کتابی سلسلہ ۱۵۔۱۴

جدید ادب کا سچا ترجمان

تفہیم

سرپرست

جنابِ شمس الرحمٰن فاروقی

مدیرانِ اعزازی:

ڈاکٹر لیاقت جعفری (اسسٹنٹ پروفیسر، اردو)

ڈاکٹر محمد سلیم وانی (اسسٹنٹ پروفیسر، انگریزی)

مدیر:

عمر فرحت

تفہیم پبلی کیشنز، راجوری (جموں و کشمیر)

تفہیم کتابی سلسلہ ۱۵۔۱۴

اس شمارے سے زرسالانہ ۵۰۰ روپے

تاعمر خریداری پانچ ہزار روپے

انٹرنیٹ بینکنگ کے ذریعے زرسالانہ ارسال کرنے کے لیے رابطہ :

MOHAMMAD UMAR FARHAT

A.C. 24183, Jammu kashmir Bank

branch Gujjar Mandi , Rajouri, J&K, India

IFSC: JAKA0GUJJAR

مراسلت کا پتہ :

MOHAMMAD UMAR FARHAT

Opp. ITI Road, Ward NO. 04

Rajouri. 185131, J&K (INDIA)

Mobile No. 09055141889

E-mail: omerfarhat519@gmail.com

تفہیم

کے شروع سے اب تک کے تمام شمارے آن لائن پڑھنے کے لیے :

www.rekhta.org/ebook

www.urduchannel.in

ترتیب

مرقع فاروقی:

شمس الرحمٰن فاروقی سے کچھ باتیں (سعادت حسن منٹو کے حوالے سے)	عمر فرحت	05
شمس الرحمٰن فاروقی سے تین سوال (کئی چاند تھے سرآسماں کے حوالے سے)	عمر فرحت	09
فکشن کی تنقید اور 'کئی چاند تھے سرآسماں'	عتیق اللہ	11
شمس الرحمٰن فاروقی ایک عہد کا مرقع	علی اکبر ناطق	33
کئی چاند تھے سرآسماں: ثقافتی اور مابعد نوآبادیاتی تعبیر	فرخ ندیم	44
اردو تنقید کی روایت اور شمس الرحمٰن فاروقی	قمر صدیقی	66
معنوی تلازمات کی تلاش اور کثیر المعنویت کی جستجو ''شعر شور انگیز''	عمر فرحت	75

مضامین:

عینی فکشن کے نئے مضمرات و ممکنات	نظام صدیقی	83
واقعہ کی تاریخ سازی	قاضی افضال حسین	98
شہریار جدید شاعری سے معاصر شاعری تک	عقیل احمد صدیقی	108
کلاسیکی غزل کے اغیار	قاضی جمال حسین	116
علوی کی نظمیں: جاگتی آنکھوں کا خواب	قاضی جمال حسین	124
ہمارے تہذیبی اور سماجی روّیے اور ناول	آصف فرخی	135
سفید قلعہ Narrative and Style	خالد جاوید	139
منٹو کی طوائف، گلزار کا بٹوارہ اور غالب	زیف سید	145

انٹرویو:

ابوالکلام قاسمی سے گفتگو	عمر فرحت	151

غزلیات: غلام حسین ساجد، پرتپال سنگھ بیتاب، رفیق راز، ہمدم کاشمیری، ایاز رسول نازکی، عرفان ستار، آفتاب حسین، شارق کیفی، شفق سوپوری، کاشف حسین غائر، علی اکبر ناطق، عبدالغنی جاگل، علی زریون، منیش شکلا، دلاور علی آزر، ابھیشک شکلا، سالم سلیم، صابر — 157 تا 174

نظمیات: فاروق نازکی، علی محمد فرشی، سرمد صہبائی، ایاز رسول نازکی، اقتدار جاوید، عبدالغنی جاگل، امتیاز نسیم ہاشمی، زاہد امروز، سدرہ سحر عمران، بشریٰ سعید — 175 تا 184

تراجم:

ناہید ورک، زاہد امروز، سلیم ساغر — 185 تا 187

افسانے:

ریپلیکا	رشید امجد	188
سیاہی	زبیر فیصل عباسی	190

نئے نام:

مضمون:

کلاسیکی رویے اور نئی تخلیقی فکر کا شاعر: شہپر رسول	خان محمد رضوان	198
اردو میں مثنوی نگاری کی روایت	جتندر پال	204

شاعری: باقر مہدی رضوی، جوہر مہدی، عارفی اعزازی، علی مہدی سید، عظمیٰ محمود، نگہت صاحبہ — 210 تا 214

نامے:

شمس الرحمٰن فاروقی، رشید امجد، امجد اسلام امجد، پرتپال سنگھ بیتاب، شفق سوپوری، خالد جاوید — 215

www.urduchannel.in

عمر فرحت

شمس الرحمٰن فاروقی سے کچھ باتیں

(سعادت حسن منٹو کے حوالے سے)

عمر فرحت : ''جدیدیت'' آپ کا خاص اور بنیادی موضوع ہے اس کے تناظر میں آپ نے کئی مضامین اور کتابیں تصنیف کیں۔ جدیدیت سے قبل آپ کس نظریے کے قائل تھے؟

شمس الرحمٰن فاروقی : جدیدیت کوئی موضوع نہیں، ایک رجحان ہے۔ اسے نظریۂ ادب بھی کہہ سکتے ہیں۔ جب میں نے ادب کی دنیا میں آنکھ کھولی تو اس وقت ترقی پسندی کا بول بالا تھا۔ میں ترقی پسند شعرا اور افسانہ نگاروں کو خوب پڑھتا اور کئی کو بہت پسند بھی کرتا تھا۔ گورکھ پور میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی ایک شاخ تھی جس کے جلسے کبھی کبھی ہوتے تھے۔ میں نے بھی ایک آدھ جلسے میں شرکت کی، لیکن اس وقت مجھے کچھ ٹھیک سے نہ معلوم تھا کہ (مثلاً) معین احسن جذبی (جو مجھے بہت پسند تھے) اور ساحر لدھیانوی (وہ بھی مجھے بہت پسند تھے)، ان میں کیا فرق ہے؟ اور (مثلاً) حفیظ جالندھری، جن کا ایک مجموعہ 'تلخابۂ شیریں' (شاید یہی نام تھا) ۱۹۵۰ میں شائع ہوا تھا، انھیں بھی ترقی پسند کیوں نہ کہا جائے؟

اس زمانے میں گورکھپور میں جماعت اسلامی بھی ہم نوجوانوں میں مقبول ہو رہی تھی۔ لہٰذا دو راستے تھے، کمیونزم اور ترقی پسندی یا جماعت اسلامی۔ میں چونکہ باپ اور ماں دونوں کی طرف سے مذہبی گھرانے کا تھا، اس لئے مجھے جماعت اسلامی میں کچھ زیادہ دلچسپی تھی۔ جب جماعت اسلامی نے اپنی ادبی انجمن قائم کی تو میں اس کے جلسوں میں شریک ہونے لگا۔ لیکن تھوڑے ہی عرصے میں مجھے محسوس ہونے لگا کہ یہاں بھی فضا اتنی ہی تنگ ہے جیسی ترقی پسندی میں ہے۔ ادب کو دونوں ہی اپنے مقاصد کے لئے استعمال کرنا پسند کرتے تھے۔ میں بہت جلد 'اسلامی ادب' کے اثر سے نکل آیا۔ باقاعدہ ترقی پسند میں کبھی تھا نہیں۔ جب میں نے شیکسپیئر کو ذرا تفصیل سے پڑھا تو مجھے یقین ہو گیا کہ ادب کو کسی نظریے یا فلسفیانہ یا مذہبی اصول کا پابند کیا جائے تو شیکسپیئر جیسا ادب، یا اس کی طرح کا آفاقی ادب نہیں پیدا ہو سکتا۔ ادب پھر رہنماؤں کے ہاتھ میں کٹھ پتلی ہو کر رہ جائے گا۔

عمر فرحت: آپ کے خیال میں نئے تحقیقی جہان کے لئے مجوزہ موضوعات کیا ہو سکتے ہیں؟

شمس الرحمٰن فاروقی : نیا تحقیقی جہان کیا چیز ہے، میں سمجھا نہیں۔ تحقیق تو ایک فن ہے، ایک میدان ہے۔ رہا سوال تحقیق کے میدان کا، تو خود ہمارے ادب میں ابھی اتنے موضوعات باقی ہیں جن کو نئی تحقیق کی روشنی کی ضرورت ہے، بلکہ بعض تو ایسے ہیں جن پر تحقیق کی روشنی ابھی پڑی ہی نہیں۔ مثلاً اردو کے آغاز اور پیدائش کا مسئلہ لے لیجئے۔ میں نے ابھی ایک مضمون پڑھا جس میں اب بھی بڑے اعتماد کے ساتھ کہا گیا تھا کہ اردو لشکری زبان ہے اور اسے اکبر اور شاہجہاں کے عہد میں فروغ ملا۔ اسی طرح، گجرات اور مہا راشٹرا میں اردو کی تاریخ دہلی اور پنجاب سے قدیم تر ہے، لیکن اس پر بہت ہی کم تحقیق ہوئی ہے۔ اردو غزل اور فارسی غزل کا تقابلی مطالعہ ابھی تک نہیں ہوا۔ کیا واقعی اردو غزل

محض ایک چربہ ہے فارسی کا، یا اور بھی کچھ ہے؟ دکن میں جو ادب لکھا گیا وہ شمالی ہند میں اردو کے ادب کے بہت پہلے لکھا گیا لیکن اب ہمارے یہاں دکنی ادب پر توجہ بہت کم ہو گئی ہے۔ دکنی کیا، تمام علاقائی ادب پر لوگ اب زیادہ توجہ نہیں دیتے۔ خود جموں کشمیر کے اردو ادب کی کوئی تاریخ نہیں لکھی گئی۔ ہمارے بڑے شعرا میں میر اور غالب کے سوا کسی کا بھی معتبر یا مکمل کلیات موجود نہیں، حتیٰ کہ میر انیس کا بھی مکمل کلیات موجود نہیں۔ تو میاں تحقیق کے میدان میں زیادہ تر چٹیل میدان ہے، سایہ دار درخت بہت کم ہیں۔

عمر فرحت: کیا کسی متن کو معیاری بنانے میں فنی اور جمالیاتی ربط ضروری ہے یا ہیئت، اجزا اور اس کا لسانی نظام یا پھر معنی، کیفیت اور تاثر۔ آپس میں مل کر اسے شاہکار کا درجہ عطا کرتے ہیں؟

شمس الرحمٰن فاروقی : فنی اور جمالیاتی الگ الگ نہیں ہیں، اور 'ربط' سے آپ کی کیا مراد ہے؟ جمالیات کی اصطلاح ہمارے یہاں نہیں تھی، مغرب میں بھی اس کی عمر بہت کم ہے اور اسے زیادہ تر فلسفے کے عالم سے قرار دیا جاتا ہے۔ اردو میں اس اصطلاح سے پرہیز بہتر ہے۔ اور بہر حال ادب کی حد تک 'جمالیاتی' کے وہی معنی ہیں جو 'فنی' کے ہیں۔ پھر ظلم یہ کہ آپ نے آج کل کے نقادوں کی طرح اندھا دھند الفاظ یکجا کر دیئے، اس بات پر غور نہ کیا کہ ان کے معنی کیا ہیں۔ ہیئت تو ٹھیک ہے، لیکن اجزا کیا چیز ہے؟ اور ہیئت کو لسانی نظام سے کس طرح الگ کر سکتے ہیں؟ معنی اور چیز ہے، کیفیت اور چیز، اور تاثر کے تو کوئی تنقیدی معنی ہی نہیں۔ مختصر الفاظ میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ کوئی بھی متن جو بامعنی ہو اور جو اس صنف کے فنی تقاضوں کو کم و بیش پورا کرتا ہو جس صنف میں وہ متن بنایا گیا ہے، تو اس متن کو کامیاب ادبی متن کہہ سکتے ہیں۔

عمر فرحت : کیا جلدی میں لکھی تخلیقات ایک گہرا معنی پیدا کرنے میں ناکام ہو جاتی ہیں؟ آپ کو منٹو کے افسانوں سے یہ شکایت ہے کہ اس کے یہاں جزوئیات نگاری نہیں ہے اور وہ جلدی میں افسانے لکھتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی : عام طور پر، تخلیق وجود میں آنے سے پہلے غور و فکر کا تقاضا کرتی ہے۔ اصولاً یہ ممکن ہے کہ جلدی میں تیار کی ہوئی کوئی تخلیق کامیاب ہو جائے، یا کامیاب ہی کیوں، وہ شاہکار بن جائے۔ لیکن تخلیق کی شرط ہی یہ ہے کہ غور و فکر کے بغیر اسے منصۂ شہود پر نہ لایا جائے۔ خاص کر منٹو جیسے فن کار کے لئے یہی مشکل تھی کہ اسے روز کنواں کھودنا روز پانی پینا پڑتا تھا۔ ایسی صورت میں تخلیقی جذبے کی گرم شدت ہر بار کہاں برقرار رہ سکتی تھی؟ اور تخلیق کے بعد اس پر تنقیدی نظر ڈالے بغیر فن کار کو کس طرح یقین ہو سکتا تھا کہ میں جو لکھا ہے وہ نک سکھ سے بالکل درست ہے؟ یہ تو ایسے ہی ہوا کہ آپ کسی مصور سے کہیں کہ ایک نشست میں تصویر بنا دو، پھر اس کو نہ دیکھو کہ تم نے کیا بنایا ہے۔ تو بتایئے کیا یہ بات مبنی بر انصاف ہے؟ تو پھر لفظوں کا معاملہ تو اور بھی لطیف ہوتا ہے، لفظوں کا استعمال کرنے والے فن کار سے آپ ہر بار پہلی ہی کوشش میں کامیاب تخلیق کا تقاضا نہیں کر سکتے۔ اور یہ جو شاعری میں آورد اور آمد کی بحث بعض لوگوں نے چھیڑی تھی وہ محض فریب پر مبنی ہے۔ ممکن ہے جس شعر میں آپ آمد دیکھ رہے ہوں وہ رات بھر کے غور و فکر کے بعد وجود میں آیا ہو اور جس شعر میں آپ آورد دیکھ رہے ہیں ممکن ہے وہ ایک لمحہ میں سرزد ہو گیا ہو۔ یہ مجھے یاد نہیں کہ میں نے کبھی کہا ہو کہ منٹو کے یہاں جزئیات نگاری نہیں ہے۔ افسانے کے لئے جزئیات کوئی شرط اعظم نہیں۔ ہو تو ٹھیک، نہ ہو تو بھی ٹھیک۔ ناول کا معاملہ اور ہے۔

عمر فرحت: ''ہمارے لئے منٹو صاحب'' میں آپ نے لکھا ہے کہ ''ہمارے ادب میں منٹو پہلا آدمی ہے جسے کسی نقاد کی ضرورت نہیں۔'' ایسا کیوں؟

شمس الرحمٰن فاروقی : بات بالکل صاف ہے۔ منٹو صاحب کے بہترین افسانے انسانی

www.urduchannel.in

صورت حال کی اس قدر عمدہ نمائندگی کرتے ہیں اور ان کے کردار ہماری ہی زندگی کے درمیان سے نکل کر اس طرح اور اس انداز میں ہم سے مخاطب ہوتے ہیں کہ ہمیں اپنے اور ان کے درمیان کسی خارجی رابطہ کار کی ضرورت نہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ منٹو صاحب کو نقاد کا موضوع نہیں بننا چاہیئے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ نقاد کے بغیر بھی ہم ان کی قدر اور اہمیت سمجھ سکتے ہیں۔

عمر فرحت : بعض لوگ جن میں اجمل کمال بھی شامل ہیں ان کا خیال ہے کہ منٹو کو قائم کرنے میں محمد حسن عسکری کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ عسکری صاحب نے پاکستان بننے کے بعد اسے اپنے لئے استعمال کیا۔ اس سلسلے میں آپ کی کیا رائے ہے؟

شمس الرحمٰن فاروقی : اجمل کمال صاحب کو اپنی رائے کا حق ہے۔ لیکن منٹو تو پاکستان بننے کے بہت پہلے قائم ہو چکے تھے۔ پاکستان نے انھیں نقصان ہی پہنچایا، اور قدر تو بالکل نہ کی۔ رہا سوال عسکری صاحب کا، تو یہاں بھی اجمل کمال صاحب جو چاہیں سمجھیں، لیکن پاکستان بننے کے بعد عسکری صاحب نے جن نوجوان ادیبوں کو ہر ممکن ہمت افزائی کے ساتھ آگے بڑھایا ان میں منٹو نہیں تھے۔ منٹو کو اس کی ضرورت بھی نہ تھی۔ عسکری صاحب نے انتظار حسین، جمیل الدین عالی، جمیل جالبی، ناصر کاظمی، اور بعد میں مظفر علی سید اور سجاد باقر رضوی کو آگے بڑھایا اور ٹھیک ہی بڑھایا۔ لیکن منٹو کو عسکری کی ضرورت نہ تھی۔ منٹو کو بافہم، ہمدرد اور غیر نوآبادیاتی ذہن رکھنے والے نظام کی ضرورت تھی اور وہ اس وقت کسی کے پاس نہ تھا۔

عمر فرحت : کیا آپ منٹو کو صرف افسانے لکھنے کی بنیاد پر بڑا ادیب کہہ سکتے ہیں۔ ایسا شخص جس نے اظہار کے لئے ناول جیسے وسیع میڈیم کے بجائے افسانے جیسے محدود میڈیم کو اپنے لئے چنا ہو اس کے لئے بڑا کا لفظ استعمال کرنا کیا درست ہے؟

شمس الرحمٰن فاروقی : اردو کے لئے تو منٹو بڑے ادیب ہیں ہی، بلکہ بہت ہی بڑے ادیب ہیں۔ اور عالمی ادب کی دنیا میں آج ان کے افسانے کو احترام مل رہا ہے، قاری مل رہے ہیں۔ اغلب ہے کہ صرف افسانے کی بدولت انھیں عالمی ادب میں وہ شہرت اور مقبولیت نہ ملے جو ناول یا ڈرامے کو ملتی ہے، لیکن وہ الگ بات ہے۔

عمر فرحت : منٹو بڑا انا پرست تھا۔ ایسا شخص جو اپنے اوپر کسی اتھریٹی کو تسلیم ہی نہ کرتا ہو اس کا نام آپ نے میر کے ساتھ لے لیا ہے (ہمارے لئے منٹو صاحب)۔ دونوں ادیبوں میں بعد المشرقین کی کیفیت ہے۔ اس سلسلے میں آپ کی وضاحت بہت دلچسپ ہو سکتی ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی : انا پرست ہونا کوئی گناہ نہیں۔ (معاف کیجئے گا، صحیح لفظ اتھارٹی Authority ہے۔) کسی ادیب کے کردار اور سماجی تعلقات میں کیا اچھائی یا خرابی تھی، اس بات سے اس کے ادب کا کوئی تعلق نہیں۔ اگر آپ یہ ثابت کر سکیں کہ منٹو جس طرح کے افسانہ نگار بنے اس طرح کا افسانہ نگار بننے کے لئے انھیں انا پرست ہو چاہیئے تھا، تو پھر آپ نے منٹو کے افسانوں کے بارے میں ہمیں کیا بات بتائی؟ ظاہر ہے کہ کچھ بھی نہیں۔ اور اگر منٹو صاحب اپنے اوپر کسی 'اتھارٹی' کو تسلیم نہیں کرتے تھے تو اس سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ ان کا نام میر کے ساتھ نہ لیا جائے؟ میر بہر حال منٹو سے بڑے ادیب ہیں۔ منٹو کا نام میر کے ساتھ لینے میں ان کا اعزاز ہے، توہین نہیں۔ اور یہ آپ تو بالکل غلط کہہ رہے ہیں کہ منٹو اور میر میں بعد المشرقین ہے۔ معاف کیجئے گا، آپ کا یہ بیان میر اور منٹو دونوں سے بے خبری کا غماز ہے۔ بہر حال، میر اور منٹو میں مماثلت اس وجہ سے ہے کہ دونوں ہی زندگی کو کھلی آنکھ سے دیکھتے ہیں، بھرپور دیکھتے ہیں۔ دونوں کے یہاں دنیا کا میلہ پوری رونق، پوری غلاظت، پوری شان کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

عمر فرحت : منٹو کے ''پھندنے'' کو جدید افسانے میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ بعض افسانہ نگاروں نے اسی کو جدید افسانے کا آغاز قرار دیا ہے۔ اس پر آپ کی کیا رائے ہے؟

شمس الرحمٰن فاروقی : اس میں کوئی شک نہیں کہ 'پھندنے' کو کئی معنی میں جدید افسانے کی ٹکنیک، یا افسانے کی جدید ٹکنیک کا نقطۂ آغاز کہنا چاہیئے۔

مجلس آفاق میں پروانہ ہوں (کلیات)
شمس الرحمٰن فاروقی

عجب سحر بیاں تھا (تنقید)
شمس الرحمٰن فاروقی

فکشن، کلامیہ اور ثقافتی مکانیت
فرخ ندم

www.urduchannel.in

عمر فرحت

شمس الرحمٰن فاروقی سے تین سوال

(کئی چاند تھے سرآسماں کے حوالے سے)

سوال ۱: فاروقی صاحب ''کئی چاند تھے سرآسماں'' کے بارے میں کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ آپ کی تنقید شاید سو سال بعد کچھ پرانی لگے لیکن اس ناول کی وجہ سے آپ ہمیشہ نئے رہیں گے۔ کیا آپ اس بات سے اتفاق رکھتے ہیں؟ تفصیل سے بتائیں۔

جواب: یہ بات تو بالکل صحیح ہے کہ میری تنقید سو برس بعد پرانی لگے گی، بشرطیکہ سو برس بعد بھی اس کو پڑھنے والا کوئی ہو۔ یہ بات تو میں مدت سے کہہ رہا ہوں کہ تنقید کی عمر زیادہ نہیں ہوتی۔ اور ایک صدی تو بہت زیادہ مدت ہے، مجھے تو یقین ہے کہ اب سے دس بیس برس بعد بھی یہ تنقید پرانی لگے گی۔ خود مجھے اپنے پرانے مضامین کچھ اجنبی اور کچھ پرانے لگتے ہیں۔ ایسا نہیں کہ تیس چالیس برس پہلے جو خیالات میں نے ظاہر کئے تھے ان کو اب میں غلط سمجھتا ہوں۔ بہت تھوڑی سی، دو ایک باتوں کو چھوڑ کر، میں اپنی پرانی تنقید کو غلط نہیں سمجھتا۔ لیکن اتنی مدت گذر گئی ہے کہ کہنے کا اسلوب بدل گیا ہے، بعض باتوں پر میں اب زیادہ زور دیتا ہوں، بعض پر کم۔ لیکن بنیادی بات یہی ہے کہ تنقید بہت جلد پرانی ہو جاتی ہے، خواہ وہ فاروقی کی ہو، خواہ کسی اور کی۔
رہا سوال میرے ناول کا، تو مجھے امید ہے کہ یہ ناول ابھی کچھ دن تک پڑھا جائے گا۔ سو برس تو نہیں، لیکن پھر بھی میری تنقید کی عمر سے زیادہ میرے ناول کی عمر ہوگی۔ ممکن ہے میرے ناول اور افسانوں پر ابھی اور لکھا بھی جائے۔ بس میں اتنا ہی کہہ سکتا ہوں۔

سوال ۲: ''کئی چاند تھے سرآسماں'' کو لکھتے وقت اردو نثر کا کوئی مخصوص اسلوب آپ کے پیش نظر تھا۔ یعنی داستانوں کا یا فسانۂ عجائب والا اسلوب؟

جواب: 'فسانۂ عجائب' کے اسلوب کو میں ہرگز قابل تقلید نہیں سمجھتا۔ 'فسانۂ عجائب' نہ داستان ہے اور نہ اردو نثر کی اعلیٰ درجے کی کتاب۔ غالب نے اس کے بارے میں بالکل صحیح کہا تھا کہ اس کی نثر غیر مربوط اور پر تصنع ہے۔ ہاں، 'داستان امیر حمزہ' سے میں نے کچھ اثر ضرور قبول کیا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ 'داستان امیر حمزہ' میں ہر طرح کی نثر کے اعلیٰ نمونے موجود ہیں۔ اور اسے افسانہ گوئی کی بہترین مثال کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ لیکن میں نے دراصل جدید فکشن کے اس اسلوب کو اختیار کیا ہے جس میں کئی راوی ہوتے ہیں اور کئی نقطۂ نظر ہوتے ہیں۔ 'قبض زماں' اور 'آفتاب زمیں' میں بھی یہی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ میں نے اپنے واقعات کے نظام کو پیچیدہ نہیں بنایا۔ کرداروں کی کثرت اور اشیا کی تفصیل اور جزئیات نگاری کے انداز جدید مغربی ناول میں بہت ہیں۔ میں نے اس کا اثر قبول کیا ہے۔ لیکن کرداروں کی کثرت تو داستان میں

بھی بہت ہے۔ ممکن ہے وہ بھی کچھ میرے ذہن میں رہا ہو۔ لیکن مشہور اور مقبول اردو ناول نگاروں یا نثری نمونوں میں سے کسی کا اثر میں نے قبول نہیں کیا۔ بہت سے بہت غالب کے اردو خطوط کا نام لے سکتا ہوں، کہ میں انھیں برسوں سے پڑھ رہا ہوں لیکن وہ اب بھی جاندار نثر معلوم ہوتے ہیں۔ شبلی اور محمد حسین آزاد کو بھی میں استاد مانتا ہوں، لیکن ان سے سیکھا میں نے شاید کچھ نہیں۔

سوال ۳: اس ناول کا ترجمہ انگریزی میں کرتے وقت آپ کو دقت پیش آئی۔ یعنی کیا ایسا لگا کہ انگریزی آپ کے مطالب کو پوری طرح ادا کرنے سے قاصر ہے؟

جواب: دقت تو بہت ہوئی، لیکن اس میں انگریزی کا قصور نہیں۔ ہر زبان کا اپنا مزاج ہوتا ہے اور ہر زبان کے اپنا ماحول۔ اردو کا مزاج اور ماحول انگریزی سے بہت مختلف ہے۔ پھر مشکل یہ کہ میرے ناول میں زبان کے کئی رنگ ہیں اور انگریزی میں ان میں سے کوئی رنگ بھی منتقل نہیں ہوسکتا۔ مثلاً عورتوں کی زبان، رسمیاتی اور درباری زبان، پرانی اردو، بات بات پر شاعری کو مکالمے یا بیانیے میں داخل کرنا، 'اعلیٰ' (یعنی فارسی عربی سے بھری ہوئی) اردو۔ انگریزی میں ان کا گذر کہاں؟ میں نے اکثر یہ فرض کرنے کی کوشش کی کہ میں یہ ناول انگریزی ہی میں لکھ رہا ہوں، اردو میں نہیں۔ لیکن یہ بات بھی چل نہ سکی۔ بہرحال چونکہ میں مصنف بھی تھا اور مترجم بھی، اس لئے متن کے ساتھ کہیں کہیں آزادی بھی میں نے برت لی۔

سہ ماہی

امروز

مدیر: ابوالکلام قاسمی

رابطہ: سرسبز، بدر باغ، جیل روڈ، علی گڑھ

www.urduchannel.in

عتیق اللہ

فکشن کی تنقید اور ’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘

میری نظر سے ابھی تک جو تحریریں گزری ہیں، ان کو پڑھ کر یہی گمان ہوتا ہے کہ بہتوں نے ’کئی چاند تھے سرآسماں‘ کو بالاستیعاب پڑھے بغیر اپنی اچھی بری رائیں دی ہیں۔ بعض کو تو صرف نقاد فاروقی کی واہ واہ کرنی تھی۔ بعض غالباً نیک نیتی کے ساتھ اس کا مطالعہ کرنا چاہتے ہوں گے لیکن اس کی زبان موجودہ/مروج فکشن کی زبان سے مختلف اور ہماری داستانوی زبان اور اسلوب کی بازکشی کا تاثر زیادہ فراہم کرتی ہے، اس بنا پر بھی پتہ مار کر بیٹھنا اور پڑھنا ان کے لیے غالباً ممکن نہیں تھا۔

ایسے حضرات سے مجھے بھی سابقہ پڑا ہے اور مجھے ان پر رشک بھی آتا ہے۔ جو کتابیں پڑھے بغیر بھی بہت اچھی تنقید اور نہایت عمدہ تبصرہ کرنے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ داستانوں پر جو کچھ لکھا گیا ہے اسے پڑھ کر بھی تنقیدیں لکھی جاتی ہیں اور ہم انھیں داستان کے نقاد بھلا نہ سمجھیں انھیں خود اپنی پیٹھ تھپتھپانے سے کون روک سکتا ہے۔ فاروقی داستان کے باقاعدہ نقاد ہیں اور ان کی تنقید سے بھی یہ ظاہر ہوتا ہے اور یہ ان کا دعویٰ بھی ہے کہ ’طلسم ہوش ربا‘ کو انھوں نے تمت بالخیر تک پڑھا ہے۔ داستان سے متعلق فاروقی کی تصورسازی ان کے راست مطالعے پر منتج ہے۔ ’کئی چاند تھے سرآسماں‘ داستان نہیں ہے۔ یہ ضرور ہے کہ انھوں نے کچھ گمشدہ اسالیب کی بازیافت کی ہے اس طرح لسانی اور تکنیکی دونوں سطحوں پر ناول کو یہ ایک نئی تعبیر مہیا کرتا ہے۔

ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ فاروقی نے ناول کے آخر میں یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ ’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘ میں انھوں نے ’مندرج اہم تاریخی واقعات کی صحت کا حتی الامکان مکمل اہتمام کیا ہے، لیکن یہ ’تاریخی ناول‘ نہیں ہے۔ اسے اٹھارویں، انیسویں صدی کی ہنداسلامی تہذیب اور انسانی اور تہذیبی سروکاروں کا مرقع سمجھ کر پڑھا جائے تو بہتر ہوگا۔‘‘ فاروقی نے یہی بات اپنے انٹرویوز میں بھی بالتاکید دوہرائی ہے۔ ظاہر ہے ہمارے تقریباً تمام اربابِ نظر نے فاروقی جیسے بڑے نقاد کے الفاظ کو اس طور پر رہ نما اصول کے طور پر نہاں خانہ یادداشت میں محفوظ رکھا کہ تہذیب اور ہنداسلامی تہذیب پر بیش تر حضرات کی تان ٹوٹتی رہی۔ ناول کی ساخت میں ماہرانہ فنی عمل آوری، بیانیاتی سطحوں، تاریخ وتہذیب کے تصادم، مصنف کے داخلی وخارجی تجزیوں، اس کی topographical study، کس حد تک مروجہ فریم کو توڑتی ہے یا نہیں توڑتی ہے۔ ان عنوانات پر بھی کافی بحث کی گنجائش ہے۔ برادرم آصف نعیم نے کم از کم لفظوں میں اس کی تکنیک کے ساتھ مربوط کر کے جس خیال کا اظہار کیا ہے وہ بے حد معنی خیز اور لائق توجہ ہے:

> ’’وزیر خانم، نامی باب سے ’کتاب‘ نامی باب تک ناول کا کلام (Discourse) ایک اتفاقی شہود (Fortuitous witness) کے رنگ میں ہے لیکن باب بعنوان ’مہاراول‘ میں بیانیہ اچانک ایک عالم الغیب بیان کنندہ (Omniscient Narrator) کے ہاتھ میں آجاتا ہے اور اس کی آواز کہیں کہیں صاف صاف مداخل ہوتی ہوئی، اور کہیں غیر محسوس طور پر ’شاخوں پہ جلے ہوئے بسیرے‘ نامی باب تک سنائی دیتی ہے۔ ناول کی تکنیک کا ایک ماہرانہ اور دلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ پڑھنے والا، باب ’رام پور‘ تک یہ طے ہی نہیں کر پاتا کہ مصنفانہ شاخت (Authorial Identity) یہاں تک کس کی ہے، ’تصویر‘ کے شخص اوّل کی، یا مصنف کی۔ ’رامپور‘ میں یوسف سادہ کار کی موت کے بعد ہی معلوم ہوتا ہے کہ یہ مصنف ہی ہے جو ’دکھانے‘ کے بجائے ’کہنے‘ کے ذریعہ اور کہیں ’کہنے‘ اور ’دکھانے‘ کے امتزاج سے بیانیہ کو قائم کر رہا ہے۔‘‘

☆☆☆

’کئی چاند تھے سرآسماں‘ کو میں نے قریب دو برس پہلے پڑھا تھا اور ایک بک لیٹ میں نوٹس لے لیے تھے۔ ناول میں بھی پینسل سے جگہ جگہ نشاندہی کی تھی اور تھوڑی بہت حاشیہ آرائی بھی۔ لیکن اب یہ تمام چیزیں کتابوں کے انبار میں اس طرح دبی ہوئی ہیں کہ تلاش کرنے میں کافی وقت ضائع ہوگیا۔ عزیزی سرورالہدیٰ کا ممنون ہوں کہ انھوں نے اسے فوراً فراہم کردیا اور میری مشکل آسان کردی۔ مجھے تو یہ بھی یاد نہیں تھا کہ پہلی قرأت کا تجربہ کیا تھا۔ بس اتنا یاد رہا کہ پڑھنے سے پہلے (کہ یہ فاروقی کا ناول ہے) پڑھنے کے دوران (کہ ناول مجھے چھوڑ نہیں رہا تھا) اور پڑھنے کے بعد میں گہرے استغراق میں چلا گیا تھا۔ پورے دس دنوں میں ناول پورا ہوا اور پورے دس دن اور اس کے بعد بھی میں انجانی اور انہونی کیفیتوں سے باہر نہیں نکل سکا۔ اس کے بعد ہی میں نے ناول میں کچھ حاشیہ آرائی کی اور بک لیٹ میں کچھ تاثرات بھی رقم کیے۔ اب جبکہ دوسری بار اسے پڑھنے کی ضرورت پیش آئی تو چیزیں آہستہ آہستہ دوبارہ منکشف ہونے لگیں۔ اس ناول کے قاری کو اسے محض فکشن کے طور پر پڑھنا چاہیے۔ وہ اگر فکشن کا باقاعدہ قاری نہیں ہے اور ناول نگار کی تنقید کی مرعوبیت کا نقش اس پر گہرا ہے تو دو چار صفحات پڑھنے کے بعد ہی یہ فیصلہ کر کے پرے ہٹ جائے گا کہ یہ فکشن کہاں، سچے واقعات اور کرداروں کی بنیاد پر گڑھا ہوا پلاٹ ہے۔ گڑھے ہوئے کے معنی کیا ہوئے یہی نا کہ فکشن میں سچے یا جھوٹے واقعے کو ازسرِ نو خلق کیا جاتا ہے۔ فاروقی ایک تخلیق کار ہیں ان کے یہاں ساری چیزیں ایک نامیاتی اسمبلاژ assemblage کی شکل میں مرتب ہوئی ہیں۔ میر کے افسانے میں وہ اٹھارہویں صدی کے تہذیبی متن وتحت المتن کو اپنی زبردست قوتِ لسانی کے لمس سے گزار چکے تھے۔ ’کئی چاند تھے سرآسماں‘ میں وہ تہذیبی بحران جس کا سلسلہ اٹھارھویں صدی سے شروع ہو چکا تھا انیسویں صدی میں اپنی انتہا پر پہنچ کر اختتام کو پہنچتا ہے۔

عموماً ہمارے اربابِ نظر نے ناول کے ابتدائی ڈیڑھ سو صفحات کی معنویت وغیرہ پر بہت کم توجہ دی ہے یا ایسی تحریریں ممکن ہے میری نظر سے نہ گزری ہوں۔ مصنف نے اسے تاریخی ناول کہنے سے گریز کیا ہے تو کیا واقعی یہ تاریخی ناول کے زمرے میں نہیں آتا۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے کہا تھا trust tale,Not trust artist یعنی ’’مصنف کی رائے پر بھروسہ نہ کریں، بھروسہ کریں تصنیف پر۔‘‘

☆☆☆

میرا یہ خیال نیا نہیں ہے کہ عہد حاضر میں بھی شاعری کی تنقید ہمارے نقادوں کا مرغوب کھاجا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ پہلے کی نسبت فکشن کو بھی تنقید کا موضوع بنایا جارہا ہے۔ اچھی یا پُرمایہ شاعری کے منھ میں زبان کم ہوتی ہے اسے زبان دینے کے لیے بڑی مغزماری کرنی پڑتی ہے۔ فکشن بہرحال ایک ایسی سطح ضرور مہیا کرتا ہے، جس کے توسط سے بڑی آسانی کے ساتھ تشریح کی کم از کم ایک راہ ضرور وا ہوجاتی ہے۔ اس میں کسی شبہے کی گنجائش نہیں کہ ہمارے نقادوں نے ’شعریات‘ کی اصطلاح کا اطلاق فکشن کے فن پر بھی کیا ہے جس سے گھپلے زیادہ ہوئے۔ گویا فکشن اور شاعری کو ایک ہی آلاتِ نقد سے جانچا پرکھا جاسکتا ہے۔ شعریات کا تصور بہرحال شعر کے ساتھ مربوط ہے۔ جو ارسطو کی پوئٹکس کا ترجمہ

www.urduchannel.in

ہے نیز جو من و عن شاعری کے اصولوں پر مبنی کم ایک منظم تھیوری زیادہ ہے جس نے اصنافی تنقید genre criticism کی بنیادیں وضع کی تھیں، اچھے فکشن کے لیے اگر اچھی تنقید ہمارا مقصود ہے تو ہمیں اس کا تجزیہ یا محاکمہ بیانیاتی فن کے ساتھ مربوط کر کے دیکھنا ہوگا۔ شعر ایجاز کا وظیفہ ہے۔ لفظوں کا کھیل ہے۔ ایک خواب ہے جس کی ایک سے زیادہ تعبیریں ممکن ہیں۔ افسانوی تخلیق کی تعبیریں بھی متنوع ہوتی اور ہوسکتی ہیں لیکن اس میں اتنا کچھ بھرا ہوتا ہے کہ اسے بہ یک وقت کئی نام دیے جاسکتے ہیں۔ ناول وقت کے خاصے بڑے رقبے پر پھیلا ہوتا ہے، اس لیے زمان و مکان کی حیثیت بہر حال ایک شرط کی ہے۔ ویسے ناول کا کوئی سکہ بند فن نہیں ہے۔ ہر ناول اپنی ہیئت و تکنیک میں دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ بیانیہ میں بار بار فلیش بیک، فلیش فارورڈ، غایب اور حاضر راوی یا ایک سے زیادہ راوی بھی واقع ہوسکتے ہیں جیسے فاروقی کے ناول میں رونما ہوتے ہیں۔ ماضی و حال کے واقعات اور وہ واقعات جو معرض امکان میں ہیں ان کی ایک خاص فنی سلیقگی کے ساتھ ترتیب اور Ever Shifting Patterns خواب بیز عناصر اور allusions اسے پیچیدہ اور گرہ دار ضرور بناتے ہیں، لیکن بیانیہ کے علاوہ تمام چیزیں اضافی اور محض ضرورت فن یا فنی مہارت کے مظاہرے کے تحت واقع ہوتی ہیں۔ کردار خود ایک پیچیدہ ساخت ہے، جس کی فہم معمولی منطق کے بس کی بات نہیں ہوتی۔ شاعری کی طرح فکشن میں بھی استعاروں اور کنایوں اور شخصی علامتوں اور معنی کی کثرت سے سابقہ پڑسکتا ہے لیکن ان کا شمار بھی اس کے فن کے ساتھ مشروط نہیں ہے۔ فکشن کی تنقید ایک بھاری پتھر ان کے لیے ہے جو صرف اور صرف کلاسیکی نظامِ بلاغت کے پروردہ ذہن رکھتے ہیں یا صرف اور صرف ادب کے نقاد ہیں۔ ادب کے خارجی موثرات اور دوسرے علوم اور آگاہیوں سے اسے مربوط کر کے دیکھنا جن کے لیے اوقاتِ فضول کا حکم رکھتا ہے۔

☆☆☆

فکشن کی تنقید اور اعلیٰ درجے کی تنقید کے لیے علم کا وسیع تر پس منظر درکار ہے۔ فکشن نگار کی آگاہیوں کا منطقہ شاعر سے مختلف ہوتا ہے۔ اس کے فن میں خاموشی کے ساتھ کبھی تاریخ چٹکی لیتی ہے، کہیں تہذیب کہنی مار رہی ہوتی ہے کہیں مذہب، اخلاق اور سیاست کا جبر اپنا اثر دکھاتا ہے۔ کہیں فلسفیانہ اور نفسیاتی تجزیہ کاری ناگزیر ہو جاتی ہے۔ فکشن کا نقاد بین العلومی ہوتا ہے یا اسے ہونا چاہیے کہ فکشن کو بھی ایک پیچیدہ ساخت سے تعبیر کرے۔ فکشن کی مرحلہ بہ مرحلہ تاریخ اور اس کی روایت کا علم و احساس بھی اس کے بنیادی تقاضوں میں سے ایک ہے۔ ناول یا افسانے کی وہ مثالیں جنھیں ہم Frame breaking کے زمرے میں رکھتے ہیں، اُن کی بھی بہتر فہم اسی وقت ممکن ہے جب فکشن کی روایت کی وسیع بساط کے ساتھ اسے مربوط کر کے اس کی شناخت کا تعین ہمارا قصد ہو۔ ہمارے فکشن کی تاریخ کی عمر بہت کوتاہ ہے لیکن داستان کا ذخیرہ تو گنجان ہے جس کی ٹکسال میں ہر طرح کے سکّے گھڑے ہوتے ہیں۔

☆☆☆

میری اس بحث سے یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں ہے کہ فکشن کی تنقید کے تقاضوں سے عہد برآ ہونا اتنا سہل نہیں ہے جتنا بادی النظر میں دکھائی دیتا ہے۔ مغرب میں بھی فکشن کی تنقید بہت بعد کی پیداوار ہے۔ اٹھارہویں صدی سے ناولوں کا جو سیلاب آیا اس کی شدت روز افزوں بڑھتی ہی گئی، انیسویں صدی کے نصفِ آخر کو اس کا نقطۂ عروج کہا جاسکتا ہے۔ بیسویں صدی میں ایک ساتھ کئی مہابیانیہ لکھے گئے اور ناول کے تیار شدہ چوکھٹے بھی توڑے گئے اور آخری دہوں سے اس دہلیز تک جس پر ہم کھڑے ہیں ناول کی پیچیدہ فنی ساخت کو اور گرہ دار، تہہ دار اور غایر مطالعے کی چیز بنا دیا گیا ہے۔ جو ہمارے پیشہ ور نقادوں کے لیے بھی ایک بڑا چیلنج ہے۔

بیسویں صدی کے نصف آخر میں فکشن کی تنقید کا جو ایک نیا باب کھلا تھا اس نے ان روسی نقادوں کی طرف بھی

متوجہ کیا جو بیسویں صدی کے نصف اوّل میں روسی ہیئت پسندی کے بنیاد سازوں میں شمار کیے جاتے ہیں اور جنھوں نے نئے معنی میں بیانیہ کی تھیوری سازی کی۔ ان میں شکلووسکی اور رومن جیکب سن کو نمائندہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ بھی عجیب بات ہے کہ کئی اہم شعرا اور ڈرامہ نگار اعلیٰ درجے کے نقاد تھے اور تنقید میں بھی وہ مستقل حوالے کا حکم رکھتے ہیں۔ یہ نہیں ہوا اور ہوا بھی ہے تو میرے علم میں نہیں ہے کہ کوئی بڑا اور اہم فکشن نگار، فکشن کی راہ سے تنقید کی طرف آیا ہو اور فکشن کی طرح تنقید میں بھی اس نے ایک مستحکم مقام پالیا ہو۔ شمس الرحمن فاروقی میرے نزدیک ایسی واحد مثال ہیں جو ایک بڑے نقاد ہیں، صاحب علم ہیں، مشرقی و مغربی ادب پر جن کی گہری نظر ہے۔ تنقید میں وہ مستحکم حیثیت رکھتے ہیں، وہ تنقید سے یکدم افسانوی میدان میں اتر آئے۔ پہلے 'سوار' سے انھوں نے اپنے اس نئے تجربے کا آغاز کیا۔ خود کو خوب مانجھنے کے بعد ناول لکھنے کی طرف راغب ہوئے۔ یوں بھی اردو ناولوں سے وہ بہت زیادہ خوش نہیں تھے۔ ناول لکھا اور یہ بتا کر لکھا کہ

دیکھیں اس سہرے سے کہہ دے کوئی بڑھ کر سہرا

ناول سے قبل انھوں نے فکشن کی تنقید کو بھی اتنا منھ نہیں لگایا تھا، منھ کا مزہ بدلنے یا دوسروں کا مزہ بدلنے کے لیے 'افسانے کی حمایت میں' عنوان سے دو تحریریں بھی اپنے قاریوں کی نذر کیں۔ گویا تنازعے کی ایک راہ کھول دی۔ یہ چیز ان کے مناصب سے بھی لگّا کھاتی ہے۔ فاروقی کے نفس میں اتر کر دیکھا جائے تو انھیں متنازع بننے میں لطفِ خاص ملتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ نقاد کے اپنے مطالعے پر گفتگو ہوسکتی ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ وہ ہر کس و ناکس کی توقع اور مطالبوں پر بھی پورا اترے۔

☆☆☆

ہر ناول نگار کے ذہن میں اس کے قاری یا قاریوں کی کوئی جماعت ہوتی ہے یا وہ فرض کر کے چلتا ہے کہ اس نے جو متن خلق کیا ہے یا جس متن کو اس نے ایک خاص تنظیم یا شکل عطا کی ہے، اس کا کوئی مخاطب ہے۔ یعنی ایک ایسا مفروضہ مخاطب یا مثالی قاری جو کسی یا بڑی حد تک اس متن کے مخصوص اخلاقی یا تہذیبی تصورات سے مطابقت رکھتا ہے۔ ناول نگار کی اپنی مخصوص آئیڈیولوجی تحریر کے عمل میں متوازی طور پر برسرِ کار رہتی اور محسوس اور کبھی کبھی غیر محسوس طور پر متن کے رگ و ریشے میں سرایت پذیر ہوتی ہے۔ فاروقی کا ناول بھی ان قاریوں کے لیے ہے جو شعری حسیت رکھتے ہیں اور انیسویں صدی میں ہند اسلامی تہذیب کے آثار و نشانات اور تیزی کے ساتھ ان کے زوال کو افسانوی رنگ و آہنگ میں دیکھنا چاہتے ہیں کہ اکیسویں صدی کا افسانوی ذہن ان حقائق کو کس طور پر اخذ کرتا ہے۔ اسی کے پہلو بہ پہلو تاریخ کے پیچ و خم اور ان افراد کی زندگیاں بھی ان قاریوں کے لیے کوئی خاص معنی رکھتی ہیں جو راست یا ناراست تاریخ کے دھارے پر اثر انداز ہوئے ہیں یا تاریخ انھیں بیدردی کے ساتھ کچلتی ہوئی اپنی رفتار پر قائم ہے۔ فاروقی نے ناول کی بنت ہی ایسی رکھی ہے کہ تاریخ محض تاریخ کے طور پر اپنی قوت کا احساس نہیں دلاتی بلکہ وہ 'وقت' time کی صورت اختیار کر لیتی ہے جو بے حد مجرد اشاریہ ہے لیکن جس کی گزرگاہ، دریائے خوں کے مماثل ہے ابھی تک انسانی تاریخ یہی بتاتی ہے کہ 'وقت' اصلاً انسانی ذہنوں کا خلق کردہ ہے، 'پاور' سرزمینوں ہی کو غصب نہیں کرتا محکوموں کی ذہنی بالادستیوں کو تاراج کرنے اور مقامی آثار ماضیہ سے وابستہ ثقافتی بنیادوں کو سب سے پہلے ملیامیٹ کرتا ہے۔ اس طرح وقت پاور کی زد میں ہوتا ہے نہ کہ پاور وقت کی زد میں۔ 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' کو مصنف نے تاریخ و تہذیب کے تصادم کے ساتھ بالاعلان مربوط نہیں کیا ہے اور نہ دونوں کو خلط ملط ہونے دیا ہے۔ اس تصادم سے پیدا ہونے والی شعلہ خیز چنگاریوں نے صدیوں میں تشکیل پانے والی نفیس و وقیع اقدارِ انسانیہ کو جلا کر خاک کر دیا۔ یہ اگر کسی ایک قوم کے لیے بہت بڑا المیہ تھا تو فاروقی

www.urduchannel.in

نے نہ تو بڑے چھوٹے کا حوالہ دیا ہے اور نہ سینہ کوبی کی ہے۔ ناول نگار کے فن کا کمال ہے کہ ہم پھر بھی ان کے سطور کے مابین جو مقصودِ نظر ہے اس کا ابلاغ کر لیتے ہیں۔ مجھے یاد آتا ہے کہ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے ذہن پر پہلی جنگِ عظیم کے تلخ ترین تجربات نے گہرا اثر قائم کیا تھا۔ عین جنگ کے دوران اس نے Woman in Love نام کا ناول لکھا تھا لیکن جنگ نے اس کے ذہن و جذبات پر کیا اثر قائم کیا تھا ناول میں اس کی کوئی رمق نمایاں نظر نہیں آتی۔ پھر بھی لارنس کا قاری یہ محسوس کر لیتا ہے کہ انگلینڈ کے بارے میں اس کا اذیت ناک تجربہ کیا تھا اور وہ کتنی ذہنی اور روحانی اذیت کا شکار تھا۔ لارنس کا کردار اس دور کے برطانوی اربابِ سیاست کے نزدیک اس لیے بھی مشکوک تھا کہ اس نے انگلینڈ کے حق میں جنگ میں حصہ لینے سے انکار کر دیا تھا اور فریڈا نام کی ایک جرمن لڑکی کے عشق میں گرفتار تھا، بعد ازاں جس سے وہ شادی بھی کر لیتا ہے۔

فاروقی نے تاریخ کے جن گوشوں کو تفصیل کے ساتھ جگہ دی ہے۔ اسے بظاہر محض تاریخ کے متن سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اور جن تہذیبی سیاقات کو بار بار اور بالخصوص نمایاں طور پر اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی تہہ میں ہم اس ملال اور تاسف کے گہرے احساس کو بھی محسوس کرتے ہیں جسے بظاہر شرمندہ معنی کی ضرورت ہی نہیں تھی۔ ایک بڑے اور چھوٹے فن کار میں یہی فرق ہے کہ بڑا فن کار متن کی بنت میں کئی درزیں چھوڑ کر چلتا ہے اور جا بجا وقفے ایسی واقع ہوتے رہتے ہیں کہ ایک ذہین قاری اُن کے اندر پھنسے ہوئے درد کی کراہ کو سن لیتا ہے اور اس وسیلے سے مصنف کے وجدان تک اس کی رسائی ممکن ہو جاتی ہے۔ فاروقی نے احساسِ ملال یا زیاں کے احساس کو اسی معنی میں بالائی سطح پر زبان دینے سے گریز کیا ہے کہ فکشن، فکشن ہے کسی مسئلے کو چیخ چیخ کر پیش کرنے یا حل کر کے پیش کرنے کا نام نہیں ہے۔

☆☆☆

میرا معاملہ بڑا عجیب و غریب ہے۔ ممکن ہے عجیب سے زیادہ غریب ہو کہ اپنے آپ کو غریب کہنے میں بڑی عافیت ہے۔ مجھے قاریوں کی اس جماعت کا ایک رکن سمجھنا چاہیے جن کی ذہنی تربیت میں جاسوسی ناولوں کا بڑا ہاتھ ہے۔ امیر حمزہ کی ایک مصور داستان جس کے اوراق غالباً سرخ رنگ کے تھے گھر میں موجود تھی۔ والدِ محترم عالم دین تھے اور وہ اسے بڑے شوق و شغف سے پڑھا کرتے تھے۔ شاید امیر حمزہ کو وہ حضورؐ کے چچا زاد بھائی خیال کرتے تھے اور ان کی شجاعت، وفا پیشگی اور جاں نثاری کے باعث مجاہدینِ اسلام کی تاریخ میں ان کی شہادت کو ایک بڑا درجہ دیا جاتا ہے۔ امیر حمزہ میرے لیے صرف مہم جو یا نہ حیرتوں سے معمور ایک داستان تھی۔ جاسوسی فلمیں اور جاسوسی ٹی۔ وی ڈرامے آج بھی مجھے للچاتے ہیں۔ اس تربیت کی وجہ سے مجھے فائدہ بھی پہنچا اور نقصان بھی اٹھانا پڑا کہ کسی بھی ناول میں ایسی الجھی ہوئی گرہیں دیکھ کر میرا تجسس کئی گنا بڑھ جاتا ہے جو بتاتے ہوئے کم اور چھپاتے ہوئے زیادہ چلتا ہے۔ گرہوں پر گرہیں الجھتی چلی جائیں تو چار سو پانچ سو صفحات کے ناول کو بھی ایک مختصر افسانے کی طرح ہضم کرنے میں مجھے دیر نہیں لگتی۔ البتہ اب جبکہ تھوڑی بہت بلوغت آ گئی ہے تو جاسوسی ناول کی طرح بالآخر سب گتھیاں سلجھنے میں مزہ نہیں آتا۔ اسرار، اسرار ہی رہ جائے اور ذہن میں تھوڑی سی دھند چھوڑ جائے تو ناول ختم کرنے کے بعد کے اس پلاٹ کا اپنا ایک لطف ہے جسے قاری خود مرتب کرتا ہے۔ گویا ناول ہمارے ذہنوں کو پوری تشفی فراہم نہ کرے ایک تجسس جاریہ کا موقع بھی فراہم کرے۔ جاسوسی ناول میں آخری مرحلے کے معنی اس کلائمکس کے ہیں جہاں پہنچ کر تلاش و تفتیش کی مہم ختم ہو جاتی ہے اور کوئی راز راز نہیں رہتا اور نہ کوئی گرہ الجھی ہوئی باقی رہتی ہے۔ ایسا ناول ختم ہونے کے بعد تھوڑی دیر کے لیے اپنا تاثر قائم رکھتا ہے اور پھر ہم اسے شیلف میں رکھ کر بھول جاتے ہیں۔ آپ سمجھ گئے ہوں گے کہ یہ تمہید میں نے کیوں باندھی ہے اور شمس الرحمن فاروقی کا ناول 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' ایک طلسم کی طرح دماغ پر کیوں حاوی ہے؟ اور فاروقی نے اسے open ended کیوں

رکھا ہے؟

ممکن ہے بعض حضرات ناول کے ابتدائی ڈیڑھ سو صفحات کو زائد قرار دیں کیونکہ ان کے بغیر بھی ناول کو وہاں سے شروع کیا جا سکتا ہے جہاں سے یوسف سادہ کار کا بیان شروع ہوتا ہے لیکن ناول کی کلیت کے بناؤ میں یہ ابتدائی اجزا غیر معمولی معنویت کے اسباب بھی مہیا کرتے ہیں۔ ان حصوں میں اسرار آگینی، غیر متوقع پن، تجسس، تشویش اور جو حیرت خیزیاں مضمر ہیں اور بنی ٹھنی جو خود ایک گہرا صیغۂ راز ہے اور جس کا ہیولا پشت در پشت نسلوں پر مسلط رہتا ہے ناول کے لیے فضا آفرینی اور پیش سایہ افگنی کا کام بھی کرتا ہے۔ کیا بنی ٹھنی کی تصویر اور مرزا خانم کی تصویر میں کوئی روحانی یا سری رشتہ ہے؟ آگے چل کر ایک مقام پر وہ خود وزیر خانم کے خواب میں آتی ہے وزیر خانم کو کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ راز کیا ہے۔ بنی ٹھنی یا من موہنی کا قتل برائے ناموس ہوتا ہے۔ وزیر خانم کے آبا مخصوص اللہ نے جس کی تصویر بنائی تھی۔ بنی ٹھنی اور وزیر خانم دونوں کی خوبصورتی اور سراپے میں گہری مماثلت ہے کیوں؟ بنی ٹھنی ہارڈی کی ٹیس کی طرح سماجی رسوم کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے اور وزیر خانم سماجی رسوم کی پاسداری کے بجائے اپنے انفرادی تشخص کو تا دم آخر برقرار رکھتی ہے۔ سلیم جعفر ہوں کہ شمیم جعفر یا وسیم جعفر، من موہنی کے سر کاٹ دینے کے واقعہ کا مخصوص اللہ کے دل و دماغ پر ایک نشے کی طرح محیط ہونا، اس کا کشمیر کی طرف ہجرت کرنا، اپنے بیٹے یحییٰ کی ولادت کے فوری بعد اس کا غائب ہو جانا اور پھر شاہِ بلوط کے نیچے برف کی گود میں دنیائے دنی کو خیر باد کہہ دینا اور بنی ٹھنی کی تصویر کو برف میں دبا دینا۔ لاہور میں یحییٰ پر بھی بنی ٹھنی کی تصویر دیکھ کر لرزہ سا طاری ہو جاتا ہے۔ اور اس کی خوش حال زندگی یک لخت متزلزل ہو جاتی ہے۔ بالآخر یہی اسرار آگیں تناؤ اس کی موت کا باعث بنتا ہے۔ اس کی اہلیہ بشیر النساء بھی اسی غم میں بہت جلد فنا کی راہ لیتی ہے۔ ان کے دونوں جڑواں بیٹے یعقوب بڈگامی اور داؤد بڈگامی جو موسیقی و غنا میں ماہر ہیں۔ ہجرت کی ٹھان لیتے ہیں گھر کے ساز و سامان کو خرد برد کرنے کے دوران ایک صندوقچی میں انھیں ایک تصویر دستیاب ہوتی ہے جو ان کے لیے بھی تشویش و تعجب کے ساتھ ساتھ تفتیش کا باعث بھی ہوتی ہے۔ اسی کے تعاقب میں وہ راجپوتانے کی طرف نکل پڑتے ہیں۔ راستے ہی میں دونوں بھائی شادی بھی کر لیتے ہیں۔ یعقوب بڈگامی کا ایک بیٹا بھی تولد ہوتا ہے جس کا نام محمد یوسف (سادہ کار) رکھا جاتا ہے۔ مرہٹوں اور فرنگیوں کی لڑائی میں دونوں بھائی بھی مارے جاتے ہیں۔ اسرار در اسرار کا ایک سلسلہ یہیں ختم ہو جاتا ہے۔

☆☆☆

موجودہ ادوار میں غالباً یہ پہلا ناول ہے جس میں ابواب بندی سے کام لیا گیا ہے۔ ہر باب کا کوئی عنوان بھی ہے جس کی نوعیت براعۃُ استہلال کی ہے۔ داستانوں میں عنوانات قائم کرنے کی جو روایت ملتی ہے اس کا مقصود بھی سامع کو ذہنی طور پر اگلی ساعت کے لیے تیار کرنا تھا۔ مجھے یاد آتا ہے کہ کانریڈ کے مشہورِ زمانہ ناول The Shadow-Line کے اصل نسخے میں ناول کو شقوں میں نہیں بانٹا گیا تھا لیکن جب وہ ناول شائع ہوا تو وہ کئی سیکشن میں تقسیم تھا۔ اس طرح کی تبویب جیسی کہ فاروقی نے روا رکھی ہے اکثر بہت کارآمد ثابت ہوتی ہے۔ قاری کو کئی خفیف و طویل وقفوں سے سابقہ پڑتا ہے اور وہ تھوڑی دیر کے لیے اپنے تاثر سے اس خاموشی کے لمحے کو بھرتا اور اگلی کڑی سے اس تاثر کو جوڑنے کی پیش بندسعی کرتا ہے۔ ہم نے گزشتہ باب میں کیا پڑھا تھا اور کیا تاثر قبول کیا اور آگے کیا ممکن ہے؟ یا توقع کے برخلاف برآمد ہوتا ہے۔ ناول کے آخری باب تک یہی صورت قائم رہتی ہے اور ہم توقع براری اور توقع شکنی کے مابین ڈولتے رہتے ہیں۔

فاروقی نے پلاٹ سازی پر بنائے ترجیح نہیں رکھی ہے بلکہ ناول کی ساخت ان کے لیے زیادہ اہم ہے، پلاٹ، تھیم اور فارم اصلاً مجموعی ساخت ہی کے اجزا ہیں جو ایک دوسرے کے ساتھ بستہ و پیوستہ ہیں۔ ناول کے ابتدائی حصوں میں بہ ظاہر اسمبلاژ کی صورت کا گمان ہوتا ہے، بہ باطن وہ ایک دوسرے کی معنی خیزی کے تاثر کو دوبالا بھی کرتے

www.urduchannel.in

ہیں • فاروقی کے ناول کے تناظرات کا خاکہ، بے حد وسیع ہے اس لیے متعدد اور متنوع واقعات اور مختلف نوعیتوں کے افراد اور تہذیبی و تاریخی روئدادوں اور تفصیلات کا وہ ایک ایسا مرقع بن گیا ہے جسے مصنف نے زیادہ سے زیادہ مانوس مگر پیچیدہ اور pregnant بنانے کی حتی الامکان کوشش کی ہے اور یہی وہ پہلو ہے جو ہمارے بعض قاریوں، نقادوں اور فکشن نگاروں کے لیے مخمصے کا باعث بھی ہے۔

☆☆☆

مجھے اس ناول نے اس لیے بھی اپنی گرفت میں رکھا ہے کہ تاریخ اور تہذیب کے مطالعے سے مجھے خصوصی دلچسپی ہے۔ فلسفہ اور نفسیات میں بھی مجھے وہی لذت ملتی ہے جو ادب سے ملتی ہے۔ یہ علوم، لذت ہی فراہم نہیں کرتے اس طرح بے چین بھی کر دیتے ہیں جس طرح کسی اچھے ناول کے پڑھنے کے دوران سابقہ پڑتا ہے۔ ناول میں اگر تاریخ کا کوئی دریچہ کھلا ہوا ملتا ہے یا تہذیب و معاشرت کی کم یا زیادہ رنگ آمیزی کی گئی ہے اور ناول نگار کی گرفت زبان پر مضبوط ہے۔ داخلی تجزیوں میں نفسیاتی بصیرت کی دھونی دی گئی ہے۔ ناول نگار حقیقی یا غیر حقیقی واقعے/ واقعات یا اشخاص کو افسانوی رنگ دینے کے ہنر سے واقف ہے اور جزئیات کی تفصیل پلاٹ کے ساتھ پوری طرح پیوست کرنے اور کہانی کو ممیز کرنے کی اسے مشق خاص ہے اور مجموعاً فلسفیانہ وژن اس کے رگ و پے سے جھلک مارتا ہے تو ناول نگار کو ان چندیوں سے بڑے ناول کا پیرہن تیار کرنے میں کوئی دوسری چیز مانع نہیں آسکتی۔ یوں بھی ناول جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کی کوئی مخصوص فنی منطق بھی نہیں ہوتی۔ جو چیز چاہو اس کے دامن میں ڈال دو۔ کہیں کی اینٹ اور کہیں کا روڑا بھان متی نے کنبہ جوڑا۔

جیسا کہ عرض کر چکا ہوں کہ تاریخ میں مجھے افسانے کا لطف میسر آتا ہے۔ تاریخ کیا ہے، زمانہ جو ماضی کے ساتھ مربوط ہے اس حال کے ساتھ بھی جو اب ماضی کی دھند میں گم ہو گیا ہے۔ بہر حال وہ ایک افسانہ ہی ہے۔ خواہ وہ کسی عہد کی تاریخ ہو، کسی ایک فرد یا کسی ایک خانوادے کی تاریخ اور پھر جب کوئی تخلیق کار تاریخ سے متاثر ہوتا ہے اور اس سے کچھ اخذ کرتا ہے تو وہ ایک طرح سے بہت بڑی ذمہ داری اور کبھی کبھی بہت بڑا خطرہ بھی مول لیتا ہے۔ میں یہ واضح کر دوں کہ میرا اشارہ شرر اور دوسرے شرر جیسے تاریخی ناول نگاروں کی طرف نہیں ہے حالانکہ شرر کا ناول 'فردوسِ بریں' اسرار بیز دھند سے بھرا ہوا ہے اور فضا آفرینی میں تو شرر نے جس کمال فن کا مظاہرہ کیا ہے وہ اردو ناول کے لیے ایک قطعی نئی چیز تھی۔ یہ ہنر انھوں نے ہماری داستانوں سے اخذ کیا تھا۔ وہ منظر ناموں میں بھی ایک ایک کونے کھدرے کی تفصیلات کا ایک سلسلہ سا قائم کر دیتے ہیں، اس نوعیت کے فن کی جڑیں بھی داستانوں میں گہری پیوست ہیں۔ شرر نے اس ناول کے ذریعے ناول نگاروں کو ایک راہ یہ دکھائی تھی کہ کسی بھی تاریخی، نیم تاریخی یا روایتی سلسلۂ واقعات کو فکشن کا روپ کیسے دیا جا سکتا ہے اور ناول میں ادبیت کے رنگ کو کس طرح قائم رکھا جا سکتا ہے۔ یہ بازگوئی کا وہ عمل ہے جس کے لیے غیر معمولی قلب کارانہ اور لسانی مہارت اور متعلقہ عہد کے تہذیبی اور ذہنی تناظر کے صحیح اور درست علم کے ساتھ بڑی یکسوئی اور تحمل کی ضرورت ہے۔ ہمارے یہاں تاریخی ناول کا جو ایک خاص تصور قائم ہو گیا ہے اس تصور کے ساتھ مربوط کر کے 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' کو دیکھنے کے معنی اس کے فن کارانہ طریقِ اکتساب کو جھٹلانے کے ہیں۔ کوئی بھی زبانی روایت یا تاریخ کا واقعہ اصلاً ایک متن ہوتا ہے اور جو کئی دماغوں، دماغوں کے تعصّبات و نظریات کی بھٹی سے گزر کر آتا ہے اس لیے جس مسخ شدہ حالت میں ہم تک پہنچتا ہے ہمارے لیے وہی حقیقت ہے۔ فاروقی نے اسے زیادہ سے زیادہ واقعی بنانے کے لیے بڑی تحقیق و جستجو کی ہے۔ ایک مدفون تہذیبی درانیے کے اُس سیاق و سباق کی پردہ دری ان کے قصد میں شامل ہے جو موجودہ سیاق و سباق میں حیرتوں سے معمور ایک نئی داستان کے مماثل ہے۔ ناول کہیں خواب ایسا تاثر پیدا کرتا ہے۔ کہیں حقائق کی لطافت اور کہیں حقائق کی تلخی اور کہیں فنطاسیہ کا تاثر مہیا کرتے ہیں۔ جان بارتھ کے ناول TheSot-Weed

Factor کو Fabulative Historical Novel بھی کہا گیا ہے۔ بارتھ نے تاریخ سے اخذ کردہ کچھ واقعات و کردار کو فنطاسیائی واقعات کے ساتھ مربوط کر کے دکھایا ہے۔ 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' کے بارے میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ واقعات ہی کچھ ایسے ہیں کہ وہ فنطاسیائی معلوم ہوتے ہیں۔

☆☆☆

فاروقی کی تاریخ کا تصور، تہذیب کے ساتھ مربوط ہے۔ تاریخ ان کے یہاں تاریخ کے باطن کے سراغ کا نام ہے۔ باطن کے سراغ کی پہلی مثال 'آگ کے دریا' نے قائم کی تھی جس کے زمان اور اہداف کا کینوس نہایت وسیع تھا۔ فاروقی اور قرۃ العین میں ایک واضح فرق یہ ہے کہ قرۃ العین نے زبان کی لگام کو ڈھیلا چھوڑ دیا ہے اور ناول کے مروج فریم کو توڑتی ہوئی چلتی ہیں، چلتی ہی نہیں دوڑتی، بھاگتی ہوئی نظر آتی ہیں، راہ میں محذوفات کے کئی مقام آتے ہیں۔ فاروقی سر جوڑ کے بیٹھنے والوں میں سے ہیں۔ قرۃ العین اور فاروقی دونوں نے ہوم ورک میں کوئی کسر نہیں چھوڑی ہے۔ دونوں ہی work-aholic ہیں لیکن فاروقی زیادہ workmanship کے قائل ہیں۔ فاروقی عجلت کو اپنی افتادِ طبع کا حصہ بنانے سے گریز کرتے ہیں۔ اسی لیے 'کئی چاند تھے سرآسماں' کی بافت میں بستگی و پیوستگی، صلابت اور ربط وضبط کے اس تجربے سے ہمیں سابقہ پڑتا ہے جس میں turning points اور وقفے کئی واقع ہوتے ہیں۔ زبان کی زبردست قوت ہر درز کو بھرتی ہوئی چلتی ہے۔ فاروقی زبان کی لگام کو اپنے قابو میں رکھتے ہیں۔ ادب میں ہمیشہ زبان کو قابو میں رکھنا ایسا ہی ہے جیسے ہم ضمیر کی آزادی پر قدغن لگانے کے درپے ہیں۔ لیکن اس کے اپنے خطرات بھی ہیں، ساری محنت کے ضائع ہونے کا ڈر بھی لاحق ہوتا ہے۔ فاروقی بخوبی اس راز سے واقف ہیں۔ وہ زبان ہی نہیں زبان کے رمز شناس بھی ہیں۔ فاروقی کے ناول میں ایک خاص عہد کی مانوسیت جس طرح نامانوسیت میں بدل جاتی ہے اس کے پیچھے لسان کا ایک مختلف عمل بھی کارفرما ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے فاروقی، قرۃ العین کے افسانے 'روشنی کی رفتار' میں واقع سائنسی فنطاسیہ کی طرح انیسویں صدی میں چلے گئے ہیں اور اسی عہد کے دوران یہ ناول لکھ رہے ہیں۔ ناول نگار لکھ نہیں رہا ہے ہر اور چھور سے اس کے ظاہر اور باطن کی ویڈیو شوٹنگ کر رہا ہے۔ ہم اسے دیکھ یا پڑھ ہی نہیں رہے ہیں بلکہ Visualize بھی کرتے جا رہے ہیں۔

☆☆☆

ہر قدیم یا پیش رو متن کی بازتشکیل یا نئی قلب کاری صنفی سطح پر بھی ہوتی ہے اور نظریاتی سطح پر بھی۔ فاروقی نے تاریخ کے اس متن کو اخذ کرنے کی سعی کی ہے جو فراموش گاری کی دھند میں اَٹا ہوا ہے۔ کسی 'مقبولِ عام تاریخی شخصیت کو کم یا زیادہ مسخ کر کے یا چمکا کر اسے ایک نئے رومانی سانچے میں ڈھالنا نسبتاً آسان ہے لیکن فاروقی نے بیشتر غیر معروف افراد کو ناول کا کردار بنا کر اس طور پر از سر نو خلق کیا ہے کہ وہ اپنے زندہ ہونے کا احساس دلاتے ہیں۔ اگرچہ وقت کے کسی دورانیے میں وہ موجود تھے اور اب محض فکشن۔

فاروقی نے اپنی تقریباً ساری لسانی اور تخلیقی قوتیں اس ناول میں بھر دی ہیں۔ 'سوار' کے افسانوی پس منظر ہی سے 'کئی چاند تھے سرآسماں' کا چشمہ بھی پھوٹا ہے۔ 'تھا' کا صیغہ یہ بھی اشارہ کر رہا ہے کہ وہ چاند کب کے ڈوب گئے۔ اسے ملال یا تاسف کا نام تو دے سکتے ہیں لیکن ایسے المیے کا نہیں جس نے تاریخ کی چولیں ہلا دی ہوں یا جو منفی یا مثبت طور پر اجتماعی سائکی پر اثر انداز ہوا ہو۔ اصلاً مختلف نوع کی حیرتوں سے معمور یہ دورانیہ ہے جس کے بالائی ڈھانچے کی چمک دمک کی تہہ میں الم ناکیوں اور عبرت ناکیوں کی کئی داستانیں چھپی ہوئی ہیں۔ فاروقی نے تاریخ کے بالائی ڈھانچے کے ساتھ ساتھ اس باطن کی کھوج بھی کی ہے جو قدروں کے باہمی تصادمات کی وجہ سے میدانِ جنگ بنا ہوا ہے۔ اسی لیے

www.urduchannel.in

شمس الرحمن فاروقی، کے لیے تاریخ کی تاریخیت Historicity کی خاص اہمیت ہے۔ تاریخیت درحقیقت تاریخ کا جوہر ہے۔ تاریخیت اساس ناول ان افراد و واقعات کو ترجیح دیتے یا اخذ کرتے ہیں جو تاریخ داں کے لیے اہم نہیں ہوتے یا جن کی دانست میں وہ تاریخ پر اثر انداز نہیں ہوتے۔ ممکن ہے وہ تاریخ کے لیے بے معنی ہوں لیکن فکشن کے لیے ان کی معنویت گہری ہوسکتی ہے۔ تاریخی واقعات کے بیان کا شمار بھی بیانیہ میں ہوتا ہے لیکن مؤرخ مستند حقائق کو حقائق کے طور پر واضح، مستعمل اور غیر تخلیقی زبان میں ایک خاص تنظیم بخشتا ہے۔ واقعات کے اسباب و علل پر بھی اس کی نظر ہوتی ہے۔ اس کی بعض شخصی، قومی اور اکثر مذہبی ترجیحات اسے کہیں پردہ دری اور کہیں پردہ داری پر مجبور کرتی ہیں۔ اس لیے کسی بھی تاریخ کے اوراق سے جھوٹ میں سے سچ اور سچ میں سے جھوٹ کے عنصر کو چھانٹنا قاری کی قدرت سے باہر ہوتا ہے۔

مورخ تاریخ پر اثر انداز ہونے والے افراد کی باطنی کشاکشوں، کشمکشوں، ان کے شکوک، خوف، تذبذب، مکرو ریا وغیرہ کے بارے میں اشارۃً اندازہ بھی قائم کرسکتا ہے، لیکن ناول نگار ایک ایسی ہمہ بین نگاہ رکھتا ہے جو خارج کے سیاق وسباق ہی کے مشاہدے کو مخصوص نہیں ہوتی، افراد کے اندرون میں اترنے کی توفیق بھی رکھتی ہے۔ اس کے لیے تاریخ کے محض کچھ مخصوص اجزا و عناصر ہی لائق توجہ ہوتے ہیں جن کے تعلق سے وہ یہ سمجھتا ہے کہ ان میں فکشن بننے کی صلاحیت ہے۔ فکشن میں مختلف واقعات کو مربوط و نامربوط طریقے سے پیش کرنا اور جا بجا زبان کے جوہر کو بروئے کار لانا اور کسی واقعی کردار کو اس طور پر خلق کرنا کہ حقیقت اور التباس کی حدیں پوری طرح ایک دوسرے میں ضم ہوجائیں، تخیل کا یہ ایک اعلیٰ اور ارفع عمل ہے جو فن کو خوش آتا ہے اور جو محدود کو لامحدود اور خصوصی کو عمومی میں بدل دیتا ہے۔

☆☆☆

فکشن کی ساخت میں تاریخ کے واقعات اور تاریخ کے افراد تشکیل نو سے گزرتے اور قاری کو محسوسات کے نئے سانچے مہیا کرتے ہیں۔ اس معنی میں 'کئی چاند تھے سرآسماں' ایک غیر روایتی تاریخی ناول بھی ہے۔ جو عوامی اور نجی یا شخصی واقعے اور ان حقیقی افراد کی خارجی اور داخلی زندگیوں کو محیط ہے جن کی خوش بختی و بدبختی حقیقی واقعات کے ساتھ منسوب ہے۔ فلابیئر نے Salammbo میں تاریخی قطعیت اور واقعات کی درستی کا خصوصاً لحاظ رکھا ہے۔ اس کا قلم حقیقت نگاری سے یک لخت فطرت نگاری کی طرف مڑ جاتا ہے۔ 'کئی چاند تھے سرآسماں' ایک سطح پر حقیقت نگاری کا تاثر فراہم کرتا ہے، تو دوسری سطح پر اس کی حدیں بار بار فطرت نگاری سے بھی جا ملتی ہیں۔ لیکن کئی معنی میں فلابیر کا ناول فاروقی کے ناول سے بہت پیچھے رہ جاتا ہے۔ فاروقی نے راجستھان سے کشمیر تک کے راستوں، صعوبتوں، موسموں اور دونوں سرزمینوں کی ایک دوسرے سے قطعاً متضاد آب و ہوا، ان علاقوں کی تہذیبی زندگی، صنعتیں، فنون، میلانات اور پھر دہلی کی سیاسی اور تہذیبی زندگی کی اُتھل پتھل، ٹھگوں کے فریب دینے کے مخصوص طریقے اور ان کی مخصوص اصطلاحات، ایک بڑی طاقت کے طور پر مرہٹوں کا عروج اور تاج و تخت شاہی کا زیرنگیں ہونا، قلعۂ شاہی کے علاوہ پورے شمالی ہند میں مخبروں، جاسوسوں، عہد شکنوں، ریاکاروں اور چاپلوسوں کا بول بالا، نوآبادکاروں کا دیسی باشندوں کے ساتھ تحقیر آمیز سلوک، ہندوستانیوں کو، عیاش، جاہل، دوغلا اور کتے اور سور سے زیادہ ادنیٰ قرار دینا اور پھر امرا اور نوابوں کی طرح کئی کئی دوشیزائیں رکھنا، رقص وموسیقی کی محفلوں پر جان چھڑکنا۔ فاروقی اس پورے دورانیے کے ایک ایسے حاضر و ناظر بیان کنندہ ہیں جن کے لیے ہر جز کی نہ صرف گہری معنویت ہے بلکہ وہ کل کے ساتھ بھی پوری طرح مربوط ہے۔

فاروقی نے جن اشخاص یا جن متون کو حوالہ بنایا ہے وہ کس قدر صحیح و درست ہیں یا جو معلومات ان تک پہنچی اس میں کتنا کچھ تبدیل ہوا ہے یہ کہنا مشکل ہے۔ ڈاکٹر خلیل اصغر فاروقی کے یادداشت کدے میں جو معلومات محفوظ ہے اور پھر وسیم جعفر کی تحریرات پر مبنی کتاب میں کتنی صداقت ہے اس کو جانچنے کا کوئی پیمانہ نہیں ہے۔ بہر حال وہ بھی ایک اہم

ماخذ ثابت ہوتی ہے۔ کتاب کیا تھی ایک طلسم کدہ تھی بلکہ ایک سراپا زندہ و متنفس وجود ''یہ کتاب نہ ہی کوئی جناتی کارخانہ ہے بولتی ہے، چپ رہتی ہے، آپھی آپ کھلتی ہے، آپھی آپ بند ہوتی ہے، کبھی ڈراتی ہے، کبھی رِجھاتی ہے'' بیان کنندہ کے پاس وہ کہاں سے اور کیسے اور کیوں آئی یہ سب ایک صیغۂ راز ہے۔ لیکن ہے یہ وہی دستاویز جو وسیم جعفر کی وصیت کے مطابق خلیل اصغر فاروقی کو بھیج دی جاتی ہے۔ گویا وزیر خانم کے سارے نسبی سلسلے کے بارے میں جو مواد ہے وہ بھی فیکٹ کم فکشن زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ کہانی کی بسیط اکائی میں ایک کے بعد ایک کئی کہانیوں سے سابقہ پڑتا ہے اور ہر کہانی واقعے اور کردار کے چشمے سے پھوٹتی ہے۔ لیکن کہانی اندر کہانی کیا ہے nesting صورت۔ جو ایک دوسرے کی معنی خیزی کا باعث بھی ہوتی ہے۔ شمس الرحمن فاروقی ایک سوتر دھار، ایک رابطہ کار کا کردار انجام دیتے ہیں۔ مذکورہ تمام راویوں کا راوی یعنی مصنف محض ایک بیانیہ کا رایجنٹ ہے جو تمام افراد کو از سر نو خلق کرتا، بڑے بوڑھوں یا مختلف زبانی روایتوں سے اخذ کردہ شراروں کو شعلوں میں بدل دیتا ہے۔ ناول نگار نے ایک خواب کی جو ہزار تعبیریں وضع کی ہیں اور اپنی لسانی مہارت اور معلوماتی خزینے کی بنیاد پر ناول کو جو اسٹرکچر دیا ہے وہ اتنا پیچیدہ، تاریخی اور تہذیبی سیاق وسباق کے حوالوں سے معمور، جزئیاتی تفصیلات میں نت نئی مشابہتوں اور شعری لطافتوں کی سجع کاری کا ایک ایسا نادر نمونہ ہے جسے ایک ضابطے میں باندھنا کار رداد تھا۔ مصنف کی جمالیاتی حس کی برانگیختگی من موہنی/ رادھا یا بنی ٹھنی اور خانم کو جس طور پر Personify کرتی ہے اور ایک ایک عضو کے لیے جن اسمائے صفات کا استعمال ہوا ہے وہ دورِ حاضر میں ایک معجزے سے کم نہیں۔ اس طرح کے لمحوں کی اپنی بیش بہا قیمت ہے لیکن کہیں کہیں فاروقی اتنے جذباتی، اتنے بے چین اور بے تاب ہوجاتے ہیں کہ انھیں سلسلۂ واقعہ کی رَو کا خیال بھی نہیں رہتا۔ نتیجتاً اجزائی توازن میں فرق بھی پیدا ہوجاتا ہے، تاہم پلاٹ کے معنی یہ بھی نہیں ہیں کہ ہر چیز اپنے مناسب مقام پر ہو۔ بہت زیادہ Consistency پلاٹ کی خودروی کے حق میں ازخود ایک بہت بڑا عیب ہوتی ہے۔ فاروقی کے واقعات کے بیان میں بھی سیدھی منطق کارفرما نہیں ہے۔ پیش رویوں anticipations اور پس رویوں retroversions سے بار بار سابقہ پڑتا ہے۔ ایسی صورت میں کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ جو حقائق فاروقی کی یافت تھے ان میں کاٹ چھان، ترمیم واضافہ یا وقفوں میں اپنی طرف سے بھرائی نہیں کی گئی ہوگی۔ فاروقی نے ناول کو پیچیدہ تر بنانے کے لیے اسے دانستہ ایک راوی تک محدود نہیں رکھا۔ حقیقی راویوں کے بجائے مصنف خود راوی کا کردار ادا کرسکتا تھا۔ بعد ازاں مصنف کو بہر حال ایک تجزیہ کار اور بیان کنندہ کی حیثیت سے کہانی میں داخل ہونا پڑتا ہے۔

☆☆☆

اس ناول کی قرأت سے پہلے میرا مشورہ یہ ہوگا کہ اس کے سنین پر توجہ نہ دیں، اس کے کرداروں اور حتیٰ کہ خانم کو بھی ایک افسانوی کردار ہی سمجھیں۔ یہ بھول جائیں کہ اس سلسلۂ واقعات کا تعلق واقعیت سے ہے۔ افسانوی فن پارے کو افسانوی فن پارے کے طور پر ہی پڑھیں گے تو آپ محسوس کریں گے کہ حقیقت اور التباس کی حدیں اتنی گڈمڈ ہوگئی ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اتنے ضخیم ناول کو پڑھنے کے لیے قاریوں کی اسی جماعت کو میں پڑھنے کی صلاح دوں گا جنھیں مقبول عام و مقبولِ خاص ادب کے فرق اور ان کے تقاضوں کا علم ہے۔ جو فکشن کی قاری ہیں اور فکشن کو محض فکشن کے طور پر پڑھتے بلکہ اسے بسر کرتے ہیں۔ اس ناول کے خالق کی حیثیت سے اگر فاروقی اسے ایک مستند صداقت نامہ بھی قرار دیں تو ہمیں الفریڈ نارتھ وہائٹ ہیڈ کے ان الفاظ کو بھی پیش نظر رکھنا ہوگا کہ ''کوئی سچ مکمل سچ نہیں ہے، ساری سچائیاں آدھی سچائیاں ہیں۔ انھیں پوری سچائیاں سمجھنا شیطان کا کھیل ہے۔'' تو اس کا ایک مطلب یہ ہوا کہ فاروقی تاریخ کے حوالے مہیا کرکے اپنے قاری کو دھوکا دے رہے ہیں۔ فکشن نگار کو معصوم نہیں سمجھنا چاہیے۔ وہ اگر دھوکا

www.urduchannel.in

نہ دے، سچ کو جھوٹ کے طور پر اور جھوٹ کو سچ کے طور پر پیش کرنے کی سعادت ہی سے وہ محروم ہے تو یہی کہا جائے گا کہ فکشن کی بنیادی فہم ہی سے وہ نابلد ہے۔

☆☆☆

فاروقی کے ناول کے پہلے باب کا عنوان اور قوسین والے نوٹ اور پہلے جملے ہی سے یہ تاثر ہمارے ذہنوں میں قائم ہو جاتا ہے کہ یہ ناول واقعیت بیز فکشن یعنی factual fiction کے زمرے کی چیز ہے۔ ٹرومن کیپوٹ Truman Capote نے اس قسم کے دو جنسی آمیزے پر مبنی ناولوں کے زمرے میں خود اپنے ناول In Cold Blood (1966) کا بھی شمار کیا ہے۔ بنیادی طور پر ان میں ناول کی تکنیک استعمال کی گئی ہے اور حقیقی تاریخی واقعات اور کرداروں کو ناول نگار اسی صورت میں بیان کرتا چاہتا ہے جس صورت میں وہ اسے دستیاب ہوئے ہیں ہم کہہ سکتے ہیں کہ 'کئی چاند تھے سر آسماں' ایک ایسا ناول ہے جو حقیقت اور فکشن کے درمیان Border line پر واقع ہے۔ اس قسم کے آمیزے تخیل کی زبردست قوت کا تقاضہ کرتے ہیں۔ فاروقی نے حقیقی اشخاص اور واقعات کو اخذ ضرور کیا ہے لیکن ان کے اردگرد کی تفصیلات کے لیے زیادہ سے زیادہ تخیلی رنگ آمیزی کو ترجیح دی ہے اور پورے اعتماد اور ارادے کے ساتھ یہ کوشش بھی کی ہے کہ وہ ہو بہو ویسے ہی نظر آئیں جیسا ناول نگار انھیں Visualize کر رہا ہے یا ان کے بارے میں محسوس کر رہا ہے۔ اس لیے ناول کے تفصیلاتی پیراگراف کے پیراگراف محسوساتی سانچے بن گئے ہیں۔ فاروقی کی احتساسی صلاحیت بہت بالیدہ ہے۔ چیزیں جیسے حرکت میں ہیں ہم انھیں دیکھتے محسوس کرتے اور چھوتے بھی ہیں۔

☆☆☆

ناول نگار نے بعض یادداشتوں، بعض حضرات سے فراہم کردہ معلومات، مقبولِ عام روایتوں، وزیر خانم سے متعلق راست ناراست حوالوں اور بعض چیزیں آرکائیوز سے حاصل کر کے ناول کا جو تھیمیاتی قوس تشکیل کیا ہے جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ وہ ایک fact ہونے کے باوصف فکشن سے کم نہیں یعنی عامۃ الورود نہیں۔ وزیر خانم کے علاوہ باقی افراد اس چاند کے محض ٹمٹماتے ہوئے تاروں کی طرح نمودار ہوتے ہیں اور بالآخر اپنی فنا کی راہ لیتے ہیں۔ ان کرداروں کی اہمیت بھی کم نہیں ہے۔ ان کے ذریعے بھی خانم کے ظاہر و باطن کے ایسے سراغ دستیاب ہوتے ہیں جن کا اس کی ایک منفرد ہستی کی تعمیر کرنے میں خاص حصہ ہے۔ یہ ضمنی مگر وزیر خانم کی زندگی میں کچھ وقتوں کے تہلکہ مچانے والے کردار اگر واقع نہیں ہوتے تو ہم خانم کے ردہائے عمل، اس کے باطن کے شور، اس کی معنی افزا خاموشیوں، اس کے زبردست اعتماد آگیں اور دوررس اقدامات اور انسان فہمی کی غیر معمولی صلاحیت سے واقف ہی کیسے ہوتے۔ اس عہد زوال آمادہ کے نشیب و فراز کو سمجھنے کی ایک راہ وزیر خانم کی دلآویز اور پیچیدہ شخصیت سے بھی ہو کر جاتی ہے۔

میں نے فاروقی کے بیانیہ کو پیچیدہ یا گھماؤ دار اس معنی میں کہا ہے کہ ناول کی شروع سطر ہی میں وزیر خانم یعنی چھوٹی بیگم کی تاریخ ولادت کا حوالہ ہے جو یہ بھی ظاہر کرتا ہے کہ وزیر خانم اس کا مرکزی کردار ہے۔ ناول نگار نے اس کے سوانح کو بنیادی موضوع کے طور پر اخذ کیا ہے۔ ابتدا ہی میں وزیر خانم سے وابستہ دیگر افراد کے بارے میں بھی مختصراً بعض اطلاعات فراہم کر دی گئی ہیں۔ جیسے نواب شمس الدین احمد خاں اور مارسٹن بلیک سے خانم کے رشتے اور ان کی اولادوں کی روئداد۔ ہمیں یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ وزیر خانم اور مارسٹن بلیک کی بیٹی سوفیہ کے بیٹے کا نام حسیب اللہ قریشی تھا جو سلیم جعفر کے قلمی نام سے معروف تھے، کراچی میں ان کا انتقال ہوا۔ ان کے بیٹے شمیم جعفر مشرقی پاکستان (بنگلہ دیش) میں ایک حادثے کے بعد تقریباً معذور ہو جاتے ہیں اور پھر ان کی وفات ہو جاتی ہے۔ ان کی اولادوں میں وسیم جعفر اور ان کی ذہنی طور پر کم زور بہن تھی اور ان کی ماں پر ڈیٹا جو دونوں بچوں کو لے کر انگلستان منتقل ہو جاتی ہیں۔ جہاں وسیم جعفر برٹش

میوزیم/ لائبریری میں اپنے دادا سلیم جعفر اور ان سے وابستگان کے بارے میں تحقیق و تفتیش میں سرگرداں ہیں۔ ڈاکٹر خلیل اصغر فاروقی جنھیں شجرہ بنانے کا شوق فراواں تھا۔ ان کی ملاقات وسیم جعفر سے اسی لائبریری میں ہوتی ہے اور انھیں پتہ چلتا ہے کہ وہ وزیر خانم کے پرپوتے سلیم جعفر کے بیٹے ہیں۔ اس طرح خانم ان کی پردادی ہوئیں۔ خلیل فاروقی کو بھی خانم کی وجہ سے اس خاندان کی گمشدہ معلومات سے خصوصی دلچسپی تھی، وسیم جعفر کو بالآخر وزیر خانم کی ایک بوسیدہ تصویر مل جاتی ہے، جو مرزا فخرو کے روزنامچے کے اوراق کے بیچ محفوظ تھی۔ وسیم جعفر کو پھیپھڑوں کا سرطان تھا۔ انھوں نے موت سے قبل ایک وصیت بھی تیار کی تھی جس کے مطابق بعض اہم دستاویزات خلیل فاروقی کو بھیجنے کی ہدایت کی گئی تھی جو انھیں بھیج دی جاتی ہیں تاکہ وہ ان معلومات کو اس دور یا خاندان کی تاریخ مرتب کرتے وقت کام میں لا سکیں۔

اس طرح ایک پورا دور وسیم جعفر پر ختم ہو جاتا ہے جسے سلسلۂ وقت کے تحت ناول کے آخر میں ہونا چاہیے تھا۔ فاروقی نے فلیش فارورڈ کی تکنیک استعمال ہی نہیں کی باب موسوم بہ کتاب (جو وسیم جعفر کی تحریروں پر مبنی ہے) میں شعور کی رو کو بھی آزاد چھوڑ دیا ہے۔'' کتاب کے بعد یک لخت راوی بھی تبدیل ہو جاتا ہے۔ پہلے دو باب کی معلومات خلیل اصغر فاروقی کی یادداشتوں پر مبنی ہے جس کے بیان کنندہ خود مصنف ہیں۔ کتاب کا تحریری متن وسیم جعفر کا ہے اور مصنف ہی اس کا بیان کنندہ ہے۔ باب تصویر سے وزیر خانم کے والد یوسف سادہ کار راوی کا منصب اختیار کر لیتا ہے لیکن محمد یوسف تو برائے نام ہے، فاروقی ہی غائب متکلم ہیں۔ راوی کی تبدیلی اس چابک دستی سے کی جاتی ہے کہ واقعات کی تیز اور تناؤ سے بھری ہوئی رَو ذہن کو اِدھر اُدھر بھٹکنے ہی نہیں دیتی۔

مارسٹن بلیک اور نواب شمس الدین احمد خاں اور ان سے وزیر خانم کے رشتے اور ان کے انجام کے بارے میں تفصیلی معلومات تو بعد میں بیان کی گئی ہیں، لیکن یہ سلسلہ مارسٹن بلیک کی بیٹی سوفیہ سے شروع ہو کر وسیم جعفر پر ختم ہوتا ہے۔ مارسٹن بلیک سے قبل واقع ہونے والے وزیر خانم کی آبائی سلسلے کی معلومات کو فاروقی وسیم جعفر کی کتاب کے بعد شروع کرتے ہیں جسے زمانی اعتبار سے اس سے قبل واقع ہونا تھا۔ فکشن کے باقاعدہ قاری کے لیے اس طرح کی تنظیم میں نامانوس کچھ نہیں ہے۔ وسیم جعفر کے بعد شروع ہونے والا بیانیہ محمد یحییٰ بڈگامی کے قصے سے پھر پس رو کی راہ لیتا ہے جو یحییٰ اور اس کی بیوی بشیر النساء کی موت پر اختتام کو پہنچتا ہے۔ یہاں سے یحییٰ کے جڑواں بیٹوں داؤد بڈگامی اور یعقوب بڈگامی کا قصہ شروع ہوتا ہے جنھیں 'بنی ٹھنی' کی تصویر کیا ملتی ہے وہ اس راز کو جاننے کے لیے اپنے آبائی وطن راجپوتانے کی راہ لیتے ہیں۔ فرخ آباد ہی پہنچے تھے کہ مرہٹوں اور فرنگی فوج کے درمیان لڑائی چھڑ جاتی ہے اور داؤد اور یعقوب دونوں ہی ان گولہ بارود کے دھماکوں کی نذر ہو جاتے ہیں۔ اکبری بائی بھی جو اس عالم رست و خیز میں اپنے سازندوں کے ساتھ گرم سفر تھی کسی طرح بچ جاتی ہے۔ یعقوب کے دس سالہ بیٹے محمد یوسف سادہ کار کے سر پر اس کا دستِ شفقت گویا ایک نئے دور اور ایک نئی زندگی کا سراغ ثابت ہوتا ہے۔ بعد ازاں اکبری کی چھوٹی بیٹی اصغری اس کے نکاح میں آجاتی ہے انوری خانم عرف بڑی بیگم، عمدہ خانم، عرف منجھلی بیگم اور وزیر خانم عرف چھوٹی بیگم انھیں کی اولاد ہیں۔

مذکورہ بالا تفصیلات کا مقصد کہانی بیان کرنا نہیں ہے۔ بلکہ یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ فاروقی نے پلاٹ سازی میں بڑے جوکھم کے ساتھ ایک طور پر فریم بریکنگ کی ہے۔

1۔ پہلا پیش رو بیانیہ وسیم جعفر کی موت پر ختم ہوتا ہے جو وزیر خانم کے بعد کی نسلوں کے تذکرے پر مبنی ہے۔ گویا ہم جسے ناول کی ساخت میں پیش رو کہہ رہے ہیں وہ اصلاً پس رو ہے۔

2۔ راوی کو وسیم جعفر کے بعد شروع ہونے والے قصے میں محمد یحییٰ بڈگامی کی یاد پھر آتی ہے اور یہ کہہ کر وہ پھر پس رو کی راہ لیتا ہے کہ '' داؤد اور یعقوب کے برخلاف کہ پکے سیلانی جیوڑے تھے، محمد یحییٰ صرف ایک بار وطن

www.urduchannel.in

سے باہر گیا تھا۔ یہ سفر کیوں پیش آیا، اس کی داستان بھی دلچسپ ہے۔ اچھا ہے کہ میں اسے مختصراً بیان کردوں، ورنہ آج کے لوگ بہت بھولتے جارہے ہیں اور........... یہ واقعہ کہانی ہی جیسا لگتا ہے۔''

3۔ اس کے بعد یحییٰ بڈگامی کے بیٹوں داؤد بڈگامی اور یعقوب کا قصہ شروع ہوتا ہے جو بنی ٹھنی کی ٹوہ میں نکلتے ہیں اور راستے میں موت انھیں دبوچ لیتی ہے۔ سادہ کار، یعقوب بڈگامی ہی کا بیٹا ہے اور یوسف سادہ کار کی بیٹی وزیر خانم ہے۔

4۔ محمد یوسف سادہ کار واقعہ گو کا منصب سنبھال لیتا ہے لیکن محمد یوسف کی موت کا واقعہ بیان کرنے والا کون ہے؟ غائب متکلم کے طور پر فاروقی ہی ہیں اور جو شروع سے بیان کنندہ کا کردار ادا کرتے ہیں۔

یعقوب بڈگامی کی موت کے بعد ناول کا رُخ محمد یوسف سادہ کار اور پھر وزیر خانم کے روز وشب، اس کی خارج اور باطن کی زندگی اور ان وارداتوں کی طرف مڑ جاتا ہے جو اس کے ارادوں اور حوصلوں کو پست کرنے کے لیے کافی تھیں۔ مختلف چیزیں اس پر اثر انداز ہوتی ہیں اور وہ بھی ان پر اثر انداز ہوتی ہے۔ 'کئی چاند تھے سرآسماں' کو Biopic of Wazir Khanum کی بنیاد پر ایک سوانحی ناول، تاریخی یا نیم تاریخی ناول یا تہذیبی ناول کہیے، یا ان سب کا مرکب کہیے۔ یہ ایک factual fiction ہی کی مثال ہے۔ اسے جرمنی اصطلاح میں بلڈنگز رومن Bildungs roman یعنی Novel of formation or education بھی کہا جاسکتا ہے کیونکہ اس میں وزیر خانم کے کردار ہی کو مرکز میں رکھا ہے جو ابتدائے عمر سے پختہ عمری تک کی زندگی کے مرحلہ بہ مرحلہ پیچ وخم کو محیط ہے۔ ڈکنس کا David Copperfield ڈیوڈ کوپرفیلڈ یا جیمس جوائس کا "Portriat of the Artist as a Young Man" کا شمار بھی اسی قسم کے ناولوں میں ہوتا ہے۔ ڈکنس اور جیمس جوائس یا ماضی میں بہت دور چلے جائیں تو گیٹے کا ناول Wilhelm Meister's Apprenticeship (1796) بھی اسی زمرے کی چیز ہے۔ امراؤ جان یا علی پور کا ایلی میں کرداری ارتقا اسی نوعیت کا ہے۔ امراؤ جان اپنے بچپن کو نہیں بھول پاتی۔ وہ بہ ظاہر ایک طوائف ہے، بہ باطن وہ وہی ہے جیسا کہ والدین اسے بنانا یا دیکھنا چاہتے تھے۔ 'علی پور کا ایلی' باطن کا رزمیہ ہے جس میں مصنف نے نفسیاتی موثرات کو مرکوزِ نظر رکھا ہے۔ فاروقی کا میدانِ جنگ بہت بسیط و وسیع ہے۔ وزیر خانم کی پیدائش سے ادھیڑ عمری تک کے زمانے، گردش وپیش اور غیر متوقع اور غیر معمولی حوادث کے رونما ہونے والے سلسلے کے باعث اس قسم کا ناول ان قاریوں کی دلچسپی کا وافر سامان اپنے دامن میں رکھتا ہے، جو وزیر خانم ایسے متحرک اور مختلف کردار کے ماضی میں جھانک کر دیکھنا چاہتے ہیں کہ اس کے کرداری ارتقا میں اس کے ماضی کے موثرات کا کتنا دخل ہے۔ فاروقی نے وزیر خانم کی گذشتہ ان چار پشتوں تک اسے پھیلا دیا ہے۔ جن میں فکشن بننے کے سارے اجزا مضمر تھے۔ طویل نسلی سلسلہ خود ایک علیحدہ ناول کی بنیاد رکھتا ہے اور ناول کے مجموعی اسٹرکچر کا ایک لاینفک جزو بھی ہے۔ جس کے بغیر بھی ناول تیار ہوسکتا تھا لیکن اس کی مجموعی قوت میں زبردست کمی واقع ہوسکتی تھی۔

☆☆☆

فاروقی نے موقعہ بہ موقعہ معلومات کے دریا بہائے ہیں۔ شبیہ سازی، موسیقی، کشمیری قالین بافی یا تعلیم کا ہنر، سوا سو برس پہلے کی کتاب کی جلد، تحریر کی روشنائی اور کاغذ کا کن مرحلوں کے بعد تیار ہونا، راجپوتانے کے شبیہ سازں کی رنگ سازی اور پورے عملیے کا بیان اور اسے پلاٹ میں اس طور پر جمانا یا نظم کرنا کہ پیوند کاری کا تصور بھی فراہم نہ کرے ان کی غیر معمولی ماہرانہ تدبیر کاری اور اہلیت کا مظہر ہے۔ یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ ان علوم اور معلومات کے لیے جس تفصیل کے ساتھ موقع بہ موقع گنجائش یا گنجائشیں مہیا کی گئی ہیں وہ کس حد تک افسانویت کے جوہر کی متحمل ہیں؟ کیا

واقعے یا واقعات کی فطری رو اور رفتار میں یہ مانع نہیں آتیں؟ کیا ناول کے بنیادی ڈسکورس کے ساتھ ان گنجائشوں کا کوئی راست یا ناراست ربط ہے؟ اس قسم کے طویل معلوماتی بیانات، اور حوالوں کے ذریعے مصنف اپنے اس قاری یا قاریوں کو مرعوب تو نہیں کرنا چاہتا جو پہلے ہی سے اس کی تنقید کے رعب وداب کے تلے دبا ہوا ہے؟ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ ساری معلومات بڑی دلچسپ ہیں۔ اگر محفوظ رکھی جاسکیں تو یادداشت کے نہاں کدے میں انھیں سینت کر رکھنے میں بوقتِ ضرورت بکار بھی ثابت ہوسکتی ہیں۔

مذکورہ سوالوں کے ساتھ ہی یہ سوال بھی ہمارا قاری کرسکتا ہے کہ کشمیر اور راجپوتانے کے درمیان واقع ہونے والے ٹیڑھے آڑھے، خوش گوار اور ناگوار آزمائشوں سے بھرے ہوئے راستوں، مختلف موسموں کی سختیوں اور لطافتوں کے تجربات سے گزرتے ہوئے وزیر خانم کے پرکھے کس خزانے کی تلاش میں نکلے تھے جب کہ محض بنی ٹھنی کی اسرار کشائی ہی ان کی منزل تھی جس کی تصویر ان کے پرکھوں سے انھیں وراثت میں ملی تھی۔ اس جغرافیائی معلومات، ماحول کشی اور topography کا کیا محل تھا؟ تھامس ہارڈی کے ناولوں میں جگہ جگہ فطرت ایک زندہ وجود کے طور پر اپنے مختلف رخوں کے ساتھ ہمارے سامنے وارد ہوتی ہے۔ پہاڑ منجمد پہاڑ نہیں ہوتے، وہ زندگی سے لبریز محسوس ہوتے ہیں۔ فطرت کا ایک ایک مظہر جیسے زبان رکھتا ہے، ہم ہی نہیں چلتے سارے مظاہر ہمارے ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ وہ جتنے روح افزا اور حیات بخش ہیں اتنے ہی بے درد اور ہیبت ناک بھی ہیں۔ ہارڈی اپنی Topographical detail میں کہیں بخل سے کام نہیں لیتا، جیسے ہیمنگ وے کا بحری سفر ایک پورے رزمیہ کی صورت اختیار کرلیتا ہے جیسے سمندر بھی اس کے لیے ایک مکتب تھا اور اس مکتب سے جو اسے تحصیل علم ہوا ہے وہ اپنے قاری کو بھی اس میں شریک کرنا چاہتا ہے۔ اس معنی میں فاروقی کی علمی و معلوماتی تفصیلات کے موقع ومحل ہونے سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ کیا ہم 'آگ کے دریا' کے بتدائی اس بڑے حصے کو خارج کرنے میں حق بجانب ہوں گے جو ماضی بعید کے انسانوں کے ذہنی، فکری اور مابعدالطبیعیاتی میلانات کا محضر بنا ہوا ہے اور جو آہستہ آہستہ بعدازاں ایک ہنداسلامی مشترک تہذیب اور وسیع المشرب تصور کی بنیاد بنتا ہے۔ جس انسان دوست تصور کی تعمیر میں صدیاں صرف ہوئی تھیں بالآخر ایک سیاسی دھماکے نے اس کی دھجیاں بکھیر دیں۔ آزادی کی روشنیوں کے دامن سے یہ سیاہی خیز داغ روز بروز اور زیادہ گہرے ہوتے جارہے ہیں۔ یہی المیہ 'آگ کا دریا' کا بنیادی تھیم ہے۔ یا عبداللہ حسین کے ناول 'باگھ' کے آخری سو سے زیادہ صفحات کی شعریت سے بھرپور دُھند آمیز Topography کو زائد قرار دے سکتے ہیں، جو جتنی اسرار آگیں ہے اتنی ہی ڈراؤنی بھی ہے جیسے اس تمام ماحول کی کیفیات سے اسد ہی نہیں ہم بھی گزر رہے ہیں۔ تھامس ہارڈی کا جغرافیائی محور تو محض Wessex کا گرد وپیش تھا، ڈکنس کا لندن، رسوا کا اودھ کا تہذیبی تناظر لیکن فاروقی کی نگاہ زمان ومکان کے وسیع رقبے اور وسیع تہذیبی وجغرافیائی وحدتوں کو محیط ہے۔ فاروقی نے جس گہری حسیت کے ساتھ کشمیر سے راجپوتانے تک کے مختلف مقامات کے سرد وگرم کو Visualize کیا ہے اور اسے اپنے ذاتی تجربے کا حصہ بنایا ہے اس میں قاری کو شریک کرنے کی پوری قوت ہے۔ فاروقی کے نزدیک حقائق یک رخی نہیں ہوتے ان کے پیش وپس میں بھی حقائق کی ایک ایسی دنیا آباد ہوتی ہے جسے ہم اپنے وجدان اور محسوسات کے ذریعے ہی دریافت کرسکتے ہیں۔ ذہن کی حدوں کی اپنی ایک حد ہے وجدان ومحسوسات کے حدود بے کنار ہیں۔ فاروقی نے فطرت کو اسی معنی میں محض دیکھا یا اس کا محض تصور نہیں کیا ہے بلکہ انسانوں کی تہذیب و معاشرت اور ان کے ذہن وفکر پر جس طریقے سے وہ اثر انداز ہوتی ہے ان مشاہدات کو بھی ہر مقام پر مدنظر رکھا ہے:

''وسط بیساکھ کے دن تھے۔ ریواڑ اور لوہارو کی طرف سے آنے والی گرم ہوا میں جتنی گرمی تھی
اس سے زیادہ گرد وغبار تھا۔ لیکن یہی گرد وغبار ہفتے میں چار یا پانچ دن سورج ڈھلنے کے کچھ

www.urduchannel.in

پہلے الور اور رنتھمبور کے جنگلوں کی تھوڑی بہت رطوبت پی کر اور راستے کی گھنی جھاڑی جھنڈیوں سے ملاطفت کرتا جب گوڑ گاؤں پہنچتا تو طوفان ابروباد کی شکل اختیار کر لیتا تھا۔ گھنے درختوں سے ڈھکی ہوئی دلی پر بہت ساری مٹی اور اس سے بھی زیادہ ٹھنڈی ہوا کے جھونکے، بلکہ، جھکڑ، سارے میں غبار کی ہلکی سی چادر اور خنکی کا محبت اور مروت بھرا ماحول بچھا کر، دہلی اور مضافات کی ارض وغبرا کو خوش خوش کرتے، دوڑھائی گھڑی کے کھیل کود کے بعد متھرا کی راہوں میں خود کو گم کرنے نکل جاتے اور دلی کے امیر وغریب، وضیع وشریف، جوان و پیر، سب کے کلیجے اور آنگن ٹھنڈے ہو جاتے۔'' (ص12)

''ابھی بارشیں ٹھیک سے شروع نہیں ہوئی ہیں، لیکن جہلم کے دونوں کناروں پر آسمان بادلوں سے بھرنے لگا ہے۔ کل تک ہوا میں لطیف ٹھنڈک تھی، اب اس میں ڈل پر تیرنے والے گھاس اور بنفشہ اور سوسن کے پھولوں سے لدے ہوئے بجروں سے ہمکتے ہوئے رنگوں، سبز، کاسنی، سوسنی سرمئی، کا بول بالا ہے، اور لب دریا خوبانی کے پکتے ہوئے پھلوں جیسی سنہری زرد خوشبو مدھ ماتیاں کرتی ہے، سارا ماحول سرد ہو رہا ہے۔'' (ص115)

''یہاں تو سر بفلک سرو کے پیڑ تھے، مغرور، سرافراز، پر اسرار کالے دیودار تھے۔ بھاری بھرکم، سہی قد، اتنے گھنے، اتنے، بخود پیچیدہ کہ لگتا تھا کوئی پرندہ انھیں اپنا مسکن نہ بناتا ہوگا، ان کی شاخوں پر گرم نوا بھی نہ ہوتا ہوگا۔ اور یہ خود بھی کسی چرند پرند سے بات نہ کرتے ہوں گے، سر بھی نہ ہلاتے ہوں گے۔ برف کی قلمیں جب ان کی ڈالی ڈالی اور پھر پتی پتی پر پھوٹ نکلتی ہوں گی تو بھی یہ کہتے کچھ نہ ہوں گے، بس شاید ذرا زمین کی طرف مائل ہو جاتے ہوں اور زبان حال سے کہتے ہوں کہ ہم ہیں تو یہیں کے، اب ہم کو حق نے سرفراز کیا ہے تو کبھی کبھی موت کی ٹھنڈک کا مزا چکھنے کے لیے یہ سنگین سوئیاں بھی ہمارے ریشے ریشے میں پیوست کر دیں۔ اچھا ہی تو کیا۔'' (ص72)

☆☆☆

وزیر خانم کے بارے میں کوئی بھی گفتگو 'بنی ٹھنی' کے بھید بھرے کردار اور اس کے جمالِ دل افروز اور ناول میں آئندہ رونما ہونے واقعات یا خود وزیر خانم سے اس کے رشتے پر غور کیے 'بغیر کئی چاند تھے سرآسماں' کی معنویت اور پیش وپس کے مابین باطنی یا روحانی رشتے کو سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ مصنف نے محض 'برائے بیت'، 'بنی ٹھنی' پر فوکس نہیں کیا ہے۔ اس کی خوبصورتی میں ایک سماوی رنگ شامل ہے۔ جو انسان ہونے کے باوجود ایک اسطور سے کم نہیں یا یہ کہیے کہ وہ ایک زندہ وجود ہونے کے باوصف مہاراول کی تخلیق کم مخصوص اللہ کے حساس تخیل کا شاہ کار زیادہ معلوم ہوتی ہے جو مخصوص اللہ کی وحشت کا باعث ہی نہیں تھی یہ دیوانگی اس کے بعد کی نسلوں تک منتقل ہوتی رہتی ہے بلکہ کسی نہ کسی شکل میں یہ سلسلہ یعقوب بڈگامی ہی نہیں وسیم جعفر تک برقرار رہتا ہے۔

مخصوص اللہ کے علاوہ؟ کسی نے بنی ٹھنی کو دیکھا نہیں بس اس کی تصویر کا یہ کرشمہ تھا اور جب تصویر میں یہ تب وتاب تھی تو واقعتاً بنی ٹھنی کا از سرتا پا حسن کس قدر 'متشدد' ہوگا۔ میں اسے شدتِ حسن intencity of beauty سے تعبیر کرنا چاہوں گا:

''بنی ٹھنی کے طاق پر ہر شام چراغ جلتا تھا۔ کسی کو اس کے بارے میں پوچھنے کا یارا تو تھا نہیں، لیکن شاید روز روز، شاید رات رات بھر جاگ کر، اسے دیکھتے رہنے کے باعث مخصوص اللہ نقاش کے مزاج میں کچھ وارفتگی پیدا ہو چلی تھی۔ اب وہ کئی کئی دن کام نہ کرتا، کئی کئی دن چپ رہتا، کئی کئی دن کھانا نہ کھاتا، یا برائے نام کھاتا۔ کبھی کبھی وہ گھر کے آنگن میں کھلے ہوئے بادام یا خوبانی کے شگوفوں کو گنگا اور گھر کے بچوں سے شرط لگاتا کہ کون سا شگوفہ کب ثمر کی صورت اختیار کرے گا۔'' (ص73)

''اب داؤد نے ذرا سنبھل کر تصویر کو دیکھا۔ ایک لمحے کے لیے اس کے دل پر لرزہ سا طاری ہو گیا اور پھر یہ لرزہ اس کے ہاتھوں میں منتقل ہو گیا۔ عجب تیکھی سی مسکراہٹ تھی، ایسا لگتا تھا صاحب تصویر اس کے خیالات سے واقف ہو کر دل ہی دل میں اس پر ہنس رہی ہے۔ تم نے سمجھا بھی تو کیا سمجھا۔ فکر ہر کس بقدر ہمت اوست۔ میں تمھارے عام انسانی محدود تاملات سے بہت دور ہوں۔ داؤد نے پھر غور سے دیکھا، صاحب تصویر کے ہونٹوں پر ہلکی سی متبسم سرخی تھی اور چہرے کے صباحت آمیز رنگ میں کچھ گرمی سے جھلک اٹھی تھی۔ ابھی ابھی تو یہ تصویر صاف تصویر تھی، اب اچانک اس میں زندوں کی صفات کیسے پیدا ہو گئیں؟'' (ص132-33)

''بنی ٹھنی کی شبیہ کا راجپوتانے سے آنا اور محمد یحییٰ کے متین، نشیب، وفراز وقت وحیات سے باخبر، دانش مندانہ وجود کی اوپری تہوں کو چیر کر اس کے اعماق ہستی میں یوں ہلچل مچا دینا اسے اپنی پرسکون اور پرطمانیت زندگی میں کسی بڑے تغیر کا پیش خیمہ لگ رہا تھا۔'' (ص113)

''لیکن کبھی کبھی نیند میں اسے ایسے مناظر دکھائی دیتے جنھیں وہ بالکل پہچانتا نہ تھا۔ بہت دور، بالکل حد نگاہ کے پاس، بلند ہیکل جانوروں کی قطاریں چپ چاپ گزرتی ہوئی، پاس میں کہیں پانی چمک رہا ہے لیکن جب میں قریب جاتا ہوں تو پانی غائب ہو جاتا ہے۔ پلٹ کر دیکھتا ہوں تو سری نگر سے شالیمار کو جینے والی شاہراہ ہے اور ایک طرف نگین کا فیروزی مائل پانی، جھمک رہا ہے اس کی آنکھ کھل جاتی اور وہ دیر تک کروٹیں بدلتا رہتا کہ اس خواب کا مطلب ومنشا کیا ہے، کیا اس میں میرے لیے کوئی اشارہ ہے؟'' (118-19)

''ایک رات محمد یحییٰ نے خواب دیکھا کہ اس کے سینے میں وہی پرانا درد ہے، لیکن درد اس بار نہ گھٹ رہا ہے نہ بڑھ رہا ہے، بس ایک گونج سی ہے، جیسے چشمۂ شاہی میں آبشاروں کے گرنے کی آواز کہ ایک ہی رفتار سے کانوں میں چلی جا رہی تھی۔'' (ص126)

بنی ٹھنی یا من موہنی ایک مرتبہ وزیر خانم کو بھی اپنے خواب میں ہل چل سی مچا دیتی ہے لیکن وہ یہ راز سمجھ نہیں پاتی۔ آگے چل کر وزیر خانم کو جب اپنے حسنِ طلسم خیز کا شعور پیدا ہوتا ہے تو ''اسے اپنے حسن کی ساحرانہ کشش اور اپنی روح میں انگڑائیاں لیتی ہوئی موہنی کا احساس ہو گیا تھا۔'' گویا اسے کسی نہ کسی وسیلے سے بنی ٹھنی سے اس کے آبا کے طلسماتی رشتے کا پتہ چل چکا تھا۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مخصوص اللہ کی بنی ٹھنی بالآخر اتنی نسلوں کے بعد وزیر خانم کی صورت میں پھر اپنا وجود پا لیتی ہے۔ بنی ٹھنی بھی مہاراول کی چھوٹی بیٹی تھی اور وزیر خانم بھی یوسف سادہ کار کی سب سے چھوٹی بیٹی تھی۔

اب ذرا وسیم جعفر کی زبانی وزیر خانم کے دلربا سراپا کا یہ نقشہ دیکھیں:

''کسی انتہائی خوبصورت لڑکی کی تصویر تھی۔ اس کی عمر یہی چوبیس چھبیس سال کی رہی ہوگی۔

www.urduchannel.in

سانولا رنگ، لیکن اس قدر تر و تازہ چہرہ گویا کسی نے سوہن کے پھول کا جوہر نچوڑ کر رکھ دیا ہو۔ سیدھی، نازک سی ناک، لیکن دونوں نتھنے ذرا پھڑکتے ہوئے سے، جیسے اس نے کوئی اچھی بات سنی ہو یا کوئی اچھی بات کہنے والی ہو۔ کوئی ڈیڑھ دو سو برس پرانی تصویر دو چشمی تھی لیکن اس زمانے کی عام تصویروں سے برخلاف صاحب تصویر کو یوں دکھایا گیا گویا وہ مصور، اور تماشائی دونوں کے وجود کا پورا احساس رکھتی ہو۔ اس کی آنکھوں میں جنس اور شباب کا ایسا بھرپور شعور تھا کہ میرا دل زور زور سے دھڑکنے لگا۔ لگتا تھا یہ تصویر اپنی آنکھ یا ابرو سے مجھے کوئی اشاہ کرنے والی ہے لیکن اس اشارے میں کوئی رکاکت یا سوقیانہ پن نہ تھا، بلکہ ایک طرح چنوتی تھی کہ کیا تم اس فتنہ سامانی سے عہدہ برآ ہونے کا دل رکھتے ہو؟ سڈول چہرے پر بڑی بڑی آنکھیں ان پر لمبی لمبی پلکیں لیکن سایہ فگن نہیں، چلمن کی طرح کچھ اٹھی ہوئی۔ آنکھوں کا رنگ شربتی، گہرا اور ہلکی سی سنہری دمک لیے ہوئے، اور سفیدی ایسی سفید اور اس میں ہلکی سی ٹھنڈک کی ایسی کیفیت جیسے تازہ کھلا ہوا گل مشکی۔ آہو کی سی لمبی سڈول گردن گردن میں مالائے زمرد، نولڑوں کا، لیکن سب دانے برابر کے اور ہم رنگ ہم شکل تھے۔ گلے کے نیچے تک وادی شانہ میں چنے کی دال کے برابر زمرد ہی زمرد تھے جن کی سبزی آنکھوں میں ہری دوب کی طرح کھبی جاتی تھی۔ آنچل سر پر نہ تھا، اور صاف معلوم ہوتا تھا کہ صاحب تصویر کو آنچل کے ڈھلک جانے کا علم ہے۔ سنہرے بادلے سے پٹا ہوا آسمانی دوپٹہ شانے اور سینے کو بے پروائی سے کچھ ڈھک رہا تھا، کچھ نمایاں کر رہا تھا۔ بہت گھنی چوٹی، تھوڑی سی کھلتی ہوئی ہرلٹ میں ایک دو موتی ٹکے ہوئے، گویا بے خیالی میں وہاں الجھ گئے ہوں۔'' (ص40-41)

اب بنی ٹھنی کے اس سراپا کے اندروزیر خانم کے طلسماتی حسن کا عکس دیکھیں:

''کاسنی رنگ کی کامدار ساری، پلو سے سر ڈھکا ہوا، لیکن ساری اس قدر باریک تھی کہ سر کا ایک ایک بال، مانگ میں چنی ہوئی افشاں کے ذرے، ماتھے کے جھومر میں جڑے ہوئے یاقوت، ہیرے، گومید اور تامڑے صاف جھلکتے تھے۔ کھلتا ہوا گندمی رنگ، منھ پر بہت ہلکی سی مسکراہٹ کی شفق اور مصور اس قدر مشاق تھا کہ مسکراہٹ کی وجہ سے کانوں کی لوؤں کی سرخی اور خفیف سا کھنچاؤ تک دکھائی دیتا تھا، بلکہ محسوس ہوتا تھا۔ بڑی بڑی جامنی آنکھیں، پتلیوں کی سیاہی میں نیلگونی جھلکتی ہوئی، سیدھی ناک، بظاہر ذرا لمبی، لیکن دوبارہ دیکھیں تو بالکل مناسب معلوم ہو، ناک میں بڑا سا بلاق جس میں ایک سرمئی موتی۔ گردن اونچی اور نازک، نخوت اور اعتماد کی بلندی اس میں نمایاں تھی۔ گردن میں گول ترشے ہوئے جامنیا کے دانوں کا ہار، جس میں جگہ جگہ کسی زردی مائل گلابی پتھر کے بڑے بڑے دانے کشمیری ناشپاتیوں کی شکل میں تراشے گئے تھے...... نازک سی ٹھوری پر ایک تل، گویا آنکھوں کی روشنی سے چشمک کر رہا ہو۔ ساری کے بارے میں کہنا مشکل تھا کہ ریشمی تھی یا کتاں کی، لیکن مصور نے عجب صناعی دکھائی تھی کہ شفافیت کے باوجود اس میں بدن کی نمائش کا کوئی شائبہ نہ تھا۔ لڑکی نے ساری کے پلو کو ایک ہاتھ سے سنبھال رکھا تھا، اس طرح کہ ہتھیلی کی حنا جھلک رہی

تھی، اور مخروطی لطیف انگلیوں کی پوروں میں بھی منہدی کی ہلکی سی لکیر تھی۔ انگوٹھی صرف ایک، لیکن بہت بڑے یاقوت کی جس کے چاروں طرف ہیرے جڑے ہوئے تھے۔ سڈول کلائی میں جڑاؤ آرسی تھی اور دودھ جیسی نرم اور شیریں انگلیوں میں نیلگونی مائل سرمئی کنول کی بڑی سی شاداب کلی، دوسرے شانے کے ساتھ صرف بازو دکھائی دیتا تھا، لیکن یہ معلوم ہوتا تھا کہ ہاتھ گود میں رکھا ہوا ہے۔'' (ص110)

فاروقی کے احساسِ جمال میں جو شدت ہے، اس کا مظاہرہ وہ بار بار کرتے ہیں جہاں موقعہ ملتا ہے وہ وزیر خانم کی ایک نئے زاویے سے شبیہ سازی کرنے لگتے ہیں اس طرح انھوں نے وزیر خانم کے ایک ایک عضو، ایک ایک جنبش، ایک ایک پہلو اور ایک ایک رُخ کی تصویر کو اپنے تخیل کی غیر معمولی قوت سے کچھ اس طور پر کھینچا اور اسے سینچا ہے کہ ان کی سانسوں کی دھمک تک اس میں سنی جا سکتی ہے۔ ایک طرف تو حسن اس پری وش کا اور پھر بیاں فاروقی کا۔ فاروقی کی لفظی شبیہ سازی شعریت سے بھرپور منھ بولتی صناعی کا نمونہ ہے جس میں جتنی لطافت ہے اتنی ہی وہ پر جلال بھی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ:

"Farooqui takes delight in the artifice of writing."

جیسا کہ عرض کر چکا ہوں فاروقی کا احساس جمال بے حد متشدد ہے۔ لفظوں میں شبیہ سازی کا فن ہی انھیں نہیں آتا بلکہ وہ احتساسی طور پر اپنے قاری کو بھی اپنے تخیل اساس بصری تجربے کے ساتھ ہم آہنگ کر لیتے ہیں، وہی لطف و لذت جو شبیہ سازی کے لمحوں میں وہ کشید کرتے ہیں ان کا قاری ان سے کم لذت اندوز نہیں ہوتا۔ یہ محض تخیل کی کرشمہ سازی نہیں ہے، لسانی قوت و مہارت کا جوہر بھی ہے جو ایک خوبصورت برہنہ جسم کو جلا کر خاک کر دینے والے شعلہ صفت جسم میں بدلنے کی طاقت رکھتا ہے۔ جیسے لفظوں کی درزوں سے خوشبوؤں سے معمور آتشِ گل کے چشمے پھوٹ رہے ہوں۔ جسم کیا ہے؟ سر تا پا موسیقیائی ہم آہنگی کا نمونہ جیسے ہم دیکھ ہی نہیں رہے ہیں، سن بھی رہے ہیں۔ ایک ناممکن الوجود ہستی جو محض کسی مصور کا خواب ہی ہو سکتا ہے، جسے ہم چھو سکتے ہیں لیکن وہ سر تا پا ایک آگ بھی ہے جسے چھو لیں تو سارا وجود ہی جل کر خاک ہو جائے۔ فاروقی کا کمال ہے کہ انھوں نے حسن کی برہنگی کو تقدیس کا درجہ دے دیا ہے۔ ڈر لگتا ہے کہ ہماری نظریں اس برہنہ بدن کی شفافیت اور پاکیزگی کو میلا نہ کر دیں۔ وزیر خانم بھی بالآخر ایک عورت ہی ہے، میرزا فخرو کو ذہنی و جذباتی سطح پر جسے تذبذب تھا اور جسے مطلوب و معشوق بننے میں زیادہ دلچسپی ہے مرد کی آتش لمس اس کے شمعِ پندار کو آن کی آن میں پگھلا کر ڈھیر کر دیتی ہے۔

''میرزا فتح الملک بہادر جہاں تھے وہیں ٹھٹک کر سناٹے میں آ گئے۔ سڈول، کسی ہوئی سرینیں اور زانو گویا سانچے میں کے ڈھالے ہوئے، چیتے کی سی پتلی کمر میں خم، پیٹ بالکل مسطح اور بے شکن، اس پر فالتو چربی کیا، فالتو بوٹی کا بھی نام نہ تھا، جھکی ہوئی کمر اور پیٹھ کے باعث چھاتیاں رو بہ زمین لیکن ڈھلکن یا ڈھیلے پن سے قطعاً عاری اور سر پستاں کی سختی اور سرمئی رنگ بخوبی نمایاں، لمبے گھنے گیسوؤں کا آبشار تھا کہ پیٹھ پر اور چہرے پر سے گزر کر زمین کی جانب رواں تھا۔ صراحی دار گردن اور نازک گلا بے شکن، سارا بدن زیور یا آرائش کے عاری ہونے کے باوجود جگمگاتا ہوا سا لگ رہا تھا...'' (ص802)

وزیر خانم کے کردار تک پہنچنے میں فاروقی کو کئی زمانے اور کئی پر پیچ مسافتیں طے کرنی پڑیں کیونکہ وزیر خانم ایک اعتبار سے من موہنی ہی کا دوسرا جنم ہے اور یہ دوسرا جنم نو آبادیات کے عروج اور مغلوں کے زوال کا عہد ہے۔ بنی ٹھنی

www.urduchannel.in

کی تصویر جتنی بولتی ہے یا تصویر میں اس کے بدن کی زبان جتنی منھ پھٹ ہے، وہ اتنی ہی منھ بند اور مکمل سپردگی کا نمونہ ہے۔ مہاراول خود ایک نفسیاتی کیس ہے، جو خود اپنے خلق کردہ پیکر وجود کی تاب نہیں لا سکا۔ اس کے نزدیک یہ ایک ایسا مقدس، شفاف اور انوٹھا پیکر وجود ہے جس پر کسی دوسرے کی نگاہ بھی پڑ گئی تو اس کی فطری پاکیزگی اور معصومیت غارت ہو جائے گی۔ لیکن حسن تو خود بے تاب تھا جلوہ دکھانے کے لیے اور یہ دیکھنے کے لیے کہ وہ انوٹھی کیوں ہے؟ مخصوص اللہ رنگوں اور لکیروں میں اس کے سراپا کو ایک ایسے خیال وخواب میں بدل دیتا ہے جو وزیر خانم تک پیچھا نہیں چھوڑتا کیونکہ بنی ٹھنی کی زندگی کا خاکہ ادھورا ہی رہا تھا۔ وہ ایک بے چین روح کی مانند بھٹکتی رہتی ہے اور بالآخر وزیر خانم کے پیکر میں اپنی تکمیل کر پاتی ہے۔ وزیر خانم اور بنی ٹھنی میں قدرِ مشترک کے طور پر اگر کوئی چیز ہے تو وہ ہے ان کا سحر انگیز حسن و جمال۔ بنی ٹھنی یا یہ کہیے کہ من موہنی کی نال رجواڑوں میں گڑی ہے جو اس عہد کے مقتدرہ ہی کا ایک حصہ تھا، وزیر خانم اگرچہ محمد یوسف سادہ کار جیسے ایک پیشہ ور کی بیٹی ہے لیکن اس کے ارادے کی پختگی اور اعتماد کی توانائی کا اس کے انفراد کی تشکیل میں خاص حصہ تھا۔ وہ وسیم جعفر کے لفظوں میں 'پیچیدہ مزاج' ضرور تھی اور اس کا میلان اکثر دروں بینی اور کبھی بروں بینی کی طرف ہو جاتا ہے، کبھی تلون، کبھی یقین اور کبھی تشکیک کے تجربوں سے بھی وہ دوچار ہوتی ہے لیکن ایک سطح پر اس میں ایک استقلال بھی پایا جاتا ہے جو اسے اپنے مرکز سے نہیں ہٹنے دیتا۔ عورت کے انفراد کا اس کا ایک تصور ہے اور اس کا اصرار بھی اسی بات پر ہے کہ مرد بھی اس کی پسند و ناپسند، اس کے جذبات وخیالات اور اس کی خواہشات کو تسلیم کرے۔ عورت کی جسمانی سپردگی کے معنی اس کے انا اور اس کی شناخت کی سپردگی کے نہیں ہیں۔ وہ وفا و ایفائے عہد کا جواب وفا و ایفائے عہد سے چاہتی ہے لیکن امراء روساء ہی نہیں نو آبادکاروں کے اِدھر اُدھر منھ مارنے کی عادات سے بھی وہ پوری طرح واقف ہے۔ وہ اپنی زندگی میں آنے والے مردوں کا اکثر تجزیہ کرتی ہے۔ جب نواب شمس الدین احمد اس کی زندگی میں نہیں آئے تھے تب تک مارسٹن بلیک کی بے لوث محبت وہ بھول نہیں پاتی۔ بلیک کی آرزومندی میں کوئی جھول نہیں تھا۔ اس میں اپنے دوسرے نو آبادکاروں کی طرح ریاکاری اور معاملہ فہمی بھی نہیں تھی:

> ''وزیر خانم کی نظر میں مارسٹن بلیک کی سب سے بڑی خوبی یہ تھی کہ وہ اٹھائیس سال کی ہی عمر میں کپتان اور اس پر طرہ یہ کہ اسسٹنٹ پولیٹیکل ایجنٹ بن گیا تھا۔ وہ دنوں کے خواب دیکھ سکتی تی جب جرنیل اختر لونی (General David Ochterlony) کی طرح مارسٹن بلیک بھی دہلی میں جرنیل کے عہدے پر اور حویلی کے دربار میں ریزیڈنٹ مقرر ہوگا اور مارسٹن بلیک کی دسری خوبی (یہ خوبی انگریز کمیدانوں وغیرہ میں شاذ تھی) یہ تھی کہ وزیر خانم سے تعلق پیدا کرنے کے بعد اس نے کسی بھی ہندوستانی یا فرنگی عورت کی طرف آنکھ بھی اٹھا کر نہ دیکھا تھا۔'' (ص177)

ولیم فریزر جو مارسٹن بلیک سے کہیں اونچے درجے پر فائز تھا، وزیر خانم کی اس پر نگاہِ انتخاب پڑ جاتی ہے لیکن وزیر خانم کو علم تھا کہ وہ ایک بے حد بداخلاق اور بدکلام شخص ہے۔ اکثر نو آبادکار افسروں کی طرح اس کی بھی کئی بیبیاں ہیں وہ امرد پرست بھی ہے۔ ہندوستانی امراء ونوابین سے اس نے یہ ساری عادات سیکھی تھیں مگر وہ اردو و فارسی شاعری کا بھی دلدادہ تھا اور ہندوستانی رنگ میں رنگا ہوا تھا۔ وزیر خانم اس کے اعلیٰ منصب اور نہ ہی اس کے مذاقِ شعر سے مرعوب ہوتی ہے۔ وہ یہ بھی جانتی تھی کہ اس کی طرف سے اگر رشتے کی پہل ہوتی ہے تو اسے درگزر کرنے کے معنی بہت سی مصیبتوں کو دعوت دینے کے ہیں، لیکن یہاں وہ اپنے ضمیر کے تقاضے کا پاس رکھتے ہوئے مستقل مزاجی کا ثبوت دیتی ہے۔ ولیم فریزر جب نواب یوسف خاں (وزیر خانم کے بہنوئی) کے توسط سے وزیر خانم کو بلا بھیجتا ہے تو وہ بڑے مخمصے میں

پھنس جاتی ہے۔ وہ خیال کرتی ہے کہ فریزر ''اگر کچھ اشارہ ہی کر بیٹھے تو جواب کیا دوں گی... جواب کچھ بھی نہیں۔ ہم لوگ جواب نہ دیں یہی جواب ہے اور اگر وہ خفا ہو گئے تو ہو جائیں خفا میری بلا سے۔ ایسوں کو تو میں اپنی پیزار پر رکھوں ہوں'' وزیر خانم کے یہی وہ تیور ہیں جو آخر تک برقرار رہتے ہیں، لیکن نواب شمس الدین احمد خاں کی شخصیت میں کچھ ایسی دلآویزی تھی کہ وہ جسم وجان کے ساتھ اپنا آپا ان کے سپرد کر دیتی ہے۔ ایک ایسے مرد کی صورت میں وہ اس کے دل ودماغ پر محیط ہو جاتے ہیں جیسے وہی اس کی منزل تھی:

> ''تجربۂ زیست نے اسے بھلے برے کی تمیز، اور عام چاہنے والوں کے تئیں عام طور پر رعونت کا برتاؤ بھی سکھا دیا تھا۔ اسے اپنی تکمیل کے لیے مرد کی ضرورت نہ تھی۔ مرد کے ذریعہ وہ اپنی شخصیت اور وجود کا اثبات چاہتی تھی۔ اس کا گمان تھا کہ اگر دنیا میں محبت کہیں ہے تو وہ عورت کے لیے ہے۔ یعنی عورت چاہے، اور اپنی مرضی کے علاوہ کسی کی پابند نہ ہو۔ وہ کہتی تھی کہ مرد چاہتے نہیں ہیں، وہ چاہے جانے کے احساس کے دلدادہ ہیں اگر ان کو چاہے جانے میں لطف آنے لگے تو یہ گویا ان کا چاہنا ہے۔ اصل چاہ تو عورت کی ہوتی ہے لیکن عورت اگر سوچ سمجھ کر نہ چاہے، فریب میں مبتلا ہو جائے، تو اسے اپنی بھول کی بہت بھاری قیمت بھی ادا کرنی پڑ سکتی ہے مگر یہ قیمت بھی گوارا ہے اگر وہ مرد میں چاہے جانے کا احساس پیدا کر سکے اور اس طرح مرد کی شبیہ میں اپنی شبیہ دیکھ سکے۔'' (ص572)

وزیر خانم کو اس چیز کا بھی سخت شکوہ وملال تھا کہ وہ مرد کیوں نہیں پیدا ہوئی۔ اگرچہ اس نے اپنی اخلاقیات کا ایک علیحدہ خاکہ بنا رکھا تھا اور ان رسومات پر وہ لاف وگزند بھی کرتی ہے جو اس کی ذہن وضمیر کی آزادیوں کی راہ میں مانع آتی ہیں۔ وہ مرد کی کم زوریوں بلکہ اس کی نفسیات سے بھی بڑی حد تک باخبر ہے۔ بہرحال اس سیلاب بلا کو کسی مضبوط پشتے کی پناہ بھی درکار تھی۔ بلیک کی پناہ گاہ ایک ساعتِ خواب کی مانند نمو پاتی اور پھر آن کی آن میں آنکھوں سے اوجھل ہو جاتی۔ نواب شمس الدین احمد خاں اس کی زندگی میں کیا آتے ہیں گویا ایک بسیط وعریض آسمان اس کے وجود پر محیط ہو جاتا ہے لیکن اس بھرم کو ٹوٹنے میں بھی دیر نہیں لگتی۔ یہ ضرور ہے کہ نواب کی شہادت کے ہولناک حادثے کے بعد نواب صاحب کا نقش اس کے محضر روح پر اس قدر گہرا بیٹھ جاتا ہے کہ مارسٹن بلیک اور آغا مرزا تُراب علی کے نقوش بہت ہلکے پڑ جاتے ہیں۔ ایک جگہ وہ اپنے باطن میں ماضی وحال کا تجزیہ کرتے ہوئے خیال کرتی ہے:

> ''لیکن میرے نواب صاحب مرحوم، وہ بھی میرے لیے کیا کر گئے جو میں ان کی یاد کو کلیجے سے لگائے اپنی روح کو رنڈ سالہ پہنائے دن رات ایک کروں۔ لیکن وہ بچارے آغا صاحب بھی تو مجھ پر جان چھڑکتے تھے اور کیوں نہیں، آخر میں ان کی بڑھاپے کی بیوی اور ان کے بڑھاپے کی اولاد کی ماں تھی مگر میں ہی ان کی جان کو نہ سہائی۔ بچارے شہید موت مرے اور کیسی بے کسی اور غریب الوطنی کی موت مرے۔ مجھے ان سے لگاؤ تو تھا ہی، اور ان کی نازبرداریوں کے سبب یہ لگاؤ اور بھی بڑھ گیا تھا لیکن یہ نازبرداریاں میرے دل سے نواب شہید کی یاد نہ چھڑا سکیں۔ بلیک صاحب بھی مجھے یاد آتے رہے ہیں لیکن ان سے زیادہ مجھے میرے بچوں کی یاد ستاتی رہی ہے پر میرے نواب صاحب تو جانے کس دنیا سے کتنی موہنیاں میرے لیے سیکھ کر پیدا ہوئے تھے کہ ان کی ایک ایک بات کی یاد ناخن تلے کی پھانس کی طرح ہر وقت میرے جی میں زندہ ہے۔ وہ میری بوٹیاں کاٹ ڈالتے پھر بھی میرے بدن کا

www.urduchannel.in

ہر ریشہ میرے لہو کی ہر بوند انھیں کا نام پکارتی اور یہ اس وجہ سے نہیں کہ وہ جوان خوبصورت تھے، مظلوم تھے، صاحب ثروت تھے۔ نہیں میرے ان کے دل کا سنجوگ ہی کچھ تھا۔''

(ص659)

یہ تاریخ کا وہ اندوہ ناک دورانیہ تھا جب سلطنتِ مغلیہ کے تابوتِ زوال پر آخری کیل ٹھونکی جا رہی تھی اور قلعۂ معلیٰ کے باہمی رنجشوں اور سازشوں کے ماحول میں میرزا فخرو اور وزیر خانم کی رسمِ نکاح اور پھر رخصتی کا انعقاد پورے اہتمام کے ساتھ ہوتا ہے اور پورے شان وشوکت سے قلعے میں دلہن کی پالکی کا استقبال کیا جاتا ہے۔ وزیر خانم کے لیے یہ دنیا ہی کچھ اور تھی جس کے بارے میں تصور بھی مشکل تھا۔ وہ میرزا فخرو کے ذوقِ شعری، ان کی خوش نفسی، ان کی خوش مذاقی سے محظوظ ضرور ہوتی ہے، لیکن ''وزیر کے دل میں بسنے والے ابھی کوئی اور تھے، وہ صاحبِ عالم وعالمیان کو ایک فرض کے طور پر سنبھالنے کو بالکل تیار تھی، لیکن معشوق یا وہ بھی نہیں تو دوست ہی کے رتبے پر انھیں متمکن دیکھنے پر اس کا دل راضی نہ ہوتا تھا۔'' وہ اتنے الم ناک مراحل سے گزر کر آ رہی تھی کہ نہ تو کسی خوش خواب کا اسے یارا تھا اور نہ کسی خوش تعبیر پر اسے تسلی تھی۔ عین حجلۂ عروسی میں اس کے دریچۂ ذہن سے یہ خیال جھانکنے لگتا ہے کہ ''کیا میری تمام سرگذشت حیات کھوئے ہوؤں اور گزرے ہوؤں کی جستجو یا ان کی یادوں ہی میں تمام ہو جائے گی؟'' یہ سوچ کر وہ یک لخت خوف زدہ ہو جاتی ہے۔ قلعہ کی روشنیوں نے اسے بقعۂ نور ضرور بنا رکھا تھا لیکن اسی روشنی کے عقب میں گہری تاریکی کچھ زیادہ ہی گہری ہوتی جا رہی تھی۔ وزیر خانم کو دس گیارہ برس کا ایک طویل عرصہ میرزا فخرو کی رفاقت میں گزرا جس میں آرام و آسائش کی کوئی کمی نہ تھی مگر مستقبل قریب کے دلدوز اندیشے بھی اس کے دامن گیر تھے، شہنشاہ دوراں کے حدود سلطنت قلعۂ معلیٰ تک محدود ہو کر رہ گئے تھے۔ میرزا فخرو کی ولی عہدی بھی ایک بھرم سے کم نہ تھی جو کچھ بھی بچا کھچا شیرازہ تھا وہ بس بکھرنے ہی والا تھا اور اس سے پہلے کہ خوف کی تلوار سروں پر ٹوٹ گرے۔ میرزا فخرو بھی یکا یک بیمار ہوئے اور آناً فاناً اس جہانِ فانی سے رخصت ہو گئے۔ وزیر خانم کی آزمائشوں کے کئی دور گزر چکے تھے لیکن عمر کے اس حصے میں اب اس کے اعضا میں وہ سکت نہ تھی کہ بے گھری، بیوگی یا از سرِ نو ازدواجی زندگی کے تجربے کا بوجھ برداشت کر سکے۔ وہ پوری طرح تھک چکی تھی، ٹوٹ چکی تھی، دو چراغ اس کی ڈھارس تھے انھیں پر اکتفا کر کے اور انھیں کی روشنی میں وہ اس دہلی کو خیر باد کر دیتی ہے، جہاں اس نے اپنی ترجیحات کے تحفظ کے لیے تن تنہا پوری ایک جنگ لڑی تھی۔

بنی ٹھنی نے یہ جنگ نہیں لڑی، اس کا یہ معصوم سا خیال کہ جسے اپنی غیر معمولی خوبصورتی کی وجہ سے سات پردوں میں رکھا جا رہا ہے۔ دوسرے یا کسی مصور کی نظر میں وہ کیسی ہے؟ اس کے باپ کے نزدیک ایک بڑی بغاوت تھی جو اسی کے لیے بلائے جان بھی ثابت ہوتی ہے۔ وہ جس کا قتل محض ایک نشتر سے ہو سکتا تھا، تلوار سے برسرِ عام اس کی گردن اڑا دی جاتی ہے۔ 'مرد اساس معاشرے' کی اس کوتاہ بینی اور خصوصاً مرد کے تحکمانہ مزاج سے وزیر خانم اِس قدر آگاہ تھی کہ 'نکاح' کی رسم تک کو وہ عورت کے لیے پابند سلاسل کے طور پر قانونی سند خیال کرتی ہے۔ ان وقتوں میں کسی عورت کا اپنے اصولوں کا دفاع کرنا اور اپنے ضمیر کی آزادی کے تحفظ کو برقرار رکھنا اتنا آسان نہ تھا۔ من موہنی کو کسی صفائی کا موقعہ بھی نہیں دیا جاتا اور دیکھتے ہی دیکھتے قدرت کی صناعی کے ایک نادر پیکر وجود کو برائے ناموس قتل کر دیا جاتا ہے۔ وزیر خانم سر جھکانے والوں میں سے نہیں تھی بلکہ دوسرے کو اپنی اخلاقیات کے سامنے سرنگوں کرنے کا غیر معمولی مادّہ بھی رکھتی ہے۔ اس کے لیے دوسروں کی شرائط پر جینا بھی ایک طرح کی موت ہے اور من موہنی اس موت کا مزہ چکھ چکی تھی۔ وزیر خانم کا فہم وادراک ان ادوار کے پڑھے لکھے مردوں اور عورتوں سے زیادہ حساس تھا، انسان شناسی کا جوہر جس کے ساتھ مقدر ہے۔ وزیر خانم یا من موہنی واقعتاً جیسی تھیں فاروقی کے ماہرانہ لفظی شبیہ سازی کے ہنر نے انھیں از سرِ نو خلق کیا ہے بلکہ

گڑھا ہے اسی معنی میں 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' کو بھی گڑھا گیا ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ Novels are made اور فاروقی کا ناول بلاشبہ اپنے طرزِ وتکنیک کے اعتبار سے ایک منفرد ترین گڑھا ہوا اور ایک عہد ساز مہابیانیہ meta narrative ہے، جو چھوٹے چھوٹے بیانیوں کے درمیان اپنی ایک الگ ہی ڈھب دکھا رہا ہے۔

سرمئی نیند کی باگشت (نظمیات)

نصیر احمد ناصر

فاروق نازکی کا نیا شعری مجموعہ

یہ دھواں سا کہاں سے اُٹھتا ہے

مرتبین : ڈاکٹر لیاقت جعفری، ڈاکٹر محمد سلیم وانی

عمر فرحت

رابطہ : تفہیم پبلی کیشنز

www.urduchannel.in

علی اکبر ناطق

شمس الرحمن فاروقی ایک عہد کا مرقع

ہم چھوٹے تھے، تیرہ چودہ برس کے۔ گاوں میں رہتے تھے، پنجاب کے شہر اوکاڑا کے پاس۔ زمانے کا پھیر کہیے یا ہماری قسمت، جہاں گھر تھا، اُس کے سامنے یونین کونسل کا آفس تھا۔ یونین کونسل میں ایک لائبریری تھی۔ کسی دیہات میں اول یونین کونسل کا بننا، وہ بھی گھر کے سامنے، پھر اُس میں لائبریری قائم ہونا اور وہیں قریب ہمارا پیدا ہوجانا، یہ سب باتیں حادثے سے کم نہیں۔ یہاں وہ ساری کتابیں پڑھ لیں جنھیں شاید یونیورسٹی اور کالج میں ممنوعہ قرار دے کر داخلِ دفتر کر دیا جاتا ہے تاکہ طلبا کی ادبی تربیت خدانخواستہ قومی ترانے سے آگے بڑھ نہ جائے۔ یہیں سے فاروقی صاحب کی اور ہماری جان پہچان ہوئی، جب ایک کتاب تفہیمِ غالب اور دو جلدیں شعر شور انگیز کی پڑھنے کو ملیں۔ یہ کتاب اور اِسی طرز کی دیگر کتابیں ہندوستان کے شہر دہلی سے یہاں کیسے پہنچیں، یہ ہمارا مسئلہ نہیں مگر ہوا یہ کہ اِنھی کے ذریعے پہلے غالب اور میر سے محبت ہوئی، پھر خود فاروقی صاحب سے ہوگئی۔ وقت گزرتا گیا۔ ہم نے جو رشتہ میر و غالب سے عقیدت کا شعر شور انگیز اور تفہیمِ غالب سے آغاز کیا تھا، وہ مولوی محمد حسین آزاد کی آبِ حیات سے ایسا وسیع ہوا کہ پھیلتا ہوا اردو کے تمام کلاسیک شاعروں تک نکل گیا اور مولانا سے محبت کا عریضہ بھی اُنھی عرصوں میں ہاتھ لگا۔ ہمارا وطیرہ تھا، سکول سے آتے، بستہ پھینکتے، قریب دو گھنٹے میں بھینسوں کو چارہ ڈال کر کلاسیکل ادب کی کتاب پکڑ لیتے۔ اُنھیں دنوں کا ایک مزیدار واقعہ سُن لو۔ یہ ۱۹۹۱ کا زمانہ تھا۔ معمول کے مطابق گھر کے سامنے سے گزرتی سڑک کے کنارے چار پائی بچھائے لیٹے تھے۔ نیچے ٹھنڈے پانی کا نالہ بہتا تھا اور اُوپر شیشم کے درختوں کے سائے تھے۔ فاروقی صاحب کی ایک کتاب تفہیمِ غالب پڑھ رہے تھے، جو دہلی سے غالب انسٹیٹیوٹ نے چھاپی تھی۔ ہم غالب کے اشعار کے معنی و مفہوم میں کھوئے تھے اور طبیعت پر سحر طاری تھا۔ اچانک سڑک سے گزرنے والی ایک موٹر سائیکل گرِ گئی۔ موٹر سائیکل پر مرد کے پیچھے غرارہ پہنے عورت سوار تھی اور غرارہ کیا تھا بقول میر،،

آنچل اُس دامن کا ہاتھ آتا نہیں
میر دریا کا سا اُس کا پھیر ہے

مگر خدا کا کرنا ایسا ہوا کہ وہ دریا کا سا پھیر موٹر سائیکل کے پہیے کی تاروں میں آ گیا۔ پہیہ گھومنے کے ساتھ غرارہ تاروں میں پھنستا چلا گیا اور ایسا پیچ در پیچ پھنسا کہ عین ہمارے گھر کے سامنے آ کر وہ دونوں گرِ گئے۔ خاتون موٹر سائیکل کے نیچے آ گئی اور غرارہ تاروں کے بیچ۔ اب بیچارا وہ آدمی جیسے ہی موٹر سائیکل اُٹھانے لگتا، بی بی درد کی کراہ سے چیخ مارتی۔ چنانچہ وہ موٹر سائیکل پکڑ کر کھڑا ہو گیا اور چار پانچ منٹ تک کھڑا دیکھتا رہا کہ شاید کوئی مدد کو آئے۔ سڑک بالکل ویران تھی۔ یہاں مَیں تفہیمِ غالب میں مگن اور ایسا مگن کہ پاس کے حادثے کی خبر تک نہ ہوئی۔ فاروقی صاحب کی شرحوں میں غروب رہا۔ اِتنے میں والد صاحب باہر نکل آئے۔ اُنھوں نے جب دیکھا کہ عورت بیچاری گری پڑی ہے اور مرد موٹر سائیکل پکڑے کھڑا ہے اور میرا برخوردار مزے سے لیٹا کتاب میں مصروف ہے، تو وہ سیدھا میری طرف آئے، کان پر ایک جما کر دی اور کتاب ہاتھ سے چھین لی۔ اُس کے بعد دونوں خاتون کے غرارے کو موٹر سائیکل کی تاروں سے نکالنے

لگے، مگر وہ اِس طرح پھنس گیا تھا کہ ہزار کوشش کے باوجود غرارہ، پُر پیچ وخم کے پیچ وخم نہ نکلے۔ آخر گھر سے قینچی منگوائی اور بڑی مشکل سے کاٹ کاٹ کے تاروں سے نکالا، یعنی طُرہ کے پیچ وخم کھول کر اُسے دھجیوں میں تبدیل کیا اور یوں خاتون ظالم کے خدوخال کا بھرم کھُلا اور وہ بچاری پہیے کی تاروں سے آزاد ہوئی۔ تب ایک چادر گھر سے لا کر اُسے دی اور دوبارہ موٹر سائکل پر سوار کرایا۔ اُس کے بعد فاروقی صاحب کی تفہیمِ غالب کتاب والد صاحب نے پکڑی لی اور دو مہنے اُسی میں گرفتار رہے اور گھر بار یعنی اماں جان سے بھی بے خبر۔ تب سے سلسلہ یہ ہوا، جو کتابیں ہم نے پڑھیں تھیں، وہ ساری والد صاحب نے پڑھ لیں اور پھر پڑھتے چلے گئے، خدا زندگی دے، یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ معاشی افلاس تو خیر جیسا تھا ویسا رہا، کم از کم علمی افلاس تو گھر سے نکلا۔ اِس کے علاوہ اِس تفہیمِ غالب سے ایک بات اُن دِنوں سمجھ آئی کہ شعر تشریح کے لیے نہیں ہوتا، حظ کے لیے ہوتا ہے اور یہ حظ لفظی رعایتوں سے لے کر تخیل اور فکر کی بلند پروازی سے جنم لیتا ہے۔ تفہیمِ غالب میں اگرچہ فاروقی صاحب نے غالب کے صرف سو شعر منتخب کیے ہیں مگر ہم سمجھتے ہیں، اِن سو اشعار کی تفہیم دراصل اردو شاعری کی تفہیم کا بیانیہ ہے اور یہی بیانیہ شعرِ شور انگیز کی ایجاد کا سبب بنا۔ فاروقی صاحب نے شاید اِن اشعار کی گرہیں کھولنے کا نام تفہیم اِسی لیے رکھا کہ قاری کتاب میں مذکورہ شعروں سے اپنے لیے صرف شعر کی تفہیم کا راستہ نکالے، تشریح کا نہیں۔ کیونکہ تفہیم کلیت کی غماز ہے اور تشریح جزو کی۔ کیونکہ شعر کی شرح معنی کی دریافت کا نام نہیں رعایتوں سے پیدا ہونے والے معانی کی وسعتوں کی دریافت کا نام ہے۔ کاش ہمارے شارحین میر و غالب و اقبال کی کے اشعار تشریحات کرتے وقت فاروقی صاحب کی اِس کتاب سے استفادہ کرتے تو وہ شرح میں عمدگی سے کچھ کہہ پاتے۔

یہ تو ہمارا فاروقی صاحب سے پہلا تعارف تھا۔ پھر ایک وقت آیا کہ افتخار عارف صاحب نے ہمیں اکادمی ادبیات میں بلایا اور اکادمی ادبیات پاکستان کے کتاب گھر کا انچارج بنایا۔ اِس کے بعد تو آن کی آن میں سب کتابیں ہماری دسترس میں تھیں۔ چونکہ پاکستان بھر کے پبلشروں سے چنیدہ ادب ہمارے پاس پہنچ چکا تھا اور ہم نے وہاں بیٹھ کر اُنھیں سوائے پڑھنے کے کوئی کام نہ کیا۔ چنانچہ یہاں آنے کے بعد سب سے پہلے فاروقی صاحب کا ناول کئی چاند تھے سرِ آسماں پڑھا، بعد ازاں کچھ ہی مہینوں میں اُن کی سب کتابیں چاٹ گئے۔ کیا فکشن، کیا شاعری اور کیا تنقید، کوئی چیز نہ رہی کہ ہم سے چھُٹی ہو۔ یہ تو قصہ تھا ہمارا فاروقی صاحب سے محبت کا، جس کی ظاہر ہے فاروقی صاحب کو کیا خبر تھی کہ پنجاب کا ایک لونڈا اُن کا اسیرِ بے دام ہے اور اُن کے تحریروں کے سحر میں شاد باد ہے۔ اب ایک دلچسپ واقعہ اور سنیے۔ ہم جب اکادمی میں تھے تو وہاں کا ایڈمن آفیسر جی دار آدمی تھا۔ پنجابی میں افسانے لکھتا اور یہ پنجابی اُس کی اپنی ہی تھی۔ جسے شمال و جنوب میں اُن کی اپنی ہی لغت سہار سکتی تھی۔ اُس کے پاس اسلام آباد کے اکثر ادیب اور شاعر حضرات جمع ہوتے، خوش گپیاں کرتے اور ہمیں مذاق میں رکھتے۔ تب تک ہم نے کسی کو کچھ نہیں سنایا تھا۔ نہ شعر، نہ نثر، مگر دیکھنے سُننے والوں کو شاعر ضرور لگتے تھے یعنی طبیعت کچھ بے نیاز سی تھی۔ چنانچہ سب پوچھتے، میاں آپ کا مستقبل کیا ہے؟ اِدھر ہم نے کبھی اِس بارے میں غور نہیں کیا تھا۔ وہاں ایک صاحب اختر عثمان بہت اچھے شاعر تھے، وہ بھی روزانہ تشریف لاتے اور اُن کا اسلام آباد میں بہت غلغلہ تھا۔ اپنے علاوہ نہ تو کسی کو شاعر مانتے، نہ نقاد اور ناک پر مکھی نہ بیٹھنے دیتے۔ ایک دن سب ہی ہمیں یہی کچھ مذاق کر رہے تھے۔ اِنھی تمسخرانہ جملوں کے تسلسل میں اُسی ایڈمن افسر نے کہا، میاں ناطق جب آپ شاعری کریں گے تو آپ کے خیال میں اختر عثمان صاحب آپ کی تحسین میں تنقیدی مضمون لکھیں گے۔ ہمیں اِس بات پر ایک دفعہ جوش ہی تو آ گیا اور اِسی جوش میں کہہ گزرے، بھئی یہ کون صاحب ہوتے ہیں ہماری شعری جمالیات کو سمجھنے والے؟ دیکھیے میاں جس وقت ہم نے کہنا شروع کیا تو اُس پر فاروقی صاحب لکھیں گے، اُن کے علاوہ ابھی تو کوئی پیدا نہیں ہوا جو یہ بار اُٹھائے۔ ہماری اِس بات پر ایک زور کا قہقہ ایسا اُٹھا کہ ایڈمن آفس کا تمام عملہ دوڑا آیا، مبادہ کمرے میں

www.urduchannel.in

زلزلہ آ گیا۔ تب ایک دوسرے شخص نے آوازہ کسا، میاں اِسے علاج کے لیے دماغی دواخانہ لے جاو، کہیں بیماری لاعلاج نہ ہو جائے۔ لیجیے صاحب اُس دن کے بعد ہم نے وہاں بیٹھنا بند کیا اور اپنے کام میں لگ گئے۔ اپنی تمام سابقہ تحریریں نکالیں اُنھیں پرکھا، دیکھا، اور اکثر پھاڑ کر ردی کی ٹوکری میں پھینکیں اور نئے سِرے سے اپنی ذات کے اندرون میں جھانکا مارا اور کچھ جگر کے لہو سے جوہر کشید کیے۔ پھر ایک دن کچھ نظمیں آصف فرخی کو بھیجیں اور لکھا کہ اِن میں کچھ پسند آئے تو دنیا زاد میں چھاپ دیجیے۔ چار دن بعد اُن کا فون آیا، کہنے لگے بھئی آپ شاعری تو کمال ہی کرتے ہیں۔ اپنا مکمل تعارف اور مزید نظمیں دو۔ ہمارا نام کے علاوہ کچھ تعارف ہوتا تو بتاتے، بولے بس جناب یہی تعارف ہے کہ فلاں شہر میں پیدا ہوئے، فلاں جگہ نوکری کرتے ہیں اور نظمیں مزید نہیں ہیں، جو تھیں بھیج دیں۔ لو صاحبو! آنے والے شمارے میں ہماری سب نظمیں ایک گوشے کی صورت میں لگا دی گئیں اور وہ رسالہ پہنچ گیا فاروقی صاحب کے پاس انڈیا میں اُن کے گھر اِلہ آباد۔ وہاں سے اُن کا خط مدیر کے نام آیا کہ بھئی یہ علی اکبر ناطق نام کا جو شاعر آپ نے چھاپا ہے، یہ تو بہت بڑے انوکھے طور کا شاعر دریافت کر لیا آپ نے۔ ہمیں تو اِس پر رشک آتا ہے۔ لیجیے اِس خط کا دنیا زاد کے اگلے شمارے میں چھپنا تھا کہ ہُمائے شہرت ہمارے سر پر لہرانے لگا۔ اُس کے بعد اجمل کمال کے رسالے آج میں چھپنے والے ہمارے افسانے فاروقی صاحب کے ہاتھ لگ گئے۔ وہاں بھی اُنھوں نے وہی باتیں کیں اور اِس کے ساتھ ہی اشعر نجمی صاحب کو ہدایت کی کہ علی اکبر ناطق سے رابطہ کر کے اُسے اثبات میں چھاپو۔ پھر اشعر نجمی صاحب کے توسط سے اثبات میں چھپ کر ہم ہندستان بھر میں چلنے پھرنے لگے۔ اب آپ ہی بتایے، کجا ایک ایسا لڑکا جو پنجاب کے دور دراز کے گاوں میں پانی کے نالے پر چار پائی بچھائے اور اُس پر لیٹے فاروقی صاحب کی شعر شور انگیز اور تفہیم غالب پڑھتا تھا اور کبھی وہ کتابیں آنکھوں سے الگ نہیں کرتا تھا اور پڑھ کر اُن کا صحابیِ خاص ہو گیا تھا۔ اُس لڑکے کے کہیں تصور تک میں نہیں تھا اپنے اِس ہیرو کا سامنا کرنے کا۔ ہیرو بھی ایسا جو ادب کی دنیا میں ایک نابغے کی حیثیت رکھتا ہو، جس سے بڑے بڑے طرم خانِ ادب اپنے لیے ایک جملہ کہوانے کو ترستے ہوں، کجا آج وہی دیوتا ہماری شاعری اور افسانے کی تعریفیں کرے، اور فون پر اُن سے باتیں ہوں۔ آپ ہی بتایے ہمارے پاؤں کہیں زمین پر لگنے والے تھے؟ اِدھر تو معاملہ یہ تھا کہ ہم فاروقی صاحب کی بندہ پروری سے پاکستان میں اور ہندوستان بھر میں آن کی آن مشہور ہو گئے اور ادب کی زلیخائیں گریبان پھاڑ کر رہ گئیں اور حاسدانِ مصر نے چھریاں نکال لیں۔ یہ الگ بات کہ وہ چھریاں اپنے ہاتھوں کی بجائے ہمارے گلے پر چلانے کی کوشش کی اور ہم پر پھبتیاں کسنے والوں کی آنکھیں حیرت سے اور دل حسد سے پھٹ گئے۔ کیوں نہ پھٹتے، وہ تو اُسی ایڈمن آفس میں سُکڑ کے رہ گئے اور ہم فاروقی صاحب کے دامنِ دولت سے بندھے برصغیر کے طول وعرض میں پھیل گئے۔

ہم نے عرض کیا تھا کہ ہم اکادمی میں افتخار عارف کے لطف سے ٹھہرے تھے۔ اِس عرصے میں افتخار عارف صاحب اکادمی چھوڑ کر جا چکے تھے۔ تب ایک اور صاحب ایسے آئے کہ ادب کے نام پر اُنھوں نے الف لکھا تھا۔ اُس نے آتے ہی پہلا کام ہمیں وہاں سے نکالنے کا کیا لیکن خدا نے جو عزت ہماری شروع کی تھی، وہ پھیلتی چلی گئی۔ ایک ایجوکیشن کے سیکرٹری ہمارے دوست بن چکے تھے، اُٹھا کر فیڈرل ڈائریکٹوریٹ آف ایجوکشن میں لے گئے۔ اِس کے ساتھ ہی ہم نے ایک ایسا کام کیا کہ اسلام آباد میں غالب کتاب گھر کے نام سے ایک نجی بک شاپ کھول دی، جس کا افتتاح بھی افتخار عارف صاحب نے کیا۔ اِس میں چُن چن کر اردو ادب کی نایاب کتابیں جمع کر لیں اور صرف پاکستان ہی نہیں، ہندوستان سے بھی بہت سی کتابیں منگوائیں جس میں فاروقی صاحب کی کتابوں کے تمام سیٹ موجود تھے، خدا جھوٹ نہ بلوائے اور کئی دوست گواہ ہیں، ہماری اِس بک شاپ سے فاروقی صاحب کی کتابوں کے کئی کئی سوسیٹ قارئین

تک پہنچے۔ لاہور میں ایک شخص ہیں شیخ مبارک، صفاں والا چوک میں اُن کی پُرانی سی ایک دوکان تھی اور ہندوستان سے کتابوں کی تجارت کرتے تھے، ہم نے اُن سے رابطہ کیا اور کتابیں منگوانا شروع کیں۔ پھر اتنی کتابیں خریدیں اور بے منافع آگے بیچیں کہ کچھ نہ پوچھیے۔ ایک دن شیخ صاحب کہنے لگے میاں ناطق، آپ کتابیں بیچتے ہیں یا کھاتے ہیں، اتنی تو ہم نے عمر بھر نہ بیچی تھیں اور یہ فاروقی صاحب کی کتابوں کو تو گویا پر لگ گئے ہیں۔ کیا وجہ ہے۔ ہم نے کہا میاں وجہ یہ ہے کہ اسلام آباد میں فاروقی صاحب کو پڑھنے والوں کی بارش ہو گئی ہے۔ اِس کا ایک سبب تو خود ہم ہی ہیں کہ جو آتا ہے اُسے فاروقی صاحب کی تحریر کا چٹخارا لگا دیتے ہیں، دوسری وہاں کی اوپن یونیورسٹی ہے، جہاں کے ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر، اور ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد ہیں، جو خود فاروقی صاحب کی تحریروں کے عاشقانِ جانثار ہیں۔ تیسری اور آخری اور حتمی وجہ فاروقی صاحب کا جمالیاتی تنقیدی شعور ہے جس پر برصغیر کا عام نقاد تو ایک طرف خود حسن عسکری بھی نہیں پہنچ پایا اور یہ بات ہم دعوے سے کہے دیتے ہیں۔ اِس کے علاوہ ہماری وہ بک شاپ یعنی مرزا غالب کتاب گھر ایسا ادبی مرکز بن گئی، کہ اُس کی ایک الگ داستان ہے جس کا ذکر ہم الگ سے کریں گے۔

قصہ مختصر افتخار عارف صاحب مقتدرہ گئے تو مکرر ہمیں مقتدرہ قومی زبان لے گئے۔ تب کتاب چھاپنے کا ارادہ کیا اور فاروقی صاحب نے ہی اُس کا دیباچہ لکھا۔ دیباچے میں ہمیں زندگی کے فکری میلانات میں میراجی کی شعوری اُپج کا شاعر قرار دیا لیکن جمالیاتی حوالے سے اُس سے الگ کہا اور سب جانتے ہیں کہ اردو نظم میں فاروقی صاحب میراجی کو باقی شعرا پر کیسے فوقیت دیتے ہیں۔ یہ ایک ایسی ذرہ نوازی تھی کہ آگے کیا کہیے۔ ہماری شاعری کی پہلی کتاب (بے یقین بستیوں میں) تھی۔ تب ایسا ہوا کہ ۲۰۱۰ میں ہمارا دہلی جانا ہوا۔ اُن دِنوں فاروقی صاحب اِلہٰ آباد میں تھے جہاں کا ویزہ ہمارے پاس نہیں تھا۔ البتہ فون پر کئی دفعہ بات ہوئی۔ یہی وہ دِن تھے جب شمیم حنفی صاحب سے ملاقات ہوئی۔ شمیم صاحب نے ایسی محبت دی کہ بہت سی یادوں میں وہ بھی ایک یاد کا حصہ رہ گئی، کسی دوسری جگہ بیان میں لائیں گے۔ اب ایک اور سُنیے، اگلے ہی سال فاروقی صاحب پاکستان آئے، لمز والوں کی دعوت تھی اور لمز یونیورسٹی لاہور کے ریسٹ ہاوس ہی میں ٹھہرے تھے۔ ہم اُن دنوں اسلام آباد میں تھے۔ فاروقی صاحب نے آتے ہی اپنی آمد سے خبردار کیا اور ہم اسلام آباد سے لاہور کی طرف جبہ سائی کو دوڑے۔ اب یہاں ایک مزے کا واقعہ سُنیے۔ پاکستان میں ایک ایسے ادیب ہیں جن کی ۸۰ سے اُوپر کتابیں ہیں۔ اکثر سفرنامے ہیں اور پندرہ بیس کے قریب ناول ہیں۔ وہ حضرت خود کو اردو کا سب سے بڑا ادیب سمجھتے ہیں لیکن اُن کی نثر مجھے کبھی پسند نہ آئی۔ پاکستان بھر کی سرکاری لائبریریاں اُس کی کتابوں سے اَٹی پڑیں ہیں اور ایک بڑا پبلشنگ ادارہ اُسے چھاپے جاتا ہے۔ جب ہم یعنی مَیں یونیورسٹی میں مطلوبہ جگہ پہنچا جہاں فاروقی صاحب ٹھہرے تھے، تو وہ صاحب بھی ریسٹ ہاوس کے ریسپشن پر موجود تھے اور ریسپشنلسٹ اُنھیں بتا رہا تھا کہ فاروقی صاحب کہیں نکلے ہیں، پتا نہیں کب آئیں گے۔ اپنی کتاب دے دیں، مَیں اُن تک پہنچا دوں گا۔ اُس مشہور اور بقول اُس کے، اردو کے سب سے بڑے ادیب نے اپنی ایک موٹی تقطیع کی ناول فاروقی صاحب کے نام لکھ کر دی اور واپس ہو گئے۔ وہ تو چلے گئے مگر ہم کہاں جاتے کہ اسلام آباد بہت دُور تھا۔ بہت پریشان ہوئے کہ اتنی دور سے پہنچے ہیں اور فاروقی صاحب نہیں ہیں، چلیے یہاں لان میں بیٹھ کر انتظار کرتے ہیں۔ اب ہم نے اُسی آدمی سے عرض کیا حضرت! ہم یہیں سامنے والے لان میں بیٹھے ہیں، جب فاروقی صاحب آ جائیں تو ہمیں بتا دیجیے گا۔ اُس نے نام پوچھا۔ ہم نے بتایا، وہ کہنے لگا، بھائی، فاروقی صاحب ۵ نمبر کمرے میں ہیں اور آپ کے انتظار میں ہیں۔ یہ سُن کر ہم گھوم ہی تو گئے اور پوچھا بھئی، اتنا بڑا ادیب ملنے آیا تھا۔ آپ نے اُنھیں کیوں جھوٹ بولا، کہنے لگا فاروقی صاحب کی ہدایت ہے کہ اِس وقت تھکے ہوئے ہیں، کوئی بھی ناطق کے علاوہ آئے تو اُسے اندر نہ آنے دیں۔ آپ تشریف لے چلیے۔ لیجیے ہم کمرے میں

www.urduchannel.in

داخل ہوئے اور فاروقی صاحب یعنی اردو ادب کے طُور کا جلوہ پایا۔ یہ تو نہیں کہیں گے کہ نظارے سے جل گئے مگر مرعوبیت کی وادیٔ سینا میں ضرور کھو گئے۔ یہ وہی فاروقی صاحب تھے جن کو برسوں تک دل کی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ ہمیں دیکھتے ہی اُٹھ بیٹھے اور یوں گلے سے لگایا جیسے صحرائے سینا میں بھٹکا اسرائیلی ملا ہو۔ اب کیا تھا، اُنھیں دیکھتے جاتے تھے اور اُن کی ایک ایک کتاب کے حوالے یاد کرتے جاتے تھے۔ کبھی شعرِ شور انگیز کی شرحیں کھُلنے لگیں، کبھی ساحری شاہی اور صاحب قرانی کے باب آنکھوں میں پھرنے لگے، کبھی سوار اور دوسری کہانیاں چلنے لگیں، کبھی کئی چاند تھے سرِ آسماں کی گردشیں آغاز ہوئیں۔ اِدھر فاروقی صاحب تو ہماری نظموں اور افسانوں کی بابت اچھا اچھا فرماتے جاتے تھے مگر وہاں یہ کچھ سُننے کا ہوش کسے تھا، رہ رہ کے اُنھی کی کتابوں کے دیباچے کُھلے جاتے تھے اور خیال اسپ تیز رو دہلی، آگرہ اور وہاں وہاں ٹاپیں بھرتا جاتا تھا جہاں وہ اپنی کتابوں میں لے جا چکے تھے۔ پھر ایک بات اور بھی تھی کہ جو شے ہم زندگی کے ابتدائی زمانوں میں پڑھتے ہیں، وہ کبھی نہیں بھولتی۔ اُس وقت دماغ سائنسی سے زیادہ تخیلاتی جمال کے پیچھے دوڑتا ہے اور تعقل کی بجائے سرشاری میں چلتا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ جو چیزیں ہم نے زمانۂ لڑکپن اور جوانی میں پڑھیں، ابھی تک حافظے نے اُنھی کے نشاط میں رکھا ہے۔ سچ پوچھیں تو اُس وقت میرے ذہن میں بالکل نہیں تھا کہ مَیں لمز یونیورسٹی کے ایک مہمان خانہ کے کمرہ نمبر ۵ میں بیٹھا ہوں۔ فاروقی صاحب خود تو وہاں شمس الرحمن فاروقی ہی بن کر بیٹھے تھے مگر ہم اُنھیں کبھی میر صاحب تصور کر لیتے، کبھی غالب، کبھی مصحفی، کبھی نواب شمس الدین صاحب اور کبھی وزیر خانم۔ رہ رہ کر غیر حاضر ہو جاتے۔ یہ پہلی ملاقات تھی اور ہم ایک برخوردار کی حیثیت میں سامنے دوزانو تھے۔ وہ بولا کیے اور ہم محض سنا کیے اور تصور کیا کیے۔ ایک بار ٹھہر کر ہم نے عرض کیا، قبلہ! باہر فلاں ادیب آپ سے ملنے آئے تھے، فرمانے لگے میاں صاحب ہم انھیں نہیں جانتے۔ ہاں کچھ کتابیں ہندوستان بھجواتے رہتے ہیں اور یہاں بھی یہ موٹی کتاب دے گئے ہیں، بالکل غلط اردو لکھتے ہیں۔ سالے کچھ پڑھتے وڑھتے ہیں نہیں، محض لکھنے کا شوق ہے۔ جو کچھ جی میں آتا ہے ہانکے جاتے ہیں، بغیر سر پیر۔ پھر اپنا لکھا کُوڑا ہمارے سر لا مارتے ہیں، کہ دیکھو کیسے موتی پروئے ہیں۔ اِسی ناول کو دیکھو، کیسے کیسے بے تُکے جملے لکھے ہیں گویا کوئی بچہ جی میں آئی کہے جاتا ہو۔ اتنی موٹی اور خزفی کتابوں پر آنکھوں کا تیل ہم سے تو خرچ نہیں ہوتا۔ ایسا صبر پیغمبروں میں ہو تو ہو، ہم میں نہیں۔ یہ کہہ کر وہ ناول ایک میز پر رکھ دی۔ یہ ہماری اُن سے پہلی ملاقات تھی۔ بہت باتیں ہوئیں۔ جس کرسی کے پر بیٹھے تھے، دائیں طرف تپائی پر بیسیوں قسم کی ٹیبلٹ اور معجون دھرے تھے۔ ٹھہر ٹھہر کے کچھ نہ کچھ معجون اور ٹیبلٹ کی خوراک لیے جاتے تھے۔ تھوڑی دیر میں ہمارے لیے چائے اور کچھ بسکٹ یا پیسٹری آ گئی، جسے شاید ہم نے کھایا کہ نہیں، یاد نہیں ہے البتہ چائے ضرور پی ہوگی کہ یہ مشروب اگر اچھا بنا ہو تو ہم کم ہی گریز کرتے ہیں۔ چونکہ پہلی ملاقات تھی اِس لیے کچھ حیرانی کا سا دورہ اِس لیے پڑا کہ ہم سوچتے تھے، آپ مدھم آواز میں پُرتکلف گفتگو یوں کرتے ہوں گے کہ کان ذرا ہشیار باش کر کے رکھنا ہوں گے ورنہ کچھ سنائی نہ دے گا مگر یہاں تو معاملہ ہی کچھ اور تھا۔ آواز میں گرج دار طلسم کا سا عمل تھا۔ کان برابر ایسے سُنتے تھے کہ علم کا نقارہ بجتا ہو۔ ہم ایک آدھ سوال کر کے چُپ ہو رہتے پھر اُس کا تفصیل سے جواب پاتے۔ دو گھنٹے سے اُوپر گزرے اور ہمیں لگا ابھی دو منٹ پہلے آئے ہیں۔ واللہ جھوٹ نہیں بولتا، فاروقی صاحب خود بھی مزے میں تھے۔ سُنتے تو مدتوں سے آئے تھے کہ عالم کی صحبت کا ایک لمحہ ہزار کتابوں کے پڑھنے سے بہتر ہے مگر تجربہ آج ہوا تھا۔ شعر و ادب کے متعلق کسی بھی بات کو اتنی آسانی سے شرح کر دیتے کہ جھٹ پٹ علم سینہ گزیں ہو جاتا۔ برس ہا برس میں ایسا ہوتا ہے کہ کسی شخص کے ہر لفظ سے علم کی مہک آتی ہو۔ وہ جو بولے وہی موتی ہو۔ ہم تو کہیں گے، اِس وقت جتنے بھی شعر و علم کے نقاد ہیں کچھ لمحے فاروقی صاحب کی خدمت میں ضرور بیٹھیں، کہ اُن کی شورہ زمین کو آبِ شیریں ملے اور کچھ نمو بھی ہو۔ اتنے میں فاروقی صاحب کی بیٹی مہر افشاں فاروقی بھی

آ گئیں۔ وہ کہنے لگیں، ابا جان تھوڑا آرام کر لیں، تھک گئے ہوں گے۔ بولے، لو بھئی ناطق کے آنے سے ہماری تھکاوٹ اُتر گئی، مہر، یہ ناطق بہت اچھا شاعر ہے اور افسانے بھی خوب ہی لکھتا ہے، نام پائے گا، ہمیں تو اِس میں بہت کچھ نظر آتا ہے۔ وہ تو یہ کچھ فرمائے جاتے تھے اور ہم اپنی کم ہنری پر آنکھیں چرائے جاتے تھے۔ کچھ دیر میں کھانا آ گیا۔ ہمیں حکم ہوا، میاں کھانا کھاؤ۔ تب حکم کی تعمیل ہوئی۔ واللہ اُس دن دیکھا، فاروقی صاحب کھانا اِس قدر کم کھاتے ہیں، گویا بالکل نہیں کھاتے۔ بابا فرید کے بارے میں سُنتے ہیں کہ جب بھوک لگتی تھی تو کاٹھ کی روٹی کو چباتے تھے۔ فاروقی صاحب تو یہ بھی نہیں کرتے۔ بس کھانے کے نام پر اُسے سونگھتے ہیں۔ پھر چائے آئی، وہ بھی پی۔ اب ہم نے محسوس کیا فاروقی صاحب تھک گئے ہیں۔ یوں بھی ۴ گھنٹے ہو گئے تھے۔ اجازت لے کر اور دوسرے دن خدمت میں حاضر ہونے کا وعدہ لے کر نکل آئے، یہ وہ سرشاری تھی جو سونا چاندی ملنے پر بھی حاصل نہ ہوتی۔

دوسرے دن مکرر گئے۔ ایک نوجوان شاعر بھی ہمارے ساتھ تھا، ہم نے فاروقی صاحب سے عرض کیا، اچھے مصرعے کہہ لیتا ہے، اُنھوں نے راہِ مروت اُس سے کچھ شعر سُنے، پھر باتیں ہونے لگیں۔ بہت کچھ شاعروں کے متعلق اُنھوں نے کہا، خاص ایک جملہ فراق کے بارے میں بہت سخت تھا، کہ فراق تو غالب کی دربانی کے بھی لائق نہیں۔ یہ ملاقات بھی بہت کچھ اچھی رہی۔ فاروقی صاحب دراصل اپنے مطالعے اور شعر فہمی کے معاملے میں بہت کچھ جمالیاتی اور کیفیاتی رعایتوں کو سمجھے ہوئے ہیں جو بڑے بڑے نقادوں اور سخن فہموں سے پوشیدہ ہیں، اُن کے ہاں میر جیسی سخت کسوٹی موجود ہے، جس میں ایسا ویسا شاعر جگہ پا ہی نہیں سکتا۔

یہ ہماری فاروقی صاحب سے پہلی ملاقات تھی، دوسری ملاقات دلی میں ۲۰۱۵ میں ہوئی۔ قصہ کچھ یوں ہے کہ ہمارے افسانوں کی ایک کتاب قائم دین جسے اردو میں پاکستان میں آکسفورڈ پریس والوں نے چھاپا تھا، پینگوئن والوں نے اپنے ادارے سے دہلی میں چھاپ دی، جسے انگریزی میں علی مدیح ہاشمی نبیرۂ فیض احمد فیض صاحب نے ٹرانسلیٹ کیا تھا۔ اِس کتاب کی تقریب جامعہ ملیہ یونیورسٹی دہلی میں انگریزی ڈیپارٹمنٹ کے تحت رکھی گئی، جہاں فاروقی صاحب کی بیٹی باراں فاروقی بھی پڑھاتی ہیں۔ تقریب کی صدارت فاروقی صاحب نے کی۔ ہم اسلام آباد سے دہلی پہنچے۔ اول ہمارا قیام انڈیا انٹرنیشنل ہوٹل میں تھا، جہاں ریختہ والوں کا فیسٹول چل رہا تھا اور ہم اُس میں بھی مدعو تھے۔ یہیں محمود فاروقی اور دارین شاہدی سے ملاقات بھی ہوئی، جن سے ہم کراچی فیسٹول میں خوب مل چکے تھے اور اُنھیں اوکاڑا اپنے گھر بھی لا چکے تھے۔ غرض اس تقریب میں شاندار طریقے سے اہتمام کیا گیا۔

محمود فاروقی صاحب جو فاروقی صاحب کے بھتیجے ہیں اور داستان گوئی کو زندہ کرنے والے ہیں اور ہمارے دوست ہیں، نے نظامت کے فرائض ادا کیے۔ ہم دونوں کی ایک دوسرے کے ساتھ بہت جگتیں چلاکیں اور پورا ہال زعفران بنا کیا۔ باراں فاروقی صاحبہ نے بھی بہت عمدہ تبصرہ کیا۔ پھر ایک ہی دم صدارت کی گفتگو شروع ہوئی اور صدارت ظاہر ہے فاروقی صاحب کی تھی۔ اب جو اُنھوں نے ہماری شان میں بولنا شروع کیا تو کچھ نہ پوچھیے، ہمیں نہ صرف موجودہ نسل بلکہ دَور کا سب سے بڑا نظم کا شاعر اور افسانہ نگار قرار دے دیا اور اپنی گفتگو میں اِس پر اصرار بھی کیا۔ فاروقی صاحب کی گفتگو میں دلچسپی ایسی تھی کہ صرف اُن کی باتیں کھنچ کر ایک گھنٹے تک چلیں گئیں مگر مجال ہے کہیں ایک متنفس بھی اِدھر سے اُدھر ہلا ہو۔

اب یہاں ایک دلچسپ قصہ سُنیے۔ تقریب میں نہ صرف دہلی بلکہ ہندوستان بھر سے اردو ادب کے کئی سرخیل جمع تھے۔ اُن میں ایک ایسا افسانہ نگار بھی تھا، جسے زعم تھا کہ وہ دنیا کا سب سے بڑا اور کوئی فلسفی قسم کا افسانہ نگار ہے، اُس کے افسانوں اور ناول کی کتابیں پاکستان میں آصف فرخی نے اپنے ادارے شہرزاد سے بھی چھاپ رکھی تھیں۔ جب

www.urduchannel.in

کراچی آئے تو اُن سے اچھی ملاقات رہی تھی اور وہاں دہلی میں بھی ہم سے بہت مروت سے مل رہے تھے۔ اب ہوا یہ کہ جیسے ہی اُن صاحب نے فاروقی صاحب کی باتیں سُنیں، آگ بگولا ہو گئے۔ گفتگو کے دوران مسلسل زیرِ لب بڑ بڑاتے رہے اور ایسے بے چین، جیسے اُن کی کُرسی کے نیچے انگاروں کی انگیٹھی پڑی ہو اور اُس پر اُنھیں زبردستی بٹھا دیا ہو۔ آخر ایک ہی دم اُٹھے اور کھٹاک سے باہر نکل گئے اور ایسے نکلے کہ پھر ہم نے اپنے دہلی کے بیس روزہ قیام تک اُن کا چہرہ نہ دیکھا۔ ہمیں اُن کی پریشانی کا اندازہ تو تھا مگر پریشانی پیٹھ جلانے والی ہوگی، یہ خبر نہ تھی۔ اُسی یونیورسٹی میں اردو پڑھاتے بھی تھے۔ ہم نے ایک تصنیف حیدر کے ہاتھ پیغام بھیجا کہ بھائی ایسا بھی کیا دل پر لیے بیٹھے ہو۔ ایک بار مل کے چائے تو پی لیجیے مگر وہ نہ آئے بلکہ اول فول باتیں کیں، کہنے لگے، یہ فاروقی صاحب اپنے کو سمجھتے کیا ہیں، ناطق کو بانس پر چڑھا دیا۔ بات بات پہ اِسے اُچھالے جاتے ہیں، کبھی کہتے ہیں، اِس سے اچھی نظم کہنے والا اِس وقت نہیں، کبھی اِسے افسانے کا طرم خاں بنائے جاتے ہیں۔ اردو دنیا میں اِس وقت اِس سے اچھا لکھنے والا موجود نہیں، یعنی ہم افسانہ نہیں لکھتے، گھانس کاٹتے ہیں؟ لیجیے صاحب وہ تو اُس دن کے بعد ہمارے لیے فوت ہو گئے۔ آج تک نہیں کھٹکے۔ ہم نے ایک دن فاروقی صاحب سے عرض کیا، حضور آپ کے ہمارے بارے میں جو بیانات ہیں، اُن کی وجہ سے اکثریت دین سے پھر گئی ہے۔ ہم تو ایک طرف خود آپ کی تنقیدی پیغمبری میں چلی گئی۔ ہنس کر بولے، ابے جانے دے سالوں کو، کنویں کے مینڈک ہیں، وہیں ٹراتے رہتے ہیں۔ اَب اِن کے ڈر سے رائے بدل دوں؟

اُس سے اگلے دِن ہمیں حکم ہوا، شام کا کھانا باران کے گھر اُن کے ساتھ کھایا جائے اور محمود فاروقی کو پابند کیا کہ ناطق کو چار بجے سہ پہر لے آؤ۔ دوسرے دن محمود فاروقی ہمیں لے کر چل دیے، دارین شاہدی اور فضل بھی ساتھ تھے۔ فاروقی صاحب چوکی پر بیٹھے ایک کتاب میں حسن شوقی کے بارے میں مطالعہ فرما رہے تھے۔ ہمیں دیکھ کر کتاب ٹھپ دی۔ آداب وتسلیمات کے بغیر سب بیٹھ گئے۔ فاروقی صاحب کا ایک سادہ قصہ یہ ہے کہ تکلفات کو ایسے برطرف کرتے ہیں کہ ہم جیسا مبتدی بھی سوال وجواب کی جرات پر اُتر آئے۔ یہاں بھی اُن کا باتیں کرنا گویا ایسی ادب آموزی تھی جس میں نورِ علم کے تریڑے برستے تھے مگر نشاط انگیزی کے ساتھ، نہ کہ بیزار کر دینے والی تقریریں جو اکثر اصطلاحات بھرے نقادوں کا سرمایہ ہوتی ہیں۔ محمود فاروقی نے چونکہ اگلے دن داستان گوئی بھی کرنا تھی اس لیے بیچ بیچ میں وہ اپنی اصلاحیں لیے جاتے تھے۔ اُس دن ہم رات دس بجے وہاں سے نکلے اور کیا بتائیں کیسے شاد نکلے۔ وہاں کھانے پر اور گفتگو کے دوران بہت تصویریں لی گئیں۔ دارین نے ہمیں آج تک ایک تصویر نہیں بھیجی۔ اِس ملاقات کے بعد فاروقی صاحب تو اِلہٰ آباد چلے گئے اور ہم کچھ دِن مرزا فرحت کی بیان کردہ مہرولی اور جُگ جُگ جینے والی شاہجہان آباد کی گلیوں میں پھیرے لگا کر اسلام آباد لوٹ آئے۔

یہ ۲۰۱۶ کا سال تھا اور پاکستان میں میں فاروقی صاحب سے ہماری تیسری ملاقات تھی۔ فیض فیسٹول لاہور میں آئے اور اِس بار بھی لمز یونیورسٹی میں ٹھہرے۔ کچھ پروگرام لمز میں بھی تھے۔ یہاں ایک دو واقعات ایسے ہوئے کہ آپ کو فاروقی صاحب کے مزاج سے خوب واقف ہو جائیں گے۔ لمز میں داستان گوئی پر اُن کا لیکچر تھا۔ ہم نے اپنے ساتھ ارسلان احمد راٹھور کو لیا اور لمز جا پہنچے ارسلان نوجوان ہے، جی سی یونیورسٹی لاہور میں لیکچرر ہے۔ شعر ونثر کو بہت کچھ سمجھتا ہے اور فاروقی صاحب کے تمام کام کو حفظ کیے بیٹھا ہے۔ سچ کہوں تو آئندہ زمانے میں ادبی تنقید کی باگ اِسی کے ہاتھ میں ہوگی۔ یہ ہمارا کہنا لکھ رکھو۔ خیر جب ہم وہاں پہنچے تو دیکھا پاکستان بھر کا اردو ادب سامنے دوزانو تشریف فرما تھا۔ اورینٹل کالج کے ایک اُستاد نے فاروقی صاحب کو لکچر کے لیے بلایا اور ستم یہ ہوا کہ اُس نے دعوت دینے کے لیے فراق کا شعر پڑھ ڈالا،،، آنے والی نسلیں تم پر رشک کریں گی ہم عصروں ،،، اور ابھی دوسرا مصرع پڑھنے ہی والا تھا کہ فاروقی

صاحب نے وہیں ٹوک دیا،، اور کہا، بس بس رہنے دو اور اپنی جگہ سے اُٹھ کر لکچر کی کرسی پر آ گئے۔ صاف لگ رہا تھا، فراق کا شعر پڑھ کر دعوت دینے پر فاروقی صاحب کا موڈ آف ہو گیا ہے۔ حیرت ہے اُس اُستاد صاحب کو دعویٰ تھا کہ اُس نے فاروقی صاحب کے تمام کام کو پڑھ رکھا ہے اور اُن کے خیالات ونظریات سے تمام وکمال آگاہ ہے مگر یہاں اُسے چھوٹی سی بات کا پتہ نہ چلا کہ فاروقی صاحب کو فراق کے نام ہی سے چڑ ہے اور اُسی کا شعر پڑھ کر دعوت دینے لگا اور شعر بھی نہایت بے کار قسم کا۔ اب آگے کی سُنیے لکچر شروع ہوا تو ایک صاحب جن کی عادت ہے کہ ہمیشہ کسی تقریب یا لکچر میں کھڑے ہو کر صاحبِ لکچر کے ساتھ تمسخرانہ گفتگو کر کے اپنی توجہ چاہتے ہیں اور پڑھے وڑھے خاک نہیں۔ یہاں بھی اُنھیں بار بار اُلٹے سیدھے سوال کر کے توجہ اپنی طرف مبذول کرانے کی سوجھی۔ جب ایک دو بار فاروقی صاحب کی جاری گفتگو کو ٹوک کر اپنا سوال کیا، پھر سوال کو خود ہی جواب بنا کر اِدھر اُدھر کے جملے لڑھکانے لگے تو فاروقی صاحب ایک دم بھڑک ہی تو گئے، کہنے لگے، ابے گھاگھس یہ کیا فضول بکے جاتا ہے۔ آخر تیرا مدعا کیا ہے؟ اور تو کون ہے، چُپ ہو کے نہیں بیٹھ جاتا۔ وہ صاحب بولے مَیں پی ایچ ڈی ڈاکٹر ہوں اور پروفیسر ہوں۔ اب فاروقی صاحب کا غصہ دو چند ہو گیا، کہا، او نالائق یہاں کئی ڈاکٹر لڑھکتے پھرتے ہیں۔ یہ سب جو سامنے بیٹھے ہیں، یہ بھی ڈاکٹر اور پروفیسر ہیں۔ چُپ بیٹھ رہو اور اُس کے بعد وہ صاحب ٹھنڈے ہو کر بیٹھ گئے۔ پھر داستان پر ایسا لکچر دیا کہ کہ وہ کہیں اور سنا کرے کوئی۔ ہماری آنکھیں کھول دیں۔ ایسی پُرتاثیر اور مغز بھری گفتگو آج تک نہ سُنی تھی مگر اُس پی ایچ ڈی صاحب کا مغز آج بھی خالی ہے، سچ ہے جس کا جیسا ظرف ہوتا ہے، ویسا ہی رزق اُٹھاتا ہے۔

اُنھی دِنوں اِسی سے ملتا جلتا واقعہ ظفر اقبال کے گھر پیش آیا لیکن اِس واقعہ سے پہلے ایک مزے کی تفصیل بتا دوں۔ ہوا یہ کہ کچھ عرصہ قبل یعنی ۲۰۰۵ کے قریب ہمیں اوکاڑا میں کسی نے بتایا کہ ظفر اقبال صاحب فرماتے ہیں کہ اُنھیں فاروقی صاحب نے غالب سے بڑا شاعر قرار دیا ہے۔ ہم اُن دنوں ادبا وشعرا کے ہاں محض نامعلوم تھے۔ کسی سے کچھ واقفیت نہ تھی مگر فاروقی صاحب کی کتابیں اور ظفر اقبال کی شاعری تو پڑھے ہی بیٹھے تھے اور حیران تھے کہ فاروقی صاحب نے یہ کیا کہا ہے، اور کیوں کہا ہے؟ اگرچہ شعرِ شور انگیز میں اُنھوں نے جا بجا ظفر اقبال کے اشعار کے حوالے دے کر اُن کی عظمت کو تسلیم کیا تھا مگر وہ اِنھیں غالب سے بڑا شاعر قرار دیں گے، اِس کی ہمیں خبر نہ تھی۔ خیر وقت نکلتا چلا گیا۔ پھر ایک دن ایسا آیا کہ افتخار عارف صاحب نے ہمیں اسلام آباد لا بٹھایا۔ شاعروں سے ملنا جلنا ٹھہر گیا۔ وہیں ایک دن یہ ذکر چل نکلا اور ہم نے کہہ دیا، ظفر اقبال صاحب کا دعویٰ ہے کہ فاروقی صاحب نے اُنھیں غالب سے بڑا شاعر کہا ہے۔ اختر عثمان نے اُسی وقت ظفر اقبال کو فون کر دیا کہ ناطق کے اِس بیان کی کیا حقیقت ہے؟ اللہ جانے اُنھوں نے اُس وقت کیا جواب دیا البتہ دنیا زاد کے اگلے شمارے میں اِسی سے متعلق ایک مضمون کھینچ دیا۔ مضمون کا چھپنا تھا کہ چاروں اور ڈھول پٹ گئے۔ اُدھر فاروقی صاحب نے اِس بات کی سختی سے تردید کر دی۔ جب ہماری دہلی میں فاروقی صاحب سے ملاقات ہوئی، تب بھی اُنھوں نے اِس کی تردید کی اور کہا ظفر اقبال اپنے اُسلوب کا عہد ساز شاعر ضرور ہے مگر غالب سے اِس کا کوئی جوڑ نہیں۔ ہم جب لاہور آئے اور ظفر اقبال سے ملاقات ہوئی تو اُن کے پوچھنے پر ہم نے فاروقی صاحب کی تمام بات مِن عن بیان کر دی۔ تب تو ظفر اقبال اخباروں اور رسالوں میں کالم پہ کالم چڑھانا شروع کیے اور سخت ناراضی ہو گئی۔ فاروقی صاحب کو بیان سے پھر جانے والا اور پتا نہیں کیا کچھ کہہ بیٹھے۔ اُدھر فاروقی صاحب بھی بگڑ گئے۔ اُنھوں نے اِس مسئلے میں ظفر اقبال کے بیان کو مکمل وضعی قرار دے کر بات ختم کر دی۔ سچ پوچھیں تو اِس معاملے میں ظفر اقبال زیادتی کر گزرے تھے۔ پھر جب فاروقی صاحب ۲۰۱۶ میں لاہور آئے تو اُنھوں نے کہا، میاں ناطق ظفر اقبال کے ہاں چلنا ہے۔ ظفر اقبال صاحب اُن دنوں لاہور میں اپنے بیٹے آفتاب اقبال کے فارم ہاوس پر تھے اور کچھ صحت کی

www.urduchannel.in

درستی سے نہیں تھے مگر ملنے کو بے چین تھے۔ اُنھوں نے گاڑی بھیج دی اور ہم بیٹھ کر فارم ہاوس پہنچ گئے۔ اِس بار بھی مہرافشاں فاروقی صاحبہ ساتھ تھیں۔ غرض دونوں طرف سے دل صاف ہو گئے۔ شکرنجیاں شیرینیوں میں بدل گئیں۔ بہت کچھ مہر و محبت کی باتیں ہوئیں اور گِلے شکوئے کی ایک بھی نہ کہی۔ اب یہاں ایک اور مزے کا قصہ سُنیے، فاروقی صاحب نے پہلے بھی کئی دفعہ فراق کو بُرا شاعر کہا اور لکھا ہے اور یہاں مختلف باتوں میں جب اُس کی بات ہوئی تو بھی اُنھوں نے اُس بچارے کو روند کے رکھ دیا اور کہا، سالا پھکڑ تھا، شاعر کہاں تھا۔ وہیں ظفر اقبال صاحب کا بیٹا آفتاب اقبال بیٹھا تھا، اُس کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ ٹی وی پر بھانڈوں کے ساتھ مل کر ایک مزاحیہ پروگرام چلاتا ہے اور روز فرہنگِ آصفیہ سے ایک لفظ دیکھ کر آتا ہے اور ٹی وی پر اُس کے معنی بتا کر عوام الناس پر علمی و ادبی دھاک بٹھاتا ہے اور داد پاتا ہے۔

ہوا یہ کہ فاروقی صاحب کسی لفظ کے استعمال کی بابت بات کر رہے تھے، کہ فراق نے کتنے بُرے طریقے سے استعمال کیا ہے اور ہم سب چُپ بیٹھے سُن رہے تھے مگر آفتاب اقبال نے تو فرہنگِ آصفیہ پڑھ رکھی تھی، بحث پر اُتر نے لگے اور مزے کی بات کہ اُسے اُس لفظ کی نفسیاتی، جمالیاتی اور معنوی اُپج تو ایک طرف، تلفظ تک کا نہیں پتا تھا۔ فاروقی صاحب نے ایک دفعہ کہا، میاں فرہنگ سے زبان نہیں آتی، یہ تیرے ابا خوب جانتے ہیں مگر اُس نے بحث جاری رکھی۔ مَیں نے روکا اور اُسے خاموش رہنے کا کہا مگر وہ تو جیو ٹی وی کے علامہ تھے، میری کب سُنتے تھے۔ نہ چپ ہوئے اور پھر درمیان سے بول پڑے۔ اب فاروقی صاحب کا فشارِ خون تھرمامیٹر کے حکم سے باہر ہو گیا۔ ایک دم اُس کی طرف مڑ کر بولے، او بے جاہل مطلقِ! کیا ٹیں ٹیں کیے جا رہا ہے، گیدی کہیں کا۔ یہ تمھارا باپ جو بڑا شاعر ہے، یہ چُپ بیٹھا ہے، یہ ناطق جو بڑا شاعر بننے جا رہا ہے، یہ بھی خاموش بیٹھا ہے اور تُو بولے چلا جاتا ہے، چُپ ہو کے کیوں نہیں بیٹھتا۔ پھر جو فاروقی صاحب نے اُس کی درگت بنائی، کچھ نہ پوچھیے، تب تو صاحب وہ علامہ صاحب کچھ ہی دیر میں کان لپیٹ کے نکل لیے اور ہم جی میں بہت خوش ہوئے کہ صاحب آج اچھا پکڑا، مگر اگلے ہی پروگرام میں پھر فرہنگِ آصفیہ کھولے بیٹھے تھے۔ اب ٹی وی کے بھانڈ دیکھنے والوں کو کیا خبر، حضرت کتنے پانی میں ہیں۔

فاروقی صاحب کی تنقید اور تخلیق کے بارے میں ہم کیا رائے دیں گے۔ ہم نے کہیں لکھا تھا کہ فاروقی صاحب ہمارے دیوتا ہیں اور دیوتاؤں کو پوجا جاتا ہے، اُن پر تبصرے نہیں کیے جاتے۔ پھر بھی مناسب ہے کہ یہاں اُن کی تخلیقی اور تنقیدی بصیرت کی اُپج کا کچھ بیان ہو جائے۔ فکشن کے حوالے سے تو یہ ہے کہ جس قدر مغل سماج اور معاشرت کی زندگی کے عوامل ہیں، وہ اُن کی کہانیوں اور ناول میں ایسے ڈرامائی طور سے سامنے آتے ہیں کہ قاری اُس ماضی کو پڑھنے کی بجائے دیکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں فاروقی صاحب کا قاری، قاری نہیں ہوتا، ناظر ہوتا ہے اور وہ نظارہ بیں بھی ایسا کہ فاروقی صاحب کے پیدا کردہ زمانوں کے فرد کا خود روپ دھار لیتا ہے اور زندگی گزارتا ہے اُنھیں زمانوں میں، اُنھیں افسانوں میں، اُنھی مکانوں میں۔ بلکہ یوں کہہ لیں فاروقی صاحب کا ناظر صدیوں کے اوراق تہہ کر کے دہلی کے قہوہ خانوں میں قہوہ نوشی کرتا ہے، حویلیوں میں مجلسیں جماتا ہے، کٹڑوں میں ہمسائگی رکھتا ہے، چوکیوں اور چوباروں پر بیٹھکیں کرتا ہے اور اِن سب میں اُس کی تمام محسوسات سے لے کر کیفیات تک فطرت کا حصہ بن جاتی ہیں۔ مجھے یاد ہے، جب فاروقی صاحب نے کئی چاند تھے سرِ آسماں میں تراب علی خاں کو ٹھگوں سے مروایا، مجھے اول تو کئی دن تک خواب میں تراب علی خاں کا ہاتھی گھوڑوں کے بیوپاری کی حیثیت سے سفر کرنا، پھر سفر کے دوران شہروں اور بیابانوں کی منظر کشی اور آخر کار ٹھگوں کا اُس کو مارنا دکھائی دیتا رہا، پھر اِس بات پر کئی مہینے غصے میں رہا، آخر تراب علی کو ضرورت کیا تھی ٹھگوں پر اعتماد کرنے کی اور جو نواب شمس الدین کی پھانسی کا واقعہ تھا اُس کے تو ہم ایسے ناظر بن گئے کہ انگریزوں کے پانچ سو گھڑ سوار سپاہی، پھانسی کا جھولا اور نواب کی پھانسی گھاٹ پر آمد ابھی تک آنکھوں میں اَٹکی ہوئی ہے۔ اِسی طرح

سوار اور دوسری کہانیاں اور قبضِ زماں کے زمانے اور اُن کی تصویریں، مرزا فرحت اور مولوی آزاد کے بنائے ہوئے مرقعوں سے یکسر مختلف ہونے کے باوجود اُن سے ایسے متصل ہیں کہ قاری کے ذہن پر نقش ہو کر رہ جاتے ہیں۔ فاروقی صاحب کا ایک ایک افسانہ ایسا متحرک مرقع ہے جس میں زمانوں کی شبیہوں کے رنگ آبِ حیات میں گُندھ کر صفحۂ ہستی میں بکھیرے گئے ہیں۔ کوئی شک نہیں، اُن کی تحریریں ایک طرف آنکھوں کو دور بین عینکیں بخشتی ہیں تو دوسری طرف زبان کی گرہیں کھولتی ہیں۔ ہم نے تو بھائی دہلی اور اُس کے مضافات کی جو سیر کی ہے اُس میں سترفی صد فاروقی صاحب کی تحریروں کا کمال ہے۔ ہم نے بس اتنا کیا، اُنھیں پڑھ گئے۔ اِس قبضِ زماں ہی کو لیجیے۔ مشکل ایک سو صفحات کا ناولٹ ہے مگر جیسی پرانی دہلی کو اُس میں مصور کیا گیا ہے، اُنھیں کا کام تھا۔

فاروقی صاحب کے تنقیدی کام کو آپ تخلیق کی جمالیاتی پرتوں کے تہہ در تہہ مطالعے کا نام دے سکتے ہیں۔ فاروقی صاحب تنقید میں فن پارے کو سمجھانے کی بجائے خود سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اِن دونوں یعنی قاری کو سمجھانے اور خود سمجھنے کے نقطہ ہائے نظر میں فرق یہ ہے کہ جب کوئی نقاد سمجھانے کی کوشش کرے تو سمجھیں نقاد تخلیق کار پر اپنی نظریاتی اساسوں کا حکم لگا رہا ہے۔ اِس عمل میں وہ فن پارے کو نہ صرف اپنے دماغ کے محدود اور سطحی دائرے میں لے آتا ہے بلکہ اپنے قاری کو بھی اُسی محدود اور سطحی بیانیے اور جمالیات میں بند کر دیتا ہے۔ یہ ایک ایسی غلطی ہے جو قاری تو ایک طرف نقاد کے سیکھنے کی اہلیت کو بھی کھا جاتی ہے۔ پچھلے دنوں ایک نقاد صاحب جو آجکل ایک ادارے کے انچارج بھی ہیں، کی اِسی سوچ کی غماز ایک کتاب منظر پر آئی ہے، نظم کیسے پڑھیں،،۔ اول تو اِس کتاب کا نام ہی ایڈورڈ ہائرچ کی کتاب، ہاؤ ٹو ریڈ پوئم ،، سے چرایا ہوا ہے۔ اگرچہ موجودہ پاکستانی نقاد کی اِس کتاب کو اُس سے کچھ علاقہ نہیں مگر آپ نے دیکھا کتاب کا عنوان ہی پکار پکار کر نقالی، تنگ نظری اور محدود رویے کا اعلان کر رہا ہے۔ یعنی اگر آپ نے یا کسی نے بھی آئندہ اِس کتاب کو پڑھے بغیر کوئی نظم پڑھی تو آپ کا یہ قدم غلط ہو گا کیونکہ بقول نقاد اُس نے طے کر دیا ہے کہ جو فارمولا اُس نے نظم پڑھنے کا پیش کیا ہے، وہ حتمی اور بے نقص ہے اور اُس سے آگے نہیں جایا جا سکتا، نہ اُس سے زیادہ سیکھا جا سکتا ہے۔ برعکس اِس کے فاروقی صاحب کا کمال یہ ہے کہ وہ قاری کو ساتھ بٹھا لیتے ہیں اور اُسے امکانات دیتے ہیں۔ وہ امکانات لفظ کی لغت کی بجائے، سماج، تاریخ، محاورے اور روزمرہ کی مختلف شکلوں اور رعایتوں سے کشید ہوتے ہیں۔ اُن امکانات کی روشنی میں قاری کو فن پارے کے سمجھنے میں اور اپنی طرف سے نئی منزلیں تلاش کرنے میں معاونت ملتی ہے۔ فاروقی صاحب کے یہ امکانات تعقل کے ساتھ ساتھ جمالیاتی ہوتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ ادب میں تنہا تعقل ہمیشہ راہ کو محدود کر دیتا ہے اور جمالیاتی تعقل سے مزید راہ پیدا ہوتی ہے۔ آپ فاروقی صاحب کی کوئی تنقیدی کتاب اُٹھا لیں، شاعری پر ہو یا فکشن پر۔ اُن کی تنقیدی بصیرت اشیا کی ٹائپیکل حالت کو رد کرتی ہے اور اُس جمالیاتی استعارے کی تلاش میں رہتی ہے، جسے شاعر کی اختراع ساز طبیعت اپنے اندرون سے اُٹھاتی ہے۔ اُن کے ہاں ادب میں نیا استعارہ سب سے اہم ہے اور وہ اساطیری وجود کا حامل ہوتا ہے، نہ کہ جدید و مابعد جدید ادبی تھیوریاں۔ اِس معاملے میں اُن کی کتاب، شعر، غیر شعر اور نثر پڑھنے کے لائق ہیں۔ ہمارے ایک دوست کا کہنا ہے فاروقی صاحب نے شعر شور انگیز میں میر کے اکثر اشعار میں خود معنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ اُن صاحب کی بات کا جواب یہ ہے کہ اُنھوں نے لفظوں کو لغت سے پہچاننے کی کوشش کی ہے، جبکہ میر جیسے شاعر کو پڑھنے اور سمجھنے کے لیے جب تک فاروقی صاحب کی تنقید سے شعور حاصل نہ کیا جائے گا لفظ اپنی اصلی پہچان نہیں دیں گے۔ وہ شعور یہ ہے کہ شعر کو سمجھنے کے لیے لفظ کو رعایت سے پہچانا جائے اور ایک لفظ کی جتنی رعایتیں دریافت ہو سکتی ہیں، اُن سب کا احاطہ کیا جائے۔ اِس سے فائدہ یہ ہو گا کہ کوئی نہ کوئی رعایت ایسی نکلے گی جس سے شعر کے اندر موجود بالکل نئے معنی دریافت ہوں گے اور وہی معنی شاعر کی عظمت کی دلیل ثابت ہو سکتے ہیں۔ اگر شعر کو بنیادی اور

www.urduchannel.in

بیان کردہ بوسیدہ تھیوریوں سے سمجھنے کی کوشش کی جائے گی تو نئی رعایت کی دریافت تو ایک طرف، بڑے شاعر کے شعر کو سمجھنا ہی محال ہو جائے گا۔ جس آدمی نے شعر شور انگیز اور تفہیم غالب کا مطالعہ کر رکھا ہے، اُس کے لیے یہ بات بالکل عجیب نہیں کہ وہ شعر کی تفہیم کرنے میں جلدی نہیں کرتا بلکہ لفظ کے تاریخی، سماجی، معاشرتی اور ارتقائی مرحلوں سے اُس کی مختلف رعایتوں کا مطالعہ کرتا معنی کی اُس تہہ تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے جہاں شاعر نے نئے معنی پیدا کرنے کے لیے غوطہ زنی کی ہے اور نئے استعارے کی شکل وضع کی ہے۔ ظاہر ہے اگر نئے استعارہ کی پیدائش آسان نہیں تو اُس کو سمجھنے کی تربیت بھی کچھ آسان کام نہیں۔ یہ بات تو ہم سب جانتے ہیں کہ شعر کی لغتی شرح کسی بھی شعر کے لیے زہر ہے لیکن قاری کو لغتی شرح سے دُور کرنے کا کام سوائے شمس الرحمان فاروقی کے آج تک کسی نے نہیں کیا۔

ہمدم کاشمیری : ایک مطالعہ

مرتبہ : نسیم اختر

رابطہ : تفہیم پبلی کیشنز

مرحوم دانیال طریر کا شعری انتخاب

لایعنیت کا انکار

مرتبین : ڈاکٹر لیاقت جعفری، ڈاکٹر محمد سلیم وانی، عمر فرحت

رابطہ : تفہیم پبلی کیشنز

فرخ ندیم

کئی چاند تھے سرِ آسماں: ثقافتی اور مابعد نوآبادیاتی تعبیر

دنیا بھر میں سنجیدہ ادبی متن کسی سوال سے مشروط نظر آتا ہے اور یہ سوال مصنف یا راوی کے علاوہ کرداروں کا ثقافتی اور مکانی مسئلہ بھی ہوتا ہے۔ پاپولر کلچر میں جس عدولیت یا تجاوزیت (transgression) کا ارتداد کیا جاتا ہے وہ ہی عنصر کسی فن پارے کی اولین ترجیح اور پہچان بن جاتا ہے۔ سوال کی نوعیت اور ثقافتی وسعت سنجیدہ ناول نگار کے تاریخی اور تخلیقی شعور کا حصہ ہوتی ہیں۔ خاص طور پر اس جغرافیاتی خطے میں جہاں کے انسان cartographic anxieties کا بوجھ برداشت کر رہے ہوں، مکانی مسائل اور بھی اہم ہو جاتے ہیں اور لامحالہ ادیبوں کی تخلیقات کا حصہ بنتے ہیں۔ ضروری نہیں کہ کسی بھی سماج کی ثقافتی ساختوں میں تمام افراد کو خواب و خیال کو تجسیم کرنے کی مساوی سہولتیں میسر ہوں۔ البتہ، ساختیاتی حدود کی خلاف ورزیت کے لیے سوال اور اس (فرد) کے سپیس کی جنگ ضروری ہوتی ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ جنگ فرد سے ہوتی ہوئی سماج کے تمام انسانوں کا اولین مسئلہ بن جائے اور وہی حدود جو کبھی تحریماتی دائروں کی شکل میں موجود (ذہن سازآڑھت میں مصروف) ہوں ، اس سوال کی مقناطیسیت کے سبب سماج کے انسانوں کے لیے غیر ضروری سمجھی جائیں۔ سوال بذاتِ خود ایک مکانی شعور ہے جو کسی سماجی سطح پر چھوٹی یا بڑی انفرادی مدافعت یا اجتماعی مزاحمت کا پیش خیمہ بنتا ہے۔ اگر اس سوال کہ اردو فکشن (ناول) میں کل ملا کر کتنے مزاحمتی کردار ہیں، کو ادبی حدود میں خلاف ورزی سمجھ بھی لیا جائے تو سوال کی اہمیت کو کوئی خطرہ نہیں۔ ممکن ہے ادبی اور تنقیدی معیار ساز رویے یکسوئی کے ساتھ یکسانیت کا سبب بنے ہوں اور تنقیدی بصیرت دیکھتی رہ گئی ہو۔ آج کے عہد کے مقبول نیانیوں میں ثقافتی تنوع کو خاصی پزیرائی حاصل ہے لیکن اس شرط پر کہ سوال سنجیدہ نہ ہو۔ ثنوی نظام کی رو سے سوال اگر سنجیدہ ہے تو اس کی ضد غیر سنجیدہ ٹھہری۔ اس لیے یہ اخذ کرنا مشکل نہیں کہ تہذیبی اخلاقیات اور جمالیات کے نام پر غیر سنجیدہ پاپولر جمالیاتی ادبی متون فروغ پاتے رہے اور سوال اور سنجیدگی کی مکانی حالت مخدوش ہوتی چلی گئی۔ یہاں تک کہ تقسیماتی عمل انسانوں کے گھروں کی کھڑکیوں دروازوں سے ہوتا ہوا ان کی داخلی زندگیوں تک پہنچ جاتا ہے۔ اردو زبان و ادب کے ناول نگار بہت محنت اور خوبصورتی سے انسانی حالت زار کو قلم بند کرتے رہے ہیں لیکن طاقت کی نظریاتی قلم رو، جہاں سے نقشہ سازی اور ذہن سازی متشکل ہوتی ہے، کا تنقیدی احاطہ خال خال ہی ملتا ہے۔ یوں ناول نگاری، بجائے اس کے کہ تاریخ کے جبر سے سوال کی آزادی کا منہ بولتا متن بنے، ایک مسابقتی رویہ محسوس ہوتی ہے جہاں معنی لفظ سے پہلے بولتا ہے، یعنی ادبی متون بھلے وہ ناول ہی کے کیوں نہ ہوں، مروج کلچر کے خواہش کردہ معنوی دائروں میں چکراتے رہتے ہیں۔ ایسی دائروی صورت حال میں موضوعاتی تنوع پاپولر کلچر کی من پسند نظریاتی ساختوں کا ترجمان بن کر اسلوبیاتی سطح پر تو کچھ دریافت کر سکتا ہے مگر سوال کی جمالیاتی جہتوں سے دور ہی رہتا ہے۔ فاروقی صاحب خوب جانتے ہیں کہ ان ناولوں کی تنقید بھی مروج معنی کی نظریاتی شرح ہی بنتی ہے۔

ناول نگاری اور زندگی کے تعلق پر بحث کافی حد تک مختلف ہو چکی ہے۔ اب حقیقت نگاری بھی سوال کی سیدھ میں ہے۔ زندگی کی شرحیاتی تنقید تو پہلا سوال یہ اٹھاتی ہے کہ ثقافتی زندگی یا وہ تصور جو فطرت سے مشروط ہے؟ دنیا بھر کی

www.urduchannel.in

عصری تنقید اب انسان اور اس کی زندگی کو ثقافتی سمجھتے ہوئے قلم اٹھاتی ہے۔ بات بہت واضح ہے کہ جیسی مروج نظریاتی ساختیں ویسی ہی زندگی۔ انسان ایک ثقافتی متن ہے اور اپنے سیاق وتناظر سے الگ خود روحیاتیاتی اظہار نہیں ہے۔ وہ متون جو سرمایہ دارانہ نظام کے ذرائع پیداوار اور رشتوں سے متشکل ہوتے ہیں ان میں تخلیقی یا تنقیدی کلامیوں کی پیداوار بھی ان نصابات سے مشروط ہوتی ہے جو سرمایہ دارانہ نظریات وضع کرتے ہیں۔ تخلیق وتنقید فطری اساطیر سے آزاد ہوں تو انسانوں کی ثقافتی مکانیت واضح ہوتی۔ کیا فاروقی کے ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کے کردار فطری ہیں؟ اگر ایسا ہے تو تنقید کا جمود پسند ہونا بے سبب نہیں۔ اس لیے یہ مضمون ناول، فنِ ناول نگاری اور ناول کے کرداروں کو اس (نوآبادیاتی) ہندوستانی ثقافت سے جوڑ کر لکھا جا رہا ہے جس میں نوآبادیاتی تسلط اور مقامی اشرافیائی شکوہ کی رگڑ سے نئے متون جنم لے رہے تھے۔ دونوں طرف سے مردانہ وار کھیلی گئی رومانوی سیاست یا سیاسی رومانویت ہزارہا نفوس کو ایندھن بناتی رہی ہے۔ انیسویں صدی کے اس تصادم میں ایک بورژوا عورت اپنے متن کو اپنے مزاحمتی شعور سے اس طرح نکھارنے میں اس طرح کامیاب ہوتی ہے کہ نوآبادیاتی اور مقامی اشرافیائی (پدرسر) سیاسی ساختیں تہذیبوں کے تصادم میں بدل جاتی ہیں۔ اردو فکشن میں، مقامی نسائی مکان کی طاقت ورنوآبادیاتی پیش کش سے رومانوی مفاہمت اور رومانوی سامراجیت کے خلاف، مزاحمت کے حوالے سے، شمس الرحمان فاروقی کا ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' بہت اہم ہے۔ ہندوستان میں نوآبادیاتی ایڈوینچر کی (نو) تاریخیت کے تناظر سے بھی دیکھا جائے تو ناول کے متنی شکوہ سے ان نرگسی ساختوں تک رسائی ہوسکتی ہے جو انیسویں صدی کی ثقافتی شعریات کا مظہر بنتی ہیں۔ ایک نسائی کردار کی طویل تفہیم وتعبیر کے باوجود ناول خوشگوار بیانوی اور جمالیاتی حیرتوں کے باب رقم کرتا چلا جاتا ہے۔ اس میں مقامی کردار کی سحر انگیزی ہی ناول کے موضوعاتی اور جمالیاتی ماحول کی قدرِ ارتکاز ہے۔ زبان وبیان کی مقناطیسیت، بلاشبہ ناول کو ایک بڑی کلاسیکی روایت کا نمائندہ ٹھہراتی ہے مگر ناول کی تعریف یہاں تک رکتی نہیں اور خاص طور پر اس وقت جب عصری تنقیدی مباحث مکانی مسائل کا سماجی اور نفسیاتی جائزہ لے رہے ہوں۔ ناول کی کہانی کا دلچسپ پہلو مقامی نسائی کردار کا سامراجی ذہنیت سے دو آتشہ تفاعل ہے جو اردو اور انگریزی میں لکھے گئے ادب کی فکشنل تاریخ میں ایک (verteberate) فقاری اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں سے نوآبادیاتی عہد میں بیانیوں اور کلامیوں کے ٹکراؤ کی ایک صورت حال واضح ہوتی ہے جس سے ایسٹ انڈیا کمپنی اور دہلی کے درمیان رشتوں کی تاریخ اور فسانویت متن ہوتی ہیں۔

فکشن کی تنقید کے سلسلے میں متن اور ڈسکورس (کلامیہ) کے مباحث بہت اہم سمجھے جاتے ہیں۔ روایتی تنقید کا ادبی تخلیقات کو لازمی طور پر ''کسی مقصدیت سے الگ'' قرار دینا ادب کے لیے مثبت رہا یا منفی عصرِ حاضر کی صورت حال سے واضح ہے۔ مقصدیت سے علیحدگی کا معنی جو ادبی سیاق وتناظر سے ملتا ہے بڑی حد تک وجودی ہے۔ اس بحث کو روسی نقاد باختین، پسِ ساختیات اور مابعد نوآبادیاتی تنقید نے استدلالی انداز سے سمیٹا ہے۔ (نو) مارکسی فکر کا ذکر اس لیے نہیں کیا کہ ایک تو گفتگو فاروقی کے ناول پر ہے دوسرا زیادہ تر مارکسی تنقید کے مخالفین خود متن کی آزادی کے دعوؤں کے باوجود سٹیریوٹائپنگ اور متنی سیاست کے کلچر کا شکار رہے ہیں۔ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے سحر میں گرفتار نقاد سماجی اور مادی محرکات کو نظر انداز کر دیتے ہیں، حالانکہ ادبی تھیوری کا تمام فکری ڈھانچہ (نو) مارکسی تنقید کے سہارے کھڑا ہے۔

فکشن کے متون کی تعبیرات کے سلسلے میں معروض کو پھٹکارانہ نظروں سے دیکھنے کی روایت نے اس وقت دم توڑنا شروع کر دیا جب ادبی تھیوری اور ثقافتی مطالعات کے سلسلے میں text اور context کے درمیان مکالمہ کا رجحان پیدا ہوا۔ تنقیدی مغالطوں کے باب بند ہونے سے کم از کم اسطورائی کلامیوں کی گنجائش ختم ہو رہی ہے اور پروگریسو اپروچ کا تقاضا بھی یہی ہے کہ ادبی اور تخلیقی متون عصری مباحث سے مکالمہ استوار کریں۔ عصری تنقید تخلیقی متن اور ڈسکورس میں

فرق روا رکھتے ہوئے متن کے لاشعور میں اتر کر ڈسکورس یعنی کلامیوں کے اہدافی معنی کی کھوج لگاتی ہے۔ تنقید کی تعریف جو بھی ہو اس وقت تک غیر یقینی کے افق پر معلق رہے گی جب تک جدلیاتی اور مکالماتی نہ ہو اور جدلیات کے ساتھ ثقافتی مادیت مشروط ہو جاتی ہے اگر متن کا تاریخی اور حوالہ جاتی ہونا ٹھہرے، ایسے ہی جیسے فاروقی کا ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں''۔

ناول ایک متن، بیانیہ اور ڈسکورس بھی ہے جس میں مختلف لوگ (راوی کے شعور اور لاشعور کے مطابق) اپنے کردار ادا کرتے ہیں یا کردار نبھاتے ہیں۔ البتہ، ادا کرنے والے کردار نبھانے والوں سے اس لیے مختلف ہوتے ہیں کہ وہ کافی حد تک آزاد، پروگریسو اور مزاحمتی ہوتے ہیں۔ عصری تنقید کا تعلق خیر وشر کے روایتی تصورات سے نہیں رہا، مہابیانیوں سے نہیں رہا، نہ ہی ان سگنی فائرز (لفظیات) سے جن کے سگنی فائیڈز (معنی) لایعنی ہوں۔ پسِ ساختیات، مابعد جدیدیت، نومارکسی اور تانیثی تنقید کے مباحث میں فکشن کے کرداروں اور ان کے کلامیوں کے ٹکراؤ سے پیدا ہونے ہونے والی صورت حال کو پرکھنے کی بابت ان جگہوں، علاقوں اور سماجی مکانات (social spaces) کا احاطہ بھی کیا جاتا ہے جہاں سے ٹکراؤ کے (ا) مکانات پیدا ہوئے۔ یہ سپیس لاسماج نہیں، نہ ہی لاثقافت وسیاست، نہ لانظریہ، نہ لالسان اور نہ ہی اس سپیس کی تعبیر کسی سماوی یا افقی، آفاقی، ماورائی اور گیانی لفظیات سے کی جاسکتی ہے۔ بیانیہ کی ایک شرط زمینی اور سماجی ہے، اس لیے کہ عصری تنقید کے مطابق ہر وہ کہانی، بھلے وہ کتنی ہی دلچسپ کیوں نہ ہو، قاری کا ہاتھ پکڑ کے اٹھکیلیاں کرتی ساتھ چلتی ہو، جو اساطیری ہے، اتنی آئیڈیئل ہے کہ مٹی، پانی، آگ، ہوا کی صفات اور متضاد کیفیات سے عاری ہے اور زمین سے اوپر کی افقی دنیا سے مشروط ہے، مہابیانیہ ہے۔ ایسی کہانیوں کا پیٹ کچا ہوتا ہے جو سارا کچھ اگل دیں، جو براہِ راست، فوری اور مکمل ابلاغ کریں، فوری طور پر مکمل ابلاغ اس وقت تک ہو ہی نہیں سکتا جب تک متن اور قاری کا نظریاتی سپیس ایک سا نہ ہو۔ روایتی تنقید بھلے پسند کرے یا نہیں لیکن موجودہ عہد میں ادبی اور ثقافتی تھیوری کے سوالات سے گریز ناممکن ہے۔ بات طاقت کے مراکز کے (مہلک) امراض واثرات کی ہو، یا ثقافتی اساطیر کی ردتشکیل کی، یا سماجی ساختوں کی زہر خند مبادیات کی، اب تھوڑی جرات کا مظاہرہ کرتے ہوئے مقامی ادبی تھیوری کو بھی ثقافتی ہونا پڑے گا۔ پسِ ساختیاتی، مابعد نوآبادیاتی اور مارکسی ناقدین نے متن، موضوعیت اور ثقافتی مکانیت کی تفہیم وتعبیر کے سلسلے میں جو اہم نکات اٹھائے ہیں، کیا ان کو نظر انداز کر دیا جائے؟ اسی طرح ایک مارکسی نقاد Pierre Macherey نے بھی Theory of Literary Production میں متنی خلاؤں، خالی جگہوں، متناقضات اور خاموشیوں کی پرکھ تجویز کی ہے تاکہ ادبی پیداواری رشتوں میں ان مبادیات کی تحلیلِ نفسی کی جاسکے جو آئیڈیالوجیکل ماحول پیدا کرتے ہیں۔ لیکن، ایسا تنقیدی رجحان ان ثقافتوں میں (زیادہ) ممکن نہیں جہاں ادبی متون مروج ساختوں کی جامدیت کے پہرہ دار بنتے ہیں۔ اس سماج کا قاری اپنی سہولت کی خاطر اور فوری ردعمل کی خاطر اپنی ولاسٹی کو ترجیح دیتا ہے اور اگر کہیں اس کی ریڈرلی (Readerly) ولاسٹی میں رکاوٹ پیدا ہو جائے تو وہ ادب پارے کی ناکامی کا اعلان کر دیتا ہے۔ عام طور پر قاری کو کسی غائب سے سروکار نہیں ہوتا، اسے حاضر سے دلچسپی ہوتی ہے۔ اس کی تربیت میں حاضر متن ہی حقیقت ہے۔ سیدھی سی بات ہے اگر پہلی ہی قرات میں پوری کہانی سمجھ میں آگئی ہے تو یہ کسی پاپولر یا فاسٹ فوڈ کلچر کا پراڈکٹ ہے۔ سنجیدہ فکشن تحت المتن کسی غیر جدلیاتی اور ٹھوس نظریہ سے ہم آہنگیت کے کسی بھی چمتکاری کاروبار میں شریک نہیں ہوتا۔ اس کے کردار ڈائینسس نہ بھی ہوں، پرومیتھیس نہ ہوں، کسی فقید المثال ستم ظریفی کا شکار نہ بھی ہوں مگر، لسانی، ہیجانی اور سماجی انحرافات کا جواز رکھتے ہیں۔ سنجیدگی اور مقبولیت کے نظریات میں فرق واضح کرنا تنقیدی ذمہ داری تھی جس سے تخلیقی متون میں بیانوی تجربات کی حوصلہ افزائی ہوسکتی تھی۔ اب یہ عالم ہے کہ تخلیق اکیسویں صدی کی دہشت زدہ مکانی

www.urduchannel.in

حالتوں میں سامنے آتی ہے اور اسلوب وتکنیک کئی سال پرانے، داستانوی۔

فاروقی کا تنقیدی، تخلیقی شعور اور تصورِ ناول پوسٹ ماڈرن یا پوسٹ کولونیل فارمولے سے مشروط نہیں لیکن تاریخ اور فکشن کو ایک تھرڈ سپیس میں متن کرنا، انیسویں صدی کے ایک نسائی کردار کو پوری چمک دمک، آب وتاب کے ساتھ پورے کینوس پھیلا دینا، کہیں وجودی اور کہیں غیر وجودی آواز سے ہم کنار کرنا، بین المتونیت، دو تہذیبوں کے سنجوگ (مابعد نوآبادیاتی تنقید کی رو سے تیسرے مکان) سے ہائبرڈائزیشن اور دوگونیت کی ابتدائی صورتیں اور خدوخال وضع کرنا، بدلتے ہوئے تناظر میں شناختوں کے مکانات سے بیانیہ کو آراستہ کرنا اور ثنویت، تسلط اور مزاحمت، میٹا فکشن اور ہائپر ٹیکسٹ وغیرہ کو اسلوب کا حصہ بناتے ہوئے کہانی کو ایسے ارتقا پذیر رکھنا کہ اجزائے ترکیبی بقول مشہور رومانوی شاعر کولرج 'میکانکی مرکب کی بجائے کیمیائی محلول' نظر آئیں، یہ خاصا مشکل کام تھا جو ناول نگار نے اپنے تاریخی، تخلیقی، جمالیاتی اور تنقیدی شعور سے نہ صرف ممکن بنایا بلکہ فکشن نگاری میں جنسی تشکیلات اور جنس کی طرف نوآبادیاتی پدرسری اور صارفی نظریات کو موضوع بحث بنایا۔

سیمیاتی اور لسانی حوالوں سے بھی دیکھا جائے تو ناول کی لسانی اکائیوں کا نظام جِلد کی سیاست سے لے کر ثقافتی کشاکش کو منعکس کرتا ہے۔ ہمارے لیے یہ بات خاصی اہم ہے کہ ابتدائی انیسویں صدی کے نیم مغلیہ عہد اور نیم نوآبادیاتی عہد کے ہائی کلچر سے لے کر موجودہ ہائی کلچر تک کے انسانوں کے ذرائع اظہار کو وہ تحریماتی آرڈر (نظام) ''نصیب'' نہیں رہا جو عام لوگوں کی ''قسمت'' ٹھہرتا ہے۔ نوآبادیاتی نظام کی تکمیل کے ساتھ ہی اصلاح پسندی کی سیاسی تحریک اور اس کی آج تک کی ہمنوائی میں سماجی وثقافتی گھٹن اور تہذیب میں تعلق پر بات نہیں کی گئی نہ ہی یہ دیکھا گیا کہ تہذیب اور ریاستی آئیڈیالوجی کے سیاسی مقاصد میں رشتے کتنے گہرے ہیں۔ روایتی فکشن اور تنقید لا آئیڈیالوجیکل تصورِ ادب پر یقین رکھتی ہے لیکن اب فاروقی ہی سمجھائیں کہ بغیر نظریے کے کوئی کلامیہ اپنا وجود رکھتا ہے یا نہیں۔ جہاں تک بات ہمارے تصورِ ادب کی ہے تو اس کی رو سے ہر اہم ثقافتی نشان ہو یا لسانی اکائی، نظریاتی ہی ہے۔ البتہ کچھ اکائیاں مکالماتی اور جدلیاتی ہیں، اور کچھ ٹھوس آئیڈیالوجیکل اشکال ہیں جو نظریات کی صورت اپنی مکانی حالتوں سے نکل کر دوسروں کی جگہ، زمین یا سماج پر اجارہ داری قائم کرنا یا رکھنا چاہتی ہیں، ایسے ہی جیسے اس ناول میں برطانوی سامراج مقامی ذرائع پیداوار پر اپنا تسلط جمانا چاہتا ہے۔

انیسویں صدی کے عہد کو مابعد جدید بیانوی تجربات میں ساخت کرنے میں کئی اہم نام ہیں لیکن ایک نام مشہور ماہر سیمیات Umberto Eco کا ہے جس کے ناول The Name of the Rose نے بیانوی تجربات سے ناقدین کو متاثر کیا۔ جدیدیت کے بعد ایک اور اہم نام John Fowles کا ہے جس نے The French Lieutenant's Woman جیسا ناول لکھا۔ شمس الرحمان فاروقی نے بھی اسی صدی کے حوالے سے لکھا ہے لیکن اپنی ہندوستانی تہذیب کے کچھ گم گشتہ کرداروں (خاص طور پر ایک دلچسپ المیاتی کردار وزیر خانم) کی زندگیوں کی کھوج لگائی ہے۔ فاؤلز انیسویں صدی کے ثقافتی رویوں میں رچی ہوئی سٹیریوٹائپنگ کی ردتشکیل کرتا ہے جو ہمیں فاروقی کے ہاں نہیں ملتا۔ اردو کے اکثر ناول نگاروں کا ذہن آرکیالوجیکل ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ یہاں کا ادیب تاریخ کے اس موڑ کو دیکھنے کی تلاش میں رہتا ہے جہاں سے شناختوں کا سلسلہ منقطع ہوا اور بحرانی سلسلہ شروع ہوا۔ سفید فام عام طور پر ایسے عدم تسلسلی تجربات سے نہیں گزرے۔ فاولز کا ذہن، میلان اور کلامیہ ردِ تشکیلی ہے جبکہ فاروقی نے شعوری طور پر ادب کو سیاست سے الگ رکھنے کی کوشش کی ہے، یہاں بیانوی مداخلت سے گریز ملتا ہے۔ فاولز اس مداخلت سے گریز نہیں کرتا۔ ان دونوں ناولوں میں بنیادی فرق تجرباتی اور جمالیاتی ہے۔ اس کی وجہ سامنے کی ہے۔ فاروقی صاحب اس صنعتی تجربے

سے نہیں گزرے جو جان فاولز کا ہے۔ پھر فاروقی ناول کے اختتام کے بارے متزلزل بھی نظر نہیں آتے نہ ہی فاروقی نے موضوعاتی متوازیت کو بحث کا حصہ بنایا ہے۔ البتہ ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کا جمالیاتی اور تہذیبی کینوس بہت سے مغربی ناولوں سے زیادہ وسیع اور جاندار ہے۔ بین السطور، ناول نوآبادیاتی عہد کی مکانی کشاکش کا بیانوی محاکمہ یا محاکماتی بیانیہ ہے لیکن ناول کی افسانویت تاریخ کو literariness یا defamiliarization کے سہارے پس منظر میں ہی رہنے پر مجبور کر دیتی ہے۔

پوسٹ کولونیل ڈسکورس کی مادی تعبیر کے مطابق برطانوی راج یا سامراجی تسلط مقامی ہندوستانی اشرفیائی نفسیات میں ایک کشش کی صورت اختیار کر لیتا ہے جس سے مقامی مکانیت Spatiality (بری طرح) متاثر ہوتی ہے۔ دو تناظر، دو سیاق اور دو متون مکالمہ کرتے اپنے اپنے مفادات کا نہ صرف تحفظ کرتے دکھائی دیتے ہیں بلکہ مکانی جنگ بھی لڑی جاتی ہے۔ برطانوی ہند میں (خاص طور پر اشرافیائی) مقامیت بھی دوگونیت کا شکار ہوگئی۔ ترجیحات اور تعینات بدل گئیں۔ سرمائے اور سمتار سے مشروط ایک ایسی آئیڈیالوجی مقامی ثقافت کے اعصاب پر سوار ہو چکی تھی جس سے ہم آہنگ ہونا مقامی دل ودماغ کی مجبوری بن گیا۔ تفاعل کے نتیجے میں بوقلمی کو ایک سپیس مل جاتا ہے جس میں کسی خاص مستقبل کی خاطر ماضی اور تناظر کے کئی حوالوں کو ایک طرف رکھا جاتا ہے اور یکطرفہ تفہیم وتعبیر کو فروغ دیا جاتا ہے۔ یہاں یہ عرض کر دینا بھی ضروری ہے کہ شمس الرحمان فاروقی، کلیم الدین احمد، گوپی چند نارنگ، وزیر آغا، مظفر علی سید اور حسن عسکری نے جدیدیت اور جمالیاتی تسلط کی ترویج کے لیے زندگی بھر مباحثیں اٹھائیں۔ سیاق وتناظر سے الگ متن کی خود انحصارانہ وارداتوں پر مقالے، مضامین اور کتابیں لکھی گئیں اور ایک وسیع جدیدی کینوس تشکیل دینے میں کامیاب بھی رہے لیکن ان تمام فکری کاوشوں کے باوجود اس درویش کی صرف ایک بات کہ 'انسانی شعور کے پس منظر میں مادی حقائق اہم محرکات ہیں' کی اہمیت اور افادیت کم نہیں ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ جب بھی لفظ شعور برتا جاتا رہا ہے اس کے بطن سے سماجی وثقافتی صداقتوں کی بازگشت سنائی دیتی رہی ہے۔ مارکس کی اس سطر میں شعور پیدا ہونے والی جگہ place اور شعور پروان چڑھنے والے مکان space دونوں کی اہمیت ملتی ہے۔ سو، پوسٹ کولونیل فکری نظام کے ثقافتی اور جدلیاتی مباحث کے حوالوں سے فاروقی کا یہ انتہائی اہم ناول اس بازگشت کا متن بولتا ثبوت ہے۔ کولونیل کلامیوں کے سامنے مقامی تفکر ہمت ہارنے لگتا ہے، تاریخ بدلتی ہے تو مفادات، ترجیحات، سمتیں، شناختیں اور وفاداریاں بدل جاتی ہیں۔ ادب زبان سے، زبان ڈسکورس (کلامیہ) سے، ڈسکورس (سیاق وتناظر میں موجود) نظریہ یا آئیڈیالوجی سے اور آئیڈیالوجی مادی محرکات سے مشروط ہے، اس لیے کسی ایک کو نظر انداز کرنا مقامی نظریاتی پسپائی اور ان شناختوں اور بحرانوں کی تفہیم وتعبیر کو خطرے میں ڈالنا ہے۔

تاریخ ہمیشہ ''پہلی اور شہادتی'' وجوہات کی بنیاد پر لکھی اور محفوظ کی گئی ہے اور تاریخی فیصلے ٹھوس نقوش بن کر انسانی نفسیات میں اتر جاتے ہیں۔ یہ نقوش یا آرکی ٹاپس انسانی زندگیوں کو کنٹرول کرنے والے ثقافتی سائینز ثابت ہوتے ہیں۔ یہاں تک کہ ردوقبول کے درمیان ایک واضح خط کھینچتا چلا جاتا ہے۔ تاریخ میں بہت سے ایسے کردار گزرے ہیں جنہیں ''خیری رنگ''، ''نصیب'' نہیں ہوئے چونکہ وہ کسی طاقت ور بادشاہ کی آہنی نظریاتی ساختوں سے متصادم رہے ہیں، مہابیانیوں کے اطلاق نصاب کی رو سے transgressors ٹھہرے۔ تاریخ ان کرداروں کی سیاہ رنگوں سے اس طرح تصویر کشی کرتی ہے کہ صدیوں تک انسان ان کی قربت سے گریز کرتے ہیں۔ تاریخی متون میں، اکثر، ان کرادروں کی آواز، سیاسی مہابیانیوں کے شور میں دبی ہوئی محسوس ہوتی ہے، یا دوسری صورت میں غائب کر دی جاتی ہے۔ تاریخ کو محفوظ کرنے کی خواہش فرانسیسی پسِ ساختیاتی مفکر ژاک دریدا کے مضمون Archive Fever: A Freudian

www.urduchannel.in

Impression سے واضح ہوتی ہے۔ فاروقی کے ناول 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' پر اس تصور کے اطلاق سے اور وزیر کی گمشدگی اور بازیافت کے حوالے سے اطہر فاروقی نے تفصیل سے مقالہ لکھا ہے جس سے محفوظاتی نفسیات اور سیاست سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ دریدا آرکائیو کی تحلیلِ نفسی میں ہی دلچسپی نہیں رکھتا بلکہ اس کی سماجی اور سیاسی اہمیت کا ادراک چاہتا ہے۔ تحلیل نفسی کی رو سے معاشروں میں دو مخالف رویے جبلت مرگ Thanatos اور اصولِ نشاط Eros تحرک میں رہتے ہیں۔ اول الذکر کا تعلق تباہی، عدمیت اور غیاب سے ہے جبکہ مؤخر الذکر کا تعلق حیات، خوشی اور تحفظ سے ہے۔ دریدا کے مطابق ریکارڈز کا محفوظ ہونا ان دونوں سرگرمیوں کے درمیان مکالمے پر منحصر ہے۔ یعنی احبابِ اختیار جانتے ہیں کہ محفوظات کے سلسلے میں طریقہ اور حدِ انتخاب کہاں تک (سودمند) ہے، کیونکہ دریدا کے مطابق ہر شے محفوظ ہونے کے لیے بھی نہیں ہوتی، اس لیے اس کا کچھ ریکارڈ یا حصہ تباہ کر دیا جاتا ہے ایسے ہی جیسے جنگوں میں ایک دوسرے کے وسائل، یادگاریں، مزار، کتب خانے تباہ کر دیے جاتے ہیں تاکہ یادداشتوں سے محو ہو جائیں۔ ہندوستانی تاریخ میں ستی کی رسم میں عورت کو جلا دیا جاتا تھا۔ یہ burn factor آج بھی کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے۔ انارکلی کا دیوار میں چنوایا جانا بھی ایک عورت کے وجود، اس کی آواز، اس کی خواہش کے غائب ہونے کی اداریاتی واردات ہے۔ ایسی رسم (انارکلیت) ہر جگہ ہر گلی محلے میں موجود ہے مگر جزوی طور پر غائب کر دی گئی ہے۔ یعنی اس کہانی کا وہ حصہ ہماری یادداشتوں میں موجود ہے جس کا تعلق ریاستی نظریہ سے ہے اور چونکہ اس کردار کی تعزیراتی تعبیر ہی رائج ہو چکی ہے اس لیے وہ مزاحمتی آواز سنائی نہیں دیتی جو اس کردار کا جوہر ہے، وہ کہیں بیچ دیواروں کے کھو چکی ہے۔ دریدا یہاں تحلیلِ نفسی سے ملاتے ہوئے اسے (اس تباہ کن رویے کو) فرائڈ کے تصور جبلتِ مرگ سے تعبیر کرتا ہے۔ تباہ ہونے کے خطرات کے پیشِ نظر آرکائیوں کی حفاظت کو اہم ذمہ داری سمجھا جاتا ہے۔ یہی ذمہ داری آئینی اور دستوری حیثیت اختیار کر لیتی ہے جس سے طاقت ور طبقات کے محفوظات کا تحفظ مقدس فریضہ بھی بن جاتا ہے۔ اس کے خیال میں:

> [T]here is no political power without control of the archive, if not memory. Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and access to the archive, its constitution, and its interpretation.
>
> (*Archive Fever: A Freudian Impression*)

ان محفوظات کی تفہیم و تعبیر ان کے محافظوں کی مرہون منت ہے یعنی اس کا حق کسی دوسرے کے پاس نہیں۔ اطہر فاروقی نے نوآبادیاتی آرکائیوز کی ردِ تشکیل (دریدا خود بھی اس طرح کی قرات کا طرف دار ہے) کے تناظر میں ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کی وزیر کو دیکھا ہے:

> سفید فام آدمی کے نوآبادیاتی آرکائیو میں ''گورے بیانیوں'' کی موجودگی کہیں زیادہ آسیبی صورت میں نظر آتی ہے۔ یہ مقابلہ اس تلخ حقیقت کا آئینہ دار ہے جس کا علم پسِ نوآبادیاتی دنیا میں عام ہے۔ استعمار زدہ عورت کی موجودگی کہیں زیادہ کم یاب ہے، اور یہ ایک ایسا المیہ ہے، جس کی طرف اتنی ہی توجہ ہونی چاہیے، جس کا یہ المیہ بجا طور پر مستحق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فاروقی نے 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' میں اس سمت قدم اٹھایا ہے، اور اس عورت کی موجوگی کا سراغ لگایا ہے، جس کی شناخت کو مورخوں کے قلم کی بے راہ روی اور مردانہ تعصّبات نے مسخ کر رکھا ہے اور اولین سطح پر یہی بات اس ناول کو ایک اہم ادبی متن بناتی ہے۔

(اطہر فاروقی: کئی چاند تھے سرِ آسماں کی وزیر خانم کی اصل حقیقت اور گورکھ دھندے سے فکشن کی نجات، بلاگ ادبی دنیا)

http://www.adbiduniya.com/2016/05/article-on-kayi-chand-the-sar-e-aasmaan-by-athar-farooqui.html

پسِ ساختیاتی مفکر مشل فوکو نے ڈسکورس اور آرکائیو کے تعلق میں لسانی ساختوں کو بنیادی اہمیت کا حال قرار دیا ہے۔ Archeology of Knowledge میں فوکو نے علمیاتی ساختیات کی رو سے تاریخ اور لسانی ساختوں کے مابین رشتوں کا مطالعہ کیا۔ اس مطالعہ میں آرکائیوز کا ماہیتی اور تنقیدی جائزہ بھی شامل ہے جس سے تاریخی کلامیوں کے سیاسی خدوخال واضح ہوتے ہیں۔ فوکو کے خیال میں آرکائیو:

> I mean the set of rules which at a given period and for a definite society defined:1) the limits and forms of expressibility; 2) the limits of forms of conservation; 3) the limits and forms of memory; 4) the limits and forms of reactivation.
>
> Sara Mills: (*Discourse*)

سارہ ملز آرکائیو کی مندرجہ بالا تعریف کی وضاحت یوں کرتی ہے:

> An archive should be seen as the set of discursive mechanisms which limit what can be said, in what form and what is counted as worth knowing and remembering. It is this sense of limitation or exclusion...it is crucial to the understanding of the constitution of discursive structures.
>
> Sara Mills: (*Discourse*)

فوکو کے خیال میں آرکائیوز کسی خاص تناظر میں کچھ اصولیاتی جبر کا شکار ہوتے ہیں جن کی رو سے موضوعات اور موضوعاتی شناختیں وضع ہوتی ہیں۔ ان آرکائیوز کے محرکات میں عدم استحکام آرکائیوز کی ترجیحات کا تعین کرتا ہے۔ اثباتیت، آرکائیو اور historical a priori یہ تین الفاظ ہیں جن کی ترکیبی شکل سے، فوکو کے خیال میں، علمی اور اظہاری سرگرمیوں کی تدوین ہوتی ہے۔ (*Foucault and Literature*; Page, 96) ۔ نوآبادیاتی فکری نظامات کی تفہیم کے لیے یہ تراکیب اہم ٹولز ثابت ہوتی ہیں۔ ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کے ایک راوی کو ایک ہندوستانی ''نسائی کردار'' کی تلاش میں برطانوی کتب خانوں کا سفر اختیار کرنا پڑتا ہے۔ یعنی مقامی کردار کے تلاش میں بھی کولونیل محفوظات پر انحصار کرنا پرتا ہے۔ ستم ظریفی یہ بھی ہے کہ مابعد تقسیم مقامی سیاسی خودارادیت بھی اتنی جاندار نہیں رہی کہ وہ اپنے کرداروں کو تلف ہونے سے بچا سکے۔ وزیر کی تلاش ان محفوظاتی گھپاؤں سے ہندوستانی ''کردار'' کی تلاش ہے۔ ہمارے ناولوں اور تنقیدی متون میں اس طرح کی وزیریں، خانمیں اور دیواروں چنی انارکلیاں مروج آئیڈیالوجی کے تابع منعکس ہوتی ہیں۔ بلکہ اس کے دکھ کرب، یاس و حسرت کو موضوع بنا کر ادب تخلیق کرنے کی روایت بہت عام ہے، اس میں فائدہ یہ (رہا) ہے کہ نظریہ ساز طاقت کے سرچشموں کو نظریہ شکنی کا خدشہ نہیں ہوتا۔ وزیر کی دریافت، اطہر فاروقی کے تھسیز کی رو سے ناول نگار کی کولونیل آرکائیو سے ایک استعمار شدہ عورت اور اس کی شناخت کی بازیافت

www.urduchannel.in

ہے۔ ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' اس بھولی بسری عورت کا وہ سپیس ہے جس سے اس کی زندگی کو فکشنل اسلوب میں پیش کیا گیا ہے۔ یعنی ایک عورت کے تاریخی سپیس کو فکشن میں تانیثی سپیس دیا گیا ہے۔

ناول کا کچھ حصہ ابتدائی زمانی مکانات، وقت کے تغیرات کو متن کرتا ہے۔ زمان و مکان کے حوالے سے قرۃالعین حیدر کا اہم ناول ''آگ کا دریا'' زمانی مکان کا ناول ہے تو ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کو مکانی زمان کا ناول کہا جا سکتا ہے۔ یہ فرق اس میں متنی ترجیحات کے سبب رکھا گیا ہے۔ انگریزی زبان میں اسے The Mirror of Beauty کے نام سے ترجمہ کیا گیا ہے۔ عنوانات کے حوالے سے ہی دیکھا جائے تو یہ قاری کو کسی شعری کائنات سے ملاتا ہوا، کلاسیکی مکانیت کا استعارہ بنتا محسوس ہوتا ہے۔ Roland Barthes کے تصور شرحیاتی رمز (کوڈ) کی بابت بات کی جائے تو کچھ سوالات عنواناتی سپیس سے جنم لیتے ہیں۔ جیسے، متن اور عنوان میں، موضوعاتی سطح پر کتنی ہم آہنگی ہے؟ بیانیہ میں عنوان کو کتنا سپیس ملتا ہے؟ اس عنوان کا نوآبادیاتی عہد کے مکانی مسائل سے کتنا تعلق ہے؟ یہ عنوان محض رومانوی ترکیبِ نحوی ہے یا علامتی طور پر سماجی معنی خیزی سے جڑت رکھتا ہے، کیا یہ عنوان پورے متنی مسائل کی مشمولیت یا بشمولیت کا محرک بنتا ہے؟ ناول پڑھ کر انیسویں صدی کی اجڑتی ہوئی کلاسیکیت، اجڑتی ہوئی اشرافیائی ثقافت اور منہدم ہوتی ہوئی وہ ہندوستانی رِیت وروایت ملتی ہے جو سامراجی تسلط میں جکڑی، بے بسی سے، سہارے تلاش کرتی ہے۔ ناول، اپنی ابتدا ہی سے نہ صرف راوی کی بیانوی مہارت کا ایک دلکش اظہار یہ ہے بلکہ برصغیر کی تاریخ میں بدلتے ہوئے رنگوں کی ثقافتی اور جمالیاتی داستان بھی ہے۔ اس میں انیسویں صدی کی سیاسی اور ثقافتی زندگی میں مرکز اور حاشیہ کی نفسیاتی جنگ کا فکشنل عکس بھی ہے۔

ویسے تو فاروقی 'اردو ادب کا مزاج نثر سے زیادہ شاعری کی طرف مائل' سمجھتے ہیں لیکن اس ناول کی بیانوی مہارت، جمالیاتی اسلوب، موضوع کی سنجیدگی اور فسانویت (Fictionality) بتاتی ہیں کہ شعری مزاج تو کلچر کا ایک حصہ ہوتا ہے، کہانی ثقافتی سرگرمی اور بیانیہ پوری زندگی ہے۔ تجدید کے طور پر یہ لکھنا ضروری بنتا ہے کہ انسانی ارتقا میں کلام اور کام میں فرق رہا ہے اور یہ فرق طاقت اور سیاست سے متنایا گیا۔ یعنی کام کرنے والے کلام کرنے والوں سے پیچھے رہ گئے۔ یہ عمل غیر ارادی نہیں بلکہ اداریاتی اور سماجی تھا۔ زبان کی لا لینگ (لسانی نظام) شکل (سوسئیر کے تصورات) سے ہر کوئی واقف ہوتا ہے لیکن لا پیرول (بولی، کلام) اس کی تربیت اور خواہش، تفاعل، مسابقت اور ریاضت کا نتیجہ ہے۔ شاعری کی ثقافتی ترجیح کی اہم وجہ اس کلام کی تربیت، مسابقتی مزاج، طاقت سے جڑت اور مابعد الطبیعاتی ڈکشن ہے۔ اردو شاعری کا بڑا کلاسیکی حصہ مابعدالطبیعیاتی ڈکشن کے سہارے کھڑا ہے۔ اس بات سے انکار نہیں کہ یہ پیرایہ تہذیبی مزاج ہے لیکن اس بات سے غرض ضرور ہے کہ اس قسم کے مزاج کے محرکات کیا ہیں۔ کلام، طاقت اور ثقافتی مزاج کی تثلیث سے متشکل ہونے والی شعری صنف بلاشبہ انسان کی بہت بڑی دریافت ہے مگر یہ فیصلہ 'پنجابی منظوم داستان 'ہیر وارث شاہ''، کے تناظر میں کرنا مشکل ہے کہ یہاں شاعری اہم ہے یا بیانیہ۔ یہ بات البتہ درست ہے کہ کلاسیکی دور میں شعری کلام عروج پر تھا۔ داستانوی متون کی کمی نہ تھی مگر ان کی مافوق الفطرت نوعیت نے انہیں سماج سے جڑنے نہیں دیا۔ یہاں بھی کلام ہی کلام تھا، شعری لفظیات اور انہونیت کی تکرار انہیں پاپولر ادب تو بنا سکیں مگر سنجیدہ ادب نہیں۔ یوں بھی گیت گانا اور کہانی (گا کر) سنانا دونوں ہی سماجی سرگرمیاں رہی ہیں، شاعری میں تخیل کا وفور تو تھا ہی، مگر، برصغیر کے داستانوی ادب سے تقابلی موازنہ کیا جائے تو شاعری میں انسانی جذباتی تجربات موجود تھے جن سے اردو زبان کا شعور رکھنے والا قاری یا سامع مماثلتیں کشید کر سکتا تھا۔ اس لیے یہ صنف (ایک خاص طبقے کی) تہذیبی نفسیات میں اترتی چلی گئی۔ دوسری طرف، عمرو عیار کی کارستانیوں پر مبنی داستان کی عام انسانی تجربات سے عدم مطابقت نے اسے ماضی بعید بنا

دیا۔ مگر ''ہیر وارث شاہ'' کے کردار، رہتل، مسائل اور ثقافت سبھی کچھ مقامی ہے اس لیے ابھی تک زندہ ہے۔ اب تاریخ نے ثابت کر دیا ہے کہ بھاڑے کے کرداروں اور ان کے کارناموں، شرارتوں اور سیاستوں سے مشروط داستانوں کے مقابلے میں وہی کہانی زندہ رہتی ہے جس کے کردار، رہتل اور زبان مقامی ہوتی ہے۔ یہ سوال بھی اٹھایا جا سکتا ہے کہ وارث شاہ شاعری کرنا چاہتے تھے یا کہانی سنانا چاہتے تھے۔ اور اگر نظم کی دو بڑی قسموں لیریکل (غنائیہ) جس میں غزل کا شمار بھی ہوتا ہے، کا موازنہ بیانوی نظم، سے کیا جائے تو ہومر سے جدید بیانوی نظم تک ایک وسیع کینوس ہے جو غزل کی طرف داری کو مشکل میں ڈال سکتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ پھر بیانیہ (بیانوی نظم) کا سماجی وثقافتی ہونا ہے۔ یہاں فرد اور ثقافت کی ثنویت بنے گی جس میں فرد، بحر حال، ثقافت کا ایک جزو ہے کل نہیں۔

چونکہ بیانیات (Narratology) کا سیمیات (سیمیالوجی Semiotics) سے گہرا تعلق ہے اس لیے اس ناول کے عنوان ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کی تشریح لغوی اور ثقافتی دونوں پہلوؤں پر غور کی متقاضی ہے۔ انسان کو معیارِ حسن وضع کرنے کی خاطر زمین اور دنیا سے اوپر بلکہ بہت اوپر سماوی دنیا کو دیکھنا پڑا ہے۔ اوپری دنیا لازوال، یکتا، طاقت ور، بے مثل اور ابدی سمجھی جاتی ہے اس لیے تخلیق وتنقید میں میٹا فزکس اور استعارہ میں بہت گہرا رشتہ ساخت کیا گیا ہے۔ دنیا میں کئی انسان ایسے ہوتے ہیں یا گزرے ہیں جنہیں افقی رشتوں سے استوار کیا جاتا ہے اور انہیں اپنے عہد کے چاند، سورج، ستارے ساخت کیا گیا ہے۔ ان میں جو قدر مشترک تھی اس میں ذاتی اور معروضی دونوں حوالے شامل رہے ہیں۔ کسی کو چاند سورج ستارہ قرار دینا ذاتی فیصلہ بھی ہو سکتا ہے اور ممکن ہے وہ کردار انسانوں کے اجتماعی شعور کی ترجمانی کے سبب معاشرے میں اہم مقام رکھتے ہوں۔ تذکیر وتانیث کے حوالے سے چاند مذکر اسم ہے۔ مذکر اسم سے کسی خاتون کا حسن تشبیہ یا استعارے میں ڈھالنے کا رواج رومانوی لیکن جنسی سیاست سے عبارت ہے۔ ناول میں کل ملا کر کتنے چاند ہیں، کیا ناول کو اسی ترکیب (عنوان) کی روشنی میں دیکھنا ہے یا شعر کی روشنی میں یا نوابی ثقافت کی شکار ایک عورت کے مسلسل کرب سے؟ چاند تو گرہن کا شکار بھی ہوتا ہے اور ناول میں بھی ایسا ہوتا نظر آتا ہے۔ یہ سوال بھی اٹھایا جا سکتا ہے کہ بیانیہ کو poetic truth سے شناخت یا جسٹی فائی کرنے کی ضرورت ہے؟ ٹی ایس ایلیٹ کی ترکیب استعمال کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہاں Objective Correlative کا مسئلہ محسوس ہوتا ہے۔ ناول کئی حوالوں سے رومانس ہے۔ مصنف کا آرکائیو (محفوظات) سے، مغرب کا مشرق سے رومانس، آسمان کا چاند سے، انگریز کا ہندوستان سے، ناول نگار کا کلاسیکی تہذیب سے، نوآبادیاتی سفر کا منزل سے، نوآبادکار کا موضوع اور معروض پر تسلط سے، تلاش کا وسائل سے، پدرسری مزاج کا عورت سے، مالک کا جاگیر (عورت بھی ہو سکتی ہے) سے، مقامیت کا زبان وثقافت سے، عورت کا اپنی حیثیت اور سپیس (مکان) سے اور استعاراتی علامتی زبان میں زمیندار کا کھیتی سے۔ لیکن یہ رومانس ٹائپ نہیں، اس میں متفرقات اور تنوع ناول کو کہانی کی رعنائی کے علاوہ یا رعنائی سے زیادہ تمدن وثقافت کا بیانیہ بنا دیتے ہیں۔ ناول نگار کا زیادہ سروکار تاریخی بیانیہ سے ہے اور اس میں تہذیب وتمدن کی شمولیت سے ایک نئی صنف داستانوی ناول سامنے آتی ہے۔ یوں فاروقی نے روایت اور جدت میں خوبصورتی، ندرتِ خیال اور ہنر سے اس طرح انٹرسیکٹ اور تجسیم کیا ہے کہ قاری رومانوی ہوتے ہوئے بھی ثقافت اور تاریخ سے جڑا رہتا ہے۔ (یہاں یہ بات واضح کر دینا مناسب ہے کہ ہم کسی ایسی تحریک کا حصہ نہیں رہے جس میں مصنف کی موت کا اعلان شامل ہو، ہمارے نزدیک مصنف ہی متن پیدا کرتا ہے بھلے وہ متن ثقافتی پیداوار بھی ہے لیکن چونکہ تجربہ مصنف کا ہے اس لیے ذمہ داری بھی مصنف کی ہے، اس لیے جو سوالات اس گفتگو میں اٹھائے جا رہے ہیں ان کا تعلق فاروقی بحیثیت ناول نگار اور نقاد سے ہے)۔ ناول نگار بطور نقاد خود بھی جانتا ہے کہ تخلیقی تجربہ میں سوچ اور لطف دونوں میں توازن رکھنا انتہائی مشکل کام ہوتا ہے۔ یہاں پھر ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ

www.urduchannel.in

سوچ کیسی اور لطف کس نوعیت کا؟ سوچ اور فکر سے یہاں یہ مراد ہے کہ کیا یہ ناول متنِ محض ہے یا ناول نگار نے کھوئی ہوئی کائنات کی کھوج کو ناول میں بیان کیا؟ کولونیل اور مغلیہ عہد کے آرکائیوز میں اور کتنے کردار ہیں جن پر وقت کی دھول مٹی جم چکی ہے؟ کیا وزیر خانم Indigenous cult کی واحد ترجمان ہے؟ قاری یہ سوال بھی اٹھا سکتا ہے کہ ایسے چاند صرف کسی خاص خطے میں ہی موجود تھے؟ کیا محلوں سے باہر حسن کا کوئی معیار Canon نہیں یا کوئی تصور نہیں؟ کسی کے دل کا چاند بننے کی شرائط کیا طبقاتی ہیں؟۔اسی طرح لطف و انبساط کے حوالے سے بھی سوال اٹھائے جا سکتے ہیں کہ ناول نگار کا تصورِ نشاط کیا ہے، اور ناول نگاری کا نشاط طوالت کا متقاضی ہے؟ ناول نگاری اہم ہے یا کرداروں کے مسائل؟ اور یہ کہ ناول نگار نے واقعی نوآبادیاتی نظام کے خلاف اپنے قلمی ردِ عمل کا اظہار کیا ہے؟ ان سوالات کے جواب (ناول میں) تلاش کرنا جوئے شیر لانے کے مترادف نہیں۔لیکن ان سوالوں اور جوابات کے حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ یہ ناول اکیسویں صدی کے ابتدائی ادبی باب میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔آج کے ناول نگار کا نوآبادیاتی تاریخ سے تعلق دیر آید درست آید کے مترادف ہے۔آخر ایسا کیا ہے کہ برصغیر کے انگریزی اور اردو ناول نگار تاریخ کے اس استعماری تحرک سے تخلیق کشید کرتے نظر آتے ہیں جو مقامی تخلیق کار اور قاری دونوں کو مخالف جذبات کے تجربے سے گزارتا ہے۔ یعنی ایک ہی وقت میں کشش اور فاصلہ کی دوگونی نفسیات کا تجربہ ہوتا ہے۔انگریز کا دور کئی حوالوں اپنی طرف کشش رکھتا ہے اور ایسا بھی نہیں کہ مقامی تخلیقی اظہاریوں میں ارتقا رک جائے، اسی دور سے نفرت اور اس کی ''حکمت عملیوں'' کے خلاف ردعمل بھی ظاہر ہوتا ہے۔انیسویں صدی کے سماجی و ثقافتی حالات کے Prologue کی حیثیت سے یہ حصہ جو چوالیس صفحات پہ مشتمل ہے، بہت اہمیت کا حامل ہے۔یہیں سے ہمارے لیے دریدا کے تصور Archive Fever کی گھتیاں سلجھنا شروع ہو جاتی ہیں اور انیسویں صدی کے ہندوستان کی تہذیبی تمدنی دوگونیت کے واضح اشارے ملنا شروع ہو جاتے ہیں جن سے یہ اخذ کرنا قدرے آسان ہو جاتا ہے کہ ہندوستان کی تاریخ میں cartographic anxiety کا ارتقا کیسے ہوا اور ایسٹ انڈیا کمپنی زمین کی انکروچمنٹ سے مقامی عورت کے بدن کی اینکروچمنٹ تک کیسے پہنچتی ہے یا بقول کپلنگ مقامی (ہندوستانی) زمین اور عورت وائٹ مین برڈن (سفید فام بوجھ) کس طور اٹھاتی ہیں۔اسی دور سے گلوبلائزیشن کی ابتدا ہوتی ہے، ثقافت، زبان اور انسانی جلد تینوں میں Hybridity کشید ہوتی ہے مگر بین التونیت ایک spatial battle جاری رہتی ہے جو کچھ افراد یعنی کچھ انسانوں کے لئے بڑے المیہ کا سبب بنتی ہے۔ٹریجڈی کا شکار ان کرداروں میں سے ایک اہم کردار وزیر بیگم بھی ہے جسے شمس الرحمان فاروقی نے ایسے سینچا ہے جیسے جدیدیت کے بانی مصنفین اور فکشن نگار ہینری جیمز، جیمز جوائس اور ایلیٹ نے ''پورٹریٹ فکشنل کلچر'' تشکیل دیا تھا۔اس پورٹریٹ کے لیے وزیر خانم سے بہتر شاید ہی کوئی کردار ہو جس میں تجربات کا تنوع، آوازداریت، مکالماتی جوہر، تخیلاتی وفور، باطنی حساسیت، دلفریب رومانویت، محبت اور انتقام، مصلحت، کوشش، صبر اور شعورِ حسن اس بیانوی پورٹریٹ کے حسن کا سب سے اہم محرک ثابت ہوتے ہیں۔

Sonal Shah کے آرٹیکل Portrait of a Lady میں ان ثقافتی رنگوں کا ذکر کیا گیا ہے جو وزیر بیگم کے متن سیاق اور تناظر کو نامیاتی وحدت میں ڈھالتے ہیں۔لیکن ان تمام عناصرِ ترکیبی کے باوجود اس ناول یا وزیر خانم کو کولونیل تسلط اساس ثقافتی سیاست سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش نہ صرف ناول کی ثقافتیت کو مسخ کر سکتی ہے بلکہ وزیر خانم کی نسائی اور تانیثی اہمیت کو گہنا بھی سکتی ہے۔ وزیر خانم ایک نسائی اور تانیثی سپیس ہے جس میں اس کی free-will تکمیل کی خواہش مختلف مراحل سے گزرتی المناک تجربات کا حصہ بنتی ہے۔اس ناول کا فریم ورک زیادہ سادہ نہیں پیچیدہ بھی ہے۔لیکن مصنف نے ایک التزام ایسا رکھا ہے جو تاریخ کو افسانویت کے ساتھ ساتھ رکھتا ہے اور

تاثراتی وحدت میں ڈھالتا ہے۔رومانوی شاعر کولرج کی اصطلاحات استعمال کرتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ یہاں تاریخ اور افسانویت مکینیکل مکسچر نہیں بلکہ کیمیائی مرکب میں ڈھلتی ہیں۔ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ناول شعور کی رو ہے، نہ ہی اس میں تلازمہ کاری کا آزادانہ استعمال ہے، یہاں فاروقی اور جدید اسلوبیاتی تجربہ الگ ہو جاتے ہیں، اس کی بنیادی وجہ فاروقی صاحب کا تاریخ میں اسباب و علل یا علت و معلول کا رشتہ قائم کرنا، دوسری وجہ ناول نگار کا داستانوی ساختوں کی طرف (لا)شعوری میلان اور تیسری اہم وجہ کرداروں کے کولونیاتی یا نوآبادیاتی تجربات ہیں۔یہاں تاریخ ہی نہیں تاریخی اور مادی جدلیات دونوں کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے جو ناول کو جدید علامتی، تجریدی، خود کلامیاتی اور وجودی متن بننے سے انکاری ہے۔

ناول کی ابتدا سے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ناول نگار ہومی بھابھا کی پوسٹ کولونیل اصطلاح hybridity کے اطلاق سے کچھ تاریخی کرداروں کا جینیاتی مطالعہ کرنے برطانیہ کا سفر اختیار کرتا ہے جہاں ایک ہائبرڈ کردار وسیم جعفر جو دو ثقافتوں کی تجسیم ہے، اسے ان تمام تاریخی حقائق سے روشناس کراتا ہے جن کی تلاش راوی کی زندگی میں سانس جیسی اہمیت رکھتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ ابتدائی حصہ زمانی مکانیت کا عکس ہے۔لیکن سپیس کی جنگ یہاں بھی متنائی گئی ہے، وسیم جعفر کی اصل شناخت کیا ہے؟ اور وہ مدتوں، برطانیہ کی سکونت اختیار کرنے کے باوجود کیا شناختی بحران کا شکار نہیں؟ ناول نگار کو اس شناختی ناآسودگی کا شعور ہے جسے وہ مکالمہ کی تکنیک استعمال کرتے ہوئے ایک بڑے کینوس پر منعکس کرنے میں کامیاب رہتا ہے۔پسِ نوآبادیاتی تنقید کی رو سے دیکھا جائے تو اس مکالمہ میں ایک ایسی رگڑ ہے جو سنسناہٹ کا سبب بنتی ہے۔

ناول کے بیانوی سپیس کے دو بنیادی ماخذ ہوتے ہیں جو روسی ہیئت نگاروں اور بعد ازاں فرانسیسی Narratologists نے بیاں کیے ہیں۔بحیثیت نقاد فاروقی ان کی تصانیف اور فکریات سے واقف ہیں۔وہ جانتے ہیں کہ ایک سپیس fabula اور دوسرا sujhet کا ہے۔ایک کو بیانیہ اور دوسرے کو کلامیہ یعنی ڈسکورس کہا جا سکتا ہے۔یوں کہہ سکتے ہیں کہ کہانی کے اندر جو بیانوی ثقافت متن ہوتی ہے وہی بیانوی ڈسکورس کہلاتی ہے جس کا مصنف نے ہر قدم پر خیال رکھا ہے۔اس طرح کہانی کی روانی میں ایک ٹھہراؤ ہے جو کلامیہ کی تفہیم کو آسودگی سے آسان بناتا ہے۔جب کسی ناول میں کردار بدلتے ہیں یا وقت گزرنے کے ساتھ ایک دوسرے کو replace کرتے ہیں تو اندازہ یہ ہوتا ہے کہ راوی کا تصورِ ناول زمانی ہے۔مکانی ناول بہت زیادہ زمانی تغیرات کا شکار نہیں ہوتا، اس کے لیے کردار کا اپنے مکان سے جڑے رہنا ضروری ہے۔اسی ٹھہراؤ میں فاروقی کرداروں کو وہ سپیس دیتے ہیں جہاں وہ اپنی جزئیات نگاری سے معنی کشید کرتے اپنے ہونے کا جواز فراہم کرتے ہیں۔کہانی کی مقناطیست ایک اضافی اصطلاح ہے، ممکن ہے کچھ لوگ سادہ بیانیہ یا جنس نگاری میں دلچسپی رکھتے ہوں، ناول نگار نے لوکیل کی کلاسیکیت کو مدنظر رکھتے ہوئے فکشن کی مقناطیسیت ساخت کی۔فکشن ساخت کرنے کا مطلب یہ کہ یہاں کسی ودیعت کی کارفرمائی نہیں بلکہ بیانوی بصیرت (اگرچہ لفظ بصیرت بھی مابعد طبیعاتی مکان کا سائن بنا دیا گیا ہے) اور تاریخی جدلیات میں نفسیاتی شعور و ادراک کے کردار کی اہمیت نظر آتی ہے۔ سپیس میں موجود ثقافتی اور لسانی کھینچا تانی، سیاست اور کشاکش کا سروکار بیانوی مکانیت سے ہی بنتا ہے اس لیے ہمارے لیے اہم یہ ہے کہ اشرافیائی ساختوں میں تسلط اور اینکروچمنٹ کے کیا معنی اور مفادات ہیں، ان کی تفہیم کی جائے۔نسائی سپیس میں تانیثی آزادی، حقِ جائداد، حقِ انکار، حقِ انتخابِ مذہب و مسلک، حقِ اظہار اور سرکشی transgression کی جگہ کتنی ہے اور پدرسری سماج میں مجموعی طور پر عورت کی آواز کی شنوائی کہاں تک ہے، بنیادی ثنویت کونسی ہے اور ثانوی ثنویتوں میں اشتراکات و مفادات کون سے کھیل کھلواڑ متشکل کرتے ہیں۔

www.urduchannel.in

نسائی اور تانیثی حوالوں سے ناول کی پوسٹ کولونیل تعبیر ثقافتی پیچیدگیوں کی وضاحت کرتی ہے۔ سامراجی اور مقامی نوابانہ آئیڈیالوجی کی سرایت اساس سیاست تسلط پر ہی منتج ہوتی ہے۔ نظریاتی ہتھیاروں کی دوڑ میں اکثر نسائی حسن و جمال پامالی کا شکار ہوجاتے ہیں۔ مصلحتی اور مفاہمتی اسیری کے شکار نسائی بدن نے سپردگی کی طاقت سے اپنی ذات کو منوانا ہوتا ہے۔ وزیر جانتی ہے کہ اس کا 'حسن اور حسنِ بیاں' ہی وہ اشرافیائی ثقافت کی نسائی دنیا کے ٹولز ہیں جو اس کے وجود کی ضمانت ہیں۔ وہ ہر جگہ ہر مقام کے شایان شان ان کا استعمال کرنے پر مجبور ہے۔ یہ ڈسکورس اس کی تربیت کا حصہ بھی ہے۔ وہ سپردگی کی جمالیات کا شعور بروئے کار لاتی ہے اور حقِ لطافت ادا کرنے میں بے باک ہے مگر اس وقت جب اس کی فری وِل اجازت دے۔ وزیر کے یہ اوصاف ناول کی دنیا میں اس کردار کی مکانی انفرادیت کا جواز فراہم کرتے ہیں۔ برطانوی افسر مارسٹن بلیک کے ساتھ وزیر بیگم کا سفر مکانی ہجرت (deterritorialization) سے شروع ہوتا ہے اور شناخت کے بحران پر ختم ہوجاتا ہے۔ یہ دو ثقافتوں کا سنجوگ ہے، مگر ایک بائنری (ثنوی نظام) سے مشروط، جس میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ زمین کی سماجیات کا تقاضا ہے کہ وہ زرخیز رہے، اور آسمان بے نیاز ہے، ٹوٹ کے برستا ہے لیکن درمیان میں ایک خلا ہے جس کے بارے میں وزیر اکثر پریشان رہتی ہے۔ جذباتی اور والہانہ قربت کے باوجود آسمان استعماری طاقت کا ٹھوس سگنی فائر ہی رہتا ہے۔ مارسٹین بلیک کے ساتھ سفر میں وزیر اپنی جلد سے احساسات تک متضاد کیفیات یا دوگونیت (ambivalence) کا میدان جنگ رہی۔ محبت اور تحفظ دونوں اس وقت بے معنی ہو جاتے ہیں جب اسے اپنے رشتے کی نوعیت کا سوال چبھنے لگتا ہے۔ اس رومانوی رشتے میں بھی وہ doubly marginalized مکان کی مکین محسوس ہوتی ہے۔ ایک محرومی اسکے مقامی ہونے کی اور دوسری بلیک کے گھر ''دوسری'' کی حیثیت کی۔ ''دوسرے'' کو تقریباً ''پہلا'' (فرنگی مالک) ہونے کے لیے پہلے حقیقی سپیس کی ضرورت ہے یعنی اس سمبالک آرڈر (لاکان کا تصور) تک کی آزادانہ رسائی جو فرنگی اشرافیہ کا نظراتی جغرافیہ ہے۔ بھابھا کے الفاظ میں dersion and desire یا phobia and fetish کی تقسیم کسی فرد کو ایک ایسے خلا میں معلق رکھتی ہے جہاں اس کی ذات بٹوارے کا شکار ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ وزیر کی ذات کی تعریف سے مراد اس کی موضوعیت ہے جس کی تشکیل میں مذہب، مسلک، زبان، رنگ و نسل اور طبقہ یعنی سبھی تناظری حوالے شامل ہیں۔ نا رسائی اور لا حاصلی کا کرب یہاں بانو قدسیہ کے ناول ''راجہ گدھ'' سے کتنا مختلف ہے یہ اس ناول کی قرات سے اندازہ ہوتا ہے۔ روح اور جلد کے کرب میں فرق کرنا ہو تو وزیر کی اس کیفیت کے ساتھ وول سیونکا، ڈیرک والکاٹ، چینوا اچیبی، یان رِیس اور تیسری دنیا کے ''دُوسرائے'' گئے لکھاریوں کے قلم سے پھوٹتے ہوئے دکھ سے دیکھے جا سکتے ہیں۔ ہندوستانی عورت کی disillusionment اس اقتباس میں دیکھی، محسوس کی جاسکتی ہے:

> مارسٹن بلیک کا ہاتھ تھامتے وقت اسے موہوم سا خیال تھا کہ رتبہ اور طاقت کے ساتھ اسے ہندوستانی شرفا، یا ہندوستانی نہیں تو انگریز گھروں کی میم صاحبوں کی ہم نشینی اور ہم جلیسی بھی حاصل ہوگی لیکن حقیقت کچھ اور نکلی۔ اسے معلوم ہوا کہ ایک دنیا تو ہندوستانی شرفا کی تھی جو دھیرے دھیرے فرنگی طاقت کے سامنے کمزور اور بے خون ہوتی جارہی تھی لیکن اسے حفظ نفس اور پاس وضع کا خیال پہلے ہی جیسا تھا۔ اور ایک انگریزوں کی دنیا تھی جس میں ہندوستانی کا دخل بالکل نہ تھا۔ اور ایک دنیا ''بیبیوں'' کی اور ان کے خدام ولواحقین کی تھی۔ ''بیبیوں'' کی دنیا کے باسیوں میں سے صرف نوکروں کا گذر دوسری دو دنیاؤں میں ممکن تھا اور وہ بھی شاذ۔ ورنہ انگریز دنیا بالکل مہر بند اور اپنی جگہ پر تنہا اور پر اسرار تھی۔ (کئی چاند تھے سرِ آسماں؛ صفحہ ۱۷۵)

وزیر پر انکشافات کی یہ کائنات اس وقت کھلتی ہے جب وہ ''پہلے'' (حاکم، مقتدر، نو آبادکار، سفید فام، فرنگی) کے مکانی نظریے سے گزرتی ہے۔ حفظ نفس اور پاس وضع کی اشرفائی حکمتِ عملی یا ذہن سازی (طاقت یا اس کے حصول کی خاطر استعمال کیے جانے والے ٹولز) کے باوجود وزیر کی سماجی حیثیت واضح نہیں ہوسکتی۔ مقامی اور غیر مقامی تفاعل کے درمیان یہ ایک ایسا خلا ہے جو ہمیشہ مکالمہ میں رہے گا۔ یہیں سے انسانی قدروں کی آفاقیت کے دعووں کی قلعی کھلتی ہے۔ آفاقی قدروں کی اساطیر میں عورت کا سگنی فائر عدم استحکام کا شکار destabilized ہی رہتا ہے اور اس عدم استحکامیانہ روایت کو اداریاتی تفاخر سے تسلسل دیا جاتا ہے۔ کیا سفید فام کے عورت روشن خیالی پراجیکٹ میں روایتی موضوعیت سے چھٹکارا حاصل کرسکی، اس کے جواب میں اطلاقی ردتشکیل فکر کی ترجمان اور Subaltern Studies کی نمائندہ نقاد گیاتری سپیوک نے مایوسی کا اظہار کیا ہے۔ اطہر فاروقی نے سپیوک کے ایک اقتباس کو ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کی وزیر کے حوالے سے یوں واضح کیا ہے:

> ''گائیتری چکرورتی سپیوک اپنے مضمون 'کیا نچلا طبقہ [سبلٹرن] کلام کرسکتا ہے؟' میں دلیل دیتی ہیں کہ 'کولونیل تاریخ نگاری کے معروض کے طور پر اور سرکشی کے فاعل (Subject) کے طور پر، صنف کی آئیڈیالوجیائی تشکیل، مرد کو غالب رکھتی ہے۔ اگر کولونیل تشکیلات کے تناظر میں، نچلے طبقے (سبلٹرن) کی کوئی تاریخ ہی نہیں ہے اور وہ کلام نہیں کرسکتے تو عورت کے طور پر سبلٹرن تو کہیں زیادہ پرچھائیں ہے'۔ فاروقی صاحب انہی دوہری پرچھائیوں میں وزیر خانم کی تخلیق کرتے ہیں، جو اپنے ریڈیکل خیالات اور مسلمہ نظام کی اس کے اندر ہی سے تخریب کرنے کی قوت کی بنا پر نہ صرف ابتدائی تانیثیت پسندوں (فیمینسٹ) میں سے ہے، بلکہ ایک ایسی ہندوستانی بھی ہے جو اپنے فولادی اعتماد کے سبب ولیم فریزر جیسے طاقت ور شخص کو گھر کی راہ دکھاتی ہے۔ اس کے دل میں ان پدرسری احکام کا کوئی احترام نہیں ہے جن میں عورتوں سے کہا جاتا ہے کہ شوہر کے لیے ان کا جینا مرنا ہی ان کا حقیقی منشا اور مقصدِ حیات ہے۔ جب اس کی بڑی بہن، بڑی بیگم نے اسے زندگی کے حقائق سے آشنا کرنے کی کوشش کی اور عورتوں کے ضابطۂ اخلاق کی پابندی کرنے پر زور دیا تو وزیر نے جو کچھ کہا، انھیں ایسے حقیقی اور انتہائی سخت الفاظ کہا جاسکتا ہے میں کسی مرد سے کم ہوں؟ جس اللہ نے مجھ میں یہ سب باتیں جمع کیں اس کو کب گوارا ہوگا کہ میں اپنی اہلیت سے کچھ کام نہ لوں بس چپ چاپ مردوں کی ہوس پر بھینٹ چڑھادی جاؤں۔''
>
> (اطہر فاروقی: کئی چاند تھے سرِ آسماں کی وزیر خانم کی اصل حقیقت اور گورکھ دھندے سے فکشن کی نجات)

متنی شہادت کے مطابق بلیک کے گھر وزیر نے اپنی ثقافت سے وابستگی کو ترجیح دی اور جب بھی مقامی فرد کو تضحیک کا نشانہ بنایا گیا وہ سراپا احتجاج بن کر سفید فام تفاخر کے سامنے کھڑی تھی۔ اپنے گھر کو اس نے اپنے ممکنہ سپیس سے سینچنا شروع کردیا تھا۔ لیکن مقامی انسان کی مشکل یہ ہے کہ وہ اپنی خواہش کے باوجود غیر مقامی ثقافتی مکانیت کا حصہ نہیں بن سکتا۔ نسلی، نظریاتی اور طبقاتی مجبوریاں حقِ ارادیت کو مسدود کردیتی ہے۔ وزیر اور بلیک میں تعلق ہو یا کسی دوسرے ماحول میں سفید فام اور گندمی شکل کی عورت کا رشتہ، دونوں طرف سے برابری کی سطح پر استوار نہیں ہوتا۔ اس تعلق میں اختیاری حق جس طبقہ یا فرد کو حاصل ہے، وہی بالادست ہے۔ کیا کوئی بالادست طبقہ زیر دست کو اپنے جیسا بنانے کا سوچ سکتا ہے، یہ بھی ایک فکری مغالطہ ہے۔ ابلاغ کی سہولت کی خاطر کسی کو چند الفاظ یا جملے سکھانے کو یوں نہیں کہہ سکتے کہ

www.urduchannel.in

طاقت ور کے رویوں میں محروم کو اپنے جیسا بنانے اور دیکھنے کی خواہش کارفرما ہے۔ البتہ کچھ لوگ اپنی ذاتی کوشش اور محنت سے پہلے "جیسا" تو نہیں لیکن لسانی طور پر "تقریباً" اس جیسا ضرور بن جاتے ہیں۔ نچلا طبقہ یا عورت کسی بالادست کو اپنے جیسا نہیں بنا سکتی۔ عورت کے مکان میں اتنی سکت نہیں کہ وہ "بالادست" پدرسریت میں کسی بڑی تبدیلی کا سبب بن سکے۔ وزیر نے جس مکان میں تبدیلیاں ممکنائیں اس کا سبب بلیک کا مشرقی حسن سے رومانوی ایڈونچر اور fetish (commodity) ہے۔ وزیر کے elusive تعلق میں آئیرنی (ستم ظریفی) اسے بھابھا کے تصور mimicry اور ironic compromise کے قریب لے آتی ہے۔ یعنی وہ پہلے کے گھر میں موجود ہو کر بھی پہلی بلکہ دوسری بھی نہیں تھی۔ دوسری بننے کے لیے بھی کسی تصدیق، نکاح یا ریاستی مہر کی ضرورت تھی، جو وہ بلیک کی زندگی میں حاصل کرنے میں ناکام رہی اور حاشیوں پر چلتی ہوئی (ڈبلی مارجینلائزڈ) ناکام ہی واپس لوٹی۔ نوآبادکاروں کے مقامی عورتوں سے تعلق کے بارے میں Rachel Baily Jones کا کہنا ہے:

> In any case, these bachelors were encouraged sometimes officially, sometimes unofficially, to take concubines from the local population in order to provide both sexual and domestic service. The colonial men lived with these concubines in various arrangements that involved varying levels of emotional attachment. In the Dutch colony of Java, marriage between European men and Javanese women was prohibited but unofficial long-term sexual relationships were encouraged in order to provide a stable home environement and to discourage the use of prostitutes that led to the spread of venereal disease. These relationships proved to be more complicated than purely sexual arrangements; some concubines wielded a considerable amount of power within the home and a few even helped in the running of businesses. Often the relationships resulted in children of mixed parentage who blurred the line between the colonizer and the colonized and forced the administrations to develop policies to exclude these children from the benefits of European citizenship.
>
> (*Postcolonial Representations of Women*; Page, 45)

Ronald Hyam کی کتاب Understanding the British Empire میں صفحہ ۴۳۹ پر ایک خط موجود ہے جس میں سرکار کی طرف سے ایسے تعلقات رکھنے پر سرزنش موجود ہے۔ Durba Ghosh کی کتاب The Making of :Sex and the Family in Colononial India Empire میں ان سیاسی مقاصد پر بحث کی گئی ہے جن کی وجہ سے نوآبادکار مقامی عورت گھروں میں رکھنے کے باوجود ان سے ازدواجی تعلق نہیں رکھتے تھے:

> By keeping indigenous women out of European marital and familial networks, concubinage was not a departure from the normative practice of marriage, but rather a practice that sustained the racial and gendered hierarchies of colonial societies by denying interracial relationships the public or social recognition of marriage entailed. The practice of concubinage enabled colonial societies like British India to pretend that they were uncontaminated by racial or cultural mixing while sustaining multiple hierarchies of racial and social inequality. (page, 30)

پوسٹ کولونیل تنقید میں یہ ایک نیا موڑ ہے جس کی طرف توجہ دینے کی ضرورت ہے۔ کولونیل آرکائیو سے بازیافت وزیر جیسے کرداروں کی marginalization تقدیری نہیں سیاسی ہے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس تعلق یا رشتے کی نوعیت کیا تھی؟ کیا مغلیہ اور نوآبادیاتی دستور ساز حویلیوں میں "ایسے" رشتوں کی اجازت تھی؟ شمس الرحمان فاروقی مکان کی Synchronic اور Diachronic سمتوں کو کرداروں کی زندگیوں میں پابندیوں اور آزادیوں کے حوالوں سے دیکھتے ہیں۔ اول الذکر کا تعلق مکانی بیانیہ سے ہے جبکہ موخر الذکر کا سروکار تاریخی مکانیت سے بنتا ہے۔ ناول نگار کو نوآبادیاتی عہد کی سماجی نفسیات شناختی کشمکش کا شکار نظر آتی ہیں۔ اپنے سپیس کو چھوڑنا اور دوسرے کے مکان میں شامل ہونے کی خواہش کرنا مقامی کرداروں کی مجبوری اور شوق دونوں ہی حرکت میں ہوتے ہیں۔ نوآبادیاتی اور سفید فام شان و شکوہ نے مقامی ہندوستانی معاشرتوں کو ہر طرح سے متاثر کیے رکھا جس کی وجہ سے اشرافیائی ثقافتوں میں سیاسی رومانویت کو فروغ ملا۔ فاتح اور مفتوح کے تناظر میں ہندوستانی اشرافیائی عورت کا "فرنگی" سے رومانس شیکسپیئر کے مشہور ڈرامہ ہیملٹ کی کردار اور ہیملٹ کی ماں گرٹروڈ جیسا ہے۔ اس ثقافت میں جوڑ افراد کے درمیان نہیں بلکہ حکمت عملی کا نتیجہ ہوتا ہے جس میں مفتوح اپنی تمام تر رعنائیوں، کو سٹیٹس مرکزی مکان پر قربان کر دیتا ہے یا کر دیتی ہے۔

William Dalrymple کی تصنیف The White Mughals میں مقامی نواب زادی خیر النسا کا برطانوی ریزیڈنٹ افسر کیپٹن James Achilles Kirpatrick سے شادی کرنا حکمت افروز رومانوی مکان کی ایک مثال ہے جو وزیر بیگم اور مارسٹن بلیک کے تعلق سے کوئی بیس پچیس سال پہلے قائم ہوئی۔ یہ عورتیں اور ان کے بچے بین المعاشرت اور بین المذاہب فاصلوں کی کسک برداشت کرتے اپنی زندگیاں گزارتے ہیں۔ برطانیہ میں ان بچوں کے نام اور مذاہب بھی بدل دیے جاتے ہیں۔ یہاں سوال اس دورخی (hybrid) موضوعیت (subjectivity) کا ہے جس نے جلد سے جہان تک کے (دوگونی) تجربات سے نوآبادیاتی خواہش کی تعبیرِ نو میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان خواتین نے قربانی دی یا قربان گاہ پر چڑھا دی گئیں یا یہ کہ ان کی قربانیوں کے سبب مستشرقی پراجیکیٹ کی تکمیل ہوئی یا نہیں یہ الگ معاملہ ہے جس پر لکھتے ہوئے لبرل تانیثی نکتہ تھرتھراہٹ کا شکار ضرور ہوگا۔ سردست مخالفانہ موافقیت کا ایک پیچیدہ معاملہ زیر بحث ہے جسے مابعد نوآبادیاتی تنقید اپنے کلامیوں کا حصہ بناتی ہے۔ اس سلسلے میں پوسٹ کولونیل نقاد ہومی کے بھابھا Interstitial space اور liminal space میں انسانی نفسیات خاص طور پر فرائڈ اور لاکان کو بھی اپنے تحقیقی تنقیدی متون کا حصہ بناتا ہے۔ اس تصور سے وزیر اور خیر النسا جیسے کرداروں کی liminality اور تیسرے سپیس Third space کا احاطہ کیا جا سکتا ہے۔ جِلد یا ثقافت کی بینیت یا درمیانت، اس کے نزدیک ایک ایسا مکاں

www.urduchannel.in

ہے جس سے شناختی قضیات اور متناقضات کا مطالعہ کیا سکتا ہے۔ مقامی کرداروں کی نوجلدیت یا جلد سازی کا عمل اب بھی جاری ہے، خیر النسا اور وزیر خانم ثقافت کی نامیاتی وحدت کو توڑتی تشکیلِ نو کے تلخ تجربات سے گزرتی ہیں۔ قطبینی ساختوں اور ثقافتی جڑت کے برخلاف یہ پیوند کاری اینگلو انڈینز اور انگریزیائے ہندوستانیوں کے لیے مشکلات کا باعث بنتی رہی ہے۔ بھابھا کے خیال میں ماضی اور مقامی ثقافت سے انقطاع ایک ایسے ردعمل کا پیش خیمہ بن سکتا ہے جو کسی (طرف کی) کلیت Totalitarianism کا حصہ نہیں۔ بھابھا کی تصانیف بنیادی طور پر اسی کلیت اور یک رخی جبر کی رد تشکیل ہیں۔ نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کو ایک پھیلاؤ یا وسعت dissemination سے گزرنا ہے اور خاص و عام تک پہنچنا ہے۔ شناختی تشکیلات کا نیا نصاب وضع ہوگا تو خاص و عام بھی متاثر ہوں گے۔ پوسٹ کونیل تنقید ایک طرح سے اس متاثراتی عمل کا مطالعہ ہے۔ نوآبادیاتی موضوعیت بقول Michael Vannoy Adams ایک ایسی دورخی حکمت عملی ہے جو ثقافتی اتصال پر تجسیم ہوتی ہے جہاں الگ اور یکساں کی کیفیات ایک مشترکہ کلامیہ وضع کرتی ہیں:

Colonial mimicry is a desire to create an other who is a subject of a difference that is almost the same , but not quite.

(*The Multicultural Imagination:* Page; 117)

وزیر ایک حد تک یعنی چار دیواری تک وکٹورین تصورِ محبت تجسیم کر سکتی ہے لیکن جہاں آئیڈیالوجی شروع ہوتی ہے وہاں وہ بے بس نظر آتی ہے۔ وزیر کو اس تعلق میں قانونی مہر کی ضرورت ہے مگر وقت حادثاتی طور پر بھی بالا دست کا ساتھ دیتا ہے۔ فرد کی خواہش بھلے وہ کتنی ہی شدید اور مقدس ہو وقت اس کے ساتھ نہیں بلکہ آئیڈیالوجیکل دستور کے ساتھ ہے۔ اس لیے مارسٹین کی موت کے بعد وہ وہیں کھڑی ملتی ہے جہاں سے اس کا سفر شروع ہوا تھا۔ انسانی قدروں کی آفاقیت کا درس دینے والے روشن خیال لبرل ہیومینسٹوں کو یہ ناول لازمی پڑھنا چاہئے تاکہ تخصیصی اور امتیازی ساختوں اور سیاستوں میں زبر اور زیر کا فرق محسوس ہو سکے۔ وزیر کو یہی علم تھا کہ اولاد اس کی ہے، یہ اس کی ثقافتی تربیت کا حصہ تھا مگر وہ اس حقیقت سے فاصلے پر رہی کہ اولاد ماں کی اس وقت ہوتی ہے جب رنگ و نسل غیر آئیڈیالوجیکل نہ ہوں، وزیر سامراجی قطعیت کے سامنے جھک جاتی ہے اور اپنے اور بچوں کے شناختی بحران سمیٹ کر واپس دہلی چلی جاتی ہے جہاں ایک طرف ایک محبت کرنے والی محبوب ہستی ہے اور دوسری طرف سامراجی حتمیت کا ایک ٹھوس مجاز مرسل، ریزیڈنٹ بہادر ولیم فریزر۔ فریزر کو مارسٹن بلیک اور وزیر بیگم کے تعلق اور اندوہناک اختتام کا علم ہے مگر وسائل پر تسلط کی سفید فام مہم جویت اور تکمیل پسند خواہش ٹھاٹھیں مارنے لگتی ہے۔ فریزر سرمایہ کی جمالیات سے لیس ہے۔ بدن اور حسن کو کنٹرول اور capitalize کرنا اس کی تربیت کا حصہ ہے اور وہ بھی اپنے مخصوص انداز سے۔ جب ہندوستان کی مٹی، پانی، آگ اور ہوا اور تمام ریاستی ڈھانچے اور وسائل سفید فام آئیڈیالوجی کے تابع ہیں تو مقامی عورت کا بدن کیوں نہیں۔ لہذا، ناول کے ڈسکورس کے مطابق ، جب وہ تاج برطانیہ اور کمپنی کی طاقت کے سائے میں دہلی کی سڑکوں پر گھومتا ہے تو شہنشاہ اورنگ زیب کی عالمگیریت کے متوازی برطانوی عالمگیریت قائم کرتا ہے۔ چھوٹی بیگم کی زندگی میں اس کی مداخلت کے محرکات میں احساس تسلط بھی شامل ہے۔ لیکن یہاں اس کے اندازے غلط نکلے، اس کے سامنے ایک عام پسی ہوئی عورت کی درد بھری آواز نہیں بلکہ مقامی سبھاؤ، وقار، عظمت (aboriginal /indeginous dignity) کھڑی تھی۔ وزیر بیگم کو چھوٹی بیگم سے ہندوستانی وزیریت میں متشکل ہونے میں ذرا بھی وقت نہیں لگا۔ ولیم فریز، typical فرنگی زعم میں سرشار، بھول چکا تھا کہ یہ مکان اور سپیس وزیریت کا وسیب ہے۔ اس میں کسی رومانوی کھڑکی کا کھلنا اس وسیب کی صوابدید پر منحصر ہے۔ مگر یہ تعلق اور تفاعل برابری کی سطح پر نہیں تھا، مارسٹن بلیک بھی برطانوی تھا مگر وہ کیسے مختلف

تھا، وزیر بیگم کے شعور اور تجربات کا حصہ رہا تھا۔ اس مکالمے کو تخلیق کرتے وقت فاروقی کو کوئی چیلنجز کا سامنا رہا ہوگا اور وہ اس تجربے میں کامیاب بھی رہے۔ ناول نگار نے نسلی اور صنفی امتیازات کو اس خوبصورتی سے بیان کیا ہے کہ مکالمہ اپنی پوری معنویت کے ساتھ منتقل ہونے میں کامیاب رہتا ہے۔

''چھوٹی بیگم۔ ہم خود تم سے ملنے کے بہت مشتاق تھے۔ اس دن ہمارے یہاں تم نے بڑا اچھا اثر چھوڑا تھا''

اس کے اگلے ہی جملے میں فاروقی فریزر کی لسانی سماجیات کی دوگونیت پر بات کرتا ہے:

''فریزر کا ہندی لہجہ عام طور پر خاصا شستہ تھا۔ لیکن اس وقت شاید رعب حسن سے، یا مربیانہ انداز اختیار کرنے کی کوشش میں انگریزیت زدہ ہو گیا تھا۔''

(کئی چاند تھے سرِ آسماں، صفحہ ۳۷۳)

یہ وہ مکاں یا سپیس ہے جو دو ثقافتی ساختوں میں رگڑ کا سبب بنتا ہے۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے پدرسری مزاج کو ہندوستانی تانیثی تفاخر کا سامنا تھا۔ اس قسم کی صورت حال اور تفاعل میں دونوں طرف سے لچک کا مظاہرہ ہی کسی قربت کا سبب بن سکتا ہے۔ احساساتِ تفاخر میں کسی قسم کی زبردستی بھیانک نتیجہ کا پیش خیمہ ہو سکتی ہے اگر اس میں لچک کا مظاہرہ نہ کیا جائے۔ اور ہوا بھی ایسے، یہ بھیانک تفاعل اس عہد کی دو بڑی ہستیوں کی موت کا سبب بنتا ہے۔ ریزیڈنٹ بہادر کو اردو زبان پر عبور حاصل ہے مگر اس کے جملوں کی ذومعنویت وزیر کی اعصاب شکنی کا باعث بنتی ہے۔ وزیر اس ڈسکورس میں اپنے بدن کی اینکروچمنٹ کو بھانپ لیتی ہے۔

''لیکن کیا؟ میرا آنا آپ کو اچھا نہیں لگا کیا؟ مجھے تو آپ سے ملنے' بات کرنے اور آپ کی مقاربت بہت اشتیاق تھا اور ہے''

اس کے بعد فاروقی لفظ ''مقاربت'' کی سوشیالوجی کا محاکماتی جائزہ لیتے ہیں۔ معاملہ reverse mimicry کا بھی ہے جس کا فریزر استحقاق رکھتا ہے۔ ناول کا متن گواہی دینے سے قاصر ہے کہ فریزر کا وزیر کی طرف جھکاؤ غیر معمولی کیوں ہے۔ البتہ وہ مقامی اشرافیائی ڈسکورس سے نہ صرف آگاہ تھا بلکہ مہارت بھی رکھتا تھا۔ لیکن سامراجی ذہن سازی کے ساتھ مقامی عورت وہ بھی ایسی جو خاموش ٹوٹم نہ ہو، اس پر کسی قسم کی قربت کا انحصار ایسی گرامر سے جس کا تعلق رومانوی جمہورت سے ہو۔ یوں بھی بدن کی سپردگی ساختیاتی لچک سے مشروط ہے۔ فریزر فتح اور شکست کی جنگ لڑ رہا تھا اور وزیر اس کے پرشکوہ تصنع کے سہارے اس کی ماتھے کی شکنوں سے عیاں طنزیہ تحریریں پڑھ رہی تھی۔ انگریز کی بے ثمر بناوٹی متانت کی سب سے بڑی وجہ اس کے اس کے ارادوں کا عمل دخل تھا جس کی تعبیر اس کے (لا) شعور کے نزدیک مقامی عورت کے بس کی بات نہیں۔ رومانس کا درست سفر پرشکوہ لفظوں کی ارتباطی اشکال میں کیموفلاج ہو کر طے نہیں ہو سکتا۔ مقامی یعنی دوسرے کی نقالی کے باوجود فریزر ان رموز اور علامتوں سے جڑت ثابت نہیں کر سکا جو اس کی خواہش کی تکمیل کا سبب بن سکتی تھیں۔ نارسائی رگڑ کھاتی اس کی انائی ساختوں میں جلن پیدا کرتی ہے اور وہ تسلط میں بے لگام ہو جاتا ہے۔ بھابھا کے تصور mimicry اور reverse mimicry کی بابت امردیپ سنگھ کا کہنا ہے:

Mimicry, however, is not all bad. In his essay "Of Mimicry and Man," Bhabha described mimicry as sometimes unintentionally subversive. In Bhabha's way of thinking, which is derived from Jacques Derrida's deconstructive reading of J.L. Austin's idea of the "performative," mimicry is a kind of performance that exposes

www.urduchannel.in

the artificiality of all symbolic expressions of power. In other words, if an Indian, desiring to mimic the English, becomes obsessed with some particular codes associated with Englishness, such as the British colonial obsession with the sola topee, his performance of those codes might show how hollow the codes really are. While that may well be plausible, in fact, in colonial and postcolonial literature this particular dynamic is not seen very often, in large part, one suspects, because it is quite unlikely that a person would consciously employ this method of subversion when there are often many more direct methods. Indeed, it is hard to think of even a single example in postcolonial literature where this very particular kind of subversion is in effect.

http://www.lehigh.edu/~amsp/2009/05/mimicry-and-hybridity

نوآبادکار بھی مقامی کلامیہ کی نقالی کرسکتا ہے لیکن اس نقالی کے مقاصد واضح ہیں اگر کسی معاشرت کے مقامی باشندے فاتح کے کلامیہ کی نقالی کریں تو معاملہ subject کی بقا کا بھی ہے لیکن نوآبادکار، وہ بھی دہلی کا ریزیڈنٹ افسر، مقامی زبان کی نقل کرے تو اس میں مقامی ثقافت سے ہمدردی کے ساتھ ساتھ اس زبان کی فتح، سفید فام اسطورہ کی طاقت اور ثقافتی اجارہ داری بھی شامل ہوتی ہے۔ فریزر کا لفظ 'مقاربت' غلط جگہ استعمال کرنا اردو کے رومانوی کلامیہ سے فاصلہ کی دلیل ہے۔ رومانوی زبان ایک خاص طرح کی سیمیالوجی ہے جس میں اپنائیت اسی صورت تجسیم ہوتی ہے جب سگنی فائر اور سگنی فائڈز (لفظ اور معنی) میں تعلق کثافتی نہ ہو بلکہ ثقافتی ہو۔ ناول کے کینوس پر یہی غیر تجریدی ٹھہراؤ ہے جو نیریٹو اور ڈسکورس میں توازن رکھتا ہے۔ مکالمہ جاری تھا کہ راوی خود بھی ایک لفظ پہ چونک جاتا ہے اور اس کی سماجیات کو واضح کرنا ضروری سمجھتا ہے اور یہ ضروری اس لیے بھی تھا کہ تکلم کی سماجیات واضح کیے بغیر مکالمے میں خاص لسانی ساختوں اور سگنی فائرز کا اہتمام کرنا بے معنی ہو جاتا ہے۔ اس لفظ کی تعبیر کے لیے لسانیات اور سیمیات (semiotics) کا ربط بھی ضروری ہو جاتا ہے اس لیے کہ اب معنی خیزی میں معنی کی تکثیریت کا معاملہ پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ راوی اس لسانی ترتیب اور اس کے ابلاغ کی نفسیات کو اس طرح واضح کرتا ہے:

> ''ممکن تھا کہ فریزر نے لفظ ''مقاربت'' کو اس کے اصل عربی مفہوم میں استعمال کیا ہو (''آپ سے مقاربت'' نہ کہہ کر ''آپ کی مقاربت کہنے'' سے تو یہی متبادر ہوتا تھا) اور وہ اس کے اردو معنی سے واقف نہ رہا ہو، لیکن پھر بھی وزیر اتنی سادہ نہ تھی جو ''بات کرنا'' اور مقاربت جیسے الفاظ کو خالی از علت قرار دیتی۔ وہ بخوبی جانتی تھی کہ اشارے کدھر جانے والے ہیں۔ اس کے دل میں اچانک غصے اور جھلاہٹ کا ایک شعلۂ جوالہ سا جوش مارنے لگا۔ اس غصے میں اپنی بے چارگی پر رنج بھی شاید شامل تھا۔ کون ہوتا ہے یہ مرنے جوگا منحوس صورت انگریز مجھ سے ایسی توقعات رکھنے والا، کیا اس نے مجھے قرض خواہ یا دبیل ٹھہرایا ہے؟ اور یہ کون سی شرافت ہے کہ کوئی بھی نتھو خیرو کسی عورت پر کچھ بھی دعویٰ رکھ دے اور عورت کو چوں کرنے کی

> اجازت نہ ہو۔ کیا عورتیں کوئی بھیڑ بکری ہیں کہ جہاں چاہا ہانک کر لے گئے؟ اس نے کہاں تو سر جھکا رکھا تھا اور کہاں سر اٹھا کر فریزر سے آنکھیں چار کیں، وہ دوزانو ہی رہی لیکن تن کر بیٹھی اور سرد اور مضبوط لہجے لیکن متوسط آواز میں بولی: نواب ریزیڈنٹ بہادر، وہ راگ نہ چھیڑیں جن کے ساز آپ کے پاس نہ ہوں۔'' (کئی چاند تھے سرِ آسماں؛ صفحہ ۳۷۵)

یہاں نوآبادیاتی متن اور فیمینسٹ ریڈنگ کے مکانات کی جنگ سامنے آتی ہے۔ لیکن اس پوری مکالماتی فضا سے پوسٹ کولونیل نقاد لیلا گاندھی اور اشیش نندی کے الفاظ کی گونج سنائی دیتی ہے کہ 'نوآبادیاتی نظام کا تصور ہی پر فریب (insidous) ہے، جو مقامی ذہن، ذات، جسم اور ثقافتی حوالوں پر اپنے استعماری تسلط کی خاطر غارت گری کی حد تک بھی جا سکتا ہے۔ (*Postcolonial Theory*: *A Critical Introduction;* page, 15)۔ وزیر ایک بار تو ''ادرنگ'' اور marginalization کے عمل سے گزر چکی ہے اور اب فریزر اس بدنی استحصال کے عمل کی تجدید پر عمل پیرا ہے، وہ (لا) شعوری طور پر سمجھتا ہے کہ ہر قسم کے بدن کے جملہ حقوق بحقِ ایسٹ انڈیا کمپنی محفوظ ہیں۔ اس فیلوسنٹرک اور یوروسنٹرک رویے سے یہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے اورنگ زیب عالم گیر اور اس کے بعد کے عہد میں مقامی نسائی بدن کس قسم کے تغیراتی تجربات سے گزرا ہوگا۔ بالا دست کلامیہ سب کچھ سہہ سکتا ہے مگر اپنی شکست نہیں، وزیر اس مکالمے میں الفاظ کے چناؤ میں بہت حد تک بلکہ آخری حد تک احتیاط سے کام لیتی ہے مگر بالا دست سفید فامیت کو اس احتیاط سے نہیں بلکہ اس غرض و غایت سے سروکار جس کی تکمیل کی خاطر اس نے کولونائزیشن کا یہ (کھوج) سفر اختیار کیا۔ نشاۃ ثانیہ سے لے کر انیسویں صدی تک کی تاریخ گواہ ہے کہ انگریز نے اپنے مشن کو ادھورا نہیں چھوڑا، معاملہ دریافت کا ہو یا ایجاد کا، نتیجہ انگریز کی فتح پر نکلنا ہے۔ وزیر کے لب و لہجے سے فریزر کو یہ سرمایہ ڈوبتا ہوا محسوس ہوتا ہے جس کی خاطر اس نے مہم جوئی کی۔ اپالو اور ڈائیونیسس کے تصادم میں آگ کے شعلے لپکتے ہوئے گرد و نواح کو اپنی لپیٹ میں لیں گے۔ اپالو کو تکبر Hubris پسند نہیں اور وہ بھی مقامی عورت کے دل کا، وہ بول نہیں بلکہ بلبلا اٹھتا ہے:

> ''یہ بلند خیالیاں خوب سہی لیکن ہمیں پر کترنے اور بال و بازو باندھنے کے ہنر بھی آتے ہیں۔''

اس کے ساتھ ہی وزیر اپنے مکان میں واپس مڑتے ہوئے محسوس ہوتی ہے،

> ''ہم مرغان رشتہ بپا کو اڑنے سے کوئی غرض نہیں نواب ریزیڈنٹ بہادر، لیکن ہم ''ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے دارد'' کے قائل ہیں۔'' وہ ایک لمحے کو چپ رہی۔ ''آپ شاید اپنی قدر شناسی سے منکر و منحرف ہونے کے دعوے دار ہیں۔''

ایسٹ انڈین کمپنی بہادر کے پدرسری کلچر کی ہدف اساس کوشش اور مقامی پورٹریٹ کی مزاحمت کے درمیان کشاکش ان کے مکانوں میں جنگ ہے جس کی گھمسانیت علت و معلول سے مشروط ہے، اسے تاریخی مادیت سے ماورا نہیں دیکھا جا سکتا۔ ایک طرف غصب و غضب ہیں اور دوسری طرف ایک ایسا سپیس جس نے بدن کی سرحدوں پر فصیل باندھ رکھی ہے۔ جس کے دروازے کھل سکتے ہیں مگر فری ول (قدر) کی اجازت سے۔ یہ مزاحمت open ended تصورِ تکثیریت کے خلاف بھی ہے جس میں ایک سگنی فائر ایک حد سے زیادہ عدم استحکامیت کا شکار ہونے سے انکار کر دیتا ہے۔ یعنی وزیر open ended سگنی فائر نہیں ہو سکتی کہ ہر شخص اس کے بدن سے اپنے مطلب کے معنی نکال لے۔ کولونیل جبر کے باوجود ہر عورت کا ہر زمان و مکان ''دولتِ مشترکہ'' نہیں کہ انگریز جب چاہے چڑھ دوڑے، نہ ہی وہ ہر قسم کے سفید فام رابنس کروسو کی لسانی رعونت کا شکار کا ہر ''دوسرا فرائڈے'' ہو سکتی ہے۔ نہ ہی وہ فریزر جیسے مرد سے تعلق

www.urduchannel.in

قائم کر کے Mad Woman in Attic ہونے کا کلنک برداشت کر سکتی ہے۔ وزیر اپنے بدن کی زبان وثقافت سمجھتی ہے، مذکورہ اقتباس سے اس امر کی گواہی بھی ملتی ہے کہ وزیر، اس لہجے میں، اپنی ذات سے باہر نکل آتی ہے اور دنیا کی ان تمام عورتوں میں تحلیل ہو جاتی ہے جو زمانے میں عدم تحفظ کا شکار ہیں، خاص طور پر نو آبادیاتی عہد میں۔ وزیر بیگم، سیمیات کی رو سے، وزیریت میں ڈھل کر راوی کے تصورِ کردار پر دال کرتی ہے۔'وزیریت' کی معنی خیزی کے سلسلے میں فریزر بڑی غلطی کا شکار ہوا۔ اس کے وہم وگمان میں بھی نہیں تھا کہ مقامی عورت اور فری ول میں کوئی منطقی تعلق ہے۔ ایسا کیسے ممکن تھا کہ ہر ذی روح کی تعبیر فریزیت کی (روشن خیال) حقانیت اور آمریت کی رو سے ہوتی۔ فریزر انتخاب وانسلاک کی سیاست کا شعور رکھتے ہوئے بھی ایسا بیانیہ ساخت کرنے میں ناکام رہا جو اس مقامی عورت کے لیے قابل قبول ہوتا۔ وزیر نے اپنی مزاحمت سے ثابت کیا کہ ہندوستانی نفسیات میں ہر مقام قابلِ گرفت نہیں۔ اس سپیس میں لسانی سیاست ہو یا اس کے اپنے وجود کا سوال، اس کے تنقیدی ڈسکورس سے باہر کا علاقہ نہیں۔

وزیر، نواب شمس الدین اور فریزر کی تثلیث اس وقت بکھر جاتی ہے جب فریزر کا قتل ہوتا ہے اور جس کے نتیجے میں نواب صاحب کو پھانسی کا حکم ہوتا ہے۔ کچھ ہی عرصے بعد ایک اور سپیس جنم لیتا ہے اور وزیر بیگم کو مزید دو ہولناک تجربات سے گزرنا پڑتا ہے۔ یہ اس لیے ہوتا ہے کہ یہ وزیر کے سپیس کی مجبوری ہے۔ دنیا بھر کی تاریخ میں ایسا ہوتا رہا ہے کہ ایک (اشرافیائی) عورت کو اپنے ہی سپیس میں رہ کر بقا کی جنگ لڑنا پڑتی ہے اور اشرافیائی مرد سے زیادہ عورت حقیقت پسند ہوتی ہے۔ چونکہ یہ ناول جزوی طور پر پوسٹ کولونیل ڈسکورس پیش کرتا ہے اس لیے وزیر کے کردار کی کشش، پوسٹ کولونیل ناقدین کے لیے، وہیں ختم ہو جاتی ہے جب نواب اور فریزر کی موت واقع ہوتی ہے۔ ان کرداروں کی موت کے بعد بھی وزیر کی مکانی جنگ ختم نہیں ہوتی۔ اس کے پاس حسنِ کلام ہے، مکالمہ ہے، محبت کرنے اور کیے جانے کا جذبہ اور سلیقہ دونوں ہیں مگر اپنا وہ مکان نہیں جس کی دیواریں اس کی مقامیت اور وزیریت کا ساتھ دے سکیں۔ وزیر کے تجربات کی تقدیر پرست تعبیر ناول کی موضوعاتی سنجیدگی کو وجودی اور تقدیر پرست گرداب کا شکار کر سکتی ہے۔ تانیثی مکانیت میں علت ومعلول ایسے تجربات کو ان کی مروج ثقافتی روایات کی رو سے ہی دیکھا جا سکتا ہے۔ ناول کے محاسن اور وزیر خانم کی وزیریت متنی وحدت کے لازمی حصے ہیں۔ اب یہ کہنا کہ فاروقی نے جیسے وزیر کو تاریخی متون میں دیکھا ویسے ہی پیش کر دیا ایک ادبی مغالطہ ہو سکتا ہے۔ سنجیدہ تخلیق کار وہ بھی دیکھتا ہے جو نظروں سے اوجھل ہوتا ہے اور جو ہو سکتا ہے یعنی ممکن ہے جو کچھ ظاہر ہے اس کے ساتھ کچھ اور بھی ہو جو ظاہر نہیں۔ اس چھپے ہوئے سچ کو داخلایا جاتا ہے تبھی اچھا فکشن تسطیر ہوتا ہے۔ فاروقی نے تانیثی فکر کو سامنے رکھ کر بھی ناول تخلیق نہیں کیا۔ لیکن کئی جگہوں پر ان چھپی ہوئی صداقتوں کو فکشنلایا گیا ہے جن کا تعلق براہ راست وزیر کی ثقافتی اور نفسیاتی زندگی سے ہے۔ یہی اس کردار کی آرکائیو کی ٹھوس دیواروں سے آزادی کی ایک کوشش ہے۔ مجموعی طور پر وزیر راوی کی رومانوی گرفت میں رہتی ہے، ممکن ہے یہ بیانیہ اور اسلوب کی بندش ہو۔ وزیر آزاد ہو کر بھی اتنا ہی سوچ سکتی تھی جتنا ناول نگار لکھ رہا تھا تا کہ اس کی لاشعوری سیلف (ذات) بھی پوری طرح سامنے آتی۔ اس کے باوجود ہم کہہ سکتے ہیں کہ اردو فکشن میں، مکانی محبت اور جنگ میں اگر کسی کردار نے نو آبادکار (سفید فام) کے ساتھ دوہری اذیت کاٹی ہے تو وہ ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کی وزیر خانم ہی ہے۔

حوالہ جات وکتابیات

شمس الرحمان فاروقی، کئی چاند تھے سر آسماں، ۲۰۰۶، شہرزاد، کراچی

(۱) اطہر فاروقی نے یاکس دریدا کے مضمون Archive Fever: A Freudian Impression کی روشنی میں اپنے مضمون ''کئی چاند تھے سرِ آسماں کی وزیر خانم کی اصل حقیقت اور گورکھ دھندے سے فکشن کی نجات'' پر بحث کی ہے۔ اپنی نوعیت کے اس منفرد مضمون سے اخذ کیا جا سکتا ہے کہ اردو فکشن کی تنقید میں ارتقا جاری ہے۔
http://www.adbiduniya.com/2016/05/article-on-kayi-chand-the-sar-e-aasmaan-by-athar-farooqui.html

(۲) Shane Moran: Archive Fever
http://journals.co.za/docserver/fulltext/alt/11/1/697. pdf? expires =1484201926&id=id&accname

(۳) ژاک دریدا اور آرکائیو
http://newsgrist.typepad.com/files/derrida-archive_fever _ a _ freudian_impression.pdf

(۴) رولاں بارت کے پانچ کوڈز
https://www.cla.purdue.edu/english/t heory/ narratology / modules/barthescodes.html

(۵) Objective Correlative
https://web.cn.edu/kwheeler/documents/Objective_ Correlative.pdf

(۶) Cartographic Anxiety
https://www.jstor.org/stable/40644820?seq= 1#page_scan_tab_contents

(۷) Sonal Shah
http://www.sonalshah.in/wp-content/upload s/2013/11/The-Mirror-of-Beauty.pdf

(۸) Fabula and Syuzhet
http://everything2.com/index.pl?node_id=954238

(۹) Doubly Marginalized
http://www.markedbyteachers.com/gcse/sociology/discuss-the-concept-of-double-colonization

www.urduchannel.in

(۱۰) بھابھا
http://www19.homepage.villanova.edu/silvia.nagyzekm i
/colonial/bhabha%20the%20other%20question.pdf
(۱۱) Subaltern Studies:
http://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/22597/10/10_chapter3.pdf
(۱۲) Reverse Mimicry:
http://www.lehigh.edu/~amsp/2009/05/mimicry-and-hybridity

Durba Ghosh, (2006), *Sex and the Family in the Colonial India: The Making of Empire*, Cambridge University Press

Leela Gandhi, (1998), *Postcolonial Thoery: A Critical Introduction*, Allen & Unwin, Australia

Michael Vannoy Adams, (1996), *The Multicultural Imagination: Race, Colour and the Unconscious*, Routledge, London

Pierre Macherey, (1996), *A Theory of Literary Production*, Routledge, London

Rachel Bailey Jones, (2011), *Postcolonial Representations of Women: Critical Issues for Education*, Springer, New York

Ronald Hayam, (2010), *Understanding the British Empire,* Cambridge University Press

Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, (1980), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, Yale University Press

Sara Mills, (1997), *Discourse*, Routledge, London

Simon During, (1992), *Foucault and Literature,* Routledge, London

William Dalrymple, (2012), *White Mughals: Love and Betrayal in 18th Century India*, Harper Collins Publishers

---

قمر صدیقی

اردو تنقید کی روایت اور شمس الرحمن فاروقی

اردو تنقید کی ابتدائی روایت کی تفہیم کے اولین ماخذ شعرائے اردو کے تذکرے ہیں۔ ہر چند کہ تذکرے یا وہ نثر پارے جو اصول شاعری یا نکات سخن کے انداز میں ہمارے کلاسیکی شاعروں نے تحریر کیے ہیں، تنقیدی اعتبار سے اتنے سائنٹفک نہیں قرار دیئے جاسکتے ہیں، لیکن ان میں ہماری ادبی روایت، شعری اصناف، اس کے اصول وضوابط اور لسانی مسائل کی جھلکیاں بہر حال مل جاتی ہیں۔ شعرائے اردو کے تذکروں میں تنقیدی اشارات کے لحاظ سے میر تقی میر کے تذکرے ''نکات الشعرا'' کو نہ صرف اہم گردانا جاتا ہے بلکہ اسے ایک طرح سے تقدمِ زمانی بھی حاصل ہے۔ لیکن میر سے قبل فائز دہلوی کے دیوان میں شامل خطبہ بھی تنقیدی نقطۂ نظر سے ایک خاص اہمیت کا حامل ہے۔ کیونکہ اس وقت تک اردو میں تذکرہ نگاری کی شروعات بھی نہیں ہوئی تھی۔ اور جیسا کہ میر کے تذکرہ 'نکات الشعرا' کو پہلا تذکرہ کہا جاتا ہے وہ بھی فائز کے اس خطبہ کے بعد تحریر کیا گیا۔ حالانکہ فائز کا یہ خطبہ بالعموم عربی فارسی علمائے شعر کی بازگشت ہی ہے لیکن کہیں کہیں فائز نے اجتہادی ذہانت کا ثبوت بھی دیا ہے۔

قدیم آثار نقد میں میر کے تذکرے 'نکات الشعرا' کی اہمیت مسلّم ہے۔ اول تو یہی کہ یہ پہلا تذکرہ ہے اور پھر یہ کہ میر نے اس تذکرے میں نہ صرف شاعروں کے احوال بتائے ہیں بلکہ بہت سے شاعروں کے ساتھ ساتھ اصنافِ شاعری کے تعلق سے اپنی آراء کا اظہار بھی کیا ہے۔ لہٰذا اردو تنقید کی ابتدائی روایت پر کوئی بھی گفتگو میر کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتی۔

'نکات الشعرا' میں ریختے کی اقسام پر بحث کرتے ہوئے میر ایہام گوئی کو نہ صرف افضل گردانتے ہیں بلکہ اسے شعرائے سلف کا انداز بھی بتاتے ہیں۔ میر خود اپنی شاعری میں ایہام گوئی کا اقرار کرتے ہوئے مختلف صنائع مثلاً تجنیس، ترصیع، تشبیہ، صفائے گفتگو، بلاغت، ادا بندی اور خیال وغیرہ کا ذکر کرتے ہیں۔(1) لیکن یہاں میر نے جس ایہام گوئی کو قابل اعتنا سمجھا وہ محض ایہام گوئی نہیں بلکہ ہر طرح کی رعایت لفظی و معنوی تھی۔ چوں کہ میر کی ذہنی استبداد عظیم الشان تھی، لہٰذا مشرق کی کلاسیکی شعریات کے تناظر میں جب انھوں نے اردو زبان کے امکانات پر غور کیا ہوگا تو انھیں یہ احساس ضرور ہوا ہوگا کہ یہاں معنی آفرینی کی کثرت ہے۔ کیوں کہ اس زبان میں کثیر المعنی الفاظ بہت ہیں اور ان کے انسلاکات زیادہ ہیں۔ اور یہی وجہ ہے کہ میر اور دیگر کلاسیکی شعرا کے ایہام (= رعایت) کو غیر معمولی اہمیت دینے سے جہاں مضمون آفرینی، نازک خیالی، خیال بندی، معاملہ بندی کو فروغ حاصل ہوا وہیں ان تصورات کے باعث معنی اور مضمون کے تفریق کی دریافت بھی ہوئی کیوں کہ یہ سب تصورات مضمون اور معنی کی تفریق کے باعث ہی پیدا ہوسکے۔

میر کی طرح مرزا محمد رفیع سودا بھی اپنی تنقیدی ذہانت کے اعتبار سے مخصوص اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کی دو کتابیں ''سبیل ہدایت'' اور ''عبرت الغافلین'' ان کی تنقیدی ذہانت کا پتہ دیتی ہیں۔ ان دونوں کتابوں میں وہ عربی فارسی تنقیدی روایت سے استفادہ کرتے ہوئے شعر میں تاثیر کی اہمیت کو مسلّم گردانتے ہیں۔ ''عبرت الغافلین'' میں سودا نے کہیں کہیں عربی فارسی شعریات کے کچھ قابل بحث موضوعات پر بڑی متوازن رائیں بھی دی ہیں۔

سودا کے بعد سب سے زیادہ واضح اور مربوط تنقیدی تصورات ہمیں غالب کے یہاں ملتے ہیں۔ غالب کی

www.urduchannel.in

تنقیدی بصیرت ان کی شاعری اور ان کے خطوط میں جگہ جگہ کارفرما نظر آتی ہے۔ زمانی اعتبار سے غالب کا عہد وہ عہد تھا جب ہندوستان کی پرانی تہذیب دم توڑ رہی تھی اور مغرب کی یلغار سے نہ صرف جدید علوم کے لیے راہیں ہموار ہو رہی تھیں بلکہ پرانے معاشرے نے اس تبدیلی کو کسی حد تک قبول کرنا بھی شروع کر دیا تھا۔ اس لحاظ سے غالب کا عہد جہاں ایک طرف شکست و ریخت کا عہد ہے وہیں نئی تعمیر کا بھی۔ یہ معاشرتی تبدیلیاں غالب پر کچھ یوں اثر انداز ہوئیں کہ وہ بیک وقت قدیم روایات کے خاتم اور جدید خیالات کے مجدد بن کر ابھرے۔ لہٰذا ان کے تعلق سے ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ وہ باغیانی اور انحرافی ذہانت کے ساتھ ساتھ عربی فارسی شعریات پر مکمل دسترس رکھنے والے ہمارے آخری کلاسیکی شاعر ہیں۔ غالب کا تصور شعر ایک طرف تو قدیم عربی فارسی تصورات نقد سے والہانہ دلچسپی کا مظہر ہے تو دوسری طرف غالب اجتہادی ذہانت کا ثبوت بھی دیتے ہیں۔ مثلاً

''ہاں ایک طبع موزوں اور فارسی زبان سے لگاؤ رکھتا ہوں اور یہ بھی یاد رہے کہ فارسی ترکیب الفاظ اور معنی کی پرواز میں میرا قول اکثر خلاف جمہور پایئے گا اور حق بجانب میرے ہوگا۔''(2)

''گھات میں مدعا براری کی ہم نے غیروں کی غم گساری کی

۔۔۔۔۔۔'مدعا براری' کا یتھوں کا لفظ ہے۔ میں اس طرح کے الفاظ سے احتراز کرتا ہوں ، چونکہ من حیث المعنی یہ لفظ صحیح ہے، مضائقہ نہیں۔''(3)

''عربی میں تعقید لفظی و معنوی دونوں معیوب ہیں، فارسی میں تعقید معنوی عیب اور تعقید لفظی جائز ہے، بلکہ فصیح اور ملیح۔''(4)

اس طرح غالب نے روایتی آثار نقد اور اپنی انفرادی صلاحیت سے ایک ایسا تصور شعر مرتب کرنے کی کوشش کی کہ جہاں جدید رجحانات کے قبولیت کی واضح گنجائشیں موجود تھیں اور یہی وجہ ہے کہ غالب کے بعد مولانا الطاف حسین حالی، مولانا محمد حسین آزاد، علامہ شبلی وغیرہ نے اردو تنقید میں مغربی افکار کو متعارف کروانے کا باقاعدہ آغاز کیا۔

۲

اردو تنقید کا یہ دور جو ''آب حیات''، ''مقدمہ شعر و شاعری'' اور ''شعر العجم'' سے شروع ہوتا ہے، ایک بالکل ہی نئے تنقیدی شعور کا پتہ دیتا ہے۔ تذکروں اور اس طرز کی دیگر تحریروں میں جو تنقیدی افکار گنجلک اور مبہم انداز میں اِدھر اُدھر منتشر تھے یہاں اس دور میں انھیں باقاعدہ تنقیدی رجحان اور اصول کی صورت مرتب کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ سرسیّد تحریک کے زیر سایہ اصلاح و تنقید کے جو چراغ روشن ہوئے اس نے اردو تنقید کو بھی ایک نئی روشنی دی۔ اردو تنقید کے پرانے میکانیکی انداز میں فرسودگی کے احساس اور آزاد، حالی، شبلی اور امداد امام اثر وغیرہ کی تحریروں میں مغربی اثرات کے باعث اردو میں پہلی بار مربوط تنقیدی تصوارت کی جھلک نظر آئی۔ یہ صحیح ہے کہ ان بزرگوں کی تحریروں نے اردو میں مغربی تصورات کو قابل تقلید سمجھنے کے رجحان کو عام کیا اور یہ بھی صحیح ہے کہ ان کی تحریروں میں انگریزی شاعروں اور نقادوں کے اثرات اور ان کے حوالے بکثرت ملتے ہیں لیکن اس کے باوجود ان کے تنقیدی تصورات میں عربی فارسی تنقیدی روایت کی پاسداری کا اہتمام بھی ہے۔ مثلاً

''اگر چہ یہ ضرور نہیں کہ ملٹن کی تینوں شرطیں ملحوظ رکھنے سے ہمیشہ ویسے سہل ممتنع اشعار سرانجام ہوں گے جن کا معیار ابن رشیق نے بتایا ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ جو شاعر اس کی شرطوں کو

ملحوظ رکھے گا اس کے کلام میں جا بجا وہ بجلیاں کوندتی نظر آئیں گی۔''(5)

اسی طرح مولانا محمد حسین آزاد 'آب حیات' میں ناسخ کے تعلق سے رقمطراز ہیں۔

''غزلوں میں شوکت الفاظ، بلند پروازی اور نازک خیالی بہت ہے اور تاثیر کم۔ کلیم، صائب کی تشبیہ و تمثیل کو اپنی صنعت میں ترتیب دے کر ایسی دست کاری اور مینا کاری فرمائی کہ بعض موقع پر بیدل اور ناصر علی کی حد میں جا پڑے اور اردو میں وہ صاحب طرز قرار پائے۔''(6)

اسی طرح ''شعر العجم'' میں بھی عربی فارسی تنقیدی تصورات کے عکس صاف صاف دیکھے جا سکتے ہیں۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ مغربی طرز نقد نے آزاد، حالی اور شبلی وغیرہ کو متاثر ضرور کیا اور انھیں اثرات کے باعث یہ ممکن ہو سکا کہ اردو تنقید پہلی بار تذکروں والی تعریف، توصیف اور تکلف سے باہر آ کر نفسیاتی، اور سماجی تجزیات کی حدود میں داخل ہوئی۔

آزاد، حالی، شبلی اور امداد امام اثر وغیرہ کے بعد اردو تنقید میں سب سے اہم نام محمد حسن عسکری کا ہے۔ ہر چند کہ عسکری سے قبل مہدی افادی، عبدالرحمن بجنوری، نیاز فتح پوری، اثر لکھنوی، مسعود حسن رضوی ادیب، فراق اور مجنوں گورکھ پوری وغیرہم کے نام نامی بھی کم اہمیت کے حامل نہیں لیکن محمد حسن عسکری کی اہمیت اس لیے بڑھ جاتی ہے کیونکہ انھوں نہ نے صرف یہ کہ اردو تنقید کو انسان کے باطن پر اثرات مرتب کرنے والی بصیرت کا سراغ دیا اور تہذیبی حوالوں سے اس کی معنویت متعین کرنے کی کوشش کی بلکہ انھوں نے ایک ایسے تنقیدی ماڈل کی داغ بیل بھی ڈالی کہ جس سے آگے چل کر جدید تنقید کے لیے راہیں ہموار ہوئیں۔ حالانکہ عسکری اپنے متغیر تنقیدی رویوں کی وجہ سے خاصے متنازعہ بھی رہے ہیں اور کبھی وہ ترقی پسندی کی نظریاتی جبریت کے خلاف نبرد آزما نظر آتے ہیں تو کبھی اسلام کا نعرہ لگانے والے کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ کبھی فرانسسی ادیبوں کے حوالے سے مغرب زدہ عسکری سے ہمارا تعارف ہوتا ہے تو کبھی مغرب کو مسترد کر کے روایت اور اس کی بنیاد اور تسلسل کا سوال اٹھانے والے عسکری سے ہم متعارف ہوتے ہیں۔ اس طرح عسکری کے ذہنی رویوں میں تضاد صاف نظر آتا ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ یہ محض تضاد نہیں بلکہ بات یہ ہے کہ عسکری کا ذہنی سفر سیدھا سیدھا خط مستقیم کا سفر نہیں، یہ سفر نفی سے اثبات کی جانب پیش قدمی کا سفر ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ آج عسکری کی کسی بھی شے کو اس کے اصل اصول کے ساتھ کلیت میں دیکھنے اور سمجھنے کی فکر نے، ان کے سوالات اور ان کے انکار نے نئی اردو تنقید کے لیے ایک ماڈل تیار کیا بلکہ مبین مرزا کے لفظوں میں۔

''یہ سعادت محمد حسن عسکری ہی کے حصے میں آئی کہ نئی اردو تنقید نے فکر و نظر کی جب بھی کوئی dimension اپنے سفر کے لیے متعین کی تو اس راہ کے ہر سنگ میل پر محمد حسین عسکری کے نقوش پا ثبت ملے۔''(7)

مارکسیت نے زندگی کے بارے میں جو مخصوص نظریہ پیش کیا تھا اسی کو اساس بنا کر اردو میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا۔ سماجی، مادی، تاریخی اور جدلیاتی حقیقتوں کے حوالے سے فن پارے کی تفہیم ترقی پسند تنقید کی بنیاد ہے۔ مارکسی، عمرانی اور سماجی نظریات پر مبنی اس طرز تنقید کو اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھ پوری، احتشام حسین، ڈاکٹر عبدالعلیم، اختر انصاری، سردار جعفری، ممتاز حسین، عبارت بریلوی اور ظ۔ انصاری وغیرہ نے اور ان کے بعد قدرے متوازن انداز میں آل احمد سرور، خواجہ احمد فاروقی، سیّد محمد عقیل اور قمر رئیس وغیرہ نے اردو میں عام کیا۔

اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ ترقی پسند تحریک ہمارے ادب کی سب سے جاندار تحریک تھی اور اس تحریک نے اردو ادب اور تنقید پر بڑے دور اثرات مرتب کیئے۔ حالی، آزاد اور شبلی وغیرہ نے اپنی تحریروں کے ذریعے اردو تنقید میں جن نئے موسموں کا پتہ دیا تھا، ترقی پسند تحریک نے اردو ادب اور اردو تنقید کے پرانے میکانکی اور فرسودہ سانچے پر

www.urduchannel.in

کاری ضرب لگا کر تجسس اور فکر کے ان موسموں کے لیے سب دروازے وا کر دیئے۔ اس تحریک نے ذوق و وجدان سے پرے سماجی شعور اور ادب میں زندگی اور مقصدیت کا نظریہ پیش کیا۔ لیکن دھیرے دھیرے یہ تحریک نظریاتی جبریت بلکہ ایک طرح کی کٹھ ملایت کی شکار ہوتی چلی گئی۔ لہٰذا ترقی پسندوں کی اس نظریاتی کٹر پن کی مخالفت سب سے پہلے محمد حسن عسکری نے کی اور پھر عسکری کے بعد کچھ اور ناقدین مثلاً کلیم الدین احمد اور خواجہ احسن فاروقی وغیرہ نے بھی ادب اور فن پارے کی تفہیم کے لیے مارکسی نظریات سے اختلاف کیا اور ادب کو پرکھنے کے لیے مغربی فکر اور نظریہ کو بنیاد بنایا۔ لیکن یہ اپنے نقطۂ نظر میں کسی نہ کسی حد تک اسی انتہا پسندی کو پہنچے ہوئے تھے جو کہ ترقی پسند نقادوں کا خاصہ رہی ہے۔

۳

ترقی پسندوں کی نظریاتی جبریت اور ادب کو نعرہ بازی کی حد تک لے جانے کی روش کے خلاف اس شدید ردعمل نے آگے چل کر ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی اور یہ تحریک ''جدیدیت'' کے نام سے مشہور ہوئی۔ جدیدیت کی یہ تحریک ابتدا میں ترقی پسند تحریک کے ردعمل کے طور پر سامنے آئی تھی اور ادب کی تفہیم کے لیے ترقی پسندوں کے میکانکی اور فارمولا اصولوں کی کلیم الدین احمد اور خواجہ احسن فاروقی وغیرہ نے شدت سے نفی کر کے جدیدیت کی تحریک کے لیے زمین تیار کی۔ بعد میں خلیل الرحمن اعظمی اور آل احمد سرور وغیرہ نے اس شدت پسندی کے برخلاف ادب کی تفہیم کے لیے قدرے متوازن رویہ اپنا کر صحیح معنوں میں اردو میں جدیدیت کی تحریک کی ابتدا کی۔ ان ناقدین نے مذہبی و فلسفیانہ اقدار اور سیاسی و قومی جذبات کے ادب پر اثرات کو پوری طرح نظر انداز نہیں کیا لیکن ساتھ ہی ساتھ انھوں نے مارکسی نقادوں کی طرح طبقاتی کشمکش، معاشی مسائل، ادب کی کسی خارجی افادیت اور کسی خاص نظریہ کے تحت ادبی قدروں کے تعین و تفہیم کی مخالفت کی۔

۴

ادب کی تفہیم اور اس کی قدر و قیمت کا تعین کرنے کے لیے ہر زمانے میں الگ الگ رجحانات سامنے آتے رہے ہیں۔ لہٰذا وہ قدیم یونانی و مشرقی نظریات ہوں یا کلاسیکی یا نو کلاسیکی تحریکیں، وہ ادب برائے ادب کا نظریہ ہو یا رومانی تحریک، وہ ترقی پسندی ہو یا تنقید کے دیگر مختلف اسالیب کی رنگ آرائی۔ یہ ساری رنگارنگی، یہ ساری گہما گہمی اسی باعث ہے کہ ہر دور کا ادب اپنے عہد کا اسلوب اور اپنے عہد کا اسطور خود مرتب کرتا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ ادب کی تفہیم اور اس کے تعین قدر کے لیے نئے نئے رجحانات سامنے آتے رہے ہیں۔ اردو میں ترقی پسند تحریک کے بعد جدیدیت کا جو رجحان سامنے آیا اس کا خمیر یورپ کی 'نیو تنقید' New Criticism سے اٹھا۔ اور بعد میں 'شکاگو ناقدین' Chicago Critics کی تحریروں اور 'اسلوبیاتی تنقید' Stylistics Criticism، 'ساختیاتی تنقید' Structural Criticism اور ادھر متن کی قرأت کے جو نئے رجحان سامنے آئے ہیں مثلاً ردتعمیر De-Construction اور تھیوری کی بحث وغیرہ، تو ان سب نے سلسلہ وار جدیدیت کو متاثر کیا اور اس نے ان سے کماحقہ استفادہ کیا۔ اردو میں 'نو تنقید' New Criticism کے حوالے سے سب سے اہم نام شمس الرحمن فاروقی کا ہے۔ لیکن اس ضمن میں ڈاکٹر وزیر آغا، پروفیسر گوپی چند نارنگ اور وارث علوی وغیرہم کے کارناموں کا اعتراف کرنا بھی ضروری ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا تو اردو میں 'نو تنقید' New Criticism کے بنیاد گزاروں میں سے ہیں۔ حالانکہ ان کی تنقید میں نفسیاتی نقطۂ نظر کا پہلو حاوی رہتا ہے۔ اور اسی طرح پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بھی اپنی تنقیدی کاوشوں کے ذریعے جدید اردو تنقید کی معیار بندی میں اہم رول ادا کیا ہے۔

پروفیسر نارنگ نے 'نو تنقید' کے حوالے سے نہ صرف یہ کہ اسلوبیاتی تنقید، ساختیاتی تنقید، ردتعمیر پر نظری مضامین قلمبند کئے بلکہ اسلوبیات میر، اسلوبیات انیس، مراثی انیس میں ہندوستانیت اور اقبال کی صوتیات پر انھوں نے عملی تنقید کے جو نمونے پیش کئے ہیں وہ جدید تنقید میں الگ ہی اہمیت کے حامل ہیں۔

۵

جیسا کہ میں نے پہلے بھی کہا ہے شمس الرحمن فاروقی اردو میں 'نو تنقید' New Criticism کے بنیاد گزاروں میں سے ہیں ساتھ ہی ان کی تنقید پر 'شکاگو ناقدین' اور 'اسلوبیاتی تنقید' کے اثرات بھی صاف جھلکتے ہیں۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ ان کی تنقید محض انھیں تصورات کی بازگشت بن کر رہ گئی ہو۔ بلکہ ان کی تنقید میں قدیم ادب اور جدید ادب دونوں کے سلسلے میں ایک وسیع نقطۂ نظر ملتا ہے۔ وہ جہاں ایک طرف فن پارے میں زبان و بیان، علامت اور رعایت اور استعارہ اور تشبیہ جیسی خوبیوں کے معترف ہیں وہیں دوسری طرف علامت نگاری، ابہام، شعری ساخت میں اشاراتی نظام Signification System اور فن پارے کی داخلی و خارجی ہیئت کے مطالعے پر زور بھی دیتے ہیں۔ مثلاً۔

> ''رومن یاکبسن کہتا ہے کہ استعارے کا عمل یہ ہے کہ وہ ایک شے کی جگہ دوسری شے رکھ دیتا ہے۔ اور دوسرے بدیعی، مثلاً مجاز مرسل افقی سطح پر کام کرتے ہیں، یعنی وہ انسلاک خیال سے وجود میں آتے ہیں۔ مثلاً آسمان --> طائر --> قفس وغیرہ لیکن کبسن کا یہ خیال ہمارے تصورات استعارہ پر صادق نہیں آتا، کیوں کہ ہمارے یہاں استعارہ خود بمنزلہ حقیقت ہے، اور ہر استعارہ کو حقیقت فرض کر کے اس کے لیے نیا استعارہ بنا لیا جاتا ہے۔'' (8)

> ''مختصراً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے کلام کو زیادہ با معنی بنانے کے لیے صرف و نحو، اسلوب بیان، اور الفاظ کا تخلیقی جدلیاتی استعمال (استعارہ اور پیکر اور دوسری چیزیں) مرکزی اہمیت رکھتی ہیں۔ اس سلسلے میں صرف و نحو اور اسلوب (خبریہ، انشائیہ) کو جتنی اہمیت ہمارے یہاں حاصل ہے اتنی مغرب میں نہیں۔ یہ بھی خیال رہے کہ استعارہ اور دوسرے جدلیاتی الفاظ کو ہمارے یہاں کلام کا زیور (یعنی کلام کا وصف اضافی) کبھی نہیں کہا گیا۔ ابن المعتز نے ان چیزوں کے لیے ''بدیع' کا لفظ استعمال کیا، جس کے معنی ہیں ''نئی چیز، نئی چیز بنانے والا، ایجاد، ایجاد کرنے والا۔'' پھر یہ بھی ملحوظ رکھیئے کہ ابن المعتز نے یہ نہیں کہا کہ میں، یا آج کا شاعر، یہ نئی چیز بنا رہے ہیں۔ اس کا پورا نظریہ یہی تھا کہ زبان کی نئی نئی شکلوں کا ابداع شاعروں کا کام رہا ہے اور یہ شاعری کا وصف ذاتی ہے۔ تعجب کی بات یہ ہے حالی اور آزاد و شبلی نے حتیٰ کہ طباطبائی نے بھی، استعارہ و تشبیہ کو حسن کلام کا زیور مان لیا، اور اس طرح ہمارے قبل جدید تنقیدی نظریات میں استعارہ اور بدیع کی دوسری قسمیں مرکزی اہمیت کی حامل نہ رہیں۔ سنسکرت میں ضرور ان چیزوں کو ''النکار'' (زیور) کہا گیا ہے۔ لیکن وہاں زیور کی تعریف یہ نہیں کہ اسے بدن پر اوپر سے پہن لیا جائے تو بدن اچھا معلوم ہو۔ ''النکار'' سے ان کی مراد ہے، وہ چیزیں جو ''پوشیدہ محاسن'' (hidden charms) کو نمایاں کریں۔ یعنی النکار سے حسن میں اضافہ نہیں ہوتا، بلکہ حسن آشکار ہوتا ہے۔ لہٰذا اگر النکار نہ ہو تو کلام کا حسن بھی نہ ہوگا (کیوں کہ وہ پوشیدہ رہ جائے۔) بقول جی ٹی دیشپانڈے، وہ النکار ہی نہیں اگر وہ مضمر

www.urduchannel.in

معنی implied یا suggestive معنی کی طرف اشارہ نہ کرے۔یعنی خود معنی ایسے ہوں
کہ ان سے مزید معنی کی راہ کھلے۔''(9)

فاروقی کی یہ خصوصیت رہی ہے کہ ایک طرف انھوں نے جدید ادب کی تفہیم اور اس کے تعین قدر میں قائدانہ کردار ادا کیا ہے وہیں دوسری طرف ان کے تنقیدی کارناموں کا مرکزی اور نہایت قابل قدر حصہ ہمارے کلاسیکی سرمائے کی بازیافت اور آج کے پڑھنے والوں کے لیے اس کے تعین کی کوشش پر مشتمل ہے۔

''غزل کی شعریات باقاعدہ طور پر مرتب نہیں ہوئی۔۔۔۔۔۔تذکروں کی ورق گردانی سے اصطلاحات تو ہاتھ لگتی ہیں لیکن ان کی تعریف اور ان اصطلاحوں کے پیچھے تصورات (concepts) کی وضاحت نہیں ہوتی۔۔۔۔۔۔۔انیسویں صدی کے اواخر میں مغربی تعلیم کے غلط اثر اور حالی کی تحریروں کے ذریعے یہ خیال عام ہوا کہ غزل میں جذبات کو سیدھے اور آسان انداز میں بیان کیا جائے،یعنی معنی آفرینی،خیال بندی اور مضمون آفرینی کو تصنع،رعایت لفظی اور بے جان صنائع بدائع کا ہم رنگ سمجھ لیا گیا اور کیفیت اور شورش کو نیچرل شاعری کا ہم وزن قرار دیا گیا۔۔۔۔۔۔غزل کی شعریات میں خلط مبحث اس وجہ سے پیدا ہوا کہ لوگ اس کی بنیادی اصطلاحوں کو بھولنے لگے تھے۔''(10)

ایسا نہیں ہے کہ اردو میں زبان کی صوتی،صرفی ونحوی خوبیوں کے ساتھ الفاظ کے درمیانی عمل پر گفتگو کا آغاز 'نوتنقید' کے حوالے سے ہی ہوا ہو، بلکہ ہمارا بیشتر تنقیدی سرمایہ انھیں بحثوں یعنی صحت الفاظ، استعارہ، صنائع بدائع اور عروض وآہنگ کی توضیحات پر مشتمل ہے۔البتہ فاروقی کی تنقید نے ہمارے کلاسیکی سرمایے اور تنقید کے ان جدید رجحانات یعنی نوتنقید، اسلوبیات اور ساختیات وغیرہ کے مابین ایک پُل کا کام کیا ہے۔حالی کی ادب میں افادیت اور مقصدیت پیدا کرنے والی تنقید اور ترقی پسندوں کی ادب کے تئیں ایک مخصوص نظریاتی توضیحات کی وجہ سے ہمارے کلاسیکی سرمایے کی تفہیم میں جو رکاوٹیں در آئیں تھیں، فاروقی کی تنقید نے ہمارے کلاسیکی سرمایے کو جدید فکر و فلسفے سے ہم آہنگ کر کے آج کے پڑھنے والوں کے لیے ان رکاوٹوں کو دور کیا ہے۔مثلاً

''ہمارے یہاں جب روایت اور جدت کی بحث چھڑی تو معتدل نقادوں نے یہ فیصلہ دیا کہ روایت کے جو حصے از کار رفتہ ہو چکے ہیں، یا نقصان دہ ہیں، ان کو ترک کرنا، اور روایت کے زندہ، صالح حصوں کو قبول کرنا چاہئے۔اس رائے میں نظریاتی طور پر جو ایک بڑی کمزوری ہے وہ الیٹ کے اس مشہور قول سے ظاہر ہو جاتی ہے کہ کسی شاعر کی انفرادیت اسی وقت اور اسی حد تک ہی بروئے کار آئے گی، جس وقت اور جس حد تک وہ روایت کی پابندی کرے گا۔ اس رائے میں عملی کمزوری یہ ہے کہ روایت کے ان تمام حصوں کو غیر صالح، از کار رفتہ اور مردہ قرار دیا گیا جو ان معیاروں پر پورے نہیں اترتے تھے جنھیں ہمارے معتدل اور غیر معتدل دونوں طرح کے نقادوں نے مغربی معیار سمجھا تھا۔لیکن نظریاتی سطح پر اس رائے میں ایک کمزوری یہ بھی ہے کہ روایت کے حصے بخرے نہیں ہو سکتے۔جس شعریات نے ہماری غزل کو جنم دیا، وہی شعریات ہمارے قصیدے، مثنوی، مرثیے، داستان، غرض ہر صنف میں جاری و ساری ہے۔ ہمارا مرثیہ جیسا ہے ویسا ہی وہ ممکن تھا، کیوں کہ وہ ہماری غزل سے الگ نہیں ہے۔ دونوں کی تہہ میں شاعری کی نوعیت کے بارے میں جو مفروضات ہیں وہ ہو بہو ایک

ہیں۔یہی حال دوسری اصناف کا بھی ہے۔جب تک ہم اس شعریات کو نہ معلوم کر لیں گے جس کی رو سے ان اصناف میں معنی پیدا ہوتے ہیں ہم ان کا صحیح ادبی مقام متعین کرنے سے قاصر رہیں گے۔''(11)

فاروقی کی تنقیدی کاوشوں میں اردو شعریات کی بازیافت کی کوشش کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔اور کلاسیکی شعراء کے مطالعے یعنی 'شعر شور انگیز' میں میر اور 'تفہیم غالب' میں غالب (اور ادھر جو کام انھوں نے اکبر اور اقبال پر کیا ہے) اور داستانوں، لغات روزمرہ اور اردو زبان کی جو انھوں نے تاریخی اور تہذیبی چھان پھٹک کی ہے، سے لے کر سوار اور دوسرے افسانوں تک کا ان کا یہ سارا تنقیدی، تحقیقی اور تخلیقی سفر اسی شعریات کو دست بند کرنے کی کوشش کا غماز ہے۔ اور اس کوشش میں ان کے یہاں بڑی وسعت اور پھیلاؤ ہے، ان کا کینوس اس درجہ وسیع اور صاف ہے کہ انھوں نے برصغیر کی تہذیبی، فکری اور ادبی صورت گری کے ساتھ ساتھ ان کا نظریۂ کائنات، ان کی سیاستیں، مصلحتیں اور نوآبادیاتی اور سامراجی نظریات کی غلط کاریوں کو دن کی روشنی میں لا کھڑا کر دیا۔مثلاً

''حالی نے بڑے رشک اور تحسین کے انداز میں لکھا ہے کہ والٹر اسکاٹ جب روکبی کا قصہ لکھ رہا تھا (مراد اس کی نظم Rokeby مطبوعہ ۱۸۱۳ء سے ہے) تو وہ جنگل میں جا جا کر مختلف پھولوں پتیوں کی شکل وصورت، خوشبو وغیرہ کوائف غور سے دیکھ کر اپنی کاپی پر نوٹ کر لاتا تھا، اور تب ہی ان کا بیان اپنی نظم میں داخل کرتا تھا حالی چاہتے تھے کہ اردو کے شاعر بھی اس طرح کی ''واقعہ نگاری'' کریں۔اول تو بے چارہ اسکاٹ کیا، اور اس کی شاعری کیا؟ اگر ایسی مثال ہی لانی تھی تو فلوبیئر کی مثال لاتے، جس نے سردی کی ایک پوری رات کھلے کھیت میں گزار دی، یہ دیکھنے کے لیے پودوں پر ٹھنڈک اور پالے کا اثر کیسا ہوتا ہے بنیادی بات یہ ہے کہ انگریزی تہذیب کے دباؤ میں آ کر حالی نے انفس پر آفاق کی فوقیت کا تہذیبی اصول نظر انداز کر دیا۔''واقعہ نگاری'' کے لیے ضروری نہیں کہ ہر پھول کی پنکھڑی، اور ہر لباس کی ہر شکن، اور ہر چہرے کا ہر خط وخال بیان کیا جائے۔(یہ بات تو کٹر سے کٹر واقعیت نگار مثلاً ایمیل زولا بھی نہ کر سکا) یہ قطعی ممکن ہے کہ اشیا کے جوہر کو ہر وقت موجود فرض کر کے صرف اشاروں اور خاکوں سے وہی کام لے لیا جائے، خاص کر جب اصل مقصد اصول کو قائم کرنا ہو، نہ فروع کو۔''(12)

اور اسی طرح

''تصور کائنات پر زبان، مذہب تاریخ یہ سب اثر انداز ہوتے ہیں۔لیکن اگر اس میں بعض باتیں مذہبی نقطۂ نظر سے بالکل درست یا مستحسن نہ بھی ہوں تو کوئی ہرج نہیں۔تہذیبوں میں بہت سی چیزیں ایسی بھی ہو سکتی ہیں جو ان میں مروج مذاہب کے پہلے سے چلی آ رہی ہوں۔ اور بعض اوقات ایسی چیزیں مذہب کا حصہ بھی بن جاتی ہیں (جیسے نصاریٰ کے یہاں کرسمس جو قبل از مسیح کا تہوار ہے) تاریخ کا معاملہ یہ ہے کہ بہت سی تاریخ بنائی ہوئی، یا مفروضہ ہوتی ہے۔بنائی ہوئی تاریخ سے مراد ایسے واقعات ہیں جو کسی نہ کسی باعث تاریخی سچائی کے طور پر مشہور کر دیے جاتے ہیں ۔مفروضہ تاریخ سے مراد کسی گذشتہ واقعے (یا واقعات) کے بارے میں ایسے تصورات، یا ان واقعات کی ایسی تعبیریں، جو اپنی دلکشی کے باعث (یا اس

www.urduchannel.in

لیے کہ وہ کسی طاقتور طبقے یا گروہ کے لیے منفعت کا باعث ہیں) مقبول و معروف ہو کر سچ کا درجہ حاصل کر چکی ہوں۔ زبان کا اثر تصور کائنات پر براہ راست اور مسلسل ہوتا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ کائنات کے بارے میں کوئی ایسا بیان، یا کوئی ایسا عقیدہ ممکن ہے زبان جس کو بیان نہ کر سکتی ہو۔ فلسفۂ لسان میں عام طور پر یہ بات کہی جاتی رہی ہے کہ ہمارا تصور کائنات ہماری زبان کا مرہون منت ہے۔ بیسویں صدی کے بہت سے مقبول خیالوں کی طرح یہ خیال بھی نطشہ سے شروع ہوا ہے۔ بعد میں رسل نے بھی دیکارت کی تنقید میں ایسی ہی بات کہی کہ دیکارت کے قول ''میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں'' میں غلطی یہ ہے کہ ''میں'' جو گرامری تفاعل کا اظہار ہے، اسے وجودی تفاعل کا اظہار سمجھ لیا گیا ہے۔''(13)

کالونیل عہد کے خاتمے کے بعد جن تہذیبوں میں اپنے ماضی کے تفہیم وتعین اور نئی تعبیر کا عمل شروع ہوا اردو تہذیب بھی انھی میں سے ایک ہے۔ فاروقی نے اردو شعریات کی ترتیب وتہذیب کے لیے جو خاکہ تیار کیا اس میں کلاسیکی متون کی تفہیم وتعین اور تمام تر ادبی اور تہذیبی وجود کے ساتھ ساتھ تاریخی شعور اور اس کی حقیقت کا یہی احساس کارفرما ہے۔

''ہم اپنی روایت کے ساتھ خلاقانہ اور بصیرت انگیز طریقے سے رشتہ قائم نہیں کر سکتے۔ ہم اس بات پر مجبور ہیں کہ اپنے ادبی ماضی کو (اور صرف ادبی ہی کیوں، سیاسی ماضی کو بھی) مغرب کی آنکھوں سے دیکھیں۔ اس کے معنی یہ ہے کہ بہت سی چیزیں تو ہم دیکھ ہی نہیں پاتے اور بہت سی چیزیں جو ہم دیکھتے بھی ہیں تو ایسے آئینے میں منعکس دیکھتے ہیں جس میں شکل تھوڑی یا زیادہ بگڑی ہوئی نظر آتی ہے۔''(14)

بہر حال فاروقی نے ہمارے کلاسیکی ورثے کی جس طرح ترتیب اور تعمیر اور اس کے کھوئے ہوئے ضوابط اور گم شدہ بصیرتوں کی بازیافت کی ہے اس سے ان کا منشا انھی کے لفظوں میں یہ ہے کہ یہ ممکن نہیں کہ کلاسیکیت کی جیت اس طرح واقع ہو جائے کہ معاصر ادبی محاورہ منسوخ ہو کر کلاسیکی محاورہ جاری ہو جائے۔ بہت سے بہت یہ ہو سکتا ہے کہ کلاسیکی لفظیات جدید محاورے کو سہارا دے اور اس میں اضافہ کرے۔

آج جب دریدا، رولاں بارتھ، فوکو، اور سوسیئر کا وظیفہ پڑھتے پڑھتے خود ہمارے نقادوں کی اپنی ہی آوازیں گم ہو چکی ہیں، فاروقی کی تنقید نے نہ صرف یہ کہ بغیر کسی قسم کی آرائش اور کسی جذباتی رشوت کی ادائیگی کے، خود کو قاری تک پہنچایا ہے بلکہ اردو تنقید کی روایت کو ہی نہیں ہماری مجموعی ادبی اور معاشرتی، روایت کو بھی ایک نئی جہت دی ہے، لہٰذا ہم بلاشبہ محمد حسن عسکری کا یہ قول دہرا سکتے ہیں کہ۔

''اردو تنقید نگاری میں لوگ فاروقی کا نام حالی کے ساتھ لے رہے ہیں، حالی اردو تنقید کا ایک بہت بڑا نام ہے اور بے شک فاروقی بھی جدید اردو تنقید کا ایک بڑا نام ہے۔''

حواشی:

1۔ 'نکات الشعرا' صفحہ 179-180 مرتب؛ مولوی عبدالحق۔

2۔ (خط بنام چودھری عبدالغفور سرور۔) 'انتخاب خطوط غالب' صفحہ 87۔ ناشر: اتر پردیش اردو اکادمی۔

3۔ (خط بنام قاضی عبدالجلیل جنون۔) 'انتخاب خطوط غالب' صفحہ 48۔ ناشر: اتر پردیش اردو اکادمی۔

4۔ (خط بنام قاضی عبدالجلیل جنون۔) 'انتخاب خطوط غالب' صفحہ 49۔ ناشر: اتر پردیش اردو اکادمی۔

5۔ ''مقدمہ شعر و شاعری'' مولانا الطاف حسین حالی۔ صفحہ 177

6۔ ''آب حیات'' مولانا محمد حسین آزاد۔ صفحہ 346

7۔ ''محمد حسن عسکری؛ نیا مطالعاتی تناظر۔ از: مبین مرزا، ''شب خون'' 264۔

8۔ ''شعر شور انگیز'' (جلد چہارم) شمس الرحمن فاروقی صفحہ 98۔

9۔ ''شعر شور انگیز'' (جلد چہارم) شمس الرحمن فاروقی صفحہ 120-121۔

10۔ ''اردو غزل کی روایت اور فراق، پس نوشت، ''شب خون'' 135۔

11۔ ''شعر شور انگیز'' (جلد سوم) شمس الرحمن فاروقی صفحہ 87-88۔

www.urduchannel.in

عمر فرحت

معنوی تلازمات کی تلاش اور کثیر المعنویت کی جستجو

شعرِ شور انگیز

مطالعہ میر کی ضرورت واہمیت کو ہر زمانے میں محسوس کیا گیا ہے۔ بقول شمس الرحمٰن فاروقی: ''میر کی قدر بیش از بیش پہچاننے کا رجحان تا حال موجود ہے۔'' میر کی شاعرانہ عظمت کے اَن گنت پہلوؤں کو بیک نگاہ مطالعے کی گرفت میں لانا کسی طور ممکن نہیں۔ اردو ادب میں میر شناسی کی مستحکم روایت موجود ہونے کے باوصف یہ ضرورت تا حال موجود ہے کہ میر کو از سرِ نو پڑھا اور سمجھا جائے۔ مطالعۂ میر کے باب میں ڈاکٹر جمیل جالبی کی یہ رائے بہت وقیع ہے:

''میر کو جب پڑھیے وہ ایک نئی شان سے ہمارے سامنے آتا ہے اور شاید اسی ''ہر آن نئی شان'' کی وجہ سے انہیں ''خدائے سخن'' کہا جاتا ہے۔ میر کی یہ شان
رنگ زمانہ کے ساتھ بدلتی رہتی ہے اور ہر دور میں ایک نیا میر ہمارے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ ہر نسل اپنا میر خود دریافت کرتی ہے۔''

میر، غالب اور اقبال کو تین صدیوں کی تین آوازیں کہا گیا ہے کیونکہ یہ تینوں شاعر مسلمانانِ برصغیر کی تاریخ کی تین صدیوں کے منفرد اور اعلیٰ ترین ثقافتی نشان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ اپنی اپنی صدی کی پہچان بھی ہیں اور اس کی آواز بھی۔

قاسمِ افسوس یہ ہے کہ غالب اور اقبال کے مقابلے میں میر کو اکثر نظر انداز کیا گیا۔ کلامِ غالب واقبال پر گرانقدر تحقیقی وتنقیدی کام ہوا۔ بیسیوں شرحیں لکھ ڈالی گئیں لیکن دواوین میر کی ایک شرح بھی دستیاب نہ ہو سکی۔ شاید میر کے دواوین کی تعداد اور ضخامت کو ایک بھاری پتھر سمجھتے ہوئے ہمیشہ صرف چُوم کے چھوڑ دیا گیا۔ میر شناسی کی روایت میں یہ موقع ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس عظیم وضخیم منصوبے کو ''شعرِ شور انگیز'' کی چار جلدوں کی صورت میں پایۂ تکمیل تک پہنچایا۔ فاروقی کے اس ادبی کارنامے کو علمی وادبی حلقوں میں خاطر خواہ پذیرائی ملی اور اس کتاب کی تخلیق پر انہیں ''سرسوتی سمان'' سے بھی سرفراز کیا گیا۔ ہر فن کار اپنے فن کا اولین پارکھ ہوتا ہے۔ لہٰذا میر نے سب سے پہلے خود ہی اپنے کلام کی شور انگیزی کی طرف توجہ مبذول کراتے ہوئے کہا:

جہاں سے دیکھیے اک شعر شور انگیز نکلے ہے
قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیواں میں

ہر ورق ہر صفحے میں اک شعر شور انگیز ہے
عرصۂ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا

تھا بلا ہنگامہ آرا میر بھی
تا حشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا

حقیقت تو یہ ہے کہ کلام میر کے جزوی مطالعے کے نتیجے میں ناقدین کی نظر ہنوز ان کے کلام کی الم انگیزی تک ہی محدود رہی تھی جب کہ میر کے ''طرزِ گفتار'' کی پرکھ کے لیے جس تامل اور ''حرفِ تہہ دار'' تک پہنچنے کے لیے جو باریک بینی درکار تھی، فاروقی اس کڑے معیار پر پورا اترے اور کلام میر کی نئی جہت یعنی ''شور انگیزی'' سے دورِ حاضر کے قاری کو متعارف کروانے میں کامیاب ہوئے۔ وہ خود لکھتے ہیں:

''۔۔۔۔۔۔ میر انیس صدی کے شروع میں مرے تھے ایسا نہ ہوا اکیسویں صدی کے شروع ہوتے وقت بھی ان کا شعر ہمیں ملامت کرتا رہے۔۔۔

اگر میر کے دیوان میں ہر جگہ ''شعرِ شور انگیز'' کے باعث قیامت کا سا ہنگامہ ہے تو اس شور قیامت کی ایک ٹھوکر ہم کو بھی لگ جائے تو اچھا ہو۔''

جب فاروقی کو اس شور قیامت کی ٹھوکر لگی تو انہوں نے ایک پانچ نکاتی ایجنڈا (تمہید اوّل) ذہن میں رکھتے ہوئے میر فہمی کا ایک ضخیم منصوبہ ترتیب دے ڈالا اور پچیس سالہ محنت کا سفینہ ''شعرِ شور انگیز'' کی چار جلدوں کی شکل میں ''پار گھاٹ'' لگا۔ فاروقی کے خیال میں اس کتاب کے مقصود حسب ذیل ہیں:

۱۔ ''میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعر کے سامنے بے جھجک رکھا جا سکے اور جو میر کا نمائندہ انتخاب بھی ہو۔

۲۔ اردو کے کلاسیکی غزل گویوں، بالخصوص میر کے حوالے سے کلاسیکی غزل کی شعریات کا دوبارہ حصول۔

۳۔ مشرقی ومغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار کا تجزیہ، تشریح، تعبیر اور محاکمہ۔

۴۔ کلاسیکی اردو غزل، فارسی غزل (علی الخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میر کے مقام کا تعین۔

۵۔ میر کی زبان کے بارے میں نکات کا حسبِ ضرورت بیان۔''

اڑھائی ہزار سے زاید صفحات پر مشتمل یہ کتاب میر کے چھ دواوین کی ردیف ''الف'' سے ''ی'' تک منتخب اشعار کی تشریح وتوضیح کا احاطہ کرتی ہے، جلد اوّل ردیف ''الف'' جلد دوم ردیف ''ب'' تا ''م'' جلد سوم ردیف ''ن'' تا ''ہ'' اور جلد چہارم ردیف ''ی'' اور فہرست الفاظ پر مشتمل ہے، ہر جلد کے آغاز میں مشرق ومغرب کے اعلیٰ اذہان کے بصیرت افروز اقوال رقم کیے گئے ہیں۔ تمہیدی کلمات کے تحت ہر جلد کی غرض وغایت پر روشنی ڈالی گئی ہے، تعبیر متن سے پہلے مبسوط ابوابِ دیباچہ لکھے گئے ہیں جن میں ان بنیادی مباحث پر گفتگو کی گئی ہے جو مطالعۂ میر میں معاونت کر سکیں۔ یہ ابواب فاروقی کے منجھے ہوئے تنقیدی شعور، مشرقی ومغربی ادبیات کے وسیع تر مطالعے اور تربیت یافتہ ذہن کی عکاسی کرتے ہیں۔ ''شعرِ شور انگیز'' کی ہر جلد کے آغاز میں مولانا روم کا یہ شعر درج ہے:

فارقم فاروقیم غز بیل وار
تا کہ کاہ از من نمی یا بد گذار

اور کتاب کا انتساب ان بزرگوں کے نام ہے جن کے اقوال آنے والے صفحات میں فاروقی کے لیے مشعلِ راہ بنے ہیں۔ دانشوروں کے ان منتخب اقوال میں لفظ ومعنی کے حوالے سے فکر انگیز باتیں کہی گئی ہیں۔ فاروقی نے مدت العمر مطالعۂ میر میں صَرف کر کے ''شعرِ شور انگیز'' کی تکمیل کی جو نہ صرف کلامِ میر کی اولین شرح ہے بلکہ ہم کلامِ میر کی ان جہتوں سے بھی متعارف ہوئے جن سے ہنوز بے خبر تھے۔ فاروقی اس سلسلے میں خود فرماتے ہیں:

www.urduchannel.in

''مجھے کلامِ میر کا سنجیدہ مطالعہ کرتے ہوئے بیس برس اور شعر شور انگیز پر کام کرتے ہوئے دس برس ہو رہے ہیں۔ مجھے یقین نہیں ہے کہ میں اب بھی میر کو پوری طرح سمجھ سکا ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ ان بیس برسوں میں ہر مطالعے اور غور و فکر کے بعد میری رائے اور بھی مستحکم ہوئی ہے کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں۔۔۔۔اور میری کوششیں میر کی فہم و تحسین کا حق صرف ایک حد تک ہی ادا کر سکیں۔''

شمس الرحمٰن فاروقی کو مغربی شعریات کا پروردہ خیال کیا جاتا ہے۔ وہ مغربی ناقدین بالخصوص آئی۔ اے رچرڈز کے نوتنقیدی نظریات سے بہت متاثر ہیں اور نئے ناقدین کی طرح ادبی پرکھ کے سلسلے میں کسی فلسفے اور نظریے کی اہمیت کے قائل نہیں بلکہ متن ہی کو مرکزی اہمیت دیتے ہیں ان کے خیال میں :

''اصل مسئلہ تو یہ ہے کہ ادب کیا ہے؟ اور اس کو حل کرنے کی صورت یہ ہے کہ بجائے نظری اور عملی تنقید کی خشک کتابوں کی ورق گردانی کی جائے، خود ادب ہی کو پڑھا جائے اور پرکھا جائے۔''

فاروقی کی انفرادیت اس میں ہے کہ انہوں نے نئی تنقید کے بعض اصولوں سے متفق ہونے کے باوجود ''شعرِ شور انگیز'' کو وسیع تر تناظر میں تحریر کیا اور مغربی شعریات کے ساتھ ساتھ مشرقی شعریات کا بھی بھرپور اہتمام کیا۔ ''شعرِ شور انگیز'' کے مقاصد تخلیق کے باب میں لکھتے ہیں :

''۔۔۔۔اس پوری کتاب کا منظر نامہ اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ اس کے ذریعے ہماری کلاسیکی شعریات کی بازیافت ممکن ہو اور اس طرح میر ہی نہیں بلکہ تمام کلاسیکی ادب کے مطالعے اور اس کی تحسین اور تعین قدر کی نئی راہیں کھل سکیں۔''

اُن کے خیال میں ہماری کلاسیکی شاعری کے پیچھے ایک واضح شعریات اور تنقیدی اصول کارفرما ہیں جنہیں نظر انداز کر کے ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق ادا نہیں کر سکتے۔ بحیثیت شارح ان کا انداز جداگانہ ہے۔ ان کے نزدیک کسی متن یا شعر کی وضاحت کے معیار آفاقی نہیں بلکہ مقامی ہوتے ہیں اور ادب پارے کو اس تہذیبی تناظر کی روشنی میں ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ فاروقی کہتے ہیں :

''کسی ادب پارے کو سمجھنے کی سب سے پہلی شرط یہ ہے کہ اسے انہیں تصورات شعر و تصورات کائنات کی روشنی میں پڑھا جائے جن کی روشنی میں وہ ادب لکھا گیا تھا۔ لہٰذا کلاسیکی شعریات کی بازیافت کے بغیر ہم کلاسیکی ادب سے پورا معاملہ نہیں کر سکتے۔''

''شعر شور انگیز'' لکھنے سے بیشتر فاروقی نے اردو غزل کی شعریات اور کلاسیکی معیارات کی جستجو میں اردو شعرا کے تذکرے اور دواوین کھنگال ڈالے اور کلاسیکی غزل کی ڈیڑھ سو سالہ شعریات سازی کا تجزیہ کرتے ہوئے گمشدہ کلاسیکی معیارات کی بازیافت کو ممکن بنایا۔ انہوں نے یہ اصول و نظریات کم و بیش بیس عنوانات کے تحت تاریخ وار درج کیے ہیں تاکہ شعریات کے ارتقائی عمل کو بھی سمجھا جا سکے۔ ان شاعرانہ خوبیوں میں ربط، روانی، مناسبت، بندش کی چشتی، مضمون، استعارہ، مضمون کی وسعت، مضمون کے لیے لفظ معنی کا استعمال، مضمون اور معنی کی دوئیت، مضمون آفرینی اور تازہ خیالی، نازک خیالی، خیال بندی، معاملہ بندی، کیفیت، شور انگیزی، معنی آفرینی، پیچ داری و تہہ داری، رعایت و ایہام اور انشائیہ اسلوب جیسے اجزائے شعریات پر تحقیقی و تنقیدی اشارے کیے ہیں جب کہ ''شعر شور انگیز'' کی چوتھی جلد کے ابوابِ دیباچہ مضمون آفرینی، معنی آفرینی اور تصور کائنات کی وضاحت کے لیے مختص ہیں۔ یہ ابواب فاروقی کی تنقیدی بصیرت اور

ذہنی بالیدگی کے بین شاہد ہیں۔ شرح نگاری اور انتقادیات کے نازک فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

''یہ سوال بعض اوقات اٹھایا گیا ہے کہ شرح اور تنقید میں کیا فرق ہے؟ واقعہ یہ ہے کہ فرق کچھ بھی نہیں۔ پرانے زمانے میں جب کسی قسم کے متن پر قاعدہ تنقید کا رواج نہ تھا، شرح ہی سے تنقید کا کام لیا جاتا تھا۔ بڑے بڑے فلسفیانہ متون پر بھی جو شرحیں لکھی جاتی تھیں ان میں شرح کے تحت تنقید، توضیح، اپنے خیالات کی ترجمانی سب کچھ ہوتی تھی۔ ہم لوگ لفظ شرح سے گمان کر لیتے ہیں کہ شارح نے اصل مصنف کے مطالب کی ترجمانی سے کچھ زیادہ نہ کیا ہوگا، لہٰذا ہم شارح کو مصنف سے کمتر درجے کا یا مصنف کا پیراسائٹ (Parasite) سمجھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ قدیم زمانے کے شرح نگار دراصل شرح کے پیرائے میں اپنے خیالات بیان کرتے تھے۔''

''شعر شور انگیز'' میں فاروقی نے کامیاب کوشش کی ہے کہ صرف کلامِ میر کی تشریح ہی نہ ہو بلکہ اس حوالے سے ادبی نظریات پر بھی بحث ہو، کلامِ میر کے محاسن واضح کرنے کے ساتھ ساتھ اس پوری شعری روایت کی بھی تشریح و توضیح ہو جو میر کی شاعری کے لیے پس منظر اور پیش منظر کا کام کرتی ہے۔ اس کتا میں میر کی شاعری کی کثیر المعنویت کے ذیل میں کئی نظریاتی مباحث کو بھی چھیڑا گیا ہے مثلاً یہ کہ ''معنی کس کا مال ہے؟''، ''معنی چہ معنی دارد؟''، المعنی فی بطن الشعر، مشرق و مغرب کی شعریات میں منشائے مصنف کا تعین اور اس کی اہمیت وغیرہ۔ فاروقی نے مشرق و مغرب کے تنقیدی نظریات کے تناظر میں ان سوالات کے جوابات ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے یعنی :

''۱۔ کیا منشائے مصنف کو معلوم کرنا ضروری ہے؟

۲۔ تفہیم و شرح کے عمل میں منشائے مصنف کی کیا اہمیت ہے؟

۳۔ کیا وہ معنی جو مصنف نے مراد نہ لیے ہوں، وجود نہیں رکھتے؟ یا وہ وجود تو رکھتے ہیں لیکن جھوٹے معنی ہیں؟

۴۔ کیا مصنف یہ جان سکتا ہے کہ اس کے متن سے کتنے معنی برآمد کرنا ممکن ہے؟

۵۔ کیا ہم شعر کے معنی کا تعین قطعیت کے ساتھ اور اس دعوے کے ساتھ کر سکتے ہیں کہ اس کے بس وہی معنی ہیں جو ہم بیان کر رہے ہیں؟

۶۔ کیا کسی متن میں معنیٔ کثیر کا وجود اور معنیٔ کثیر کا احتمال ایک ہی چیز ہیں؟

فاروقی نے ''شعر شور انگیز'' میں میر کے منتخب اشعار میں معنیٔ کثیر کی نشاندہی کرتے ہوئے میر کو پڑھنے اور سمجھنے کا صحیح طریقہ بتایا ہے۔ وہ اس امر سے بخوبی واقف ہیں کہ انہوں نے متن (شعر) کے جو معنی اخذ کیے ہیں شاید کوئی دوسرا قاری انہیں برآمد نہ کر سکے تاہم انہیں یقین ہے کہ انہوں نے متن کے جو معنی اخذ کیے ہیں ان کے وجود کو ثابت کر دکھایا ہے اور اخذ شدہ معنی بابت کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ متن میں یہ معنی موجود نہیں۔

فاروقی کا تشریحی طریقۂ کار نوتنقیدی رجحانات کا عکاس ہے۔ وہ معنی کی عدم تحدید پر یقین رکھتے ہیں، اپنے تشریحی رویے کی وضاحت کرتے ہوئے ''تفہیمِ غالب'' میں لکھتے ہیں :

''میں خود اس بات کا قائل ہوں کہ شعر کا ہم پر حق ہے کہ ہم اس کے باریک ترین معنی تلاش کریں اور جتنے کثیر معنی شعر میں ممکن ہوں ان کو دریافت کریں۔

بڑے شعر کی خوبی یہی ہے کہ وہ مختلف زمانوں اور مختلف تناظر میں بامعنی رہتا ہے۔ ایسا اسی وقت ہو سکتا ہے جب اس میں معنی کے امکانات کی کثرت ہو۔''

www.urduchannel.in

''شعر شور انگیز'' میں فاروقی کے انداز شرح کی تفہیم کے لیے درج ذیل مثال ملاحظہ کریں:

تن کے معمورے میں یہی دل و چشم
گھر تھے دو سو خراب ہیں دونوں

دل اور آنکھ کو گھر کہنے میں کئی لطافتیں ہیں۔

۱۔ دل اور آنکھ دونوں کو گھر سے تشبیہ دیتے ہیں۔ (خانۂ دل، خانۂ چشم) خانۂ چشم کے دو معنی ہیں، آنکھ کا حلقہ اور وہ گھر جسے آنکھ کہتے ہیں۔

۲۔ دل اور آنکھ دونوں کے لیے رہنا کا محاورہ آتا ہے۔ دل میں رہنا، آنکھوں میں رہنا وغیرہ اور ''اپنا'' گھر کے لیے بھی بولتے ہیں۔

۳۔ جب تن کو معمورہ کہا تو اس میں گھر ہوں گے ہی اور سارے بدن میں صرف دل اور آنکھ ایسے عضو ہیں جن کو گھر سے تشبیہ دیتے ہیں اور جن کے اندر کسی کے ہونے یا رہنے یا جن سے کسی کے چلے جانے وغیرہ کا محاورہ استعمال کرتے ہیں۔

اب معنی پر غور کریں۔ لفظ ''یہی'' خاص قوت کا حامل ہے۔ اس میں اشارہ بھی ہے، زور بھی ہے اور لہجے کے اعتبار سے رنجیدگی بھی، گزری ہوئی بات کا سادہ بیان بھی ہے اور اپنی حالت اور نظام کائنات پر طنز بھی۔ مثلاً یوں دیکھیے :

۱۔ یہی دو گھر تھے (گھروں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے)
۲۔ بس یہی دو گھر تھے (یعنی اور نہیں تھے۔ زور دیتے ہوئے)
۳۔ افسوس کہ یہی دو گھر تھے
۴۔ دو ہی گھر تھے (سادہ اور جذبات سے عاری بیان)
۵۔ دو ہی تو گھر تھے (اور وہ بھی اب خراب) ہیں۔ (رنجیدگی)
۶۔ دو گھر تھے (اور ان کو بھی زمانے نے محفوظ نہ چھوڑا) (نظام کائنات پر طنز)
۷۔ دو گھر تھے (اور وہ بھی اب خراب ہیں) (برہمی)

غرض کہ لفظ ''یہی'' نے معنی کے متعدد امکانات پیدا کر دیے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے لفظ سے بڑے بڑے کام لینا میر کا خاص انداز ہے۔ میر کے شعر میں معنی کا بیان ابھی ختم نہیں ہوا۔ حسب ذیل نکات پر غور کریں۔

۱۔ دل و چشم کے خراب ہونے کی وجہ نہیں بیان کی۔ اس طرح امکانات کا ایک نیا سلسلہ پیدا ہوا۔
۲۔ خرابی کی کیفیت نہیں بیان کی، اس طرح امکانات کا ایک اور سلسلہ پیدا ہوا۔
۳۔ ماضی اور حال کا بیان کیا لیکن مستقبل کو چھوڑ دیا اس طرح امکانات کا تیسرا سلسلہ پیدا ہوا۔

ان نکات کی بنا پر شعر میں جو حسن پیدا ہوا ہے اس کا پورا اندازہ کرنا ہو تو اس مضمون پر جگر صاحب کا شعر ملاحظہ کیجیے:

جب سے اس نے پھیر لیں نظریں رنگ تباہی آہ نہ پوچھ
سینہ خالی، آنکھیں ویراں دل کی حالت کیا کہیے

''شعر شور انگیز'' میں معنوی تلازمات کی تلاش اور کثیر المعنویت کی جستجو فاروقی کا دل پسند رویہ رہا ہے۔ انداز شرح کو منفرد بنانے کے لیے وہ کہیں اعراب وقف سے مکمل اجتناب برتتے ہیں تو کہیں اضافات کے حذف، اضافت مقلوبی اور ترک اضافت کے نت نئے تجربات سے توسیع معنی کے امکانات پیدا کرتے ہیں۔ اس منفرد رویے کی توضیح دراصل معنوی امکانات کے مسئلے سے مشروط ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''۔۔۔۔ای۔ڈی ہرش نے عمدہ بات کہی ہے کہ متن کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ تعبیر طلب ہوتا ہے۔ شعر میں اگر علامت استفہام لگا دی جائے تو پھر یہ متعین ہو جائے گا کہ یہ عبارت خبر یہ نہیں ہے۔ اگر اوقاف لگا دیے جائیں تو یہ طے ہو جائے گا کہ اس متن میں مسئلہ کیا ہے؟ اور مسند الیہ کیا ہے؟ ان سب صورتوں میں معنی محدود ہو جائیں گے اور متن کی تہہ داری کم ہو جائے گی۔''

فاروقی نے علامات و اضافات کا تعین نہ کر کے قراتِ متن کے نئے امکانات کو جنم دیا ہے۔ بطور مثال میر کے درج ذیل شعر کی شرح ملاحظہ کریں :

گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگِ گل سے میر
بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے

میر کے شعر میں ایک اسرار بھی ہے کہ بلبل کس سے کہہ رہی ہے کہ ''صاحب پرے پرے''، ممکن ہے اس کی مخاطب وہ خود ہو، یا دوسری بلبلیں ہوں یا وہ سیر کرنے والے ہوں جو بہار سے لطف اندوز ہونے کی خاطر گلشن میں آنا چاہتے ہیں۔ پہلی اور دوسری صورت میں بلبل کا عشق کچھ بہت سچا نہیں معلوم ہوتا کہ وہ رنگ گل کی آگ میں جلنے سے گریز کرتی ہے۔ تیسری صورت میں وہ رشک سے مغلوب معلوم ہوتی ہے اور چاہتی ہے کہ اس کے علاوہ کوئی بھی اس آگ کے حسن سے آنکھیں نہ سینکے۔ وہ آگ سے بلا شرکت غیرے تنہا لطف اندوز ہونا چاہتی ہے۔

اس شعر کی ڈرامائیت میں ایک حصہ اس بات کا بھی ہے کہ ''صاحب پرے پرے'' پکارنے والی بلبل ہے یا کوئی اور مخلوق مثلاً باغبان یا کوئی اور پرندہ وغیرہ۔ گلشن کی سب سے سچی، سب سے اصلی باشندہ بلبل ہی ہے جو روش روش بھرتی رہتی ہے۔ پھر اگر باغبان ''پرے پرے'' کی آواز لگاتا تو وہ معنویت نہ پیدا ہوتی۔

اب تک ہم یہ فرض کر رہے ہیں کہ بلبل کا کلام ''صاحب پرے پرے'' ہے۔ یعنی بلبل نے چمن میں آگ بھڑکتی ہوئی دیکھی اور پھر اس نے پکار کر کہا کہ ''صاحب ذرا دور دور رہیں''، لیکن ممکن ہے کہ ''دیکھ کے'' کا فقرہ بھی بلبل کا کلام ہو۔ اب مصرع یوں پڑھا جائے گا :

بلبل پکاری ، دیکھ کے صاحب پرے پرے

معنی کے اعتبار سے دونوں برابر کے قوی ہیں۔ ڈرامائیت غالباً دوسری صورت میں زیادہ ہے کیونکہ اس طرح ''دیکھ کے'' بھی انشائیہ فقرہ ہو جاتا ہے۔ یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ مصرع کو اور بھی پڑھنا ممکن ہے، اگر پکاری کے بعد وقفہ رکھا جائے :

بلبل پکاری '' دیکھ کے صاحب ! پرے پرے ''
بلبل پکاری '' دیکھ کے ! صاحب ! پرے ! پرے! ''
بلبل پکاری '' دیکھ کے ! صاحب پرے پرے ''

امکانات کی اس کثرت کے باعث میں ''بلبل پکاری'' کے بعد وقفے کی قرات کو بہتر سمجھتا ہوں۔ شعر بہر حال بہترین ہے۔ اس کا ابہام، اس کے پیکر، اس کا ڈرامائی اسلوب سب لاجواب ہیں غضب کا شعر شور انگیز ہے۔

فاروقی ابہام کو ایک مثبت قدر سمجھتے ہیں۔ انہوں نے جابجا معنی کی پہلو داری اجاگر کرنے کے لیے تقلیب معنی اور قول محال سے بھی کام لیا ہے۔ وہ میر کے ایک ایک شعر کو کئی کئی پہلوؤں سے دیکھتے ہیں اور نت نئے معانی کی نشان دہی کرتے ہیں۔ ژاک دریدا کے حوالے سے اس امر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

www.urduchannel.in

بیشتر (Being) ہستی ہی (Becoming) آفاق ہے۔ اشرافی طبقہ کی جزئیات نگاری پر اُن کو غیر معمولی فن کارانہ قدرت تھی۔ اُس کے وسیلے سے وہ ناولوں کے کرداروں اور کرداروں سے زیادہ اُس ماحول کی بڑی فنی چابک دستی اور عمرانی بصیرت سے تخلیقی باز آفرینی کرتی تھیں جس میں وہ زندگی بسر کرتے تھے۔ اُن کے ہر ناول کا اسلوب جدا، تکنیک الگ اور موضوع کو برتنے کا سلیقہ منفرد اور ممتاز ہے۔ ان کی ناولاتی بوطیقا کسی مخصوص فیشن اور محدود تقلیدیت گزیدہ فارم کی اسیر نہیں ہے بلکہ الگ تھلگ جمالیات اور اخلاقیات کی تخلیق پر قادر ہے۔ علی العموم ان کی بابت یہ خیال مختلف ادبی فرقہ پرست تنقیدی مکاتیبِ فکر کی انتہا پسندی، عصبیت اور تنگ نظری کی باعث عام ہے کہ قرۃ العین حیدر کا اسلوب ہر ناول میں یکسانیت گزیدہ ہے جو سجاد حیدر یلدرم اور حجاب امتیاز علی کی رومانی نثر کا نیا تناسخی اسلوب ہے۔ وہ نئے زمانے کے سنگلاخ اور پیچیدہ مسائل کی تخلیقی ترسیل کا اہل نہیں ہے۔ یہ متھ (Myth) قرۃ العین حیدر کے نہ صرف ناولوں بلکہ ان کے اہم ناقابل فراموش ناولٹوں، طویل افسانوں اور مختصر افسانوں کے سنجیدہ مطالعہ کے نہ ہونے سے پیدا ہوتی ہے جو ترقی پسند ناقدوں کی کوتاہ نظری اور بدترین تعصب کی دین ہے۔ اِس جہل انگیز متھ کو جڑ سے اکھاڑ کر پھینک دینا چاہیے۔ صرف اُن کے مختلف ناولوں کے جمالیاتی اور معنویاتی اقدار سنجی سے یہ روشن حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ ان کے مختلف ناولوں کا اسلوب جداگانہ کردار کا حامل ہے۔ زبان و بیان پر حاکمانہ عبور، موضوع کی غیر معمولی حکیمانہ بصیرت اور تواریخ و ثقافت کی گہری فلسفیانہ بصیرت نے اُن کے بدیع اسلوب میں بلا کی جمالیاتی کشش اور تازگی، رعنائی اور برنائی پیدا کر دی ہے۔ شروع میں ان کا اسلوب مغربی فکشن کے نئے گریٹ ماسٹرز کے نئے اور انوکھے اسالیب و بدیعیات سے ایک حد تک فطری طور پر متاثر تھا۔ ابتدا میں ورجینا وولف اور ولیم سرویاں کا اثر لاشعوری طور پر حاوی تھا۔ بعد کے مراحل میں ان کے اسلوب پر اُردو اسالیب اور بدیعیات کا عمل دخل فزوں تر ہوا۔

انہوں نے شعوری طور پر اپنے کلاسیکی ادب کو کھنگال کر اپنی تخلیقی زبان پر بھرپور توجہ دی تھی۔ انہوں نے نہ صرف اساطیر، تواریخ، فلسفہ اور روحانیت، بلکہ اپنے عہد کی لفظیات اور بدیعیات سے زندہ اور متحرک الفاظ، استعارات، اصطلاحات، علائم اور پیکر کو لے کر ایک زندہ اور فعال تخلیقی زبان کی تخلیق، تشکیل اور تعمیر کی تھی جو بہ یک وقت خارجی اور داخلی احوال و کوائف کی تصویروں اور جذباتی کیفیتوں کی تخلیقی ترسیل پر قادر ہے۔ اُن کی منفرد تخلیقی زبان اُن کے وجود کا بھرپور اعلامیہ ہو کر خارجی ماحول اور اشیا کے ساتھ اُن کا زندہ، تابندہ رشتہ استوار کرنے کی بھرپور جمالیاتی توانائی سے مملو ہے۔ ''گردشِ رنگِ چمن''، ''کارِ جہاں دراز ہے''، ''شاہراہِ حریر'' اور ''کف گل فروشاں'' کی نثر پہلے کے ناولوں سے زیادہ تراشیدہ اور منور ہے۔ مذکورہ کتابوں میں اسالیب کی رو سے بہت زیادہ بوقلمونی ہے۔ کسی ایک کتاب کے اندر اتنے مختلف اور متنوع اسالیب کی تخلیق ان کا عدیم المثال ادبی کارنامہ ہے جو ان کے معاصرین اور متاخرین کے یہاں یکسر معدوم ہے۔ ان گراں قدر ناولوں میں داستان گوئی کا اسلوب، وقائع نگاری کا اسلوب، حقیت نگاری کا اسلوب، ماورائے حقیقت نگاری کا اسلوب اور حقیقت اور فنطاسیہ کی خوش امتزاجی کا اسلوب بہ یک وقت کرشمہ ساز ہے جو حسن آفریں اور معنویت پرور ہے۔

ان تمام اقداری اور جمالیاتی اوصاف کے ساتھ ان کے غیر معمولی تخلیقی تخیل اور تنقیدی تواریخی بصیرت نے ان کے مایۂ ناز ناول ''آگ کا دریا'' کو اردو میں ایک نئے ناولاتی استناد، معیار اور وقار کی ابدی حیثیت عطا کر دی۔ اس اچھوتے، اہم اور عہد آفریں تجربہ نے اُردو ناول کو نئی وسعتوں اور امکانوں سے ہم کنار کر دیا ہے۔ اس جدید تخلقیت افروز ''شاہ نامہ آسا'' یا ''مہابھارت آسا'' ناول کو برصغیر کی تمام ادبیات میں جدید کلاسیک کا درجہ حاصل ہے۔ اس کا ترجمہ روسی اور انگریزی کے علاوہ ہندوستان کی تمام زبانوں میں ہو چکا ہے۔ انگریزی کا ترجمہ خود قرۃ العین حیدر نے کیا ہے

جس کو پڑھ کر ۲۰۰۸ء کے نوبیل انعام یافتہ ناول نگار ژاں ماری لی کلیز لو نے خود سے کہیں زیادہ نوبیل انعام کا مستحق قرۃ العین حیدر کو قرار دیا۔

''آگ کا دریا'' صرف ہندستان اور پاکستان کی تقسیم کا المیہ ہی نہیں ہے بلکہ تمام نسلِ انسانی کا المیہ ہے۔ ہندستان کے دو ہزار سال کے تواریخی احوال و کوائف کے سمندر کو صحیح رنگوں میں اس زندہ اور متحرک فن کارانہ اسلوب اور خیال انگیز انداز سے ناولاتی کوزہ میں بھر دینا ایک ایسا مہتم بالشان فکری اور جمالیاتی کارنامہ ہے جو اُن سے پہلے اردو ناولاتی ادب میں کسی کا مقدر نہیں ہے اس ناول کا اساسی مسئلہ بیک وقت انفرادی اور آفاقی سطح پر بنیادی مسئلہ ہے۔

یہ انسان کی تخلیقی ذہانت کے مسلسل ارتقائی سفر کی اوڈیسی (سفر نامہ) ہے۔ اس کے مرکزی کردار وجود کی معنویت کی تلاش میں ہمیشہ کوشاں رہتے ہیں۔ یہ تلاش مدام تلاش انسان بہ حیثیت فرد اور بہ حیثیت سماجی نمائندہ کے ہر عہد میں جاری رہی ہے اور انسانی زندگی میں اب بھی جاری ہے اور بہ ظاہر اس کے اختتام کی کوئی صورت بھی نظر نہیں آتی۔ انسان اپنی تکلیفوں، اُمیدوں، آرزوؤں اور حاصلوں کے درمیان اپنی ذات اور اپنے ماحول کو متواتر اُبھارتا، بناتا، سنوارتا، نکھارتا رہا ہے۔ اس ناول کے مرکزی کردار گوتم نیلامبر، کمال الدین، ہری شنکر، لرل ایشلے اور چمپا کا ناول میں ہر عہد میں ان کا بار بار ابھر کر آنا تواریخ کے تواتر کی علامت ہے۔ (ان کا تناسخ کے نظریہ سے کوئی تعلق نہیں ہے) اور بہ یک وقت اس حیاتیاتی رمز کا اشاریہ ہے کہ زندگی کی ناقابل تسخیر فتح یہی ہے کہ آدمی کبھی فنا نہیں ہو سکتا۔ اس کے آبا و اجداد آج نئے روپ و رنگ میں اس کی ذات میں جی رہے ہیں اور وہ نئی شکلوں میں اپنے بعد آنے والی نسلوں میں زندہ رہے گا اور زندگی کے حوصلہ شکن چیلنجوں کا ڈٹ کر مقابلہ کرے گا۔

ان علامتی کرداروں نے مختلف ادوار کے درمیان داخلی سفر مدام سفر کو جاری رکھتے ہوئے غیر مادی ماورائی تواتر کا سہارا لے کر اور مختلف تہذیبی اور قومی علامتوں کے متواتر نئے روپ، رنگ و آہنگ کو قبول کر چوتھی صدی ماقبل عیسیٰ اور پندرہویں صدی عیسوی سے آج تک کا طویل تر سفر طے کیا ہے لیکن اس پر چونکہ یہ آدمی ہے۔ یہ آج بھی ناقابلِ تسخیر ہے۔

''آگ کا دریا'' میں ہر عہد کے تصور وقت کے تحت لوگوں کے رہنے سہنے اور زندگی بسر کرنے کے مخصوص طریقوں اور اُن کے مخصوص نقطہ نظر کی تبدیلیوں کو ہندوستان کے بدلتے ہوئے تواریخی اور ثقافتی تناظر میں دیکھنے کی اور دکھانے کی انہوں نے بڑے پیمانے پر کوشش کی ہے۔ اس ناول میں تاریخیت اور مادیت کی زیریں لہر بڑی آب و تاب سے روپذیر ہوئی ہے۔ وقت کا بیرونی اور اندرونی جبر، اُس کا رست خیز، تسلسل اور سراب، قدیم ہندوستان کی مختلف تہذیبی کروٹوں کی معنی آگیں باز آفرینی، اپنی جڑوں کی کھوج اور ہندوستان کی آئیڈنٹٹی کی حقیقی جستجو، متغیر تہذیبی سیاق میں انسانی رشتوں کی پر تضاد پیچیدگی، ان کی تناسخی گردشیں، ملک کے بٹوارے کے بعد جلاوطنی، ہجرت کا کرب، دروں بینی، نئے لسانی، اسلوبی اور تکنیکی تجربہ کی طرفگی نے اس عظیم ناول کے ''نو معنویاتی'' اور جمالیاتی نظام کی تخلیق، تشکیل اور تعمیر کی جو اُن کی غیر معمولی فکری اور فنی توحید کی امین ہے۔ اس میں قدم قدم پر وجودی اور تواریخی بصیرتوں، اساطیری، استعاروں اور معنی آفریں علامتوں کے بڑے بڑے پہاڑ رونما ہوتے ہیں جن کو پار کرنے کے لیے سکوت، سکون اور ایسی ذہنی یک سوئی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ جس کی مثال کسی زبان کے کلاسیک سے ہی لی جا سکتی ہے۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے ہمہ گیر قومی اور عالمی تہذیبی، سیاسی اور اقداری بصیرت اور جمالیاتی عرفان کے باعث پہلی بار منفرد تکنیکی طرفگی کے ساتھ اتنے وسیع کینوس پر نہ صرف انفرادی اور اجتماعی ہندستانی شخصیت کی پہچان، متنوع تہذیبی رنگ مالا، عقیدوں کی بوقلمونی عہد بہ عہد بڑی تبدیلیوں اور قوتوں کے کش مکش آگیں تخلیقی ارتقا کو منکشف اور منور کیا

www.urduchannel.in

ہے۔ بلکہ ماضی کی بھرپور بازیافت کے ساتھ ''آگ کا دریا'' کو مستقبل کا اشاریہ بھی بنا دیا ہے۔ مغربی پاکستان اور مشرقی پاکستان میں جو جذباتی اور تہذیبی خلیج تھی۔ قرۃ العین حیدر کو اس کا عرفان بہت پہلے ہو گیا تھا جس کی ناولاتی پیش گوئی انہوں نے ''آگ کے دریا'' میں کر دی تھی۔ بنگلا دیش آج گھورتی ہوئی سچائی ہے۔ اُن پر رومانیت گزیدگی کا الزام زندگی بھر لگانے والوں کے لیے یہ مقامِ عبرت ہے کہ ایک صاحب عہد تخلیقی فن کار اپنے عہد کے اصول حقیقت کا کتنا بڑا عارف ہوتا ہے۔

اس عظیم ناول میں وقت ایک ناقابلِ تسخیر کردار کے طور پر تخیل کی آنکھ میں ابھرتا ہے جو آگ کے دریا کے مترادف ہے جس میں کتنی تہذیبیں غروب ہوتی ہیں لیکن اُس کی بیک وقت تخریب کناں اور تطہیر کناں روانی میں کوئی فرق واقع نہیں ہوتا۔ وہ کثافت کو جذب کر لیتا ہے اور لطافت کو رو پذیر کرتا ہے۔ تاہم اِس تضاد آگیں زمانی جبریت کے باوجود زندگی کی تخلیقیت، حریت اور کلیت کا سفر مدام سفر جاری رہتا ہے اور اس کے تحرک سے نئی تہذیبیں طلوع ہوتی جاتی ہیں۔ زندگی سکڑنے کے بہ جائے پھیلتی جاتی ہے۔ وہ ازل سے ابد تک بے کراں اور بے کنار ہے اور ہر سطح پر نئے عناصر مسلسل تخلیق کرتی رہتی ہے۔ اُس کا عرفان ہی حقیقی تخلیقیت ہے۔ اس فکری اور جمالیاتی تخلیقیت افروزی کے باعث یہ ناول زندہ جاوید ہو گیا ہے اور شائستہ وشستہ قاری کو زندگی کے جمال کا ذوق اور سماج کو بصیرت عطا کرتا ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ ''آگ کا دریا'' اور ہرمن ہیس کا ناول ''سدھارتھ'' کا مرکزی نکتہ مشترک ہے لیکن دونوں کی ٹریٹمنٹ بہت جداگانہ کردار کی حامل ہے۔ شنکر، سنیل گنگو پادھیائے اور ومل متر جیسے بنگلا ناول نگاروں کے مانند قرۃ العین حیدر کے کردار بھی تواریخ، وقت کی رو، انسانی تقدیر وغیرہ کے بارے میں کچھ نہ کچھ بولتے رہتے ہیں اور یہ بیانات اکثر مصنفہ کے دل کی گہرائیوں سے آئے محسوس ہوتے ہیں۔ لیکن ایسی ہر داخلی خود کلامی اور ہر شعور کی رو (Stream of Consciousness) کے پیچھے ایک ٹھوس تواریخی تجربہ ضرور ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے معاملہ میں یہ تجزیہ ہندوستان کی تقسیم اور اس کے آگے پیچھے کے تہذیبی، سماجی اور سیاسی عوامل ہیں۔ ان کا زمان برگساں یا مارسل پروست والا زمان نہیں ہے۔ وہ محض ''یاد کے پنجرے'' میں سرنگوں محصور حسن کار بھی نہیں ہیں۔

وہ وسیع اور رفیع تر ناولاتی جمالیات اور عمرانیات کی خالق ہیں۔ ''آگ کا دریا'' اُردو ناولاتی ادبیات کا سب سے بڑا ''ذہنی شاہ نامہ'' ذہنی مہابھارت، یا مختلف کرداروں کی محشر خیالی کا ''ذہنی نگار خانہ رقصاں'' ہے۔ جس کے طالسطائی جیسے کینوس کو ایک نئے نفسیاتی اور تواریخی رنگ آہنگ میں حاصل کرنے کی کوشش ایک تیس بتیس سالہ ادیبہ نے کی تھی اور یہ اردو ناولاتی ادبیات کی تواریخ میں اولین کوشش تھی۔ آج یہ تاریخ ساز ناول اردو میں اپنی ایسی تواریخی معنویت اور اپنی نئی اور انوکھی طرزِ نگارش کی بے کراں تخلیقیت کے سبب یادگاری اہمیت کا حامل ہے۔

''آخری شب کے ہم سفر''، ''گردش رنگ چمن'' اور ''چاندنی بیگم'' اسلوبیاتی، ساختیاتی اور لسانیاتی، رعنائی، برنائی اور توانائی کے لحاظ سے ''آگ کے دریا'' سے بہتر ہیں۔ آخری شب کا ہم سفر، اردو میں پہلا ناولاتی اناطوفیا (Dystopia) ہے۔ اس کے تمام کردار وقت اور حالات کے طوفان میں بکھر جاتے ہیں۔ جلاوطنی ان کا مقدر ہے۔ ان میں لاحاصلی کے کرب کی روحانی زلزلہ پیمائی (سسیموگرافی) اپنی فنی معراج پر ہے۔ اس ناول کا موضوع ہندوستان کی آزادی اور نئی انقلابی تحریکوں کا المیہ ہے۔ اس کا پیش منظر اور پس منظر بنگال ہے جو ان تحریکوں کے اولین نقوش کا گہوارہ ہے۔ ان تحریکات کے جاں نثاروں کی قربانیاں کس طرح رائیگاں گئیں۔ گندم نما جو فروش قائدوں کی مصلحت کوشیوں اور خود غرضیوں نے کس طرح عوامی کاز (Cause) کو ریزہ ریزہ کیا اور انقلاب کے ساتھ غداری کی۔ یہ ناول برصغیر کی تواریخ کے ایک سب سے زیادہ فیصلہ کن دور کی روح میں گردش کرتا ہوا آئینہ ہے جو دوسری جنگ عظیم کے پہلے کے بنگال

کی دہشت پسند تحریک اور ہندستان چھوڑو تحریک سے لے کر ملک کی تقسیم اور ۱۹۷۱ کے واقعات اور سانحات تک کا احاطہ کیے ہوئے ہے جن کا انجام بنگلا دیش کے طلوع ہونے میں ہوا۔ لیکن تواریخی واقعات کی تصویر کشی سے زیادہ مصنفہ کی دلچسپی یہ دکھانے میں ہے کہ بلند آدرشوں سے فیضان حاصل کر ''لوگ باگ'' ۱۹۳۹ کے مشرقی بنگال کی انقلابی تحریک کی طرف والہانہ مائل ہوتے ہیں اور ایک انصاف آگیں مستقبل پر نگاہیں جماتے ہیں لیکن اپنا سب کچھ قربان کر انقلاب کی دھن میں نکلے لوگ کس طرح وقت کی تبدیلی کے ساتھ بنیادی وحشی اور بر بر میلانات اور رشک وحسد کا شکار ہو کر نہایت معمولی آدمیوں کی سطح پر اتر آتے ہیں اور نا اُمیدی، فریب شکستگی یا اقتدار کی ہوس کا شکار ہو کر ''اسٹیٹس کو'' کے سفید ہاتھی کے سامنے دم ہلانے لگتے ہیں۔ حرص اور جاہ پسندی میں مبتلا ہو جاتے ہیں اور عیش وعشرت کے چکر میں پڑ کر بے چہرہ اور بے کردار ہو جاتے ہیں۔ ان کی بے چہرگی ہزاروں ریاکارانہ چہروں کو چھپائے رکھتی ہے۔ اس ناول میں ایک مسلم جاگیردار، متوسط طبقہ کے ہندو ڈاکٹر، ہندستانی پادری اور ایک انگریزی انتظامیہ کے بلند منصب حاکم کے خاندانوں کے خانوں اور تہہ خانوں کو بڑی فنی چابک دستی سے پیش کیا گیا۔ یہ مشرقی بنگال کے مسلم معاشرہ اور وسیع تر بنگالی معاشرہ کے ساتھ اس کی بنیادی وحدت کو منکشف کرنے والا شاید پہلا سنجیدہ اور بلند پایہ ہندستانی ناول ہے۔ ''آخری شب کے ہم سفر'' کے نسوانی کردار دیپالی سرکار، یاسمین مجید، ناصرہ نجم السحر اور اوماراے مرکزی کردار ریحان الدین وغیرہ کی مصلحت یافتہ پس پائی دنیاداری اور سمجھوتا پرستی کے برخلاف مخالف قوتوں سے نبرد آزمائی کی حسین وزریں اعلامیہ ہیں۔ جو فعال، متحرک، مثبت رویہ اور اقدام پسند برتاؤ کے باعث کامل باغیانہ تانیثیت سے مملو ہیں۔ مابعد آزادی ہندستانی ناولوں میں بنگلا، مراٹھی، گجراتی اور اردو ناولوں کا اپنا ایک امتیازی کردار اس سبب بھی ہے کہ ان ناولوں میں تقسیم اور تقسیم سے پہلے کے اسلوبِ حیات کے خاتمہ کی طویل الم آلود داستانیں ہیں۔ کچھ ناولوں کو پڑھ کر یہ احساس بھی شدت سے دل میں جاگزیں ہوتا ہے کہ بالائی سطح پر دیکھنے سے جو تقسیم کا دکھ نظر آ رہا ہے۔ کہیں زمینداری کے رخصت ہو جانے کا دکھ تو نہیں ہے۔ اس نوعیت کے فلسفیانہ دکھ کے حامل درجنوں بھارتی ناول لکھے گئے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کا یہ ناول اس نوعیت کے رجعت پسندانہ دکھ سے مبرا ہے۔ وہ جس جاگیردار طبقہ کی زندگی اور اُس کی مسرت اور کلفت کو اتنی دردمندی سے بیان کرتی ہیں۔ تاہم اس اشرافی طبقہ کے حدود، سماجی نابینائی اور ہمہ پہلو انحطاط کی بے باک ناقد بھی ہیں۔ دوسری طرف قرۃ العین حیدر نے ۱۹۳۰ کی دہائی سے ۱۹۷۰ کی دہائی تک مشرقی بنگال کے کرداروں کی زندگی کے سفر ''انقلاب کا سچ'' کا منشوری شورشر کے ساتھ افتتاح کرنے کے لیے نہیں لکھا ہے بلکہ ایک طبقۂ خاص کی تواریخی اور اخلاقی حدود کی سفاک چیر پھاڑ کر ''دمِ عیسیٰ'' کا رفیع تر فریضہ ادا کیا ہے۔

''گردشِ رنگ چمن'' اپنی ناولاتی خارجی ساخت میں ہند یورپی تہذیب کی دو سو سالہ تواریخ کو سمیٹے ہوئے ہے۔ لیکن اُس کی شگفتہ، خوش آہنگ اور خیال انگیز داخلی ساخت ہند اسلامی تہذیب سے بھی منور ہے جو متواتر شکست و ریخت اور متعدد المیوں کے باوجود ہمہ جہت خرابہ میں اپنی کشادہ نظری اور وسعت دلی کے باعث روحانی معمورہ کے مماثل ہے۔ میاں صاحب اُس کی خوشگوار اور معنی خیز علامت ہیں جن کے گرد ایک وسیع المشرب طبقہ دو دہائی سے ہندستانی معاشرے میں پیدا ہو رہا ہے جو صحیح معنوں میں ہندستان کی مشترکہ گنگا جمنی روح کا حامل ہے۔ یہ ناول نفسِ موضوع، فنی تکنیک اور اسلوب کی تازگی، نغمگی اور نشاط آفریں مصورانہ شگفتگی کے لحاظ سے خاصہ پہلودار ہے۔ اس کا ایک معنی خیز پہلو جبر و اختیار اور زندگی کی مکمل قبولیت کی شدید حسیت اور آگہی (Total Acceptability of Life) ہے اس ناول کے تین مرکزی کردار تین بڑی طوائفیں ہیں جن کی طوائفیت کی بنیاد غدر کے داخلی زلزلہ پیما حادثہ اور ڈرامائی تجربہ کی مرہونِ منت ہے۔ وہ سب احساسِ جرم کی قتیل ہیں۔ یہ ناکردہ جرم انحطاط پذیر معاشرے میں اُن پر مسلط کر دیا گیا ہے۔ جس

www.urduchannel.in

سے رست گاری حاصل کرنا وہ چاہتی ہیں۔ اس احساسِ جرم اور نیورسس کی تناسخی گردش عنبریں اور اس کی ماں کے یہاں بھی کارفرما نظر آتی ہے۔ اعلیٰ تعلیم یافتہ عنبریں ڈاکٹر ہے اور ماں مصور ہے۔ یہ دونوں فعال اور متحرک کردار ہیں اور جہدِ آزما بھی! تاہم وہ مشروط سماجی رویہ کے جبر کے نیورسس کا شکار رہتی ہیں۔ بہ ظاہر ماں میں روشن خیالی، پختگی، صلابت، ثابت قدمی زیادہ نظر آتی ہے۔ لیکن باطنی طور پر وہ بھی پاش پاش ہوتی ہے۔ پھر اینگلو انڈین طبقہ اور ''لال بیبیاں'' ہیں۔ ان سب کی اپنی اُمیدیں، آرزوئیں اور تمنائیں ہیں۔ ان کے رویے کچھ اور ہوتے ہیں اور ہو کچھ اور جاتا ہے۔ ان سب کی جدوجہد اور ہیں اور جہات اور ہیں۔ کروہ کچھ اور رہے ہیں اور اُن کے ساتھ ہو کچھ اور رہا ہے۔ جیسا کے عام طور پر زندگی میں ہوتا ہے۔ ڈاکٹر عنبریں جو اپنی ماں کی مانند ایک باہمت، باشعور اور جدید اقدام پسند عورت ہے اور اپنے حقوق اور فرائض سے آگاہ بھی ہے۔ تاہم آخر میں وہ بنیاد پرست (Fundamentalist) بن جاتی ہے اور گم شدہ لکھنوی تہذیب کی ماتم کناں ہے۔ دوسری طرف طوائف کا بیک گراؤنڈ اس کے لیے مسلسل نفسیاتی مسئلہ بنا ہوا ہے جو ہندستان کے تیزی سے بدلتے ہوئے منظر نامہ میں اب ایسا روح فرسا مسئلہ نہیں ہے۔ تاہم انفرادی کیس کے طور پر آج بھی موجود ہے۔ نو دولتیوں کے خلاف ان کا جارحانہ رویہ نگار خانم اور اس کی بہن اور بھائی کو خاصہ مضحکہ خیز بنا گیا ہے۔ نگار خانم بھی سوچتی کچھ اور کرتی کچھ اور ہے اور ہو کچھ جاتا ہے۔ ان سب پر مغربی کہاوت صادق آتی ہے۔ آدمی سوچتا ہے اور خدا ہنستا ہے پھر کنور دلشاد علی اور ان کے ہندو ساتھی ہیں جن کی بابت عنبریں ایک جگہ کہتی ہے۔

''کنور دلشاد علی کو تو نجات مل گئی لیکن ہم اپنی پرچھائیوں سے کیسے نجات حاصل کریں'' کنور دلشاد علی اور ان کے ہندو ساتھی میاں صاحب سے ملنے کے بعد باطنی تسکین اس لیے حاصل کر لیتے ہیں کہ ان کے اندر زندگی کی مکمل قبولیت کی حسیت و آگہی پیدا ہو جاتی ہے جب کہ بڑی بہن مہرو کو سات حج کرنے کے بعد حاصل نہیں ہوئی اور نہ یہ تسکین آخر تک عنبریں اور اس کی ماں کو حاصل ہوتی ہے۔ مہرو رسومیات گزیدہ ہیں۔ ان کی مجبوریاں بھی ہیں۔ عنبریں اور اس کی ماں دائرہ گزیدہ ہیں۔ اختیار کے باوجود دائرہ کے مرکز تک پہنچنے کی اہل نہیں ہیں اور نہ مواقع ملے ہیں۔ عام انسانی صورتِ حال یہی ہے۔ اس ضمن میں قرۃ العین حیدر نے آخر میں ایک بڑا معنی خیز جملہ کہا ہے:

''قطب ستارہ بادلوں سے آنکھ مچولی کھیلتا رہا۔''

یعنی ہم زندگی میں حتمی فیصلے نہیں کر سکتے۔ کوئی بھی شخص تمام جواب نہیں جانتا ہے جو جانتا ہے۔ اس پر خاموشی کی زبان محیط ہو جاتی ہے۔ سارے سوالات گر جاتے ہیں۔ زندگی کی مکمل قبولیت کی بصیرت پیدا ہو جاتی ہے۔ ''گردشِ رنگِ چمن'' کی دل کش فضا قاری کو بہالے جاتی ہے۔ انہوں نے تمام کرداروں کو غیر معمولی نفسیاتی ژرف بینی، تخیلی نزاکت اور مصورانہ چابک دستی سے تراشا اور سنوارا ہے۔ عنبریں اور اس کی ماں کے نہاں خانہ دل کی تہہ داریوں کے انکشاف کے لیے کہیں علامتی اور ایمائی طرزِ بیان اختیار کیا ہے اور کہیں آزاد تلازمۂ خیال اور شعور کی رو سے کام لیا ہے۔ اُن کا یہ نیم دستاویزی ناول برطانوی ہندستان کی ہند یورپی تہذیب کی تاریخ سے نہایت گہرے شغف کے باوجود تاریخ کی گرفت سے آزاد ناولاتی شاہکار ہے۔

اردو افسانوی اور ناولاتی ادبیات کی تواریخ میں قرۃ العین حیدر اس لحاظ سے یکتائے روزگار تھیں کہ ان کی وسیع اور رفیع تر رینج (Range) تک کسی دوسرے تخلیق کار کی رسائی نہیں ہے۔ ان کا غیر معمولی تخلیقی احساس و عرفان ہر ناولاتی تخلیق میں زندگی کو کچھ نئے زاویوں سے دیکھتا تھا اور کچھ نئی جہتیں دریافت کرتا تھا۔ مانوس حقائق کو بھی اجنبیا کر (Making Strange) نازک، خواب گوں اور اسرار آگیں بنا دیتا تھا۔ تاہم عصری حقائق کے ایک ہمہ پہلو ادراک میں کبھی سدراہ بھی نہیں ہوتا تھا۔ تخلیقی بصیرت اور حقیقت شعار حواس کی دوطرفہ کارکردگی سے قرۃ العین حیدر کسی لمحہ یا

سچویشن کی ترجمانی میں ذرا ذرا سی باتوں اور معمولی چیزوں کے اظہار سے بڑی سنجیدہ اور گہری سچائیوں کی تہہ تک رسائی حاصل کرنے کا راستہ تلاش کر لیتی تھیں۔ زمین بہت قدیم سہی مگر انسانی وارداتوں کے اثر میں آکر بار بار اس کی تقلیب ہوتی ہے اور وہ نئی سچائی بن جاتی ہے۔ ''چاندنی بیگم'' میں ایک مسلم خاندان ہے۔ اُس کے پاس زمین کا ایک ٹکڑا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے تواریخی پس منظر میں فلسفیانہ انداز سے داستان کو آج کے حالات کے تانے بانے میں بنا ہے جو بہت فکر آلود جذبات انگیز اور معنی خیز ہے۔ اُن کے زرخیز تخیل اور بے پناہ تخلیقی ذکاوت نے اس کو ایک زندہ اور متحرک نئی تخلیقی ساخت دینے کی کوشش کی ہے۔ اس ناول کی بالائی ساخت (Surface Structure) حقیقت افروز ہے تاہم اس کی عمیق تر داخلی ساخت (Deep Structure) رُوحانی زلزلہ پیما ہے۔

ایک زمین کا ٹکڑا کن کن سطحوں پر نفسیاتی مسائل پیدا کرتا ہے۔ ان کے عواقب کیا ہوتے ہیں؟ پوری کہانی جس مرکزی کردار کے آس پاس گھوم رہی ہے۔ وہ چاندنی بیگم ہے۔ یہ اردو کی اپنی نوعیت کی اچھوتی ناولاتی تخلیق ہے۔ اس میں فکری جہتیں اور معنی کی سطحیں بہت زیادہ ہیں جو ایک بار پڑھنے سے گرفت میں نہیں آسکتیں۔ ان کے تجزیے کے لیے ایک بھاری بھرکم مقالہ درکار ہے۔

ان کا اہم تجرباتی ناول ''کارِ جہاں دراز'' کی حسن و معنویت بھی متاثر کن ہے۔ اس میں انہوں نے سوانح عمری اور ناول کی کلاسیکی تکنیک کو یکسر منسوخ کر اپنے منفرد اسلوب کے ساتھ غیر فکشنی ناول کا اختراع کیا ہے۔ یہ ساخت شکن ناول صرف ہندو پاک کے ہند ایرانی اور یورپی تناظر بلکہ خصوصی طور پر قرۃ العین حیدر کے اشرافی خاندان کے داخلی تناظر کا نیم ناولاتی آئینہ خانہ ہے جو بارہویں صدی سے شروع ہوتا ہے۔ اور اب تک جاری رہتا ہے۔ اس میں انہوں نے اپنے خاندانی معاملات اور مہمات کو انتہاؤں میں بگھارا ہے اور بڑبولے پن کے شدید دورے میں اپنے خاندان کے متوسط گھرانوں اور غریب رشتہ داروں کو یک سر فراموش کر گئیں ہیں جس کی وجہ سے یہ گراں قدر ساخت شکن ناولاتی تجربہ بہت حد تک اقداری عظمت سے محروم ہو گیا ہے اور کلاسکیت کی دھن اور آثار پسندی کی سنگ میں ایک حد تک جمالیاتی عدم توازن کا بھی شکار ہوا ہے تاہم اس نئے تجربہ میں گم شدہ زمانوں، کہنہ آبادیوں اور گزشتہ صدیوں کے تاریخی کرداروں کے مکالموں کے لیے اسی پرانے کافور آلود دور کی مخصوص ناتراشیدہ اردو کو بے محابا برتا ہے اور بہت دیدہ ریزی سے اس عہد کے کفن آلود احوال و کوائف کی نیم ناولاتی باز آفرینی کی ہے جو سماجی اور تہذیبی تواریخ کے خزانوں کو لٹاتی تو ہے لیکن افسانوی یا داستانوی اسلوبِ بیان کے باوجود اس میں ناولیت نہیں طلوع ہو سکی۔

ناولاتی مہر نیم روز ہونا تو دور کی بات ہے۔ اُس کی ''شاہ راہ حریر'' تیسری جلد ۱۹۶۲ سے ان کے ناول ''چاندنی بیگم'' کے پورے ہونے تک کے ان کے زندگی کے سفر پر روشنی مرکوز کرتی ہے۔ اس ناولاتی اجتہاد میں ان کی خلاقانہ تنقیدی بصیرت پر اُن کا مبالغہ آرا تخلیقی تخیل غالب آگیا ہے پھر بھی دوسری معنویاتی اور جمالیاتی خوبیوں کی وجہ سے اُس کی دستاویزی اور ادبی قدر و قیمت مسلم ہے۔ مستقبل قریب میں محسوس ہوتا ہے کہ بہترین ناول اور بہترین غیر افسانوی ادب میں بہت کم فرق رہ جائے گا۔

ان کی ابتدائی ناولاتی تخلیقات ''میرے بھی صنم خانے'' اور ''سفینۂ غم دل'' کا موضوع ہندستان کا بٹوارا، جلاوطنی اور ہجرت کا کرب ہے۔ یہ ناولاتی تہذیبی مرثیے ہیں جس میں تاریخیت اور یادیت کی زیریں لہر کارفرما ہے۔ قرۃ العین حیدر کے مخصوص اور محدود موضوع اور ان کے نادرہ کار ٹریٹمنٹ کی تکرار، یکسانیت اور ایسی ہی دوسری معمولی کمزوریوں پر اعتراض کرنے والے یہ بات اکثر بھول جاتے ہیں کہ کسی عظیم
ناول نگار کے پاس ایک عظیم تجربہ ہوتا ہے۔ عمر بھر وہی اس کا وجودی اور فکری مسئلہ ہوتا ہے۔ اسی میں وہ نئی

www.urduchannel.in

دنیائیں دریافت کرتا ہے۔ اسی تجربہ کے وسیلہ سے وہ اپنے الگ تھلک انداز میں انسانی زندگی اور انسانی تعلقات کی روح میں اُتر کر ان کی افہام و تفہیم کی کوشش کرتا ہے۔ اُسی حسن پرور اور معنی جو تجربے کے واسطے سے اس میں نئی اقداری بصیرت پیدا ہوتی ہے جو نئی جمالیاتی ساخت میں طلوع ہوتی ہے برصغیر کی مشترکہ تہذیب کی تقسیم کا المیہ ان کی تمام تخلیقات میں سمایا ہوا ہے۔ ان کے تمام ناولوں اور بیشتر کہانیوں کے مرکز میں یا حاشیے پر یہ موجود ہے یا کہیں عقبی زمین میں کارفرما ہے جس طرح مابعد جنگ پولش ادب، خصوصی طور پر شاعری کا ہر مصرع بالواسطہ یا بلاواسطہ ڈھنگ سے جنگ کو چھوتا ہے اُسی طرح قرۃ العین حیدر کی ہر سطر برصغیر ہندوستان کے تمدن کے شکست و ریخت اور مشترکہ تہذیب کے زوال کی اُداسی اور گہری مایوسی سے مملو محسوس ہوتی ہے جس کا خمیر کئی قوموں اور نسلوں کے تہذیبی اختلاط کا مرہونِ منت ہے۔ پھر بھی یہ سورج آسا حقیت ہے کہ قرۃ العین حیدر اپنی تخلیقی زندگی کے ۶۵ سالہ سفر مدام سفر میں اپنی بعض فکری اور فنی کوتاہیوں کا ارتفاع کرتی ہوئی اردو ادب میں نئی افسانوی اور ناولاتی تخلیقیت کی شانِ معراج تھیں جہاں اردو کے کسی افسانہ نگار اور ناول نگار کی رسائی نہیں ہے۔ اکیسویں صدی میں بھی وہ نئے لکھنے والوں کے لیے منبع نور بنی رہیں گی۔

قاضی افضال حسین

واقعہ کی تاریخ سازی

(۱۸۵۷ء کے خصوصی حوالے سے)

واقعہ اور اس سے مرتب ہونے والی تاریخ کے درمیان بیانیہ (Narration) حائل ہے۔ یعنی واقعہ، تاریخ نہیں ہوتا، واقعے کا ''بیان'' تاریخ کہلاتی ہے۔ اور ''بیان'' کے اپنے تقاضے اور مسائل ہیں۔ جو اس کی شناخت اور حدود متعین کرتے ہیں؛ پہلی بات تو یہ کہ بیانیہ کی اپنی ایک ہیئت ہوتی ہے اس اعتبار سے کہ بیانیہ کا ایک موضوع ہوتا ہے جو واقعہ محفوظ (Record) کرنے والی دوسری ہیئتوں مثلاً ڈائری، وقائع، روزنامچہ، سفرنامے یا خطوط کا نہیں ہوتا۔ مثلاً غالب کے خطوط میں معاصر دہلی کے واقعات کا جگہ جگہ اور اکثر خاصا تفصیلی ذکر ہے مگر یہ تاریخ نہیں کہ ان خطوط میں، جہاں غدر کے واقعات کا بیان ہے، اس کے ساتھ ہی ایسی اور کئی باتیں ہیں، جن کا اس مخصوص موضوع سے کوئی تعلق نہیں۔ مثلاً اپنی بیماری، مفلسی اور دوسری پریشانیوں کا بیان یا ادبی مسائل پر اظہارِ خیال۔ اسی طرح بیاضوں اور روزنامچوں میں جنگ آزادی کے متعلق، اطلاعات محفوظ کر لی گئی ہیں مگر دوسرے صفحوں پر اس زمانے کے مقبول اشعار نقل ہیں اور تیسرے صفحے پر کسی گھریلو قسم کی خبر (مثلاً خاندان میں کسی بچے کی تاریخ پیدائش) اور اس کے متعلق لکھنے والے کے تاثرات رقم ہیں۔ انگریزوں نے اس جنگ کے متعلق اپنے عزیزوں کو تفصیلی خط لکھے ہیں، جن میں خاص اس دن کے واقعات کا تفصیلی ذکر ہے، جس دن وہ خط لکھا گیا۔ یہ سب تاریخ نہیں، تاریخ نویسی کے لیے ضروری/ مفید مواد/ معلومات ہیں۔

تاریخ کی دوسری صفت یہ ہے کہ اس کی ایک ساخت/ وضع (Structure) ہوتی ہے اس ساخت کے بنیادی اجزاء مختلف واقعات کے درمیان ربط کا اظہار اور بیان کا تسلسل ہے یعنی ایک واقعہ، دوسرے واقعے سے اس طرح مربوط ہوتا ہے کہ اس میں ایک Coherance اور تسلسل پیدا ہو جاتا ہے۔ اس ساخت/ وضع کی تشکیل کے اپنے مسائل ہیں؛ اول ایک موضوع کی تاریخ کے متعلق، خود واقعات کے انتخاب کا مرحلہ ہے، واقعات کے بے ترتیب ذخیرہ سے واقعہ کے انتخاب کی، مئورخین کے نزدیک پہلی شرط تو یہی ہے کہ واقعہ، امکانات سے پُر ہونا چاہیے، یعنی واقعات وہ منتخب کرنے چاہئیں جو آئندہ کے واقعات سے کسی نہ کسی طرح مربوط ہوں مثلاً باغی افواج کا دہلی میں داخل ہونا، اور بادشاہ سے جنگ آزادی کی قیادت کی درخواست کرنا، تاریخ نگار کے لیے ایک اہم اور امکان سے پُر واقعہ ہے کہ اس سے آئندہ ظاہر ہونے والے واقعات کا گہرا تعلق ہے، لیکن بادشاہ کا ۹/ مئی کی رات کو عشاء کی نماز پڑھنا، کھانا کھانا، اور مصاحبوں سے لطف و محبت کی ہلکی پھلکی گفتگو کرنا جہدِ آزادی کے آئندہ واقعات پر اثر انداز نہیں ہوا۔ مزید یہ کہ یہ فیصلہ کہ کون سے واقعات آئندہ کے واقعات سے مربوط ہیں اور کون سے نہیں، مورخ کی اپنی فہم، نقطۂ نظر اور ترجیحات کا پابند ہے۔ اس لیے ایک ہی عہد یا واقعہ کی تاریخ کے متعلق دو مورخین یکساں واقعات منتخب نہیں کرتے کہ ایک مورخ کے لیے ایک واقعہ کے امکانات، دوسرے مورخ کے اس واقعہ کے تین فیصلے سے مختلف ہوں گے۔ اس کی ایک وجہ بپن چندر پال نے آج سے تقریباً اسّی برس پہلے بیان کی ہے:

"When the European Scientist studies the physical

www.urduchannel.in

feature of our land, when he mensurates our field, trignometerates our attitudes and undulations, investigates our animal, our vegitable or our vegitable kingdom,the record of his study are accepted as true and authoritative. But the study of men belongs altogether to a different plane..........Here also the eyes sees, the ear hears, but the real meaning of what is seen or heard is supplied not by the senses, but by the understanding which interprets what is heard un the light of his own peculier experience and associations".۱ے

یعنی انسان کے علاوہ، نباتات وحیوانات بلکہ کائنات کی ہر شئے کے متعلق مشاہدات پر اتفاق رائے ہوسکتا ہے بلکہ ہوتا ہے۔ لیکن انسان کے متعلق مشاہدات اوران سے برآمد ہونے والے نتائج پر، دومختلف زمانوں، دوگروہوں بلکہ بعض صورتوں میں دوافراد کے درمیان اتفاق رائے ممکن نہیں۔ اس لیے کہ انسان اوران کے اعمال کے متعلق ہمارے موقف کا تعلق صرف اس کے مشاہدہ سے نہیں بلکہ اس مشاہدے سے مرتب ہونے والی فہم سے ہے۔ جو لازماً مشاہد کی اپنی ترجیحات وتفصیلات سے تشکیل پاتی ہے۔ واقعات کے انتخاب میں مورخین کے درمیان اختلاف کی ایک وجہ Hyden White نے یہ بتائی ہے کہ:

"Unless at least two versions of the same set of events can be imagined, there is no reason for the historian to take upon himself the authority of giving the true account of what really happend".۲ے

گویا خود واقعات اپنے اندر ایک سے زیادہ تعبیر کے امکانات رکھتے ہیں۔ اس لیے ایک ہی واقعہ دومورخین کے یہاں یکساں اہمیت کا حامل نہیں ہوتا۔ اس لیے اب تاریخ کے مابعد جدید تصور میں واقعہ کو ایک Homogenous وحدت تصور نہیں کیا جاتا کہ واقعات میں خود ان کی ضد موجود ہوتی ہے۔ مثلاً باغی فوجوں نے بہادر شاہ کو بادشاہِ ہندوستان تسلیم کیا، خود بہادر شاہ، بادشاہ رہنا بھی چاہتے ہیں اور اپنی بادشاہت کے درپے انگریزوں کے خلاف محاذ آرائی کی قیادت سے انکار بھی کرتے جاتے ہیں۔ اپنے گھر کے چاندی کے برتن فروخت کرکے فوج کی تنخواہ دینے کا حکم صادر فرماتے ہیں اور تسبیح خانے میں اپنے ساتھیوں کے سامنے قبلہ رخ کھڑے ہوکر روتے ہوئے اللہ سے خود پر رحم کی درخواست بھی کرتے ہیں۔ بادشاہ اس سے واقف ہیں کہ زینت محل اور احسن اللہ خاں انگریزوں سے سازباز رکھتے ہیں اور اس بغاوت کے کچلے جانے سے خوش ہوں گے۔ مگر بغاوت کا قائد بادشاہ ان کو اپنا مخالف بھی تصور نہیں کرتا۔

اگر واقعات کے مشاہدے میں تضاد موجود نہ ہوتا، تو ان باغی سپاہیوں کو جنھیں سرسید احمد خاں نے شرابی، تماش بین اور بدکار کہا، مارکس ان کی جرأت، حوصلہ مندی اورفن حرب میں ان کی مہارت کی تعریف نہ کرتا۔ ڈارلمپر نے ان مجاہدین کی نشان دہی کی ہے جو صرف اپنے دین کے تحفظ اور ایک غیر ملک کے بدکار اور ظالم حاکموں سے نجات کے

لیے اس عہد کے ساتھ لڑے کہ جب تک انگریزوں کو شکست نہیں ہوتی، یا وہ خود شہید نہیں ہوتے، کھانا نہیں کھائیں گے۔ اس جنگ کو حاجی امداد اللہ، مولانا قاسم نانوتوی اور مولانا رشید احمد گنگوہی جیسے متقی اور خداترس بزرگوں کی حمایت حاصل ہے۔ اس جنگ میں حافظ ضامن جیسا پرہیز گار انگریزوں سے مقابلہ کرتے ہوئے شہید ہوا یہ لوگ کچھ بھی ہوں، شرابی اور تماش بین ہرگز نہیں تھے۔

واقعے کے انتخاب میں مورخ کی تیسری مشکل یہ ہے کہ وقت کے گزرنے کے ساتھ واقعہ کی پہلے سے متعین کی گئی نوعیت تبدیل ہوتی جاتی ہے۔ اس کی ایک سامنے کی وجہ یہ ہے کہ واقعہ ہمارا ماضی ہے اور مورخ کا ذہن اپنے زمانے کی Epistemie (علمی نقطۂ نظر) سے متاثر اور مرتب ہوتا ہے۔ تو واقعے کے بعد ہر زمانے کے مورخ کے لیے معاصر دانش کی روشنی میں اس کی نوعیت تبدیل ہوجاتی ہے۔ ہم اپنے حال کے سوالوں کا جواب اپنے ماضی سے چاہتے ہیں اور اس جستجو میں، ماضی کو نئے سرے سے مرتب کرتے ہیں۔ تو واقعہ صرف وہی نہیں رہ جاتا جو اپنے وقوع کے لمحے میں تھا، بلکہ اس جواب کی شکل اختیار کرلیتا ہے، جو ہمارے سوالوں کا منطقی نتیجہ ہو۔ ویرندر یادو نام کے ایک شخص نے ''۱۸۵۷ء کے متھ اور وراثت'' کے عنوان سے ہندی میں ایک تفصیلی مضمون لکھا ہے۔ اس مضمون میں بنیادی موقف یہ اختیار کیا گیا ہے کہ اس جہد آزادی میں وہ سارے لوگ —— رانی لکشمی بائی، بیگم حضرت محل، راجہ کنور سنگھ وغیرہ، جنھیں ہم پہلی جنگ آزادی کے ممتاز ہیرو تصور کرتے ہیں، ان کی شخصیت ان کی بہادری، جرأت اور دوسرے اوصاف کو اس بھلاوے کے تحت بڑھا چڑھا کر پیش (Glorify) کیا گیا ہے کہ یہ لوگ ملک کی آزادی کے لیے لڑے اور شہید ہوئے۔ جب کہ اس مصنف کے نزدیک واقعہ یہ ہے ہی نہیں۔ یہ لوگ صرف اپنی ریاست اور امارت کے تحفظ یا اسے دوبارہ حاصل کرنے کے لیے لڑے۔ اس سے مصنف یہ بھی نتیجہ نکالتا ہے کہ یہ ملک کی آزادی کی جنگ تھی ہی نہیں، بلکہ ذاتی مفاد کے تحفظ کی لڑائی تھی۔ اس لیے کہ آج ویرندر یادو کے ذہن ''ملک'' کی جو سیاسی تعریف ہے، اس پر ان ممتاز مجاہدین کی تقریریں اور بیانات پورے اترتے ہی نہیں؛ دراصل ایک سیاسی وحدت کی حیثیت سے ''ملک'' کا تصور انیسویں صدی کے ربع آخر میں قائم ہونا شروع ہوا اور بیسویں صدی کے اوائل میں اس تصور کے خط وخال روشن ہوئے۔ اب Nation کے اس نئے سیاسی تصور کی روشنی میں رانی جھانسی کے مقاصد کا تجزیہ لازماً مصنف کو اس نتیجہ تک لے جائے گا، جہاں وہ اس مضمون میں پہنچے۔

اور آخری بات یہ کہ ''واقعہ'' بیان میں تبدل ہوتے ہوئے اپنے انسانی/ بشری تلازمات، جذبات اور دوسری نفسیاتی کیفیات سے محروم ہوجاتا ہے۔ آپ واقعے کے بیان میں گولی لگنے کے زخم سے ابلتے ہوئے خون کی گرمی محسوس نہیں کرسکتے۔ اور نہ پھانسی پر چڑھائے جارہے مجاہد کے آخری کلمۂ شہادت کا سوز بیان کی گرفت میں آسکتا ہے۔ واقعہ، تاریخ ساز تک پہنچتے پہنچتے خبر/علم میں تبدیل ہوچکا ہوتا ہے اور خبر بھی وہ جو راوی کی ترجیحات سے آلودہ ہوچکی ہوتی ہے۔

واقعہ بہر حال کوئی وقائع نویس یا مورخ بیان کرتا ہے اس راوی کی اپنی تربیت، ترجیحات اور فہم ہوتی ہے، جس کی روشنی میں بیان کیے گئے واقعے کے معنی متعین ہوتے ہیں۔ اس لیے کوئی بیان کبھی بھی پوری طرح معروضی ہو ہی نہیں سکتا۔ مثلاً ایک شخص نے دوسرے کو گولی ماردی۔ یہ تو واقعہ ہوا۔ اس واقعہ کو مختلف طریقوں سے بیان کیا جاسکتا ہے۔ ہر بیان میں واقعہ وہی ہوتا ہے۔ مگر اس کے معنی بدل جاتے ہیں گولی ماردینے کے اس واقعے کے بیان کی یہ تین شکلیں دیکھیے:

۱۔ پوربیے/ کالے نے دو انگریزوں کو گولی ماردی۔
۲۔ تلنگوں/ باغیوں نے صاحب کو گولی ماردی۔
۳۔ مجاہدین نے بیس گوروں کو موت کے گھاٹ اتاردیا۔

www.urduchannel.in

”متن کو اگر غور سے پڑھیں تو معنی کی تقلیب نظر آتی ہے یعنی جو معنی بظاہر متن میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں وہ مرکز سے دور معلوم ہوتے ہیں اور جو معنی مرکز سے دور معلوم ہوتے ہیں۔ وہ مرکزی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔۔۔۔۔اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض متن ایسے ہیں جن پر اس کا تقلیب معنی کا نظریہ صادق آتا ہے۔“

فاروقی، میر کی ایک غزل کے مطلعے میں قولِ محال کی نشاندہی کچھ اس طرح کرتے ہیں :

”ہم مست ہو بھی دیکھا آخر مزا نہیں ہے
ہشیاری کے برابر کوئی نشی نہیں ہے

اس شعر میں قولِ محال کی کیفیت یہ ہے کہ اگر کوئی شخص سچ بول رہا ہے (میں مست ہوں) تو وہ جھوٹ بول رہا ہے اور اگر کوئی شخص کہے کہ ”میں نشے میں ہوں“ تو وہ دراصل ہوشیار ہے ورنہ وہ یہ بات نہ جانتا کہ مستی میں کچھ مزا نہیں ہے۔“

”شعرِ شور انگیز“ کی ایک نمایاں خوبی یہ ہے کہ فاروقی نے شرح کو مستند و معتبر بنانے کے لیے لغات و فرہنگ کے ذخائر کو پوری طرح کھنگالا ہے۔ انہوں نے کم و بیش ۴۰ معتبر لغات کی نشاندہی کی ہے جن سے ”شعرِ شور انگیز“ لکھتے ہوئے استفادہ کیا گیا ہے۔ ابھی اس فہرست میں وہ لغات اور فرہنگیں شامل نہیں جن سے انہوں نے بالواسطہ فیض اٹھایا ہے۔ تعبیرِ متن کے ذیل میں وہ نہ صرف مختلف لغات کا تقابلی جائزہ لیتے ہیں بلکہ بعض مشہور لغات میں پائی جانے والی کوتاہیوں اور نارسائیوں کو بھی آڑے ہاتھوں لیتے ہیں۔ انہیں اعتراف ہے :

”اگر مجھے لغات کا سہارا نہ ہوتا تو میر کے بہت سے اشعار کا مفہوم مجھ پر نہ کھلتا اور میر کی عظمت کے بہت سے پہلو میری نظروں سے اوجھل رہتے۔“

”شعرِ شور انگیز“ فاروقی کی ۲۵ سالہ ریاضت کا ثمر ہے۔ مطالعۂ میر میں اک عمر بسر کرنے کے بعد جب شرح میر پر قلم اٹھایا تو مشرق و مغرب کے خزائنِ ادب کو کھنگال چکے تھے۔ لغات و فرہنگوں کی ورق گردانی اور میر کے چھ ضخیم دواوین کا ٹوٹ کر مطالعہ کر چکے تھے۔ نتیجتاً ”شعرِ شور انگیز“ کا قاری ان کی علمیت اور میر شناسی سے مرعوب ہوئے بنا نہیں رہتا۔ وہ صرف یہی نہیں بتاتے کہ فلاں مضمون کو میر نے کس کس دیوان میں کس کس طور باندھا ہے بلکہ دیگر شعرا سے تقابلی جائزہ بھی لیتے جاتے ہیں۔ اس کتاب میں میر کے تقابلی مطالعات کی ایک پوری روایت کارفرما ہے۔ کہیں شعرائے متعقد میں سے موازنہ ہے تو کہیں معاصرین سے تقابل، کہیں غالب اور عہد غالب کے شعرا سے مقابلہ ہے تو کہیں شعرائے جدید پر میر کے اثرات کا تجزیہ، صرف یہی نہیں بلکہ دیگر زبانوں یعنی عربی، فارسی، ہندی اور انگریزی شعرا سے بھی بے تکلف موازنۂ میر کرتے نظر آتے ہیں۔

”شعرِ شور انگیز“ صرف ایک شرح ہی نہیں بلکہ انتخابِ میر کی تدوین، تحقیق اور تنقید کا ایک گراں قدر مجموعہ بھی ہے۔ فاروقی کے تشریحی طریقۂ کار کی نوعیت اختراعی اور غیر روایتی ہے۔

فاروقی ”شعرِ شور انگیز“ میں منشائے مصنف کو مقدس و موقر نہیں گردانتے، جلد دوم میں فاروقی نے اس ذیل میں اپنا مطمحِ نظر تفصیلی واضح کیا ہے اور افلاطون وارسطو کے اقتباسات کی روشنی میں ثابت کیا ہے کہ شاعری الہام کا درجہ رکھتی ہے چونکہ شعر گوئی کے وقت شاعر اپنے ذہن سے عاری ہوتا ہے اور خود بھی اپنے کلام کے معنی نہیں سمجھتا لہٰذا وہ اپنے کلام کے لیے ذمہ دار بھی نہیں ہے۔ جب مصنف کا اپنا کوئی منشا ہے ہی نہیں تو کلام کی تعبیر بھی منشائے مصنف کو بالائے طاق رکھ کر کی جاسکتی ہے۔

فاروقی عندیہ مصنف کو مرکزی اہمیت دینے کے لیے تیار نہیں۔ اپنے ایک مضمون ”باذوق قاری اور شعر کی پرکھ“ میں لکھتے ہیں :

”تفہیم شعر کے لیے شارح اپنی توفیق کے مطابق جتنے معنی کثیر برآمد کر سکتا ہے کرے تاہم پھر بھی نئے معنوں کا امکان باقی رہتا ہے۔“

فاروقی کا یہ ادبی کارنامہ لائقِ صد داد و تحسین ہے انہوں نے میر کے چھ دواوین جو مقدار و معیار ہر دو لحاظ سے اپنی مثال آپ ہیں نہ صرف تفصیلی مطالعہ کیا بلکہ میر کی شاعری کا وہ آہنگ بھی دریافت کیا جس تک ہنوز کسی کی رسائی نہ ہوسکی تھی۔ خود میر کو اعتراف ہے کہ :

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا ؟
ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے

آج تک کلاسیکی متون کی شرح کے ذیل میں باضابطہ اصول وضوابط متعین نہ کیے جاسکے تھے۔ لہٰذا بہت سے قدر آور شاعر تشنۂ تعبیر تھے۔ فاروقی نے ”شعرِ شور انگیز“ کی صورت میں نہ صرف کلاسیکی غزل کی شعریات کا تعین کیا بلکہ اس کا اطلاق کلامِ میر پر کرتے ہوئے مشرقی و مغربی شعریات اور کلاسیک و جدید اندازِ تحقیق کو باہم آمیز کر کے ایسی منفرد شرح لکھی کہ میریات و کلاسیکی ادبیات سے دلچسپی رکھنے والے ہر قاری کو چونکا دیا۔ بقول پروفیسر ابوالکلام قاسمی :

”شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ میر کے کلام کی تعبیر و تشرح میں ”شعرِ شور انگیز“ سے پہلے کوئی بڑی پیش رفت نہیں ملتی۔ میر کے لہجے کے تعین، ان کے متن کی استعاراتی جہات اور ایک نئ کائنات کو لفظی دلالتوں کے ذریعے تخلیق کرنے اور میر کے مخصوص طریقِ کار کو پہلی بار شرح میر میں نشان زد کرنے کی ایک بڑی اور کامیاب کوشش اس کتاب کے ذریعے سامنے آئی ہے۔“

ہم بلا تامل یہ اعتراف کر سکتے ہیں کہ ”شعرِ شور انگیز“ صرف کلامِ میر کی شرح ہی نہیں بلکہ شمس الرحمٰن فاروقی کے خونِ جگر کی نمو بھی ہے۔ حافظ کے درج ذیل شعر :

برکش اے مرغ سحر نغمہ داؤدی را
کہ سلیمان گل از طرف ہوا باز آمد

کا حوالہ دیتے ہوئے کہنے میں حق بجانب ہیں :

”میری تحریر میں نغمہ داؤدی تو شاید نہ ہو لیکن میر کی عظمت کو الفاظ میں منتقل کرنے کی کوشش ضرور ہے۔ اس کوشش میں آپ کو دماغ کے تیل کے ساتھ ساتھ خونِ جگر کی بھی کارفرمائی شاید نظر آئے۔“

---

www.urduchannel.in

مضامین

نظام صدیقی

عینی فکشن کے نئے مضمرات وممکنات

قرۃ العین حیدر نئی افسانوی اور ناولاتی تخلیقیت کی شبیہ گر اور روح گر تھیں۔ وہ ادارہ گزیدہ ترقی پسندیت فکن اور فیشن زدہ جدیدیت شکن، حقیقی افسانوی اور ناولاتی تخلیقیت کی پیش رو تھیں۔ انہوں نے فکری اور فنی سطح پر اردو کی افسانوی اور ناولاتی ادبیات کی مردہ روایتوں کو بے محابا توڑا تھا اور نئے تصورِ وقت کے مطابق تخلیقیت افروز افکار واظہار کے نئے راستے دکھائے تھے۔ اس حقیقی افسانوی اور ناولاتی تخلیقیت افروزی تک جمالیاتی اور فکری رسائی ان کو بہ یک وقت اپنی ذات، اپنے سماج، اور اپنی پوری دنیا کے لمحہ بہ لمحہ بدلتے ہوئے یک سر نئے زندہ سیاق کی مکمل آگاہی سے نصیب ہوئی تھی۔ ہر دور میں سیاق نیا ہوتا ہے اور وہی نئی تخلیقی معنویت عطا کرتا ہے جو نئے سیاق کے اصولِ حقیقت (Reality Principle) کو اس کی تمام داخلی اور خارجی سطحوں پر پہچاننے کو تیار ہے۔ وہ خود بہ خود صحیح معنوں میں نئی تخلیقیت سے ہم کنار ہوجاتا ہے اور اس کی نگارشات سے تخلیقیت گویا ہوتی ہے۔ نئے مفاہیم اور نئے معانی طلوع ہوتے ہیں جو از سرِ نو نئی جمالیات اور نئی اخلاقیات کی تشکیل کرتے ہیں۔ بلند قامت، باکمال اور تاریخ ساز تخلیقیت گزار فن کارہ قرۃ العین حیدر بہ ذات خود ایک افسانوی اور ناولاتی دبستان تھیں۔ مابعد آزادی ہندو پاک کے افسانوی اور ناولاتی ادبیات کو قرۃ العین حیدر کے عہد سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔

ان کی تخلیقیت کشا اجتہادات اور تخلیقیت پرور ناولاتی اختراعات کو پچیسویں گیان پیٹھ ایوارڈ سے نہ صرف ملکی بلکہ عالمی سطح پر ایک نیا استناد، اعتبار اور وقار حاصل ہوا ہے اور صحیح معنوں میں ایک زخمی کلی گلستان ہوگئی تھی جس کی تخلیقیت جو ناولاتی کاوشوں کی بابت ترقی پسندانہ منشوری عصبیت کے باعث کرشن چندر نے ایک زمانہ میں زہرخند کیا تھا کہ ان کے ناول ایک ڈانس پارٹی سے شروع ہوکر دوسری ڈانس پارٹی پر ختم ہوجاتے ہیں۔ عصمت چغتائی نے اپنے مخصوص طنزیہ انداز میں انہیں ''پوم پوم ڈارلنگ'' کے مضحکہ خیز لقب سے سرفراز کیا تھا۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے ان کے ناولوں پر تنقید کرتے ہوئے لکھا تھا کہ قرۃ العین حیدر اپنے ناولوں میں جذباتی رشتوں کو پیش کرتی ہیں اور انہوں نے ''آگ کا دریا'' میں جو فلسفہ پیش کیا ہے وہ بکواس ہے۔ اعجاز بٹالوی کو ان کی لفظیات سے یہ شکایت تھی کہ لیڈی ماؤنٹ بیٹن ہندوستان سے جاتے وقت اپنی زبان ان کے لیے چھوڑ گئی ہیں۔

ترقی پسند ناقد پروفیسر محمد حسن کو یہ اعتراض تھا کہ آخر وہ کب تک تقسیم کے مسئلے کو لے کر ناول لکھتی رہیں گی۔ جدیدیت پسند نقاد شمس الرحمن فاروقی معترض تھے۔ ''قرۃ العین حیدر کی بابت میری رائے ذرا مختلف ہے اور یہ جو فرمایا آپ نے اس عہد کی تخلیقی کشاکش کا اظہار ان کے یہاں ملتا ہے وہ فراوانی سے نہیں ملتا اور ملتا بھی تو ہے Narrow Vision کا شکار! وہ اپنے کرداروں کو بہت زیادہ Manipulate کرتی ہیں۔ ان کو آزادی نہیں دیتیں۔ زبان کے معاملہ میں بھی ان کے یہاں Loose Writing بہت ملتی ہے'' ان کا شاہکار ناول ''آگ کا دریا'' کو پاکستان میں آدم جی انعام بھی دیا گیا تھا۔ لیکن اس کے ساتھ بحث کے نئے دروازے بھی کھل گئے تھے۔ زیادہ زور اس بات پر دیا گیا تھا

کہ ''پُرو انڈین ناول ہے'' یہ پاکستان کے دوقومی نظریہ کی نفی کرتا ہے۔ غرض کہ منفی مباحث کا وہ طوفان اٹھا کہ ان کو پاکستان سے ہجرت کرنی پڑی تھی۔ ان کی روح اپنی تلاش میں یوروپی ممالک میں بھٹکتی رہی جہاں دوسری جنگِ عظیم کے بعد انسان زندگی کے سمندر میں الگ تھلگ جزیرہ کی حیثیت اختیار کرگیا تھا۔ اس شدید طرزِ احساس کے پسِ منظر میں یورپ کی پوری شکست وریخت موجود تھی۔ وہیں جلاوطن قرۃ العین حیدر کی ملاقات لندن کے کسی سفارت خانہ کی تقریب میں پنڈت نہرو سے ہوئی تھی۔ پنڈت جی نے اس بے جڑ کے پودے سے بڑی دل نوازی سے کہا تھا: ''تم یہاں کہاں بھٹک رہی ہو بھارت آؤ... میں تمہیں وہاں کی شہریت دے دیتا ہوں۔'' یہاں آکر انہوں نے ''آخرِ شب کے ہمسفر'' لکھا تھا جو خود قرۃ العین حیدر کو اپنا سب سے اچھا ناول معلوم ہوتا ہے۔ تاہم اس کو بھارتی ترقی پسندوں نے رجعت پسند ناول قرار دیا ہے۔

قرۃ العین حیدر اپنی ابتدائی زندگی سے ہی ایک متنازع شخصیت رہی تھیں۔ لیکن یہ بھی سورج آسا درخشاں حقیقت ہے کہ برِصغیر میں وہ اکیسویں صدی کے تناظر میں مابعد نوآبادیاتی عہد کی فی زمانہ سب سے بڑی تخلیقیت افروز فن کار تھیں اور اردو والوں میں وہ سب سے زیادہ تعلیم یافتہ خاتون تھیں۔ اردو افسانوی ادبیات میں مابعد پریم چند آزادی سے پہلے کی عظیم تر افسانوی تثلیث سعادت حسن منٹو، کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی پر مشتمل تھی۔

آزادی کے بعد کی عظیم تر تثلیث قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور جوگندر پال پر مشتمل تھی۔ آج کل بھی یہ بہ یک وقت غالب ناولاتی تثلیث بھی ہے۔ درحقیقت اردو افسانہ کے ہمالیائی جوہڑ میں ایک آدھ چھٹانک ہی حقیقی افسانوی تخلیقیت رونما ہوئی ہے اور اردو ناول کے قطب میناری جوہڑ میں ایک آدھ تولہ ہی حقیقی ناولاتی تخلیقیت وجود پذیر ہوئی ہے ورنہ برصغیر میں ہر طرف افسانوی تقلیدیت اور ناولاتی تلقینیت یا منشوریت (Dictation) کی تناسخی گردشیں ہی حاوی ہیں۔ اس غیر معمولی مقلدانہ اور منشورانہ شور وشر میں قرۃ العین حیدر اولین ساخت شکن اور تخلیقیت پسند قد آور افسانہ نگار اور ناول نویس تھیں۔ موضوعاتی، اسلوبیاتی، ساختیاتی اور لسانیاتی سطح پر ان کی تازگی، نادرہ کاری اور حسن کاری مسلم ہے۔ انہوں نے ہر نوعیت کی تنظیم پرور اور فرقہ پرست فکری اور فنی جمود سے نبرد آزما ہوتے ہوئے اپنے موجودہ قومی اور عالمی سیاق سے جڑ کر صحیح افسانوی اور ناولاتی تخلیقیت کی پرورش کی ہے تاکہ فکر وخیال کا نیاپن، موضوع ومعنی کا نیاپن اور الفاظ و اظہار کا نیاپن منفرد تخلیقی شان کے ساتھ رونما ہو۔ جو زندہ نامیاتی اور متحرک تخلیقیت افروز ادب کی روح ہے۔ اپنے نئے سیاق سے جڑے بغیر بے معنی تخلیقیت سے عاری تقلیدیت گزیدہ افسانہ اور ناول نما تحریروں کا ہمالیہ پہاڑ کھڑا کردینا تو آسان ہے لیکن رائی بھر تخلیقیت پرور حقیقی افسانوی ادب اور ناولاتی ادب کی تخلیق نہیں۔ حقیقی تخلیقی افسانہ اور ناول یک سر گوریلا جنگ ہے جو سرحدوں پر لڑی جاتی ہے۔ ایک زمانہ میں فرانس کے ایسے ہی سرحد پر مارسل پروست کو جنگ کرنی پڑی تھی۔

انگلستان کی سرحد پر جیمس جوائس، ڈوروتھی، رچرڈسن، ورجینا ولف، الزبیتھ، بودین اور جوائس کیری کو جنگ کرنی پڑی۔ پھر اس کے بعد ہمنگوے اور اس کی نسل کو امریکا کی سرحد پر جنگ کرنی پڑی تھی۔ تین دہائی قبل ''نو دوروماں'' کے علم بردار روب گرییئے، مائیکل بوتر، مادام صراط اور سمون کو جنگ کرنی پڑی۔ مابعدِ جدید ناولاتی فوق متن (Para Text) کے ضمن میں کشر تزا کی، بورہس، نابا کوف، کازوا اُوشیگورو، رولاں بارتھ، ٹامس پنچن، اٹالو کالوینو اور امبرتو ایکو کو ازسرنو جنگ کرنی پڑی۔ روس کی سرحد پر افسانہ میں چیخوف اور ناول میں ولادی میر نوبوکوف پہلے ہی جنگ آزما چکے تھے۔ خود ہندو پاک کی سرحد پر منٹو، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کو جنگ کرنی پڑی۔

قرۃ العین حیدر کی اس غیر معمولی نئی تخلیقیت گزار جستجو کے باعث ہی ان کے افسانوی اور ناولاتی شاہ کاروں

www.urduchannel.in

میں نئی قدر، نیا حسن، نیا آدمی، نئی دنیا اور نیا انصاف ایک حد تک مرئی ہوا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے شعوری طور پر نئی حقیقی تخلیقیت کی بابت سمجھوتا پرست اور مصلحت گزیدہ رویہ اور برتاؤ کو یک سر ختم کر دیا تھا اور بے کراں خلوص اور تخلیقی ویژن کے ساتھ نئی افسانوی اور ناولاتی جمالیات اور نئی اخلاقیات کی تلاش، مدام تلاش میں کوشاں تھیں۔ وہ اردو ادب میں نئے افسانویاتی اور ناولاتی، خارجی اور داخلی جمالیات کی سب سے بڑی عارفہ اور عاملہ تھیں۔

اس عہدِ آفرین، عہد ساز اور قابلِ تعظیم افسانوی اور ناولی جینئس نے خود سہ ماہی ''نقوش'' لاہور میں لکھتے ہوئے اپنے ایک آرٹیکل میں نہایت خندہ پیشانی سے تسلیم کیا تھا۔ ''وہ کسی نہ کسی کمپلکس کا شکار ہیں اور یہ کہ نارمل ہرگز نہیں ہیں۔'' ان کی اس اعتراف کردہ ایبنارملٹی کا ہدف مجھے بھی ایک بار ذاتی طور پر ہونا پڑا تھا۔ میری کہانی ''شکستہ آئینے'' ماہنامہ آہنگ بہار میں شائع ہوئی تو عینی صاحبہ کو واہمہ لاحق ہو گیا کہ میں نے اس کہانی میں ان کی کردار کشی کی ہے۔ اس کہانی کی ہیروئن کا ماڈل موصوفہ خود ہیں۔ انہوں نے بے محابا ماہنامہ آہنگ کے مدیر کلام حیدری صاحب اور مجھ پر پچاس پچاس ہزار روپیہ کی ہتک عزت کی نوٹس ٹھونک دی کہ انہیں جو ذہنی صدمہ پہنچا ہے اُس کا ہرجانہ ادا کیا جائے۔ معاملہ سہیل عظیم آبادی صاحب کی وجہ سے بعد میں رفع دفع ہو گیا تھا۔ الٰہ آباد میں ایک کہانی سمینار میں مرحوم غیاث احمد گدی نے ازراہِ مذاق کہا تھا کہ انہوں نے نوٹس نظام صدیقی پر اس لیے دی ہے کہ اس کم بخت نے یہ کہانی پہلے کیوں نہیں لکھی؟ اب اتنی دیر میں کیوں لکھی ہے؟ اسی سمینار میں محترم کلام حیدری صاحب نے یہ انکشاف کیا کہ بعد میں بجنور کی سجاد حیدر یلدرم کمیٹی نے انہیں چار لاکھ روپیہ کی علاحدہ سے نوٹس دی تھی۔ اس نوٹس کے بعد ہی کلام حیدری صاحب نے میری کہانیوں کے مجموعہ کا اعلان نامہ ''شکستہ آئینے'' کے نام سے برابر ماہ نامہ آہنگ اور ہفتہ وار ''مورچہ میں شائع کرنا شروع کیا اور ''آہنگ'' کے صفحات پر ایک مذاکرہ بھی ''قرۃ العین حیدر سیکس سے خوف زدہ ہیں'' وہاب اشرفی، کلام حیدری، ش اختر، حسین الحق، غالباً شوکت حیات وغیرہ نے اس مذاکرہ میں حصہ لیا تھا۔ اس ضمن میں مزید انکشاف رام لعل صاحب نے ہندی زبان میں لکھے اپنے آرٹیکل ''مباحثوں سے گھری قرۃ العین حیدر ایک بڑی ادیبہ'' نو بھارت ٹائمس لکھنؤ میں کیا تھا... ''غالب مردانہ معاشرہ میں انہیں ہر مرد اپنا مخالف نظر آتا ہے چونکہ وہ غیر شادی شدہ ہیں۔'' (راحت ابرار) لوگوں نے ان کی بھارت واپسی کے بارے میں بہت ساری افواہیں اڑائی تھیں۔ سب سے بڑی افواہ یہ تھی: چونکہ بھارت میں دوبارہ شہریت حاصل کرنے کے لیے کوئی سبب بھی ہونا ضروری تھا۔ اس لیے قرۃ العین حیدر نے خواجہ احمد عباس کے ساتھ شادی کر لی تھی۔ جب کہ یہ بات بالکل بے بنیاد تھی۔ میں نے عینی سے تو نہیں مگر خواجہ احمد عباس سے ضرور دریافت کیا تھا۔ انہوں نے ہنس کر اس بات سے انکار کر دیا تھا۔ عینی نے ابھی تک شادی نہیں کی ہے۔ کیوں نہیں کی ہے؟ یہ ان کا ذاتی معاملہ ہے۔ دنیا میں کتنے لوگ شادی جیسی جھنجٹ میں پڑنے کی ضرورت ہی نہیں محسوس کرتے۔ کچھ لوگ اپنی زندگی میں تحریر و تصنیف کو ہی زیادہ فوقیت دیتے ہیں اور اسی میں کھوئے رہتے ہیں۔ میرے ادبی سرکل میں یہی بات کبھی کبھی اس طرح کہی گئی ہے کہ عینی کو اپنی دانش ورانہ سطح کا کوئی مرد ہی نہیں مل پایا۔''

آگے چل کر رام لال جی لکھتے ہیں ''عینی بحث و مباحثہ سے دور ہی رہنا پسند کرتی ہیں۔ وہ اپنے بچاؤ میں کبھی کچھ نہیں کہتیں۔'' آکاش وانی لکھنؤ میں ان کے ساتھ جو آمنے سامنے پروگرام رکھا گیا تھا اس میں کئی نوجوان ناقدوں اور افسانہ نگاروں نے ان کی کئی تخلیقات پر بڑی تیکھی تنقیدیں کی تھیں۔ جواب میں عینی نے میری طرف دیکھ کر کہا: رام لال آپ بھی تو میرے ساتھ کے لکھنے والے ہیں۔ یہ لوگ ہم لوگوں کے بارے میں جو کچھ کہہ رہے ہیں اس کے ساتھ کیا آپ اتفاق کرتے ہیں؟

ان کا مطلب یہ تھا کہ میں ہی پچھلی پیڑھی کے ''ڈیفنس'' میں جو کچھ کہوں۔ چنانچہ میں نے اردو کی تین نسلوں

کے باہمی فرق کے بارے میں بڑی تفصیل سے کچھ باتیں کہیں اور ان میں قرۃ العین حیدر کی اس اہمیت پر زور دیا کہ وہ سادہ اور فطری انداز میں بڑی کہانیاں لکھ رہی ہیں۔ کہانی میں فلسفیانہ پہلو بھرتی کے رعب دار جملوں میں نہ ہو کر مافیہا سے خود بہ خود پیدا ہوتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کی فطری تحریر میں ایک 'انٹلکچوئیل فلیور'' ہوتا ہے جو انہیں ۱۹۹۰ میں پہنچ کر بھی اردو ادب میں زندہ رکھے ہوئے ہے۔''

اردو افسانہ کے گاڈ فادر رام لال کی بچکانہ سرپرستی کے اس پدرانہ رویہ کے باوجود قرۃ العین حیدر کی بابت ان کی معلوماتِ عامہ اس آرٹیکل میں حد درجہ معصوم ہے۔ وہ آسمان کی طرف منہ اٹھا کر بے محابا شفقت سے فرماتے ہیں ''شیشوں کے مسیحا'' اور ''میرے بھی صنم خانے'' نام کے ان دو کہانیوں کے مجموعے پاکستان میں شائع ہو چکے تھے۔ جب کہ قرۃ العین کے دوسرے افسانوی مجموعہ کا نام ''شیشوں کا گھر'' (۱۹۵۲) تھا۔ ''شیشوں کا مسیحا'' نہیں ''میرے بھی صنم خانے'' ان کا اولین ناول ہے۔ یہ کہانیوں کا مجموعہ نہیں ہے۔ ان کے اولین کہانیوں کے مجموعے کا نام ''ستاروں سے آگے'' تیسرے اور چوتھے کہانیوں کے مجموعے کا نام ''پت جھڑ کی آواز'' اور ''روشنی کی رفتار'' ہے۔

قرۃ العین حیدر ابتدا سے ہی اپنی تخلیقی تنہا روی اور تخلیقیت کوشی کے باعث اپنے پیش رو اور معاصر افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کی بے مغز تقلید اور پیروی سے دامن کشاں رہی تھیں۔ ''ستاروں سے آگے'' اور ''شیشے کے گھر'' کے خواب گوں، گل فشاں، رومان پرور سوز و ساز اور جذباتی بے گانگی (Alienation) کا ارتفاع کردہ بہت جلد اپنے عہد کے نئے تواریخی سیاق کے اصولِ حقیقت سے ہم آہنگ ہو گئی تھیں۔ تاہم وہ ترقی پسندوں اور حلقۂ اربابِ ذوق کے نظریاتی مطالبوں کے شور و شر سے بے نیاز اپنے مخصوص انفرادی اشراقی تجربات، تخلیقی عرفان، بے کنار تخلیقی تخیل، بصری اور سماعی حافظہ کو غیر معمولی سرگرمی اور فنی تکمیل کے سہارے پت جھڑ کی آواز، روشنی کی رفتار، جلاوطن، آئینہ و فروشِ شہر کوراں، جہاں پھول کھلتے ہیں، یاد کی ایک دھنک چلے، کارمن، نظارہ درمیان ہے، چائے کا باغ، سیتا ہرن، اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو، ہاؤسنگ سوسائٹی سے لے کر، سینٹ فلور آف جارجیا کے اعترافات، تک نئی جمالیاتی اور اقداری استناد کی تخلیقی تلاش مدام تلاش میں آزادانہ طور پر منہمک تھیں جو ان کی غیر معمولی تخلیقی بصیرت، زمانی شعور، سیاقی حسیت اور نئی افسانوی جہانیانِ جہاں گشتی کی مرہونِ منت تھی۔ ان کے افسانوی اجتہادات کی جمالیاتی اور انسانی مقناطیسیت کا سبب محض مخصوص افسانوی مافی الضمیر، محض مخصوص نسوانی حسیت اور بصیرت (Sensibility-Feminist) اور محض نسوانی شاعرانہ اسلوبِ بیان نہیں ہے۔ بلکہ افسانوی مافیہ کی طُرفگی، تکنیکی نادرہ کاری، ساختیاتی، اسلوبیاتی تخلیقیت میں پوشیدہ وہ مخصوص تخلیقی خوابِ عرفاں (Creative Vision) ہے جو نہ صرف اپنے دور، اپنے طبقہ، اپنی تواریخ اور اساطیر کا رمز شناس ہی نہیں ہے بلکہ اپنے عہد کے ذہنی اور مادی حدود کا ارتفاع کر سکنے کا اہل ہے۔ ان کے معاصرین میں بیشتر ترقی پسندی اور جدیدیت پسندی کے علمبردار افسانہ نگار جہاں پہلے کے افسانہ نگاروں کی اچھی کہانیوں جیسی ایک اور کہانی لکھنے کی مقلدانہ کوشش کرتے رہے تھے وہاں قرۃ العین حیدر نے اپنے شناسا اشرافیہ کے ایک جیتے جاگتے آدمی، ایک زندہ تجربہ اور اپنے مانوس، پرآسائش، پرتکلف، خوب صورت اور خواب صورت اشرافی فضا کی (جو بھلے سے دوسروں کے لیے نامانوس ہو) جمال آفرین تخلیقی باز آفرینی سے اردو افسانہ کو تخلیقی سطح پر متمول کیا تھا جو اُن کے اجتماعی لاشعور کا عطیہ تھا۔

اس میں فلسفۂ تواریخ انسانیات اور اساطیر کا رس جَس بھی کارفرما ہے۔ مذکورہ دونوں نوعیت کی افسانوی کاوشوں کے نفس مضمون، فنی اسلوب، تکنیک اور افسانوی ساخت کے معیار و اقدار میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ یہ دو مختلف غیر تخلیقی اور تخلیقی جہات ہیں۔ ایک لکیر کے فقیر بننے یا زیادہ سے زیادہ مضمون چھپنے کی سینہ زوری کی تمثیل ہے اور دوسری نئی افسانوی تخلیقیت آفرینی کی زندہ نامیاتی اور متحرک روایت کا خوش آئندہ علامیہ ہے جو ہر نوعیت کی افسانوی

www.urduchannel.in

روایت کا منکر اور حقیقی تخلیقیت کے بسیار شیوہ جلوۂ نمو کا عارف ہے۔ اوّل الذکر اپنے موجودہ سیاق سے ایک دم باہر ہے۔ وہ یا تو آگے ہے یا پیچھے... وہ ماضی میں رہتا ہے جیسے قاضی عبدالستار یا مستقبل میں... جیسے بیشتر کورنظر مقلد ترقی پسند افسانہ نگار وہ بہ راہ راست زندہ اور دھڑکتے ہوئے تجربہ سے دور اپنے پہلے سے بنے بنائے ڈھلے ڈھلائے متعین آہن پوش نظریات کے زنداں میں اسیر ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے اردو افسانہ کو نئے اصولِ حقیقت اور اصولِ خواب کے مطابق خوب رو خواب رو ہی نہیں خیال رو بھی بنایا ہے جو اکثر زمین کی شعریات اور آسمان کی بوطیقا کا حسین ورفیع سنگم ہے۔ ''چشمۂ شعور'' تو اس کا محض ایک چھوٹا سا زندہ اور دھڑکتا ہوا جز ہے جو... اُن کے مقلدین کے یہاں ''سیلانِ بے شعور'' کا جوہڑ بن جاتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کی زندہ اور بیدار ہستی (Being) اور فن (Becoming) ایک متواتر تخلیقی ارتقا کا حامل تھا۔ جو ہمیشہ فکر و اسلوب اور اظہار و معنی کے نئے عناصر کا آفریدگار اور پروردگار رتھا۔ تقسیم وطن، فسادات اور ہجرت کے الم آلود وقوعات کے تلخ، کرب ناک اور سنگین حقائق سے وہ جب دوچار ہوئیں تھیں اور مشترکہ ہنداسلامی تہذیب اور ہند یوروپی تہذیب کو اپنی آنکھوں سے پاش پاش ہوتے دیکھا تھا تو ترقی پسندانہ صحافیانہ شور وشر سے ماورا ایک غیر معمولی تخلیقی احساس و عرفان کے ساتھ اُس فریب شکستہ دور کی روح میں اتر کر تخلیقی سطح پر اپنے اس مخصوص عہد سے برسرِ پیکار ہوئی تھیں۔ اوّل و آخر تخلیقی بصیرت ہی اصل کسوٹی ہے۔ صحافیانہ شور غوغا نہیں: جس پر اپنے دور کی تنقید کرنے والا سطحی افسانہ نگار ایک حقیقی تخلیق کار سے علاحدہ کیا جاسکتا ہے جیسے انگریزی میں آلڈس ہکسلے کو جیمس جوائس سے متمائز کیا جاتا ہے اور عالمی طور پر بھی یہ تسلیم کیا جاتا ہے کہ جیمس جوائس کے مقابلے میں ہکسلے فروتر افسانہ نگار اور ناول نگار ہے اگرچہ جوائس کے ساتھ ہکسلے نے بھی اپنے دور کی کڑی تنقید کی تھی بلکہ بادی النظر میں زیادہ شدید کی تھی۔ درحقیقت بنیادی سوال تخلیقی بصیرت کا ہے جو اپنے دور کی روح میں اترنے کے ساتھ اپنے دور کے داخلی اور خارجی سرحد کا ارتفاع کرسکنے کی اہل ہوتی ہے۔

تقسیم وطن اور فسادات کے دوران لکھے گئے رامانند ساگر، خواجہ احمد عباس اور کرشن چندر کے افسانے وقت کی ایک ہی گردش کے بعد اپنی تاریخی حیثیت کے باوجود آج تخلیقی معنویت اور ادبی قدر و قیمت کے لحاظ سے بے وقعت ہو گئے ہیں جب کہ سعادت حسن منٹو کا ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' راجندر سنگھ بیدی کی ''لاجونتی'' اور قرۃ العین حیدر کا ''جلاوطن''، ''ہاؤسنگ سوسائٹی'' اور ان کے دوسرے بہت سارے افسانے، ناولٹ اور ناول اپنی غیر معمولی تخلیقیت کی وجہ سے ہمارے اجتماعی لاشعور کا حصہ بن گئے ہیں اور عالمی افسانوی ادب کا زندہ اور دھڑکتا ہوا انسانی دستاویز بھی... اُس کا ایک پہلو اپنے نئے تاریخی سیاق اور تہذیبی تناظر کی روح کی پہچان کا بھی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ صحیح معنوں میں آج کی دنیا کیا ہے؟ کہاں جارہی ہے؟ اس دنیا میں ہم کہاں ہیں؟ ہماری صورتِ حال کیا ہے؟ اس کے ساتھ ہی قرۃ العین حیدر ہمیشہ قوموں کی تہذیبی شناخت کی تواریخ اور اساطیر اور افراد کی تہذیبی پہچان کو ان کے ماضی کے آئینہ خانوں میں مستور دیکھتی تھیں۔ اسی لیے ان کے افسانوی اور ناولی کاوشات میں ماضی اور حال کا تجربہ باہم ہم آغوش ملتا ہے جس کی وجہ سے ان کی تخلیق کردہ خیال رو حقیقت نگاری تواریخ، اسطور اور دیومالا کے سایوں کی وجہ سے حقیقت سے وسیع تر عمیق تر اور رفیع تر محسوس ہوتی ہے۔ انہوں نے ناول اور افسانہ کو پڑھنے سے زیادہ، محسوس کرنے اور خیال کی اُڑان بھرنے کا موضوع بنایا ہے۔ وہ گردشِ زماں کے ساتھ ساتھ انسانی احساسات اور خیالات میں رونما ہونے والے تغیرات کو اپنا موضوع بناتی تھیں۔ اُن کے یہاں وقت ایک اکائی ہے۔ بیش تر افسانوں کے علاوہ ''آگ کا دریا''، ''آخر شب کے ہم سفر''، ''گردشِ رنگ چمن''، ''کارِ جہاں دراز ہے'' اور ''چاندنی بیگم'' ان تمام ناولوں میں ماضی کی جمالیاتی اور اقداری باز آفرینی حال کو روشن تر اور وقیع تر بناتی ہے۔ گو اُن کی غالب تر عصری حسیت و بصیرت ان کی تواریخیت، اسطوریت اور نوسٹلجیائی کیفیت پر حاوی

رہتی ہے۔

اردو کے چند ناقدین کا خیال تھا کہ قرۃ العین حیدر محض اشرافیہ کی حسن کار ہیں۔ ان کا پرولتاریہ سے کچھ لینا دینا نہیں ہے۔ ان کے لیے ان کا ناقابلِ فراموش ناولٹ ''چائے کا باغ'' ہی قاطع برہان ہوگا جو محنت کش عوام کے استحصال کا جائزہ اور مشرقی پاکستان کے نام نہاد اسلامی معاشرہ کی روح میں گردش کرتا ہوا آئینہ ہے ''اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو''، لکھنؤ کے گھریلو اور چکن کی کڑھائی کرنے والی نچلے طبقے کی معمولی دکھیاری عورتوں کے بے کراں کرب کا روح گداز فنی مکاشفہ ہے۔ اس ناولٹ میں لکھنؤ کی ریزہ کار تہذیب کی جھلک جگہ جگہ دیکھنے کو ملتی ہے ''سیتا ہرن'' کا مرکزی کردار سیتا میر چندانی ایک سندھی شرنارتھی مگر تعلیم یافتہ کافر جمال عورت ہے اور کہانی کے واقعات دلی، کراچی، نیویارک اور شری لنکا کی زمین پر جنم لیتے ہیں اور رامائن کے قصے میں سیتا کی زندگی کا دردناک اور دل گداز پہلو ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ آج کی سیتا نے راون کو خود ہی چنا ہے اور لکشمن ریکھا خود اپنی مرضی سے پار کی ہے۔ یہ مختصر ناولٹ جدید عورت کے ڈائیلما (ذہنی کشمکش) کو ایک بالکل نئے اور انوکھے رنگ و آہنگ میں نمایاں تر کرتا ہے۔ یہ سیتا میر چندانی کے وجود کا رزمیہ ہی نہیں اس کی روح کا اناطوفیا... (Dystopia) بھی ہے۔ ان کا ناولٹ 'دلربا'' بھی ایک غیر معمولی روحانی زلزلہ پیما ہے۔

''ہاؤسنگ سوسائٹی'' ہندوستانی جاگیرداری نظام کے خاتمے کے المیے کے ساتھ ہی پاکستان میں ''نودولتیوں'' کے ہاتھوں بننے والے ایک نئے استحصالی معاشرہ کے تضادات آگیں حقائق کا احساس و عرفان عطا کرتا ہے جو پاکستان ہجرت کرنے والے بدحال جاگیرداروں کی اولادوں کو اپنا رکھیل بنانے پر فخر کناں ہیں۔ اس نو وارد بدقماش معاشرہ کی خباثتوں، سفاکیوں اور ریاکاریوں سے سلمان اور ثریا جیسے انقلابی کردار نبرد آزما ہیں۔ ''جلاوطن'' اور دوسرے طویل افسانے جڑوں سے اکھاڑ کر آندھی طوفان میں جھونک دیے گئے بے جڑ کے پودوں جیسے لوگوں کی دُکھتی رگوں کے لاجواب زندگی نامے ہیں اور ان کے وجود کے المیے کے داخلی آئینہ خانے بھی، ذہنی صورتِ حال اور خارجی احوال و کوائف کی بابت ان کی غیر معمولی زُود حسی، بصری اور سماعی تخیل کی کارکردگی اور کردارنگاری کی بے پناہ تخلیقی قوت معاصر اردو فکشن میں بے مثال ہے۔ قرۃ العین حیدر کے دل میں انسانی محسوسات، خواب و خیال اور بھائی چارگی کے لیے بہت جگہ تھی اور ان کے کردار بھی انہی کے مثنیٰ ہیں۔ جن کی تخلیق اُن کی غیر معمولی خلاقانہ اور طبع زادانہ ذہانت نے بڑے فن کارانہ خلوص سے کی ہے۔ ان کے بے کراں کرب کا سبب تھا۔ ان کے دیکھتے دیکھتے اُن انسانی اقدار کا انحطاط پذیر ہوتے جانا جو ان کو اپنی جان سے زیادہ عزیز تھے۔ اُن کے دل میں درد و کرب کی شدت کی بڑی گہری حسیت موج زن تھی۔ جو نادر لمحوں میں ''وقوفِ حسیت'' میں منقلب ہوجاتی تھی اور وہ وقت کے بہاؤ کی بے رحمی کا گہرا احساس و عرفان اپنے کرداروں کے سلسلۂ ارتقا میں بھرپور طور پر دکھائی ہیں۔ وہ بار بار یاد دلاتی ہیں کہ تغیر کا ثبات ہی واحد حقیقت ہے۔ ورنہ ہر شے بدل جاتی ہے۔ تغیر کے ثبات کے ایک پہلو کا نام اُمید اور دوسرے کا نام نومیدی ہے۔ تغیر مسرت کا حامل ہوسکتا ہے اور الم کا بھی۔ زندگی میں دو میلان سدا رہیں گے۔ ایک امن اور رواداری کا رجحان اور دوسرا تشدد اور عدم مساوات کا میلان! صرف مادی دنیا ہی معنی آگیں نہیں ہے۔ سب سے زیادہ معنی خیز اور اہم تو ہے انسانی شعور و آگہی اور موسموں کی بارات میں اُس سے رو پذیر ہونے والے انسانی رشتوں اور رابطوں کی حسین و زریں رنگولی جس میں اکثر زمین و آسمان ہم آغوش ہوتے ہیں۔ تغیر آفریں وقت یا مکمل زماں بہ ذات خود اس ابدی وقت کا یہ ''لمحۂ موجود'' ہے (present moment of eternity) اور تمام انسانی حسیت اپنے ماحصل میں ''میں'' (i ness) ہے۔ (وجود کی جڑیں اور آفاق کی جڑیں بنیادی طور پر ایک ہیں) وقت بے مہر ہی نہیں وہ تطہیر، تہذیب اور تنویر کا بھی کام کرتا ہے۔ کثافت کو جذب کرلیتا ہے اور لطافت کو افزوں تر کرتا ہے۔ زماں و مکاں دونوں میں ہی سمائی ہوئی وسعت رفعت اور

www.urduchannel.in

عظمت کا جوہر اصل (Quintessence) قرۃ العین حیدر کی غیر معمولی تخلیقیت کا امتیاز خاص ہے۔

قرۃ العین حیدر کا ایک اور فکری اور جمالیاتی بعد خصوصی طور پر قابلِ توجہ اور قابلِ مطالعہ ہے۔ ان ناولٹوں، طویل افسانوں اور بیش تر مختصر افسانوں کے علاوہ اُن کے ناولوں تک میں پدرانہ اور مردانہ معاشرہ میں عورت کی تقدیر، عورت کی صنف (Sex) نہیں بلکہ بہ طور جنس (Gender) عورت کی ثانوی حیثیت، عورت کے وجود کے داخلی اضطراب، ذہنی آشوب، احساسِ تنہائی، جذباتی جلاوطنی، روحانی بے گانگی، دنیا کی نصف نسوانی آبادی کو قائم بالذات تسلیم نہ کیے جانے کے بے پایاں کرب، نسائی مجبوری، استحصال، بے بسی، مردوں کے بنائے ہوئے آہنی اصول وضوابط کی غلامی، لامتناہی انتظار کی کیفیت پس پائی، نسوانی طرزِ احساس اور تانیثی صورتِ حال کو نئے نسوانی نقطہ نظر سے نہایت دل آویزی، لطافت، نزاکت اور بلا کی تاثر انگیزی کے ساتھ انہوں نے منعکس کیا ہے۔ ان تخلیقات میں تانیثیت (Feminism) کے مختلف نئے زاویے کارفرما نظر آتے ہیں جو محض روشن خیال مشرقی تانیثیت (Liberal Feminism) تک ہی محدود نہیں ہیں بلکہ کامل باغیانہ تانیثیت (Radical Feminism) کے حامل کردار دیپالی سرکار، یاسمینِ مجید، ناصرہ نجم السحر اور اُمارائے بھی ''آخری شب کے ہم سفر'' میں ملتے ہیں جو ان کے دوسرے اہم ناول ''آگ کا دریا''، ''گردشِ رنگ چمن'' اور ''میرے بھی صنم خانے'' وغیرہ میں معدوم ہیں۔ یہ تمام اہم نسوانی کردار اپنے انقلابی تیور، مقاومت پرور ''مثبت رویے'' اور پیش قدمی کے باعث جاذب توجہ اور قابلِ احترام معلوم ہوتے ہیں۔ مابعد ساختیاتی تانیثیت (Post Structural Feminism) کا ایک قابلِ تجزیہ افسانوی پیش کش ''سیتا ہرن'' کی سیتا میر چندانی کی کردار نگاری میں دست یاب ہوتا ہے جو غالب مردانہ ساخت شکنی کا اعلامیہ ہے۔ یہ اُردو افسانویات یا ناولیات میں عورت کو مکمل خود مکتفی، آزاد، بالا دست یا مساوی حیثیت سے پیش کرنے کی انقلابی جرأت عارفانہ ہے جو مرد کرداروں کے سہارے کے بغیر، زندہ رہنے کا حوصلہ رکھتی ہے اور مردانہ بالا دستی کو اپنے پیروں کی زنجیر سمجھتی ہے۔ یہ سفاک حقیقت ہے کہ مستحکم مردانہ تسلط بیش تر عورت کو اپنی ذات کی تلاش، دِید و یافت، ہمہ پہلو ارتقا اور ہمہ جہت ارتفاع میں مانع ہوتا ہے جو اس کو علاحدہ سے امتیازی شناخت عطا کرتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوی اور ناولاتی نگار خانۂ رقصاں میں کردار جس طرح اپنے زندہ سیاق کی مختلف تہذیبی باریکیوں، کشیدہ کاریوں اور مینا کاریوں کے ساتھ منقش ہیں۔ اُس سے محسوس ہوتا ہے کہ ان کی نگاہ نسبتاً پورے آدمی پر ترقی پسند افسانہ نگاروں سے کچھ زیادہ ہی مرکوز ہے اور ساتھ ہی خود، اس کی سچویشن میں جا کر خود اس کی ذاتی سطح پر محسوس کرنے کی بھرپور تخلیقی صلاحیت بھی موجود ہے۔ زندگی کے گہرے بنیادی کرب کا وجودی شعور اور احساس و تجربہ کی سچائی کا نہایت جمالیاتی ذکاوت، اسلوبیاتی کشش اور ساختیاتی ندرت کے ساتھ احساس کرا دینا ان کا غیر معمولی فنی کمال ہے جو صداقت آگیں، معنی خیز اور حسن پرور ہے۔ ''آخر شب کے ہم سفر'' کے آخری باب میں بنگال کی انقلابی تحریک کی دو بے حد فعال، متحرک اور مقاومت پرور کردار دیپالی سرکار اور اُمارائے کلکتہ میں ملتی ہیں۔ دونوں بوڑھی ہو چکی ہیں اور خاصی غیر فطری سی ہو کر ایک دوسرے سے بات کر رہی ہیں۔ وہ نہ ماضی کا ٹھیک سے سامنا کر پا رہی ہیں اور نہ حال کا۔ اس نازک دل گداز مقام پر ایک دل دوز جملہ وجود پذیر ہوتا ہے:

> ''دکھ ایک ڈراونے سیاہ پرندے کے مانند اڑتا ہوا آیا اور سر جھکا کر، پنکھ پھیلا کر، ان کے پاس بیٹھ گیا۔''

مجھے شدت سے محسوس ہوتا ہے۔ دکھ کا یہ سیاہ پرندہ قرۃ العین حیدر کی ہر تخلیق میں سرنگوں بیٹھا رہتا ہے۔ یہ سیاہ پرندہ معاصر افسانوی اور ناولاتی ادبیات کا اہم ترین حاصل ہے۔ نئی ارسطو پسند تنقیدی بوطیقا کی زبان میں یہ افسانے

ریٹوریکل نہ ہو کر امے ٹیٹو ہیں۔ لیکن زیادہ صحیح معنوں میں تخلیقیت پسند افسانویات (بوطیقا) کی رو سے کریٹیو ہیں۔

قرۃ العین حیدر علی الخصوص اردو کے ناولاتی ادب میں کلٹ فیگر ہیں۔ بیسویں صدی کی اردو ادبیات میں اتنی بڑی خلاقانہ اور طبع زادانہ ذہانت اقبالؔ کے بعد مجھے تو اپنے مخصوص افسانوی اور ناولاتی رنگ و آہنگ میں قرۃ العین حیدر میں ہی موجزن نظر آتی ہے۔ جو تاریخ، ماورائے تواریخ، اساطیر، مابعد نفسیات اور تہذیب میں اتنی دور تک مسلسل ذہنی جہانیانِ جہاں گشتی میں والہانہ طور پر مستغرق تھیں اور ایک تسلسل کے ساتھ اپنی تخلیقات میں اُس تہذیب کی گہری سطحوں کو تلاش کر منکشف کرنے کا وظیفہ پورا کر رہی تھیں۔ اگر گزشتہ پچاس سال کے اُردو ناولاتی ادب سے ''میرے بھی صنم خانے''، ''آگ کا دریا''، ''آخر شب کے ہم سفر''، ''کارِ جہاں دراز ہے''، ''گردشِ رنگِ چمن'' اور ''چاندنی بیگم'' کو نکال دیا جائے تو ایک بڑا بحران پیدا ہو جائے گا۔ قرۃ العین حیدر کے ناولوں کے بغیر اردو ناول میں نئے عہد کی تخلیقیت اُردوئیت اور ناولیت کی تلاش زیادہ دشوار ہوگی۔ میں تو ذہنی دیانت داری اور تنقیدی بصیرت کے ساتھ یہ اعتراف کرتا ہوں کہ ''وہ مابعد جدید فوق افسانوی اور ناولاتی حقیقت نگاری (Meta Fiction) کی بھی حقیقی اور بڑی پیشرو تھیں۔ قرۃ العین حیدر ہمیشہ تواریخ کی فاش غلطی (Anachronistic) رہی ہیں۔ پانچ ہزار سالہ پرانی ہندوستانی جڑوں، ملی جلی گنگا جمنی تہذیبی شناخت اور دیسی واد پر مبنی ان کی بیشتر میٹا فکشنی تحریرات از سرِ نو کثیر سطحی اور کثیر معنویاتی ذہنی دعوت اور وجدانی شراکت کے لیے ہمیں چیلنج کرتی ہیں'' (اکیسویں صدی کی نئی فکریات اور تصورات کا تخلیقی و جمالیاتی کردار- از نظام صدیقی، مطبوعہ سہ ماہی پہچان، ۶ الہ آباد)

قرۃ العین حیدر واقعتاً فی زمانہ ہند و پاک میں اردو ناولاتی ادب کی بھی کیفیت اور کمیت کے اعتبار سے سب سے قدر آور تخلیقیت آفریں اور تخلیقیت گزار شخصیت تھیں۔ وہ اپنے قطعی طور پر سب سے الگ تھلک مزاج کے تخلیقیت کیش ناولوں کے لیے پہچانی جاتی تھیں۔ ان کے یہاں زندگی کے تخلیقی ارتقا کی کلیت اور تخلیقیت کا گہرا فلسفیانہ وجودی احساس اور تواریخی عرفان ملتا ہے جو ہمیشہ ہر لمحہ ہر سطح پر ''نئے عناصر'' کو منکشف کرتا ہے۔ وہ اُن نئے عناصر کی تخلیقی قلب ماہیت پوری انسانیت کے تواریخی اور تہذیبی میراث کے پس منظر میں کرتی تھیں جس کے باعث ان کا تواریخی اور ثقافتی اسلوب بیش تر ماورائے تواریخ کا رنگ و آہنگ اختیار کر لیتا تھا۔ اُن کی ذہنی وابستگی راجندر سنگھ بیدی، غلام عباس اور عزیز احمد کے مانند کسی امریکی اور روسی بلاک کی زائیدہ نہیں بلکہ ساری انسانیت کی روح سے استوار تھی۔ ان کا تخلیقی ویژن عالم گیر وسعت سے ہم کنار تھا۔ تصوف، ہند ایرانی ثقافت اور روحانیت سے ان کو جذباتی لگاؤ تھا۔ دو عظیم جنگوں کے بعد ملکی اور بین الاقوامی سیاست کے زائیدہ اپنے نئے سیاق کے اصولِ حقیقت کے تحت پیدا اضطراب انگیز مسائل کو انہوں نے اپنے ناولوں کا محور بنایا تھا اور اس منفرد تخلیقی رویے اور برتاؤ کی تشکیل کی تھی جو خارجی سچائیوں کے اثبات کے بجائے داخلی سچائیوں کی کھوج کا منبع تھا۔ یہ نئے مسائل اور نیا تخلیقی رویہ تخلیقی اظہار کی نئی جہتوں کی تخلیق کا محرک ہوا تھا جس کے باعث وہ نئے اور انوکھے اسالیب وجود پذیر ہوئے جو اردو ناولاتی ادب میں صحیح معنوں میں جدید تخلیقیت آفریں ناول کے اولین شناخت کہے جا سکتے ہیں۔ ان کی غیر معمولی تازہ کار تخلیقی بصیرت ہی اُن کی نادرہ کار تخلیقی ہیئت ہے۔ ان کے اجتہاد آگیں ناول سجاد ظہیر، عزیز احمد اور عصمت چغتائی کے ناولوں کی فیشنی اور تقلیدی سطح کے خلاف پہلی مرتبہ صحیح معنوں میں میکانکیت گزیدہ ریاضیاتی منطق کی شکست و ریخت کرتے ہیں جو واقعات اور کرداروں کو خطِ مستقیم میں سفر کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ ان کے ناولوں میں نئی نثر کے تخلیقی استعمال کے اولین نقوش ہویدا ہیں۔

انہوں نے ایسے کرداروں کی تخلیق کی تھی جو اپنی ذات کی کھلی کھڑکی سے دنیا کو دیکھتے ہیں اور ان چیزوں کو ذہن اور تخلیق کا زندہ، تابندہ اور پائندہ منظر نامہ بنا لیتے ہیں۔ جن میں الفاظ و اشیا کے درمیان کوئی بعد نہیں رہتا۔ وہاں

www.urduchannel.in

پہلے جملے میں ''پوربیا''، پچھّم خصوصاً دہلی اور نواح دہلی کے لوگوں کی نظر میں تحقیر آمیز صفت ہے۔ مزید یہ کہ پوربیا اپنے گنوارپن کے سبب فوجی تربیت سے بے بہرہ بھی ہوگا۔ بیان کے یہ تینوں Signifier مل کر یہ تصور قائم کرتے ہیں کہ یہ جہد آزادی محض ایک شورش، فساد یا فتنہ تھا، جس میں نہ کوئی تنظیم تھی نہ مقصد اور نہ کوئی جوش و ولولہ تھا۔ دوسرے جملے کے تلنگے/ باغی اصلاً نمک حرام اور بے اصول لوگ ہیں انھوں نے ان لوگوں سے بغاوت کی جو ان کے کفیل اور حاکم تھے اور اپنے آپ میں بہت محترم بھی تھے۔ اس لیے یہ بغاوت ہے اور ہماری زبان میں اس مفہوم میں بغاوت ایک منفی اور قابلِ مذمت کاروائی ہے۔

تیسرے جملے میں یہی باغی، مجاہدین کہے جارہے ہیں، تعداد بھی مبالغہ آمیز ہے تاکہ مجاہدین کی شجاعت ظاہر ہو۔ اور انگریز یہاں 'صاحب' بھی نہیں صرف گورا ہے، جن میں نفرت کا خفیف سا شائبہ صاف محسوس کیا جا سکتا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ جسے مورخین Inconvertible fact کہتے ہیں اس کا بیان بھی ہر جملے میں اپنے معنی بدل لیتا ہے کہ بیانیہ اگر واضح طور پر اقداری نہیں بھی ہو تب بھی اس میں ایک 'حس قدر' لازماً موجود ہوتی ہے۔

تاریخی یا افسانوی متن کی ایک لازمی صفت اس کا وضعیاتی/ ساختیاتی (Structured) ہونا ہے اور ساخت سے مراد مختلف واقعات کے درمیان رشتوں یا روابط کا نظام ہے۔ تاریخ میں رشتوں کا یہ نظام واقعات کے درمیان سبب اور نتیجہ کے تعلق کی دریافت یا تشکیل ہے۔ تاریخ میں واقعات کے درمیان یہ رشتہ ''دریافت'' تصور کیا جاتا ہے جب کہ فکشن میں رشتہ ''تشکیل'' دیا جاتا ہے۔

تاریخ سازی کا یہ دوسرا مرحلہ یعنی واقعات کے اسباب کی 'جستجو' خود واقعات کے انتخاب سے بھی زیادہ پیچیدہ ہے۔ چوں کہ تاریخ کی مجبوری یہ ہے کہ وہ مستقبل کی پیش گوئی نہیں کرسکتی، صرف ایک واقعہ کے ماضی میں اسباب بیان کرسکتی ہے، اس لیے تاریخ نویسی میں اول تو ہم اسباب سے نتیجہ کی طرف نہیں جاتے بلکہ نتیجے/ واقعے کے بعد اس کے اسباب کی جستجو کرتے ہیں اور دوسرے یہ کہ واقعہ اسباب بیان کرنا، جزئیات کے ایک سلسلے کا بیان کرنا ہے، جس سے ''واقعے'' کے ''معنی'' کی تشکیل ہوتی ہے۔ بیان کے ذریعے 'واقعے' کے ''معنی'' کی تشکیل/تعمیر ایک پیچیدہ مسئلہ ہے، اس پر رک کر گفتگو ہوگی۔ ان اسباب کی نشاندہی جو کسی واقعے یا سلسلۂ واقعات کا سبب ہوتے، ہماری اپنی تربیت، ترجیحات اور دانش حاضر کی پابند ہوتی ہے، فنِ حرب کے ماہر کے نزدیک غدر/ بغاوت/ جنگ آزادی کے اسباب ماہرِ معاشیات کے بیان کردہ اسباب سے مختلف ہونے ہی چاہئیں کہ دونوں کی ترجیحات اور ان کی دانش کے بنیادی حوالے ایک دوسرے سے مختلف ہوں گے۔ سرسید احمد خاں نے بغاوت کے جو اسباب بیان کیے ہیں ان میں انگریزی حکومت کی انتظامی کمزوریوں کے علاوہ، معاشی، معاشرتی اور مذہبی اسباب شامل ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ سرسید کے بیان کیے ہوئے اسباب پر اب تک کسی نئے سبب کا اضافہ نہیں ہوا۔ لیکن ان اسباب کی جو تعبیریں ہوئیں وہ ان کا پورا سیاق وسباق/ پس منظر تبدیل کر دیتی ہیں۔ کارل مارکس نے یہ تو اعتراف کیا ہے کہ انگریزوں نے اس ملک کے عوام پر بہت ظلم ڈھائے لیکن یہ ناگزیر تھا اس لیے کہ ان انگریزوں کی حکومت بلکہ مظالم کے بغیر اس ملک کا جدیدیت (Modernism) کی راہ پر چلنا ممکن ہی نہیں تھا۔ پنڈت جواہر لال نہرو اسے سرمایہ داری اور بادشاہت کے درمیان محاربے سے تعبیر کرتے ہیں، جن میں فتح تو سرمایہ داری (Capitalism) کی ہی ہونی تھی۔ اسباب کی ان شرحیاتی جہات سے قطع نظر تقریباً تمام معاصر وقائع نویس کارتوسوں پر گائے اور سور کی چربی کے استعمال کو سپاہیوں کی بغاوت کا سبب قرار دیتے ہیں۔ مکنند لال اسسٹنٹ سرجن تاریخِ بغاوتِ ہند میں اس واقعے کو قدرے تفصیل سے بیان کرتا ہے کہ:

''دمدمہ میں کسی کمینی قوم کے ہندو نے بنگال گرانڈیر کے ایک برہمن سپاہی سے پانی پینے کو لوٹا

چاہا (برہمن کے انکار کرنے پر چمار) نے سپاہی سے کہا کہ اجی مہراج آپ اپنی (ذات کی بات کرتے ہیں) آپ کو گائے اور سور کی لگی ہوئی چربی کے (کارتوس منہہ سے کھولنے پڑتے ہیں، ایسے میں آپ کی) ذات کہاں رہے گی۔ برہمن نے یہ سن کر اس خبر کو اپنے بھائی بندوں میں پھیلایا۔ اس خبر کی انگریز افسروں نے فوراً تردید کی۔ سپاہیوں سے کہا گیا کہ وہ جس چیز کی چکنائی چاہیں استعمال کریں۔ یہ بھی قرار پایا کہ ولایت سے کارتوس تیار نہ آویں بلکہ کاغذ اور گولی علاحدہ علاحدہ بھیجے جاویں تاکہ وہ ہندوستان میں تیار کیے جاویں'' پھر یہ ہنگامہ ہوا کہ ''ایک سپاہی مسمّی چاند خاں کے اظہار ہوئے اس نے بیان کیا کہ کاغذ کارتوس کے کانٹے میں اعتراض اس وجہ سے ہوا کہ وہ سخت مثال چمڑے کے معلوم ہوتا ہے اور چلانے کے وقت اس میں سے بو چربی کی آتی ہے؟------'' علاوہ ازیں فتنہ انگیزوں نے یہ بھی مشہور کیا کہ سرکار نے ہندو مذہب بگاڑنے کے واسطے آٹے میں بیل اور گائے کی ہڈیاں پسوائی ہیں، انگریزوں نے ان تمام افواہوں کی تردید کی ہر ممکن کوشش کی۔ ''میجر جنرل برس صاحب نے تمام فوج کے سامنے جو اس وقت پریٹ پر موجود تھی، بہت وضاحت اور صفائی کے ساتھ گورنر جنرل ہند کا حکم پڑھ کر سنایا کہ افواہیں جو درباب مذہب کے فتنہ پردازوں نے مشہور کی ہیں وہ محض بے اصل اور بے بنیاد ہیں اور سرکار انگلشیہ کو ہرگز ہرگز کبھی نہ منظور ہوا اور نہ ہوگا کہ کسی عقائد مذہب میں دست اندازی کرے۔''

کارتوسوں کے خبر کی تعمیر ہی اس طرح کی گئی ہے کہ اس کے افواہ ہونے میں کوئی شبہہ نہیں۔ اگر کارتوسوں پر چربی لگانی ہی تھی تو صرف گائے یا صرف سؤر کی چربی سے کام چل سکتا تھا ایک ساتھ ان دونوں جانوروں کی چربی کا ذکر کیا ہی اس لیے کیا گیا ہے کہ مسلمانوں اور ہندؤں دونوں کے دل میں شک پیدا کیا جائے۔ انگریز افسروں نے اس افواہ کی تردید کی ہر ممکن کوشش کی، لیکن سپاہیوں کو اس کمزور افواہ پر اتنا پختہ یقین آیا کہ صاحب بہادر کی ایک نہ چلی۔

یہ بات بھی قابل غور ہے کہ اس زمانے میں ایک سے زیادہ افواہوں کا بازار بالکل اچانک گرم ہوگیا۔ مشہور ہوا کہ ملک کے مختلف حصوں میں روٹیاں بٹی ہیں جو ایک خفیہ پیغام ہے کہ انگریزوں کے خلاف جنگ شروع ہونے والی ہے۔ پھر مشہور کیا گیا کہ نجومیوں نے ستاروں کی چال دیکھ کر باغیوں کو بتایا ہے کہ ''سمبت ۱۹۱۴ء میں تم کو فتح نصیب ہوگی اور ہندوستان تمہارے قبضہ میں آجائے گا۔'' یہ بھی مشہور ہوا کہ شیدی قنبر نامی ایک شخص بادشاہ کا اس مضمون کا ایک خط لے کر شاہ ایران کے پاس گیا ہے کہ ہندوستان سے انگریزوں کو بھگانے میں ان کی مدد کی جائے۔ اسی زمانے میں بادشاہ کے سکّے کی افواہ پھیلی (غریب غالبؔ ایک ایک سے صفائی دیتے پھرے کہ سکّے کا شعر ہم نے نہیں کہا) یہ افواہ بھی تھی کہ پادری ہندوستانیوں کو جبراً عیسائی بنانے کی تیاریاں کررہے ہیں----۔ جب معاشرے میں افواہوں کا اتنا بازار گرم ہو تو جاننا چاہیے کہ لوگوں نے آنے والے طوفان کی آہٹ پالی ہے۔ اس معاشرہ میں زیر سطح ضرور کچھ ایسا ہورہا ہے جسے انسانوں کی چھٹی حس نے واضح طور پر محسوس کرلیا ہے۔ غصہ نفرت، دہشت خوف اور امید کی یہ زیریں لہریں کبھی کسی تاریخ کی کتاب میں مذکور نہیں ہوئیں مگر فیصلہ کن واقعات کے بنیادی اسباب میں شامل ہوتی ہیں۔ اس لیے یہ سمجھنا کہ اگر کارتوسوں پر چربی کی افواہ نہ پھیلی ہوتی تو بغاوت شروع نہ ہوتی صرف معصومیت اور اجتماعی شعور کے تعمیری اجزا سے بے خبری کا ثبوت ہے۔ یہ مورخین 'بشمول سرسید احمد خاں ٹھیک وہی منطق دہرا رہے ہیں جو Actium کی جنگ کے متعلق پاسکال کے قول میں ہے کہ ''ہمیں اعتراف کرنا چاہیے کہ اگر کلوپیٹرہ کی ناک ذرا چھوٹی ہوتی تو پوری دنیا کا نقشہ بدلا ہوا ہوتا۔''

www.urduchannel.in

واقعے کے اسباب کی تنظیم میں منطقی ربط کبھی بالکل سطح پر نمایاں ہوتا ہے، جسے سائنسی منطق کی وضاحت کے ساتھ بیان کرنا ممکن ہوتا ہے اور کبھی اسباب صرف علامتیں یا اشارے ہوتے ہیں، جن کی تاریخ/تعبیر خود تاریخ ساز کی ترجیحات کی رہین منت ہوتی ہے۔ مثلاً جنگ آزادی کے متعلق ایک بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا یہ منصوبہ بند جہد آزادی تھی یا محض عام بے چینی نے ایک خاص واقعے کے نتیجہ میں بغاوت کی شکل اختیار کرلی۔ میرٹھ کے سپاہیوں کی سرکشی، پورے شمالی ہند میں جیسے جنگل کی آگ کی طرح پھیلی۔ اس سے تو لگتا ہے کہ عوام شاید بالکل تیار بیٹھے تھے کہ کب کوئی تحریک ہو اور وہ جنگ میں کود پڑیں۔ جب کہ سرکار انگلشیہ کے بہی خواہوں نے اپنے حاکموں کو یقین دلایا کہ اس فساد میں پہلے سے کچھ بھی طے نہیں تھا، بس چند شورش پسندوں نے لوگوں کو بھڑکایا اور بیشتر رجواڑوں بلکہ خود بہادر شاہ کو زبردستی اس جنگ میں شامل کیا گیا۔ تقریباً تمام وقائع نویس اور مورخین اس پر متفق ہیں بہادر شاہ کو میرٹھ اور دوسرے علاقوں سے آنے والے باغیوں/فوجیوں کے دریا پار کر کے دہلی میں آنے تک یہ خبر ہی نہیں تھی کہ ان کے حجرہ/قلعہ کے باہر کیا ہو رہا ہے۔ اور جب وہ دوسری صبح جھروکہ درشن کے لیے آئے بھی تو انھوں نے اپنی عمر اور وسائل کے فقدان کی بنیاد پر ان 'باغیوں' کی قیادت کرنے سے انکار کیا (ظہیر دہلوی نے جھروکے والی پوری تقریر نقل کی ہے) تو کیا چندن لال (جاسوس) کی یہ اطلاع بالکل غلط ہے کہ مجاہدین کی تنخواہ دینے کے لیے بادشاہ نے اپنے قلعہ کے تمام چاندی کے برتن فروخت کر دیئے تھے؟ بلکہ خود ہاتھی پر سوار ہو کر شہر کی دکانیں کھلوانے نہیں نکل پڑے تھے؟

تیسری صورت یہ ہے کہ بادشاہ چاہتے تو نہیں تھے مگر باغیوں نے انہیں مجبور کیے رکھا۔ تو کیا بغاوت کے ان چار مہینوں کے درمیان کسی جاسوس کا کوئی بیان یا انگریزوں کی اپنے حکام کو لندن بھیجی گئی رپورٹوں یا خود ان کی باہمی خط و کتابت یا ان کی ڈائریوں غرض کسی طرح یہ معلوم ہوتا ہے کہ بادشاہ نے اپنے انگریز حاکموں کو یہ اطلاع تحریر یا کسی کی زبانی بھجوائی ہو کہ وہ اس جنگ میں شامل نہیں ہیں اور نہ اس شورش کی تائید کرتے ہیں۔ بلکہ اپنی جان اور ناموس کی حفاظت کے لیے مجبوراً قیادت کا دکھاوا کر رہے ہیں۔ اس سلسلے میں تو مورخین یا اس واقعے پر تحقیق کرنے والے ہی روشنی ڈال سکتے ہیں، لیکن یہ معلوم ہے کہ بادشاہ نے رجواڑوں کو اس مفہوم کا ایک خط لکھا تھا کہ اگر سب مل کر انگریزوں کے خلاف جنگ لڑیں اور انھیں ملک سے نکال باہر کرنے میں کامیاب ہو جائیں تو انھیں بادشاہ بنے رہنے میں کوئی دلچسپی نہیں ہوگی۔

دراصل واقعات جس طرح ظہور میں آئے ان کو مذکورہ تینوں شکلوں میں بیان کرنا ممکن ہے۔ واقعات کی تعبیر کی اس کثرت کے سبب ان چار مہینوں کے واقعات کو ہم اب تک کوئی نام دینے میں ناکام رہے ہیں۔ دراصل واقعے کے اسباب کی یہ جستجو اصلاً ایک متن کے ''معنی'' متعین کرنے یا اس کے امکانات کی دریافت کے شرحیاتی دائرہ (Hermeneutic Circle) سے مماثلت رکھتا ہے۔ کہ ہم تاریخ میں نتیجے/ واقعے سے اسباب کی طرف ایسے ہی سفر کرتے ہیں، جیسے متن کی تشریح میں ''کل'' سے جز کی طرف یا اجزا سے کل کی طرف جاتے ہیں۔ اس لیے Earnest Cassirer اور دوسرے مفکرین بھی تاریخ کو سائنس کے بجائے ادب کے خاکے میں رکھتے ہیں۔ Cassirer لکھتا ہے:

"If we seek a general heading under which we are to subsume historical knowledge we may describe it not as a branch of Physics, but as a brand of Sematics. The rules of Sematics and not the laws of nature are the general principles of historical thought. History is

included in the field of harmeneutics not in that of natural sciences.[۳]

بلکہ بعض لوگ تو اس سے بھی آگے جاتے ہیں۔ اسی مصنف نے Burckhardt کے خط کا اقتباس نقل کیا ہے:

"What, I construct historically"wrote Burckhardt in a letter"is not the result of criticism or speculation but of imagination, seeking to fill the gaps in observation. To me, history is still in a large measure poetry."[۴]

اسی لیے کسی ایک ہی واقعے کے اسباب بیان کرنے والے مورخین ایک دوسرے سے لازماً متفق نہیں ہوتے۔ بلکہ ہمارے زمانے میں بعض معتبر لوگ تو یہ تک کہتے سنے گئے ہیں کہ کسی واقعہ کا رکارڈ جس قدر کم موجود/ دستیاب ہوتا ہے، اس واقعہ کی اتنی ہی بہتر تاریخ لکھنی ممکن ہوتی ہے۔

تاریخ سازی کی اس بحث کا تیسرا پہلو یہ ہے کہ خود متن کی تعمیر مصنف کی منشا یا خلوص کے بجائے ان اصولوں کی پابند ہوتی ہے، جو کسی عہد کی علمی بصیرت (Epistemie) کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس موضوع پر مثیل فوکو کے مطالعات نہایت وقیع ہیں اس کے نزدیک کوئی نظامِ کلام (Discourse) اصلاً ان اصولوں کا زائیدہ ہوتا ہے، جو ایک خاص عہد میں، اس زمانے کے ادارے (Institutions)، اس عہد میں قوت کا توازن اور اس سے تشکیل پانے والی علمی بصیرت قائم کرتی ہے۔ Hayden-White لکھتا ہے:

"Discourse constitute the ground where as to decide what shall count as a fact is the matter under consideration and to determine what mode of comprehension is best suited to the understanding of the fact thus constituted."

یعنی واقعہ جب بیان کے لسانی روابط میں، تاریخ کی شکل اختیار کر رہا ہوتا ہے تو واقعے کی متضاد جہات میں چند روشن اور بعض معدوم ہو جاتی ہیں۔ اب یہ مسئلہ کہ کیا چیز 'واقعہ' ہے اور اس زمانی وقوعے کے کون سے اجزا یکسر واقعے ہیں ہی نہیں، عہد تحریر کی بنیادی بصیرت طے کرتی ہے۔ Ania loomba نے Macheray کا ایک قول نقل کیا ہے، جو اگرچہ ادبی متون کے متعلق ہے، لیکن جس کے مرکزی مشاہدہ کا اطلاق ہر نوع کے بیانیہ پر ہوتا ہے:

"Macheray suggested that text can only be understood in the context of their utterance. The literary text is not created by an intention (objective or subjective); it is produced under determind conditions"(1978:78). When and where a text is written,the language in which it is inscribed, the tradition and debates,within which it intervenes, all

www.urduchannel.in

come together to create a textual fabric."۵

ایک عہد میں (معاشی، معاشرتی، عسکری) طاقت کا توازن، وہ ادارے تشکیل دیتا ہے جن میں کلام/ مباحثے کی تنظیم کے اصول طے کیے جاتے ہیں۔ یہی اصول، اس عہد کی دانش (Episteme) کے امتیازی نقوش کا تعین کرتے ہیں۔ جن کی روشنی میں کوئی کلام بامعنی بنتا ہے۔ اس مشاہدے کی شہادت میں، ایسٹ انڈیا کمپنی کے ہندوستانیوں کو، انگریزی زبان اور مغربی علوم پڑھانے پر اصرار اور ہندوستانی علوم کے ساتھ ساتھ اس ملک کی صنعت و ہنر کی تحقیر و تذلیل کی کوششوں کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ انگریزوں کے ساتھ بہادر شاہ کے آخری معاہدے کی دس شرائط میں سے چھٹی شرط یہ تھی کہ قلعۂ معلیٰ کے اندر ایک انگریزی اسکول کھولا جائے گا۔ میکالے بہادر کے مشرقی علوم کے متعلق بدنام زمانہ جملے سب کو یاد ہیں اور ہم میں سے بہت سارے لوگوں کو اپنے علوم سے اب بھی شرم آتی ہے۔ لیکن جو عام نہیں وہ یہ ہے کہ یہی مسٹر مکالے اپنی پارلیامنٹ میں ہندوستانیوں کے متعلق یہ بیان دیتے ہوئے سنے جاتے ہیں کہ ''میں نے ہندوستانیوں جیسی زندہ دھڑکتی ہوئی کوئی دوسری قوم نہیں دیکھی۔'' ان پر قابو پانا یا حکومت کرنا، اس وقت تک ممکن نہ ہوگا، جب تک ہم ان کی فکر اور سوچنے کے طریقے نہ بدل ڈالیں۔''

اس بیان کے بعد جب ہم مکالے کو یہ لکھتے ہوئے پڑھتے ہیں کہ ہندوستان میں وہ ایسا طبقہ پیدا کرنا چاہتا ہے، جو اپنی جلد کی حد تک تو ہندوستانی ہو مگر اپنی فکر و تہذیب میں انگریزوں کی طرح ہو تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ ملک کے نئے حکمراں، بالکل شعوری طور پر، سوچے سمجھے منصوبے کے تحت، علم و دانش کے وہ اصول قائم کر رہے ہیں، جن کی روشنی میں اچھے/ برے اثبات/ نفی، علم/ جہل حتیٰ کہ ایک ہی وقوعے کے حقیقت/ افسانہ ہونے کی ثنویت کا نیا معیار قائم ہوگا، اور واقعہ یہ ہے کہ یہی ہوا۔ انگریزی حکمت عملی ہم (us) اور وہ (they) کا تشنیتی تخالف (Binary opposition) قائم کرنے میں کامیاب ہوئی۔ اور اس نے ہم ہندوستانیوں کے لیے انسان، انسانیت، علم اور فضیلت کی بنیادی تعریفیں بدل دیں اور یہ بھی طے کر دیا کہ تاریخ 'ہم' (us) کے نقطۂ نظر سے لکھا جانا ہے کہ اب 'ہم' سے کمتر، غیر مہذب کالے دیسی لوگوں کا نقطۂ نظر سرے سے کوئی نقطۂ نظر تصور ہی نہیں کیا جائے گا۔ اس لیے اس پر کوئی حیرت نہیں ہونی چاہیے کہ ۱۸۵۷ء کی جہد آزادی کا کوئی Photograph یا Sketch ہندوستانیوں کا بنایا ہوا، وجود ہی نہیں رکھتا۔ (اب سنا ہے کہ جامعہ ملّیہ کے شعبۂ تاریخ میں ہندوستانیوں کے بنائے ہوئے کارٹونوں پر کوئی تحقیقی کام شروع ہوا ہے)۔

لیکن ہندوستان کی مظلوم آبادی کی اپنے حاکموں کے علوم و تہذیب کے متعلق آرا کا جائزہ لیجیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ انگریز بہادر کے قائم کیے ہوئے ''نظام کلام'' سے آگے بھی کچھ ہوتا رہا ہے:

میجر ارتھر کاٹن، جو انیالومیا کی فراہم کردہ اطلاع کے مطابق، جدید آب پاشی (irrigation) کے بنیاد گزار ہیں، جب ہندوستان تشریف لائے تو انہوں نے دیکھا کہ دیسی لوگ:

> "Spoke with contempt"of english, calling them a kind of civilized savage, wonderfully expert about fighting, but as inferior to their great men that we could not even keep in repair the work they had constructed, much less, even imitate them in extending the system". ۶

کاٹن نے مزید اعتراف کیا ہے کہ ریت کی نامعلوم گہرائی تک ڈھیلی ڈھالی/ پولی (Loose) زمین میں،

بنیاد قائم کرنے کا ہنر اس نے ہندوستان کے دیسی ماہرین سے سیکھا اور پھر کاٹن لکھتا ہے:

> ".......with this lesson about foundation we built bridges weirs, aqueducts and every kindly of hydraulic works."۷

عبداللطیف نے غدر کے متعلق اپنے روزنامچے (مرتبہ پروفیسر خلیق احمد نظامی) میں لکھا ہے کہ بیگم بازار دہلی کے اصلحہ سازوں کو جب خبر ہوئی کہ مجاہدین کو آلات حرب کم پڑ رہے ہیں تو ان لوگوں نے ان کے لیے آلات حرب ڈھالنے کی ذمہ داری خود اٹھالی۔ اور انھوں نے جو توپیں، بندوقیں اور گولے تیار کیے، وہ انگریزی فوج کے آلات و حرب سے، اپنی طاقت، کارکردگی اور precision میں، کسی طرح کم نہ تھے۔ دہلی پر قبضہ کے بعد انگریزوں نے یہ پورا محلہ۔ بیگم بازار۔ نیست و نابود کر دیا۔ اب کوئی نہیں جانتا کہ یہ بیگم بازار کہاں تھا اور اس محلے کے وہ توپ ڈھالنے والے کہاں گئے۔

تو میکالے بالکل ٹھیک سمجھتا تھا کہ ہندوستان کی ذہانت، اس کی صنعت و ہنرمندی اور ان کی معاملہ فہمی پر کبھی فتح نہیں پائی جاسکتی جب تک ہم اس خطۂ ارض میں علم و دانش کا پورا Paradigm نہ تبدیل کر دیں۔ اس انگریزی سوچ بلکہ سازش کا سب سے قوی وسیلہ انگریزی زبان کے ذریعے مغربی علوم کی تعلیم تھا۔ اور اس میں شک نہیں کہ تنہا اس تعلیم نے اس ملک کے فطری ارتقا کی نہج بدل دی؛ گھریلو صنعتیں تباہ ہوئیں، مشین کو دست کاری پر فوقیت حاصل ہوئی۔ مادی دولت ساری انسانی جدوجہد کا مقصد مقرر ہوا، جس کے لیے سازشوں کے نئے وسائل تیار کیے گئے: ہندوستانیوں کو یقین دلایا گیا کہ صنعت، زراعت یا تجارت، ذریعۂ معاش کی حیثیت سے ناکام ہو چکے ہیں اور ذریعۂ عزت تو اب بالکل نہیں رہے۔ اس کی جگہ صرف نوکری اور وہ بھی نئے سرکار بہادر کی نوکری ہی انہیں معاشی آسائش اور عزت و اعتبار دونوں دلا سکتی ہے۔ ہندوستانیوں کو ۱۸۷۵ء کی جنگ سے بڑی اور فیصلہ کن شکست اس محاذ پر ہوئی کہ انھیں بھی یقین آ گیا کہ ہمارے صاحب بہادر بالکل صحیح کہتے ہیں۔ اب بھی کوئی کوئی دلیر انگریز یہ کہتے ہوئے سنا جاتا ہے کہ وہ ہندوستان میں ہمیں علم و تہذیب سکھانے آئے تھے۔ کھرے سکّے (Capital) کو معیار تسلیم کرنے والے ہندوستانی بھی یہی سمجھتے ہیں کہ اس ملک میں مادی ترقی کی موجودہ نہج ہی اس کی فطری نہج ہے، جس پر ہمیں حکومتِ انگلشیہ نے لگایا۔

مشیل فوکو کے نظام کلام (Discourse) کی تشکیل کے طریقۂ کار اور اس کے معاشرتی نتائج کی تحقیق کے اصولوں کی روشنی میں، ایڈورڈ سعید اور ہومی بھابھا نے مشرقیات کے حوالے سے جو کتابیں/ مضامین شائع کی ہیں ان سے رفتہ رفتہ زور سے بولے گئے اس جھوٹ کی قوت کمزور پڑنے لگی ہے۔ کسی حد تک Paradigm تبدیل ہو رہے ہیں اور ہمیں لگنے لگا ہے کہ سب کچھ ویسا اور اتنا ہی نہیں ہے، جیسا جتنا، اس عہد کی مغربی دانش نے ہمیں یقین دلانے کی کوشش کی تھی۔

اب جب Discourse کی تعمیر کے وسائل کی تعمیر سے پردے اٹھنے لگے ہیں، دوسرے تمام علوم کی طرح روایتی تاریخ نگاری بھی معرض سوال میں ہے بی بی 'واقعہ' کیا ہے؟ اس کے وحدانی (Homogenous) کردار کی حقیقت کیا ہے؟ کسی واقعہ کے اسباب کی جستجو کا مورخ/ راوی کی ذاتی ترجیحات/ مصلحتوں سے کیا تعلق ہے؟ بیانیہ کا بنیادی کردار، واقعہ کی تعمیر پر کس طرح اثر انداز ہوتا ہے؟ بیان کی تعمیر میں معاصر طاقت (معاشی، علمی، عسکری) کے تناسب کا کیا رول ہے؟ یہ وہ سوال ہیں، جن کی روشنی میں فن تاریخ نویسی کا نئے سرے سے جائزہ لیا جا رہا ہے اور جو نتائج برآمد ہو رہے ہیں ان سے تاریخ نگاری کی معروضیت، مورخ کی دیانت، واقعہ کی وحدانیت (Homogeneity) اور اس تاریخ کے مطالعہ سے برآمد ہونے والے نتائج کی آفاقیت، جیسے تاریخ نویسی کے تمام روایتی تصورات، ریت کی دیوار کی طرح بیٹھ گئے ہیں اور Louis Martin کے الفاظ میں صاف نظر آ رہا ہے کہ:

www.urduchannel.in

"Everything occurs as though.....absolute power were re-counting its own story through the anonymous voice and writing of the narrator, who sees only what is it allows him to see. Thus the historian is the simulacurum of the king, his narrative, the simulations of the sovereign's history, whose effect is perfect narrative representation, without exes or loss". ۸؎

جنگ آزادی ۱۸۵۷ء کی تاریخ کی حدتک یہ مشاہدہ بالکل صحیح ہے۔

حواشی:

۱۔ Ania loomba; Colonialism/Post colonialism; p-46
۲۔ Hyden-White; The Value of Narrativity; p-75
۳۔ Earnest Cassirer, An Essay on Man; p-17
۴۔ Ibid; p203-204
۵۔ Colonialism/Post colonialism; Ania Loomba; p-36
۶۔ ایضاً P-67
۷۔ ایضاًP-67
۸۔ ایضاً P-222

عقیل احمد صدیقی

شہر یار جدید شاعری سے معاصر شاعری تک

موڈرنسٹ تنقید نے قدیم روایتی تنقید میں موجود درجہ بندی (Heirarchy) کے تصور کو باقی رکھا اس فرق کے ساتھ کہ شاعروں کو موضوع کے انتخاب میں آزادی دی گئی اور یہ فیصلہ صادر نہیں کیا گیا کہ بعض تھیم شاعری کے وقار کے منافی ہیں، لیکن شاعری کے مقصد/ مقاصد کے بیان میں درجہ بندی کے تصور کو باقی رکھا گیا اور ان کے خیال میں جس شاعر نے شاعری کے مقاصد کا احترام کیا تھا وہ زیادہ محترم تھا۔

جدیدیت میں شاعروں کے درمیان (درجہ بندی)grading کا چلن عام ہے، لیکن پوسٹ ماڈرن عہد میں (جس کا ہم سب حصہ ہیں) پوسٹ ماڈرن تنقید اور پوسٹ ماڈرن قاری دونوں ہی شاعروں اور ادیبوں کے درمیان درجہ بندی کے خلاف ہیں۔ وہ نقاد کو فن پارے کی تشریح و تعبیر (Interpretation) کی ذمہ داری دیتے ہیں لیکن اسے کسی درجہ بندی کی اجازت نہیں دیتے۔ اب جدید تنقید کا یہ فیصلہ کہ اردو ادب کے ہندوستانی ماحول میں شہر یار اور محمد علوی سب سے اعلیٰ اور برتر ہیں جس طرح انگریزی ادب میں ییٹس، فراسٹ، ایلیٹ اور اسٹولنس وغیرہ۔ پوسٹ ماڈرن تنقید اور قاری کے لیے کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ میں شہر یار سے محبت کرتا ہوں لیکن پوسٹ ماڈرنسٹ کی طرح شاعروں کی درجہ بندی میں یقین نہیں رکھتا۔ میرے باطن میں کش مکش سی ہے کہ میں انھیں جدید اردو شاعروں میں بڑا یا سب سے بڑا ثابت کروں یا محض اس بات پر اکتفا کروں کہ ان کی نظمیں ہمیں کس تجربہ سے آشنا کرتی ہیں شمس الرحمن فاروقی نے مجموعہ 'نیند کی کرچیں' (۱۹۹۵ء) کے پیش لفظ میں انھیں بالواسطہ طور پر بڑا ثابت کیا ہے، لیکن وہ پوسٹ ماڈرن قاری نہیں ہیں۔ غالباً اس لیے ان کی نظر شہر یار کی نظموں میں اس واضح تبدیلی کی طرف نہیں گئی جس نے مجھے اکثر حیران کیا ہے اور جس تبدیلی کے سبب میرا یقین ہے کہ شہر یار جس قدر موڈرنسٹ ہیں اسی قدر جدیدیت کے بعد کی معاصر شاعری کے ہم نوا بھی۔ معاصر شاعری سے مراد ۱۹۸۰ء کی دہائی اور اس کے آگے کی شاعری ہے۔

شہر یار جدید انفرادیت پسند نسل کے شاعر ہیں۔ ان کی شاعری کا موضوعاتی دائرہ وہی ہے جس سے جدیدیت پسند شاعری کی شناخت قائم ہے۔ جدید شہری زندگی اور فرد پر اس کے منفی اثرات، شہر اور اس کے افراد مصنوعی تہذیب (Phoney culture) کے نمائندہ ہیں۔ شہر یار نے اس مصنوعی تہذیب کی تجارتی ذہنیت کو کبھی براہ راست اور کبھی بالواسطہ موضوع بنایا ہے جس نے عوامی زندگی کی معیار بندی (Standardization) کچھ اس انداز سے کی ہے کہ اس کے پاس 'انسانیت' جیسا کھوکھلا جذباتی نعرہ ضرور ہے لیکن اس تہذیب کا زائیدہ سماج بالزاک کے لفظوں میں 'مخفی خدا' (hidden God) ہے جو غیر مرئی ہے، بے حس ہے اور جس تک رسائی ممکن نہیں۔ اس سماج میں شاعر کا حساس شعور ایسے فرد کی ذہنی دنیا کی تصویر پیش کرتا ہے جس نے وقت کی کائنات سے آزاد ہو کر تحت الشعور کی خواب کی دنیا ایجاد کی ہے۔

اداس شہر کی گلیوں میں رقص کرتے ہیں
بلائیں لیتے ہیں آوارہ گرد خوابوں کی
دعائیں دیتے ہیں بچھڑے ہوؤں کو ملنے کی

www.urduchannel.in

سنوارتے ہیں خمِ گیسوئے تمنا کو
پکارتے ہیں کسی اجنبی مسیحا کو

(سائے)

شعاعِ مہر تھی مہتاب کی ضیا جن کو
خزاں کے جھونکے تھے مژدہ بہار کا جن کو......
خود اپنی ذات میں آیا نظر خدا جن کو
وہ لوگ آج برہنہ سرو شکستہ پا
ٹھٹھک کے رہ گئے اک ایسے موڑ پر تنہا
جہاں ہے کوئی نہ امروز اور نہ فردا ہے
نہ کوئی پل ہے نہ ساعت نہ کوئی لمحہ ہے
نہ کوئی دوست کسی کا نہ کوئی دشمن ہے
ہر ایک اپنے ہی زخموں کی فکر کرتا ہے
ہر ایک اپنے ہی دل کی صدا کو سنتا ہے (جرم وسزا)

ایک غیر جانب دار (indifferent) معاشرہ، جس سے ہم سب کا واسطہ ہے۔ اس خوف زدہ ماحول میں ایک اجنبی مسیحا کی تلاش، جو ہمارے خوابوں کو تعبیر کی سرحد سے ملا دے، لیکن ہم سب شہریار کے لفظوں میں 'اسٹل لائف' کے باشندہ ہیں۔ جہاں

پھول، پتیاں، شاخیں
ہونٹ، ہاتھ اور آنکھیں
موجِ خوں، صدائے دل
ماہتاب اور سورج
منجمد ہیں سب کے سب
وقت کی کماں میں اب
تیر ہی نہیں کوئی

(اسٹل لائف)

شہریار کی شاعری کبھی تو محض مسائل کے بیان پر اکتفا کرتی ہے، کبھی مسائل حقیقی ہوتے ہیں لیکن ان کا حل خیالی (imaginary solution) ہوتا ہے اور کبھی مسئلہ بھی خیالی ہوتا ہے اور اس کا حل بھی خیالی۔

ایسے میں شاعر کے 'شعری پرسونا' کی شناخت کا سوال پیدا ہوسکتا ہے۔ یہ شعری پرسونا اس فرد یا افراد کا باشعور نمائندہ فرد ہے جسے احساس ہے کہ وقت کی مسموم ہوا نے اس کا رشتہ اصل حقیقت سے منقطع کر دیا ہے۔ فرد کو شدید احساس ہے کہ اس کے اور فطرت کے درمیان، اس کے اور اس جیسے دوسرے اشخاص کے درمیان، اس کے اور اس کے سیلف کے درمیان ایک آہنی پردہ حائل کر دیا گیا ہے۔ تبھی تو معاشرے میں ایسے اَن گنت گروہ ہیں جن کی شناخت قومیت/ تہذیب/ مذہب اور رنگ ونسل کے جذباتی نعروں پر قائم ہے۔

ماحول میرے شہر کا ہاں پر سکوں نہ تھا

لیکن بٹا ہوا یہ قبیلوں میں یوں نہ تھا

ایسے میں باشعور حساس فرد کر ہی کیا سکتا ہے؟:

جب درندے جنگلوں سے شہر کی جانب چلے تھے رات تھی
اور رات بھی کالی بہت تھی
جگنوؤں کی فوج ان کی راہبر تھی
ساری دنیا بے خبر تھی
سبز فصلوں سے انھیں بھی دشمنی تھی
سبز فصلوں کی نگہبانی پہ لیکن کوئی آمادہ نہیں تھا
ہم، نہتّے تھے، اکیلے تھے
ہمارے پاس بس آنکھیں تھیں
اور آنکھیں خلاؤں میں لکیریں کھینچنے کے شغل میں
مصروف تھیں

(بے بسی کا اعتراف)

شہریار کا شعری پرسونا اداس/ محزوں/ بے بس/ ناامید Alienation کا شکار وہ تنہا فرد ہے جس کے ذمہ بس خواب دیکھنا ہے۔

اس فرد کا کام دشمن ماحول میں اپنے سیلف کی تلاش ہے۔ اس کا سیلف فرد کو اکساتا ہے کہ وہ ماحول سے دوری بنائے لیکن اس کا عزم (will) دباؤ بناتا ہے کہ وہ ماحول سے اپنا رشتہ استوار کرے۔ اس کش مکش کی تصویریں شہریار کی نظموں میں بکھری پڑی ہیں۔

اے خداوند، اے رحیم وکریم
میں پشیمان ہوں کہ ہاں میں نے
ایک دن جسم سے بغاوت کی
اب سزا مل چکی ہے مجھ کو بہت
جسم کوئی مجھے دوبارہ دے

(پشیمانی کا کرب)

مانا ہیں شل ہاتھ تمہارے
مانا ہیں پتوار پرانے
مانا ساحل دور بہت ہے
مانا دریا ہے طوفانی
کشتی پار نہیں ہونے کی
آخری کوشش تو کرنی ہے

(آخری کوشش تو کرنی ہے)

شہریار کی ابتدائی شاعری میں جنس اور جسم خال خال ہی نظر آتا ہے لیکن بعد کی شاعری میں جنس نے معتد بہ

www.urduchannel.in

جگہ بنائی ہے۔لیکن شہریار کو جنس پرست (sexist) نہیں کہا جاسکتا۔ ہر چند کہ عورت جنس کے اظہار کا محض ایک معروض (object) ہے۔ ایک شئے شعور اور فاعلیت (subjectivity) سے عاری۔ شہر یار کے یہاں عورت کا نقطۂ نظر (Women's point of view) نہیں ملتا۔

مری پسلی سے پیدا ہو
وہی گندم کی بو لے کر
زمیں اور آسماں کی وسعتیں
مجھ میں سمٹ آئیں
الوہی لذتِ نایاب سے سرشار کر مجھ کو
میں اک پیاسا سمندر ہوں
تو اپنی جسم کی کشتی میں آ
اور پار کر مجھ کو

(جسم کی کشتی میں آ)

شام ڈھلتے ہی مری آنکھوں نے
اک سمندر کے خدوخال گڑھے
رات کی کشتی اتاری اس میں
اک کنارے پہ تجھے بٹھلایا
دوسرے پہ مجھے زنجیر کیا
باوجود اس کے مرے ہونٹوں نے
جسم پر تیرے بہت دیر تلک
حرف ناگفتنی تحریر کیا

(حرف ناگفتنی)

البتہ ایک نظم ایسی ضرور ہے جس میں عورت بحیثیت سبجیکٹ (subject) ہے:

میرا تو ارادہ تھا
ہونٹ سیڑھیوں سے میں
آسمان تک جاؤں
تو نے اس جگہ مجھ کو
اتنی دیر تک روکا
یہ بھی بھول بیٹھا میں
میرا کیا ارادہ تھا
اس وجود خاکی میں
جسم کچھ زیادہ تھا

(میرا تو ارادہ تھا)

شہر یار اردو ادب کی اعلیٰ جدیدیت (high modernism) کے نمائندہ اور منفرد شاعر ہیں۔ وہ بھی اپنے ہم خیال شاعروں کی طرح جدیدیت کے شعری تصورات سے متاثر ہوئے ہیں۔ ۵۰ کی دہائی میں ایلیٹ کے نام اور کام سے اردو دنیا واقف ہو چلی تھی، ایلیٹ کا 'تصور روایت' اردو حلقے میں زیر بحث تھا۔ ایلیٹ 'لاشخصی اظہار' کا قائل تھا۔ اس کا خیال تھا کہ شاعری:

"is not the expression of personality but an escape from personality."

جدیدیت کے آغاز سے اس کلیہ کو شعری اصول کی حیثیت حاصل ہوگئی، اور تسلیم کرلیا گیا کہ شاعری میں شاعر کے بجائے اس کا شعری پرسونا کلام کرتا ہے جو سماج میں اپنے سے مماثل افراد کی نمائندگی کرتا ہے۔ شہر یار نے بھی اس کلیہ کو بطور اصول اپنایا، جس کے نتیجہ میں انتہائی دلچسپ اور حیران کن فنی اقدار کی حامل شاعری وجود میں آئی۔

شہر یار سے قبل راشد اور فیض ایسے دو شاعر ہیں جن کے لیے انھوں نے ہمیشہ اپنی پسندیدگی ظاہر کی۔ راشد کو وہ 'شاعروں کا شاعر' قرار دیتے تھے۔ شہر یار نے 'شعر و حکمت' کا ایک مخصوص شمارہ 'راشد نمبر' شائع کیا تھا۔ اس وقت انھیں راشد کو مزید قریب سے جاننے اور سمجھنے کا موقع ملا ہوگا، لیکن عمر کی آخری دہائی میں وہ 'فیض' کے بے پناہ قائل ہوگئے تھے۔ دونوں کو پسند کرنے کی قطعی وجہ کا اندازہ لگانا بہ ظاہر مشکل ہے، لیکن شہر یار کی شاعری (نظموں) کے مطالعہ سے اس نتیجہ تک رسائی ممکن ہے کہ دونوں ہی شہر یار کے لیے آئیڈیل تھے جن سے انھوں نے اخذ کیا اور جن سے انحراف بھی کیا۔

راشد اور فیض دونوں کی شاعری 'تصوراتی' ہے۔ دونوں کی نظموں کی ساخت 'زمانی' ہوتی ہے، یعنی دونوں کی نظموں کا آغاز سے انجام تک کا سفر (Linear) خط وحدانی پر ہوتا ہے اور منطقی بھی، اور دونوں کی نظمیں کسی قطعی اور منطقی انجام پر ختم ہوتی ہیں لیکن دونوں کے درمیان ایک بڑا اختلاف یہ ہے کہ فیض 'حسی پیکر' کے شاعر ہیں جس کی بنیادی شناخت 'حساسیت' (Sensuousness) ہے جب کہ راشد کو حسی پیکروں کا دھندلا پن اور غیر واضح ہونا اور ساتھ ہی جذبہ کی فراوانی قطعی پسند نہیں، جس کے لیے وہ فیض پر معترض بھی ہیں۔ راشد ٹھوس استعاراتی پیکروں کی مدد سے معنی تک رسائی حاصل کرنے میں یقین رکھتے ہیں جو ذہنی ہوتے ہیں اور ذہن کو اپیل کرتے ہیں۔

شہر یار کی نظموں میں حسی پیکر بھی ہیں اور ذہنی پیکر بھی۔ ممکن ہے یہ فیض اور راشد کے اثر کا نتیجہ ہو لیکن داخلی شہادت اس کے برخلاف ہے۔ شہر یار کے بنائے حسی اور ذہنی پیکروں میں منطقی ربط تقریباً ناپید ہے۔ ان کی نظموں میں ارتقائے خیال کی بھی کوئی واضح صورت بنتی دکھائی نہیں دیتی اور نہ ہی ان کی نظموں کا منطقی انجام ہوتا ہے۔ بلکہ شہر یار کی نظموں کے سبھی پیکر کسی ایک مرکزی خیال کے ارد گرد ہالہ سا بناتے ہیں، کچھ اس طرح کہ پوری نظم کسی ایک خیال یا تھیم کی امیج بن جاتی ہے۔ ان کی نظموں کا انجام بھی دوسروں سے مختلف ہوتا ہے۔ ان کی نظمیں تجربے کا نچوڑ پیش کرتی ہیں اور انجام ہمیشہ epigramatic (کسی نکتہ پر ختم) نہیں ہوتا، بلکہ بعد کی بعض نظموں میں حیرت انگیز حد تک انجام ہی نہیں ہوتا:

تم مرے پاس بہت دیر سے ہو
دست مہتاب نے پیشانی پر
پھر وہی لکھا ہے، جو آخر شب
روز لکھتا ہے، جسے جان کے
پڑھتے نہیں تم
اور مجھے پڑھنے میں اکساتے ہو

www.urduchannel.in

تم مرے پاس بہت دیر سے ہو

نظم دائروی ہے جو آغاز ہے وہی انجام بھی ہے۔ گویا open ended

ایک خیال عام تھا کہ شہریار اپنے قریبی پیش رو منیر نیازی سے متاثر ہو سکتے ہیں۔ شہریار نے منیر نیازی سے اپنی عقیدت کا اظہار کچھ اس طرح کیا ہے:

اے شہرِ سخن تجھ ہونے کی
جو ایک نشانی باقی تھی
آوازِ منیر تھی
سن وہ بھی
اک لمبی چپ کی نذر ہوئی
اے شہرِ سخن تجھ سے میرا
کیا اب بھی کوئی رشتہ ہے
اس لمبی چپ سے آگے بھی
کوئی جادو ہے کوئی رشتہ ہے (منیر نیازی کی وفات پر)

یہ رشتہ سماجی بھی ہو سکتا ہے لیکن ادبی زیادہ ہے۔ منیر نیازی جس طرح اپنی نظموں کو ایک امیج میں بدل دیتے ہیں شہریار بھی قدرے مختلف انداز میں اپنے ذہنی اور جذباتی پیچاک (complexes) کو واحد امیج میں بدل کر پیش کرتے ہیں۔ اس اختلاف کے ساتھ کے دونوں کے سروکار الگ ہیں اور امیج سازی کا طریقہ بھی الگ ہے۔

شہریار کے لیے ان کے شعری سفر کے آغاز سے زندگی کے آخری پڑاؤ تک ''سب سے بڑا فکشن'' یا لازمی 'فنی اصول' ایک ایسی شاعری کی تخلیق کرنا تھا جو حقیقت (reality) کا محض سیاسی یا اخلاقی بیان نہ ہو بلکہ دنیا کے بارے میں شاعر کے ذاتی ادراک کا ایسا جمالیاتی پیکر ہو جس کی ساری اکائیاں کسی ایک وحدت میں سمٹ جائیں۔ یہ وہ نظم کی 'مکانی ساخت' ہے جس کے حصول کے لیے جدیدیت پسند شعرا کوشاں رہے۔ ایسی شاعری میں لفظ کے معنی اس کے تناظر سے طے پاتے ہیں۔ جس کی بنیاد فرانس کے علامت پسند شعرا نے قائم کی اور جسے مغرب کے موڈرنسٹ شاعروں نے انتہا تک پہنچایا۔

علامت فکر کا ایک انداز ہے جس کے واسطے سے اشیا کی ماہیت کا علم حاصل کیا جاتا ہے۔ لیکن ضروری نہیں کہ اس کی بنیاد عقلی ہو۔ علامتیں عقل اور استدلال سے ماورا ہو سکتی ہیں بلکہ اکثر غیر عقلی رشتوں سے منسلک ہوتی ہیں۔ شہریار کی نظموں کی سنجیدہ قرأت کے لیے علامت سازی اور پیکر سازی کے طریقوں کی تفہیم ضروری ہے۔ یونگ کا اصرار تھا کہ شعرا اسطوری علامتیں زیادہ سے زیادہ بروئے کار لائیں۔ شہریار نے حضرت حسین کی علامت کا استعمال دو ایک نظموں میں کیا یا پھر ایک نظم میں یونانی دیوتا پرومیتھیس کا جس نے دنیا والوں کو 'آگ' دینے کی غلطی کی تھی۔ شہریار نے ان محدود مثالوں سے قطع نظر ہمیشہ اسطوری اور روایتی علامتوں کے استعمال سے گریز کیا ہے اور اکثر ذاتی اور انفرادی علامتیں تخلیق کی ہیں۔ فطرت سے ماخوذ علامتیں ہوا، رات، روشنی، سایے، شجر اور شاخیں بہ کثرت استعمال ہوئی ہیں۔ یہ علامتیں اپنے تناظر میں فرد کے احساس تنہائی، تشویش، مایوسی، محرومی، خوف اور وحشت جیسے جذباتی مسائل کی پیش کش کا مناسب وسیلہ بنتی ہیں۔

شہریار کی ابتدائی نظمیں وصفیہ (discriptive) ہیں اور شاعر کی گہری سوچ (meditative) کا مظہر

ہیں۔ بعض نظمیں مونولاگ ہیں جن میں شاعر اپنے مخاطب سے ہم کلام ہے۔ وہ مخاطب خود اس کا اپنا سیلف ہو سکتا ہے اور بعض نظمیں واحد متکلم میں ہیں جو یقیناً خود کلامی (Soliloquies) ہیں۔ ان سبھی نوعیت کی نظموں میں کسی تجریدی خیال کو پیش کرنے کے بجائے ٹھوس تجربے کو ٹھوس پیکروں کے ذریعہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ واحد متکلم میں تحریر نظموں میں سیلف کی تلاش یا اظہار ذات ایک اہم مقصد ہے جس کے حصول کے لیے موڈرنسٹ شعرا مشہور ہیں۔

واحد متکلم کی حامل نظموں کی ایک خاص بات یہ ہے کہ ابتدا میں ایسی نظمیں تعداد میں کم ہیں لیکن مجموعہ 'خواب کا در بند ہے' کے بعد ایسی نظموں کی تعداد بڑھی ہے جس کا مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اب یہ 'میں' ابتدائی نظموں کی طرح محض نمائندہ 'میں' نہیں ہے جیسا کہ راشد اور میراجی کی نظمیں ہیں یا خود موڈرنسٹ شعرا کی اکثر نظمیں ہوتی ہیں۔ گمان گزرتا ہے کہ شہریار نے ایلیٹ کے تصور کہ 'شاعری شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار کا نام' ہے جس سے انحراف کرتے ہوئے اس تصور کی قلب ماہیت کر دی کہ اب ان کے نزدیک شاعری 'شخصیت سے فرار کا نہیں بلکہ شخصیت کے اظہار کا نام' ہے۔ یہ طرز کلام اعترافی شاعری (confessional poetry) کے لیے بھی موزوں ہے۔ ہر چند کہ یہ ایک رومانی تصور ہے کہ 'شاعری شاعر کے داخلی وجود' کو پیش کرتی ہے، لیکن شہریار کی نظموں میں بات 'اظہار ذات' سے کہیں زیادہ ہے۔ اس طرح نظم کا متکلم نظم کے ڈرامے میں ایک مرکزی کردار بن جاتا ہے۔ ہر چند کہ یہ ڈرامہ متکلم کے ذہن کے اسٹیج پر کھیلا جا رہا ہوتا ہے۔ شہریار کی شاعری میں اس کی مثالیں بکھری پڑی ہیں۔ ایک مختصر نظم کچھ اس طرح ہے:

میں حصار آرزو میں مطمئن تھا
تم نے یاد آ کے
بدن کے بند کھولے
آؤ میں تم پر ہوس اسرار کھولوں
لب ترازو میں تمھیں تا دیر تولوں
آخری سسکی تلک میں چپ رہوں اور کچھ نہ بولوں
بس اسی اک کام میں مشاق ہوں میں

(بدن کے بند)

'بس اسی اک کام میں مشاق ہوں میں' انکشاف بھی ہے اور خود پر ironical طنز بھی۔ نظم میں ڈرامائی سچویشن کو irony پیدا کرنے کی غرض سے معروضیت عطا کی گئی ہے۔ نظم میں شاعر کمنٹ کرتا ہے لیکن مکمل غیر جانب داری کے ساتھ۔ ہر چند کہ جب نظم میں شاعر 'میں' کا استعمال کرتا ہے تو ہم سے یہی امید کی جاتی ہے کہ ہم اس 'میں' کو غیر حقیقی 'کردار' سمجھیں اور اس کے ساتھ ہمدردی کریں۔

شہریار نے irony کا استعمال اپنے عہد کے کسی بھی موڈرنسٹ شاعر سے زیادہ کیا ہے۔ نظم 'عہد حاضر کی دل با مخلوق' میں ironical سچویشن پیدا تو کی ہی گئی ہے اس کا عنوان بھی لفظی Irony (verbal irony) کی واضح مثال ہے جس میں لفظ کے عموماً متضاد معنی مراد لیے جاتے ہیں۔

Irony کا تصور شاعر کے اس عقیدہ سے بھی وابستہ ہے کہ 'عقل، مذہب اور تہذیب' کے حملوں نے انسانی زندگی سے اس کی بنیادی حیاتیاتی ضرورتیں سلب کرتی ہیں اور ان کے فطری اظہار پر عقل اور تہذیب کا پہرا بٹھا دیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جسم عقل اور تہذیب کے آہنی پنجہ میں قید ہو چکا ہے۔ یہ صورت حال ہمارے اندر تضادات کو جنم دیتی ہے۔

جوق در جوق

www.urduchannel.in

میرے شہر کے لوگ
جا رہے ہیں کہ آج دیکھیں گے
وہ تماشا کہ جو نہیں دیکھا
اس سے پہلے کسی نے دنیا میں
چند نادان سرپھرے افراد
عمر بھر کی کمائیاں لے کر
اک نئی صبح کی بشارت کے
نشۂ لازوال سے سرشار
چند لمحوں میں بے خبر ان کی
بادباں کے بغیر کاغذ ناؤ
رات کے بیکراں سمندر کے
پانیوں میں اترنے والی ہے

(تماشا)

الغرض شہریار کے جیسے موڈرنسٹ شاعر کے لیے جس نے اپنے سے بعد کی نسل کی بھی رہنمائی کی، یہ خواہش کرنا بالکل بجا ہے:

ایسا اک بار کیا جائے
سچ بولنے والوں میں
میرا بھی شمار کیا جائے

قاضی جمال حسین

کلاسیکی غزل کے اغیار

غیر کے وجود کا اعتراف، دراصل خود اپنے وجود کا اثبات ہے۔ انسانی ذہن کسی مظہر کا ادراک، غیر کے حوالے سے ہی کرتا ہے۔ کوئی شبیہ قائم ہی اُس وقت ہوتی ہے جب وہ اغیار سے ممتاز یا مختلف ہوتی ہے، مادّی مظاہر کی طرح غیر کا یہ تفاعل تصورات میں بھی کارفرما ہے۔ کوئی تصوّر اپنے غیر کے پس منظر اور پشت پناہی سے لائقِ ادراک ہوتا ہے۔ کائنات کی اشیا ''جوڑوں'' کی شکل میں اپنی ضد اور غیر کے ساتھ ہی تخلیق کی گئی ہیں۔ خالقِ کائنات کی یہ حکمت غور وفکر کی دعوت دیتی ہے۔ خود خالقِ کائنات نے جب یہ چاہا کہ وہ پہچانا جائے تو اُس نے بھی اپنا غیر یعنی مخلوق پیدا کی۔ اور اِسی غیر کی موجودگی سے خالق کی تمام صفات روشن ہوئیں۔ حدیث قُدسی ہے:

''کنتُ کنزاً مخفیاً، فاَحببتُ أن اُعرِف، فخلقتُ الخلق''

غزل کی روایت میں ''رقیب'' عاشق کا غیر ہے۔ اس کا دشمن ہے۔ اور بوالہوس ہے۔ رقیب کی دو نمایاں جہتیں ہیں ایک تو عاشق کا رویّہ رقیب کے تئیں۔ اور دوسری جہت معشوق کے حوالے سے سامنے آتی ہے کہ معشوق کس طرح اس رقیب کے ساتھ پیش آتا ہے۔ ان دونوں جہتوں کے پیش نظر، کلاسیکی غزل میں، خیالات اور مضامین کا وافر ذخیرہ موجود ہے، یہ بات خود مطالعے کا مستقل موضوع ہے کہ رقیب کے تصوّر نے خیالات کے کیا نئے امکانات پیدا کیے ہیں اور کس طرح یہ کردار وقت کے ساتھ تبدیل ہوتا گیا ہے؟

غیر کا دوسرا مفہوم نسبتاً وسیع ہے۔ یعنی ''Opposite یا ضد'' کے بجائے Different (مختلف) کے معنیٰ میں غیر کا لفظ، وسیع مفہوم کا حامل ہے۔ ہر شئے شخص یا خیال جو کسی شئے یا خیال سے مختلف ہے اس کا غیر ہے۔ خواہ اس کی ضد ہو یا نہ ہو۔ ان دونوں معانی کا بنیادی فرق یہ ہے کہ پہلا مفہوم منفی قدر کا حامل ہے جبکہ دوسرا مفہوم مثبت یا منفی اقدار سے بے نیاز اور غیر جانب دار ہے۔ اس دوسرے وسیع تر مفہوم میں شیخ، ناصح، قاصد، ساقی، مجنوں، فرہاد، چارہ گر سبھی عاشق کا غیر ہیں اور غزل کی قلم رو میں ان کی اپنی کارکردگی ہے۔ ان کرداروں سے شاعروں نے نئے مضامین کی تلاش میں خوب خوب کام لیا ہے۔

غیر کا ایک نیم فلسفیانہ مفہوم اس طرح بھی سامنے آتا ہے کہ ہر شخص کے باطن میں خود اس کا غیر موجود ہے جس سے وہ ہم کلام ہوتا ہے۔ کبھی باطن کا یہ غیر اپنی خارجی پیکر سے اُلجھتا اور برسرِ پیکار ہوتا ہے۔ یہ غیر کردار کے باطن میں سانسیں لیتا اور خون کے ساتھ گردش کرتا ہے۔ باطن میں موجود اس غیر سے انسان الجھتا ہے اور اکثر پسپا ہو جاتا ہے۔ ہمارے شاعروں، خصوصاً معاصر شاعروں نے اس غیر مرئی ''غیر'' سے بہت کام لیا ہے اور شاعرانہ خیال کے نئے نئے پہلو ایجاد کیے ہیں۔

اردو کے کلاسیکی شعرا میں کم وبیش سبھی نے ''اغیار'' کی مختلف قسموں کو ایک فعّال کردار کی حیثیت سے غزلوں میں پیش کیا ہے۔ خصوصاً غالب اور مومن کے کلام میں اغیار بہت فعّال اور ان کی کارگزاریاں نہایت دلچسپ ہیں۔ غالب تو اس حقیقت کا اعتراف بھی کرتے ہیں کہ اضداد کی یکجائی ہی جلوے کے نمود کو ممکن بناتی ہے ؎

www.urduchannel.in

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

آئینہ میں کوئی عکس اُسی وقت جلوہ گر ہوتا ہے جب اُسے کثافت کی پشت پناہی حاصل ہوتی ہے۔ غالب کی فکر، اور اس کی دانشوری نے حیاتِ انسانی کے بعض ایسے گوشوں کو منوّر کیا ہے جہاں دوسرے شاعروں کی رسائی تک نہیں۔ مثلاً انسان کا مقدر ہی یہ ہے کہ تمام وابستگیوں کے باوجود وہ تنہا اور بیگانہ ہے۔ دنیا میں ہر شخص ایک دوسرے کا غیر ہے۔ یگانگت کے رشتوں میں بندھے ہونے کے باوجود ؎

کوئی آگاہ نہیں باطن ہم دیگر سے
ہے ہر اک فرد جہاں میں ورقِ ناخواندہ

یہ غیریت کا نقطۂ عروج ہے کہ اپنوں کے درمیان ہونے کے باوجود سبھی ایک دوسرے کے باطنی احوال سے بے خبر ہیں۔

غزل کے حوالے سے ''غیر'' کی مثالی اور انتہائی صورت تو ''رقیب'' کے کردار میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس کردار کی مدد سے شعرا نے نئے نئے مضامین باندھے ہیں۔ اس سلسلہ میں توجہ طلب بات یہ ہے کہ ایسے موقعوں پر رقیب کے ساتھ معشوق اور عاشق کی شخصیت پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ غزل میں اگر رقیب کا کردار موجود نہ ہوتا تو مضامین کے نہایت وقیع سرمایہ سے غزل محروم ہوتی اور معاملاتِ عشق کے بہت سے پہلو نادیدہ رہ جاتے۔ محبت میں شدّت اور رنگ کی شوخی رقیب کے تصوّر سے پیدا ہوتی ہے۔ غالب کے کلام میں رقیب کی کارکردگی اور اس کے پس منظر میں معشوق کا کردار ملاحظہ ہو ؎

غیر کی منّت نہ کھینچوں گا پئے توفیرِ درد
زخم مثلِ خندۂ قاتل ہے سرتا پا نمک
جمع کرتے ہو کیوں رقیبوں کو
اک تماشا ہوا گلا نہ ہوا
ہوگئی ہے غیر کی شیریں بیانی کارگر
عشق کا اس کو گماں ہم بے زبانوں پر نہیں
ذکر میرا بہ بدی بھی اُسے منظور نہیں
غیر کی بات بگڑ جائے تو کچھ دور نہیں
صحبت میں غیر کی نہ پڑی ہو کہیں یہ خو
دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کئے
غیر کو یارب وہ کیوں کر منعِ گستاخی کرے
گر حیا بھی اس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے
غیر پھرتا ہے لئے یوں ترے خط کو کہ اگر
کوئی پوچھے کہ ''یہ کیا ہے'' تو چھپائے نہ بنے
غیر سے رات کیا بنی ، یہ جو کہا تو دیکھئے
سامنے آن بیٹھنا اور یہ دیکھنا کہ یوں

میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہئے غیر سے تہی
سُن کے ستم ظریف نے مجھ کو اُٹھا دیا کہ یوں

مذکورہ تمام اشعار سے معشوق اور غیر کے درمیان رشتے کی نوعیت پر روشنی پڑتی ہے۔ جو معشوق کل تک اصرار اور ابرام کے باوجود عاشق سے بات کرنے کا بھی روادار نہیں تھا اب

ع دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کئے

اس راستہ پر وہ غیر کی صحبت میں چل نکلا ہے۔ غالب کے ان اشعار میں ''غیر'' ایک فعّال، پیش قدمی کرنے والا، خوش گفتار کردار ہے جس کے پس منظر میں معشوق کی شخصیت کے بھی بہت سے پہلو روشن ہوجاتے ہیں۔ غالب کا ''رقیب'' اتنا توانا اور بے باک ہے کہ عاشق کا کردار بھی اس کی کارگزاریوں سے متاثر ہوتا ہے۔ یہ اشعار دیکھئے ؎

غیر یوں کرتا ہے میری پرسش اس کے ہجر میں
بے تکلف دوست ہو جیسے کوئی غم خوارِ دوست
دیکھ کر غیر کو ہو کیوں نہ کلیجا ٹھنڈا ؟
نالہ کرتا تھا ولے طالبِ تاثیر بھی تھا
جانا پڑا رقیب کے در پر ہزار بار
اے کاش جانتا نہ تری رہ گزر کو میں
ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے
غیر کو تجھ سے محبت ہی سہی
کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا
بس چپ رہو ہمارے بھی مُنہ میں زبان ہے

ان اشعار میں غیر کے تئیں غُصّے یا نفرت کا مظاہرہ کرنے کے بجائے عاشق مصالحت کا رویّہ اختیار کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ صورتِ حال کو بدلنے سے جب عاشق معذور ہو تو گوارا کرنے کے علاوہ چارہ بھی کیا ہے۔ غالب کے ان اشعار میں عاشق کا رویّہ یہ ہے کہ رقیب اور معشوق کے درمیان یگانگت اور لطف وعنایت کے معاملات پر وہ کسی ناگواری کا اظہار نہیں کرتا وہ تو فقط یہ چاہتا ہے کہ رقیب کے ساتھ ساتھ معشوق اُسے بھی پوچھتا رہے۔ رقیب کے تئیں مصالحت اور وسیع المشربی کا یہ رویّہ ایک نئی تہذیب کی آمد کی خبر دیتا ہے، یہ پیش خیمہ ہے تہذیبی اقدار میں آئندہ رونما ہونے والی تبدیلیوں کا جو داغ اور پھر فراق کی غزلوں میں نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ ''خوش وقت ہوئے اور چل نکلے'' کا شیوہ کلاسیکی غزل کے تصورِ عشق سے بہ مراحل دور ہے۔ اس نئے تصورِ عشق کی آہٹ ہمیں غالب کی غزلوں میں سُنائی دینے لگتی ہے۔ وہ رقیب کے معشوق سے تعلقات پر خفا یا ناراض ہونے کے بجائے اُس سے فقط یہ چاہتے ہیں کہ ؎

تم جانو غیر سے جو تمھیں رسم و راہ ہو
مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو

روشن خیالی اور آزادہ روی کی یہ لے داغ کے کلام میں زیادہ تیز اور شوخ ہوگئی ہے۔ داغ کو سُنئے ؎

تو ہے ہرجائی تو اپنا بھی یہی طور سہی
تو نہیں اور سہی اور نہیں اور سہی

www.urduchannel.in

ہائے وہ دن کہ میسّر تھی ہمیں رات نئی
روز معشوق نیا اور ملاقات نئی
کیا ملے گا کوئی حسیں نہ کہیں
دل بہل جائے گا کہیں نہ کہیں

پہلے تو رقیب کو گوارا کیا گیا اور دیکھتے دیکھتے یہ کردار ہی جدید اور جدید تر شعرا کے کلام سے غائب ہو گیا۔

غالب کے معاصرین میں مومن کے کلام میں ''اغیار'' کی ایسی دھوم اور رقیب کی ذات سے ایسی چہل پہل اور رونق ہے کہ دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ ''مکر شاعرانہ'' جو کلام مومن کی خاص صفت سمجھی جاتی ہے اسی کردار کی مرہونِ منت ہے۔ رقیب کی طرف سے توجہ ہٹانے کے لیے عاشق ایسا حیلہ اختیار کرتا اور ایسی دلیل دیتا ہے کہ معشوق مغالطے میں پڑ جاتا ہے کہ رقیب کی طرف زیادہ التفات خود معشوق کے لیے باعثِ رسوائی ہے اور افشائے رازِ عشق کا موجب ہے۔ مومن کے کچھ اشعار سُنئے ؎

محفل میں تم اغیار کو دزدیدہ نظر سے
منظور ہے پنہاں نہ رہے راز تو دیکھو
ہے دوستی تو جانب دشمن نہ دیکھنا
جادو بھرا ہوا ہے تمہاری نگاہ میں
مجلس میں تا نہ دیکھ سکوں یار کی طرف
دیکھے ہے مجھ کو دیکھ کے اغیار کی طرف
بے پردہ غیر پاس اُسے بیٹھا نہ دیکھتے
اُٹھ جاتے کاش ہم بھی جہاں سے حیا کے ساتھ
شب تم جو بزم غیر میں آنکھیں چُرا گئے
کھوئے گئے ہم ایسے کہ اغیار پا گئے
ذکر اغیار سے ہوا معلوم
حرف ناصح بُرا نہیں ہوتا

مومن کا غیر/ رقیب ایک فعّال اور زندہ کردار ہے جس کے حوالے سے مومن نے بہت سے نئے مضمون باندھے ہیں۔ مومن کے کلام میں رقیب کا مسئلہ، عاشق کو اکثر درپیش ہوتا ہے۔ اس کشمکش سے مومن معنی کی نئی جہت دریافت کر لیتے ہیں۔ رقیب کے علاوہ غزل کے بہت سے ایسے کردار ہیں جن کی حیثیت اغیار کی ہے مثلاً ابن مریم، خضر، مجنوں، فرہاد، شیریں، لیلیٰ وغیرہ۔ یہ سبھی اسمائے علم (Proper Noun) ہیں اور ان سے تاریخی واقعات کا ایک سلسلہ وابستہ ہے جن سے شعرا نے تلمیح کا کام لیا ہے۔ شاعر ان کرداروں کے ذریعہ شاعرانہ استدلال کی مدد سے خود کو کسی خاص صفت میں ان سے بہتر ثابت کرتا ہے یا ان اغیار کی کوئی ایسی صفت نمایاں کرتا ہے جو عام نگاہوں سے پوشیدہ ہیں۔ شاعرانہ استدلال کا یہ پہلو شعر کے لطف کو بڑھا دیتا ہے۔ اب یہ اشعار دیکھئے ؎

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے

عشق و مزدوریٔ عشرت گہہ خسرو کیا خوب
ہم کو تسلیم نکونامیٔ فرہاد نہیں
تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد
سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا
جز قیس کوئی اور نہ آیا بروئے کار
صحرا مگر بہ تنگیٔ چشمِ حسود تھا
قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیٔ منصور نہیں

لیکن زیادہ معنیٰ خیز صورت اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب کسی خاص شخص کے بجائے کسی خاص طبقے یا جماعت (Collective Noun) کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ مثلاً شیخ، ناصح، پاسباں اور قاصد وغیرہ۔ ایسی صورت میں ''غیر'' کسی فرد کے بجائے ایک تصوّرِ قدر، یا صفات کے مجموعے کا نمائندہ ہوتا ہے اور شعر کا متکلم اس تصوّر کے تئیں اپنے خیال یا موقف کا اظہار کرتا ہے اور عام طور پر اس کے ظاہر و باطن کے تضاد یا اخلاقی کمزوری کو ہدف بناتا ہے۔ اس سلسلہ میں قاصد/ نامہ بر کو موضوع بنا کر کلاسیکی شعرا نے خوب خوب نکتہ آفرینیاں کی ہیں اور بالواسطہ محبوب کے حُسن کو نئے انداز سے بیان کیا ہے۔ غالب کے یہ اشعار سُنئے ؎

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم
میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے
دے کے خط مُنہ دیکھتا ہے نامہ بر
کچھ تو پیغام زبانی اور ہے
دیا ہے دل اگر اس کو بشر ہے کیا کہئے
ہوا رقیب تو ہو نامہ بر ہے کیا کہئے
قاصد کے آتے آتے خط اک اور لکھ رکھوں
میں جانتا ہوں جو وہ لکھیں گے جواب میں

خط کا جواب لانے کے بجائے قاصد خود ہی معشوق کا دیوانہ ہو جاتا ہے لیکن ان اشعار میں دیکھنے کی بات یہ ہے کہ عاشق کے دل میں کوئی غُصّہ یا نفرت نہیں پیدا ہوتی ہے بلکہ عاشق اِسے ایک فطری عمل سمجھ کر گوارا کر لیتا ہے۔

ع دیا ہے دل اگر اس کو بشر ہے کیا کہیے

مثال کے دوسرے شعر میں البتہ یک گونہ ابہام اور تہہ داری ہے جس سے شعر کا فنّی مرتبہ بلند ہو گیا ہے ؎

دے کے خط مُنہ دیکھتا ہے نامہ بر
کچھ تو پیغام زبانی اور ہے

زبانی پیغام کیا ہو سکتا ہے؟ غزل کی روایت کے پس منظر میں قاری خود اس سوال کا جواب تلاش کرتا ہے اور لطف اندوز ہوتا ہے۔ ہمارے شاعروں میں داغ دہلوی نے ''نامہ بر'' کے مضمون کو نہایت ہُنرمندی سے باندھا ہے اور پُرانے مضمون میں معنیٰ کی بعض نئی جہتوں کا اضافہ کیا ہے۔ داغ کے یہ اشعار سُنئے ؎

www.urduchannel.in

بے وجہ چھپایا نہیں قاصد نے خط ان کا
ایسا نہ ہو کم بخت کی مٹھی میں قضا ہو

قاصد کی چال اور ہے تیور کچھ اور ہیں
اچھا بُرا جواب یہ لایا تو کچھ نہ کچھ

قاصد بھی اس کو دیکھ کے دیوانہ ہوگیا
پوچھی زمین کی تو کہی آسمان کی

داغ کا یہ بے مثال شعر بھی دیکھئے، عاشق اور نامہ بر دونوں کے دل کا حال ایک ہی مصرعہ میں بیان ہوگیا ہے ؎

بارہا آئے گئے نامۂ وپیغام و سلام
تجھ کو جلدی کبھی اے نامہ بر ایسی تو نہ تھی

آخری شعر میں لطیف طنزیہ اسلوب نے شعر کو بہت دلکش بنا دیا ہے۔عاشق نامہ بر کو شک کی نگاہوں سے دیکھتا ہے اور استفہامیہ لہجہ میں پوچھتا ہے کہ تم تو اس سے پہلے بھی بارہا نامۂ وپیغام لے کر آتے جاتے رہے ہو، اس بار تمھیں خط پہنچانے کی اس قدر جلدی کیوں ہے؟ اس بے صبری کی وجہ کیا ہے؟ غزل کی روایت کے پس منظر میں جواب خود ہی بر آمد ہونے لگتا ہے کہ نامہ بر کو وہاں جانے کا کوئی بہانہ چاہیے۔ قاصد دل دے بیٹھا ہے اور مکتوب الیہ تک فوراً جانا چاہتا ہے۔ نامہ بر کا اضطراب اور عاشق کا شک دونوں باتیں متن میں ایک ساتھ موجود ہیں اس لئے اس شعر کی معنویت دوسرے ہم مضمون اشعار سے بڑھ گئی ہے۔

کلاسیکی غزل میں ''غیر'' کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ شاعر خود کو اپنا غیر بنا لیتا ہے اور اس سے ہم کلام ہوتا ہے۔ اس عمل میں متکلم کی شخصیت کے نادیدہ پہلوؤں سے پردہ اُٹھتا ہے۔ دوسروں کی نظر سے دیکھنے کے بجائے وہ خود کو اپنی نظروں سے دیکھتا ہے۔ اس کی سامنے کی مثال غزل کے مقطعے ہیں جس میں شاعر خود اپنے متعلق بیان دیتا ہے۔ اپنی حسرتیں نکالتا اور دل کے راز کھولتا ہے۔ یہ مقطع دیکھیے ؎

ہوئی مُدّت کہ غالب مرگیا پر یاد آتا ہے
وہ ہر اک بات پر کہنا کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا

اس انجمن ناز کی کیا بات ہے غالب
ہم بھی گئے واں اور تری تقدیر ، کو رو آئے

کہا ہے کس نے کہ غالب بُرا نہیں لیکن
سوائے اس کے کہ آشفتہ سر ہے کیا کہیے

تھی خبر گرم کہ غالب کے اُڑینگے پُرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ تماشا نہ ہوا

ان اشعار میں غالب نے ایک غیر مرئی اور خیالی کردار خلق کیا ہے۔ جو شخص غالب اور شاعر غالب کے علاوہ ہے جس سے شاعر غالب ہم کلام ہے، یہ ایک شاعرانہ تدبیر ہے، ان خیالات کے اظہار کی جو شاعر اپنے یا دوسروں کے متعلق رکھتا ہے۔ مقطعوں کے ذریعہ معنی آفرینی کے جوہر میر کے کلام میں بھی خوب دیکھنے کو ملتے ہیں۔ میر کے فقط تین مقطعے دیکھیے ؎

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اُٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

ہر صبح حادثے سے یہ کہتا ہے آسماں
دے جام خون میر کو گر مُنہ وہ دھو چکا

کیا میر ہے یہی جو مرے در پہ تھا کھڑا
نمناک چشم و خشک لب و رنگ زرد سا

جدید تر غزلوں میں اغیار کی یہ بزم خال خال ہی دیکھنے کو ملتی ہے۔ خصوصاً نئی تہذیب اور روشن خیالی کی چکا چوند میں رقیب تو تقریباً معدوم ہی ہوگیا۔ رقابت قائم ہی اس تصوّر پر ہوتی ہے کہ محبت میں کسی کی شرکت عاشق کو گوارا نہیں ہوتی ۔ وہ تو یہ بھی نہیں چاہتا کہ معشوق کسی غیر کو قتل بھی کرے کہ اس سے بھی تعلق کی بو آتی ہے ۔ بہ قول میر صاحب ؎

جاتا ہے یار تیغ بہ کف غیر کی طرف
اے کشتۂ ستم تری غیرت کو کیا ہوا

تہذیب نو کی آمد آمد میں کشادہ قلبی اور فراخ دلی کا سلسلہ شروع تو غالب ہی سے ہوگیا تھا کہ غالب کا مسئلہ فقط یہ تھا کہ

ع مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو

بعد میں آزادہ روی اور روشن خیالی کی یہ لے اتنی بڑھی کی رقیب سے وابستہ نفرت اور بیزاری کے جذبات ہی سرد پڑ گئے۔ اس سے نقصان یہ ہوا کہ مضامین کا ایک اہم سرچشمہ رفتہ رفتہ خشک ہوگیا۔ نئے شعرا نے اس خسارے کی تلافی کے لیے ایک نیم فلسفیانہ ''غیر'' ایجاد کرلیا جو متکلم کے باطن میں غیر کی حیثیت سے زندہ ہے اور بسا اوقات اُس سے دست و گریباں ہوتا ہے۔ غزل کے مقطعوں میں جو شاعر کا غیر تھا اس کی شناخت یہی تھی متکلم اس غیر کی خبر دیتا تھا اور اس کے بارے میں خیالات کا اظہار کرتا تھا جبکہ معاصر غزلوں میں باطن میں موجود غیر کا یہ کردار فعّال ہوتا ہے۔ کردار کے خون میں شامل یہ غیر بولتا ہے، باتیں کرتا ہے، احتجاج کرتا ہے اور متکلم سے نبرد آزما ہوتا ہے۔ یہ جدید اشعار سُنئے اور سایہ آسا غیر کے متعلق خود ہی فیصلہ کیجیے ؎

رکھتا ہے خود سے کون حریفانہ کشمکش
میں تھا کہ رات اپنے مقابل ہی ڈٹ گیا (خلیل الرحمن اعظمی)

میں وہ مردہ ہوں کہ آنکھیں مری زندوں جیسی
بین کرتا ہوں کہ میں اپنا ہی ثانی نکلا (ساقی فاروقی)

اب ٹوٹنے ہی والا ہے تنہائی کا حصار
اک شخص چیختا ہے سمندر کے آر پار (عادل منصوری)

شاید کوئی چھپا ہوا سایہ نکل پڑے
اُجڑے ہوئے بدن میں صدا تو لگایئے (عادل منصوری)

ممکن نہیں ہے تجھ سے تو اتنی شکست و ریخت
اس دل میں ترے ساتھ بتا اور کون ہے (ظفر اقبال)

www.urduchannel.in

یہ ایک چاپ جو برسوں سے سُن رہا ہوں میں
کوئی تو ہے جو یہاں آ کے لوٹ جاتا ہے (اسلم انصاری)
اے گلی کوچوں کے شوروغل مرے پیچھے نہ آ
اپنے اندر کی صدا پر کان دھرنے دے مجھے (ریاض مجید)

کلاسیکی غزل کے ''اغیار'' کا متبادل ہمارے جدید شعرا نے باطن میں موجود اِس بے نام، سایہ سا غیر میں تلاش کرلیا اور اس طرح نئے فلسفۂ حیات کے فیض سے تنہائی، لاحاصلی، دونیم شخصیت اور اجنبیت کی صورت میں مضامین کا ایک نیا باب کُھل گیا ہے۔

غرض، غیر کے اس تصوّر سے کسی حال میں مفر نہیں کہ یہی تخلیقی کشمکش کا مصدر و ماخذ ہے۔ زندگی کی تمام رونق اور گرم بازاری اِسی غیر کے وجود سے وابستہ ہے۔ ہماری پوری شعری روایت میں یہ کردار کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے۔ ادبی تحریک اور شعری دبستان بھی اپنی شناخت کے لیے کسی نہ کسی غیر کو اپنا ہدف بناتے ہیں۔ یہ ''غیر'' تصورات کا کوئی مجموعہ یا اقدار کا کوئی نظام بھی ہوسکتا ہے۔ شاعر غیر کے اِسی تصوّر سے اپنے خیال کی شمع روشن کرتا ہے۔

قاضی جمال حسین

علوی کی نظمیں

جاگتی آنکھوں کا خواب

محمد علوی کے شعری طریقۂ کار اور ان کی مخصوص فنّی تدابیر کی شناخت میں دشواری یہ ہے کہ علوی کی نظمیں کسی ایک عنوان کی پابند نہیں جبکہ ہمارا تنقیدی رویّہ، شعری نظام کی دریافت میں کلّیہ سازی کا رہا ہے۔ اس قسم کے تنقیدی بیانات جہاں شعر کی تفہیم و تعبیر میں مددگار ثابت ہوتے ہیں وہیں قاری کے لیے معنیاتی جہات کی تحدید بھی کرتے ہیں کہ ''بحیثیت مجموعی'' شاعر کے بارے میں قائم کی گئی رائے رفتہ رفتہ ایک اصول کی شکل اختیار کرلیتی ہے اور یہی شاعر کی شناخت یا اس کا امتیاز قرار پاتی ہے۔ علوی کے ساتھ بھی یہی کچھ ہوا۔ ۱۹۶۳ء میں جب علوی کا پہلا مجموعہ ''خالی مکان'' شائع ہوا تو محمود ایاز نے اس پر پیش لفظ لکھا۔ پیش لفظ میں جن خیالات کا اظہار کیا گیا وہ بلاشبہہ محمود ایاز کے ذوق، مطالعے اور تجزیاتی ذہن کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ لیکن بعض بیانات اپنی ''جامعیت'' اور کلیہ سازی کے سبب اتنے دوررس ثابت ہوئے کہ پھر علوی کا مطالعہ بیشتر انھیں حوالوں سے کیا گیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان بیانات نے جہاں علوی کے مطالعے کی جہتیں متعین کیں وہیں ان جہتوں کو محدود بھی کیا اور محمد علوی کی پُراسرار شعری کائنات قاری کے لیے احساس کی سادگی اور طفلانہ معصومیت میں تبدیل ہوگئی۔ اس پیش لفظ کے بعض جملے سُنیے:

> ''علوی آنکھ اور احساس کے شاعر ہیں۔ میں نے جب بھی ان کی نظمیں پڑھیں مجھے یہی محسوس ہوا کہ وہ ایک بچّے کی طرح شاعری کرتے ہیں، ان کا چیزوں کا دیکھنے کا انداز ایسا ہے جیسے ہر چیز پہلی بار دیکھ رہے ہوں۔ ان کے یہاں نہ صرف فکر بلکہ جذبے کی شدّت بھی بہت کم نظر آتی ہے۔''

یہ بیانات اگرچہ ان کے پہلے مجموعے ''خالی مکان'' کی نظموں اور غزلوں کے پیش نظر تھے لیکن واقعہ یہ ہے کہ علوی کی پوری شاعری بالعموم انھیں بیانات کی روشنی میں پڑھی گئی۔ اور ان کی نظموں میں طفلانہ معصومیت، غیر آلودہ سچائی اور اظہار کی سادگی اور بے ساختگی پر خصوصی توجہ دی گئی۔

۱۹۹۱ء میں علوی کا چوتھا مجموعہ ''چوتھا آسمان'' شائع ہوا تو اس کا پیش لفظ علوی نے خود لکھا۔ چند مصرعوں پر مشتمل یہ مختصر پیش لفظ بھی اہم اور لائق توجہ ہے۔

یہ جو ہم تم/ روز بولتے رہتے ہیں/ ان لفظوں کی/ مدھم مدھم روشنیوں میں/ میں نے اپنے/ آس پاس کی چیزوں کو/ اور پاس سے/ دیکھنے کی کوشش کی ہے!

اس پیش لفظ میں علوی نے جن باتوں کی طرف اشارہ کیا ہے وہ توجہ طلب ہیں۔

۱۔ علوی کا Diction روزمرہ بات چیت کے الفاظ ہیں۔

www.urduchannel.in

۲۔ لفظوں کی روشنی میں چیزوں کو دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے اس شرط کے ساتھ کہ لفظوں کی یہ روشنی مدّھم مدّھم ہے۔

۳۔ تیسری اور آخری بات یہ کہ دیکھی جانے والی چیزیں آس پاس کی ہیں۔ البتہ انھیں معمولی فاصلے کے بجائے اور قریب سے دیکھنے کا تجربہ کیا گیا ہے۔

اس طریقۂ کار کا نتیجہ یہ ہے کہ مدّھم روشنی کے سبب، اشیا یک گونہ منکشف ہونے کے باوجود بے حجاب نہ ہوئیں اور ان کا اسرار باقی رہا۔ آس پاس کے مظاہر جن سے قاری بھی اپنی دانست میں بخوبی آگاہ تھا اور زیادہ پاس سے دیکھنے کے سبب اُسے غیر مانوس اور تازہ کار محسوس ہونے لگیں۔ نُدرت اور انوکھے پن کے لیے، نئے تصوّرات اور نئی تصویروں کے بجائے، محمد علوی نے جانی پہچانی تصویروں کے زاویے میں قدرے ردّوبدل سے کام لے کر قاری کو ایک نئے تجربے سے دوچار کیا۔

اس طرح محمد علوی کی نظموں میں ہمیں آس پاس کی ان چیزوں کی موجودگی کا احساس ہوا جو اس سے پہلے بھی موجود تو تھیں لیکن ہمارے معمولات میں اس طرح شامل تھیں گویا اُن کا کوئی مستقل وجود ہی نہ ہو۔ نظم سُنیے، عنوان ہے ''ایک اور بُرا دن''

نم دیدہ، افسردہ دل، ہٹ کر سب سے
میں اپنی کھڑکی میں بیٹھا ہوں کب سے
دودھ کی لاری شور مچاتی آئی، گئی
سبزی والی ہانک لگائی آئی، گئی
کاندھے میں تھیلا لٹکائے ہرکارہ
گھر گھر جا کر اپنے گھر کو لوٹ گیا
بچے مکتب میں آئے بھی، جا بھی چکے
نورِ الٰہی ہوٹل میں سب کھا بھی چکے
اندھا بھک منگا، فُٹ پاتھ پہ آ بیٹھا
دھوپ آئی تو نیم کے نیچے جا بیٹھا
نیم کا سایہ بنئے کے گھر تک پہنچا
تھکا ہوا، سر نیوڑھائے واپس لوٹا
سامنے والی کوٹھی کا دروانہ ہوا
آج کا دن بھی کل کی طرح اچھا نہ ہوا   (خالی مکان، ص ۲۷)

نظم کے کردار اور تمام تفصیلات روزمرہ کے معمول سے لی گئی ہیں اور عام انسانی زندگی سے اس درجہ قریب ہیں کہ ان کی موجودگی کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ علوی نے ان جزیات سے نظم کا منظرنامہ تشکیل دے کر اوّلاً تو اِن کی موجودگی اور معنویت کا احساس دلایا کہ زندگی انھیں معمولی اور روزمرہ کی چھوٹی چھوٹی چیزوں سے عبارت ہے اور پھر ان کی پیہم، لایعنی تکرار سے زندگی کی بے کیفی اور بے لطفی کو نمایاں کیا۔ نظم، عصرِ حاضر میں فرد کی لاحاصلی اور افسردگی کی مکمل تصویر پیش کرتی ہے۔ علوی کا فنکارانہ ضبط اِسے عہدِ حاضر کا نوحہ یا مرثیہ بننے سے بھی روکتا ہے کہ نظم کا مرکزی کردار جو سب سے ہٹ کر افسردہ دل، اپنی کھڑکی میں بیٹھا ہوا ہے، وہ مظاہر کی جزیات کو بیانِ واقعہ کی سطح پر نہایت غیر جذباتی

انداز میں قاری کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ دودھ کی لاری کا شور، سبزی والی کی ہانک، بچوں کی مکتب سے واپسی، نورالٰہی ہوٹل میں کھانا کھانے والوں کی آمدورفت، اندھے بھک منگے کا فٹ پاتھ پر بیٹھنا اور دھوپ آجانے پر نیم کے نیچے چلے جانا، یہ سارا منظرنامہ جذبے اور احساس کی حرارت سے عاری، ایک تھکا دینے والے خودکار میکانکی عمل میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اور زندگی کا جبر کرداروں کو لاحاصلی کی اس صورتِ حال سے آگاہ بھی نہیں ہونے دیتا۔ یہ بات واضح طور پر محسوس ہوتی ہے کہ نظم کے کردار ایسے عمل سے دوچار ہیں جہاں ان کے ارادے یا اختیار کو دخل نہیں۔ چنانچہ نظم کے تسلسل میں ہر مصرعے کہ:

''نیم کا سایہ بنئے کے گھر تک پہونچا
تھکا ہوا سر نیوڑہائے واپس لوٹا''

گزشتہ تمام مشاغل کی اضطراری کیفیت کو اور بھی روشن کر دیتا ہے کہ نظم کے دوسرے کرداروں کی سرگرمی اور ان کا عمل بھی نیم کے سایے کے اِسی اضطراری عمل کے مانند ہے۔ نظم کی تعمیر میں علوی کی ہُنرمندی یہ ہے کہ اُس نے روز مرہ کے مشاغل میں گم، زندگی کی بے کیفی اور افسردگی کو لفظوں کی مدّھم روشنی میں لائقِ ادراک بنا دیا ہے۔ نظم کے آخری دو مصرعے:

سامنے والی کوٹھی کا دروانہ ہوا   آج کا دن بھی کل کی طرح اچھا نہ ہوا

لاحاصلی اور بیدلی کی کیفیت کو ماضی اور حال کی یکسانیت کے ساتھ ہی آئندہ آنے والے کل تک پھیلا دیتے ہیں کہ نظم کی پوری فضا، مستقبل میں صورتِ حال کی کسی خوش گوار تبدیلی کی نفی کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

علوی کی ایک اور نظم ''گھر، جھروکہ، دوپہر'' میں بھی معمولی مظاہر اور چھوٹی چھوٹی جزیات سے تنہائی اور افسردگی کی فضا خلق کی گئی ہے۔

کل جیسا تھا سب ویسا ہے   گھڑی میں پھر سے ایک بجا ہے
نیم پہ چیل آ کر بیٹھی ہے   دھوپ میں تیزی کل جیسی ہے
گھر میں سنّاٹا چھایا ہے   بلّی نے کچھ لڑھکایا ہے
اک گلہری نیچے آکر   پھر سے نیم پہ چڑھ جاتی ہے
نیم پہ بیٹھی چیل مزے میں   اپنے پروں کو پھیلاتی ہے
اِک اور چیل کہیں سے آکر   نیم کے اوپر منڈلاتی ہے
جانے ایسی دوپہروں میں   کن لوگوں کی یاد آتی ہے
(چوتھا آسمان، ص ۱۷)

علوی کے مشاہدے کا امتیاز یہ ہے کہ وہ معمولی مظاہر کو نہایت باریک جزیات کے ساتھ اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ اور بہ ظاہر غیر دلچسپ صورتِ حال پر دیر تک مرتکز رہتا ہے۔ اُسے نہ تو دلچسپ اور اہم مظاہر کی جستجو ہے اور نہ ہی کم سے کم وقت میں زیادہ سے زیادہ چیزیں دیکھ لینے کی عجلت۔ بہ ظاہر اس نظم میں ایک عام سی دوپہر کی کیفیت بیان کی گئی ہے۔ منظر دو ہیں ایک گھر کے اندر کا اور ایک باہر کا۔ گھر کے اندر، گھڑی اور بلّی کا بیان ہے۔ اور باہر نیم کا درخت اور اس کے متعلقات ہیں۔ نظم بے دلی اور بے کیفی کے ایک عام بیان سے شروع ہوتی ہے کہ کل جیسا تھا سب ویسا ہے/ گھڑی میں پھر سے ایک بجا ہے/ مصرعہ پڑھنے کے بعد ہی احساس ہوتا ہے کہ زندگی کی بے معنیٰ اور بے کیف تکرار ایک عام حقیقت سہی لیکن اس حقیقت کا احساس عام نہیں۔ گھر کے اندر سنّاٹا ہے اور بلّی کی موجودگی اور اس کا عمل اس سنّاٹے کو اور بھی گہرا

www.urduchannel.in

کردیتا ہے اور کسی چیز کے گرنے کی آواز صاف سُنائی دینے لگتی ہے۔ اِسی طرح ''گھڑی میں پھر سے ایک بجا ہے'' نہ صرف دھوپ میں شدّت پیدا کرتا بلکہ ''پھر'' کا لفظ، لاحاصل تکرار کے سبب بیدلی کی کیفیت کو مزید بڑھا دیتا ہے۔ جبکہ باہر کا منظر، سنّاٹے اور بے کیفی کی اس مِلی جُلی کیفیت کو شعری کردار کے باطن تک پھیلا دیتا ہے۔ نیم کے درخت پر گلہری کی موجودگی ایک عام مشاہدہ ہے لیکن گلہری کے عمل یعنی اس کے نیچے اُترنے اور دوبارہ نیم پر چڑھ جانے کو اہمیت دینا اور نظم میں بیان کرنا، علوی کی ہُنر مندی ہے۔ اِسی طرح دوپہر کے وقت درخت پر چیل کا ہونا خاص بات نہ تھی لیکن نیم پر چیل کا مزے میں بیٹھ کر پروں کا پھیلانا اور کہیں سے ایک اور چیل کا آکر نیم پر بیٹھنے کے بجائے اوپر اوپر منڈلانا، شاعر کے مشاہدے کا ارتکاز ہے۔ کسی عام سی دوپہر کا یہ منظر اور اِس کے نادیدہ پہلو علوی کی فن کاری کے سبب آہستہ آہستہ قاری پر منکشف ہونے لگتے ہیں کہ جن کا ادراک، احساس کی سطح پر دشوار تھا۔ نظم کے آخر میں شاعر یہ بتانے سے بھی گریز کرتا ہے کہ ایسی بے کیف اور خاموش دوپہر میں اُسے کن لوگوں کی یاد آتی ہے۔ بلکہ بیان کی سطح پر تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ جن لوگوں کی اُسے یاد آتی ہے وہ خود بھی اُن سے پوری طرح واقف نہیں۔ جذباتی وفور سے عاری، روایتی شعری لفظیات سے منحرف، بے کیفی میں ڈوبی ہوئی بہ ظاہر سادہ سی یہ نظم ایک سایے کی طرح دیر تک قاری کے ذہن میں پھیلتی رہتی ہے۔ علوی نے اپنی بیشتر نظموں مثلاً شکست، پاگل لڑکی، روٹی اور بھوت میں اِسی طریقۂ کار سے کام لیا ہے۔

علوی کا ایک پسندیدہ طریقۂ کار تو یہ تھا کہ معمول کی عام زندگی اور روزمرّہ کے مشاہدات کو اُس نے احساس کی سطح پر زندہ کیا اور ان سے وابستہ کیفیت کو قاری کے لیے لائقِ ادراک بنایا۔ دوسرا فنّی طریقۂ کار جوان کی نظموں میں بکثرت موجود ہے، ایک طلسمی کائنات کی تخلیق ہے۔ علوی نے اپنی بیشتر نظموں میں ایک ایسا عالم ایجاد کیا ہے جو ہماری روزمرہ حقیقی زندگی سے یکسر مختلف، انوکھا اور حیرت انگیز ہے۔ اس کائنات کے مظاہر، کردار، ان کا عمل بلکہ مجموعی فضا کسی دوسرے ہی نظامِ زیست کی پابند بلکہ کسی بھی نظام کی پابندی سے یکسر آزاد ہے۔ یہاں سورج اور چاند ایک ساتھ روشن ہوتے ہیں۔ یادیں آنکھ میچ کر کرسیوں پر بیٹھتی ہیں، چاند لنگڑا کے چلتا ہے اور نیند کی سبک خرام کشتیاں خواب کے جزیروں کی طرف رواں ہیں۔ اس طلسمی کائنات کا خارجی مدلول تلاش کرنے اور انھیں کسی دوسرے شے یا تصور کی علامت اور استعارہ قرار دے کر ان کا مستعارلہٗ متعیّن کرنے کے بجائے اس پُراسرار طلسمی شہر کو بیان کی سطح پر قبول کرنے اور لطف اندوز ہونے کی ضرورت ہے۔ ان کا مشبّہ یا مستعارلہٗ متعین کرنے کی صورت میں پہلا زیاں تو یہ ہے کہ وجہ شبہ کی تعیین، معنیٰ کے وسیع امکانات کو محدود کردیتی ہے اور شاعری کی طلسمی کائنات کا حیرت کدہ، حقیقی زندگی کے محدود عکسِ محض میں سمٹ آتا ہے۔ اور دوسری مشکل یہ ہے کہ تفہیم متن اور تعین معنیٰ کے شوق میں، اجزائے متن کی دوراز کار تاویلات نظم کی کلیت اور مجموعی فضا کی سحر انگیزی کو مجروح کردیتی ہیں اور مصرعوں کا ربط و تسلسل درہم برہم ہوجاتا ہے۔ اگر شاعر کی قوتِ تخلیق کوئی ایسا عالم ایجاد کرتی ہے جو ہمارے منطقی اور مروّجہ نظامِ زیست کا پابند نہیں یا ہمارے تجربات اور عام مشاہدات سے ہم آہنگ نہیں تو کسی ایسے عالم کا تجربہ آپ اپنا مقصود اور خود ایک بڑی یافت ہے۔

اس طریقۂ کار میں شاعر ایک شے کو دوسری شے کی طرح دیکھنے اور بیان کرنے کے بجائے مختلف مظاہر کو ایک دوسرے میں تحلیل کرکے دیکھتا اور دکھاتا ہے اور نظم کسی متعین معنیٰ پر دلالت کرنے کے بجائے مخصوص خارجی حوالوں سے آزاد، ایک بے نام تصوّر، کیفیت یا صورتِ حال میں تبدیل ہوجاتی ہے۔ بعض مثالیں دیکھیے

آخرش، آخرِ شب، بھری آنکھ میں
نیند کی کشتیاں بادباں کھول کر
دھیرے دھیرے چلیں!

دور اُفق کے کنارے سے چمٹا ہوا
خواب کا ایک جزیرہ اُبھرنے لگا
سیپیاں۔ ریت۔ پتّھر چمکنے لگے
سُرخ پھولوں کی بو
رس بھرے، میٹھے میٹھے پھلوں کا فسوں
دل کی پہنائیوں میں اُترنے لگا
شوخ رنگوں کے طائر چہکنے لگے
سبز پیڑوں پہ بیٹھی ہوئی
نیم عریاں، حسیں اپسرائیں
بُلانے لگیں، مسکرانے لگیں

(خواب کا جزیرہ) خالی مکان، ص ۳۳

مرا نام
گہرے سمندر کی تہ میں پڑا ہے
جہاں نت نئے رنگ کی مچھلیاں
اُس کے چاروں طرف تیرتی ہیں
آبی درختوں نے
اپنی جڑیں اُس میں پیوست کی ہیں
میری یہ تمنّا ہے
اک دن
درختوں کی شاخیں
سطحِ آب پر لہلہائیں
اور اُن پر
میرے نام کے پھول آئیں۔

(میرا نام) چوتھا آسمان، ص ۱۵

چاند نے تاروں سے پوچھا کتنی رات ہوئی بھائی
تارے آنکھیں میچ کے بولے جاؤ یہاں سے ہرجائی
اتنی دیر سے آتے ہیں ہم تو اب سوجاتے ہیں
تھوڑی دیر میں دیکھا تو چاند اکیلا جاتا تھا
چال بہت ہی مدّھم تھی تھوڑا سا لنگڑاتا تھا

(ہوئی تاخیر تو) چوتھا آسمان، ص ۷۹

علوی کو نیند کی کیفیت اور خوابوں سے گہری دلچسپی ہے۔ نیند میں پیش آنے والی واردات کو وہ عزیز ترین سرمایہ تصور کرتے ہیں اور نظموں میں ان کیفیات کو من و عن بیان کرکے قاری کو اپنے انوکھے تجربات میں شریک کرتے ہیں۔ خواب میں انسانی ذہن شعور کی گرفت سے آزاد، لاشعور کی حیرت انگیز اور تازہ کار دنیا سے دوچار ہوتا ہے۔ شعور

www.urduchannel.in

ولاشعور کی حدِ فاصل مٹ جاتی ہے اور رسوم و قیود کا خمار جاتا رہتا ہے۔ دونوں دنیاؤں کے مظاہر آزادانہ ادھر سے اودھر منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ خواب، علوی کو بہت Fasinate کرتے ہیں خواہ وہ ڈراونے ہی کیوں نہ ہوں۔

نینداور خواب کی کیفیت سے محمد علوی کی دلچسپی اور خوابوں کے بیان میں ان کے طریقۂ کار کا ذکر کرتے ہوئے شمس الرحمن فاروقی نے نہایت پتے کی بات کہی ہے کہ:

''عام طور پر علوی کے یہاں خواب دیکھنے کا عمل کسی روحانی یا فلسفیانہ مقصد کو چھپانے یا اس کی علامت بنانے کا وسیلہ نہیں بلکہ ایک خالص اور مثبت عمل ہوتا ہے۔ یعنی وہ خواب دیکھتے ہیں اور بس۔ اسی لیے ان کی نظموں کی سطحی سادگی کو ان کے تخلیقی عمل سے براہِ راست متعلّق کرتا ہوں کہ خوابوں سے ان کا شغف خالص فن کارانہ اور تخلیقی ہے۔ خواب محض خواب ہیں۔''

بلکہ اکثر تو وہ جاگتی آنکھوں سے خواب دیکھنے لگتے ہیں اور چشم زدن میں ایسا مکان تعمیر کر ڈالتے ہیں جس کی اک اک کھڑکی سے اُسے نیند بُلاتی ہے اور بالکنی میں پڑے سرمئی پردوں سے لگ کر شرمیلے خواب، دلکش اشارے کرنے لگتے ہیں۔ (ص ۷۳ چوتھا آسمان)

بعض مثالیں ملاحظہ ہوں ؎

بڑے بڑے پتھروں کو چُن کر
اک اہرام بناؤں
اور اندر سو جاؤں
آنکھ کھلے تو
جلتے بجھتے
سورج کے ٹکڑے
اہرام کے چاروں اور پڑے پاؤں
کیوں جاگا
پچھتاؤں
جاکے پھر سو جاؤں۔ (خواب صحراؤں کے) سطور ص ۱۸۱

باغ تھا چاروں طرف شاداب سا
بیچ میں تھا اک مکاں نایاب سا
اس مکاں کی دوسری منزل پہ تھا
ایک کمرہ ہو بہو برفاب سا
اور کمرے کی مسہری پر پڑا
ایک لڑکی کا بدن بے خواب سا
اور اس کی آنکھ سے اُٹھتا ہوا
ریت، جلتی ریت کا سیلاب سا
کھینچ لایا ہے مجھے صحراؤں میں

لوٹ کر کیسے وہاں اب جاؤں میں (خواب صحراؤں کے) سطور، ص ۱۸۱

اس نظم میں شاعر نے جس طرح تثنیتی تخالف (Bionary Oppositions) کی مدد سے معنیٰ کی جہتوں کو لامحدود کر دیا ہے اور جو نگار خانہ تعمیر کیا ہے، دیدنی ہے۔ شادابی کے تلازمات میں جلتے صحراؤں کی کیفیت پورے منظر کو کسی ایک مرکز پر ٹھہرنے نہیں دیتی۔ برفاب کمرے میں لڑکی کی بے خواب آنکھوں سے، اُٹھتا ہوا جلتی ریت کا سیلاب، معنیاتی تموّل کی ان گنت شمعیں روشن کرتا چلا جاتا ہے کہ سیلاب، ریت کو جلنے نہیں دیتا، اور جلتی ہوئی ریت، سیلاب کو آزادانہ بہنے نہیں دیتی۔ اس قسم کی فن کاری اور صنّاعی کے علاوہ خود خواب کا منظر اپنے آپ میں قاری کے جمالیاتی انبساط اور آسودگی کے لیے بہت ہے۔ ایک اور مثال دیکھیے ؎

اس سمے رات کا اک بجا ہے
چاند کتنے قریب آ گیا ہے!
چھت سے ہٹ کر
ذرا دور
املی کے اک پیڑ پر
کوئی طائر
خواب میں
خود کو پنجرے میں بیٹھا ہوا دیکھ کر
چیخ اُٹھا ہے
رامو دھوبی کا مُردار کُتّا
اجنبی دُم کٹے کالے کُتّے سے لڑنے لگا ہے
شاہی مسجد کے گنبد کو جیسے
دو مناروں نے جکڑا ہوا ہے
چاند کتنے قریب آ گیا ہے!
ننھے تارے
اُترتے ہوئے چاند کو دیکھ کر
رو رہے ہیں
چاند سے بے خبر
لوگ آرام سے سو رہے ہیں (قرب و بُعد) خالی مکان، ص ۷۰

نظم میں تفصیلات سے گریز کرتے ہوئے اتنا اشارہ ضروری ہے کہ طائر نے خود کو پنجرے میں جس وقت خواب میں دیکھا اُس وقت در حقیقت وہ املی کے ایک پیڑ پر نہایت آزادی سے سو رہا تھا۔ اگرچہ یہ حقیقی صورتِ حال خود راوی کے خواب کی ایک کیفیت ہے۔ اور اجنبی کالے کُتّے سے لڑنے والا مُردار کُتّا ایک دھوبی کا ہے۔

نینداور خواب سے علوی کی یہ غیر معمولی دلچسپی اُس وقت اور بھی اپنے قاری کو حیران کر دیتی ہے جب نیند کا یہ لمحاتی تجربہ ایک تسلسل اور دوام میں تبدیل ہو جاتا ہے اور علوی کی نظموں میں ''موت'' ایک اہم شعری محرک کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ موت کے تلازمات، اس کی کیفیات اور اُس وقت پیش آنے والے تجربات کو علوی نے نہ صرف

www.urduchannel.in

(Visualize) کُھلی آنکھوں سے دیکھا ہے، بلکہ اپنے پورے وجود سے اُسے محسوس کرنے کی کوشش کی ہے۔ موت علوی کے لیے ماں کی آغوش ہے جہاں پہنچ کر اُس کی برسوں سے جاگتی بے خواب آنکھوں کو گہری نیند کا سکون میسّر آ سکتا ہے۔ ایک مختصر نظم میں تو اُس نے موت کو جسم کے کسی تاریک کونے میں الارم لگا کر بیٹھی میٹھی نیند میں سوتے ہوئے ایک دائمی رفیق کی صورت میں بیان کیا ہے۔ موت کے لیے اس کے تمام حواس بیدار ہیں۔ وہ اُسے دیکھتا ہے، سُنتا ہے، اس کے ذائقے اور خوشبو کو محسوس کرتا ہے۔ چنانچہ جہاں علوی نے موت کے تجربے اور کیفیت کو بیان کیا ہے (اور جو بکثرت کیا ہے) مختلف حواس سے متعلق پیکروں کا ہجوم، کسی ایک وقوعہ (Event) کو دیر تک منظر پر ٹھہرنے نہیں دیتا۔ اور نظم میں بیانیہ کی تنظیم، ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ شاید مثالوں سے بات واضح ہو سکے۔

نظم کا عنوان ہے ''واپسی''۔

سمندر سامنے پھیلا ہوا ہے
چمکتی ریت قدموں میں بچھی ہے
پرندے تیرتے ہیں آسماں پر
اُفق میں ایک کشتی ڈوبتی ہے
کنارا چھوڑ کر جاتی ہیں موجیں
نہا کر دھوپ اُجلی ہو گئی ہے
گُھٹا جاتا ہے دم مرنے سے پہلے
ہوا میں مچھلیوں کی بو بسی ہے
چلو اب آج کا دن اور جی لیں
کہ مرنے کو ابھی کل بھی پڑی ہے (واپسی) خالی مکان، ص ۲۴

ایک دوسری نظم دیکھیے:

کون بُلاتا ہے مجھ کو
میرے سرہانے کون کھڑا ہے
دروازے کی گھنٹی دیر سے بجتی ہے
پر موکھ دو الا یا ہو گا
ناہید آئی ہے کہ نہیں
جبیں میری روٹی کو گھی سے بھر دینا
بابا کھڑکی بند کرو
پاس کے گھر سے مچھلی کی بو آتی ہے
ظفر بڑی ضدّی ہے
لاکھ کہو، پر مچھلی کہاں پکاتی ہے!
یہ کیسی آوازیں ہیں
دو دن سے میجر کا کُتّا روتا ہے
میجر سالا گھوڑے بیچ کے سوتا ہے

لیکن میری چھاتی پر تو
دس دس گھوڑے دوڑ رہے ہیں
میرا گھوڑا
آج بھی پیچھے رہ جائے گا
گھوڑے دوڑ رہے ہیں
اک گھوڑا
اک پتّھر سے ٹھوکر کھا کر
مُنہ کے بَل گرتا ہے!
مُنّو میری چھاتی پر سے
اپنا بھاری ہاتھ ہٹا لو
بیٹا میری آنکھوں میں
پیشانی پر
برف ہی برف جمی ہے!
میں برف ہوا جاتا ہوں!
قطرہ قطرہ سات سمندر
پوپلے مُنہ میں گرتے ہیں!
بند آنکھوں میں
جلتے بجھتے چہرے ہِرتے پھرتے ہیں
اور بہت سے
اُجلے اُجلے دھبّے تیر رہے ہیں
یوں لگتا ہے جیسے چھت پر
ساری رات کے بند کبوتر
کابک کا ڈھکنا کُھلتے ہی
چاروں اُور اُڑے ہیں
اور میرے کمرے میں
کلمے کے
پھول ہی پھول کِھلے ہیں!
یہ کیسی سانسیں ہیں
تیز نوکیلے ناخن دل میں گھونپ رہی ہیں!
سانسیں
لمبی اونچی سانسیں
میرا ٹھنڈا جسم اُٹھا کر

www.urduchannel.in

کن ہاتھوں میں سونپ رہی ہیں!
مُتّو تم سنتے ہو
میں کیا کہتا ہوں
کیا تم بھی کلمہ پڑھتے ہو
اچھا تو میں مرتا ہوں
لو میں بھی کلمہ پڑھتا ہوں (کلمہ) چوتھا آسمان، ص ۹۰

گھنٹیوں کی آواز، مچھلی کی بو، گھوڑے کی ٹاپ، برف کی ٹھنڈک، جلتے بجھتے چہرے، اُڑتے کبوتروں کی پھڑ پھڑاہٹ، سکون واضطرار اور نہ جانے کیا کیا چند لمحوں میں سمٹ آتا ہے اور ایک انوکھی ان جانی، نا قابلِ گرفت سیّال صورتِ حال حواس کی مدد سے لائقِ ادراک بن جاتی ہے۔

اخیر میں علوی کی ان نظموں کا ذکر بھی ضروری ہے جس کا متن پہلے سے موجود متن پر بنایا گیا ہے۔ ''غالب سے کچھ گستاخیاں'' کے عنوان سے بارہ نظمیں ان کے چوتھے مجموعۂ کلام ''چوتھا آسمان'' میں شامل ہیں اور اِسی مجموعہ میں ایک نظم ''مزید ہتک'' کے عنوان سے ہے جس کا انتساب شاعر نے منٹو کے نام کیا ہے۔ اس قسم کی نظموں کا مسئلہ یہ ہے کہ پہلے سے موجود متن کا مرکزی خیال بلکہ اس کا پورا معنیاتی نظام اس نئے متن پر اثر انداز ہوتا ہے اور فن کار ایک نئے ثقافتی اور تاریخی تناظر میں اُس مرکزی خیال کی توسیع کرتا اور اُسے نئی جہت عطا کرتا ہے۔ منٹو نے اپنی کہانی ''ہتک'' کو مخصوص Sharp ending تکنیک میں جس طرح غیر متوقع انجام پر ختم کیا تھا محمد علوی کی نظم ''مزید ہتک'' اس انجام کو ایک نیا موڑ دیتی اور کہانی کے تسلسل کو برقرار رکھتے ہوئے ایک دوسرے انجام تک لے جاتی ہے۔ منٹو کی کہانی میں سوگندھی اپنی تذلیل کے بعد ایک مہیب خلا سے دوچار ہوتی ہے۔ ایک ایسا خلا جو اس کے باطن اور اس کی روح تک اُترتا چلا گیا تھا۔ اور بالآخر زچ ہو کر وہ اپنے خارش زدہ کُتّے کو آغوش میں لے کر سو جاتی ہے۔ اور کہانی ختم ہو جاتی ہے۔ علوی کی نظم ''مزید ہتک'' میں اب وہ کُتّا آنکھیں کھولتا ہے اور اپنے زخموں کو شمار کرتا ہے اور پھر علوی کی نظم کا سارا عمل سوگندھی کے حوالے سے عظمتِ آدم کا وہ ہولناک منظر پیش کرتا ہے کہ باید و شاید! مثال کے لیے فقط ایک نظم پیش ہے۔ عنوان ہے ''اِبنِ مریم ہوا کرے کوئی''، ملحوظ رہے کہ نظم کا متن غالب کے مشہور شعر پر بنایا گیا ہے۔

تو پھر یوں ہوا
ابنِ مریم نے
اک بھیڑ کی اون میں
اُنگلیاں ڈال کر
اس کی اُلجھی ہوئی اون سلجھائی
اور مُسکرا کر کہا
سیکڑوں روگ ہیں
اور میرے پاس ان کی دوا ہے
مگر بھائی
تو کون سے روگ میں مبتلا ہے
تو میں نے کہا

مری اُلجھنیں میرے اندر ہیں
وہ بھیڑ کے اون کی طرح باہر نہیں ہیں
انھیں آپ سلجھا سکیں گے؟
تو پھر یوں ہوا
ابنِ مریم نے میری طرف دیکھ کر
اپنی نظریں جھکائیں
اور زمیں پر
ایک سیدھی
اک کھڑی
دو لکیریں بنائیں
اور پھر
اپنے اندر کہیں کھو گیا!! (ابنِ مریم ہوا کرے) چوتھا آسمان، ص ۸۱

''تو پھر یوں ہوا'' کی تکرار سے نظم کے بیانیہ میں حکائی طرزِ اظہار کے علاوہ کردار، مکالمہ، منظر اور انجام سب کو اس طرح ترتیب دیا گیا ہے کہ نظم کی ڈرامائی کیفیت کہانی کے آغاز، Climex اور انجام کی مدد سے اُبھر کر سامنے آجاتی ہے۔ غالب کا شعر، بنیادی مُحرک کا کردار ادا کر کے کہیں پس منظر میں دور چلا جاتا ہے اور نظم کے ابتدائی حصہ میں ابنِ مریم کی معنیٰ خیز پُر اعتماد مسکراہٹ نظم ختم ہوتے ہوتے احساسِ شکست کے حُزنیہ تفکّر میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

ان تفصیلات کے بیان سے مقصود فقط اتنا ہے کہ محمد علوی کی شعری کائنات میں ایک جہانِ معنیٰ آباد ہے جس کے لیے اُس نے بہ یک وقت مختلف فنّی طریقۂ کار سے کام لیا ہے ان کا احاطہ، احساس کی سادگی، طفلانہ معصومیت اور غیر آلودہ سچائی جیسے تعمیمی الفاظ میں دشوار ہے۔ اس کی سادگی خاصی پُرکار ہے اور اس کا ظاہری تغافل قدم قدم پر قاری کی جرأت آزمائی کرتا ہے۔

شمس الرحمن فاروقی نے علوی کی ایک نظم ''گھوڑے پر اک لاش'' پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا تھا کہ اس نظم کے سامنے ہمارے زیادہ تر شاعروں کی زیادہ تر نظمیں کھانستی ہوئی، چڑچڑی بوڑھی عورتیں معلوم ہوتی ہیں اور یہ کہ اس نظم کے بعد بھی اگر شاعری وہی رہی جو پہلے تھی تو شعر گوئی کارِ بے کاراں ہے۔

---

www.urduchannel.in

آصف فرخی

ہمارے تہذیبی اور سماجی روّیے اور ناول

آزادی کے بعد اردو ناول اور ہمارے سماجی و تہذیبی روّیے — اس عنوان کے تحت مجھے آج کچھ معروضات پیش کرنا ہیں۔ اس موضوع پر اپنے خیالات مجتمع کرتے ہوئے سب سے پہلے اس آدمی کی تلاش ہے جس نے میرے لیے یہ عنوان تجویز کیا ہے۔ لیکن مجھے یقین ہے کہ وہ کہیں بہت اطمینان سے بیٹھا ناول پڑھ رہا ہوگا۔ پھر میں سوچتا ہوں آدمی کی تلاش ہی تو ناول ہے۔ ناول آزادی بھی ہے اور روّیہ بھی۔ میں جو کچھ بھی کہوں گا— سچ کے سوا— اس بنیادی خیال کے حوالے سے کہوں گا کہ ناول دراصل زندگی کو پڑھنا اور جھیلنا ہے۔ اس مطالعے میں تہذیبی اور سماجی روّیے لازم و ملزوم بن جاتے ہیں۔ لیکن یہ روّیے ناول کی شرائط تو قائم کرتے ہیں اس کے مطالعے کا واحد جواز نہیں فراہم کرتے۔ اس لیے میں معاشرے کے روّیوں کے حوالے سے ناول کا مطالعہ نہیں کرنا چاہتا بلکہ ناول کے اندرون اور ناول کے وسیلے سے معاشرے کا مطالعہ کرنا چاہتا ہوں کہ ناول بہر حال مقدّم ہے۔ چناں چہ ہم یہ دیکھنے کی کوشش کر دیکھیں کہ ناول کے تار و پود میں معاشرے اور تہذیب کے خدوخال کس طرح نمایاں ہوتے ہیں، ناول اپنے صنفی تقاضوں کے تحت معاشرے کی حقیقت کو کس طرح گرفت میں لاتا ہے اور یہ حقیقت اس کی گرفت سے نکل کیسے جاتی ہے۔

حالاں کہ یہ خبر ہم تک دیر سے پہنچی مگر اس بات کو تقریباً ایک صدی گزر گئی کہ ڈی ایچ لارنس نے ناول کی زندگی کی روشن کتاب کہا تھا۔ وہ روشنی جس میں ''زندہ بشر'' نمایاں ہے۔ کسی بھی فرد واحد کی انفرادیت اور اس کا وجودی احساس ناول کا اہم موضوع رہے ہیں اور اس فرد کی تنہائی کو کسی اور صنف میں اس دردمندی کے ساتھ بیان کرنا شاید ممکن نہیں۔ لارنس کی بات دل کو لگ جاتی ہے مگر یاد رکھیے کہ اس کے نزدیک معاشرے کی حدود و قیود سے انکار انسانی وجود کے اثبات کے لیے ضروری ہے۔ اسی لیے اس نے ٹولسٹوئے کے شاہکار ناول ''آنا کرے نینا'' پر اعتراض جڑ دیا تھا کہ ٹولسٹوئے کو ان شان دار کرداروں سے ہم دردی نہیں اور معاشرے کے احترام میں وہ ریل کی پٹڑی کے آگے آنا کی موت کی تدبیر کرتا ہے۔ حالاں کہ ناول نگار آنا کی زندگی ہی نہیں، اس کی موت کا بھی خالق ہے۔ اس ناول کی ناگزیر المیہ کیفیات کے بارے میں لارنس کا اعتراض محض بہتان ہے۔ آنا کا المیہ پیدا ہی اس کیفیت سے ہوتا ہے کہ ورونسکی اور وہ معاشرے سے پوری طرح جان نہیں چھڑا سکتے۔ لارنس کے شان دار تخلیقی وژن کو جھٹلائے بغیر میں معاشرے کی طرف آنا چاہتا ہوں، عہد حاضر کی وہ حقیقت جو افراد، گروہ اور برادریوں کی صورت میں قائم و دائم ہے اور زندگی کی حقیقت کو متعیّن کرتی ہے۔ اس کا حوالہ میں عصر حاضر کے ایک اہم ناول نگار سے حاصل کرتا ہوں۔ یہ حوالہ اورحان پامک کا ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے ناول کا عالمی تناظر ذہن میں رکھیے کہ یہ صنف مخصوص روایت سے چل کر عالم گیر قبولیت کے اس درجے پر پہنچ چکی ہے کہ باقی دوسری اصناف پر حاوی نظر آتی ہے اور اس کے ذریعے سے کسی بھی ملک کا ادبی ورثہ دوسرے ممالک میں پہچانا جاتا ہے۔ اورحان پامک نے ناول کی اس عالم گیر حیثیت کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''حالیہ برسوں میں ہم ہندوستان اور چین کا حیرت انگیز معاشی عروج دیکھ چکے ہیں اور ان دونوں ممالک میں درمیانی طبقے میں تیز رفتاری کے ساتھ فروغ حاصل کیا ہے مگر ان لوگوں کو جو اس تبدیلی کا حصّہ رہے ہیں، ہم اس وقت تک پوری طرح سمجھ نہیں سکیں

گے جب تک ان کی نجی زندگیوں کو ناول میں مُنعکس ہوتے ہوئے نہ دیکھ سکیں۔'' پامک نے یہاں چین اور ہندوستان کا باضابطہ نام لیا ہے مگر اس بات کا اطلاق پاکستان پر بھی ہوسکتا ہے۔۔۔ جو ان میں سے ایک ملک سے گہرے طور پر وابستہ رہا ہے اور دوسرے سے ہوتا جا رہا ہے۔ پامک کے اس بیان سے میری سمجھ میں یہی آتا ہے کہ ناول کے ذریعے ہم اس سماجی تبدیلی کا گہرا اور تہہ دار ادراک حاصل کر سکتے ہیں جو لوگوں کی زندگی کو متعیّن کرتی ہے۔ یہ ادراک اس معاشرے سے ابھرنے والے ناولوں کی تحسین کے بغیر ادھورا ہے۔ بدقسمتی سے پاکستان میں جب بھی ہم کسی قسم کا سماجی تجزیہ پیش کرتے ہیں، اس میں ادب کی بالعموم اور ناول کی تحسین بالخصوص شامل نہیں ہوتی۔ ہمارے سماج کے بارے میں حکم لگانے والے پنڈت اور نجومی، سیاست کے دریا میں غوطہ زنی پر تیار رہتے ہیں مگر ادب سے واقفیت برائے نام ہوتی ہے۔

لوگ کچھ بھی کہیں، ناول کی گنجائش بہر طور باقی رہتی ہے۔ اس ضرورت کو پورا کرنے کے لیے ایک اور شے راستے میں آنے لگی ہے۔ انگریزی زبان میں لکھے جانے والے مٹھی بھر ناولوں نے پاکستان کی نمائندگی اور سماج کے بارے میں بیانیہ مرتّب کرنے کا فریضہ سنبھال لیا ہے۔ میں یہاں ان ناولوں کی ادبی حیثیت کی بابت سوال نہیں اٹھا رہا ہوں بلکہ مجھے بے اطمینانی اس بات پر ہے کہ ان کو ایک پورے ملک کی ادبی نمائندگی کا بلاشرکت غیرے اہل سمجھ لیا گیا ہے۔ اسے نشر و اشاعت کے بین الاقوامی مواقع اور بڑے پیمانے پر کام کرنے والے ناشرین کی کارستانی قرار دینے سے اور سینہ کوبی کرنے، ہائے توبہ مچانے سے معاملے کے اسباب اجاگر نہیں ہوجاتے۔ ان اداروں سے بھی بڑھ کر باقی دنیا کے ذرائع ابلاغ اور نشریاتی ادارے یہ کام کرتے ہیں لیکن حیرت اس وقت ہوتی ہے جب ادب کے نقاد اور درس و تدریس سے وابستہ تجزیہ نگار بھی اس رویّے کا شکار ہوجاتے ہیں۔ ۲۰۱۵ء میں فرانس کے معزّز نقاد اور عالم ڈیوڈ واٹر مین کی کتاب شائع ہوئی ''جہاں دُنیائیں ٹکراتی ہیں'' ——

Where Wolds Collide ۔ کتاب کا ذیلی عنوان ہے نئے ہزاریے میں پاکستانی فکشن۔ کتاب میں پاکستانی فکشن کی اہمیت کو نمایاں کرتے ہوئے مصنّف نے لکھا:

> Ultimately this is perhaps the biggest contribution made by Pakistani writers taking history with a capital H into account, linking it to the everyday, and daring to in a give a Pakistan whose story is not yet finished.

پاکستانی ادیبوں کے کام کی اہمیت کے اس اعتراف سے بھلا کسی کو اختلاف کیوں کر ہوسکتا ہے لیکن یہ خراج تحسین پیش کرنے کے لیے نقاد صرف انگریزی زبان کے چند ناول نگاروں کے بارے میں بات کرتا ہے۔ پوری کتاب پڑھ جایئے کہیں خبر نہیں ہوتی کہ پاکستان میں کچھ ''دیسی'' زبانیں ایسی بھی ہیں جن میں ادب تخلیق کیا جاتا ہے، یا ان زبانوں کے سرمائے کی کوئی ادبی حیثیت بھی ہے اور اس سے پاکستان کو جاننے اور سمجھنے کا موقع بھی مل سکتا ہے۔

قانون قدرت ہے کہ خلا یا ویکیوم دیر تک نہیں رہتا، کسی نہ کسی طریقے سے پُر ہوجاتا ہے۔ پرانے زمانے میں کہا جاتا تھا کہ خانۂ خالی را دیومی گیرد۔ گلوبلائزیشن کا دیو انگریزی زبان کی سیاسی بالادستی کی کُمک سے اس لیے بھی بڑھ چڑھ کر بول رہا ہے کہ دور سے دیکھنے پر پاکستان کے ناول کا خانہ خالی نظر آتا ہے، ان لازمی و ضروری ناولوں سے خالی جن کے ذریعے سے اس معاشرے کو جانا اور سمجھا جاسکتا تھا۔ ہمارے ادبی منظرنامے پر ناول کم یاب ضرور ہے مگر نایاب نہیں۔ پھر خاص طور پر ادھر پچھلے چند سال میں کئی اچھے ناول سامنے آئے، لیکن ان ناولوں کو تحسین و تفہیم کے ذریعے دنیا کے سامنے پیش کرنا تو بڑی بات ہے، خود ہمارے رواں ادبی منظر میں ان پر خاطر خواہ تنقید اور تجزیے کا عمل کم کم دیکھنے میں

www.urduchannel.in

آیا ہے۔ ناول اگر پیچھے رہ گیا ہے تو تنقید اس سے بھی پیچھے۔

اس مقالے کے آغاز کے لیے آزادی کی حد قائم کی گئی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ یہ زمانہ افسانے کے وفور کا زمانہ تھا لیکن افسانے اور ناول میں معاصرانہ چشمک یا اینٹ کُتّے کا بیر تو نہیں۔ پھر آزادی کے ایک ڈیڑھ عشرے کے اندر ''آگ کا دریا'' جیسا وسیع پیمانے کا حامل اور وقت کے منفرد تصوّر پر مبنی ناول سامنے آچکا تھا جہاں تاریخ سیّال کیفیت میں بہتی چلی جاتی ہے۔ اس کے بعد ''اداس نسلیں'' اس سے مختلف مگر اپنی جگہ بڑے کینوس کا ناول سامنے آتا ہے۔ خدیجہ مستور کا آنگن اور انتظار حسین کا بستی قابل ذکر ہیں، خاص طور پر بستی جو دو مزید ناولوں کا پیش خیمہ ہے۔ نثار عزیز بٹ کے ناول کئی اعتبار سے اہم ہیں۔ ان ناولوں کی اہمیت مسلّم ہے مگر میں اس مقالے کی حد تک ان سے آگے بڑھنے کی بات کرنا چاہتا ہوں۔ ہماری تنقید بڑی حد تک ان چند بڑے ناموں سے اُلجھی رہی ہے، مگر اب ان سے آگے دیکھنے کی بھی ضرورت ہے۔

محدود وقت میں، مَیں محض چند اہم ناولوں کی نشان دہی پر اکتفا کرسکتا ہوں۔ سب سے پہلے میں ذکر کرنا چاہتا ہوں اکرام اللہ کا جن کو نقادوں نے بہت نظر انداز کیا ہے۔ ان کی اہمیت آنکھ اوجھل جیسے طویل افسانوں پر قائم ہے مگر ان کے ابتدائی دور کا ناول ''گرگِ شب'' ان کا بڑا کارنامہ ہے۔ میری نظر میں یہ پاکستان میں شائع ہونے والے اہم ترین ناولوں میں سے ایک ہے۔ افسوس کہ یہ ناول سنسر کی قینچی کا شکار ہو گیا اور اب تک دوبارہ شائع نہیں ہو سکا ہے۔ ایک اور ناول نگار جو بہت سوں کی نظر سے چوک گئے، وہ مصطفیٰ کریم ہیں۔ ان کا ناول طوفان کی آہٹ نواب سراج الدولہ اور کمپنی بہادر کی تاریخی کشمکش کے گرد گھومتا ہے مگر ''راستہ بند ہے'' قصباتی پس منظر میں مُلّا اور زمین دار کے گٹھ جوڑ سے کے مارے ہوئے ستم رسیدہ لوگوں کی داستان سناتا ہے جس سے ہم اندازہ لگا سکتے ہیں پاکستان کو پہلا غلط موڑ راستے میں کس جگہ ملا۔ خرابی پر خرابی کس طرح بڑھی، اس کا ماجرا سعید نقوی کے مختصر ناول ''بارش سے پہلے'' میں پڑھا جاسکتا ہے۔

اردو ناول کو ایک وسیع تر بین الاقوامی تناظر حسن منظر کے ناولوں نے عطا کیا، جن میں العاصفہ اور تازہ ترین ناول ''حبس'' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ دھنی بخش کے بیٹے سندھ کے دیہی علاقے کے پس منظر میں لکھا جانے والا غالباً سب سے زیادہ تفصیلی ناول ہے جو معاشرے کی سطح پر ہونے والی تبدیلیوں کو موضوع بناتا ہے۔ ان کا مختصر ناول وبا مابعد نوآبادیاتی صورت حال کی بھرپور علامت بن جاتا ہے۔ مُستنصر حسین تارڑ نے سفرناموں سے شہرت حاصل کی مگر ان کا تخلیقی کارنامہ ''راکھ'' اور ''اے غزال شب'' جیسے ناول ہیں، خاص طور پر غزال شب جو روسی انقلاب کے سو سال پورے ہونے پر اس وقت ایک موضوعاتی اہمیت بھی رکھتا ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے بیانیہ میں مسلسل تجربے کا وطیرہ اختیار کرتے ہوئے اردو ناول کو ایسی صورت حال میں پہنچا دیا ہے جو اس سے پہلے موجود نہ تھی۔ دورِ حاضر میں حقیقت کے اظہار کے تیزی سے بدلتے ہوئے جتنے طریقے انھوں نے ''صفر سے ایک تک'' اور ''حسن کی صورت حال'' میں دکھائے ہیں، وہ اردو ناول کو نئے امکانات کے روبرو لے آتا ہے۔

ان لوگوں کے ساتھ ساتھ بعض نام ایسے بھی ہیں جنھوں نے ایک یا دو ناول لکھے ہیں جن کی وجہ سے قابل ذکر ٹھہرتے ہیں، محمد حمید شاہد کا مٹی آدم کھاتی ہے اور محمد عاصم بٹ کا دائرہ ایسے ہی عمدہ ناول ہیں۔ یہاں علی اکبر ناطق کے بیلی کوٹھی کا نام بھی لیا جانا چاہیے۔ رفاقت حیات کا مختصر ناول میرواہ کی راتیں ایک چھوٹے سے قصبے سے تعلق رکھنے والے نوجوان کے اندر اُبلتی، اُمڈتی بے چینی کو سامنے لاتا ہے جب کہ عاطف علیم کا ناول مشک پوری کی ملکہ، مری کے جنگلات کے اس وحشی درندے کو موضوع بناتا ہے جس کے مُنھ کو خون لگ گیا ہے اور وہ اپنے شکاریوں کو زندگی کے حجم سے بھی بڑا دکھائی دے رہا ہے۔ سوال یہ ہے کہ دونوں میں بڑا درندہ کون ہے؟

یہاں یہ ذکر بھی مناسب ہوگا کہ اس عرصے میں ہندوستان میں چند نمایاں ناول سامنے آئے۔ سید محمد اشرف کا آخری سواریاں قصباتی فضا میں پلنے والے دبے دبے خاموش عشق اور اس میں شامل مجرمانہ سی خلش کو ایک طویل تاریخی محرومی سے جوڑ دیتا ہے۔ نجی و انفرادی احساسِ زیاں تاریخی میراث کے چھن جانے کا پیکر بن جاتا ہے۔ انیس اشفاق نے ''دکھیارے'' میں ایک پورے شہر کے تہذیبی مرقع کو جڑ سے اکھڑے چند کرداروں میں ڈھال لیا ہے۔ اسی فضا کی توسیع ان کے تازہ ترین ناول ''خواب سراب'' میں نظر آتی ہے جو اپنے کردار ایک انوکھے ماخذ سے حاصل کرتا ہے۔ یعنی ایک اور ناول۔ امراؤ جان اپنے نام سے منسوب ناول سے نکل کر اس ناول کے صفحات میں اس طرح چلی آتی ہے گویا سیر کے لیے تھوڑی سی فضا اور سہی۔ یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ یہ ناول کے بارے میں ناول کی حیثیت رکھتا ہے۔ خالد جاوید نے موت کی کتاب میں ایک ہولناک مرقع خلق کیا ہے لیکن ''نعمت خانہ'' میں انھوں نے ایسے پیکر تراش لیے ہیں جو اپنے علاوہ کسی اور ذریعے سے شاید بیان نہیں کیے جاسکتے۔ اسی عرصے میں مشرف عالم ذوقی نے متواتر ناول لکھے اور رحمٰن عباس کے روحزن کو پڑھنے والوں نے پسند کیا۔ روحزن میں چونکا دینے والا موضوع اپنے لیے پیرایۂ بیان کامیابی کے ساتھ تشکیل دیتا ہے۔ یہ تخلیقی لہر پاکستان میں اردو ناول کے ساتھ ساتھ چل رہی ہے۔

اس جائزے کو سمیٹنے کے لیے میں حالیہ دنوں میں شائع ہونے والے دو ایک ناولوں کا خاص طور پر ذکر کرنا چاہوں گا۔ ناولوں کے سرمائے میں ایک خوش گوار اضافہ فہمیدہ ریاض کا قلعۂ فراموشی ہے۔ اس ناول کا پس منظر ایرانِ پاستان ہے، مزدک کی بغاوت جو آج کے تناظر میں انسان دوست معلوم ہوتی ہے۔ تاریخ کی جزئیات پر مبنی بیانیہ اس قدر compelling ہے کہ موجودہ دنیا کا حوالہ اس ناول کے آخر میں آتا ہے تو ایک دھچکا سا لگتا ہے۔ تاریخ اور سیاست کے جو معاملات اس ناول میں سامنے آتے ہیں، اس بات کا تقاضہ کرتے ہیں کہ آج کے سماج سے ان کے رشتے ناطے کا جائزہ لیا جائے۔

نیلم احمد بشیر کا طاؤس فقط رنگ شروع اس طرح ہوتا ہے کہ گمان ہونے لگتا ہے یہ نائن الیون کے بعد کا امریکا اور ایک خود سوانحی انداز کا حامل ہوگا۔ مگر جلد ہی وہ اس حد کو بھی توڑ دیتا ہے۔ اس میں مقبول عام ناولوں کے کئی حربے استعمال ہوئے ہیں مگر اس ناول کا اصل کمال ایک کثیر ثقافتی معاشرے میں قائم ہونے والی شناخت کا وہ طریقہ ہے جو امریکا میں سامنے آیا ہے۔ شاید یہ اردو کا پہلا امریکی ناول ہے۔

امریکا کی چمک دمک سے دور اختر رضا سلیمی کا مختصر ناول جندر ایک قصبہ کی چکّی کے بظاہر سادہ معمولات تک محدود معلوم ہوتا ہے۔ چکّی میں اناج کی پسائی، موسموں کی آمد اور ڈھلتے ہوئے ماہ و سال وہ پس منظر فراہم کرتے ہیں جن کے سامنے وقت، زندگی کی معنویت، زندگی اور موت کے بنیادی سوال اس خوبی سے اجاگر ہوتے ہیں کہ یہ مختصر ناول چند صفحات میں وہ معنویت آشکار کر جاتا ہے جو بسا اوقات ضخیم ناولوں سے بھی فراہم نہیں ہوتی۔

اردو ناول کا تازہ ترین کارنامہ کاشف رضا کا چار درویش اور ایک کچھوا ہے جو اپنی مکمل صورت میں ایک رسالے میں شائع ہوا ہے اور ابھی کتابی صورت میں سامنے نہیں آیا۔ پنجاب کے ایک چھوٹے سے شہر میں جُرم اور محبّت سے لے کر کراچی کی مصروف شہری زندگی، میڈیا کی چکاچوند اور چھوٹی چھوٹی گلیوں میں عقیدے کی دم توڑتی جدوجہد جیسے مختلف اجزاء ایک دوسرے کے ساتھ جُڑ کر ایک پورے سفر بلکہ quest کی داستان بن جاتے ہیں۔ ہیئت کے تجربے وہ الگ الگ زاویے فراہم کرتے ہیں جن سے مختلف سطح کی حقیقت کو سمجھنے کا ایسا امکان سامنے آیا ہے جس نے کئی سماجی رویّوں کے بارے میں سوال اٹھائے ہیں اور ان سوالات میں ہی اردو ناول کا نیا امکان اس کتاب کی صورت میں سامنے آیا ہے۔

www.urduchannel.in

خالد جاوید

سفید قلعہ:Narrative and Style

سفید قلعہ، شہرۂ آفاق ترکی ناول نگار اورہان پامک کا ایک اہم ناول ہے۔ ناول کی سب سے بڑی خصوصیت اُس کا بے حد بیز اور گھنا بیانیہ ہے۔ اپنے موضوع اور تھیم کے حوالے سے مکمل طور پر پوسٹ ماڈرن حسیت کا حامل ہوتے ہوئے بھی، پامک نے ایک نیم داستانی اسلوب اختیار کیا ہے۔ یہ اسلوب جدید اور مابعد جدید دونوں عہد میں فکشن کے ایک کامیاب نمونے کے طور پر برتا جارہا ہے۔ گابرئیل گارسیا مارکیز سے لے کر حوزے ساراما گو تک اِس اسلوب کو جدید ترین حیثیت کے اظہار کے لیے عمدگی کے ساتھ استعمال کرتے آئے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ داستانی یا نیم داستانی اسلوب میں زبانی بیانیہ کے عنصر کی شمولیت ہوجاتی ہے جس کے ذریعہ قاری کو مصنف پوری طرح اپنی ترغیب میں لے سکتا ہے۔

''سفید قلعہ'' میں اورہان پامک نے اپنے غیر معمولی طور پر توانا اور تخلیقی بیانیہ کے تار و پود میں ذات کی گم شدگی کے مسئلے کو جس اچھوتے انداز میں بیان کیا ہے، اس پر جتنی بھی حیرت کی جائے، وہ کم ہے۔ یہاں ہمارے عہد کے ایک اہم اور مشہور ناول نگار میلان کنڈیرا کا ایک قول نقل کرنا نامناسب نہ ہوگا۔ اپنی مشہور تصنیف 'آرٹ آف ناول' میں اُس نے لکھا ہے کہ جدید دور کا آغاز فلسفی ڈیکارٹ سے نہیں ہوتا ہے بلکہ سروینٹس سے ہوتا ہے کیونکہ سروینٹس نے ہی ہمیں سب سے پہلے یہ بتایا ہے کہ کوئی ایک مطلق سچ نہیں ہوتا اور دنیا ایک مبہم شے ہے۔ سروینٹس نے ہی ناول میں پہلی بار سچ کی تلاش اور تفتیش کا عمل ایجاد کیا ہے۔ میلان کنڈیرا کے خیال میں، ہر عہد میں ناول کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ ذات کا رہا ہے۔ ذات (Self) اِتنی پُراسرار شے ہے کہ اُسے گرفت میں لینا ناممکن ہے۔

اورہان پامک کے یہاں ذات کا یہ مسئلہ بعض دوسری جہات کی شمولیت کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ یہاں نہ صرف فردِ واحد کی ذات بلکہ اُس کی اجتماعی ذات کی شناخت کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ اورہان پامک کے کم و بیش ہر ناول میں یہ مسئلہ موجود رہا ہے چاہے وہ My name is red ہو یا پھر The museum of innocence ہو۔ اُس کے ناولوں میں The Black Book snow اور Istambul بھی اِس عنصر کی شمولیت سے خالی نہیں ہیں مگر White Castle یعنی سفید قلعہ میں شناخت کی گم شدگی یا اُس کے مسخ ہوجانے کو جس سیاسی اور تاریخی سیاق میں پیش کیا گیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔

سفید قلعہ، آقا اور غلام کے آپسی رشتے کے حوالے سے ترکی کی شناخت کے مسخ ہوجانے کا ایک پُراسرار اعلانیہ ہے۔ سترہویں صدی میں ایک عالم جو روم کا باشندہ ہے، اُسے ترکوں کے بحری بیڑے میں گرفتار کرکے دربار میں لایا جاتا ہے اور کچھ عرصے بعد اُسے خوجہ کے سپرد بطور ایک غلام کردیا جاتا ہے۔ خوجہ ایک آدھا ادھورا سائنسداں بھی ہے، اُس سے جدید سائنس اور فلکیات کی معلومات حاصل کرنا چاہتا ہے۔ مگر تعجب خیز امر یہ ہے کہ روم کے اس نوجوان اور خوجہ میں ناقابلِ یقین حد تک مشابہت پائی جاتی ہے۔ علم کی طاقت (Power of Knowledge) اور اُس کے حصول کے لیے اِن دونوں کا رشتہ کچھ اِس قسم کا ہے کہ دونوں ایک دوسرے کے Alter Ego کہے جاسکتے ہیں۔ یوں تو

خوجہ آقا ہے اور روم کا نوجوان اُس کا غلام مگر کیا حقیقت میں ایسا ہی ہے۔ علم کی طاقت یا اُس کے جبر و اقتدار کے حوالے سے خوجہ کو بھی غلام قرار دیا جاسکتا ہے جس کا آقا روم کا نوجوان ہے۔ اِس تمثیل نُما Twist کے تعلق سے ترکی اور یوروپ کی ایک Love hate relationship بھی سامنے آجاتی ہے اور ترکی، بطور ایک اجتماعی قوم کی ذات اور اُس کی شناخت کا سنگین مسئلہ بھی اجاگر ہوجاتا ہے مگر یہ بھی ہے کہ کسی بھی بڑی تخلیق کے معنی کو محض ایک ہی رُخ سے سمجھ لینا بھی بعض غلط فہمیوں کا پیش خیمہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اِس طور پر بھی کہ پامک نے اپنے انٹرویو میں اپنے ایک تقریباً ہم شکل بھائی کا ذکر بھی کیا ہے جو اُس کے Alter Ego کی حیثیت رکھتا ہے اور نفسیاتی اُلجھنوں کا سبب بنا ہے۔ بہتر ہوگا اگر ''سفید قلعہ'' سے کچھ اقتباسات یہاں پیش کردیئے جائیں تاکہ ناول کے اسلوب اور بیانیہ کی کچھ جھلکیاں سامنے آسکیں۔

> ''ایک شام خوجہ ایک بڑا سا صندوق گھر لایا جو ہزاروں صفحات سے بھرا ہوا تھا اور محض ہفتے کے اندر اندر اُنھیں ہڑپ کرنے کے بعد برہمی سے بولا کہ اِس سے بہتر تو وہ کرسکتا ہے۔ اپنے قول کو نبھانے پر اُس کی کاوش میں، میں نے اُس کی اعانت کی۔ ان دو رسالوں کے واسطے، بعنوان ''جانوروں کے عجیب طور طریق'' اور ''مخلوقِ خدا کے حیرت انگیز عجائب'' جنھیں اُس نے حاکم کے لیے مدوّن کرنے کا فیصلہ کیا تھا۔ میں نے نفیس گھوڑوں اور گدھوں، خرگوشوں اور چھپکلیوں کا نقشہ بیان کیا جن کا میں نے Empoli میں ہماری آراضی، باغات اور مرغزاروں میں مشاہدہ کیا تھا۔ جب خوجہ نے کہا کہ میری قوتِ متخیلہ بے حد محدود ہے تو مجھے اپنے کنول کے تالاب کے فرانسیسی مونچھ دار کچھوے نظر آئے۔ نیلے طوطے جو سلی کے لہجے میں گفتگو کرتے تھے اور گلہریاں جو ایک دوسرے کے سامنے بیٹھی، چونچ سے پنجوں کو نک سکھ سے درست کررہی ہوتیں۔ ہم نے چیونٹیوں کے طرزِ عمل سے متعلق باب پر کافی توجہ اور وقت صرف کیا۔ وہ موضوع جس نے سلطان کا دل لُبھایا تو لیکن جس کے بارے میں وہ زیادہ نہ معلوم کرسکا کیونکہ پہلے صحن کو مستقل جھاڑو دی جارہی تھی۔''
>
> (سفید قلعہ، ترجمہ اجمل کمال، صفحہ 50-51)

غور کرنے کی بات ہے کہ نہ صرف مندرجہ بالا عبارت میں بلکہ تمام ناول میں، مکالموں کے لیے جگہ تقریباً نا کے برابر ہے اور ایک دوسرے کے جملوں کو بیانیہ کے ساتھ بڑی مہارت کے ساتھ پیوندکاری کردی گئی ہے اس تکنیک کے ذریعے، کہانی سنانے کا انداز سامنے آجاتا ہے جو زبانی بیانیہ یا نیم داستانی اسلوب کی اوّلین شرط ہے مگر اس سے بھی بڑی بات یہ ہے کہ علم و معلومات کے آپسی تبادلے کی فنکارانہ جہات بھی روشن ہوجاتی ہیں۔ روم کا نوجوان کس طرح اپنی قوتِ متخیلہ کے ذریعے چرند و پرند کا مشاہدہ کرتا ہے اور یہ سلسلہ کس طرح آگے بڑھتا ہے، اِس رمز میں ناول کے سارے معنی پوشیدہ ہیں۔

ایک مثال اور پیش ہے؛

> ''جب خوجہ چیونٹیوں کی باقاعدہ اور منطقی زندگی کے بارے میں اپنے خیالاتِ قلم بند کررہا تھا اُس نے اِس خواب کی بھی پرورش کی کہ ہمیں نوجوان سلطان کو تربیت بہم پہنچانی چاہیے۔ اِس مقصد کے لیے اپنی مقامی سیاہ چیونٹیوں کو ناکافی پاکر اُس نے سرخ امریکی چیونٹیوں کا طرزِ عمل بیان کیا۔ اُس سے اُسے سست الوجود قدیم باشندوں کے بارے میں، جو اُس سانپوں سے اٹے ہوئے ملک میں، جسے امریکہ کہا جاتا ہے، رہتے تھے اور اپنے اطوار کبھی

www.urduchannel.in

نہیں بدلے تھے۔ ایک ایسی کتاب لکھنے کا خیال دل میں آیا جو دل بہلانے والی اور معلوماتی دونوں ہی ہو؛ میرا خیال ہے کہ یہ کتاب اُس نے کبھی مکمل کرنے کی جرأت نہیں کی جس میں اُس نے کہا تھا، جیسا کہ اُس نے میرے لیے تفصیل سے بیان کیا، کہ وہ یہ بھی لکھے گا کہ کس طرح ایک طفل بادشاہ کو جو جانوروں اور شکار کا شوقین تھا، ہسپانوی کفار نے سولی پر چار چوب کر دیا تھا کیونکہ اُس نے سائنس کی طرف سے غفلت برتی تھی۔ پروں والی بھینس، شش پایہ بیلوں اور دوسر والے سانپوں کے جو خاکے ہم نے ایک منی ایچرسٹ سے اُنھیں جیتی جاگتی شکل دینے کے لیے بنوائے تھے، اس سے ہم دونوں کی تشفی نہیں ہوئی۔ ''ہوسکتا ہے حقیقت پرانے وقتوں میں اتنی ہی سپاٹ رہی ہو'' خوجہ نے کہا ''لیکن آج ہر شے سہ بعد ہی (Three D) ہے۔ حقیقت کی پرچھائیاں ہیں؛ تم دیکھتے ہو حتی کہ ادنیٰ ترین چیونٹی ایک قوام کی طرح اپنی پرچھائیں کو بڑے صبر و تحمل سے اپنی پیٹھ پر لادے لادے پھرتی ہے۔''

(سفید قلعہ، ترجمہ اجمل کمال، ص 102)

بعض حضرات پامک کے یہاں Magical Realism یعنی جادوئی حقیقت نگاری کے لطیف عنصر کی بھی بات کرتے ہیں۔ مثلاً اِسی ناول میں آقا اور غلام کے جڑواں ہونے کا Twist، مگر راقم الحروف کے خیال میں یہ جادوئی حقیقت نگاری نہیں بلکہ حقیقت کو پیش کرنے میں ایک اتفاق یا Co-incidence کے عمل کی کارفرمائی ہے۔ پامک کے ناول Novel of ideas یا Thinking Novel کے زمرے میں آتے ہیں۔ یہ ناول ٹالسٹائی، بالزاک یا گورکی وغیرہ کے Realism Social کی سپاٹ حقیقت نگاری کی روایت سے کوئی تعلق نہیں رکھتے۔ خود پامک نے اپنے ایک انٹرویو میں ولیم فاکنر اور ورجنیا وولف سے اپنے متاثر ہونے کا ذکر کیا ہے اور یہ بھی کہ اُس نے بورخیس اور ایٹیلو کیلو نیو سے ناول میں قصہ گوئی کے فن کے استعمال کے رموز کو سمجھا ہے۔ ''سفید قلعہ'' میں پامک نے Poly phoney کی تکنیک کا بھی بے حد خوبصورتی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ مندرجہ بالا اقتباسات میں ان دو آوازوں کو صاف سنا جاسکتا ہے جو ایک دوسرے سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہونے کے باوجود اپنی اپنی جگہ مکمل طور پر آزاد اور خودمختار رہوتی ہیں۔ میلان کنڈیران نے Polyphoney کی تکنیک کو میوزک کے حوالے سے بھی سمجھا ہے۔ اِس تکنیک کا استعمال سپاٹ حقیقت نگاری سے دور دور تک کا علاقہ نہیں رکھتا۔ اِس تکنیک کے ذریعے ناول میں ایک ہی وقت میں کئی چیزوں کو جذب کرنے کا ہنر بہت اہم ہوجاتا ہے۔ ناول کو ایک ایسی عمارت یا قلعہ نہیں ہونا چاہیے جس کا بڑا حصہ ہماری آنکھ سے اوجھل ہوجائے ورنہ اُس کی تعمیر کی خوبصورتی اور اور ہنر ہم پر نہیں کھل سکتے۔ ناول میں ایک یا ایک سے زائد آوازوں کے استعمال کے ذریعے ناول میں فن کے اسرار کی خوبصورت ترین جہات پوشیدہ رہتی ہیں۔ آقا اور غلام کی یہ دو مختلف آوازیں کس طرح ایک وسیع تر حقیقت کے امکان کا استعارہ بن جاتی ہیں۔ یہ پامک کی فنکارانہ ہنرمندی اور فکشن کی جدید ترین صورتوں پر گہری گرفت کا ثبوت ہیں۔ یہاں پامک کی اُس تقریر سے ایک اقتباس پیش کرنا نامناسب نہ ہوگا جو اُس نے ادب کا 2006 کا نوبل پرائز قبول کرتے وقت کی تھی۔ اِس تقریر کا عنوان ''میرے باپ کا سوٹکیس'' ہے۔

''میرے نزدیک کسی ادیب کا راز الہام میں نہیں۔ کیونکہ کوئی یقین سے نہیں کہہ سکتا کہ الہام کہاں سے آتا ہے۔ بلکہ ادیب کی ضد اور اُس کے صبر میں پوشیدہ ہے۔ ترکی زبان کی وہ خوبصورت کہاوت۔ سوئی سے کنواں کھودنا، مجھے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ادیبوں کے لیے ہی وضع کی گئی تھی۔ پرانی حکایتوں میں مجھے فرہاد کا صبر بہت عزیز ہے جس نے عشق کی خاطر پہاڑ

کریدا تھا اور میں اِسے سمجھتا بھی ہوں۔''

آگے چل کر پامک کہتا ہے۔

''میرے خیال میں ادیب ہونے کا مطلب اُن زخموں کو تسلیم کرنا ہے جو ہم اپنے وجود میں پوشیدہ رکھتے ہیں، جو اِس قدر مشہور ہوتے ہیں کہ خود ہمیں بھی ان کا بہ مشکل شعور ہوتا ہے اور ادیب ہونے کا مقصد ان زخموں اور تکلیفوں کا صبر کے ساتھ متواتر مشاہدہ کرنا، انھیں جاننا، ان کو روشنی میں لانا، اُنھیں اپنانا اور اپنی شناخت اور تحریر کا شعوری جز بنانا ہے۔''

پامک کا بیانیہ اِس غیر معمولی صبر کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے۔ اِس بیانیہ کی تہیں بہت دبیز ہیں۔ اس کا گھنا پن قاری کو چکرا دینے اور بھٹک جانے پر لگاتار ترغیب دیتا رہتا ہے۔ اِس ناول کے بیانیہ کے پُراسرار رگ وریشوں تک پہونچنے کے لیے قاری کو بھی اُسی صبر کا مظاہرہ کرنا چاہیے جو مصنف نے اِسے تخلیق کرتے وقت کیا ہے۔ پامک نے اپنے انٹرویو اور دوسری گفتگو میں ہمیشہ اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ وہ سماجی یا معاشی حقیقت نگاری پر مبنی ناول لکھنے پر قادر نہیں ہے اور یہ بھی کہ ایسے ناول معاصر زندگی کی پے چیدہ اور پُراسرار حقیقتوں کو پیش کرنے میں ناکام ہیں۔ یعنی پامک کے خیال میں ناول کا مقصد معاشرے کو بیان کرنا نہیں ہے کیونکہ اُس کے دوسرے اور بہتر طریقے موجود ہیں۔ ناول کا مقصد تاریخ بیان کرنا بھی نہیں ہے مگر بی انسانی وجود کے تمام پہلوؤں کی ایک ایک پرت کو کھول کر رکھ دینا، ان کا تجزیہ کرنا، انھیں دکھانا اور بیان کرنا یہ کام سوائے ناول کے کسی اور کے بس میں نہیں ہے۔ وی۔ ایچ لارنس نے کہا تھا۔

''ایک ناول نگار کے بطور میں خود کو کسی بھی ستی جتی سے کسی بھی سائنسداں سے، کسی بھی فلسفی سے اور کسی بھی شاعر سے بالاتر سمجھتا ہوں۔ یہ سب لوگ زندہ انسان کے مختلف اجزا کے عظیم ماہر ہیں۔ مگر ان اجزا کی سالم صورت کا کوئی ادراک نہیں رکھتے۔ ناول ہی اک روشن کتاب زندگی ہے۔''

سفید قلعہ بی یقیناً ایک روشن کتاب زندگی ہے۔ آیئے ہم اِس سے علم حاصل کریں بی سفید قلعہ 1985 میں شائع ہوکر منظر عام پر آیا۔ 1990 میں اس کا انگریزی ترجمہ Victoria Hallorok نے کیا۔ پامک کا یہ پہلا ناول تھا جو انگریزی میں ترجمہ کیا گیا اور پامک نے بطور ایک ناول نگار ساری دنیا کے ادبی حلقوں کو اپنی طرف متوجہ کرلیا۔ ناول کے عنوان کے تعلق سے اکثر یہ اعتراض ہوتا رہا ہے کہ عنوان کا کوئی تعلق ناول کی کہانی، تھیم یا موضوع سے نہیں ہے۔ آخر یہ سفید قلعہ کیا ہے؟ کیا یہ کوئی کافکائی اختراع ہے؟ یا محض ایک نام بی؟ راقم الحروف کے خیال میں ہر بڑی تخلیق کی طرح اس ناول پر بھی ابہام کی ایک دُھند پڑی ہوئی ہے۔ سفید قلعہ، ترکی کے شاندار ماضی کی پُراسرار پاکیزگی کی علامت بھی ہوسکتا ہے اور شناخت کے نوحے Indentity Crises کا استعارہ بھی۔ سفید رنگ، شناخت کے دوسرے نمایاں پہلوؤں کی غیر حاضری کا ایک اشارہ بھی ہوسکتا ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ اِن میں سے کچھ نہ ہو اور ناول نگار کی اپنی داخلی کیفیت کی کوئی Surrealistic، یا ماورائے حقیقت قسم کی تخلیقی لہر ہو۔ بہر نوع، عنوان کے لحاظ سے یہ ابہام بعض بڑی صداقتوں اور سچائیوں کی طرف اشارہ ہوسکتا ہے مگر یہ اشارے ناول کے ڈسکورس اور بیانیہ سے باہر نہیں ہیں اور اُن تک پہونچنے کے سارے امکانات اِس راستے سے ہوکر گزرتے رہیں گے، کیونکہ دنیا بجائے خود ایک مبہم شے ہے اور کوئی ایک ''سچ''، ممکن نہیں ہے۔

خوجہ اور روم کے عالم نے مل کر جو کتاب تیار کی اُسے بالآخر سلطان کو پیش کر دیا گیا۔ واضح رہے کہ ناول کا راوی خوجہ نہیں بلکہ روم کا نوجوان ہے جس کے ذریعہ آتش زدگی، سائنسی ایجادات اور دوسری بہت سی چیزوں کا

www.urduchannel.in

آدھاادھوراعلم خوجہ کو ہو رہا ہے مگر خود خوجہ کا آدھا ادھورا اور غیر منطقی علم روم کے نوجوان کے لاشعور کو بھی متاثر کر رہا ہے۔ کتاب پیش کرنے کے بعد، سلطان اِن دونوں کو ایک نا قابل یقین ہتھیار پر کام شروع کرنے کا حکم دیتا ہے۔ اِس ہتھیار کے ذریعے، سلطان دوپیو کے قلعے پر قابض ہونا چاہتا ہے۔

ایک عبارت ملاحظہ ہو؛

''خیر جو کچھ بھی سہی، ایدانہ کے اِس دس روزہ سفر میں ہم نے خود کو ایک دوسرے کے قریب محسوس کیا۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ خوجہ پُر امید تھا۔ ہمارا ہتھیار، جسے لوگ باگ عجیب الخلقت کیڑا، شیطان، تیر انداز کچھوا، رواں دواں بُرج، لوہے کا ڈھیر، سرخ مرغ، پہیے دار پتیلا، یک چشم دیو، راکش سوّر، خانہ بدوش، نیل چشم، اول جلول کے نام سے پکارتے، سڑک پر آہستہ آہستہ روانہ ہوا۔''

(سفید قلعہ، ترجمہ اجمل کمال، صفحہ 271)

''ہم نے بالا آخر قلعے کو دیکھا، یہ ایک بلند پہاڑی کی چوٹی پر موجود تھا۔ اس کے بُرجوں پر، جن پر، جھنڈے لہرا رہے تھے، ڈوبتے سورج کی مدھم سی سرخ روشنی پڑ رہی تھی۔ اور یہ سفید رنگ کا تھا۔ خالص ترین سفید اور خوش نما۔ خدا جانے کیوں مجھے خیال آیا کہ اتنی حسین اور نا قابل حصول شے آدمی صرف خواب میں ہی دیکھ سکتا ہے۔''

(سفید قلعہ، صفحہ 282)

ہتھیار کی ناکامیابی اور ناول کے اختتام تک پہونچتے پہونچتے قاری کو یہ احساس ہو جاتا ہے کہ آقا یا حاکم اور غلام دونوں کی شناخت ختم ہو چکی ہے۔ خوجہ اور اطالوی عالم ایک دوسرے کو Deconstruct کرتے ہوئے، شاید ایک دوسرے میں ہی مدغم ہو چکے ہیں یا پھر ایک دوسرے کا کلوں بن چکے ہیں۔ دونوں ہی صورتوں میں ایک عجیب وغریب قسم کی ردتشکیلیت سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں ''سفید قلعہ'' ایک عظیم تخلیق کے امکانات کو اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے۔ اور ہاں پامک نے اس پوسٹ ماڈرن تکنیک کا استعمال، اِس ناول میں جس خوبی کے ساتھ کیا ہے اُس کی جتنی بھی تعریف کی جائے، وہ کم ہی کہی جائے گی۔

ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ پامک نے بقول اجمل کمال، اپنی طبع ایجاد کے وفود سے ناول کی صنف کو اِس کشمکش کی صورت گری کی غرض سے استعمال کیا جسے عموماً مشرقی اور مغربی اقدار یا روایت اور جدیدیت کی کشمکش کہا جاتا ہے اور جو گزشتہ کئی صدیوں سے ایشیا اور افریقہ کے بیشتر معاشروں کی زندگی کا بنیادی تحریک رہی ہے۔''

کسی تبصرہ نگار نے یہ بھی لکھا ہے کہ ناول کے میدان میں پامک کی سرگرمی کا مقصد دراصل بیانیے کی طاقت سے اپنے ملک کو وجود عطا کرنا ہے۔ ''سفید قلعے'' میں پامک کا فن اپنے مخصوص اسلوب کے ساتھ کارفرما دکھائی دیتا ہے۔ کہانی کا تعارف پیش لفظ کے طور پر، ایک فرضی شخص، فاروق دارون اوگلو کی طرف سے تحریر کیا گیا ہے جو پامک کے ایک اور ناول The House of Silence کا ایک باقاعدہ کردار ہے۔ ناول کے پیش لفظ پڑھنے والے کو یہ اشارہ دیا گیا ہے کہ اِن دونوں کرداروں کے باہمی تفاعل میں معاصر سیاسی حقائق اور مشرق ومغرب کے طویل اور لاگ اور لگاؤ پر مبنی رشتوں کی علامات دیکھنا غیر ضروری ہے۔ مگر ناول کے ایک تبصرہ نگار — پال برمن کا کہنا ہے کہ یہ دراصل ناول کے قصے کو اِس زاویے سے دیکھنے کا ایک دعوت نامہ اور ایک Literary gimmic بھی ہو سکتا ہے۔ اور غالب امکان بھی یہی ہے۔ اِس مختصر سے مقالے میں ناول کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کرنا ممکن نہیں ہے۔ ناول کے حوالے سے راقم الحروف نے

محض اپنے چند معروضات ہی پیش کیے ہیں۔ اِن معروضات کا پس منظر، پامک کے ایک انٹرویو میں، ایک سوال کے جواب کے طور پر، ادا کیے گئے جملے میں نہاں ہے۔

پامک نے کہا ہے ''ترکی جتنا زیادہ ایک لبرل جمہوری ملک کی طرح مضبوط ہو جاتا جائے گا۔ میرے خیالات کو اتنی ہی زیادہ مقبولیت اور قبولیت حاصل ہوتی جائے گی۔''

اِس چھوٹے سے جملے میں نہ صرف سفید قلعہ بلکہ شاید پامک کے تمام ناولوں کی روح سمٹ آئی ہے۔

---

www.urduchannel.in

زیف سید

منٹو کی طوائف، گلزار کا بٹوارہ اور غالب

غالب کی شاعری ایسی ہے کہ زندگی کے تقریباً ہر شعبے سے تعلق رکھنے والا شخص اس سے اپنے مطلب کا کوئی نہ کوئی شعر نکال ہی لیتا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ یہی بات ان کی زندگی پر بھی صادق آتی ہے، چنانچہ ان پر جو فلمیں اور ڈرامے بنے ان کے بنانے والوں نے غالب کی زندگی میں اپنا ہی عکس دیکھا۔

اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب کی شخصیت بھی ان کی شاعری کی طرح ہی نقش ہائے رنگ رنگ ہے، دوسری طرف بعض کلاسیکی ہندوستانی مشاہیر، مثلاً میر تقی میر، بیدل یا خسرو کے مقابلے پر ان کی زندگی کے بارے میں اچھی خاصی معلومات بھی دستیاب ہیں۔

تاہم غالب پر فلم بنانے کا خیال سب سے پہلے سعادت حسن منٹو کو آیا، دلچسپ بات یہ ہے کہ منٹو ان دنوں فلمی دنیا سے وابستہ نہیں ہوئے تھے بلکہ دہلی میں آل انڈیا ریڈیو میں کام کر رہے تھے۔

ان کے اس منصوبے کا سراغ سب سے پہلے اکتوبر 1941 میں احمد ندیم قاسمی کو لکھے جانے والے ایک خط سے ملتا ہے۔ اس کے بعد وہ ایک اور خط میں لکھتے ہیں:

'میں آجکل غالب پر فلمی افسانہ لکھنے کے سلسلے میں بہت مصروف ہوں۔ خدا جانے کیا کیا خرافات پڑھ رہا ہوں۔ سب کتابیں منگوالی ہیں۔ کام کی ایک بھی نہیں۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ ہمارے سوانح نگار سوانح لکھتے ہیں یا لطیفے۔۔۔ کچھ مواد میں نے جمع کر لیا ہے اور کچھ ابھی جمع کرنا ہے۔ مجھے امید ہے کہ افسانہ دلچسپ ہو جائے گا۔ یہ بات اپنے تک ہی رکھیے گا۔۔۔ دس مناظر لکھ چکا ہوں۔ جب نصف مکمل ہو جائے گا تو آپ کو مسودہ بھیج دوں گا۔ یہ کام مشکل ہے مگر ناممکن نہیں۔'

وہ کون سی بات تھی جو منٹو غالب کی سوانح میں ڈھونڈنا چاہتے تھے لیکن وہ انھیں ملتی نہیں تھی؟ منٹو بڑے فن کار تھے وہ جانتے تھے کہ فکشن کسی بڑی آویزش یا کنفلکٹ کی کوکھ سے جنم لیتا ہے۔ لیکن غالب کی زندگی میں کیا آویزش دکھائی جائے؟

غالب کے بارے میں سوانح نگاروں کی 'خرافات' پڑھتے پڑھتے منٹو کو کہیں 'ستم پیشہ ڈومنی' کا فقرہ ملا۔ میں اس وقت وہاں موجود تو نہیں تھا لیکن مجھے یقین ہے کہ اسے پڑھ کر بمبیا زبان میں 'منٹو کے دماغ کی بتی' جل گئی ہوگی۔ جب انھیں یہ ہُک یا کھونٹی مل گئی تو اس پر بقیہ فلمی سکرپٹ ٹانگنا منٹو کے بائیں ہاتھ کا کھیل تھا۔

غالب اور اس ستم پیشہ ڈومنی کے قصے کی حقیقت یہ ہے کہ غالب ایک خط میں اپنے دوست مرزا حاتم علی بیگ مہر کو ان کی محبوبہ کے انتقال پر تسلی دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ میرے ساتھ بھی ایسا ہی واقعہ پیش آچکا ہے، اس لیے ہم دونوں ایک ہی کشتی کے سوار ہیں۔

یہ واقعہ بڑا مشکوک ہے اور اس کا ذکر کہیں اور نہیں ملتا۔ صاف ظاہر ہے کہ یہاں غالب کا مدعا محض اپنے دوست کی دلجوئی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ غالب کو اپنی زندگی کے واقعات گھڑنے میں کوئی عار نہیں ہوتا۔ فارسی کے استاد ملا عبدالصمد اس کی واضح مثال ہیں۔ اس لیے کوئی بعید نہیں کہ غالب نے یہ واقعہ بھی خط لکھتے لکھتے تراش لیا ہو۔ لیکن منٹو کے لیے یہی دو فقرے کافی تھے، جن کی بنیاد پر انھوں نے فلم کی کہانی کھڑی کر دی۔

آخر طوائف ہی منٹو کو کیوں ہانٹ کرتی ہے؟ وہ خود اپنے موضوعات کے بارے میں لکھتے ہیں:

'چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے، میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی۔ میرے افسانوں کی ہیروئن چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی یہ ڈراؤنا خواب دیکھ کر اُٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آرہا ہے۔'

جیسے خواتین چہرے سے میک اپ اتارنے کے لیے کلینزنگ ملک یا کلینزنگ لوشن استعمال کرتی ہیں، ویسے ہی منٹو طوائف کے کردار کو بطور میک اپ ری موور استعمال کرتے ہوئے معاشرے کے چہرے پر جمی تہیں اتار کر اس کا اصل روپ سامنے لانے کی کوشش کرتے ہیں۔۔۔ آنکھوں کے گوشوں میں کوے کے پنجے جیسی جھریوں، گالوں کی پھنسیوں اور ناک کے کیل مہاسوں سمیت۔۔۔ جس میں انھیں خاصی کامیابی بھی حاصل ہوئی ہے۔ چنانچہ بقول انتظار حسین امراؤ جان ادا کے بعد اردو ادب کا طاقتور ترین نسوانی کردار 'ہتک' کی سوگندھی ہے۔ اس کے علاوہ کالی شلوار کی سلطانہ، بابو گوپی ناتھ کی زینت، ممی کی ممی اور طوائفوں کے کئی دوسرے جاندار اور یادگار کردار منٹو کے ہاں مل جاتے ہیں۔

تو منٹو دراصل انسان کی منافقت، لالچ، مکر و فریب، ریاکاری اور سب سے بڑھ کر دھوکہ دہی کے بارے میں لکھنے کے متمنی تھے۔ اور طوائف کے کوٹھے سے بڑھ کر کون سا ایسا مقام ہو سکتا ہے جہاں یہ ساری بدروئیں ایک جان ہو کر گندے نالے کا روپ اختیار کر لیتی ہیں؟

دوسری طرف خود طوائف کی ذات بھی مجموعۂ اضداد ہوا کرتی ہے جن میں سے ایک کی طرف تو منٹو نے خود اشارہ کیا ہے لیکن اس کے علاوہ اس کے اندر اور بھی آویزشیں، تنازعات اور تناقضات موجود ہوتے ہیں۔ بلکہ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو طوائف خود ایک مجسم کنفلکٹ اور چلتی پھرتی آویزش ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منٹو نے اسی کے عدسے سے غالب کی زندگی پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی۔

اس فلمی افسانے کا سکرپٹ تو 41-42 میں مکمل ہو گیا تھا لیکن اسے پردۂ سیمیں پر نمودار ہوتے ہوتے 12 برس بیت گئے۔ اس وقت تک منٹو پاکستان آچکے تھے۔ اصل میں اس زمانے میں بالی وڈ کے کرتا دھرتا پارسی، مارواڑی سیٹھ قسم کے لوگ تھے جن کا اردو کے اعلیٰ ادب سے کوئی علاقہ نہیں تھا، اس لیے وہ مسلسل اس سکرپٹ کو ٹھکراتے رہے۔ آخر سہراب مودی نے، جو خود بھی گجراتی تھے اور اردو رسم الخط سے نابلد تھے، لیکن اس کے باوجود غالب اور منٹو دونوں کے مداح تھے، یہ کہانی فلمانے کا فیصلہ کیا۔ اس کے مکالموں کے لیے انھوں نے ایک اور دگج افسانہ نگار کی خدمات حاصل کیں، یعنی راجندر سنگھ بیدی۔

اس فلم میں غالب کا کردار بھارت بھوشن نے ادا کیا، جو اس سے قبل بھگت کبیر اور بیجو باورا کے تاریخی کردار ادا کر کے شہرت حاصل کر چکے تھے۔ تاہم منٹو کے 'فلمی افسانے' کا مرکزی کردار غالب نہیں بلکہ موتی بیگم نامی ایک طوائف ہے جو غالب کی شاعری کی قتیل ہے۔ فلم میں یہ کردار ثریا نے ادا کیا ہے۔ غالب اسے چودھویں بیگم کا خطاب دیتے ہیں اور اس کے بعد وہ اپنے آپ کو چودھویں بیگم ہی کہلواتی ہے۔ کہانی روایتی سی ہے۔ غالب اور چودھویں بیگم کے

www.urduchannel.in

درمیان ایک کوتوال حشمت خان آجاتا ہے، جو ہر قیمت پر ہیرو کو مغلوب کرنا چاہتا ہے۔ جہاں تک انجام کا سوال ہے تو وہی جو غالب نے خط میں لکھا تھا کہ وہ اس ستم پیشہ ڈومنی کو مار کر ہی دم لیتے ہیں اور چودھویں بیگم فلم کے آخر میں ان کی بانھوں میں دم توڑ دیتی ہے۔

البتہ موسیقار غلام محمد نے اس فلم میں غالب کی مشکل شاعری کو جس سہولت اور نغمگی سے فلمی موسیقی کے روپ میں ڈھالا ہے، اس کی نظیر آج تک نہیں ملتی۔ لوگ غلام محمد کو پاکیزہ کے گانوں سے جانتے ہیں لیکن میرے خیال سے مرزا غالب ان کی بہترین فلم ہے۔

میرے سامنے منٹو کا اصل سکرپٹ نہیں ہے، اس لیے میں نہیں کہہ سکتا منٹو کے سکرپٹ کو سکرین تک پہنچتے پہنچتے کن کن پلوں کے نیچے سے گزرنا پڑا۔ لیکن جو فلم اپنی حتمی شکل میں ہمارے سامنے آتی ہے، اسے دیکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ یہ تجربہ بالی وڈ کی عام فارمولا فلموں سے کچھ زیادہ اوپر اٹھنے میں کامیاب نہیں ہوسکا۔ فلم باکس آفس پر بھیاوسط کارکردگی کا مظاہرہ ہی کرسکی، البتہ اسے ناقدین نے خوب سراہا اور یہ اُس سال کا فلم فیئر ایوارڈ حاصل کرنے میں بھی کامیاب ہوگئی۔

اس فلم کی فنی کامیابی کو دیکھتے ہوئے 1961 میں پاکستان میں بھی مرزا غالب ہی کے نام سے ایک فلم بنائی گئی۔ ایم ایم بلومہرا کی اس فلم میں لالہ سدھیر نے غالب کا، جب کہ نور جہاں نے چودھویں بیگم کا کردار ادا کیا۔ یہ فلم اتنی بری طرح سے پِٹ گئی کہ نور جہاں کے بطور ہیروئن کریئر کے تابوت کی آخری کیل ثابت ہوئی۔

البتہ اس فلم کی ایک سوغات آج بھی زندہ ہے، اور وہ ہے کہ اس میں تصدیق حسین کی موسیقی میں نور جہاں نے ایک غزل ایسی گادی جو ہمیشہ کے لیے جوشِ قدح سے بزم چراغاں کرتی رہے گی:

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے

اس کے بعد خواجہ معین الدین نے 'مرزا غالب بندر روڈ پر' کے نام سے ایک سٹیج پلے لکھا جسے بعد میں ٹیلی ویژن ڈرامے کا روپ دیا گیا۔ اس میں سبحانی بایونس نے غالب کا کردار ادا کیا۔ وہ جو میں نے اوپر کہا تھا کہ غالب کے پردے میں ہر کوئی اپنا قضیہ پیش کرتا ہے، اسے خواجہ صاحب نے انتہا تک پہنچا دیا۔ یہ ڈراما غالباً تقسیم کے کچھ ہی عرصے بعد لکھا گیا تھا اس لیے اس میں جگہ جگہ ہندوستان پاکستان، گاندھی اور اردو کا ذکر ہے۔ آغاز ہی میں میر اور غالب کی جنت میں ملاقات دکھائی گئی ہے جہاں غالب کہتے ہیں کہ 'مسٹر گاندھی' چاہتے ہیں کہ اگر غالب ہندوستان میں اپنی پذیرائی سے خوش نہیں ہیں تو وہ پاکستان چلے جائیں۔ اس سے بھی بڑھ کے چونکا دینے والا ایک اور فقرہ ہے جس میں اشارہ دیا گیا ہے کہ مسلمانوں کے علاوہ دوسرے اچھی اردو نہیں بول سکتے۔

اغلب ہے کہ سمپورن سنگھ نے یہ ڈراما نہیں دیکھا ہوگا، اسی لیے انھوں نے 1988 میں خواجہ معین الدین سے زیادہ شستہ اور تخلیقی اردو میں ایک ٹیلی سیریز بنائی، جسے پروڈکشن، تکنیکی معیار اور اداکاری کے لحاظ سے برصغیر کے ٹیلی ڈرامے کی تاریخ کا سنگِ میل قرار دیا جاسکتا ہے۔

اس میں نصیر الدین شاہ نے مرزا غالب کا کردار ادا کر خوب داد بٹوری۔

17 قسطوں پر مبنی اس ٹیلی سیریز کی دوسری ہی قسط میں غالب اپنی اہلیہ امراؤ بیگم سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں:

'شیعہ، سنی، ہندو مسلم؟ یہی بٹوارے کیا کم تھے کہ لوگوں نے اب آگرہ، دلی، لکھنو کی دیواریں کھڑی کر لیں؟ یہ دنیا مجھے چھوٹی لگتی ہے بیگم یہ دنیا۔'

اس کے بعد وہ اپنا مصرع گنگناتے ہیں:

'بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے'

غالب کے طالبِ علم جانتے ہیں کہ ان کی شاعری، خطوط اور سوانح میں ہمیں مختلف موضوعات ملتے ہیں، لیکن کہیں انسانوں کے مختلف خانوں میں تقسیم ہونے کا مسئلہ نہیں آتا۔ گلزار نے یہ واقعہ 19 ویں صدی کے ابتدائی حصے میں اور غالب کی جوانی کے دور میں دکھایا گیا ہے جب یہ تصور کرنا محال ہے کہ اس زمانے کی دہلی اس قدر بٹی ہوئی ہوگی۔

تو آخر یہ بٹوارہ آیا کہاں سے؟

اس کے ہمیں غالب کی نہیں، بلکہ گلزار کی سوانح پر نظر دوڑانی پڑے گی۔ وہ اپنے ایک انٹرویو میں کہتے ہیں:

'میرا 'ملک' سرحد کے دوسری طرف رہ گیا، میرا 'وطن' یہ ہے، یہ چیز مجھے ہمیشہ تقسیم کرتی رہتی ہے۔'

گلزار کی شاعری اور زندگی میں ناسٹیلجیا کا بڑا اہم کردار ہے۔ وہ 1936 میں پاکستانی قصبے دینہ میں پیدا ہوئے تھے اور تقسیم کے بعد انھیں اپنے خاندان کے ہمراہ جان بچا کر بھارت فرار ہونا پڑا۔

ذکر جہلم کا ہو بات ہو دینے کی
چاند پکھراج کا، رات پشمینے کی

آپ سب نے سن رکھا ہوگا۔

اس وقت وہ 11 برس کے تھے۔ یہ ایسی عمر ہوتی ہے جب انسان کی شخصیت کچے گارے کی مانند ہوتی ہے جس پر پڑنے والے نقش پختہ ہو کر ساری زندگی پتھر کی لکیر کی طرح ان مٹ ہو جاتے ہیں اور اس دوران پیش آنے والے حالات و واقعات ساری زندگی پر سایہ فگن رہتے ہیں۔ گلزار کے ساتھ بھی یہی ہوا اور یہ کانٹا ان کے دل سے کبھی نہیں نکل سکا۔ چند برس قبل انھوں نے پاکستان آکر اپنی جنم بھومی پر حاضری دی۔ اس موقعے پر انھوں نے جو نظم لکھی وہ خاصی طویل ہے، اس لیے میں اس کے چند اقتباسات ہی پیش کر پاؤں گا:

ماں میں آیا تھا
تری پیروں کی مٹی کو، میں آنکھوں سے لگانے کو
وصل کے گیت گانے کو، ہجر کے گیت گانے کو
ترے جہلم کے پانی میں نہانے کو
ترے میلوں کے ٹھیلوں میں
جھمیلوں میں
میں خوش ہونے اور ہنسنے کو اور رونے کو
میں وہی میلا کچیلا، کالڑا، بچہ
نیلم کی ندی میں خود کو دھونے کو میں آیا تھا
شکاری تاک میں تھے پر
ہجر کے شجر پر بیٹھے پرندے کی طرح میں لوٹ آیا تھا
وطن کے آسمانوں کو، ندی نالوں، درختوں اور ڈالوں کو
یہ ستر برس پہلے کی کہانی ہے، جلاوطنی کی لمبی رات ہے
صدیوں کو جاتی ہے، وہاں سے ٹرین آتی ہے
دکھوں کے دھندلکوں میں شام میں لپٹی ہوئی

www.urduchannel.in

میں ویٹنگ روم سے نکلا نہیں اب تک
گاؤں کا ویران اسٹیشن میرے خوابوں میں جو آباد ہے
اب تک حقیقت میں وہاں کوئی ٹرین ایسی بھی نہیں رکتی
جو مجھ کو تیرے پیروں میں لے آئے

یہ سرحد میں بٹی دنیا وہ آری ہے
جو شیشم کے درختوں جنگلوں کو کاٹ دیتی ہے
پاٹ دیتی ہے مری ماں کو
میرے دادا کے دینے کو
خوں پسینے کو

ڈراما خاصا لمبا ہے، اور مجھے یقین ہے کہ آپ سب نے دیکھ رکھا ہوگا، اس لیے میں اس کی تفصیلات چھوڑ کر آپ کو آخری قسط تک لے جانا چاہتا ہوں۔ یہاں حیرت انگیز طور پر غالب کی موت کو 1857 کے ہنگاموں سے جوڑ دیا گیا ہے۔گلزار ایک کردار کی زبانی کہلواتے ہیں:

'ابھی تک سر میں گھوڑی کی ٹاپیں گونج رہی ہیں۔ساری رات گشت لگاتے رہے ہیں گورے۔بہتوں کو گھر سے پکڑ کر لے گئے۔بہت سوں کو تو راتوں رات پھانسی پر لٹکا دیا مہرولی میں۔ بیا کے گھونسلوں کی طرح لاشیں لٹک رہی ہیں درختوں پر۔'

اس کے بعد ڈرامائی موسیقی کے آہنگ میں کیمرا گھوم کر درختوں سے سفید کرتوں میں ملبوس لاشیں بیا کے گھونسلوں کی طرح لٹکتی دکھاتا ہے، ایک طرف دھڑ دھڑ آگ جل رہی ہے۔کیمرا گردش کرتے کرتے ایک برگد کے سائے میں آکر ٹک جاتا ہے۔یہاں سفید ریش غالب شال اوڑھے بیٹھے نظر آتے ہیں۔شہنائی کی روح فرسا تانوں میں ان کے مغموم چہرے کا کلوز اپ دکھایا جاتا ہے۔ایک منٹ بعد گلزار کی آواز گونجتی ہے کہ اس کے ٹھیک دو سال بعد مرزا غالب انتقال فرما گئے۔

یہ انتہائی ڈرامائی اور طاقتور مناظر ہیں جو انسان کا دل ہلا دینے کے لیے کافی ہیں۔لیکن ان کا حقیقت سے دور دور کا واسطہ نہیں۔غالب نے غدر کے دو سال بعد نہیں، 12 برس بعد انتقال فرمایا تھا، اور اس انتقال کا ان واقعات سے کوئی تعلق نہیں تھا۔غالب باغیوں کے مخالف اور انگریز راج کے حامی تھے جس کا اظہار ان کے خطوط اور تحریروں سے واضح طور پر ہوتا ہے۔

لیکن گلزار تو 1857 کے جنگ و جدل کو 1947 کے فسادات کی عینک سے دیکھ رہے ہیں۔ تقسیمِ ہند نے ان پر جو اثر چھوڑا، وہ غالب پر 1857 کی جنگِ آزادی کا وہی اثر دکھانا چاہتے ہیں۔وجہ ایک بار پھر وہی کہ غالب کے آئینے میں اپنا عکس۔

لیکن اس بڑی خامی کے باوجود یہ ڈراما گلزار اور نصیر الدین شاہ کے کریئر کی عمدہ ترین پیشکش ہے۔یہی نہیں بلکہ اس میں جگجیت سنگھ جو موسیقی دی، وہ بعد میں اس کے قریب بھی نہیں پہنچ سکے۔ان کی اور چترا سنگھ کی گائی ہوئی غزلیں

ان لوگوں کے لیے بھی لطف و انبساط کا سامان مہیا کرتی ہیں جو غالب کے شعروں کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔

نصیر الدین شاہ کہتے ہیں جب یہ سیریل ٹیلی وژن پر دکھائی جانے لگی تو اسے دیکھنے والوں کی تعداد نہ ہونے کے برابر تھی۔گلزار صاحب اس کے بعد نظیر اکبر آبادی پر سیریل بنانا چاہتے تھے لیکن مرزا غالب کی ناکامی کو دیکھتے ہوئے انہیں یہ سیریل بنانے کی اجازت نہ مل سکی۔ بعد میں جب لوگوں نے مرزا غالب کو وڈیوز پر دیکھنا شروع کیا تو اس سیریل کو پذیرائی ملنے کے ساتھ ساتھ نصیر الدین شاہ کے حصے میں بھی غالب جیسی نیک نامی آتی چلی گئی۔

آخر میں کسی اور مقصد کی خاطر نہیں، بس مضمون کا دائرہ مکمل کرنے کی غرض سے میں وہی فقرہ دہرانا چاہوں گا جو میں نے آغاز پر کہا تھا:

غالب کی شاعری ایسی ہے کہ زندگی کے تقریباً ہر شعبے سے تعلق رکھنے والا شخص اس سے اپنے مطلب کا کوئی نہ کوئی شعر نکال ہی لیتا ہے۔دلچسپ بات یہ ہے کہ یہی بات ان کی زندگی پر بھی صادق آتی ہے، چنانچہ ان پر جو فلمیں اور ڈرامے بنے ان کے بنانے والوں نے غالب کی زندگی میں اپنا ہی رنگ دیکھا۔

---

www.urduchannel.in

انٹرویو

عمر فرحت

ابوالکلام قاسمی سے گفتگو

عمر فرحت: کیا تعین کے بغیر تنقید کا حق ادا کیا جا سکتا ہے اور محض تجزیہ اور تعبیر کو تعین قدر کا متبادل قرار دیا جا سکتا ہے؟

ابوالکلام قاسمی: یہ بات درست ہے کہ روایتی طور پر ادبی تنقید کا ماحصل تعین قدر کو سمجھا جاتا ہے مگر تعین قدر کا تعلق چوں کہ تنقید نگار کی ذاتی پسند اور ناپسند سے نہیں ہوتا اس لیے صرف ادب پر اپنی بنی بنائی رائے کو تعین قدر کا متبادل نہیں قرار دیا جا سکتا۔ اس لیے تعین قدر تک پہنچنے کے لیے ضروری یہ ہے کہ ہم جس موضوع کو زیر بحث لاتے ہیں اس کے فنی مسائل کا ادراک بھی رکھیں اور ان مسائل کے نقطۂ نظر سے اگر افسانہ ہے تو افسانے کا، غزل ہے تو غزل کا اور نظم ہے تو نظم کا تجزیہ کریں اور اس مخصوص صنف کے فنی تقاضوں کی نشان دہی کرنے کے بعد یہ اندازہ لگائیں کہ ہمارے تجزیے سے کیا نتائج مستنبط ہوتے ہیں اور ان نتائج کو تعین قدر کے مترادف کے طور پر پیش کریں۔ یہی وجہ ہے کہ بہت سے اہم نقاد تعین قدر پر بالکل اصرار نہیں کرتے، اور ان کا کہنا ہے کہ جس صنف ادب پر کوئی تنقیدی تحریر لکھی جا رہی ہے اس صنف کے لوازم اور تقاضوں کو پہلے چھان پھٹک کر دیکھا جائے اور اس کے بعد محاسن و معائب کا تعین کیا جائے۔ اس لیے ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے کے مصداق، نہ تو صرف تعین قدر کو تنقید کا نام دے سکتے ہیں اور نہ صرف تجزیے اور تعبیر کو۔ بعض لوگوں نے میری کسی تحریر پر یہ اعتراض کیا کہ اس میں ادب پارے کی تشریح و تعبیر پر زیادہ زور دیا گیا ہے اور تعین قدر پر کم، تو میں اس بات میں کوئی مضائقہ بھی محسوس نہیں کرتا کہ اس پورے Process سے گزرے بغیر آپ تعین قدر کے موقف تک آ ہی نہیں سکتے۔ اس کی مثال کے طور پر آپ دو نقادوں کو پیش نظر رکھ سکتے ہیں کہ ایک طرف تو کلیم الدین احمد ہیں جو پوری طرح مغربی روایت کے اسیر معلوم ہوتے ہیں اور دوسرے محمد حسن عسکری جو ادب کو تہذیب و ثقافت کے ساتھ بھی جوڑتے ہیں مگر تعبیر سے زیادہ اور تشریح سے کم کام لیتے ہیں۔

عمر فرحت: اگر تنقید فن پارے کی خوبیوں اور خامیوں کی نشان دہی سے شروع ہوتی ہے اور تعین قدر پر ختم ہوتی ہے تو اس پس منظر میں ہمارے زمانے کی تنقیدی کارگزاریوں پر ہم کیا رائے قائم کر سکتے ہیں؟

ابوالکلام قاسمی: یہ ہماری تنقید کا المیہ نہیں تو اور کیا ہے کہ ہم توصیفی تنقید لکھتے ہیں یا تنقیصی اور تنقیصی نوعیت کی تحریریں بھی اب برائے نام ہی نظر آتی ہیں جن میں رُک کر کسی ادب پارے کے نقائص کی کماحقہ نشان دہی کی گئی ہو۔ بس ہوتا یہ ہے کہ ہمارے نقادوں میں سے بعض مغلوب الغضب لوگ جب کسی سے خفا ہوتے ہیں یا شعوری طور پر ادب پارے میں کیڑے نکالنا چاہتے ہیں تو اچھی طرح اس کے ادب کو کھنگال کے تمام ممکنہ نقائص کی نشان دہی کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ چلیے اس بہانے ادب کے حسن کے بجائے قبح کی تلاش تو ضرور سامنے آتی ہے مگر چوں کہ نقاد کی نیت میں کھوٹ ہوتا ہے اس لیے اس طریقۂ کار کو بھی دیانت داری کا نام نہیں دے سکتے۔

جہاں تک سوال عام تحریروں کا ہے تو اب اردو میں تحسینی اور توصیفی تنقید کے علاوہ کسی اور طرح کی تنقید دیکھنے کو بھی نہیں ملتی۔ بعض سر برآوردہ نقاد توصیفی مضامین سرپرستی کے نقطۂ نظر سے لکھتے ہیں ورنہ زیادہ تر مضامین میں ہمارے نقادوں کو سوائے توصیفی لب و لہجہ اختیار کیے بغیر کوئی چارہ نہیں رہ جاتا۔ وہ اسے شاید دل آزاری کا نام دیتے ہوں لیکن اگر تنقید لکھنی ہو تو چاہیے دبی زبان سے صحیح نقائص کی نشان دہی بھی لازمی ہے ورنہ تعین قدر کے معنی کیا ہوئے۔

عمر فرحت: اس بات پر شدومد کے ساتھ اصرار کیا جاتا ہے کہ ہر ادب کی بہترین تفہیم اس کی روایت کے پس منظر میں کی جا سکتی ہے؟ کیا آج کا اردو ادب مشرقی روایت کے تناظر میں پڑھا جاتا ہے؟

ابوالکلام قاسمی: اس میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں کہ اردو کا ادب مشرقی روایت شعر و ادب کے تسلسل کے علاوہ اور کچھ نہیں، لیکن اس طرح کی کوئی بات ادب کے معاملے میں بہت قطعیت کے ساتھ نہیں کہی جا سکتی، اس لیے کہ اردو کا نثری ادب خصوصیت کے ساتھ مشرقی روایت کے ساتھ ساتھ مغربی تصورات کی اثر اندازی کے بغیر دیکھا ہی نہیں جا سکتا۔ نثر میں یوں تو غیر افسانوی روایت کو بھی ہم ادب کی اصناف میں شمار کرتے ہیں لیکن سوانح، مکتوب نگاری، سفرنامے اور ان جیسی دوسری اصناف کو مشرق و مغرب کے تصورات سے بہت زیادہ علاقہ نہیں، البتہ انشائیہ جو پہلے مشرق میں صرف مضمون نگاری تک محدود تھا۔ اب اس کے فن سے متعلق بہت سی باتیں مغرب سے مستعار سمجھی جاتی ہیں، لیکن نثری ادب کی سب سے بڑی صنف فکشن ہے جس میں افسانے بھی آتے ہیں اور ناول بھی۔ یہ دونوں اصناف یوں تو مشرق کی حکائی روایت کا تسلسل ہیں لیکن شعریات کا بڑا حصہ مغرب میں مرتب ہونے والے فکشن کے اصول و ضوابط سے مربوط ہو گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گزشتہ برسوں میں داستانوں، ڈراموں اور اس نوع کی دوسری حکائی اصناف کو فکشن کے ذیل میں شمار کرنے یا نہ کرنے کا مسئلہ معرض بحث میں آ گیا ہے۔

عمر فرحت: آپ نے کہیں لکھا ہے کہ مغرب میں تنقید ایک سسٹم کے تابع رہی ہے۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ مشرقی معیار نقد کو بھی کسی سسٹم کے تابع کیا جا سکے؟

ابوالکلام قاسمی: میرا خیال ہے کہ ایسا ہونا ناممکن تو نہیں مگر چوں کہ عربی اور فارسی اور اس کے اثر سے مشرقی تنقید کا سارا انحصار علوم شعر پر رہا ہے۔ جیسے علم بدیع، علم معانی، علم عروض یا علم بیان کے دائرے میں جو محاسن، معائب یا دوسرے مباحث آتے ہیں ان کو ہی مشرقی معیار نقد کا نام دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ ویسے ان معنوں میں تو مشرقی تنقید مغربی تنقید کے معاملے میں زیادہ منظم معلوم ہوتی ہے مگر دراصل ایسا ہے نہیں۔ عربی اور فارسی کی تنقیدی روایت میں شعری بیانیہ کا کوئی تصور نہیں ملتا۔ مزید کہ زبان و بیان کے محاسن اور معائب پر گفتگو ضرور ملتی ہے ایسی فنی ہنر مندیوں کا ذکر نہیں ملتا جو شاعری کے بالواسطہ اظہار کو زمانی تبدیلی اور مقامی اختلاف کے باوجود شاعری سے معنی کے استخراج کے مسلسل امکان کی گنجائش موجود ہو۔ حالانکہ مشرقی تنقید میں استعارہ اور مجاز مرسل کی بحث میں معنی آفرینی اور معنوی تقلیب کی جو گنجائش تلاش کی جا سکتی ہے اس کی معنویت کو صورت حال کی تبدیلی سے ہم آہنگ کر کے دیکھنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔

جہاں تک سوال مغربی تنقید کے نظام کا ہے تو اس کی سب سے پہلی تنظیم کاری ہمیں شعر و ادب کی مختلف نوعیتوں کے اعتبار سے شروع ہی سے دکھائی دیتی ہے۔ ابتدائی یونانی تصور شعر اور شاعری میں موجود ڈرامائیت یا عینیت یا تخیل کی کارفرمائی یا پھر کتھارسس وغیرہ کے تصورات علی العموم شاعری کے ان گنت پہلوؤں کا اضافہ کرتے ہیں۔ اس کے بعد کے زمانے میں علویت یا انکشافِ ذات ہونے کی صفت یا شعر کو محض ذات یا محض کائنات کا بہترین ترجمان بتانے کے بجائے شاعر کے زاویۂ نظر، مشاہدے میں مشہود کی اثر اندازی اور دونوں کے اشتراک سے پیدا ہونے والے تاثراتی آمیز کو

www.urduchannel.in

شاعری کا نام دینے کی کوشش کو اپنے موضوع پر کئی کئی نسلوں کے غور وخوض کا نتیجہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس طریقے سے آوازوں اور لہجوں کی تقسیم اور شعری موضوع اور لہجے کے تعین میں شاعر کی نفسیات کا عمل دخل جیسے مسائل بھی خاصے امتدادِ زمانہ کے ساتھ روشن اور صاف طور پر محسوس کیے جانے لگے۔

مشرقی تنقید میں لفظ و معنی میں تقدم کا مسئلہ علی الاطلاع برسہا برس تک معرضِ بحث میں رہا۔ اس کے برخلاف مغربی تنقید نے شعر کی ہیئت میں تقدم کو زیرِ بحث لانے کے بجائے دونوں کی الگ الگ حیثیتوں پر عرصے تک غور وخوض ہوتا رہا ہے۔ مشرقی معیارِ نقد میں نقطۂ نظر کی ترجیح کی مناسبت سے مختلف طرح کی تنقیدی تحریروں یا اسالیب کو مختلف اصطلاحوں میں تقسیم نہیں کیا گیا ہے جبکہ مغربی تنقید میں نفسیاتی، مارکسی، تاثراتی یا ہیئتی تنقید جیسی اصطلاحیں اور ادبی رجحانات کی ثقافت کے لیے کلاسیکیت، رومانیت، حقیقت پسندی، علامت نگاری، تاثریت وغیرہ وغیرہ ادبی میلانات سے ہے۔ دراصل مغربی تنقید کو معاصر یا مقدم فکری اور فلسفیانہ رویوں اور رجحانات کے حوالوں سے بھی پہچاننے کی سبیلیں پیدا کردی گئیں۔

عمر فرحت: تنقید کی موجودہ صورتِ حال پر آپ کچھ روشنی ڈالیں ؟

ابوالکلام قاسمی: اردو میں ادبی تنقید کی موجودہ صورتِ حال پر کوئی رائے دینا اس وقت تک مناسب نہیں ہوگا جب تک کچھ ابتدائی باتوں کو اپنے ذہن میں واضح نہ کرلیا جائے۔

تنقید ہندوستان میں بھی لکھی جارہی ہے اور پاکستان میں بھی اور دونوں جگہ تنقید کا ارتقا کچھ مختلف انداز میں ہورہا ہے۔ ہندوستان میں جو تنقید لکھی جارہی ہے اس میں تین طرح کی تنقید نگاری ہمارے سامنے ہے: پہلی تو وہ جس میں زیادہ تر نقادوں کا سروکار نظریاتی تنقید سے ہے۔ دوسری یہ کہ تنقید واضح طور پر دو حصوں میں منقسم ہے۔ کثرت سے جو تنقیدی تحریریں سامنے آرہی ہیں وہ اردو شاعری سے متعلق ہیں اور کچھ نقاد ایسے بھی ہیں جو فکشن کی تنقید سے زیادہ سروکار رکھتے ہیں مگر فکشن کی تنقید میں بھی افسانوں اور ناولوں کے جائزے، ان کا تعارف اور بسا اوقات فکشن سے متعلق تحریروں کی تلخیص کا انداز زیادہ اختیار کیا جانے لگا ہے۔

جہاں تک سوال ہندوستان اور پاکستان کی تنقید میں کسی تفریق کا ہے تو اس سلسلے میں پاکستان میں مجموعی طور پر تخلیقی سرگرمیوں کا وفور ہے اور تنقیدی کارگزاری معدودے چند لوگوں تک محدود ہوکر رہ گئی ہے۔ ماضی قریب میں افتخار جالب سے لے کر سلیم احمد، شمیم احمد، مجتبیٰ حسین، قمر جمیل، سجاد باقر رضوی، جیلانی کامران اور وزیر آغا تک نے اپنے آپ کو تنقید کے لیے وقف کر رکھا تھا لیکن ان حضرات کے بعد کی نسل میں تحسین فراقی، رفیع الدین ہاشمی اور ناصر عباس نیر نے اس سلسلے کو کافی آگے بڑھایا ہے۔ رفیع الدین ہاشمی نے تو اپنی تنقید کو اقبالیات تک محدود کر رکھا ہے اور وضاحتی اور تشریحی نوعیت کی تنقید سے وہ زیادہ دلچسپی رکھتے ہیں۔ تعبیرِ متن کی منزل تک بہ مشکل ہی پہنچ پاتے ہیں۔ تحسین فراقی نے خود کو کسی موضوع تک محدود نہیں رکھا۔ شروع شروع میں وہ مختلف موضوعات پر تنقید لکھتے ہوئے تقابلی انداز بھی اختیار کرتے تھے اور تجزیاتی طریقۂ کار کو بھی بروئے عمل لانے کی کوشش کیا کرتے تھے لیکن گزشتہ دس برسوں میں انہوں نے بعض ایرانی شاعروں پر اردو تنقید لکھی ہے اور اردو شاعروں میں خصوصیت کے ساتھ مجید امجد، میراجی اور ن۔ م۔ راشد کی نظموں پر توجہ صَرف کی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ موضوعات قدرے مختلف ذہنی پس منظر کا تقاضا کرتے تھے، اس لیے تحسین فراقی نے نظم کی شعریات سے بھی اپنے آپ کو باخبر رکھنے کی کوشش کی اور تجزیاتی انداز میں نظموں کا مطالعہ بھی کیا۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مکانی قربت کی وجہ سے ان شعرا سے متعلق پاکستان کے نقادوں نے شخصی واقفیت اور سوانحی تفصیلات کو شاعری کی تفہیم کے لیے وافر انداز میں وسیلہ بنانے کی کوشش کی۔ جہاں تک سوال ناصر عباس نیر کا ہے تو انہوں نے کامیابی کے

ساتھ نئی تھیوری اور ساختیات یا مابعد ساختیات سے متعلق موضوعات کو سمجھنے اور سمجھانے کی زیادہ کوشش کی۔ انہوں نے اس سلسلے میں محض سنی سنائی باتوں اور ضمنی معلومات پر اکتفا کبھی نہیں کیا اور ادبی نظریات کی گہرائی اور محرکات پر بھی اپنی دسترس قائم رکھی۔ اسی رویے کا نتیجہ ہے کہ معاملہ خواہ لسانیات اور تنقید کا ہو یا متعدد مابعد ساختیاتی موضوعات کا، انہوں نے عملی تنقید کی طرف توجہ بھی صَرف کی اور متن کی ساخت، اس میں موجود تطابق اور تضاد کی صورتوں کو بھی سمجھا ہے اور خصوصیت کے ساتھ مابعد نوآبادیاتی رویے پر تفصیل سے لکھا ہے۔ اس لیے ان کی تنقیدی تحریریں ہندوستان میں بھی اسی طرح متعارف ہوئی ہیں جس طرح پاکستان میں۔ ناصر عباس نے محض ایڈورڈ سعید کے استشراق کے نقطۂ نظر کو ہی پس منظر نہیں بنایا بلکہ برصغیر میں معروف کلاسیکی اور جدید ادب میں موجود ان نوآبادیاتی صورتوں کا بھی سراغ لگایا جن کا تعلق محض انگریزوں کی ہندوستان میں آمد اور مغربی استعماریت سے نہیں ہے۔ انہوں نے یہ دیکھنے کی کوشش بھی کی ہے کہ ہندوستان کے ادب کی روایت میں وہ کون کون سے استعماری عناصر شامل ہوئے جو انگریزوں کی مگربی استعماریت سے مختلف ہیں اور کیا ان کی تفہیم کے لیے کچھ نئے طریقہ ہائے کار کی ضرورت ہے؟ چنانچہ ناصر عباس نے مغلوں کی ہندوستان میں آمد کے نتیجے میں پیدا ہونے والی نوآبادیات (اگر اسے نوآبادیات کہا جاسکتا ہو تو) کے لوازم کچھ مختلف ہوجاتے ہیں اور اس پس منظر میں کیا ہندوستان کی اپنی روایت اس بدلے ہوئے سیاق وسباق میں لکھے جانے والی ادبی تحریروں کو بھی ہم نوآبادیاتی تبدیلی کا نام دے سکتے ہیں؟ اسی طریقے سے وہ گزشتہ دو تین دہائیوں میں اثر انداز ہونے والے ان رویوں کو بھی ہم نئی نوآبادیات کا نام دے سکتے ہیں کہ نہیں جو نئی مغربی طاقتوں بالخصوص امریکہ کی استعماریت کی تعریف پر پورے اُترتے ہیں۔

چوں کہ تفصیل میں جانے کی گنجائش نہیں اس لیے یہ کہنے پر اکتفا کرنا مناسب ہوگا کہ ناصر عباس نیر کا نام جس طرح نظری اور عملی تنقید کے لیے زیادہ فعال نظر آتا ہے اسی طرح نوآدیاتی مطالعات میں ان کی انفرادیت تقریباً تسلیم شدہ ہوچکی ہے۔ پاکستان میں ناصر عباس اس وقت اردو تنقید کے سب سے زیادہ فعال اور سرگرم لکھنے والے کی حیثیت اختیار کرچکے ہیں۔

جہاں تک سوال ہندوستان میں لکھی جانے والی تنقید کا ہے تو یہ بات اب زیادہ تفصیل کی متقاضی نہیں رہی کہ گوپی چند نارنگ، عتیق اللہ، خالد قادری، قاضی افضال حسین اور شافع قدوائی نے تھیوری سے متعلق مختلف تصورات کا تعارف ضرور کرایا، کامیاب طریقے پر ادبی تفہیم کے نظریاتی پس منظر کو روبہ عمل لانے کا انداز ان کی تحریروں میں محض بعض مقامات پر ہی ملتا ہے۔ ہر چند کہ یہ کوشش ان تمام لوگوں کے یہاں دکھائی دیتی ہے لیکن مثالی نمونوں کی نشان دہی مشکل سے کی جاسکتی ہے۔

اب رہا سوال یہ کہ عملی تنقید کی صورت حال کیا ہے تو یہ بات واضح کرنی زیادہ مناسب ہوگی کہ نظریات کے اس تلغار کے باوجود آج تک بیش تر تحریریں ایسی ہی لکھی جارہی ہیں جن کا پس منظر وہی بنتا ہے جو جدیدیت یا ہیئتی تنقید کا پس منظر ہے۔ خود گوپی چند نارنگ کے وہی مضامین ان کی شناخت بننے کی اہلیت رکھتے ہیں جو انہوں نے استعاراتی، علامتی اساطیری اور تہذیبی اور ثقافتی حوالوں کی بنیاد پر تحریر کیے تھے۔

ظاہر ہے کہ ان کا رشتہ بنیادی طور پر ہیئتی اور جدید تنقید سے استوار ہوتا ہے اور ثانوی سطح پر ان میں سے بعض رویوں کو ہم مابعد جدید تنقید کے ثقافتی سیاق وسباق کا بھی نام دے سکتے ہیں۔ جہاں تک سوال گزشتہ نصف صدی کے سب سے فعال نقاد شمس الرحمٰن فاروقی ہے تو ان کے بارے میں اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ انہوں نے جدیدیت کو ہیئتی تنقید کا نام دیے بغیر ہیئتی تنقید کے اصول وضوابط سے ہر زمانے میں مربوط رکھا ہے۔ اسی لیے اگر وہ

www.urduchannel.in

کلاسیکی شاعروں بالخصوص میر تقی میر اور مرزا غالب کی شاعری کو بھی سمجھنے اور مثالی حیثیت دینے کی کوشش کرتے ہیں تو اس بات کو سہل پسندی کے سبب گو کہ لوگ اسے کلاسیکیت کی طرف مراجعت سے تعبیر کرتے ہیں لیکن دراصل وہ اسی رویے کا اظہار کرتے ہیں۔

یہ کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ نئی تھیوری کی جو گہری تفہیم فاروقی کے یہاں ملتی ہے وہ ہندوستان اور پاکستان کے کسی نقاد کے یہاں نہیں ملتی ہے۔ ہر چند کہ وہ ادبی سیاست کے زیرِ اثر ہمیشہ نئے نظریات سے اپنی برأت کا اظہار کرتے رہتے ہیں۔ انہوں نے جس طرح داستان کی شعریات کو نئے سرے سے مدون کرنے کی کوشش کی ہے اور شعرِ شور انگیز میں لیوی اسٹراس، رومن جیکبسن، رولاں بارتھ، تودورف وغیرہ کے حوالے دیے ہیں۔ ان سے بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ان کو علمی طور پر ان نظریات سے کیسی اور کتنی واقفیت ناگزیر محسوس ہوتی ہے۔ انہوں نے جدید شاعروں اور ادیبوں کی قیادت کے سلسلے کو جس طرح آگے بڑھایا ہے اس میں یقیناً انہوں نے بہت پیش لفظ اور تعارفی مضامین ایسے بھی لکھے ہیں جو ان کے کمزور لمحوں کی پیداوار معلوم ہوتے ہیں لیکن ان کی تنقید کا غالب حصہ نظریاتی طور پر پوری طرح مربوط دکھائی دیتا ہے اور یہ عجیب وغریب صفت بھی ان کی تنقید میں نظر آتی ہے کہ وہ نئے نظریات وتصورات کے سلسلے میں پوری طرح محمد حسن عسکری کے معنوی شاگرد معلوم ہوتے ہیں اور جو چیز انہیں اپنی روایت، تہذیب اور شعری سرمایے کے شناختی حصوں کی توفیق میں کارآمد نہیں معلوم ہوتی، اس کو وہ مسترد کرنے کا ہنر بھی جانتے ہیں۔ یہاں یہ وضاحت بھی بہت ضروری ہے کہ ان کے برخلاف تھیوری اور نئے نظریات سے دلچسپی رکھنے والے زیادہ تر نقاد مارو گھٹنا پھوٹے سر کے مصداق کھینچ تان کر کے ہر نئے نظریے کی تطبیق کی صورت اردو کے ادبی سرمایے پر ستم ظریفی کی شکل میں نکالنے کی کوشش کرتے ہیں۔

فاروقی کی نسل میں شمیم حنفی کا نام بہت نمایاں ہے جو اپنی تنقید کو مکتبی اور نصابی یبوست سے پاک رکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور بہ ظاہر ادبی تنقید سے راست تعلق نہ رکھنے والی تفصیلات کو بھی اپنی تنقید میں شامل کرنے میں بھی کوئی مضائقہ محسوس نہیں کرتے ہیں اور وہ اپنے تاثرات کو تنقید میں منقلب کرنے کا ہنر بخوبی جانتے ہیں۔

پروفیسر عتیق اللہ ایک باخبر نقاد ہیں جو قدیم شعریات کے اصولوں سے پوری طرح بہرہ ورنہ ہونے کے باوجود اپنے گہرے ادبی اور جمالیاتی ذوق کے سبب عموماً صحیح نتائج تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں، اور جہاں تک تھیوری اور جدید ادبی نظریات کا سوال ہے تو اس کو آہستہ آہستہ انہوں نے اپنے تنقیدی نظام میں پوری طرح شامل کرلیا ہے۔ کبھی کبھی ان کی عملی دبازت اور فکری سنجیدگی ان کی تحریروں کو ناقابل فہم ضرور بنادیتی ہیں تاہم وہ اپنے تنقیدی نتائج کی ترسیل کے ہنر کو بخوبی استعمال کرلیتے ہیں۔

جہاں تک سوال تنقید کی موجودہ صورتِ حال کا ہے تو باوجود اس کے کہ ہمارے ہاں ادبی تحریکات یا رجحانات کے زیر اثر تنقیدی کارگزاریوں کی بہت بامعنی سرگرمیاں رہی ہیں اور ترقی پسند ادب اور جدید ادب دونوں پر بہت اعلیٰ درجہ کے مضامین بھی اور کتابیں بھی کثرت سے لکھی گئیں، لیکن چوں کہ معاصر ادبی صورتِ حال میں ادب فہمی کے نسبتاً روایتی وسیلوں کو کارآمد نہیں سمجھا جاتا اور جدید وسائل مثلاً مابعد جدیدیت یا پس ساختیات اس سلسلے میں معاون ثابت نہیں ہوتی۔ اس لیے تنقیدی فضا خاصی مبہم اور غیر واضح ہے۔ گزشتہ ربع صدی میں ایسے نقادوں کی آمد اردو میں کم ہی دکھائی دیتی ہے جو بے حد سنجیدگی کے ساتھ تنقیدی کارگزاری میں مصروف ہوں۔ ادبی منظر نامہ پر ہنوز بیش تر وہی لکھنے والے نمایاں نظر آتے ہیں جنھوں نے پچیس تیس سال پہلے اپنی شناخت بنالی تھی۔ نئی تھیوری اور نظریات کے تعارف کے

سلسلے میں ہندوستان میں وہاب اشرفی، عتیق اللہ، خالد قادری، قاضی افضال حسین، شافع قدوائی، مولا بخش اور قدوس جاوید کے نام تو لیے جاسکتے ہیں لیکن ان حضرات کے یہاں بھی نئے نظریات کے انطباق واطلاق کی معنویت ہنوز مشتبہ ہے۔ کہنے کو تو تانیثیت، بین المتونیت اور تشریحِ متن پر متعدد مضامین رسائل میں نظر آتے ہیں لیکن ان کی حیثیت تنقیدی کم اور تعارفی زیادہ ہوتی ہے۔ البتہ کچھ نئے لوگ ایسے ہیں جو اب بکھیڑوں میں رُرے بغیر قصہ جدید وقدیم سے ماورا ہو کر تنقید کے ساتھ انصاف کرنے کی کوشش میں مصروف ہیں، مگر ان کو انگلیوں پر گنا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر تنقیدی نظریات کے پھیرے میں پڑے بغیر ادب کی تنقیدی بازیافت کے معاملے میں شمس الحق عثمانی کا نام لیا جاسکتا ہے اور ان کے بعد کی نسل میں امتیاز احمد، کوثر مظہری، سرور الہدیٰ، جاوید رحمانی، ندیم احمد اور دو چار اور لوگ نظر آتے ہیں۔ اس کے بعد اللہ اللہ خیر صلاّ۔ ہاں ایک بہت اہم نقاد کو کبھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا جن کو اردو کے مراکز سے دور رہنے کی وجہ سے بہت قابلِ ذکر نہیں سمجھا جاتا، ان کا نام سلیم شہزاد ہے۔ ان کے ہاں نہ صرف تنقیدی شعور کی کارفرمائی دیکھی جاتی ہے بلکہ مشرقی اور مغربی زبانوں کے ادب سے واقفیت اور لسانیات کے پس منظر کی وجہ سے ان کی تنقید دوسروں کے مقابلے میں اپنا زیادہ اعتبار قائم کرتی ہے۔

---

www.urduchannel.in

غزلیات

غلام حسین ساجد

اب تک ملا ہے اور نہ ملے گا سراغِ خواب
آتا نہیں گرفت میں جب تک دماغِ خواب

کل شب مری نگاہ میں آیا وہ گُل عذار
کل شب مہک اُٹھا مری آنکھوں میں باغِ خواب

آتا نہیں ہے بامِ سحر پر وہ دل زبا
جاتا نہیں ہے سطحِ بصارت سے داغِ خواب

بجتی ہے میری ڈوبتی آنکھوں میں جلترنگ
ملتا ہے جب فراغِ نظر سے فراغِ خواب

غالب نہ آئے گی مری وحشت پہ میری نیند
لے کر چلوں گا اپنے جلو میں چراغِ خواب

ساجدؔ ہوں میں کنارِ حقیقت میں تشنہ لب
خالی پڑا ہے دوسری جانب ایاغِ خواب

تعمیر کر کے میرے بدن پر مکانِ خواب
اب مجھ سے بے نیاز ہیں کیوں پاسبانِ خواب

رکھا ہوا ہے طاقِ سحر پر مرا یقیں
ظاہر ہوا ہے ظلمتِ شب سے جہانِ خواب

میں جس کے انتظار میں سویا نہیں ابھی
کیا چل پڑا ہے غیب سے وہ کاروانِ خواب

جب عرش پر صباحتِ گُل کے قدم پڑے
چپ تھی زبانِ عشق سے بڑھ کر زبانِ خواب

ہیں جمع یوں تو بامِ سحر پر ہزار لوگ
لیکن کسے سنایئے اب داستانِ خواب

پرتپال سنگھ بیتاب

(۱)

جوت جلائی دھیان لگائے
جوگ جگت کچھ کام نہ آئے

اوروں کو نکتے سمجھائے
خود ہم کچھ بھی سمجھ نہ پائے

نیند میں جاگے جاگ میں سوئے
خد الخر کے بھید نہ پائے

من پاپی نہیں راہ پر آیا
جوگ لیا سنیاس سدھائے

دریا دریا بہت پھرے ہم
اک جھرنے کو بھول نہ پائے

من اندھیارا جس کا تس ہے
ہم نے کتنے دیپ جلائے

خود سے چھپے رہنے کو بیتابؔ
کیا کیا ہم نے روپ بنائے

---

(۲)

کبھی اقرار میں رکھا گیا ہوں
کبھی انکار میں رکھا گیا ہوں

ضرورت ہے وہاں دراصل میری
یہاں بے کار میں رکھا گیا ہوں

کوئی لینا نہ دینا میرا اِس سے
میں جس پیکار میں رکھا گیا ہوں

کبھی رکھا گیا گردن میں مجھ کو
کبھی تلوار میں رکھا گیا ہوں

مجھے بکنا نہیں منظور ہرگز
مگر بازار میں رکھا گیا ہوں

میں جو ہوں ایک سیدھا سادہ بندہ
کسی عیار میں رکھا گیا ہوں

اِدھر آدھا اُدھر آدھا ہوں بیتابؔ
میں اک دیوار میں رکھا گیا ہوں

---

(۳)

منزلیں باقی ڈگر باقی ہے
ابھی کچھ اور سفر باقی ہے

شہر میں لُٹ گئی دولت ساری
گاؤں میں کچا سا گھر باقی ہے

سانپ کو مار دیا ہے ہم نے
ہاں مگر سانپ کا ڈر باقی ہے

پار کر آئے ہیں دریا ہم لوگ
ابھی صحرا کا سفر باقی ہے

جھڑ گئے آندھی میں گو پھل سارے
مگر آنگن میں شجر باقی ہے

چھوڑ آئے ہیں اُسے ہم بیتابؔ
دل میں لیکن وہ نگر باقی ہے

---

www.urduchannel.in

رفیق راز

خاک و گرد و غبار میں نہیں تھے
گھر میں تھے رہگزار میں نہیں تھے

لاکھوں میں انتخاب تھے ہم لوگ
ایک ہی دو ہزار میں نہیں تھے

ہم کو خیرات اس لئے نہ ملی
بھیڑ میں تھے قطار میں نہیں تھے

کام مجھ سے ہوے کچھ ایسے بھی
جو مرے اختیار میں نہیں تھے

کون سے گل کھلے تھے کیا معلوم
ہم یہاں پر بہار میں نہیں تھے

اپنی اپنی جگہ تھی ہر اک چیز
ہم ہی اپنے مدار میں نہیں تھے

تم سے لوگوں کو تھی امید بہت
خیر ہم تو شمار میں نہیں تھے

اب اگ آیا ہے جہاں تارا تری تقدیر کا
وہ خلا بنجر علاقہ تھا مری جاگیر کا

بات کیا ہے گوش بر آواز ہے دیوار بھی
کیا سکوت آہنی ٹوٹا ہے اس تصویر کا

لکھ گئی تھی جس کو سطح آب پر اک دن ہوا
کر رہی ہے تجزیہ دنیا اسی تحریر کا

بے ثمر اشجار دھنتے ہیں سر اپنا بار بار
حظ اٹھاتے ہیں یہ شاید کوہ کی تقریر کا

بعد کے سارے زمانے ہوتے ہیں مقتول کے
ایک لمحہ پہلے ہوتا ہے مگر شمشیر کا

رات بھاری تھی مگر کٹ ہی گئی آرام سے
ذکر کثرت سے کیا ہم نے تری تنویر کا

ہم اسیروں کا تو یہ جھنکار ہی پیغام ہے
کر سکا ہے کون ظالم بند منہ زنجیر کا

کب تمہارے سینے میں پیوست ہوجائے گا یہ
ختم کب ہوگا سفر میرے سخن کے تیر کا

اوپری حصہ جو نقشے کا میاں خوں رنگ ہے
بس وہی سارا علاقہ ہے مرے کشمیر کا

رفیق راز

دیکھ پاتالوں سے ہے خوب شناسائی مری
کہیں لے ڈوبے نہ تجھ کو بھی یہ گہرائی مری

کوئی آواز گدا گر نہ کوئی شور سگاں
کہیں محشر ہی اٹھا دے نہ یہ تنہائی مری

انکساری ہے فقیروں کی یہ کمزوری نہیں
فتح یابی سے کہیں اچھی ہے پسپائی مری

میں نے جو گرد اڑائی ہے وہ بیٹھے گی کہاں
یاد رکھے گا فلک بادیہ پیمائی مری

محفل حرف میں روشن ہوا ہوں مثل سکوت
آ کہ ہے دیدنی یہ انجمن آرائی مری

داغ ماتھے کا چمکتا ہے ستارے کی طرح
کام آتی ہے اندھیرے میں جبیں سائی مری

قرب کا سودا بڑا مہنگا پڑا
آگ کو پیٹرول سے پالا پڑا

رک گئے آگے بڑھاتے کیا قدم
خاک پر تھا آسماں بکھرا پڑا

آگئے تھے راستے سب زیر آب
حکم تھا سو ڈوب کر جانا پڑا

وا ہوا دروازہ فوراً ہی کہاں
دو گھڑی دہلیز پر رکنا پڑا

آمد آمد تھی کسی کی خواب میں
قدر کی شب تھی مجھے سونا پڑا

اشک بھی اب آنکھ میں آتے نہیں
ملک دل میں کب سے ہے سوکھا پڑا

ایک بھی اب نقش پا روشن نہیں
دشت پر یہ وقت کیسا آ پڑا

www.urduchannel.in

ہمدم کاشمیری

یہ تعارف ہے مختصر میرا
عیب سے پاک ہے ہنر میرا

ہوگیا ختم کیا سفر میرا
نظر آنے لگا ہے گھر میرا

ایک ہی جست میں ہوا ہے طے
جسم سے جان کا سفر میرا

کیوں ڈبونے لگا مجھے دریا
موج مری ہے اور بھنور میرا

آئینہ بار بار دیکھتا ہوں
مجھ پہ ہونے لگا اثر میرا

میں کیا ہوں مجھے نہیں معلوم
دشت میرا ہے اب نہ در میرا

دھوپ سائے کو ساتھ لے کے گئی
دیکھتا رہ گیا شجر میرا

ایاز رسول نازکی

خواب محل میں رات کس نے دروازے پر دستک دی
تعبیروں کی شکھ نگری میں ہوتی ہے پھر ہلچل سی

پربت چڑھ کر چاند سے ملنے رات کو جوگی آیا تھا
رات بھی گزری سورج نکلا چاند نے اس کو دیکھا بھی

سوکھے پیڑ کی ڈال پہ بیٹھا گل سے بلبل کہتا تھا
آگ کا کیا ہے لگ جائے تو جنگل جنگل پھیلے گی

سایا سایا رات کو ہم نے دیوانوں میں بانٹ دیا
صبح ہوئی تو سب نے دیکھا دامن دامن ہے خالی

کیسا موسم آیا ہے یہ بچھڑے خوشبو پھولوں سے
جانے کس دن چھوڑ چلے گا جنموں جنموں کا ساتھی

شعر تو اس کے معمولی ہیں پھر بھی داد تو دیتے ہیں
شعر ایاز کے سنتے سنتے آج بھی چلیے رات کٹی

عرفان ستار

اب اس پہ ایک نظر ناقدانہ چاہتا ہوں
میں اپنا خواب کسی کو دکھانا چاہتا ہوں

تُو اپنی آگ مری لَو سے متصل کردے
میں ایک شب کے لیے جگمگانا چاہتا ہوں

یہ بات تجھ کو بتانے لگا ہوں آخری بار
میں چاہتا ہوں تجھے ، والہانہ چاہتا ہوں

میں اپنے آپ کو بالکل نہیں پسند آیا
سو خود کو توڑ کے پھر سے بنانا چاہتا ہوں

میں خود سے دُور ، بہت دُور جا بسوں گا کہیں
یہ طے تو کر ہی چکا ہوں ، بہانہ چاہتا ہوں

میں بُجھ رہا ہوں جلا لو کوئی دیا مجھ سے
میں اپنی روشنی آگے بڑھانا چاہتا ہوں

برونِ ذات کسی سے نہیں ہے خوف مجھے
میں اپنے آپ کو خود سے بچانا چاہتا ہوں

کہیں ہے کیا کوئی جائے پناہِ دل زدگاں
میں اب سکون سے آنسو بہانا چاہتا ہوں

قرار پائے گا جب روحِ عصر میرا سخن
میں اپنے ہوتے ہوئے وہ زمانہ چاہتا ہوں

بدن کا حق تو ادا کرچکا بہت عرفان
بس اب تو روح کا کوئی ٹھکانہ چاہتا ہوں

لہو کے ساتھ رگوں میں بکھر گئے ہوں گے
جو سانحے مرے دل پر گزر گئے ہوں گے

یہ دیکھ آج بھی آشفتہ سر وہی ہیں جو تھے
تو کیا سمجھتا تھا ہم تجھ سے ڈر گئے ہوں گے؟

گزشتہ شام نظر آئے تھے جو غم سے نڈھال
وہ آج صبح سبھی کام پر گئے ہوں گے

مکان جن کے جلائے گئے بنامِ خدا
خدا ہی جانے کہ وہ سب کدھر گئے ہوں گے

ثبوت کوئی فراہم نہ ہوسکے گا کبھی
گواہ اپنی نظر سے مکر گئے ہوں گے

کوئی بچا ہی نہیں گھر میں جو ہو چشم براہ
مکیں کو ڈھونڈنے کیا بام در گئے ہوں گے

ہم اہلِ حرف سے بڑھ کر کہاں ہے کوئی نڈر
جو رن پڑا تو ہمی بے سپر گئے ہوں گے

میں جاگ جاگ کے کس کس کا انتظار کروں
جو لوگ گھر نہیں پہنچے وہ مر گئے ہوں گے

یہ سارا جوش تو تازہ غمی کا ہے عرفانؔ
یہ سارے ولولے کل تک اُتر گئے ہوں گے

www.urduchannel.in

آفتاب حسین

سمجھ میں کچھ نہیں آتا ہے یا سمجھتا ہوں
سمجھ سکو تو بتاؤں کہ کیا سمجھتا ہوں

یہ کائنات ، یہ دنیا تو خیر ایک طرف
خود اپنے آپ کو بھی دوسرا سمجھتا ہوں

لگا ہوا ہے تماشا سا میرے ہونے کا
اور اِس میں اصل تماشا ہے کیا سمجھتا ہوں

میں چاہتا ہوں کوئی آ کے مجھ کو سمجھا لے
اگرچہ خود بھی سب اچھا بُرا سمجھتا ہوں

کبھی سمجھ نہیں پاتا تھا میں زباں تیری
اور اب یہ دن کہ اشارہ ترا سمجھتا ہوں

کہاں قرار ملے میری بے قراری کو
کہ منزلوں کو بھی منزل نما سمجھتا ہوں

کہاں پہنچنا تھا مجھ کو ، کدھر نکل آیا
میں سوچتا تھا کہ سب سلسلہ سمجھتا ہوں

اور اب کھلا ہے کہ کچھ بھی نہ تھا سمجھنے کو
تمام عمر سمجھتا رہا ، سمجھتا ہوں

شبِ سیاہ ، برنگِ دگر گزارا کر
گزر بسر نہیں ہوتی ، مگر گزارا کر

یہ کہہ کے لوٹ گئی آج پھر وہ نیم نگاہ
ابھی کچھ اور یونہی خواب پر گزارا کر

ہزار زخم ہیں بھرتے ہیں ، ٹھیک ہوتے ہیں
ہمارے ساتھ بھی ، اے چارہ گر ، گزارا کر

طریقِ عشق تو کل ہے یا قناعت ہے
یونہی فضول کا لالچ نہ کر ، گزارا کر

کہا تھا کس نے یہ تجھ سے کہ شہرِ دل سے نکل
سو عمر بھر انہیں رواہوں میں مر ، گزارا کر

دکانِ دہر میں کھوٹا کھرا برابر ہے
گزرا عرضِ ہنر اور گزر ، گزارا کر

بجا یہ پاؤں کا چکر ، پر آفتاب حسین
کبھی کبھی تو کوئی شام گھر گزارا کر

شارق کیفی

(۱)

یہ کہہ کے اور مرا صبر آزمایا گیا
وہ راہ پر تھا مجھے راستے پہ لایا گیا

اب اس خیال نے نیندیں حرام کردی ہیں
وہ کوئی تھا بھی جسے عمر بھر بُھلایا گیا

کچھ ایسی کیفیت وجد تھی کہ پھر ہم سے
تماش بیں کے لئے کچھ بچایا گیا

خیال آیا کہ بے چہرگی ہی اچھی تھی
کبھی یہ چہرہ اگر کام میں بھی لایا گیا

پتا تھا کوئی کسی کو نہیں منائے گا
سو اختلاف زیادہ نہیں بڑھایا گیا

تو جانئے کہ یہ صحرا یہ دشت سب بیکار
اگر جنوں کا تماشا نہیں بنایا گیا

---

(۲)

سچ تو بیٹھ کے کھاتا ہے
جھوٹ کما کر لاتا ہے

عشق سے بڑھ کر کون ہمیں
دنیادار بناتا ہے

دل جیسا معصوم بھی آج
اپنی عقل چلاتا ہے

کیسی خشک ہوائیں ہیں
صبح سے دن چڑھ جاتا ہے

کچھ تو ہے جو صرف یہاں
میری سمجھ میں آتا ہے

اسے گھٹا کر دنیا میں
باقی کیا رہ جاتا ہے

جانے وہ اس چہرے پر
کس کا دھوکا کھاتا ہے

---

(۳)

وار پر وار کررہا ہوں میں
کچھ زیادہ ہی ڈر گیا ہوں میں

کوئی مجبور ہی گزرتا ہے
ایسا ویران راستہ ہوں میں

یہ تو مجھ پر تری نہیں سے کُھلا
کتنا آسان فیصلہ ہوں میں

یار سب اُٹھ کے جا چکے لیکن
اپنے سر سے نہیں ٹلا ہوں میں

اُف اداسی یہ میری آنکھوں کی
کس قدر جھوٹ بولتا ہوں میں

وقت کی گہری کھائی ہے نیچے
اور کنارے ہی پہ کھڑا ہوں میں

---

www.urduchannel.in

شفق سوپوری

عمر بھر چادرِ تنہائی لئے پھرتا ہے
بوجھ کیسا ترا صحرائی لئے پھرتا ہے

یہ بھی اک بارِ گراں اُس کی فقیری پر ہے
خرقۂ خاک یہ سودائی لئے پھرتا ہے

پابجولاں کوئی دیوانہ تری گلیوں میں
لذتِ دردِ شکیبائی لئے پھرتا ہے

میں وہ مجذوبِ محبت ہوں تری دنیا کا
جس کو ہر گام تماشائی لئے پھرتا ہے

خاک زاروں میں ہیولے ہیں فنا زادوں کے
تُو کہاں چشمِ تمنائی لئے پھرتا ہے

اس لئے حیرت و عبرت سے گزرتا ہے تُو
ساتھ اپنے مری بینائی لئے پھرتا ہے

گرد اپنی ہی شفقؔ! بوجھ ہے اُس پر ورنہ
آسمانوں کی وہ پہنائی لئے پھرتا ہے

کیا انتشار خطۂ وحشت میں پڑ گیا
یعنی کہ بل مزاجِ محبت میں پڑ گیا

درپیش تھا خلا کا سفر اور نا گہاں
پاؤں مرا زمین پہ عجلت میں پڑ گیا

ہر چند غم نے میرا نکھارا سخن مگر
دل ایک بد قماش کی صحبت میں پڑ گیا

اے کرّۂ فراق ! بتا کیا معاملہ
اس بارِ خاک سے ترا ہجرت میں پڑ گیا

میں بولتا تھا اُس کو سنائی نہ کچھ دیا
وہ دیکھتا تھا اور میں حیرت میں پڑ گیا

کاشف حسین غائر

کام کچھ خوبیِ کردار ہی آجاتی ہے
سر بچانے مرا دستار ہی آجاتی ہے

لوگ اب دھوپ کی دستک پہ کہاں جاگتے ہیں
صبح اس شہر میں بیکار ہی آجاتی ہے

میں کبھی رات کا انجام نہیں دیکھ سکا
نیند اس کھیل میں ہر بار ہی آجاتی ہے

کہیں جانے نہیں دیتی مجھے وحشت میری
مجھ سے ٹکرانے کو دیوار ہی آجاتی ہے

اتنی آسانی سے مجھ تک نہیں آتا کوئی
ایک بس ساعتِ دشوار ہی آجاتی ہے

میں کبھی وقت کے ہمراہ نہیں چل پایا
میرے آڑے ، میری رفتار ہی آجاتی ہے

غائرؔ اس کو مری تعمیر سے کیا دلچسپی
زیست کرنے مجھے مسمار ہی آجاتی ہے

یہ جو اب چاک گریبان نہیں ہے اتنا
میرا وحشت کی طرف دھیان نہیں ہے اتنا

یار لوگوں نے یونہی شور مچا رکھا ہے
ورنہ کچھ عشق میں نقصان نہیں ہے اتنا

گھر بنانے کا جو میں سوچ کے رہ جاتا ہوں
گھر بنانا کوئی آسان نہیں ہے اتنا

آدمی سے کوئی امید مجھے کیا ہوگی
آدمی پر مرا ایمان نہیں ہے اتنا

جتنا دنیا کو نظر آتا ہے کاشف غائرؔ
میری خاطر وہ پریشان نہیں ہے اتنا

---

www.urduchannel.in

علی اکبر ناطق

۱

صلیبیں نصب ہوچکیں، مضافِ شہر میں کنویں بچھا دیے گئے
حضورِ آفتاب جو چراغ تھے چمک رہے، بجھا دیے گئے

ہرے بھرے نواح میں ہمیں تو اِیک چشمِ شبنمی نہیں ملی
گھروں کی مشکیں پانیوں سے پُرتو ہیں، پہ دلِ سے نم اُٹھا دیے گئے

خلا میں اُڑنے والوں کی سماعتیں نہیں رہیں، ہمیں خبر نہ تھی
وہ لفظ کی ہوا کو بھی نہ چھو رہے تھے، ہم صدا دیے گئے

جب ایک شخص سجدہ گہہ میں قتل ہو گیا، یہ فیصلہ وہیں ہوا
نماز روک دی گئی، صفیں لپیٹ دیں، دیے بڑھا دیے گئے

مَیں اُس نگر میں کانچ کی مصوری کے شاہکار بیچتا پھرا
جہاں کی شیشہ گاہوں میں گلاس توڑتے حسیں بٹھا دیے گئے

۲

دن کا سمے ہے، چوک کنویں کا اور بانکوں کے جال
ایسے میں ناری تُونے چلی پھر تیتری والی چال

جامنوں والے دیس کے لڑکے، ٹیڑھے اُن کے طَور
پنکھ ٹٹولیں طوطیوں کے وہ، پھر کر ہر ہر ڈال

وہ شخص اَمر ہے، جو پیوے گا دو چاندوں کا نُور
اُس کی آنکھیں سدا گلابی جو دیکھے اک لال

شام کی ٹھنڈی رُت نے بھرے ہیں آبِ حیات سے نین
مونگروں والے باغ نے اوڑھی گہری کاسنی شال

کون سنہری چُوڑوں والی گذری دل کی گلی سے
کس کی کھنک سے تانبا بدن میں گونج رہی ہے تال

۳

قصرو مکاں سب ڈوب گئے اور اب دریا ڈوب رہا ہے
کتنی گہری آنکھوں والا اِس بستی سے گزرا ہے

چلتی سڑکیں چلنے والے دیکھ رہے ہیں راہ مری
مَیں نے سو دیواریں توڑیں تب اِک رستا نکلا ہے

کافرِ غم نے آیت و زم زم، سب کچھ سے انکار کیا
ہم نے پڑھا جب شعرِ فسوں پھر آنکھ سے چشمہ پھوٹا ہے

دشت کے کانٹے چُننے والا گرد بنے گا بگولوں کی
جس نے میخ صلیب کی جھیلی، شاخِ شفق پر اُبھرا ہے

شام پڑی ہے بحرِ فلک پر داغ چمکتے جاتے ہیں
چاند کا سینہ ماتمی سارا، کون ستارا ڈوبا ہے

۴

چشمِ پُر آب نے نظر کی ہے
مَشکِ دل روشنی سے بھر دی ہے

ہم نے سو بار سر کو پٹخا، پھر
آپ نے تیغ کی خبر لی ہے

سرفرازی ہو تاجِ شاہی کو
چوک میں دار نصب کر دی ہے

رُکتے رُکتے فلک پہ جا نکلے
اُڑنے والوں نے سیر کم کی ہے

ماہ کنعاں کا اُن کنوؤں میں ہے
چاندنی جن میں پانیوں کی ہے

عبدالغنی جاگل

(۱)

پھر کوئی لمبی دوڑ دے مجھ کو
جیت جاؤں تو چھوڑ دے مجھ کو

پرزہ پرزہ پڑا الگ ہے مرا
میں نہیں کہتا جوڑ دے مجھ کو

فقط اک راہِ مستقیم پہ ہوں ؟
کئی سمتوں میں موڑ دے مجھ کو

ابھی محدود سا مجسمہ ہوں
پھیل جاؤں گا توڑ دے مجھ کو

میں کہ رومال تیرا گیلا ہوں
ہاتھ میں لے نچوڑ دے مجھ کو

---

(۲)

کج رووؤں سے تُو نکل کے آ بھی جا
برتنوں سے تُو نکل کے آ بھی جا

جاگ اٹھے ہیں رنگ دنیا کے حسین
غفلتوں سے تُو نکل کے آ بھی جا

تتلیاں پھولوں کا پیچھا کرتی ہیں
نفرتوں سے تُو نکل کے آ بھی جا

میں کہ دلدائے مشرق ہوں ہنوز
مغربوں سے تُو نکل کے آبھی جا

وسعتیں ہیں منتظر اے سختئ جاں
تنگیوں سے تُو نکل کے آبھی جا

میری لُوں لُوں میں اُگیں آنکھیں ہزار
منظروں سے تُو نکل کے آبھی جا

ہم تو اے جانِ غزل بے لاگ ہیں
دو رخوں سے تُو نکل کے آبھی جا

(۳)

نہیں تیرے مزاج کا بندہ
دنیا ! میں احتجاج کا بندہ

تو ثناخواں پرانے شاہوں کا
نہیں میں تخت و تاج کا بندہ

تو رجسٹر نکاح خوانی ، میں
طرزِ نو اندراج کا بندہ

تو جہانداریوں کا دلداہ
مٹھی بھر میں اناج کا بندہ

تو پرانی حکایتوں کا اسیر
رسمِ نو کا میں آج کا بندہ

---

(۴)

چلتا کیا زور بے بسوں کا ہے؟
شہر پر قبضہ کر گسوں کا ہے

منتخب ہے نہیں ، مسلط وہ
مسئلہ عشق کے فسوں کا ہے

سبزہ سبزہ خیال زارِ ضمیر
اندروں رشتہ وسوسوں کا ہے

خیمۂ آسمان فکر و خیال
قیس کا گھر مگر خسوں کا ہے

قلعۂ تن کی قید میں ہے روح
محکمی سلسلہ نسوں کا ہے

---

www.urduchannel.in

علی زریون

(۱)

دنیا دیکھی گھوم کے ، میں نے چاروں اور سے
آنکھیں بوجھل ہو گئیں ،تصویروں کے شور سے

بوسہ دے کر باندھ لی، میں نے سیدھے ہاتھ میں
آیت اک انجیل کی ، بسم اللہ کی ڈور سے !

دو عمروں کے فرق سے ، آئے تھے ہم سامنے
میں نے دیکھا دھیان سے، اُس نے دیکھا غور سے

اپنا ہی جملہ کوئی ، منہ سے آ ٹکرائے گا
یہ بہری دیوار ہے ، مت کر باتیں زور سے

تُو دل کی دنیا نہیں ، میں دنیا کا دل نہیں
دونوں لہجے ٹھیک ہیں ، اپنے اپنے طور سے

خالی کیسے بھیجتا؟ گھر آئے مہمان کو
کچھ دینے کو تھا نہیں، باتیں کر لیں چور سے

اُس کے آنسو دیکھ کر، میں بھی غصہ پی گیا
کیا کہتا مجبور کو ! کیا لڑتا کمزور سے !

جی میں آتا ہے علیؔ ! آگے بڑھ کر پوچھ لوں
کابل ! کیوں ناراض ہو َپنڈی اور لاہور سے !

---

(۲)

زنِ حسین تھی اور پھول چُن کے لاتی تھی
میں شعر کہتا تھا وہ داستاں سناتی تھی

عرب لہو تھا رگوں میں ، بدن سنہرا تھا
وہ مسکراتی نہیں تھی دیئے جلاتی تھی

اُسے پتا تھا میں دنیا نہیں ، محبت ہوں
سو میرے سامنے چہرہ نہیں چھپاتی تھی

اُسے کسی سے محبت تھی اور وہ میں نہیں تھا
یہ بات مجھ سے زیادہ اسے رلاتی تھی

یہ پھول دیکھ رہے ہو؟ ؟ یہ اس کا لہجہ تھا
یہ جھیل دیکھ رہے ہو؟؟ یہاں وہ آتی تھی

میں تیغ لے کے نکلتا تھا لوگ دیکھتے تھے
وہ اسم پڑھتی تھی اور بھیڑ چھٹتی جاتی تھی

میں کچھ بتا نہیں سکتا وہ میری کیا تھی علیؔ
کہ اس کو دیکھ کے بس اپنی یاد آتی تھی !

---

(۳)

چراغ چپ تھے ، لووں پر سکوت طاری تھا
دُرودِ تاج مری دھڑکنوں میں جاری تھا

زمانہ لاکھ کہے ، جذب اضطراری تھا
مجھے پتا ہے مرا عشق اختیاری تھا

مُبلّغین سے پوچھا کہ خامشی کیا ہے ؟؟
یہ اک سوال کئی عالموں پہ بھاری تھا

مری تپش کو فقط اہلِ نور جانتے تھے
میں عشق زاد تھا اور خاکیوں میں ناری تھا

تمہاری تال مرے جذب کی بدولت تھی
تمہارا لہجہ مرے رقص کی خماری تھا

اِسے چھوا ہے تو اس میں کلام جاگا علیؔ
وہ دن بھی تھے کہ یہ دریا سخن سے عاری تھا

منیش شکلا

اس سے ملنا محال تھا اپنا
ہجر جیسا وصال تھا اپنا

وہ بھی رویا نہیں تھا برسوں سے
اس کے جیسا ہی حال تھا اپنا

سیدھے سیدھی جواب دے دیتے
سیدھا سادہ سوال تھا اپنا

تیری قربت میں آکے ہنستے ہیں
ورنہ ہم کو ملال تھا اپنا

اس کے جاتے ہی بجھ گیا سب کچھ
اس کے دم سے جلال تھا اپنا

ہم نے جی بھر کے چاندنی چکھی
اپنی چھت تھی ہلال تھا اپنا

بات بھی معرکہ کی کہتے تھے
اس پہ لہجہ کمال تھا اپنا

ہم کو جانا تھا اب بھی میلوں تک
جسم تھک کر نڈھال تھا اپنا

وہ اندھیرے میں ہی گیا اٹھ کر
اس کو اتنا خیال تھا اپنا

گزاری امر پیالہ و مے بنانے میں
پھر آگ ہم نے لگا دی شراب خانے میں

خود اپنے آپ کو ہم دیکھ ہی نہیں پائے
ہمارا دھیان لگا ہی رہا زمانے میں

سب اپنے آپ کو ڈھونڈھا کئے بھر صورت
ہم اپنا آپ سناتے رہے فسانے میں

تمہاری یاد ستائے گی عمر بھر ہم کو
ذرا سا وقت لگے گا تمہیں بھلانے میں

یوں ایک پل میں زمیندوز مت کرو ہم کو
ہزاروں سال لگے ہیں ہمیں بنانے میں

خود اپنے آپ کے کتنا قریب آپہنچے
ہم اپنے آپ کو تیرے قریب لانے میں

ہماری تشنہ دہانی کا کارنامہ ہے
لگی ہیں اوس کی بوندیں ندی بنانے میں

---

www.urduchannel.in

دلاور علی آذر

حیرتیں منظر میں گم تھیں ، آئینہ نیزے پہ تھا
دن نکل آیا تھا اور سورج سوا نیزے پہ تھا

چل رہے تھے ماتمی دستے سلگتی ریت پر
دیویوں کے سر کھلے تھے ، دیوتا نیزے پہ تھا

کیوں سرِ فرشِ دو عالم شور تھا ، بے تھاہ شور
کیا خدائی رو رہی تھی ؟ کیا خدا نیزے پہ تھا؟

خوں پکڑتی آگ تھی خیمہ بہ خیمہ دشت میں
راکھ ہوتی زندگی کا سلسلہ نیزے پہ تھا

کون تھا نیزے پہ ۔۔۔جس کا نور تھا چاروں طرف
یہ سرِ آدم ہی کیا جلوہ نما نیزے پہ تھا

اُس سخن آباد میں ہم نے غزل لکھی جہاں
لفظ سولی چڑھ چکے تھے ، قافیہ نیزے پہ تھا

عشق پہ آذرؔ ہزاروں امتحاں آئے ، مگر
اُس کی خاطر جان دینے کا مزہ نیزے پہ تھا

ٹوٹ کر نیند نے آنکھوں کا بھرم توڑ دیا
صبح کے شور میں اک خواب نے دم توڑ دیا

پھینک کر سنگِ خموشی کسی دیوانے نے
گنگناتی ہوئی ندی کا ردھم توڑ دیا

اک صدی بیچ سے غائب ہوئی آوازوں کی
ماترے گنتے ہوئے وقت نے سم توڑ دیا

میرے رستے کے علاوہ بھی کئی رستے تھے
کیوں قدم رکھ کے مرا نقشِ قدم توڑ دیا

کس نے دستار لپیٹی پئے تسکینِ جہاں
کس نے وہ سلسلۂ جاہ و حشم توڑ دیا

اُس میں دنیا کا فقط عکس نظر آتا ہے
دستِ جمشید نے یوں ساغرِ جم توڑ دیا

اس نے پوچھا کہ کوئی آخری خواہش آذرؔ
میں نے اک نام لکھا اور قلم توڑ دیا

ابھشیک شکلا

ندی کی زلف میں اک گرہ آب دیکھے گی
ہماری تشنہ دہانی بھی خواب دیکھے گی

وہ آنکھ جس کا نمی پر بڑا عقیدہ ہے
وہ آنکھ کھلتے ہی پہلے سراب دیکھے گی

ہماری بحث کو ہے اب مشاہدہ درکار
مجھے بتا تو کہاں تک کتاب دیکھے گی

خرد کے حصے میں آیا ہے عہد بے ہوشی
ہمارے ہوش کا وقفہ شراب دیکھے گی

فنا کے ہاتھ میں ہے سارا کاروبار وجود
تو میری سانسوں کا کب تک حساب دیکھے گی

سوال تھا جو مجھے دیکھنا ہی پڑ جائے
جواب آیا کہ خانہ خراب دیکھے گی

کھلے تو ہم بھی اگرچہ کھلے مثال زخم
مگر اس آنکھ کو ضد ہے گلاب دیکھے گی

ادھر ادھر سے پڑھا جا رہا ہوں لیکن
نہ جانے کب وہ تمنا کا باب دیکھے گی

چلتے ہوئے مجھ میں کہیں ٹھہرا ہوا تو ہے
رستہ نہیں ، منزل نہیں ، اچھا ہوا تو ہے

تعبیر تک آتے ہی تجھے چھونا پڑے گا
لگتا ہے کہ ہر خواب میں دیکھا ہوا تو ہو

مجھ جسم کی مٹی پہ ترے نقشِ کفِ پا
اور میں بھی بڑا خوش کہ ارے کیا ہوا ! تو ہے

میں یوں ہی نہیں اپنی حفاظت میں لگا ہوں
مجھ میں کہیں لگتا ہے کہ رکھا ہوا تو ہے

وہ نور ہو ، آنسو ہو کہ خوابوں کی دھنک ہو
جو کچھ بھی ان آنکھوں میں اکٹھا ہوا ، تو ہے

اس گھر میں نہ ہو کر بھی فقط تو ہی رہے گا
دیوار و درِ جاں میں سمایا ہوا تو ہے

---

www.urduchannel.in

سالم سلیم

(۱)

خود اپنی خواہشیں خاک ِ بدن میں بونے کو
مرا وجود ترستا ہے میرے ہونے کو

یہ دیکھنا ہے کہ باری مری کب آئے گی
کھڑا ہوں ساحل ِ دریا پہ لب بھگونے کو

ابھی سے کیا رکھیں آنکھوں پہ سارے دن کا حساب
ابھی تو رات پڑی ہے یہ بوجھ ڈھونے کو

نہ کوئی تکیۂ غم ہے نہ کوئی چادرِ خواب
ہمیں یہ کون سا بستر ملا ہے سونے کو

وہ دور تھا تو بہت حسرتیں تھیں پانے کی
وہ مل گیا ہے تو جی چاہتا ہے کھونے کو

---

(۲)

کنارِ آب ترے پیرہن بدلنے کا
مری نگاہ میں منظر ہے شام ڈھلنے کا

یہ کیسی آگ ہے مجھ میں کہ ایک مدت سے
تماشہ دیکھ رہا ہوں میں اپنے جلنے کا

سنا ہے گھر پہ مرا منتظر نہیں کوئی
سو اب کے بار میں ہرگز نہیں سنبھلنے کا

خود اپنی ذات پہ مرکوز ہوگیا ہوں میں
کہ حوصلہ ہی نہیں اُس کے ساتھ چلنے کا

تم آگئے ہو تو پھر عمر بھر یہیں ٹھہرو
بدن سے کوئی بھی رستہ نہیں نکلنے کا

---

(۳)

یوں تو سب کے لئے کیا کیا نہ اشارے نکلے
مرے حصے میں تو سب کے بھی خسارے نکلے

مجھ میں اک روز کوئی قتل ہوا تھا اور پھر
مری آنکھوں سے بہت خون کے دھارے نکلے

اپنے جیسی کوئی تصویر بنانی تھی مجھے
مرے اندر سے سبھی رنگ تمہارے نکلے

میں نے سمجھا تھا کہ نم خوردہ ہے میری مٹی
چھو کے دیکھا تو تہِ خاک شرارے نکلے

اہل ِ دنیا سے کوئی جنگ تھی در پیش ہمیں
ہم بھی کیا لوگ تھے خوابوں کے سہارے نکلے

لوٹ کر آگئے صحرا کی طرف آخر کار
سب ترے شہر میں تنہائی کے مارے نکلے

میں نے محسوس کیا ہی تھا تجھے آج کی شام
رات جب آئی تو پلکوں پہ ستارے نکلے

---

(۴)

کام ہر روز یہ ہوتا ہے کس آسانی سے
اس نے پھر مجھ کو سمیٹا ہے پریشانی سے

اس کا دریائے بدن جب بھی رواں ہوتا ہے
تنگ ہوجاتا ہوں احساسِ فراوانی سے

کون ہے یہ مجھے گھورتا رہتا ہے بہت
دیکھتا رہتا ہوں آئینے کو حیرانی سے

میری مٹی میں کوئی آگ سی لگ جاتی ہے
جو بھڑکتی ہے ترے چھڑکے ہوئے پانی سے

تھا مجھے زعم کہ مشکل سے بندھی ہے مری ذات
میں تو کھلتا گیا اس پر بڑی آسانی سے

صابر

تُو وہی ، میں بھی وہی اور خامشی ہے درمیاں
ملگجی دیوار شیشے کی کھڑی ہے درمیاں

سبزۂ خوش رنگ ہے اِس پار بھی اُس پار بھی
اور ظالم اک ندی بہتی ہوئی ہے درمیاں

جیسے سلگی تیلیاں ، دونوں کی بے جا کشمکش
پر تکلف اک ِگلوری بھی رکھی ہے درمیاں

اب بھی پیمانِ وفا دونوں نبھاتے خوب ہیں
بس ذرا اک حیلۂ کم فرصتی ہے درمیاں

کچھ نظر آتا نہیں اور آہٹوں کا شور ہے
دم بخود پرچھائیں میری رک گئی ہے درمیاں

نواحِ کشتِ خواب رُت بدل رہی ہے خیر ہو
چنبیلی اک ہری بھری سی جل رہی ہے خیر ہو

مزاج بھی ہیں بدلے بدلے آج بادبان کے
ہوا بھی کچھ عجیب آج چل رہی ہے خیر ہو

خفا خفا سی ہے مرے بچھونے کی شکن شکن
یہ صبح میرے سارے راز اگل رہی ہے خیر ہو

کہیں نہ چھین لے ہماری ٹھوکروں کی لذتیں
یہ لڑکھڑاتی روشنی سنبھل رہی ہے خیر ہو

میں جیتنے کا درد کیسے عمر بھر سہارتا
مصالحت کی بات آج چل رہی ہے خیر ہو

---

www.urduchannel.in

نظمیات

فاروق نازکی

میرا جموں گاؤں

توی تیرے ٹاپو
کتنے اچھے تھے
پھول کنارے
غالیچوں سے لگتے تھے
گول مٹول سے پتھر تیرے
روٹھے بچوں جیسے تھے
کس نے تیرے پھول چرائے
موتی تیرے کس نے مٹائے
تیرے جوہر کہاں چھپے ہیں
بانس کے جنگل لئے ہوئے ہیں
باولیاں روپوش ہوئی ہیں
مورنیاں خاموش ہوئی ہیں
قیمتی گانے اس کے جھرنے
باکی سناتے اس کے برنے
وہ جو چھوٹا سا جموں تھا
مستی میں جیسے جنوں تھا
اس جموں کی یاد آتی ہے
پل چھن پل چھن تڑپاتی ہے

بددعا

نور ہی نور ہو تم، میں ہوں اندھیروں کا رسول
تم سے بیزار نہیں
خود سے گریزاں ہوں میں
میں نے ظلمات کو سینے میں دبا رکھا ہے
روپ کی رانی، اندھیروں کا نگہباں ہوں میں
میرے کمرے میں کئی گھاؤ ہیں کروں کے ابھی
اِن کو دھوڈالو
کہ بے داغ اندھیرا ہو جائے
روشنی بھول کے بھی آ نہ سکے آنگن میں
اسی خرابے میں کبھی پھر نہ سحر ہو جائے

علی محمد فرشی

علینہ

(ایک جز)

علینہ!
غار سے نکلیں
کوئی رستہ بنائیں
اس گھنی، گاڑھی، سیاہی سے نکلنے کا
اندھیرے، اندھے، زہریلے دھوئیں میں
کاربن ہوتی ہوئی عمریں کہاں ہیرا بنائیں گی
کسی نیکلس، انگوٹھی اور جھمکے میں
چمک اٹھنا، کہاں دل کا مقدر ہے
ہمارے کوئلہ ہوتے دنوں کا غم
ہمالہ نے کہاں رونا ہے
کس تاریخ کا چہرہ بھگونا ہے

علینہ!
پھول کے چہرے پہ کِھلتی مسکراہٹ
کم نہیں ہوتی
ذرا سی زندگی پا کر
کوئی تتلی نہیں روتی
امر ہونے کا سپنا کب
کسی چڑیا نے دیکھا ہے
سبھی کی ایک ریکھا ہے
سہانی نیند میں جاگا ہوا ہے خواب ''ہونے کا''
سبب کیا ہے نشیلے نین رونے کا
انیلی بارشیں نیلے سمندر کی کثافت پر
بہت آنسو بہاتی ہیں

مگر اس کو معطر کر نہیں سکتیں
کبھی خواہش کے اس کاسے کو
آنکھیں بھر نہیں سکتیں

علینہ!
اِس گھنے برگد کے سائے میں
طلسمی اونگھ آتی ہے
مسافت بھول جاتی ہے
ہماری آنکھ میں جاگا ہوا منزل کا سُفنا ہے
ذرا سی دیر رُکنا ہے
کہ سورج کا دہکتا گرم گولا سرد ہو جائے
سمے کی اوڑھنی کچھ زرد ہو جائے
ترے جوگی کا سینہ درد ہو جائے
وگرنہ اِس جہاں جنگل سے کیا لینا

علینہ!
اب دَنی دنیا سے اوپر بھی اٹھا لے نا!
زمیں پر پاؤں جلتے ہیں

www.urduchannel.in

ریت

تیرے آتش فشانوں سے بہتے ہوئے
سرخ سیلاب کی پیش گوئی
اولمپس کے آتش کدے سے
سنہری حرارت کی راحت چرا کر
پرومیتھیس کے زمیں پر اترنے سے پہلے
بہت پہلے، تاریخ کے غار میں
ایک سہ چشمے عفریت نے اس کہانی میں کی تھی
جسے پڑھ کے خود اس پہ دیوانگی کا وہ دورہ پڑا
خود کو اندھا کیا
پھر سناتا رہا داستاں اندھی طاقت کی
بربادیوں پر رلاتا رہا
آنکھ سے سات ساگر بہے
ریت لیکن ہمیشہ کی پیاسی
بجھاتی رہی، آنسوؤں سے مرے، پیاس کی
آگ کو

تو نہیں جانتا ریت کی پیاس کو
ریت کی بھوک کو
ریت کی بھوک ایسی کہ جس میں سما جائیں
لوہا اگلتے پہاڑوں کے سب سلسلے
پیاس ایسی کہ جس میں اتر جائیں
سارے سمندر
ترے آنسوؤں کے!

مگر تیرے آنسو ٹپکنے میں کچھ دیر ہے
دیر کتنی لگی
میں ماں کا کتبہ بنا کھڑا ہوں
گراؤ مجھ کو
گراؤ۔۔۔

سرمد صہبائی

ترے آنے کا رستہ

گھنے پتوں کے سکتے میں
اچانک روشنی کی بوند اُڑتی ہے
سیہ گلیوں کے سینے میں
اس کا باپ
کوئی دروازہ کھلتا ہے
پرانے آنگنوں کی اوٹ میں مہتاب چلتا ہے
ہوا کی سرسراہٹ میں
کسی موسم کا کن رس ہے
انہیں پُر پیچ لمحوں میں
ترے آنے کا رستہ ہے

تتلی

میرے دل میں اک تتلی ہے
اُس کے پروں پر خوابوں کی اک دھنک بچھی ہے
آدھی رات کو
نیندوں کے در کھول کے تتلی
اَن جانے شہروں کی جانب اُڑ جاتی ہے
صبح سویرے واپس آ کر
دل کے پھول پہ جھک جاتی ہے

ایاز رسول نازکی

وہ ننھا مجاہد
شہید ہو گیا
اس کی ماں
سوگوار ہے

غمگسار ہے
اس کی بہن
غم سے نڈھال ہے
میں اس کی میت پہ رو رہا ہوں
وہ عام شہری
شہید ہو گیا
اس کی ماں
سوگوار ہے
اس کی بیوی
غم سے نڈھال ہے
اس کے بچے سکتے میں ہیں
میں اس کی میت پہ رو رہا ہوں
وہ وردی پوش مر گیا
اس کی ماں سوگوار ہے
اس کا باپ غمگسار ہے
اس کی بیوی
غم سے نڈھال ہے
میں اس کی میت پہ بھی رو رہا ہوں۔

---

www.urduchannel.in

اقتدار جاوید

لغت

باپ نے بات جو چھیڑی تھی
جس کی توضیح ہونی تھی
جس کا لغت اُس نے ترتیب دینا تھا
جو
اُس نے کہنا تھا
میں کہہ رہا ہوں
جہاں اس نے رُکنا تھا
میں رُک گیا ہوں
جہاں اس نے رہنا تھا
میں رہ رہا ہوں
کنواں، اس نے جو بھرنا تھا اُس کو میں بھر رہا ہوں
جہاں
باپ کی دھوپ میں ایک احاطہ چمکنا تھا
میں اس احاطے کے اندر کھڑا ہوں!

ستاریا

اگر میں آفتاب ہوں سیاہ رات کا
اگر میں روشنی ہوں دن کی
گھرے بادلوں کے درمیاں پڑی ہوئی
میں اپنے اس مقام سے ہوں مطمئن
میں مطمئن، ہزار درجہ مطمئن
اگر کہیں مرے وجود میں
بڑے بڑے شگاف ہیں
مگر ابھی بھرے نہیں
اگر کہیں پہ کوئی
روشنی کی درز ہے مہین سی
میں بادلوں کی طرح بھاری ہو رہا ہوں
یا ہوا سے بھی سبک خرام ہوں
جہاں بھی ہوں
وہی مقام ٹھیک ہے
اگر میں آسماں کا نیلا رنگ ہوں
اگر جلی زمین کا نشیب ہوں
یا باغ ہوں اُوس سے بھرا ہوا
اگر صدائے خوش ہوں
خوش گلو کی تان میں بسی ہوئی
اگر ستاریا ہوں
اور کوئی تار بھی نہیں کسا ہوا
میں مطمئن ہوں
مطمئن ہزار درجہ مطمئن
کوئی تو ہے
جو مجھ کو پور پیلنے لگا
مجھے اک اور ظرف میں انڈیلنے لگا

عبدالغنی جاگل

شام ہوتے ہی

شام ہوتے ہی پرانی یادیں
اترتی ہیں
پروں کے باندھ کر پرے
اس
بوڑھے برگد پر
ہجوم اک رہتا ہے
بیچ ان پرندوں کے لڑائی ہوتی ہے ہر شام
جیسے بوجھ سے
ٹوٹنے لگتی ہیں شاخیں
بوڑھے برگد پر
شام ہوتے ہی پرانی یادیں اترتی ہیں
پروں کے پرے باندھ کر اس بوڑھے برگد پر
ریزہ ریزہ رات کا سناٹا ہو جاتا ہے
غبارِ شبکوں
دل کا نظارہ دیدنی آسماں
حیرت کدہ
بکھرے موتی چننے لگتا ہوں
شام ہوتے ہی

کاش اے کاش

کاش اے کاش میں ہُما ہوتا
سرحدوں کو پھلانگتا جاتا
مذہبوں اور رسموں سے بیزار
گیت الفت کے بھی میں گاتا جاتا
روک سکتے نہ سنتری مجھ کو
آسمانوں کو ناپتا جاتا
جس کو کہتے ہیں آدمی نادان
اس کے منہ پر میں تھوکتا جاتا
کاش اے کاش میں ہُما ہوتا
سوچتا جاتا سوچتا جاتا
کاش اے کاش
میں ہُما ہوتا
نیلے آکاش کی فضاؤں میں
اُڑتا میں اُجلی اُن ہواؤں میں
پھیلتا جاتا سب دشاؤں میں
قید ہوتا نہ غم سراؤں میں
ہر طرف راستہ ملا ہوتا
کاش اے کاش میں ہُما ہوتا
ہائے یہ تنگیٔ نظر ہائے
کٹ رہے ہیں شجر ہائے
آدمی سو رہا ہے بے خبر ہائے
پھٹ رہا ہے مرا جگر ہائے
دودھ کا آدمی دھلا ہوتا
کاش اے کاش تُو بھی ہُما ہوتا
کاش اے کاش میں ہُما ہوتا

www.urduchannel.in

امتیاز نسیم ہاشمی

شام کا منظر

وجودِ بیکراں کی جھیل میں اک شام کا منظر
تمہاری یاد کے مہکے ہوئے پھولوں کی باہوں میں
میرے خوابوں کو جھولا جھولتا ہے شام کا منظر
اُداسی کے شجر اک گیت گاتے ہیں محبت کا
شکارے درد کے مجھ کو بیٹھا کر، مجھ سے کہتے ہیں
کنول اُمید کے مُرجھا گئے ہیں؟ سامنے دیکھو
وہ دیکھو، وقت کے اُجھلے پہاڑوں کے پرے دیکھو
چمکتا چاند کا چہرہ ، گھُلی ہے چاندنی ہر سُو
دھلا ہر اک منظر ہے
لہو کی آنچ پر اس رات کے جلتے آلاؤ میں
گڈریے سوچ کے بیٹھے ہوئے سب حقہ پیتے ہیں
یہ منظر دیکھ کر خود سے لپٹ کر دیر تک رویا
وجودِ بیکراں کی جھیل میں اک شام کا منظر

شہرِ تمنا

جب بھی میں شہرِ تمنا سے گذرتا ہوں کبھی
قید کر لیتے ہیں احساس کے آسیب مجھے
ذہن کی سڑکوں پہ اک بھیڑ سی لگ جاتی ہے
اور کہتی ہے یہ ٹھہری ہوئی مخلوق ِ خدا
تجھ کو احساس نہیں اپنا بھی کچھ پاس نہیں
آ بھی جا آ کے اکیلا ہے تو تھک جائے گا
اپنے بے زار سے خوابوں کو سہارہ دے دئے
راستہ ملتا نہیں اس بھیڑ میں ڈر جاتا ہوں
کھڑکیاں کھول کے پھر ذہن کی میں تکتا ہوں
دُور تک صبر کی اک دھوپ کھلی ہے مجھ میں
میں کہ بیٹھا ہوا دیکھوں میں عجب دنیا کو

زاہد امروز

نظم کے لیے غسل واجب نہیں

لندن کے شب خانوں میں
نیم واقف عورتوں کی کمریں گھیرے
برہنہ ٹانگوں، ادھ کھلے پستانوں پر چھا جانے کی خواہش
میں
آدمی خود کو زخمی کر لیتا ہے

آدمی سوچتا ہے
زخم اِنسان کا زیور ہے
یہ تو ایک مکَر ہے
مکَر عورت کا چور دروازہ ہے
اور مرد کے ماتھے کا محراب

منکوحہ عورتیں منافق نکلیں
تورات نے سوچا
جس کا مرد زیادہ گھائل ہو
اس کی عورت زیادہ گہری ہوتی ہے

لندن لڑکیوں سے بھرا پڑا ہے
لیکن دل کا دالان خالی ہے

مے نوشی کی رات کے بعد
راہ پڑے بنچ پر آنکھیں کھولو
کمرے میں جوتوں سمیت جاگو
یا اجنبی بستر کی رانوں سے طلوع ہو
آدمی تنہائی کو طلاق نہیں دے سکتا

رات کے تین بجے ہوں
یا تیس برس کی زوجیت ہو
خواب ہو یا بستر
عورت اپنا مرد خود چنتی ہے

عمر علی!
لندن ہو یا لائل پور
دنیا ایک سی ہے

منشی محلے کے چکلے کی عورت بھی شاطر نکلی
اُس نے رمضان کے سارے روزے رکھے
اور تیس راتیں کمائیں
ہم بستری کے بعد وہ نماز پڑھنے چلی گئی
میں غسل کیے بغیر نظم لکھنے لگا

☆☆

میرا سینہ حبس زدہ قبر ہے

تم مجھ میں دفن ہونا چاہتی ہے
روشنی تم سے پہلے مجھے چھید چکی ہے
میں اپنی روح کا کفن ہوں
جس میں ایک خدا سو رہا ہے

اپنی زنانگی پر اوڑھنے کے لیے
تم میرا لباس بنانا چاہتی ہو

میں تمہارے بدن پر پورا نہیں آؤں گا
اور تم مجھے اتاری ہوئی قمیضوں کے ساتھ
لاپرواہی کی الماری میں پھینک دو گی
جہاں اندھیرا میرا کتبہ لکھے گا
اور چوہے میرے دل سے
اگلی نسلوں کا خدا چنیں گے

☆☆

www.urduchannel.in

سدرہ سحر عمران

پاگل کی موت

اس نے خود پر قہقہہ لگایا
اور سڑک کے کنارے
ایک نظم تھوک دی
نظم کچرے کی بالٹی بن گئی
جس میں اس کے کھلونے
دبے ہوئے تھے
وہ ٹوٹا چشمہ پہن کر
مٹی سے منہ دھوتا ہے
اور میلے کاغذ پر روٹی لکھ کر کھاتا ہے
ہوا اس کے بال بناتے بناتے ہنس پڑتی ہے
اور وہ
پھٹے ہوئے جوتوں کو دیکھ کر وہ

دس روپے کے نوٹ پر
نماز پڑھتا ہے
اور پتھر جمع کر کے
مسجد کو دے آتا ہے
خدا نے ریشم کے کیڑوں کو
اس کی فہرست نہیں دی
پھر بھی وہ کیڑوں کی بھیک نہیں مانگتا
موت
اس کے لمبے ناخنوں میں
چھپی ہوئی ہے
میں نے اسے نیل کٹر تحفے میں دے دیا!
ایسے لوگ قبروں میں اچھے لگتے ہیں

گیلی آنکھیں اور خوابوں کا دھواں

میں اور آگ ایک ہی دن پیدا ہوئے
اس روز سورج ایک حادثے میں معذور ہو گیا تھا
آسمان نے اسے رات بھر ایک پاؤں پر کھڑا رکھا
اور اپنی آنکھیں بچھانے سے پہلے
شہر والوں میں روشنی کی نیاز تقسیم کی
لوگ فاتحہ خوانی کے نام پر زہر بیچ رہے تھے
اور
اسی روز محل کے باہر
ایک غریب شہزادہ
اپنے جوتے بیچ رہا تھا
میں نے آگ دے کر جوتے لئے
شہزادے نے وہ لوگ
گورکنوں کو مہنگے دام فروخت کر دی
اور قبریں دوزخ بن گئیں

اس دن
ہوا کے پاؤں میں
چاندی کی پازیبیں تھیں
اور کمرہ برفانی رات سے بھرا ہوا تھا
سائیڈ ٹیبل پر بیٹھا میرا خواب
کتنی دیر زندہ رہ سکتا تھا
میں نے سورج جلایا
اور اپنے ہاتھوں کو بیساکھی بنا لیا
سورج اب میرا محتاج ہے

بشریٰ سعید

(۱)

تعویز

وہ
ہمارا خدا
اپنی جیب میں ڈال کر
ایمان
تعویز پہ لکھ دیتا ہے!

---

(۲)

درد حرف چننے لگے

اس کی مردانگی کو
میرے آنسوؤں کی حاجت تھی
وہ میری روح کو
اس وقت تک داغتا رہا
جب تک اس کی پوروں میں
مرد ہونے کا احساس نہیں اتر آیا
اس کے مٹی وجود کو
میں نے کھارے پانی سے گوندھ کر
بے حسی کی بھٹی میں ڈال دیا
وہ پتھر کا ہو گیا
میں بین کرنے لگی
ہوش آیا تو
اسی بت کے آگے
بچی کھچی تمنائیں بھینٹ کیں
اور سجدہ ریز ہو گئی
تپسیا امر ہوئی تو
درد حرف چننے لگے
اور میں نظمیں گنگنانے لگی

(۳)

ڈھول والا

اس نے غربت کے بدن پہ
بسنتی چولا، پیلی پگڑی
اور سنہری جیکٹ سجائی ہے
وہ ٹوٹی کرسی پہ
بوسیدہ ڈھول سے پیر ٹکائے
ادھڑا وقت
صبر کے دھاگے سے سیتا ہے
سجی سنوری گاڑی
پاس سے گزرے تو
آس آنکھ میں چمکتی ہے
اس کی بھوک لپکتی ہے
اپنی خوشیوں کے آنگن میں
ڈھول کی تاپ پر
س کے غم کو ناچتا دیکھ رہی ہوں
میں سوچ رہی ہوں
اس کی دوکان کا مہنگا سودا
کتنے سستے دام بکا ہے

---

www.urduchannel.in

تراجم

شاعر : مینا اسدی   مترجم : ناہید ورک

میرے نزدیک انگوٹھی اسیری کی نشانی ہے

مجھے جانماز سے فرق نہیں پڑتا،
ہاں مگر ان سینکڑوں شاہراہوں کے
متعلق ضرور سوچتی ہوں
جو ریشمی پھولوں کے گوشوں والے
درختوں سے بھرے
سینکڑوں باغات میں سے ہو کر گزرتی ہیں
مجھے کعبے کا رخ معلوم ہے
یہ اسی طرف ہے جس طرف خوشی کا چہرہ ہے
اور میں ان ریشمیں شاہراہوں پر
پرندوں کی چہکار کے ہمراہ اپنی نماز ادا کرتی ہوں

میں نہیں جانتی رات کا مطلب کیا ہے،
مگر دن کے تاثرات خوب سمجھتی ہوں
میرے نزدیک پھولوں کی ایک جھاڑی
ایک گاؤں کے برابر ہے
اور یادوں کے باغات میں کچھ دیر کی چہل قدمی
بھرپور آزادی کا تصور ہے
اور یوں ہی بے مقصد سی مسکراہٹ
بھرپور خوشی کا نام ہے
میرے نزدیک ہر وہ شخص جیلر ہے
جس کے قبضے میں کوئی ایک بھی پنجرہ ہے

میں نہیں جانتی اُنسیت کا مطلب کیا ہے
یا پھر دو مختلف ملکوں میں رہنے سے کیا فرق پڑتا ہے
اور ریگستان میرے لیے گھر جیسا ہے
اور جو کچھ مجھے اداسی میں مبتلا کر دے
وہ محبت ہے

اور مجھے ہر وہ سوچ
ایک بے جان دیوار کی مانند محسوس ہوتی ہے
جو میرے دل میں بیکار رکھی ہوئی ہے
میرے نزدیک انگوٹھی اسیری کی نشانی ہے

میرے لیے پانچ پاؤنڈ کے نوٹ کا مطلب دولت ہے۔
میں شاخ سے پھول کو جدا کرنے والے ہر شخص کو
اندھا شمار کرتی ہوں،
اور میرے نزدیک
وہ جال کسی قاتل سے کم نہیں
جو مچھلی کو پانی سے جدا کرتا ہے
مچھلی کو پانی سے جدا کر دینے والا جال
ایک قاتل کی حیثیت رکھتا ہے
میں سمندر کی وسعت کو رشک بھری نظروں سے دیکھتی ہوں
اور خود سے کہتی ہوں،
''تمہارا دامن کس قدر چھوٹا ہے!''
شاید سمندر میں مدغم ہونے کے بعد
دریا کو بھی ایسا ہی محسوس ہوتا ہو!

مجھے جانماز سے فرق نہیں پڑتا
ہاں مگر اُن سینکڑوں شاہراہوں کے
متعلق ضرور سوچتی ہوں
جو ریشم میں پھولوں کے گوشوں والے درختوں سے بھرے
سینکڑوں باغات میں سے ہو کر گزرتی ہیں

شاعر: یاہودا امیخائی

ترجمہ: زاہد اِمروز

اِس دنیا میں خدا کا ہاتھ ہے

(۱)

اِس دنیا میں خدا کا ہاتھ ہے
جس طرح ہفتے کی شام میری ماں کا ہاتھ
ذبح کی ہوئی مرغی کی انتڑیوں میں ہوتا ہے

جب خدا کے ہاتھ زمین تک پہنچتے ہیں
وہ کھڑکی میں سے کیا دیکھتا ہے؟
میری ماں کھڑکی میں سے کیا دیکھتی ہے؟

(۲)

میرا دُکھ میرا جدِ امجد ہے
اِس نے میرے دکھوں کی دو نسلوں کو جنم دیا
جو بالکل اُس کی ہم شکل ہیں

میری امیدوں نے میرے اندر اس ہجوم سے بہت دور
سفید گھروں کے منصوبے تعمیر کیے
لیکن میری محبوبہ اپنی محبت
پگڈنڈی پر گری سائیکل کی طرح بھول گئی
جو رات بھر اوس میں بھیگتی رہتی ہے

بچے میری زندگی کے ادوار
اور یروشلم کے ادوار
گلی میں سفید چونے سے نشان زد کرتے ہیں
اور ایسی دنیا میں خدا کا ہی ہاتھ ہے

☆☆

خدا صرف کنڈرگارٹن کے بچوں پر مہربان ہے

خدا کنڈرگارٹن کے بچوں پر مہربان ہے
لیکن اُسے عام اسکول کے بچوں پر ترس نہیں آتا
اور جو بچے بڑے ہو گئے
اُن پر ذرہ بھر رحم نہیں
وہ انہیں اکیلا چھوڑ دیتا ہے
کئی بار انہیں چوپاؤں کی طرح
جلتی ریت پر رینگنا پڑتا ہے
ابتدائی طبی امداد کے مرکز پہنچنے کے لیے
جو ہمیشہ خون میں لت رہتا ہے

کاش کبھی خدا محبت کرنے والوں کو دیکھے
اور عوامی بنچ پر سوئے
بوڑھے آدمی پر درخت کے سائے کی طرح
اُن پر سایہ کرے

کاش ہم بھی دردمندی کے آخری قیمتی سکّے
اُن میں بانٹ دیں
جو ہماری ماں نے ہم کو دیئے
تاکہ اُن کی خوشی ہمیں محفوظ رکھے
آج بھی
اور آنے والے برے دنوں سے بھی!

☆☆

www.urduchannel.in

شاعر : فاروق نازکی
مترجم : سلیم ساغر

ڈائیلاگ

نہ مجھ کو پوچھے
نہ منتظر ہی مرا ہے کوئی
نہ میری خاطر ہوئے بہاروں کے دیپ روشن
نہ واسطے میرے شام ہوتے
کبھی ہوئے مے کدوں کے دروا

مجھے بتاؤ کہ میری خاطر کسی نے رکھی
مکاں کے کمرے کی کوئی کھڑکی بھی ادھ کھلی کیا؟
مجھے بتاؤ کبھی جزیرے پہ میری باپت
وہ سنہری ایک ننھی چڑیا بھی منتظر تھی؟
کبھی یہ جہلم بہا ہے کیا میری رہ گزر سے؟
کنول یہ ڈل جھیل میں کھلے کب ہیں میری خاطر؟
مرا جنم دن ہے کب، کسی نے مجھے بتایا؟

میں جاں سے گزروں
تو کون کاندھے پہ اپنے مجھ کو
مزار تک میرے لے چلے گا، مجھے بتاؤ؟

———

ایک مرثیہ

یہ دن آج کا بھی ہے کہرے میں ملبوس
یہ دن آج کا بھی ہے پتھرایا جیسے
یہ بادل بدن کو پسارے ہوئے ہے
وجود اپنا کاش کو سونپ بیٹھا
یہاں اوٹ میں اپنی سب کچھ چھپائے
صبح موسمی یخ ہوا میں ہے شدت
کئے چگید جاتی ہے جو استخواں میں

سفیدوں سے آراستہ اس زمیں پر
لہو میں ہے لت پت
وہ بے گور وعریاں
دو لاشیں پڑی ہیں
کہ چاروں طرف جن کے گدھ پہرہ داروں کے جیسے
کھڑے ہیں
ہوئی دوپہر دھند اوڑھے ہوئے
بادل ابھی تک بدن کو پسارے ہے ہر مکھ پہ ساکت

گزرنے لگا دن
کہ الحمد للہ
آغاز ہوتی ہے اب برف باری
گری برف اور چارسُو پھیلتی ہوئی
یہاں تک کہ برفیلی چادر نے دونوں ہی لاشیں چھپا دیں
گزرتا گیا ہے سمے اور کہرے میں لپٹی ہوئی شام آئی
کہ الحمد للہ گدھ اڑ گئے اور
عزت وناموس آدم ہے باقی

———

افسانے

رشید امجد

ریپلیکا

دھماکہ جس نے وقت کے ٹکڑے ٹکڑے کر دئے تھے، اتنا شدید تھا کہ وہ اپنے وجود کے حصار سے اچھل کر دور ایک ٹیلے پر جا گرا۔ چند لمحے تو کچھ پتہ ہی نہیں چلا، کچھ دیر بعد حواس بحال ہونے شروع ہوئے تو چاروں طرف دھواں ہی دھواں تھا، یا شاید گہری دھند تھی جس میں کچھ دکھائی نہیں دے رہا تھا۔ آہستہ آہستہ دھند بیٹھنے لگی تو چیزیں نظر آنے لگیں اور وقت ———— وقت جو ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا تھا پھر سے جڑنے لگا، چیزیں نظر تو آنے لگی تھیں لیکن شناخت نہیں تھی کوئی کیا ہے اور کیا نہیں ہے کچھ معلوم نہیں ہو رہا تھا۔ وہ اپنے وجود سے باہر تھا، ٹیلے پر پڑا ہوا تو اس کی اپنی پہچان کیا تھی؟ پہچان تو وجود سے ہوتی ہے، نام سے ہوتی ہے اور اس وقت کوئی وجود تھا نہ نام۔

ٹیلے پر پڑے پڑے اس نے خود کو محسوس کرنے کی کوشش کی۔ سارے اعفاد تو وجود کے ساتھ ہوتے ہیں جو اس کے ساتھ نہیں تھے، ہاں احساس ضرور تھا۔ سوچا———— ’’کیا احساس وجود سے علیحدہ کوئی شے ہے اور کیا جسم ہی وجود ہے، یا وجود کوئی علیحدہ چیز ہے۔‘‘ محسوس کرنے کی کوشش کی کہ اس وقت وہ کیا ہے، جسم کے بغیر، یا وجود کے بغیر۔ دھند ابھی تک اس کے ساتھ لپٹی ہوئی تھی اس لئے جسم اور وجود کی گتھی حل نہیں ہو رہی تھی۔

اپنے آپ سے کہا———— ’’اس کا طریقہ یہ ہے کہ سوچوں کہ دھماکے سے پہلے میں کیا تھا اور کہاں تھا؟‘‘

ذہن پر بہت زور دیا لیکن کچھ یاد نہ آیا دھماکے سے پہلے وہ کیا تھا اور کہاں تھا۔ سفر کرتی یاد ایک سرمئی دھند تک پہنچی تھی۔ اس سرمئی دھند میں راستہ تلاش کرنا آسان نہیں تھا۔ تہہ در تہہ سرمئی دھند۔ یہاں وقت بھی رکا ہوا تھا۔ ازل اور ابد ایک دوسرے سے جڑے ہوئے تھے۔ دھند کے ان گھنے بادلوں کے بعد کچھ تھا لیکن وہاں تک رسائی نہیں تھی۔ وہ پھر اسی ٹیلے پر آ گیا۔

دھند اب ذرا ہلکی ہونے لگی تھی۔ اس نے دیکھا اس کا جسم تو ہے لیکن کسی حصے میں حرکت نہیں۔ سوائے سوچ کے جسم کی ہر شے بے حرکت تھی۔ کوشش کر کے ذرا اوپر اٹھنے کی کوشش کی۔ یہ وہ لمحہ تھا جب چیزیں بننے لگی تھیں اور آہستہ آہستہ اپنی پہچان بنا رہی تھیں۔ اب وقت کا پھیلاؤ شروع ہو گیا تھا اور جیسے جیسے چیزیں ٹھنڈی ہو رہی تھیں وقت نے بھی اپنے کہیں حصے کر لئے تھے۔ اسے معلوم نہیں ہو رہا تھا کہ وہ اس وقت کس حصہ میں ہے۔ بڑے بڑے گولے ایک دوسرے سے دور ہوتے جا رہے تھے لیکن ایک کشش نے انہیں ایک دوسرے سے جوڑ بھی رکھا تھا۔

دھند اب بیٹھتی جا رہی تھی اور چیزوں کی صورتیں واضح ہونے لگی تھیں۔ اس نے ٹیلے پر پڑے پڑے نیم اٹھنے کی کوشش کرتے ہوئے دیکھا۔ دور سرمئی دھند کے ہلکے ہوتے بادلوں میں سے مینار اور کلس ابھر رہے تھے۔ حرکت تھی لیکن لب خاموش۔

’’آواز کہاں چلی گئی‘‘ اس نے سوچا اور زور لگا کر چیخنے کی کوشش کی لیکن سرسراہٹ کے سوا کچھ محسوس نہ ہوا۔

www.urduchannel.in

’’تو ابھی آوازوں نے جنم نہیں لیا‘‘

’’ہاہا۔۔۔۔۔ہے ہے‘‘لیکن حلق سے ہلکی سی سرسراہٹ نکلی۔’’یہ سننے کا لمحہ ہے یا ختم ہونے کا‘‘اس نے سوچا۔

چیزیں تو بن رہی تھیں، اس لئے یہ ختم ہونے کا لمحہ تو نہیں تھا۔ یہ تو فیکن کا لمحہ تھا۔اسی لمحے میں سب کچھ تھا۔ ایک نا قابل تصور کیپسول، جس کے اندر سب کچھ بند تھا۔

اس نے دو ہی لمبے لمبے سانس لے کر اپنے ہونے کا احساس کیا۔

’’میں ہوں تو کوئی اور بھی ہوگا‘‘

بازو ہل سکتے تھے، اس نے چاروں طرف ٹٹولا تو ہاتھ کس سے ٹکرایا۔جسم کی سی کوئی شے۔ چند لمحے ہاتھ رکھا تو ہلکی سی جنبش اور ہلکی سی گرماہٹ کا احساس ہوا۔

’’کوئی ہے۔۔۔۔کون ہے؟‘‘

دوسرا ہاتھ کسی بے حرکت یخ شے سے ٹکرایا۔اس نے گھبرا کر ہاتھ کھینچ لیا۔

’’تو زندگی اور موت دونوں یہاں موجود ہیں‘‘

’’اسی لمحے میں بننا اور ختم ہونا دونوں شامل ہیں‘‘

’’تو یہ سارا کھیل ایک لمحے کا ہے‘‘

سوال بھی خود سے تھا اور جواب بھی خود ہی دیا جا رہا تھا۔’’یہ عجب طلسم ہے کہ گنتی کے کوئی معنی ہی نہیں۔ضرب تقسیم کچھ بھی نہیں، یہ تو صرف ایک لمحہ ہے۔ہو جا، ہو گیا۔ختم ہو جا، ختم ہو گیا‘‘

تکلیف کی شدت میں بھی ہنسی آ گئی۔

’’سب کچھ یہی ہے تو میں کس بکھیڑے میں پڑا ہوں؟‘‘

یہ لمحہ جو پھیلاؤ کا ہے اور سمٹاؤ کا بھی۔

ایک دھماکا اور ——— ہر طرف دھواں اور دھند۔اسے پھر کوئی اچھالتا ہے۔کہنیوں کے بل، بستر پر اٹھتے ہوئے سوچتا ہے۔۔۔۔’’خواب کیا ہے اور حقیقت کیا، ان دونوں کے درمیان میں کیا ہوں اور کون ہوں‘‘

زبیر فیصل عباسی

سیاہی

پہلے پہل تو لوگ یہ سمجھتے رہے کہ ٹی وی چینلوں کے ہاتھ کوئی نیا ڈرامہ آ گیا لیکن رفتہ رفتہ اس کے شواہد نا قابلِ تردید ہوتے جا رہے ہیں۔گذشتہ دو ماہ سے تقریباً تمام چینل یہ دکھا رہے ہیں کہ ملک میں رائج درسی کتب اور انکی معاون کتابوں سے جو لفظ مدہم ہو رہے تھے اب مٹتے جا رہے ہیں۔ پہلے بڑے شہروں اور اب تو چھوٹے چھوٹے قصبوں سے بھی یہی اطلاعات موصول ہو رہی ہیں۔ٹی وی سکرین پر ٹکرز چل رہے ہیں اور سوشل میڈیا بھی اسی طرح کے پیغامات سے بھرا پڑا ہے۔کل میرے ایک بے تکلف دوست مجھے فون پر بتا رہے تھے کہ’’ کچھ تصویریں جو منے دیکھیں وہ تو یوں لگے ہیں کہ کسی کتاب کی نہ ہویں بلکہ سفید صفحوں والے رجسٹر کی ہویں جن پر آج تک کچھ لکھا ہی نہیں کسی حرام خورنے‘‘۔

جس سے ملیں ہر شخص یہ سوال پوچھ رہا ہے کہ حکومت اس سلسلے میں کیا کر رہی ہے؟ لگتا ہے جیسے جیسے پریشانی بڑھتی جا رہی ہے لوگ یہ سوال زیادہ پوچھنے لگے ہیں۔عجیب بات ہے کہ جب لوگ پریشانی میں نہ ہوں تو پوچھتے ہیں کہ حکومت کاروبارِ زندگی میں دخل کیوں دیتی ہے لیکن اگر مشکل میں ہوں تو اسی حکومت کو اندھا اور بہرا ہونے کیطعنے دینے لگتے ہیں۔انسان شاید ہے اسی طرح کا خود غرض، مطلب پرست سا۔

لیکن بہر حال اب تو یوں محسوس ہونے لگا ہے کہ پچھلے ایک دو ماہ سے حکومتی اداروں میں بھی بے چینی پھیل گئی ہے۔وزارتِ تعلیم سے یہ فرمان جاری ہو گیا ہے کہ تمام درسی کتابیں چھاپنے والوں کے پرنٹنگ پریس سیل کر دئے جائیں تا کہ یہ دیکھا جائے کہ انکی مشینیں درست کام کر بھی رہی ہیں یا نہیں؟ کیا انکی سیاہی اور کاغذ مطلوبہ معیار کو پورا کرتے ہیں؟ وزارتِ تعلیم نے مستعدی کا مظاہرہ کرتے ہوئے حکومتی سرپرستی میں چلنے والی سائینسی لیبارٹری کو بھی لکھا ہے کہ وہ سیاہی اور کاغذ کے نمونے چیک کر کے بتائیں کہ کیا پبلیشرز کسی دھوکہ بازی میں ملوث تو نہیں۔

چند دن پہلے میرے ایک ساتھی ڈپٹی سیکریٹری نے اپنی موٹی شیشوں والی عینک کے پیچھے چھپی ہوئی آنکھیں مٹکاتے ہوئے بتایا کہ اب تو خفیہ ادارے بھی حرکت میں آ گئے ہیں اور وہ بھیس بدل کر مختلف دکانداروں اور سکولوں میں جا کر کتابیں ٹٹول ٹٹول کر دیکھ رہے ہیں۔کہنے لگے کہ ایک رپورٹ جو خفیہ کے اہلکاروں نے اپنے سربراہ کے سامنے رکھی وہ یہ ہے کہ جو کتابیں ڈبوں میں بند ہیں وہ تو پڑھی جا سکتی ہیں اور پہلی نظر میں ٹھیک ٹھاک لگتی ہیں لیکن ایک دفعہ کوئی ان کو دیکھ لے تو اسکے بعد سیاہی مدہم ہونا شروع ہو جاتی ہے۔اور ایسی مدہم ہوتی ہے کہ کتابوں کی ڈائریاں بن جاتی ہیں۔’’تو کیا پتا چل گیا کہ یہ کرتوت کون گھول رہا ہے؟‘‘، میں نے پوچھا۔کہنے لگے’’ یہ کام تو جھوٹ پکڑنے والی مشین ہی کر سکتی ہے ہمارے خفیہ اداروں میں اتنی سکت کہاں‘‘۔اس جواب پر میں نے تو خاموشی کو ہی اپنا بہترین محافظ پایا اور نماز کے بہانے کمرے سے نکل گیا۔

سوشل میڈیا کی سن لیں۔ میرے ایک دوست نے ایک وٹس ایپ پیغام ویڈیو کی شکل میں بھیجا جس میں ایک بڑی عمر کی خاتون کہہ رہی تھیں کہ’’ یہ بھڑوے سارے ساتھ ملے ہوئے ہیں۔ہمیں چوتیا بنا رہے ہیں سالے حرام

www.urduchannel.in

خور۔ بچوں کی گانڈ دھونے کے پیسے نہیں ہم ان دلوں سے بچوں کی نئی کتابیں کیسے خریدیں''۔ میں نے تو جلدی سے یہ ویڈیو بند کردی مبادہ کوئی کلرک سن کر سیکریٹری صاحب کو مزید مرچ مسالے لگا کر جا بتائے کہ اس دفتر میں کیا گالم گلوچ چل رہی ہے۔ ادھر ٹی وی دیکھیں تو لگتا ہے کہ صحافی اور اینکر حضرات نے تو خیر کاروباری لوگوں کے نقصِ ایمان اور لالچ کو سنجیدہ موضوع بنالیا ہے۔ روزانہ اس موضوع پر ٹاک شوز بھی ہورہے ہیں۔ مختلف تجزیہ کاروں کو بلا کر یہ سوال پوچھا جاتا ہے کہ آخر یہ لفظ کیوں مٹ رہے ہیں؟ معلوم ہوتا ہے کہ ایک غالب اکثریت کی رائے میں یہ کاروباری لوگوں کی ناجائز منافع خوری کی چالیں ہیں تاکہ لوگ نئی کتابیں بار بار خریدیں۔ لیکن جہاں دیدہ قسم کے ''دفاعی'' تجزیہ کار جن میں ایک لمبی ناک والے سوٹڈ بوٹڈ صاحب تو اسے ہر چینل پر اسے ایک دشمن ملک کی چال بھی بتا رہے ہیں۔ وہ کہہ رہے تھے ''دشمن کے پاس قومی سوچ اور قومی دھارے کو تباہ کرنے کی بہت سے حربے ہوتے ہیں۔ ان میں اس ایک حربہ تعلیمی نظام کو تباہ کرنا بھی ہے۔ ہمارے ساتھ بس یہی ہورہا ہے''۔ کچھ مذہبی رجحان رکھنے والے تجزیہ کار جو بلند آواز سے دقیق اردو بولتے ہیں انکی دانست میں تو چونکہ دنیاوی علم غیر اہم ہے اس لئے یہ ایک قدرتی عمل ہے جس کے ذریعے غیبی طاقت تمام دنیاوی الفاظ کو درسی کتب سے مٹا رہی ہے۔ اس امرِ ربّی میں کسی انسان کا رتی برابر ہاتھ نہیں ہے۔ واللہ واعلم بالصواب۔

ویسے یہ دینی دنیاوی علم والا نقط نظر اچانک پیدا نہیں ہوا بلکہ اس کے پیچھے واضح اور دلچسپ مشاہدات موجود ہیں۔ جیسا کہ مدارس میں پڑھائے جانے والی کتابیں اور لکھے جانے والے تعویز ابھی تک اپنی اصل حالت میں موجود ہیں۔ ان میں کوئی کمی بیشی نہیں ہوئی۔ ''اے دیکھ لو، ساڈی مسجد میں تاں سب کاغت ٹھیک ہیں گے''، ایک مضافاتی علاقے کی رپورٹ میں کسی مقامی مسجد کا متولی ایک چینل کے رپورٹرے بات کر رہا تھا۔ حقیقت ہے کہ مذہبی اداروں میں سیاہی کا مسئلہ تو شاید نہیں بلکہ صرف ایک مشکل ہے کہ ان کے دیئے ہوئے تعویز اب زیادہ اثر نہیں کرتے اور مذہبی کتابوں کو سمجھنے اور سجھانے والے اساتذہ کی تعداد خطرناک حد تک کم پڑ گئی ہے۔ تعویزوں کے تیر بہ ہدف نہ رہنے کی وجہ سے پیروں کے مریدین تو پریشان ہیں ہی لیکن وہ احباب جن کو ''محبوب قدموں میں'' چاہیئے انکی دال اب گلتی نظر نہیں آ رہی۔ کچھ احباب کے محبوب تو باوجود ٹوٹکوں اور دیگر چلہ جات کے تعلیم اور نوکری میں زیادہ دلچسپی لینے لگے ہیں۔ انکو ''پرنس'' کے خطوط اور وٹس ایپ میسجز سے کچھ زیادہ سروکار نہیں رہا۔ میرے پیرومرشد کا تو کہنا ہے کہ ''کوئی ایک مشکل ہو تو انسان بات بھی کرے یہاں تو ہر طرف ہی خدا سے دشمنی ہو رہی ہے۔ رب بچائے ایسے وقتوں سے۔ لیکن میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ بہر صورت ہر فرقے کے مذہبی مدرسوں میں پڑھنے اور پڑھانے والے خوش ہیں۔ انکے لئے سیاہی اور کتابوں سے متعلق کوئی بڑا مسئلہ کھڑا ہی نہیں ہوا سوائے اثر انگیزی کے۔ یہ بھی کوئی بڑا مسئلہ نہیں زندگی میں آپکو بے شمار لوگ مل جاتے ہیں جو دھوکا کھانا چاہتے ہوں۔ ابا مرحوم فرمایا کرتے تھے تھے کہ لوگوں کی ضروریات need اور لالچ greed ہی انہیں دھوکے دلواتے ہیں۔

اس سارے مسئلے میں دلچسپی کا کچھ اور سامان بھی ہے۔ کل اخبار میں بھی پڑھا اور کچھ دوستوں کے وٹس ایپ پر پیغامات سے بھی معلوم ہوا کہ وہ غیر ملکی درسی کتب جو جامعات میں پڑھائی جا رہی تھیں وہ ابھی بھی درست حالت میں موجود ہیں اور لوگ انہیں پڑھ سکتے ہیں۔ میری بیٹی جو اے لیول کا امتحان دے رہی ہے اس نے بھی کسی لفظ کے مٹنے کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ تو اس کا مطلب مجھے تو یہ سمجھ آیا کہ جدید ترین کتب جو چند سکولوں، کالجوں، اور یونیورسٹیوں میں پڑھائی جاتی ہیں اور وہ انٹرنیٹ وغیرہ پر موجود ہیں، وہ پڑھی بھی جا سکتی ہیں۔ میں نے خود تو ابھی اسے استعمال کر کے نہیں دیکھا لیکن جو دوست بتاتے ہیں وہ درست ہی کہتے ہوں گے۔ ویسے بھی میرے دفتر میں انٹرنیٹ کی سہولت نہ ہونے کے برابر ہی ہے۔ گھنٹوں انتظار کے بعد اخبار ایک ایک صفحہ کر کے سامنے آتا ہے۔

میں آپکو بتاتا چلوں کہ چند سر پھرے دانشور جو سیاسی معاشیات میں دلچسپی رکھتے ہیں اور بائیں بازو کی سیاست کرتے ہیں انہوں نے تو واضح بتا دیا ہے کہ یہ مسئلہ دراصل طبقاتی کشمکش کا بدلتا ہوا جدید انداز ہے۔ میں نے ایک انگریزی اخبار میں کالم پڑھا جس میں ایک کلین شیو اور گھنگریالے بالوں والے تجزیہ نگار نے لکھا تھا کہ ''مہنگے سکول والوں نے سستے سرکاری اور پرائیویٹ سکولوں میں رائج درسی کتب کو خراب کر کے رکھ دیا ہے۔ چونکہ یہ بات اظہر من الشّمس ہے کہ محروم طبقات کو زیورِ تعلیم سے مزید محروم کیا جا رہا ہے اس لئے اس استحصال کے خلاف ایک منظم آواز اٹھانے کی شدید ضرورت ہے۔ اس کے لئے حکومت پر دباؤ ڈالنا چاہئے کہ وہ طبقاتی نظامِ تعلیم کا خاتمہ کر کے تمام لوگوں کو ایک ہی نظامِ تعلیم بہم پہنچائے''۔ میں چند دن پہلے شام کو ایک بڑھیا قسم کی کافی شاپ میں ایک دوست کیساتھ بیٹھا تھا کہ محسوس ہوا جیسے ساتھ والی میز پر کچھ لوگ اپنے فیس بک پیج اور اس پر آنے والے لائکس کے متعلق گفتگو کر رہے ہیں۔ میں نے کان اس طرف لگائے اور مجھے کن اکھیوں سے دیکھ کر اندازہ ہوا کہ یہ خوش شکل قسم کے نوجوان لڑکیاں لڑکے، جینز اور کرتوں میں ملبوس ہیں۔ اور یہ کہ کافی زور و شور سے اس مسئلہ کے حل کے لئے کیمپین چلا رہے ہیں۔

''یہ سب بہانے بازیاں ان گھٹیا کمینے سرمایہ داروں کی ہیں۔''

''میں نے پہلے ہی بتا دیا تھا کہ غریب بچوں کو انکی کتابوں سے محروم کرنے کا مقصد انکو سکولوں سے فارغ کروا کر فیکٹریوں میں لگانا ہے تاکہ سستی مشقت لی جا سکے۔''

''جی ہاں یہی طریقہ ہے جسے یہ دلّے سرمایہ دار استعمال کرتے ہیں اور منافع کماتے ہیں۔ یہ غریب کی تنگدستی اور ضروریات کو حد درجہ exploit کرتے ہیں تاکہ تسلط بھی برقرار رہے، غریب کو دھیرے دھیرے میٹھا زہر بھی ملتا رہے تاکہ یہ اسکا خون نچوڑتے رہیں۔''

''مسئلہ یہ ہے کہ یہ سرمایہ دارانہ ریاست بھی اس گند میں شامل لگتی ہے۔ یہ کتے غریب کی کھال بھی ادھیڑ کر کھا جائیں اگر انہیں معاشی مفادات روک کر نہ رکھیں۔''

''ہمیں جلد کارنر میٹنگز بلانی چاہیئں اور کامریڈ حیدر سے بات کر کے سٹڈی سرکل کو بھی متحرک کرنا ہوگا۔ بہتر تو یہ ہے کہ بائیں بازو کی تمام جماعتیں اکٹھی ہو کر ان بچے لوگوں کے خلاف جدوجہد کریں۔''

''مگر کیسے کامریڈ۔۔۔۔ آج تک تو یہ کبھی۔۔۔۔۔؟''

یہ گفتگو ابھی جاری تھی کہ میرے گھڑی پر سات بجے کا الارم بج گیا۔ یہ اس بات کا اعلان تھا کہ میں نے اپنی بیٹی کو ٹیوشن سینٹر سے لینا ہے۔ میں سر جھکا کر کافی شاپ سے باہر کی طرف چل پڑا۔ لیکن راستے میں ڈرائیو کرتے ہوئے یہ سوچتا رہا کہ نہ جانے کیوں بائیں بازو والوں کے اس تجزیے کو بڑے ٹی وی چینلز اور نہ کسی بڑی اخبار نے اس قابل سمجھا ہے کہ اس پر مسلسل آواز بلند کی جائے۔ حتیٰ کہ ایک جیسے جدید نصاب پر کوئی سیر حاصل گفتگو، کوئی جملہ معترضہ کہیں سننے کو نہیں ملا۔ کیا کہہ سکتے ہیں شاید یہی کہ مصروف ادارے، مصروف لوگ!

اب یہ بھی سننے میں آرہا ہے کہ صورتحال کی نزاکت کو دیکھتے ہوئے حکومت نے فیصلہ کیا ہے کہ پارلیمانی کمیٹی برائے تعلیم کو یہ ذمہ داری سونپ دی جائے کہ وہ سرکاری اداروں اور دیگر غیر سرکاری تنظیموں کیساتھ ملکر کھوج لگائیں کہ آخر درسی کتابوں سے سیاہی کیوں مٹنے لگی ہے۔ کل ہی ایک حکومتی ترجمان کالا چشمہ لگا کر ایک پریس کانفرنس کر رہے تھے کہ حکومت اس مسئلہ کے حل میں نہایت سنجیدہ ہے اور کچھ بین الاقوامی اداروں نے مدد کی پیشکش بھی کی ہے۔ لیکن مجھے حیرت اس بات پر ہوئی کہ صحافی ان سے سوال سیاہی اور کتب کے متعلق کم اور موجودہ سیاسی محاذ آرائی سے متعلق زیادہ کر رہے

www.urduchannel.in

تھے۔میرے پاس اسکا کوئی جواب نہیں سوائے آپ ہی کی طرح حیران ہونے کے اور شاید اپنا ماتھا پیٹنے کے۔

بحیثیت چشم دید گواہ میں آپکو بتا سکتا ہوں کہ کچھ دنوں سے پارلیمانی کمیٹی نے اپنا کام شروع کر دیا ہے اور ملک میں موجود چند غیر ملکی امدادی اداروں نے رقوم بھی مختص کر دی ہیں۔ ابھی کچھ عرصہ پہلے پہلا اجلاس اسلام آباد کے ایک فائیو سٹار ہوٹل میں ہوا جس کا انتظام غیر سرکاری تنظیموں کے ایک گروپ نے کیا۔ دھواں دار اور کچھ علمی نوعیت کی تقریروں والے اس اجلاس میں تقریباً سو لوگ شریک ہوئے جن میں اکثریت غیر سرکاری تنظیموں کے ملازمین کی تھی لیکن کچھ سیاستدان اور دانشور بھی تشریف لائے۔ حالات کی سنگینی کے پیشِ نظر ضروری سمجھا گیا کہ مزید غیر ملکی اداروں سے مالی معاونت کے بارے میں رابطہ کیا جائے اور اس طرح کے اجلاس دیگر شہروں میں بھی کئے جائیں اور لوگوں کی رائے معلوم کی جائے۔ایک خاتون جن کے بال سرمئی رنگ اختیار کر چکے ہیں انکی ذمہ داری لگائی گئی کہ وہ situation analysis یا موجودہ صورتحال پر ایک عدد تحقیقی رپورٹ لکھیں جس کے لئے ایک باقاعدہ معاہدہ تنظیم برائے ترقی کیساتھ کیا جائے۔ یہ بھی کہہ دیا گیا کہ ہر تنظیم اپنا ایک فوکل پرسن نامزد کر دے تاکہ رابطوں میں آسانی ہو۔سرمئی بالوں والی خاتون نے اُن پر کئے جانے والے اعتماد کا شکریہ ادا کیا اور دو ریسرچ اسسٹنٹ ساتھ دینے کی درخواست کی جو موقعہ پر ہی منظور کر لی گئی۔''چونکہ معاملہ تمام معاشرے کا ہے اس لئے ایک لڑکی اور ایک لڑکا اس کام کے لئے رکھنا ضروری ہے تاکہ دونوں اصنافِ جنس کی نمائندگی ہو''، سرمئی بالوں والی خاتون نے شمولیت پر زور دیتے ہوئے مزید روشنی ڈالی۔

کرسیِٔ صدارت پر موجود نیلے انگریزی سوٹ اور سرخ ٹائی لگائے ایک تنظیم کے سربراہ نے جو تنظیموں کے اس گروہ کے کوآڈینیٹر بھی تھے، انہوں نیسرمئی بالوں والی محقق کی مدد کے لئے فرمایا کہ ''ہماری تنظیم کے پاس بہت سارے سی وی موجود ہیں ان میں سے آپ اپنی مرضی کے لوگ چن لیں''۔ محقق خاتون نے جواب دیا کہ ''اس طرح تو دیر ہو جائے گی آپ دو جاننے والے لوگ میرے ساتھ کر دیں تاکہ میں آج سے ہی کام اسٹارٹ کر دوں اور کوئی دیر نہ ہوئے''۔ بات معقول تھی اس لئے جلد اتفاق کر لیا گیا۔ میں اور آپ جانتے ہیں کہ اس طرح کے اجلاس اگلے اجلاس کی تاریخ طے کئے بغیر ختم نہیں ہوتے۔سو اس بار بھی یہی ہوا۔ اجلاس ختم ہو گیا اور تین ہفتے بعد کی تاریخ اگلے اجلاس کے لئے رکھ دی گئی۔

جب لوگ ہوٹل سے باہر نکل رہے تھے تو نیلے سوٹ والے صاحب، سرمئی بالوں والی خاتون اور ایک سرکاری افسر جن کی کمر میں کچھ بل تھا اور وہ کمر پر ہاتھ رکھ کر چل رہے تھےکے ساتھ ساتھ چلنے لگے۔ خاتون نے کہا کہ چلیں چائے پیتے ہیں اور کچھ مزید بات چیت بھی کر لیں گے۔ ہوٹل کی لابی کے دائیں کونے کی جانب کافی کی میز اور صوفہ سیٹ لگا تھا وہاں سب بیٹھ گئے اور چائے منگوالی گئی۔ سیاہی اور کتب کی پیچیدہ صورتحال پر غور کرتے ہوئے اسسٹنٹ کے متعلق بتایا گیا کہ ایک تو محکمہ تعلیم کے سیکریٹری کی بیٹی ہیں جو کنگز کالج لندن سے پڑھ کر آئی ہیں اور دوسرے نیلے سوٹ والے صاحب کے بھتیجے ہیں جو ایک مقامی یونیورسٹی سے ایم بی اے کر کے فارغ ہوئے ہیں اور وہ اپنا کچھ وقت اس تحقیق کے لئے دے سکتے ہیں۔ تینوں نے اتفاق کیا کہ اس طرح سرکار سے بھی رابطہ رہے گا اور دیگر شہروں میں موجود چھوٹی تنظیموں سے بھی اچھا اور کار آمد رابطہ ہو سکے گا۔ فیصلہ ہوا کہ تین لوگوں کی یہ ٹیم بین الاقوامی معیار کے مطابق مشاہرے پر کام شروع کر دے۔ میرے پاس آخری اطلاع آنے تک یہی معلوم ہوا ہے کہ سماجی رابطہ کاری زوروں پر ہے اور تمام ادارے اس میں پوری دلچسپی لے رہے ہیں۔

ایک طرف تو معاشرے میں بے چینی ہے لیکن سکولوں میں صورتحال مزید خراب ہوتی جا رہی ہے۔ اساتذہ اور طالبِ علموں کے پاس کتابیں نہیں اور ششماہی امتحان سر پر آ گئے ہیں۔ شہروں بلکہ دور دراز کے علاقوں میں بھی اساتذہ اور طالبِ علموں نے نظر ٹیسٹ کروا لی ہے۔ اچھا ہی ہوا یہ ٹیسٹ ہو گئے بہت سوں کے بارے میں پتہ چل گیا ہے کہ انکی نظر کمزور ہے اور چشمہ لگانے کی ضرورت ہے اور یہ کہ کچھ لوگ کلر بلائنڈ بھی ہیں۔ ممکن ہے کہ عینک کے استعمال سے کچھ افراد کی زندگی اور تعلیمی میدان میں کارکردگی بہتر ہو جائے۔ چلیں ہر مشکل کسی نئے مثبت قدم کی طرف لیجا سکتی ہے اور ایسا ہی ہوا۔ لیکن اپنی پیٹھ بچانے کے لئے ہر مسئلہ کا کوئی نہ کوئی جواب ہمارے یہاں موجود ضرور ہوتا ہی ہے خواہ وہ کتنا ہی عجیب اور منفرد کیوں نہ ہو۔ ''ہمارے لئے تو یہ سیاہی مٹ جانا کوئی بڑا مسئلہ ہی نہیں، ہمیں تو یہ سلیبس پڑھاتے ہوئے تقریباً دس سال ہو گئے ہیں اور یہ کتابیں زبانی یاد ہیں''، پچھلے اتوار کی اخبار میں میں نے ایک فیچر پڑھا جس میں ایک استاد صاحب کا یہ بیان درج کیا گیا تھا۔ جماعت کے بچوں کیساتھ موصوف کی ایک تصویر بھی دی گئی تھی جس میں یہ استاد کم اور ہاتھ میں کوڑا نما چھڑی پکڑے جلاد زیادہ لگ رہے تھے۔ یہ فیچر پڑھ کر میرا ذہن اپنے ایک پرانے ماہرِ بشریات دوست کی طرف چلا گیا جو اکثر کہا کرتا تھا کہ ہمارا رہن سہن اور دانشوری سنی سنائی تحقیق اور سینہ بہ سینہ علم پر مبنی ہے۔ ہمیں کسی لکھائی وغیرہ سے دلچسپی نہیں ہے۔ شاید وہ درست ہی کہتا تھا۔

سکولوں میں تحقیقاتی ٹیم جس کی قیادت سرمئی بالوں والی خاتون کر رہی ہیں انہوں نے پچھلے اجلاس میں بتایا ہے کہ درسی کتب تبدیل ہی نہیں کی جاتیں اور نہ ہی انکی معاون کتابوں کو بدلنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ سیکریٹری کی بیٹی نے اپنی آستینیں اوپر چڑھاتے ہوئے نیم انگریزی زدہ اردو میں کہا کہ ''ہمیں تو یہ لگا کہ جب تک ہمارے لرننگ اوبجیکٹو یعنی تعلیمی مقاصد تبدیل نہیں ہوتے، نصاب، کتاب، یا استاد تبدیل کرنے کا کوئی فائدہ ہو بھی نہیں سکتا''۔ اس بات پر حاضرین نے ایک دوسرے کی طرف دیکھا اور کچھ نے ہلکی پھلکی سی تالیاں بھی بجا ڈالیں۔ لیکن ایک اور اہم نقطہ جس کی نشان دہی کی گئی وہ یہ کہ قومی اور صوبائی دارلحکومتوں میں سیاہی اور کتابوں کا مسئلہ جتنا بڑا سمجھا جا رہا تھا وہ دور دراز کے علاقوں میں اس طرح موجود نہیں تھا۔ وہاں کے لوگوں کو فکر تھی تو کسی اور چیز کی۔ انکے لئے یہ سوال زیادہ اہم تھا کہ کہیں جو سیاہی انکے سرٹیفیکیٹ اور اسناد پر موجود ہیا سکے مٹنے کے امکانات تو نہیں؟ کہیں انہیں دوبارہ سے کلرکوں اور انکے کارندوں کو پیسے دے کر یہ اسناد وغیرہ تو نہیں لینی پڑیں گی۔

اجلاس کے دوران چائے کے وقفہ میں تحقیقاتی ٹیم کے ممبران میرے ساتھ کھڑے آپس میں باتیں کر رہے تھے۔ مجھے لگا کہ تحقیقاتی ٹیم کے لئے عام لوگوں کی یہ باتیں بہت محظوظ کرتی ہیں اور وہ شام کو جب اکٹھے بیٹھتے ہیں تو ان کا خواب مزا لیتے ہیں۔ نیلے سوٹ والے صاحب کا بھتیجا ہاتھوں پر ہاتھ مار کر ہنس رہا تھا کہ میں نے تو ایک مقامی کالج میں چند لڑکیوں کو اپنا فون نمبر بھی دے دیا کہ اگر کوئی مشکل آئے تو میں حاضر ہوں میں آپکی مشکل حل کروا دوں گا۔'' ایسا ہونا کچھ بھی نہیں، بس ذرا نمبر شمبر ٹانک آیا ہوں'' وہ ہنستے ہوئے بولا۔

اس اجلاس میں عبوری تحقیقی رپورٹ کو منظور کر لیا گیا اور فیصلہ کیا گیا کہ اس کو اس ہفتہ فائنل کر کے اسے پارلیمانی کمیٹی کو ارسال کر دی جائے۔

تو جناب اس تحقیقاتی ٹیم کے کام مکمل ہونے میں اب باقی چند ہی دن رہ گئے ہیں اس لئے اب جلدی جلدی مزید فیلڈ نوٹس کو اکٹھا کیا جا رہا ہے اور مشاہدات کی ترتیب اور درجہ بندی بنائی جا رہی ہے تاکہ تجزیہ زیادہ ہمہ گیر ہو۔ لیکن میڈیا والوں نے چونکہ ایک نئی سے نئی بات نکالنی ہوتی ہے اور ایک نیا سکینڈل یا ایک نیا حادثہ منظرِ عام پر لانا ہوتا ہے تو

www.urduchannel.in

انہوں نے تحقیقاتی ٹیم کے روزمرہ کے کاموں کی تفصیل سے بڑھ کرانکے آپس کے معاملات پر بحث بھی شروع کردی ہے۔

اب آپ خود اندازہ لگائیں کہ چند اخبارات اور انکے ٹی وی چینلوں نے کیسی کمال تفتیشی صحافت کی مشق کی ہے۔ایک صحافی جو جعلی ادویات، گٹکا اور گدھے کے گوشت کی فروخت پر سے پردہ اٹھا کر شہرت کما چکے انہوں نے تحقیقاتی ٹیم کا بھیس بدل پیچھا کرنا شروع کر دیا۔اسکا خیال یہ تھا کہ چونکہ اس تحقیقاتی ٹیم کی مالی معاونت ایک بین الاقوامی ترقیاتی ادارے نے کی ہے اس لئے اس میں اس ادارے کا یا کسی اور ملک کا کوئی مفاد چھپا ہوگا۔دشمن کی سازش والا مفروضہ تو ''کھرا سچ'' بن کر عام ہو ہی چکا تھا اس کے لئے بس اب کوئی ثبوت درکار تھا تا کہ اس مفروضہ کو درست ثابت کیا جا سکے اور تحقیق کے پسِ پردہ ''کھلے تضاد'' کی نشاندہی ہو سکے۔

کچھ چینل تو ابھی بھی سیاہی اور کتابوں کی عدم فراہمی پر مبنی چھوٹے چھوٹے کلپ چلا رہے ہیں اور معاملے کو سنجیدگی سے لے رہے ہیں لیکن اکثر چینل اس معاملے کو پیچیدہ بنا کر زیادہ سے زیادہ لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرنا چاہ رہے ہیں۔مثال کے طور پر پچھلے ہفتے ہی پانی سے کار چلانے کا ناٹک کرنے والے ایک ڈپلومہ ہولڈر کو سائنسدان بنا کر دکھانے والے ایک سمارٹ اینکر نے آج مذہبی سیاسی جماعت کے ایک سابق لیڈر کا انٹرویو کیا اور اندازہ لگایا کہ کون کونسے ملک اس کاروائی میں ملوث ہو سکتے ہیں۔جواب سیدھا لیکن دلچسپ تھا۔لیڈر نے اپنی جناح کیپ بائیں ہاتھ سے سیدھی کرتے ہوئے دایاں ہاتھ سامنے ڈیسک پر رکھا اور آنکھیں مٹکا کر بولے، ''آپ یہ دیکھیں کہ اس عمل کا سب سے زیادہ فائدہ کس کو ہوگا''۔انہوں نے سیاہی اور کاغذ بنانے والے ممالک کے نام لئے اور تعداد گنوائی۔انکے ساتھ ہمارے ملک کے گذشتہ ادوار میں تعلقات کا ذکر کیا اور تین ملکوں کا گٹھ جوڑ قرار دیا۔اس سازش کو بے نقاب کرنے کے بعد کچھ کاغذ ہوا میں لہرائے اور کہا کہ ''ادارہ برائے انسانیت کی اس رپورٹ کو دیکھیں کہ اور کون کون سے دیگر اسلامی ملک اسی منحوس سازش کا شکار نظر آتے ہیں۔یہ سازش تمام عالمِ اسلام کے خلاف لگتی ہے''۔یہ بات سُن کر سمارٹ اینکر کی معاون خاتون اینکر کے چہرے پر کسی کا راز جان کر پیدا ہونے والی خوشی جیسی کیفیت امڈ آئی۔انہوں نے ماتھے کے اوپر سے اپنا سکارف سیدھا کرنا شروع کر دیا۔میں نے اس طرح کی گفتگو کثرت سے سُن رکھی تھی اس لئے میں نے جانوروں اور پرندوں والے چینل دیکھنے کو ترجیح دی۔

جس چینل نے تحقیقاتی ٹیم کو اندر سے ہلا کر کے رکھ دیا وہ سب سے تکھا نکلا۔انہوں نے وڈیو کلپ نشر کئے کہ کس طرح نیلے سوٹ والے افسر کا بھتیجا اور سیکریڑی کی بیٹی ہاتھوں میں ہاتھ ڈال کر شہروں کے مضافات کی ایک کمیونٹی میں گھوم رہے تھے۔یہ بھی دکھایا کہ رات کو یہ اکٹھے بیٹھ کر بے حیائی پھیلاتے ہیں اور مختلف سکولوں میں جا کر طالبِ علموں کی سوچ کو پراگندہ بھی کرتے ہیں۔لوگوں میں تشویش کی لہر دوڑ گئی کہ کس طرح تحقیق کی آڑ میں لوگوں کے اخلاق تباہ و برباد کئے جا رہے ہیں۔اس چینل نے سب کچھ سکرپٹ کو مطابق کیا اور سکرین کے کونے پر چھوٹا سا لکھ دیا reenactment یعنی یہ اصل نہیں بلکہ اصل کی ڈرامائی تشکیل ہے۔اس انگریزی کے لفظ کو سمجھے عام لوگوں کی بلا۔مشکوک حقیقت کھل چکی ہے اور تحقیق کے نتائج کو ماننے یا نہ ماننے پر رائے تقسیم کی جا چکی ہے۔خدا جھوٹ نہ بلوائے کچھ تصاویر تو سوشل میڈیا پر بھی آ گئیں ہیں جن سے اس ٹیم کے ''اصل مشن'' کا پتا چلتا ہے۔درسی کتب کے الفاظ کا مدہم ہونا اور تعلیمی نظام کا تلپٹ ہو جانا اب ذرا پیچھے چلا گیا ہے اور ایک نیا حادثہ سامنے آ چکا ہے۔گو کہ نیلے سوٹ والے افسر کا بھتیجا اور سیکریڑی کی بیٹی چند دن کے لئے پریشان ہوئے لیکن انہوں نے کونسا اس ملک میں رہنا ہے۔اگلے مہینے سیکریٹری کی بیٹی واپس لندن پی ایچ ڈی کے لئے چلی جائے گی اور بھتیجا صاحب نے سیر سپاٹے کے لئے مشرقِ وسطیٰ چلے جانا ہے اور پھر

وہاں سے امریکہ تا کہ وہاں کی ایک بڑی یونیورسٹی سے ایک اور ماسٹرز شروع کر سکے۔مجھے تو یوں لگتا ہے کہ ہمارے ملک میں اصل لعنت غریب ہونا ہے باقی تو سب کچھ انسان بھگت بھگتا ہی لیتا ہے۔باقی رہا شک تو سیانے کہہ گئے ہیں کہ جن نکل جاتا ہے شک نہیں جاتا۔اور میں کسی شک میں پڑنا ہی نہیں چاہتا۔

لیکن دوستو میں آپکو بتا دوں کہ پچھلے ایک ہفتے میں بہت سی تبدیلیاں رونما ہو گئی ہیں۔سرکاری اور غیر سرکاری سطح پر بہت سے اجلاس ہو چکے ہیں اور اس تحقیقی رپورٹ کو تفصیل سے پرکھا جا چکا ہے۔سرکار کی سرپرستی میں چلنے والی لیبارٹری نے ابھی تک اپنی رپورٹ پیش نہیں کی جس کی وجہ ٹیسٹ کے لئے درکار کیمیاوی مواد کی عدم دستیابی بتائی گئی ہے۔

آخر کار حکومت کی خاطر خواہ محنت اور دیگر اداروں کی مشاورت سے ایک نامور غیر ملکی نومسلم محقق کو دریافت کیا گیا ہے جو تحقیقاتی رپورٹ کو پڑھ کر مناسب تجاویز دے گا تا کہ یہ مسئلہ حل ہو سکے۔کیونکہ محض مسلم ہونا کافی نہیں ہے اس لئے عمل کو پر اثر بنانے کے لئے ایک نومسلم اور غیر ملکی کا چناؤ کیا گیا ہے۔اور دوسرے یہ کہ ہمارے سماج میں غیر مسلم ہونا تو بالکل بھی قابلِ بھروسہ نہیں رہنے دیتا بلکہ اسکے ساتھ کچھ زندگی کا مزا کرکرا کرنے والے الزامات بھی لگ جاتے ہیں۔بس یہی ہمارا سماجی چلن بن گیا ہے تو اب اس کا ذکر کرنے کا بھی کیا فائدہ۔

تو ہوا اب یوں ہے کہ ان نومسلم ڈاکٹر حسن فریڈرک نے پالیمانی کمیٹی کیساتھ آخری اجلاس میں بڑی پر اثر تقریر کی، کہنے لگے ''جناب ہر سیاہی کا موت کی طرح ایک وقت معین ہے۔یہ سیاہی ممکن ہے کچھ وقت تک نظر آتی رہے لیکن اس میں سے اثر نکل جاتا ہے اور کبھی کبھی یہ سفوف بن کر بکھر جاتی ہے۔بالکل ایسی دوائی کی طرح جس کی مدتِ استعمال ختم ہو گئی ہو۔اور مزید یہ کہ وہ اکثر ضرر رساں بھی ہو جاتی ہے''۔ہم حیران ہوئے کہ ڈاکٹر حسن کہتا ہے کہ علم بھی ایسی ہی ایک دوائی ہے۔یہ بے اثر ہو جاتا ہے اور نئے حالات میں پرانا علم خطرناک بھی ہو سکتا ہے۔آپکو مسلسل نئی تحقیق اور نئی کتابیں چاہیئں۔کہتا ہے کہ سائینسی طرز پر نئی تحقیقات اور نیا علم ہی اس مسئلے کا مستقل حل ہے۔کمال سوچتا اور بولتا ہے یہ بندہ بھی۔میرے ساتھ موٹے شیشوں والی عینک لگائے بیٹھے ڈپٹی سیکریٹری نے مجھے کونی مارتے ہوئے پنجابی میں کہا کہ ''او سازشاں پھڑن والے عالم کتھے جان گے ہن؟''۔میں نے ہلکی سی آنکھ ماری اور کہا ''اوتھے ای جتھے سارے جاندے نیں''۔

فی الحال ڈاکٹر حسن فریڈرک نے اس مسئلہ کے فوری حل کے لئے جرمنی سے ایک سپرے منگوایا ہے جو انہوں نے دوسری جنگِ عظیم کے بعد ایجاد کیا تھا۔اس سپرے کی وجہ سے سیاہی اور کاغذ کی مدت کچھ عرصہ کے لئے بڑھ جاتی ہے۔کہہ لیجئے کوئی چھ ماہ سے ایک سال تک۔میں کل انکے پاس ایک فائل منظوری کے لئے لے کر گیا تو سیکرٹری صاحب بتا رہے تھے کہ ''سپرے ایک مجرب نسخہ ہے جو جرمن کتابوں پر آزمایا جا چکا ہے اور اس کے حوصلہ افزا نتائج نکلے تھے۔لفظ کچھ دیر کے لئے واپس آ گئے اور پڑھے جانے کے قابل ہو گئے''۔محکمہ تعلیم بڑی تیزی سے یہ سپرے ضلعوں کی سطح پر فراہم کر رہا ہے اور مصدقہ اطلاع ہے کہ درسی کتب تیزی سے بحال بھی ہو رہی ہیں۔

اب ان چھ ماہ میں کیا کیا جائے؟ یہ ایک سوال ہے جس پر بند کمروں میں بحث جاری ہے کہ ایسا کیا کیا جائے کہ پرانے علم کے بوسیدہ ہونے سے پہلے نیا علم اس کی جگہ لے لے؟ ایسا کیا کیا جائے کہ معروف بین الاقوامی ادارے اس علم کی فراہمی میں ہمارے ملک کی کچھ مدد کر سکیں اور ان پر شک وشبہات کو کم کیا جا سکے؟ ایسا کیا کیا جائے کہ مقامی لوگ خود سے مشاہدے اور تجربے کے ذریعے علم پیدا کریں اور اسے نصاب کا حصہ بنائیں اور اس میں نئے سے نئے تحقیقی مواد

www.urduchannel.in

کا اضافہ بھی کرتے جائیں؟ لیکن بقول ڈاکٹر حسن ''سب سے بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا ہمارا معاشرہ جدید سائینسی طرزِ فکر کو اپنا سکتا ہے یا اپنانا چاہتا ہے؟''

اس مسئلے پر کل غیر سرکاری تنظیموں کے اجلاس میں تو ایک خوش گفتار قسم کے ڈاکٹر صاحب جو اکثر ٹی وی پر شاید صرف ہمارا ضمیر جگانے آتے ہیں کہہ رہے تھے کہ ''یہ مسئلہ سیاہی اور کتابوں کا نہیں بلکہ ہمارے طرزِ فکر کا ہے۔ یہ سیاہی اور کاغذ ہمارے دماغ ہی میں کہیں موجود ہیں۔ یہ ڈاکٹر تو واپس چلا جائے گا، ہمیں کیا کرنا ہے یہ ہم نے ہی سوچنا ہے''۔ اب ان ڈاکٹر صاحب کو کون سمجھائے کہ جس قوم نے پچھلے کئی سو سال سے ایک سوئی ایجاد نہ کی ہو، جس کے استادوں کی ایک غالب اکثریت ایک سال میں دو سو صفحوں کی کتاب نہ پڑھ سکے، جس کے معالج دوائی کی بجائے تعویز دیتے ہوں، کیا اس قوم کے مُردوں نے قبروں میں بیٹھ کر سوچنا ہے؟

لگتا بھی یہی ہے کہ ان سوالوں جوابوں سے کسی اخبار یا چینل کو کوئی خاص دلچسپی نہیں ہے۔ موجودہ سیاسی حکومت سے کچھ ریاستی ادارے ناراض ہو گئے ہیں اور وزیروں مشیروں کے مستعفی ہونے کی خبریں اہم ہو گئی ہیں۔ ایک سیاسی جماعت نے سڑکوں پر احتجاج کا پروگرام بنالیا ہے۔ دہشت گرد تنظیمیں پھر سے مذہب کی آڑ میں متحرک ہو گئی ہیں، کچھ عرصہ میں الیکشن بھی ہونے ہیں اور ایک فلمی ستارہ، جن کے کولہوں کے ابھار اور پتلی کمر والی تصویر نے انٹرنیٹ توڑ دیا تھا یعنی (break the internet) کیا تھا، نے شادی کرنے کے فیصلے کو موخر کر دیا ہے۔ وہ ممکنہ شادی کی تاریخ کا اعلان چند روز میں کریں گی جس کا ہم بے چینی سے انتظار کریں گے۔

چھ ماہ ختم ہونے میں ایک دن باقی ہے۔ مجھے جلدی ہے اس لئے جانے کی اجازت دیں کیونکہ میں نے ابھی پارلیمانی کمیٹی برائے تعلیم کے ہنگامی اجلاس کے لئے دفتر سے نکلنا ہے تا کہ سیاہی اور کتابوں۔۔۔۔!

نئے نام

خان محمد رضوان

کلاسیکی رویے اور نئے تخلیقی فکر کا شاعر: شہپر رسول

نئی غزل کا اطلاق اصطلاحاً کئی مختلف ادوار کے غزلیہ شاعری پر کیا جاتا رہا ہے۔ ہم نے ۱۹۸۰ء کے بعد کے چند برسوں میں غزل گو کی حیثیت سے اپنی شناخت قائم کرنے والے شعرا کی غزل کو نئی غزل کہا ہے۔ دراصل اس دہائی کے شعرا، جنھیں مابعد جدید بھی کہا گیا ہے، اپنے پیشروؤں سے کئی اعتبار سے مختلف اور جدا ہیں۔ اس عہد میں لہجے کی سطح پر بھی اور زبان و بیان نیز خیالات و افکار میں بھی بہت سی تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں۔ نئی غزل کے شعرا کے یہاں ندرت، تازگی اور نئی نئی حیرتوں کی وجہ سے لہجے کے مختلف اور توانا ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ اس دہائی میں اظہار کے طور طریقوں کے ساتھ غزل کا کینوس بھی کشادہ اور وسیع تر ہوا ہے۔ نئی غزل کے شعرا نے انسانی مسائل کو شدت سے محسوس کیا اور وجودِ انسانی کے نئے مضمرات و ممکنات سے منسلک ہونے کو علامات اور استعارات کی سطح پر نئے انداز سے ظاہر کیا۔ شہپر رسول کا تعلق بھی اسی دور سے ہے۔ ان کی شاعری میں وہ تمام ہی خوبیاں اور خصوصیات موجود ہیں جو نئی غزل یا جدید غزل کا خاصہ ہیں۔ ان کا شمار نئی غزل کے توانا اور جدید لب و لہجے کے شاعروں میں ہوتا ہے۔ وہ اپنے ہم عصروں میں ممتاز غزل گو کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں اور اپنی بالیدہ فکر، توانا آواز نیز پختہ فن کارانا صلاحیت کی وجہ سے جم غفیر میں نمایاں رہتے ہیں۔ یوں تو ان کا اختصاص دراصل یہ ہے کہ جس زمانے میں غزل بے رنگ آوازوں کے گنبد میں محصور ہو گئی تھی۔ ایک طرف نعرے بازی اور کوری مقصدیت تو دوسری طرف تشکیک، شکست خوردگی اور لفظی بازی گری نیز نئے بے زمین تجربات کے جنون کی لایعنیت نے غزل کو اس کی ادبی و تہذیبی روایت سے قطعاً بے تعلق کر دیا تھا، اس زمانے میں شہپر رسول نے اپنے مہذب اور سنجیدہ ادبی رویہ اور اپنی تخلیقی ذہانت کے ذریعے یہ باور کرایا کہ حال اور مستقبل پر نظر رکھنے کے ساتھ ساتھ ماضی کی تخلیقی و تہذیبی روایت کے ادراک و اعتراف کے بغیر کوئی نئی کھوج کم از کم ادب میں ممکن نہیں ہے۔ بغاوت کو بھی تو کوئی مضبوط بنیاد چاہیے۔ آخر وہ کہاں سے آئے گی۔ چنانچہ شہپر رسول نئے ذاتی مطالعہ مشاہدے، تجربے اور تخلیقی ذہانت و ریاضت کی بنیاد پر معدوم ہوتی ہوئی اقدار کے اہم تہذیبی و ادبی عناصر کی قدر و قیمت کا اعتراف کیا۔ انھوں نے ماضی سے حال کے تخلیقی ربط کو بحال کیا اور حال سے مستقبل کی جانب نہایت فنکارانہ جست کا مظاہرہ کیا۔ ان کے یہاں فکر و اظہار کا جو نظام کارفرما ہے وہ نہایت جامع اور ہمہ گیر ہے اور تمام تر فرسودہ دائروں نیز نام نہاد جدید بے معنیٰ حصاروں سے متجاوز ہے اور حیات و کائنات کی وسیع پہنائیوں کو محیط ہے۔ شہپر رسول کو ان کے تخلیقی شعری رویہ کے کھرے، سچے اور منفرد ہونے کی وجہ سے ایک خاص اعتبار حاصل ہے۔ وہ روایتی فرسودگی کے باسی پن اور جدیدیت کی جنونی بے راہ روی سے الگ ایک متوازن، معتبر، تازہ اور معنیٰ خیز شعری تخلیقی مزاج کے حامل ہیں چنانچہ ان کی غزل دور سے پہچانی جاتی ہے۔ ان کا ذاتی تشخص اور ان کی شاعری انسانی بنیادوں پر قائم ہے۔ اس پر آشوب اور پر فتن دور میں انھوں نے رشتوں کا احترام باقی رکھا ہے اور اپنے پرائے کی پہچان، اتحاد و اتفاق اور اجتماعیت کی قوت کو ہاتھ

www.urduchannel.in

سے نہیں جانے دیا۔ وہ چاہتے ہیں کہ انسان پہلے انسان بنے، انسانیت کو برقرار رکھتے ہوئے سماجی اور معاشرتی ڈھانچے کو مضبوط کرے تاکہ سماج کا احترام وافتخار برقرار رہے۔ ان کا ایک شعر دیکھے!

بد دعا اس نے مجھے دی تھی دعا دی میں نے
اس نے دیوار اٹھائی تھی گرا دی میں نے

یہ وہ شاعری ہے جو اپنے سچ ہونے کا خود ثبوت ہے۔ شہپر رسول کی شاعری تقریباً نصف صدی کو محیط ہے۔ ان کی پوری شاعری اپنی صدی کے کرب اور متنوع کیفیات سے مستعار ہے، جس میں لفظوں کے انتخاب، زاویہ فکر، اور اسلوب کی دباذت نے شعر کے حسن اور اظہاریت کے نادر پیرائے کو بام عروج پر پہنچا دیا ہے لہٰذا ہر شعر فکر وفن کے کثیر الجہات دریچے وا کرتا ہے۔ اور ہمہ جہت امکانات کا سراغ دیتا ہے۔ ساتھ ہی ذہنی وفکری کشادگی اور وسعت نظر کے نئے ابعاد بھی واشگاف ہوتے ہیں۔ شہپر رسول کی پوری شاعری کا یہ امتیاز نمایاں ہے کہ مطلع سے لے کر مقطع تک ان کی غزل وسعتِ نظر، فکری وفنی انفرادیت اور اظہاری تازگی کی بنا پر ایک نئی دنیا آباد کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ سامع وقاری کا ذہن رنگا رنگ تجربات کا نگار خانہ بن جاتا ہے اور وہ شاعر کے تجربوں میں شریک ہو کر خود کو بدلتا ہوا محسوس کرتا ہے نیز مسرت وبصیرت کی عجیب وغریب کیفیت سے دوچار ہو جاتا ہے۔ دوسرا ایک نہایت ہی منفرد اور قابلِ توجہ تخلیقی رویہ جو ان کو تمام ہم عصروں سے ممتاز کرتا ہے وہ یہ ہے کہ ان کے یہاں ایک قلندرانہ بے نیازی کا احساس ہوتا ہے۔ یہ رویہ بعض نام نہاد شعرا کی طرح اوڑھا ہوا نہیں بلکہ ان کے اندروں کا وہ نقش ہے جو ان کی فکر اور عمل ورد عمل سے ابھرتا ہے اور ان کے قاری کو فی زمانہ کچھ متحیر بھی کرتا ہے۔ وہ دنیا اور دنیا کی وسعتوں کو کبھی حیرت اور کبھی ایک خاص طرح کی بے اعتنائی کے ساتھ دیکھتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن اکثریت کی طرح للچا کر دیکھتے ہوئے ان کو کبھی نہیں دیکھا گیا۔ جو کچھ ہو رہا ہے وہ اس کو بہت غور سے دیکھتے ہیں اور جو ہونے والا ہے اس کے بارے میں سوچتے ہیں لیکن گویا ہونے میں بہت ضبط سے کام لیتے ہیں۔ اسی لیے ان کے بیشتر اشعار میں جو گہرائی، نزاکتِ احساس، ثروتِ تخیل اور شادابی نظر آتی ہے وہ نئے غزل گویوں میں کم ہی لوگوں کے حصے میں آئی ہے۔ انھوں نے اپنے اس طرز احساس وفکر کو شعر کے قالب میں بھی ڈھالا ہے:

نہ شاعری کی ہوس ہے نہ فکرِ شہرت و نام
سو ہم نے سوچا بہت ہے مگر کہا کم ہے

شہپر رسول کے یہاں ایک عجیب وغریب کیفیت ایسی بھی ہے جو نہ صرف دامنِ نظر کو اپنی طرف کھینچتی ہے بلکہ ان کی شعری انفرادیت کے احساس کو گہرا کرتی ہے، وہ یہ کہ ان کے اشعار پہلی نظر میں سادہ سے نظر آتے ہیں اور اپنی سادگی سے متاثر بھی کرتے ہیں لیکن نظرِ ثانی کرنے پر ان کی فکری پیچیدگی اور معنوی کثیر الجہتی قاری کے ذہن میں چراغاں کر دیتی ہے۔

چند اشعار دیکھیے:

پھر سے وہی حالات ہیں ، امکاں بھی وہی ہے
ہم بھی ہیں وہی ، مسئلۂ جاں بھی وہی ہے

یہ جال بھی اس نے ہی بچھایا تھا ، اسی نے
خوش خوش بھی وہی شخص تھا ، حیراں بھی وہی ہے

کبھی زمیں پہ، کبھی چوتھے آسمان میں ہوں
یہ کیا بتاؤں کہ صدیوں سے امتحان میں ہوں

مجھے کسی بھی عمارت سے کیا غرض شہپر
میں اپنی ذات کے ٹوٹے ہوئے مکان میں ہوں

ہار کے وہم میں اور جیت کے منظر میں رہا
ایک مدت مرا دشمن مرے لشکر میں رہا

وہ بھی تڑپا مرے اشعار کو پڑھ کر شہپر
میں بھی مصروف کسی ہجر کے دفتر میں رہا

پردۂ ذہن پہ دھندلا گیا نقشہ سارا
آنکھ نے دیکھ لیا پل میں تماشا سارا

دیدہ و ذہن مناظر میں الجھنا چاہیں
اور طے کرنا ہے شہپر ابھی رستہ سارا

شہپر رسول کی شاعری امکانی شاعری ہے۔ ان کی شاعری کے مطالعے سے امکانات کی نئی دنیا رفتہ رفتہ دسترس میں آنے لگتی ہے۔ دراصل شہپر کی شاعری اور ان کا زمانہ کئی اعتبار سے اہم اور ممتاز ہے۔ ان کے ہم عصروں میں کئی شعرا ایسے ہیں جو کسی نہ کسی طور پر اپنا ایک مقام متعین کر چکے ہیں اور ہجوم بلا کا شکار ہونے اور گنجینہ معنی کے طلسم میں کھو کر تذبذب کا شکار ہو جانے کے بجائے اپنی انفرادیت قائم کرتے ہیں۔ ان میں اسعد بدایونی، مہتاب حیدر نقوی، اور عین تابش، وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ یہ بڑی بات ہے کہ سب نے اپنی انجمن سجائی اور نئی شاعری کی روایت کو استحکام بخشا ہے۔

شہپر رسول کے مذکورہ بالا اشعار کو پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعر نے زندگی کو تہہ داری کے ساتھ برتا ہے اور زندگی کی باریکیوں پر نظر رکھ کر حالات کا گہرائی اور حساسیت کے ساتھ مطالعہ کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سوچنے کا زاویہ اور اظہار کا طریقہ ہمیں یکسر مختلف دکھائی پڑتا ہے۔ ورنہ، غم، حزن، ملال، کرب ذات، اور حساس بلا کا ادراک ہر دور کے شعراء کو ہوتا رہا ہے۔ مگر نئی شاعری کے شعراء کے یہاں لہجے، انداز بیان، موضوعات اور لفظیات کے برتاؤ میں کافی فرق آیا ہے۔ اس طور پر ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ اس نسل نے کئی اعتبار سے ہمیں اپنے منفرد ہونے کا احساس دلایا ہے۔ اس پوری شاعری کا مزاج ماقبل سے یکسر مختلف اور نئے پن کے احساس کے ساتھ واضح ہوتا ہے۔ کیوں کہ سچے شاعر کی زبان، فکر، تصور اور تخیل پر اس کی اپنی چھاپ ضرور ہوتی ہے۔ عام لوگوں کی طرح شاعر کے حواس بھی بیداری کا ثبوت فراہم کرتے رہتے ہیں لیکن دونوں کے حواس کے بیداری میں نمایاں فرق ہوتا ہے۔ شاعر کے حسی ارتعاشات جس ایمائی قوت، تاثیر اور لطافت سے لبریز ہوتے ہیں۔ اس کا جلوۂ صد رنگ تخلیق کو گہرائی، پیچیدگی اور کثیر الجہتی سے ہم کنار

www.urduchannel.in

کرتا ہے۔شہپر رسول کی شاعری کی ایک خصوصیت وانفرادیت کا میں پہلے ذکر کر چکا ہوں کہ ان کے یہاں اشعار بظاہر سادہ محسوس ہوتے ہیں لیکن جس قدر غور وفکر سے ان کا مطالعہ کیا جاتا ہے اسی قدر تخلیقی تجربے کی تہوں میں اترنے کا تقاضا کرتے ہیں اور اپنے تخلیقی اسرار نیز معنوی کیفیات کے سبب قاری کے ذہن میں چراغاں کر دیتے ہیں۔دوسری اہم بات یہ ہے کہ وہ مظاہر ومناظر سے صرف دور کی وابستگی نہیں رکھتے بلکہ ان کا حصہ بن جاتے ہیں۔گویا خارجی کائنات ان کی رگوں میں خون بن کر دوڑنے لگتی ہے۔اس طرح شاعر فطری کائنات کی نقش گری نہیں کرتا بلکہ خود اس کا نقش بن جاتا ہے اور اس کا تخلیقی تجربہ صداقت اور معنی خیزی پر دلالت کرتا ہے۔

چند شعر:

کچھ بھی نہیں بدلا ہے یہاں، کچھ نہیں بدلا
آنکھیں بھی وہی ، خوابِ پریشاں بھی وہی ہے

بس ذرا عکس ہی ابھرا تھا صفوں سے میرا
ایک ہنگامۂ کوتاہ قداں شہر میں تھا

شہپر مری حدوں کا تعین کرے کوئی
آنکھوں سے بہہ رہوں کہ رگوں میں پھرا کروں

مجسم ہو گیا احساس دیکھو
وہ دیکھو گل مہر کے پاس دیکھو

نیند اجڑی تو نگاہوں میں مناظر کیا ہیں
ہم کہ بیتاب کسی خواب کی خاطر کیا ہیں

یوں تو ہر آنکھ ہی کچھ خواب سجاتی ہے مگر
منصب خوب کہاں ملتا ہے سب خوابوں کو

صدیوں سے امتحان میں ہونے کا ذکر ہو یا پھر اپنی ذات کے ٹوٹے ہوئے مکان میں رہنے کا اظہار، ہار اور جیت کی کشمکش کا بیان ہو یا دشمن کے لشکر میں ہونے کا عجیب وغریب اور حسرتی اظہار، اشعار کو پڑھ کر تڑپنے کا بیان ہو یا ہجر کے دفتر میں مصروف ہو جانے کا امکانی پہلو، یا پھر دنیا کی رنگین، تابناک یا خیرہ کر دینے والے مناظر میں نگاہوں کے الجھ جانے کا اشارہ ہو یا طویل مسافت کو طے کرنے کا احساس، دراصل اظہار کے اس نئے برتاؤ سے ایسی دنیا وجود میں آجاتی ہے جس سے نئی لفظیات اور اظہار کے نئے پیرائے قاری وسامع کو تیزی کے ساتھ متوجہ کرتے ہیں۔ورنہ ہجرت، جدائی، غم کے احساسات ازل سے ہیں، بس احساس اور اظہار کے نئے انداز نے انھیں نیا بنا دیا ہے، اور یہی اس عہد کی شاعری کا امتیاز ہے۔شہپر رسول نے اپنے عہد کے کرب کو جس طرح محسوس کیا ہے یہ انداز یقیناً بدلتے ہوئے ادبی منظر نامے اور نئی تخلیقی فضا کا آئینہ دار ہے۔

شہپر رسول کو ان کی تخلیقی شخصیت اور شاعری کے حوالے سے میں جس حد تک جان سکا ہوں وہ یہی ہے کہ وہ دنیا ومافیہا سے بے نیاز اور دنیاداری سے کوسوں دور رہنے والے شخص ہیں۔وہ خوش باش، خوش اخلاق، ملنسار اور ایک ہی ملاقات میں دوست بنا لینے والے انسان ہیں، مگر نام ونمود اور انعام وشہرت سے پناہ مانگتے رہنا ان کا وظیفۂ صبح وشام ہے۔شہپر رسول پرکشش شخصیت دل نواز انداز، خوش کلام وگفتار اور وجیہ القمر جیسے خوب صورت انسان کا نام ہے۔

شہپر رسول کے یہاں خوب صورت استعاراتی پیرایۂ اظہار کے نمونے بھرے پڑے ہیں۔ان کے ہم عصروں کے یہاں بھی استعاراتی پیرایۂ اظہار کے خوب صورت نمونے کثرت سے پائے جاتے ہیں، مگر کم ہی لوگوں کو اتنی چابکدستی اور نئے پن کے احساس کے ساتھ برتنے کی سعادت نصیب ہوئی ہے۔یہ وہ مابہ الامتیاز حقیقت ہے جسے نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔

چند استعارے ملاحظہ کیجئے:

کوئی سایہ نہ کوئی ہم سایہ
آب ودانہ یہ کس جگہ لایا

کوئی صدا تری دوری نے، تیرے ہجر نے دی
کوئی پیام نگاہِ ستارہ جو نے دیا

صدیوں کی دہلیز پہ رکھا لمحا چمکا ہوگا
آنکھیں تو کیا چمکی ہوں گی سپنا چمکا ہوگا

سفر کا شوق رکھتا ہو اپنے سینے میں
عذابِ ہم سفری سے مفر بھی رکھتا ہو

دوست بھی میرے اچھے ہیں
اک مخالف بہت پسند آیا

کہیں پہ سجتی ہوئی کوئی مسندِ عظمت
کوئی نکلتا ہوا خاک دان سے باہر

پھر آج میرے درد نے مجھ کو منا لیا
کوئی کسی عزیز سے کب تک خفا رہے

شہپر مری حدوں کا تعین کرے کوئی
آنکھوں سے بہہ رہوں کہ رگوں میں پھرا کروں

www.urduchannel.in

ہو گی اس ڈھیر عمارت کی کہانی کچھ تو
ڈھونڈ الفاظ کے ملبے میں معانی کچھ تو

ادھر تخلیق کے جادو پہ ہے بنیاد شہرت کی
ادھر تنقید کے طوطے میں اپنی جان رکھتے ہیں

مجھے بھی لمحۂ ہجرت نے کردیا تقسیم
نگاہ گھر کی طرف ہے قدم سفر کی طرف

محولہ بالا اشعار کی لفظیات، بیان کی ندرت، احساس ذات وکائنات اور نئے معاشرے کی سفا کی پر اگر ہم غور کریں تو بخوبی احساس ہوتا ہے کہ شہپر رسول کی شاعری فنی اعتبار سے کتنی پختہ ہے، انھوں نے زیست کے کرب اور دیگر اہم مضمرات کو کس شدت سے محسوس کیا ہے۔انھوں نے کتنی باریک بینی سے ایک ایک پل کی نبض پر انگلی رکھ کر جبر وقہر کے احساس اور روز افزوں رنگ بدلتی ہوئی کیفیات کو کس ہنرمندی سے پیش کیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ جہاں تک شعر کی شعریت کا سوال ہے تو اسے کہیں بھی مجروح نہیں ہونے دیا ہے۔فن کا معیار اپنی جگہ برقرار ہے، بلکہ جس ہنرمندی اور فنی رچاؤ کے ساتھ انھوں نے تجربات ومشاہدات کو برتا ہے وہ کمال فن کی ایسی مثال ہے جو کم ہی لوگوں کو میسر ہوتی ہے۔

جتندر پال

اردو میں مثنوی نگاری کی روایت

صنف مثنوی کو بیانیہ شاعری میں خصوصی اہمیت حاصل ہے۔مثنوی کا تعلق منظوم داستان گوئی سے ہے۔اس میں جہاں عشقیہ داستانوں کا ذکر ہوتا ہے وہیں فکر انگیز مضامین بیان کیے جاتے ہیں۔مثنوی میں موضوعات کی کوئی قید نہیں ہوتی اور نہ ہی اسکے اشعار کی تعداد متعین ہے لیکن شرط صرف یہ ہے کہ تمام اشعار آپس میں پوری طرح مربوط ہونے چاہیئں اس لیے کہ اس سے واقعات کے تسلسل کا پتہ چلتا ہے اور مثنوی میں واقعات کی ہی زیادہ اہمیت ہوتی ہے۔اپنی ان ہی خوبیوں کی وجہ سے مثنوی کو مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔خواجہ الطاف حسین حالؔی کے بقول ''مثنوی اصنافِ سخن میں سب سے زیادہ مقبول اور کارآمد صنف ہے۔''1؎ مثنوی عربی زبان کے لفظ 'مثنیٰ' سے بنا ہے جس کے لغوی معنیٰ 'دو دو کیا گیا' یا 'دو دو' کے ہیں۔اور اصطلاح میں اس خاص صنف کو کہتے ہیں جو مخصوص ہئیت ، اوزان اور بحر کے ساتھ لکھی جائے۔

صنفِ مثنوی کی فنی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔دوسری بات یہ کہ مثنوی کے تمام اشعار ایک ہی بحر اور وزن میں ہوتے ہیں اور یہ اپنی مخصوص ہئیت ، مخصوص مزاج اور موضوعات کی بنا پر اپنی الگ شناخت رکھتی ہے۔مثنوی کا ہر شعر زنجیر کی لڑیوں کی طرح آپس میں جڑا ہوا ہوتا ہے۔عام طور پر مثنوی کی ترتیب میں، خدا کی تعریف، رسول کی تعریف، بزرگانِ دین کی تعریف، تعریف سخن یا تعریف خانہ، سبب تالیف، اصل قصہ اور اختتام کو شامل کیا جاتا ہے۔عام طور پر مثنوی نگاروں نے ان اجزا کی پوری طرح پابندی تو نہیں کی ہے لیکن تمام مثنویوں میں کچھ نہ کچھ مذکورہ اجزا ضرور شامل کئے ہیں قمر رئیس لکھتے ہیں:۔

''فارسی اور اردو دونوں زبانوں کی مثنویوں میں جن اور پریوں کے قصے اور مافوق الفطرت واقعات سے لے کر عام انسانوں کے حسن وعشق کی داستانوں، خوشیوں اور غموں، میدانِ کارزار کی جنگوں، بزمِ طرب کی دل آویزیوں، شادی اور موت کی رسموں، اخلاقی قصوں، تصوف کے مسائل اور مذہبی تعلیم کا بیان کیا جاتا ہے، اس میں غزل کی سادگی، سوز وگداز، قصے کا جوش وخروش، ہجو کی ظرافت نگاری، مرثیہ کا نوحہ وغم سب کچھ ہوتا ہے یہ کہنا شاید غلط نہ ہوگا کہ کسی عہد کے سیاسی، سماجی حالات، معاشرت، رسم ورواج، رہن سہن کے طریقے، لباس وزیورات وغیرہ کے مطالعہ کے لئے اُس دور کی مثنوی کا مطالعہ سب سے زیادہ اہم ہے۔''2؎

اردو میں مثنوی کے ابتدائی نمونے صوفیائے کرام اور بزرگانِ دین کے کلام میں نظر آتے ہیں۔ ابتدائی مثنویاں زیادہ تر مذہبی عقائد اور معرفت پر مشتمل ہیں، ان میں خدا کی تعریف، اس کی صفتوں کا بیان اور اس کے ساتھ ساتھ لوگوں کو نصیحت کے موضوعات پیش کیے گئے ہیں۔

مثنوی کا آغاز فارسی شاعری میں ہوا۔اس کو سب سے پہلے ایرانی شاعروں نے اپنایا۔حالاں کہ یہ عربی لفظ ہے اور اس کی تمام ہئیتیں، اوزان اور بحور سب عربی ہیں مگر عرب میں یہ صنف مقبول نہیں ہوئی مولانا الطاف حسین حالؔی کے بقول:

عرب کی شاعری میں مثنوی کا رواج نہ ہونے یا نہ ہو سکنے کے سبب تاریخ یا قصہ یا انحراف یا تصوف میں

www.urduchannel.in

ظاہرایک کتاب بھی ایسی نہیں لکھی جاسکی جیسی فارسی میں سیکڑوں بلہر ہزاروں لکھی گئی ہیں اس لئے عرب شاہنامہ کوقرآن العجم کہتے ہیں اوراسی لئے مثنوی کی نسبت ''ہست قرآن درزبان پہلوی'' کہا گیا ہے۔''3؎

اردو میں پندرہویں صدی عیسوی میں مثنوی کا آغاز دکن میں ہوا۔ یہاں اس صنف کی طرف بہت زیادہ توجہ دی گئی اب تک کی تحقیق کے مطابق دکن کے بہمنی دورِحکومت 1421ءتا1438ء میں فخرالدین نظامیؔ بیداری کی مثنوی 'کدم راؤپدم راؤ' اردو کی سب سے قدیم مثنوی تصور کی جاتی ہے۔اس مثنوی میں راجا کدم راؤاوراس کے وزیر پدم راؤ کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔

مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اولین مثنوی کدم راؤپدم راؤ کے کچھ اشعار لکھ دیے جائیں تا کہ اندازہ ہو کہ قدیم مثنویاں کیسی ہوتی تھیں اور دکنی زبان کا کیا حال تھا:

نِرادھار کی سن ادھر مُکہ کھول — نہ آنوں بہر مُکہ تجھ مکہ بول
اگر ناتھ کہیادھنور بھید سیکھ — کہ جس بھید تھیں جزم روئے نہ بھیک
دھنور بھید ماس ایک کیتا کدمؔ — پریک تِل سنہاریانہ باسک پدم 4؎

اس کے بعد دوسری دستیاب مثنوی 'نوسرہار' ہے جس کا شاعر اشرف بیابانؔی ہے۔اس مثنوی میں کربلا کے واقعات پیش کیے گئے ہیں اس لیے یہ ایک ادبی مثنوی نہ ہوکر خالص مذہبی مثنوی قرار دی جاسکتی ہے۔بہمنی سلطنت میں ایک اور شاعر میراں جی شمس العشاق نے بھی صنف مثنوی میں کام کیا ہے انہوں نے خوش نامہ، جوش نغز،شہادت الحقیقت مغزمرغوب،اور چہارشہادت وغیرہ جیسی بڑی مثنویاں لکھیں۔

بہمنی سلطنت کے بعد دکن میں پانچ سلطنتیں وجود میں آئیں جن میں بیجاپور میں عادل شاہی سلطنت 1490ءتا1686ءتک اور گولکنڈہ میں قطب شاہی سلطنت 1518ءتا1687ءتک قائم ہوئی۔باقی تینوں سلطنتیں زیادہ دیرتک قائم نہیں رہ سکیں۔عادل شاہی سلطنت میں شاعروں کی بہت قدر تھی اس عہد کے بادشاہ خودبھی شاعر تھے۔یہی وجہ ہے کہ مثنوی کے شعراء کی خدمات کوحکومت نے سراہا اوراس دور کی مثنویاں خاص طور پراجاگرہوئیں۔اس عہد میں بھی کئی مثنویاں سامنے آئیں جن کی اردو ادب میں بہت اہمیت ہے۔ابراہیم عادل شاہ ثانی کی مثنوی 'نورس' سنگیت کے موضوع پرنظم کی گئی ایک غیرمعمولی مثنوی ہے۔ اس کے علاوہ حضرت جانم کی مثنوی ارشاد نامہ، شاعرعبدل کی ابراہیم نامہ،شاہ ابوالحسن کی سکھ انجن، محمد عاجز کی مختصرمثنوی یوسف زلیخا اور لیلیٰ مجنوں، مقیمی کی چندر بدن و ماہ یار، کمال خاں رستمی کی خاورنامہ جوچوبیس ہزاراشعار پر مشملا ہے، ملک خوشنود کی جنت سنگار، صنعتی کی قصہ بےنظیر، حسن شوقی کی فتح نامہ نظام شاہ اور میزبانی نامہ، نصرتی کی گلشن عشق، علی نامہ اور تاریخ اسکندری، ہاشمی کی پانچ ہزارایک سواشعار کی مثنوی یوسف زلیخا وغیرہ کا نام اہم ہے۔

قطب شاہی عہد میں دکنی زبان وادب کوقطب شاہی سلاطین کی بہت زیادہ سرپرستی ملی۔احمد گجراتی کی طویل مثنوی 'یوسف زلیخا' جو1580 سے 1584 کے درمیان لکھی گئی کوپہلی ادبی کاوش کہا جاتا ہے۔اسی عہد میں وجہیؔ نے قطب مشتری نامسے مثنوی لکھی۔غواصی نے تین مثنویاں 'میناستونتی، سیف الملوک وبدیع الجمال اور طوطی نامہ لکھیں۔اس عہد کی دیگرمثنویوں میں ابن نشاطی کی پھولبن، احمد جنیدی کی ماہ پیکر، طبعی کی بہرام وگل اندام مثنویوں کا نام بہت اہم ہے۔

شمالی ہند میں مثنویوں کے ابتدائی نقوش امیرخسرو کے کلام میں زیادہ ملے اہیں۔شمالی ہند کے قدیم عہد میں کئی ایسی مثنویاں لکھیں گئیں جن کو بے حد مقبولتم حاصل ہوئی۔سولہویں صدی عیسوی کے افضل کی مثنوی بکٹ کہانی، شیخ عبداللہ کی فقہ ہندی اور محولب عالم عرف شیخ جیون کی چار مثنویاں محشر نامہ، درد نامہ، خواب نامہ پیغمبر اور دھیر نامہ کافی اہم

مثنویاں ہیں۔قدیم شمالی ہند کے مشہور شاعر جعفرزٹلی کی مثنوی ظفرنامہ اورنگزیب شاہ غازی' اور 'طوطی نامہ' اہم مثنویاں ہیں۔جعفرزٹلی کے ہم عصر شاعر اسمعیل امروہوی نے دومثنویاں 'بی بی فاطمہ' اور 'قصہ معجزہ انار' لکھیں۔اسمعیل امروہوی کی مثنوی 'بی بی فاطمہ' کوشمالی ہند میں اردومرثیہ نگاری کی بنیاد بھی قرار دیا گیا ہے۔اسی دور کے شاعر فائز دہلوی نے سولہ مثنویاں لکھیں۔مثنوی کے قدیم شعراء میں شاہ مبارک،شاہ حاتم اورشاہ آیت اللہ جوہری کے نام کافی اہم ہیں۔

شمالی ہند میں اردومثنوی کا باقاعدہ سلسلہ 'سودا' اور 'میر' سے ہوتا ہے۔مرزامحمد رفیع سودا نے 24اورمیرتقی میر نے 38 مثنویاں لکھیں۔سوداؔ کی لکھی ہوئی مثنوی 'قصہ پسر شیشہ گوزرگر' اس طرح شروع ہوتی ہے:

مرا دلنام پر ہے اوس کے شیدا — کیا ہے جس نے حسن و عشق پیدا
وہی ہے آب و رنگ اپنے چمن کا — وہی ہے معنی طوطی کے سخن کا
چمن میں ذکر سے اوسکے ہے تفریح — گلون کو دانۂ شبنمہے بستیح
یہ جلوا حسن کا ہے گل مین اوس سے — اثر ہے نالۂ بلبل مین اوس سے 5؎

'قائم چاندپوری کا نام بھی مثنوی کے شاعروں میں شامل ہے۔ان کے بعد کے شاعروں میں خواجہ میراثر کا نام آتا ہے جنہوں نے مثنوی خواب وخیال لکھی۔

بطورمثنوی نگارجس شاعر کی سب سے زیادہ مقبولیت ہوئی وہ میرحسن ہیں۔میرحسن نے 12 مثنویاں لکھیں جوکافی اہم ہیں لیکن ان کی مثنوی 'سحرالبیان' کوایک شاہکار مثنوی مانا جاتا ہے جو85-1784ء میں مکمل ہوئی۔اس مثنوی میں 2179اشعار ہیں۔مثنوی 'سحرالبیان' کا آغاز ان اشعار سے ہوتا ہے:

کسی شہر میں تھا کوئی بادشاہ — کہ تھا وہشہنشاہِ گیتپناہ
بہت حشمت و جاہ و مال و منال — بہت فوج سے اپنی فرخندہ حال
کئی بادشاہ اس کو دیتے تھے باج — خطا اور ختن سے وہ لیتا خراج
کوئی دیکھتا آکے جب اس کی فوج — تو کہتا کہ ہے بحرِ ہستی کی موج 6؎

محمد حسین آزادؔ نے مثنوی سحرالبیان کے بارے میں لکھا ہے:

''اس کی صفائی بیان اور لطافت محاورہ اور شوخی مضمون اور طرزِ ادا اور ادا کی نزاکت اور جواب سوال کی نوک جھونک حدتوصیف سے باہر ہے۔اسکی فصاحت کے کانوں میں قدرت نے کسین بناوٹ رکھی تھی کیا اسے سوبرس آگے والوں کی باتیں سنائی دیتی تھیں؟ کہ جوکچھ اس وقت کہا صاف یہی محاورہ اور وہی گفتگو ہے۔ جوآج ہم تم بول رہے ہیں۔''7؎

میرحسن کے بعد پنڈت دیاشنکرنسیم کی مثنوی 'گلزارنسیم' کوغیرمعمولی مقبولیت حاصل ہوئی۔مثنوی گلزارنسیم کا آغاز حمد کے ان اشعار سے ہوتا ہے:

ہر شاخ میں ہے شگوفہ کاری — ثمرہ ہے قلم کا حمدِ باری
کرتا ہے دو زباں سے یکسر — حمدِ حقو مدحست پیمبر
پانچ انگلیوں میں یہ ان ہے — یعنی کہ متیع پنجتنہے
ختم اس پہ ہوئی سخن پرستی — کرتا ہے زباں کی پیش دستی 8؎

مذکورہ مثنوی گوشعراء کے علاوہ نواب مرزا شوق اور واجد علی شاہ، میراللہ تسلیم، امیر مینائی، داغ دہلوی اور شوق قدوائی نے بھی مثنوی گوئی میں شہرت حاصل کی۔

www.urduchannel.in

انیسوی صدی کے آخر میں انجمن پنجاب کے مشاعروں کے ذریعے محمد حسین آزاد نے جدید مثنوی کا آغاز کیا جو روایتی اجزا اور خیالی موضوعات کو ترک کر کے عام انسان کی زندگی سے جڑا۔ انجمن کی تحریک کے زیر اثر خود مولانا محمد حسین آزاد اور مولانا حالی نے عام زندگی سے وابستہ موضوعات پر مثنویاں کہیں۔ مولانا آزاد نے شبِ قدر، صبح امید، حبالوطن، خواب امید، داد انصاف، گنجِ قناعت، ابرِ کرم، موسم زمستان، مصدر تہذیب، سلام علیک اور الطاف حسین حالی نے برکھا رُت، نشاط امید، حب وطن، مناظرہ رحم و انصاف اور مناجات بیوہ کو موضوع بنایا۔ حالی کی ایسی مثنویاں ادب کا شہپارا بنیں۔ مثنوی حُبِ وطن میں حالی ایک جگہ کہتے ہیں:

چھوڑو افسردگی کو جوش میں آؤ　　بس بہت سوئے اٹھو ہوش میں آؤ
قافلے تم سے بڑھ گئے کوسوں　　رہے جاتے ہو سب سے پیچھے کیوں
قافلوں سے اگر ملا چاہو　　ملک اور قوم کا بھلا چاہو
گر رہا چاہتے ہو عزت سے　　بھائیوں کو نکالو ذلت سے [9]

جدید مثنوی میں حقیقت نگاری اور ادب برائے زندگی کو پیش کرنے پر زیادہ زور دیا جانے لگا۔ مولانا شبلی اور اقبال وغیرہ نے اس نئے انداز اور نئے رنگ کی مثنویاں لکھیں۔ ترقی پسند تحریک کے زمانے میں علی سردار جعفری، کیفی اعظمی اور جاں نثار اختر وغیرہ نے جدید رنگ کی مثنویاں لکھیں جن کو ادب میں قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا۔ جدید دور میں بھی مثنوی نگاری کا سلسلہ جاری ہے۔ مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ مثنوی جو ایک داستانی صنفِ سخن ہے وہ اپنی روانی اور سہل بیانی کے سبب ہمیشہ جاری رہے گی۔

حوالہ جات

1۔ مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ 239، از خواجہ الطاف حسین حالیؔ، (مرتبہ: وحید قریشی)، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، علیگڑھ، 2002

2۔ اصنافِ ادب اردو، صفحہ 50، از قمر رئیس اور خلیق انجم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، علیگڑھ، 2006

3۔ مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ 240، از خواجہ الطاف حسین حالیؔ (مرتبہ: وحید قریشی)، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، علیگڑھ، 2002

4۔ مثنوی کدم راؤ پدم راؤ، صفحہ 139، فخر الدین نظامی (مرتبہ: جمیل جالبی)، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1979

5۔ کلیات سودا، (جلد دوم) صفحہ 58، از مرزا رفیع سودا، منشی نول کشور، لکھنو، 1932

6۔ سحر البیان، صفحہ 28، میر حسن (مرتبہ: رشید حسن خان)، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، 2011

7۔ آبِ حیات، صفحہ 233، مولانا محمد حسین آزاد، کِتابی دُنیا، دہلی، 2014

8۔ مثنوی گلزار نسیم، صفحہ 15، دیا شنکر نسیم (مرتبہ: رشید حسن خان)، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، 2011

9۔ تحریکِ آزادی کے ترانے، صفحہ 6، مظہر احمد، نیشنل بک ٹرسٹ، دہلی، 1997

www.urduchannel.in

کتابیات

1۔ مقدمہ شعروشاعری ازخواجہ الطاف حسین حالیؔ،(مرتبہ: وحید قریشی)،
ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،علیگڑھ،2002

2۔ اصنافِ ادب اردو از قمر رئیس اور خلیق انجم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،علیگڑھ،2006

3۔ مثنوی کدم راؤ پدم راؤ ازفخرالدین نظامی (مرتبہ: جمیل جالبی)،
ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی،1979

4۔ کلیات سودا (جلد دوم) ازمرزا رفیع سودا، منشی نول کشور، لکھنو،1932

5۔ سحرالبیان ازمیر حسن (مرتبہ: رشید حسن خان)، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی،2011

6۔ آبِ حیات ازمولانا محمد حسین آزاد، کتابی دُنیا، دہلی،2014

7۔ مثنوی گلزار نسیم از دیا شنکر نسیم (مرتبہ: رشید حسن خان)، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی،2011

8۔ تحریکِ آزادی کے ترانے ازمظہر احمد، نیشنل بک ٹرسٹ، دہلی،1997

شاعری

باقر مہدی رضوی

چشمِ افلاک میں نظارۂ دنیا کیا ہے
ایک گل رنگ قبا، اور تماشا کیا ہے

خوں تو سب بہہ گیا کل رات ترے وار کے بعد
پھر روح پھونک دی ہے، بجھتی سی روشنی میں

آج ور آ مری آنکھوں میں تو ہیں بھی دیکھوں
خوابِ صد رنگِ تمنا ترا نقشہ کیا ہے

خوگرِ زخمِ طلب قلبِ ہراساں نہ ہوا
ہاں قفس زاد کو خواہش سے علاقہ کیا ہے

نازشِ گل نہ سہی بستر پُر خار سہی
ایک دو روز ٹھہرنے میں تقاضا کیا ہے

گریہ آثار نہیں طرحِ جنوں خیزی کے
پھر ترے چہرے پہ صد رنگِ شکستہ کیا ہے

بارِ نوا کھلا ہے، بازارِ آگہی میں
جنسِ گرانہا ہے، لفظوں کی ٹوکری میں

انگارے جاں بلب تھے، رقصِ ہوا نے لیکن
قطرہ قطرہ مرے پہلو سے یہ رستا کیا ہے

آتش تہہِ قدم ہو، سینے میں برقِ دم ہو
توشہ یہی بہت ہے، تھوڑی سی زندگی میں

سوئے ہوئے یہ انساں، چلتی ہوئی یہ چیونٹی
کیا جانے کون ہے، چشمِ قد آوری میں

جوہر مہدی

مسیحا بن کے ستم کرتے ہیں عدو کی طرح
ہم اپنی خو بھی بدل دیں گے تیری خو کی طرح

یہ کس مقام پہ احساس کی تپش پہنچی
ہوائے سرد مجھے لگ رہی ہے لو کی طرح

وہ گھر جہاں پہ تیرے قہقہوں کی بارش تھی
وہاں سکوت برستا ہے آج ہُو کی طرح

وہ لوگ گردشِ ایام کو بدل دیں گے
رگوں میں وقت کی دوڑیں گے جو لہو کی طرح

میری تلاش نہ اُس تک پہنچ سکی ورنہ
وہ اک وجود تو بکھرا تھا رنگ و بو کی طرح

اسی بہانے سے جوہر کو داد مل جاتی
کوئی تو شعر کہا ہوتا آرزو کی طرح

ہم کناری کا ملے اس کی جو پیغام ابھی
توڑ کر توبہ سرِ بزم پیوں جام ابھی

مجھ کو ڈر ہے کہیں خاموش نہ کر دے مجھ کو
ہے مری ذات کے اندر جو یہ کہرام ابھی

کھو رہ جائے گا دامن میں تہی دستوں کے کیا
کھینچ لے ہاتھ اگر گردشِ ایام ابھی

انجمن میں ہیں جو ساقی تیری دریا نوشاں
نال مت دے کے انہیں دردِ تہِ جام ابھی

دیکھ لے گر مرے صیاد کی وہ چشم فسوں
خود گرفتار ہو نخچیرِ تہِ دام ابھی

www.urduchannel.in

ارفع اعزازی

Dead on Arrival

چودہ سال گزر جانے کے بعد
میں آج تمہیں
اپنی ماں کی موت کا سوگ منانے کی
اجازت دیتی ہوں
جس کا نام تم سے مشورے کے بغیر بدل کر
Dead on Arrival رکھ دیا گیا

ہر سال تم اس کی یاد میں
پورا دن وارانسی کے مندر میں گزارتی ہو
اور دھوبی گھاٹ پہ بیٹھی دھوبنوں میں
پرساد بانٹتی تھی
جسے وہ نم پلوؤں میں باندھ کر چھپا لیتیں

ان سب نے تمہارے اسقاطِ عمل کی
مغفرت کی دعائیں کی ہیں
جن کے آسمان پہنچنے سے پہلے ہی
تم نے ہنس کر پر کاٹ دیے
اب وہ افق پر
ڈوبتے سورج کی طرح لرز رہی ہیں

تمہاری ماں ہوتی تو وہ کیا کہتی؟
اپنے آپ سے آنکھ چرا کر
واپسی کے کم پڑتے کرائے کے پیسوں سے
تمہیں ایک لڈو خرید دیتی

دانشور

ہم باغی
بولنا سیکھتے ہیں
تو معاشرے کے محافظ
ہماری زبانوں پر زنجیریں لگا کر
زنجیروں کے سرے
دانشوروں کے سپرد کر دیتے ہیں
جو ہمارے ہاتھ تھامے
میٹھی میٹھی باتیں کرتے ہیں

ہم ان کے سامنے
کبھی ہاتھ جوڑتے
کبھی آنسو بہاتے
تو کبھی آنکھیں دکھاتے ہیں

مگر یہ دانشور واقعتاً
باشعور ہیں
ہماری زنجیریں
تب ہی کھولتے ہیں
جب ہم سارے الفاظ بھول جاتے ہیں

علی مہدی سعید

نظم

آسمانی رنگ میں لپٹی لال چادر
جس پر خنجر سے پڑنے والے نشاں سے
تمہارا نام لکھا گیا ہے

غذا، چادر اور تمہارے نام کی پہیلی
شکار کئے ہوئے کبوتروں کے عوض
بوجھی جاتی ہے
جس کا جواب
محض شکاری اور شکار کے ذہن میں محفوظ ہے

جب جواب اور سوال میں توازن قرار پایا جاتا ہے
تو بھوکوں کو کھانا فراہم ہوتا ہے
جن کی بھوک
خود ایک پہیلی ہے

خنجر اور آسمان کا رنگ ایک ہی ہے
اگرچہ وجہ پوچھی جائے
تو جواب برابر دیا جاتا ہے

جواب جاننے والے
ماحول میں سرایت کئے گئے
لوگ اور جراثیم
پڑی ہوئی قبر پر آنے والی مکھیوں کی بھنبھناہٹ کا راز بھی جانتے ہیں
مگر کچھ کہتے نہیں
خنجر سے آسمان تک کا سفر
نہ کسی کو سمجھ آیا ہے نہ آئے گا
حتیٰ کہ قلم کی سیاہی ختم ہو جائے
اور تمہارا نام لکھنے کے لئے
قلم کے بجائے خنجر کا استعمال کرنا پڑ جائے

نظم

گر زندگی ٹھہر جائے
مجھے تم سے کچھ کہنا ہے

مجھے خود سے بات کرنی ہے
چند خواب اور خیالوں کو
آزاد کرنا ہے

مجھ سے روحیں فریاد کرتی ہیں
مجھے ان کے جسموں کو
پانی پلانا ہے

مجھے خود کو
خشکی سے سمندر میں
لے جا کے سکھانا ہے

اس آباد شہر میں
لوگوں سے بہت دور
ایک آواز آتی ہے
جو مجھ سے کہتی ہے

"گر زندگی ٹھہر جائے
مجھے تم سے کچھ کہنا ہے"

---

www.urduchannel.in

عظمیٰ محمود

یقین اپنی جگہ اور گمان اپنی جگہ
ترا خیال کہیں درمیان اپنی جگہ

کوئی دھواں کوئی بادل سمجھ رہا ہے اِسے
تنا ہے سر پہ مگر آسمان اپنی جگہ

کسے خبر کہ مرا اصل تو فقیری ہے
وہ دیکھتے ہیں مری آن بان اپنی جگہ

جو ہو کے تیشہ بکف آئے تھے چلے بھی گئے
کھڑی ہوں اب بھی میں بن کر چٹان اپنی جگہ

کسی مکیں کا بہت انتظار کرتے ہیں
مکان اپنی جگہ لامکان اپنی جگہ

سفر میں اپنی جگہ ہیں اہم سبھی عظمیٰ
یہ دھوپ اپنی جگہ سائبان اپنی جگہ

پت جھڑ آ جائے تو پتے جھڑ جاتے ہیں
ہرے بھرے اشجار بھی پیلے پڑ جاتے ہیں

آخر طوفاں رکنے پر ہی پتہ چلے گا
تیز ہوا سے کتنے پیڑ اُکھڑ جاتے ہیں

جن کو گنوا کے سانسیں رکنے سی لگتی ہیں
بھیڑ میں ایسے ایسے لوگ بچھڑ جاتے ہیں

کون انا کے قیدی لوگوں کو سمجھائے
جو بے کار میں اپنی ضد پر آڑ جاتے ہیں

رب ہی جانے اس میں اُس کی کیا مرضی ہے
بنتے بنتے میرے کام بگڑ جاتے ہیں

بستے بستے بستی ہے اک بستی عظمیٰ
دیکھتے دیکھتے شہر کے شہر اُجڑ جاتے ہیں

نگہت صاحبہ

(۱)

وہ عشق ہے
جو سفید بالوں پہ ہونٹ رکھے
سنہرا کر دے

---

(۲)

ہم ایسے پاگلوں نے
کائنات کو بتا دیا
کہ تیرے دُکھ عظیم ہیں
ہم ایسے پاگلوں نے جھوٹ بولنے کی انتہا کی
ساری عمر
صرف ایک سچ کہا ہے

---

(۳)

عمر کی دھوپ نے
جسم کی برف کو
مسکراتے ہوئے
الوداع کہہ دیا

---

(۴)

دل
وہ ہیرا
جو
پیتل کی انگوٹھی
میں جڑ گیا

---

(۵)

ہم نے گھر بنانے کے
نامراد چکر میں
تیلیاں بچائی ہیں
انگلیاں جلائی ہیں

---

www.urduchannel.in

نامے

☆ تفہیم تازہ شمارہ گذشتہ تمام شماروں سے بہتر ہے۔ایک دو مضامین اور کچھ منظومات نہ ہوتے تو اور بھی عمدہ ہوتا۔مروت اور لحاظ کو بالائے طاق رکھو، بالکل بالائے طاق، تب تو پرچہ اپنی شناخت قائم کرے گا۔خیر، اب بھی تم بہتوں سے غنیمت ہو۔نیر مسعود پر چند صفحات مختص کر کے بہت اچھا کیا۔اس حصے کے سبھی مشمولات اچھے ہیں۔ندیم احمد نے اچھا تجزیہ کیا ہے۔وپل کمار کون ہیں؟ ان کی غزلیں اچھی ہیں۔انھیں مزید چھاپو تو خوب ہوگا۔تمھاری چھپائی ٹھیک ہے، کتابت کی بھی غلطیاں بہت نہیں ہیں۔لیکن تمھارے حرف بہت چھوٹے ہوتے ہیں۔یہ لکھ کر مجھے خود پر تھوڑی سی ہنسی آئی۔ایک وقت تھا جب میں 'شب خون' بھی بارہ پوائنٹ پر اور کبھی کبھی اس سے بھی کم پر لکھواتا تھا کہ قاری کو پڑھنے کے لئے زیادہ سے زیادہ سامان دے سکوں۔کچھ لوگ شکایت کرتے تھے کہ صاحب، حرف بہت چھوٹے ہیں، پڑھنے میں مشکل ہوتی ہے۔اور آج میں بھی یہی شکوہ کر رہا ہوں۔اب تو مجھے محدب شیشے کی ضرورت پڑنے لگی ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی (الہٰ آباد)

☆ تفہیم کا تازہ شمارہ ملا۔اچھا لگا۔فاروقی صاحب کی تحریر عرصہ بعد پڑھنے کو ملی۔خوب ہے۔قاضی افضال حسین سے بھی عرصہ بعد ملاقات ہوئی۔وہ جم کر لکھتے ہیں اور ان کی تحریر توجہ کھینچتی ہے۔نیر مسعود کا گوشہ بھی عمدہ ہے۔تینوں مضمون (قاضی افضال حسین، محمد حمید شاہد اور شہناز رحمٰن) نیر مسعود کے افسانوں کے کئی اہم گوشے وا کرتے ہیں۔مجموعی طور پر یہ شمارہ اپنی پہچان بتاتا ہے۔پچھلے شمارے میں نے نہیں دیکھے لیکن اس شمارے سے ان کے معیار کا اندازہ بھی لگایا جاسکتا ہے۔کسی ادبی پرچے کے لئے سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس میں مدیر کا مزاج اور معیار نظر آئے۔جو صاف صاف نظر آتا ہے۔

رشید امجد (پاکستان)

☆ تفہیم کا تازہ شمارہ جو نیر مسعود صاحب کے نام ہے ہمیشہ کی طرح اپنے دامن میں بہت سے قیمتی اور عمدہ ادب پارے لئے ہوئے ملا ہے کہ اس کی فہرست ہی ''کرشمہ دامنِ دل می کشد کہ بااین بااست'' کا منظر پیش کر رہی ہے۔تفصیلی رائے تو باقاعدہ مطالعے کے بعد ہی پیش کروں گا، فی الوقت تو اس کے مدیران ڈاکٹر لیاقت جعفری اور عمر فرحت کو بہت بہت مبارک کہ ان نامساعد حالات میں ایسا خوبصورت، خوب سیرت اور اتنا معیاری ادبی پرچہ نکالنا اپنی جگہ پر کسی معرکے سے کم نہیں۔

امجد اسلام امجد (پاکستان)

☆ تفہیم (۱۳) موصول ہوا۔باصرہ نواز ہوا۔شکریہ۔آپ کی محبت اور ہمت کی بدولت تفہیم آج برصغیر کے چیدہ چیدہ رسائل میں گنا جانے لگا ہے۔میری نظر میں زیرِ نظر شمارہ اب تک کے تفہیم کے تمام شماروں میں سب سے بہتر ہے۔دیدہ زیب ہے معیاری ہے اور سب سے بڑی بات کہ مشمولات کے سلسلے میں آپ کی صلاحیت صاف صاف دکھائی دے رہی ہے۔اللہ سے دعا گو ہوں کہ تفہیم لمبی عمر پائے اور دن دونی رات چونی ترقی کرے۔
تنقیدی و تحقیقی مضامین تمام بہت اچھے ہیں مگر کچھ دنوں سے جوگندر پال، سریندر پرکاش، بلراج مین را، کمار

پاشی، راج نارائن راز وغیرہ کے بارے میں ہمارے رسائل میں پڑھنے کو کچھ بھی نہیں ملتا، خدا جانے یہ سب سوچے سمجھے پلان کے تحت ہو رہا ہے یا بے خیالی میں۔شعری حصہ مجھے بہت پسند آیا خاص طور سے لیاقت جعفری کی غزلیں اچھی لگیں۔شعری حصے میں آپ نے ظفر اقبال کو ترتیب میں اولیت دی ہے بے شک وہ ہمارے سینئر بلکہ سینئر موسٹ شاعر ہیں مگر مندرجہ ذیل قسم کے اشعار پڑھ کر سمجھ نہیں آتی کہ وہ اردو شاعری کو کس سمت میں لے جانا چاہتے ہیں۔

هم بھی اچھے تو نہیں تھے لیکن ۔۔۔ تھی زیادہ ہی وہ بدذات خراب
لال پیلی وہ ہوئی غصے سے ۔۔۔ ورنہ اتنی بھی نہ تھی بات خراب
کیچڑ اتنا تھا محبت کا، ظفرؔ ۔۔۔ پاؤں لتھڑے ہوئے ہیں ہاتھ خراب

میرے خیال میں جب آدمی کے تخلیقی چشمے سوکھ جائیں تو خواہ مخواہ تُک بندی سے گریز کرنا چاہیئے ورنہ پہلے سے بنا ہوا امیج بھی خراب ہو جاتا ہے۔فاروقی صاحب کی تنقید میں تخلیقی نثر پھر سے لوٹ آئی ہے مزہ آ گیا۔تفہیمِ غالب اور شعر غیر شعر اور نثر کی یاد تازہ ہو گئی، خدا ان کا سایہ ہمارے سروں پر بہت بہت دیر تک قائم رکھے۔

پرتپال سنگھ بیتاب (جموں)

☆ اس وقت اردو زبان میں جو معیاری رسالے نکل رہے ہیں ان میں تفہیم کا شمار بھی ہوتا ہے، وہ اس وجہ سے کہ آپ مشمولات کے انتخاب کے سلسلہ میں کسی رعایت، سیاست یا مصلحت سے کام نہیں لیتے۔آپ کے اس حوصلے کی میں داد دیتا ہوں۔میں ہمیشہ تفہیم کے تازہ شمارے کا منتظر رہتا ہوں کیونکہ ہر شمارہ میرے لئے تسکین کا سامان لاتا ہے۔شمارہ نمبر ۱۳ زیرِ مطالعہ ہے۔کافی معیاری اور رنگارنگ ہے۔نیر مسعود کا گوشہ نہایت ہی معلوماتی ہے۔فاروقی صاحب، عتیق اللہ صاحب، نظام صدیقی صاحب اور قاضی افضال صاحب کی نگارشات بار بار پڑھ رہا ہوں۔ان سے فرصت ملے تو باقی چیزوں کا مطالعہ کروں۔

شفق سوپوری (سرینگر)

☆ عمر فرحت آداب! مجھے یہ کہنے میں کوئی عار نہیں کہ چند ہی برسوں میں آپ نے تفہیم کو جن بلندیوں پر پہنچا دیا ہے وہ اپنے آپ میں کسی کارنامے سے کم نہیں۔اب تقریباً تمام صفِ اول کے لکھنے والے اور ان کی تخلیقات تفہیم میں نظر آتی ہے۔تفہیم کے تمام مشمولات معیاری ہوتے ہیں، یہ آپ کی اعلیٰ مدیرانہ کاوشوں، ادبی دیانت داری اور بے پایاں لگن اور محنت کا نتیجہ ہے۔آج ہم جس دور سے گزر رہے ہیں اس میں پرنٹ میڈیا میں ایسا اعلیٰ ادبی رسالہ شائع کرنا جوئے شیر لانے سے کم نہیں۔اس سے آپ کے دشمنوں میں بھی اضافہ ہوتا جائے گا، لیکن ہمت مت ہارنا۔تفہیم کے ہر شمارے کو پڑھ کے مجھے اب اردو کے ان عہد ساز جریدوں کی یاد آنے لگی ہے جو اب بند ہو چکے ہیں۔یوں دیکھیں تو تیسرے درجے کے رسائل کی گویا بارھ سی آئی ہوئی ہے۔اور فیس بک جیسی سوشل ویب سائٹ پر جعلی ادب کا بازار گرم ہے۔جہاں ایک دوسرے کی چیزوں کو لائک اور کمنٹ کر کے مقبول ہونے کی افواہ میں بدل دیا جاتا ہے۔قاری کی سہل پسندانہ طبیعت کو ان افواہوں کی چاٹ لگتی جا رہی ہے۔یہ بڑی خطرناک صورتحال ہے کیونکہ افواہیں ہمیشہ فسادات یا انتشار آلود زوال کے ماحول میں ہی جنم لیتی ہیں۔بعض ادیبوں کی نرگسیت اور شہرت پسندی بھی اس صورتحال کی ذمہ دار ہے۔ایسے زمانے میں تفہیم جیسے سنجیدہ اور فکر انگیز رسالے کا نکلنا ایک نعمت غیر مترکبہ سے کم نہیں ہے۔میری طرف سے آپ کو دلی مبارکباد اور ڈھیروں دعائیں۔

خالد جاوید (دہلی)

www.urduchannel.in

احیاءوفروغِ اُردو کے لیے تجاویز

ا۔ ریاست کے تمام خطوں میں بلکہ ضلعی سطع پر ایک بڑی عمارت **اردو کیمپس یا اردو بھون** کے نام پر تعمیر کرنا۔
مجوزہ اردو کیمپس میں درج ذیل پروگرام/سرگرمیاں جاری کرنا:

(الف) اُردو ڈیجیٹل تدریسی کورس کا اہتمام۔
(ب) اُردو بین العلومی انسائیکو پیڈیا کی ترتیب وتدوین۔
(ج) اردو زبان وادب کی بڑی شخصیات کے تعلق سے اردو ہال آف فیم کا قیام۔
(د) اُردو ڈپلومہ تدریسی مرکز کا قیام (غیر اردو داں طلباء کے لیے)۔
(ر) اُردو اساتذہ کی تدریسی استعداد بڑھانے کی منصوبہ بندی اور عملی کوششوں کے تحت ورکشاپ کا انعقاد ہر دو ماہ کے وقفے سے۔(اسکول اور کالج سطح کے اساتذہ کے لیے)
(ز) اردو کیمپس کے زیر اہتمام ضلعی سطح پر سال میں ایک بار اُردو میلے کا انعقاد۔
(س) ششماہی بنیادوں پر ضلعی مراکز پر ساہیتہ اکادمی، نیشنل بک ٹرسٹ آف انڈیا اور قومی اُردو کونسل کے تعاون سے مختلف علون وفنون پر معیاری کتابوں کی اشاعت اور کم قیمت پر طلباء و اسکالرز کو مہیا کروانا۔
(ص) غیر اُردو داں طلباء کے لیے ہندی یا انگریزی کی مدد سے اُردو سکھانے کے مرکز غیر اُردو بستیوں میں قایم کرنا۔
(ط) غیر اُردو داں طلباء کے لیے اردو سیکھنے کی طلب پیدا کرنے کے لیے اردو کونسل کی طرف سے حوصلہ افزائی کی غرض سے نقد انعام ووظائف کا اہتمام۔
(ظ) سٹیٹ انسٹیچیوٹ، ڈسٹرکٹ انسٹیچیوٹ اور کلچرل اکادمی جموں وکشمیر کے تعاون سے اردو کونسل کے زیر اہتمام مشاعرے، سیمینار اور تعلیمی مقابلوں کا اہتمام کرنا۔
(ع) اردو کونسل کی طرف سے Library on Wheels یعنی موبائل لائبریری کی شروعات (قومی کونسل اور ساہیتہ اکادمی کی طرز پر)۔
(غ) سکولوں، بی۔ایڈ کالجوں، سٹیٹ انسٹی چیوٹ آف ایجوکیشن اور ڈسٹرکٹ انسٹی آف ایجوکیشن جیسے اداروں میں اردو کی موثر تعلیم وتدریس کے لیے اردو لینگویج لیب کا قیام۔
(ف) اردو کیمپس کے زیر سایہ اردو کے علمی سرمائے کو مزید وقعت دینے کے لیے بین العلومی اور بین السانی تراجم کے مراکز کا قیام۔جن کی نگرانی اردو کے ماہرین کریں گے۔
(ق) اردو کیمپس کے زیرِ سایہ اردو خبر ناموں کا اشاعت واجراء
(ک) اردو کیمپس کے زیر اہتمام ایک بین العلومی اردو آن لائین لایبریری کا قیام۔
(گ) اردو کیمپس کے زیر نگرانی اردو خواندگی مراکز کا تمام پنچائتی سطح پر قیام۔

منجانب:۔فاروق مضطر بانی وسرپرست دبستانِ ہمالہ راجوری

(زیر اہتمام: ہمالین ایجوکیشن مشن راجوری) 9419170905, 9906355140

مسلسل:۔

احیاءوفروغِ اُردو کے لیے تجاویز

۲۔ اردو کیمپس کے زیر نگرانی ہر ضلع کی سطح پر ریجنل کورڈینیشن سینٹر اردو کیمپس کے ساتھ جوڑ کے قائیم کرنا۔جس میں کے۔اے۔ایس سطح کا ایسوسیٹ پروفیسر کے رینک کا ایک اردو جانکار آفیسر اردو کی تعلیم، ورکشاپ اور دوسرے معاملات کی نگرانی اور فروغ کے لیے جو سکول کالج، ٹریننگ انسٹی چیوٹ، یونیورسٹیوں سرکاری اور نجی سطح پر اور اردو کونسل کی تجاویزوں پر عمل درآمد پر نگراں اور معاون کا رول دے سکیں۔انہیں جوائینٹ ڈایریکٹر اور جوائینٹ سیکریٹری کی سطح کے اختیارات حاصل ہوں
۳۔ آئی۔اے۔ایس میں ہندی میڈیم کے طرز پر کے۔اے۔ایس میں اُردو کو میڈیم قرار دینا۔
۴۔ تمام سرکاری اداروں دفاتر میں اُردو خط وکتابت کو فروغ دینا اور اُردو میں شکایات کے ازالے کا اہتمام۔
۵۔ سرکاری ملازمتوں کے حصول میں اُردو پڑھنے لکھنے کی بنیادی واقفیت اور قابلیت کو لازم قرار دینا۔
۶۔ اردو کونسل کی طرف سے تمام سکول کالج اور یونیورسٹی کی ضلع سطح پر، صوبائی سطح کے اور کل ریاستی تعلیمی امتحانات اور مقابلوں میں انعامات، وظائیف اور تمغوں کی شکل میں اردو طلباء کی حوصلہ افزائی کرنا۔
۷۔ پانچویں تک سہ لسانی فارمولے کے تحت اُردو کو پہلی زبان کی حیثیت میں، انگریزی کو دوسری زبان کے طور پر اور علاقائی زبان کو تیسری زبان کے طور پر تعلیم کو یقینی بنانا۔
۸۔ سماجی اور انسانی علوم کی تعلیم وتدریس میں اردو کو پرایمری سے سنئیر سکینڈری لیول تک لازمی ذریعہ تعلیم قرار دینا۔
۹۔ شناختی کارڈ، انتخابی کارڈ، راشن کارڈ، بینک پاس بک اور سرکاری ملازمتوں کے حصول کے لیے درخواستوں کے فارم اردو میں بھی آن لائن قبول کرنا۔
۱۰۔ سہ لسانی سائین بورڈ اور نیم پلیٹ انگریزی اُردو اور ہندی میں مشترک لیٹر پیڈ کا استعمال کرنا۔
۱۱۔ سرکاری پروگراموں کی تشہیر کے لیے اُردو اخبارات وجراید اور اُردو چینلز کو ذریعہ بنانا۔
۱۲۔ اسکول لائبریریوں، کالج لائبریریوں اور یونیورسٹی لائبریریوں میں اردو اخبارات وجراید کا باقاعدہ اہتمام کرنا۔
۱۳۔ ہر سرکاری دفتر میں خاص طور سے محکمہ مال، عدلیہ، پولیس وغیرہ میں اردو سافٹ وئیر کی تیکنیکی جانکاری کی بنیاد پر ملازم بھرتی کرنا۔
۱۴۔ سرکاری امور کی جانکاری کے لیے اردو کونسل کا اپنی ویب سائیٹ جاری کرنا۔
۱۵۔ تمام بنیادی اور ثانوی تعلیم کے اداروں میں اردو اساتذہ کی تقرری کے لیے اسامیاں پر کرنے کا عمل گیارویں، بارہویں کے استادوں کی تقرری کے طرز پر کرنا۔
۱۶۔ اسکولوں کالجوں اور یونیورسٹیوں کے باہمی مقابلے، گلوکاری، بیت بازی، مضمون نگاری، خوش خطی اور تکنیکی جانکاری کے مقابلوں میں اردو کو وسیلہ بنایا جانا۔
۱۷۔ اردو کی تعلیم کو پر کشش بنانے کے لیے سکولوں اور کالجوں میں سمارٹ کلاس لیب کا اہتمام کرنا۔

www.urduchannel.in

۱۸۔ کالجوں اور یونیورسٹیوں میں اردو کی علمی، اور تحقیقی ضرورتوں کو پورا کرنے والی لائبریریاں قائیم کی جائیں۔

(الف) ایک علمی تحقیقی اور بین العلومی جریدہ (سہ ماہی) جاری کرنا۔

(ب) ایک ادبی تفریحی معلوماتی جریدہ ماہنامہ جاری کرنا۔

(ج) ایک معلوماتی تفریحی جریدہ بچوں کے لیے جاری کرنا۔

(د) ایک معلوماتی اور تفریحی جریدہ خواتین کے لیے جاری کرنا۔

۱۹۔ اردو کونسل کی جانب سے ایک خصوصی پروجیکٹ کے تحت غیر مسلم مصنفین، محققین، شعراء اور ماہر لسانیات کی غیر معمولی اردو خدمات کے اعتراف میں مونوگراف لکھوانا اور شائع کروانا۔ بلکہ قاموسی طرز کی کتاب تیار کرنا۔

۲۰۔ ہر سال اردو کونسل کی جانب سے (مجوزہ) 16 انعامات کی تقسیم و اعلان۔ (تفصیل الگ سے)

۲۱۔ فیلوشپ اور ایسوسی ایٹ فیلوشپ۔

منجانب:۔ فاروق مضطرؔ بانی و سرپرست دبستانِ ہمالہ راجوری

(زیر اہتمام: ہمالین ایجوکیشن مشن راجوری) 9419170905, 9906355140

دبستانِ ہمالہ کی جانب سے پرنسپل سیکرٹری ہائر ایجوکیشن جناب اصغر حسن سامون کو ''محبانِ اردو ایوارڈ ۲۰۱۸ء سے نوازا گیا

ریاست جموں و کشمیر کا ایک معروف علمی، ادبی اور تہذیبی ادارہ ہمالین ایجوکیشن مشن راجوری جو پچھلے چار دہائیوں سے زیادہ پیر پنچال خطے میں اپنی ادبی، اخلاقی اور تعلیمی سرگرمیوں کے لیے جانا جاتا ہے، اس ادارہ کے روحِ رواں، معروف ادیب، شاعر اور ماہر تعلیم جناب محمد فاروق مضطرؔ کی جانب سے حالیہ (SCPUL) StateCouncil for Promotion of Urdu Language کے قیام کے لیے وزیر اعلیٰ محترمہ محبوبہ مفتی ریاست جموں و کشمیر، وزیر تعلیم جناب الطاف حسین بخاری کا شکریہ ادا کرنے

کے ساتھ ساتھ محکمہ اعلیٰ تعلیم کے پرنسپل سیکریٹری اور اس کونسل کے ممبر سیکریٹری ڈاکٹر اصغر حسن سامونؔ کو ہمالین ایجوکیشن مشن کی جانب سے محسنِ اردو ۲۰۱۸ سنہ کے ایوارڈ سے نوازا۔ یہ ایوارڈ موصوف کو اعلیٰ تعلیم کے اردو و تحقیقی مجلہ کے اجراء کے موقع پر ریاست کی نامور علمی و ادبی شخصیات کی موجودگی میں پیش کیا۔ یاد رہے کہ ہمالین ایجوکیشن مشن کی ادبی شاخ دبستانِ ہمالہ ایک لمبے عرصے سے ادبی اور تخلیقی سرگرمیوں کو نہ صرف پیر پنچال میں زندہ رکھے ہوئے ہے بلکہ ریاستی اور قومی سطح کے ادبی و شعری نشستیں اور کانفرنسیں اپنے طور پر اور ریاستی کلچرل آکادمی کے اشتراک سے قائم کرنے کا شرف حاصل ہے۔ اردو کے فروغ کے لیے SCPUL کے قیام کے لیے بھی اس اداوے نے بھی کافی جدوجہد کی ہے۔ اس موقع پر فاروق مضطرؔ نے اپنے خطاب میں کہا کہ سامونؔ صاحب جنہوں نے اپنی صلاحتوں کا بھر پور استعمال کرتے ہوئے نہایت جرات مندی کے ساتھ محکمہ اعلیٰ تعلیم میں ایک انقلاب لانے کے ساتھ ساتھ اس کونسل کے قیام میں ایک قلیدی رول نبھاتے ہوئے ایک نئی تاریخ رقم کی ہے یقیناً مبارکباد کے مستحق ہیں اور ساتھ ساتھ اس کونسل کے قیام کے اغراض و مقاصدؤ کو واضع کیا اور یہ تمنا ظاہر کی کہ کونسل کے قیام کے بعد اب محبان اردو کی یہ ذمہ داری ہے کہ وہ اردو زبان کے تیئں اپنے خلوص اور احساس کو نہ صرف فکری اور نظریاتی سطع پر بلکہ عملی سطح پر بھی ایک ہو کر اپنی بے لوث خدمت پیش کریں پھر جا کر ہی یہ کونسل اپنے مقاصد کو پورا کرنے میں اپنا رول دے پائے گی۔

اس موقع پر اصغر سامونؔ صاحب نے تمام اردو دوست صاحبان کو یہ یقین دلایا کہ ہم سب مل کر اس کونسل کو کامیاب اور معنی خیز بنانے میں اپنا کلیدی رول ادا کریں گے اور حکومت اس کونسل کو کامیاب بنانے میں وعدہ بند ہے۔

اس تقریب میں ریاست کے نامور ادباء شعرا اکرام، صحافی اور علم دوست خضرات جن میں فاروق احمد نازکیؔ، پریتپال سنگھ بیتابؔ، عرش صحبائیؔ، پروفیسر جاوید قدوسؔ، پروفیسر اسداللہ وانی، احمد شناسؔ، ودیا رتن آسیؔ، محمد امین بنہالی، خورشید کاظمی، فاروق انوار مرزا، پروفیسر ظہور چاٹ، خورشید بسملؔ، اسیر کشتواڑی، نثار راہیؔ، ساغر سہرائی، لیاقت جعفری، سید محمد اعظم شاہ، جاوید راہیؔ، عرفان عارف، عمر فرختؔ نے شرکت کی اور داکٹر اصغر سامونؔ کو بالخصوصِ اردو حلقوں کی جانب سے اور بالعموم پورے تعلیمی سماج سے وابستہ نمائیندہ افراد کی طرف سے مبارکباد پیش کی۔

www.urduchannel.in