی نے وقفہ وقفہ سے ماضی کی سیر کا موقع فراہم کیا ہے۔ وہ اچانک حال میں آ جاتی ہے اور کہانی فطری طور پر ماضی سے وابستہ بھی رہتی ہے اور الگ بھی۔ اس نے شادی اور شوہر کا جو خواب دیکھا تھا، وہ خواب ہر لڑکی دیکھتی ہے، اگر صرف بات اتنی ہی ہوتی تو کہانی اور راشدہ کے کردار میں اتنی دلچسپی کے عناصر پیدا نہ ہوتے۔ راشدہ کی شادی کا خیال اس کے گھر والوں کو اس وقت زیادہ پریشان کرتا ہے جب وہ رحیلہ آپا کے انداز میں اپنے دلہا بھائی کو ایک خط میں سرتاج لکھ دیتی ہے۔ بہر حال وہ بار بار اپنی ماں کو یاد کرتی ہے کہ اس نے آخر ہاشم جیسے شخص سے اس کی شادی کیوں کر دی۔ متلی کا بار بار آنا جس بات کی علامت ہے وہ اس سے پریشان ہے۔ اس کا نوکر ملگو چولھے پر پتھر کا کوندہ سلگاتا ہے، اس کے دھونیں میں پورا گھر ڈوب جاتا ہے۔ ہاشم راشدہ کو گھر پر اپنے افسر کے آنے کی خبر دیتا ہے۔ راشدہ تمام شکایات کے باوجود مہمان کے انتظامات میں لگ جاتی ہے۔ یہاں افسانہ نگار راشدہ کے کردار کو ایک اور طرح سے تراشتا ہے۔ راشدہ مہمانوں کا اس لیے استقبال کر رہی ہے کہ وہ مہمان ہیں اس میں ہاشم کے تعلق کا کوئی لحاظ نہیں۔ وہ جس طرح پورے گھر کی صفائی

کرتی ہے اس سے گھر کی پرانی تہذیب سامنے آ جاتی ہے۔ خانہ داری اور آرائش کو افسانہ نگار نے راشدہ کے کردار سے کچھ یوں وابستہ کر دیا ہے۔ ”اس میں اس کی شخصیت اور ذوق کے مطالبات کی تسکین ہوتی تھی“، گھر میں چادر اور غلاف بھی اس کے معیار کے مطابق نہیں ہے۔ وہ ہاشم پر برس پڑتی ہے۔ رفتہ رفتہ ہاشم راشدہ سے کچھ زیادہ قربت کا احساس کرنے لگتا ہے اور اس کی وجہ راشدہ کے پیٹ میں پلنے والا اس کا بچہ ہے۔ یہاں تک کہ کہانی کا عنوان سمنٹ کہانی سے بے تعلق سا معلوم ہوتا ہے، مگر اچانک کہانی سمنٹ کی طرف مڑ جاتی ہے۔

”ایک دن عجیب سی بات ہوئی۔ باورچی خانہ کا فرش کونکر لٹکتے لٹکتے تڑخ کر ٹوٹ گیا تھا اور پھر چند دوسرے حصوں کی مرمت کی ضرورت تھی، مستزی بلایا گیا۔ دوپہر کے وقت کھانے کو وہ گھر چلا گیا۔ ایک لوہے کی کڑائی میں وہ سمیٹ گھول کر رکھ گیا تھا۔ اسے دیکھ کر یک بیک راشدہ کو خواہش ہوئی کہ گھولا ہوا سمیٹ چاٹ جائے، یوں تو وہ کونکے کی راکھ، دیوار کے پلاسٹر کے ٹکڑے، اور دریا کے کنارے کی گوری مٹی کھایا ہی کرتی تھی، سینٹ چاٹنے کی تیز خواہش کو وہ روک نہ سکی۔ وہ اٹھ کر کڑائی کے پاس گئی، اور بہت سالیں دار گاڑھا سینٹ یوں چاٹ گئی جیسے لذیذ فرنی کھا رہی ہو، کھانے کو تو وہ کھا گئی، مگر شام تک اس کے پیٹ میں درد اٹھا، اور کچھ دنوں کے بعد اسے ایک وہم پیدا ہو گیا۔ وقت تیزی سے گزر رہا تھا اور وہ دوہری ہوتی جاتی تھی۔ اسے ایسا محسوس ہوتا کہ کسی نے کیلچے پر سلا رکھ دی تھی۔ دم گھٹنا گھٹا رہتا۔ اور اب تو اس کے پیٹ میں پھر کن نے بڑھتے بڑھتے خلفشار کی حالت اختیار کر لی تھی۔ ہائر نوونی جنبش کے ساتھ جی سنسناٹھتا اور کبھی ابکا ئی آنے لگتی، ایک دو ہفتوں کے بعد جنبش بند ہو گئی۔“

سینٹ کے تعلق سے راشدہ جو سوچتی وہ بہت فطری ہے۔ سینٹ کا جننے کے بعد پتھر بن جانا ایک عام سا مشاہدہ ہے۔ اسی کیفیت میں وہ اپنے بھائی کو بلاتی ہے اور میکے کے لیے روانہ ہو جاتی ہے۔ ہاشم بھی راشدہ کو پہلے سے زیادہ چاہتا ہے۔ کہانی کا اختتام جس اقتباس پر ہوا ہے وہ اختر اور بیوی کے تخلیقی ذہن کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے۔

”گاڑی آہستہ آہستہ ریگ رہی تھی۔ ہاشم نکل گئے راشدہ کو دیکھ رہا تھا اور راشدہ سے بہت آگے، ٹرین کا چلنا اس کے لیے جراثیم کی پھری کا چلنا تھا۔ اس کے دل کے ٹکڑے ہو رہے تھے۔ اس کی روح پرواز کر کے راشدہ کے ہمراہ جانے کی تمنا میں پھڑ پھڑا رہی تھی۔ راشدہ نے محسوس کیا کہ ہاشم کی شخصیت اس کے ساتھ مضبوطی سے چسپاں ہے۔ اور اس نے دیکھا کہ اس کے آنسوؤں کے ہالے میں ایک ننھا سا فرشتہ در بچہ سے باہر ہاشم کی طرف اپنے ہاتھ پھیلا رہا ہے۔“

اختر اور بیوی کی ایک کہانی ”پس منظر“ ہے، جس میں دو تہذیبوں کے درمیان شاکرہ کی کشمکش اور باغیانہ روش کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ناقدین نے اختر اور بیوی کے دُنسوانی کردار راشدہ اور شاکرہ کا بطور خاص ذکر کیا ہے۔ ”سینٹ“ کی راشدہ اور ”پس منظر“ کی شاکرہ میں مماثلت تلاش کی جاسکتی ہے مگر شاکرہ جس ماحول میں پرورش پا کر جوان ہوتی ہے وہ راشدہ کو نہیں ملا ہے۔ راشدہ کی الجھنوں کا اصل سبب خود کو سب سے الگ دیکھنے کا رویہ ہے۔ ”پس منظر“ میں شاکرہ کو ایک ایسی لڑکی کی صورت میں دکھایا گیا ہے جو اپنی والدہ اور خالہ کی اخلاقیات سے پریشان اور خوفزدہ ہے۔ کنواری لڑکیوں کو گھر میں کس طرح رہنا چاہیے، کیسے کپڑے پہننے چاہئیں، گفتگو کا کیا انداز ہو۔ یہ باتیں بار بار اس کی خالہ اپنی ماں یعنی شاکرہ کی

والدہ سے کہتی رہتی ہیں۔ افسانہ نگار اس پوری فضا کو ایک جملہ میں کچھ یوں پیش کرتا ہے جیسے جبل کے خطرناک قیدی یا پاگل خانے کے تشدد پسند مریض۔ ان خواتین نے شادی شدہ لڑکیوں کے لیے دوسرا معیار قائم کر رکھا تھا جس میں کچھ آزادیاں تھیں۔ راشدہ کی دو بڑی بہنیں تنویر اور پروین کی زینائش کے سامان کو وہ بہت پسندیدگی کی نظر سے دیکھتی ہے اور ان کی باتوں کو بڑی توجہ سے سنتی ہے۔ ان دونوں بہنوں اور اس کے بھائی ناصر میں علم و ادب کا اچھا ذوق بھی ہے۔ شاکرہ اپنی خالہ کو طرح طرح سے طنز کا نشانہ بناتی ہے۔ اخلاقیات کے نام پر گھر کی فضا کو ماتمی فضا میں تبدیل کئے جانے کا اسے شدید غم ہے۔ شاکرہ ان وجوہات پر کچھ نہ کچھ غور کرتی ہے کہ آخراں کی خالہ کیوں اپنے گھر کو چھوڑ کر اپنی بہن کے یہاں رہنا چاہتی ہے۔ وہ یہ بھی کہتی ہے کہ میری خالہ کے شوہر نے ایک رنڈی رکھ لی تھی اسی لیے وہ گھر سے غائب رہتی ہیں۔ اس واقعہ کو اور شاکرہ کے بیان کو افسانہ نگار نے بڑی فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہاں شاکرہ کی خالہ کا کردار کچھ اس طرح سامنے آتا ہے جیسے کوئی اپنی محبت سے کسی صحت مند رشتہ دار کو معذور بنا کر اس کی ضرورت بن جائے۔ یہ دونوں بہنیں آپس میں کچھ اس طرح باتیں کرتی ہیں پھر کسی تیسرے شخص سے کچھ مشورے کی ضرورت ہی نہیں۔ افسانہ نگار نے ایک نوجوان لڑکی کی اوزھنی کو بہت خوبصورت انداز میں الجھاوے کا استعارہ بنا دیا ہے۔

”اتنی بڑی ہو گئی اور اوزھنی گلے میں لپیٹے پھرتی ہے۔ ادھر آ۔ اسے یوں اوڑھتے ہیں، کبکبت اتنا

بھی سلیٹھ نہیں تجھے۔“

افسانہ نگار شاکرہ کی بڑھتی عمر کی جذباتی اور نفسیاتی مسائل کو کسی نظریے کے جبر سے مغلوب ہو کر سمجھنے کی کوشش

نہیں کرتا۔

”وہ اب تک چھوٹے چھوٹے بچوں کے ساتھ کھیلتی رہتی تھی گمراہ وہ جوان لڑکیوں کی صحبت

پسند کرنے لگی شاید وہ ان کے مطالعے سے اپنا راز معلوم کرنا چاہتی تھی۔ اس کی دو بہنیں ہنوز کنواری تھیں، ایک

اکیس سال کی اور دوسری انیس کی۔ شاکرہ کو بھی ایک جستوسی رہنے لگی کہ وہ کیا باتیں کرتی ہیں۔“

بہر حال شاکرہ کی عمر جب چودہ سال کی تھی، دونوں بہنوں کی شادی ہو جاتی ہے۔ شادی کے مختلف مراحل سن

سن رسیدہ عورتوں کا جمع ہو کر آپس میں باتیں کرنا یہ سب کچھ شاکرہ کے لیے نیا تجربہ تھا۔

”ان دنوں شاکرہ پر کچھ راز منکشف ہوئے۔ کنوارے اور جوانی کے راز۔ شادی کے گھر میں عمر رسیدہ عورتیں

بھی ماضی کی رنگینیاں بیان کر کے کچھ دیر کے لیے سرشار ہو لیتی ہیں اور نئی شادی شدہ لڑکیاں کنواریوں کو چھیڑ

چھیڑ کر اور دم میں منزل سے آگاہ کر جاتی ہیں۔ شاکرہ پر بھی رکٹین انکشافات ہوئے مگر غیر واضح طور پر۔“

شاکرہ اپنے بارے میں طرح طرح سے سوچتی ہے۔ آئینے کے سامنے کھڑی ہو کر بال، مانگ اور چہرے کا

جائزہ لیتی ہے۔ اسے دوسروں کی خوبصورتی بھی یاد آتی ہے۔ اختر اور بیوی نے شاکرہ کی نفسیات کو جس طرح گرفت میں لینے

کی کوشش کی ہے وہ نفسیاتی مطالعے کی ایک روشن مثال ہے۔ اختر اور بیوی کہانی کے سیدھے سادے بہاؤ کے درمیان کچھ ایسے

موڈلے آتے ہیں جن سے کہانی ٹیڑھی میڑھی راہ اختیار کر لیتی ہے۔ ناصر ایک غریب لڑکا ہے، جو شاکرہ کے گھر میں رہتا ہے۔

ناصر سے شاکرہ کو نفرت سی ہے، لیکن اب وہ رفتہ رفتہ اسے اچھا لگنے لگا۔ ناصر شاکرہ کے بھائی کے پاس سے کتا لیا لاکر شاکرہ

کو دے دیا کرتا تھا۔ شاکرہ ناصر کے اس عمل سے بہت متاثر ہوتی ہے اور رفتہ رفتہ وہ ناصر کو خود سے قریب محسوس کرنے لگی۔

شا کرہ کی بے کیف زندگی میں ناصر کا وجود رنگ بھرنے لگتا ہے۔ یہاں اختر اور یونی نے خرگوش، بلی اور ناصر کی تثلیث قائم کر کے کہانی کو دلچسپ بنا دیا ہے۔

شا کرہ نے ایک بلی اور چند خرگوش پال رکھے تھے۔ ان کی دیکھ ریکھ بھی ناصر کے سپرد تھی۔ بلی اور خرگوش اور ناصر شا کرہ کی جذباتی زندگی میں دن بدن زیادہ اہمیت حاصل کرنے لگے۔ ناصر ایک معمولی سا لڑکا ہے۔ شا کرہ اسے ابتدا میں بیوقوف سا لڑکا کہہ چکی ہے لیکن اب وہ اس کی تمنا کرتی ہے کہ کاش ناصر کی آنکھوں میں زندگی کے آثار ہوتے۔ ”جیسے خرگوش کی سرخ یا بلی کی ہوشیار چمکتی ہوئی آنکھوں میں تھے“ ناصر ایک بچہ تھا لیکن اس کی بڑھتی ہوئی عمر کو دیکھ کر گھر کے لوگ آزادانہ شا کرہ سے ملنا پسند نہیں کرتے۔ ناصر شا کرہ کے لیے اس لیے اہم تھا کہ وہ اس کے بھائی کی الماری سے کتاب نکال کر اس تک پہنچاتا ہے۔ شا کرہ کو اپنی خوبصورتی اور ذہانت کا احساس تو تھا مگر وہ بعض اوقات کچھ مشکوک ہو جاتی ہے۔ ایک دن آئینے کے سامنے وہ خود دکھامیاں کرتی ہے۔ یہ خود دکھامیاں دراصل شا کرہ کی جذباتی الجھنیں ہیں۔ ناصر کا کردار رفتہ رفتہ کہانی کو ایک نئی جہت سے ہمکنار کرتا جاتا ہے۔ ایک بیوقوف اور کم رو لڑکا شا کرہ کی زندگی کے لیے اہم ہو جاتا ہے۔ شا کرہ ناصر کے بارے میں جس طرح سوچتی ہے اور اب ناصر شا کرہ کو جس نظر سے دیکھتا ہے وہ غیر فطری نہیں ہے۔ کمال فن یہ ہے کہ افسانہ نگار ان کرداروں پر جذباتیت کو حاوی نہیں ہونے دیتا۔ محبت کی ایک عام اور فطری سطح سے یہ کہانی بلند نہیں ہوتی۔ افسانہ نگار کافن یہ ہے کہ وہ ناصر جیسے خاموش طبع اور سادہ مزاج لڑکے کی زندگی میں نئی سرسراہٹوں کا سبب شا کرہ کے کردار کو قرار دیتا ہے۔ اس میں یہ بات بھی پوشیدہ ہے کہ اخلاقی پابندیوں کے سبب شا کرہ ناصر کے علاوہ کسی اور لڑکے کا انتخاب نہیں کر سکتی۔ شا کرہ کے بھائی فرحت کی کتابیں اور رسالے میں شا کرہ اور ناصر کو ایک دوسرے سے قریب کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ کہانی اپنے اختتام کی طرف رواں ہے بالآخر پرچہ ہی ناصر اور شا کرہ کو پہلی مرتبہ ایک نئی قربت کا احساس کراتا ہے۔

”ناصر پرچے لینے کے لیے آگے بڑھا۔ شا کرہ نے پرچوں کو پیچھے ہٹا لیا۔ ناصر پرچوں پر چھٹا۔ شا کرہ نے انہیں اپنے گریبان میں ڈال لیا۔ میں نہیں دوں گی۔ میں نہیں دوں گی لو تو جانوں۔ شا کرہ نے ہنستے ہنستے ناصر کا ہاتھ پکڑ لیا۔ گھبرا ہوا ناصر جلد پرچے حاصل کرنا چاہتا تھا۔ ورنہ فرحت بھائی اس کی ہڈیاں توڑ دیں گے۔ شا کرہ کھلکھلا کر ہنسی اور ناصر کے ہاتھ کو اس نے پرچوں سمیٹ اپنے قریب تر چمٹا لیا۔ پرچے کشاکش میں نیچے گر پڑے مگر ناصر کا ہاتھ ہنوز گرفت میں تھا۔“

ماں آواز دیتی ہے۔ شا کرہ شا کرہ یہاں یہاں آؤ، خود کو وہ نارٹل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ شا کرہ کی ہنسی کو ماں نے سن لیا تھا۔ ان کے اعتراض پر شا کرہ جو جواب دیتی ہے وہ کمال کا ہے۔ ”میں راہ نجات پڑھ رہی تھی، اماں جان خرگوش کے بچے میز پر چڑھنے کی کوشش میں گر کر پڑتے تھے۔ مجھے ہنسی آگئی۔“ اس کہانی میں شا کرہ کی خالہ نے ایک ایسی مشرقی خاتون کا کردار ادا کیا ہے، جو اصولوں کے معاملے میں (یا نام نہاد اصول) بہت سخت ہے۔ اس کی سختی نے شا کرہ کے دل و دماغ منفی اثر ڈالا ہے۔ اگر وہ بات بات پر اس کی ماں کو شا کرہ کی شکایت نہ کرتی اور اس طرح تنقید کا نشانہ نہ بناتی تو شا کرہ ان اصولوں کے معاملے میں اس قدر خائف نہ ہوتی۔ خالہ کہانی کی ابتدا میں رنگ بھرنے کے بعد کہانی کے اختتام پر ایک مرتبہ پھر آتی ہے۔ شا کرہ سے اس کی خالہ کو یہ شکایت تھی کہ وہ باورچی خانہ نہیں جاتی۔ گھر کے کام کاج میں دلچسپی نہیں لیتی۔ کہانی کے اس

موڑ پر شا کرہ کی والدہ شاکرہ سے کہتی ہے کہ

”اچھا ذرا کی ذرا خالہ بی کے لیے فرنی تو پکا لو..... جی اچھا اماں جان“، کہتی ہوئی شاکرہ باورچی خانہ کو نہایت مودبانہ طور پر چل دی۔

خالہ بی کی آواز آئی:

”بہن ماشاء اللہ تمہاری لڑکیاں باحیا بامیز ہیں“

”محشر“ ایک ایسی کہانی ہے جس میں اختر اور یونی نے اپنی دوسری کہانیوں کے کردار اور قصے کو بڑی فنی مہارت

کے ساتھ یکجا کیا ہے۔ ان کرداروں اور قصے کو یہاں یکجا کر کے ایک نئی کہانی بنانے کا جواز کیا ہے؟ اس سوال کا جواب ”محشر“ کی قرأت سے ہی ممکن ہے جس قاری کی نظر میں ”محشر“ کے علاوہ اختر اور یونی کی دوسری کہانیاں نہیں ہے وہ آزادانہ طور پر اس کہانی سے معنی اور مفہوم برآمد کر سکتا ہے اور سب سے بہتر صورت یہ ہے کہ محشر کو محشر ہی کے حوالے سے پڑھا جائے، لیکن یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ آخر ایک افسانہ نگار اپنے چند کرداروں اور اقتباسات کو فراموش نہیں کر سکا اور انھیں یکجا کر کے ان میں وحدت قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کمال فن یہ ہے کہ محشر کے ساتھ یہ تمام کردار اور قصے کسی اور کہانی کی یاد نہیں دلاتے۔ محشر دراصل ایک تخلیقی فن کار کی فطری بے چینی کی کہانی ہے۔ فن کار کو کوئی نام نہیں دیا گیا ہے۔ وہ فنکار ہی سے سامنے آتا ہے۔ کہانی کی ہنسا پر اسرار نہیں مگر ایک فن کار کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات کو بہت خوبصورت انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ فن کار دنیا بھر کے لٹریچر کو پڑھتا ہے، خود بھی کہانیاں لکھتا ہے لیکن زندگی اور کائنات کے بارے میں اس کی الجھنیں ختم نہیں ہوتیں۔ کہانی کا پہلا اقتباس ہی فنکار کی داخلی الجھنوں کا پتہ دیتا ہے۔

”بلاوجہ طبیعت اداس نہیں تھی، زندگی کی کون سی کل سیدھی تھی اور احساس تو سب سے بڑی اذیت ہے۔ فنکار اپنی ذکاوت احساس سے نالاں تھا لوگ کہتے تھے کہ وہ جذباتی ہے۔ ہاں گدازدل بھی برا ہے۔ اچھائی سے محبت مصیبت ہے۔ برائی سے نفرت رحمت ہے۔ جذباتی آدمی محبت اور نفرت کے نور و نار میں تپتا رہتا ہے..... وہ دن بھر کتابیں پڑھتا رہا اور سوچتا رہا کوئی ایک کتاب ڈھنگ سے نہیں پڑھ رہا تھا، بس کتابوں کو الٹ پلٹ رہا تھا، چند صفحے اس نے پڑھے چند اس کے، ٹالسٹائی کے ناول کبھی ہیزی جیمز اور مادام کے“

یہ تمہید کہانی کی تمہید ہی نہیں بلکہ اس کا نقطہ عروج بھی ہے جب کسی حساس شخص کو ان اذیتوں سے نجات کا کوئی راستہ نظر نہیں آتا تو وہ خود کو طرح طرح سے سمجھاتا ہے مگر اس کی یہ کوشش بھی ناکام ثابت ہوتی ہے۔ احساس سب سے بڑی اذیت ہے، جذباتیت بھی ٹھیک نہیں، گدازدل بھی بلا ہے، اچھائی سے محبت کرنا مصیبت کو مول لینا ہے۔ یہ باتیں آج بھی نئی معلوم ہوتی ہیں۔ ان باتوں میں فن کے داخلی الجھنوں کے ساتھ ساتھ زمانے کا آشوب بھی پوشیدہ ہے۔ ”جذباتی آدمی محبت اور نفرت کے نور و نار میں تپتا رہتا ہے۔“ اس جملہ میں زندگی کی ایک تلخ اور دائمی کہانی سمٹ آئی ہے۔ اسے پھیلا کر صفحات کے صفحات سیاہ کئے جا سکتے ہیں۔ فنکار کی شخص الجھنوں کا اس سے بہتر اظہار ممکن نہیں۔ اس کے بعد فنکار کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ بہت غیر معمولی تو نہیں مگر ایسے جملہ درآئے ہیں جس سے فنکار کی کہانی بہت دلچسپ بن جاتی ہے۔ اسے پڑھ کر بلراج میں راک کی کئی کہانیاں یاد آ جاتی ہیں۔ مین راکے کردار بھی منتشر کیفیات میں زندہ رہتے ہیں اور کبھی ان کیفیات کے زیر اثر خود

کشی کر لیتے ہیں۔ اختر اور یونی کے یہاں کرداروں کی خودکشی کی کوئی منطق نہیں ہے۔ مگر اختر اور یونی اور مین راکے یہاں مماثلت کی ایک صورت ”محشر“ کی اس اقتباس میں دیکھی جاسکتی ہے۔

”فنکار اٹھ بیٹھا، سگریٹ جلائی اور بستر پر بیٹھا بیٹھا دھوئیں کی مرغولے بناتا رہا۔ ایک شیلٹ سے فانی کی باقیات نکالی اور پڑھنے لگا۔ خواب ہے دیوانے کا، بوئے دامن بہار میں ہے، رک لکے نے تو نوے لکھے تھے، ہم سبھوں کو صرف نوے لکھنے چاہئے، صرف مرے ہی، ہے ہے علی اصغر۔ آسمان راقح بود اگر خون بارز میں، فنکار اپنے کمرے میں ٹہلنے لگا..... نم کا تیکھا پن نہیں ہلکا پن ہے۔ اس نے درتچے کھول دیے پتہ چلا، شام ہو چکی ہے۔ مگر وہ باہر نہ نکلا، بجلی کی روشنی گل کر دی، اب وہ پڑھنا نہیں چاہتا تھا، شام کے دھندھلکے میں بیٹھا سوچتا رہا۔ بے ربط جالوں سے اُلجھے ہوئے جالے۔“

اختر اور یونی نے ستر کی دہائی میں اسے قلمبند کیا تھا۔ اور اردو کہانیاں رفتہ رفتہ اسلوب کی سطح پر ترقی پسند افسانوں سے مختلف ہونے لگی تھی۔ اختر اور یونی کے یہاں یہ تبدیلی ممکن ہے ایک رجحان کی شکل میں آئی ہو مگر اسے ایک خوشگوار تبدیلی کے طور پر دیکھا جانا چاہیے۔ کہانی میں انتشار کی کیفیت پیدا کرنا مجموعی طور پر اختر اور یونی کی نسل کے افسانہ نگاروں کا تخلیقی مسئلہ نہیں تھا۔ اختر اور یونی نے خود کو کسی رجحان کے حوالے تو نہیں کیا لیکن جو چیز ان کی تخلیقی حسیت سے قریب تھی وہ ان کے افسانے میں در آئی۔ اسی لیے ان کے یہاں یہ کیفیات اوڑھی ہوئی معلوم نہیں ہوتی۔ کہانی میں ایک موڑ ایسا بھی آتا ہے جب فنکار کو اپنی تخلیقات زیادہ اہم معلوم ہوتی ہیں۔

”فنکار نے روشنی جلائی اور پھر بستر پر لیٹ گیا، ہم وحشی ہیں، ہم تو نہایت مہذب ہیں۔ نہایت مہذب نہیں، اپنے دکھ مجھے دے دو، موزیل کی ہنک نہ کرو، زندگی کو موتی نہ بناؤ، کالی شلوار، ٹیڑھی لکیر، اتنے سارے کردار، واقعات، خالق مخلوق، فنکار اور اس کا فن۔ فنکار نے ساری کتابیں بند کر دیں اور اپنے افسانوں کے مجموعے پہلی بار پڑھنے کے لیے کھولے۔ اسے اپنی تخلیقات سے زیادہ اچانک کشش محسوس ہوئی، وہ نہ جانے کب تک انھیں پڑھتا رہا اور اسی عالم میں شاید سو گیا۔ شاید جاگ گیا۔“

اس اقتباس کے ساتھ کہانی کا نصف حصہ مکمل ہو جاتا ہے۔ فنکار اپنی تخلیقات کو پڑھتے ہوئے سو جاتا ہے۔ عالم خواب میں وہ خود سے ہم کلامیاں کرتا ہے، خالق کائنات نے لفظ کن سے دنیا کو پیدا کیا، یہ فنکار بھی خود کو خالق کہتا ہے، افسانہ نگار فنکار کے اس احساس کو جس اسلوب میں پیش کرتا ہے اس سے فنکار کا تخلیقی جلوہ ہماری نگاہوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ یہاں اختر اور یونی نے اپنی کئی کہانیوں کا نام اور ناول حسرت تعمیر کا ذکر بھی کیا ہے۔ یہ تمام تخلیقات پہلی مرتبہ اپنے خالق کے سامنے قرض کر رہی ہیں۔ اسی قرض کے عالم میں ان تخلیقات کا تخلیقی جمید بھی کھلتا نظر آتا ہے۔ مجھے نہیں معلوم کہ کسی افسانہ نگار نے اپنی تخلیقات کو اپنے ہی حضور اس طرح قرض کے عالم میں پیش کیا ہو۔

”اس کے ذہن کی کئی کہانیاں بھی جاگ اٹھی تھیں۔ ساری شخصیتیں بیدار ہو گئی تھیں۔ منظر پس منظر جاگ چکے تھے۔ اس کی تخلیق کی بوقلمونی انگڑائیاں لے رہی تھیں۔ زندگی کے سارے رخ حقیقت کا رخ دھار چکے تھے، اس کی کلیاں اور کانٹے، اس کی تعمیر اور شکست، سینٹ اور ڈائنامٹ، حیات کی روشن راہیں اور پیچیدگیاں اور بال جبریل مرتش تھے۔ سپنوں کے دلش، جیتی جاگتی تاریخ بن گئے، عدم معدوم تھا اور وجود حشر

افسانہ نگار کن احساسات کے تحت ان کہانیوں اور کرداروں کو مختلف اوقات میں جنم دیا تھا، اس سلسلے میں حتیٰ طور پر کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ خود افسانہ نگار کو بھی کچھ یقین کے ساتھ کہنا مشکل ہے۔ کب کون سی کہانی کس کردار کا روپ دھار کر فن میں ڈھل گئی اور ایک نئی کہانی میں تبدیل ہوگئی۔ یہ مطالعے کا ایک دلچسپ پہلو ہے۔ لیکن منطقی طور پر کوئی فیصلہ صادر نہیں کیا جاسکتا۔ اختر اور بیوی نے تخلیقی سطح پر ان مسائل کو جس طرح سمجھا اور محسوس کیا ہے۔ وہ خود ایک کہانی کا تخلیقی مسئلہ ہے۔ لہذا مسائل حل نہیں ہوتے بلکہ کچھ نئے مسائل پیدا ہو جاتے ہیں۔ بس ایک بات یہ کہی جاسکتا ہے کہ اختر اور بیوی اپنی تمام کتابوں، کرداروں اور کہانیوں کو جس شدت احساس کے ساتھ ”محشر“ میں جمع کیا ہے اس کی مثال اردو کہانی میں مشکل ہی سے ملے گی۔ کچھ عجیب نہیں کہ افسانہ نگار کسی ایسی ہیئت کی تلاش میں ہو جسے وہ پہلی مرتبہ انہیں کیجا کر کے ان کے درمیان وحدت قائم کر سکے۔ یہ کہانیاں مختلف موضوعات و مسائل سے تعلق رکھنے کے باوجود کبھی بھی فنکار کی داخلی الجھنوں سے الگ نہیں ہو سکی۔ کچھ دیگر کردار بھی فنکار کے سامنے آکر اپنی پتہ سنا تے ہیں۔

”ایک پلے کے بھونکنے کی آواز نے فنکار کی توجہ اپنی جانب منعطف کرائی، ایک بھکارن پلے کی پاس پہنچی۔ اسے اپنے میلے آنچل کی پوٹری سے نکال کر ہڈیاں اور سوکھی روٹیوں کے ٹکڑے کھلاتی رہی۔ جب بھکارن پلے کو کھلا چکی تو وہ خود کچھ روٹی کے کنارے کھائے اور اس کے بعد پلے کو کھوٹی سے کھول کر گود میں لے لیا اور کچھی پیال پر جا کر اسے پہلو میں لیے لیٹ گئی۔ بھکارن کچھ لوریاں بھی گاتی جا رہی تھی،..... جینے کے سہارے، بھکارن اپنے خالق سے ہم کلام ہوئی لوریاں نہیں گھٹے ہوئے نالے ہیں جنھیں تو ناحق نغمہ بنوانے کی کوشش کر رہا ہے..... اور پلے نے شکوہ کیا، پلہ ہی بنایا تھا تو مجھے ایک بھکارن کا پالتو نہ بنایا ہوتا۔“

خالق کے سامنے بھکارن اور پلے کی فریاد نام نہاد ترقی پسندی کا علامہ نہیں کتے پر کئی اہم تخلیقات سامنے آچکی ہیں۔ یہاں جس طرح اچانک کتے کے بھونکنے کی آواز آتی ہے۔ اسے گریز کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ بھکارن روٹیاں کھلاتی ہے، اس کے پہلو میں لیٹ جاتی ہے، بھکارن کا کتے سے یہ پیار اس وقت احتجاج کی صورت اختیار کر لیتا ہے جب وہ لور یوں کو گھٹے ہوئے نالے کا نام دیتی ہے۔ گھٹے ہوئے نالے اگر نغمہ بن جاتے ہیں تو اس میں حرج ہی کیا ہے۔ مگر بات صرف اتنی نہیں۔ سوال یہ ہے کہ گھٹے ہوئے نالوں کو کوئی نغمہ کیوں بنا رہا ہے۔ فیض نے کہا تھا۔

اک کڑا درد کہ جو گیت میں ڈھلتا ہی نہیں

دل کا تاریک شگافوں سے نکلتا ہی نہیں

پلے کا شکوہ بھی نہایت معنی خیز ہے۔ پلے کی شکایت کے بعد کہانی پس منظر کے چار کردار ملی، خرگوش، ناصر، اور شاکرہ کا ذکر آتا ہے۔ پھر کہانی شکور دادا اور کلیاں اور کانٹے کے اقتباسات آتے ہیں۔ اس میں ایک ایسا اقتباس بھی ہے جس کا تعلق جھارکھنڈ کے آدی باسیوں سے ہے۔ آج جھارکھنڈ ایک مستقل صوبہ ہے۔ اختر اور بیوی نے بہت پہلے جھارکھنڈ کی آدی باسیوں کو ایک آواز، ایک پہچان دینے کی کوشش کی تھی۔

”اچانک فنکار کے کف دست پر تاریک رات چھا گئی اور بوس محبوب کے سامنے ایک سیاہ گداز جسم اپنی فطری

صحرائی صحت مند کی مہک لیے چمکا..... آدی باسی لڑکی بولی ایک یہ زندگی بھی کوئی زندگی ہے اور ایک شور

قیامت برپا ہوا، چاروں طرف آدی باسی چہرے ابھرے، ٹکا ٹیر کی اور اگلنت آدی باسی مزدور اور کسان یہ سب کردار اپنی تیر کمال لیے فنکار کے سینے کی طرف دوڑے اور جھرا کھنڈی بولیوں میں چیخ چیخ کر بولنے لگے۔ فنکار اپنی دنیاے تخلیق میں تم نے آدی باسیوں کو جگہ کیوں ندی۔“

اس کہانی میں جو مسائل سامنے آئے ہیں انھیں ملک اور سرحد میں تقسیم کر کے دیکھنا مشکل ہے۔ ان کا تعلق زندگی کی افاقیت سے ہے لیکن مندرجہ بالا اقتباس ایک مخصوص علاقہ کی زندگی کو سامنے لاتا ہے۔ اختر اور بیونوی نے ایک علاقائی سچائی کو جس طرح اس کہانی میں پیش کیا ہے، اس سے آج کی مابعد جدید تنقید کو تقویت ملتی ہے۔ ان شکایات کے بعد فنکار اپنے کرداروں کو خطاب کرتا ہے۔ اس کا لحظہ گفتگو کا نہیں بلکہ خطابیہ ہے۔ وہ اپنے احسانات یاد دلا کر غور و فکر سے کام لینے کا مشورہ دیتا ہے۔ وہ فنکار کو اپنے معاملات کے سلسلے میں آزاد اور خود مختار بتاتا ہے۔ پوری تقریر ایک خاص تصور کائنات پر مبنی ہے۔

”طربیہ کردار ہو یا المیہ، برا ہو یا بھلا فن میں نیرنگ، تنوع کے بغیر نہ حسن نہ تاثیر۔ آزد فنکار نے

تمہیں بھی آزد و ممتاز پیدا کیا۔ کاش تم احسان مانتے۔“

فنکاری آنکھ کھل جاتی ہے اور کہانی کا آخری پیرا گراف کچھ یوں شروع ہوتا ہے۔

”فنکار کی نیند ٹوٹ گئی اس پر انتہائی یاس اور حسرت طاری تھی، دل جیسے آخری سانس لے رہا ہو،

وجود جیسے فنا ہو رہا ہو، دور کہیں فائر انجن خطرے کی گھنٹیاں بجاتا ہوا تیز جا رہا تھا۔ شہر میں

آتشزدگی کی وبا آئی ہوئی تھی، زندگی جل رہی تھی، انسانیت کے ساز و برخاستر ہو رہے تھے،

اس کے لاشعور سے ایک مصرع ابھرا۔ یا اپنا گریباں چاک یا دامن یزداں چاک۔“

کہانی اقبال کے جس مصرع پر ختم ہوتی ہے وہ بہت فطری ہے اور داخلی طور پر فنکار کی تمام الجھنیں اقبال کی تخلیقی

اجھنوں سے ہم آہنگ ہو جاتی ہیں۔



## ن۔م۔راشد کے شعری نظریات

ایران میں اجنبی کے دیباچے میں راشد صاحب لکھتے ہیں:

”جدید شاعری خاص طور پر آزاد نظم اس نئے آہنگ کی مظہر ہے جو موجودہ شاعر کو اس کے اپنے زمانے نے بخشا ہے۔ یہ نیا آہنگ قدیم ماہرین عروض کے مقرر کئے ہوئے اصولوں کے ذریعے نمایاں نہیں ہو سکتا تھا۔ جدید شاعر اپنے زمانے میں کئی ایسے تجربات اور مشاہدات سے دوچار ہوا ہے جنہیں ہمیشہ پابند نظم کے ذریعے بیان کرنا آسان نہ تھا۔ اگر جدید شاعر قدیم اصناف سخن سے گریز نہ کرتا تو اس کے لیے اپنے نئے تجربات، نئے احساس اور نئے آہنگ کو باہم وابستہ کرنے کا کوئی طریقہ نہ تھا۔ جدید نظم کے بعض قاری جو اس سے مناسب حظ نہیں اٹھا سکتے کسی طرح اعتراض کے سزاوار نہیں ہیں کیونکہ ان میں سے اکثر موجودہ زمانے میں رہتے ہوئے بھی غزل اور مثنوی کی دنیا میں جیتے ہیں۔ وہ غزل کے ماحول سے صدیوں سے واقف چلے آتے ہیں۔ وہ غزل کے عشق اس کی سیاست اور اس کے فلسفے سے آشنا ہیں۔ جدید شاعری کے عشق، سیاست اور فلسفے سے ان کا ربط ابھی تازہ ہے۔ جدید شاعر نے تجربات اور مشاہدات کے جو دروازے وا کر دیے ہیں ان کے اندر وہی لوگ پورے طور پر جھانک کر دیکھ سکتے ہیں جنہوں نے از خود بھی ان تجربات و مشاہدات سے ہم آہنگی محسوس کی ہو۔ پھر نیا شاعر نیا لغت استعمال کرتا ہے جو فرہنگ آصفیہ کا لغت نہیں ہے۔ اس کے الفاظ و معانی وہ کہاں سے معلوم کریں؟ اگر خود نظم کے اندر وہ معانی موجود ہوں تو بھی انہیں ڈھونڈنے کا بار کس کو ہو۔ صحیح بات یہ ہے کہ قاری ہو یا نقاد جب تک وہ شاعر کے ساتھ ایک حد تک ہمسفر ہونے پر آمادہ نہ ہو اس کی زبان اور اس کے مزاج سے واقف نہیں ہو سکتا۔ وہ نقاد جن کا علم اور ذوق بحر الفصاحت یا چہار مقالے کے راستے ان تک پہنچا ہے، وہ جب تک اپنے علم کو تھوڑا سا فریب نہ دیں یا ایک حد تک اپنے علم کی شکست کا اعتراف نہ کریں کبھی جدید شاعری کی کما حقہ ترجمانی نہیں کر سکتے۔ جدید شاعری پر یہ اعتراض صحیح ہے کہ یہ سب کی شاعری نہیں ہے۔ یہ اس کی شاعری ہے جس کا شعور نیا ہے۔ جس کے تجربات اور مشاہدات نئے ہیں۔

جدید شاعری محض صنایع نہیں یا قدیم صنایع سے انحراف کی فسوں گری کا نام نہیں ہے۔ جدید شاعری مقفی ہو یا آزاد نئے زمانوں کے تقاضوں کا جواب ہے۔ جدید شاعر نے جس زمانے میں آنکھ کھولی ہے اس میں نہ صرف لباس بدلا ہوا ہے، بلکہ مکانون کی ساخت، آداب محفل، خاندانوں کی زندگی کے طور طریقے معاشرے کا اقتصادی ڈھانچہ سب پہلے سے

الگ ہے۔ مکانوں کی نئی ساخت ہی کو لہجے اس نے غزل اور مثنوی کا عشق نامکن کر دیا ہے۔ اور پھر عورت جو بیوی ہوا کرتی تھی یا طوائف جس کے سہارے خاص تشبیہات اور استعارات کے ذریعے شعر کہے جاتے تھے آج مرد کی رفیق کار بن کر مرد کی ایک سے زیادہ ذہنی اور جذباتی ضرورتیں پوری کر سکتی ہے۔ قدیم شاعر اپنے معاشرے کا اسی طرح جزو تھا جیسے کسی انجن کے افراد اس کا جزو ہوتے ہیں یا کسی زنجیر کے حلقے زنجیر کا حصہ ہوتے ہیں۔ لیکن جدید شاعر محض ایک فرد رہ گیا ہے۔ قدیم شاعر کی تنہائی کو کم کرنے کے لئے اس کے مشاعروں کے سامعین موجود ہوتے تھے، جدید شاعر کو ان کا سہارا بھی حاصل نہیں کیونکہ وہ ایسی زبان میں باتیں کرتا ہے جو اس کے سامعین کی زبان نہیں ہے۔ قدیم شاعر کی تربیت میں علم الاضنام، منطق، تصوف اور فقہ کو دخل تھا۔ جدید شاعر کی تربیت میں سائنس، اقتصادیات، تحلیل نفسی، سیاست اور جمالیات کو دخل ہے، یہ سب نئے مضامین اس پر زردانہ حملہ آور ہوتے ہیں اور شہنوں مارتے ہیں اور وہ انہیں اپنے افکار کا تار و پود بنانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اسی لئے اس کی زبان بھی وہ نہیں جو اس کے مقدس پیشروؤں کی زبان تھی۔ اس کے اشعار اس منطقی استدلال سے بھی محروم ہیں جو غزلیہ شاعری میں ملتا ہے۔ جدید شاعر کا استدلال جذباتی استدلال ہے۔“

اپنے ایک انٹرویو میں فحاشی اور اس کے احتساب کے تعلق سے فرمایا ”فحاشی اور احتساب کا گویا ہمیشہ سے چولی دامن کا ساتھ چلا آتا ہے۔ ہمارے زمانے میں ان دونوں مسئلوں نے خاص اہمیت حاصل کر لی ہے لیکن ان کا کوئی واضح حل آج تک نہیں مل سکا۔ میں اتنا کہہ سکتا ہوں کہ میں ہر قسم کے احتساب کے خلاف ہوں۔ اس سے آپ یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ میں فحاشی پر بھی احتساب کا قائل نہیں ہوں۔ لیکن فحاشی کی کوئی جامع اور مانع تعریف آپ کے سامنے پیش نہیں کر سکتا۔ فحاشی کی جو قانونی تعریف کی جاتی ہے وہ کم از کم میرے فہم سے بالا ہے۔ فحاشی کے الزام پر بعض اردو ادیبوں پر مقدمے چلائے گئے ہیں۔ ان مقدموں میں گواہوں اور کیوں نے بیشتر رومی اور سعدی جیسے بزرگوں کی تصانیف میں فحاشی کا حوالہ دے کر فحاشی کے لئے جواز حاصل کیا ہے۔ یا سرے سے فحاشی کی موجودگی کا انکار کر کے الزام کو رد کرنے کی کوشش کی ہے۔ میرے خیال میں پہلا نقطہ نظر غیر منطقی ہے اور دوسرے میں سرسریا کاری پائی جاتی ہے۔ فحاشی کے وجود سے انکار کرنا گویا انسانیت یا زندگی کی ہر بنیاد سے انکار کرنا ہے۔ کیونکہ فحاشی جس کا تعلق جنسیت سے ہے انسان کے ساتھ لگی ہے بلکہ اسی سے انسان کا نمبر مایہ اٹھایا گیا ہے۔ اگر حضرت آدم دانہ گندم نہ کھاتے تو ہم آپ شاید جنت ہی میں جمائیاں لے رہے ہوتے، بلکہ شاید ہمارا وجود تک کہیں نہیں ہوتا۔ فحاشی کی عام تعریف یہ ہے کہ، ہر وہ چیز جو سلفی جذبات یعنی شہوت کو ابھارے۔ یعنی سلفی جذبات یا شہوت کا اظہار اگر پردے کے اندر ہو یا صرف چار بیویوں کے توسط سے ہو تو فحاشی نہیں لیکن اگر اس طرح ہو کہ سب دیکھ سکیں یا کسی ملاکی دعائے برکت اس میں شامل نہ ہو تو فحاشی ہے۔ اس لیے بعض دفعہ یہ رعایت برتی گئی کہ اگر اعضاء مخصوص کا نام کسی طبی کتاب میں لیا جائے تو فحاشی نہیں لیکن کسی نظم یا افسانے میں لیا جائے تو فحاشی ہے اور جو نام لیا جائے وہ ایسا نہ ہو کہ کسی گالی میں استعمال ہوتا ہو یا نام نہاد خواص یعنی امرا کی زبان پر جاری ہو سکتا ہو۔ یعنی فحاشی اور جنسیت کا تعلق نہ تو جسمانی صفائی ہے، نہ نفسیات سے ہے نہ طب سے نہ ادب سے نہ سائنس سے نہ علم اجتماع سے بلکہ صرف اس اصول سے کہ جو کام ہم کریں وہ اس طرح کہ دوسروں کو اس کی تشویق حاصل نہ ہو یعنی دوسرے اس لذت سے محروم رہیں جس کا حق ہم نے اپنے لیے حاصل کر لیا ہے۔ جہاں تک احتساب کا تعلق ہے، پہلی بات تو یہ کہ احتساب کی

ضرورت کو بھی رد کرنا مناسب نہیں کیونکہ احتساب کی ضرورت کو رد کرنا لفظ کی اس قوت کا رد کرنا ہے جس سے ہر حکومت ڈرتی ہے میرے خیال میں احتساب کے بے ہودہ پن کے باوجود لفظ کی اس قوت کا رعب اور خوف قائم رہنا چاہئے جو حکومت کے نزدیک انسان کے کردار اور فکر پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اگر ہم لفظ کی اس قوت کے منکر ہو جائیں تو گویا تورات، انجیل سے لے کر کارل مارکس اور اقبال تک کسی کی ضرورت باقی نہ رہے۔ دوسری بات یہ کہ فاشی کی سب قدر قیمت اس وقت تک ہے جب تک اس پر احتساب ہے۔ یعنی جب تک کسی عمل پر احتساب ہے اور جب تک ہم کسی عمل میں آزاد نہیں ہیں اس میں فاشی کی لذت بخشے کا امکان ہے۔ یعنی اگر احتساب ہٹا دیا جائے تو ہر بڑی ٹنگی اس قدر بے کار ہو جائے کہ اس میں لذت شامل کرنے کے لئے نئے ذرائع تلاش کرنا پڑیں۔“ (انتخاب کلیات راشد، از سید مرغوب علی)

☆ راشد صاحب کے مذکورہ بالا بیان میں منطقی پر مغالطہ اور فلسفے پر سفسطہ حاوی ہے۔ کج فکری کا یہ ہمالہ بہت سے تھاق آکھوں سے اوجھل کر کے گم رہی کا باعث ہے۔ شہوانی جذبات انسانوں میں بھی ہوتے ہیں اور جانوروں میں بھی۔ جانور سرعام اپنے جذبات کی تکمیل کرتے ہیں جبکہ انسان میں جنسی جذبات کی تکمیل کی ایک تہذیب ہے اگر یہی تہذیب نہ ہو تو انسان اور جانور میں کوئی فرق نہ رہے۔ اگر کسی برائی کا احتساب نہ کیا جائے تو برائیوں کا خاتمہ ہو جائے گا؟ جب ایسا نہیں ہو سکتا تو یہ کیونکر ممکن ہے کہ فاشی پر احتساب نہ ہو تو کوئی چیز فحش نہ رہ جائے۔ یہ تو اپنی خامیوں کو چھپانے کے لئے گڑھا ہوا سفسطہ ہے۔ ساقی فاروقی پاپ بیتیاں لکھنے میں یدِ طولی رکھتے ہیں انھوں نے راشد کے امریکی اور چینی دو شیرواؤں سے روابط چٹخارے لے کے بیان کئے ہیں، شاید یہی بے راہ روی ان کی ازدواجی زندگی کی ناکامی کا سبب بنی جو انکی اکثر نظموں بھی جھلکتی ہے۔ راشد صاحب یہ عکسہ بھی فراموش کر گئے کہ جن روابط میں کسی ملاکی دعائے خیر و برکت بھی شامل ہوتی ہے وہ بھی سرعام انجام نہیں دئے جاتے اس کے بھی شرائط ہیں جن کا راشد صاحب کو علم ہی نہیں تھا یا انھوں نے دانستہ یہ تاویلیں کیں میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ عذر گناہ بدتر از گناہ، صرف یہ جان لینا کافی نہیں ہو سکتا کہ فقہ بھی ایک شاخِ علم ہے اس کو پڑھنا بھی ضروری ہے۔ اس طرح کے لوگ اگر جلانے کی وصیت کر جائیں تو کوئی تعجب نہیں۔ جدید علم طب بھی اس طرح کے تعلقات کو اچھا نہیں سمجھتا یہ سیکڑوں بیماریوں کی جڑ ہیں۔ افراد کا معاشرے سے اتنا گہرا ربط ہے کہ معاشرے کے خفیف ترین تبدیلی کا اثر افراد پر پڑتا ہے اور افراد کے حرکات کا اثر معاشرے پر اس لئے ہم کسی فرد کے افعال قبیحہ کو اس کا ذاتی فعل کہہ کے اس سے روگردانی نہیں کر سکتے سرنشز و احتجاج ایسی صورت میں واجب کفائی ہے۔ معلقات کی فحش نگاری کو دلیل نہیں بنایا جاسکتا۔ بقول علامہ آرزو لکھنوی ”عیب بنے دلیل عیب یہ کوئی قاعدہ نہیں“ وہ دور جاہلیت تھا اس معاشرے میں یہ بے ہودگیوں ہی طرہ افتخار تھیں آج کا مشرقی معاشرہ ویسا نہیں ہے کوئی فن پارہ جب تک فنکار ذہن میں ہوتا ہے اس کے اثرات اسی پر مرتب ہوتے ہیں لیکن جب وہ عالم وجود میں آجاتا ہے تو پورے معاشرے پر اس کے اثرات مرتب ہوتے ہیں اس لئے کسی بھی فنکار کو شتر بے مہار ہونے کی اجازت نہیں۔

یہ جو کہا جاتا ہے کہ راشد اور میراجی نے قصداً فاشی کی تبلیغ نہیں کی ہے اس کے جواب میں عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اپنے خیالات و نظریات کو منظر عام پر لانا ہی تبلیغ ہے۔ شاعر یا ادیب کسی خرنامحخص کی طرح اچانک رینکنا شروع نہیں

کرتا، وہ پہلے کسی موضوع کا انتخاب کرتا ہے اس کے بعد اس کے اظہار کے لئے مناسب الفاظ وزن یا بے وزنی کا تعین کرتا ہے۔ فی البدیہہ شاعری بھی اس احاطے سے باہر نہیں ہوتی۔

### راشد کا شعری سرمایہ

راشد صاحب کے کئی شعری مجموعے ہیں (۱) ماورا ۱۹۴۱ (۲) ایران میں اجنبی ۱۹۵۵ (۳) لامساوی انسان ۱۹۶۹ (۴) گمان کا ممکن ۱۹۷۱۔ وہ کی پیڑیا میں ان کی جو غزلیں ہیں وہ مشکوک ہیں کیونکہ ایک غزل کے مقطع میں ناصر ہے اور ایک غزل کے مقطع میں اصغر۔ ایک بہت اچھی نعت بھی ہے میں اسے بھی مشکوک ہی سمجھتا ہوں کیونکہ جب راشد صاحب کو جب خدا ہی سے کوئی مطلب نہ تھا تو اسکے محبوب سے کسی عقیدت، ثبوت کے لئے ملاحظہ فرمائیں ساقی فاروقی کی عبارت ”سحاب قزلباش، فہمیدہ ریاض اور میں ان ملنے (ہارلے اسٹریٹ کلینک) گئے ہمیں دیکھ کر باغ باغ ہو گئے۔ پوچھا گیا طبیعت کیسی ہے؟ کہنے لگے ”اس نیلی چھتری والے کا کرم ہے“، کسی نے چھیڑا نیلی چھتری والا کون؟ ہنس پڑے اور کہا، نہیں بھائی نہیں اس کا کرم ہے، یہ واحد واقعہ ہے کہ انھوں نے خدا کا اتنی خاطر جمعی سے اقرار کیا، شاید زندگی کی طرف دوبارہ واپسی پر وہ اپنا کفارہ ادا کر رہے تھے۔ اگر ایسا تھا تو اس کفارے کی میعاد بہت مختصر تھی، پھر زندگی کی ہماہمی میں، نہ انھیں خدا کی ضرورت پڑی نہ انھوں نے خدا کو یاد کیا یوں بھی کسی منطقی دماغ میں خدا کے لئے گنجائش کم ہوتی ہے۔“ (نعوذ باللہ) ممکن ہے ابتدائی دور میں یہ نعت کہی ہو جب وہ ایک چشتیہ خانوادے کی فرد تھے۔ چونکہ مجھے پسند ہے اس لئے چاہتا ہوں کہ آپ بھی محفوظ و مثاب ہوں۔

میں تیرا ثنا خواں ہوں مجھے ذوق نظر دے  
اک ذہن رسا، قلب تپاں دیدہ تر دے  
تو میرے درودوں کو پذیرائی عطا کر  
تو میرے سلاموں کو کبھی رنگ اثر دے  
تو قطرہ نیساں کو بنا دیتا ہے موتی  
آنکھوں میں جو آنسو ہیں انھیں آب گہر دے  
کچھ شب کے اندھیرے میں بھائی نہیں دیتا  
اے مطلع انوار مجھے نور سحر دے  
اک عمر سے سیراب نہیں چشم تماشا  
اے سید لولاک مری آنکھ کو بھر دے

یہ دعائیہ نعت کسی رقیق القلب شاعر ہی کی ہو سکتی ہے اس میں عشق کا والہانہ جذبہ اور ممدوح کے مراتب سے آشنائی بدرجہ اتم نظر آتی ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے اچھی نعتوں میں جگہ پاسکتی ہے۔

### راشد کی غزل گوئی

راشد صاحب خود لکھتے ہیں ”میں نے غزلیں بہت کم لکھی ہیں۔ غزل کی صنایع آزاد نظم کی صنایع سے مختلف ہے۔ جہاں تک میں جانتا ہوں میں نے اسے اپنے لئے کبھی موزوں ذریعہ اظہار نہیں پایا اور جب بھی غزل کہی ہے بیشتر

تقلیداً کہی ہے۔ اس میں نسبتاً روایتی انداز بیان غالب رہا ہے۔‘ راشد صاحب کے اس بیان پر کوئی تبصرہ نہ کرتے ہوئے یہ ادنیٰ طالب علم گوشہ نشین صرف اس پر اکتفا کرے گا کہ ’رموز مملکت خویش خسرواں دانند‘ قدیم شعری تجزیات میں معقولات و منقولات سے کام لیا جاتا تھا، لیکن عہد جدید میں روایت شکن مہملات کے پلندے کو دفتر معنی ثابت کرنے کے لئے اہل مغرب کے بے سرو پا حوالے پیش کرتے ہیں، جب ہمارے لئے ننان کی غذائیں مفید ہیں، نہ لباس، نہ طرز معاشرت، پھر یہ حوالے کیونکر مفید مطلب ہو سکتے ہیں؟، یہ سچ ہے کہ کنویں کا مینڈک ہونا اچھی بات نہیں۔ کنویں کے باہر کی دنیا بھی دیکھنا چاہئے لیکن صرف دیکھنے اور کچھ سیکھنے کی حد تک۔ اردو شاعری کی تہذیبی جڑیں عربی اور فارسی میں پیوست ہیں ہمارا اصول انتقاد بھی اسی کے مطابق ہونا چاہئے۔ اس لئے میں، کیا کہا؟ اور کس طرح کہا؟ کی بنیادوں پر راشد کی شاعری پر تبصرہ کروں گا۔ پہلے غزلوں کا اس کے بعد نظموں کا۔

پلا ساقیا، مئے جاں پلا، کہ میں لاؤں پھر، خمر جنوں  
 یہ خرد کی رات چھٹے کہیں، نظر آئے پھر، خمر جنوں  
 غم عاشقی، میں گرہ کشا، نہ خرد ہوئی، نہ جنوں ہوا  
 وہ ستم سبے، کہ ہمیں رہا، نہ سچے خرد، نہ سر جنوں  
 وہی منزلیں، وہی دشت و در، ترے دل زدوں، کے ہیں راہبر  
 وہی آرزو، وہی جستجو، وہی راہ پُر نظر جنوں  
 نہیں، ہم عنناں، مرے ہر دم، شب و روز میرے غبارہ  
 کہ مقام و وقت کے ماورا، ہے محیط بال و پر جنوں  
 نہ ہمیں نظارے کا ہوش تھا، کوئی جوش تھا نہ خروش تھا  
 اسی ایک راہ سے کارواں، ہیں ہسکل کے آج رواں دواں  
 کھلا رہ گیا، تھا الست میں، کہیں ایک طاق در جنوں  
 ہے وہ بتلائے غم و تعب، ہے مرے لئے وہ دعا لب  
 مرے انتظار میں روز و شب، ہے نگار خود نگر جنوں  
 تھا عجیب راشد بے نوا، وہ سرورِ دولت بے بہا  
 ہوا ہم پہ جب گزر جنوں، پڑی ہم پہ جب نظر جنوں

ردیف کی وجہ سے پوری غزل رنگ تصوف لئے ہوئے ہے بلند پایہ فلسفیانہ مضامین ہیں۔ اگر کہی ہوئی باتیں بھی حسن بیان کے ساتھ ہوں تو تو مزہ دیتی ہیں۔ بحر کامل میں ناگوار حشو و زوائد کے بغیر شعر کہنا ہی مشکل ہوتا ہے۔ راشد صاحب نے جس طرح پہلے مصرع کہے ہیں انکی قادر الکلامی کی دلیل ہے۔ پوری غزل میں یہی ایک بات کھٹکتی ہے کہ طاق دیواروں میں بنائے جاتے ہیں در میں نہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ انھوں نے اپنے پہلے مجموعہ نظم (ماورا) کا نام اسی غزل سے اخذ کیا ہو۔

کس کو یارا ہے کہ اس ماہ جمیں تک پہنچے دشمن جان و دل و دولت و دیں تک پہنچے

نہ سہی ماہ کی منزل، نہ سہی عرش کا در چلو اتنا تو ہوا یار کہیں تک پہنچے  
 مل سکی ایک بھی سجدے کی نہ خیرات انھیں آستاں چل کے بہت اپنی جہیں تک پہنچے  
 یہ کرامات بھی صدیوں میں کبھی ہوتی ہے راز میخانہ کسی راہ نشیں تک پہنچے  
 نہ امیدوں کی جوانی نہ تمنا کا سرور اب اگر تیری صدا قلب حزیں تک پہنچے  
 کیا خبر تھی کہ منازل ہیں ابھی اس سے پرے ہم بڑھے بھی تو تو ہم سے یقین تک پہنچے  
 زندگی دے کے ملی آگہی راز وجود جب مکاں سے نکل آئے تو مکین تک پہنچے  
 سیکڑوں طل گراں غم کے چڑھا کر راشد یہ تمنا ہے کہ ہر جام ہمیں تک پہنچے

نقادان ادب اس غزل کے بارے میں کیا کہتے ہیں مجھے نہیں معلوم، لیکن ایک عام قاری کو جو کچھ ایک غزل میں  
 چاہئے ناس میں موجود ہے۔ حیات و کائنات کا کوئی ایسا موضوع نہیں ہے جسے راشد صاحب نے کہنا چاہا ہو اور کہنے میں کامیاب  
 نہ ہوئے ہوں۔ دوسرے شعر میں اتنا عزم و حوصلہ بھرا ہے کہ دنیا کا نام ترین انسان بھی نئے عزم کے ساتھ سرگرم عمل ہو  
 جائے۔ تیسرا شعر اس زمانے کی عکاسی کرتا ہے جب ادبی حلقہ بندیاں شباب پر تھیں مگر راشد صاحب کسی مخصوص مکتب فکر سے  
 وابستہ نہ ہوئے اپنے نظریات پر باقی رہے۔ چوتھے شعر کے لئے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ میخانے کے راز کا کسی راہ نشیں تک  
 پہنچنا کرامت نہیں غداری کی دلیل ہے۔ اس غزل کے باقی ماندہ اشعار تو ضرب المثل بننے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

زہرِ غم کی نگہ دوست بھی تریاک نہیں جاترے درد کا درماں دل صد چاک نہیں

ساغر سے نہ سہی دُرد سے جام قبول خاک جو ہم نفس بادہ رہی خاک نہیں

بحرِ صہبا کے شاعر تو بہت ملتے ہیں اشکِ خوں کا، مگر اے دل کوئی پیراک نہیں

وائے گرفتارِ شوق یہیں رک جائے منزل راہرواں سرحد ادراک نہیں

آفتاب آج ہو کس رند کے دامان سے طلوع جب ستارہ کوئی موجود سرتاک نہیں

مجھ کو بخشا گیا وہ شعلہ ازل میں راشد باد و بارانِ حوادث سے جو نمناک نہیں

مطلع میں تریاک کا مونث نظم ہونا سوکتا بت بھی ہو سکتا ہے مصرع ثانی میں فکر کی جدت اور اسلوب کی ندرت  
 میر تقی میر کا یہ شعر یاد دلاتی ہے۔

یوں پکارے ہیں مجھے کوچہ جاناں والے ادھر آئے، ابے اوچاک گریباں والے

تیسرے شعر میں بحر صہبا کے تقابل میں، دریائے اشکِ خوں یا ایسی ہی کوئی اور ترکیب چاہئے تھی۔ لیکن یہ

روایتی اسلوب ہوتا ہے۔ شعر جس طرح ہے اس کا مفہوم بالکل واضح ہے۔ مقطع میں راشد کی فکری اور فنی چنگی نظر آتی

ہے۔ تیش شعلہٴ محبت کا باد و بارانِ حوادث سے نمناک نہ ہونا اچھوتا خیال ہے جسے راشد کی انفرادیت کہا جاسکتا ہے۔ ایران

میں انجمنی نامی مجموعے میں سات غزلیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ راشد صاحب نے صرف سات ہی غزلیں تو نہ کہی ہوں گی، اور

اتنی کم غزلیں کہنے والے کے کلام میں یہ نکھار نہیں ہو سکتا۔ یہ تو وہ غزلیں ہیں جو مجھے مطلع سے مقطع تک پسند آئیں مگر ہر غزل

میں کچھ قابل ذکر اشعار نظر آئے۔ مثلاً

(۱) بہار، نور و گل و نغمہ بن کے آئی تھی شرارِ غم کے لئے ممتت کا ہ بن کے رہی

(۲) اسی نے خود مگر یہ کا یہ حوصلہ بخشا کسی کی کم نگاہی بھی نگاہ بن کے رہی  
 کسی کی بے التفاتی سے عزت نفس کا بڑھنا مسلسل ناکامیوں سے، احتسابی قوت کا پیدا ہونا اس شعر میں بڑے سلیقے سے پیش  
 کیا گیا ہے۔

(۳) سیو جام میں جن کا ہوا نہیں کے لئے ہے آج بندسراے مغاں کا دروازہ

قدیم اسلوب بیان میں جدید ترین فکری بہت اچھی مثال ہے راشد صاحب کا یہ شعر۔

(۴) میں شعر نو کا خدا ہی مگر راشد مری غزل بھی ہے ان کے حضور لاٹینی

اسی شعر نے مجھے قارئین کی چشم خراشی پراکسایا ہے۔ پہلے مصرع میں شعر نو کی خدائی کا دعویٰ اور دوسرے مصرع  
 میں ”بھی“ کی موجودگی بحث طلب ہے۔ چونکہ ابھی نظموں پر تبصرہ باقی ہے اس لئے سلسلہ بیان کو مربوط رکھنے کے لئے  
 دوسرے مصرع پر نگلو زیادہ مناسب ہوگی۔ غزل بھی لاٹینی ہے کہنے کا مطلب یہ ہوا کہ اس دور کے نقادان ادب نے ان کی  
 نظموں کے ساتھ ساتھ ان کی غزلوں کو بھی مہمل کہا ہوگا۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو یہ کہ بناک شعر وجود میں نہ آتا۔ شہر یار راشد کا بیان  
 ہے کہ ”راشد صاحب کی سمجھ میں کبھی نہ آئی کہ آخر لوگ ان سے، فیض والی سادگی، قبتل والی نفسگی اور اقبال والے تفکر کا تقاضا  
 کیوں کرتے ہیں، اس احقنا نہ مطالبے پر وہ بہم ہو جایا کرتے تھے۔ کتنی مرتبہ انھوں نے یہ بات کہی کہ ان احمقوں کو بتایا  
 جائے کہ انکی شاعری کو سمجھنے کے لئے تھوڑی سی اپنی تربیت کریں۔ غزل گوؤں کو سمجھایا جائے کہ ان کی شاعری کے سن اور  
 منطق کو کیونکر سمجھا جاسکتا ہے؟ فلسفیوں سے کہا جائے کہ اپنے فلسفے کی چہار دیواری سے دم بھر کے لئے باہر نکلو کہ اس شاعری  
 کو سمجھ سکو۔“ (بحوالہ مرغوب علی) اتنے سخت شرائط کے ساتھ کسی بھی شاعر کا مطالعہ عام آدمی کے بس کی بات نہیں۔ راشد شعر نو  
 کے خدا ہیں یا نہیں؟ اس سوال کے جواب کے لئے اردو نظم (بحیثیت صنف سخن) کی تاریخ پر ایک سرسری نگاہ ڈالنا ضروری  
 ہے۔ جسے ہم نظم کہتے ہیں اس کی ابتدا نظیر اکبر آبادی کر چکے تھے، لیکن عام طور پر اردو نظم نگاری کی ابتدا ۱۸۷۷ء سے مانی جاتی  
 ہے، جب محمد حسین آزاد نے، کرنل ہالرائڈ کے ایما پر انجمن پنجاب کے سالانہ مشاعرے میں مختلف موضوعات پر نظمیں کہیں  
 اور دوسرے شعرا سے کہلوائیں۔ ہالرائڈ کی اس سازش کی وجہ سے مغرب پسندی مغرب پرستی میں تبدیل ہوگئی، ایک بڑا  
 طبقہ اتنا مشرق بیزا ہو گیا کہ اسے مشرقی علوم میں کوئی اچھائی نظر آتی تھی نہ انتقادات و شاعری میں، بقول شمس الرحمن فاروقی  
 ایسے ایسے ناموں کو اہمیت دی گئی جن کو ان کی یونیورسٹیوں کے باہر کوئی نہیں جانتا تھا۔ ۱۸۷۷ء کے بعد سیاسی اور معاشی  
 تبدیلیوں سے ادب بھی متاثر ہوا۔ غزلوں اور مثنویوں کی جگہ نظموں نے رواج پایا۔ ابتدا اُفنی پابندیوں کے ساتھ نظمیں کہی  
 گئیں جنھیں پابند نظم کہا جاتا ہے۔ عبدالکلیم شرمرحوم نے توانی کی پابندی ہٹا کر غیر مقفی نظموں کو رواج دیا بائے اردو نے کچھ  
 دنوں بعد اسی نظم غیر مقفی کو نظم معری کا نام دیا جو آج تک رائج ہے۔ چونکہ اس نظم میں موزونیت (یعنی مقررہ نظام حرکات و  
 سکناات۔ محقق طوسی) برقرار تھی اس لئے اس دور کو ہم نظموں کے عروج کا دور کہہ سکتے ہیں۔ اس کے بعد کا دور، نظموں کے  
 لئے سہم قاتل ثابت ہوا، اور لاش نظم اس طرح پامال ہوئی کہ اعضا و جوارح کی شناخت مشکل ہوگئی آزاد نظموں اور نثری نظموں  
 میں شادیدی کوئی ایسی بات کہی گئی ہو جو معری نظموں میں نہ کہی جاسکے۔ گو پی چند نارنگ صاحب بجا فرماتے ہیں ”نثری نظم کو  
 آزاد نظم ہی کی توسیع سمجھنا چاہئے۔ متواتر روایتیں تو یہی ہیں کہ آزاد نظموں بھی وزن کی پابندی ہوتی ہے آزاد یہ ہے کہ  
 مصرعوں میں ارکان کی تعداد حسب ضرورت گھٹائی بڑھائی جاسکتی ہے، صورت حال یہ ہے کہ ان نظموں کا ایک ہمالیائی انبار

اس اصول پر پورا نہیں اترتا۔ یا تو لفظ خلاف لغت نظر آتا ہے یا سہو کتابت کا گمان ہوتا ہے۔ اگر دو چار مثالیں ہوتیں تو پیش بھی کی جاتیں یہاں تو آویں کا آواں، ہی ٹیڑھا ہے۔ اس انبار میں راشد صاحب کی نظمیں شامل نہیں ہیں اگر کہیں ایسا مقام آیا بھی ہے تو سہو کتابت سمجھ کر نظر انداز کرنا پڑا ہے۔ جیسے ان کی نظم ’در پیچے کے قریب‘ کے اس شعر ’’دیکھ بازار میں لوگوں کا جھوم بے پناہ بیل رواں کے مانند، میں پناہ کی جگہ‘‘ پینہ ہونا چاہئے ان کی نظم سفر نامے کا یہ شعر ’’اسی انتشار میں کئی چیزیں ہماری عرش پہ رہ گئیں‘‘، نظم کے دیگر اشعار سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ پوری نظم بحر کمال میں ہے۔ یوں بھی طویل آزاد نظموں کی تفتیح کرنا زندہ مینڈک تولنے کے مترادف ہے۔ راشد صاحب کی کوئی نظم حسن بیان کی دلکشی اور زبان کی چاشنی سے خالی نہیں ہے، یہی سبب ہے کہ ان کی سمجھ میں نہ آنے والی نظموں کو بھی ایک محسوس قاری بار بار پڑھنے پر مجبور ہوتا ہے۔ پہلے ان کی کچھ عوامی نظمیں ملاحظہ فرمائیں۔

سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ میں ابھی اس کو شناسائے محبت نہ کروں  
 روح کو اس کی اسیر غم الفت نہ کروں اس کو سوانہ کروں وقف مصیبت نہ کروں  
 سوچتا ہوں کہ ابھی رنج سے آزاد ہے وہ واقف درد نہیں خوگر آلام نہیں  
 سحر پیش میں اس کے اثر شام نہیں زندگی اس کے لئے زہر بھرا جام نہیں  
 سوچتا ہوں کہ محبت ہے جوانی کی خزاں اس نے دیکھا نہیں دنیا میں بہاروں کے سوا  
 نکہت و نور سے لبریز نظاروں کے سوا سبزہ زاروں کے سوا اور ستاروں کے سوا  
 سوچتا ہوں کہ غم دل نہ سناؤں اس کو سامنے اس کے کبھی راز کو عریاں نہ کروں  
 خلش دل سے اسے دست و گریباں نہ کروں اس کے جذبات کو میں شعلہ بدامان نہ کروں  
 سوچتا ہوں کہ جلادے گی محبت اسکو وہ محبت کی بھلاتا کہاں لائے گی  
 خود تو وہ آتش جذبات میں جل جائے گی اور دنیا کو اس انجام پہ تڑپائے گی  
 سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ  
 ،،،،، میں اسے واقف الفت نہ کروں

تو فانی کی ترتیب اور آخری مصرع میں ایک رکن کی کمی کی وجہ سے اسے پابند نظم پر ایک خوشگوار تجربہ ہی نہیں کہے۔ ایسی ہی ایک مثال اور ملاحظہ فرمائیں۔

مثال خورشید و ماہ و انجم مری محبت جواں رہے گی عروس فطرت کے حسن شاداب کی طرح جاوداں رہے گی  
 شعاع امید بن کے ہر وقت روح پر ضوفشاں رہے گی تنگتہ و شادماں کرے گی، تنگتہ و شادماں رہے گی  
 مری محبت جواں رہے گی  
 کیا ہے جب سے غم محبت نے دیدہ التفات پیدا نئے سرے سے ہوئی ہے گویا مرے لئے کائنات پیدا  
 ہوئی ہے میرے فسر وہ بیکر میں آرزوئے حیات پیدا یہ آرزو اب رگوں میں میری، شراب بن کر رواں رہے گی  
 مری محبت جواں رہے گی  
 مجھے محبت نے ذوق تقدیس مثل رنگ سحر دیا ہے زمانے بھر کی لطفاتوں سے مری جوانی کو بھر دیا ہے

مرے گلستاں کو آشنائے بہار جاوید کر دیا ہے  
مرے گلستاں میں رنگ و نکہت کی زہت جاوداں رہے گی  
مری محبت جواں رہے گی

ملاحظہ فرمائیں راشد صاحب کی نظم معری جس کا عنوان ہے ”شاعر کا ماضی“

یہ شبہائے گزشتہ کے جنوں انگیز افسانے  
یہ آوارہ پریشاں زمزمے ساز جوانی کے  
یہ آئینے مرے شوریدہ آغاز جوانی کے  
یہ تعریفیں سلیمی کی فسوں پرور نگا ہوں کی  
یہ ایک گزری کہانی آنسوؤں کی اور آہوں کی  
سلیمی تم بھی تھک کر رہ گئیں راہ محبت میں  
مری شمع و بجھی جاتی ہو کس طوفان ظلمت میں  
ابھی تک ہے دیار روح میں اک روشنی تم سے  
اڑا لایا تھا جا کر محفل مہتاب و انجم سے  
یہ میری عشرت بربادی بے باک تصویریں  
یہ ایک رنگیں غزل لیلیٰ کی زلفوں کی ستائش میں  
یہ جذبے سے بھرا اظہار شیریں کی محبت کا  
کہاں ہو آدمی لیلیٰ، کہاں ہو او مری شیریں  
مرے عہد گزشتہ پر سکوت مرگ طاری ہے  
مرے شعرو، مرے فردوس گم گشتہ کے نظارو  
کہ میں حسن و محبت پر لٹانے کے لئے تم کو  
ملاحظہ فرمائیں ان کی آزاد نظم ”زندگی سے ڈرتے ہو۔“

زندگی سے ڈرتے ہو  
زندگی تو تم بھی ہو، زندگی تو ہم بھی ہیں  
آدمی سے ڈرتے ہو  
آدمی تو تم بھی ہو، آدمی تو ہم بھی ہیں  
آدمی زباں بھی ہے، آدمی بیاں بھی ہے  
اس سے تم نہیں ڈرتے  
حرف اور معنی کے رشتہ ہائے آہن سے آدمی ہے وابستہ  
آدمی کے دامن سے زندگی ہے وابستہ  
اس سے تم نہیں ڈرتے  
ان کہی سے ڈرتے ہو  
جو ابھی نہیں آئی اس گھڑی سے ڈرتے ہو  
اس گھڑی کی آمد کی آگھی سے ڈرتے ہو  
پہلے بھی تو گزرے ہیں  
دور نارسائی کے، بے ریا خدائی کے  
پھر بھی یہ سمجھتے ہو، بیچ آرزو مندنی  
یہ شب زباں بندی، ہے رہ خداوندی  
تم مگر یہ کیا جانو

نظم غزال شب بھی ملاحظہ ہو:

اے غزال شب  
تری پیاس کیسے بجھاؤں میں  
کہ دکھاؤں میں وہ سراب جو مری جاں میں ہے  
وہ سراب ساحر خوف ہے  
جو سحر سے شام کے رہ گزر  
میں فریب رہو وسادہ ہے  
وہ سراب زادہ سراب گر کہ ہزار صورت نو بہ نو  
میں قدم قدم پہ ستادہ ہے  
وہ جو غالب وہمہ گیر دشت گماں میں ہے

مرے دل میں جیسے یقین بن کے سما گیا  
مرے ہست و بود پہ چھا گیا  
اسی فتنہ کار سے چھپ گئے مرے دیروز و بدھی خواب میں  
مرے نزد و دور حجاب میں  
وہ حجاب کیسے اٹھاؤں میں جو کشیدہ قالب دل میں ہے  
کہ میں دیکھ پاؤں درون جاں  
جہاں خوف و غم کا نشان نہیں  
جہاں یہ سراب رواں نہیں  
اے غزال شب

مذکورہ بالا تینوں نظموں کی دلکشی پکار پکار کے کہہ رہی ہے کہ، قلم غزال گوراشند کے ہاتھ میں ہے مگر وہ نظم کہہ رہا ہے۔ تشبیہیں،  
، علامتیں اور انداز بیان کی شوخی غزال والی ہے راشد صاحب فطرتاً غزال گو ہیں ان کی وہی نظمیں عام فہم اور کامیاب ہیں  
جنہیں غزال گوراشند نظم گوراشند پر حاوی ہے۔ اب وہ نظمیں ملاحظہ فرمائیں جن کے معنی خود راشد صاحب اور کچھ نقاداں  
ادب کے سمجھانے کے باوجود سمجھ میں نہیں آتے۔☆☆☆

## فیض الہ آباد میں

صبح تھوڑی دیر سے اٹھا، بہونے اچانک آکر بتایا کہ ”پاپاجی! عطیہ جی کا فون آیا تھا، چھ بجے سویرے۔ فیض صاحب آنے والے ہیں، اشک جی اسٹیشن نہیں چلیں گے، آپ رات دیر سے سوئے تھے۔ میں نے کہہ دیا پاپا تو سوئے ہیں میں جگاؤں گی نہیں۔“ مجھے آج کل رات میں تکلیف رتی ہے، کچھیلی بیماری کا اثر ہے، یا کمزوری یا بڑھاپا، رات کو بستر پر لیٹتا ہوں تو بے سخت جلنے لگتے ہیں، پنڈلیاں اٹھنے لگتی ہیں، کروٹیں بدلتا ہوں پھر اٹھ کر ٹہلتا ہوں، پھر لیٹتا ہوں، پھر اٹھ جاتا ہوں، تب کہیں ڈھائی تین بجے آنکھ لگتی ہے۔ ظاہر ہے ایسے میں صبح ساڑھے پانچ یا چھ بجے اٹھنے کی عادت نہیں رہی۔ کئی بار یہ بھی ہوتا ہے کہ پاؤں کی جلن یا پنڈلیوں کی اٹھن کے خوف سے دو تین بجے تک کام ہی کرتا رہتا ہوں۔ کچھیلی رات بھی یہی ہوا تھا اس لیے بہونے نہیں جگایا۔ گذشتہ فروری کو جب میں ساٹھے صاحب سے ملنے دہلی گیا تھا تو مجھے فیض کی آمد کی اطلاع ملی تھی۔ الہ آباد آنے پر پتہ چلا کہ مارچ کو الہ آباد میں گل ہند مشاعرہ ہوگا، فیض صاحب آئیں گے۔ لیکن کچھ روز پہلے مشاعرہ کے روح رواں شیروانی اچانک دہلی اسٹیشن پر اترنے سے کچھ ہی دیر پہلے دل کے دورے سے چل بسے، کچھ دن بعد سنا کہ مشاعرہ اب نہیں ہوگا، کلکتے میں ہوگا۔ فیض وہاں جائیں گے۔ الہ آباد کے دو تین شاعروں کو دعوت نامہ بھی ملا۔ پھر کچھ دن پہلے زور شور سے انواہ اڑی کہ فیض الہ آباد آ رہے ہیں، واکس چانس لڑکی جانب سے یونیورسٹی میں ان کا استقبال ہوگا۔

کیونکہ کوئی تحریری اطلاع یا دعوت نامہ نہیں ملا اس لیے میں نے کوئی توجہ نہیں دی۔ کوٹھلیہ اپنے بھائی کی برسی پر ممبئی گئی تھی۔ فیض بھی وہ فیض نہیں رہے، جن کے ساتھ ہم نے دہلی میں تین سال گزارے تھے، جن کے یہاں ہفتہ پندرہ روز میں جایا کرتے تھے، فیض بین الاقوامی شاعر ہیں، (بلکہ) یہ کہوں کہ سیاسی شاعر ہیں، ممبئی میں بیس میل دور سے ملنے چلے آئے تھے، مجھے امید نہیں تھی کہ اب وہ خود آئیں گے۔ میرے لیے یہ ممکن نہیں تھا کہ اس ہجوم میں جوان کے ارد گرد اکٹھا ہو جاتا ہے بن بلائے جاؤں، سو میں روز کے معمولات سے فارغ ہو کر اپنے کام میں لگ گیا۔ تقریباً ایک بجے کھانا کھانے بیٹھا تھا کہ عطیہ بیگم کا فون آیا، سرکٹ ہاؤس میں فیض کے کمرے سے بول رہی تھیں، انہوں نے کہا کہ آپ کو شام یونیورسٹی کے فنکشن میں آنا ہے، چھ بجے پہنچ جانا، دو ہزار لوگ مدعو ہیں، میں آپ کی کرسی محفوظ رکھوں گی اور کل سویرے نو بجے ہندوستانی اکادمی میں ادیبوں کی میٹنگ ہے آپ کو اس میں بھی آنا اور بولنا ہے۔

شام کو بہو گنا کا جنم دن تھا، اس موقع پر ایک جلسہ سا اوتھ ملا کہ پارک میں ہو رہا تھا، میں بہ طور خاص مہمان مدعو تھا، سو میں نے ان سے کہا کہ نہ تو دعوت نامہ آیا اور نہ کسی نے کہا، مجھے عین اسی وقت ایک میننگ میں خاص مہمان کی حیثیت سے شریک ہونا ہے، اس کے کارڈ بٹ چکے ہیں، ایک ہی وقت میں دونوں جگہ کیسے ہو سکتا ہوں۔ لیکن عطیہ کا اصرار تھا کہ میں اس میننگ سے جلد چھٹی پا کر فیض صاحب کے استقبالیہ میں پہنچوں، وہ مجھے اور کوشلیہ کو یاد کر رہے تھے، اس نے مجھ سے یہ بھی کہا کہ آپ کا دعوت نامہ بھی پہنچتا ہوگا۔ فنکشن بہت جلدی میں (طے) ہوا ہے۔ کئی لوگ دعوت نامے بانٹ رہے ہیں۔ آپ کے پاس بھی پہنچ جائے گا۔ میں نے کہا ٹھیک ہے دعوت نامہ مل جائے گا تو کچھ دیر سے ہی لمحہ سہا ہی نے اتر کر کار کا دروازہ کھولا، بھوتی نرائن رائے اور ویندر کالیہ گاڑی سے اور آپ کی نشست محفوظ رکھیں گے۔ کھانے کے بعد میں انیکسی میں آرام کرنے جا رہا تھا کہ سامنے گیٹ سے شہر لوٹوال کی بڑی سفید گاڑی آتی نظر آئی، دوسرے ہی لمحہ ایک سپاہی نے اتر کر کار کا دروازہ کھولا، بھوتی نرائن رائے اور ویندر کالیہ گاڑی سے اترے، میرا ایک نوکر سے جھگڑا چل رہا تھا جو بد قسمتی سے پولس مجر تھا، میں نے سوچا اسی سلسلے میں آئے ہیں۔ انہیں اندر کمرے میں لے گیا۔ انہوں نے ناوقت آنے کی معافی چاہی اور کہا کہ رات یونیورسٹی فنکشن کے بعد فیض صاحب اور دوسرے ادیبوں کو ڈنر پر بلایا ہے، مجھے بھی پہنچنا ہے۔ انہوں نے یہ وعدہ بھی کیا کہ وہ یونیورسٹی سے مجھے لے لیں گے۔

باتوں میں سونے کا وقت نکل گیا۔ میں باہر میز پر بیٹھ گیا اور کام کرنے لگا۔ تبھی یونیورسٹی کے دولڑکے دعوت نامہ لے آئے، دونوں میننگوں کے - انہوں نے درخواست کی کہ دیوبی پرسا دوڑ پٹھی جی جنہوں نے یہ فنکشن آرینج کیا ہے چاہتے ہیں کہ میں اکادمی کی میننگ میں بولوں بھی --- بہو گنا جی کی میننگ میں جاتے ہی خاص مہمان کی حیثیت سے اپنی تقریر کر کے کار میں یونیورسٹی پہنچا۔ فنکشن شروع ہو چکا تھا۔ کوئی لڑکی (شہنا گل) میٹھی آواز میں فیض کی مشہور غزل ”گلوں میں رنگ بھرے“ گارہی تھی، میں ڈائمنس کے پیچھے چلا گیا، کالیہ، ممتا نیچے کرسیوں پر بیٹھے تھے، میں نے کالیہ کو ساتھی لیا، پیچھے کی طرف ڈائمنس کی سیڑھیوں کی طرف بڑھا، عطیہ انتظار کر رہی تھیں، ہمیں لے کر اوپر گئیں۔ فیض صاحب اور وائس چانسلر کے درمیان جگہ خالی پڑی تھی، میں بیٹھ گیا۔

رات فنکشن کے بعد بھوتی کے گھر پہنچے، پینا پلانا، کھانا کھلانا ہوا، فیض نے کچھ غزلیں سنائیں۔ ان کو تھوڑا آرام دینے کے لیے میں نے بھی ایک غزل سنائی۔ فیض نے کبھی میری غزل نہیں سنی تھی، انھیں حیرت ہوئی اور جب میں نے یہ شعر کہا:

اپنی قسمت کو سراہے یا گلہ کرتے رہے جو ترے تیر نظر کا کبھی گھائل نہ بنے  
تو فیض نے کہا ارے بھائی تم کب سے ایسے شعر کہنے لگے اس عشق کو تو ہم نہیں جانتے۔  
کافی رات گئے ہم وہاں سے چلے، میں نے فیض سے کہا کوشلیہ تو یہاں نہیں ہے، وہ ہوتی تو میں آپ کو سرکٹ ہاؤس میں نہیں ٹھہرنے دیتا لیکن اب آپ کو پندرہ منٹ کے لیے میرے گھر آنا ہوگا۔ بہو اور بچے آپ کو دیکھنا چاہتے ہیں، میری اردو کی نئی کتابیں چھپی ہیں، دینا چاہتا ہوں۔

انہوں نے کہا گل ہندوستانی اکادمی کی میننگ کے بعد، سرکٹ ہاؤس کو جاتے وقت تمہارے یہاں سے ہوتے چلیں گے۔ سو میں ہندوستانی اکادمی کی میننگ میں بھی گیا۔ پھر فیض میرے یہاں بھی آئے اور نہ صرف اپنی یادیں چھوڑ گئے بلکہ بہت سی پرانی یادیں تازہ بھی کر گئے۔ فیض کا جو روپ میں نے الہ آباد میں دو دنوں میں دیکھا، اس کی ایک جھلک میں ریگا

(سویت روس) بھارت، بنگلہ دیش اور پاکستان کے ادیبوں کے جلسے میں بھی دیکھ چکا تھا اور گزشتہ سال پین کونسل کی جانب سے نئی دہلی میں منائی گئی پریم چند صدی کے موقع پر بھی، اس روپ سے بھی مختلف تھا، جو دہلی اور ان کے ساتھ بتائے تین برسوں میں میں نے دیکھا تھا۔ الہ آباد کے استقبال جلسوں میں فیض نے تقریباً وہی نظمیں اور غزلیں سنائیں۔ محبت اور امن کے بارے میں اپنی جانب سے کچھ نہ کہتے ہوئے میں اس جواب کا ذکر کروں گا، جو انھوں نے ہندوستانی اکادمی کی میٹنگ میں کسی الہ آبادی نوجوان کو دیا تھا؛ الہ آبادی نوجوان نے دریافت کیا ”فیض صاحب آپ کو یہ شہر کیسا لگا؟“، فیض صاحب نے اپنی خاص مسکراہٹ بکھیرتے ہوئے کہا تھا ”کچھ دن پہلے میں دہلی میں تھا، تو دہلی اچھا لگا تھا، پھر کلکتہ گیا تو کلکتہ اچھا لگا، اب الہ آباد میں ہوں تو الہ آباد اچھا لگ رہا ہے، برسوں بمبئی میں ہوں گا تو بمبئی اچھا لگے گا

ان کا یہ روپ ایک سیاسی شاعر کا تھا جو وہی کہتا ہے جو دوسرے سننا چاہتے ہیں۔ نہ صرف فیض نے وہی نظمیں پڑھیں، ان کی تعریف میں بولنے والوں نے بھی وہی وہی الفاظ ان کی تعریف میں کہے۔ ان میں سے شاید ہی کوئی انھیں جانتا ہو..... اور تجھی میرے سامنے دہلی میں ان کے لوہی کالونی کے وسیع بنگلے میں جہاں ہم ہفتہ پندرہ روز میں جایا کرتے تھے یا بھارگو لین کے اپنے کوارٹر میں جہاں وہ کبھی کسی ہفتہ کے آخر میں آتے تھے، ان کے اور ایس بھابھی کے ساتھ گزارے ڈھائی تین برس گزر گئے جس میں میں نے فیض کو نہ صرف مددگار دوست، پیار کرنے والا باب، محبت کرنے والا شوہر بلکہ ایک نرم دل افسر کے روپ میں دیکھا اور نہایت درد مند اور مضطرب شاعر کے روپ میں بھی۔

عام جلسوں میں تو نہیں لیکن بھوتی کے بنگلے میں ڈنر کے بعد کسی نے ان سے مجھ سے پہلی ہی محبت مرے محبوب نہ مانگ سنانے کی فرمائش کی اور فیض نظم سنانے لگے، وہ ترنم سے نہیں تحت میں پڑھتے ہیں، ان کے لہجے میں اتار چڑھاؤ اور زیرو بم بھی نہیں ہوتا، ایک سی آواز میں سپاٹ طریقے سے نظم سنانے جاتے ہیں اور کسی مصرعہ یا بند کو دوبارہ نہیں پڑھتے۔ اور میرا ذہن چالیس برسوں کے فاصلے کو پار کر کے پریت نگر کے دنوں میں چلا گیا جب ایکٹی وی اسکول کے انگریزی پروفیسر وشوناتھ نے مجھے ایک اردو رسالہ دیا تھا۔ جانے کون سا رسالہ تھا، ادبی دنیا، ادب لطیف، ہمایوں، نیرنگ خیال یا عالم گیر..... جس میں پہلی بار ایک نظم پڑھی تھی اور مجھے فوراً یاد ہو گئی تھی، اس نظم کا مجھ پر کیا اثر پڑا، اس بارے میں کچھ نہ کہہ کر اتنا کہوں گا کہ جب میں اپنا ناول ”گرم راکھ“ لکھنا شروع کیا تو اس کا بنیادی خیال وہی تھا جو اس بند کے آخری دو مصرعوں میں بیان ہوا ہے:

ان گنت صدیوں کے تاریک بہانہ طلسم  
ریشم واطلس وکم خواب میں بخوائے ہوئے  
جا بجا جکتے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم  
خاک میں تھڑے ہوئے خون میں نہلائے ہوئے  
جسم نکلے ہوئے امراض کے تنوروں سے  
پیپ ہتی ہوئی گلنے ہوئے ناسوروں سے  
لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجے  
اب بھی دکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجے

اور میری نظروں کے سامنے پریت نگر کے دنوں سے بھی سال بھر پہلے؟؟؟؟ء کا ایک منظر گزر گیا۔ مال روڈ (اب وائی ایم سی اسے ہال) لاہور میں ایک ادبی انجمن حلقہ ارباب ذوق کی ایک مینٹگ تھی، صدارت فیض کی تھی۔ راجندر سنگھ بیدی نے اپنی کہانی ”ہم دوش“ پڑھی تھی، کرشن چندر اصرار کر کے مجھے لے گیا تھا، اسی کے اکسانے پر میں نے کہانی پر تنقید کر دی تھی جس پر بڑا شور مچا، لیکن وہ تنقید بیدی کو میرے قریب لے آئی جس نے ہمیں ایک عجیب رشتہ میں باندھ دیا، جو آج تک قائم ہے۔

آج فیض موٹے اور بھدے لگتے ہیں، کثرت شراب نے ان کے جسم کو ڈھیلا ڈھالا بنا دیا ہے لیکن میری نظروں میں ان کی آج بھی وہ شبیہ ہے جو میں نے حلقہ ارباب ذوق کی مینٹگ میں دیکھی تھی، پتلا، چہرہ ریا تو نہیں گٹھا ہوا دوہرا جسم، لمبی ناک، چوڑا ماتھا، منہ پڑھیر سارے مہاسے اور نہایت خوب صورت گہرے رنگ کا کوٹ۔ چہرے کے مہاسوں کے باوجود فیض خوش شکل تھے، ان کے برابر کی کرسی پر قیمتی کپڑوں میں ملبوس نہایت خوب صورت لڑکی تھی، وہ گورنر نوسل کی کسی نواب ممبر کی بیٹی تھی، شیدان کی طالب علم تھی، یا چاہنے والی۔ لاہور میں اس کے حسن اور عقلمندی کے چرچے تھے، فیض کے ساتھ اس کا نام لیا جاتا تھا۔ اس کا نام تو بھول گیا لیکن اس کا حسین چہرہ، اس کے کانوں میں لٹکے آویزے آج بھی میری آنکھوں میں کوند جاتے ہیں۔ جب جب میں نے فیض کی مذکورہ نظم کے یہ دو مصرعے پڑھے یا سنے ہیں۔

لوٹ جاتی ہیادھر کو بھی نظر کیا کیجیے

اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجیے

میری آنکھوں میں وہ مٹنی صورت اور سنہری آویزے گھوم جاتے ہیں اور نظم کے مصرعے کانوں میں گونجنے لگتے ہیں۔ عجیب بات ہے، پریت نگر میں فیض کی نظم پڑھنے کے ساتھ ہی یا پھر چند روز بعد میں نے جدید اردو شاعری کے دوسرے اہم شاعر ان۔م۔راشد کی مشہور نظم ”رقص“ پڑھی جو مجھے آج بھی یاد ہے۔

اے مری ہم رقص مجھ کو تھا م لے

زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں

غم سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو

رقص گہہ کے چور دروازے سے آ کر زندگی

ڈھونڈ لے مجھ کو نشاں پالے مرا،

اور بزم عشق کرتے دیکھ لے

اے مری ہم رقص مجھ کو تھا م لے

اور جیسے ان دنوں شائع ہونے والی فیض کی نظمیں چند روز اور مری جان فقط چند ہی روز یا مری ہم دم مری دوست، رقیب سے، تنہائی، سیاسی لیڈروں کے نام اردو قارئین کو حیران کر گئی تھیں، اسی طرح راشد کی نظمیں درپتچے کے قریب، خود کشی، شاعر در ماندہ، شرابی، پہلی کرن نے اردو قارئین کو بے حد متاثر کیا تھا۔ میں دونوں کو پڑھتا تھا حالانکہ دونوں کے ڈکشن میں، خیالات میں، بات کہنے کے ڈھنگ میں، زبان اور الفاظ کے برتنے میں بہت فرق تھا، مجھے دونوں شاعر پسند تھے۔ تب میں کیا جانتا تھا کہ سال بھر بعد ہی میں جدید شاعری کے ان دونوں شاعروں سے ذاتی طور پر ملوں گا، ان کے نزدیک

رہنے اور ان کی شاعری کے علاوہ شخصیت کو بھی جاننے کا وقت ملے گا۔

یہ بات ہوئی کہ میں نے دوسری شادی کی اور ڈیڑھ دو ماہ بعد ہی صرف بیوی کو ہی نہیں بلکہ پریت نگر کی نوکری بھی چھوڑ دی۔ اس وقت جب میں نے اس کی قربت کے خوف سے دور، بنگلور میں ایک میٹھون لے لی تھی، کرشن (چندر) کا خط ملا کہ بنگلور جانے سے پہلے ایک روز کے لیے دہلی آؤں اور کون جانے مجھے بنگلور جانے کی زحمت نہ اٹھانی پڑے، میں دہلی گیا۔ کرشن نے مجھے دوسرے ہی روز آل انڈیا ریڈیو، دہلی میں ہندی صلاح کار اور ڈرامہ نویس کے ڈیڑھ سو روپے مہینے پر ملازم رکھوا دیا جو ان دنوں پروگرام اسٹنٹ کی تنخواہ تھی۔ پریت نگر کی نوکری کا نوٹس پورا ہوتے ہی میں دہلی پہنچا، کرشن کے ساتھ بھارگو لین، تیس ہزاری میں ٹھہرا، سات دن بعد کرشن نے مجھے اپنے قریب ایک کوارٹر لے دیا، میری دوسری بیوی وہاں نہ آجائے اس ڈر سے اسی سال ستمبر میں کوشلیہ سے تیسری شادی کر لی، اس شادی کی وجہ سے کچھ پڑوسی تنگ کرنے لگے، میں کوارٹر بدل کر کرشن کے کوارٹر والی لائن میں آ گیا، کرشن پانچ نمبر کوارٹر میں رہتا تھا، میں تین نمبر میں آیا، ایک کوارٹر بعد راشد ایک نمبر کوارٹر میں رہتے تھے، ان دنوں وہ آل انڈیا ریڈیو کے شعبہ میں انچارج تھے۔ ہندی میٹرک کی حیثیت سے میرا زیادہ واسطہ کرشن اور راشد سے ہی پڑتا تھا، چونکہ میں نے ہندی کے بہت سے نئے لکھنے والوں کو ریڈیو پرائمر و ڈیوس کیا تھا، اس لئے راشد سے واسطہ ناگزیر تھا، کرشن ڈراما کا انچارج تھا اور جب میں نے ڈرامے لکھنے اس نے اسے پیش کیا۔

کرشن کے ساتھ روز نشست ہوتی، اپنائیت کا رشتہ تھا، راشد سنجیدہ مزاج اور کم آمیز شخص تھے، اس لیے رسمی رشتہ تھا، وہیں راشد کے یہاں فیض سے پہلی ملاقات ہوئی، اک روز کرشن نے بتایا کہ فیض آئے ہوئے ہیں، راشد کے یہاں ٹھہرے ہیں۔ ڈاکٹر تا شیر کی انگریز سالی سے ان کی شادی کی بات چل رہی ہے۔ یاد ہے کہ ایک صبح ان سے ملنے گیا، کیا کیا باتیں ہوئیں یاد نہیں، ملاقات یاد ہے،

کچھ ہی دن بعد سنا کہ فیض فوج کے پبلک ریلیشنز محکمہ میں لیفٹیننٹ یا کپٹن (مجھیا نہیں) ہو گئی ہے میں اور انہوں نے ڈاکٹر تا شیر کی سالی سے شادی کر لی ہے --- دراصل دوسری جنگ عظیم میں ہنلر کے روس پر حملے کے بعد کمیونسٹ پارٹی نے اس جنگ کو عوامی جنگ قرار دیا تھا اور ترقی پسند ادیب و شاعر فوج میں ملازم ہو گئے تھے۔ فیض اور تا شیر بھی اس میں تھے۔ فیض کی شاعری میں حقیقت اور رومانیت کا کچھ عجیب سا آمیزہ ہے، ان کی چند نظموں جن میں سیاسی لیڈر کے نام قابل ذکر ہے، تاریخی طنز ہے، لیکن ان کی شاعری میں مزاح کا نشان ڈھونڈنے سے بھی نہیں ملتا --- تب یہ سن کر کس کو یقین آئی ہے گا کہ اس زمانے میں انھوں نے ایک بالکل غیر سنجیدہ اور ایب سر ڈانٹ لکھی تھی، جسے سن کر سب بے اختیار ہنس پڑے تھے، تحریک بڑے بخاری صاحب کی تھی، یا تا شیر کی یا وہ راشد کی ہی برین ویو تھی، کہہ نہیں سکتا۔

لیکن یہ طے پایا کہ آل انڈیا ریڈیو کے پروگرام میں ایک صوتی مشاعرہ براڈ کاسٹ کیا جائے، صوتی مشاعرہ یہ کہ شاعر اس میں نظمیں پڑھیں جس میں آواز اور لہجہ شاعر کا تو اپنا ہو، پر الفاظ کے اس مجموعہ کا کوئی مطلب نہ ہو، راشد نے مجھے بھی نظم لکھنے کے لیے کہا، فیض کو بھی، چراغ حسن حسرت، اور شاید اختر الایمان کو بھی، میں نے زالا کی مشہور نظم تم اور میں کی بیروڈی کی، جو بعد میں ہندی ساہتیہ سمیلن، ابو ہر کے کوی سمیلن میں بہت پسند کی گئی، خود زالا نے اس کی داد دی۔ فیض نے بھی اپنے رنگ میں نظم کہی جس میں فیض کی رومانیت اور ترقی پسندی دونوں رنگ تھے لیکن نظم کا کوئی مفہوم نہیں تھا، ظاہر ہے براڈ کاسٹ کے بعد یاروں نے فیض سے بار بار سنا، خوب ٹھہا کے لگائے اور داد دی۔

فیض ان دنوں ریڈیو اسٹیشن آتے تھے، ہفتہ پندرہ روز میں ان کی کوئی ناک یا شاعری براڈ کاسٹ ہوتی، ان دنوں اکثر ان سے ملاقات ہوتی، باتیں کرنے کا موقع ملتا۔ ان میں مجھ میں جو دوری تھی، بہت کم ہوگئی۔ تبھی چند مہینوں بعد میں ان سے کہہ سکا کہ میری بیوی نے فوج میں نوکری کر لی ہے، ہو سکے تو اسے اپنے دفتر میں کلرک سیکریٹری رکھ لیں، وہ مان گئے۔

بات یہ ہے کہ کوشلیہ شادی سے پہلے دنیال خورد میں ہیڈ مسٹر لیس تھی، شادی کے بعد نوکری چھوڑ آئی تھی، میرے دفتر آنے کے بعد سارا دن بور ہونا سے پسند نہ تھا، زمین دار نانا کی نواسی، خوش حال اور امیر خاندان، رہنے سہنے کا معیار اونچا، میں اگر چہ اپنی تنخواہ اور رہن سہن کے سیدھے سادے طریقے سے مطمئن تھا، پر وہ نہیں تھی، نئی نئی شادی، تیسری شادی تھی۔ میں سختی سے کچھ نہ کہتا، اشاروں کی بات پر وہ دھیان نہ دیتی۔

اس نے پہلے دہلی کے اندر پرستھ اسکول میں ٹیچر کی ملازمت کی۔ لیکن ایک بار ہیڈ مسٹر لیس کی کرسی پر بیٹھنے کے بعد ٹیچر کرنا مشکل تھا، چند ہی روز میں ہیڈ مسٹر لیس سے اس کا جھگڑا ہو گیا، اس نے نوکری چھوڑ دی۔

ان دنوں ملٹری کا ایک خواتین ونگ جسے ڈبلیو ایس سی کہتے تھے، شروع ہوا، ایک شام وہ جا کر بھرتی ہوگئی، مجھے اچھا نہیں لگا میں نے سمجھایا کہ لوگ اسے اچھی نظر سے نہیں دیکھتے اور کہتے ہیں کہ اس ونگ کو فوجی افسروں کی تفریح کے لیے بنایا گیا ہے۔ کوشلیہ بہت ضدی عورت ہے۔ اس کا خیال تھا کہ کمزور عورتیں ہی اس کا شکار ہوتی ہوں گی۔ میں خاصہ پریشان تھا، تب میں نے فیض سے جا کر کہا، انھوں نے حامی بھری اور اسے اپنے دفتر میں سیکریٹری رکھ لیا۔

کام تو وہاں کوئی تھا نہیں، کوشلیہ نے اردو ٹائپ سیکھ لیا تھا۔ دفتر میں میرے مسودے ٹائپ کرتی رہتی۔ دو ایک خط ان کے بھی کر دیتی، کوشلیہ ان دنوں ایک ماہر موسیقار سے غالب کی غزلیں گانا سیکھ رہی تھی۔ غالب مشکل شاعر ہے۔ کہیں کہیں دقت ہوتی تو میں کہتا فیض سے سمجھ لو، فیض اسے غزل سمجھاتے، وہ بھی فیض کو تھوڑی بہت ہندی سکھاتی، ہم ہفتہ پندرہ روز میں فیض کے گھر چلے جاتے اور رات وہیں رہتے۔ ان دو برسوں میں، میں نے فیض کو شاعر نہیں بلکہ شخص کی حیثیت سے، بہت قریب سے دیکھا، اور ان کی ان خوبیوں کے بارے میں جانا جس کی وجہ سے وہ دوست احباب میں بچہ مقبول ہیں

اس سے پہلے کہ میں فیض کے بارے میں لکھوں، ایلس بھابھی کے بارے میں دو لفظ کہنا چاہوں گا۔۔۔ ایلس دہلی تیلی، چھہری، لمبی، تیکھے ناک نقشے والی، خوش مزاج، شائستہ، اور رحم دل تھی، ان کے ساتھ بڑی اپنائیت محسوس ہوتی۔۔۔ کئی واقعات میں سے مجھے دو واقعے خاص طور پر یاد ہیں۔

ایک ہی شام ہم کھانے پر بیٹھے تھے، بڑا سا ڈائننگ ٹیبل، پیالے، پلیٹیں، چھری کاٹنے، جیسے متول انگریز گھرانوں میں خاناماں کھانا پکاتے اور لگاتے ہیں، میرے لاتے ہیں، ایسا ہی ایلس کے یہاں تھا، فیض بالکل انگریزوں کی طرح پٹھری کاٹنے سے گوشت کھاتے تھے، ایک شام مرغ پکا تھا، فیض کاٹنے کی مدد سے مرغ کی ٹانگ سے گوشت کاٹ کر کھا رہے تھے، مجھے ویسے کھانا آتا نہیں تھا، ان کی دیکھا دیکھی میں نے بھی اسی طرح کھانے کی کوشش کی، میں نے کانا چھنسا یا اور چھری سے کانا ہی چاہتا تھا کہ پوری ٹانگ چھٹک کر نیچے نالیچہ پر جاگری، میں ایک دم گھبرا گیا۔ خاص طور پر اس لیے کہ کوشلیہ اس مہذب طور طریقے میں ایلس سے کسی طرح کم نہیں تھی اسی لیے دونوں میں خوب پٹی تھی، میں نے گھبرا کر ایلس کی

طرف دیکھا، انہوں نے مسکراتے ہوئے کہا ”ڈونٹ وری، فیض آسوڈ زائٹ“ اور میں مطمئن ہو گیا۔

پھر ایک بار ہمارا پروگرام وہاں جانے کا تھا، فیض کا بنگلہ لودھی کالونی میں تھا، اور ہم تیس ہزاری، دہلی میں تقریباً گیارہ میل دور رہتے تھے، میں سائی بیکل پر کوشلیہ کو بٹھا کر لے جاتا، پہلے پہل تو وہ بہت تمللای می لیکن پھر عادی ہو گئی، چلنے سے پہلے اس نے کہا فیض کو فون کر دیجئے کہ ہم آ رہے ہیں۔

براہر کے کوارٹر میں موتی رام صحافی رہتے تھے، ان کے وہاں فون تھا، میں وہاں گیا، فون کرنے میں مجھے ہمیشہ گھبراہٹ ہوتی ہے لیکن کوشلیہ فون اور اپائنٹمنٹ کے بغیر جانا غیر مہذب سمجھتی ہے۔ سو میں گیا اور فون کیا۔ اور کہا کہ فیض صاحب ہم آ رہے ہیں، انھوں نے جواب میں کچھ کہا جو ٹھیک سے سنائی نہیں دیا، میں نے پھر کہا آپ کو اس لیے فون کیا کہ ہم آ رہے ہیں، بارہ ایک بجے تک پہنچ جائیں گے اور کھانا وہیں کھائیں گے۔ انھوں نے پھر کچھ کہا جو پھر میری سمجھ میں نہیں آیا۔۔۔ بعد میں میں نے ان کے دفتر میں دیکھا کہ وہ فون کا چونکا منہ سے تھوڑا پرے رکھ کر بات کر رہے ہیں، یوں بھی وہ بہت دھیے، دھیرے بات کرنے کے عادی ہیں۔۔۔ اس لیے وہ کیا کہہ رہے تھے مجھے سنائی نہیں دیا، میں نے پھر وہی بات دہرائی اور فون رکھ دیا، جب ہم سائیکل پر گیارہ میل کا فاصلہ طے کر کے ایک بجے کے قریب ان کے بنگلے پر پہنچے تو دیکھا فیض اور ایلس دونوں برآمدے میں کہیں جانے کو تیار کھڑے ہمارا انتظار کر رہے ہیں۔ فیض نے کہا اشک صاحب! ہمارا لہنجہ تو آج کرنل مجید ملک کے ساتھ ہے، ہم دونوں آدھے گھنٹہ سے آپ کا انتظار کر رہے ہیں، میں نے فون پر آپ سے دوبار کہا لیکن آپ میری بات سمجھ نہیں پائے، کوشلیہ کا چہرہ تن گیا۔ اپنے اس اُجد اور گنوار پتی پر اسے کتنا غصہ آیا ہوگا جو لوگ اسے قریب سے جانتے ہیں صرف وہی تصور کر سکتے ہیں، اب تو عادی ہو گئی ہے، لیکن وہ شادی کا نیا نیا زمانہ تھا، کوشلیہ رسمی اور مہذب برتاؤ پر یقین رکھنے والی خاتون تھی، بے حد امیرس ہوئی، میری جو حالت ہوئی ہوگی اس کا آپ تصور ہی نہیں کر سکتے۔ تھی ایلس بھابھی نے مسکراتے ہوئے کہا ”اچھا ہو ا کوشلیہ تم آ گئیں، سلمہ کی پرابلم تھی، اسے گھر میں چھوڑے جا رہی ہوں، تم اس کا خیال رکھنا، لہنجہ تیار ہے خود کر لینا اور اشک کو بھی کرا دینا۔ ہم جلد ہی آ جائیں گے۔“ ہم کو یقین دہانی کرا کے ایلس فیض کے ساتھ چلی گئیں۔

جیسے بیدی ایک بار سات دنوں کے لیے الہ آباد آئے اور مجھے اور کوشلیہ کو نہ صرف پان بلکہ تمباکو کھانا بھی سکھا گئے اسی طرح فیض سے ملنے کے بعد مجھے بھی ایک ایسی عادت پڑ گئی جو آج تک میرے ساتھ ہے۔ فیض صبح بیڈٹی پیتے ہیں، کوشلیہ سے ملنے کے بعد میں بھی بیڈٹی لینے لگا تھا، لیکن بیڈٹی کے ساتھ کچھ نہیں لیتا تھا۔ جب کہ فیض صاحب ہمیشہ دوسکٹ لیتے تھے۔ ہم ویک اینڈ جب وہاں گزارتے تھے، تو ان کا پیرا ہمارے کمرے میں بھی بیڈٹی لاتا تھا ساتھ میں بسکٹ بھی۔ ان دو ڈھائی برسوں میں مجھے بھی عادت پڑ گئی۔ اس کے بعد مجھے یا انہیں کے میں بسکٹوں کے بغیر بیڈٹی لی ہو۔

فیض کے کردار کی ایک خوبی اور ہے جو انھی دنوں میں نے دیکھی۔ عام آدمی خوشی کے موقعوں کو چھپا نہیں پاتا، اس کے چہرے سے اس کا اظہار ہو جاتا ہے لیکن میں سمجھتا ہوں کہ فیض کے کردار میں خوشی اور غم کو یکساں طور پر برتنے کی فطری صلاحیت ہے۔ ان کی قوت برداشت اور مرتجان مرخ طبیعت کے ساتھ ساتھ کچھ عجیب قسم کی بے نیازی بھی پائی۔ میں بہت جلد اُکھڑ جاتا ہوں۔ خوشی ہو یا غم میرے چہرے سے اس کا اظہار ہو جاتا ہے لیکن فیض کے ساتھ ایسا نہیں ہے۔

اس بارے میں ایک واقعہ کا ذکر کرنا چاہوں گا

شام کا وقت تھا، میں اور کوشلیہ فیض کے یہاں گئے ہوئے تھے، یا شاید میں دفتر سے سیدھا وہاں پہنچ گیا تھا۔ فیض اور کوشلیہ آنے والے تھے۔ جیسا کہ میں نے کہا لودھی کا لوٹی والا بنگلہ بہت بڑا تھا، بڑا سالان، گھلا برآمدہ، بہت بڑا ہال، بید کا بنا ہوا ایک لمبا کاونچ برآمدے میں رہتا تھا، جس پر فیض دفتر سے آ کر ادھ لیٹ جاتے تھے، میرے پہنچنے کے کچھ دیر بعد فیض آ گئے اور اس کاونچ پر ٹانگ پھیلا کر بیٹھ گئے، چائے آئی ہم لوگوں نے پی، پھر فیض نے اٹھتے ہوئے ایلنس بھا بھی سے کہا ”ایلیس ذرا ساتھ کناٹ پیلس تک چلو۔“

ایلیس نے پوچھا ”معاملہ کیا ہے۔“

فیض نے کہا ”ایک اسٹار خریدنا ہے۔“

اور یوں ہمیں اپنے کیپٹن سے مسخر ہونے کی خبر دی۔ ایلنس بہت خوش ہوئیں اور فیض کے ساتھ چلی گئیں۔ میں بہت دیر تک اس واقعے کے بارے میں سوچتا رہا۔ میں تسلیم کرتا ہوں کہ فیض کے مزاج کی یہ خوبی مجھے اچھی لگی، لیکن یہ بھی جانتا ہوں کہ چاہنے کے باوجود اسے اپنا نہیں سکتا۔

اُچی دنوں راشد کے ساتھ ساتھ فیض کی شاعری کا بھی مطالعہ کیا، ان کو لکھتے ہوئے بھی دیکھا، دونوں سے ان کی شاعری سنی حالانکہ دونوں کے اسلوب اور خیالات میں زمین آسمان کا فرق ہے لیکن دونوں کی شاعری کے لیے میرے دل میں یکساں جگہ ہے۔ جہاں تک شخصیت کا سوال ہے میں نے فیض کو راشد سے بہتر انسان پایا اور شاید یہی ان کی مقبولیت کا سبب ہے۔



## اوپنڈر ناتھ اشک کی افسانہ نگاری

اوپنڈر ناتھ اشک ۱۲ دسمبر ۱۹۱۰ء کو جالندھر (پنجاب) کے ایک برہمن خاندان میں پیدا ہوئے۔ گھر کی مالی حالت خراب ہونے کی وجہ سے ان کی پرورش و پرداخت تنگ دستی اور غربی میں ہوئی۔ ابتدائی تعلیم گھر پر حاصل کرنے کے بعد انھوں نے ۱۹۲۷ء میں سائیں داس اینگلو سنسکرت ہائی اسکول جالندھر سے ہائی اسکول کا امتحان پاس کیا۔ ۱۹۳۱ء میں ڈی اے وی کالج جالندھر سے گریجویشن کیا۔ لا (LAW) کالج لاہور سے ۱۹۳۶ء میں ایل ایل بی (LLB) کے امتحان میں امتیازی نمبروں سے کامیاب ہوئے۔ اشک کو بی اے کرنے کے بعد لاہور جانا پڑا جہاں انھیں کچھ دنوں تک اردو روزناموں میں رپورٹر، ٹرانسلیٹر، سب ایڈیٹر کی حیثیت سے کام کرنے کا موقع ملا۔ مشکل حالات کے باوجود انہوں نے ہمت نہیں ہاری۔ ابتدائی زندگی کے ان سخت مرحلوں نے ان کی شخصیت کو نکھارنے اور اسے جلا بخشنے میں اہم رول ادا کیا۔

اشک کے سوانحی حالات اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ بچپن سے ہی ان کے اندر قوت ارادی اور کچھ حاصل کرنے کا جوش و جذبہ بدرجہ اتم موجود تھا۔ عملی زندگی میں انھیں جن نامناسب حالات کا سامنا کرنا پڑا اسے دیکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اشک نے اپنے اشکوں سے تخلیقی سطح پر بڑا کام کیا۔ اشک کی خوبیوں کا ذکر کرتے ہوئے قمر رئیس لکھتے ہیں:

”بچپن سے اب تک زندگی کے جن اکھاڑوں میں انھوں نے کشتیاں لڑی ہیں، جس سرد و گرم سے گزرے ہیں، جن کوچوں کی خاک اڑائی، جن گھاٹوں کا پانی پیا ہے آج کے بہت سے بالکل ترچھے ادیب بھی اس کا تصور نہیں کر سکتے۔ اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ زندگی کے معرکوں میں انہوں نے کبھی پیٹھ نہیں دکھائی۔ چونتوں کے سامنے ہار نہیں مانی، الجھنوں اور صعوبتوں میں گھبرائے نہیں۔ ہر آزمائش میں انہوں نے اپنی آن، اپنے بانگین اور بے چینوں کو زندہ رکھا ہے کہ یہی ان کے طویل تخلیقی سفر کا زاراہ تھا“۔ (اردو میں بیسویں صدی کا افسانوی ادب، قمر رئیس، کتابی دنیا، ۲۰۰۳ء، ص ۶۱-۱۶۰)

اشک تین زبانوں اردو، ہندی اور پنجابی پر یکساں قدرت رکھتے تھے۔ اور ان تینوں زبانوں میں انہوں نے ادبی تخلیقات پیش کی، ان کا افسانوی سفر کم و بیش ۷۰ سال کے عرصے پر محیط ہے۔

اردو افسانے کی تاریخ میں اوپنڈر ناتھ اشک کا نام بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اشک نے جس عہد میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا وہ اگر ایک طرف رومانیت پسندی سے عبارت تھا تو دوسری طرف سماجی حقیقت نگاری کی راہ بھی ہموار ہوتی

جا رہی تھی۔ جہاں ایک طرف نیاز فتح پوری اور سجاد حیدر یلدرم کے رومانوی افسانے موجود تھے تو دوسری طرف پریم چند کی حقیقت نگاری نے اردو افسانے کو زندگی کی ٹھوس سچائیوں کے اظہار کا وسیلہ بنا لیا تھا۔ پریم چند کی مقصدیت اور حقیقت پسندی کی روایت کو تقویت پہنچانے اور نئے پہلوؤں کی تلاش کرنے والوں میں ایک اہم نام ادیبیندرا تھاکر کا بھی ہے۔

اشک نے جس ماحول و معاشرے میں آنکھیں کھولیں۔ پلے بڑے، جن حالات و مسائل کا تجزیہ و مشاہدہ کیا اسے اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ آزادی سے قبل ہی وہ ایک صاحب طرز افسانہ نگار کی حیثیت سے اپنی شناخت قائم کر چکے تھے۔ نورتن، عورت کی فطرت، ڈاچی، کونپل، ناسور، چٹان وغیرہ ان کے اہم افسانوی مجموعے ہیں۔ ان مجموعوں میں شامل بیشتر افسانے معاشرتی زندگی کے مختلف گوشوں کی عکاسی کرتے ہیں۔

اشک کے افسانوں کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ سماجی و سیاسی زندگی کا گہرا شعور رکھتے ہیں اور اسے اپنے افسانوں میں پیش کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ ڈاچی، اور ٹیل لینڈ، ان کے دو بے اور اہم افسانے ہیں جو دو مختلف مسائل کا احاطہ کرتے ہیں۔ افسانہ ڈاچی اردو میں پہلی بار ۳۸-۱۹۳۷ میں شائع ہوا۔ پھر اس کے بعد ہندی میں شائع ہوا۔ ہندی میں اس افسانے کی اشاعت کے بعد اشک ہندی میں جلد ہی، ڈاچی کے لیکھک کے طور پر مشہور ہو گئے۔

افسانہ ڈاچی جاگیر دارانہ ماحول و معاشرت میں غریبوں اور مزدوروں کی بے بسی اور مجبوری کی داستان پیش کرتا ہے۔ اس کے کردار اس عہد کی نمائندگی کرتے ہیں جب ہندوستانی سماج میں طبقاتی نظام اپنے پورے شباب پر تھا۔ اعلیٰ طبقہ (جاگیردار، سہاکار، پٹواری وغیرہ) غریبوں اور مزدوروں کا ہر طرح سے استحصال کرتا تھا۔ غریبوں اور مزدوروں کی حالت یہ تھی کہ وہ اپنے اوپر ہونے والے جبر و ظلم کو اپنی قسمت کا لکھا سمجھتے تھے۔

آزادی سے قبل ہندوستان کے سماجی ڈھانچے میں جاگیر دارانہ ماحول و معاشرت کا بول بالا تھا۔ ۱۸۵۷ء کے انقلاب کی ناکامی کے بعد جب انگریز ہندوستان پر پوری طرح قابض ہو گئے تو انھوں نے یہاں بغیر کسی مزاحمت کے حکومت کرنے اور اپنے مفاد کے لئے ہندوستانی سماج میں موجود جاگیر دارانہ روایت کی بھرپور حمایت کی۔ اس عہد میں ہندوستان کی بیشتر آبادی کی معاشی ضرورتیں زرعی پیداواروں سے پوری ہوتی تھیں اور قابل کاشت زمینوں کے مالک ہر علاقے میں چند زمیندار اور سہاکار ہوتے تھے۔ اور یہ لوگ غریب کسانوں اور مزدوروں کا اس طرح سے معاشی استحصال کرتے تھے کہ محنت و مشقت کے باوجود غریب کسان اور مزدور اپنی بنیادی ضرورتوں کو پورا کرنے سے قاصر تھے۔

’ڈاچی‘ میں بھی ایک غریب مزدور باقر کے حالات و مسائل کی ترجمانی کی گئی ہے جو ایک مخصوص معاشرے یعنی کہ جاگیر دار نظام کی دین ہے۔ باقر ایک لالابی نوجوان اور ایک بچی کا باپ ہے جو کام کرنے سے جی چراتا ہے کیونکہ اس کی بیوی محنت و مزدوری کر کے اس کی ضرورتوں کا ہر طرح سے خیال رکھتی ہے لیکن اس کی اچانک سے موت سے باقر کی زندگی کا رخ بدل جاتا ہے۔ مرتے وقت باقر کی بیوی نے اس سے کہا تھا کہ:

”میری رضیہ اب تمہارے حوالے ہے۔ اسے تکلیف نہ ہونے دینا“ (ٹیل لینڈ اور دوسرے افسانے ص ۱۱۲)

مرتے وقت باقر کی بیوی کے منہ سے ادا ہونے والا یہ جملہ اس کی زندگی کا مقصد ہی بدل دیتا ہے۔ اب وہ ایک لالابی نوجوان نہیں بلکہ اپنی بیوی کی آخری آرزو پوری کرنے والا شوہر اور ایک نہایت مشفق باپ بن جاتا ہے۔ وہ محنت کر کے اپنی بیٹی رضیہ کی ہر خواہش پوری کرتا ہے۔ رضیہ کو کسی قسم کی تکلیف ہو یا اس کی کوئی خواہش ادھوری رہ جائے یہ باقر کو کسی بھی

قیمت پر گوارا نہیں۔ رضیہ جب آٹھ برس کی تھی اس نے علاقے کے ایک رئیس کو اپنی چھوٹی بیٹی کے ہمراہ ڈاچی یعنی سائنٹی پر سواری کرتے ہوئے دیکھا اور اس کے دل میں یہ خواہش پیدا ہوئی کہ وہ بھی ڈاچی پر بیٹھے اور اس نے یہ ضد پکڑ لی کہ باقر سے ڈاچی خرید کر دے۔ وہ معصوم اس حقیقت سے انجان تھی کہ اس کے مزدور باپ کے لیے ڈاچی خریدنا تو دور اس کا تصور کرنا بھی محال ہے۔ باقر نے کسی طرح رضیہ کو بہلا یا پھسلا یا تاہم اس نے دل میں ٹھان لیا کہ وہ منجھت اور مزدوری کر کے ایک دن اپنی بیٹی کی آرزو ضرور پوری کرے گا۔ آخر کار باقر اپنے مقصد میں کامیاب بھی ہو جاتا ہے اور ایک خوبصورت، سڈول اور لمبی ڈاچی خرید لیتا ہے اور نہایت خوشی کے عالم میں اپنے گھر کی طرف روانہ ہوتا ہے تاکہ وہ اپنی بیٹی کو تھک دے سکے۔ وہ جلد سے جلد گھر پہنچنا چاہتا ہے اور اس کے ذہن میں مختلف خیالات گردش کرتے رہتے ہیں۔“ افسانے کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

”یہاں سے اس کا گاؤں نزدیک ہی تھا۔ یہی کوئی دو کوس! باقر کی چال جیسی ہو گئی اور اس کے ساتھ تصوری دیوی اپنی رنگ برنگی کوچی سے اس کے دماغ کے قراطیس پر طرح طرح کی تصویریں بنانے لگی۔ باقر نے دیکھا کہ اس کے گھر پہنچنے ہی ننھی رضیہ مسرت سے ناچ کر اس کی ناگوں سے لپٹ گئی ہے اور پھر ڈاچی کو دیکھ کر اس کی بڑی بڑی آنکھیں حیرت اور مسرت سے پھیل گئی ہیں۔ پھر اس نے دیکھا کہ وہ رضیہ کو اپنے آگے بٹھائے سرکاری کھالے کے کنارے کنارے ڈاچی پر بھاگا جا رہا ہے..... رضیہ کی خوشی کا وار پار نہیں۔ وہ جیسے ہوائی جہاز میں اڑی جا رہی ہے۔“ (ٹیبیل لینڈ اور دوسرے افسانے، ص ۱۱۶)

مندرجہ بالا اقتباس سے ڈاچی خریدنے کے بعد باقر کی ذہنی کیفیت اور خوشی و سرمستی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ لیکن اس کی یہ خوشی دیر پا ثابت نہیں ہوتی۔ گھر پہنچنے سے قبل ہی اس کی ڈاچی گاؤں کے رئیس کی ملکیت ہو جاتی ہے کیونکہ ڈاچی اسے بہت پسند آئی ہے اور باقر بے چوں و چرا ڈاچی اس رئیس کو سوئپ کر خالی ہاتھ غلامی میں گھورتا ہوا اپنے گھر کی طرف چل پڑتا ہے اور انتظار کرتا ہے کہ رضیہ سو جائے تو وہ چپ چاپ گھر میں داخل ہو۔

بیانیہ تکنیک میں لکھی گئی یہ کہانی جاگیردارانہ عہد کی ایک تلخ حقیقت کو پیش کرتی ہے جس میں ایک مزدور کی آرزو کو چکنا چور ہوتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اس کہانی کا آخری حصہ قاری کو خاص طور پر اپنی جانب متوجہ کرتا ہے۔ کہانی کا ڈرامائی اختتام بلاشبہ جاگیردارانہ عہد میں غریب کسانوں اور مزدوروں پر ہونے والے ظلم و ستم کی داستان پیش کرتا ہے اور اس معاشرے کی مکروہ روایتوں کو بے نقاب کرتا ہے۔

اشک کا دوسرا افسانہ جس کا انتخاب میں نے تجزیے کے لیے کیا ہے وہ ٹیبیل لینڈ ہے۔ اس افسانے کا موضوع تقسیم ہند کے بعد پیدا شدہ صورتحال ہے جسے نہایت فنکارانہ ہنرمندی کے ساتھ اشک نے پیش کیا ہے۔ یہ افسانہ انسانی نفسیات و جذبات کا بہترین ترجمان ہے اور ساتھ ہی اعلیٰ انسانی اقدار کا علامہ بھی ہے۔

۱۵ اگست ۱۹۴۷ء کو ہندوستان کو آزادی نصیب ہوئی لیکن یہ آزادی اپنے ساتھ تقسیم ملک کا سانحہ بھی لے کر آئی جس کی وجہ سے برصغیر میں بڑے پیمانے پر فرقہ وارانہ فسادات ہوئے۔ قتل و غارتگری اور لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم رہا۔ آپس بھائی چاگی اور اخوت کی جگہ نفرت اور دشمنی نے لے لی۔ انسان بے مروت اور بے حس ہو گیا اور اس کے تمام انسانی جذبات مردہ ہو گئے اور وہ وحشی بن گیا۔ عورتوں کی سرعام عصمت دری کی گئی۔ وسیع پیمانے پر جانی و مالی نقصان ہوا۔ ہندوستان اور پاکستان سے بڑے پیمانے لوگوں نے ہجرت کی اور اپنی جان بچا کر بھاگے۔ تقسیم ملک کے بعد پیدا شدہ صورتحال کا زندگی کے تمام شعبوں پر اثر پڑا۔

افسانہ ٹیبیل لینڈ میں تقسیم ملک کے بعد پنجاب اور لاہور کی صورتحال اور وہاں ہونے والی انتہائی ویر بادی کے پس

منظر میں افسانے کا تانا بانا تیار کیا گیا ہے۔ اس افسانے کا اہم کردار دینا ناتھ ہے جسے اپنا وطن لاہور بے حد عزیز ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ فلم آرٹسٹ کے طور پر کام کرتا ہے لیکن ٹی بی کے مرض میں مبتلا ہو کر سچ گئی میں زیر علاج ہے۔ سچ گئی میں ہی تقسیم ملک کے بعد لاہور میں ہونے والے فسادات کا اسے پتہ چلتا ہے۔ دینا ناتھ کے بھائیوں اور رشتہ داروں کو وہاں سے بھاگ کر دلی آنا پڑتا ہے اور اب وہ شرنارتھی کیسپ میں پناہ گزیر ہیں۔ یہ صورت حال دینا ناتھ کو مشتعل کر دیتی ہے اور اس کی غیر جانبداری اور فرقہ وارانہ ہم آہنگی غصے میں جل کر خاک ہو جاتی ہے اور اس کے دل میں مسلمانوں کے تین شدید نفرت کا احساس پیدا ہو جاتا ہے جو اس کی ذاتی کیفیت میں تبدیلی کا باعث ہے۔ اب اس کی زندگی کا ایک ہی مقصد ہے کہ وہ کسی طرح چندہ اکٹھا کر کے دلی میں ہندو شرنارتھیوں کے لیے کمبل بھیج سکے۔ وہ جی جان سے اس کام میں لگ جاتا ہے۔ دینا ناتھ نے ہندو شرنارتھیوں کے لیے 500 روپے بھیجے کا ہدف متعین کیا ہے اور اپنے اس مشن کی تکمیل میں وہ انجانے میں ایک پنجابی مسلمان مرلیض کے پاس پہنچ جاتا ہے جس کی زبانی اسے پنجاب میں مسلمانوں پر ہونے والے ظلم و ستم کی حقیقت معلوم ہوتی ہے۔ افسانے کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

”دینا ناتھ نے پاکستان میں ہندو سکھ عورتوں اور بچوں پر ہونے والے وحشیانہ مظالم کی باتیں سنی تھیں۔ کنواری لڑکیوں کی عصمتیں لوٹی گئیں۔ ان کو ننگا کر کے نچایا گیا۔ بوڑھیوں کی چھاپتاں کاٹ دی گئیں۔ ماں باپ کے سامنے ان کی بچیوں کے ساتھ زنا کیا گیا۔ بچوں کے سامنے ان کے باپ کی گردنیں کاٹی گئیں۔ قتل، غارتگری اور خون ریزی کے دل دہلا دینے والی داستانیں سن کر دینا ناتھ کا خون کھول اٹھا تھا۔ لیکن ان بزرگ سے جان دھرم میں مسلمانوں کی تباہی کا حال سنتے سنتے دینا ناتھ کے روکنے کھڑے ہو گئے۔ ان میں سے کون سا ظلم تھا جو رام اور کرشن، ناکا اور گوبند کے نام لیواؤں نے مسلمانوں پر نہیں توڑا؟“ (ٹیبیل لینڈ اور دوسرے افسانے، ص 205)

مندرجہ بالا اقتباس تقسیم ملک کے بعد بڑے پیمانے ہونے والی تباہی و بربادی کی حقیقی تصویر کشی کرتا ہے۔ دینا ناتھ جب بزرگ پنجابی مسلمان سے پنجاب میں مسلمانوں پر ہونے والے ظلم کی داستان سنتا ہے تو وہ اندر سے کانپ جاتا ہے اور اس کی فرقہ وارانہ سوچ بدل جاتی ہے اور ایک پھر وہ انسان کو صرف انسان کی حیثیت سے دیکھنے لگتا ہے اور جو کچھ اس نے چندہ اب تک جمع کیا ہے، اسے بزرگ کے سامنے رکھ کر یوں گویا ہوتا ہے:

”بابا میں ہندو ہوں۔ میرا گھر بار پاکستان میں لٹ چکا ہے۔ پاکستان میں رب العالمین پر یقین رکھنے والے مسلمانوں نے بے قصور ہندوؤں پر اور ہندوستان میں گھٹ گھٹ میں بسے بھگوان کے پیروں نے معصوم مسلمانوں پر جو مظالم توڑے ہیں، ان کا کفارہ وہ سات جنم میں ادا نہیں کر سکتے۔ میری یہی دعا ہے کہ بھگوان انہیں نیک صلاح دے۔ میں یہ چندہ پنجاب کے دکھی شرنارتھیوں کے لیے اکٹھا کر رہا تھا۔ آپ بھی پنجاب کے شرنارتھی ہیں اور دکھی بھی کم نہیں۔ روپیہ زیادہ نہیں مگر دیکھیے اگر اس سے آپ کا کام چل سکے۔“ (ٹیبیل لینڈ اور دوسرے افسانے، ص 206)

اس افسانے کا آغاز فرقہ وارانہ منافرت اور دشمنی سے ہوتا ہے، وہیں اس کا اختتام انسان دوستی، بھائی چارگی اور اعلیٰ انسانی قدروں پر ہوتا ہے۔ اس افسانے میں سیاسی ریشہ دانیوں اور انگریزوں کی چھوٹ ڈالو اور حکومت کرو، کی پالیسی کی طرف اشارے موجود ہیں۔ ٹیبیل لینڈ تقسیم ملک کے اوپر لکھا گیا یقیناً ایک طاقت ور اور قابل ذکر افسانہ ہے۔ ڈاچی، اور ٹیبیل لینڈ پر اس مختصر گفتگو کے بعد یہ بلاشبہ کہی جاسکتی ہے کہ اردو افسانے کے ارتقا میں اوپنر ناتھ اشک کا نام ممتاز حیثیت کا حامل ہے۔☆☆☆

# کتاب ”تحریر اساس تنقید“

## پر مکالمہ

پروفیسر قاضی افضل حسین کی کتاب ”تحریر اساس تنقید“ اردو میں مابعد جدیدیت / تھیوری جیسے انتہائی زرخیز اور تحرک انگیز فکر کو سمجھنے اور سمجھانے کی پہلی ایماندارانہ کوشش ہے۔ ہمارے یہاں مابعد جدیدیت کا شور و غوغا قریباً دس بارہ برس پہلے بلند ہوا تھا لیکن اس ضمن میں سنجیدہ ڈسکورس کی کوشش کبھی نہیں کی گئی۔ چونکہ اردو میں مابعد جدیدیت کو متعارف کروانے کے مقاصد میں ادبی سیاست اور چالاک کا دخل تھا اس لیے محض ہلکی اور سستی قسم کی گفتگو پر توجہ مرکوز رکھی گئی۔ اس انتہائی زرخیز اور تحرک انگیز فکر کے ساتھ اردو میں یہ سلوک کیا گیا کہ یہاں اس کی بنیاد سنی سنائی باتیں اور ادھ کچرے تراجم پر رکھی گئی لہذا ایک طرح کا کنفیوژن اس تعلق سے اردو دنیا میں پیدا ہو گیا تھا۔ ”تحریر اساس تنقید“ نے اس کنفیوژن کو نہ صرف دور کیا بلکہ مابعد جدیدیت اور تھیوری کے تعلق سے اردو میں رائج بہت سی غلط فہمیوں کو بھی ختم کیا ہے۔ ہمارے یہاں تھیوری کی سمجھانا تو درکنار بیشتر لوگ اسے خود ہی نہ سمجھ سکے تھے یہاں پہلے مابعد جدیدیت، تھیوری اور انتہائی فکر کو غلط ملط کر کے ایک معجون مرکب تیار کیا گیا اور اسے جدیدیت کے خلاف نسخہ تیرہ ہدف کے طور پر تجویز کیا گیا۔ جبکہ کسی نے اس پر غور ہی نہیں کیا کہ مابعد جدیدیت فی نفسہ کوئی فکر یا نظریہ نہیں ہے بلکہ ایک صورت حال ہے اور تھیوری بھی دراصل بذات خود کوئی نظریہ نہیں بلکہ یہ ام النظریہ ہے۔ کیونکہ یہ خود کوئی نظریہ قائم نہیں کرتی بلکہ تھیوری معاشرے میں جڑ پکڑ چکے شعوری اور غیر شعوری نظریات پر سوالیہ نشان لگا کر نئی فکر اور نظریات کا آغاز کرتی ہے۔

## تھیوری / ادبی تھیوری اور قاضی افضل حسین

گذشتہ کئی برسوں سے میں علی گڑھ یونیورسٹی کے شعبہ اردو کے اساتذہ کی تحریروں کا مطالعہ کرتا چلا آ رہا ہوں۔ ان میں وہ تحریریں تو شامل ہیں ہی جو شعبے کے ادبی جریدے ”رفقار“ اور ملک کے دوسرے جرائد میں وقتاً فوقتاً شائع ہوتی رہتی ہیں، وہ بھی شامل ہیں جنہیں نجی ملاقاتوں یا سیمی ناروں کے دوران سننے یا کتابی صورت میں پڑھنے کا موقع ملا ہے۔ اس لیے میں اگر یہ کہوں کہ ملک کے تمام اردو شعبوں میں شعبہ اردو علی گڑھ یونیورسٹی اس اعتبار سے نمایاں حیثیت کا حامل ہے کہ اس نے اردو زبان و ادب کی ملکی و عالمی صورت حال اور اس میں جگہ پانے والے جدید سے جدید تر رجحانات پر نہ صرف نگاہ رکھی ہے بلکہ ان کی معلومات دوسروں تک پہنچانے کا فریضہ بھی بہ حسن و خوبی انجام دیا ہے، تو بے جا نہ ہے۔

شعبے کے اکثر اساتذہ کا علمی و ادبی کام اگرچہ قابل ستائش ہے پر یہاں سر دست میں پروفیسر قاضی افضل حسین کی ان تحریروں کا ذکر کرنا چاہتا ہوں جو اس سے پہلے بھی اگرچہ ”رفقار“ کی وساطت سے نگاہ سے گزرتی رہی ہیں پر اب وہ ”تحریر اساس تنقید“ کے عنوان کے تحت کتابی صورت میں میرے سامنے ہیں۔ یہ مضامین ہمارے دور کے چند اہم موضوعات کو زیر بحث لا کر زبان و ادب اور معاشرے کی تفہیم کے نئے زاویوں سے ہمیں روشناس کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ میں چونکہ خود بھی ان موضوعات میں خصوصی دلچسپی لیتا رہا ہوں۔ اس لیے آج میں انہیں میں سے کچھ کے بارے میں اپنی معروضات پیش کرنے کی کوشش کر رہا ہوں۔

یہاں میں ابتدا میں ہی قاضی افضل حسین کی اس کیفیت مزاح کا بھی ذکر کر دینا ضروری سمجھتا ہوں جس کا کسی حد تک عکس آپ کو اس مجموعے میں بھی ضرور دیکھنے کو ملے گا کہ آپ اکثر عام روش سے ہٹ کر چلنے اور چبانے ہوئے نوالوں کو چبانے سے گریز کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس مجموعے میں بھی آپ نے مضامین کی ترتیب کو کوئی گھسا پٹا نام دینے کی بجائے ”نگارش نما“ کا عنوان چسپاں کر کے مضامین کا نمبر شمار تک لگانے سے احتراز کیا ہے۔ قاری کا اگر احساس نہ ہوتا تو شاید صفحہ نمبر لگانا بھی ضروری نہ سمجھتے۔ بالکل ویسے ہی جیسے ژاک دریدا جس زبان کی رد تشکیل کرتا نظر آتا ہے، اپنی بات ہم تک پہنچانے کے لیے وہ اسی کو استعمال کرنے کے

لیے خود کو مجبور پاتا ہے۔ تاہم دریدہ کی یہ مجبوری جس طرح اس کی شخصیت کا علامہ بنتی ہے اسی طرح قاضی انصاف حسین کی یہ مجبوری ان کی شخصیت کو پہچاننے کی ماسٹر کی (کلید) ثابت ہوتی ہے۔

اس مجموعے میں مضامین کو جن تین عنوانات کے تحت ترتیب دیا گیا ہے وہ (1) نظری اساس (۲) تعبیر اور (۳) عرصہ متن ہیں۔ مرتب نے جو خود مصنف بھی ہیں، ترتیب کے دوران اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ ہر حصے میں صرف وہی مضامین شامل ہوں جن سے اس کی موضوعاتی وحدت برقرار رہ سکے تاکہ قاری مطالعے کے دوران کسی طرح کی ذہنی الجھن کا شکار نہ ہو اور تفہیم کے مرحلے کا حلقہ طے پا جائیں۔

”نظری اساس“ کے عنوان سے مجموعے کے پہلے حصے میں جن مضامین کو شامل کیا گیا ہے ان کی

تفصیل کچھ اس طرح سے ہے۔

”تھیوری اور ادنی تھیوری“ کے عنوان سے بظاہر یوں لگتا ہے کہ مصنف اپنی بحث کو انھیں دو کی حدود میں رکھنے کی کوشش کرے گا۔ لیکن جیسے جیسے ہم آگے بڑھتے ہیں صرف تھیوری اور ادنی تھیوری ہی نہیں فکر کے کئی دوسرے درجہ بھی واہوتے نظر آتے ہیں۔ تاہم مضمون کا زیادہ تر حصہ انھیں دو سے بحث کرتا ہے۔ چنانچہ اس باب میں ابتداً مصنف نے سائنس اور بشری علوم میں تھیوری سے جو مراد لی جاتی ہے اور ان دونوں میں اس لفظ یا اصطلاح کے جو معنی متعین کیے گئے ہیں ان کی وضاحت کرتے ہوئے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ سائنس میں تھیوری جہاں کسی سچائی کو ثابت کرنے کی کسوٹی سمجھی جاتی ہے وہاں بشری علوم میں اسے کسی موضوع کو سمجھنے کی کوشش تصور کیا جاتا ہے۔ یہاں (بشری علوم میں) یہ تصورات کا ایک ایسا نظام ہوتی ہے جو اپنے موضوع کی ماہیت/طرز وجود سے بحث کرتی ہے۔ سائنس میں تھیوری ان مشترک اصولوں پر مبنی ہوتی ہے جو کسی موضوع یا مادی شے میں عمل پیرا ہوتے ہیں۔ پھر انھیں کی کسوٹی پر متعلقہ عناصر کو پرکھا جاتا ہے اور پیشین گوئی کی جاتی ہے۔ ادب یا فنون لطیفہ میں پیشین گوئی ممکن نہیں کیوں کہ ان کا تعلق انسان یا انسانی سماج سے ہے جو ہر آن بدلتا ہے۔ پیشین گوئی کا مطلب یا مقصد بالآخر کسی چیز پر قدرت یا اختیار حاصل کرنا ہوتا ہے جب کہ ادب و فنون لطیفہ یا دوسرے بشری علوم (Humanities) میں تھیوری صرف ان کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ کب اور کن حالات میں ان میں کیا کیا تبدیلیاں رونما ہو سکتی ہیں ان کے بارے میں قیام آرائی کرتی ہے لیکن ایسا کرتے ہوئے مزید تبدیلیوں کے لیے دروازے کھلے رکھتی ہے۔ سائنس اور بشری علوم میں تھیوری کے درمیان یہی بنیادی فرق ہے۔

آئیے اس فرق کو تھوڑا اور واضح کرنے کے لیے کچھ مثالوں سے مدد لیتے چلیں۔ ہمارے دور کا ہر پڑھا لکھا آدمی یہ بخوبی جانتا ہے کہ انرجی کے ذریعے آکسیجن اور ہائیڈروجن کے ملاپ سے پانی بنتا ہے۔ یہ تھیوری ہے۔ سائنس دانوں نے لیباریٹری میں تجربے کر کے پانی شامل عناصر کی ترتیب و شرح تک رسائی حاصل کر کے اس راز کو طشت از باہم کیا۔ یہ وہ حقیقت ہے جو کبھی بدلنے والی نہیں۔ یا اس میں اس وقت تک تبدیلی نہیں آسکتی جب تک قدرت کچھ دوسری طرح کے عناصر سے کائنات کی تشکیل نور کے مرحلے طے نہیں کرتی۔ اب ہم جب بھی

کسی نو آموز طالب علم کو یہ بتانا چاہیں کہ پانی کس طرح بنتا ہے تو انرجی کی مدد سے لباریٹری میں ان دونوں گیسوں کی ملاتے ہوئے پانی بنا کر اسے سمجھا سکتے ہیں۔ لیکن بشری علوم میں اس طرح کے تجربے نہیں کیے جاسکتے۔ ایک سامنے کی مثال کارل مارکس کی داس کپھال ہے۔

سماج میں برسر پیکار قوتوں کے تاریخی مطالعے نے مارکس کو اس نتیجے تک پہنچایا تھا کہ ہر دور کے سماج میں دو قوتیں ہمیشہ ایک دوسرے کے خلاف برسر پیکار رہتی ہیں۔ ان دو قوتوں کو اس نے بورژوا (دولت مند) اور پرولتاری (محنت کش) طبقوں کا نام دیا۔ یہ جنگ جب اپنے نقطہ عروج کو پہنچتی ہے تو سماج میں وہ انقلاب رونما ہوتا ہے جو محنت کش طبقے کی فتح پر منتج ہوتا ہے۔ بورژواں طبقے کو ختم کر دیا جاتا ہے۔ فتح کے بعد پرولتاری طبقے کو ختم کر دیا جاتا ہے۔ فتح کے بعد پرولتاری طبقہ اپنی ڈیکٹیٹر شپ قائم کرتا ہے جو عارضی نوعیت کی حامل ہوتی ہے اور جس کا مقصد عوام کو تربیت دے کر اس قابل بنانا ہوتا ہے کہ وہ اس نظام کو قائم کرنے کے لیے تیار ہو سکیں۔ جسے اس نے غیر طبقاتی اور غیر ریاستی نظام زندگی کا نام دیا اور جس کا قائم ہونا اس کے مطالعے کے مطابق لازمی تھا۔ یہ تھیوری ہے۔ گزشتہ ڈیڑھ سو برس کے تجربات نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ اس کی تھیوری جزوی طور پر ہی سچ تھی۔ یہ بات درست کہ سماج میں کچھ قوتیں ہمیشہ ایک دوسرے کے خلاف صف آرا رہتی ہیں لیکن یہ ضروری نہیں کہ وہ ہمیشہ ہی بورژواں اور پرولتاری طبقوں کی شکل میں موجود ہوں۔ مفادات کے تحفظ کبھی کبھی ایک ہی طبقے کو دو حصوں میں تقسیم کر کے ایک دوسرے کے خلاف صف آرا کر سکتا ہے۔ مثال ہمارے سامنے موجود ہے۔ درج فہرست ذاتوں یا طبقوں کو حکومت کی طرف سے مل رہی مراعات نے گزشتہ ۶۳ برس کے دوران دو دھڑوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ ایک طبقہ ان افراد پر مشتمل ہے جو ہر طرح کے حربے استعمال کر کے حکومت کی طرف سے مل رہی مراعات سے زیادہ سے زیادہ فائدہ اٹھانے کی کوشش کرتا رہا ہے اور وہ ان مراعات کو اپنے طبقے کے ان لوگوں تک نہیں پہنچنے دینا چاہتا جن کا کوئی پیرسانہ حال نہیں۔ مفادات کی یہ جنگ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ شدید صورت اختیار کرتی جا رہی ہے اور لگتا ہے آنے والے وقت میں ہمیں سماجی تقسیم کی کچھ نئی صورتیں دیکھنے کو ملیں گی۔

اسی طرح وقت نے یہ بھی ثابت کر دیا ہے کہ دو دھڑوں یا قوتوں کا یہ تصادم ضروری نہیں کسی خونین انقلاب کی شکل ہی اختیار کرے جیسا کہ مارکس نے سوچا تھا۔ یہ تصادم دو طبقوں میں مفاہمت کی صورت بھی پیدا کر کے استحصال کی نئی صورتوں کو جنم دے سکتا ہے۔ مادیت اس سیلاب میں ساری اقدار خس و خاشاک کی طرح بہتی چلی جا رہی ہیں۔ دونوں طبقوں کے رہنماؤں کے مابین مفاہمت عام لوگوں کے استحصال کی نئی صورتیں پیدا کر رہی ہے۔ سوویت روس کے انہدام کے بعد کارل مارکس کے سارے خواب چکنا چور ہو گئے ہیں۔ کلاس لیس اور سٹیٹ لیس سوسائٹی کا قیام ایک ایسا خواب ہے جس کے شرمندہ تعبیر ہونے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ پھر بھی مارکس نے جو تھیوری پیش کی اس نے سماج میں متضاد قوتوں کو سمجھنے میں یقیناً مدد دی ہے۔ گواسے اس طرح ثابت نہیں کیا جاسکتا جس طرح آکسیجن اور ہائیڈروجن کے اشتراک سے پانی بننا ثابت کیا جاسکتا ہے۔ سائنسی علوم اور

بشری علوم میں تھیوری کے استعمال کے مابین اسی بنیادی فرق کی طرف افضال ہماری توجہ مبذول کراتے ہیں۔  
سائنس اور بشریاتی علوم میں تھیوری کے مفہوم کے فرق کو پیش کرنے کے بعد قاضی آئزر کے حوالے سے بشری علوم میں تھیوری کی تعریف کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

”تھیوری تصورات کا وہ نظام کلام ہے جو اپنے موضوع کی ماہیت/طرز وجود سے بحث کرتا ہے“  
اور پھر اس تعریف کے دو بنیادی نکات: نظام کلام (Discourse) اور موضوع، کی فرداً فرداً وضاحت کرتے ہوئے نوکو کے حوالے سے درج ذیل امور کی طرف توجہ مبذول کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اپنے اس مفہوم میں نظام کلام (Discourse) تصور، نظریہ یا Ideology سے اس اعتبار سے مختلف ہے کہ یہ ایک جاری system/process (نظام) ہے، متعین وحدت نہیں۔“ (ص-۱۳)

آگے بڑھنے سے پیشتر آئیے ذرا دیکھتے چلیں کہ نظام کلام کے جاری پراسیس یا سسٹم ہونے سے ان کا مدعا کیا ہے۔ میرا خیال ہے بشری علوم میں تھیوری کو وہ ایک ایسا نظام کلام (ڈسکورس) یا اظہار خیال یا بحث و گفتگو تصور کرتے ہیں جس نے ابھی کسی قطعی، مکمل اور جامع اصولوں پر مبنی تصور کی شکل اختیار نہیں کی۔ جو ابھی کوئی طے شدہ فکری وحدت نہیں بنی۔ جیسا مارکس کے ہاں ہم نے دیکھا، بلکہ جو ابھی فکری وحدت کی شکل اختیار کرتا ہے۔ جو اپنے موضوع کے عناصر ترکیبی سے بحث تو ضرور کرتی ہے پر کوئی ایسے نتائج اخذ کرنے سے گریز کرتی ہے جنہیں آفاقی سچائی کا درجہ دیا جاسکے۔ اور جنہیں کوئی بنا کر کسی بھی تھیوری کو اس پر کسا جاسکے۔ اپنی بات کا مزید واضح کرنے کے لیے وہ آئزر کے خیالات کو پیش کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

”اولڈ کر (یعنی سائنسی علوم میں تھیوری کا تصور) سچائیوں کو ثابت اور قائم کرتا ہے اور ثانی الذکر (یعنی بشری علوم میں تھیوری کا تصور) تنظیم کا خاکہ مرتب کرتا ہے۔“

بشری علوم میں تھیوری کے عمل دخل کی مزید وضاحت کرتے ہوئے جب افضال یہ کہتے ہیں کہ تھیوری حسی یا مظہراتی تجربے کے مقابلے میں ایک خالص فکری تشکیل (Intellectual Construct) ہے۔ اور جب ہم کسی چیز کو تعمیر یا تشکیل کہتے ہیں تو سب سے پہلے فطری کے مقابلے میں مذہبی اور عقل عام/عام سمجھ (Common Sense) کے مقابلے میں دلائل پر قائم دانش مندانہ نظام کہتے ہیں“ (ص-۱۳) تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تھیوری کسی شے کی حقیقت سے متعلق دلائل پر مبنی ایک ایسا نظام ہے جو اس شے کو سمجھنے میں مدد معاون ہوتا ہے۔ لیکن اس کے بعد درج ان کا جملہ کہ ”اس سے تھیوری کے کسی نوع کا جمالیاتی تصور ہونے کی بھی نفی ہوتی ہے، جس کی بنیاد افراد کی حسوں پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت ہے۔“ (ص-۱۳) قبول کرنے کو جی نہیں چاہتا۔ ایسا لگتا ہے یہاں وہ تنقیدی ذہن سے نہیں شعری یا پھر تخلیقی ذہن سے کام لے رہے ہیں، ورنہ وہ جانتے ہیں کہ ( )، اگر وہ مکمل اور دانشورانہ رفق کی حامل ہے تو جمالیاتی تاثر سے مبرا نہیں ہو سکتی۔ اس حقیقت کے پیش نظر، فلسفہ کو بھی بہترین شاعری کے زمرے میں رکھا جاتا ہے اور شاعری کو فلسفے کے زمرے میں۔ ایک مثال

افلاطون ہے جس کے فلسفیانہ مقالات نشر ہوتے ہوئے بھی اسے مظلوم یا شعری پیر بن عطا کر کے دو آتشہ بنا دیا ہے۔

نظام کلام کے بعد ان کی پیش کردہ تعریف کا دوسرا اہم نکتہ موضوع ہے۔ اس کو وہ رشتوں کے کسی بھی نظام کا نام دیتے ہیں۔ موضوع کسی بھی شعبہ علم سے متعلق ہو سکتا ہے۔ یعنی وہ تاریخ، سماجیات، عمرانیات اور ادب کسی بھی شعبے سے حاصل کیا جاسکتا ہے لیکن جب اسے کسی شعبے سے حاصل کر لیا جائے تو پھر اس کے عناصر ترکیبی یا اجزاء کے درمیانی رشتوں کی ایسی تشریح کرنا ضروری ہے جس کی نوعیت آفاقی ہوتا کہ انسانی معاشرت کے ایک علاقے سے مخصوص تصورات کے نظام کا استعمال فکر کے اس مخصوص علاقے کے علاوہ معاشرتی زندگی کے دوسرے علاقوں پر بھی یکساں سہولت کے ساتھ کیا جاسکے۔ اگر ہمارا موضوع ہندوستانی معاشرہ ہے تو اس کی تشریح اس طرح کی جانی چاہیے کہ انہیں عناصر ترکیبی سے دوسرے ملکوں کی سماجی تشریح بھی کی جاسکے اگر نوک اور قاضی دونوں کی مراد یہی ہے تو بات سمجھ میں آتی ہے اگر یہ نہیں اور وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ ہندوستان کی سماجی تشریح جن اصولوں کے مطابق کی گئی ہے انہیں کی روشنی میں ہندوستانی ادب کی تشریح و توضیح بھی کی جاسکے تو میرا خیال ہے یہ جزوی طور پر تو ممکن ہے کلی طور پر نہیں۔ ہندوستانی سماج کا تجزیہ ادب کی سماجی تشریح میں تو معاون ہو سکتا ہے اس کے اقداری پیمانوں کو وضع کرنے میں کام نہیں آسکتا۔ یعنی اردو غزل کی سماجی تشریح میں تو سماجیات کے اصول کام آسکتے ہیں اس کے فنی جائزے میں کوئی مدد نہیں دے سکتے۔

کچھ ملتے جلتے علوم میں البتہ ان سے مدد لی جاسکتی ہے۔ لیکن یہ سلسلہ زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے سکتا۔ مثلاً قاضی کا یہ کہنا تو صحیح ہے کہ: ”معاشرے کے معاشی نظام کے مارکسی تعبیر سے برآمد ہونے والے منطقی نظام معاشرے کی تہذیبی ترجیحات سے لے کر مختلف زبانوں کے شعر و ادب پر منطبق ہوتا رہا ہے۔“ لیکن یہ تجزیہ ادب کے فنی تقاضوں کی معیار بندی میں سود مند نہیں ہو سکتا۔ مثلاً کسی دور کی غزل کے تہذیبی اسلاکات کا جائزہ لیتے ہوئے یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ اس میں پروتاری سماج کے مسائل کو ابھارا گیا ہے لیکن وہ سماج ان مسائل کو غزل میں پیش کرنے کے لیے کچھ فنی اصول بھی پیش کرتا ہے نہیں کہا جاسکتا۔ ہر دور کے مسائل کو ابھارنے کے لیے غزل نے انہیں فنی اقدار کا سہارا لیا ہے۔ جنہیں ابتدا میں ہی اس سے مخصوص کر دیا گیا۔ غزل کی ریزہ خوئی سے تو نشری غزل نے بھی انحراف نہیں کیا۔

قاضی، ساسیور کے جن مشاہدات کی آفاقیت کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہتے ہیں کہ ”نفیسات“ فلسفے بلکہ معاشیات و ماحولیات تک میں اس شعبہ علم کے مقدمات کو تھیورائز (Theorize) کرنے کے لیے استعمال کیا جا رہا ہے، تو اسے بھی نہ تو کوئی خوش آئند بات تصور کرنا چاہیے اور نہ کوئی ایسی کلید جس سے انسانی سماج کے بہتر ہونے کی کوئی سبیل نکلتی ہو۔ اسے بھی مغربی نوآبادیاتی نظام کی ایک کڑی ہی تصور کرنا چاہیے جس کا بنیادی مقصد ذہنی طور پر دنیا کو مفلوج کرنے کے سوا اور کچھ نہیں۔ جب سے ایشیائی ممالک سے مغربی طاقتوں کا سیاسی اقتدار ختم

ہوا ہے اس وقت سے وہ لگاتار ایسے حربے استعمال کرتی چلی آرہی ہیں جو انھیں ذہنی اقتدار حاصل کرنے میں مدد دیں۔ ساری دنیا پر ایک ہی طرح کی فکر نافذ کرنے کے پس پشت بھی یہی نوآبادیاتی ذہن کا فرما ہے۔ آج ہم لباس اور کھان پان سے لے کر روزمرہ زندگی کی ساری ضرورتوں کو اسی طرح پورا کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جس طرح انگلستان یا امریکہ کے لوگ پورا کرتے ہیں۔ بڑی ہی خفیا اور شاطرانہ چالوں کے تحت ہوری دنیا خصوصاً ایشیا اور افریقہ کی ترقی پذیر قوم کو ذہنی غلامی میں مبتلا کیا جا رہا ہے۔ ہم اپنا کلچر، اپنی زندگی یہاں تک کی اپنی اقدار اپنے آداب و اطوار تک سے قطعی نابلد ہوتے جا رہے ہیں۔ یہ وہی ذہنی غلامی ہے جس سے نجات حاصل کرنے کے لیے ہم نے ہزاروں انسانوں کی قربانی دی تھی۔ زبان اور ادب پر بھی آفاقیات کے نام پر یہی نوآبادیاتی فکر مسلط کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ کسی بھی ملک کی سائنسی و تحقیقی، علمی ادبی دریافتوں سے مستفید ہونا انسان کا بنیادی حق ہے۔ لیکن اسے اس طرح خود پر مسلط کرنا کہ ان سے ہٹ کر کچھ سوچا ہی نہ جاسکے یہ ایک ایسی ذہنی غلامی ہے جو قوموں کو ذہنی و فکری اعتبار سے مفلوج کر دیتی ہے۔ یہ وہ افیون ہے جو قوموں کے ضمیر کو سلا دیتی ہے۔ ساسیور کی لسانی تحقیقات یورپی معاشرے میں ابھرنے والی جن زبانوں کو موضوع بناتی ہیں ان کے لیے یقیناً یہ طریقہ ہائے کارسو مند ہیں۔ ان کو سمجھنا اور ان کی روشنی میں اپنی زبانوں اور معاشرے کا جائزہ لینا بھی نامناسب نہیں لیکن ان کو آفاقی صداقت سمجھ کر اپنی ہر شے سے انحراف کرنا درست رویہ نہیں ہے۔

ساسیور کے خیالات سے جن بین الملومی مطالعات کے ابھرنے کی بات کی جاتی ہے اور یہ کہا جاتا ہے کہ اس کے حوالے سے لیوی اسٹراس نے جو کام کیا اس سے ادب کی تفہیم اور قدر و قیمت کی بہتر صورت پیدا ہوئی ہے اسے جزوی طور پر تو قبول کیا جاسکتا ہے حتمی طور پر نہیں۔ سب سے پہلے تو یہی بات تسلیم نہیں کی جاسکتی کہ بین الملومی تنقید کوئی نیا شعبہ علم ہے۔ وہ خصوصیت جسے آج بین الملومیت کا نام دیا جا رہا ہے ہمیشہ سے ادب و تنقید دونوں کا کسی نہ کسی حد تک حصہ رہی ہے۔ انسانی ذہن کو بلکہ انسان کو سارے علوم کا منبع قرار دیا جاتا رہا ہے اور حقیقتاً وہ ہے بھی۔ ادیب بھی اسی ذہن سے خوشی چینی کرتا ہے۔ پھر یہ یہ کہوں کہ ممکن ہے کہ اس کے علمی سفر کی سمت ایک طرف ہو۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس ہمہ جہتی سفر کے نقوش کبھی واضح صورت میں اور کبھی علامتوں، تشبیہوں، استعاروں اور پیکروں کے نقاب میں ڈھکے چھپے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ انھیں ڈھونڈ نکالنے کے لیے البتہ کسی اپنی نگاہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لیے اردو ادب سے ایک مثال پیش کی جا رہی ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

ضعف سے گر یہ مہڈل بہ دم سرد ہوا

بادر آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

کہتے ہیں غالب نے اس شعر میں اس سائنسی حقیقت کو پیش کیا ہے جس کے مطابق گرمی کی شدت سے پانی بخارات کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن غور کیجیے تو معلوم یہ ہوگا کہ غالب سائنسی اصول کی تائید نہیں پروردہ

تردید کر رہے ہیں۔ سائنسی اصول کے مطابق، جیسا کہ کہا گیا، پانی ضعف سے ہوا نہیں بنتا بلکہ گرمی سے بخارات کی شکل اختیار کرتا ہے اور بخارات ٹھنڈے یا سرد نہیں ہوتے بلکہ انرجی کی دوسری شکل ہونے کی وجہ سے گرم بلکہ ہسا اوقات جھلسا دینے والے بھی ہوتے ہیں۔ انھیں دم سرد نہیں کہا جاسکتا۔ سردا گرہوں کے تو ایک بار پھر پانی کی شکل اختیار کر لیں گے۔ جس طرح گرمی (جو بذات خود انرجی کی ہی ایک صورت ہے) کے عمل سے پانی بخارات بن کر بادلوں کی شکل اختیار کرتا ہے (جو خود بھی انرجی ہی کی یہ شکل ہے) جب وہ سرد ہو جاتے ہیں تو دوبارہ پانی کی صورت اختیار کر کے زمین پر برسنا شروع کر دیتے ہیں۔ غالب جو کچھ کہہ رہے ہیں وہ یہ نہیں جانتے بلکہ انسان پریتنے والی ایک ایسی المیاتی صورت حال ہے جس کو وہ شعری پیکر میں ڈھال کر ایسے مؤثر انداز میں پیش کر رہے ہیں جو قاری کو بھی افسردگی سے دوچار کر دیتی ہے۔ غالب دراصل یہ کہہ رہے ہیں کہ جب تک جسم میں طاقت تھی دل کے زخم کو ہلکا کر لیا کرتے تھے۔ جب وہ طاقت زائل ہو گئی ہے رونے دھونے کے عمل نے سرد آہوں کی صورت اختیار کر لی ہے۔ جن سے غم ہلکا ہونے کی نوبت بجائے اور بھی شدید ہو گیا ہے۔ جسم تو کمزور ہوا ہے پر محسوس کرنے کی طاقت کم نہیں ہوئی ہے نہ غم و اندوہ کی یورش میں ہی کمی آئی ہے۔ چنانچہ اس صورت حال کی وجہ سے درد و کرب میں بدرجہا اضافہ ہو گیا ہے۔ غالب سائنسی اصول کی توثیق نہیں کر رہے اس کی شعری تخیل پیش کر رہے ہیں۔ فطرت کے نظام میں پانی گرمی سے ضرور ہوا بنتا ہوگا لیکن انسانی فطرت کے اپنے اصول ہیں جہاں جسمانی طور پر کمزور انسان پر جب غم و اندوہ کی یورش ہوتی ہے تو رونے یا آنسو بہانے کی طاقت نہ ہونے کی وجہ سے رونا دھونا یا آنسو بہانا کہ آہوں کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یعنی گرمی کے علاوہ بھی قدرت کے نظام میں کوئی طاقت ایسی ضرور ہے جو پانی کو ہوانا تاتی ہے۔ غالب اسے ضعف سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہاں سرد سانسوں دوبارہ آنسوؤں کی صورت اختیار نہیں کرتیں جیسا کہ بخارات کے ساتھ ہوتا ہے۔ اسی لیے یہ سرد آہیں درد و کرب کی شدت کو بدرجہا بڑھا دیتی ہیں۔

اس شعر کی اگر سائنسی توجیح پیش کی جائے تو شعر کے معنی اور اس کا اثر دونوں خبط ہو جائیں گے۔ شعری عمل اپنا مواد زندگی کے ہر میدان سے تو حاصل کرتا ہے پر اسے ٹھوس سائنسی حقیقت نہیں شعری حقیقت بنا کر پیش کرتا ہے۔ اس لیے اسے شعری حقائق کی روشنی میں ہی سمجھنا اور پرکھنا ضروری ہے۔

کسی بھی فن پارے کا سائنسی مطالعہ کیجیے یا سماجیاتی مطالعہ یا کسی اور شعبہ علم کے تحت اسے جانچنے کی کوشش کیجیے ہمارا مطالعہ ہمیشہ ادھورا ہی رہے گا۔ یہ ایک طرح سے محض موضوعاتی مطالعہ بن کر رہ جائے گا، ہم اس کے فنی پہلوؤں کے بارے میں کچھ نہ کہہ پائیں گے۔ اس لیے بین العلویمیت کو ادب کی پرکھ کے لیے نیک فال تصور نہیں کیا جاسکتا۔ اس بات کو ضمیر علی بدایونی کے اس اقتباس پر ختم کرنا مناسب ہوگا جو لیوی سٹراس کے خیالات کا محاکمہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

”اساطیر کے ساختیاتی مطالعے سے ہم ان بنیادی اور لازمی ساختوں تک پہنچ جاتے ہیں جو بشریات، عمرانیات اور لسانیات تیوں علوم کی تہہ میں کارفرما ہیں لیکن ساختیاتی نقطہ نظر ہمیں ایک تنگ وادی میں بھی پہنچا دیتا

ہے جہاں سفر کی نئی مشکلات درپیش ہیں۔ ساختیاتی نقطہ نظر اگر کچھ وسعتوں سے ہمیں آشنا کرتا ہے تو کچھ محدود بھی کر دیتا ہے۔ جو علم اپنی بنیاد اور اساسی اصولوں کے لیے دوسرے علوم کا محتاج ہو اس میں اس نوع کی مشکلات ضرور پیش آتی ہیں۔ لسانی ماڈل کا اطلاق لسانیات میں بھی پوری طرح منطبق نہیں ہوتا۔ بشریات اور دوسرے معاشرتی اور انسانی علوم میں کیوں کر ہو سکتا ہے۔ سارے علوم ایک دوسرے کو مکمل تو کرتے ہیں لیکن اقتدا اور پیروی نہیں کرتے اور متحد ہونے کے ساتھ ساتھ مختلف بھی ہوتے ہیں اور بعض اوقات ایک دوسرے سے متضاد بھی ہوتے ہیں۔“

قاضی نے اپنے اس مختصر مضمون میں لسانیات کے متعدد جدید نظریات کا حوالہ دیتے ہوئے اپنے مقدمات کو آگے بڑھانے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے شاید یہ سوچ کے کہ ان کا ہر قاری لسانیات کی ان شاخوں سے مکاحقہ واقف ہے ان کا محض سرسری ذکر کرنے تک ہی اکتفا کیا ہے۔ مضمون کے موضوع اور حدود کو دیکھتے ہوئے یہ شاید درست بھی ہے لیکن جب اس مضمون کو کتاب کا حصہ بنانا مقصود ہو تو پھر حواشی میں یا پھر متن کے اندر ہی ضروری معلومات شامل کر دینا بہتر ہوتا ہے۔ اس سے نہ صرف کتاب کی افادیت میں اضافہ ہو جاتا ہے بلکہ قارئین کا حلقہ وسیع ہو جانے کے امکانات بھی بڑھ جاتے ہیں۔ مضمون کے آخر میں کچھ تفصیلات تو دینے کی ضرور کوشش کی ہے لیکن عام قاری ہی کیا اردو کے خاص قاری کی بھی تشفی نہیں ہوتی۔ مثلاً ایک اقتباس میں جب وہ فرماتے ہیں کہ ”ادب میں ساختیاتی تصور اور قبائل کی معاشرتی/تہذیبی زندگی کے متعلق لیوی سٹراس کے ساختیاتی ماڈل پر کی گئی تحقیقات، ساسیور کے لسانی ماڈل کی مختلف علوم میں استعمال کی بہت عمدہ مثالیں ہیں،“ تو قاری کے ذہن میں ان تحقیقات کو جاننے کی خواہش نہ صرف بیدار ہو جاتی ہے بلکہ وہ آگے پڑھنے سے پہلے انھیں جاننا ضروری سمجھتا ہے۔ اسی طرح جب وہ فرماتے ہیں کہ ”اب جونشانیا (Semloties) کا نیا شعبہ علم قائم ہوا ہے، جس میں ہم معاشرے کے معاشی نظام سے لے کر فلم تک ہر شعبے میں نشانوں کے نظام (sign system) کا مطالعہ کرتے ہیں، یہ پوری طرح ساسیور کے تصور لسان سے برآمد ہوا ہے۔ بلکہ ساسیور نے تو اس کی پیشین گوئی بھی کی تھی۔ (ص ۱۴-۱۵) تو توقع یہ تھی کہ وہ اس علم نشانیا کی اہم خصوصیات کا ذکر بھی کر دیں گے لیکن ایسا ہوا نہیں۔ ان کا یہ مضمون جتنا اہم ہے اس کا تقاضہ تھا کہ وہ ایسا کرتے۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا، قاری کے ذہن میں یہ سوال ضرور سر اُبھارتا ہے کہ ادب میں ساختیاتی ماڈل پر کی گئی وہ کون سی تحقیقات ہیں جنہیں ساسیور کے لسانی ماڈل کی عمدہ مثال قرار دیا گیا ہے۔ یہاں قاضی کی مراد سب سے پہلے تو ان تنقیدی نظریات سے ہے جنہیں ساسیور کی لسانی تحقیقات نے جنم دیا۔ مثلاً معنی نما (Signifier) کو زبان کی بنیاد بنا کر ان کے آپسی رشتوں کی اس نے جس طرح وضاحت کی اس نے لسانی تحقیق کے نئے دروا کیے۔ اسی طرح زبان میں لفظ کی اہمیت کو واضح کرنے کے لیے اسے نشان (sign) کے نام سے منسوب کرتے ہوئے اسے جس طرح صوت/آواز اور ذہن، معنی نما (Signifier) اور ذہن/تصور، معنی (signified) قرار پائے۔ اس نے متخالف اصولوں کے دو اور جوڑوں کو پیش کر کے ساختیاتی کو سمجھنے کی راہ آسان کر دی۔ ایک

جوڑے کو Langue یعنی زبان اور پیرول (Parols) یعنی گفتار (Speech) کا نام دیتے ہوئے اس نے ان کے فرق کو واضح کیا۔ لیکن اس کی نظر میں زبان کا نظریاتی (Theoretical) نظام یعنی زبان کی قواعد کا مجموعہ تھا۔ جس کی پیروی کرنا ہر بولنے والے کے لیے ضروری ٹھہرا، اگر وہ اپنی بات کو دوسروں تک پہنچانے کا متمنی ہو تو۔ speech یا گفتار فرد کے ہاتھوں زبان کے قواعدی نظام کا روزمرہ استعمال قرار پایا۔

اصطلاحوں کے دوسرے جوڑے کو اس نے Diachronic اور Synchronic کا نام دیا۔ ڈیا کرائونک سے مراد زبان کے تاریخی ارتقاء کا مطالعہ اور سینکرائونک سے کسی ایک وقت یا دور میں زبان کا مطالعہ تھا۔ لیکن اس نے زبان کے سنکرائونک مطالعے کو اہم تصور کرتے ہوئے اس پر زور دیا۔ کسی ایک زمانے یا دور میں زبان کے اسی مطالعے کا دوسرا نام ساختیات ٹھہرا۔ چنانچہ ساختیات ساسیور کی نظر میں زبان کی اس ساخت کا مطالعہ ہے جو کسی ایک ماحول یا صورت حال کے تحت کسی مخصوص زمانے یا دور میں تشکیل پاتی ہے۔ یعنی زبان کے تاریخی ارتقا یا لسانی ساختوں کے تاریخی ارتقا کا مطالعہ اس کے (یعنی ساختیات کے) دائرہ تحقیق سے باہر ہوتا ہے۔ اس کا مقصد زبان کی موجودہ ساختوں کی کارکردگی کا جائزہ لینا ہوتا ہے۔

ساسیور نے اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے دو اور اصطلاحوں کی مدد حاصل کی جنہیں Syntagmatic اور Paradigmatic کا نام دیا۔ ان دونوں اصطلاحوں کی وضاحت کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ بات چیت (Discourse) کے دوران الفاظ کی ترتیب سیدھی لکیری طرح ہوتی ہے۔ یعنی جملے میں الفاظ زنجیر کی کڑیوں کی طرح ایک دوسرے سے جڑے ہوتے ہیں۔ ان کے درمیانی رشتے فطری انداز میں ترتیب پاتے ہیں۔ الفاظ، جن کا دوسرا نام نشانات ہے جملے کی زنجیر میں اس طرح منسلک ہوتے ہیں کہ انہیں اپنی جگہ سے ہلایا نہیں جاسکتا انہیں اپنی جگہ سے ذرا بھی آگے پیچھے کر دیکھتے تو نہ صرف جملے کی ساخت مجروح ہو جائے گی بلکہ وہ اپنے معنی بھی کھودیں گے۔ یہی نہیں جملے کا حسن جاتا رہے گا۔ مثلاً ”وہ روٹی کھا رہا ہے“ کو اگر ہم ”ہے رہا وہ روٹی کھا“ کر دیں تو جملے کی ساخت کے مجروح ہونے سے دیکھئے ہم کیا کچھ کھودیا: (۱) جملے کا جمالیاتی پیکر (۲) بہت حد تک مفہوم (۳) قواعد ترتیب جس کی پیروی ساسیور کے مطابق ترسیل و ابلاغ کی ضمانت دے سکتی ہے۔ ایک سادہ سے جملے کی ساخت بگڑنے سے اگر نتائج اتنے افسوس ناک ہو سکتے ہیں تو کسی پیچیدہ یا مرکب جملے میں الفاظ کی ترتیب بدلنے سے کیا کچھ نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ معلوم یہ ہوا کہ زبان کے مطالعے میں ساخت کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ جملے میں الفاظ کی ساخت ہی اسے کسی خاص مفہوم کی ترسیل کا ہنر عطا کرتی ہے۔ اب زبان کے اس اصول کو کائنات یا زندگی کے سبھی مظاہر پر منطبق کیجئے تو معلوم یہ ہوگا کہ قدرت کا یہ کارخانہ اسی اصول پر مبنی ہے۔ ہر شے کی ساخت ہی نہ صرف اسے انفرادیت عطا کرتی ہے بلکہ وہ معنویت بھی جس نے اس کائنات کو رنگارنگی عطا کر رکھی ہے۔

اسی طرح ادب کی دنیا میں جب کوئی ساختیاتی نقاد کسی فن پارے کا جائزہ لیتا ہے تو اس کی کوشش اس

ساخت کی بازیافت ہوتی ہے جس نے اس فن پارے کو نہ صرف معنویت عطا کی ہے بلکہ ایک جمالیاتی پیکر بھی بنایا ہے۔ ایک ماہر ساختیات ایک فن پارے کا مطالعہ اس لیے کرتا ہے وہ ان اصولوں کو دریافت کر سکے جنہوں نے الفاظ محاوروں، استعاروں، تشبیہوں اور پیکروں کے علاوہ دوسرے فنی محاسن کو مناسب ترتیب سے برت کر فن پارے کی تخلیق کو ممکن بنایا ہے۔ فن پارے کے پشت پر کارفرما ساخت کو دریافت کرنے کا مطلب فن پارے کے صحیح معنوں کو دریافت کرنا یا ان تک پہنچنا ہے۔ اس ساخت کا انحصار کچھ تو ان نشانیاتی عناصر پر ہوتا ہے جو مرئی ہوتے ہیں اور کچھ ان عناصر پر جو غیر مرئی ہوتے ہیں۔ یہ نشانیاتی عناصر نہ صرف الفاظ کے روپ میں موجود ہوتے ہیں بلکہ اعراب و اوقاف کے ساتھ ہی ساتھ اس لب و لہجے کی شکل میں بھی شعر کے وجود کا حصہ ہوتے ہیں جو غیر مرئی ہونے کے باوجود معنی کو منفرد آہنگ عطا کرتے ہیں۔ ان غیر مرئی عناصر تک پہنچنے کے لیے درست قرأت کی ضرورت ہوتی ہے۔ قرأت میں اگر جھولے تو معنی ہی نہیں شعر یا جملے کا جمالیاتی تاثر بھی جاتا رہے گا۔ ایک آدھ مثال سے بات کو مزید واضح کرنے میں مدد مل سکتی ہے۔

جناب شمس الرحمن فاروقی کے ایک مضمون سے ماخوذ ایک مثال ملاحظہ کیجیے۔ جو اگرچہ انہوں نے یہ ثابت کرنے کے لیے پیش کی ہے کہ ”فن پارے کے طرز و وجود کے بارے میں غور و خوض کے امکانات شاید کبھی ختم نہیں ہوتے“ پر اس سے چوں کہ یہاں بھی ہمیں مدد مل سکتی ہے اس لیے اسے دیکھ لینا مناسب نہیں ہے۔ میر تقی میر کا شعر ہے:

ناچار ہو چمن میں نہ ریسے کہوں ہوں جب  
بلبل کہے ہے اور کوئی دن برائے گل

شاعر یا کوئی بھی اور کردار جو اپنے کسی سننے والے سے مخاطب ہے کہہ رہا ہے کہ میں جب بھی بلبل سے یہ کہتا ہوں کہ تو اس مجبوری اور ناچارگی کی حالت میں باغ میں نہ رہ تو وہ جواب دیتی ہے کہ اپنے لیے نہ سہی گل کے لیے ہی سہی کچھ دن اور باغ میں رہ لوں۔ اس جواب کے ساتھ ہی بلبل کو مشورہ دینے والے کردار کی جو تصویر قاری کے ذہن میں ابھرتی ہے وہ کچھ اس طرح سے ہے۔ چہرے پر ہمدردی کے تاثرات لیے ہوئے وہ بہت ہی نرم لب و لہجے میں اس سے بات کر رہا ہے۔ یہ سب تو شعر میں پیش نہیں کیا گیا۔ لیکن کا حصہ ضرور ہے۔ یہ تصویر شعر کی ساخت کا وہ غیر مرئی نشان ہے جو شعر کی تفہیم ہی نہیں اس کے تاثر میں بھی اضافہ کر دیتا ہے۔

دوسرے مصرعے میں پیش کیے بلبل کے جواب (بلبل کہے ہے اور کوئی دن برائے گل) کو بھی اس نے جس درد و کرب سے ادا کیا ہوگا وہ اگرچہ شعر کی لفظیات میں کہیں مذکور نہیں ہے پر قاری اپنی اپنی آنکھ سے اس تصویر کو بھی دیکھتے ہوئے دل میں کرب کی جس شدت کو محسوس کرتا ہے وہ شعر کے جمالیاتی تاثر میں اضافہ کر دیتا ہے۔

الغرض فن پارے کی ساخت کے مرئی اور غیر مرئی عناصر اس کی تفہیم کے پیمانے وضع کرتے ہیں۔ اسی ساخت کے نظام یا سسٹم کو دریافت کرنا ساختیات کا مقصد ہوتا ہے۔ ساختیات اس بات پر یقین رکھتی ہے کہ ہر شے کے وجود میں کوئی نہ کوئی نظام ضرور کارفرما ہوتا ہے۔ چنانچہ ایک لفظ جملے یہاں تک کہ پورے سلسلے کو نظام

کے حوالے سے دیکھا جاسکتا ہے۔ جس طرح سائنس میں فطری مظاہر کا مطالعہ کر کے یہ جاننے کی کوشش کی جاتی ہے کہ وہ کس طرح وجود میں آئے اسی طرح ادب میں بھی ماہر ساختہ نیت یہ جاننے کی کوشش کرتا ہے کہ اس کے وجود کے پس پشت کون سے فطری لسانی و معنوی اصول کار فرما ہیں۔ ہر ادبی فن پارے میں کوئی نہ کوئی عنصر ایسا ضرور ہوتا ہے اسے ڈھونڈنا کہ لسانی ساختہ نیت کا کام ہے۔ اسی خفیہ عنصر کو دریافت کر کے ساختہ نیت کا تقفید کو سائنسی علم بنانے کی کوشش کرتا ہے۔“

ساختہ نیت تقفید فن پارے کا تجزیہ اگرچہ اس کے معنی دریافت کرنے کے لیے نہیں کرتی بلکہ وہ اس کی چہرہ بھڑ ساختہ معلوم کرنے کے لیے کرتی ہے لیکن یہ عمل بھی بالآخر دوسرے ساختہ نیت اور جمالیاتی مقاصد کو پورا کرنے کے ساتھ ہی ساتھ اس کی تفہیم ہی کے دروا کرنے کا موجب بنتا ہے۔ ساختہ نیت ادبی تقفید دراصل دو ہر اکام کرتی ہے۔ وہ فن پارے کا تجزیہ بھی کرتی ہے اور اس کے اندر کار فرما ساختہ نیت کو بھی دریافت کرتی ہے۔ یہ فن پارے کے اندر موجود گہری ساختہ نیت کو دریافت کرتے ہوئے ان اصولوں تک رسائی حاصل کرتی ہے جو ان ساختہ نیت کی ترتیب و تشکیل عمل میں لاتے ہیں۔ جراحی کا یہ عمل زندگی کے ہر مادی اور مرئی و غیر مرئی حقیقت پر برتا جاسکتا ہے۔

اسی طرح قاضی صاحب جب یہ فرماتے ہیں کہ ”قبائل کی معاشرتی / تہذیبی زندگی کے متعلق لیوی اسٹراس کے ساختہ نیت ماڈل پر کی گئی تحقیقات، سائیور کے لسانی ماڈل کی مختلف علوم میں استعمال کی عمدہ مثالیں ہیں“ تو مراد یہاں بھی قبائل کی معاشرتی / تہذیبی زندگی کی تہذیب میں کار فرما ان ساختہ نیت نمونوں کی دریافت سے ہے جنہوں نے ان کی معاشرتی زندگی کو مخصوص رنگ و روپ یا انفرادی پہچان عطا کی ہے۔

سائیور کا ایک اور اہم کام زبان کو نشانیات کے ایک نظام کے طور پر پیش کرنا ہے۔ اس سلسلے میں سے پہلے تو سائیور اس بات سے ہی انکار کر دیتا ہے کہ الفاظ اور اشیاء کے مابین کوئی رشتہ ہے۔ اگر کوئی تعلق ہے بھی تو رسمی یا روایتی ہے۔ زبان کا یہ تصور حقیقت کی آزادانہ موجودگی پر بھی سوالیہ نشان لگا دیتا ہے۔ زبان کی حیثیت بھی اس کے بعد محض نام دینے والی ایک اے شے بن کر رہ جاتی ہے۔ زبان کو اس نے نشانیات کا ایک ایسا نظام قرار دیا جس میں نشان کی اہمیت دوسرے نشانیات سے اس کے رشتے کی وجہ سے متعین ہوتی ہے۔ یہی رشتے نشان کی انفرادیت بھی قائم کرتے ہیں۔ ان رشتوں سے ہٹ کر ان کی کوئی حیثیت نہیں۔ زبان کے ان لسانی نشانیات کو جنہیں ہم الفاظ بھی کہہ سکتے ہیں، اجتماعی منظوری حاصل ہوتی ہے۔“ لفظ کو ہم ایک صوتی پیکر بھی قرار دے سکتے ہیں۔ یہ صوتی پیکر یعنی لفظ جس کی بھی نمائندگی کرتا ہے وہ یا تو کوئی ٹھوس شے ہوتی ہے یا پھر اس کا تصور۔ وضاحت کے لیے سائیور درج ذیل مثال پیش کرتا ہے:

سگنی فائر (Signifier) (لفظ یا صوتی پیکر۔ میز) نشان اصلی میز  
سگنی فانیڈ (Signified) (میز کا تصور) (Concept)

سگنی فار یعنی معنی نما (لفظ) اور سگنی فائید یعنی ”معنی“ کے درمیان من مانا رشتہ ہوتا ہے اشیا اور ان کی نمائندگی کرنے والے الفاظ کے مابین رشتہ کسی اصول پر مبنی نہیں ہوتا۔ مثلاً چار یا تین ناگلوں والی لکڑی کی ایک خاص صورت کو تپائی یا میز کیوں کہا گیا یا لکڑی کی میز بنائے جانے سے قبل ذہن میں پیدا ہونے والے میز کے تصور کو میز کا نام کیوں دیا گیا۔ اس کی وضاحت کسی اصول کے تحت نہیں کی جاسکتی سوائے اس کے کہ اس کی تصویری شکل دیکھ کے انسان کو جو محسوس ہوا اور اس احساس کے تحت اس کے منہ سے جو لفظ ادا ہو گیا وہی اس کا نام ٹھہرا۔ از بان ایسے ہی من مانے نشانات کا مجموعہ ہے۔ یہ نشانات ایک بار طے ہو جانے کے بعد بدلے نہیں جاسکتے۔ لفظ کی تخلیق فرد نہیں لسانی سماج کسی منصوبہ بند طریقے سے نہیں من مانے انداز میں کرتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے لسانی سماج کو یہ احساس ہی نہیں ہوتا کہ وہ کیا کر رہا ہے۔ اگر لفظ یا زبان بنانے کا عمل شعوری ہوتا تو ہر سال ہمیں کوئی نئی زبان دیکھنے کو ملتی۔

سایبور نے لفظ یا نشان کی دو صورتوں کا بھی ذکر کیا ہے۔ لکھا جانے والا لفظ نشان کا مرئی روپ ہے جب کہ بولا جانے والا لفظ نشان کی غیر مرئی صورت۔ نشان کی ان دونوں صورتوں کو ناپا جاسکتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ لکھا جانے والا نشان یا لفظ اس جگہ کے اعتبار سے ناپا جائے گا جو وہ لکھے جانے پر ٹھہرے گا۔ یعنی اس کو مکانی اعتبار سے ناپا جائے گا جب کہ بولے جانے والے لفظ کو زمانی اعتبار سے ہی ناپا جاسکتا ہے یعنی اسے ادا کرنے میں جتنا وقت صرف ہوگا وہ اس کی پیمائش ہوگی۔ لیکن اس پیمائش کو قطعیت اس لیے حاصل نہیں ہوگی کہ ضرورت پیش آنے پر دو شخص ان مکانی یا زمانی دونوں صورتوں کو طویل یا مختصر کر سکتے ہیں۔

آئیے ایک بار پھر اس باب کے مرکزی موضوع کی طرف لوٹ چلتے ہیں:

قاضی کی اس دلیل سے انکار نہیں کہ تھیوری تخیلاتی ہوتی ہے۔ اسے آپ فکری تعمیر بھی کہہ سکتے ہیں لیکن یہ فکری تعمیر کسی نہ کسی سماجی حقیقت کو سمجھنے کی کوشش کے نتیجے میں جنم لیتی ہے۔ اس لیے اسے کلیتاً غیر تجربی نہیں کہہ سکتے۔ تخیل اس کے زاویوں کو سمجھنے اور ان کی نوک پلک درست کرنے میں ضرور کام کرتا ہے لیکن انسانی حدود میں رہتے ہوئے۔ تھیوری جب بھی انسانی حدود باہر جانے کی کوشش کرتی ہے اس کا انجام وہی ہوتا ہے جو مارکس کی کلاس لیس سوسائٹی کا ہوا۔ روس نے سوشل کنٹریکٹ کی جو تھیوری پیش کی وہ اس کے اس مطالعے و مشاہدے کا نتیجہ تھی جو فرانسیسی معاشرے کی صدیوں کی روایات کا بغور تجربہ کرنے کے بعد اسے حاصل ہوا تھا۔

جہاں تک فن پارے کی قرأت کا تعلق ہے یوں تو اسے کسی بھی تحت پڑھا جاسکتا ہے اور اس کے متعدد معنی دریافت کیے جاسکتے ہیں جیسا کہ نٹش الرحمن فاروقی نے اپنے مضمون ”قرأت، تعبیر، تنقید“ میں کیا ہے اور ایسا کر کے نقاد، اپنی بصیرت کی دھونس جما سکتا ہے لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ہر فن پارہ، فن کار کی زندگی، اس کے ماحول اور اس کی بصیرت کا ملا جلا روپ ہوتا ہے۔ فن پارے کو چاہے کسی بھی سائنسی یا سماجی نظریے کے تحت پرکھ لیجیے ہمارے اخذ کردہ ساری تعبیریں یا جائزے فن پارے کے اضافی روپ تو قرار دیے جاسکتے ہیں لیکن اس کی صحیح تعبیریں وہی ہوں گی جن تک فن پارہ خود ہماری رہبری کرے گا۔ ☆☆☆

## قاضی افضل حسین کی تحریر اساس تنقید

گزشتہ دو دہائیوں میں جن تنقید نگاروں نے نے اہل علم کو متاثر کیا ان میں ایک نمایاں نام قاضی افضل حسین کا ہے۔ افضل صاحب نسبتاً کم لکھتے ہیں مگر جب ان کا کوئی مضمون شائع ہوتا ہے تو وہ توجہ سے پڑھا جاتا ہے اور مضمون زیر بحث کے متعلق اٹھائے گئے مباحث گفتگو کا موضوع بنتے ہیں۔

قاضی افضل کی تربیت تنقید کے ہیئت (Formalist) تصور کے زیر اثر ہوئی؛ انھوں نے اپنا Ph.D. کا مقالہ ”میر کی شعری لسانیات“ کے عنوان سے لکھا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اردو میں جدیدیت کی تحریک اپنے عروج پر تھی اور تنقید میں موضوع سے زیادہ اظہار و زبان پر توجہ مرکوز تھی۔ میر کی شعری لسانیات کو شائع ہونے تقریباً بیس سال ہو چکے ہیں۔ اس کتاب پر اس جدید ادبی تنقید کے واضح اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔

لیکن ان گزشتہ بیس برسوں میں افضل صاحب کے تنقیدی موقف میں واضح تبدیلی (یا ارتقاء؟) کے نشانات بہت صاف نظر آتے ہیں۔ خصوصاً زیر تبصرہ کتاب ”تحریر اساس تنقید“ میں تو ما بعد جدید تصورات نقد کا گہرا اثر نمایاں ہے۔ البتہ یہ تبدیلی اچانک نہیں۔ رفتہ رفتہ آئی ہے۔ بقول مصنف

”پچھلے بیس برسوں سے زیادہ عرصے میں نئے ادبی نقطہ نظر کے متعلق جو کتابیں پڑھیں اور ان کو سمجھنے

اور غور کرنے کے دوران ادب کے متعلق جو نقطہ نظر تشکیل پاتا رہا وہ ان مضامین کا محرک ہوا۔“

گویا یہ پہلے سے طے شدہ اسکیم کے تحت لکھے گئے مضامین نہیں ہیں۔ بلکہ پڑھنے اور ادبی مسائل کے متعلق غور کرتے رہنے کے نتیجے میں مصنف کا جو نقطہ نظر تشکیل پاتا گیا، یہ مضامین اس بدلتے ہوئے تنقیدی موقف کا نتیجہ ہیں، جن میں بقول مصنف ”نقطہ نظر کی وحدت قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہے۔“

”یہ نقطہ نظر کیا ہے، جس کی وحدت ”قدر مشترک“ کی حیثیت رکھتی ہے؟ اس کتاب کے پہلے تین مضامین جو ”نظری اساس“ کے عنوان کے تحت جمع کیے گئے ہیں، مصنف کے نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہیں کہ ادب میں بولی گئی زبانی (Oral) روایت کے آداب نقد، لکھے گئے متن کے اصول تنقید سے قطعی مختلف تنقیدی موقف کا

تقاضا کرتے ہیں۔ (لکھی گئی زبان) تحریر اول تو اپنے لکھنے والے کی منشاء کی پابند نہیں رہ جاتی۔ لکھنے والا تو متن تیار کر کے اپنی ذمہ داری سے سبک دوش ہو جاتا ہے۔ لیکن آج سے سو برس قبل یا آج امریکہ میں سکونت پذیر اردو کا ادیب اپنے متن میں کیا کہنا چاہتا ہے۔ یہ ہمیں کسی طرح معلوم نہیں ہو سکتا۔ ہم انگلیں لگا سکتے ہیں اس کی سواخ، یا غیر لسانی ماخوذوں اس کو پیش آنے والے واقعات وغیرہ کی مدد سے اس کے رجحانات و محرکات کے متعلق قیاس کر سکتے ہیں لیکن ان سے متن زیر مطالعہ میں معنی کی صرف ایک امکانی جہت کی نشاندہی کر سکتے ہیں، متن میں زبان کے اجزاء جس طرح ایک سے زیادہ معنی کی جہات کھولتے ہیں، ان پر مصنف کے حوالے سے گفتگو نہیں کر سکتے۔ یہ کوئی ایسی نئی بات بھی نہیں ہمارے بعض بڑے شعراء نے خود اپنے متن کی کثیر الجہتی کا ذکر کیا ہے۔

طرفین رکھے ہے ایک سخن چار چار میر  
کیا کیا کہا کریں ہیں زبانِ تعلیم سے ہم

گنجینہ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے  
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار ہیں آوے

بلاشبہ متن میں کثرت معنی کا یہ تصور اب ایک باقاعدہ تنقیدی تصور بن گیا ہے۔ متن میں معنی کی اس کثرت سے یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا مستقبل میں متن سے برآمد کیے جاتے والے تمام معنی خود مصنف کے ذہن میں پہلے سے موجود تھے؟ یا یہ سارے معنی متن میں الفاظ کے ایک دوسرے کے مفہوم پر اثر انداز ہونے سے پیدا ہوتے ہیں؟ یا قاری خود اپنی ترجیحات کی روشنی میں متن سے معنی نکالتا ہے؟

اس میں پہلا سوال کہ متن کے تمام امکانی معنی خود مصنف کے ذہن میں تھے اوّل تو بالکل قیاسی ہے اور تقریباً ناممکنات میں سے ہے۔ البتہ مابعد جدید تصور نقد نے دوسرے اور تیسرے سوال کے جوابات اثبات میں دیئے ہیں۔ یعنی معنی خود متن کے اجزاء کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے سے بنتے ہیں اور دوسرا موقف جسے اب قاری اساس تصور نقد کہا جاتا ہے، معنی کے تشکیل میں قاری کی شرکت کو بھی بنیادی اہمیت دیتا ہے۔

اس لیے اب متن کے بننے سے قبل ادیب/مصنف کے دل و دماغ میں پہلے سے موجود معنی کا تصور قابل اعتناء نہیں رہ گیا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ”ترسیل کی ناکامی“ جو جدیدیت کا تحریکی نعرہ تھا، مابعد جدیدیت کی نظر میں بے معنی ہو گیا ہے۔

اس کتاب میں ”تعبیر“ کے عنوان کے تحت جو سات مضامین یک جا کیے گئے ہیں وہ مذکورہ نظری موقف سے برآمد ہونے والے بعض بنیادی تصورات کی وضاحت کرتے ہیں مثلاً اگر متن کے معنی خود متن کے signifiers کے باہم ربط سے تشکیل پاتے ہیں تو یہ signifiers تو اس سے پہلے بھی دوسرے متون میں استعمال ہوتے رہے ہیں۔ جب یہ الفاظ کسی نئے متن میں استعمال ہوتے ہیں، تو کیا اپنا ماضی اپنے ما قبل کے متون میں چھوڑ

آتے ہیں؟ ظاہر ہے ایسا نہیں ہوتا۔ مزید یہ کہ ادبی متن کسی نہ کسی صنف سخن کے اصولوں کے تحت لکھا جاتا ہے، یہ متون ماقبل سے قائم صنفی روایت کی روشنی میں ہی مابعدی بننے میں، اس لیے اب متن کے مصنف کی حیات، ماحول اور شخصیت پر گفتگو کے بجائے خود متن کی تاریخ پر تنقیدی توجہ دی جا رہی ہے۔ اس کتاب میں ”بین المتونیت“ پر گفتگو اسی بحث پر مرکوز ہے، ”پیروڈی کا مابعد جدید تصور“، ”شرح متن کے امکانات“، ”التشکیل اور شرح حیات“ اور ”متن کا تجزیہ“ اسی تنقیدی موقف کی تشریح و تعبیر ہیں۔

کتاب کا تیسرا حصہ ”عرصہ متن“، کتاب کا عملی/اطلاقی حصہ ہے اس میں آٹھ مضامین شامل ہیں۔ جن میں پہلے دو میں ایک شاعری کی ”پچاس سالہ روایت میں مابعد جدید عناصر“ کے متعلق ہے اور دوسرے کا عنوان ”اردو کا مابعد جدید افسانہ“ ہے۔

اس کے بعد تین مضامین غالب کے ایک شعر، مطلع سر دیوان، ”میراجی کی ایک نظم ’جاتری‘ اور شمس الرحمن فاروقی کی ایک نظم ’مناجات‘ کے تجزیوں پر مشتمل ہیں۔ ان مضامین میں تجزیے تو صرف ایک ایک متن کے کئے گئے ہیں لیکن تجزیوں کے دوران اس تنقیدی موقف کی وضاحت بھی کی گئی ہے جن کی روشنی میں ان متون کی کثیر المعنویت روشنی ہوتی ہے۔ مثلاً میراجی کی نظم ’جاتری‘ کا تجزیہ شروع کرتے ہوئے قاضی افضال لکھتے ہیں:

”میراجی کا تخلیقی ذہن، تشکیل متن کے نئے امکانات کی جستجو میں جن منزلوں سے گزرا، اردو تنقید اب تک ان کا احاطہ نہیں کر سکی۔ میراجی کی نظموں میں ابہام، علامت سازی اور ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں کی نشاندہی کر کے ہماری تنقید اپنے فرض سے سبکدوش ہو گئی حالانکہ متن کی یہ صفات نہ تو صرف کسی ایک شاعر کی نظموں سے مخصوص ہیں اور نہ ہی کسی متن میں signifiers کے تخلیقی ربط کو بیان کرنے کا واحد ذریعہ ہیں۔“ (ص ۲۲۲)

اس کے بعد روایتی تنقیدی مسلک کے تناظر میں قاضی افضال لکھتے ہیں:

”میراجی نے اپنی تنقیدی تحریروں میں ابہام، علامت سازی اور نفسیاتی محرکات وغیرہ کے متعلق جو کچھ لکھا، اس کی مثالیں انھوں نے ملارے اور بودیر کی شاعری سے فراہم کیں۔ اس سے اردو تنقید میں خاص طرح کا خلط مبحث شروع ہو گیا۔ اس کا ایک بنیادی سبب یہ بھی ہے کہ خود میراجی سے ملارے کے ابہام کو سمجھنے میں سہو ہوا۔ وہ بودیر اور ملارے کے ابہام کو ایک ہی نوع کی چیز سمجھے۔ حالانکہ ایک الجھی ہوئی ذہنی/جذباتی کیفیت کی تجسیم کے لیے منتخب کی گئی علامتوں کا ابہام خود زبان کے تخلیقی کردار سے نمونہ کرنے والی معنی خیزی سے پیدا ہونے والے ابہام سے یکسر مختلف چیز ہے۔ علامتوں کی مدد سے شاعر کی نفسیاتی کیفیت تک رسائی کا تصور ادب کے جن مقدمات پر قائم ہے، زبان کے تخلیقی امکانات سے معنی خیز کے نئے جہات کی تشکیل کا خیال، ان سے ادب کے بالکل مختلف تصور سے برآمد ہوتا ہے۔ ان دونوں طرح کے مطالعات کا سفر لازماً ایک دوسرے سے مختلف

سمتوں میں ہوتا ہے کہ پہلے نوع کے مطالعہ میں ہم متن سے شاعری کی ذات کی طرف سفر کرتے ہیں اور وہ اسباب دریافت کرتے ہیں جو ان کی علامتوں کا سبب ہوئیں۔ ان اسباب کی نشاندہی کے ساتھ ابہام کی دھندھ چھٹ جاتی ہے اور کیفیت اور علامت میں سبب اور نتیجہ کا تعلق قائم ہوتے ہی مطالعہ اپنے اختتام کو پہنچ جاتا ہے۔ جب کہ متن کے ایسے مطالعے میں جہاں الفاظ کی معنی خیزی مرکز توجہ ہو signifiers کے باہم ارتباط کی نوعیت، تجزیے کا نقطہ آغاز ہوتی ہے جس سے قاری متن میں روابط کے ایک سے زیادہ جہات کھلتے دیکھتا ہے۔ اس صورت میں متن اپنے بنانے والے کی ذات یا معاشرہ یا اپنے محرکات کی طرف لوٹنے کے بجائے امکان کی بالکل نئی اور بعض مرتبہ بالکل غیر متوقع سمتوں میں سفر کرتا ہے۔“ (ص ۳۲۲)

’جاتری‘ کے تجزیے میں قاضی افضل حسین کا یہ موقف ان کے معروضات کو جس حد تک معنی خیز بناتا ہے اس کی وضاحت سے زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس سے اپنی تخلیقات کے متعلق خود میراجی کے نقطہ نظر کی نفی ہوتی ہے۔ اس تبصرہ کے آخر میں مجھے ایک بات یہ بھی کہنی ہے کہ اس کتاب میں اگر اردو میں جو کام مابعد جدید تصور ادب کے متعلق اب تک ہوا ہے اس پر بھی کوئی مضمون شامل ہوتا تو اچھا ہوتا۔

تحریر اساس تنقید اصلاً یعنی تنقید کی اگلی منزل ہے۔ اس منزل تک پہنچنے کے لیے لازم ہے کہ قاری ادب کو محض ادب کی خاطر پڑھے اور اس سے محظوظ ہو اور چونکہ مطالعے کے اس انداز میں قاری کے سامنے مصنف یا اس کا سماجی اور سیاسی منظر نہیں بلکہ صرف متن (Text) ہوتا ہے جس کی بغور قرأت سے متن میں پوشیدہ معنی اور اس کی مختلف جہات روشن ہوتی ہیں، اس لیے تحریر اساس تنقید کے تصور کو ایک انقلابی موقف سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جس کے ذریعہ سابقہ تنقیدی روش سے انحراف کے ساتھ ساتھ ادب کا امکانات سے پُر اور زیادہ بہتر مطالعہ ممکن ہے۔

تحریر اساس تنقید اپنی غایت کے اعتبار سے بے حد معنی خیز مضامین کا مجموعہ ہے۔ اگرچہ یہ مضامین جیسا کہ خود افضل نے لکھا ہے، ایک دہائی سے زیادہ مدت میں لکھے گئے ہیں، لیکن اس کے باوصف ان میں معنوی وحدت ہے جس سے کتاب کے مختلف حصوں میں ربط اور ہم آہنگی کا احساس ہوتا ہے۔ اگر یہ ربط اور ہم آہنگی نہ ہوتی تو کتاب کے مطالب کی تفہیم بہت دشوار ہو جاتی۔ بہر حال قاضی افضل حسین ہمارے شکر کے مستحق ہیں کہ انھوں نے تنقید کے ایک بے حد معنی خیز تصور سے نہ صرف با تفصیل گفتگو کی بلکہ عملی طور پر اس نئی تنقید کی روشنی میں معاصر ادب کے بعض اہم متون کی کثیر الجہتی کی جانب بھی قارئین کو متوجہ کیا۔

امید ہے کہ تحریر اساس تنقید کے جس تصور کو قاضی افضل حسین نے مغربی ماہرین لسانیات کے غائر مطالعے کے بعد متعارف کرایا ہے اس کے کیف و کم کے بارے میں مزید گفتگو ہوگی۔



## تحریر اساس تنقید

جب ترجمے کا سافٹ ویئر (Software) اپنے ابتدائی مراحل میں تھا، ایک مضحکہ خیز واقعہ سامنے آیا۔ انگریزی کا ایک جملہ تھا:

"The flesh was willing but the spirit was not"

مابعد جدیدیت کا نوعاً تقریباً بارہ تیرہ برس پہلے بلند ہوا اور ایسے افراد کا جم غفیر سامنے آیا جو خود کو ماہر مابعد جدیدیت ہی نہیں، شارح مابعد جدیدیت بھی سمجھتا تاہم وہ انگریزی میں کمزور اور بامعنی ترجمے کے فن سے نااہل تھا۔ ایسے میں گوشت اور شراب، نما ترجمے کی سی کیفیت پیدا ہونا ناگزیر تھی۔ جس ابہام کی طرف یہاں اشارہ کیا گیا اسی کی توضیح قاضی افضل حسین کی حال میں شائع ہونے والے کتاب ”تحریر اساس تنقید“ کے پیش لفظ میں موجود ہے۔ “قاضی افضل حسین صاحب لکھتے ہیں:

”لیکن اردو میں چوں کہ ساختیاتی فکر اور اس سے منسوب طرز مطالعہ پر کبھی باقاعدہ گفتگو نہیں ہوئی اور جو ہوئی وہ اتنی مبہم یا نہ تھی کہ پس ساختیاتی فکر اور اس سے مربوط لائیکلیلی تصورات کا سمجھنا سمجھانا، ممکن ہی نہ تھا۔ البتہ لائیکلیلی موقف سے ما قبل کی ادبی تحریک ’جدیدیت‘ کے بیشتر مقدمات کی نفی ہوتی تھی تو دوستوں نے اس انتہائی زرخیز فکر کے اطلاقی تصور سے جدیدیت مخالف ”camp“ کی شکل بنالی اور اپنی استعداد/استطاعت سے بے خبر، ہر وہ شخص جسے اب تک اس کے حسب ہوس صلہ/معاوضہ ملا نہ تھا، اس ”camp“ کا حصہ ہوا۔“ (ص-۹)

ایسا نہیں کہ یہ کتاب سنہ ۲۰۰۹ء کے اواخر میں سامنے آئی تو یہ نتیجہ اخذ کر لیا جائے کہ مذکورہ کتاب کے مختلف ابواب گزشتہ دو تین برسوں میں لکھے گئے۔ اٹھارہ ذیلی ابواب پر مشتمل یہ کتاب قاضی افضل حسین کی بارہ برسوں پر محیط محنت کی مربوط شکل ہے۔ تاہم کتاب میں chronology نہیں دی گئی ہے اور اس بات کا اندازہ لگانا ممکن نہیں کہ آیا مختلف ابواب کب ضبط تحریر میں آئے۔ ایک بات تو طے ہے کہ کتاب کی تخم ریزی اور مابعد جدیدیت پر اردو میں مکالمے کی شروعات تقریباً ہم وقت (synchronic) ہیں۔ مابعد جدیدیت اپنے آپ میں پراگندہ تصورات اور مفروضات پر مشتمل موضوع ہے۔ شاید اسی سبب مغربی ماہرین اس موضوع پر قطعیت کے ساتھ گفتگو کرنے سے پرہیز کرتے آ رہے ہیں۔

ایسی صورت حال میں قاضی افضل حسین کی مذکورہ کتاب تازہ ہوا کے جھونکے کی طرح آئی ہے اور پہلی مرتبہ

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مابعد جدیدیت کے موضوع پر شفافیت کے ساتھ ایک ایمان دار ڈسکورس قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے نیز مصنف نے موضوع کے مختلف ارکان و جہات پر قابو پانے کے بعد ہی قلم اٹھایا ہے۔ کتاب میں کہیں ایسا محسوس نہیں ہوتا کہ قاضی صاحب بغیر خود سمجھے ہوئے کچھ سمجھانے کی کوشش کر رہے ہوں۔ اس امر کا ذکر اسی لیے ضروری ہے کہ مابعد جدیدیت پر آج تک جو کچھ بھی لکھا گیا۔ اس میں تمام نہیں تو زیادہ تر تحریریں فہم و ادراک سے ماوراء نظر آتی ہیں۔

تین ابواب اور اٹھارہ ذیلی ابواب پر مشتمل اس کتاب کی معنویت کے عنوان سے عبارت ہے۔ جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے، کتاب کا تعلق تنقید اور اصول تنقید سے ہے یعنی مابعد جدیدیت کے دیگر جیات یعنی Late Capitalism و Gliblisation وغیرہ سے کوئی علاقہ نہیں۔ دوسری اہم بات یہ ہے۔ ایک قدیم تصور جو اب تک چلا آ رہا ہے اور اس کی موجودگی اس گفتگو کو معتبر بناتی ہے۔ اسے Metaphysics of presence کہتے ہیں اور تقریر یا گفتگو کی فوقیت کو بعض Logocentrism اور بعض Phonocentrism کہتے ہیں۔ Phonocentrism حقیقت سے زیادہ قریب ہے۔ تاہم Logocentrism بھی غلط نہیں۔ قاضی صاحب نے اس فرق کو یوں واضح کیا ہے:

”لفظ مرکزیت (Logocentrism) سے مراد فکر کا وہ نظام ہے جو زبان کے مابعد الطبیعیاتی / الہامی کردار کے تصور سے برآمد ہو“ (ص ۲۵)

”معنی کا ماخذ یا خالق کوئی تنہا فرد نہیں رہ جاتا۔ تو ”معنی“ کا وہ لفظ مرکزی تصور، جس کی ترسیل و ابلاغ وغیرہ پر جدیدیت کے ابتدائی زمانے میں اس قدر زور دیا گیا تھا۔ صرف بولی گئی (Phonocentric) زبان تک محدود رہ جاتا ہے۔ گویا Phonocentric تصور زبان میں مصنف، موجودگی، معنی، صداقت، ترسیل اور ابلاغ کے مرکزی حوالوں سے متن کی تعیین قدر کے جو اصول مرتب کیے گئے تھے تجربی متن (غیر لفظ مرکزی تصور زبان) کی تقدیر کے لیے بے معنی ہو جاتے ہیں۔“ (ص ۳۴)

لفظ مرکزیت (Logocentrism) اور صوت مرکزیت کے مابین فرق سے قاضی افضل کی واقفیت حیرت انگیز ہے۔ مغرب میں بھی دونوں کے مابین فرق کے حوالے سے خاصا کنفیوژن ہے مگر قاضی صاحب اس معنوی اور اطلاقی پل صراط سے مسکراتے ہوئے گزر جاتے ہیں۔ قاضی صاحب مذکورہ پراگندگی (confusion) کے وجوہات سے بھی واقف ہیں، فرماتے ہیں:

”ان تینوں (افلاطون، ژاک روسو اور ساسیور) میں جہاں زبان کا لفظ مرکزی (Legocentrism) تصور مشترک ہے وہیں یہ سب، صوت مرکزی (Phonocentrism) کے موید بھی ہیں۔“ (ص: ۳۰)

یعنی تفہیمی کشمکش کی ایک غالب وجہ یہ ہے کہ بیشتر ماہرین Logocentrism اور Phonocentrism دونوں کے حامی ہیں۔ میں صرف ایک جملے کا اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ بیشتر شارحین لفظ مرکزی اور صوت مرکزیت کو ہم معنی سمجھتے ہیں اور ایک کو دوسرے کے نعم البدل کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ زیر نظر کتاب کے حوالے سے جو تصور ابھرتا ہے وہ حیرت انگیز طور پر مستند مغربی ماہرین سے مماثل ہے۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ قاضی صاحب نے کہیں چارٹ یا خاکہ بنا کر یہ پیش نہیں کیا تاہم اس نتیجے کو اخذ کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں۔ لفظ مرکزیت (Logocentrism) کا استعمال سب

سے پہلے جرمن فلاسفر لڈوگ کلچر (Ludwig Klages) نے ۱۹۲۰ء میں کیا۔ مغربی نظریے کے تحت یہ لازمی تھا کہ ہر متن، گفتگو یا مکالمے کا ایک مرکز ہو اور مرکز نکلتے لفظ، منطقی یا روح ہو سکتے ہیں اور یہ کہ وال اور مدلول کے مابین لفظ و معنی کے مابین ایک شفاف اور قطعی تعلق معین ہے۔ اس سے مراد یہ بھی ہے کہ منطق کو اولیت و فوقیت حاصل ہے۔ صوت مرکزیت سے مراد یہ ہے کہ گویائی (Speech) کو تحریر پر فوقیت حاصل ہے۔ یہ کہ تحریر گویائی کی نمائندہ محض ہے۔ بعض کے نزدیک تحریر گویائی یا تقریر کی صوتی مصوری ہے یعنی اصل حال تو بولا ہوا متن ہے۔ تحریر تو شبیہ محض ہے۔

بالعموم سے بالخصوص پر لوٹا جائے۔ پیش تحریر اور اشاریہ کے علاوہ تین ابواب اور اٹھارہ ذیلی ابواب پر مشتمل ہے۔ باب اول کا عنوان ہے۔ نظری اساس، جس کے تحت تین ذیلی ابواب ہیں:

الف: تھیوری اور ادبی تھیوری، ب: تریبل کی ناکامی کے بعد، ج: تحریر اساس تنقید

تھیوری اور ادبی تھیوری میں تھیوری کے مختلف جہات پر گفتگو کی گئی ہے۔ مثلاً سائنٹفک تھیوری اور بشری علوم (Humanities) سے متعلق تھیوری کے مابین فرق، تھیوری اور ڈسکورس کے درمیان تعلق، آئیڈیولوجی اور ڈسکورس میں فرق، موضوع اور ڈسکورس، ادب، ادبی تھیوری اور لسان، ورائے لسان کے امکانات، امکانات کی نفی، ادبی تنقید کا دائرہ کار وغیرہ وغیرہ۔

قاضی افضل حسین اپنی گفتگو کا آغاز پال ومان سے کرتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ تھیوری (ادبی تھیوری اس میں شامل ہے) کی تعریف ناممکن ہے۔ نیرنگ Wolfgang Iser کے حوالے سے یہ بتاتے ہیں کہ سائنس سے متعلق تھیوری میں یہ فرق ہے کہ سائنس کی تھیوری کے حوالے سے پیشین گوئی اور اطلاق ممکن ہے جب کہ معاشرتی علوم کی تھیوری نقش بندی کی ایک کوشش ہے جس کا مقصد مسائل حاصل نہیں بلکہ ان کی تفہیم کی طرف ایک قدم ہے جس کا یہ کام نہیں کہ سچائیوں کو ثابت و قائم کرے کام تو سائنٹفک تھیوری کا ہے۔ غالباً اسی وجہ سے Wolfgang Iser معاشرتی علوم کو Soft Theory اور سائنٹفک تھیوری کو Hard Theory کہتا ہے۔ تاہم ایک بات دل چسپ ہے کہ مابعد جدیدیت کے مغربی ماہرین نے اس باریک فرق کو رو انہیں رکھا ورنہ وہ ہنگامہ، جسے دنیا Sokal's Hoas کے نام سے جانتی ہے، پر پانہ ہوا ہوتا۔ واقعہ یوں ہوا کہ ۱۹۹۶ء میں مشہور ماہر طبیعیات Alea Alan Sokal نے کوانٹم کشمکش (Quantum Gravity) کی تھیوری کو ڈی کنسٹرکٹ کرتے ہوئے مشہور مابعد جدید جریڈے Socail Text میں شائع کروا دیا۔ گرما گرم مابعد جدید بحث شروع ہو گئی تاہم ٹھیک اسی دوران Sokal نے ایک دوسرے جریڈے Lingua Franca میں اپنے موقف کا اظہار کرتے ہوئے یہ کہا کہ اس نے Social Text میں جو کچھ لکھا تھا، بلواس سے زیادہ کچھ نہیں تھا۔ مابعد جدیدیت کی خوب بھد اڑی۔

بہر حال قاضی افضل تھیوری کی ایک تعریف وضع کرتے ہیں جس کے مطابق تھیوری تصورات کا ایک نظم کلام ہے جو اپنے موضوع کی ماہیت/طرز وجود سے بحث کرتا ہے۔ ٹھیک فوراً بعد قاضی صاحب نظام کلام (Discourse) اور موضوع پر گفتگو کرتے ہوئے سیاق و سباق کو روٹن کر دیتے ہیں۔ مزید تفصیلات میں نہ جاتے ہوئے میں صرف اتنا کہوں گا کہ زیر تبصرہ کتاب کے صفحات ۱۱ تا ۱۳ بالکل مبتدی قاری کے لیے بھی مفید ہیں یعنی انداز بیان اور پیرایہ اظہار بے حس سلیس اور غیر گنگلک ہیں۔

تھیوری پر مزید بحث کرتے ہوئے قاضی صاحب فرماتے ہیں کہ تھیوری کا مقصد کسی نظام اقدار کا قیام نہیں بلکہ موجودہ نظام اقدار کے وسائل پر سوالیہ نشان کھڑا کرنا ہے۔ قاضی افضل سے نہایت ہی ادب و احترام کے ساتھ یہ کہنا ہے

کہ نظام اقدار کے مثبت رویوں پر مسلسل سوالیہ نشان کھڑا کرنے کے مضمرات پر بھی غور و فکر کرنا چاہیے ورنہ مثبت سماجی ادارے ایک ایک کر کے منہدم ہو رہے ہیں۔ مغرب میں ازدواجی ادارہ تقریباً منہدم ہو چکا ہے اور شادیاں ہو بھی رہی ہیں تو وہ زیادہ تر Gay شادیاں ہیں۔ وہ جس فوکو کے حوالے سے گفتگو کر رہے ہیں وہ خود AIDS کا شکار تھا اور Gay بھی تھا۔ اس نے AIDS کو عارضہ تصور کرنے سے انکار کر دیا اور اسے صرف لفظوں کا انتشار محض (mere confusion of words) قرار دیا۔ نہ صرف یہ بلکہ اس نے خود کے AIDS زدہ ہونے کو مخفی رکھا اور اپنے متعدد جنسی پارٹنر میں AIDS کی منتقلی کا سبب بھی بنا۔ فوکو منشیات کا اس قدر عادی تھا کہ کہا جاتا ہے وہ مقدار کسی کو بھی پاگل کر دینے کے لیے کافی تھی۔ یہ صحیح ہے کہ یہ معروضات قاضی صاحب کے ذاتی معروضات نہیں ہیں تاہم وہ ان منفی مضمرات پر کیا رائے رکھتے ہیں، ان کا عندیہ نہیں ملتا۔

قاضی صاحب تھیوری سے ادبی تھیوری کی طرف گامزن ہوتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ مارکس سے دریدا تک ادبی تھیوری کن مراحل سے گزری۔ مارکس نے ادب کو بالائی ساخت کا حصہ بتایا جب کہ بنیادی ساخت Forces of Production اور Production Relationship پر مبنی تھا۔ Raymond William نے مارکسی ادبی تھیوری کو مسترد کر دیا۔ روسی ہیئت پسندوں کے نزدیک 'لفظ' کو منفرد حیثیت حاصل تھی۔ سوسیور نے اس تصور کو منہدم کرتے ہوئے یہ بتایا کہ زبان مثبت اکائیوں پر مشتمل نہیں بلکہ اصواتی افتراق پر مبنی ہے۔ زبان کا کوئی تاریخی یا ارتقائی حوالہ نہیں ہوتا، نہ ہی کوئی خارجی حوالہ ہوتا ہے۔ زبان کے تمام حوالے Real Time حوالے ہیں یعنی here and now پر مبنی۔ دریدا اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے یہاں تک کہتا ہے کہ زبان پہلے سے موجود کسی معنی یا تصور پر قادر ہی نہیں۔ وہ تو یہاں تک کہتا ہے کہ کسی متن کا کوئی Real Time حتمی معنی بھی نہیں بلکہ معنی خیزی ایک جاری عمل ہے نیز معنی خود مصنف کے تصورات سے آگے کی چیز ہے۔ نتیجہ اخذ کرتے ہوئے قاضی صاحب فرماتے ہیں کہ:

اس صورت میں متن کے تجزیے اور توضیح سے قریب تر اور اس کی تعبیر یا معاشرتی / معاشی، تاریخی یا تہذیبی بنیادوں پر تحریری قدر بندی سے بعید تر ہوجائے گی۔ اس سلسلے میں اس خاکسار کے چند معروضات پیش ہیں۔ پہلا تو یہ کہ خود دریدانے اپنے خط میں جو اس نے جاپانی پروفیسر ایتسو (Izutsu) کو لکھا تھا کہ ڈی کنسٹرکشن نہ تو تجزیاتی اوزار ہے نہ اصول تنقید۔ دوسری بات یہ کہ دریدا بنیادی طور پر فلاسفر تھا، اس کا کوئی ادبی حوالہ نہ تھا۔ ملاحظہ ہو:

But Derrida was made more famous (in English speaking countries) not by his fellow philosophers but by literary critics who were looking for new ways to read texts rather than for a new understanding of intellectual history,... This label has in those countries become firmly attached to a school of which Derrida is, rather to his own surprise and bemused, the reading figure."

(Eco 'Intentio' P-166) As reported in Presidential lectures: Jacques Derrida: Richard Rorty Essay.

یعنی دریدا ان انگریزی بولنے والے ممالک میں فلاسفوں سے زیادہ نقادوں میں مقبول ہوا جن کو متن کی

قرأت کے لیے نئے طریقہ کار کی تلاش تھی نہ کہ اٹلکچو نکل تاریخ کی ڈی کنسٹرکشن کو لیبیل کی طرح ایک مکتبہ فکر پر چسپاں کر دیا گیا ورنہ دیکو..... درجے پر فائز کر دیا گیا۔ نتیجتاً دریدا خود متحیر رہ گیا۔

علاوہ ازیں خود مغرب میں یہ رجحان زور پکڑ رہا ہے دریدا اصطلاحات کا تعلق فلسفہ سے ہے نہ کہ ادب سے نیز اب وہ وقت آ گیا ہے کہ دریدا کو فلاسفر کے منصب پر فائز کر دیا جائے جو اس کا جائز منصب ہے۔

پہلے باب کا دوسرا ذیلی باب ہے ’ترسیل کی ناکامی کے بعد‘ اس حوالے سے لفظ مرکزیت (Logocentrism)، صوت مرکزیت (Phonocentrism)، حاضر کی فوق طبعیات (Metaphysics of presence) پر پہلے گفتگو ہو چکی ہے۔ اس ذیلی باب کے کہنے و اصل صرف پانچ سطروں پر مشتمل ہیں۔ متعلقہ سطور کچھ یوں ہیں:

”یعنی بولنے والے کا یہ اعتماد کے وہ اپنے تجربے/ وجدان کو بالکل مناسب الفاظ میں اس یقین دہانی کے ساتھ ادا کر رہا ہے کہ وہ وہی کہہ رہا ہے جو وہ کہنا چاہتا ہے۔ تحریر میں موجود نہیں ہوتا۔ تحریر، اپنے لکھنے والے کی غیر موجودگی میں بھی ”معنی خیز، ہوی ہے اور کسی صورت میں یقین سے نہیں کہا جاسکتا کہ اس تحریر سے برآمد ہونے والے معنی وہی ہیں جو لکھنے والا چاہتا تھا۔“ (ص: ۳۱)

یہی آئندہ ذیلی باب کا عنوان ہے ”تحریر اساس تنقید“ جو گزشتہ (ذیلی باب) کی توسیع تو ہے ہی ساتھ ہی ساتھ کتاب کا کلیدی حصہ بھی ہے۔ ٹراں ژاک روسو کا مقولہ ہے:

"Writing is nothing but representation of speech it is bizarre that one gives more case to the determining of the image than the object."

Farming inedit d'un essai sur les language.

(یعنی تحریر کی حیثیت گویائی کی نمائندگی سے زیادہ کچھ نہیں۔ یہ امر باعث حیرت و استعجاب ہے کہ لوگ اصل شے سے زیادہ اہمیت اس کے عکس کو دیتے ہیں۔)

زیر تبصرہ ذیلی باب روسو کے اس مقولے کی نفی ہے تاہم انھوں نے کلیدی اصطلاح Voltaire سے اخذ کی ہے جس کے مطابق تحریر تو گویائی کی شبیہ محض (noice image) ہے۔

قاضی صاحب نے تحریر کی گویائی پر فوقیت کے جو چند جہات دیے ہیں وہ کچھ یوں ہیں۔ مزے کی بات تو یہ ہے کہ بیشتر حوالے مخصوص بہ اردو ہیں۔ اس امر سے قاضی انضال کی موضوع پر گرفت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

۱۔ اردو میں ایسی صنعتیں موجود ہیں جن کا تعلق صرف اور صرف تحریر سے ہے مثلاً شجر، مدور، مقطع اور مرصل۔

۲۔ چند اصناف ایسے ہیں جن کی تقریری پیش کش ممکن نہیں مثلاً Epistolary یعنی خطوط پر مبنی افسانے۔

۳۔ ہیئت (Form) کا تصور صرف تحریر میں ممکن ہے۔ (ص ۴۲)

مثال انھوں نے دی ہے مٹھو کے افسانے ’سڑک کے کنارے‘ کی جسے پڑھا تو جاسکتا ہے، سنایا نہیں جاسکتا ہے۔

اس حوالے سے قاضی انضال شعریات کے منصب اور مقاصد کو کچھ یوں بیان کرتے ہیں:

”روایتی تنقید کے اقداری کردار کے مقابلے میں معنی خیزی کی شرائط و وسائل کا یہ تجزیہ اصلاً

شعریات (Poetics) کا عمل ہے۔ شعریات نہ تو شرحیات کی طرح معنی بیان کرتی ہے اور نہ ہی تنقید کی طرح نظر ثانی

بنیادوں کی روشنی میں اچھے/برے کے اقداری فیصلے صادر کرتی ہے۔ شعریات کا بنیادی وظیفہ ان شرائط و اسباب کا تجزیہ اور نشان دہی ہے، جو ایک متن میں معنی خیزی (singnification) کے عمل کو ممکن بناتے ہیں۔ اس لیے نئی تحریر اساسی لائیکل قرات تنقید کے روایتی تصور کے مقابلے میں شعریات (Poeties) کے تصور و تقابل سے قریب تر ہوگی۔

”شعریات (Poeties) سے قربت کے سبب لائیکل تنقید میں متن کا Evaluation کسی نظریے، عقیدے یا فلسفے کی پابندی سے آزاد ہوگا۔ اور اس کے لیے معیار صرف متن میں معنی خیزی کے وسائل کی جستجو سے برآمد ہوں گے۔ یعنی جس متن میں Signifier کا تفریقی ربط اور اس کے نتیجے میں معنی کے التوا کو قائم رکھنے کے لیے سبکسے/ضمیمے (Suppliment) کی نوعیت اور اس افتراق/التوا (Differance) سے نمونہ کرنے والا عدم تعین (Aporia) جس حد تک سطح پر نمایا ہوں گے وہ متن اس مناسبت سے غیر حوالہ جاتی، اس لیے Self Reflexive ہوگا۔“

پورے مکالمے سے متعدد نکات ابھر کر سامنے آتے ہیں، مثلاً لازماً تحریر کو گویائی پر فوقیت حاصل ہے۔ معنی ایک تنقیدی کے مانند ہے جسے آپ دیکھ تو سکتے ہیں پکڑ نہیں سکتے۔ تنقید کا مقصد تعین قدر اور امتیازات نہیں بلکہ توضیح اور تشریح ہے۔ عین ممکن ہے قاضی صاحب نے ان امور کو جیسا سمجھا من و عن پیش کر دیا، اتفاق یا اختلاف کا معاملہ نہیں رکھا۔ اتنا کچھ کہنے کے بعد (Having said that) چند معروضات کو پیش کرنا ضروری ہے۔ اگر واقعی تحریر اس قدر مقدم ہے تو مذہبی صحیفوں میں صرف الواح ہی معتبر ٹھہریں گے کیوں کہ صرف وہی تحریری شکل میں نازل ہوتے۔ وحی اور دہائیوں کا کیا ہوگا؟ ان کا نزول تو زبانی ہی مشہور و مقبول ہے۔ کیا یہ نہیں کہا جاسکتا کہ Deconstruction کا اطلاق مذہبی متون پر نہیں کیا جاسکتا؟ علاوہ ازیں علم عروض کا کیا ہوگا جس کے حوالے ملفوظی اور قطعی غیر ملکتوبی ہیں؟ آپ کسی شعر کی تشریح کیسے کریں گے اگر مذکورہ شعر ناموزوں ہو؟ موزونیت کا ہیمانہ تو ملفوظی ہے۔ اگر تنقید کا مقصد تعین قدر نہیں تو غالب اس شاعر سے کیوں بہتر ہیں جو متخلص آسدر رکھتا تھا اور اوت پٹانگ شعر کہا کرتا تھا؟ آخر غالب نے تنگ آکر متخلص کیوں تبدیل کر لیا؟ بہر حال تحریر اساسی تنقید پر پہلا باب اختتام پذیر ہوتا ہے۔

دوسرا باب سات ذیلی ابواب پر مشتمل ہے۔ بین المتونیت، پیروڈی کا معاصر تصور، شرح متن کے امکانات، لائیکل اور شرحیات، متن کا تجزیہ، متن کی تائیشی قرات اور سارہ ٹگلفتہ کی نظم ’میں نیگی چنگی‘۔ بین المتونیت کے حوالے کے طور پر لیا گیا ہے رولاں بارت کو، ضمنی طور پر Julia Kristeva کا بھی تذکرہ ہے۔ Intertextuality یعنی بین المتونیت کو بطور اصطلاح سب سے پہلے Julia Kristeva نے استعمال کیا۔ جب کہ Roland Barth کا سارا زور مصنف کی موت کے اعلان پر ہے۔ متن کی تشکیل کے بعد مصنف کا متن سے ناتا قطعی طور سے منقطع ہو جاتا ہے اور فاعل خاموشی سے خارج ہو جاتا ہے۔ اس لیے کسی مصنف، سیاق، زمانے یا ورائے متن کسی ماورائی قوت کے حوالے سے متن کی معنی خیزی کی تحدید کے سارے وسائل رد ہو گئے ہیں۔ خصوصاً مصنف کو رد کر دینے سے اب متن سے باہر اس کی معنی خیزی کا کوئی ماخذ یا منبع نہ رہا۔ (ص ۵۸)

مصنف کی موت کی بات تو ٹھیک ہے تاہم لگتا ہوں ہے کہ Julia Kristeva کے حوالے محدود ہونے کی وجہ سے ’متن کے باہر والی بات میں کہیں کچھ گڑ بڑ ہے۔ کیوں کہ Julia Kristeva کے مطابق متن دو Axis

(Axes) ہوتے ہیں، افقی (Horisontal) اور عمودی (Vertical)۔ افقی Axis متن کا تعلق مصنف اور قاری سے قائم کرتا ہے جب کہ عمودی Axis کا تعلق دیگر متون سے ہوتا ہے۔ مذکورہ دونوں Axes کا رابطہ باہمی مشترکہ Codes یا کلید سے ہوتا ہے۔ Code یا کلید سے مراد framework ہے جو دار اور مدلول کے مابین تعلق کو خط کشید کرتا ہے ساتھ ہی انہیں منطقی بنیاد بھی فراہم کرتا ہے۔ قاری جب متن کے تجزیے اور تشریح میں مصروف ہوتا ہے انہیں کلید کے ذریعے معنی کی تشکیل کرتا ہے۔ واضح رہے کہ قاری معنی اخذ نہیں کرتا، تشکیل کرتا ہے۔ خود قاضی صاحب جب پیروڈی، شرح متن وغیرہ سے متعلق گفتگو کرتے ہیں تو ورانے متن حوالجات پر خوب خوب گفتگو کرتے ہیں خاص کر جب غالب کے اشعار پر گفتگو کرتے ہیں، بیدل، سید احمد بریلوی کے حوالے سے کرتے ہیں اور یہ تمام حوالے ورانے متن میں ہیں ایسے میں اس ناچیز کو بین البینت کے حوالے سے قاضی صاحب کے اس قول کو کہ: ”اب ہر متن کے باہر اس کی معنی خیزی کا کوئی ماخذ یا منبع نہ رہا“۔ قبول کرنے میں تامل ہے۔ پیروڈی پر گفتگو کا معیار حد درجہ بلند ہے اور قاری یہ باور کرانے میں کامیاب ہے کہ یہ ایک سنجیدہ صنف ہے اور آزادانہ صنفی حیثیت رکھتا ہے۔ پیروڈی کے حوالے سے جب قاضی احمد جمال پاشا کی تحریر کردہ قرۃ العین کی پیروڈی کو صرف تضحیک اور نفی کہہ کر مسترد کر دیتے ہیں اور اسے متن ماننے سے بھی انکار کر دیتے ہیں جب کہ ہر پیروڈی میں نفی اور تضحیک کا ہونا لازمی ہے اور Semiotics کے مطابق مذکورہ اقتباس کی متنی حیثیت مسلم ہے۔ (ص ۸۶-۸۵)

کتاب میں ’تعبیر کے عنوان کے تحت تین ذیلی ابواب ہیں (۱) شرح متن کے امکانات (۲) تشکیل کی شرحیات اور (۳) شرحیات اور متن کا تجزیہ: حدود و امکانات۔ مذکورہ تینوں ذیلی ابواب کچھ اس طرح باہم مربوط ہیں کہ ان پر ایک مشترکہ گفتگو کی گنجائش نکالی جاسکتی ہے۔ واضح رہے کہ مذکورہ تین ابواب درمیانی ابواب ہیں۔ قاضی صاحب فرماتے ہیں۔

”متن کی تشریح اور تفہیم ایک دائروی عمل ہے، جس کے تین بنیادی ارکان، مصنف، متن اور اس کے قاری ہیں۔“ (ص ۹۰)

غالباً ’دائروی‘ سے قاضی صاحب کی مراد مستدیر ہے یا پھر وہ کہنا چاہتے ہیں کہ تشریح کا محور تو مصنف ہے یا قاری ہے یا متن۔ دونوں صورتوں میں اختلاف ناممکن ہے۔ اگر تشریح کا محور مصنف ہے تو اس کی حیثیت کل کی سی ہے اور متن جز ہے اس کل کا۔ متن کا ماخذ مصنف کی ذات ہے۔ اس پر قاضی صاحب نے تین سوال کھڑے کیے ہیں۔ اگر مصنف مفقود الخبر ہو تو ایسے میں شرح متن کی کیا صورت ہوگی۔ دوسرا سوال یہ ہے کہ اگر زماں و مکان کے حوالے سے شارح اور مصنف کے درمیان ایک قابل قدر فاصلہ ہو تو کیا ہوگا اور تیسرا سب سے اہم سوال یہ ہے کہ اکثر شاعر یہ کہتا ہے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتا تھا، نہ کہہ سکا۔ ایسے میں متن حاضر نہیں غائب ہے اور اگر غائب ہے تو کیسی شرح؟ ان تینوں سوالوں کے جواب مدلل اور منطقی ہو سکتے ہیں۔ اگر متن جز ہے تو یہ کل یعنی مصنف کی جزوی نمائندگی ہے، مصنف مفقود الخبر کہاں ہے؟ اگر زماں و مکان کی منطق قبول کر لی جائے تو اس کے معنی تو یہ ہونے کہ ایسا تو صرف مشاعر و شاعری نشستوں میں ہی ممکن ہے اور یہ دریدا کے لفظوں میں Metaphysics of presence اور Logocentrism کو تقویت عطا کرے گا کیوں کہ ماورائے زماں و مکان متن Non-Text یعنی غیر متن قرار پائے گا۔ متن کو مرکز میں رکھ کر اگر تشریح کے دروازے وا کیے جائیں تو ایسے میں متن کے لسانی، صنفی اور تہذیبی/ثقافتی پس منظر کے حوالے گفتگو کی جائے جیسا کہ شمس الرحمن فاروقی ’تفہیم

غالب“ کے حوالے سے لکھتے ہیں۔ آگے قاضی صاحب Stanely Fish کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ متن تو ایک بے جان ہستی (Entity) ہے یہ تو قاری ہے جو اس میں روح پھونک کر اسے جان دار بنا دیتا ہے۔ قاضی صاحب نے عام طور پر stand لینے یا ذاتی رائے دینے سے گریز کیا ہے تاہم اس جگہ پر انھوں نے اپنے موقف کا اظہار کیا ہے۔ فرماتے ہیں: ”اس..... انتہائی موقف سے قطع نظر امتدال کی صورت یہ ہے کہ ہم شعر کے معنی صرف اس قدر سمجھ سکتے ہیں، جس قدر ہمارا مطالعہ اور اس مطالعے کے نتیجے میں پیدا ہوئی فہم ہمیں اجازت دیتی ہے۔“ (ص ۹۸)

تعبیر کے عنوان کے تحت چوتھا ذیلی باب ’التفکيل اور شریحیات‘۔ خاکسات کا معروضہ یہ ہے کہ اس باب میں ’التفکيل‘ بہت زیادہ ہے اور شریحیات بہت کم۔ اور ’التفکيل‘ کے حوالے سے جن نکات پر گفتگو کی گئی ہے، وہ ابتدائی ابواب میں موجود ہے یعنی گفتاری تحریر پر فضیلت کی نفی، حاضری کی فوق الطبیعات (Metaphysics of presence) کی نفی وغیرہ وغیرہ۔ گفتگودریدائی اصطلاحات سے Aporia-Differance اس باب میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قاضی صاحب نے تعریف سے زیادہ وضاحت پر زور دیا ہے۔ تاہم سیدھی سی بات کہ کسی متن کے مخصوص معنی نہیں ہو سکتے کیوں کہ متن معرض وجود میں آنے کے ساتھ اپنے معنی سے دور ہوتا چلا جاتا ہے اور عدم تعین کی صورت اس لیے پیدا ہوتی ہے کہ متن خود کو Deconstruct کر دیتا ہے۔ یعنی متن کی نفی تو درون متن ہے، بیرون متن نہیں اور چون کہ یہ ایک مسلسل عمل ہے اس لیے معنی بتدریج متن سے دور ہوتا جاتا ہے۔ قاضی صاحب درست فرماتے ہیں:

”یہ تفریق (Differance) کے تخلیقی عرصہ کے مقابلے التوا کی زمانی صفت ہے۔“ (ص ۱۰۶)

قاضی صاحب غالباً Differance، Deferral اور Aporia کو آزادانہ طور پر برتنے کے قائل معلوم ہوتے ہیں۔ تاہم مذکورہ تینوں اصطلاحیں باہم مربوط ہیں۔ Differance سے مراد یہ ہے کہ متن چونکہ خود انہدامی کا شکار ہے اس لیے التوا کا فاصلہ بتدریج طویل ہوتا جاتا ہے اور معنی التوا کا شکار ہوتا رہتا ہے۔ چونکہ جاری عمل ہے اس لیے معنی نکشیریت کا حامل ہوتا ہے وحدت کا نہیں۔ معنی کی نکشیریت ایک طرح کی Logjam کی کیفیت پیدا کر دیتی ہے کیوں کہ مختلف النوع معنی ایک دوسرے سے نبرد آزمانی کے شکار رہتے ہیں۔ اسے ہی Aporia یعنی انتشار معنی کہتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ دریدا کی نہیں بلکہ دریدائی اصطلاح ہے جسے Paul De Man نے وضع کیا ہے۔ قاضی صاحب نے کوشش تو ضرور کی ہے کہ موضوع کم سے کم گنجلک ہو، تاہم وہ ان نکات کو مزید سہل بنا سکتے تھے، کیوں کہ یہ کتاب اردو کے قارئین کے لیے لکھی گئی ہے اور میرے خیال میں اردو میں اس موضوع پر لکھی گئی یہ واحد کتاب ہے جو Reference Book کا درجہ رکھتی ہے، عام سے عام قاری بھی اس کتاب سے استفادہ کر سکتا ہے اور کرے گا۔ میرے خیال سے منشاء مصنف، جس کی مابعد جدیدیت قائل نہیں، بھی یہی ہے۔

تعبیر، ضمن میں مذکورہ کتاب کے پانچویں ذیلی باب کا عنوان ہے ”متن کا تجزیہ: حدود اور امکانات“۔ میرے خیال میں مذکورہ باب کی حیثیت کلیدی حصے کی ہے۔ اس مخصوص حصے کا عنوان کچھ یوں بھی ہو سکتا ہے: ”تقدیر اور تجزیہ: مماثلت اور مغایرت“۔ مباحثے کی نوعیت ہی کچھ ایسی ہے۔ قاضی صاحب کے مطابق تنقید کے تین ارکان ہوتے ہیں۔ ادب کی تعریف جو کہ مخصوص لسانی ثقافت و تہذیب سے عبارت ہے، ادب کے اغراض و مقاصد اور ادب کا وسیلہ اظہار۔ تجزیے کا مخصوص مرکز وسیلہ اظہار ہے جب کہ ادب کی تعریف اور اس کے مقاصد کی حیثیت ضمنی ہے۔ تجزیے میں

مفرد الفاظ پر بھی گفتگو ہو سکتی ہے جیسا کہ فاروقی صاحب نے کیا ہے:

میر ان نیم باز آنکھوں میں ساری مستی شراب کی سی ہے

اس شعر میں میر ایک ایسا لفظ ہے جسے اگر کسی دوسرے لفظ سے بدل دیں تو شعریت فوت ہو جاتی ہے۔ تاہم یہ تجربہ ہے تنقید نہیں۔ تجربے کی اگلی منزل لفظ کے جدلیاتی مطالعے کی ہے جس میں استعارہ، تشبیہ، مجاز مرسل وغیرہ آتے ہیں۔ آگے چل کر قاضی صاحب تجربہ اور تشریح کے مابین فرق کو بھی خط کشید کرتے ہیں۔ فرماتے ہیں:

”معنی خیزی کے تمام جہات کا احاطہ نہ کر سکنے کا اعتراف تجربے کو تشریح سے مختلف بناتا ہے۔ اول تو تشریح کا

بنیادی مقصد متن سے معنی کا استخراج ہے اور یہ اصلاً معنیات سے علاقہ رکھتی ہے جب کہ تجربہ معنی کی دریا ت اور

تنظیم کا عمل نہیں بلکہ معنی تشکیل دینے والے وسائل کی نشاندہی سے تعلق رکھتا ہے۔“ (ص ۱۳۵-۱۳۴)

گفتگو میں چند مشرقی حوالے مثلاً میراجی اور چند مغربی حوالے بھی ہیں۔ ادب کے سنجیدہ طالب علموں کو یہ حصہ ضرور پڑھنا چاہیے۔

تعبیر کے عنوان سے آخری دو ابواب ”ادب کی تائیدی قرأت“ اور سارہ شگفتہ کی نظم ”میں سچی... ننکی بھلی“ پر مشتمل ہے۔ دراصل تائیدی قرأت، تائیدییت (Feminism) کی توسیع ہے۔ اس باب کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ قاضی حوالوں سے الگ بھی ہے اور ان کی توسیع بھی۔ مثلاً تائیدی لفظیات (Semantics) رائج الوقت معنی سے علاحدہ ہو سکتے ہیں اور واقعتاً ہوتے بھی ہیں۔ مثلاً بے وفا، عورت، رقیب وغیرہ قبیل کے الفاظ کی معنی تائیدی قرأت میں قطعی مختلف ہوں گے۔ اس نکتے کی وضاحت میں سارہ شگفتہ کی نظم ”میں سچی... ننکی بھلی“ اور دیگر فن پاروں کو پیش کیا گیا ہے۔ خاص طور پر ”مراؤ جان ادا اور اگلے جنم موہے بیٹا نہ کچھ“۔ قاضی صاحب کے مطابق رادیان کے عورت ہونے کے باوجود نقطہ ہائے نظر تذکیر کی تسلسل سے حد درجہ مملو ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ: تائیدییت کے پردے میں مرد بول رہا ہو (مرد میں رُا متحرک ہے) اس سلسلے میں دو باتیں عرض کرنی ہیں کہ بنیادی حوالے مثلاً Paula Treichler, Heidi Gottner, Cheri Kramarae, Linda Nochlin, Abendrothe وغیرہ کا ذکر نہیں۔ علاوہ ازیں سارہ شگفتہ اردو کی نہیں بلکہ پنجابی کی شاعرہ تھیں اور اصل نظم کا عنوان تھا ”میں ننکی چنکی“۔ قاضی صاحب کا یہ کہنا کہ:

”اردو میں سارہ شگفتہ تنہا شاعرہ ہے، جس نے ایک طرف تو زبان کو اس کی روایتی نحوی و صرفی پابندیوں

سے آزا دکیا اور دوسری طرف زبان کے معنیاتی نظام کو تہ و بالا لایا۔“ (ص ۱۶۵)

ترجمے کی بنیاد پر کوئی مفروضہ قائم نہیں کیا جاسکتا جب کہ مفروضے کا تعلق زبان کے صرف و نحو اور اس کے معنیاتی نظام سے ہے۔ کتاب کے آخری باب کا عنوان ہے ”عرصہ متن“ اس عنوان کے تحت جو ذیلی ابواب ہیں بحیثیت مجموعی اطلاق نوعیت کے ہیں یعنی ”نصف صدی کی شاعری میں مابعد جدیدیت عناصر“، ”اردو کا مابعد جدید افسانہ“۔ مذکورہ ابواب کی حیثیت اصناف کی مجموعی صورت حال سے ہے، بعد کی گفتگو اصناف کی نمائندہ تحریروں پر مبنی ہے مثلاً ”غالب کا مطلع سردیوان“، ”میراجی کی نظم جاتری“، ”فاروقی کی مناجات“، راجہ گدھ کا مسئلہ“، ”حسن تشکیل کا افسانہ“ اور ”چلتے ہوئے جنگل کی روشنی میں۔“

”اردو شاعری میں مابعد جدیدیت عناصر“ کے ابتدائی حصے خاصے کام کے ہیں۔ مثلاً ترقی پسندی اور جدیدیت کے ادبی عناصر کی نشاندہی اور مابعد جدیدیت کے معنیاتی نظام کا انعکاس۔

قاضی صاحب بالکل درست فرماتے ہیں کہ ترقی پسندوں اور جدیدیوں دونوں کے نزدیک ادب زندگی کی نقل یا نمائندگی یا ترجمانی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ ترقی پسندوں کے نزدیک کوئی تجزیہ ذاتی نہیں ہوتا بلکہ طبقاتی رشتوں کا مظہر ہوتا ہے اور طبقاتی رشتے معاشی یا مادی بنیادوں پر قائم ہوتے ہیں۔ جب کہ جدیدیوں کے نزدیک تجزیوں کی حیثیت سے متن کی شکل اختیار کرتے ہیں تو ترقی پسندوں کی نظر میں متن کے معنی کا منبع وہ طبقہ ہوتا ہے جس سے شاعر یا ادیب کا تعلق ہوتا ہے جب کہ جدیدیوں کے نزدیک معنی کا ماخذ خود شاعر یا ادیب کی ذات ہوتی ہے۔

مابعد جدید کے نزدیک معنی کے منابع پر گفتگو تو دور کی چیز ہے، خود معنی کی حیثیت اور اس کا وجود سوالوں کے گھیرے میں ہے۔ عین ممکن ہے کہ کوئی شاعر یا مصنف اپنے کسی تصور یا تجربے کو، جس کی حیثیت و رائے متن میں ہوتی ہے، لسان کے اصوات کو اپنے طریقے سے مرتب کرتا ہے اور یہ توقع کرتا ہے ”نمائندگی ہوگی“۔ تاہم چونکہ سبوروں کے نزدیک لسان ایک من مانا نظام ہے جس کے اجزائی کوئی مثبت یا خود مکتفی شناخت نہیں ہوتی لہذا اس نظام کے باہر یعنی ورائے متن کسی ماخذ یا تجربے کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔ ایسے میں معنی خیزی کے منابع لسانی راہوں پر انحصار کرتے ہیں نہ کہ مصنف اور اس کے تجربات و تصورات پر۔

یہ گفتگو اپنے آپ میں بڑے کام کی ہے اور قاضی صاحب مبارک باد کے مستحق ہیں کہ اس قدر اداق معاملے کو دو صفحے میں سمیٹ دیا یعنی ص ۱۸۳، ۱۸۴ میں۔ میں اپنے جیسے ادب کے طلبہ کو ضرور یہ مشورہ دوں گا کہ وہ مکمل کتاب تو پڑھیں ہی پڑھیں، ان دو صفحات کو لازماً پڑھیں۔

آئندہ چند مثالیں بھی ہیں، جیسے ظفر اقبال کی غزلوں کی، شمس الرحمن فاروقی اور افتخار جالب کے حوالے سے۔ حوالے مفید مطلب بھی ہیں اور قابل قبول بھی۔ ایک مثال ”امراؤ جان ادا“ کے ایک شعر کی جس میں شاعر کا حوالہ تذکیری ہے۔ گرفت پر ”امراؤ جان ادا“ نے جواب دیا کہ وہ کوئی رنجی تھوڑا ہی کہہ رہی ہے۔ مرد کی برتری کا فوق بیانیہ (Metanarrative) اس قدر حاوی تھا اس وقت۔ جنسی تضاد یعنی جنس تعلق کے لیے مختلف جنسی شناخت (Heterosexuality) بھی ایک طرح کا فوق بیانیہ ہی ہے جسے افتخار نسیم بطور Gay اپنی نظموں میں منہدم کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایک بات کا ذکر بہت ضروری ہے جب مابعد جدیدیت پر گفتگو ہوئی تھی بھائی لوگ Metanarrative کو مہا بیانیہ کہتے تھے۔ اس وقت آپ کے اس خاکسار مہر نے وہاں اشرفی کی کتاب ”مابعد جدیدیت مضمرات اور ممکنات“ پر تبصرہ کرتے وقت لکھا تھا کہ Metanarrative کوئی Meganarrative نہیں کہ اسے مہا بیانیہ کہا جائے Metanarrative کے لیے اردو میں جس اصطلاح کی تجویز دی تھی وہ تھی فوق بیانیہ۔ مجھے خوشی ہے کہ قاضی صاحب نے فوق بیانیہ کو ہی صحیح سمجھا۔ جہاں تک اردو کے مابعد جدید افسانوں کا تعلق ہے، قاضی صاحب جن افسانوں کا حوالہ دیتے ہیں ان میں صرف منٹو کے ”پھندے“ ہی کیس حد تک مابعد جدید افسانے کے Parameter پر کھرا اترتا ہے۔ بقیہ افسانوں میں صرف ’کھینچ کھانچ‘ ہے۔ ہر چند کہ Brian Mettalle نے ۱۹۸۷ء میں ہی (In Postmodern fiction, New York, Methuem P. 151) مابعد جدید فکشن کی چار شناختیں بتائی تھیں جو انگریزی میں کچھ اس طرح ہیں:

1. Self conscious narration
2. Conspicuously or technical language
3. Long list of objects either to creat a cramped and busy world

or barren and empty one

#### 4. Grammetically incorrect or back broke sentences

نہایت ہی سہل انگریزی ہے ترجمے کی چنداں ضرورت نہیں۔  
اب پھیندنے کا اقتباس ملاحظہ کریں:

”اس کا باپ یوڈی کلون میں تھا جہاں اس کا لڑکا اس کی لیڈی اسٹیو گرافر کا  
سر سہلاتا تھا۔“

”تصویریں دیکھ کر تینوں تصویریں بن جائیں۔ رنگ ہی رنگ، لال ہرے پیلے اور نیلے۔۔۔ سب چیخنے والے۔  
ان کو ان رنگوں کا خالق چپ کراتا ہے۔ اپنے رنگوں کو چپ کرانے کے بعد خود چیخنا شروع کر دیتا ہے۔ اس کو تینوں  
چپ کراتی ہیں خود چلائے لگتی ہیں۔“ (ص۔ ۲۰۳)

تجرب کی بات ہے کہ قاضی صاحب نے شروع میں تو Brian Mettale کا حوالہ دیا ہے تاہم اطلاق کی سطح پر  
جہاں حوالہ بہت ضروری تھا، نہیں دیا۔

علاوہ ازیں کہنا یہ بھی ہے کہ آج تک ما بعد جدید افسانے یا شاعری کے حدود اور بعد طے نہیں ہوئے اور بیشتر  
تاویلات من مانی ہیں۔ شاید یہ بات دل چسپی سے خالی نہ ہو کہ امریکہ کی University of Illinois میں Michael  
Berube نے تقریباً دس برسوں تک Postmodern fiction پڑھانے کے بعد ہاتھ اٹھادیے یہ کہتے ہوئے کہ ”میں  
نہیں جانتا کہ آیا Postmodern ہے کیا بلا؟“

اگر خود طریقہ کار کو ما بعد جدید اصول پر پرکھا جائے تو طریقہ کار تو معرض وجود میں آنے کے ساتھ  
Deconstruction اور داخلی توڑ پھوڑ کا شکار ہو جائے گا تو پھر کہاں کا طریقہ کار اور کیسا تجربہ؟  
تاہم بحیثیت مجموعی غالباً اردو میں ما بعد جدیدیت کے ادبی حوالے سے ایک ایماندار اور سنجیدہ مکالمے کی واحد  
کوشش ہے جہاں مصنف کی موضوع پر گرفت تھیوری کی حد تک اس قدر مضبوط ہے کہ منہ سے بے ساختہ واہ نکلتی ہے۔ غالباً  
خوفِ فسادِ خلق سے D.C.R.A کی Goonetilleke کی کتاب کا حوالہ نہیں دیا گیا ہے۔ مگر بھی خوفِ فسادِ خلق سے  
کتاب کا نام بتانے سے قاصر ہے۔ ادب کے ہر سنجیدہ قاری کی بک شیلف میں زیر تبصرہ کتاب کی موجودگی لازمی ہے۔



## تحریر اساس تنقید: ایک جائزہ

قاضی افضل حسین کی کتاب ”تحریر اساس تنقید“ کے مشمولات پر اگر نظر ڈالیں تو ”سہر تحریر“ کے بعد پہلا عنوان ”نظری اساس“ کا ہے، جس کے ذیلی عنوانات ”تھیوری/ادبی تھیوری“، ”ترسیل کی ناکامی کے بعد“، ”تحریر اساس تنقید“ ہے۔ دوسرا حصہ ”تعبیر“ ہے جس کے ذیلی عنوانات کے تین حصے ہیں۔ پہلا حصہ ”بین المتونیت“، ”پیروڈی کا معاصر تصور“، دوسرا حصہ ”شرح متن کے امکانات“، ”لائٹنیل اور شرحیات“، ”متن کا تجزیہ۔۔۔ حدود اور امکانات“، اور تیسرا حصہ ”متن کی تائیدی قرأت“، ”میں سچی نگی بھلی“، جیسے عنوانات پر مشتمل ہے۔ تیسرا عنوان ”عرصہ متن“ ہے جس کے ذیلی عنوانات میں پہلا حصہ ”نصف صدی کی اردو شاعری میں مابعد جدید عناصر“، ”اردو کا مابعد جدید افسانہ“، ”دوسرا حصہ ”غالب کا مطلع سردیوان“، ”میراجی کی نظم۔۔۔ جاتری“، ”فاروقی کی مناجات“، ”تیسرا حصہ ”راج گدھ کا مسئلہ“، ”حسن تشکیل کا افسانہ“، ”چلتے ہوئے جنگل کی روشنی میں.....“ شامل ہیں۔

کتاب کا آغاز تھیوری اور ادبی تھیوری کے فرق سے شروع ہوتا ہے، جس سے کتاب کی اٹھان کا اندازہ ہوتا ہے۔ قاضی صاحب نے Wolfgang Iser کے حوالے سے سائنس اور ادب کی تھیوری کے درمیان فرق کو بہتر طریقے سے بیان کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ Iser سائنس اور معاشرتی علوم کی تھیوری کے لیے Hrde core اور Soft core کے الفاظ استعمال کرتا ہے۔ اس کے نزدیک:

”بہر حال، (کٹر) ثابت مرکزہ (Hard core) اور (نرم) تشریحی (Soft core) تھیوری میں ایک فرق ہے، اول الذکر، جیسی کہ مثلاً طبیعیات میں برتی جاتی ہے۔ پیش گوئی کرتی ہے جبکہ ثانی الذکر جیسی کہ بشری علوم (Humanities) میں استعمال ہوتی ہے، تو وضع یا نقش بندی (Mapping) کی کوشش ہے۔ یہ مقاصد، تھیوری کے ایک دوسرے سے مختلف نوع کا تقاضا کرتے ہیں۔“ (تحریر اساس تنقید۔ ص: ۱۲۱۱)

قاضی افضل حسین کا کمال یہ ہے کہ وہ کسی نظریے کو اس وقت سے لے کر چلتے ہیں جب وہ عہد طفلی میں ہوتا ہے اور اسے اس مقام پر لے آتے ہیں جہاں وہ اپنے قدموں پر نہ صرف چلنے کے قابل ہو جاتا ہے بلکہ دوڑنا بھی سیکھ لیتا ہے۔ اس کی واضح مثال کتاب کے عنوان ”تحریر اساس تنقید“ میں تحریر کا لفظ ہے۔ وہ تحریر جسے تقریر کے مقابلے میں افلاطون جیسے مفکر نے محض ایک تابع، ایک یتیم وجود کے طور پر پیش کیا تھا، جو اپنی مدافعت کے قابل نہیں تھا۔

”افلاطون کے نزدیک تحریر محض ایک تابع، ایک یتیم وجود ہے کہ وہ اپنی مدافعت کی اہل نہیں۔ تحریر بولے گئے لفظ کی زندگی اور حرارت سے محروم ہوتی ہے اس لیے ”موت“ کے مترادف ہے۔ افلاطون تحریر کو Pharmakon سے تشبیہ دیتا ہے، جس کے معنی اس کی زبان میں ”زہر“ کے ہیں (تحریر اساس تنقید۔ ص: ۴۱)

قاصی افضل حسین افتخار جالب کی ”لسانی تشکیلات“ میں ان نظریات کے پیش خیمہ کے طور پر تلاش کرتے ہیں۔

”لسانی تشکیلات الفاظ و اشیاء کی نمائندگی کے بجائے بطور اشیاء مرکب ترکیبی کے مشمولات میں جگہ دیتی ہے۔ الفاظ اگر اشیاء کی محض نمائندگی کریں تو اشیاء کے حسن و قبح سے لٹوٹ تعلق کے باعث، غلط اور صحیح، مناسب اور نامناسب، قرین قیاس اور دور از کار، جائز و ناجائز وغیرہ ایسے صفاتی اجزائے بیان کہ تشخیصی قدر سے مملو ہوتے ہیں، غیر متعلق مباحث کے دروازے کھول دیتے ہیں۔ شہیدیت کہ شعر و ادب کا امتیاز ہے، اثر و نفوذ کی بنیاد ہوتے ہوئے بھی ثانوی درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ الفاظ کو بطور اشیاء استعمال میں لایا جائے تو تجسیم و تخصیص کے خصائص اجاگر ہوتے ہیں اور بے رنگ عمومیت سے جان بچ جاتی ہے۔ الفاظ بطور اشیاء شعر و ادب سے باہر کوئی وجود نہیں رکھتے۔ الفاظ کو بطور اشیاء وجود دینے میں تخلیقی فنکاروں کو پورا پورا اختیار ہے۔ تخلیقی فنکاروں کو ابھی تک ان قسم یا اصولوں سے نجات حاصل نہیں ہوئی، جو الفاظ کو اشیاء کی محض نمائندگی کرنے والے نشانات تک محدود کرنے سے پیدا ہوتے ہیں۔“ (لسانی تشکیلات۔ ص: ۱۷)

آگے چل کر Paul de Man کے جدید نظریات کے مطالعات سے تحریر کی افادیت کو قرأت کے ساتھ مربوط کر دیتے ہیں۔

”ہمارے زمانے میں صورت یہ ہے کہ تحریر کے پس ساختیاتی تصور نے مغرب میں تین ہزار سال سے جاری ادب کے لفظ مرکزی (Logocentric) تصور کے ہر جز کی نفی کر دی ہے۔ مثلاً یہ کہ زبان اپنے نظام سے ماوراء کسی منصرم قوت کی پابند نہیں ہوتی کہ زبان تجربے کی ترسیل کے بجائے اس کی تشکیل کرتی ہے اور یہ کہ فکر، تجربے یا کسی Signified کی ماہل سے موجود کسی عقلی ترتیب کی پابند ہونے کے بجائے زبان Signifiers کے باہم منفی / انفراتی ربط کے ذریعے معنی خیزی کی مختلف جہات کھولتی ہے، جس میں معنی کی کوئی یک جہتی اور حتمی صورت کبھی قائم نہیں ہو سکتی۔

ظاہر ہے کہ زبان کے ترسیلی کردار کے بجائے اس کی تعمیری و تشکیلی تصور پر قائم ہونے والی قرأت کی شعریات ادب کے ایک نئے تصور کا تقاضا کرتی ہے اور یہ بالکل واضح ہے کہ یہ تصور، تحریر کی لاشکیلی تعریف کے حوالے سے ہی مرتب ہوگا۔ قول Paul de Man:

تجربے پر مشتمل یا اس کی بازگشت ہونے کے بجائے زبان تجربے کی تشکیلی ہیئت کی تھیوری، حوالہ جاتی / اشاراتی ہیئت کی تھیوری سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ زبان اب دو موضوعیت / فاعل کے درمیان ربط کا ذریعہ نہیں رہی بلکہ ایک وجود اور دوسرے غیر وجود کے درمیان (ارتباط کا وسیلہ بن گئی ہے) اور اب تنقید کا مسئلہ اس تجربے کی دریافت نہیں ہے، جس کی طرف یہ ہیئت راجع ہے بلکہ یہ ہے کہ زبان کثرت و وجود کی وحدت کو کیسے تشکیل دیتی ہے، جس کے بغیر کوئی تجربہ ہوگا بھی نہیں۔ (تحریر اساس تنقید۔ ص: ۴۸، ۴۷)

پھر Paul Ricoeur کے نظریات جس میں تحریر کے مقابلے تقریر کی فوقیت روشن کر کے تعبیر کی ایک بالکل نئی جہت کے امکان روشن کیا گیا ہے۔ ”اس کی کتاب Conflict of Interpretation (۱۹۶۹ء) کا انگریزی ترجمہ

۱۹۷۴ء میں شائع ہوا۔ جس میں تقریر کے مقابلے میں تحریر کی فوقیت روشن کر کے Recour نے تعبیر کی ایک بالکل نئی جہت کے امکان روشن کر دیئے۔ اس کے مطابق تحریر معنی کا وہ نعتین ہے جس میں بولنے کے عمل سے زیادہ ”کیا کہا گیا“ اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ دوسرے تحریر میں متن بنانے والے کی منشا اور متن کا مفہوم باہم مربوط نہیں رہ جاتے اور متن کی حیات، مصنف کی محدود زندگی کے انق سے بہت آگے نکل جاتی ہے۔ تیسرے تحریر بولے گئے معنی مقصود کے بالکل ظاہری حوالوں سے ماورائی ہو جاتی ہے، اور مختلف سیاق میں رکھے جانے سے معنی کی نئی جہات کھلتی ہے۔ اس طرح تحریر متن کو مکالماتی صورت حال سے آزاد کرتی ہے۔ اور آخری بات یہ کہ لکھی ہوئی صورت میں متن کو سواستقلال حاصل ہوتا ہے اس سے اس میں ایک آفاقیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یعنی تحریر کی صورت میں متن میں صحیح معنوں میں خود مکتبی وجود حاصل کر لیتا ہے اسے مقرر اور سامع کی مکالماتی صورت حال سے نجات مل جاتی ہے، وہ شاعر کی مادی زندگی یا تقریر کی زمانی حدود کے مقابلے میں دوام حاصل کر لیتا ہے اور اس کے سیاق و سباق لا انتہا سے مربوط ہو جاتے ہیں۔ اس سے تعبیری دائرہ میں ”بز تو متعین رہتا ہے مگر اس کا ’نکل‘ زمانے، جگہ اور قاری کی مناسبت سے تبدیل ہو جاتا ہے اور اسی تبدیلی کی مناسبت سے معنی کی کثرت کا دائرہ پھیلتا جاتا ہے اس صورت میں تفہیم (Understanding) کے معنی تشریح یا متن کی متعین نشی منطلق تک پہنچنا نہیں رہتے بلکہ تفہیم دریافت کا عمل بن جاتا ہے۔“ (تحریر اساس تنقید۔ قاضی افضل حسین۔ ص۔ ۹۸، ۹۹)

مزید برآں وہ مغربی نظریات کے پہلو میں مشرقی شعریات سے بھی یکساں فائدہ اٹھاتے ہیں، بیان و بدیع کی ضرورت و اہمیت سے وہ مکافہ واقف ہیں۔ لکھتے ہیں:

”تحریر کے امتیازی اوصاف کا ذکر ہو رہا ہو تو ان صنعتوں کی طرف اشارہ بھی بے محل نہ ہوگا جو صرف تحریر سے مختص ہیں مثلاً مشعر، مدور، مقطع اور صل وغیرہ یا اور ایسی کئی صنعتیں ہیں، جن کا بولے گئے کام برتنا ممکن ہی نہیں۔“ (تحریر اساس تنقید۔ ص۔ ۴۹)

قاضی صاحب نے جن صنعتوں کی طرف توجہ مبذول کرائی ہے اگرچہ ان کا تعلق صنائع لفظی کے ساتھ ہے لیکن میرے خیال میں ان کے لیے ایک نیا نام وضع کرنا چاہیے اور وہ ہے ”صنائع خطی“۔ اسے اگر ایک نئی شاخ کے طور پر متعارف کروائیں اور صنائع لفظی اور صنائع معنوی میں ایسی تمام صنعتوں کو الگ کر لیا جائے، تجنیس کی کچھ صورتیں، اور دیگر صنائع جن میں مہملہ، خیفنا وغیرہ جن کا تعلق نقطوں کے ساتھ ہے تو ایک دلچسپ مطالعہ سامنے آسکتا ہے۔

اردو تنقید جس کا آغاز کلام میں صنعتوں کی تلاش سے ہوا اور جہاں آج پھر اردو تنقید آ پہنچی ہے، یہ تحریر کی افادیت سے منسلک ہے اور اس بات پر ایک مکالمہ محمد حسن عسکری، مظفر علی سید اور سہیل احمد کے مابین ہوا تھا جو پہلے ”سویرا“ میں اور جسے حال میں شمس الرحمن فاروقی نے ”شب خون“ کے جبرنامے (شمارہ ۱۲) میں شائع کیا ہے۔ ایسے مکالمات قاضی افضل کے تحریر اساس تنقید کو مضبوط بنایا دفر اہم کرتے ہیں۔

قاضی صاحب نے معاصر اطلاقی تنقید سے بھی استفادہ کیا ہے، جیسے ”ق“ کی آواز جو تحریر میں موجود تھی مگر پنجاب اور حیدرآباد میں اس کی صوت وجود نہیں رکھتی تھی، اس بات کا ذکر مسعود حسین خان نے بھی کیا ہے:

”ادا بیگی صوت کی بھی زبان کے جملوں کی طرح دو سطحیں ہوتی ہیں، ایک اندرونی یا داخلی اور دوسری خارجی یا تکلمی۔ اقبال دیگر اہل پنجاب کی طرح ”ق“ کی ادا بیگی پر قدرت نہیں رکھتے تھے۔“ (اطلاقی لسانیا۔ ص: ۹)

اس کتاب میں کئی اہم مضامین ہیں، جن میں ایک ”شرح متن کے امکانات“ کے عنوان سے ہے، اس میں

متن کی تشریح اور تفہیم کے تین بنیادی ارکان، مصنف، متن اور قاری کے حوالے سے بحث کی گئی ہے اور عملی مثالیں بھی دی گئی ہیں۔ قاضی صاحب نے اس کتاب میں شعری اور نثری متون کو یکساں اہمیت دی ہے اور عملی تنقید کے کئی نادر نمونے پیش کیے ہیں۔ تفہیم متن کے سلسلے میں کی جانے والی کاوشوں میں اگر قاضی صاحب کا حصہ تلاش کریں تو اس کی گواہی اردو کے صف اول کے نقاد شمس الرحمن فاروقی بھی اپنی کتاب ”صورت و معنی سخن“ کے پیش لفظ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”قرآت، تعبیر، تنقید،“ کو ایک طرح سے ”تعبیر کی شرح“، کا تسلسل کہا جاسکتا ہے۔ موخر الذکر مضمون اسی عنوان کی میری کتاب (۱) میں شامل ہے۔ ان دونوں مضامین کے محرک علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کا شعبہ اردو اور اس شعبہ کے ممتاز پروفیسر قاضی افضل حسین تھے۔ میں ان کا شکر گزار ہوں کہ ان کے منعقد کردہ سیمیناروں کے لیے یہ مضامین میں نے ان کے لیے زرہ انتہال امر لکھے۔“ (صورت و معنی سخن - ص: ۱۳)

اس سے قاضی صاحب کی تفہیم متن کی کاوشوں کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ وہ نہ صرف خود یکسوئی سے سنجیدہ کوشش کر رہے ہیں بلکہ معاصر نقادوں کی توجہ بھی اس جانب مبذول کر رہے ہیں۔

قاضی صاحب کی ایک اور خوبی جو اس کتاب میں نظر آتی ہے وہ تحقیق اساس تنقید ہے، اپنے مضمون ”غالب کا مطلع سردیوان“ میں وہ نہ صرف بار بار مختلف الفاظ کو کلمی الفاظ بنا کر معنوی پرتیں کھولتے ہیں بلکہ ہر لفظ کی سند میں غالب کے اشعار کے ساتھ ساتھ فارسی اساتذہ کے اشعار بھی نقل کرتے ہیں، مختلف الفاظ کے Shade اس خوبصورتی سے بیان کیے گئے ہیں کہ کئی اشعار کی نئی معنوی پرتیں آشکار ہوئی ہیں قاضی صاحب اس ضمن میں مختلف شارحین کی اس شعر کی شرح بھی سامنے لاتے ہیں۔ آغاز غالب کی شرح سے کرتے ہیں جو غالب نے مولوی عبدالرزاق شاکر کو اپنے ایک خط میں کی تھی، پھر نظم طباطبائی، وحید قریشی، شمس الرحمن فاروقی، تیر مسعود، منظور حسن عباسی کے علاوہ پروفیسر شمل کے تقابلی افکار بھی سامنے لاتے ہیں یہی وہ مقام ہے جہاں محقق نقاد بن جاتا ہے اور ایسی تنقید وجود میں آتی ہے جسے ڈاکٹر تمیل جالبی نے ”تحقیدی“، کا نام دیا ہے، یعنی تحقیقی اور تنقیدی۔

قاضی صاحب منشاء مصنف کو بھی نظر انداز نہیں کرتے اور متن کی وہ تشریح جو منشاء مصنف کے خلاف ہو اس کی قطعاً حوصلہ افزائی نہیں کرتے، ایک جگہ لکھتے ہیں:

”اس کے باوجود متن میں منشاء مصنف کی جستجو کے دروازے بند نہیں ہوئے اور اردو میں تشریح متن کا غالب رحمان اب بھی یہی ہے کہ متن کی مدد سے مصنف کے قیاسی عندیہ تک پہنچا جائے۔ اس کی ایک انتہائی مثال پروفیسر خواجہ منظور حسین کی کتاب ”تحریک جدوجہاد بھیشیت موضوع سخن“ ہے۔ اس کتاب میں خواجہ صاحب نے غالب کی سید احمد بریلوی کی تحریک سے دلچسپی کے حوالے سے کلام غالب کی تعبیر کی ہے، خواجہ صاحب کے نزدیک غالب نے اپنے شعر:

تو اور آرائش خم کا کل میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

میں سکھوں کی جنگ کی تیاریوں کے پیش نظر مسلمانوں کے اندیشوں کو موضوع بنایا ہے۔ شعر میں ”خم کا کل“ کی آرائش محبوب نہیں بلکہ سکھ کر رہا ہے اور مصرعہ ثانی میں ضمیر ”میں“ سے مراد حضرت سید احمد شہید اور ان کے رفقا ہیں جو اس تیاری سیاندیشوں میں مبتلا ہو گئے ہیں۔ اس قیاسی منشاء مصنف کے حوالے سے غالب کی تشریح کرتے ہوئے خواجہ صاحب نے غزل کے تمام رسومیاتی الفاظ معاصر سیاسی صورت حال کے حوالے کر دیئے ہیں۔ مثلاً خواجہ صاحب کی شرح میں ”برو“ نواب امیر خاں کے لیے ”تُرک انگریز کے لیے، غزال اور سنبل مجاہد کے لیے، ہینگ سکھوں کے لیے اور ”سرو و قباوش“ شاہ اسماعیل کے

لیے لایا گیا ہے۔ یہ ایک انتہائی صورت حال ہے ورنہ واقعہ یہ ہے کہ حاکمی سے لے کر ہمارے زمانے تک بیشتر شاعرین نے شعر کی تشریح یہ کہہ کر شروع کی کہ ”شاعر کہتا ہے.....“ اور پھر پوری کوشش کی کہ اپنی تشریح کو شاعر کا مفہوم ثابت کر دکھائے۔

”تشریح کے اس دبستان میں شاعر کی ذات وہ ”کل“ ہے، جس سے کوئی شعر یعنی اس ”کل“ کا ”جز“ برآمد ہوتا ہے اور چونکہ ہر ”جز“ میں اس ک ”کل“ کی صفات موجود ہونی چاہیے اس لیے کوئی متن ایسا نہیں ہو سکتا جو اپنے مصنف کی ترجیحات / تجربات کی نمائندگی نہ کرتا ہو۔“

لیکن کہیں کہیں قاضی صاحب کا اختصار ہمیں اصل ماخذ تک جانے پر مجبور کرتا ہے، جب قاضی صاحب غالب کے اس شعر کی منشا نے مصنف کے حوالے سے سیاسی تعبیر کا حوالہ دیتے ہیں تو وہاں شمس الرحمن فاروقی کی شرح کا محض حوالہ دیتے ہیں، حالانکہ یہاں قاری کی دلچسپی کے لیے شاید یہ مناسب ہوتا کہ وہ خوبیاں بھی بیان کر دی جاتیں۔ قاضی صاحب لکھتے ہیں:

”اردو میں شمس الرحمن فاروقی کی ’تفہیم غالب‘ کی بیشتر شرحیں اس کی مثالیں ہیں۔ ابھی خواجہ منظور حسین کی انتہا پسندی کا ذکر ہو چکا ہے۔ ان کی سیاسی تشریح کے بعد غالب کا شعر:

تو اور آرائش خم کا کل میں اور اندیشہ ہائے دور دراز  
کی تعبیر فاروقی کے یہاں پڑھیے۔ فاروقی نے اس شعر شرح میں تقریباً بارہ امکان بتائے ہیں اور سب کے سب کلاسیکی غزل کی روایت سے برآمد کیے گئے ہیں۔“

اس شعر کی فاروقی صاحب نے یوں شرح کی ہے۔

”بظاہر یہ شعر بہت سادہ ہے، لیکن اسے غالب کے ہم ترین اشعار میں شمار کرنا چاہیے، کیونکہ ہزار تجزیے کے باوجود اس کے تمام رموز واضح نہیں ہوتے۔ پھر بھی، اتنا کہا جا سکتا ہے کہ مروج تشریحات شعر کے ساتھ انصاف نہیں کرتیں۔ سب سے پہلے تو ”کاکل“ اور ”دور دراز“ کی مناسبت کی طرف اشارہ لازمی ہے جو غالباً کسی شارح نے نہیں کیا ہے۔ اب ظاہری مفہوم کو لیجئے، تو خم کا کل کی آرائش میں مصروف ہے اور میں اندیشہ ہائے دور دراز میں مبتلا ہوں۔ شاعرین نے سوال کیا ہے کہ اندیشہ ہائے دور دراز کیا ہیں؟ لیکن اس مسئلے کو حل کرنے کے لیے مصرع اولیٰ میں بیان کردہ صورت حال پر غور کرنا ضروری ہے۔ عاشق محبوب کو خم کا کل کی آرائش میں مصروف دیکھتا ہے گویا اسے اس حد تک قرب نصیب ہے کہ وہ محبوب کے بناؤ سنگھار کا مشاہدہ کر سکتا ہے۔ عام عاشقوں کے سامنے تو محبوب پوری طرح بن سنور کر ہی آتا ہے لہذا شاہد و شہود میں وہ عام رشتہ نہیں ہے جو کسی معمولی عاشق اور مطلوب میں ہوتا ہے۔ بہت ممکن ہے یہ رشتہ وصل کی صورت اختیار کر چکا ہو اور یہ شعر شب وصل کی صبح کا منظر پیش کرتا ہو۔“

ایک امکان یہ بھی ہے کہ منتظم محض تصور کر رہا ہو۔ اب مصرع اولیٰ کی صورت تو اصلی ہے اور مصرع ثانی کی صورت حال خیال۔ یعنی عاشق تنہا ہے اور اندیشہ ہائے دور دراز ہیں۔ عاشق سوچتا ہے کہ میں تو دور دراز کے اندیشوں میں ہوں، اور تو (حسب معمول) بننے سنور نے کا سامان کر رہا ہوگا۔ میں وقف اندیشہ واوہام ہوں، اور تو تڑپن و آرائش، جیسا کہ ۱۸۲۱ء کی ایک غزل میں خود غالب نے کہا کہ:

شکوہ سنج رشک ہم دیگر نہ ہونا چاہیے      میرا زانو مولس اور آئینہ تیرا آشنا  
ایک صورت اور بھی ہے، محبوب عام طور پر بننے سنور نے کا قائل نہیں ہے، بلکہ حسن فطری میں یقین رکھتا ہے،

اچانک عاشق کو خبر ہوتی ہے یا وہ دیکھتا ہے کہ محبوب آرائش کا کل میں مصروف ہے۔ اب یہ لفظ ”تو“ پر خاص زور ہے۔ یہ تو ہے جو آرائش خم کا کل میں مصروف ہے! مجھے دور و دراز کے خوف آرہے ہیں کہ آج کیا بات ہے جو تو اس غیر عادی شغل میں مصروف ہے؟ شاید کسی طالب خاص کا سامنا کرنا ہے جس کے لیے یہ اہتمام ہے۔

سب سے زیادہ معنوی امکانات یہ فرض کرنے میں ہیں کہ عاشق اور معشوق میں کوئی خاص رشتہ ہے جس کی بنا پر وہ محبوب کو نجی لمحات میں دیکھ سکتا ہے۔ اگر ”اندیشہ“ بمعنی ”سوچ“ یا ”خیال“ لیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ شعر ایک عجب طرح کی منقسم شہو بیت کو پیش کرتا ہے۔ محبوب بن سنورر ہا ہے اور عاشق دور و دراز کے خیالوں میں گم ہے۔ گویا اسے اس منظر میں کچھ دلچسپی ہی نہیں۔ بننے سنور نے کا منظر تو ایسا ہوتا ہے کہ اس میں ان لوگوں کو بھی دلچسپی ہوتی ہے جو معشوق کی موجودگی سے مانوس ہو چکے ہوتے ہیں۔ اگر دل میں محبت ہو تو معشوق کی آرائش سے بڑھ کر دل رُبا منظر کم ہی ہوں گے۔ اور شعر میں یہ کہا جا رہا ہے کہ تو تم کا کل کی آرائش میں گم ہے اور میں دور و دراز کے اندیشوں میں مجھوں۔ لہذا یہ صورت حال کچھ ایسی ہے کہ عاشق کو محبوب میں نہیں، بلکہ اپنے خیالات میں انہماک ہے۔ اس طرح یہ شعر وصل میں شوق کے زوال کی علامت بن جاتا ہے۔ یا اگر شوق کا زوال نہیں ہے تو کسی قسم کی ذہنی الجھن ضرور ہے جہاں عاشق ک ایسے لمے میں بھی معشوق کی طرف متوجہ نہیں ہونے دیتی۔ ممکن ہے یہ وہ بے دلی ہو جو منزل مقصود کو پو لینے کے بعد پیدا ہوتی ہے۔

اگر ”اندیشہ“ بمعنی ”خوف“ لیا جائے تو امکانات کی ایک اور وسیع دنیا دکھائی دیتی ہے۔

(۱) عاشق کو یہ خوف ہے کہ زلف سیاہ کل سفید ہو جائے گی۔ آج کا حسن اسے کل کی بد صورتی کی یاد دلاتا ہے۔  
(۲) اسے یہ بھی خوف ہے کہ اس وقت اس کے اپنے تاثرات کیا ہوں گے جب یہ پھر پور زندگی آگئیں جوانی ڈھیلے ڈھالے بڑھاپے میں بدل جائے گی۔

(۳) اسے خیال آتا ہے کہ اس قدر مکمل حسن بھی موت سے آزاد نہیں ہے۔ اسے خوف ہے کہ موت اسے بھی چھین لے گی اور اس حسن کا کچھ لحاظ نہ کرے گی۔

(۴) بقول حسرت موہانی، اسے یہ خیال ہے کہ معشوق کو میری وفا پر بھروسہ نہیں ہے اس لیے وہ بن سنور کر مجھے اپنے حسن کے دام تزیور میں گرفتار رکھنا چاہتا ہے۔

(۵) اسے یہ خوف ہے کہ اس سجاوٹ اور بناؤ کے ساتھ معشوق کو دوسروں نے دیکھا تو اس پر عاشق ہو جائیں گے، بلکہ کیا عجب کہ جان دے دیں۔

(۶) وہ ڈرتا ہے کہ معشوق اپنے ہی اوپر عاشق نہ ہو جائے

(۷) اُسے یہ خوف ہے کہ اتنا بناؤ سنگھار کسی نئے عاشق کے لیے ہو رہا ہے۔

(۸) اسے یہ خوف ہے کہ زندگی کا کوئی اعتبار نہیں، ہم لوگ اپنے اپنے کام میں منہمک ہیں، موت کو بھول گئے ہیں، حالانکہ زمیں کھاگی آسماں کیسے کیسے۔

(۹) خوف یہ ہے کہ جو معشوق بناؤ سنگھار سے اس درجہ شغف رکھتا ہو وہ مجھ سے وفانہ کرے گا۔ اس کی دلچسپی اپنے میں ہے نہ کہ مجھ میں۔ لہذا ”اندیشہ“ بمعنی ”سوچ“ اور ”اندیشہ“ بمعنی ”خوف“ کی روشنی میں پہلے مصرعے کی صورت حال کو ذہن نشین کرنے کے بعد شعر غیر معمولی پیچیدگی کا حامل ہو جاتا ہے۔

فاروقی صاحب کی اس شرح سے کئی نئی باتیں ذہن میں آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ شاعر جہاں ماضی سے استفادہ کرتا ہے وہاں نقاد یا قاری بھی ”حل“ (یعنی کسی شعر کے خیال کو نثر میں بیان کرنا) کے ذریعے مستفید ہوتا یا کرتا ہے۔ فاروقی صاحب کی شرح میں کئی ”حل“ ہیں۔ (۱) عاشق کو یہ خوف ہے کہ زلف کبھی سیاہ ہو جائے گی۔

کئی چاند تھے سر آساں جو چمک چمک کے پلٹ گئے نہ ہو مرے ہی جگر میں تھا نہ تمہاری زلف سیاہ تھی (احمد مشتاق)

(۲) اسے یہ بھی خوف ہے کہ اس وقت اس کے اپنے تاثرات کیا ہوں گے جب یہ بھرپور زندگی آگیاں جوانی ڈھیلے ڈھالے بڑھاپے میں بدل جائے گی۔

حسن اے جان نہیں رہنے کا پھر یہ احسان نہیں رہنے کا (جرات)

اسی طرح کے ”حل“ تقریباً ہر ”خوف“ میں ہیں۔

ایک اور بات جس کا ہا کا سا اشارہ تو فاروقی صاحب نے کیا ہے لیکن اس کی معنوی وسعت کا اندازہ نہیں ہے۔ وہ ہے محبوب کی ”بے نیازی“، ہوسکتا ہے اندیشہ ہاے دور و دراز کا سبب ہی بے نیازی سے آرائش کا کل کرنا ہو۔ یعنی محبوب کو اتنا بھی خیال نہیں کہ عاشق پاس ہے۔ یا وہ چاہتا ہے کہ عاشق اس کی مصروفیت دیکھ کر خود ہی ٹل جائے۔ عاشق سوز رہا ہے ہو کہ ابھی سیاتنی بت اعتنائی ہے تو آگے چل کر کیا گل کھلیں گے۔ محبوب نے یہ نہیں دیکھا کہ اس کے بناؤ سنگھار کی وجہ سے عاشق پر کیا کیفیت طاری ہو گئی ہے، جبکہ اس کی زلف کی ہر شکن میں عاشق کا دل الجھا ہوا ہے۔

میری توجیہ کی طرح قاضی صاحب نے بھی کئی جگہ اضافی توجیہات کی ہیں جو تفہیم مہتمن میں اضافے کا موجب ہیں۔ الغرض قاضی صاحب نے اس کتاب میں جدید مغربی نظریات کو نہ صرف سادہ الفاظ میں بیان کر دیا ہے بلکہ ان کا اطلاق نظم و نثر پر کیا ہے، اور لطف کی بات یہ ہے کہ اس میں قدیم کلاسیکی نظم و نثر سے لے کر جدید نظم و نثر کے نمونوں پر اس کا اطلاق کیا ہے۔ یہ کتاب جہاں مغربی افکار کی تفہیم میں مدد و معاون ہے وہاں اطلاق اور عملی تنقید کے سرمائے میں اضافے کا بھی موجب ہے۔ اس کتاب میں کئی نئے موضوعات بھی زیر بحث آئے ہیں جو متن کی تفہیم کے ساتھ ساتھ رائج اصطلاحوں کے نئے معنی کا تعین کرتے ہیں جس میں متن کی تائیدی قرأت اور پیروڈی کا معاصر تصور خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ☆ ☆

### حواشی:

- |  |                                |
|--|--------------------------------|
| ۱۔ اطلاق لسانیات۔ ص۔ ۹                       | ۱۔ تحریر اساس تنقید۔ ص۔ ۱۱، ۱۲ |
| ۲۔ صورت و معنی سخن۔ شمس الرحمن فاروقی۔ ص۔ ۱۲ | ۲۔ ایضاً۔ ص۔ ۴۱                |
| ۳۔ دریافت۔ ۵ (اسلام آباد)۔ ص۔ ۱۱             | ۳۔ ایضاً۔ ص۔ ۳۲، ۳۳            |
| ۴۔ تحریر اساس تنقید۔ ص۔ ۹۲                   | ۴۔ ایضاً۔ ص۔ ۴۷، ۴۸            |
| ۵۔ ایضاً۔ ص۔ ۹۸، ۹۹                          | ۵۔ ایضاً۔ ص۔ ۹۸، ۹۹            |
| ۶۔ ایضاً۔ ص۔ ۴۹                              | ۶۔ ایضاً۔ ص۔ ۴۹                |
| ۷۔ ایضاً۔ ص۔ ۹۸                              |                                |
| ۸۔ ایضاً۔ ص۔ ۸۳ تا ۸۵                        |                                |

## اردو مابعد جدیدیت

### [ تحریر اساس تنقید کی روشنی میں ]

پروفیسر قاضی افضل حسین کی کتاب ”تحریر اساس تنقید“ اردو میں مابعد جدیدیت / تھیوری جیسے انتہائی زرخیز اور تحریک انگیز فکر کو سمجھنے اور سمجھانے کی پہلی ایماندارانہ کوشش ہے۔ اردو میں مابعد جدیدیت کے تعلق سے کچھ تو کم علمی کے باعث اور کچھ اپنے اپنے مفادات اور تعصبات کے پیش نظر مبتدیانہ اور سطحی مباحث کو رواج دے کر کئی طرح کی غلط فہمیاں پھیلا دی گئی تھیں۔ بقول پروفیسر قاضی افضل حسین:

”اردو میں چونکہ ساختہ نئی فکر اور اس سے منسوب طرز مطالعہ پر کبھی باقاعدہ گفتگو نہیں ہوئی اور جو ہوئی وہ اتنی مبتدیانہ تھی پس ساختہ نئی فکر اور اس سے مربوط لائیکلی تصورات کا سمجھنا سمجھنا ناممکن ہی نہ تھا۔ البتہ لائیکلی موقف سے ماقبل کی ادبی تحریک ”جدیدیت“ کے بیشتر مقدمات کی نفی ہوتی تھی تو دوستوں نے اس انتہائی زرخیز فکر کے اطلاقی تصور سے جدیدیت مخالف Camp کی شکل بنالی اور اپنی استعداد / استطاعت سے بے خبر، ہر وہ شخص جسے اب تک اس کے حسب ہوس صلہ / معاوضہ نہ ملا تھا، اس Camp کا حصہ ہوا۔ اس غیر علمی اور بے جواز تمسخر سے ہمیں کچھ بھی حاصل نہیں ہوگا۔ اس لیے کہ لائیکلی، انسان کے اب تک کے فکری ارتقا کی صرف اگلی منزل نہیں بلکہ اس پر نئے سرے سے غور و خوض، اکثر جہات میں ان کی تنسیخ اور ایک یکسر نئی طرز فکر و استدلال کی انتہائی معنی خیز ابتدا ہے جس کے امکانات و نتائج کا ابھی ہمیں اندازہ نہیں۔ اسے نظر انداز کرنا، یا اسے صرف معرکہ سر کرنے کا ذریعہ بنانا، ہماری زبان اور دانش کے لیے ناقابل تلافی نقصان کا سبب ہوگا۔“

ہمارے یہاں مابعد جدیدیت کا شور و غوغا قریباً دس بارہ برس پہلے بلند ہوا تھا لیکن اس ضمن میں سنجیدہ ڈسکورس کی کوشش کبھی نہیں کی گئی۔ چونکہ اردو میں مابعد جدیدیت کو متعارف کروانے کے مقاصد میں ادبی سیاست اور چالاکا کا دخل تھا اس لیے محض ہلکی اور سستی قسم کی گفتگو پر ہی توجہ مرکوز رکھی گئی۔ اس انتہائی زرخیز اور تحریک انگیز فکر

کے ساتھ اردو میں یہ سلوک کیا گیا کہ یہاں اس کی بنیاد سنی باتیں اور ادھ کچرے تراجم پر رکھی گئی لہذا ایک طرح کا کنفیوژن اس تعلق سے اردو دنیا میں پیدا ہو گیا۔ ”تحریر اساس تنقید“ نے اس کنفیوژن کو نہ صرف دور کیا بلکہ مابعد جدیدیت اور تھیوری کے تعلق سے اردو میں رائج بہت سی غلط فہمیوں کو بھی ختم کیا ہے۔ ہمارے یہاں تھیوری کی سمجھنا تو درکنار بیشتر لوگ اسے سمجھ ہی نہ سکتے تھے۔ یہاں پہلے مابعد جدیدیت، تھیوری اور لائٹننگ کی فکر کو غلط مطلب کر کے ایک معجون مرکب تیار کیا گیا اور پھر اسے جدیدیت کے خلاف نسخہ تیر بہ ہدف کے طور پر تجویز کیا گیا۔ جبکہ کسی نے اس پر غور ہی نہیں کیا کہ مابعد جدیدیت فی نفسہ کوئی فکر یا نظریہ نہیں ہے بلکہ ایک صورت حال ہے اور تھیوری بھی دراصل بذات خود کوئی نظریہ نہیں بلکہ یہ ام النظریہ ہے۔ کیونکہ یہ خود کوئی نظریہ قائم نہیں کرتی بلکہ تھیوری معاشرے میں جڑ پکڑ چکے شعوری اور غیر شعوری نظریات پر سوالیہ نشان لگا کر نئی فکر اور نظریات کا آغاز کرتی ہے۔

”تھیوری یہی کرتی ہے کہ اپنی عادت کے غیر شعوری انتخاب یا معاشرے کی تاریخی حدود میں

نمو کرنے والے Common Sense پر سوالیہ نشان لگا دیتی ہے اور پھر اسے نو ادب کی ماہیت پر

غور و تجزیے کا سلسلہ شروع ہوتا ہے جس سے ادب کے نئے نظریات فروغ پاتے ہیں۔“ ۲

اردو میں مابعد جدیدیت کے نام پر جو طوفان بدتمیزی چکھنے چند سالوں سے ہو رہا ہے دراصل اس کا مابعد جدیدیت تصور فکر سے کچھ لینا دینا نہیں۔ یہ سراسر ایک اطلاقی تصور ہے اور اس کا راست تعلق متن سے ہے۔ لہذا قاضی صاحب کی اس کتاب میں تحریر کو مرکز میں رکھ کر متن کی تفہیم کے حوالے سے گفتگو کی گئی ہے۔ فاروقی صاحب کی اس دلیل سے قطع نظر کہ مابعد جدیدیت کا تسلسل ہے، قاضی افضل حسین نے اس کتاب میں ممتاز جدید ادب و شعرا کی تخلیقات کے علاوہ غالب کی تخلیقات پر بھی کلام کیا ہے۔

اس کتاب میں قاضی صاحب نے ’نظری اساس‘، ’تعبیر‘ اور ’عرضہ متن‘ کے ابواب کے تحت کل اٹھارہ

مضامین شامل کیے ہیں۔ جن میں نو (۹) مضامین نظری اور باقی نو (۹) اطلاقی ہیں۔ پہلے باب میں ’تھیوری/ادبی تھیوری‘، ’ترسیل کی ناکامی کے بعد‘ اور ’تحریر اساس تنقید‘ یہ تین نظری مضامین ہیں۔ دوسرے باب کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصے میں ’بین المتونیت‘ اور ’پیروڈی کا معاصر تصور‘ دو مضامین شامل ہیں۔ دوسرے حصے میں ’شرح متن کے امکانات‘، ’لائٹننگ اور شریات‘ اور ’متن کا تجزیہ۔ حدود و امکانات‘ تین مضامین شامل ہیں جبکہ تیسرے حصے میں ’تاریخ ادب سے متعلق ہے اور اس میں دو مضامین شامل کیے گئے ہیں۔ پہلا مضمون ’متن کی تائیدی قرأت‘ سے متعلق ہے۔ دوسرا مضمون معروف شاعرہ سارا شگفتہ کے فن پر ’تین نئی نئی بھلی‘ کے عنوان سے ہے۔

تیسرا باب پورا کا پورا اطلاقی ہے۔ اسے بھی تین حصوں میں منقسم کیا گیا ہے اور پہلے حصے کا پہلا مضمون

’نصف صدی کی اردو شاعری میں مابعد جدید عناصر‘ کی تلاش پر محیط ہے اور دوسرا مضمون ’اردو کا مابعد جدید افسانہ‘ ہے۔ اس باب کے دوسرے حصے میں تین مضامین ہیں اور ایک ’غالب کا مطلع سر دیوان‘، دوسرا ’میراجی کی نظم۔ جاتری اور تیسرا ’فاروقی کی مناجات‘ ہے۔ تیسرے حصے میں بھی تین مضامین ہیں۔ پہلا مضمون ’معروف قلم نگار بانو قدسیہ کے

ناول راجہ گدھ کے حوالے سے راجہ گدھ کا مسئلہ ہے۔ دوسرا مضمون تیر مسعود کے طویل افسانہ / ناولٹ 'طاؤس' چین کی مینا اور تیسرا مضمون خالد جاوید کے بہت ہی دلچسپ افسانے ”جلتے ہوئے جنگلوں کی روشنی میں“ کے حوالے سے ہے۔ یہاں کتاب کی فہرست پیش کرنے کا صرف یہی مقصد ہے کہ قارئین یہ اندازہ کر لیں کہ اس کتاب میں صرف نظری گفتگو نہیں کی گئی بلکہ تھیوری کے حوالے سے افضال صاحب نے عمیق تنقید کے نمونے بھی پیش کیے ہیں۔ صرف اردو میں ہی نہیں بلکہ مغرب میں بھی ادب کو تنقیدی اصول کی روشنی میں پڑھنے کا خیال رائج ہے۔ لیکن وہ تنقیدی اصول کون سے ہوں، آیا آفاقی ہوں یا مقامی / علاقائی اس پر علمائے ادب متفق ہوئے ہیں اور نہ کبھی ہو سکتے ہیں کیونکہ پہلے سے طے شدہ تنقیدی نظریات کی روشنی میں ادب کا مطالعہ بہت سو مند ثابت نہیں ہوتا۔ خصوصاً ایسے وقت میں جب وہ نظریات کسی اور زبان و تہذیب سے مستعار لیے گئے ہوں اور خود اس ادب سے برآمد نہ کیے گئے ہوں جس کی تنقید و تہذیب کے لیے انہیں بروئے کار لایا جا رہا ہے۔ ہمارے یہاں آغاز سے اب تک اردو تنقید کا مسئلہ یہ رہا ہے کہ بشمول آزاد و حامی ہمارے لگ بھگ تمام نقادوں نے ادب کا مطالعہ مغربی / غیر تہذیبی اصول و نظریات کی روشنی میں کیا یا کرنے پر زور دیا ہے لہذا حامی ہوں یا کلیم الدین احمد سبھی کو اردو شاعری پوری کی پوری عیوب و اسقام سے بھری نظری آئی۔ ان عیوب و اسقام کو دور کرنے کے جو نئے تجویز ہوئے چونکہ اس کا مشرقی شعریات اور تہذیب سے کوئی رشتہ نہ تھا لہذا اردو شاعری کے اصول و روایت کو مسترد یا ازکار رفتہ قرار دیا جانے لگا۔ جبکہ ادب کے مطالعے کے لیے وہ تہذیب جس کے تحت ادب تخلیق کیا گیا ہو بنیادی اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ اس دور میں اصل، باعلاقائی / مقامی تصورات کے حوالے سے فن پارے کی آفاقی تشریح تھیوری کی ایک بڑی خصوصیت ہے۔ بقول قاضی افضال حسین:

”شعریات (Poetics) سے قربت کے سبب لائیکلی تنقید میں متن کی تقدیر (Evaluation) کسی نظریے، عقیدے یا فلسفے کی پابندی سے آزاد ہوگی اور اس کے لیے معیار صرف متن میں معنی خیزی کے وسائل کی جستجو سے برآمد ہوں۔“

ظاہر ہے ایسی صورت میں تنقیدی تصورات و نظریات سے زیادہ، اس تہذیب کے بارے میں جاننا اہم ہوگا جس کے تحت ادب تخلیق کیا گیا ہو۔ لہذا شعریات کے حوالے سے متن میں معنی کی خیزی کے وسائل کی جستجو میں وہ تہذیب جس کے تحت ادب تخلیق کیا گیا ہو بنیادی اشاریہ بن جاتی ہے اور جس کی رو سے ادب کی تہذیب زیادہ بامعنی ہو جاتی ہے۔ فاروقی صاحب نے بالکل درست لکھا ہے:

”مشرق شعریات یعنی وہ شعریات، جس کی ہمارے کلاسیکی شعراء نے شعوری یا غیر شعوری طور پر پابندی کی ہے وہ میری نظر میں بہت محترم و مستحسن ہے، تیسری بات یہ کہ میں اس نظریے کا شدت سے قائل ہوں کہ کسی شاعر کی فہم اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی ہے، جب تک ہم اس شعریات سے واقف نہ ہوں، جس کی روشنی میں وہ شاعری خلق کی گئی ہے۔ اور جس کی رو سے وہ بامعنی ہوتی ہے۔“

اس کتاب کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں گذشتہ برسوں میں تخلیق کی گئی دو بہترین کہانیوں 'طاؤس چمن کی مینا' اور 'جلتے ہوئے جنگل کی روشنی میں' کا متنی تجزیہ بھی پیش کر کے تحریر اساس تنقید کی Relevency کو پوری طرح ثابت کیا گیا ہے۔ 'طاؤس چمن کی مینا' پر گفتگو کرتے ہوئے افضل صاحب نے افسانے میں معنی خیزی کا ماخذ متن کے دو بنیادی ساختوں کے درمیان مثال، کنا یہ یا اجزاء کے Syntagmatic ارتباط کو قرار دیا ہے۔ جس میں افسانے کے واقعات خود اپنی جگہ مکمل ہونے کے علاوہ، دوسرے واقعہ کو معنی دینے یا اس کی معنویت روشن کرنے کا فریضہ بھی ادا کرتے ہیں۔ قریب قریب یہی خصوصیت نیر مسعود کے ہر افسانوں میں موجود ہے۔ اسی طرح خالد جاوید کے افسانے 'جلتے ہوئے جنگل کی روشنی میں' پر بات کرتے ہوئے انھوں نے یہ نکتہ اٹھایا ہے کہ واقعہ سے زیادہ واقعات سے برآمد ہونے والے بنیادی مسائل کو افسانے میں اہمیت حاصل ہوگئی ہے۔ لہذا یہاں سے مطالعہ کی لائٹنگ جہت کا آغاز ہوتا ہے اور افسانے کی اس پیچیدگی کے سبب افسانے سے برآمد ہونے والے مسائل کا کوئی سیدھا سادہ جواب ممکن نہیں اس لیے ہر شخص قرأت کے اپنے طریقہ کار کی روشنی میں افسانے میں اپنے جوابات تلاش کر سکتا ہے۔

جیسا کہ پہلے تحریر کیا جا چکا ہے کہ اردو میں مابعد جدیدیت کا شور و غوغا قریب ایک دہائی قبل اردو میں بہت شدت سے بلند ہوا تھا لیکن یہ شور و غوغا سیاست اور مفاد پرستی پر مبنی تھا۔ مذکورہ فکر و فلسفہ کے تعلق سے سنجیدہ گفتگو اس کے دعوے داروں کا مقصد نہیں تھا لہذا اس موضوع پر بہت ہی کمزور اور مجہول قسم کی کتابیں اردو میں اب تک شائع ہوتی رہی ہیں۔ جن میں مصنفین امرتین کی کم علمی، بے بضاعتی کے علاوہ سرقہ و توارد کی بہتری مثالیں ہمارا منہ چڑھاتی مل جاتی ہیں۔ قاضی افضل حسین کی کتاب 'تحریر اساس تنقید' اس ادبی کثافت کو صاف کر کے منظر نامے کو اپنی آنکھ سے دیکھنے میں مدد کرتی ہے۔ افضل صاحب کی یہ کتاب اردو مابعد جدیدیت کو سمجھنے سمجھانے کی پہلی ایسا نادرانہ کوشش ہے لہذا پچھلے دس پندرہ سال کی بے وقوفیوں کو بھول کر ہمیں یہ تسلیم کر لینا چاہیے کہ صحیح معنوں میں اردو مابعد جدیدیت کا آغاز 'تحریر اساس تنقید' سے ہوا ہے۔ ☆☆☆

### حواشی:

(۱) تحریر اساس تنقید۔ پروفیسر قاضی افضل حسین۔ ص: ۹، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ۔ ۲۰۰۹

(۲) ایضاً۔ ص: ۱۷

(۳) ایضاً۔ ص: ۵۵

(۴) تفہیم غالب۔ شمس الرحمن فاروقی۔ ص: ۹

## ہم عصر فارسی افسانہ

جدید فارسی مختصر افسانہ آغاز، ارتقا اور تنوع کے دور سے گزر کر آج ایسے دور میں داخل ہو چکا ہے جو موضوع کے تنوع اور متن کے تجربات سے عبارت ہے۔ اس سلسلے میں مزید کلام کرنے سے پہلے مناسب معلوم پڑتا ہے کہ جدید فارسی مختصر افسانے کی تاریخ پر ایک سرسری نظر ڈال لی جائے۔

فارسی میں مختصر افسانے کا پہلا مجموعہ محمد علی جمال زادہ کا ”کیے بود کیے نابود“ 1921 میں شائع ہوا تھا۔ حالانکہ محمد علی جمال زادہ (1895-1997) فارسی کے پہلے افسانہ نگار قرار پاتے ہیں لیکن فارسی افسانے میں صادق ہدایت (1903 - 1951) کو وہی مقام و مرتبہ حاصل ہے جو اردو میں پریم چند کو۔ محمد علی جمال زادہ کے افسانے پر موپاساں اور ادہنری کے اثرات واضح طور پر محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ خصوصاً پلاٹ سازی اور افسانے کے بہاؤ کا ہنر انھوں نے موپاساں اور ادہنری سے سیکھا تھا۔ ان کے افسانوں میں کردار سازی اور فضا سازی کے عنصر بہت کم ہیں۔

صادق ہدایت فارسی افسانے میں جدیدیت کے بنیاد گزار تسلیم کیے جاتے ہیں۔ صادق کے افسانوی مجموعے ”زندہ بہ گور“ (1930) اور ”سہ قطرہ خون“ (1932) نے فارسی افسانے میں کئی بنیادی تبدیلیوں کو رواج دیا۔ ان کے افسانوں کی زبان سادہ اور سلیس ہے لیکن ان کی فکر میں مسلسل ترقی اور تنوع ظاہر ہوتا ہے اور یہ افسانے رومانویت، حقیقت پسندی اور سرریٹلسٹ اندازِ تحریر کا ایسا امتزاج پیش کرتے ہیں جس کی مثال عالمی فکشن میں کم ہی مل پائے گی۔ صادق نے ممکنہ حد تک افسانے کے سبھی ماڈل کو اپنے تجربے کا حصہ کا بنایا اور اس طرح فارسی افسانے کی زمین ہموار کر کے اس کے تنوع کے امکانات کو روشن کیا۔ انھوں نے افسانے کی تکنیک میں متعدد تجربے کیے اور پلاٹ، سرکولر پلاٹ اور بغیر پلاٹ کی تکنیک کو اپنے حقیقت پسندانہ اور سرریٹلسٹک افسانوں میں بہت خوبصورتی سے برتا ہے۔ مختصراً ان کے افسانے حدر درجہ پُراسراریت اور تجسس، انسانی نفسیات کی حیرت انگیز جہتوں کی چہرہ نمائی سے عبارت ہیں۔

صادق ہدایت کے بعد فارسی افسانے کی دوسری توانا آواز بزرگ علوی کی تھی۔ انھوں نے فارسی افسانے میں سیاسی جبر اور سماجی نا انصافی کے موضوع کو متعارف کروایا۔ علوی سے قبل اس موضوع پر فارسی افسانے میں شاذ و نادر ہی لکھا گیا تھا۔ بزرگ علوی کے اس طرز کا فارسی کے جن افسانہ نگاروں نے نتبیج کیا ان میں فریدون تنکا بنی، محمود دولت آبادی اور صمد بہرگی کے نام اہم ہیں۔

صادق چوبک فارسی افسانے میں جدیدیت کے بانیوں میں شمار ہوتے ہیں۔ ان کے افسانوں پر ولیم فاکنر اور ہیمنگوے اثرات محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ ان کی کہانیوں ”زیر چراغ قرمز“، ”پیراہن زیر سکی“ اور ”چرا دریاے طوفانی شدہ بود“ اس کی مثال ہیں۔ ان کے افسانے انسانی جبلت میں وحشت پن اور اخلاقی قدروں کی تبدیلیوں کے عکاس ہیں۔ چوبک نے اپنے معاشرے کی عکاسی کرتے ہوئے اس کے تضادات کو درشتا ہے۔ ان کا قاری افسانہ پڑھتے ہوئے نہ صرف ان کی بیان کردہ واقعات و حالات کا مشاہدہ کرتا ہے بلکہ بعض صورتوں میں خود کو ایسے حالات و مشاہدات کا گواہ بھی ہوتا ہے۔

بیسویں صدی کی پانچویں دہائی تک فارسی افسانے میں کئی اسلوب رائج ہو چکے تھے۔ مثلاً اسلوب اور تکنیک کی سطح پر صادق چوبک اور علی احمد نے افسانوں میں روزمرہ اور بول چال کی تکنیک کو رواج دیا۔ جبکہ ابراہیم گلستان اور محمود اعتمادزادہ محزیز نے افسانوں میں رواں اور آرائشی زبان کی روایت کی بنیاد رکھی۔ ابراہیم گلستان اپنے مجموعوں ”جوئے و دیوار و تیشہ“ اور ”مد و مہر“ سے مشہور ہوئے۔ محزیز نے روایتی اسلوب میں افسانے لکھے تاہم ان کی فکر پر مارکسی اثرات بھی محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ افسانوی مجموعہ ”مہرہ مار“ سے ان کی ادبی شناخت قائم ہوئی۔ یہ افسانہ نگار ایرانی افسانے کو اس راہ پر لے آئے جہاں فارسی افسانہ نگاری کو ہوشنگ گلپیشری اور بہمن فارسی جیسے افسانہ نگار میسر ہوئے۔ ہوشنگ گلپیشری کا ایک ناول ”۔۔۔۔۔“ معروف پاکستانی جریدہ ”آج (شمارہ؟)“ میں شائع ہو کر اہل نظر سے داد و تحسین حاصل کر چکا ہے۔ ان کے افسانے زبان و تکنیک کے حیرت میں ڈالنے والے تجربات سے عبارت ہیں۔ وہ زندگی کے بہت ہی معمولی واقعات و مشاہدات کو افسانہ بنادینے پر قدرت رکھتے ہیں۔ حالانکہ ہوشنگ گلپیشری اور بہمن فارسی کے فن پر ابراہیم گلستان کے اثرات محسوس کیے جاسکتے ہیں تاہم بہمن کے یہاں جدیدیت کے ساتھ ساتھ مارکسی اثرات کی بھی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔

1979ء کے اسلامی انقلاب نے ایران کی معاشرتی زندگی پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ بشمول ادب، زندگی کا کوئی شعبہ ایسا نہیں تھا جس پر اس کے اثرات نہ پڑے ہوں۔ اس انقلاب کو جہاں ایک طرف عمومی طور پر قبولیت حاصل ہوئی وہیں ایران میں ایک طبقہ ایسا تھا جسے اس انقلاب سے فکری اختلاف بھی تھا۔ اور اس میں اچھی خاصی تعداد ادیبوں تھی۔ انقلاب کے بعد کئی ایک ادیب ایران سے ہجرت کر کے مغربی ممالک میں جا بسے اور وہاں اپنی تخلیقی سرگرمیاں جاری رکھیں۔ لہذا معاصر فارسی افسانے کے رجحانات و رویوں کی نشاندہی کرنا بہت حس مشکل ہو گیا ہے تاہم جو افسانہ نگار اس انقلاب کے بعد مشہور ہوئے ان میں جلال علی احمد کا نام اہم ہے۔ جلال

نے فارسی افسانے میں سیاسی اور تہذیبی تضادات کو بنیاد بنا کر لکھنے کی روایت ڈالی۔ انھوں نے فرانسز فینن اور ایڈورڈ سعید کی فکر و نظر سے استفادہ کرتے ہوئے انھوں نے استعماری قوتوں کے ذریعے تیسری دنیا کے تہذیبی استحصال کو اپنے افسانوں میں بڑی چابکدستی سے پیش کیا ہے۔ بزرگ علوی اور صد بہرگی کی طرح انھوں نے سیاسی استحصال کے افسانے لکھے ہیں۔ ان کے علاوہ غلام حسین سعیدی، سمن دانشور (جدید فارسی افسانے کی پہلی خاتون افسانہ نگار) اور اصغر الہی وغیرہ بھی اس دور کے اہم افسانہ نگار ہیں۔

جدید فارسی افسانے کی تاریخ کے اس اجمالی جائزے بعد ہم عصر اور جدید تر فارسی افسانے پر نگاہ ڈالی جائے تو جدید تر فارسی افسانہ اپنی روایت سے منسلک ہونے کے باوجود نظریاتی سطح پر مابعد جدید تصور فکر سے قریب تر نظر آتا ہے۔ اردو کی طرح فارسی میں مابعد جدیدیت ادبی سیاست اور بے ایمانی کے راستے نہیں داخل ہوئی تھی بلکہ اسے ایک نظریہ اور ایک طرز تحریر کے طور پر فارسی میں قبول کیا گیا ہے۔ واضح رہے کہ اردو کے برخلاف ایران کے بیشتر جدید تر افسانہ نگار ذولسانی ہیں اور انھوں نے لاشعولی فکر اور تھیوری کا گہرا مطالعہ کیا ہے اس لیے وہاں مابعد جدیدیت کے نام پر کوئی کنفیوژن نہیں ہے اور نہ ہی وہاں جدید تر افسانے کو جدید افسانے کی ضد مانا جاتا ہے بلکہ معاصر فارسی ادب میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت جاری ادبی پروسس کا ایک حصہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ جدید تر فارسی افسانہ عالمی سطح پر اپنی حیثیت منوارا ہے اور بیشتر لکھنے والے عالمی سطح پر مشہور ہو چکے ہیں اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ وہاں افسانہ نگار ہماری طرح نقادوں کا منہ دیکھ کر نہیں لکھ رہے ہیں۔ اردو میں چند ایک افسانہ نگار مثلاً تیر مسعود، اسد محمد خان، اقبال مجید، سید محمد اشرف، خالد جاوید اور (شاید ایک دو لوگ اور) وغیرہ کو چھوڑ دیں تو کوئی افسانہ نگار ایسا نہیں ملے گا جس کی تخلیقات دیگر زبانوں کے اہم افسانہ نگاروں کے ہم پلہ رکھ سکیں۔ بلکہ ہمارے نئے لکھنے والوں کی ٹیم کی شاید ہی کوئی ایسا ہو جو فارسی کی بالکل ہی نئی افسانہ نگار فرح ناز شریفی کی برابری کر سکے۔ بہر کیف اس طرح کا تقابلی مطالعہ ہمارا مقصد ہے اور نہ ہی اس کی ضرورت ہے۔ یہ باتیں تو بس یوں ہی رواروی میں قلم سے پھسل پڑیں۔ ہمیں تو بس اتنا ہی کہنا تھا کہ آج کے فارسی افسانے میں زندگی اور حرکت کارا شاید یہ ہے کہ معاصر فارسی افسانہ ادب کی سیاست سے نہیں صرف ادب سے وابستگی رکھتا ہے۔



## یادوں کا اختتام

شام ہی سے بارش برف باری کے ساتھ اپنے عروج پر تھی۔ لکڑی کے کھمبے پر لٹکے ہوئے اسٹریٹ لائٹ کی روشنی میں میں فٹ پاتھ پر موجود پانی کے بلبلوں کو بخوبی دیکھ سکتا تھا۔ ایک گھوڑا گاڑی میرے قریب سے گزری جس کے اوپر سائبان بھی موجود تھا۔ میں گھوڑوں کے نفع کی آوازوں کو سن سکتا تھا۔ یہ سینچر کی شب میں لالہ زار اسٹریٹ میں رونما ہونے والا ایک واقعہ تھا۔

ایک عورت تھیٹر کے سامنے کھڑی ہوئی تھی۔ داخلی دروازے کی روشنی میں میں نے دیکھا کہ اُس کی پشت میری جانب تھی۔ شاید وہ گھوڑا گاڑی یا کسی ٹیکسی کی منتظر تھی۔ اُس نے کالے رنگ کا اوور کوٹ پہنا ہوا تھا۔ اُس کے اسکارف پر خوشنما پھولوں کے نقش و نگار تھے لیکن اُس کا سینڈل سرد روتوں کے اعتبار سے ناموزوں تھا۔ ایک شخص نے تھیٹر کا آہنی دروازہ بند کیا اور لٹکڑا کر چلتے ہوئے اُس عورت کو مخاطب کیا..... گڈ بائے... مام....

میں نے سوچا شاید وہ تھیٹر میں کام کرنے والی کوئی گلوکارہ یا فنکار ہے۔ میرے قدموں کی آہٹ سن کر اُس نے اپنے رخ کو میری طرف موڑ دیا۔ ہلکی روشنی میں اُس کے چہرے کو یاد کرنے میں مجھے کچھ وقت لگا۔ میں اُسے کئی سال پہلے جانتا تھا۔ میں نے کہا کہ اگر میں غلطی نہیں کر رہا ہوں تو آپ..... مس خاطرہ (Khatereh) ہیں.....

اُس نے بھرائی ہوئی آواز میں کہا۔ آج کی رات منحوس سردرات ہے..... نوجوان..... کیا آپ مجھ سے کچھ کہنا چاہتے ہیں..... اور اُس نے کھانسا شروع کر دیا۔

میں تمہیں کئی سالوں سے جانتا ہوں۔ آپ میری پڑوسن تھیں۔ میں نے اُس سے کہا کہ ہمارے پڑوسیوں کو کیا کہا جاتا تھا اور باتوں ہی باتوں میں یہ بھی کہہ دیا کہ..... میں تمہاری آواز سے محبت کیا کرتا تھا۔ شرم کے مارے میں اُس سے یہ نہ کہہ سکا کہ بذات خود میں اُس سے محبت کیا کرتا تھا۔

اُس نے کہا میں نے ان اوقات میں یہاں کبھی بھی کسی گھوڑا گاڑی اور نہ ہی کسی ٹیکسی کو پایا..... آپ کے پاس

کار ہے؟

میں نے کہا بد قسمتی سے میرے پاس کوئی کار نہیں ہے لیکن میں آپ کے لیے گھوڑا گاڑی تلاش کرتا ہوں۔

جب میں نے گلی کے دونوں کناروں پر دو دو رنگ تار کی دیکھی تو مجھے ایسا کہتے ہوئے افسوس ہو رہا تھا۔  
میں آپ کے لیے گھوڑا گاڑی تلاش نہیں کر سکتا لیکن آپ کے ساتھ پیدل چل سکتا ہوں تاکہ کوئی آپ کو  
پریشان نہ کر سکے۔

کیا کوئی مجھے پریشان کر سکتا ہے.....؟ آپ مذاق تو نہیں کر رہے ہیں.....؟ سردی کی وجہ سے وہ بار بار اپنے  
پیروں کو حرکت دے رہی تھی۔ اُس نے دوبارہ کھانسا۔

اگر آپ اُس چھت کے نیچے چلے جائیں تو آپ بھگنے سے بچ جائیں گی۔ ہچکچاتے ہوئے وہ چھت کے نیچے چلی  
گئی۔ بالکل اس طرح سے جیسے اُسے ابھی برفباری اور بارش کا احساس ہوا ہو۔ روشنی میں صاف طور پر میں نے اُس کا چہرہ  
دیکھا۔ اُس کے بال بھورے ہو چکے تھے۔ اُس کا اوور کوٹ اور اُس کا اسکارف دونوں بوسیدہ ہو چکے تھے۔

میں نے کہا میں تمہیں ہمیشہ گرینڈ ہوٹل کے موسیقی کے پروگرام میں دیکھنا چاہتا تھا۔ اور پریشانی کے عالم  
میں اپنی باتوں کو جاری رکھتے ہوئے اُسے یہ بھی بتا دیا کہ میں کبھی گلک کا خرچ برداشت نہیں کر پایا۔

اُس نے کہا! حرامی! جب بوکس آفس بند کرتا ہے مجھے گھر جانے نہیں دیتا۔ اور اب مجھے سردی میں کتنے کی  
طرح کپکپانا پڑھ رہا ہے۔

میں آپ کی آواز سے استغراق محبت کرتا تھا کہ میں نے والکن سیکھنے کا فیصلہ کیا تاکہ میں آپ کے آرکسٹرا میں  
اُسے بجاسکوں۔ یقیناً میں نے اُسے یہ نہیں بتایا کہ میں والکن خریدنے کی بھی حثیت نہیں رکھتا تھا نتیجہ میں ایک درزی کا  
شاگرد بن گیا اس لیے اب مجھے بھی دیر تک کام کرنا پڑتا ہے یہاں تک کہ میں سینچر کی شب میں بھی کام کرتا ہوں۔

خاطرہ کئی سال پہلے ہمارے پڑوس میں آئی تھی۔ ہمارے پڑوس میں لمبی گلی اور اینٹ اور گارے مٹی سے بنی  
ہوئی ایک دیوار تھی، جہاں سے پڑوس کی عورتوں کے ہتھ کی گڑ گڑاہٹ، مہندی لگے ہوئے ہاتھوں سے بننے کا حساب کتاب  
اور نقد رجسٹر میں اُلٹ بھیر کی آوازیں آیا کرتی تھیں۔ خاطرہ ہمہ وقت لال ہیٹ اور سنہرے جوڑے پہناتی تھی۔ اس کی  
آواز بھی تند و تیز ہوا کرتی تھی۔

اُس نے ہم سے قریب ایک بڑا گھر کرائے پر لے رکھا تھا جہاں وہ اپنے بوڑھے منتظم کے ساتھ رہتی  
تھی۔ ہمارے پڑوس میں لوگ جب کبھی اُس کے گھر کے اطراف سے گذرتے تھے تب وہ اپنے چہروں کو دوسری جانب موڑ  
لیتے تھے اور اُن کی چال میں خود بخود رفتار پیدا ہو جایا کرتی تھی۔ اُنھوں نے اپنے بچوں کو منع کر دیا کہ وہ خاطرہ کے گھر کے  
قریب نہ جائے۔ کبھی بھار اُس کے گھر کے سامنے ایک کارا کرک جایا کرتی تھی اور کچھ مہذب قسم کے لوگ جوٹائی لگایا کرتے  
تھے، بہترین کپڑے زیب تن کرتے تھے جن کے بال قاعدے سے سنوارے ہوتے تھے وہ لوگ اپنے ہاتھوں میں لمبے کالے  
بکے لیکر خاطرہ کے گھر میں داخل ہوتے تھے۔ میرے والدین خاموشی میں سرگوشیاں کیا کرتے تھے کہ آخر ان مردوں میں اور  
اُس شہوت پرست عورت کے بیچ کیا جہل رہا ہے؟ میری ماں پوچھا کرتی تھی..... کیا تم سوچتے ہو کہ وہ شراب پیتے ہیں؟  
میرے والد جواب دیا کرتے تھے..... مجھے اس کا یقین ہے۔ بھر میرے والد کے منہ سے یہ الفاظ ادا ہوتے تھے کہ ”وہ اخلاق  
باختہ عورت ہے“ مجھے ”اخلاق باختہ“ کے معنی کا علم نہیں تھا۔ لیکن اس لفظ کے معنی چاہے جو ہو، یہ لفظ میرے والدین کو آشفقتہ اور  
غضبناک کر دیا کرتا تھا۔

میں نے کہا آپ جادوئی آواز رکھتی تھیں، جب میں اور میرے ساتھی بڑے ہوئے، ہم باغ کے پیچھے والی دیوار کے پاس کھڑے ہو جایا کرتے تھے جہاں آپ اپنے سازندوں کے ساتھ گایا کرتی تھیں وہیں سے ہم بڑے شوق کے ساتھ آپ کی آواز سنا کرتے تھے۔ اُس وقت ہم میں سانس لینے کی ہمت بھی نہ ہوتی تھی اور ہم دوسروں کو بھی خاموش کر دیا کرتے تھے۔

اُس نے پوچھا..... کیا آپ کے پاس سگریٹ ہے؟  
 پریشانی کے عالم میں میں نے جواب دیا..... نہیں... کیا آپ اب بھی گاتی ہیں۔ اُس نے آسمان کی طرف دیکھا اور کہا۔ آج کی رات میں کس طرح گھر جاؤں گی؟ اب اُس نے چلنا شروع کر دیا اور میں نے اُس کا تعاقب کیا۔  
 میں نے کہا..... موسم سرما تقریباً چاچکا ہے اور موسم بہار جلد ہی جلوہ گلن ہوگا۔  
 اُس نے کہا..... موسم بہارا بھی کوسوں دور ہے، میرے پیر ہمیشہ مجھے تکلیف دیتے ہیں۔  
 میں پُر جوش ہو کر اُس کے بازو میں چلنے لگا۔ کاش کہ آج میرے پاس ایک عدد چھاتا ہوتا۔ آج بھی اُس کا بدن اُسی طرح مہک رہا تھا جیسا سالوں پہلے مہک کرتا تھا۔

گر میوں کی ایک دوپہر خاطرہ اُس کھڑکی میں بیٹھ گئی جو گلی کی طرف کھلتی تھی۔ اُس نے گر میوں کا لباس پہنا تھا جس سے اُس کے صاف و شفاف اور خوبصورت بازو باہر جھلکتے ہوئے نظر آ رہے تھے۔ اُس نے اپنے جن کیے ہوئے بالوں کی ایک جانب اپنے ہونٹوں کے رنگ کا پھول لگایا تھا۔ اُس نے میری طرف دیکھ کر مسکرایا اور کہا..... سنو!... مجھارا نام کیا ہے؟... میری تو جیسے سائیں ہی رُک سی گئیں ہوں... کیا تم کچھ شرمیلے قسم کے ہو؟... میں روزانہ ہی تمہیں یہاں بھٹکتے ہوئے دیکھتی ہوں..... وہ اب بھی کھڑکی پر جھکی ہوئی تھی۔ اُس نے اپنی بات جاری رکھتے ہوئے کہا..... غریب بچے..... شاید تم پریشانی محسوس کر رہے ہو؟... کیا تمہاری زبان بلی لے گئی؟

میں اتنا زیادہ نروس ہو گیا کہ میں بھاگ کھڑا ہوا۔ ان باتوں کا میں نے کسی سے ذکر نہیں کیا نہ ہی اپنے دوستوں کو بتایا۔ اس لیے کہ انہیں مجھ پر اعتبار نہ ہوتا۔ میں نے اُسے ایک خط لکھا اور خط میں ان باتوں کا اظہار کیا کہ میں اُس کی آواز اور اُس کے بالوں میں لگے ہوئے پھول سے بے انتہا محبت کرتا ہوں۔ شومی قسمت اُسی سال اُس نے ہمارا پڑوس چھوڑ دیا۔

میں نے اُس سے کہا کہ میں اور میرے دوست پیسے جمع کیا کرتے تھے تاکہ آپ کا الیم خرید سکیں۔

اُس نے کہا..... وہاں ایک گھوڑا گاڑی ہے کیا تم اُسے لاسکتے ہو؟

بارش میں بھیگتے ہوئے میں گھوڑا گاڑی کی طرف دوڑ کر گیا۔ میرے جب کی پائی پائی میں نے کوچوان کو دیدی اور اُس سے التجا کی کہ وہ ہمیں منزل مقصود تک پہنچا دے۔ جیسے ہی گھوڑوں نے اپنا رخ خاطرہ کی طرف کیا میں نے گھوڑا گاڑی کے سائبان کو بند کر لیا۔ جب ہم اُس کے قریب پہنچے، میں نیچے کود پڑا اور اُس کے بازوؤں کو پکڑ کر اندر آنے میں اُس کی مدد کی۔

میں اُس کے بازو میں بیٹھ گیا، کوچوان نے عزتے ہوئے دریافت کیا... کہاں؟... کہاں جانا ہے؟  
 اُس نے کھانستے ہوئے کہا..... اسے مشیر اعظم اسٹریٹ چلنے کا کہو..... ”بیوقوف حرامی“... ٹکٹ آفس میں

آتشدان بھی روشن نہیں کرتے....میں سردی میں گرفتار ہو چکی ہوں۔

اب بھی میں وقتاً فوقتاً بارش کی بوندیں گھوڑا گاڑی کے سانسبان پر گرتی ہوئی محسوس کر رہا تھا۔ گھوڑوں کے نتھنوں سے سانسوں کی آوازیں تیز تر ہوتی جارہی تھیں۔ مجھے اس سے زیادہ کچھ اور نہیں کہنا۔ اُس کے اوور کوٹ سے سڑکن کی بدبو آ رہی تھی اور اُس پر جابجا پتنگوں کے نشانات تھے۔ اس کے باوجود کے میں اپنے شب وروز سلائی میں گزار رہا تھا، میں نے والکن بجانے کے تمام خواب چھوڑ دیئے۔

ہمارے اطراف میں مکمل اندھیرا تھا۔

میں اُس سے کہنا چاہتا تھا کہ لوگوں نے اُس کی ذہانت اور قدر و قیمت کو صحیح ڈھنگ سے پرکھا نہیں تھا۔ میں اُس سے کہنا چاہتا تھا کہ آج بھی لوگ اُس کے لیے تعریف کا اظہار کرنا چاہتے ہیں..... لیکن میں نے ایسا نہیں کیا۔

تاریکی میں میری طرف رخ کر کے اُس نے کہا..... مجھے تمہارے پڑوس سے نکال پھینکا گیا..... اُس نے کہا..... کیا تم تھیر آنا چاہتے ہو.....؟

اس بات نے مجھے خوش کر دیا۔

میرے پاس ایک ٹکٹ ہے..... اُس نے کہا..... اور پرس میں تلاش کرنے لگی۔

میں تاریکی میں ہر چیز تلاش کر سکتی ہوں..... اُس نے کہا اور آخر کار میرے ہاتھ میں کاغذ کا ایک ٹکڑا تھا دیا۔

کیا تمہارے پاس کرایے کے لیے چلڑ ہے..... اُس نے دریافت کیا۔

یقیناً..... میں نے کہا..... آپ کو پریشان ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔

جب وہ نیچے اتری اُس نے الوداع بھی نہیں کیا اور کوچوان سے کہا..... یہ شریف النفس شخص کرایہ ادا کر دیگا۔

اپنے انھیں پیروں کے ساتھ وہ تاریکیوں میں گم ہو گئی جو پیر اُسے تکلیف دے رہے تھے۔ چوراہے پر پہنچ کر

میں بھی اُتر گیا۔

برف کی آمیزش کے ساتھ بارش اب بھی جاری تھی۔ میں نے کرایہ ادا کیا اور روشنی میں اُس کاغذ کے ٹکڑے کو دیکھنے لگا جو اُس نے مجھے دیا تھا۔ یہ ایک مکمل ٹکٹ کا آدھا پھٹا ہوا حصہ تھا۔ اسے میں نے اپنی مٹھی میں دبا کر دوسری جانب چلنا شروع کر دیا۔

☆☆☆

## نائٹ شفٹ

بالکل آدھی رات کے بعد جب کمرے کی تمام روشنیاں بند ہو جایا کرتیں تھیں جب جمعدا سیڑھیوں پر جھاڑو لگا دیا کرتے تھے تب مجھے وہ سکون اور اطمینان قلب حاصل ہو جایا کرتا جس کا میں متلاشی اور منتہی رہا کرتا تھا۔ کبھی تیز اور کبھی آہستہ آواز میں کھانسنے کے بعد جمعدا ہلکی روشنی میں راہداری سے ہوتا ہوا اپنے تنگ و تاریک کمرے میں چلا جایا کرتا تھا۔ اُس کا یہ کام بالکل اس وقت ختم ہوتا تھا جب اوپر کے منزلے کی گھڑی گھننے کے ضرب کی آواز سنائی تھی اور باہر درختوں سے ہلکی ہلکی ہوا کے جھونکے چلتے تھے۔ آخر کار مجھے وہ خاموشی نصیب ہو جایا کرتی تھی جس کی مجھے خواہش ہوتی تھی۔ اُس کے بعد میں اپنی کتاب کھولتا اور کونسلے کے ہیڈ پر رکھی ہوئی کیتیلی سے نکلنے والی ہلکی ہلکی سیٹی کی آواز سناتا تھا۔

میں اُس زمانے میں طب کا طالب علم تھا۔ مجھے روزانہ رات میں اُس اسپتال سے بلاوا آتا تھا جہاں میں ڈاکٹر ہونے کے ساتھ ساتھ ایک پہرے دار بھی تھا۔ گھڑی کے بجنے کے بعد مجھے روزانہ ایک یا دو مرتبہ کوارٹر کے چھوٹے چھوٹے کمروں میں بچوں کی دیکھ بیکھ کرنے کے لیے جانا پڑتا تھا۔ تب تک یہ تمام بچے سو جایا کرتے تھے۔ کبھی کبھی اُن میں سے کوئی نیند میں ایسی بات کہہ جاتا تھا جو فہم و ادراک سے کوسوں دور ہو یا کبھی اُن کی باتیں سمجھ سے بھی باہر ہوتی تھیں۔ اُس کے بعد میں روزانہ راہداری کے اختتام پر واقع ذہنی طور پر معذور بچوں کے وارڈ تک جاتا تھا۔ یہ ایک چھوٹا کمرہ تھا جہاں سے کی ہواؤں میں ہمہ وقت ناخوشگوار بو آیا کرتی تھی۔ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے یہ بڑتی ہوئی لاشوں سے اُٹھنے والا تعفن ہو۔ سالہا سال بیمار یوں اور مردہ اجسام کی جانچ کرنے کے بعد بھی میں اُس بد بو اور تعفن کو برداشت کرنے کے قابل نہ تھا۔ میں اکثر سوچا کرتا تھا کہ کیا یہ سڑے ہوئے جسم، مجبور روح، یا پھر میرے تخیل کی بد بو ہے؟ اُس کمرے میں دو یا تیس بارہ سال کی عمر کے بچے رہا کرتے تھے۔ ہر رات جب بچے سو جایا کرتے تھے، میں اُن کے ہاتھ پیر برابر کر دیا کرتا تھا تاکہ وہ آرام سے سو سکیں۔ پھر میں اُن کے نحیف اور خمیدہ ہاتھوں کی طرف دیکھتا تھا اور اُن کی قسمتوں اور والدین کو کوستا تھا جنہوں نے انہیں اس تکلیف دہ حال تک پہنچا دیا۔ کئی کئی دنوں اور کئی کئی سالوں تک یہ بچے اپنے پنجرہ نما کمرے میں یا تو بیٹھا کرتے تھے یا سو جایا کرتے تھے۔ اُن کے اجسام میں کبھی کبھار ضروری حرکت ہو جایا کرتی تھی یا اُن کے منہ سے کچھ الفاظ ادا ہو جاتے تھے۔ وہ تمام بچے گوشت پوست کے کوٹھڑے کی طرح بے جان تھے۔ انہیں سوائے خانے پینے اور آرام کرنے کے اور کوئی کام نہ

تھا۔ شاز و نادر ہی کوئی بچہ آنے والے شخص کو اُس طرح دیکھتا تھا جیسے وہ اُس کی دنیا سے آیا ہو۔ اور پھر اُس نو وارد شخص سے بریڈ کا کوئی کٹڑا یا مٹھائی مانگ لیا کرتا تھا۔ لیکن جب وہ شخص اُس کی مطلوبہ چیزوں کو لیکر اُس کے کمرے میں داخل ہوتا تھا تب وہ بچہ اُس کی طرف کوئی توجہ نہ دیتا۔ بلکہ اپنے آپ کو اپنی ذات میں بالکل اُسی طرح مصروف کر لیا کرتا تھا جیسے دنیا کا روشندان اُس نے خود پر بند کر لیا ہو۔

کبھی جب اُن اپنا بچپن میں سے کوئی بچہ انتقال کر جاتا تب اُس کے جسم کی حرکات و سکنات بند ہو جایا کرتی تھی۔ یہ خبریں نرسیں مجھے دیا کرتیں تھیں۔ اُن کے الفاظ یہ ہوتے تھے کہ ”ڈاکٹر مریض نمبر ایکس ۳ بُری حالت میں ہے۔“ تب میں اُسے دیکھنے جایا کرتا تھا لیکن اُس کے جسم کی رقصی حرکتیں بند ہو جاتی تھیں اور گردن بھی دوسری جانب لڑھک جاتی تھیں، اُس کی آنکھیں حیرت و استعجاب کے عالم میں دیواروں کی جانب کھلی رہتی تھیں۔ اُس کی کُھر آلود آنکھیں اوپر کی جانب گھومی ہوئی ہوتیں تھیں۔ وہ کھانا بند کر دیا کرتا تھا۔ کچھ دنوں کے بعد اُس کی آنکھیں مسخ ہو جاتی تھیں تب غیر معمولی طریقوں سے اُسکی پرورش اور نگہداشت کرنا فضول اور بے معنی سی کوشش ہوتی تھی۔ بالکل ایسا لگتا تھا جیسے اُس نے مرنے کا عزم مصمم کر لیا ہو۔ ایک ایسا ناقابلِ تینج فیصلہ جسے انسانی معلومات اور تجربات بھی متاثر نہ کر سکے۔ اُس کا بیڈ اُس وقت تک کھالی ہو جاتا تھا جب تک کوئی دوسرا مریض داخل نہ ہو جائے۔

اپنی ملازمت کے پہلے دن ہی میں نے اُن میں سے کچھ بچوں سے بات کرنے کا فیصلہ کیا جن کے چہروں پر ہمیں نے ذہانت کے قدرے آثار دیکھے۔ لیکن مجھے کہنے دیکھنے کہ اُن سے مستقل تعلق بنانے رکھنا تقریباً ناممکن تھا۔ معذور بچوں کے وارڈ میں ان مخلوقات میں سے چار بچے تھے۔

اس وارڈ کی وزٹ کر لینے بعد میں اپنے کمرے میں چلا جاتا تھا اور سونے سے پہلے پڑھائی کے لیے اپنی کتابوں کو کھولا تھا۔ لیکن وہ رات مارچ کے اخیر کی ایک رات تھی، موسم بہار بس وارد ہوا چاہتا تھا، کلیاں بھی نو خیز تھیں۔ چاند کی صاف و شفاف روشنی نے ہر چیز کو اپنے آغوش میں لے لیا تھا۔ فطرت درختوں کی شاخوں سے بریلی سانس لے رہی تھیں۔ یہ اُن راتوں میں سے ایک رات تھی جب کوئی اپنے محبوب کی بانہوں میں باہیں ڈالے قطار در قطار ایستادہ درختوں کے جھنڈ میں چہل قدمی کرتا ہوا زمین کو اپنے پیروں تلے مقبوض تصور کرے۔ ایک ایسی شب جو شاعری کے لیے وجدان اور تخلیق کے تمام دروازے وا کر دے۔ ایک ایسی حرا گلیز شب جہاں انسان مرنے اور سونے کے علاوہ اپنی ہر جائز و ناجائز تمناؤں کو پورا کرنے کا متمنی ہو۔

ابھی میں نے کتاب کھولا ہی تھا کہ اُسے بند کرنے کا فیصلہ کر لیا۔ اپنے لیے چائے کا ایک کپ اُنڈیلنے کے بعد میں نے اپنی توجہ گراموفون پر مرکوز کر دی۔ میں حال ہی میں یورپ سے ایک نیا نغمہ حاصل کیا تھا، مجھے اُس کا ناکٹل یا ڈنپس ہے۔ لیکن مجھے یہ یاد ہی کہ میں اُس سے بہت زیادہ متاثر تھا۔ میں نے گراموفون کی آواز بڑھادی۔ یوں محسوس ہوتا تھا جیسے موسیقی کسی انجانا کی کائنات کی گہرائی سے، یا انسانی حدوں سے پار ملک عدم سے آرہی ہو۔ اس موسیقی نے مجھے ایک جگہ جکڑ دیا۔ اور میں اپنے چائے کے کپ کو چھو بھی نہ سکا۔ اتنی خوبصورت اور پُرکشش موسیقی میں نے آج تک نہیں سنی تھی۔ اچانک میں نے اپنے پیچھے سے کچھ آوازیں آتی ہوئی سنی۔ میں خوفزدہ ہو گیا کیونکہ آدھی رات کے سٹائے میں مجھے اس قسم کی آوازیں کی توقع نہیں تھی۔ میں فوراً کھڑا ہوا اور دروازے کی طرف پلٹا۔ وہاں میں نے جو منظر دیکھا اُس پر میں یقین نہیں

کر سکتا تھا۔ وہ تمام اپانچ اور ذہنی طور پر معذور بچے دروازے سے لگ کر بیٹھے تھے۔ اُن کے بڑے بڑے سروں کا رک گراموفون کی جانب تھا۔ اُنھوں نے نہ میری اور نہ ہی کسی اور چیز کی طرف توجہ دی گویا یوں لگتا تھا جیسے وہ بہشت سے آتی ہوئی دُھنوں میں داخل ہو گئے ہوں۔ اور موسیقی کا انہماک انھیں دنیا و ما فیہما سے پرے لے جا چکا ہو۔ موسیقی کے اثرات میں اُن کے چہروں پر دیکھ سکتا تھا۔ یہ منظر میرے لیے تقریباً ناممکنات میں سے تھا۔ اُن میں سے ایک بچہ رو رہا تھا آنسو اُس کی آنکھوں سے رواں تھے ذہانت کی چنگاریوں نے موسیقی میں موجود کسی انجانی شے سے اُن کے روابط کو مضبوط کر دیا تھا۔ اب وہ آپ اور مجھ جیسے انسانوں میں تبدیل ہو گئے تھے۔ یا شاید ہم سے بھی اعلیٰ انسان بن چکے تھے۔ تھوڑی دیر کے بعد میں نے محسوس کیا کہ میرا چہرہ ابھی بھیگ چکا تھا اور ہم سب ایک ساتھ رو رہے تھے۔

☆☆☆

## ایک دکھ بھری داستانِ محبت

یہ محبت کی ایک مایوس گن کہانی ہے اور یہ کہانی اُس وقت تک جاری رہ گی جب تک وقت کا تابناک بلور موجود ہے۔ یا اُس وقت تک باقی رہے گی جب تک وقت کا یہ روشن بلور کسی دوسرے سيارے سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جائے یا دوسرے دور یا پھر دوسری دنیا میں داخل نہ ہو جائے۔ وقت ایسی تمام کہانیوں کو اپنے اندر جذب کرتا چلا جاتا ہے۔ اور جب جذبات و احساسات وقت کے سینہ بھر دیتے ہیں تب روشن بلور کی ان مضبوط نظر آنے والی دیواروں میں دراڑیں پڑنا شروع ہو جاتی ہیں۔ لیکن محبتوں کی ہر کہانی اس بلور کے کھڑے ہوئے شیشوں میں پیوست ہو جاتی ہے۔ اور وقت کو وقتی تروتازگی عطا کرتی ہے۔ ایک دن وہ بھی آتا ہے جب پرچہ کو زوال یا ابدیت نصیب ہو جاتی ہے۔ ہر چیز اپنا وجود کھودیتی ہے۔ لیکن وقت کے بلور کے وہ کھڑے ہوئے شیشے جن میں محبت کی داستانیں موجود ہیں وہ بھی محبت کی اس مایوس گن کہانی کی طرح امر ہو جاتے ہیں۔ یہ کہانی ایسی ہے جس کے بارے میں کوئی پیشن گوئی نہیں کی جاسکتی۔

اُس عورت کو تقریباً سب ہی جانتے تھے اس لیے اُس کا نام ظاہر کرنا یا اُس کی ذاتی داستان کا ذکر کرنا یا وقت اور جگہ کا تذکرہ بے معنی سا ہو جاتا ہے۔ وہ ایک ایسی عورت تھی جو اپنی زندگی اور اُس شخص کی زندگی کو اپنی کہانیوں پیش کیا کرتی تھی جس کی موجودگی یا غیر موجودگی کا کسی کو کوئی فرق نہیں پڑتا کیوں کہ اُس شخص کو کوئی نہیں جانتا تھا۔ یہ بھی اہم نہیں ہے کہ وہ دونوں ایک دوسرے سے کب اور کیسے ملے۔ جب کہانیاں اپنے راستوں پر چل پڑے تب وہ شائع ہونے کے بعد قارئین کی نظر سے گزرتیں ہیں۔ لیکن ان تمام باتوں سے بھی اُس عورت پر کوئی اثر پڑنا محال تھا۔

وہ ایک سادگی پسند عورت تھی اُس کا ذہن اُس کی زبان و دل سے مکمل طور پر ہم آہنگ تھا۔ اُس کے الفاظ اُس کے خیالات اور جذبات کے عکاس تھے۔ اور محبت کے معاملات میں اُسے وقت کی قید پر یقین نہیں ہے۔ وہ ایک ایسی محبت کرنا چاہتی ہے جو لافانی ہو۔ وقتی اور لحاتی محبتوں سے اُس چڑھے۔ وہ نہیں چاہتی کہ وقت کی بندشیں اُس کی محبت کی راہوں میں حائل ہو۔ جب اُس نے اُس شخص کو پہلی مرتبہ دیکھا تب اُس نے کہا۔ تم بہت خوبصورت ہو..... آؤ ہم دوست بن جاتے ہیں..... میں تمہاری محسوس کر رہی ہوں۔

وہ شخص جس کے کا نہ حلیہ صحیح تھا اور نہ داڑھی تراشی ہوئی تھی وہ اُس کے بازو میں ٹیبل کے پاس بیٹھا ہوا

تھا۔ چہرے پر ہلکی مسکراہٹ لیے وہ اُس عورت کی طرف دیکھنے لگا۔ جس طرح سے وہ عورت اس شخص سے پیش آئی تھی یہ بات اس شخص کو کچھ بچکانہ پن لگا۔ وہ شخص اُس عورت کو ایک ناول نگار کے روپ میں دیکھنا چاہتا تھا۔

وہ شخص اس عورت کی کہانیوں کو پڑھ چکا تھا لیکن اُس کا انداز بالکل بناوٹی قسم کا تھا۔ وہ اکثر کہا کرتا تھا کہ وہ اُس کے کی کہانیوں میں بہت دلچسپی لیتا تھا۔ محبت کا کوئی لفظ کہے بنا، وہ اُن تمام باتوں کے بارے میں کہا کرتا تھا جس میں اُس عورت کی بالکل بھی دلچسپی نہ تھی۔ اب اُس عورت نے بھی سمجھ لیا تھا کہ وہ اُس شخص کو اپنا بنا سکتی ہے بشرطیکہ وہ اچھی کہانیاں لکھنی شروع کر دے۔

دن گذرتے گئے لیکن اُس شخص کے لبوں پر موجود ہلکی سی مسکراہٹ میں ذرا بھی فرق نہ پڑا۔ اور مسکراہٹ بھی ایسی جو ہر شے کو ہوا میں روک سکے۔ وہ عورت بھی ہمیشہ کی طرح اپنی عادت و اطوار پر قائم رہی۔ وہ روزانہ کی طرح اپنے کمرے میں آتی لاہریری میں موجود کتابوں کی ورق گردانی کرتی۔ تمام پیپرس کو ڈیسک سے اٹھاتی پھر انہیں جانچنے پر کھنے کے بعد واپس ڈیسک پر رکھ دیتی۔

وہ عورت اپنے ہر قدم پر ہر لفظ پر بے چینی کے احساس کا اظہار کرتی۔ ایک دن اُس نے ایک بڑی دعوت کا اہتمام کیا اور اس شخص کے بالکل سامنے بیٹھ گئی اور اُس سے کہا۔ مجھے اپنا ہاتھ دیجیے میں تمہاری قسمت بتانا چاہتی ہوں۔ تب اُس شخص نے کہا۔ اس بات کو آج رہنے بھی دو جب تم ایک اچھی رائٹر بن جاؤ گی تب دیکھیں گے۔ عورت نے کہا..... میں چاہتی ہوں کہ تم اپنے ہاتھوں سے مجھے آشیر واد دو اپنا شفقت بھرا ہاتھ میرے سر پر رکھ دو۔ اُس شخص نے مسکراتے ہوئے پوچھا..... لیکن کیوں؟

عورت نے جواب دیا میں چاہتی ہوں کہ تم نرمی سے میرے سر کو چھو لو۔ اُس شخص نے مسکراتے ہوئے کہا..... تم بہت جلد باز اور بے چین قسم کی لڑکی ہو..... اور اُس نے اُسے اپنا ہاتھ نہیں دیا۔

میں اس کہانی کی تکمیل بہت جلد کرنا چاہتی ہوں اس لیے بھی کہ کہیں کوئی شخص آکر سامنے والی کھڑکی کے پاس نہ بیٹھ جائے اور میری طرف دیکھ کر یہ سوال نہ کرنے لگے کہ..... تم یہاں اور کتنی دیر تک رہو گی؟ میں اس کہانی کو اس طرح لکھ رہی ہوں کہ کوئی اسے دیکھ نہ پائے۔ اور میں نہیں چاہتی کہ اختتام سے پہلے کوئی اسے دیکھ سکے۔ میں اس کہانی میں نام اور محل وقوع کا تذکرہ بھی مناسب نہیں سمجھتی۔ اس لیے بھی کہ شہروں اور جگہوں کے ناموں کا تذکرہ کرنا وقت طلب ہے اور میرے پاس وقت کی قلت ہے اور یہ تمام چیزیں میرے مسائل کا حل بھی نہیں ہے۔ صرف اتنا جان لینا کافی ہے کہ یہ تمام حالات و واقعات وقت کے تابدناک بلور میں ہی انجام پارہے ہیں۔

اور پھر اُس جیسی عورت کے لیے وقت..... وہ عورت جو یہ چاہتی ہے کہ کوئی اُس سے محبت کرے..... اُس کے لیے وقت صرف وقت ہی ہے۔ اُس کے لیے سیکنڈ اور سالوں میں کوئی فرق نہیں۔ وہ جہاں کہیں بھی رہے اپنے آپ کو وہ اس شدت کے ساتھ وقت کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کرے گی جہاں صرف وہ اور اُس کا محبوب رہے سکے۔

اس لیے اُس نے اب کام کرنا شروع کر دیا۔ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے وہ اپنے وجود سے اپنے الفاظ کو زندگی دینا چاہتی تھی۔ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے الفاظ اُس کے جسم اور روح کے ہر حصے سے ٹوٹ کر نکھر رہے ہوں۔ وہ ایک بعد دیگرے

کہانیاں لکھتی رہی۔ اُس کی ہر کہانی میں رومانی پہلو شامل حال رہا کرتا تھا۔ اور وہ شخص اپنے سر کو ہلا کر اُس کے کام پر اطمینان کا اظہار کیا کرتا تھا۔

کبھی وہ عورت اُس کہانی کو پڑھ لیا کرتی تھی جو اُس نے اُس شخص کے لیے حال ہی میں مکمل کی تھی۔ پھر وہ کہتی تھی میں تھک چکی ہوں..... آؤ باہر گھومنے چلیں.....

وہ شخص مسکراتے ہوئے انکار کر دیا کرتا تھا۔ وہ عورت محسوس کر لیتی تھی کہ شاید ابھی وہ وقت نہیں آیا جب وہ لوگوں کی نظروں کے سامنے اُس شخص کے ساتھ دیکھی جائے۔ وہ عورت سمجھ چکی تھی کہ اُس کے اور اُس شخص کے درمیان کافی فاصلہ ہے۔ اُسے اپنے کام پر شک ہوتا لیکن وہ واپس لکھنے اور پڑھنے کے عمل میں لوٹ آتی

وقت گذرتا رہا اور اُس عورت کے ذریعے تصنیف کی گئی کتابیں ایک بعد دیگرے شائع ہوتی رہیں۔ وہ شخص پورا پورا دن اُس کی کتابوں کو پڑھنے میں صرف کر دیتا۔ اور اپنی پوری توجہ یا تو اُس عورت کی طرف مرکوز کر دیتا یا اُسے سچائی سے آگاہ کرتا یا اُس کی کہانیوں کے نسوانی کرداروں کے بارے میں باتیں کرتا۔ اب وہ شخص اُس عورت کے کمرے میں جایا کرتا تھا، اُس کے بازو میں بیٹھ جاتا۔ اور وہ عورت بھی گھنٹوں اُس سے اُن تمام موضوعات پر گفتگو کرتی جن پر وہ گفتگو کرنا چاہتی تھی۔ مگر اب باتیں کرتے وقت اُس عورت کی باتوں سے احساس اور ذہانت کا عنصر دھیرے دھیرے کم ہونے لگا تھا۔ گذرتے ہوئے دنوں کے ساتھ ساتھ اُس کی گفتگو مبہم ہوتی جا رہی تھی۔ اتنی غیر مبہم کہ اب وہ شخص بھی اُس عورت میں اور اُس کی کہانیوں کے نسوانی کرداروں تفریق نہیں کر سکتا تھا۔ اب بھی وہ عورت بار بار دہرائی تھی..... کیا تم مجھ سے محبت کرتے ہو؟ اور وہ شخص مسکراتے ہوئے اُس سے پوچھتا تھا..... ابھی تک تم نے کتنی کہانی لکھی ہے؟

وہ عورت سمجھتی ہے کہ شاید یہ شخص اب اُس کے بارے میں جاننا چاہتا ہے وہ قلم کی وجہ سے اپنی انگلیوں میں پڑے ہوئے نشانات اُسے دیکھاتی ہے تب وہ شخص کہتا ہے..... یقیناً یہ ایک سخت کام ہے..... اور پھر وہ عورت دوبارہ اپنا کام شروع کر دیتی ہے۔

اب دھیرے دھیرے اُس عورت کے جسم اور روح میں تبدیلیاں واقع ہونا شروع ہو چکی تھیں۔ وہ عورت جس کی توجہ ہمہ وقت دروازے پر مرکوز ہوتی تھی جو یہ چاہتی تھی کہ وہ شخص آئے اور اُس کی کہانیوں کو پڑھے، مگر اب وہ خوفزدہ تھی کہ کہیں کوئی آکر اُس کے ٹیبل پر جھک کر اُس کی کہانیوں کو نہ پڑھے۔

وقت اُس عورت کی زندگی میں کبھی بھی اہم نہیں رہا۔ اگر کوئی بیچ اور وہ بھی محبت کا بیج بودیا جائے تو کوئی بھی اُسے جڑوں سے اکھاڑ نہیں سکتا۔ اب وہ شخص بھی دھیرے دھیرے محسوس کرنے لگا تھا کہ اُس عورت نے اُس میں دلچسپی لینا کم کر دی ہے۔ اگر وہ شخص کبھی اُسے آواز بھی دیتا تب وہ دھیرے دھیرے اُس کی طرف متوجہ ہوتی بالکل اُس طرح سے جیسے وہ اپنے لکھنے کی دنیا میں مگن ہو۔ اب اُس کے چہرے پر نہ رومانیت کی تروتازگی تھی اور نہ چمکا نہ جوش و جذبات۔ اس کے برعکس اُس کی کہانیوں کے نسوانی کردار اور زیادہ رومان پرور ہو چکے تھے، اُن کی آنکھوں میں چمک ہوتی تھیں بچوں کی طرح جوش و ولولہ ہوا کرتا تھا۔

وہ شخص روزانہ اُس کی کہانیوں کو شائع ہونے سے پہلے بھی اور شائع ہونے کے بعد بھی پڑھا کرتا تھا۔ جتنا زیادہ وہ کہانیوں کو پڑھتا تھا اتنا زیادہ وہ اُس عورت کو سمجھنے لگا تھا۔ اب اُس عورت نے بھی اپنی کہانیوں میں اپنا خون جگر شامل کر دیا تھا۔

اب وہ شخص اُس عورت کی حوصلہ افزائی کی لیے میوزک بجایا کرتا تھا تا کہ اُس کی کہانیوں میں رومانی ماحول کو تخلیق کیا جاسکے اور اُسے مایوس گن، اور درد انگیز ماحول سے باہر لایا جاسکے۔ وہ اُس کے لیے پھولوں کا جوس بنایا کرتا تھا اُسکے کھانے پینے کا انتظام دیکھا کرتا تھا۔ لیکن اب وہ عورت اُس شخص کی محبت و شفقت پر ذرہ برابر بھی توجہ نہ دیتی۔ وہ صرف لکھتی رہتی۔ اور ایک دن جب اُس شخص نے اُس سے دریافت کیا کہ..... کیا تم تھک چکی ہو؟۔۔۔ آؤ باہر گھومنے چلیں..... اُس عورت نے اپنے چہرے پر مہم تاثرات لاتے ہوئے جواب دیا..... میں نہیں جاسکتی میں مصروف ہوں..... اور وہ اُس شخص کے ساتھ باہر نہیں گئی۔

ادبی رسالوں میں اُس کی کہانیوں پر تنقید کرنے والے نقادوں پر بھی اُس نے کوئی توجہ نہیں دی۔ اگرچہ یہ تمام رسالے اُسکے بارے میں لکھنے سے معاملات کو لیکر ایک دوسرے پر سبقت لے جانا چاہتے تھے۔ اُسے اب یہ بھی پتہ نہیں ہوتا تھا کہ اُس کی کتابیں کتنی تعداد میں شائع ہو رہی ہیں۔ اب وہ اُس شخص کے جذبات پر بھی توجہ نہ دیتی تھی۔ وہ شخص اخبار لیے روزانہ اُس کے سامنے بیٹھا کرتا تھا مگر اُس عورت کی حرکات و سکنات دن بدن جھمی ہوتی گئیں اور اُس پر ایک جمود طاری ہوتا ہو گیا۔ ایک دن جب وہ شخص بیدار ہوا وہ اکیلے ہنسنے لگا۔ اس طرح سے وہ اس سے پہلے بھی نہیں ہنسا تھا۔ اور اپنے لیے تو اُس نے جیسے ہنسنا سیکھا ہی نہ تھا۔ آج اُس کے جذبات کچھ عجیب قسم کے تھے۔ وہ اُس عورت کے مذاق کے انداز سے اور اُس کے بچوں کی طرح برتاؤ کرنے سے بخوبی واقف تھا۔ اور اُس سوال سے بھی اچھی طرح واقفیت رکھتا تھا جو سوال وہ عورت اُس سے ہمیشہ کیا کرتی تھی..... کیا تم مجھ سے محبت کرتے ہو؟

وہ شخص لنگھتا ہوا اُس عورت کی طرف کھینچتا چلا گیا۔ انجام کار وہ ایک پھولوں کی دوکان پر پہنچا، پھولوں کا ایک خوبصورت گلدستہ خریدا اور اُس عورت سے ملنے کے لیے نکل پڑا۔ معمول کے مطابق وہ عورت لکھنے میں مشغول تھی۔ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے وہ اپنی کہانی کا آخری جملہ تحریر کر رہی ہوں۔ صرف اُس ہاتھ ہی گردش میں تھا اور بقیہ جسم پر پتھر کے مجسموں کی طرح جمود طاری تھا۔ اب وہ ہر چیز سے بہت دور یہاں تک کہ وقت سے بھی دور ہو چکی تھی۔ یوں محسوس ہوتا تھا جیسے اُس کا پورا وجود ایک ہاتھ پر آکر رُک سا گیا ہو۔ وہ ہاتھ جو کہانی کی جلد از جلد تکمیل کرنا چاہتا تھا۔ اُس شخص نے تمام پھولوں کو گلدان میں رکھا اور گلدان اُس عورت کے سامنے رکھ دیا۔ اُس نے اُس گلدان کی طرف نظر بھی نہیں کی۔ اُس کی توجہ صرف اُس پر تھی جو کچھ وہ لکھ رہی تھی، یہاں تک کہ اُس نے اپنی پلکوں کو بچھانے بھی چھوڑ دیا تھا۔ شاید اب وہ اپنی کہانی کے آخری جملے پر پہنچ چکی تھی۔ اب اُس شخص نے دیکھا کہ وہ آخری جملہ لکھ چکی ہے اور اُس کے ہاتھ پر بھی جمود طاری ہو گیا ہے۔ اُس شخص نے دھیرے سے اُس کے ہاتھوں کے نیچے سے صفحات نکالے۔ اب اُس نے کہانی کا عنوان پڑھا..... ”ایک دکھ بھری داستانِ محبت“ اور ہنسنے لگا۔ اُس نے اُس عورت کے شانوں کو تھپتھپایا، اُس کے چہرے کی طرف دیکھا اور اچانک ساکت ہو گیا۔ وہ عورت اب دنیا و مافیہا سے بہت دور ہو چکی تھی، اس کے جسم میں زندگی کی رتق باقی نہ رہی تھی۔ اُس کا وجود پتھر بنا ہو چکا تھا وہ الفاظ سے بنے ہوئے محبت میں تبدیل ہو چکی تھی۔ جب اُس شخص نے اُس کے شانوں کو چھوا تب وہ عورت ٹوٹ کر چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تبدیل ہو گئی اور ہر ٹکڑے سے ہزاروں الفاظ کھرنے لگے۔ اُن ہزاروں لفظوں میں اُس شخص نے یہ بھی دیکھا کہ..... تم بہت خوبصورت ہو..... آؤ ہم دوست بن جاتے ہیں..... میں بالکل تنہا ہوں۔☆☆☆

## کلرک، رائفل اور خستہ بیگ

صبح جب ہماری کہانی کا کلرک بیدار ہوا تب اُس نے محسوس کیا کہ تکیے کی بجائے اُس کے سر کے نیچے آج ایک شکاری رائفل موجود ہے۔ گذشتہ رات وہ اپنے آپ کو اُلجھن کا شکار پارہا تھا۔ تھکاوٹ کے باوجود اُس نے یہ جاننے کے لیے روشنی کر دی کہ آخر رائفل یہاں کیوں کر موجود ہے۔ لیکن رائفل دیکھ لینے کے باوجود اُسے حیرت نہیں ہوئی۔ گذرے کچھ دنوں سے وہ یہ توقع کر رہا تھا کہ کسی دن بیدار ہو کر وہ اپنی ملازمتی رائفل چھوڑ کر کچھ اور بن جائے گا۔ اب وہ اُٹھا، اپنا چہرہ دھویا، اور ناشتے کے بغیر کسی کو بیدار نہ کرتے ہوئے رائفل لے کر اپنے گھر سے نکل پڑا۔ سامنے کے دروازے پر اُسے زمیندار کا بد مزاج بیٹا نظر آیا جس نے آج تک اُسے آداب بھی نہیں کیا تھا۔ رائفل چیک کرنے کے لیے اُس نے زمیندار کے بیٹے کے پیر پر نشانہ لگا دیا۔ زخمی ہونے پر وہ لڑکا چیخ و پکار کرنے لگا۔ لیکن کلرک جانتا تھا کہ اگر کسی کے ہاتھ میں بھری ہوئی رائفل ہو تو تمام چیخ و پکار بے معنی ہو جاتی ہے۔ اس لیے اب اُس نے لڑکے کے دوسرے پیر کو نشانہ بنا دیا تاکہ وہ لڑکا رینگتے ہوئے اُس کے پیروں تک آجائے، اُس کی پتلون پکڑ لے، اُس کے جوتوں کو چانٹنے لگے اور اپنی زندگی کی بھیک مانگے۔ ہمارا کلرک کوئی ظالم انسان تو تھا نہیں! شروع شروع میں اُس کے دل میں رحم دلی کے جذبات اُبھرنے لگے لیکن جس طرح سے وہ لڑکا اُس کی پتلون پکڑ کر لڑکا ہوا تھا اس سے اُس کا غصہ کچھ حد تک سرد پڑ گیا۔ اب یقیناً وہ رات میں دس بجے تک اُسے کام کرنے پر مجبور نہیں کرے گا۔ لیکن یہ کیا؟ اُس نے اب تیسری مرتبہ ٹریگر پر ہاتھ رکھ دیا اور لڑکے کا نشانہ لگایا تاکہ وہ لڑکا اپنے باپ سے ایک بات کی وضاحت کر دے اور ویسے بھی یہ اُس کی ملازمت کا آخری دن ہی تو ہے۔ اب وہ اپنے راستے جا رہا تھا کہ اُس کا سامنا ایک کیم شیم مقامی قاتل سے ہو گیا۔ جو کئی دنوں سے ورزش کی کلاسوں میں بھی جا رہا تھا اور ہارمونس کی گولیاں بھی لیا کرتا تھا۔ کلرک کو اچانک یاد آ گیا کہ اُسے اس شخص کے قومی ہیکل جسم اور مضبوط قوی سے حسد تھی۔ اور یہی وہ شخص ہے جس نے بعض دفع اُس کے لیے مصیبتیں کھڑی کی تھیں۔ ہاں ایک اور چیز جس نے اس معاملے کو سنگین نوعیت عطا کی وہ اس قومی ہیکل شخص کے ہاتھوں میں موجود سیڑھا ہارنٹ جو جس پر دونوں جانب تل لگی ہوئی تھی اور کلرک کی بڑھتی ہوئی بھوک۔ اب وہ کرے تو کیا کرے یہ منظر اُسے منہ چڑھا رہا تھا۔ اُس نے صرف اُس قومی ہیکل شخص کے شانوں کو نشانہ بنانا چاہا۔ تاکہ وہ ہارنٹ کو نیچے گرا سکے۔ لیکن بھوک کے مارے اُس کے ہاتھ کانپ اُٹھے اور گولی نے سیدھا اُس

شخص کے سر کا رخ کر لیا۔ اُف میرے خدا!..... اتنا زیادہ خون!..... اب اُس نے بریڈ کے اُس کپڑے کو چھانا شروع کر دیا جو خون آلود ہونے سے بچ گیا تھا۔ اب اُس نے پتلون کے جیب میں موجود سوراخ میں اپنی رائفل رکھ لی اور ایک ٹیکسی کو آواز دی۔ جب وہ اپنے آفس کے قریب آیا ڈرائیور نے اُس سے دو گنا کرایہ وصول کرنا چاہا، اِس لیے کہ اُس نے کلرک کے علاوہ کسی اور مسافر کو اپنی ٹیکسی میں جگہ نہیں دی تھی اور دوسری وجہ یہ بھی تھی کہ وہ رات ہی میں اپنی بیوی سے لڑ بھگڑ کر آ رہا تھا۔ اب کلرک واپس طیش میں آ گیا اور اپنی پتلون سے رائفل باہر نکال لی اور ڈرائیور کے سینے میں تین گولیاں داغ دیں۔ (دو زائد گولیاں اِس لیے بھی کہ ڈرائیور لال سنگل کی طرف دوڑتا ہوا راگیروں کو دیکھ کر فحش انداز میں چیخ و پکار کر رہا تھا۔ اب اُس نے دوبارہ اپنی رائفل کو پتلون کی جیب میں رکھ لیا اور آفس میں داخل ہوا۔ آفس کی آمدورفت کا حساب رکھنے والے کارڈ کو مشین میں بیچ کیا۔ اُسے افسوس ہوا کہ داخلی دروازے پر موجود رہنے والا سپاہی غائب تھا۔ شاید وہ ہاتھ روم گیا تھا۔ گذشتہ ماہ اسی سپاہی کی شکایت کی بنا پر کلرک کی تنخواہ میں تخفیف کر دی گئی تھی۔ اور اِس بات کے لیے تو یقیناً سپاہی کم از کم ایک گولی کا حقدار تھا۔ مگر افسوس صد افسوس... اُسے آج ہی غائب ہونا تھا۔

اب وہ میڑھیوں سے چڑھتا ہوا جب آفس میں داخل ہوا، اُس نے دروازہ کھلا چھوڑ دیا۔ اُس کے دو ساتھی معمول کے مطابق کھڑکی میں کھڑے ہو کر باہر بلڈنگ کے سامنے والی گلی میں رونما ہونے والے حالات و واقعات پر تبصرہ کرنے میں مصروف تھے۔ اُس نے آؤ دیکھنا تاؤ سیدھا دونوں کو نشانہ بنا دیا۔ گولی ایک کے کان سے ہوتی ہوئی دوسرے کے منہ سے باہر نکل گئی۔ دو سال پہلے ان میں سے ایک نے اُس کے خلاف منصوبہ بنایا تھا جس کی وجہ سے اُسے ترقی سے ہاتھ دھونا پڑ گیا تھا۔ لیکن دوسرے کا کیا جرم تھا؟ اِس بات کا اُسے بھی پختہ طور پر یقین نہیں تھا۔ اِس نے سوچا... چلو اچھا ہی ہے کہ ایک گولی نے دو لوگوں کا کام تمام کر دیا..... ویسے بھی گولہ بارود برباد کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ اب وہ جیت کا احساس لیے ڈائریکٹر جنرل کی سیکرٹری کے آفس میں داخل ہوا۔ سیکرٹری ناقابل بیان اشتہار کے ساتھ انجیر کھانے میں مصروف تھی یوں محسوس ہوتا تھا جیسے یہ اُس کے منہ تک پہنچنے والے پہلے اور آخری انجیر ہوں۔ اُس نے ڈائریکٹر جنرل کا پوچھنے بغیر اُس کے منہ کی طرف ایک گولی داغ دی جس نے اُس کے سامنے کو دو دانت، ایک چوتھائی دماغ اور عصبی نظام کو ناکارہ کرتے ہوئے انجیر کو دو حصوں میں منقسم کر کے پیچھے والی دیوار تک پہنچا دیا۔

وہ دستک دینے بغیر ڈائریکٹر جنرل کے آفس میں داخل ہو گیا۔ اُسے امید تھی کہ وہ شخص معمول کے مطابق کھڑکی کی جانب رخ کیے کھڑا ہوگا اور اُس کی پشت دروازے کی طرف ہوگی۔ اور وہ فون پر بات کر رہا ہوگا۔ لیکن یہ کیا! ڈائریکٹر جنرل اپنے ڈیسک پر بیٹھا ہوا ہے اور اُس کی روشن آنکھیں کلرک کی منتظر ہیں۔ اِس منظر نے کلرک کے لیے ہر چیز کو تباہ و برباد کر دیا۔ اُس کے ہاتھ کا پھینک لگے۔ شرمندہ ہو کر اُس نے فوراً رائفل پیچھے کی جانب چھپالی۔ ڈائریکٹر جنرل نے اپنی تیز و تند لہجے میں اُس پر تنقید اور افسوس کا اظہار کرتے ہوئے کہا۔ ”ن تمام لوگوں میں مجھ سے یہ امید نہیں تھی کہ تم ایسا کام کرو گے! سپاہیوں نے ابھی ابھی مجھے معلومات دی کہ تم نے ہمارے دو بہترین دوستوں کو انتہائی وحشیانہ انداز میں قتل کر دیا ہے۔ اور وہ بھی ایسے وقت میں جب ہم ملک کے مشرقی علاقوں کے سپاہی مائل سرخ کھیتوں اور شہج کے پودوں کا اہم سروے شروع کرنے جا رہے ہیں۔ تم نے تو مجھے بھی بیوقوف بنا دیا! میں آج ہی اِس ہفتہ کے سب اہم ملازم کے طور پر تمہارا نام پیش کرنے والا تھا۔“

کلرک کی آنکھوں کے سامنے دنیا بالکل تاریک ہو چکی تھی اور اُسے رائفل لوہے کے ستونوں سے زیادہ وزنی محسوس ہونی لگی۔

اس کی بجائے اب میں تمھارا نام ہیومن ریسورس ڈیپارٹمنٹ میں بھیج کر اُن لوگوں پر یہ ظاہر کر دوں گا کہ تم اس ہفتے کہ سب سے بدترین اور غیر ذمہ دار ملازم ہو۔ سوچو! اسی سال خدمات کے بعد تمھیں انعام و اکرام ملنا چاہیے تھا لیکن تم گولیاں چلاتے ہوئے گھوم رہے ہو! یہ خیال ہی خوفزدہ کرنے کے لیے کافی ہے۔

کلرک ڈائریکٹر جنرل کے سامنے مجبوراً چار چار ہو گیا۔ اگر ڈائریکٹر جنرل آج اُس سے یہ بھی کہتا کہ اپنے منہ میں رائفل رکھ کر تمام گولیاں نکل جاؤ تب وہ بخوشی ایسا ہی کر لیتا۔ لیکن ڈائریکٹر جنرل نے یہ کہتے ہوئے اپنی بات کا اختتام کیا کہ ”مجھے یقین ہے تم واقعی شرمندہ اور نادوم ہو اور تمھیں اپنے کئے پر پچھتاوا بھی ہے۔ میں نے تمھیں ایک اور موقع دینے کا فیصلہ کر لیا ہے۔ اور میں تمھارے اس حادثے سے آنکھیں پھیر لیتا ہوں۔ میں صرف اس مہینے کی تنخواہ میں سے ڈاندا اوقات میں کئے گئے کام کے معاوضے کو صفر کر دوں گا اور تمھارے مستقبل کی کارکردگی کا انتظار کروں گا۔ تب تک کمپنی تمھیں اپنی ذاتی خدمات سے معطل کرتی ہے۔ اور ہاں تمھیں آج سے اپنے دو مقتول ساتھیوں کی ذمہ داری بھی سنبھالنی ہوگی۔ ڈیسک سے وہ لیٹر لے لو اور جاؤ۔ تمھیں معطل کیا جاتا ہے۔“ کلرک نے لیٹر لیا اور اُلٹے پاؤں ڈائریکٹر جنرل کے آفس سے باہر آ گیا۔ اپنے آفس میں پہنچ کر اُس نے سب سے پہلے رائفل توڑی اور اُسے ایک خستہ بیگ میں ٹھونس دیا۔ اور جمائی لیتے ہوئے بڑبڑانے لگا کہ ”ایک نرم اور آرمادہ تکیہ بھری ہوئی رائفل سے بہتر ہوتا ہے۔“ ☆☆☆

## فرح ناز شریفی

ترجمہ: ذاکر خان ذاکر

### معجزہ

میں کل رات مرچکی لیکن لوگ ابھی تک اس سے ناواقف ہیں۔ اب کوئی نہیں ہے جو آکر میرا دروازہ کھولے اور مجھ سے کہے کہ اٹھ جاؤ کب تک سوتے رہو گی۔

لیکن اب اس کا کیا فائدہ۔ اب میں بیدار نہیں ہو سکتی تھی۔ اگر یہ تمام لوگ خس و خاشاک ہو جائیں تب بھی مجھے بیدار نہیں کر سکتے۔ اب میں صرف اتنا محسوس کر سکتی تھی کہ میرے پیروں کے تلوؤں میں حد سے زیادہ کھلی کا احساس ہو رہا تھا۔

اگر میں مرچکی ہوں تو میرے پیروں میں یہ کھلی کا احساس کیسا؟ نہ میں اپنے ہاتھوں کو حرکت دے سکتی تھی اور نہ ہی حرکت کرتے ہوئے اپنے پیروں کو رگڑ سکتی تھی۔ تب تو شاید میں مرچکی تھی اور یہ کھلی کا احساس موت کی اوّلین ساعتوں کے ضمنی اثرات تھے۔ یقیناً میرے جسم کو بالکل سرد ہو جانا چاہیے تھا۔ اس لیے کہ یہ موسم گرما کے وسط کی بات تھی اور مجھے گرمی کا احساس بالکل بھی نہ تھا۔ ہر صبح شدّت کی گرمی مجھے بیدار کر دیا کرتی تھی۔ ٹھیک ہے! یہ باتیں تو ہو چکیں! ہر ایک کو مرنا ہے۔ اس لیے میں بھی مرچکی ہوں۔ اس لیے یہ تمام چیزیں اب بے معنی اور غیر ضروری ہو کر رہ گئیں ہیں۔ میں صرف یہ جاننا چاہتی ہوں کہ مجھے مردہ حالت میں دیکھنے والے پہلے شخص پر کیا اثر ہو گا اور وہ لوگوں کو میری موت کی خبر کس طرح دیگا۔ گذشتہ شب جب میں سونے کے لیے گئی تب میں نے ساڑھے آٹھ بجے کا الارم لگا یا تھا۔ اب تک اُسے بند ہو جانا چاہیے تھا۔

الارم گھڑی تقریباً آدھا گھنٹہ بجتی رہی مگر گھر کے کسی فرد نے میری خبر نہیں لی۔ یہ بالکل عجیب بات ہے۔ میری والدہ مجھے بیدار کرنے اور الارم بند کرنے کیوں نہیں آئی۔ حتیٰ کہ میری بہن نے بھی میری خبر نہیں لی جبکہ اُسے باورچی خانہ میں ہی موجود ہونا چاہیے تھا اس لیے کہ وہ اسی وقت میرے والد کے لیے ناشتہ تیار کرتی تھی۔ مجھے اپنے والد کا کوئی خیال نہیں وہ نہ میری باتیں سنتے تھے اور نہ ہی مجھ سے بات کرتے تھے۔ میں بالکل بھی نہیں چاہتی کہ وہ مجھے مردہ حالت میں پانے والے پہلے شخص ہوں۔ مجھے ڈر ہے کہ کہیں میری حالت دیکھ کر اُن پر دل کا دوسرا دورہ نہ پڑ جائے اور فی الفور اُن کا اُسی جگہ دم نکل جائے۔ واقعی میرے پیروں کے تلوؤں میں کھلی کا احساس ہو رہا تھا۔ اور یہ کھلی میرے لیے ناقابل برداشت

تھی۔ الارم گھڑی کی آواز مجھ میں جھنجھلاہٹ پیدا کر رہی تھی۔ میں سوچ بھی نہیں سکتی تھی کہ کوئی شخص مرنے کے بعد بھی اسقدر جھنجھلاہٹ کا شکار ہو سکتا ہے۔ اگر ایسا ہے تب مرنے کا کیا مطلب! میں سوچتی ہوں کہ شاید کوئی میرے کمرے کی جانب چلتا ہوا آ رہا ہے۔ ہاں! میں بالکل صحیح ہوں۔ یہ میری ماں کے قدموں کی آہٹ ہے۔ وہ دروازہ کھولنے جا رہی ہے۔ اب وہ الارم گھڑی تک یہ کہتی ہوئی آئیگی کہ ”یہ نیند ہے یا موت؟ الارم گھڑی بج رہی ہے اب تو اٹھ جاؤ!“ لیکن میں تو مر چکی ہوں میرا چہرہ دیوار کی جانب اور میری پشت میری ماں کی جانب ہے۔ اس لیے وہ میرا چہرہ دیکھ نہیں پائی۔

اب وہ پردے کھینچ کر کہہ رہی ہے.... اٹھ جاؤ..... اٹھ جاؤ..... اب وہ اسٹینڈ سے چائے کے کپ نکال کر باہر جا رہی ہے۔ میں نے کہا.... ماں! میرے پیروں میں کھجلی ہو رہی ہے۔ کیا تم تھوڑا بہت کچھ سکتی ہو؟ وہ کمرے سے اس طرح باہر چلی گئی جیسے اُس نے میرے الفاظ سنے ہی نہ ہو۔ اُس نے جاتے ہوئے دروازہ کھلا چھوڑ دیا اب میں باہر کی آوازیں باآسانی سن سکتی تھی۔

میری بہن کام کے لیے باہر جا رہی تھی میں نے اپنے والد کے ڈیبل چیر کی آواز سنی جب وہ اپنے کمرے میں جا رہے تھے۔ ماں کہتی ہے: ”میں چاہتی ہوں کہ میں مر جاؤں اس لیے کہ میں تمہیں اس حال میں نہیں دیکھ سکتی۔“

اب میرے والد میری ماں کے منہ کی طرف غور سے دیکھ رہے ہیں اور یہ جاننے کی کوشش کر رہے ہیں کہ وہ کیا کہہ رہی ہے۔ دو پہر تک ماں اور تھک جاتی ہے اب اُس کا طنز بھی تبدیل ہو جائے گا اور وہ یہ کہے گی ”میں چاہتی ہوں کہ تم جلد از جلد مر جاؤ تاکہ ہمیں اور اپنے آپ کو تکلیف دینے سے تمہیں نجات مل جائے۔“

رات کے وقت میری ماں کہے گی ”اُف میرے خدا کیسی مصیبت ہے میری جان لے لو اور مجھے آزاد کر دو۔“ تب میں اُس سے یہ کہنا چاہتی ہوں ”قابل مبارکباد سوچ ہے! ہمارے مر جانے کے بعد بھی پیروں میں کھجلی ہوتی ہے اور الارم کی آواز پریشان کر دیتی ہے۔“

میری بہن کمرے کی طرف آ رہی ہے اور کمرے میں جھانکتے ہوئے کہتی ہے ”جب تم بیدار نہیں ہو سکتیں تب اپنے سر ہانے روزانہ رات میں الارم گھڑی کیوں رھتی ہو؟“

اب وہ داغلی دروازے کی طرف جاتے ہوئے کہتی ہے ”ماں میں جا رہی ہوں جب یہ لڑکی بیدار ہو جائے، اُس سے کہنا کہ مجھے فون کرنے میں اسے اتنا جان کی دوائیاں لانے بھیج دوں گیا آج مجھے بہت زیادہ کام ہے۔“

چند منٹوں بعد ٹیلی فون کی بیل بجتی ہے۔ ٹیلی فون کا جواب دینے کے لیے میری ماں بکن سے ہال تک جاتی ہے اور میں اُس کے قدموں کی آوازیں سنتی ہوں۔ میری ماں کہتی ہے:

ہیلو، پیاری! میں ٹھیک ہوں!!

خدا کا شکر ہے!!!

اسی طرح سے میں وہ تمام باتیں کہہ سکتی ہوں جو میری ماں نے فون پر کی ہے۔ دوسری طرف میرا بھائی فون لائن پر ہے..... ماں کہتی ہے۔ ”میں وہ چیز کہاں سے حاصل کروں؟؟؟ کیا میں کمانے والی ایک مستقل ملازم ہوں!!! میں تمہیں کہاں سے لا کروں؟؟؟“

آج رات اُس وقت تک انتظار کرو جب تک تمہاری بہن گھر نہیں آ جاتی۔ پھر میں دیکھتی ہوں کہ اس کا کیا حل

نکلتا ہے۔

اب وہ فون رکھ کر میرے کمرے کی طرف آتی ہے اور کہتی ہے..... کیا تم نہیں جانتی دوپہر ہو چکی ہے؟..... کیا تمہیں آج اٹھنا ہی نہیں ہے؟.....

میں حرکت نہیں کرتی ہوں اب میری ماں میرے بستر کے ایک کنارے بیٹھ جاتی ہے اور کہتی ہے..... واقعی! میں آپ تمام لوگوں سے تھک چکی ہوں..... ایک فون کرتا ہے اور کراہے کے پیوں کا مطالعہ کرتا ہے..... دوسرا اتنا اپنا بیچ ہیکہ اُس کی کمر بھی جھکھو ہی دھونی پڑتی ہے..... تم دن رات اپنے آپ کو اپنے کمرے میں بند کر کے یا تو سوتی رہتی ہو یا فون پر باتیں کرتی ہو.....

اب وہ چادر پر اپنا ہاتھ رکھ کر کہتی ہے۔ میں کچھ جڑی بوٹیاں خریدنے جا رہی ہوں تم اپنے والد کا خیال رکھنا۔ وہ اٹھ کر چلی جاتی ہے۔ میں نے سوچا..... آپ لوگ کب محسوس کریں گے کہ میں مرجی ہو..... کیا میرے جسم سے بدبو پھیلنے تک آپ میرا انتظار کرنا چاہتے ہیں؟

ماں داخلی دروازہ بند کر کے چلی جاتی ہے۔ اب گھر میں صرف میرے والد اور میں ہی ہوں۔ میں نے سوچا میرے والد ہارٹ اٹیک سے پہلے بھی کبھی میرے کمرے میں نہیں آئے..... چھوڑو اور اسے بھول جاؤ.....

میں مرنے سے تھک چکی تھی۔ اب میں اٹھ کر اپنے پیروں کو کھانا چاہتی تھی اور ناشتہ کر کے کہیں باہر گھومنے کا ارادہ رکھتی تھی تاکہ مجھے ماں کی شکایات سننے نہ ملے..... فون پھر سے بج رہا ہے۔ اب کون ہو سکتا ہے..... یہ لوگ بھی چھوڑتے نہیں ہیں۔ والد کے کمرے سے بھی کوئی آواز نہیں آرہی ہے..... آخر فون کا بجنا بند ہو گیا..... اب میں نے والد کے ڈیبل چیئر کی آواز اپنے کمرے کی طرف آتی ہوئی محسوس کی..... وہ میرے بستر تک آئے..... مجھے محسوس ہوا شاید وہ میری جانچ کر رہے ہیں..... پھر وہ میرے کمرے سے چلے گئے..... اور میں نے ٹیلی فون ڈائل کرنے کی آواز سنی..... میں نے اپنے والد کو بات کرتے سنا!! مجھے اتنی زیادہ حیرت زدہ ہو گئی کہ مجھے ڈر لگنے لگا کہیں میں زندہ نہ ہو جاؤں!

"جلدی گھر آ جاؤ تمہاری بہن مرجی ہے! مجھے ابھی ابھی پتہ چلا ہے"

آدھے گھنٹے کے بعد بھی میرے پیر کے تلوؤں میں اُسی طرح جھجکی کا احساس ہو رہا تھا۔ حیرت و استعجاب کے عالم میں میری ماں اور میری بہن میرے والد سے دریافت کر رہی تھیں کہ آپ نے اپنا بیچ ہوتے ہوئے بھی کس طرح فون کر دیا؟

ہمیں تمہارے ڈاکٹر کو یہ خبر دینی چاہیے..... یہ ایک کرشمہ ہے..... ایک معجزہ ہے۔☆☆☆

# ادب، کلچر اور سماج

## ادب اور سائنس

ادب، فلسفہ، مابعدالطبیعات اور سائنس کے درمیان معرکہ رزم و بزم کی ساری کہانی مغرب کی فضا میں پروان چڑھی۔ اس موضوع پر تمام مکالمے اور بحثیں یورپ میں سائنس کی قبولیت کے ساتھ شروع ہوئیں، انیسویں صدی کے اواخر تک ہنگامہ خیزی کا سبب بنی رہیں اور بیسویں صدی میں معاشرے پر صنعت و ٹیکنالوجی کی مکمل بالادستی کے بعد محدود تناظر میں سمٹ آئیں۔ انگریزی تنقید میں اس موضوع پر بحث و مکالمے کے واضح مظاہر دکھائی دیتے ہیں۔ بالزاک، زولا، فلاپیر، دوستو و سکی، ٹالسٹائی، چیخوف، ڈکنس، الپسن اور کسی حد تک میتھو آرنلڈ حقیقت پسند دیستان کے چراغ ثابت ہوئے، انگلستان میں فرانس کی تحریک حقیقت نگاری کو قبول عام تک پہنچانے والوں میں جارج مور اور جارج گسنگ کو نمایاں مقام حاصل رہے گا۔ آئی اے رچرڈس نے پھر ادب میں سائنس کے اثرات کو قبول کرنے کا خیال آگے بڑھایا ہے اور آرنلڈ نے بھی اس کی افادیت کو مانا ہے۔ بیسویں صدی کے انگریزی ادب اور دنیا کے دوسرے علاقوں کے میں نئی حقیقت پسندی، تجربیت اور افادیت پسندی کی بڑھتی ہوئی رونے ادب اور سائنس کے رشتوں کو مستحکم ہونے کا موقع دیا۔ اس صورت حال سے پیدا ہونے والے اثرات کی دھوپ چھاؤں اردو ادب میں بھی نظر آتی ہے۔ اس صدی کے شروع میں چونکہ اردو ادب پر مغرب کے فنی ادبی نظریات کا بہت زیادہ اثر پڑا تھا۔ دوسری جنگ عظیم کے ساتھ ہمارے یہاں بھی حقیقت پسندی، ادب برائے زندگی اور سائنس طرز فکر کے مقابلے میں زبان۔ ٹیکنک اور ہیئت کے مسائل اٹھائے گئے۔ اسی زمانے میں ادب برائے ادب کا ذکر بھی چھڑا اور جلد ہی اس رجحان کو حلقہ ارباب ذوق کی چھاؤں میسر آ گئی۔ یہ نظریہ دراصل معاشرے اور ادب پر صنعت و ٹیکنالوجی اور سائنسی فکر کے پر عزم اور فتح مندانہ گرفت کے خلاف احتجاج و رد عمل کی ایک انگڑائی تھی۔ تجربیت، علامت پسندی، ابہام، امجزم، رومیانیت، شعور کی رو، تحلیل نفسی و لاشعور۔ وجودیت، تاثر آفرینی اور اظہایت کے گلہائے رنگ اسی نظریے کے چمن زار میں کھلے لیکن بہار کے اس پیش منظر کا نتیجہ عالمی سطح پر ادب کے سماؤ اور دخول بندی کی صورت میں ظاہر ہوا۔ بیسویں صدی کو اس آٹھویں دہائی میں تخلیقی ادب اور تصور آفرینی کا عمل مغرب کے ترقی یافتہ سماجوں میں بھی نہ ہونے کے برابر ہے۔ ادبی و علمی اقدار کے بکھراؤ اور ادبی رسائل و تقاریر کے لیے توجہ کا فقدان ایسے

مظاہر ہیں جن کو یہاں کی طرح انگلستان اور فرانس میں بھی محسوس کیا جا رہا ہے۔

سائنس کے خلاف فکری سطح پر ہمارے ردِ عمل میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ اس فرق کو جانے بغیر اصل موضوع کا مطالعہ کیوں کر کیا جاسکتا ہے۔ اردو میں ردِ عمل کی یہ کیفیت تہذیبی ماضی سے کوئی نسبت نہیں رکھتی بلکہ سراسر پیروی مغرب کا نتیجہ ہے۔ اس خیال کے لیے بھی کوئی دلیل نہیں ہے کہ دینی اقدار اور عقاید سائنس کے خلاف ردِ عمل کا محرک رہے ہیں۔ ہمارے ادب نے اپنی ہزار سالہ عمر کا آغاز ان دنوں کیا جب ہندوستان سے باہر کے ممالک اسلامی میں سائنسی ترقی کا سورج ڈوب چکا تھا اور برعظیم کے لوگ سائنس کے وجود تک سے نا آشنا تھے۔ سائنس اور سائنسی فکرے اردو والوں کی آشنائی کا زمانہ اس صدی کا آخر اور بیسویں صدی ہے مغرب میں اس کے برعکس شروع ہی سے سائنس کے خلاف احتجاج کا سرچشمہ کلیسا رہا ہے کیوں کہ اس چین زار سے اٹھنے والی باؤنٹیم مابعد الطبیعات کے لیے چیلنج تھی۔ عیسائیت کے برعکس اسلام نے اپنے دور ترقی میں سائنس اور عقلیت کے برگ و بار کو پھلنے پھولنے کے لیے فضا فراہم کی۔ اسلام کے مابعد الطبیعات دراصل بیسویں صدی میں آنے والی نئی طبیعات کا دور اول تھا۔

ہمارے بعض انگریزی دان اردو دانشور جدید سائنس اور ٹیکنالوجی کے لیے مغرب کو حوالہ بناتے ہیں جب کہ یہ تاریخی حقیقت ہے کہ ان تاجروں کو سائنس سکھانے والے مسلمان تھے۔ راجرس بیکن نے طب اور سرجری کا سارا علم ”الزہراوی“ سے حاصل کیا تھا۔ اور اس کی کتاب صدیوں انگلستان میں نصابی ضروریات پوری کرتی رہی۔ سائنس اور ادب ہو یا کوئی اور موضوعاتی پہلو گفتگو کو اس دور کے حوالے سے ہی شروع کرنا چاہیے جب مسلمانوں کے علوم و فنون سے مغرب و مشرق روشن تھے اس زمانے ادب اور سائنس کے درمیان تضاد اور تصادم کا دور در نشان نہ تھا۔ معتزلا اور اشاعرہ کے مابین اختلاف صرف عقائد تک محدود تھے۔ اشاعرہ نے معتزلہ کی انتہا پسندانہ عقل پرستی کو یوں رد کیا کہ اس کی زد قرآن پر پڑ رہی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے طبیعات کے دائرے میں استنمیت اور وقت کی تعبیر و تشریح کی اور اس کے آخری سرے کو ربانی ایٹم (Divine Atom) اور ربانی وقت کا نام دیا۔ برگساں نے اسی مفہوم کو زبانِ خاص ( ) کہا اور اقبال نے برگساں کے اسی خیال کا اعادہ کیا ہے۔ تیرہویں صدی عیسوی تک تجرباتی سائنس، سائنس کی فکری و فلسفیانہ تفکیرات، ایجادات، سمندری جہاز رانی اور جہاز سازی مسلمانوں کی سماجی زندگی کا حصہ بن گئے تھے۔ انگریز تاجروں کو سمندری راستوں کا علم بھی مسلمانوں ہی سے ہوا۔ اس پورے عرصے میں دنیائے اسلام سائنسی تحریک و فلسفے اور ایجادات کے خلاف کوئی اختلافی منظر پیش نہیں کرتی۔ فقہی اماموں کے یہاں بھی کلیسا اور عیسائی مذہبی پیشواؤں کے برعکس کوئی اختلاف یا احتجاج نہیں ملتا ہے۔

عیسائیت کا رویہ اس سے بالکل مختلف رہا ہے۔ سائنسی ترقی کے اس زمانے میں جب یورپ جہالت میں ڈوبا ہوا تھا۔ اقتدار اور معاشرے پر کلیسا کا مکمل تسلط تھا اور اس کے احکامات تسلیم کیے جاتے تھے۔ کلیسا کے نزدیک ترقی اور تعلیم گناہِ عظیم کا درجہ رکھتے تھے۔ اس قسم کے خیالات رکھنے والوں کو سزا دی جاتی تھی۔ بعض اہل سائنس کو تو کلیسا نے اپنے عہد اقتدار میں موت تک کی سزا دی۔ مذہبی پیشواؤں کے سرفروز کارندے گھر گھر اور دردر کی خیریں ان کو پہنچاتے تھے۔

مغرب کی خواہیدہ گلیوں کو جب بغداد، رے، نیشاپور و غرناطہ اور جنوبی شاپور کی طرف سے آنے والی ہواؤں

نے گدگدایا تو یہاں پہلی بار جنبش ہوئی۔ علوم اور سائنس کے سرمائے کو تیزی کے ساتھ انگریزی میں منتقل کیا گیا۔ جاہر بن حیان، ابن سینا، البیہار، خلدون، خیام، ابن رشد، ابن طفیل، اور الہراوی کے افکار و نظریات نے یورپ میں ایک نئی فکری فضا پیدا کر دی۔ کلیسا نے مغرب میں نئی روشنی سے پیدا ہونے والی گرمی کو محسوس کیا۔ مذہبی قوتوں نے چیلنج کے خطرات و خدشات سے عہدہ برآ ہونے کے لیے عقائد کو ڈھال بنا یا اور نئی فکر کے خلاف جہاد کا اعلان کر دیا۔ بے مذہب، لادین اور باغی فرار دے کر اہل دانش کو سزائیں دی گئیں۔ تصادم اور پیکار کی یہ صورت یوں تو سترہویں صدی تک نظر آتی ہے لیکن فکری سطح پر مغرب کے علم و ادب میں اس کی جھلک ابھی نظر آتی ہے۔ اس جھلک کی قریبی مثال انگریزی ادب میں روایت اور کلاسیکیت کی تلاش کرنے والا ایلٹ ہے جس کی شہرہ آفاق نظم ”بنجر زمین“ (Waste Land) بھی مغرب کے جدید سائنسی معاشرے میں جنبش پیدا کر سکی۔ مغرب یقیناً سائنسی فکر کو ہر دور میں قدم قدم مخالف قوتوں سے نبرد آزمانی کا تجربہ ہوا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر دور میں ایسے اہل دانش بھی ابھرتے رہے ان کی مفاہمتی تعبیرات و تشریحات نے روحانی اقدار اور کلیسائی مابعد الطبیعیات کے بھرم کو سنبھالا دیا۔ نوشیہ، دیور پڑھنے والوں میں مارٹن لوتھر نے مابعد الطبیعیات کی گرتی ہوئی دیوار کو سنبھالا۔ اس نے قدیم کلیسائی فکر اور انتہا پسندانہ مذہبی طرز عمل کے خلاف بغاوت کی۔ پراٹسٹنٹ دکن نے مذہب، سائنس اور تجارتی انقلاب کے درمیان مفاہمتی مطابقت پیدا کر دی۔ اس رجحان کو مزید اس دور کے روشن خیال فلسفیوں نے تقویت دی۔ ان میں فرانس بیکن، ڈیکارٹ، اسپائی نوزا، ہوبس، اور ہوم سرفرست تھے۔ مذہب کو بچانے کی یہ ساری تحریک بجائے خود سائنس کی برتری کا واضح اعتراف تھی۔ لاک نے یہ لکھ کر کہ علم کا سرچشمہ و ادراک ہے اور سبب لازم و ملزوم ہیں۔ ادب میں ایک رویے کو راستہ دیا۔ ۱۷۸۹ء کا انقلاب فرانس ادب و فلسفے میں حقیقت پسندی معروضی انداز نظر اور سائنسی شعور کا اعلان دوسری طرف تیزی کے ساتھ ہونے والی تبدیلیوں اور فکری قلمرو میں سائنسی فکر کی پیش رفت سے تشکیک و تشویش کے دروازے بھی کھل گئے تھے۔ ڈارون اور انکشافات۔ تجرباتی سطح پر ان کے نتائج اور نتائج کے استفادے سے مشینی سماج اور تجارتی انقلاب ابھر رہا تھا۔ حقیقت پسندی، تجربیت مادیت اور عقل کی کسوٹی نے خیال و خواب اور جذبہ و احساس کے سارے تخلیقی امکانات کو معدوم کر دیا تھا۔ نیوٹن نے یہ کہہ کر کہ خدا برحق سہی مگر بے اختیار ہے۔ اور ڈارون نے انسان کو ترقی یافتہ جانور کا درجہ دے کر معاشرے میں موجود مذہبی آثار و علائم کو بھی چیلنج کر دیا۔ انیسویں صدی میں کارل مارکس نے سائنسی فکر کی مدد سے ایک ایسا سماجی اقتصادی نظام متعین کیا جس نے نہ صرف یہ کہ سائنس کو فضیلت کی سند فراہم کر دی بلکہ علم و ادب کی دنیا میں انقلاب برپا کر دیا۔ دیکھتے ہی دیکھتے فرد سے سماج اور سیاست سے تجارت تک میکا نیکی اور مادی طرز عمل عام ہو گیا ہے اور اس طرز فکر کی جڑیں گہرائی تک پہنچ گئیں۔ نئی سماجی تشکیل میں مذہبی اقدار کو اجتماعی دائرے سے بالکل بے دخل کر دیا گیا۔ مذہب ذاتی معاملہ بن کر رہ گیا۔ اور ایک آزاد بے مذہب مادی اساس پر قائم جمہوری سماج وجود میں آ گیا۔ اس صورت حال کے خلاف علمی و ادبی سطح پر جنبش ہوئی۔ یعنی فلسفوں کو قبولیت کا شرف حاصل ہوا۔ لیکن تہذیبی اور سماجی ارتقاء پر اس رد عمل کا ذرا بھی اثر نہیں ہوا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے مغرب کے اجتماعی ذہن نے شعوری طور پر بے رضا و رغبت نئی سماجی صورت کو قبول کر لیا ہو۔ ☆☆☆

## ادب سائنس اور سماج

ہمارا معاشرہ جو نیم ترقی یافتہ ہونے کے ساتھ ساتھ پسماندہ بھی ہے دوطرفہ کش مکش کے عذاب سے دوچارہ۔ تاریخی و تہذیبی اعتبار سے یہ سماج مغرب سے بہت مختلف ہے اس کی نشوونما کا عرصہ ہزاروں سال پر مشتمل ہے۔ چنانچہ اس کے تانے میں عقاید اور مابعد الطبیعات کے اثرات اسی طرح موجزن ہیں جس طرح جسم میں خون دوڑتا پھرتا ہے۔ سائنس و ٹیکنالوجی اور مغربی جدیدیت کو عملی طور پر قبول کرنے اور برتنے کے باوجود عوام جذباتی، حس اور تخلیقی سطح پر اس کو قبول نہیں کر سکے ان کی روزمرہ زندگی دو حصوں میں بٹی ہوئی ہے ایک طرف گھر سے باہر کی دنیا ہے جہاں سائنس و ٹیکنالوجی اور مغربی جدیدیت سے ان کا سابقہ ہوتا ہے تو دوسری طرف گھر کی زندگی ہے جہاں ماضی کی تمام روایتی اخلاقیات سے ان کی وابستگی کا اظہار ہوتا ہے۔ ان دو انتہاؤں کے درمیان جو کہ ہر اعتبار سے ایک دوسرے کی ضد ہیں، ایک نہ ختم ہونے والی کش مکش بلا بڑھ رہی ہے۔ جس سبب قدیم اور جدید کو ایک ساتھ لے کر زندگی بسر کرنے کا رجحان ہے۔ اس کش مکش پر بند باندھنے کے لیے روشن خیال علماء نے ایک مفاہمتی فلسفہ حیات تلاش کیا جس بہت کم اثر عوام قبول کر سکے۔ کیوں کہ راسخ العقیدہ قوموں نے اس قسم کی کوششوں کے خلاف ہمیشہ جہاد کیا اور کامیابی حاصل کی۔ ان حالات میں نئی تہذیب اور جدید سماج کے ارتقاء میں مزاحمت جاری رہی۔ ایک طرف شرافت و تہذیب اور آداب و اخلاقیات کی وہ قدیم باقیات کی کرشمہ سازیاں ہیں جن کی صورت گری میں مذہبی عقائد اور جاگیر دارانہ نفسیات کا خون جگر شامل ہے اور جس کی وجہ سے خاندانی اور خوئی رشتوں کا صدیوں پرانا نظام موجود ہے۔ تو دوسری طرف مغربی سرمایہ دارانہ اقتصادی و جمہوری اور کاروباری نظام کا تسلط ہے۔ اس نظام کے لیے سائنس اور ٹیکنالوجی کی وہی حیثیت ہے جو ہمارے لیے ایمان کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ نظام آزادی و جمہوریت، تعلیم و روشن خیالی اور سیکولرزم کا ہمنوا ہے جس کے بغیر وہ اپنا تاریخی کردار ادا نہیں کر سکتا ہے۔ باہر کی دنیا میں ہمارے عوام کے رویے یہی جدید نظام متعین کرتا ہے اور اقتصادی ضروریات لوگوں کو اس کی قبولیت پر مجبور کر دیتی ہے۔ مغرب میں سائنس نے جس طرح راسخ العقیدگی کو پسپا کیا تھا ہمارے یہاں مغرب کے اثرات بھی یہ کام انجام نہ دے سکے شاید اس لیے کہ مغرب نے سائنسی انقلاب کا براہ راست مشاہدہ کیا تھا اور یہ تبدیلی اس کے تجربوں کا حصہ بنی تھی۔ برصغیر کے عوام نے ایسا کوئی مشاہدہ نہیں کیا اور ان کو سائنس و سرمایہ داری کی سوغات برصغیر پر برطانوی تسلط کے ذریعے

حاصل ہوئی تھی۔ چنانچہ انھوں نے اس کے خلاف عملی جدوجہد کی کوشش کی۔ اس جدوجہد میں ان کو ناکامی ہوئی اور اقتصادی مجبور یوں کے تحت عوام نے صورت حال سے مفاہمت کر لی۔ راسخ العقیدہ قوتیں عوامی ذہن کو اس صورت حال کے خلاف برابر منظم کرتی رہیں۔ دوسری طرف عقل پسند علماء نے جدید سائنس اور علوم و فلسفہ کو قبول کرنے کے لیے مذہب ہی سے رجوع کیا اور اسی کے لیے جواز تلاش کیے لیکن وہ عوام پر کوئی گہرے اور فیصلہ کن اثرات مرتب نہیں کر سکے۔ اس لیے کہ انھوں نے جدید قدامت پسندی کے ساتھ پیوند کرنے کی کوشش کی۔ برصغیر کے مسلمان علماء میں سب سے پہلے سرسید اور حالی نے سائنس اور مذہب کے درمیان مفاہمت پیدا کر کے جدید برتری کو قبول کیا۔ راسخ العقیدہ قوتوں اور قدامت پرست مولویوں نے اس مفاہمت کے خلاف جہاد کا اعلان کیا جس کے نتیجے میں تعلیم سے نا آشنا عوامی اکثریت نے اس مفاہمت کو قبول نہیں کیا اور راسخ العقیدہ قوتوں کے لیے مضبوط مورچہ ثابت ہوئے۔ سرسید اور حالی کے اثرات پڑھے لکھے درمیانی طبقے تک ہی محدود رہے اور یہ جدید طبقہ جدید مسلم قومیت کا نمائندہ بن کر منظر عام پر آیا۔ اقبال اس مفاہمتی تحریک کا آخری ستون تھے۔ ان کے ساتھ لکچرز جو ”تفخیل الہیات اسلامیہ“ کے نام سے شائع ہوئے ایک ایسا علمی سرمایہ ہیں جن سے نہ تو مسلمان علماء نے کوئی فائدہ اٹھایا اور نہ ماہرین اقبال نے ان کی طرف کوئی توجہ دی۔ اقبال نے ان لکچرز میں جدید طبیعیات اور نفسیات و حیاتیات کے جملہ نتائج اور نظریات کو قرآن کریم کی روح کے عین مطابق قرار دے کر سائنس و ٹیکنالوجی کی حیثیت اور سائنسی انداز فکر کی برتری کا اعتراف کیا ہے۔ ان فلسفیانہ مباحث کو نظر انداز کرنے کا ایک سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ان کے بعض تعینات اسلامی عقائد کی حقیقی معنوں میں نفی کرتے ہیں۔ ان کے خلاف بھی راسخ العقیدہ قوتوں نے پوری قوت کے ساتھ جہاد کا اعلان کیا کیوں کہ سرسید و حالی کے مقابلے میں انھوں نے مولویوں اور ملاؤں کا مسٹر کیا ملائیت۔ ملا کے اقتدار (Theocracy) اور ملوکیت کے خلاف ان کا لب و لہجہ بہت سخت رہا۔ اپنی تمام کوششوں اور محنت کے باوجود اقبال بھی تعلیم سے بے بہرہ مسلمانوں کے ذہن کو متاثر نہ کر سکے اور یہ اکثریت حسب روایت راسخ العقیدہ قوتوں کا ہر اول دستہ بنی رہی۔

سائنس اور مذہب کے درمیان اشتراک و اتحاد تلاش کرنے کی کوشش اس اعتبار سے تو کامیاب نہ ہو سکی کہ عام ذہن اور تعلیم یافتہ طبقہ اس کو پوری طرح قبول کرتا۔ وہ اپنی سماجی اور فکری سطح پر مثالیت پسندی اور مابعد طبیعیات کی روایتی معنویت ہی سے چپٹے رہے تاہم اپنی کاروباری اور اقتصادی دنیا میں انھوں نے سائنس اور سائنسی اندازِ نظر سے استفادہ کیا یہاں تک کہ وہ مذہبی ذہن جو سائنس اور فکر کی تردید میں ہمیشہ سرگرم عمل رہے اس کے اثرات قبول کیے بغیر نہ رہ سکے۔ سائنسی حقیقت نگاری اور مادیت کی قبولیت محض ایک مجبوری ہے کیوں کہ سماجی عوامل میں اس سے انحراف آج کے جدید بین الاقوامی ماحول میں زندگی گزارنے اور آگے بڑھنے کے تمام راستے بند کر دیتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ ایک ناگزیر حقیقت سے اس قدر گریز کی وجہ کیا ہو سکتی ہے؟ یہی کہ حقیقت نگاری کا تصور اس حد تک میکا نکئی ہے کہ جذباتی وحسی اظہار، جمالیاتی مسرت و آسودگی اور انسانی تعلق خاطر میں خلوص و وفا کے پہلو کو لغو اور بے وقت کی راگنی قرار دیتا ہے جس کے نتیجے میں تنہائی اور ذات کی بے معنویت کا احساس پیدا ہوتا ہے فرد انسانوں کے جہوم اور زندگی کے گونا گوں مشاغل میں خود کو اکیلا محسوس کرتا ہے۔ روحانی مسرت اور سرشاری سے محروم ہو کر رہ گیا ہے اور زندگی میں اس کو کوئی معنویت دکھائی نہیں دیتی۔

جدید دنیا کا سفر اس وقت شروع ہوا جب سترہویں صدی میں نیوٹن اور گلیلو نے بطیموسی تصور کائنات کی عمارت کو منہدم کر دیا۔ اس دور میں حرکیات کی نئی سائنس منظر عام پر آئی اور اس کے تحت ایک مشینی دور کے لیے فضا تیار ہو گئی۔ نیوٹن کی کلاسیکی طبیعیات مشین سے آگے نہ جاسکی۔ چنانچہ اس نے انسانی فکر و فلسفے میں جو انقلاب برپا کیا اس میں میکا نیک اور مادیت کا پہلو ہی غالب رہا۔ افکار و نظریات پر بھی اس میکا نیک و مادیت کے اثرات مرتب ہوئے چنانچہ نظام قدرت اور سماجی زندگی کو بھی ایک ایسی مشین سمجھا گیا جو حرکیات اور طبیعیات کے قوانین کی پیروی کرے ہوں۔ اس دور کے سائنسی انقلاب کا خلاء اور مظاہر قدرت سے رابطہ اتنا گہرا نہیں تھا جتنا کہ بیسویں صدی کے انقلاب کا ہے۔ سائنسی انقلاب کا مقصد کسی سماجی نظام کی تدوین نہ تھا۔ لیکن اس عہد کے دولت مندوں نے تجارتی میدان میں انقلاب کے نتائج سے استفادہ کیا اور جدید تاجرت بہت تیزی کے ساتھ ابھری جس کو بعد میں سرمایہ داری نے اپنی نشو و ارتقاء کے لیے استعمال کیا۔ ان بڑی تبدیلیوں کے ساتھ مادیت اور حقیقت نگاری کا میکا نیک عمل پیش پیش رہا۔ مشین کے استعمال نے معاشرے کی روایتی صورت کو بڑی طرح توڑ پھوڑ دیا اور ذرائع پیداوار میں بھی انقلاب برپا ہوا۔ تجارت و صنعت کاری اور ذرائع آمد و رفت کا وہ دور شروع ہوا جس سے اب تک انسانیت بے خبر تھی۔ آزادی، روشن خیالی، جمہوریت، تعلیم و تربیت اور وسائل نقل و حمل اس نئے نظم کے بنیادی ضرورت تھے۔ چنانچہ معاصر فلسفیوں اور دانشوروں نے نئے سماج کی ترتیب و تنظیم کے لیے ایک مضبوط تھیوری تشکیل دی اور سائنسی حقیقت نگاری و مادیت کے میکا نیک شعور کو نظریاتی اساس فراہم کی۔ علوم و افکار کی قلمرو میں یہ جنبش ناگزیر عمل تھی کیوں کہ ہر حال اس دور کا نیا سماج قدیم جاگیر دارانہ و قبائلی دور سے بہت آگے تھا۔ سرمایہ دارانہ نظام نے سائنس، علوم، جمہوریت و آزادی اور نظریات کو اپنے مفاد میں جس طرح استعمال کیا اس کا فکری سطح پر تجرباتی مطالعہ کارل مارکس سے پہلے کسی نے نہیں کیا۔ اس عظیم الشان جدید انقلاب کی تکمیل کے بعد انیسویں صدی میں کارل مارکس نے اس کو تحقیقی و تجرباتی مطالعہ کا موضوع بنایا اور سائنس کی نقاب اوڑھ کر خود کو مستحکم کرنے والے اس نظام کی غیر سائنسی ساخت کو بے نقاب کر دیا جو علوم و فنون تاریخ اور سائنس کو غیر سائنسی طریقوں سے اپنے مفاد میں استعمال کر رہا ہے۔

اس نے سائنسی حقیقت پسندی اور مادیت کے اس میکا نیک تصور کا راز بھی افشاں کر دیا جو سائنسی نہیں بلکہ سرمایہ داروں کی تخلیق کردہ تھا۔ اس نے واضح لفظوں میں بتایا کہ سرمایہ دارانہ اقتصادی نظام میں تمام خاندانی و خونی رشتے۔ انسانی اقدار بہترین تہذیبی روایات اور حسن و محبت دولت اور منافع کے ترازو میں ٹل جاتی ہے اس تہذیب کی پہلی اور آخری قدر سرمایہ منافع اور قدر فاضل ہے۔ اس طرح مارکس نے سرمایہ دارانہ نظام کے دو طرفہ بندوں میں دراڑیں پیدا کر دیں اور پانی ان دراڑوں سے رسنے لگا گیا انیسویں صدی میں جب کہ یہ نظام جوانی کی چوکت کو چھو رہا تھا اور پورے ایشیاء و افریقہ کو اپنی نو آبادی بنانے میں کامیاب ہو چکا تھا۔ مخالفت کی لپیٹ میں آ گیا۔ مارکس نے اپنے نقطہ نظر کو ایک ہمہ گیر علمی و فکری جہت دے دی جس نے انگلستان میں ایک نیا ذہنی انقلاب برپا کر دیا۔ اور جس کے اثرات جرمنی اور فرانس تک پہنچ گئے۔ اس تحریک کے ساتھ فرانس اور انگلستان میں سرمایہ دار اور اس کی مخالف قوتوں میں برسرِ عام محاذ آرائی شروع ہوئی۔ مارکس کے یہاں حقیقت نگاری اور مادیت کا ایک ایسا تصور ابھرا جس کو اس عہد کی سائنس بھی تسلیم نہیں کرتی تھی اور اس کے لیے خود سائنس کو

بیسویں صدی تک انتظار کرنا پڑا گویا سائنسی حقیقت اور مادیت کے جس تصور کو بیسویں صدی میں آئن اسٹائن، نیل بھور میکس پلانک اور فریڈ نے سب سے اعتراف عطا کی اور غیر حیاتاتی مادیت میں امتیاز کر کے میکا کی مادیت کی گرفت کو کمزور کر دیا۔ اس کا یہ مفروضہ بہت انقلاب آفریں تھ کہ مادے نے اپنے ارتقائی سفر میں جب شعور پیدا کیا تو حیات منظر عام پر آئی۔ اس نے کلاسیکیت اور روایت کو بھی مسز نہیں کیا۔ ماضی سے تعلق کو وہ تسلیم کرتا ہے۔ شعروادب اور ادبی تنقید میں اس کا گراں بہا عطیہ تصور بیگانگی کا تجزیہ ہے جو کہ سرمایہ دارانہ اقتصادی و جمہوری اور کاروباری نظام کے نتیجے میں لوگوں کے شعور کا حصہ بنی۔ اس نظام کو تبدیل کیے بغیر بیگانگی کے عذاب سے نجات کا کوئی امکان نہیں ہے۔ گویا بیگانگی ہو یا حیاتاتی جہتوں کے جائز مطالبات کی نفی ایسے رجحانات ہیں جو سائنس و ٹیکنالوجی کی نہیں سرمایہ دارانہ معاشرت کی دین ہے۔ وہ سائنسی حقیقت اور مادیت کو جن معنوں میں پیش کرتا ہے وہ حسن و خیر۔ روحانی آسودگی۔ انسانی اقدار۔ بیگانگت جذبہ و احساس اور تخیل و وجدان جیسے عناصر کو غیر سائنسی رویے قرار نہیں دیتے ہیں۔ انیسویں صدی کی آنکھ بند ہوتے ہی آئن اسٹائن۔ پلانک، بھور اور فریڈ نے میکا کی سائنس کی بساط الٹ دی اور ان کا ناتی اور نفسیاتی حقائق کو منکشف کر دیا جس نے نہ صرف طبعیات دریا نیات بلکہ فکر و عمل کے پورے سسٹم کو بدل ڈالا اس طرح نیوٹانی تصور مادیت و حقیقت میں جو ضلّاء باقی رہ گیا تھا وہ پر ہو گیا۔ آئن اسٹائن نے جدید مادیت کے نئے پیکر کو لوگوں کے ذہنوں تک پہنچانے کے لیے ’روحانی مادیت‘ کی ترکیب سے کام لیا۔ اس ترکیب کے ذریعے وہ یہ بتانا چاہتا تھا کہ مادہ اپنی ٹھوس اور سیال صورت میں قائم نہیں ہے۔ بلکہ ٹھوس و سیال صورت سے ان اندیکھی توانائی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس طرح مادے اور توانائی کے درمیان وہ امتیاز جو کلاسیک طبعیات نے قائم کر رکھا تھا ٹوٹ گیا اس نے یہ بھی کہا کہ مادہ اپنی ٹھوس اور سیال صورت میں تبدیلی پیدا کر کے توانائی کی صورت اختیار کر رہا ہے۔ اس نے جدید طبعیات اور ریاضی کے لہجوں میں ایک تخلیقی و جہالیاتی جہت کی نشاندہی کر کے میکا نلیک کا جاؤ و ٹھنڈا کر دیا۔ ادب و شاعری فنون لطیفہ اور سائنس کے درمیان مغائرت و مخالفت و مخالفت کی جو دیوار صدیوں سے کھڑی تھی۔ آئن اسٹائن نے اس کو گرا دیا۔ اس نے تخیل اور وجدان کو حقیقت تک رسائی کا سرچشمہ قرار دیا جس کے جس کے جلو میں شعر و ادب بھی پیدا ہوتا ہے اور سائنسی نظریہ بھی۔ ایک انٹرویو میں اس نے کہا کہ اضافیت کا تصور ایک لمحاتی حسی واردات کی صورت میں اس پر وارد ہوا اور اس مسرت و سرشاری پر تمام ہوا جو اس کی تجربہ گاہ تک لے آیا۔ اس کے نزدیک ہر سائنسی مفروضہ اپنی اصل میں تخیل اور وجدان کی عطا ہوتا ہے اور بعد میں مشاہدہ و تصدیق کے مرحلے تک پہنچتا ہے۔ خود اس کی زندگی کے مشاغل میں ریاضی طبعیات، شعر و ادب، جمالیات اور فنون لطیفہ ایک وحدت کی صورت میں موجود رہے۔ اس اعتبار سے وہ ایک مکمل سائنسدان ہے جو ایک طرف تو اپنی سائنسی تشریحات کو قائم بند کرتا ہے اور دوسری طرف اچھے شعر کی داد و تحسین کرتا ہے اور اسپائی لوزا کے فلسفہ وحدت الوجود میں جدید طبعیات کی آہٹوں کو محسوس کرتا ہے۔ جدید طبعیات کی ذہنی جہت کو حوالہ بنا کر صوفیا اور اہل اللہ کے نظریہ وحدت کا مطالعہ اس نقطہ نظر کو سند و اعتبار عطا کرتا ہے۔ راجح العقیدہ قوتوں کا صوفیاء اور اہل اللہ کے خلاف جہاد کی ایک وجہ ’وحدت الوجود‘ کا تصور بھی ہے۔ جدید طبعیات آئن اسٹائن کے ساتھ نیوٹن کی مطلق اور لامتناہی کائنات کے اندر ایک صوفیانہ طرز احساس کے ساتھ پہنچ گئی۔ نیوٹن کی مطلق اور لامتناہی کائنات کے اندر ایک صوفیانہ طرز احساس کے ساتھ پہنچ گئی۔ نیوٹن کی کائنات انسان کی

گرفت سے باہر اپنا آذاد وجود رکھتی تھی۔ آئن اسٹائن نے اس لامتناہی کائنات کا طلسم توڑ دیا اور وہ بازنچہ اطفال کی طرح انسانی ہاتھوں میں آگئی۔ وہ لامتناہی نہیں رہی بلکہ متناہی ثابت ہوئی۔ اقبال نے کائنات کے اس سائنسی تصور کو بڑی سپردگی اور مسرت کے ساتھ قبول کیا ہے۔ سائنس کے جدید انقلاب نے علم حیاتیات و نفسیات کو بھی ایک تازہ تحریک دی اور انسانی احساس و ہمتوں کا ازسرنو مطالعہ شروع ہوا اور وہ سارے انسانی رویے حیاتاتی اور نفسیاتی سائنس کی حدود میں واپس آگئے جن کو اب تک سرمایہ دارانہ ذہن شاعروں کا خیال اور خلل دماغ کہا کرتا تھا۔ حیاتیات اور نفسیات کی جدید قلمرو نے مارکسی فلسفہ فکر کو تازہ خون فراہم کیا ہے۔ اس نے پہلی بار معاشرے کے مختلف طبقوں اور پیشہ ورانہ حلقوں کی نفسیات کا مطالعہ کیا اور اس حقیقت کا برملا اعلان کیا کہ کسی طرح اقتصادی محرکات طبقوں اور پیشہ ورانہ حلقوں کو ایک مخصوص اور مصنوعی طرز فکر کا عادی بنا دیتے ہیں جو انسانیت کی بقا و صحت کے لیے ضروری ہے۔ گویا فرسائنس و ٹیکنالوجی کے ہاتھوں میں نہیں سرمایہ دارانہ اقتصادی و کاروباری نظام کے ہاتھوں کھلونا بن کر رہ گیا ہے۔ یہ نظام ہی درحقیقت فطرت اقدار اور سائنس کے خلاف سب سے بڑی قوت ہے جس نے اپنے تمام رویوں اور طریقوں کو ایسا مضبوط اصولی قانونی ڈھانچہ دیا ہے جس کو شعوری طور پر تسلیم کر لینے کی وجہ سے انسانیت بالکل بدست و پا ہو کر رہ گئی۔ یہ نظام اور اس کے زیر سایہ تشکیل پانے والا طبقاتی معاشرہ ایسا ستم گار ہے جو اچھے بھلے زرخیز اور شعور آگئی سے مالا مال ذہنوں سے عمل کی قوت چھین لیتا ہے اور وہ محض نظریے تک محدود ہو کر رہ جاتے ہیں۔ ترقی پسند مکتبہ فکر کو اپنی ہمہ گیریت کے باوجود نا کامیاں ہوئی ہیں۔ ان کی بہت بڑی وجہ یہی صورت حال ہے کیوں کہ وہ خود ان ساری آلودگیوں کا شکار ہو کر رہ گیا ہے جو اس نظام کا حصہ ہیں۔ معاشرے کے ساتھ اس کا رویہ منفاہمتی رہا۔ ہم ایک ایسی بڑی تبدیلی کا انتظار کر رہے ہیں جو نئے اقدار کی تخلیق کریں گے۔ لیکن اس تبدیلی سے قبل ان رواجی اقدار کو اپنی زندگی میں برتنے ہیں جو مسکدر آج الوقت ہیں گویا غیر شعوری طور پر وہ موجود نظام کی سلطنت ہی کا ذریعہ بنتے ہیں۔ آج کی جو اس سال نسل بھی اس مرض سے چھنکارا حاصل نہیں کر سکی ہے۔ وہ انسانی تعلق خاطر میں حسی جذبہ کو ایک غیر سائنسی رویہ سمجھ کر نظر انداز کرتے ہیں۔ لذت اور مسرت کی کشید کہ وہ سارے میکاکی اور کاروباری مظاہر جو سرمایہ دارانہ نظام کی عطا ہی جدیدیت کے نام پر قبول کرنا اسی ذہنیت کی نشاندہی کرتے ہیں۔ حقیقت اور نظریے سے اچھی طرح آگاہی کے باوجود ہم اپنے انفرادی اور جماعتی عمل میں اس سے گریزاں ہیں کیوں کہ معاشرتی صورت خاندانی و خونی رشتوں کی وابستگیوں اور مرہبہ نظام کا خوف ہمیں مفاہمت کے جال سے باہر نہیں آنے دیتا ہے۔ اس طرز عمل کو جواز فراہم کرنے کے لیے ہم حقائق و معنوں کی تعبیرات و تشریحات بھی اس طرح کرنے کے عادی ہو گئے ہیں جو مفاہمت کے لیے رعایت دے سکیں۔ ان حالات میں سائنسی نظریات سے کوئی فائدہ کیوں کر حاصل کیا جاسکتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ تمام تحریکیں اپنی عمر پوری کرنے کے باوجود غیر مؤثر رہیں اور ستم کر اپنے خول میں بند ہو گئی ہیں۔ سچ کو عمل کا حصہ بنائے بغیر اس کی ہاں میں ہاں ملانے سے کوئی فرق نہیں پڑتا ہے۔ ہماری علمی و ادبی تاریخ میں ایسے نام بہت کم ہیں جنہوں نے اپنے کردار اور بیان کو حق گوئی کا پابند رکھا ہو۔ ایسی صورت حال میں ہمیں غالب، سرسید، حالی، مولانا محمد علی جوہر، حسرت، اقبال اور فیض کو خراج تحسین پیش کرنا چاہیے جنہوں نے سچ بولنے کا فرض جرات و وصلے کے ساتھ ادا کیا۔ ☆☆☆

# بازیافت

بازیافت کے عنوان سے یہ نیا سلسلہ شروع کیا جا رہا ہے۔ اس کے تحت زبان و ادب کی ان روایات پر فوکس کیا جانا مقصود ہے جو ماضی قریب تک ہم میں موجود تھیں اور جنہوں نے ہماری زبان اور شعر و ادب پر گہرے نقش ثبت کیے ہیں۔ مثلاً استاد ی شاگردی کی روایت، طرحی مشاعروں کی روایت، موازنہ و مقابلہ کی روایت اور گلدستوں کی روایت وغیرہ۔ ماضی کی قریب کی ان روایتوں سے اردو ادب کا بہت سا راجحہ منور ہے۔ امید ہے کہ اس روشنی سے اپنے اندھیاروں کو کچھ کم کرنے کی اس کوشش کی قارئین پذیرائی کریں گے۔

پروفیسر صاحب علی اردو کی علمی دنیا کی ایک ممتاز شخصیت ہیں اور انہوں نے تعلیم کے شعبے میں قابل قدر خدمات انجام دی ہیں۔ فی الحال وہ ممبئی یونیورسٹی میں صدر شعبہ اردو کے عہدے پر فائز ہیں اور محدود وسائل کے باوجود اپنی لگن اور انتھک کوششوں سے چھوٹے سے اس شعبے کو ہندوستان کی چند بڑی یونیورسٹیوں کے شعبہ اردو کے برابر لاکھڑا کیا ہے۔ تحقیق و تنقید میں ان کی کتابیں حوالہ جاتی کتب کا درجہ رکھتی ہیں۔

ادارہ \_\_\_\_\_

## اردو شاعری میں استاد ی شاگردی کی روایت

اردو شاعری کی شکل و شہادت فارسی شاعری سے مستعار ہے۔ لیکن فارسی میں استاد ی شاگردی کی روایت نہیں ملتی۔ رودکی، فردوسی، انوری، نظامی، عطار، سنائی، خیام، رومی، سعدی اور جامی جیسے مشہور اور عہد ساز شعراء کے استادوں کے نام کہیں نہیں ملتے، مکتبوں اور مدرسوں میں جو بھی علم عروض پڑھایا گیا وہی ان بزرگوں کے لئے بس تھا۔ لیکن اردو میں استاد ی شاگردی کی روایت شمالی ہند میں اسکے ابتدائی عہد میں ہی قائم ہو گئی تھی۔ فارسی کے علی الرغم اردو شاعری کی روایت میں اس بنیادی اضافے پر اظہار خیال کرتے ہوئے عبدالسلام ندوی نے لکھا ہے:

”شعراء عرب صرف خدا کے شاگرد ہوتے تھے۔ دنیا میں ان کو کسی استاد کی ضرورت نہ تھی۔

شعراء ایران میں جو مشہور اساتذہ گزرے ہیں انھوں نے بھی غالباً اپنا کوئی استاد نہیں بنایا۔ اردو شاعری کے ابتدائی دور میں بھی غالباً ہر شخص اپنا استاد رہتا تھا۔ چنانچہ شعراء دکن میں میر حسن نے صرف فخری کو ولی کا شاگرد لکھا ہے۔ اسکے علاوہ ہم کو دکنی شعراء کے اساتذہ کا حال معلوم نہیں۔ لیکن قداما کے پہلے دور سے اردو شاعری نے بالکل ایک کسی فن کی صورت اختیار کر لی اور شاگردی استاد ی کا باضابطہ سلسلہ قائم ہو گیا۔ اس لیے شعراء اردو کے کارناموں میں ایک بڑا کارنامہ جس کو اردو شاعری کی تدریج کے سلسلے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ تلامذہ کی تربیت و پرداخت ہے۔

استاد ی شاگردی کے سلسلے میں مولانا محمد حسین آزاد نے ”آب حیات“ میں اپنے جن خیالات کا اظہار کیا ہے اس سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ انگریزی شاعری میں چاسر، فارسی میں رودکی، اور عربی میں مہملہ کسی کے شاگرد نہیں تھے۔ وہ ثبوت میں مشہور عربی قول ”الشعراء تلامذہ الرحمن“ پيس کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ اپنی بات کی مزید تصدیق کے لئے دانائے فرہنگ کا حوالہ دیتے ہیں کہ: ”شاعر اپنی شاعری ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے۔“ (آب حیات، محمد حسین آزاد ص ۸۳)

اردو شاعری میں استاد ی شاگردی کی روایت کا باقاعدہ آغاز قداما کے پہلے دور سے ہوتا ہے۔ خان

آرزو اور مرزا مظہر جان جاناں کے ذریعے اردو شاعری میں اس روایت کی باقاعدہ ابتدا ہوئی۔ اس دور کے اکثر بڑے شعراء یا تو براہ راست انھیں دونوں کے شاگرد تھے یا انھوں نے بالواسطہ ان کی تربیت کے اثرات قبول کئے تھے۔ محمد شاہی دور کے اہم شاعر مبارک آبرو خان آرزو کے شاگرد تھے۔ شمس الدین مضمون کو میر تقی میر اور میر حسن دہلوی نے خان آرزو کے تلامذہ میں شمار کیا ہے۔ مصطفیٰ خان، بیکرنگ، بیک چند بہادر اور آئند زائرین مخلص بھی انھیں کے شاگرد و تربیت یافتہ تھے۔ نئی نسل کے شعراء میں میر، سودا اور درد نے خان آرزو کی صحبت سے فیض اٹھایا۔ میر اپنا ابتدائی کلام اپنے ماموں خان آرزو کو دکھاتے تھے۔ اسکے علاوہ دوسرے شعراء اور اہل علم و ادب اپنا کلام اور مسودات انھیں اصلاح کے لئے بھیجتے تھے۔ خوشگلو نے اپنا تذکرہ ”سفینہ خوشگلو“ اصلاح کے لئے خان آرزو کی خدمت میں پیش کیا تھا۔ حکیم لاہوری نے لکھا ہے کہ میں اپنا دیوان ان کی خدمت میں پیش کیا کہ غور و فکر کی نظر سے دیکھ کر اس کے حسن قبیح سے آگاہی بخشیں۔ خواجہ محمد یحییٰ خان خود نے بھی اپنی غزل خان آرزو کے سامنے اصلاح کیلئے پیش کی تھی۔ مرزا مظہر جان جاناں کے شاگرد انعام اللہ خان یقین، شیخ علی حزمین اور درد مند تھے۔ اسکے علاوہ خواجہ احسن دین خاں بیاباں بھی مظہر جان جاناں کے شاگرد تھے۔ اسکا اعتراف انھوں نے ذیل کے شعر میں کیا ہے:

جب شاگرد ہو احضرت مظہر کا بیان  
کیا شاگردی کا اقرار سب استادوں نے

تذکرہ نگاروں کا بیان ہے کہ مرزا مظہر جان جاناں اپنے شاگردوں کی اصلاح و تربیت کے لئے اردو میں فکر خن کیا کرتے تھے۔ (تذکرہ ہندی از: مصحفی) عبدالوہاب بیکرو، محمد حسن فدوی، ناجی سید غلام، شہاب الدین ثاقب، محمد عارف آبرو کے شاگرد تھے۔ صلاح الدین اور میر مکنن پاکباز بیکرنگ کے شاگرد تھے۔ ان شاگردوں کے علاوہ کچھ ایسے شعراء بھی تھے جنھوں نے براہ راست زانوئے تلمذ تہ نہ کیا تھا۔ لیکن آرزو، مظہر اور آبرو کے رنگ سخن سے فیض اٹھایا تھا۔ شاہ حاتم نے مرزا محمد رفیع سودا کو ”دیوان زادہ“ میں اپنے شاگردوں کے زمرے میں شمار کیا ہے۔ وہ اپنی خوش قسمتی پر نازاں بھی تھے۔ کہ انھیں ایسا استاد زمانہ شاگرد ملا۔ روایت مشہور ہے کہ شاہ حاتم جب سودا کی غزل کو اصلاح دیتے تھے اکثر یہ شعر پڑھا کرتے تھے۔

از ادب صاحب خموشم و در نہر ہر وادی

رتبہ شاگردی من نیست استاد مرا

میر قاسم نے لکھا ہے کہ حاتم نے ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں پینتالیس شاگردوں کا نام درج کیا ہے۔ جن میں سودا، تاباں، مرزا عظیم بیگ، مرزا محمد یار بیگ، مرزا سلیمان شکوہ، بقاء اللہ خان بقا، شیخ محمد امان ثار، لالہ ملکند سنگھ فارغ، بیدار اور رملکین کے نام مشہور ہیں۔

صوفیوں کے سلسلوں کی طرح اردو شاعری میں بھی استادی شاگردی کے باقاعدہ سلسلے قائم ہوئے اور انھیں صوفی سلسلوں کی طرح شاعری میں بھی جانشین استاد کی روایت نے جنم لیا۔ بعض اوقات جانشین کے لئے

بیک وقت کئی دعویدار بھی پیدا ہو جاتے تھے۔ مثلاً جانشین داغ کو لے کر سائل دہلوی کے شاگردوں نے دہلی میں خوب اہم مچایا۔ کچھ شاگردوں نے نوح ناروی کو جانشین مانا تو اہل بہار نے مبارک عظیم آبادی کو داغ کا جانشین قرار دیا۔ اسی طرح بنگال میں بھی وحشت کے انتقال کے بعد ان کی جانشینی کا قضیہ بے خود اور شا کر کلکتوی کے ماننے والوں کے درمیان کچھ عرصہ تک کشیدگی کا باعث رہا۔

اردو شاعری کے چھوٹے بڑے کئی مراکز تھے جو اپنے طور سے شعر و ادب کی خدمت کر رہے تھے۔ دہلی، لکھنؤ، عظیم آباد، رامپور، مرشد آباد اور کلکتہ وغیرہ میں شعر و شاعری کی محفلیں منعقد ہوتی تھیں اور اہل کمال اپنے شاگردوں کو لرشعری نشستوں شریک ہوتے تھے مذکورہ بالا مراکز میں دہلی کو اولیت حاصل تھی۔ اردو شاعری کی باضابطہ ابتدا ہمیں سے ہوئی اور یہیں پر اساتذہ فن نے اسے پروان چڑھایا۔ مگر جب دہلی پر تباہی آئی تو بیشتر شعراء نے یہاں سے ہجرت کر کے دوسرے شہروں میں پناہ لی۔

یہ اساتذہ فن جہاں کہیں بھی گئے استادی کی روایت ساتھ لے کر گئے۔ چنانچہ ان مراکز میں اگر استادی شاگردی کی کڑیاں تلاش کی جائیں تو ناسخ لکھنوی کے سلسلے کے سوا بقیہ سلسلوں کی آخری کڑی کسی نہ کسی دہلوی استاد کے ہاتھ میں نظر آئے گی۔ مثلاً مرثیہ کو جو فروغ لکھنؤ میں ہوا اور فیضی تکمیل کی جس بلندی پر پہنچا اسکی کوئی مثال اردو شاعری کے دوسرے مراکز حتیٰ کہ دہلی میں بھی نہیں ملتی۔ حالانکہ لکھنؤ میں مرثیہ کے فروغ کا یہ سلسلہ بھی براہ راست دہلوی شعراء سے جا کر ملتا ہے۔ میر خلیق کے والد میر حسن نے سودا سے اصلاح لی اور میر خلیق نے صنف مرثیہ میں طرز جدید کی بنا ڈالی اور ان کے بیٹے میر انیس نے اسے فنی کمالات سے آراستہ اور مزین کیا۔ درحقیقت لکھنؤ میں مرثیہ کی باقاعدہ فنی ترقی خلیق سے شروع ہوئی جس سلسلہ مصحفی کا فیضان ہے۔ خلیق اور ضمیر مصحفی کے شاگرد تھے اور ضمیر کے شاگرد مرزا دبیر تھے۔

انشاء مصحفی، آتش و ناسخ، غالب، مومن اور ذوق کے سلسلے دہلی سے لکھنؤ، عظیم آباد، رامپور اور کلکتہ وغیرہ شعری مراکز تک کچھ اس طرح پھیلے کہ کڑیاں الجھ کر رہ گئیں۔ اگر صرف مصحفی ہی کے سلسلے پر غور کریں تو یہ سلسلہ مصحفی کے شاگرد اسیر، اسیر کے شاگرد امیر بینائی اور امیر بینائی کے شاگرد وسیم خیر آبادی اور وسیم خیر آبادی سے ہوتا ہوا فراق گورکھپوری تک آتا ہے۔ دراصل جتنے اساتذہ فن سلسلہ مصحفی میں نکلے اتنے کسی اور سلسلے کو نصیب نہیں ہوئے۔

استادی بہت سے شعراء کے لئے ذریعہ معاش بھی رہی مصحفی مالی پریشانیوں کے سبب اپنے اشعار فروخت کر دیتے تھے۔ رام بابو سکینہ نے مصحفی کے متعلق لکھا ہے کہ مشاعروں کیلئے بکثرت غزلیں کہتے معمولی غزلیں خریداروں کے ہاتھ بیچ ڈالتے اور منتخب اشعار اپنے لئے رکھ لیتے۔ اس خیال کی تائید مولانا محمد حسین آزاد نے ”آب حیات“ میں اور ڈاکٹر ابوالیث صدیقی نے ”لکھنؤ کا دبستان شاعری“ میں بھی کی ہے۔ شا کر کلکتوی کو بھی انکے شاگردوں کی جانب سے ماہانہ ملتا تھا۔ بہرہ لکھنوی کے اساتذہ ذکر لکھنوی فی غزل ایک روپیہ بطور نذرانہ لیتے تھے۔

استادی اور شاگردی کی روایت میں اس کی بھی مثالیں ملتی ہیں کہ اکثر شعراء اساتذہ فن کے سامنے

اس وقت تک زانوائے تلمذ نہ کرتے تھے جب تک ان کی شاعرانہ فکارانہ استعداد کو پرکھ نہ لیتے تھے۔ اس سلسلے میں نوح ناروی کا دلچسپ واقعہ بیان کرنا غیر ضروری نہ ہوگا۔

نوح ناروی نے ایک بار ایک اپنی ایک غزل اصلاح کیلئے امیر بینائی کے پاس رامپور بھیجی انھوں نے اصلاح دے کر نوح ناروی کو واپس بھیج دی۔ نوح نے امیر بینائی کی اصلاح کردہ غزل کو مزید ایک غزل کے ساتھ جلال لکھنوی کے پاس بھیجا۔ جلال نے تازہ غزل پر اصلاح کردی اور امیر بینائی کی اصلاح کردہ غزل بھی ترمیم و تنسیخ کی اور تحریر کیا کہ اصلاح کا معاوضہ فی غزل ایک روپیہ۔ پھر جس غزل پر جلال نے اصلاح دی تھی اسے امیر بینائی کے پاس بھیجا۔ امیر بینائی نے اصلاح شدہ غزل میں بہت کچھ تبدیلیاں کر دیں۔ ان اصلاحوں کو دیکھ کر نوح ناروی دونوں ہی طرف سے بددل ہو گئے۔۔ چنانچہ ایک نئی غزل بغرض اصلاح داغ دہلوی کے پاس حیدرآباد بھیجی۔ وہاں سے غزل اصلاح ہو کر آئی تو اس کی دو نقلیں کر کے ایک امیر بینائی اور دوسری جلال لکھنوی کے پاس روانہ کی۔ اس پر دونوں اساتذہ نے کوئی نقطہ نہیں لگایا۔ داغ دہلوی کی اصلاحیں مکمل طور سے کسوٹی پر پوری اتریں اور نوح ناروی داغ دہلوی کے شاگرد ہو گئے۔

اردو شاعری میں استاد ی شاگردی کی روایت مفید بھی ہے اور نقصان دہ بھی۔ مفید اس لئے کہ زبان و بیان، محاورہ و روزمرہ اور فن شعر کی باریکیاں اساتذہ فن سے مشورہ کے بغیر گرفت میں نہیں آتیں۔ اور بے استاد شاگردی کی پکڑ کہیں نہ کہیں ضرور ہو جاتی ہے۔ چنانچہ اساتذہ فن نے اپنے شاگردوں کے کلام کی غلطیوں پر نشانہ ہی کی اور اصلاحیں دیں مثلاً غالب نے زلفی حسیب الدین سوزاں سہارنپوری کے ایک شعر پر اصلاح دی اور غلطیوں کی نشان دہی کرتے ہوئے اصلاح کا جواز فراہم کیا۔ شعر ہے

جو دل میں ہے وہ کہہ نہیں سکتا کسی طرح

چپ ہوں اگر چہ لذت جلوہ چشیدہ ہوں

غالب نے اصلاح دی

جو دل میں ہے کہا نہیں جاتا زبان سے

میں مثل گنگ لذت جلوہ چشیدہ ہوں

اصلاح دینے کے بعد غالب نے فرمایا کہ دونوں مصرعوں میں تصرف اس حسن سے کیا گیا ہے کہ شعر میں روانی و سلاست کے علاوہ لطف زبان پیدا ہو گیا ہے۔ ”کہا نہیں جاتا زبان سے“ اس نکلڑے کی کیا بات ہے اور دوسرے مصرعے میں ”مثل گنگ“ کی کیا تعریف ہو۔ بے ساختہ یہی مصرعہ پڑھنے کو جی چاہتا ہے۔

سجادہ تلمیذ داغ نے ایک غزل اصلاح کے لئے استاد کے پاس بھیجی جس کا ایک شعر یہ تھا

اس کو خنداں دیکھ کر خنداں جام خنداں رہ گیا

شیشہ گریاں بھی مجھ گریاں پہ گریاں رہ گیا

داغ اس کی اصلاح کے بعد شعر کے حسن میں اضافہ ہو گیا:

اسکو خنداں دیکھ کر خنداں رہا جامِ شراب

شیشہ گریاں میرے گریاں پہ حیراں رہ گیا

اصلاح سے قبل شعر نہایت بے کیف اور زبان شعر بے حد ناہموار تھی۔ پہلے مصرعہ میں خنداں تین

مرتبہ ایک دوسرے سے موصولاً تھے۔ داغ نے ان میں ایک ”خنداں“ کم کیا مزید کہ ”جامِ شراب“ کی ترکیب

کے ذریعے مصرعہ کی بندش چست کی۔ اس بندش میں ”رہ گیا“ کی داغ کے ”رہا“ نے معاونت کی۔ دوسرے

مصرعہ میں تین مرتبہ گریاں آیا تھا۔ جس میں داغ نے ضرب کی گریاں کی جگہ ”حیراں“ رکھا ہے۔ حیرانی ایک نفسیاتی

صورت حال ہے جس کے ”شیشہ گریاں“ کے اطلاق سے ایک بیکری کی تخلیق ہوتی ہے۔ مزید یہ کہ بقیہ دو گریاں میں

بھی ایک انفی آواز (نون غنہ) کم کیا جس سے شعر میں بے جا تکرار کا عیب دور ہو گیا۔ چنانچہ اصلاح کے بعد اس

مفہوم پر شعر کی زبان و بیان میں صفائی اور روانی آگئی۔

اسی طرح لکھنوی شاعری کے آخری نمائندہ امیر مینائی نے اپنے ایک شاگرد زاہد کے کلام پر غلطیوں

کی نشان دہی کر کے اصلاحیں دی۔ شعر یہ تھا

آہ ہم سے دوستوں نے دشمنی کی کس قدر

دشمنوں کی دشمنی کا سب گلہ جاتا رہا

لیکن اصلاح امیر مینائی سے شعر کہیں سے کہیں پہنچ گیا

دوستوں نے دوست بن کر دشمنی کی اس قدر

دشمنوں کی دشمنی کا سب گلہ جاتا رہا

اصلاح کے بعد فرماتے ہیں کہ بیان میں سلاست اور بندش میں زرا چستی آگئی ہے اور الفاظ کا تناسب بھی ٹھیک ہو

گیا ہے۔

پھر زاہد کہ یہ شعر:

گیا جو وقت سے سمجھو گیا، پھر کرنیں آتا

نہ پاؤ گے نہ پاؤ گے کہیں دیکھو کہیں ڈھونڈو

استاد امیر مینائی نے اصلاح دی

گیا جو وقت وہ پھر نہیں آتا نہیں آتا

نہ پاؤ گے نہ پاؤ گے کہیں دیکھو کہیں ڈھونڈو

امیر مینائی فرماتے ہیں کہ مصرعہ ثانی میں ’جو نہ پاؤ گے‘ کی تکرار مفید تا کید ہے اسکے مقابل مصرعہ اولیٰ

میں ’نہیں آتا‘ کی تکرار زیادہ مناسب و موزوں ہے۔

استادی شاگردی کے افادہ پہلو پر اظہار خیال کرتے ہوئے مالک رام نے لکھا ہے کہ:

”اگر استاد شاگرد کے کلام پر فنی پہلو سے اصلاح دے، اسے عروض کے نکات بتائے زبان کی نزاکتوں سے آگاہ کرے فصاحت کے مدارج کی تعلیم دے، دوسرے لفظوں میں اگر وہ اپنے خیالات و رجحانات شاگرد پر نہ ٹھونسے بلکہ صرف اس کی ذاتی قابلیتوں کی تربیت یا اس کی محنتی شاعرانہ قوتوں کو بھانپنے میں اس کی مدد کرے تو وہ شاگرد، استاد سے استفادہ کرنے کے بعد ماہر بن ہو جائے گا۔ اور واقعی قدرت نے اس میں صحیح شاعرانہ ذوق و دیعت کہا ہے۔ تو اسکی شاعری غیر معمولی طور پر کامل عیار ہو جائے گی۔“

یہ روایت نقصان دہ اسلئے ہے کہ شاگرد اجتہادی فطرت کا مالک نہیں بن پاتا۔ وہ استاد کی لکیروں کا فقیر بن کر اپنی شخصیت کھو بیٹھتا ہے۔ استاد چاہتا ہے کہ شاگرد اس کا ہم خیال ہو اور بجائے اصلاح کے مصرعوں کے مصرعے بدل ڈالتا ہے۔ چنانچہ بہت سے شاگرد چاہتے ہوئے بھی استاد کے رنگ سخن کو ترک نہ کر سکتے تھے۔ کیونکہ یہ اس دور کے مزاج کے خلاف تھا۔ اس کا لازم نتیجہ یہ نکلا کہ شاگردوں کی اپنی شخصیتیں استاد کی شخصیت میں ضم ہو گئیں اور ان کے ذاتی استعداد کی تقویت نہ ہو سکی۔ استاد شاگردی کے منفی پہلو کو رام بابوسکینہ نے ان الفاظ میں اجاگر کیا ہے۔

”شاگرد عموماً اپنے استاد کا تتبع کرتے ہیں۔ استاد سے انحراف کرنا معیوب سمجھا جاتا ہے۔ اس اتباع کی وجہ سے قدرتی ذہانت اور طبعی کا خون ناحق ہوتا ہے۔ اور شاعری بھی سہی رہ جاتی ہے۔ کبھی کبھی البتہ کوئی خاص آدمی اس دائرہ اتباع سے علاحدہ ہو کر شہرت حاصل کر لیتا ہے۔“

استادی شاگردی کی روایت کے منفی پہلو کا ذکر کرتے ہوئے پروفیسر آل احمد سرور نے صحیح لکھا ہے کہ استاد شاگردی کی روایت صنعتی معیار سے آگے بڑھ شاعر کی رائے کو مقید کر دیتی ہے۔ ”شعر الہند“ کے مصنف نے شاعر کے کسی (اکتسابی) اور وہی فن ہونے کی بحث کو بھی اس روایت سے منسلک کیا ہے۔ شاعری کی صلاحیت وہی ہے۔ یہ اکتساب سے حاصل نہیں ہوتی بلکہ جسمیں شاعری کا مادہ ہوتا ہے وہی شاعر بنتا ہے۔ شاعری کی سب سے پہلی علامت موزونی طبع ہے۔ یہ ملکہ انسان ماں کے پیٹ سے لے کر پیدا ہوتا ہے۔ اور خود بہ خود شاعری کی طرف راغب ہوتا ہے اور شعر کہتے کہتے معراج کمال حاصل کر لیتا ہے۔ اسکی وضاحت مولانا الطاف حسین حالی نے ان الفاظ میں کی ہے۔

”جن لوگوں کی فطرت میں اس کا ملکہ ہوتا ہے ان کی طبیعت ابتدا ہی سے راہ دیے لگتی ہے۔ اگر وہ کسی وجہ سے اس کی طرف متوجہ نہیں ہوتے تو طبیعت کا اقتضائے ان کو جبراً اس کی طرف کھینچ کر لاتا ہے۔ وہ جب اس کی طرف توجہ کرتے ہیں تو ان کو کچھ نہ کچھ کامیابی ضرور حاصل ہوتی ہے۔ اور اسلئے ان کا دل روز بروز بڑھتا جاتا ہے۔ ان کو اپنی قوت میسرہ پر پورا بھروسہ ہوتا ہے۔ وہ کلام کی برائی بھلائی کا بغیر اس کے کہ کسی سے مشورہ یا اصلاح لیں، آپ اندازہ کر سکتے ہیں۔ ان کی طبیعت میں ہر حالت اور ہر واقعہ خود ان پر گزرے یا زید و عمر پر یا چیونٹی پر متاثر

ہونے کی قابلیت ہوتی ہے۔ اور اس قابلیت سے اگر وہ چاہیں تو بہت کچھ فائدہ اٹھا سکتے ہیں۔ ان کو خارج سے اپنی شاعری کا مسالہ فراہم کرنے کی صرف اسی قدر ضرورت ہوتی ہے جس قدر بیٹے کو اپنے گھونسلے کیلئے پھونس اور نٹوں کے باہر سے لانے کی ضرورت ہوتی ہے۔ ورنہ وہ سلیقہ جو الفاظ و خیالات کی ترتیب و انتخاب کے لئے درکار ہے وہ اپنی ذات میں اس طرح پاتے ہیں جس طرح کہ بیگھونسلہ بنانے کا بہتر ہنر اور سلیقہ اپنی ذات میں پاتا ہے۔“ ۴

حالی نے مندرجہ بالا اقتباس میں ملکہ شاعری کے وہی ہونے کی توثیق کی ہے۔ ایک حقیقی شاعر کے لئے کسی استاد سے وابستہ ہونا ضروری نہیں، کیونکہ یہ قدرت کی طرف سے عطا کردہ وہ صلاحیت ہے جسے روایتی ”اصلاح“ کی چنداں ضرورت نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اصلاح سخن کے ذریعے شاعر کو جلا ملتی ہے۔ استاد اصلاح فن سے زبان و بیان اور شعر و عروض کے تمام فنی نکات درست کر سکتا ہے۔ مگر شاگرد میں شاعری کا مادہ پیدا نہیں کر سکتا۔ چنانچہ اس سے نفس شعر میں ترقی نہیں ہو سکتی اور نہ شاگرد ذاتی استعداد ہی حاصل کر سکتا ہے۔ اس نکتے پر روشنی ڈالتے ہوئے مولانا الطاف حسین حالی رقمطراز ہیں:

”ہمارے ملک میں جو شاعری کے لئے ایک استاد قرار دینے کا دستور اور اصلاح کیلئے ہمیشہ اسکو اپنا کلام دکھانے کا قاعدہ قدیم سے چلا آتا ہے۔ اس سے شاگرد کے حق میں معتد بہ فائدہ مترتب ہونے کی امید نہیں ہے۔ استاد شاگرد کے کلام میں اس سے زیادہ اور کیا کر سکتا ہے۔ کہ کوئی گریمر کی غلطی بنا دے یا کسی عرضی لغزش کی اصلاح کر دے لیکن اس سے نفس شعر میں کچھ ترقی نہیں ہو سکتی۔ رہی یہ بات کہ استاد شاگرد کو اپنا ہمسر بنا دے سو یہ امر خود استاد کی طاقت اور اختیار سے باہر ہے۔ اگر استادوں میں شاگردوں کو اپنا ہمسر بنانے کی طاقت ہوتی تو ملا نظامی صاحب زادے کو یہ نصیحت نہ کرتے۔

در شعر مجموعہ بلندی نامی کایں ختم شدت بر نظامی

اور اگر کمال شاعری کے لئے تلمذ اختیار کرنا ضروری ہوتا تو سنائی، نظامی، سعدی، خسرو، اور حافظ ضرور ایسے استاد نکلتے جن کی شہرت شاگردوں سے زیادہ نہیں تو ان کے برابر یا ان سے کم ضرور ہوتی۔ ۵

اس کے باوجود شاعری میں ”اصلاح“ کی روایت سے ایک بڑا فائدہ یہ ہوا کہ جہاں شاگردوں میں تنقیدی بصیرت کو تقویت اور جلا ملتی تھی وہیں انھیں مشق کی بھی عادت پڑتی تھی۔ تاکہ ان کے کلام میں فن شعر کی تسامح کا امکان باقی نہ رہے۔ مشق و محنت ہی سے اعلیٰ درجے کا کلام وجود میں آتا ہے۔

بقول اقبال:

نقش ہیں سب نا تمام خون جگر کے بغیر

نغمہ ہے سودائے خام خان جگر کے بغیر

بیشتر شعراء نے شعر کو ”صناعی“ کے مترادف قرار دیا ہے۔ اور آتش کا یہ شعر تو زبان زد خاص و عام ہے

بندش الفاظ سے جڑنے سے گلوں کے کم نہیں

شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا  
 حالی نے لکھا ہے کہ جس طرح ریچھنی اپنے بدن شکل بچوں کو چاٹ چاٹ کر چکنا اور چمکدار بناتی ہے اسی  
 طرح شاعر اپنے شعر کو سنوارتا ہے۔

درحقیقت اکتسابی فن سے زبان و بیان کی خامیوں سے ہماری شاعری عہد بہ عہد پاک ہوتی رہی۔  
 اکتسابی شاعری کا حال یہ ہے کہ وہ اصول سے ناپ کر قواعد سے تول کر شعر کہنے کی عادت ڈلاتی ہے۔ شاعری کے  
 اکتسابی اور وہی فن کی مختصر سی بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ وہی شاعری عروض و قواعد کے جامد اصولوں سے آزاد ہوتی  
 ہے۔ جبکہ اکتسابی شاعری عروض و قواعد کے جامد اصولوں کی جکڑ بندیوں میں پھنسی رہتی ہے اکتسابی اور وہی  
 شاعری کی حدود کے سلسلے میں مالک رام رقمطراز ہیں:

”جہاں نفس شاعری کا تعلق ہے یہ نبوت کی طرح ایک وہی چیز ہے اور اسے اکتساب سے حاصل  
 نہیں کیا جاسکتا۔ رہا اسکا خارجی لباس یعنی الفاظ تو ظاہر ہے کہ یہ چیز علم و فن سے تعلق رکھتی ہے۔ اور دوسرے علوم  
 و فنون کی طرح اسے بھی باقاعدہ حاصل کرنا پڑے گا۔“

اکتسابی فن کی اس روایت سے نقد شعر کا معیار متاثر ہوا۔ قواعد زبان کی پابندی اور صنائع پر قدرت  
 اچھے شعر کے لوازم مقرر ہوئے اور شاعر کی تخلیقی جدوجہد کا مرکز انفرادی تجربے کے بجائے محسنات شعر قرار پائیں۔

۱ شعر الہند حصہ اول ص ۱۰۷

۲ تلازمہ غالب ص ۵

۳ تاریخ ادب اردو ص ۷۷۔ جامع مسجد دہلی ۶

۴ مقدمہ شعر و شاعری ص ۹۸

۵ ایضاً ص ۹۸

۶ تلازمہ غالب ص ۵

## کلاسک

”ماہ لقا بائی المتخلص بہ چندا وہ خوش قسمت اور خوش نصیب رقا تھی جسکا تذکرہ نہ صرف گذشتہ زمانے کی تاریخوں میں ہے، بلکہ زمانہ حال کے مضمون نگاروں نے بھی اسکا حال قلمبند کرنا ضروری تصور کیا ہے، ماہ لقا بائی کا باپ مرزا سلطان بلخ سے ہندوستان آیا تھا شاہ عالم کے زمانہ شہزادگی میں اسکو خانی کا خطاب ملا تھا اسکی ماں راج کنور بائی گجرات کی رہنے والی تھی، ۸۷۱ھ میں ماہ لقا کی ولادت ہوئی اسکی خالہ مہتاب کنور بائی کو رکنالدولہ میر موسیٰ خاں مدارالمہام وقت نے اپنے عقد میں لیکر صاحب جی خانم کا خطاب دیا تھا صاحب جی خانم نے اپنی لاولدی کی وجہ سے ماہ لقا کو گولے لیا تھا۔“

\_\_\_\_\_ نصیر الدین ہاشمی

## اردو شاعری کی ماہ تمام۔ چندابی بی ماہ لقا

تہذیب و تمدن اور نثر و ثقافت کا گہوارہ دکن ہمیشہ سے ہی سیاسی فتوحات، سماجی روایات، معاشرتی مساوات، اور نسائی احساسات، کا علم بردار رہا ہے، اس مقدس سرزمین کو کاجب تقدیر نے بلا تیزمر ووزن صلاحیت، سیرت، صورت اور شرافت سے مالا مال کیا، تاریخ و ادبیات کی کریمیں جیسے جیسے منور ہوتی گئیں اس خطہ پر انکی ضیا پاشیاں بھی بڑھتی گئیں شب و روز کی گردش نے اس حسن کو حسن روز افزوں کر دیا، شہیدوں کے خون، غازیوں کی دعاؤں اور صوفیوں کی صداؤں سے ویرانیاں آبادیوں میں تبدیل ہوئیں بارہ دریاں آراستہ ہوئیں اور جویوں میں شہنائیاں گونج اٹھیں انہیں درباروں اور ڈیوڈھیوں کے علمی و ادبی ستونوں اور سپوتوں نے اپنے علم، ہنر فن، موسیقی اور شاعری کے ذریعہ سکوت و جمود کو توڑ کر حرارت و حرکت پیدا کی، تاکہ زندگی کو ابال و پریسرس ہوں اور وہ مجو پرواز ہو سکے، محمد بن تغلق کی لیاقت و فراست، سلطنت بہمدیہ کی علمیت و فضیلت، قطب شاہوں کی رعنائی و برنائی، عادل شاہیوں کے عدل و امن، اور آصف جاہیوں کے علم و فضل، شان و شوکت اور فہم و تدبیر نے اس ارض پاک کو ایسا حسین بنا دیا کہ نہ صرف نسل جہان فانی بلکہ ستارہ آسمانی بھی رشک کرنے لگے جہاں ایک طرف گولکنڈہ ہیبت و استقامت کا درس دے رہا ہے، چارمینار عظمت و وسعت کے نعرے بلند کر رہا ہے اور ان کو چومتی، جھومتی اور سانس کے تسلسل کو تقویت بخشتی ہوائیں اور فضا نسیم موسیقی و شعر و شاعری کے گیت گارہی ہیں تو دوسری طرف علم و ہنر اور تحقیق و فن کی تائید میں سنگ پت سنگ چڑھ کر تقلید چہ تیغ کی بلا دستی اور فتح مندی کا اعلان کر رہے ہیں یہی وہ خوبیاں ہیں جن کی وجہ سے دکن کو نہ صرف مشرق و مغرب کے جمال بلکہ بیشتر فن کمال پر اولیت و افضلیت حاصل ہے۔ تاریخ شاہد ہے سرزمین دکن نے شعر و ادب کو صرف پہلا شاہنامہ نگار پہلا صاحب دیوان شاعر اور پہلی صاحب دیوان شاعرہ ہی نہیں عطا کی بلکہ صنف مثنوی، رباعی، غزل، اور مرثیہ کی داغ بیل بھی ہمیں پڑی، عصامی، فیروز شاہ بہمنی، نظامی بیدری، گیسو دراز، فیروز بیدری، ملا وجہی، غواصی، قلی قطب شاہ، ولی دکنی، بی بی فتح ملک، لطف النساء امتیاز اور چندا یہ وہ اولین ستارے ہیں جنکی کرنوں نے نہ صرف دکنی ادبیات کو تابانی بخشی بلکہ عالمی ادبیات کو توانائی بھی بخشی بیشتر اداروں اور متعدد علاقوں کے ادیبوں اور شاعروں نے زیادہ تر علمی پیکھڑیاں اسی گلستان دکن سے مستعار لیا ہے۔

دوستان دکن میں شعراء کی طرح شاعرات کی نہ صرف ایک طویل فہرست ملتی ہے بلکہ صاحب دیوان شاعرات بھی کثرت سے نظر آ رہی ہیں جن میں بیشتر کے دیوان نادرا لوجود ہیں جیسے جیسے محققین ان تک رسائی حاصل کرتے ہیں انکی

اولیت اور افضلیت کے تاج تبدیل ہوتے رہتے ہیں کچھ دنوں قبل تک چند ماہ لقا پہلی صاحب دیوان شاعرہ سہجی جاتی تھی جیسے ہی لطف النساء امتیاز کا دیوان دستیاب ہوا اولیت کا تاج ان کے سر آ گیا اور اب جدید تحقیق یہ اشارہ دے رہی ہے کہ بی بی فتح ملک اردو کی پہلی صاحب دیوان شاعرہ ہیں جبکہ مزید تحقیق کے دروازے ہنوز کھلے ہوئے ہیں اگرچہ بی بی فتح ملک کو اولیت اور امتیاز کو فضیلت حاصل ہے لیکن شہرت کا تاج ہمیشہ چندا ہی کے سر رہا۔ چندا دعاؤں، مسرتوں اور نجومیوں کی پیش گوئیوں کے بیچ پیدا ہوئی رکن الدولہ کے حسین محل کے خوشگوار ماحول میں پہلی بڑھی اور پروان چڑھی، نظام الملک آصف جاہ ثانی، سکندر جاہ ثالث، ارسلو جاہ، میر عالم، راجہ راؤ رنجھا اور مہاراجہ چندو لعل شاداں کے دربار سے وابستہ رہی غلام مہدی، خوشحال انوپ اور پانچال بھانٹ، سے کسب فیض کیا، شاہ نصیر، شیر محمد خان ایمان، حفیظ، صدیق قیس، صفاء، غلام مصطفیٰ خان، ذوالفقار علی خان، مرزا علی لطف اور تاج الدین مشتاق معاصر شعراء تھے، جن میں ایمان، میر عالم، گوئند بخش ضیائی اور جوہر ماہ لقا سے بہت متاثر تھے اور چندا بھی ان سے اثر قبول کرتی تھی انہیں تقریباً تمام شعرا نے چندا کی تعریف کی لیکن میر عالم، ایمان، جوہر اور ضیائی تو باقاعدہ چندا کی تعریف میں مثنوی سرا تھے، چندا کی ولادت، ولایت اور عرفیت میں اختلاف پایا جاتا ہے، نصیر الدین ہاشمی ”کاروان سخن“ ۱۹۵۶ء میں چندا بانی ماہ لقا کے بارے میں صفحہ ۳۳ پر لکھتے ہیں کہ:-

”ماہ لقا بانی المتخلص بہ چندا وہ خوش قسمت اور خوش نصیب رقا تھی جس کا تذکرہ نہ صرف گذشتہ زمانے کی تاریخوں میں ہے، بلکہ زمانہ حال کے مضمون نگاروں نے بھی اس کا حال قلمبند کرنا ضروری تصور کیا ہے، ماہ لقا بانی کا باپ مرزا سلطان بیخ سے ہندوستان آیا تھا شاہ عالم کے زمانہ شہزادگی میں اسکو خانی کا خطاب ملا تھا اسکی ماں راج کنور بانی گجرات کی رہنے والی تھی، ۸۰ھ میں ماہ لقا کی ولادت ہوئی اسکی خالہ مہتاب کنور بانی کو رکن الدولہ میر موسیٰ خاں مدارالمہام وقت نے اپنے عقد میں لیکر صاحب جی خانم کا خطاب دیا تھا صاحب جی خانم نے اپنی لاولدی کی وجہ سے ماہ لقا کو گود لے لیا تھا۔“

جبکہ ڈاکٹر شمینہ شوکت اپنی کتاب ماہ لقا کے صفحہ ۱۹، ۲۱ پر لکھتی ہیں کہ:-

”چندا کی ولادت ۱۸ ذی القعدہ ۱۱۸ھ بمطابق ۱۷۶۷ء کو بیر کے دن ہوئی اس کا نام نانی کے نام پر چندا بی بی رکھا گیا چندا کے دادا یعنی بسالت خان کے باپ مرزا سلطان نظر کا شمار امراء میں ہوتا تھا سلطان نظر بیخ کے ایک معزز گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔“

راحت عمری چندا کے تخلص القاب اور اسماء کے بارے میں اپنی تصنیف ماہ لقا کے صفحہ ۴۱ پر رقمطراز ہیں کہ:-

”ماہ لقا کا اصلی نام چندا بی بی تھا، ماہ لقا خطاب، اور چندا تخلص اور بانی گردش دوران کا اضافہ تھا، ماہ لقا کے باپ کا نام بہادر خان تھا بسالت خان اس کا موروثی خطاب تھا بہادر خان کے باپ کا نام مرزا سلطان نظر تھا۔“

اور ڈاکٹر نسیم اورینٹل کالج میگزین پاکستان فروری ۱۹۶۰ء کے صفحہ پر یوں لب کشاں ہیں:-

”چند ایک اونچے گھرانے کی عورت تھی اس کا باپ مرزا سلطان بیخ سے ہندوستان آیا تھا شہنواز خان نے آثار الامراء میں لکھا ہے کہ وہ شاہ عالم کی شہزادگی کے زمانہ میں صلابت خان اور بادشاہی زمانہ میں بسالت خان کے خطاب سے بخش فوج کے عہدہ پر ممتاز تھا اسکی شادی گجرات کی ایک حسینہ راج کنور بانی سے ہوئی تھی اسی راج کنور بانی کی کوکھ سے ۱۷۷۸ء (۱۷۵۸ء) میں چندا پیدا ہوئی۔“

غلام حسین خان جوہر کے فارسی مخطوطہ ماہنامہ کی یہ عبارت تمام اختلافات کو دور کر دیتی ہے:-

”تاریخ ولادت پستیم ماہ ذی قعدہ سنہ یک ہزار ویک صد و ہشتاد یک مقدسہ روز و شنبہ دو گھڑی روز برآمد۔“  
(ماہ نامہ مخطوطہ صفحہ ۲۱۲)

اسی تاریخ ولادت کی تائید غلام ہمدانی گوہر کی اس تحریر سے بھی ہوتی ہے جو انہوں نے حیات ماہ لقا صفحہ ۱۹ پر لکھی ہے جو اس طرح ہے:-

”بتاریخ ۲۰ ذی قعدہ ۱۱۸۱ھ روز و شنبہ کو جب آفتاب عالم تاب و دینیزے برابر آیا ساعت قمر میں ایک ماہ پیکر حور منظر لڑکی تولد ہوئی نجوموں نے چندابی بی نام رکھا۔“

اس طرح مستند تاریخوں اور حوالوں کی شہادت سے یہ واضح ہوتا ہے کہ چندابی بی اس کا نام بہادر خان اس کے والد کا نام بسالت خاں اس کا موروثی خطاب تھا بہادر خاں کے والد یعنی چندا کے دادا کا نام مرزا سلطان نظر تھا مرزا سلطان نظر کا انتقال ۱۱۷۲ھ میں ہوا جبکہ چندا ۱۱۸۱ھ میں پیدا ہوئی اس لئے چندا سلطان نظر کی بیٹی ہوئیں سکتی چندا کے نانا کا نام خواجہ محمد حسین خان اور نانی بی بی تھا چندا کے دادا کے متعلق مشہور مورخ اور صاحب نگار آصفیہ جو اہر مخطوطہ ماہ نامہ کے صفحہ ۲۰۰ پر لکھتے ہیں کہ:-

”شریف الحان خان خواجہ محمد حسین متوطن بارہ سادات زیدیت در کمال علوفطرت در معاملات ملکی ماہر و در ہم پشماں سلیتہ ہمارا مفاخر بود۔“

غلام حسین خان جو ہر ماہ نامہ کے اسی صفحہ چندا کی نانی کے خاندان، صفات اور جمال کے متعلق لکھتے ہیں کہ:-  
”بزرگی از خواجگان متوطن کاٹھیا راز در بلدہ گجرات طرح اقامت آگندہ بود و از تمول و فراغت استغنا تالک افراشت و دختری داشت ماہ پیکر حور لقا کہ پایش سر و شمشاد و عارضش اب و رنگ از رخ گل می برد و پرمی دیوانہ جمالش گشتہ بر ناز و کرشمہ احوال می سپرد۔“

خواجہ محمد حسین کوکل انیس (۱۹) اولادیں پیدا ہوئیں جن میں زیادہ تر بچپن میں ہی انتقال کر گئیں صرف پانچ کو پوری عمر مل سکی جن کے متعلق جو ہر مخطوطہ ماہ نامہ میں لکھتے ہیں کہ:-

”دو فرزند زینہ یکے موسوم بہ غلام حسین خان و دومی موسوم بہ غلام محمد و از اثاثہ (۳) دختر نیک اختر یکی مسماۃ نور بی بی، دومی مسماۃ پون بی بی، سیوی مسماۃ میدا بی بی یعنی راج کنور بانی شمرہ شمرہ جین حدیقہ عمر عزیز گردیدند۔“

اس طرح یہ ثابت ہوا کہ غلام حسین اور غلام محمد چندا کے ماموں نور بی بی و پون بی بی چندا کی خالہ اور میدا بی بی چندا کی ماں تھیں چندا نکاح و دودھال دونوں طرف سے اعلیٰ خاندان سے تھی اس کے دادا والد اور والدہ سب ہی متقی و پرہیز گار تھے جلال بلخ اور جمال گجرات اسے وراثت میں ملا تھا یہی حسن و اعلیٰ ظرفی اسکی زندگی کے ہر موڑ پر دکھائی دیتا ہے۔ چندا کی پیدائش پر طرح طرح سے قیاس آرائیاں ہوئیں ادباء نے اقبال بلند بتایا تو امراء نے معیشت و حکومت کے لئے نیک فعال سمجھا، نجومیوں نے خوشخوش خوش نصیب رونق دکن و انوار دکن کی پیشین گوئی کی جبکہ غلام حسین جو ہر اس کی ولادت کو ایک معجزہ قرار دیتے ہیں خود انہیں کے الفاظ میں سنئے:-

”چندا کی پیدائش پر کمرے میں ایک نور پھیل گیا، ولادت کی خوشی میں بسالت خاں کے گھر میں مسرتوں کے شادیا نے بجے ایک سنخور نے تہنیت میں غزل سرائی کی تھی شعر:-

بھرا اللہ کے ساز و آواز میں بازا اندرون آمد

نوائے نغمہ بانفاس عیسیٰ ہم نفس گشتہ چون چندا بی بی خورشید طالع مہلقا آمد (ماہ نامہ مخطوطہ سالار جنگ)

سادات بارہہ سے تعلق رکھنے والے اس اعلیٰ خاندان نے حیات انسانی کی پریشانی پر بہت نشیب و فراز دیکھے فاقہ تنگدستی اور کمپرسی نے وجود کو چھوڑ کر رکھ دیا، اجداد کی عزت اور سادات کے وقار کو بچانے کے لئے صرف مقام ہی نہیں بلکہ نام تک بدلنا پڑا، بارہہ سے برہان پورا اورنگ آباد اور حیدرآباد کا سفر آنا سٹوں اور خاک و خون کا سفر تھا اس آزمائش اور طوائف الملوکی نے ایسی کسوٹی پر رکھا کہ سفر کی تھکن و ہجرت کے مضمرات تو زائل ہو گئے اور طوائف الملوکی سے ملوکی بھی الگ ہو گیا لیکن طوائف نام کے ساتھ ہی جڑ گیا اور ایسا جز بن گیا کہ چندا کام اور نام سے زیادہ طوائف سے مشہور ہوئی جبکہ یہ طوائف جسم فروشی کی طوائف نہیں بلکہ طوائف الملوکی کی طوائف تھی۔ جو علم، ادب، مزاح، مذہب اور ثقافت کے ساتھ ساتھ حسن و جمال میں بھی وہ یکساں دیکھتے تھی جب اسے نوخیزی کی دہلیز پر قدم رکھا تو اس کا حسن ماہ تمام بن کر دمک اٹھا نظام علی خان آصف جاہ ثانی نے جب اس فقال عالم اور حسن جہاں سوز کا چرچا سنا تو اس کو اپنے دربار میں بلوا کر سرکریٹری خصوصی کا عہدہ دیا اس نے اپنی ذہانت و فطانت اور فکر و تدبیر کے بل پر اس قدر قربت حاصل کر لی کہ سفر و حضر میں بھی ساتھ رہتی پانگل کی مہم میں بھی وہ مشیر خاص کی حیثیت سے شامل تھی، اس مہم میں جب فتح حاصل ہوئی تو نظام علی خان نے حیدرآباد میں ایک عظیم الشان جشن منایا اس جشن میں وفاداروں، جاں نثاروں، اور مشیروں کو خطابات سے نوازا گیا اسی جشن میں چندا کو مہلقا کے خطاب سے نوازا گیا اور اورنو بت و کھڑیاں اور ایک ہزار روپے کے انعام سے بھی سرفراز کیا گیا، مہمانداریاں تاریخ دل افروز جو غلام حسین خاں جوہر نے اس عہد کی تاریخ کے حوالے سے لکھی تھی لیکن یہ تاریخ چندا کے گرد گھومتی ہی نظر آتی ہے جس سے چندا کی اہمیت و حیثیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے، آداب، اطوار، حرکات و سکنات، گفتار و کردار، اور شب و روز کی نشست و برخاست سے بھی یہی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نہایت پاکیزہ، عبادت گزار، سنجیدہ اور سچی تھی، بیشتر تذکرہ نگار متفق الراء ہیں کہ وہ نماز کی پابندی فخر کی نماز سے سورج نکلنے تک برابر و ناطف اور صحیفہ حضرت علی امام زین العابدین پڑھنے میں مصروف رہتی بہر علی لاڈ نے نامی ایک شخص اس کو قرآن پڑھانے کے لئے آتا تھا علماء کی صحبت میں روضۃ الصفا، حبیب السیر، اور نادرا نامہ جیسی کتابوں کا مطالعہ کرتی اور اس پر مباحث ہوتے اکثر مغرب اور عشاء کی نماز وہ ملا کر ایک ساتھ پڑھتی اسے موسیقی محفل اور مشاعرہ کا بھی شوق تھا، ڈاکٹر نسیم اورینٹل کالج میگزین ۱۹۶۰ء عدد مسلسل ۱۴۰ کے صفحہ نمبر ۵۰ پر مصنف تاریخ دل افروز کے حوالے سے چندا کے نظام الاوقات پر ان الفاظ میں روشنی ڈالتے ہیں:-

”صبح اٹھ کر نماز پڑھتی اور طلوع آفتاب تک داعیہ میں مصروف رہتی پھر قرآن پڑھتی دو پہر کو ظہر کی نماز پڑھ کر عصر تک برابر تہلیل و تہلیل میں مشغول رہتی نماز عصر کے بعد دیوان خانہ میں آتی اور گھر بیوا مور کی طرف توجہ دیتی اس کے بعد اہل علم و سخن جمع ہوتے اور دینک علمی ادبی گفتگو ہوتی کتابوں کا بڑا شوق رکھتی تھی اکثر حبیب الصیر اور روضۃ الصفا پر مطالعہ رہتیں، بعض فارسی اور پرتگیزی دیوان بھی پڑھتی یہ صحبت نماز مغرب تک چلتی اسکے بعد کھانا ہوتا نماز عشاء سے فارغ ہونے کے بعد اساتذہ موسیقی جمع ہوتے اور آدھی رات تک یہ محفل گرم رہتی رمضان میں روزہ کے بجائے روزانہ ۱۲۰ خوان غراب کو دیا کرتی۔“

چند انے تہذیب و ثقافت علم نوازی اور معارف پروری کے جس گہوارہ میں آنکھیں کھولیں وہاں بیشتر چیزیں

لا شعوری طور اسکی شخصیت میں سرایت کر گئیں جو سکی کو باضابطہ کالج یا ادارہ سے بھی نہیں مل سکتی تھیں، اسی بلند خیالی اور بلند معیاری نے علم و ادب کے ذوق کے ساتھ ساتھ اسمیں بعض مردانہ فنون کا شعور بھی پیدا کر دیا اس نے عرفان و شباب کی دلہیز تک پہنچنے پہنچنے اسپ تازی، نیزہ بازی، تیر اندازی، اور ضرب کاری میں مہارت حاصل کر لی تھی جسکے متعلق درگا پر ساد نادر تذکرہ چمن انداز میں لکھتے ہیں کہ وہ سوار ہو کر اس قدر آسن جمانی تھی کہ اچھے اچھے چابک سواروں کا قافیہ کر دیتی تھی مولوی کریم الدین نے طبقات شعراء میں لکھا ہے کہ وہ مردوں کی مانند ورزش کرتی تھی عبدالغفور نساخ نے تذکرہ سخن شعراء میں لکھا ہے کہ وہ شعراء کی بہت ہی عزت و سرپرستی کرتی تھی عبدالحئی صفاء نے شمیم سخن میں یہاں تک لکھا ہے کہ چندا کے یہاں بہت سے شعراء نوکری کرتے تھے صاحب تذکرہ بہارستان ناز نے یہ عبارت تحریر کی کہ ”چندا ایک امیر عورت تھی اور پانچ سو سوار ہر وقت اس کے جلو میں رہتے تھے“ چندا کی علم و نوازی، مسافر پروری، حسن دولت حیثیت اور شمارسیم وزر کے متعلق نصیر الدین ہاشمی کا روان سخن ۱۹۵۴ء کے صفحہ ۳۴ پر مہر لقا بانی چندا کے عنوان سے لکھتے ہیں کہ:-

”چندا کو جس طرح دولت حسن اور دولت سیم وزر نصیب ہوئی تھی اس طرح علم سے بھی بہرہ ور تھی فارسی میں اسکو بہت اچھی مہارت حاصل تھی عربی سے واقف تھی اردو اسکی مادری زبان تھی حسین وہ شعرو سخن کی مشق کرتی تھی، ماہ لقا بانی صاحب منصب و جاگیر تھی چنانچہ انڈیکٹ (جامعہ عثمانیہ) سید پٹی، حیدر گوڈہ، چندا پلے، پلے پھاڑ، اور علی باغ اسکے جاگیری مواضع تھے اسکے مرنے پر صرف نقد و جنس ایک کروڑ روپیہ کا شمار ہوا تھا اسکے ماہوار اخراجات کا اندازہ اس سے کیا جاسکتا ہے کہ پانچ سو جوان اسکے پہرے کے ملازم تھے ماہ لقا بانی مسافر نواز شاعرو ادیبوں اور اہل کمال کی سرپرست تھی کئی شعراء اور مورخ اس سے وابستہ تھے۔“

ہر طبقہ اور ہر حیثیت کے لوگوں نے چندا کی تعریف و توصیف کی ادیبوں نے مردہ اوراق اسکی شخصیت کے سہارے زندہ کرنے کی کوشش کی تو شعراء نے توصیفی مثنویاں تحریر کر کے اسکی سیرت و صورت کو امر کرنے کی کوشش کی امراء نے سیم وزر سے اسکو خوش رکھنا چاہا تو مورخین نے اپنے قلم کے زور سے اسے لاغابی و لافانی کرنے کی کوشش کی وہ نہ صرف تاریخ کی زینت بنی بلکہ تاریخ اسکے دم سے وجود میں آئیں مہ نامہ جسکی بہترین مثال ہے مورخ گلزار آصفیہ، غلام حسین جوہر صفحہ ۴۲-۴۳ پر شخصیت چندا کا احاطہ ان الفاظ میں کرتے ہیں:-

”چچہ محبوبی بہ این کمالات صوری و معنوی در قرون سابقہ و از منہ ماضیہ در عہد سلاطین گزشتہ در چچہ تاریخ بملاحظہ نرسید و چچہ نہالی بہ این بار و بہار و ثمر ریزی حسنت در ریاض دہرندیدہ، تقویم فرمائش آن ماہ اوج کر م فرمائی باعث روشنی دل و ضیائی دیدہ بود، لاجرم انگشت جنوں بر چشم نہاد، و بہ تجہد تحریر تاریخ دل افروز مرکب قلم رادر میدان عجلت جولان داد۔“

اس عہد کے مشہور شاعر اور چندا کے معاصر شاہ کمال اسکی تعریف میں یوں مجتہد ہیں:-

ندر بے بہا کیونکر کویں اس مہ لقا کویں  
لبوں کو دیکھکر لعل اسکے ہر دم مجتہد ہے

ہے سب انداز معشوقانہ اور باتوں میں ہے شوخی  
بھری ہر پور پورا اسکی ملاحظہ ہے نزاکت ہے

یہ سچ دیکھکر کیونکر نہ ہوئے ہائے دیوانہ  
لبوں پر ہے تہہ سم اور کھڑے پر شرارت ہے

راہچہ چندا لعل بھی چندا کے درشن کے پیاسے رہتے تھے خود انہیں کی زبانی سنئے:-

نہیں ہے چین بن دیکھے تیرے اے مہ لقا جھکو  
درس کا میں تو پیا سا ہوں درس اپنا دکھا جھکو

راجہ چندو لعل شاداں کے چھوٹے بھائی گوئند بخش ضیائی نے بھی چندا کی تعریف و توصیف میں اشعار رقم کئے ہیں یہ اشعار مثنوی کے فارم میں بھی ہیں مستزاد کے انداز میں بھی ہیں اور غزلیہ و قصیدہ رنگ کے بھی ہیں تو صیغہ کا ایک انداز آپ بھی ملاحظہ فرمائیے:-

شعی دارد نہ مثل تو جمالی  
رخ تو آفتاب بے زوالی  
گل روئے تو رشک گلشن غلد  
بہ باغ حسن قدرت نونہالی  
کچا ماہ و کچا روئی پری رو  
ز گوہر کنی شود همسر سفالی  
شب ہجران چوزلفت اے پری رو  
میرس از من چسا دار دکمالی

میر عالم اس عہد میں عالموں کے امیر تھے اہل کمال کے قدرداں تھے عیست و فضیلت میں یکتا و یگانہ تھے لیکن وہ چندا کے اس قدر معترف و معتقد تھے کہ چندا جیسا انہیں کوئی نظر ہی نہیں آ رہا تھا خود ان کے الفاظ ہی دیکھئے:-

”جلس بائیم و تمیزی بایں جدت طبع رسائی ہم مثل مہ لقا کم دیدہ شد“

انہوں نے سراپائے مہ لقا کے عنوان سے دو سوئیں اشعار پر مشتمل ایک رنگین مثنوی بھی تحریر کی جس میں چندا انہی تمام حرکات و سکنات اور ناز و ادا کے ساتھ جلوہ گر ہے چند شعر ملاحظہ ہوں:-

ای ماہ لقا ماہ پیکر  
اے ماہ جبین ماہ منظر  
ای حسن تو در جہاں فسانہ  
دل گرمی عشق را بہانہ  
حسن تو ہضمین نہ دلبر با باشد  
سر تا پا پہ من بلا باشد  
ہرگز نکلم تو جدائی  
ترک رہ و رسم آشنائی  
ہجر من تو مجال عقلست  
دور از روش خیال عقلست  
من جسم و جان من تو باشی  
ہم روح روان من تو باشی

چندا کی زندگی ناز و نعم اور عیش و عشرت میں گزری مذہب، موسیقی، اور مستی سے وہ ہمیشہ قریب رہی جسکی وجہ سے یہی چیزیں اسکی شاعری میں بھی جلوہ گر ہیں اسکی شاعری کا ایک بڑا حصہ حب علی سے لبریز ہے جہاں مذہبی عقیدت تمام چیزوں پر غالب ہے غزل کے بیشتر مقطع حضرت علی کی محبت و عقیدت سے سرشار ہیں:-

حال دل کسی سے یہ چندا کہے ہر مشکل میں

یا علی تیرے سوا کوئی مددگار بھی ہے

مثل بلبل جو اسے دیکھے غزل خواں کیوں نہ ہوں

یا علی چندا تیرے گلشن سے پاتی ہے بہار

چندا بہت ہی گہمبیر شخصیت کی مالک تھی اسکی خانگی زندگی اور مجلسی زندگی بالکل مختلف تھی اسکی فیض بخشیاں اہل کمال فقراء و مساکین کے لئے عام تھیں حب علی اور عشق سادات نے اسے خیر خیرات پر مائل کر دیا تھا کوہ مولا کے عرس میں وہ مسلسل چاردن خیرات و نوازشات میں مصروف رہتی محرم میں عزا اداری اور سوز خوانی میں منہمک رہتی جشن حیدری اور جشن جیلانی کا اہتمام بھی بڑی عقیدت اور محبت سے کرتی اسکے علاوہ کھٹ درشن کا میلہ اسی نوازش بخشش اور خیر خیرات کا وسیلہ تھا

جسمیں بلا تمیز و تفریق ہر مذہب و ملت کے فقراء و مساکین شامل ہوتے اور اپنی جھولی بھر کر ہی واپس ہوتے:-

خلق کی ہے کار بر آری اسی کی ذات سے

کون ہے وہ جو نہیں محتاج سرکار نجف

چند انے اپنی بیشتر غزلوں میں پانچ شعر ہی کہے ہیں یہ پانچ اشعار بختن سے محبت و عقیدت کی علامت ہے حضرت علی کی عقیدت میں ڈوب کر چند ادین و دنیا دونوں میں سرخرو ہونا چاہتی ہے وہ صرف آخرت کی منزل کو ہی سر نہیں کرنا چاہتی بلکہ دنیا کے فانی میں رتبہ اور اقتدار کا حربہ چاہتی ہے:-

ایسی ہوا بندھی رہے چندا کی یا علی

با صد بہار دیکھے جہاں کی بہار خوب

یا علی چندا کا ہوئے صفحہ بدینا پے نقش

جس قدر شاہوں کا قائم ہے تئیں یہ سرخ نام

گنج کرم سے بخشے مولا کچھ اس قدر

چندا کو ہونا پھر کسی زردار کی تلاش

عمر بھر یوں ہی رہے حسن کا چندا جلوہ

آرزو رکھتے ہیں یہ حیدر کردار سے ہم

چندا کی شخصیت میں جو جمال و جلال تھا وہ اسکی شاعری میں بدرجہ اتم موجود ہے اس کوشش، جمال، خوبروئی اور پاکین کا صرف زمانہ اور اہل علم و ہنر کو ہی احساس نہیں تھا بلکہ چندا کو بھی اسکا نہ صرف احساس تھا بلکہ غرور بھی تھا وہ خود کہتی ہے اسکا سامنے ستارے بھی مات ہیں اور آسمانی برق بھی خائف ہے یہ زمینی مخلوق آسمانی سیاروں اور ستاروں سے زیادہ پر رونق اور پر نور ہے شعر ملاحظہ ہو:-

مشرقی وز ہرہ و پرویں کو مات

رو برو چندا کے ہوئے کیا عجب

جلوے کو اسکے دیکھ کے بس لوٹ جائے برق

گرمی وہ ہوئے حسن میں چندا کے یا علی

نام سن جسکا اثر جائے آب یا قوت

رو برو کب ہولب لعل کے تاب یا قوت

حسن کا شعوری احساس جو اسکی شاعری پہ سایہ لگن ہے وہ اسکی عملی زندگی کا ترجمان بھی فکر کا اساس بھی ہے اور خواب و خیال کا سرچشمہ بھی جہاں حقیقت کا نام حسن اور حسن کا نام حقیقت ہے یہی حقیقت منظر لباس مزاج میں نظر آئے یہی اسکی تشکی بھی ہے چندا نے اسی احساس کو کبھی مذہبی انداز میں پیش کیا تو کبھی برجستگی کا لہجہ بھی اختیار کیا اشارہ و کنایہ اور تشبیہ و استعارہ کے لباس عروسی میں ملبوس کر کے مزید خوبصورتی اور اثر انگیزی کے طور پر بھی پیش کرنے کی حتی الامکان کوشش کی تاکہ دل کی کیفیت اور جذبات کی پیاس سے دوسرے بھی آشنا ہو سکیں اور اس درد کا مداوا ہو سکے دلکش انداز ہی اسکی شاعری کی شناخت ہے:-

نہ تیرے جلوہ کا ذات بشر میں غوطہ

غور کیجئے تو ہیں پر نور جمادات و نبات

چندا کی شعری کائنات کو یکجا کر کے منظر عام پر لانے کی کامیاب کوشش بھی ہوئی گوہر، جوہر، شمیمہ شوکت،

شفقت رضوی، راحت عزمی، یاسر سندیلوی نے انتہائی محنت و عرق ریزی سے اسے مرتب کیا جبکہ فارسی شاعری کا ایک بڑا ذخیرہ ابھی بھی محظوظ کے پیرہن میں ہی ملیں ہے چندا کے دیوان کے متعلق بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد پاکستان کے شعبہ اردو کے علمی و ادبی ترجمان مجلہ معیار کے مدیران معین الدین عقیل اور شبیبہ عارف جولائی تا دسمبر ۲۰۰۹ء کے صفحہ ۳۸۳ پر لکھتے ہیں کہ:-

”ماہ لقا بانی چندا (۱۷۱۵ء-۱۸۲۳ء) اردو کی اولین صاحب دیوان شاعرہ کے طور پر شہرت رکھنے کے ساتھ ساتھ، قدیم اردو (دکنی) ادب کی تاریخ میں اپنی سماجی و تاریخی حیثیت اور مملکت آصفیہ حیدرآباد کے صاحب ذوق اور ادب پرور رئیس ارسطو جاہ کے دربار سے اپنے تعلق و اثر کے لحاظ سے ہمارے محققین کے مطالعات کا موضوع بنتی رہی ہے اور مستقبل میں بھی مزید مطالعات کے امکانات رکھتی ہے، اولاً اس کا ”اردو دیوان“ غلام حسین صمدانی گوہر نے مرتب کیا تھا اور اسکے حالات اور شاعری پر ایک مستقل کتاب ”حیات ماہ لقا“، بھی شائع کی تھی، جب کہ عہد ارسطو جاہ کے ادب اور اس دور کی شخصیات کے مبسوط مطالعات میں بھی اس کا ذکر تفصیل سے شامل رہا ہے لیکن پروفیسر شفقت رضوی نے اس کو اپنے مبسوط مطالعے اور تحقیق کا موضوع ہی نہیں بنایا بلکہ اس کا دیوان بھی اہتمام سے مرتب کیا، جو مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا۔ ماہ لقا کی تحقیقات میں محض اردو دیوان ہی اہم ہے، جو دو مرتبہ شائع ہوا لیکن یہ اشاعتیں محض دیوان کی اشاعت تک محدود رہیں، جب کہ کتب خانہ انڈیا آفس (لندن) میں اسکے دیوان کا جو نسخہ مکتوبہ ۱۲۱۳ھ (مطابق ۱۷۹۷ء) محفوظ ہے اس میں اس کا تحریر کردہ ایک مقدمہ بھی شامل ہے جو اس نے رواج زمانہ کے مطابق فارسی میں تحریر کیا تھا۔“

چند انے اپنے دیوان کا مقدمہ فارسی میں لکھا تھا جو کہ ابھی تک غیر مطبوعہ اس نے اپنے دیوان کا مقدمہ کا آغاز ان الفاظ میں کیا ہے:-

”فحش بیاناں عالم استغراق در بیانش حمد و ثنای آفرید گاری مصداق سج اللہ ”مافی الصلوات و مافی الارض“ آنقدر شگفتہ بیند کہ نفسی، سبق صرف فراموشی برکشیدہ موضح مقالان مدارج افہام بستایش جناب خالقی بعنوانی ”قل لو کان البحر مداداً الکلمات ربی“ آچنجان نیر داخندہ اندک چشمی بگوار شو غفلت کشنا بند پس نامہ ہاراد منطول صنائع قدرت نگار معنی لوح و قلم یک سر سر بخونی ہا باید کشیدن و نامہ ہاراد لقریر مختصر عبارت آرای آداب بے نیازی تقدس یکدست بساط توسعہ ہم نچیدن

- بیت :-

قلم گر چہ مدوح با بسط رون شد      بجز سخن آفرین سرگون شد

اور اپنے دیوان کا اختتام ان فارسی الفاظ میں کرتی ہے:-

”لیکن چونظر کنی در بیجا سخن است در صہمین بر سطرش شاہد یست رخ از اغیار ہفتہ و در تہہ ہر دوش دلبر یست نقاب

اختفاء بر چہرہ خود کشیدہ۔ بیت -

حسن ماہراز پردہ شوم، ہمایاں می شود      معنیم از شوخی الفاظ عریان می شود

واکون تاریخ انتظام این دلکشا گلستان معروض فہمان میگردد اندہ و سال اختتام این فرہت افزا دیوان بعض

اظہار میرساند۔

توقع از دیدہ و ران سخن شناس بظاہرہ این گلشن معنی پروازند و صدحب قطران دانش اساسش کہ چشم دل بر طلعت

ابن مخورہ اذکار کشابزن گربھوان عمر اقتصای بشری کہ الانسان مرکب اخطا والنسیان واقعتت رودهد ودا من کرم عبث بغبار اغراض نگرود۔ بیت

العفو عند کرام الناس ماملول۔

وان کان من عفوا لا حقیر مستلول

والسلام لا۔“

چندا کا انتقال ۱۲۳۰ھ میں ہوا اس وقت اسکی عمر تقریباً ساٹھ سال تھی اسکے لوح مزار پر جو اشعار کندہ ہیں اس سے بھی یہی تاریخ وفات نکلتی ہے۔

راہی جنت شدہ ماہ لقای دکن (۱۲۳۰ھ)

ہاتف ٹیلی ندادا بتاریخ او

اور وہ کہہ مولاعلیٰ میں سپرد لہر ہوئی میت میں امراء و ساء ادا باء نہ صرف شریک تھے بلکہ پیش پیش بھی تھے اور انہوں نے ہی اسے سپرد خاک بھی کیا راحت عزی صاحب اس پر سخت برہم ہیں کہ امراء اور وزراء انہیں کیسے قبر میں اتار سکتے ہیں کیونکہ زبانی میت کو زبانی ہی دفن کرتی ہیں غیر محرم انہیں چھو بھی نہیں سکتے ہیں موصوف کس سماج اور کس شریعت کی بات کر رہے ہیں عقل حیران ہے کیونکہ ہم نے تو آج تک نہیں دیکھا کہ میت کو قبر میں عورتیں لے جاتی ہیں خواہ وہ امراء کی میت ہو یا ادنیٰ کی ہم نے تو سپرد خاک کرتے اور جنازہ پڑھتے ہوئے صرف مردوں کو ہی دیکھا راحت عزی کس شامی سماج یا خود ساختہ شریعت کی بات کرتے ہم سمجھنے سے قاصر ہیں خود انہیں کے الفاظ میں سنئے:-

”ماہ لقا کی لاش اس کی حویلی سے کہہ مولاعلیٰ لائی گئی، وہاں اپنی ماں کی پہلو میں دفن کی گئی، جنازہ کے ساتھ شہر کے امراء بھی تھے، تدفین کے تعلق سے حکمین کاظمی نے عجیب بات لکھی ہے پتہ نہیں انہوں نے ماہ لقا کی عظمت بتائی ہے یا اس کی شخصیت کو بگاڑنے کے لئے مرنے کے بعد بھی اپنے طنز کا نشانہ بنایا انہوں نے لکھا ہے کہ ماہ لقا کی میت کو حیدرآباد کے امراء نے قبر میں اتارا اور یہ اس کے لئے بڑا اعزاز تھا۔ یہ درست نہیں ہے زبانی میت کو نامحرم ہاتھ نہیں لگاتے امراء میت میں ضرور شریک ہوئے ہوں گے کیونکہ وہ تھی ہی ایسی ہر دل عزیز ماہ لقا کی تین سو کنیریں تھیں حسین افزا اور حسن لقا تو مہتمنی تھیں اس کی میت کو یقیناً خواتین نے اتارا ہوگا البتہ وہ امراء کی خواتین بھی ہو سکتی ہیں۔“ (بحوالہ ”ماہ لقا حالات زندگی مع دیوان“ مصنف راحت عزی سنہ ۱۹۹۸ء صفحہ نمبر ۶۸-۶۹)



## شاعری

ہمارے زمانے میں کلاسیکی شاعری سے مختلف سطحوں پر استفادہ کرنے والوں میں یہ خصوصیت مشترک ہے کہ وہ متعین لسانی رابطوں میں ترمیم یا ترتیب متن کے روایتی طریقوں میں تبدیلی کے ذریعے متن کو روایت سے قریب تر رکھنے کے باوجود نئے زمانوں کے شاعر رہتے ہیں اور یہ اس لیے ممکن ہو سکا کہ ان شعرا میں زبان کے تعمیری کردار کا شعور مشترک ہے۔ ان کی توجہ تجربے کی نمائندگی پر نہیں بلکہ متن کو اس طرح ترتیب دینے پر ہے کہ اس لسانی تنظیم سے وہ سب کچھ برآمد ہو جو ہماری شعری روایت کا امتیاز ہے مگر اس کے باوجود شعر فرسودگی اور تکرار کے مفہوم میں روایتی نہ ہو۔

\_\_\_\_\_ پروفیسر قاضی افضال حسین

رنگوں کا حال زانا ہے  
 اک رنگ مگر مردانا ہے  
 پہنچا ہے زمیں سے دور کہیں  
 کیا اڑتا ہوا زمانا ہے  
 ہم کو تو یقین آتا بھی نہیں  
 اک روز ہمیں مرجانا ہے  
 کبھی نیند میں اس کو دیکھیں تو  
 اک خواب اُسے دکھلانا ہے  
 کہیں دور چمکتے پانی کو  
 یوں ہی دور چمکتے جانا ہے  
 لڑنا بھڑنا ہے درختوں سے  
 جنگل میں شور مچانا ہے  
 وہی رات اُدھ کے سونا ہے  
 وہی دن کا بوجھ اٹھانا ہے  
 یہ جو کاٹھ کباڑ سا ہے گھر میں  
 یہی پونجی ، یہی خزانہ ہے  
 یہ جو دل کا خرابہ ہے علوی  
 یہی اپنا ٹھور ٹھکانا ہے

سورج نکل رہا ہے  
 منظر بدل رہا ہے  
 چاندی سے آسمان پر  
 سونا پگھل رہا ہے  
 اڑتا ہوا حوصلہ سا  
 پنکھا رہا ہے  
 اک پیڑ راستے میں  
 لگتا ہے چل رہا ہے  
 بستر کی سلوٹوں میں  
 کوئی خواب پل رہا ہے  
 کھڑکی سے جھانکنے کو  
 کمرہ مچل رہا ہے  
 سگرٹ کے ساتھ علوی  
 یہ دل بھی جل رہا ہے

ہر رنگ کی نفی مرے اثبات میں رہی  
شامل کسی کی ذات مری ذات میں رہی

بے شک رہی ہے خیرِ مکمل کی جستجو  
لیکن یہ جستجو مرے جذبات میں رہی

میں اپنی ایک بات بھی پوری نہ کرسکا  
شاید کوئی کمی مری ہر بات میں رہی

چاروں طرف سے آئے جوابات مختلف  
انجھن کوئی ، کہیں تو سوالات میں رہی

ہے آج بھی جدائی کی ساعت سے متصل  
وہ تازگی جو پہلی ملاقات میں رہی

گالی کوئی دریدہ دہن دے کے چل دیا  
گرمی اسی کی شہر کے حالات میں

چھائی ہوئی تھی حجرہ دانش میں تیرگی  
سو روشنی جبینِ خرابات میں رہی

ساعت نصیب ہی میں نہ تھی انتشار کی  
قوت مری دبی ہوئی ذرات میں رہی

رواقِ بازارِ عالم ، تیسری دنیا کے ہم  
برسرِ پیکارِ باہم ، تیسری دنیا کے ہم

دم بخود ہیں نامہ اعمال ہاتھوں میں لیے  
چار سو محشر کا عالم ، تیسری دنیا کے ہم

کون ہے دردِ متاعِ خانہ ، کس کو جستجو  
غافلانِ محو ماتم ، تیسری دنیا کے ہم

آسمانوں سے فرشتے آئیں گے ، کب آئیں گے؟  
منتظرِ بادیدہ نم ، تیسری دنیا کے ہم

تم کو اپنے ساز و سامانِ تمنا سے غرض  
تم ہمارا کیوں کرو غم ، تیسری دنیا کے ہم

پئے تسکینِ دل عرضِ تمنا کر لیا میں نے  
 پاسِ مصلحت کچھ کام اپنا کر لیا میں نے  
 جہینِ عشق کو تاکہ تسلی کی ملے منزل  
 تمہارا اس لئے سجدہ پہ سجدہ کر لیا میں نے  
 سنا ہے جامِ مے تو بہ شکن ہے میر میخانہ  
 بہت کچھ سوچ کر پینے سے توبہ کر لیا میں نے  
 جو کہتا ہوں اسے کر کے دکھا دیتا ہوں دنیا کو  
 جہانِ رنگ و بو میں اپنا جلوہ کر لیا میں نے  
 سکونِ زندگی کی جستجو ہے سعیِ لا حاصل  
 تمہارے درد کو جب دل میں پیدا کر لیا میں نے  
 غمِ جاناں غمِ دوراں جنوں کی بزمِ آرائی  
 حیاتِ چند روزہ میں یہ کیا کیا کر لیا میں نے  
 دلیلِ قوتِ ایماں مجیبؔ اس کو کہوں گا میں  
 ملا جو غم وہ ہنس کر گوارہ کر لیا میں نے

جو ست گامِ راہِ گلستاں میں رہ گئے  
 وہ ہاتھ مل کے فصلِ بہاراں میں رہ گئے  
 تدبیر سے نہ مٹ سکا تقدیر کا لکھا  
 شانے لہجہ کے زلفِ پریشاں میں رہ گئے  
 اُن قطرہ ہائے خوں کی کسی کو خبر نہیں  
 مَس ہو کے جتنے ظلم کے پیکاں میں رہ گئے  
 محنت کشوں نے سینچا تو کھیتی ہری ہوئی  
 ہم انتظارِ آمدِ باراں میں رہ گئے  
 کس کی مجال تھی کہ جو رکھتا ہمیں اسیر  
 لانا تھا انقلاب تو زنداں میں رہ گئے  
 نالے تو با اثر تھے مگر ٹھہرے بے اثر  
 پاسنگ ہو کے عدل کی میزاں میں رہ گئے  
 جھولی تو بھر لی پھر بھی ہے گلچیں کو یہ قلع  
 کچھ مسکراتے پھولِ گلستاں میں رہ گئے  
 کوششِ جنوں نے کی انھیں جامہ نیا ملا  
 مہدی رفو چاک گریباں میں رہ گئے

ایک غزل کہتے ہیں اک کیفیت طاری کر لیتے ہیں  
یوں دنیا پر اگلی چڑھائی کی تیاری کر لیتے ہیں

کتنی محبت کرتا ہے وہ کیسے کہیں گر پوچھ لے کوئی  
سو اعداد و شمار کی خاطر زخم شماری کر لیتے ہیں  
بہت زیادہ صحت مندی ایک طرح کی بے ادبی ہے  
اس سے ملنے جاتے ہیں تو کچھ بیماری کر لیتے ہیں

اس کے خواب اٹھائے نہیں اٹھتے ہلکی پھلکی آنکھوں سے  
ایسے میں ہم راتیں جاگ کے پلکیں بھاری کر لیتے ہیں

جب بھی لبو میں رنگ نزاں کی سختی بڑھنے لگ جاتی ہے  
چند لب و رخسار بلا کر جشن بہاری کر لیتے ہیں

سبزہ جاں کے ہرا بھرا کھنے کی ایک یہی صورت ہے  
سو کھا پڑتے ہی آنکھوں کی نہریں جاری کر لیتے ہیں

وہ صرف ایک کے پاس سے ہو کے چلا جائے تو خیر نہیں ہے  
روح و بدن ایسے موقعوں پر مارا ماری کر لیتے ہیں

افسر دنیا سخت سہی فرحت احساس ہیں آخر ہم بھی  
دفتر میں بھی اپنی سی کچھ کارگزاری کر لیتے ہیں

چاکری کرتے ہوئے دنیا کی مہمل ہو گئے تھے  
ہم تبھی تو دیکھتے ہی اس کو پاگل ہو گئے تھے

جسم سے باہر نکل آئے تھے ہم اس کی صدا پر  
ایک لمحے کو تو سارے مسئلے حل ہو گئے تھے

عشق مقناطیس پر جب جمع تھے ذرے ہمارے  
منتشر مٹی کے منصوبے مکمل ہو گئے تھے

میرے ہر مصرعے پہ اس نے وصل کا مصرع لگایا  
سب ادھورے شعر شب بھر میں مکمل ہو گئے تھے

فرحت احساس ایک دم عاشق ہوئے تھے جانے کس کے  
دیکھتے ہی دیکھتے آنکھوں سے ادھل ہو گئے تھے

میری نظر کا مدعا اُس کے سوا کچھ بھی نہیں  
اُس نے کہا کیا بات ہے میں نے کہا کچھ بھی نہیں

دل میں شعلہ تھا، سو آنکھوں میں نمی بنتا گیا  
درد کا بے نام جگنو روشنی بنتا گیا

ہر ذہن کو سودا ہوا ہر آنکھ نے کچھ پڑھ لیا  
لیکن سرِ قرطاسِ جاں میں نے لکھا کچھ بھی نہیں

ایک آنسو اجنبیت کا ندی بنتا گیا  
ایک لمحہ تھا تکلفت کا صدی بنتا گیا

دیوارِ شہرِ عصر پر کیا قاتمیں چسپاں ہوں  
کوشش تو کچھ میں نے بھی کی لیکن بنا کچھ بھی نہیں

کیا لبالب روز و شب تھے اور کیا وحشی تھا میں  
زندگی سے دور ہو کر آدمی بنتا گیا

جس سے نہ کہنا تھا کبھی جس سے چھپانا تھا سبھی  
سب کچھ اُسی سے کہہ دیا مجھ سے کہا کچھ بھی نہیں

کب جنوں میں کھنچ گئی پیروں سے ارضِ اعتدال  
اور اک یونہی سا جذبہ عاشقی بنتا گیا

چلنا ہے راہِ زیست میں اپنے ہی ساتھ اک عمر تک  
کہنے کو ہے اک واقعہ اور واقعہ کچھ بھی نہیں

رفتہ رفتہ تیرگی نے دشتِ جاں سر کر لیا  
روشنی کا ہر فسانہ آنکھی بنتا گیا

اب کے بھی اک آندھی چلی اب کے بھی سب کچھ اُڑ گیا  
اب کے بھی سب باتیں ہوں لیکن ہوا کچھ بھی نہیں

زندگی نے کیسے رازوں کی پٹاری کھول دی  
آگہی کا ہر تحقیق گم رہی بنتا گیا

دل کو بچانے کے لیے جاں کو سپر کرتے رہے  
لوگوں سے آخر کیا کہیں شہپر بچا کچھ بھی نہیں

شہر کا چہرہ سمجھ کر دیکھتے تھے سب اُسے  
اور وہ خود سے بھی شہپر اجنبی بنتا گیا

وہ	لفظوں	کا	لشکر	ہے	اک	نئے	روپ	میں	نظر	آیا
چپ	رہنا	ہی	بہتر	ہے	وہ	کہیں	جا کے	کیا	سنور	آیا
کھلی	ہوئی	ہے	اک	کھڑکی	میری	یادوں	کے	تھم گئے	ہیں	پاؤں
خوابوں	جیسا	منظر	ہے	اُس	حویلی	کا	جب	کھنڈر	آیا	آیا
باہر	ہے	سب	مایا	جال	اپنے	دامن	ک	پھاڑ	کر	رونا
دنیا	دل	کے	اندر	ہے	مدتوں	بعد	اک	ہنر	آیا	آیا
دن	میں	رات	ہوئی	تبدیل	لوگ	عزت	سے	تک	رہے	ہیں
پورا	کنہ	گھر	پر	ہے	میرا	کردار	اب	نکھر	آیا	آیا
دھرتی	کے	ہل	جانے	پر	چھاؤں	جیسی	تھی	شخصیت	جس	کی
طیش	میں	آج	سمندر	ہے	دھوپ	اُڑھے	ہوئے	نظر	آیا	آیا
چادر	میلی	تھی	جاوید	ہے	اپنے	پر	کو	سمیٹ	کر	جاوید
دھل	کر	جو	بستر	پر	آسمانوں	سے	میں	اتر	آیا	آیا

نئی گھٹائیں اتر رہی ہیں

یہ تم نہ کہنا  
عکسی سے تم کو

کبھی محبت نہیں رہی ہے

تمہارے لب پر  
حکایت مہر و الفت نہیں رہی ہے  
تمہاری آنکھوں نے ایک شب بھی  
نہ کوئی قربت کا خواب دیکھا  
نہ خون میں التہاب پایا  
نہ روح میں اضطراب دیکھا!

یہ تم نہ کہنا  
تمہارے احساس کی زمیں پر  
کوئی نہ گذرا

بدن دریدہ، خزاں رسیدہ و پاتپیدہ  
سلونی رنگت کی چاہتوں نے بھی نہ ہوش و شحواں اُٹے  
ہتھیلیوں میں نہ چاند اترنا، نہ انگلیوں سے شرار پھوٹے  
جو تم کہو تو بس اتنا کہنا  
تمہاری آنکھوں کے آنگنوں میں  
نئی گھٹائیں اتر رہی ہیں  
اسی لیے تو پرانے موسم کا کوئی منظر بچا نہیں ہے!!  
گذشتہ ساعت کا کوئی پیکر رہا نہیں ہے!!

☆☆☆

مجھ میں بھی رفتہ رفتہ یہ دنیا اتر نہ جائے  
عکس آئینے میں میرا بھی اک دن بکھر نہ جائے

جاتے برس سے کہتے کہ دھولے لہو کے داغ  
پہلے ہی دن کہیں یہ نیا سال ڈر نہ جائے

میں خود میں دفن ہو گیا اس احتیاط سے  
اس خودکشی کی جسم سے باہر خبر نہ جائے

ترکش تمام خالی ہوئے رام کے مگر  
تیروں سے ان کے آج کے راون کا سر نہ جائے

دانوں کا اور اڑان کا رشتہ عجیب ہے  
ڈرتا ہوں کوئی دانہ میرے پر کتر نہ جائے

آ تو رہی ہیں شہر میں گیڈنڈیاں کئی  
لیکن یہاں سے لوٹ کے کوئی ڈگر نہ جائے

ان دیکھے آسمانوں کو چھونے کا ہے جنوں  
منزل وہاں ہے اپنی جہاں تک نظر نہ جائے

اورنگ زیب کے مزار پر ایک لمحہ.....!

یوں نہ تھا

تم جو ایک سطوت شاہانہ کے مالک تھے کبھی  
ابھی دلی۔ تو ابھی ارض دکن  
رات دن گھوڑے پہ سرگرم سفر رہتے تھے  
عشق خیرات کیا کرتے تھے

رات یوں چاند تاروں کی محفل بھی  
جیسے آغاز جشن سحر ہو گیا

لوچلو۔ آج ختم سفر ہو گیا

نور جاگیر عطا کرتے تھے  
ایک فرمان سے قسمت پہ مہر لگتی تھی  
تم کہ شاہی میں فقیرانہ ادارہ کھتے تھے  
تم کو اپنے لیے ہوس جاہ نہ تھی

یہ نہ تھا  
یوں نہ تھا

صرف دھوکا تھا وہ  
دل نے دیکھا تھا جو  
دل نے سوچا تھا جو  
دل نے سمجھا تھا جو

مسند شاہی کو  
دولت کی کوئی چاہ نہ تھی  
تم تو وہ تھے جو گزارے کے لیے  
نانِ جویں کی خاطر

صرف معصوم نظروں کا پردہ تھا وہ!  
صبح کے ساتھ آنکھوں سے پردے ہٹے  
کتنے منظر نگاہوں پہ روشن ہوئے  
کتنے لفظوں کے روشن ستارے بچھے  
چشمِ پریم کے سارے نظارے بچھے  
سانحہ یہ بھی حرفِ خیر ہو گیا!

ٹوپیاں سی کے  
صحیفے کی کتابت کر کے  
پس انداز کیا کرتے تھے  
شکرا ادا کرتے تھے

تم تو وہ تھے کہ جہاں اپنے قدم رکھتے تھے  
بس وہیں فتح کے نقارے بجا کرتے تھے  
آج یہ حال ہے

رات یوں چاند تاروں کی محفل بھی  
جیسے آغاز جشن سحر ہو گیا  
لوچلو۔ آج ختم سفر ہو گیا

پیروم شد کی درگاہ کے خنک سائے میں  
قبر بے سائبان میں سوئے ہو  
اور رکھا سے سر ہانے  
لکڑی کا مقفل ڈبہ  
جس میں ڈالے گئے سگسوں کی کھنک  
دور تلک جاتی ہے

اور پھر رو دیتے ہیں، ہم جیسی سماعت والے  
روح کا کرب چھلک اٹھتا ہے

درد مہک اٹھتا ہے

اور اسی کرب کی گہرائی سے

ایک پرچھا نہیں ابھر آتی ہے

اور ہستی سے کہ کٹڑی کا مقفل ڈبہ

وقفہ شب کی طرح حائل سے

یہ میری قوم کا ماضی ہے نہ مستقبل

یہ جو ہٹ جائے تو

نورِ سحر

نورِ سحر

نورِ سحر ہے آگے

☆☆☆

### ادراک سے پرے

یہ کیا مقام ہے مجھ کو ذرا بتائے کوئی

جہاں پہنچ کے مسافت طویل لگتی ہے

جہاں قدم پہ جمی گرد دھل نہیں سکتی

جہاں نظر میں کوئی رنگ سا نہیں آتا

جہاں زباں پہ آہیں ٹھہر سی جاتی ہیں

جہاں ہوا کے تھپڑے سہے نہیں جاتے

جہاں زمین سرکتی دکھائی دیتی ہے

جہاں فلک پہ اجالا نظر نہیں آتا

جہاں ستارے چمکتے نہیں ہیں راتوں میں

جہاں پہ چاند اماؤں میں ڈوب جاتا ہے

جہاں پلٹ کے جو دیکھو تو کھو کے رہ جاؤ

جہاں گماں بھی نہیں ہے کسی کے آنے کا

☆☆☆

### ثروت زہرہ

### خاتونِ خانہ

میں اپنی اولاد کے لئے

دودھ کی ایک بوتل

اپنے صاحب کے لئے تسکین

گھر کے لیے مشین

اور اپنے لیے

ایک آہٹ بن کے رہ گئی ہوں

میرا گھر

جہاں مجھے رات اور دن

انتظار کے دکھتے ہوئے بس

پیٹ کر سونا پڑ رہا ہے

خیال کی ادھ سلی باس سے

کلائیوں کے گجرے گوندھ کر

سنگھار کرنا پڑ رہا ہے

تنہائیوں کے سوال

ہونٹ کی سرخیوں کی

تہوں میں دبا کر

الوداعی بوسوں کا

جواب سہنا پڑ رہا ہے

خمش ٹولتی ہوئی

پتلیاں، کاجلوں کی لکیروں کی جگہ

سجا کر آنسوؤں کے درمیان

ہنسنا پڑ رہا ہے

میرا گھر جہاں مجھے اشیاء صرف کی طرح

رہنا پڑ رہا ہے

☆☆☆

## ذاکر خان ذاکر

خواہشِ خیرِ التجا ہے حرف  
حرف کو جائیے دعا ہے حرف

حرف ہی آگ حرف پانی ہے  
حرف ہی عزمِ زندگی ہے  
حرف جذبوں کی اک روانی ہے  
حرف صدیوں کی ایک کہانی ہے

یعنی مظلوم کی صدا ہے حرف  
حرف کو جائیے دعا ہے حرف

حرف شاداب رنگِ موسم ہے  
حرف ایک پرسکون عالم ہے  
حرف زخموں پہ جیسے مرحم ہے  
حرف دنیا میں سچا بہم ہے

عکسِ ذاکر کا آئینہ ہے حرف  
حرف کو جائیے دعا ہے حرف

**حرف**  
ابتداء ہے اور انتہا ہے حرف  
حرف کو جـانـیـے دـعا ہـے حـرف

حرف ہی امن، آشتی بھی حرف  
حرف ہی درد، دلگی بھی حرف  
حرف ہی گیت، نغمگی بھی حرف  
حرف ہی اشک، عاشقی بھی حرف

لفظ کا اوّلین سرا ہے حرف  
حرف کو جائیے دعا ہے حرف

حرف الفت ہے، تفتنی بھی حرف  
حرف حکمت ہے، روشنی بھی حرف  
حرف وحدت ہے، بندگی بھی حرف  
حرف شہرت ہے، زندگی بھی حرف

زندگی نام کی صدا ہے حرف  
حرف کو جائیے دعا ہے حرف

حرف اندازِ گفتگو بھی ہے  
حرف آوازِ خوبرو بھی ہے  
حرف رفتارِ آبِ جو بھی ہے  
حرف انسان کی آبرو بھی ہے