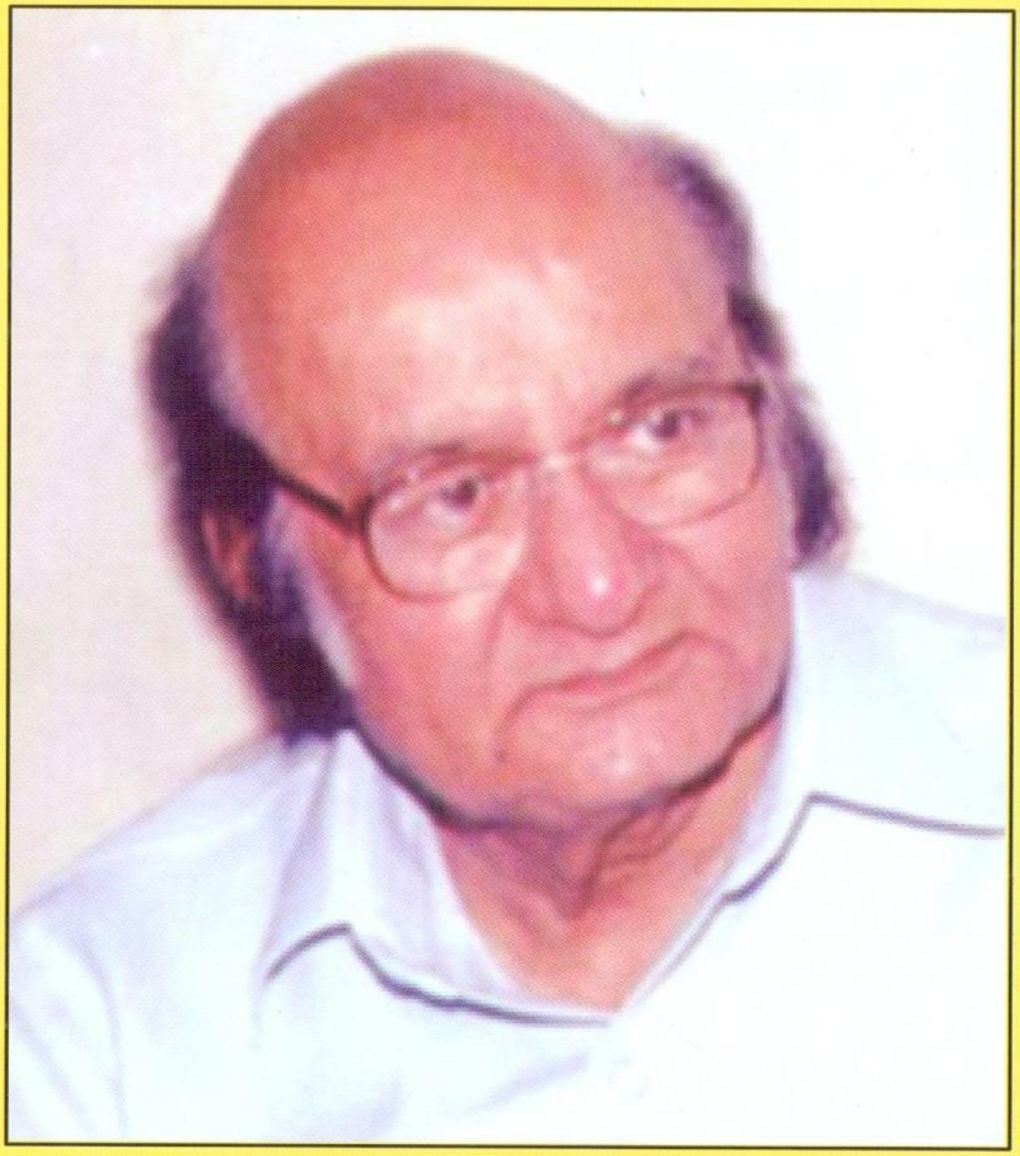
سہ ماہی

اردو ادب



ڈاکٹر جمیل جالبی

ولادت: 12 جون 1929، وفات: 18 اپریل 2019

ڈاکٹر جمیل جالبی

ڈاکٹر جمیل جالبی 12 جون 1929 کو علی گڑھ، ہندستان کے ایک تعلیم یافتہ گھرانے میں پیدا ہوئے تھے۔ ان کا اصل نام محمد جمیل خان تھا۔ ان کے آبا و اجداد یوسف زئی پٹھان تھے اور اٹھارویں صدی میں سوات سے ہجرت کر کے ہندستان میں آباد ہو گئے تھے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے والد محمد ابراہیم خاں میرٹھ میں پیدا ہوئے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے ہندستان، پاکستان کے مختلف شہروں میں تعلیم حاصل کی۔ ابتدائی تعلیم علی گڑھ میں ہوئی۔ 1943 میں گورنمنٹ ہائی اسکول سہارنپور سے میٹرک کیا۔ میرٹھ کالج سے 1945 میں انٹر اور 1947 میں بی اے کی ڈگری حاصل کی۔ کالج کی تعلیم کے دوران جالبی صاحب کو ڈاکٹر شوکت سبزواری، پروفیسر غیور احمد رزمی اور پروفیسر کرار حسین جیسے نامور اساتذہ ملے جنھوں نے ان کی ادبی صلاحیتوں کو اجاگر کیا۔ اردو ادب کے صفِ اول کے صحافی سیّد جالب دہلوی اور جالبی صاحب کے دادا دونوں ہم زلف تھے۔ محمد جمیل خاں نے کالج کی تعلیم کے دوران ہی ادبی دنیا میں قدم رکھ دیا تھا۔ ان دنوں ان کے آئیڈیل سیّد جالب تھے، اسی نسبت سے انھوں نے اپنے نام کے ساتھ 'جالبی' کا اضافہ کر کے جمیل جالبی کو قلمی نام کے طور پر اختیار کر لیا۔

تقسیم ہند کے بعد 1947 میں ڈاکٹر جمیل جالبی اور ان کے بھائی عقیل پاکستان چلے گئے اور کراچی میں مستقل سکونت اختیار کر لی۔ بعد ازاں جمیل جالبی کو بہادر یار جنگ ہائی اسکول میں ہیڈ ماسٹری کی پیش کش ہوئی جسے انھوں نے قبول کر لیا۔ بعد میں وہ سول سروسز آف پاکستان کا امتحان پاس کر کے انکم ٹیکس کے محکمے میں افسر ہو گئے اور اعلا عہدوں پر متمکن رہے۔ جمیل صاحب نے ملازمت کے دوران ہی ایم اے اور ایل ایل بی کے امتحانات بھی پاس کیے۔ اس کے بعد 1972 میں انھوں نے سندھ یونیورسٹی سے ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان کی نگرانی میں 'قدیم اُردو ادب' پر مقالہ لکھ کر پی ایچ ڈی اور 1978 میں 'مثنوی کدم راؤ پدم راؤ' پر ڈی لٹ کی ڈگریاں حاصل کیں۔

ڈاکٹر جمیل جالبی 1983 میں کراچی یونیورسٹی کے وائس چانسلر اور 1987 میں مقتدرہ قومی زبان (موجودہ نام ادارہ فروغِ قومی زبان) کے چیئرمین مقرر ہوئے۔ اس کے علاوہ آپ 1990 سے 1997 تک اردو لغت بورڈ کراچی کے سربراہ بھی رہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب کی سب سے پہلی تخلیق 'سکندر اور ڈاکو' تھی جو انھوں نے بارہ سال کی عمر میں تحریر کی اور یہ کہانی بطور ڈراما اسکول میں اسٹیج کی گئی۔ جالبی صاحب کی تحریریں دہلی کے رسائل 'بنات' اور 'عصمت' میں شائع ہوتی رہیں۔ ان کی شائع ہونے والی سب سے پہلی کتاب 'جانورستان' تھی جو جارج آرول کے ناول کا ترجمہ تھا۔ ان کی ایک اہم کتاب 'پاکستانی کلچر: قومی کلچر کی تشکیل کا مسئلہ' ہے جس کے آٹھ اڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی ایک اور مشہور تصنیف 'تاریخ ادبِ اردو' ہے جس کی چار جلدیں شائع ہو چکی ہیں۔ ان کی دیگر تصانیف و تالیفات میں تنقید و تجربہ، نئی تنقید، ادب کلچر اور مسائل، محمد تقی میر، معاصر ادب، قومی زبان یک جہتی نفاذ اور مسائل، قلندر بخش جرأت لکھنوی تہذیب کا نمائندہ شاعر، مثنوی کدم راؤ پدم راؤ، دیوان حسن شوقی، دیوان نصرتی وغیرہ شامل ہیں۔ اس کے علاوہ 'قدیم اردو کی لغت'، 'فرہنگ اصطلاحاتِ جامعہ عثمانیہ' اور 'پاکستانی کلچر: قومی کلچر کی تشکیل کا مسئلہ' ان کی اہم تصنیفات ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے متعدد انگریزی کتابوں کے تراجم بھی کیے جن میں جانورستان، ایلیٹ کے مضامین، ارسطو سے ایلیٹ تک شامل ہیں۔ بچوں کے لیے ان کی قابل ذکر کتابیں 'حیرت ناک کہانیاں' اور 'خوجی' ہیں۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کو ان کی علمی و ادبی خدمات کے اعتراف میں داؤد ادبی انعام، 1987 میں یونیورسٹی گولڈ میڈل، 1989 میں محمد طفیل ادبی ایوارڈ اور حکومتِ پاکستان کی طرف سے 1990 میں ستارۂ امتیاز اور 1994 میں ہلالِ امتیاز سے نوازا گیا۔ اکادمی ادبیات پاکستان کی طرف سے 2015 میں آپ کو پاکستان کے سب سے بڑے ادبی انعام کمالِ فن ادب انعام سے نوازا گیا۔

سہ ماہی

اردو ادب

مدیرِ اعلا

صدیق الرحمٰن قدوائی

مدیر

اطہر فاروقی

معاون مدیر

سرور الہدیٰ

انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دلّی

مجلسِ مشاورت: • پروفیسر شمیم حنفی • پروفیسر محمد ذاکر • ڈاکٹر فیروز دہلوی

شمارہ:250، جلد:63 (اپریل تا جون2019)

قیمت: فی شمارہ:150روپے، سالانہ600روپے
(Subscription Annual: Rs 600, Per issue: Rs 150)

غیر ممالک کے انفرادی خریداروں کے لیے یہ رقم40امریکن ڈالر فی شمارہ اور سالانہ150امریکی ڈالر ہوگی جب کہ اداروں کے لیے زرِ تعاون کی رقم50ڈالر فی شمارہ اور200امریکی ڈالر سالانہ ہوگی (غیر ممالک کے لیے ایک شمارے کی پوسٹیج اور پیکیجنگ پر تقریباً500روپے خرچ آتا ہے)

• 'اردو ادب' منگوانے کے لیے رقم ڈرافٹ یا منی آرڈر سے 'انجمن ترقی اردو (ہند)' کے نام ارسال کیجیے۔ یہ رقم بینک ٹرانسفر سے بھی روانہ کی جاسکتی ہے مگر اس کے بعد رقم بھیجنے والے حضرات کو خط یا ای میل کے ذریعے بینک ٹرانسفر اور رقم بھیجنے کے مقصد کی تفصیلات سے سرکولیشن انچارج کو ان کی ای میل آئی ڈی rahmaniamirulhasan@gmail.com پر مطلع کرنے کی زحمت کرنا ہوگی۔ بینک ٹرانسفر کے لیے متعلقہ تفصیلات یہ ہیں:

Anjuman Taraqqi Urdu (Hind), A/c No 0158201000018
IFSC: CNRB0000158, Canara Bank, D.D.U. Marg, New Delhi - 110002

تخلیقات روانہ کرنے یا ان کی اشاعت سے متعلق معلومات حاصل کرنے کے لیے جناب عبدالرشید صاحب سے ان کے سیل فون نمبر 0091-9990972397 اور ای میل: rasheedblue@gmail.com پر بھی رابطہ کیا جاسکتا ہے

مدیر : اطہر فاروقی
مالک : انجمن ترقی اردو (ہند)، اردو گھر، 212، راؤز ایونیو، نئی دہلی-110002
پرنٹر پبلشر : عبدالباری
سرکولیشن انچارج : امیر الحسن رحمانی (Cell Phone: 0091-81788-16555)
مطبوعہ : جیّد پریس، 5228، بلّی ماران، دہلی-110006

Printed and published by Abdul Bari on behalf of the Anjuman Taraqqi Urdu (Hind), Urdu Ghar, 212, Rouse Avenue, New Delhi-110002
and printed at the Jayyed Press, 5228, Ballimaran, Delhi-110006
Editor: Dr Ather Farouqui, E-mail: farouqui@yahoo.com
Website: www.atuh.org, E-mail:urduadabquarterly@gmail.com
Ph: 0091-11-23237722, 23237733

فہرست

اداریہ	صدیق الرحمٰن قدوائی	5
خطباتِ اقبال کے اُردو تراجم	رفیع الدین ہاشمی	7
اردو ادب کی تاریخ: ایک مطالعہ	ڈاکٹر نریش	19
اٹھارہویں صدی میں دکن کی نثری تصانیف	ظفر احمد صدیقی	26
جذبی کی حالی فہمی	مظہر مہدی	32
اُردو تاریخ کی تشکیلِ نو: چند معروضات	شمس بدایونی	40
کشور ناہید: تھے آبروے عشق، پہ رسوا بھی تھے ہمیں	بیدار بخت	44
پروفیسر محمد ذاکر: لوحِ منقوش، اُفقِ نیّرِ اعظم کی طرح	اطہر فاروقی	77
پاکستان میں جدید نظم کے چند اہم نام	صبا اکرام	84
احمد مشتاق کی شاعری کے اسرار	نوشاد کامران	96
سرور غزالی: غیر آباد علاقوں میں اردو ادب کا سفیر	محمد رکن الدین	104
ہندی شاعری		
◆ نئی ہندی شاعری	خورشید اکرم	108
سنیما		
◆ علاقائیت سے ماوراہندستان، پاکستان اور بنگلہ دیش کا سنیما (علی خان)	ترجمہ: مظفر حسین سیّد	122
من آنم کہ من دانم		
◆ میرا تخلیقی سفر	شفیع جاوید	138
رفتید ولے نہ از دلِ ما		
◆ جمیل جالبی: تاریخِ ادبِ اردو کا ایک روشن باب	سرور الہدیٰ	143
◆ پروفیسر مسعود الحسن: شمع چوں خاموش گردد داغِ محفل می شود	محمد عاصم صدیقی	157
◆ محمد عمر میمن: نہ اس دیار میں سمجھا کوئی زباں میری	سرور الہدیٰ	166

گزارش

قلم کار حضرات سے درخواست ہے کہ وہ اپنی تخلیقات اور مضامین
سہ ماہی 'اردو ادب' کی ای میل آئی ڈی:
urduadabquarterly@gmail.com
پر ارسال کریں اور مضامین کی اشاعت سے متعلق معلومات کے لیے
جناب عبدالرشید سے ان کے موبائل نمبر:0091-9990972397 اور
ای میل: rasheedblue@gmail.com پر رابطہ کریں۔
'اردو ادب' کے سرکولیشن سے متعلق معلومات کے لیے جناب امیر الحسن
(سرکولیشن انچارج) سے اُن کے موبائل نمبر:0091-8178816555
اور ای میل:rahmaniamirulhasan@gmail.com
پر رابطہ کریں
مندرجۂ بالا دونوں ہی حضرات سے موبائل پر رابطہ صرف دفتر کے
اوقات میں کریں تا کہ آپ کے حکم کی فوراً تعمیل ہو سکے
(ادارہ)

اداریہ

تخلیق کی دنیا کی حدیں کہاں تک ہیں اس کا اندازہ نہ کبھی کسی نے لگانا چاہا اور نہ ہی کبھی کوئی لگا سکے گا۔ زندگی اور کائنات کے سارے اسرار پر فن اور تخلیق کی عمل داری ہے اور اس کی سرگرمی کا سلسلہ کب اور کہاں جا کر رُکے گا، کہنا ناممکن ہے۔ انسان کے دل و دماغ کی اندرونی دنیا کی وسعتوں اور پنہائیوں سے لے کر زمین و آسماں کا سارا پھیلاؤ ان کی آن میں سمٹتا ہوا لگتا ہے۔ اردو ہی نہیں پورے عالمی ادب پر نظر ڈالیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ احساس، زبان اور گرد و پیش میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات اپنی اوپری سطح سے لے کر اندرونی پیچیدگیوں تک جانے کیا کیا فن پارے کیا کچھ اپنے اندر چھپائے ہوئے ہوتے ہیں جن کا ادراک حیرتوں کی دنیا کے دریچے کھول دیتا ہے۔ میر و غالب، اقبال اور ان کے علاوہ کتنے لوگ خواہ وہ شاعر ہوں یا فکشن نگار، مصور ہوں یا موسیقار جو بظاہر تو ہم آپ جیسے ہی ہوتے ہیں مگر اپنی تخلیقات کے ذریعے جب سب کو ششدر کر دیتے ہیں تو پھر ایسے سوالات جنم لیتے ہیں کہ فن کیا ہے، اس کے وجود کا سبب اور منبع کیا ہے اور اسے پڑھنے، سننے یا دیکھنے والے کے دل و دماغ پر جو اثر ہوتا ہے یا جس مجموعی کیفیت سے وہ گزرتا ہے وہ کس گوشے میں محفوظ ہو جاتا ہے اور مختلف لمحات میں مختلف لوگوں کو کس طرح اپنے حصار میں لے لیتا ہے؟ ایک ہی فن پارہ زندگی، حالات اور عمر کے مختلف مراحل میں ہم پر ہمیشہ ایک ہی طرح کے ردِعمل کا حامل کیوں نہیں ہوتا اور ہم ہر بار اس سے کسی نئے طریقے سے کیوں لطف اندوز ہوتے ہیں؟ ایک ہی فن کار اپنی زندگی اور وقت گزار دینے کے بعد صدیوں تک کیوں نئے نئے طرز سے پڑھا اور سمجھا جاتا ہے؟ بڑے شاعروں کی تخلیقات کی شرحیں اور تعبیریں لکھی گئی ہیں، کیا انھیں پڑھ کر ہم

واقعی مطمئن ہوجاتے ہیں، ہماری تشنگی دور ہوجاتی ہے، ہماری سمجھ بوجھ میں کچھ اضافہ ہوجاتا ہے یا یہ سب کچھ محض خیالی ہے اور وقت گزرنے کے بعد وہی فن پارہ کسی اور لمحے میں کوئی اور جادو جگاتا ہے؟

ادب کو پڑھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے ساتھ نہ جانے کتنے سوالات ذہن میں آتے ہیں۔ ادب صرف پڑھنے کی شے نہیں ہے، اچھا ادب پڑھنے کے بعد پڑھنے والے کے اندر کی دنیا میں ایک نئی ہلچل پیدا کردیتا ہے۔ فن پارے کا ظہور جس شدتِ احساس کے ساتھ ہوتا ہے وہ پڑھنے والے پر کسی اور قسم کا ردِّعمل شدت کے ساتھ کرتا ہے اور ایک ہی فن پارہ مختلف لوگوں کے ساتھ مختلف برتاؤ کرتا ہے، اچھے اور بُرے ادب کی تمیز کا سلسلہ اسی کے اندر جنم لیتا ہے۔

آج ہم اچھے رسالوں اور اچھی کتابوں کی کمی کی شکایت اکثر سنتے ہیں اور خود بھی محسوس کرتے ہیں۔ 'اچھے' اور 'بُرے' کا فیصلہ تو ہر شخص خود کرتا ہے مگر ادبی حلقہ مجموعی طور پر کسی نہ کسی نتیجے پر پہنچتا ہے جو لازم نہیں کہ دیرپا ہو اور ہمیشہ مانا جائے پھر بھی جب تخلیقی سرگرمیوں کی کمی کا خیال آتا ہے تو یہی سوال اٹھتا ہے کہ آج کی زندگی، آج کی دنیا اور اس کے اندر باہمی رشتے اتنے بے معنی اور بے کار تو نہیں کہ ان پر کسی نہ کسی قسم کی توجہ نہ دی جاتی ہو۔ پھر ادبی دنیا میں اتنا سناٹا اتنے عرصے سے کیوں ہے۔

'اردو ادب' کے ہر شمارے میں ہم کوشش کرتے ہیں کہ مضامین کا تنوع ہو جو پڑھنے والوں کے ذہنوں کو کئی سمتوں کی طرف متوجہ کرے۔ اس شمارے کے ساتھ ہم قارئین اور مصنّفین کو متوجہ کرنا چاہتے ہیں کہ وہ اپنی فکر کے دامن کو بھی کھلا رکھیں اور آج کے ادب سے یہ شکایت دور کریں کہ اب کچھ 'نیا' دیکھنے کو نہیں ملتا۔

صدیق الرحمٰن قدوائی

رفیع الدین ہاشمی

خطباتِ اقبال کے اردو تراجم

علاّ مہ اقبال کے انگریزی خطبات The Reconstruction of Religious Thought in Islam کے بہت سے حصّے اَدَق زبان اور فلسفیانہ اسلوب میں ہونے کی وجہ سے عسیرالفہم ہیں، اس لیے خود علاّ مہ بھی خواہش رکھتے تھے کہ خطبات کے مطالب کو جدید فلسفے سے ناآشنا قارئین کے لیے، عام فہم اردو میں منتقل کیا جائے اور یہ کام جامعہ ملیّہ اسلامیہ دہلی کے ڈاکٹر سید عابد حسین انجام دیں مگر ان کی معذرت پر، ترجمے کا کام سید نذیر نیازی کے سپرد ہوا[۱]۔ نذیر نیازی خطبات کا ترجمہ کرتے ہوئے اگرچہ علاّ مہ سے مشورہ کرتے رہے، ان سے اصلاح لیتے رہے اور بعدازاں مولانا محمد اسلم جیراج پوری، ڈاکٹر سید عابد حسین اور سید سلیمان ندوی جیسے فاضلین کی آرا سے بھی مستفیض ہوئے[۲]، بایں ہمہ اردو قاری کے لیے ان کے ترجمے (تشکیل جدیدالٰہیاتِ اسلامیہ، بزم اقبال لاہور، 1958) کو سمجھنا آسان نہیں۔

اقبال کے سنجیدہ قارئین نے نیازی صاحب کے ترجمے پر عدمِ اطمینان ظاہر کیا۔ اس پر یکے بعد دیگرے خطبات کے چار تراجم شائع ہوئے:

۱- مذہبی افکار کی تعمیرنو از شریف کنجاہی۔ بزم اقبال لاہور، 1992

۲- تفکیر دینی پر تجدیدِ نظر از ڈاکٹر محمد سمیع الحق۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، 1994، (اس کا دوسرا ایڈیشن لاہور سے 2016 میں مکتبہ جمال نے شائع کیا اور کتاب کے عنوان سے قبل خطباتِ اقبال کے الفاظ شامل کر دیے۔)

۳- اسلامی فکر کی نئی تشکیل از شہزاد احمد۔ مکتبہ خلیل لاہور، 2001

۴- تجدیدِ فکریاتِ اقبال از وحید عشرت۔ اقبال اکادمی پاکستان لاہور، 2002

مختلف اردو ترجمے کس نوعیت اور معیار کے ہیں، اس کا اندازہ کرنے کے لیے چند مثالیں پیش کی جارہی ہیں:

1

مَیں نے انگریزی خطبات کو کھولا، صفحہ 106 کے درمیان سے حسبِ ذیل اقتباس اخذ کیا:

> Spengler thinks that, the mathematical idea of function is the symbol of the West of which, no other culture gives even a hint, In view of al-Biruni's generalizing Newton's formula of interpolation from trigonometrical function to any function whatever, Spengler's claim has no foundation in fact. (p-106)

اس اقتباس کے تراجم ملاحظہ کیجیے:

❶ نذیر نیازی: اشپنگلر کے نزدیک تفاعل کا ریاضیاتی تصوّر مغرب کی خاص چیز ہے۔ وہ کہتا ہے کہ دنیا کی کسی تہذیب نے اس کی طرف اشارہ نہیں کیا لیکن بیرونی نے نیوٹن کے قاعدۂ ادراج کی تعمیم سے، کہ اسے مثلثی تفاعل کی بجائے ہم جس تفاعل میں چاہیں، بدل دیں، ثابت کردیا ہے کہ اشپنگلر کا یہ دعویٰ باطل ہے۔ (ص205)

❷ شریف کنجاہی (1992): اشپنگلر کا خیال ہے کے تفاعل کا ریاضیاتی تصور مغرب کی وہ علامت ہے جس کا کسی اور کلچر میں اشارہ تک نہیں ملتا۔ نیوٹن نے جوادراجی فارمولا پیش کیا تھا، البیرونی نے اس سے پہلے اسے عام اصول بنا کر اس کو تکونی تفاعل کے علاوہ بھی ہر قسم کے تفاعل پر منطبق کیا تھا اور یہی بات اشپنگلر کے دعویٰ کے پاؤں اکھاڑ دیتی ہے۔ (ص154)

❸ ڈاکٹر محمد سمیع الحق (1994): ااشپنگلر کا خیال ہے کہ علم ریاضی کا تصورِ تفاعل خاص مغربی تصور ہے جس کے متعلق کسی دوسرے تمدن میں کوئی اشارہ بھی نہیں ملتا۔ نیوٹن نے ایک فارمولا بنایا ہے جس کی رو سے علم مثلث کے جس تفاعل کو چاہیں، کسی دوسری طرح کے تفاعل سے ملحق کر دے سکتے ہیں تو اس کی تعمیم البیرونی کے تصور میں موجود ہے۔ اس سے ااشپنگلر کا دعویٰ بے

بنیاد قرار پاتا ہے۔(ص139)

❹ شہزاد احمد (۲۰۰۱ء) اشپنگلر کا خیال ہے کہ تفاعل کا ریاضیاتی تصور مغرب کی علامت ہے جس کا کوئی نشان کسی اور ثقافت میں موجود نہیں، البیرونی کی اس تعمیم (generalization) کے پیش نظر، جو نیوٹن (Newton) کے علم مثلث (trigonometrical) کے قاعدۂ ادراج (interpolation) کے تفاعل سے کسی بھی تفاعل پر منطبق کی جا سکتی ہے، اشپنگلر کا دعویٰ حقیقتاً بے بنیاد ہو جاتا ہے۔(ص162)

❺ وحید عشرت(2202): اشپنگلر کا خیال ہے کہ ریاضی کا تفاعلی نظریہ مغرب کا دریافت کردہ ہے جس کا کسی اور تمدن یا ثقافت میں ایک اشارہ بھی نہیں ملتا۔ نیوٹن نے جو ادراج کا فارمولا پیش کیا تھا، البیرونی نے اس کی [تعمیم] کر کے جو اس کو تکونی تفاعل کے علاوہ ہر قسم کے تفاعل پر لاگو کیا تھا، تو اس سے اشپنگلر کا دعویٰ باطل قرار پاتا ہے۔(ص162)

اب ان تراجم کا، اصل متن کی روشنی میں مطالعہ کرتے ہیں:

ا- Spengler thinks کا ترجمہ:

❶ نذیر نیازی: اشپنگلر کے نزدیک ____

❷ شریف کنجاہی: Ž ž f “ کا خیال ہے ____

❸ ڈاکٹر محمد سمیع الحق: ااشپنگلر کا خیال ہے ____

❹ شہزاد احمد: ااشپنگلر کا خیال ہے ____

❺ وحید عشرت: ااشپنگلر کا خیال ہے۔

اگر اختصار، ترجمے کا اصول یا خوبی ہے (ہونی تو چاہیے) تو نذیر نیازی کا ترجمہ بہتر ہے لیکن چار فاضل مترجمین ''ااشپنگلر کا خیال ہے'' پر متفق ہیں، اس لیے سرِ دست اسے ہی اختیار کرنا مناسب ہوگا۔

۲- mathematical idea of function is the symbol of the West کا ترجمہ:

❶ نذیر نیازی: تفاعل کا ریاضیاتی تصوّر مغرب کی خاص چیز ہے ____

❷ شریف کنجاہی: تفاعل کا ریاضیاتی تصور مغرب کی وہ علامت ہے ____

❸ ڈاکٹر محمد سمیع الحق: علم ریاضی کا تصورِ تفاعل خاص مغربی تصور ہے ____

❹ شہزاد احمد: تفاعل کا ریاضیاتی تصور مغرب کی علامت ہے ____

❺ وحید عشرت: ریاضی کا تفاعلی نظریہ، مغرب کا دریافت کردہ ہے۔

گویا تین مترجمین mathematics idea of function کا ترجمہ کرتے ہیں: ''تفاعل کا ریاضیاتی تصور''۔ محمد سمیع الحق کا ترجمہ: ''علم ریاضی کا تصور تفاعل''۔ وحید عشرت کا ترجمہ: ''ریاضی کا تفاعلی نظریہ''... مؤخرالذکر دونوں ترجمے مناسب نہیں ہیں کیوں کہ سمیع الحق نے idea of function of mathematics کا ترجمہ کیا ہے اور وحید عشرت نے functional idea of mathematics کا ترجمہ کیا ہے۔ البتہ وحید عشرت کا (''مغرب کی خاص چیز'' از نذیر نیازی۔ ''مغرب کی وہ علامت'' از شریف کنجاہی، ''خاص مغربی تصور'' از سمیع الحق۔ ''مغرب کی علامت'' از شہزاد احمد) ترجمہ: ''مغرب کا دریافت کردہ'' بہتر معلوم ہوتا ہے۔

۳- of which, no other culture gives even a hint کا ترجمہ:

❶ نذیر نیازی: ''وہ کہتا ہے کہ دنیا کی کسی تہذیب نے اس کی طرف اشارہ نہیں کیا''——

❷ شریف کنجاہی: ''جس کا کسی اور کلچر میں اشارہ تک نہیں ملتا''——

❸ ڈاکٹر محمد سمیع الحق: ''جس کے متعلق کسی دوسرے تمدن میں کوئی اشارہ بھی نہیں ملتا''——

❹ شہزاد احمد: ''جس کا کوئی نشان کسی اور ثقافت میں موجود نہیں''——

❺ وحید عشرت: ''جس کا کسی اور تمدن یا ثقافت میں ایک اشارہ بھی نہیں ملتا۔''

دیکھیے! وحید عشرت کو ''کلچر'' کے متبادل کسی لفظ پر اطمینان نہیں ہے، اس لیے ''تمدن'' کے بعد وہ ''ثقافت'' لکھنا ضروری سمجھتے ہیں۔ اس بے اطمینانی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اردو میں ''کلچر'' کے متبادل کے طور پر کسی ایک لفظ (تہذیب، ثقافت، تمدن) پر اتفاق نہیں ہو سکا اور غالباً اسی لیے شریف کنجاہی نے ''کلچر'' کا کوئی متبادل استعمال نہیں کیا۔ اس لیے ان کا ترجمہ بہتر معلوم ہوتا ہے—— نذیر نیازی کے ہاں ''وہ کہتا ہے کہ'' کے الفاظ بلا وجہ ہیں جن کی کوئی ضرورت نہیں تھی۔

۴- In view of al-Biruni's generalizing Newton's formula of interpolation from trigonometrical function to any function whatever, Spengler's claim has nofoundation in fact. کا ترجمہ:

❶ نذیر نیازی: لیکن بیرونی نے نیوٹن کے قاعدۂ ادراج کی تعمیم سے کہ، اسے مثلثی تفاعل کی بجائے ہم جس تفاعل میں چاہیں بدل دیں، ثابت کر دیا ہے کہ اشپنگلر کا یہ دعویٰ باطل ہے۔ (ص205)

❷ شریف کنجاہی: نیوٹن نے جو ادراجی فارمولا پیش کیا تھا، البیرونی نے اس سے پہلے اسے عام

اصول بنا کر اس کو تکونی تفاعل کے علاوہ بھی ہر قسم کے تفاعل پر منطبق کیا تھا اور یہی بات اشپنگلر کے دعویٰ کے پاؤں اُکھیڑ دیتی ہے۔(ص154)——

❸ ڈاکٹر محمد سمیع الحق: ''نیوٹن نے ایک فارمولا بنایا ہے جس کی رو سے علم مثلث کے جس تفاعل کو چاہیں، کسی دوسری طرح کے تفاعل سے ملحق کر دے سکتے ہیں تو اس کی تعمیم البیرونی کے تصور میں موجود ہے۔اس سے ااشپنگلر کا دعویٰ بے بنیاد قرار پاتا ہے۔''(ص139)——

❹ شہزاد احمد: ''البیرونی کی اس تعمیم (generalization) کے پیشِ نظر، جو نیوٹن (Newton) کے علم مثلث (trigonometrical) کے قائدۂ [کذا] ادراج (interpolation) کے تفاعل سے کسی بھی تفاعل پر منطبق کی جا سکتی ہے، اشپنگلر کا دعویٰ حقیقتاً بے بنیاد ہو جاتا ہے۔''(ص162)——

❺ وحید عشرت: ''نیوٹن نے جو ادراج کا فارمولا پیش کیا تھا، البیرونی نے اس کی [تعمیم] کر کے جو اس کو تکونی تفاعل کے علاوہ ہر قسم کے تفاعل پر لاگو کیا تھا، تو اس سے اشپنگلر کا دعویٰ باطل قرار پاتا ہے''۔(ص162)

ان ترجموں میں interpolation کا ترجمہ ''قاعدۂ ادراج'' کیا گیا ہے۔اردو قاری کے لیے اس کو سمجھنا مشکل ہے۔''ادراج'' کے معنی ہیں: آپس میں لپٹنا (فرہنگِ عامرہ)۔اس لیے محمد سمیع الحق کا ترجمہ ''ایک فارمولا'' سب سے بہتر ہے —— شہزاد احمد نے تو ''قاعدہ'' کو ''قائدہ'' لکھا ہے یعنی املا غلط۔

ایک ترکیب trigonometrical function کا ترجمہ مثلثی تفاعل، تکونی تفاعل، علم مثلث کے تفاعل کیا گیا ہے۔میرے خیال میں تکونی تفاعل (شریف کنجاہی) بہتر ہے۔ وحید عشرت نے بھی یہی اختیار کیا ہے۔

اب مندرجہ بالا اقتباس کے آخری جملے کا ترجمہ دیکھتے ہیں:

❶ نذیر نیازی: اشپنگلر کا یہ دعویٰ باطل ہے۔

❷ شریف کنجاہی(1992): یہی بات اشپنگلر کے دعویٰ کے پاؤں اکھاڑ دیتی ہے۔

❸ ڈاکٹر محمد سمیع الحق(1994): اس سے اشپنگلر کا دعویٰ بے بنیاد قرار پاتا ہے۔

❹ شہزاد احمد(2001): اشپنگلر کا دعویٰ حقیقتاً بے بنیاد ہو جاتا ہے۔

❺ وحید عشرت(2002): اس سے اشپنگلر کا دعویٰ باطل قرار پاتا ہے۔

نذیر نیازی کا ترجمہ مختصر ہے۔وحید عشرت نے ترجمہ نذیر نیازی سے لے کر اس میں ''قرار پاتا'' کا

اضافہ کیا جس کی ضرورت نہ تھی—— شریف کنجاہی کا ترجمہ مجھے تو بالکل اچھا نہیں لگا۔ یہ ترجمہ نہیں بلکہ مفہوم کو اپنے ہی انداز سے پیش کیا گیا ہے—— میرے خیال میں: ''شپنگلر کا دعویٰ بے بنیاد ہے''، بہتر ترجمہ ہے۔

2

اب خطبات سے ایک اور اقتباس دیکھیے:

During the last five hundred years religious thought in Islam has been practically stationary. There was a time when European thought received inspiration from the world of Islam. The most remarkable phenomenon of modern history, however, is the enormous rapidity with which the world of Islam is spiritually moving towards the West. There is nothing wrong in this movement, for European culture, on its intellectual side, is only a further development of some of the most important phases of the culture of Islam. Our only fear is that the dazzling culture may arrest our movement and we may fail to reach the true inwardness of that cultere. (p-6)

اس اقتباس کے تراجم حسب ذیل ہیں:

❶ نذیر نیازی: ''پچھلے پانچ سو برس سے الٰہیاتِ اسلامیہ پر جمود کی ایک کیفیت طاری ہے۔ وہ دن گئے جب یورپ کے افکار دنیائے اسلام سے متاثر ہوا کرتے تھے۔ تاریخ حاضرہ کا سب سے زیادہ توجہ طلب مظہر یہ ہے کہ ذہنی اعتبار سے عالمِ اسلام نہایت تیزی کے ساتھ مغرب کی طرف بڑھ رہا ہے۔ اس تحریک میں بجائے خود کوئی خرابی نہیں کیوں کہ جہاں تک علم و حکمت کا تعلق ہے، یورپین تہذیب دراصل اسلامی تہذیب ہی کے بعض پہلوؤں کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے، لیکن اندیشہ یہ ہے کہ اس تہذیب کی ظاہری آب و تاب کہیں اس تحریک میں حارج نہ ہو جائے اور ہم اس کے حقیقی جوہر، ضمیر اور باطن تک پہنچنے سے قاصر رہیں۔'' (ص 11)

❷ شریف کنجاہی (1992): ''گذشتہ پانچ سو سال میں اسلام کے اندر مذہبی فکر جمود کا شکار رہی ہے۔ ایک وقت تھا جب یورپی فکر کو دنیائے اسلام سے تحریک حاصل ہوتی تھی اور آج کے دور کی

سب سے عجیب بات ہی یہ ہے کہ اسلامی دنیا ذہنی طور پر بڑی سرعت کے ساتھ مغرب کی پیروی میں لگی ہوئی ہے۔ اس میں یوں تو کوئی عیب نہیں کہ یورپی کلچر جہاں تک اس کے فکری پہلو کا تعلق ہے، اسلامی کلچر کے بعض نمایاں رویوں کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ خدشہ تو یہ ہے کہ یورپی کلچر کی خارجی چمک دمک ہمارے لیے زنجیرِ پا نہ بن جائے اور ہم اس کی روح کو نہ پا سکیں''۔ (ص 19)

❸ ڈاکٹر محمد سمیع الحق (1994): ''گذشتہ پانچ سو برسوں سے اسلامی افکارِ دینی پر عملاً جمود چھایا ہوا ہے۔ ایک زمانہ تھا جب کہ یورپ کے افکار کو عالم اسلام سے فیض ملتا تھا لیکن تاریخ حاضرہ کا یہ ایک اہم مظہر ہے کہ روحانی طور پر عالم اسلام نہایت تیزی کے ساتھ یورپ کی طرف بڑھ رہا ہے۔ اس رفتار میں کوئی گڑبڑی نہیں ہے کیوں کہ علم وحکمت کے معاملے میں یورپ کا تمدن بعض نہایت ہی اہم پہلوؤں میں اسلامی تمدن پر ایک اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ہمیں خوف ہے تو اس کا کہ کہیں یورپ کے تمدن کی ظاہری خیرگی ہماری راہ میں حائل نہ ہو جائے اور ہم اس تمدن کی باطنی حقیقت تک پہنچ ہی نہ سکیں''۔ (ص 17)

❹ شہزاد احمد (2001): ''پچھلے پانچ سو برس سے اسلامی فکر عملی طور پر جمود کا شکار ہے۔ ایک وقت تھا جب دنیا اسلام سے روشنی حاصل کرتی تھی۔ جدید تاریخ کا سب سے قابلِ ذکر مظہر (Phenomenon) یہ ہے کہ دنیائے اسلام انتہائی تیزی کے ساتھ روحانی طور پر مغرب کی طرف سفر کر رہی ہے۔ اس تحریک میں کوئی خرابی نہیں ہے، کیوں کہ یورپی ثقافت کا عقلی پہلو، اسلامی ثقافت کی بعض بہت ہی اہم سطحوں کی توسیع ہے۔ ہمیں محض اس بات کا خوف ہے کہ یورپی ثقافت کے خارج کی خیرہ کر دینے والی روشنی ہمارے پاؤں نہ پکڑ لے اور ہم اس ثقافت کے باطن تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب نہ ہو سکیں''۔ (ص 23)

❺ وحید عشرت (2002): ''گذشتہ پانچ سو برسوں سے اسلامی فکر عملی طور پر ساکت وجامد چلی آ رہی ہے۔ ایک وقت تھا جب مغربی فکر اسلامی دنیا سے روشنی اور تحریک پاتا تھا، تاریخ کا یہ عجب طرفہ تماشا ہے کہ اب دنیائے اسلام ذہنی طور پر نہایت تیزی سے مغرب کی طرف بڑھ رہی ہے۔ گو یہ بات اتنی معیوب نہیں کیوں کہ جہاں تک یورپی ثقافت کے فکری پہلو کا تعلق ہے، یہ اسلام ہی کے چند نہایت اہم ثقافتی پہلوؤں کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ ڈر ہے تو صرف یہ کہ یورپی ثقافت کی ظاہری چمک کہیں ہماری اس پیش قدمی میں حارج نہ ہو جائے اور ہم اس ثقافت کی اصل روح تک رسائی میں ناکام نہ ہو جائیں''۔ (ص 21)

۱- Religious thought in Islam کا ترجمہ نیازی نے ''الٰہیاتِ اسلامیہ''

کیا ہے مگر یہ عام فہم نہیں ہے۔ ''اسلامی فکر'' (شہزاد احمد اور وحید عشرت) اور ''مذہبی فکر'' (شریف کنجاہی) ادھورے ترجمے ہیں۔ ''اسلامی افکار دینی'' (محمد سمیع الحق) مناسب نہیں لگتا، ''اسلام میں مذہبی فکر'' بہتر رہے گا۔

۲- There was a time کا ترجمہ:

❶ نذیر نیازی: ''وہ دن گئے''——

❷ شریف کنجاہی: ''ایک وقت تھا''——

❸ محمد سمیع الحق: ''ایک زمانہ تھا''——

❹ شہزاد احمد: ''ایک وقت تھا''——

❺ وحید عشرت: ''ایک وقت تھا''——

راقم کے خیال میں بہتر یوں ہوگا: ''ایک وہ زمانہ تھا''۔

۳- when European thought received inspiration from the world of Islam کا ترجمہ:

❶ نذیر نیازی: ''جب یورپ کے افکار دنیائے اسلام سے متاثر ہوا کرتے تھے''___

❷ شریف کنجاہی: ''جب یورپی فکر کو دنیائے اسلام سے تحریک حاصل ہوتی تھی''___

❸ محمد سمیع الحق: ''جب کہ یورپ کے افکار کو عالم اسلام سے فیض ملتا تھا''___

❹ شہزاد احمد: ''جب دنیا اسلام سے روشنی حاصل کرتی تھی''___

❺ وحید عشرت: ''جب مغربی فکر اسلامی دنیا سے روشنی اور تحریک پاتا تھا''___

راقم کے خیال میں یوں لکھا جائے تو بہتر ہوگا: ''یورپی فکر کو، عالم اسلام سے تحریک ملتی تھی''۔ (شہزاد احمد نے European کا متبادل ''دنیا'' اور وحید عشرت نے ''مغربی'' کر دیا، دونوں غلط ہیں۔)

اس اقتباس کے مندرجہ بالا پانچ ترجموں کا موازنہ اور تجزیہ کریں تو بحیثیت مجموعی نذیر نیازی کا ترجمہ بہتر معلوم ہوتا ہے، ماسوا اس کے کہ انھوں نے European culture کا ترجمہ ''مغربی تہذیب'' کر دیا ہے۔ علامہ اقبال نے خطبات کے اس اقتباس میں ''کلچر'' کا لفظ، تہذیب کے معنوں میں استعمال کیا ہے، اس لیے اس کا ترجمہ ''تہذیب'' ہی مناسب ہے۔ یہاں کلچر یا تمدن (سمیع الحق) یا ثقافت (شہزاد احمد اور وحید عشرت) مناسب معلوم نہیں ہوتا۔

۴- There is nothing wrong in this movement کا ترجمہ: ''اس

رفتار میں کوئی گڑ بڑی نہیں ہے۔(محمد سمیع الحق) نامناسب اور غیر علمی ہے۔وحید عشرت کا ترجمہ ہے:''یہ بات اتنی معیوب نہیں''۔یہ بھی صحیح ترجمہ نہیں۔نذیر نیازی نے:''بجائے خودخرابی نہیں''۔ شریف کنجاہی نے:''کوئی عیب نہیں''اور شہزاد احمد نے:''کوئی خرابی نہیں ہے'' لکھا ہے۔یہ تراجم مناسب ہیں۔

۵- dazzling culture کے تراجم:

❶ نذیر نیازی:''ظاہری آب وتاب''——

❷ شریف کنجاہی:''خارجی چمک دمک''——

❸ سمیع الحق:''ظاہری خیرگی''——

❹ شہزاد احمد:''خارج کی خیرہ کردینے والی روشنی''——

❺ وحید عشرت:''ظاہری چمک''۔راقم کے خیال میں''ظاہری چمک دمک'' زیادہ مناسب ہے۔

خطبات کے پانچ ترجموں کے معیار کا اندازہ لگانے کے لیے مندرجہ بالا تجزیہ اور مثالیں کافی ہیں۔ کچھ مثالیں شعیب آفریدی نے بھی اپنی کتاب''خطباتِ اقبال''میں دی ہیں۔

ان ترجموں پر مجموعی نظر ڈالیں تو محسوس ہوتا ہے کہ سب سے مشکل کام سید نذیر نیازی کا تھا مگر خوش قسمتی سے انھیں صاحبِ خطبات علامہ اقبال کی مشاورت میسر تھی اور نیازی صاحب نے فلسفے اور تاریخ کا مطالعہ کر رکھا تھا۔مابعد مترجمین کو اقبال کی صحبت تو میسر نہ ہوئی مگر انھیں یہ سہولت حاصل رہی کہ ان کے سامنے ایک ترجمہ (نذیر نیازی) موجود تھا۔کسی کے سامنے دو ترجمے،کسی کے سامنے تین اور وحید عشرت کے سامنے چار ترجمے موجود تھے،یوں ان کا کام نسبتاً آسان تھا۔ہر مترجم نے سابقہ تراجم سے استفادہ بھی کیا ہوگا۔ان کے تراجم میں استفادے کے شواہد بھی ملتے ہیں۔بعض مترجمین نے سابقہ مترجمین کے بعض بہت اچھے جملوں کو اس خدشے سے بدل دیا کہ ان پر نقل کا الزام نہ آئے مگر نئے جملے بہتر نہیں بلکہ بمقابلہ سابقہ،فروتر ہیں۔یہ کیفیت وحید عشرت کے ہاں زیادہ نظر آتی ہے۔

راقم کے خیال میں وحید عشرت کے سامنے چار ترجمے موجود تھے،پھر بھی وہ کوئی اچھا ترجمہ نہیں کر سکے۔اگر اُنھیں رعایت دی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ اُن کا ترجمہ شہزاد احمد سے بہتر ہے،لیکن باقی تین ترجموں سے بہتر نہیں ہے۔

نذیر نیازی کے ہاں اگرچہ عربی فارسی کی اصطلاحات زیادہ ہیں،اس کے باوجود ہم باقی ترجموں سے تو بے نیازی برت سکتے ہیں مگر نیازی صاحب کے ترجمے سے بے نیاز نہیں ہو سکتے۔

خواہ محمد سمیع الحق سے یہ شکوہ کریں کہ ''انگریزی لفظوں کو خود ساختہ عربی میں ترجمہ کر کے بوجھل بنایا گیا ہے''[3] خواہ ڈاکٹر محمد افضل (سابق ریکٹر بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی اسلام آباد) فرمائیں: [یہ ترجمہ] ''عربی و فارسی تراکیب سے گراں بار ہونے کے باعث عام قاری کے لیے وجہِ کشش نہیں ہے''[4]، اور خواہ ڈاکٹر کنیز فاطمہ یوسف، نذیر نیازی کو بالکل گردن زدنی قرار دیں[5]۔

اس کے برعکس مولانا سعید احمد اکبر آبادی[6]، ڈاکٹر سید عبداللہ[7]، پروفیسر آل احمد سرور[8]، پروفیسر محمد منور[8] اور پروفیسر جگن ناتھ آزاد[10] نے نیازی کے ترجمے کو پسند کیا، سراہا اور اس کی تحسین کی ہے۔

اسی طرح شریف کنجاہی، ڈاکٹر محمد سمیع الحق، شہزاد احمد اور ڈاکٹر وحید عشرت کے تراجم پر بھی دونوں طرح کی آرا ملتی ہیں۔ اس سلسلے میں محمد شعیب آفریدی نے مذکورہ تراجم پر بحث کی ہے[11]۔

ہر مترجم نے بجا طور پر اپنے پیش رؤوں کے ترجموں سے عدم اطمینان کی وجہ سے ایک نئے ترجمے کا ڈول ڈالا تھا۔ مذکورہ بالا پانچوں تراجم قابلِ قدر ہیں مگر کسی ایک ترجمے پر، اہلِ نظر کا کلّی اطمینان نہیں ہے اور یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اب کسی اور ترجمے کی ضرورت نہیں ہے۔ ہر ترجمے میں کچھ نہ کچھ خوبیاں ہیں لیکن دیگر پہلوؤں سے ہر ایک نظر ثانی کا محتاج ہے مگر پانچ میں سے چار مترجم اللہ کو پیارے ہو چکے ہیں۔ اللہ تعالیٰ ان کی مغفرت کرے۔ ڈاکٹر محمد سمیع الحق کے بارے میں کچھ علم نہیں۔

اس صورت میں کسی ایک ترجمے پر نظر ثانی کر کے ترجمے میں تبدیلیاں کرنا ممکن نہیں، لہٰذا مناسب یہ ہوگا کہ خطباتِ اقبال کا ایک نیا ترجمہ کیا جائے۔

ایک نئے ترجمے کی اس لیے بھی ضرورت ہے کہ اِدھر دو تین عشروں سے اقبال کے خطبات کی طرف علما اور عام قارئین کی توجہ نسبتاً زیادہ ہو گئی ہے۔ خطبات پر متعدّد تشریحی و توضیحی کتابیں لکھی گئی ہیں اور تفہیمِ خطبات پر بہت سے مذاکرے ہوئے ہیں۔ قارئینِ خطبات علامہ کے اس نثری شاہ کار کو سمجھنا چاہتے ہیں۔ راقم کا خیال ہے کہ تفہیمِ خطبات کے لیے ایک نیا ترجمہ کسی فرد کو نہیں، ایک جماعت کو مل کر کرنا چاہیے۔

اس ضمن میں میری تجویز ہے کہ کوئی ایک علمی ادارہ (ترجیحاً اقبال اکادمی) پانچ سات یا دس اقبال شناسوں کی ''مجلس ترجمۂ خطباتِ اقبال'' قائم کرے جس میں عربی و فارسی اور انگریزی ادب اور مشرق و مغرب کے فلسفیوں پر اچھی نظر رکھنے والے اصحاب شامل ہوں۔ یہ مجلس سب سے پہلے سابقہ تراجم کی روشنی میں، نئے ترجمے کے لیے کچھ اصول اور راہ نما خطوط طے کرے، پھر ترجمے کا کام بانٹ لے، اور ہر دو ماہی یا سہ ماہی اجلاس میں پیش رفت کا جائزہ لے۔ مناسب ہوگا کہ ترجمے میں

سٹینفورڈ اڈیشن کا متن پیشِ نظر رکھا جائے۔ اگر جملہ اراکین نہیں تو کم از کم ۵،۶ اصحاب ضرور ترجمہ کر کے مجلس میں لائیں۔ اس سلسلے میں ضروری ہوگا کہ اصل خطبات کے حسبِ ذیل تین زوائد بھی ترجمہ کر کے مجوزہ کتاب میں شامل کیے جائیں:

۱۔ انگریزی خطبات پر محمد سعید شیخ کے حوالے اور حواشی۔
۲۔ سیٹنفورڈ اڈیشن پر ڈاکٹر بلال کوشل کا دیباچہ۔
۳۔ سیٹنفورڈ اڈیشن پر جاوید مجید کا تعارف۔

ان تراجم پر بحث کی جائے اور جملہ تراجم کی روشنی میں ایک حتمی ڈرافٹ بنانے کی کوشش کی جائے۔ جب ایک خطبے کا ترجمہ مکمل ہو جائے تو اُسے اکادمی کے مجلّے اقبالیات میں شائع کرایا جائے۔ قارئینِ اقبالیات کو دعوت دی جائے کہ وہ اس پر اپنی رائے اور تجاویز دیں۔ اس کے ساتھ ہی فلسفے کے بزرگ اساتذہ اور زبان و بیان کے ماہرین سے بھی رائے لینے کا اہتمام کیا جائے، مثلاً شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر عبدالخالق، افتخار عارف وغیرہ۔ اس طریقے سے ساتوں خطبے ترجمہ ہو کر اقبالیات میں شائع ہو چکیں تو پھر انھیں مرتب کرنے کا اہتمام کیا جائے۔

کتاب کے آخر میں انگریزی اصطلاحات کے اردو متبادلات کی فہرست اور آخر میں ایک جامع اشاریہ بھی شامل کیا جائے۔

خطباتِ اقبال کے ایک اور نئے (مجوزہ بالا) ترجمے کی اشاعت کے بعد، امید ہے کہ اس ترجمے سے خطبات کی بہتر تفہیم ممکن ہوگی۔ لیکن بقول اقبال: ''...کام ابھی باقی ہے۔'' کام یہ ہے کہ خطبات میں زیرِ بحث اہم مسائل کی تشریح و توضیح و تعبیر پر مبنی اسی طرح کی ایک کتاب تیار کی جائے، اور اس کی ذمہ داری ''مجلس توضیح و تشریحِ خطباتِ اقبال'' قائم کر کے، اُسے سونپی جائے۔

حوالے وحواشی:

۱۔ تشکیلِ جدید الٰہیاتِ اسلامیہ (مترجم: سید نذیر نیازی) بزمِ اقبال، لاہور، 1958، مقدمہ، پہلا صفحہ
۲۔ ایضاً، ص ''ب''
۳۔ ڈاکٹر محمد سمیع الحق: خطبات اقبال، تفکیر دینی پر تجدیدِ نظر۔ مکتبہ جمال لاہور، 2016، ص 6
۴۔ شریف کنجاہی، دیباچہ: مذہبی افکار کی تعمیر نو۔ بزم اقبال لاہور،

1992، ص7

۵۔ انھوں نے لکھا تھا: ''وہ ایسی جناتی زبان میں تھا، جس کے مقابلے میں انگریزی کہیں زیادہ سہل اور مؤثر نظر آتی تھی، اس پر طرّہ یہ ہے کہ اقبال کے انقلابی تصورات میں کانٹ چھانٹ اور تردید وتاویل کا حق بھی خدا جانے کہاں سے حاصل کر لیا۔ نتیجہ یہ ہے کہ اس وقت اردو میں ان خطبات کا جو ترجمہ دستیاب ہے، وہ نہ صرف پیچیدہ اور مبہم ہے، بلکہ گمراہ کن حد تک اصل سے مختلف بھی ہے''۔ (مجلّہ فنون لاہور، ستمبر، اکتوبر 1970، ص39) مگر محترمہ نے اپنی انتہا پسندانہ رائے کی تائید میں کوئی مثال نہیں دی، جس سے اندازہ ہو سکے کہ نیازی صاحب نے یہ ترجمہ کرتے ہوئے اصل سے کہاں ''انحراف'' کیا اور اس طرح قارئین اقبال کو کس نوعیت کی ''گمراہی'' میں مبتلا کیا ہے۔

۶۔ دیکھیے: سعید احمد اکبر آبادی، خطباتِ اقبال پر ایک نظر۔ اقبال اکادمی پاکستان لاہور، 1987

۷۔ خطباتِ اقبال پر ایک نظر از محمد شریف بقا۔ اسلامک پبلی کیشنز لاہور، 1987، ص18

۸۔ سعید احمد اکبر آبادی کی محولہ بالا کتاب۔

۹۔ سید نذیر نیازی، حیات اور تصانیف: نسیم اختر کا تحقیقی مقالہ ایم اے اردو، جامعہ پنجاب لاہور، 1983، ص170

۱۰۔ بحوالہ نسیم اختر کا مذکورہ بالا مقالہ، ص172

۱۱۔ محمد شعیب آفریدی: خطباتِ اقبال (چند فکری اور تفہیمی مسائل)۔ ادارہ فکرِ جدید لاہور، 2014۔ اس کتاب کا چوتھا باب ملاحظہ کیجیے۔

یہ مقالہ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد کے زیر اہتمام منعقدہ دو روزہ بین الاقوامی اردو کانفرنس (''ترجمہ نگاری: تہذیبوں کے مابین فکری مکالمہ''، 19-18 اگست 2017) میں پیش کیا گیا

***

ڈاکٹر نریش

اردو ادب کی تاریخ: ایک مطالعہ

میں نہ مورّخ ہوں نہ ماہرِ لسانیات، لیکن میں ان بہت کم لوگوں میں سے ہوں جنھوں نے تاریخِ اردو ادب کا مطالعہ نصابی مجبوری کی وجہ سے نہیں بلکہ اپنے شوق کی وجہ سے کیا ہے۔ اب سے پچاس پچپن برس پہلے جب میں ہندی میں ایم اے کر رہا تھا تب میں نے بھی باقی لوگوں کی طرح نصاب میں شامل ہندی ادب کی تاریخ پڑھی تھی۔ تاریخ کی وہ کتاب مجھے مطمئن نہیں کر سکتی تھی۔ ایک تشنگی سی محسوس ہوتی رہی کہ چار ادوار پر منقسم ہندی ادب کے بارے میں تھوڑی بہت معلومات تو مل گئی لیکن اس میں نہ قدیم وجدید صرفی، نحوی اور صوتی سرمایے کا بھرپور جائزہ لیا گیا ہے، نہ یہ بتایا گیا ہے کہ ادب کے ارتقائی مدارج کیا ہیں اور اس کو معاصر بولیوں کے ارتقائی منازل سے کیا نسبت ہے۔ ایم اے کرنے کے بعد جب میں پی ایچ. ڈی کر رہا تھا تو میں نے ہندی ادب کی دیگر تاریخیں پڑھیں لیکن تشنگی جوں کی توں بنی رہی۔ تب یہ خیال آیا کہ دیکھوں شاید اردو ادب کی تاریخیں میری پیاس بجھا سکیں۔ میر کی 'نکات الشعرا' سے لے کر محمد حسین آزاد کی 'آبِ حیات' تک اور 'آبِ حیات' سے لے کر اُس زمانے تک شائع ہوئیں دیگر تاریخوں کا مطالعہ کیا لیکن وہاں پر بھی مجھے اپنے سوالوں کے جواب نہیں ملے۔ میرا پہلا سوال یہ تھا کہ زبان کے اظہار و بیان میں جو تبدیلیاں وقت وقت پر واقع ہوتی رہی ہیں، ان کی وجوہات کیا رہی ہیں۔ دوسرا یہ کہ شعرا واُدبا کی فکر میں ہوئی تبدیلی کے باعث موضوعات میں جو تبدیلیاں در آتی ہیں اُن کے اسباب کیا تھے۔ جی یہ بھی چاہتا تھا کہ اردو ادب اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ قاری کے سامنے آئے تاکہ اس کے اندر ادیبوں کی ادبی خدمات کا اعتراف کرنے کا شعور پیدا ہو۔

جب میں نے اُردو میں ایم اے کیا تو نصابی تاریخِ ادب سے کام چلا لیا لیکن میرا اشتیاق

کچھ اور بھی بڑھ گیا، جو آج تک قائم ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اردو ادب کی جو بھی تاریخیں یا تاریخ کے لیے مواد فراہم کرنے والی کتابیں لکھی گئی ہیں اُن کے مصنّفین کی ستائش نہ کرنا ان کے ساتھ ناانصافی کرنا ہے لیکن اب اس کا کیا کیا جائے کہ تاریخِ ادب کا سنجیدہ قاری ان میں سے کسی بھی کتاب سے مطمئن نہیں ہے۔ وجہ یہ کہ اس کے تقاضے مختلف ہیں، امیدیں مختلف ہیں۔ مجھے جیاں براڈ کو پیٹس کا بیان یاد آتا ہے کہ ''اگر دورِ حاضر کے شعور و آگہی کو نظر انداز کیا جاتا ہے تو تاریخِ ادب واقعات و وارداتِ ماضی کا پشتارہ بن کر رہ جاتی ہے[1]'' اور رینے ویلیک کا یہ قول بھی یاد آتا ہے کہ ''تاریخِ ادب کا بنیادی مقصد قاری کو ادب کی روایت اور اس کے ارتقا و تسلسل سے واقف کرانا ہے''[2]

مسئلہ اُردو ادب ہی کی تاریخ کا نہیں ہے، پورے ہندستان کی ادبی تاریخ کا مسئلہ ہے۔ پندرہ بیس برس پہلے میں نے یو جی سی کے ایک پراجیکٹ پر کام کرتے ہوئے پنجاب میں تخلیق ہوئے ایسے ہندی ادب کو تلاش کیا تھا، جو فارسی یا گورمکھی رسمِ خط میں محفوظ پڑا تھا۔ اس سلسلے میں مَیں پاکستان بھی گیا اور پاکستانی پنجاب کے کتب خانوں کے ریفرنس سیکشنز چھانے، اس کے حیرت انگیز نتیجے برآمد ہوئے۔ فارسی رسمِ خط میں شائع شدہ کتنی ہی کتابیں اور کتنے ہی قلمی نسخے میری نظر سے گزرے جن کے مصنّفین کا تاریخِ ادب میں ذکر تو کجا، ان کے نام تک کسی کو یاد نہیں ہیں۔ اس سے قبل بھی میں نے انیسویں صدی کے دو غیر معروف شعرا چندولال اور جیون رام کا کلام تلاش کیا تھا، جن کو مکمل طور پر نظر انداز کر دیا گیا تھا۔ ان میں سے ایک شاعر کی تصانیف کے سات اور دوسرے کے دو قلمی نسخے میں نے تلاش کیے جن کا زیادہ تر حصّہ فارسی رسمِ خط ہی میں تھا۔ میں نے ان نو کی نو تصانیف کی تدوین کر کے ان کو کتابی صورت میں شائع کر دیا۔ یہاں پر ایک مسئلہ یہ پیش آیا کہ دونوں شعرا کے مستند حالاتِ زندگی کہاں سے تلاش کیے جائیں۔ ان شعرا کو گزرے ہوئے ابھی پچاس برس ہی ہوئے تھے اور ابھی دو ایک ایسے اشخاص زندہ تھے جنھوں نے ان کو سنا پڑھا تھا لیکن ایسے لوگ بھی اب عمر کے اس حصّے میں تھے جہاں یادداشت ساتھ چھوڑ دیتی ہے۔ تاہم چندولال کے ایک مداح کے پاس ایک مختصر تعارفی نوٹ کے ساتھ ان کی چند نظمیں محفوظ تھیں۔ اس نوٹ میں ان کی تاریخِ وفات بھی درج تھی۔ میں چاہتا تو اس تحریر پر یقین کر لیتا لیکن میں اس کے استناد کو یقینی بنانا چاہتا تھا، لہٰذا اس کے لیے میں ہردوار گیا، وہاں پر جب لوگ کسی کی وفات کے بعد اس کی ہڈیاں گنگا میں بہانے کے لیے جاتے ہیں تو ان کا پنڈا اپنی بہی میں مع تاریخِ وفات چند تفاصیل درج کرتا ہے۔ میں نے ان کے پنڈے سے بہی نکلوائی اور متعلقہ

اندراج دیکھا۔ تاریخ وفات اس سے مختلف تھی جوان کے مداح کے نوٹ میں درج تھی۔ پنڈے کی تاریخ مستند تھی چوں کہ یہ تاریخ شاعر کے فرزند نے درج کرائی تھی۔ تب مجھے احساس ہوا کہ اس قسم کے جنون کے بغیر اگر کوئی ادب کی تاریخ لکھتا ہے تو حقائق مشتبہ ہو جاتے ہیں۔ ایسا ہی سہو اردو ادب کے تاریخ نویسوں سے ہوا ہے کہ مختلف کتابوں میں ایک ہی ادیب کی مختلف تاریخِ پیدائش اور تاریخِ وفات درج کر دی گئی ہے۔

یہ ضروری نہیں کہ ہماری اس قسم کی جستجو میں ہمیں بہت بلند پایہ ادب ہی ملے لیکن جو کچھ بھی ملتا ہے، وہ ہمارے ادب کی تاریخ کا حصہ ہوتا ہے اور اس کی اپنی اہمیت بھی ہوتی ہے۔ کیا یہ ممکن نہیں ہے کہ اردو کی بہت سی تخلیقات علاقائی رسوم خط میں رقم کی گئی ہوں اور اسی وجہ سے مورخینِ ادب کی نظر سے اوجھل رہ گئی ہوں؟ فارسی رسمِ خط میں رقم کیا گیا بہت کچھ بھی ابھی تک تلاش نہیں کیا گیا ہے۔ اگر اسے تلاش کر لیا جائے تو یقیناً تاریخِ اردو ادب زیادہ جامع اور زیادہ مکمل ہو سکتی ہے۔

اردو ادب کے ابتدائی تاریخ نویسوں سے ایک بڑی غلطی یہ ہوئی کہ انھوں نے علاوہ دکنی کے دیگر علاقائی زبانوں کے ادب کو تاریخ میں شامل نہیں کیا جب کہ ہندی ادب کے مورّخین نے ڈنگل، اودھی، برج، متھلا، بندیلی جیسی بولیوں میں تخلیق ہوئے ادب کو اپنی تاریخ میں شامل کر لیا۔ قدامت ثابت کرنے کے لیے پنجابی ادب کے مورّخین نے بھی ناتھوں سدھوں کی بانیوں کو اپنے ادب کا حصہ قرار دے دیا۔ اردو والوں کے ایسا نہ کرنے کی دو وجوہات ہو سکتی ہیں: اوّل یہ کہ وہ دیوناگری رسمِ خط سے بے بہرہ تھے اور مقامی بولیوں کا بیشتر ادب دیوناگری رسمِ خط ہی میں محفوظ تھا۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ چوں کہ بولیوں پر مشتمل ہندی شاعری کا بڑا حصہ بھگتی ادب تھا اور مسلمان مورّخینِ اُردو ادب بت پرستی اور اوتارواد کی شاعری کو ادب کی تاریخ میں شامل کرنا تو دور کی بات ہے، اس کا مطالعہ بھی ان کو گوارا نہیں تھا۔ بہرحال اس سے ایک نقصان تو یہ ہوا کہ تیرہویں صدی میں ہوئے حضرت امیر خسرو سے پہلے کے شعرا کا کلام اُردو ادب کا حصّہ نہ بن سکا۔ دوسرا نقصان یہ ہوا کہ تاریخِ اردو ادب کا دامن بھگتی شاعری سے تہی رہ گیا۔ مورّخینِ ادب نے اگر مقامی زبانوں کی شاعری کا مطالعہ کیا ہوتا تو کم از کم ہندی شعرا کے طور پر جانے جانے والے شعرا کا وہ کلام تو اُردو شاعری کا حصّہ بنا لیا ہوتا، جو کسی لحاظ سے بھی ہندی یا کسی دیسی زبان کی شاعری کہلانے کے لائق نہیں ہے۔ اس سے ادب کی تاریخ نویسی بھی بہتر ہو گئی ہوتی کیوں کہ بقولِ شوکت سبزواری ”جب تک اُردو کی تاریخی گرامر واضح نہ ہو اور جب تک اُردو کا مکمل لسانی تجزیہ

کر کے اس کا عہد بہ عہد ارتقا نہ دکھایا جائے، دوسری زبانوں سے اس کا رشتہ ٹھیک ٹھیک دریافت نہیں ہوسکتا''[۳] مثال کے طور پر بابا نانک کی ایک نظم دیکھیے:

یک عرض گفتم پیشِ تو در گوش کن کرتار
حقّا کبیر کریم تو بے عیب پروردگار
دنیا مقامِ فانی تحقیق دل دانی
ہم سرموئی عزرائیل گرفتہ دل ہیچ دانی

اس نظم کی زبان نہ ہندی ہے نہ پنجابی۔ یہ زبان اگر فارسی زدہ اُردو نہیں ہے تو کیا ہے؟ اسی طرح پنجابی کے صوفی شاعر شاہ حسین کے اس قسم کے دوہوں:

من چاہے محبوب کو تن چاہے سکھ چین
دووَ راجے کی سیدھ میں کیسے بنے حسین

کو بلا دریغ اُردو شاعری تسلیم کرلیا جانا چاہیے تھا، جو نہیں ہوا۔

ہندی ادب کے مورخین نے بھی اکثر دیونا گری میں دستیاب تصانیف ہی کو بنیاد بنایا لیکن جب ان کی رسائی فارسی رسمِ خط میں محفوظ ملک محمد جائسی، ملّا داؤد، نصیر، قطبن، عثمان، شیخ نبی، نور محمد جیسے شعرا کی مقامی بولیوں کی تصانیف تک ہوئی تو ہندی ادب کی تاریخ میں پریما کھیانک کاویہ یا صوفی کاویہ دھارا شامل ہوگئی جس سے ہندی ادب کی امارت میں خاطر خواہ اضافہ ہوا۔ ایسا کرنے میں ان کو وقت بہت لگا۔ جائسی سولہویں صدی میں ہوئے تھے لیکن ان کو پہلی مرتبہ تلاش کیا 1911 میں جارج گریرسن نے۔ جائسی کی دیگر تصانیف اور بھی بعد میں تلاش کی گئیں۔ شِو سہائے پاٹھک کا دعویٰ ہے کہ انھوں نے 59-1958 میں جائسی کے ''چتر ریکھا'' اور ''مسئلہ نامہ'' تلاش کر کے ہندی میں شائع کیے تھے۔[۴]

ادب کی تاریخ کسی بھی قوم کا بیش قیمت سرمایہ ہوتی ہے کیوں کہ قوم کے ذہنی وشعوری ارتقا کے لیے لوگوں کا شعرا واُدبا کی فکرِ رسا سے واقف ہونا ضروری ہوتا ہے۔ شعرا اور اُدبا اپنی قوم کے تہذیب وتمدن کے امین ہوتے ہیں۔ ہمارے ملک کی بدقسمتی یہ رہی ہے کہ اوّل تو یہاں پر ایک اکائی کے طور پر ملک کا تصور ہی نہیں تھا۔ آزادیِ وطن کے وقت ملک 565 ریاستوں اور 17 انگریزی عمل داریوں میں بٹا ہوا تھا۔ دوسرے یہ کہ راجے مہاراجے اپنے درباری مورّخین سے وہ لکھواتے تھے، جو اُن کو پسند ہوتا تھا۔ مثلاً ایک راجہ کسی دوسرے راجہ سے جنگ ہار کر آتا تھا تو اپنے مورّخ کو لکھوا دیتا تھا کہ راجہ جنگ میں فتح یاب رہے لیکن دوسرے راجہ پر ترس کھا کر اس کا علاقہ

اس کو بخش آئے۔ ایسے میں ادب کی تاریخ لکھنے کا شوق کس کو تھا۔ ریاستوں کی تواریخ میں درباری شعرا کا ذکر ضرور ملتا ہے لیکن اس کا مقصد شعرا کی ادبی خدمات کی ستائش کرنا نہیں تھا بلکہ راجہ کی فراخ دلی اور ادب نوازی کو ظاہر کرنا ہوتا تھا۔ اس کے برعکس مغربی ممالک میں ادب کی تاریخ لکھنے کا چلن تھا چوں کہ ان کا عقیدہ تھا کہ نامِ نیک رفتگاں ضائع مکن۔

انگریزوں کی حکومت کے دوران اوّل اوّل جن غیر ملکی محققین کو ہندستانی زبانوں سے محبت ہوئی اور انھوں نے ان زبانوں کے تدریجی ارتقا کا جائزہ لینا چاہا، انھوں نے تاریخ ادب لکھنے میں پیش رفت کی۔ اُردو اور ہندی ادب کی مشترکہ اوّلین تاریخ گارساں دتاسی نے فرانسیسی زبان میں ''استوار دا لالیترا تیورا ایندوئی اے اندوستانی'' نام کی کتاب میں لکھی جو تین جلدوں میں بالترتیب 1839، 1846 اور 1871 میں شائع ہوئی۔ اس کتاب کا نصف حصّہ اُردو شعرا کی ادبی خدمات اور ان کی تصانیف کے اجمالی جائزے پر صرف کیا گیا ہے۔ ہندستانی محققین کی نظر جب اس طرف گئی تو تذکرہ نویسی اور فہرست نگاری کا سلسلہ شروع ہوا جو تا دیر چلتا رہا۔ ہم اس کو تاریخ نویسی نہیں کہہ سکتے کیوں کہ تذکرہ نویسی میں زبان میں ہوئے تغیرات اور تدریجی ترقیوں کے اسباب کو ملحوظِ نظر نہیں رکھا گیا ہوتا۔ ادب کی تاریخ میں تخلیق کاروں کے نام بھی اہم ہوتے ہیں لیکن اس سے کہیں زیادہ اہم ان کے عہد کے حالات اور رجحانات ہوتے ہیں چوں کہ انھیں کے ذریعے ارتقائی سفر کی منزلوں کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ تنقیدی نقطۂ نگاہ سے ادب کا جائزہ لے کر ہی ادیبوں کے مقام کا تعیّن کیا جا سکتا ہے۔ گلاب رائے کا یہ خیال درست ہے کہ ''اچھی تاریخِ ادب وہی ہے جس میں ادب کی تاریخ کو ملک کی تاریخ کا جزو تصور کر کے، ادب کے رجحانات اور دیگر رجحانات مع بیرونی اثرات و دیگر محرکات کے تناظر میں دلی خلوص اور لطفِ زندگی کے وسیع پس منظر میں رقم کیا گیا ہو''۔[5]

تاریخِ اُردو ادب کی ابتدائی کتابوں کے مقابلے میں بعد کی تواریخ میں اگرچہ کافی سدھار ہوا ہے لیکن ان میں بھی مکمل طور پر سائنسی تقویم سازی اور ارتقائی سفر پر وہ توجہ نہیں دی گئی، جس کی ضرورت تھی۔ اس میں شک نہیں کہ تاریخ میں ادب کی تدریجی ترقی کا خاکہ مع قلم کاروں کے اسما اور مختصر حالاتِ زندگی پیش کیا جانا چاہیے لیکن جن تحریکوں اور طرزوں سے ان کا تعلق تھا، ان کی ابتدا، ترقی اور زوال کے اسباب بھی ان کے عہد کے تاریخی حالات و واقعات کی روشنی میں بیان کرنا ضروری ہوتا ہے، جو اردو ادب کی تاریخوں میں نہ کے برابر ہوا ہے۔ مورخ کو رجحان اور تحریک کو الگ کر کے دیکھنا ہوتا ہے۔ اس کو طے کرنا ہوتا ہے کہ متعدد رجحانات میں سے کوئی ایک

رجحان تخلیق کار کو مرغوب کیوں رہا ہے۔ تحریک کو بھی تخلیق کار کے دور کے سماجی، سیاسی اور تہذیبی میلانات کے سیاق وسباق میں دیکھنا ہوتا ہے۔ ادب کی مسلسل اور مربوط ترقی اور نشوونما کا حال زمانۂ قدیم سے لے کر موجودہ زمانے تک بیان کرنا ہوتا ہے۔ اس کے لیے محقق کو تحقیقات سے اندرونی شہادتیں تلاش کرنا ہوتی ہیں۔ ادیب کی داخلی کیفیات اور تمدنی احوال اس کی تخلیق میں جو فضا قائم کرتے ہیں اس کو سمجھنا بہت ضروری ہوتا ہے جبھی جا کر لفظوں اور اشارتوں میں معانی کی وسعتیں رونما ہوتی ہیں۔ تاریخ نویس کو یہ بھی دیکھنا ہوتا ہے کہ الفاظ نے اپنی ایک دنیا بنائی ہے یا نہیں۔ نئے اور پرانے میلانات کا تصادم ہر دور میں ہوتا رہتا ہے لیکن نئے میلانات پرانے میلانات سے یکسر کٹے ہوئے نہیں ہوتے۔ حال کی آگاہی کے تناظر ہی میں ماضی کا توافق ادب کو گہرائی و گیرائی عطا کرتا ہے۔ حال کے تناظر میں ماضی کی پیش کاری ہی ادبی تاریخ نویسی ہے، جس کے لیے تفہیم تاریخ، سماجی شعور، عمیق مطالعہ، تلاش وتوازن، علمِ لسانیات اور غیر جانبداری بنیادی شرطیں ہیں۔ یہ بھی ضروری ہے کہ ادب کی معیار بندی کرتے وقت ترتیب و تنظیم کے ساتھ ادب کا جائزہ لیا جائے اور ادیب کی تخلیق کے تنوع میں اس کی داخلی وحدت کو تلاش کیا جائے۔ تمام اصنافِ ادب پر روشنی ڈالنے کے لیے ان کی عہد بہ عہد ترقیوں کو نظر میں رکھنا ہوتا ہے۔ اپنی پسند اور ناپسند سے اوپر اٹھ کر غیر جانبداری کے ساتھ کسی ادیب کی ادبی حیثیت کا تعین کرنا ہوتا ہے۔ زمانۂ حال کے ذکر میں تو اس کو اور زیادہ غیر جانبداری سے کام لینا ہوتا ہے۔ چوں کہ بہ قولِ شیخ سعدیؔ:

عیبِ یاراں دوستاں ہنر است
سخنِ دشمناں نہ معتبر است

ذاتی تعلقات یا ذاتی ترجیحات اگر مورخ سے دامن گیر رہیں گی تو تاریخ کے ساتھ انصاف کرنا ممکن نہیں ہے۔

مربوط ترقی اور نشوونما کے فقدان کی ایک مثال پنجابی ادب کی تاریخوں میں ملتی ہے کہ شیخ فریدؒ تیرہویں صدی میں اعلا صوفیانہ شاعری کرتے ہیں لیکن ان کے بعد دوسرے صوفی شاعر شاہ حسین سولہویں صدی میں وارد ہوتے ہیں۔ یہ فرض کر لینا بہت مشکل ہے کہ شیخ فریدؒ کی صوفیانہ شاعری کے انتہائی مقبولِ عام ہونے کے باوجود تین صدیوں تک کسی دوسرے شخص یا صوفی بزرگ نے عارفانہ شاعری ہی نہ کی ہو۔ اور پھر چھ صدیوں پر محیط صوفیانہ شاعری میں چھ سات اہم شعرا ہی کے نام منظرِ عام پر آئے ہیں۔ اگر محققین نے سعی و جستجو کی ہوتی تو شیخ فریدؒ سے شروع ہوئی صوفیانہ

شاعری کے تسلسل میں کتنے اور شعرا کا کلام پنجابی ادب کی زینت بن چکا ہوتا۔

ہمارے ہاں تاریخِ ادب کا مطالعہ کرنے والے لوگ بھی کتنے ہیں؟ کتنے لوگ ہیں جن کو یہ معلوم کرنے کا اشتیاق ہے کہ گزشتہ زمانوں میں ہمارے قلم کاروں نے کیا لکھا تھا، ان کے میلانات کیا تھے، ان کے محرکات کیا تھے اور ان کی تخلیقات کس حد تک اپنے عہد کا آئینہ بنی تھیں یا ان میں اپنے زمانے کے معاشرے کو آئینہ دکھانے کی صلاحیت تھی بھی یا نہیں؟ اکثر لوگ اس کو نہایت خشک مضمون خیال کرتے ہیں اور اس مجبوری میں پڑھتے ہیں کہ یہ ان کے نصاب کا حصہ ہوتا ہے۔ بہتر ہوگا آئندہ کے مورخین اپنی عبارت کا طرزِ ادا سادہ اور سائنٹفک رکھیں اور اس میں قارئین کی دل چسپی پیدا کرنے کی شعوری کوشش کریں۔ ضرورت اس بات کی بھی ہے کہ مروّجہ رسم سے ہٹ کر اردو ادب کی جامع، سائنٹفک، مکمل اور مستند تاریخ مرتّب کی جائے۔ یہ کام کسی فردِ واحد کے لیے شاید آسان نہیں ہے۔ بہتر یہ ہوگا کہ قومی کونسل اور مولانا آزاد یونیورسٹی جیسے ادارے حقیقی ماہرین کے پینل بنا کر اس فریضے کو انجام دیں اور ان کو وہ تمام سہولیات فراہم کریں جن کے بغیر اس ضخیم کارِ خیر کی انجام دہی مشکل ہے۔

حواشی:

۱۔ جاں براڈ کوٹیس، نیولٹریری ہسٹری، ص112

۲۔ رینے ویلیک، ڈسکرمینیشن، فردر کانسپٹس آف کریٹسزم، ص143

۳۔ شوکت سبزواری، اردو زبان کا ارتقا، حرفِ اول

۴۔ شوسہائے پاٹھک، ہندی صوفی کاویہ کا سمگر انوشیلن، ص17

۵۔ گلاب رائے، ہندی ساہتیہ کا سبودھ اتہاس، ص7

✦✦✦

ظفر احمد صدیقی

اٹھارہویں صدی میں دکن کی نثری تصانیف

اُردو ادب کی تاریخ میں اٹھارہویں صدی عیسوی کے دکنی نثری سرمایے کو عام طور پر غیر اہم تصور کیا جاتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اس عہد کی بیشتر نثری تصانیف غیر مطبوعہ ہیں، اس لیے عوام وخواص کی نگاہ سے اوجھل ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ یہ تصانیف یکجا نہیں ہیں بلکہ ہندو پاک اور یورپ کے مختلف کتب خانوں میں بکھری ہوئی ہیں، اس لیے ان کا کماحقہٗ مطالعہ بھی نہیں کیا جاسکا ہے۔ لیکن مختلف کتب خانوں کی وضاحتی فہرستوں، مخطوطات کے مطالعے اور دیگر ذرائع سے حاصل شدہ معلومات کی روشنی میں راقمِ حروف اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ سولہویں اور سترہویں صدی کی طرح اٹھارہویں صدی عیسوی کا دکنی نثری سرمایہ بھی خصوصی توجہ اور تفصیلی مطالعے کا مستحق ہے۔

ہماری معلومات کی حد تک اس صدی میں اردو کی سب سے قدیم نثری تصنیف ''ترجمہ گنج مخفی'' ہے۔ یہ تصوف کے موضوع پر تقریباً ڈیڑھ سو صفحات پر مشتمل ایک کتاب ہے۔ اس کے مصنف کا نام محمد شریف ہے۔ یہ سلسلۂ قادریہ کے کوئی بزرگ تھے۔ انھوں نے اپنے دوست احمد خاں خویشگی کی فرمائش پر ''گنج مخفی'' کا فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا۔ خود مصنف کی صراحت کے مطابق اس کی تصنیف کا کام 11 رمضان المبارک 1111ہجری مطابق 20 فروری 1700 کو پایۂ تکمیل کو پہنچا۔ اس کتاب کی اہمیت کا ایک پہلو یہ ہے کہ یہ اٹھارہویں صدی کے اوائل کی ان معدودے چند کتابوں میں شامل ہے، جن کے مصنف اور زمانۂ تصنیف کا قطعیت کے ساتھ علم ہے۔ اس کتاب کے آغاز میں سوال وجواب کے طرز پر تصوف کے مسائل اور نکتے اس طرح بیان

کیے گئے ہیں کہ مصنف پہلے قرآن پاک کی کوئی آیت پیش کرتا ہے، پھر حدیث نقل کرتا ہے، پھر ان کا ترجمہ، پھر توضیح کرتا ہے۔ جا بجا بزرگانِ دین کے اقوال بھی پیش کرتا ہے۔ درمیانِ کتاب میں: ارواح، دل، نفس، اللہ کی پہچانت کے بیان میں مستقل فصلیں ہیں۔ آخر میں سوال وجواب کا سلسلہ دوبارہ شروع ہوجاتا ہے۔ ہر نئے سوال سے پہلے ''بھی'' کا لفظ لکھا گیا ہے جو غالباً ''ایضاً'' کا ترجمہ ہے۔ سب کے آخر میں ایک فصل حج کے بیان میں ہے۔

اس صدی میں دکن کی دوسری قدیم نثری تصنیف ''خزانۃ الفوائد'' ہے۔ یہ فقہ کے موضوع پر 262 صفحات کی ایک کتاب ہے۔ اندازہ یہ ہے کہ یہ اسی نام کی کسی عربی یا فارسی کتاب کا اردو ترجمہ ہے۔ اس کے مصنف کا نام عبدالمحمد ترین ہے۔ نام کے ساتھ ''ترین'' کا لاحقہ ان کے افغانی النسل ہونے کا ثبوت ہے۔ یہ شاعر بھی تھے اور نثر نگار بھی۔ ''شمائل نامہ'' ان کی ایک مثنوی ہے۔ یہ قطب شاہی عہد میں حیدرآباد میں مقیم تھے۔ وہیں انھوں نے ''خزانۃ الفوائد'' کا اردو میں ترجمہ کیا۔ خود مصنف کی صراحت کے مطابق اس کی تکمیل 1115 ہجری مطابق 04-1703 میں ہوئی۔ عبدالمحمد ترین چوں کہ ہندی الاصل نہ تھے اور انھوں نے یہاں کی زبان اکتسابی طور پر حاصل کی تھی۔ اس لیے ان کی زبان پر قدامت کے اثرات زیادہ ہیں۔

اب یہاں دو رسالوں کا بھی ذکر مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ان میں سے پہلے کا نام ''وجود العارفین'' ہے اور دوسرے کا ''رسالہ وجودیہ''، ان دونوں کا موضوع تصوف ہے۔ پہلا رسالہ 24 صفحوں پر اور دوسرا 16 صفحات پر مشتمل ہے۔ ان دونوں کے مصنف شاہ علی جیو یا علی پیر ہیں۔ یہ شاہ بابا کے بیٹے اور شاہ امین الدین علی اعلا کے پوتے ہیں۔ شاہ امین (ف 1085ھ/ 75-1674) بن شاہ برہان الدین جانم (ف 1007ھ/ 99-1598) ایک باقاعدہ نظام سلوک کے مرتّب اور شارح ہیں، جسے ''پانچ عناصر اور پچیس گُن'' سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ نظام سلوک دمن میں بہت مقبول رہا ہے اور سلسلۂ امینیہ کے مشائخ اور صوفیہ نے اپنی اپنی تصانیف میں اسے بار بار دہرایا ہے۔ ''وجود العارفین'' بھی اسی سلسلے کی ایک تصنیف ہے۔ اس میں شاہ علی جیو نے اپنے جدِّ امجد شاہ امین کے مذکورہ بالا نظام سلوک کو نہایت ایجاز اور جامعیت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ رسالۂ وجودیہ میں بھی سلوک و معرفت کے مختلف مسائل ومباحث زیرِ بحث لائے گئے ہیں۔ ان دونوں رسالوں کا زمانۂ تصنیف قطعیت کے ساتھ متعین نہیں، لیکن قیاسی طور پر انھیں 1125ھ/ 1713 کے آس پاس کی تصنیف بتایا جاتا ہے۔ زبان کی قدامت کے پیشِ نظر یہ قیاس درست معلوم ہوتا ہے۔

اس سلسلے کی ایک اور تصنیف ''ترجمۂ معرفت السلوک'' ہے۔ یہ تصوف کے موضوع پر 170 صفحات کی کتاب ہے۔ اصل کتاب کا نام جیسا کہ ظاہر ہے ''معرفت السلوک'' ہے۔ یہ فارسی نثر میں شیخ محمود ملقب بہ خوش دہاں (ف 1026ھ/ 1617) کی تصنیف ہے۔ اس میں انھوں نے اپنے پیر و مرشد شاہ برہان الدین جانم (1007ھ/ 99-1598) کے نظام تصوف کو مرتّب اور دل نشیں پیرایے میں پیش کیا ہے۔ اس کتاب کے مترجم کا نام شاہ ولی اللہ قادری (ف 1157ھ/ 1744) ہے۔ یہ شاہ حبیب اللہ قادری (ف 1140ھ/ 1727) کے بڑے صاحبزادے اور خلیفہ تھے۔ انھوں نے ''معرفت السلوک'' کا یہ ترجمہ اپنے والد ماجد کی فرمائش پر ان کی حیات میں مکمل کر لیا تھا۔ چوں کہ آپ کے والد نے 20 ربیع الثانی 1140 / 24 نومبر 1727 کو وفات پائی، لہٰذا قیاس کیا جاتا ہے کہ ترجمۂ ''معرفت السلوک'' تاریخ مذکور سے قبل وجود میں آ چکا تھا۔ اس کتاب کی زبان رواں اور سلیس ہے، اس لیے تاریخی اہمیت کے علاوہ اپنے اسلوب کے لحاظ سے بھی یہ لائقِ توجہ اور قابلِ مطالعہ ہے۔

سلسلۂ زیرِ بحث کی ایک اور کتاب ''ترجمۂ طوطی نامۂ قادری'' ہے۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، یہ طوطا کہانی سلسلے کی کتاب ہے۔ مُلّا سیّد محمد قادری نے گیارہویں صدی ہجری (سترہویں صدی عیسوی) میں ضیاء الدین نخشبی بدایونی (ف 751ھ/ 1350) کے طوطی نامے کا فارسی نثر میں ایک خلاصہ تیار کیا تھا، جو 35 حکایتوں پر مشتمل ہے۔ زیرِ بحث کتاب اسی فارسی طوطی نامے کا اُردو ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ کس نے کیا؟ اس کا کچھ سراغ نہیں ملتا۔ البتہ اس کا سنِہ تصنیف 1142ھ/ 30-1729 ترقیمے کی عبارت سے مستفاد ہوتا ہے۔

سیّد عبدالولی عزلتؔ اٹھارہویں صدی کے مشاہیر شعرا میں ہیں۔ عبدالرزاق قریشی نے ان کا دیوان اپنے تحقیقی مقدمے کے ساتھ 1962 میں شائع کیا ہے۔ عزلتؔ نے اپنے دیوان کا دیباچہ اُردو میں سپرد قلم کیا ہے۔ ان کا دیوان 1172ھ/ 1758 سے قبل مرتّب ہو چکا تھا، اس لیے دیباچۂ دیوان کا سنِہ تصنیف بھی یہی قرار پائے گا۔ یہ دیباچہ اگرچہ مختصر ہے، لیکن اس لحاظ سے اہم ہے کہ یہ قدیم ترین اردو دیباچہ ہے، جو اردو کے کسی شاعر نے خود اپنے دیوان پر تحریر کیا ہے۔ اس کی اہمیت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ یہ اٹھارہویں صدی میں ادبی نثر کی تنہا مثال ہے، کیوں کہ اس کا مقصد مذہبی یا سماجی نہیں بلکہ ادبی ذوق...... کہلاتا ہے۔

''اسرار التوحید'' اور ''انتباہ الطالبین'' بھی اس عہد کی اہم نثری تصانیف ہیں۔ ان دونوں

کے مصنف سیّد شاہ میر راپچوی ہیں، جو اس عہد کی ایک اہم علمی و دینی شخصیت ہیں۔ ان کے والد کا نام شاہ جمال الدین تھا۔ شاہ میر نے اپنے والد ہی سے دینی و عربی علوم کی تکمیل کی۔ منقولات اور معقولات دونوں میں مہارت رکھتے تھے۔ آپ کی ولادت 1081ھ/ 71-1670 میں اور وفات 1187ھ/ 74-1773 میں ہوئی۔ ''اسرار التوحید'' اس لحاظ سے نہایت اہم کتاب ہے کہ اس میں منطق و فلسفے کی اصطلاحات بہ کثرت استعمال کی گئی ہیں، پھر بھی اس کی عبارت رواں ہے۔ ''انتباہ الطالبین'' میں سیّد شاہ میر نے اپنے نظامِ تصوف و سلوک کو پیش کیا ہے، مثلاً پیری مریدی کے آداب، چہار پیر اور چہار خانوادہ، معرفت اور اس کی اقسام وغیرہ۔

اس عہد کی ایک اور نثری تصنیف ''تلاوت الوجود'' ہے۔ اس کے مصنف مخدوم سیّد شاہ حسینی ملکاپوری ہیں۔ ''معراج العاشقین'' جسے ایک عرصے تک خواجہ بندہ نواز گیسودراز کی تصنیف سمجھا جاتا رہا ہے، دکنیات کے مشہور محقق حسینی شاہد کی تحقیق کے مطابق دراصل اسی ''تلاوت الوجود'' کی ایک ناقص تلخیص ہے۔ ''تلاوت الوجود'' کے مصنف مخدوم شاہ حسینی کو پیر اللہ حسینی سے بیعت و خلافت حاصل تھی اور وہ خلیفہ تھے میراجی خدانما کے، اور انھیں سیّد شاہ امین الدین علی اعلا نے خلافت سے نوازا تھا۔ سلسلۂ امینیہ کے دوسرے بہت سے مشائخ کی طرح مخدوم شاہ حسینی نے بھی ''تلاوت الوجود'' میں شاہ امین کے نظامِ سلوک و تصوف کو پیش کیا ہے۔

اسی دور کی ایک اور تصنیف ''تفسیر ہفت پارہ'' ہے۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، اس کا موضوع قرآن مجید کا ترجمہ و تفسیر ہے۔ یہ 246 صفحات پر مشتمل ہے۔ اس ترجمہ و تفسیر کا تعلق قرآنِ پاک کے ابتدائی سات پاروں سے ہے، اس لیے اسے ''تفسیر ہفت پارہ'' کے نام سے موسوم کیا گیا۔ اس کا مصنف کون ہے، اس نے خود اس ترجمہ و تفسیر کا نام رکھا تھا اور اس کا سنہ تصنیف کیا ہے؟ ان سوالوں کے جواب میں اصل کتاب سے کوئی مدد نہیں ملتی۔ البتہ چوں کہ اس کی تاریخِ کتابت 17 ذی الحجہ 1184ھ/ 3 اپریل 1771 متعین ہے اس لیے یہ کہنا ممکن ہے کہ یہ کتاب تاریخِ مذکور سے پہلے وجود میں آچکی تھی۔

سلسلۂ زیرِ بحث کی ایک اور قابلِ ذکر تصنیف ''احکام النساء'' یا ''خلاصۂ سلطانی'' ہے۔ یہ فقہ کے موضوع پر تقریباً پونے دو سو صفحات کی کتاب ہے۔ اس کے مصنف قاضی غلام احمد میسور کے باشندے اور سرنگاپٹم کے قاضی تھے۔ انھیں اس منصب پر ٹیپو سلطان نے مامور کیا تھا۔ قاضی صاحب نے یہ کتاب ٹیپو سلطان کے دورِ حکمرانی (1799-1782 / 1213-1197 ھ) ہی میں

لکھی۔ کتاب کے دو حصے ہیں۔ حصۂ اوّل میں عقائد کا بیان ہے اور حصۂ دوم میں عام مسائل کے علاوہ خصوصیت کے ساتھ عورتوں سے متعلق مسائل ذکر کیے گئے ہیں۔ یہ اٹھارھویں صدی کے اواخر کی تصنیف ہے، اس لیے قدامت کے باوجود زبان کی صفائی کا احساس ہوتا ہے۔

اسی زمانے کی ایک کتاب ''ترجمۂ آدم فی الحدیث'' بھی ہے۔ یہ ابن حجر ہیتمی مکی (973ھ/ 1563-64) کی کتاب ''زواجر فی بیان الکبائر'' کا اردو ترجمہ ہے۔ اس کے مترجم شیخ آدم مدراسی ہیں۔ ارکاٹ (مدراس) کے حاکم والا جاہ نواب عمدۃ الامرا کے بیٹے معین الدولہ محمد علی حسین خاں ان کے شاگرد تھے اور ان سے زواجر کا درس لیتے تھے۔ انھی کی فرمائش پر 16-1210ھ/ 1910-1795 کے درمیان یہ اردو ترجمہ وجود میں آیا۔ مترجمِ کتاب شیخ آدم نے خود ہی اس کا نام ''ترجمہ آدم فی الحدیث'' تجویز کیا۔ یہ کتاب چھپ چکی ہے۔ مصنف کی ایک اور کتاب ''اعجاز الاسلام'' بھی ہے، اس کا سنہ تصنیف 1215ھ/ 1800 ہے۔

مولانا باقر آگاہ ویلوی (1806-1745) اٹھارھویں صدی میں دکن کی اہم ترین علمی و ادبی شخصیت ہیں۔ انھیں عربی، فارسی اور اردو تینوں زبانوں پر قدرت حاصل تھی۔ علومِ متداولہ میں کمال کے ساتھ تینوں زبانوں میں شعر بھی کہتے تھے۔ ان کی تصانیف کی تعداد 500 سے متجاوز ہے۔ جہاں تک اردو کا تعلق ہے تو اس میں باقر آگاہ کی تمام تصانیف منظوم ہیں۔ البتہ انھوں نے اپنی سات منظوم کتابوں پر اردو میں نثری دیباچہ تحریر کیے ہیں۔ یہ کئی حیثیتوں سے وقعت و اہمیت کے حامل ہیں۔ اول اس لیے کہ ان کے پیش رووں میں عزلتؔ نے صرف ایک دیباچہ لکھا، جب کہ آگاہ کے دیباچوں کی تعداد سات ہے۔ دوسرے، ان کے دیباچے قدرے مفصل ہیں، بلکہ ان میں سے بعض کسی مختصر رسالے کی طوالت رکھتے ہیں۔ تیسرے ان کے دیباچوں میں موضوعات کے لحاظ سے بھی تنوع کی شان موجود ہے۔ بہ حیثیت مجموعی آگاہ کے یہ دیباچہ اپنے اسلوبِ بیان اور مواد و مشمولات دونوں حیثیتوں سے قابلِ توجہ ہیں۔ آگہ کے یہ دیباچے 1791 سے 1802 کے درمیان لکھے گئے ہیں۔

''چراغِ ابدی'' انیسویں صدی کے اوئل کی تصنیف ہے۔ یہ ترجمہ و تفسیر قرآن کے موضوع پر خاصی ضخیم کتاب ہے۔ اس کے مصنف میر عزیز اللہ ہمرنگؔ اورنگ آبادی شاعر بھی ہیں اور عالم و فقیہ بھی۔ ''مجموعۂ نغز'' اور ''عمدۂ منتخبہ'' وغیرہ میں ان کا تذکرہ موجود ہے۔ ''چراغِ ابدی'' اس کتاب کا تاریخی نام ہے، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ 1221ھ/ 07-1806 کی تصنیف ہے۔

مصنف نے پورے قرآن کے بجائے اس میں صرف پارۂ عم کی تفسیر لکھی ہے۔اس کتاب کی زبان سلیس اور شگفتہ ہے۔اس کے مطالعے سے اردو نثر کے ارتقائی مراحل کا پتا چلتا ہے اور یہ حقیقت سامنے آجاتی ہے کہ اس عہد تک پہنچتے پہنچتے اردو زبان شمال ہو یا جنوب ہر جگہ نئے روزمرہ و محاورے سے آشنا ہو چکی تھی۔ یہ تفسیر مطبوعہ ہے۔

''توشۂ عاقبت'' فقہ کے موضوع پر 60 صفحات کی ایک مختصر کتاب ہے۔ یہ اس لحاظ سے خاص طور سے قابلِ ذکر ہے کہ اس کی مصنفہ ایک خاتون منور بیگم بنت خلیل اللہ خاں ہیں۔ ہماری معلومات کی حد تک یہ نثر کی قدیم ترین کتاب ہے جو کسی خاتون کی تصنیف کردہ ہے۔منور بیگم اللہ وردی بیگ خاں کی پوتی ہیں جو اورنگ زیب کے عہد میں ''دیوان نواب ذوالفقار علی خاں کے اور حاکم پایان گھاٹ کے رامیسر تر ناویلی سے کرنول تک تھے''۔اس کتاب کی زبان سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ انیسویں صدی کے اوائل میں لکھی گئی ہے۔

ہماری اب تک کی گفتگو سے اٹھارہویں صدی عیسوی میں دکنی تصانیف نثر کی کیفیت، کمیت، نوعیت اور اہمیت کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

***

مظہر مہدی

جذبی کی حالی فہمی

معین احسن جذبی (1912 تا 2005) کا یہ بڑا کارنامہ ہے کہ انھوں نے نوآبادیاتی ہندستان کے سیاسی حالی کو دریافت کر کے ان کی آزادانہ سیاسی حیثیت کو تسلیم کرایا۔ انھوں نے اس عمل میں خود اپنے رڈ نوآبادیاتی سیاسی طرز فکر کی وضاحت کے علاوہ یہ بھی ثابت کیا کہ وہ گہری بصیرت کے حامل اور بے پناہ صلاحیت کے مالک اسکالر بھی ہیں۔ اور یہ اسکالر، خواہ غیر معروف سہی، معروف شاعر جذبی سے کسی طرح کم تر نہیں۔ اس کے باوجود وہ اسکالر کی حیثیت سے حاشیہ نشین ہی رہے۔ اس صورت حال کا ظاہر اسبب صاحب کتاب اور موضوع کتاب دونوں کو قرار دیا جا سکتا ہے کہ ان کی دیگر ادبی و علمی حیثیتیں ان کا شناس نامہ بن چکی تھیں۔ غزل گو شاعر کی حیثیت سے جذبی کی شخصیت اتنی قد آور اور معروف ہو چکی تھی کہ اردو دنیا ان کے علمی کارنامے کی طرف توجہ کرنے سے قاصر رہی۔ یوں بھی اردو میں جس ادبی کلچر کو فروغ دیا گیا اس میں غزل اور تنقید نما تبصرے کا توتی بولتا ہے اور ان کے دام کی اسیر اردو دنیا اس قسم کے عالمانہ کام سے کوئی خاص ذہنی مناسبت نہیں رکھتی۔ اسی طرح شریف اور معصوم نظر آنے والے مولانا حالی کی ادبی و علمی شخصیت اردو تنقید کے امام، مسدس مدو جزر اسلام کے خالق اور خواتین کے غم گسار شاعر و ادیب کے طور پر مستحکم ہو چکی تھی اور دانش گاہوں میں بھی ان کی اسی ادبی شخصیت کو فروغ دیا جاتا رہا۔ اس کے نتیجے میں وہاں ان کی نظم و نثر کے دیگر مضامین و موضوعات بالخصوص ان کے سیاسی رویے سے عموماً بے اعتنائی برتی گئی۔ حالانکہ وہاں تاریخ اور سیاست کے شعبے ایسے تھے جہاں نوآبادیاتی عہد کی دانشوری کی تاریخ اور دانشوروں کے سیاسی رول کے ضمن میں ان کی جانب توجہ کی جا سکتی تھی لیکن ان شعبوں میں بھی مورخین اور ماہرین سیاسیات کی تان اس عہد کے نمائندہ مسلم دانشور سر سید پر

ٹوٹی اور یہ ان کا کوئی حیرت انگیز رویہ نہیں تھا کیوں کہ خواہی نخواہی وہی اس عہد کے نمائندہ مسلم دانشور قرار پاتے ہیں۔ اس طرح سرسیّد کے ہم عصر اور ان کی تحریک کے حامی ہونے کے سبب حالی بھی حاشیہ نشین ہو گئے، اس لیے سیاسی حالی کی بازیافت کرنے کا کام ایک مورخ یا ماہر سیاسیات کے رول کو اختیار کرنے کے مترادف تھا۔ مزید برآں اس موضوع پر تحقیقی کام کا عزم ان کے لیے ایک سیاسی فیصلہ اور اس پر مقالے کی تسوید کا عمل ایک سیاسی عمل ثابت ہوتا ہے۔

جذبی نے حالی کا سیاسی شعور کے موضوع پر اپنے تحقیقی مقالے کو اس مقدمے پر استوار کیا ہے کہ عموماً سرسید کے مشابہ سمجھے جانے والے حالی کے سیاسی افکار اول الذکر کے خیالات کا عکس نہیں ہیں۔ اس لیے وہ اس کے مقتضی تھے کہ ان کی آزاد سیاسی حیثیت بحال کی جائے۔ اس عمل میں محض حالی کا سیاسی نظریہ ہی ان کا مرکز نگاہ نہیں بنا بلکہ مذہب، تعلیم اور عورتوں کے مجموعی مسائل کی جانب ان کے رویے بھی ان کا مطمح بنے۔ جذبی نے ان کی تمام و کمال تخلیقات کو اپنے مباحث کے مرکز میں رکھا اور اس طریق عمل کو اختیار کر کے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ بعض جگہ متذکرہ امور سے متعلق ان کے خیالات بادی النظر میں سرسیّد کی بازگشت ضرور معلوم ہوتے ہیں مگر ان دونوں کے افکار کے استیعاب اور عمیق مطالعے سے ان میں موجود اختلافات روشن ہو جاتے ہیں۔ اس ضمن میں قابل غور پہلو یہ ہے کہ انھوں نے اس عمل میں جزویاتی (fragmentary) رویے پر کاربند ہونے کے بجاے اس تحقیق کے متقاضی کلیاتی (holistic) طریق عمل کو اختیار کرنا مستحسن جانا۔ حالی کے سیاسی افکار سے متعلق جذبی کے اس تحقیقی کام کے بعد اس سے بہتر کوئی کام نہیں کیا جا سکا۔ اگر اس زاویے سے دیکھا جائے تو ان کا یہ کام ہنوز اپنی نوعیت کا پہلا اور شاید آخری کام ہے اور حالی فہمی میں ان کا ناقابل فراموش کارنامہ بھی۔

کسی مسلم دانشور کے مذہبی رویے کا مطالعہ کرنے کے عمل میں مسلم معاشرے کے پروردہ کسی اسکالر کا غیر جذباتی اور عقلی اصولوں کو برتنا اور انصاف کے دامن کو تھامے رہنا ناممکن نہیں تو دشوار کام ضرور ہے۔ جذبی نے اپنے ترقی پسند آئیڈیولوجی سے قوت حاصل کر کے یہ دونوں کام کیے۔ غیر جذباتی اور عقلی اصولوں کو برتا بھی اور علمی دیانت داری کے تقاضے کو بھی پورا کیا۔ اس طرح وہ دشوار گزار مقام سے خوبی کے ساتھ گزر گئے۔ انھوں نے اس عمل میں سرسیّد اور حالی کے طرزِ استدلال کے امتیاز کی بھی صراحت کی لیکن مسئلہ تب پیدا ہوا جب انھوں نے موخرالذکر کے طریق عمل کو اول الذکر کے برخلاف غیر سائنسی تصور کیا۔ اس بارے میں قابلِ لحاظ نکتہ یہ ہے کہ سرسیّد نے مذہب سے متعلق جو طرزِ استدلال اختیار کیا وہ بھی کلیتاً سائنٹفک نہ تھا۔ دیگر اسکالروں

نے ان کے اس رویے کے لیے مختلف اصطلاحوں کا استعمال کیا ہے جب کہ میں نے کہیں اوران کے اس طرزِ استدلال کو محدود عقلیت پسندی کا نام دیا ہے کیوں کہ انھوں نے اس عمل میں انیسویں صدی کی عقلیت پسندی کو نظری اعتبار سے محدود معنوں میں استعمال کیا تھا۔ تاہم اس ضمن میں اس حقیقت کو بھی فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ وہ جس معاشرے میں زیست کر رہے تھے اور جس قسم کی معاشرتی ذمے داریاں ان کے اوپر عائد تھیں، ان کے پیش نظر وہ اپنے طرزِ استدلال میں سائنسی اور مکمل عقلیت پسند ہونے کے متحمل نہیں ہو سکتے تھے۔ دراصل سرسیّد اور حالی کے مذہبی افکار میں وجہِ تفاوت ان کا سائنسی اور غیر سائنسی ہونا نہیں ہے۔ اگر حالی کا غور سے مطالعہ کیا جائے تو یہ نکتہ واضح ہو جائے گا کہ وہ قرآن کی محض نئی شرح کے حامی نہیں تھے بلکہ جدید سائنسی تحقیقات اور ایجادات کی روشنی میں اس کی از سرِ نو تفسیر کے قائل تھے[1] سرسیّد کے جس طرزِ استدلال کو جذبی نے سائنسی طریقۂ کار یا scientificity کا معیار ٹھہرایا، اگر اسی کو ایک لمحے کے لیے معیاری فرض کر لیا جائے تو حالی بھی کم و بیش اتنے ہی سائنسی نظر آئیں گے جتنے سرسیّد۔ اس طرح، اس باب میں جذبی کے ہاں ان دونوں کے درمیان میں رویہ جاتی تفاوت کی نشان دہی کی ٹھوس بنیاد نظر نہیں آتی۔ اگر تفاوت کی کوئی گنجائش ہے تو اس معاملے میں ہے کہ مذہب کے موضوع پر شروع میں متذبذب (reluctant) نظر آنے والے سرسیّد نے جب لکھا، مذہب کے جدید اسکالر کی حیثیت سے لکھا اور خوب لکھا۔ اور اپنی دانست میں عقلیت پسند طرزِ استدلال اختیار کیا اور ایک قسم کے فلسفیانہ نظام کی تشکیل کی قابلِ ستائش سعی کی۔ جب کہ حالی نے اس قدر نہیں لکھا، اکا دکا دینیات سے ذرا کم باخبری کا ثبوت دیا اور عام فہم طرزِ استدلال اختیار کیا اور نتیجے کے طور پر کسی مربوط دینی نظامِ فکر کی تعمیر نہیں کی۔ اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ وہ مذہب کو ایک پیچیدہ نظام نہیں سمجھتے تھے اور اسلام کو آسان مذہب خیال کرتے تھے[2]

جذبی نے حالی اور سرسیّد کے نظریۂ تعلیم میں اختلاف کی بنیاد کو بجا طور پر ان دونوں کے اس موقف پر رکھا جس کے مطابق سرسیّد نے مسلمانوں کے لیے علوم وفنون کی عام تعلیم کو کافی تصور کیا جب کہ حالی نے مسلم اینگلو اورینٹل کالج علی گڑھ کے قیام کے زمانے ہی سے صنعت وحرفت کی تعلیم پر اصرار کیا کیوں کہ اول الذکر کا منشا نوجوانوں کو دیگر امور کے علاوہ ملازمت کے میدان میں سبقت لے جانے کا اہل بنانا تھا لیکن اس کے برخلاف مؤخر الذکر کا بدیہی مقصد ان کے اندر تجارت اور آزاد پیشہ اختیار کرنے کی قابلیت پیدا کرنا تھا۔ واضح رہے کہ حالی اور سرسیّد کے تعلیمی نظریوں میں اس بیّن اختلاف کو ان دانشوروں کا عام قاری بہ آسانی محسوس کر سکتا ہے۔ لیکن اس

امر مبین کے علاوہ ان دونوں کے نظریوں میں چند ایسے اہم اختلافات ہیں جن کو تلاش کرنا اور نمایاں کرنا نوآبادیاتی ہندستان کے دانشوروں کے افکار کی اہمیت کو دوبالا کر دیتا ہے۔ ان دونوں دانشوروں کے تعلیمی نظریات کے متعدد قابل غور پہلو ہیں۔ طلبہ کو انگریزی حکومت کی خیر خواہی کا سبق پڑھانا سرسیّد کے تعلیمی منصوبے کا ایک پہلو تھا جب کہ ایسی تعلیم حالی کے نزدیک غلامی کے مترادف تھی۔ اسی لیے ٹیکنیکل اور ٹیکنالوجیکل تعلیم سے مسلمانوں کو آراستہ کرنے کا حالی کا بنیادی مقصد ان کو آزاد پیشہ اور تجارت کی طرف مائل کر کے ان کے اندر آزادی کا جذبہ پیدا کرانا اور غیر ملکی حکومت کی دست نگری سے آزاد کرانا تھا۔ ان دونوں کے تعلیمی نظریوں اور منصوبوں کے سلسلے میں ایک اور نکتہ ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے وہ یہ کہ سرسیّد کے تعلیمی پروگرام میں دین کی مبادیات کی تعلیم بھی شامل تھی مگر حالی کا تعلیمی لائحۂ عمل دینی تعلیم کے ذکر سے تہی ہے۔ افسوس ہے کہ جذبی کی نظریں وہاں تک نہیں پہنچ سکیں۔

تعلیم نسواں سے متعلق سرسیّد کی رائے کا ایک بین الاقوامی شہرت یافتہ تعلیمی ادارے کے اکثر اسکالروں نے جس طور پر محاکمہ کیا اس سے جذبی کا خیال بھی بڑی حد تک مناسبت رکھتا ہے۔ تعلیمِ نسواں کے باب میں سرسیّد کے خیال پر رائے زنی کرتے ہوئے جذبی نے لکھا کہ وہ اس کے خلاف نہ تھے۔ ''لیکن انھیں یہ اندیشہ تھا کہ اس تحریک سے قوم کی توجہ جواب تک مردوں کی تعلیم پر مرکوز رہی ہے کہیں بٹ نہ جائے اور کوئی کام بھی تکمیل کو نہ پہنچ سکے۔ چناں چہ عورتوں کی تعلیم کے بارے میں ان کا رویہ یہ تھا کہ پہلے مرد تعلیم حاصل کر لیں، اس کے بعد وہ خود اپنی عورتوں کو پڑھا لیں گے۔'' لیکن اس کے برعکس حالی نے ''عورتوں کے لیے بھی زمانہ حال کی تعلیم ضروری تصور'' کیا۔ اس طرح اس ضمن میں ان دونوں کے بارے میں جذبی نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ ''حالی کے خیالات سرسیّد سے بہت کچھ مختلف نظر آتے ہیں۔''[۳۰]

جذبی کا اس بات پر زور دینا کہ تعلیمِ نسواں کے باب میں دونوں دانشوروں کے افکار میں تخالف نظر آتا ہے درست ہے۔ ان کا اس نکتے کو ذہن نشیں کرانا بھی مناسب ہے کہ سرسیّد کے برعکس حالی نے عورتوں کے لیے بھی زمانۂ حال کی تعلیم کو یکساں لازم قرار دیا۔ لیکن تعلیمِ نسواں سے متعلق ان دونوں دانشوروں کے خیالات کے بارے میں تقابلی نتیجہ اخذ کرنے سے قبل اس موضوع پر دستیاب سرسیّد کی تمام تحریروں کا استیعاب اور عمیق مطالعہ لازمی تھا۔ انھوں نے اس موضوع پر ان کی ایک تحریر کو بھی بطورِ حوالہ استعمال نہیں کیا۔ انجام کار، عورتوں کو جدید تعلیم کی روشنی سے کوسوں دور رکھنے کی سرسیّد کی تاویل کو استقلال بخشنے کی سعی کی گئی۔ لامحالہ جہاں جذبی کا ذہن

ان کے افکار کے مختلف پہلوؤں کی طرف مائل نہ ہوسکا وہیں وہ اس حقیقت سے بھی آگاہ نہ ہوسکے کہ سرسیّد نے مسلم عورتوں اور مردوں کے لیے فلاح دارین کا مختلف پیمانہ مقرر کیا اور اس کے پیش نظر خواتین کو اپنے قدیم طریقۂ تعلیم[۴] پر قائم رہنے کی تلقین کی۔ تعلیم نسواں کے بارے میں اختلاف کے باوجود عورتوں کے تئیں پدر اقتداری (patriarchal) معاشرے کے پروردہ ان دونوں کے رویوں میں مماثلت کی گنجائش موجود ہے۔ اس مماثلت کو ان کی اس حمایت میں دیکھا جاسکتا ہے جو انھوں نے عورتوں کے پردے کے سلسلے میں کی تھی۔ اس باب میں حالی کے موقف پر جذبی کی رائے زنی خواتین کے تئیں خود ان کے عورت حامی ذہنی میلان اور عقلیت پسند طرزِ استدلال کا پتا دیتی ہے۔ جذبی لکھتے ہیں کہ ''حالی پردے کے معاملے میں زمانے کے تقاضوں کو محسوس کرتے ہوئے بھی مذہبی عصبیت اور رسم ورواج کی بیڑیوں سے اپنے آپ کو آزاد نہ کر سکے۔ گو زمانے کا ہر تقاضا پورا کیا جانے کے لیے نہیں ہوتا، پھر بھی یہ بات نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ حالی اپنے مقدمات کے منطقی نتائج کی تاب نہ لا سکے۔''[۵] بہرحال یہاں اس امر کی وضاحت بھی کر دینی چاہیے کہ جذبی اصلاح نسواں سے متعلق حالی کے دو اہم کارناموں کا ذکر کرنے سے قاصر رہے۔ ان کا پہلا کارنامہ یہ تھا کہ انھوں نے تعلیم نسواں کی افادیت کو روشن کرنے اور عورتوں کو تعلیم کی طرف مائل کرنے کی غرض سے 1874 میں مجالس النسا کے نام سے ایک کتاب شائع کی تھی۔ اس ناصحانہ (didactic) قصے کو ادبیات میں اہم مقام حاصل ہے۔ ان کا دوسرا کارنامہ یہ تھا کہ انھوں نے تعلیم نسواں کو فروغ دینے کی غرض سے اپنے آبائی وطن پانی پت میں 1894 میں ایک درس گاہ قائم کی تھی۔[۶] ان اہم امور کا جذبی جیسے صاحب علم ونظر سے پوشیدہ رہ جانا حیرت فزا معلوم ہوتا ہے۔ ''مجالس النسا''، تعلیم نسواں کے علاوہ برٹش راج اور اس سے پہلے کی حکومتوں کی جانب حالی کے رویّے کو سمجھنے کے لیے ایک اہم دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے۔

حالی نے اپنے طور پر برطانوی حکومت اور اس سے قبل کی عملداریوں کے کردار کا جائزہ لیا تھا اور اول الذکر کو قابلِ ستائش قرار دیا تھا۔ جذبی نے حالی کے سیاسی نظریے کے اس پہلو پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا کہ حالی کے نزدیک برطانوی عمل داری کی ستائش کا جواز یہ تھا کہ اس سے قبل کی عمل داریاں مستبدانہ تھیں۔ ان کے بارے میں ان کے افکار کے ماحصل کو جذبی نے اپنے الفاظ میں یوں پیش کیا۔ ''ایشیائی نظام نے سماج میں جمود، مایوسی، بیکاری، سستی اور بزدلی پیدا کر دی۔ دوسری طرف ہندوستان کے طبعی حالات نے بد کو بدتر بنا دیا۔ اوہام عقل پر غالب آ گئے اور سماج... تقدیر کا پرستار اور تدبیر سے کنارہ کش ہو گیا۔''[۷] جب کہ اس کے برعکس انگریزی حکومت کا عالم یہ تھا کہ اس نے:

''امن وامان کی وہ فضا قائم کی جو مدتوں سے ہندوستان کو نصیب نہیں ہوئی تھی۔ ستی، دختر کشی اور غلامی جیسی وحشیانہ رسمیں جو سیکڑوں سال سے چلی آتی تھیں ان کا بڑی جرأت سے خاتمہ کیا۔...اخبارات کی آزادی اور انگریزی تعلیم کے رواج سے مغرب... کے سائنٹفک اور جمہوری خیالات کی اشاعت ہوئی میونسپل کمیٹیوں اور کونسلوں کا قیام عمل میں آیا۔ ریل اور تارِ برقی کی بدولت سفر اور خبر کی جو آسانیاں فراہم ہوئیں ان سے بھی فرسودہ سماجی بندھنوں کے ٹوٹنے اور خیالات کے بدلنے میں بڑی مدد ملی۔''[۸]

جدید ہندستانی معاشرت اور سیاست میں یوروپی روشن خیالی کے نوآبادیاتی پراجکٹ کے نفاذ کی اثر پذیری اور نام نہاد ماقبل جدید عملداریوں کے معاشرے پر مرتب شدہ اثرات کے بارے میں مولانا حالی کا جو رویہ تھا اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اس ودیعت کردہ معروضی حقیقت کے مقاصد، سیاست اور اصلیت کو سمجھنے سے قاصر تھے۔ ماقبل جدید ہندستان کے مورخین نے اس عہد کی معاشرت، سیاست اور معیشت پر قابلِ قدر تحقیقی کام کر کے اس معروضی حقیقت کی قلعی کھول دی ہے۔ اس ضمن میں یہ نکتہ بھی کافی اہم ہے اور جسے ذہن نشیں کرنے کی ضرورت ہے وہ یہ کہ نوآبادیاتی ہندستان کے دانشور ماقبل جدید ہندستان سے متعلق اس ودیعت کردہ معروضی حقیقت اور برطانوی تاریخ نویسی سے کافی متاثر نظر آتے ہیں۔ ان کے ہاں ان مؤرخین کا حوالہ بار بار ملتا ہے۔ اسی طرح جدید ہندستان کے مورخین نے یوروپی روشن خیالی کے نوآبادیاتی پراجکٹ کے پسِ پشت سامراجی عزائم کی کارفرمائی کی نشان دہی کی ہے۔ جذبی کے مقالے سے جدید ہندستان اور ماقبل جدید ہندستان کی ایسی تاریخ نویسی سے واقفیت کا اندازہ نہیں ہوتا۔ حالاں کہ یہ ایک contested field ہے اور اس پر مباحثے کا سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ بہرحال برطانوی اور ماقبل برطانوی حکومتوں کے بارے میں حالی نے جن خیالات کا اظہار کیا ان میں جزوی صداقت ضرور ہے اور ان کے اس رویے کو ان کی خوبیوں میں شمار کرنا چاہیے کہ انھوں نے تاریخ کے ارتقا کو ان خطوط پر دیکھنے کی سعی کی۔ ان کی برطانوی حکومت کی ستائش کا یہی جواز ہے اور جہاں تک جذبی کا تعلق ہے تو انھوں نے حالی کے افکار کو جس طور پر مرتب کیا وہ خود ان کے ذہنی میلان کا پتا دیتا ہے اور داد طلب ہے۔

اپنے دیگر ہم عصر دانشوروں کی طرح حالی نے بھی برطانوی حکومت کی برکتوں اور ان سے ہندستانی معاشرے کو حاصل ہونے والے ظاہری فوائد کا اعتراف کیا۔ لیکن ان کے معاملے میں اس سے زیادہ اہم نکتہ یہ ہے کہ انھوں نے برطانوی حکومت کے استحصالی کردار، سامراجی عزائم،

امتیاز پر مبنی قانون، عدلیہ اور فریب ناک مساوات کے دعوے سے باخبر ہونے کا ثبوت دیا۔ اس بنا پر انھوں نے نوآبادیاتی حکومت کی سخت مذمت کی اور اس کی محکومی سے نجات پانے کا ہندستان کے خاص و عام میں احساس جگایا۔ حالی کی نظریں برطانوی حکومت کے دونوں پہلوؤں پر تھیں۔ جب کہ اس حکومت کی طرف سر سیّد کا رویّہ بالکل مختلف تھا۔ ہر شخص اس سے واقف ہے کہ وہ مسلمانوں کو اس کا وفادار رہنے کی نصیحت کرتے رہے۔ انھوں نے برطانوی حکومت کی یک رُخی تصویر پیش کی۔ اس کے باوجود ان دونوں میں جو مماثلت کا پہلو نکلتا ہے وہ یہ ہے کہ انھوں نے انگریزی حکومت سے قبل کی عمل داریوں کی تصویر پیش کرنے کے لیے جس رنگ کا استعمال کیا وہ سیاہ تھا۔ ان دونوں کے سیاسی نظریوں میں جو کلیدی فرق ہے اس کی جذبی نے اپنے طور پر صراحت کر دی ہے۔

حالی کے بارے میں جذبی کی یہ رائے ہے کہ برطانوی عمل داری کے تئیں انھوں نے جن سیاسی رویوں کا مظاہرہ کیا وہ متضاد ہیں۔ ایسا اندازہ ہوتا ہے کہ حالی کے ان رویوں کے بارے میں ان کی حیات میں بھی شاید اس قسم کا ایراد وارد کیا جا رہا تھا کیوں کہ خود انھوں نے اس قسم کے تضاد کا ذکر کیا ہے اور اس کی وضاحت کی سعی بھی کی ہے لیکن اس معاملے میں وہ خاطر خواہ کامیابی سے ہم کنار نہ ہو سکے۔ بہر حال جذبی کے علاوہ دیگر اسکالروں مثلاً احتشام حسین اور قیصر تمکین[9] نے بھی حالی کے سیاسی نظریات میں اس تضاد کو محسوس کیا ہے۔ لیکن بشمول جذبی، حالی کے ان اسکالروں کی رائے کو contest کرنے کی ضرورت ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ کسی دانشور کے افکار ہمیشہ خطِ مستقیم میں سفر نہیں کرتے۔ اس لیے ان کے افکار کو محض خطِ مستقیمی کے اصول پر جانچنا مناسب نہیں۔ اس کے افکار میں تسلسل کے علاوہ تبدیلی یا گریز (shift) کی نشان دہی بھی کرنی چاہیے جو ہمیشہ تضاد کا اشاریہ نہیں ہوتے۔ نہ صرف حالی بلکہ نوآبادیاتی ہندستان کے دیگر دانشوروں کے افکار کا سیاق و سباق سے عاری مطالعہ گمراہ کن نتائج کا باعث ہو سکتا ہے۔ یہاں حالی کے ضمن میں محض ایک نکتے کے بیان پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ حالی نے 1902 میں نوآبادیاتی حکومت کی تعریف اور اس سے قبل کی عمل داریوں کی مذمت میں اپنی آخری نظم ''تحفۃ الاخوان'' لکھی، اس کے بعد برطانوی حکومت کی مدح میں ان کی کوئی تحریر نہیں ملتی۔ اس سے یہ خوبی اندازہ ہوتا ہے کہ 1902 کے بعد ان کے موقف میں مکمل طور پر تبدیلی آ چکی تھی جس پر وہ تا حیات قائم رہے۔ اس طرح وہ اواخرِ عمر کے تقریباً بارہ برسوں میں سامراجی حکومت کے خلاف اپنے موقف کا اظہار کرتے رہے۔ حالی کے متبدّل سیاسی رویے میں اسکالروں کو جو تضاد نظر آیا وہ تضاد نہیں ہے۔ دراصل یہ ان کے سیاسی نظریے میں قابلِ قدر گریز کا اشاریہ ہے۔ اس لیے انھوں نے

ہندوؤں اور مسلمانوں کے مابین سیاسی اتحاد پر از سرِ نو زور دیا، سودیشی تحریک کی شد و مد کے ساتھ پشتی کی اور سامراجی حکومت کے عزائم کی پر زور مخالفت کی۔ ان کے اس ذہنی میلان کو ملک کی سامراج مخالف اور قوم پرست تحریکوں اور نو آبادیاتی حکومت کے تعلق سے مسلم سیاست میں رونما ہوتی ہوئی تبدیلیوں کا ناگزیر نتیجہ سمجھنا چاہیے۔ سامراجی صورت حال کی یہی فہم ان کو ان کے عہد کے اکثر دوسرے مسلم دانشوروں سے ممتاز کرتی ہے۔ لہٰذا ان کے سیاسی رویوں کے تعلق سے کسی نتیجہ پر پہنچنے یا ان کو متضاد کہنے سے پیشتر ان کی ذہنی تبدیلی کو تاریخ وارانہ حالات کی روشنی میں سمجھنے کی ضرورت ہے۔

جذبی نے اپنے تحقیقی کام سے حالی کی آزادانہ سیاسی شخصیت کو ثابت کر کے خود اپنی شاعرانہ حیثیت سے آزاد، عالمانہ شخصیت کا ثبوت دیا۔ اس عمل میں انھوں نے سیاسی حالی کو ایک خاص زاویے سے position کر کے خود کو بھی لامحالہ سیاسی اعتبار سے نو آبادیات مخالف طرزِ فکر کا حامل قرار دیا۔

حواشی

١۔ ''قرآن مجید میں اب نئی تفسیر کی گنجائش باقی ہے یا نہیں؟'' معارف، جلد 2، شمارہ 6 (1 دسمبر 1899)، ص ص، 189-188

٢۔ حالی کے اس رویے کو سمجھنے کے لیے دیکھئے: الطاف حسین حالی، ''الدین یسرا'' تہذیب الاخلاق، شوال 1296ھ/ستمبر 1879، ص ص، 31-13

٣۔ حالی کا سیاسی شعور، لکھنؤ: احباب پبلشرز، 1959، ص، 136

٤۔ ''جواب اڈریس بخدمت خاتونان پنجاب''، مشمولہ مکمل مجموعہ لکچرز و اسپیچز، لاہور: مصطفائی پریس، 1900، ص ص، 25-249

٥۔ حالی کا سیاسی شعور، ص، 136

٦۔ صالحہ عابد حسین۔ ''تعارف''، مشمولہ مجالس النساء، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ، 1971، ص ص، 7-6

٧۔ حالی کا سیاسی شعور، ص، 103

٨۔ ایضاً، ص 116

٩۔ احتشام حسین، ''حالی کا سیاسی شعور''، مشمولہ نقش حالی، جلد دوم، لکھنؤ: سرفراز قومی پریس، ب۔ت، ص، 438؛ قیصر تمکین، ''فکر حالی کا سیاسی و سماجی پس منظر''، مشمولہ نقش حالی، جلد اول، لکھنؤ: سرفراز قومی پریس، ب۔ت، ص، 42 ◆◆

شمس بدایونی

اردو تاریخ کی تشکیلِ نو: چند معروضات

ڈاکٹر اطہر فاروقی نے جب مجھے ای میل پر اس سمینار کا دعوت نامہ بھیجا تو میں نے فوری طور پر اپنا ردِ عمل دیا کہ آپ کا طے کردہ موضوع ''اردو تاریخ نویسی کی تشکیل'' واضح نہیں ہے۔ آپ اردو زبان اور اس کے آغاز و ارتقا سے متعلق نظریات، تحقیقی اور لسانیاتی بحثوں پر گفتگو چاہتے ہیں یا دستیاب ادبی تاریخوں کے جائزے اور اس کے نتیجے کے طور پر ایک نئی تاریخ کی ضرورت آپ کا منشا اور عندیہ ہے۔ انھوں نے فون پر فرمایا یہ آخری بات ہی درست ہے۔ معاً مجھے خیال گزرا کہ جس تیزی سے ہمارے درمیان سے اہلِ علم ملکِ جاودانی کی راہ لے رہے ہیں ادبی تاریخ یا تاریخِ ادب جیسے موضوع پر کون لکھنے کا جوکھم لے گا؟ پھر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اب تاریخِ ادبِ اردو محض شاعروں اور نثر نگاروں کی تاریخ نہیں ہے بلکہ یہ زبان کے فلسفے، اس کے بولنے والوں کے سماجی و تہذیبی رشتے، ادب کی جمالیات، ادبی تحریکوں، رجحانات، ان کے درمیان اشتراک، سیاسی و سماجی عوامل جو کسی عہد کے اکثر مصنّفین پر اثر انداز ہوئے، نیز اصنافِ نثر و نظم کو سلسلے وار تاریخی تسلسل میں دیکھنا اور ان کا تنقیدی جائزہ بھی لینا اس کے ضروری حصّے قرار پائیں گے۔ کیا یہ سارے کام ایک فردِ واحد کر سکے گا؟

تاریخ ماضی کا اعمال نامہ ہے۔ افراد اور قوموں نے جو کچھ کیا خواہ وہ واقعات، حادثات، تجربات، مشاہدات کی صورت میں ہو یا ایجادات، تعمیرات اور تخلیقات کی شکل میں، ماضی سے کسی کو مفر نہیں۔ اسی ماضی کو ایک خاص ارتقائی نہج پر مرتّب صورت میں پیش کرنے کا نام تاریخ ہے۔

قوموں کے عروج و زوال، جنگ و جدال، ملک اور خطوں پر اقتدار کی بھی تاریخ ہوتی ہے

اوران کے علوم وفنون، زبان وبیان اوراس کے اثرات کی بھی تاریخ ہوتی ہے، بایں طوراردوزبان وادب کی بھی اپنی ایک تاریخ ہے۔ یہ تاریخ زبان کے آغاز وارتقا، ادب کے ظہور وشیوع، ادبی شخصیات کی سوانح، شعری ونثری اصناف، ادبی رجحانات تحریکات، اسلوب، شعری ونثری تجربے، فکری وفنی ارتقا، ذہنی رویّے، علوم وفنون اور دوسری ملکی وغیر ملکی زبانوں کے اثرات سے گفتگو کرتی ہے۔ عام طور پر کسی بھی علم وفن کی تاریخ کو اصناف کے ساتھ تاریخِ علم کیمیا، تاریخِ طبیعیات، تاریخِ فلسفہ اور تاریخِ سائنس کہا جاتا ہے، لیکن ہم اردو ادب کی تاریخ کو تاریخِ ادب یا تاریخِ اُردو کبھی کبھی کہتے ہیں، اکثر اس کو ادبی تاریخ ہی کہتے ہیں۔ گویا ادب اول ہے اور تاریخ موخر، لیکن صحیح بات یہ ہے کہ ادبی مورّخ صرف ماضی کے واقعات ہی کو بیان نہیں کرتا بلکہ جو کچھ ماضی میں واقع ہو چکا ہے اس کا مطالعہ بھی پیش کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردوزبان وادب کی اب تک جو تاریخیں لکھی گئیں، اُن میں تاریخی شعور کو تو کسی نہ کسی درجے میں بروے کار لایا گیا، لیکن تاریخی صحت اور تاریخی ٹولس کا استعمال اس درجے پر نہیں کیا گیا جو مورّخین کا وتیرہ ہے۔ اس کی ایک وجہ شاید یہ بھی ہے کہ ہمارے ادبی مورّخین فی الواقع مورّخ نہیں بلکہ وہ بنیادی طور پر ادیب ہیں۔ انھوں نے ادبی تحقیق وتنقید کے جملہ تقاضوں کا بیشک لحاظ رکھا، لیکن تاریخ جس موقف ومنشا کا مطالبہ کرتی ہے وہ ان کے یہاں سرے سے مفقود تو نہیں البتہ کم تر ضرور ہے۔ اردو کے ممتاز ترین ادبی مورّخین مولانا محمد حسین آزاد (ف1910) سے پروفیسر وہاب اشرفی (ف2012) تک کے نام ملاحظہ کیجیے، ان میں بہ استثنا شمس اللہ قادری (ف1953) کسی کو بھی معروف معنی میں مورّخ نہیں کہہ سکتے۔

شمس اللہ قادری، علی جواد زیدی، ڈاکٹر سیّدہ جعفر، ڈاکٹر گیان چند جین، ڈاکٹر جمیل جالبی اور ڈاکٹر محمد انصاراللہ نے اپنی اپنی بساط بھر تلاش وتحقیق سے بھرپور تاریخیں لکھی ہیں۔ ابھی تک اردوزبان وادب کی کم وبیش تیس تاریخیں لکھی جا چکی ہیں۔ دوسرے درجے یعنی نصابی ضرورتوں کے تحت لکھی جانے والی تاریخیں بھی کم وبیش دو درجن ہیں، ان تمام تاریخوں کا جائزہ بھی لیا جا چکا ہے اور ان کے محاسن ومعائب پر گفتگو کی جا چکی ہے، لیکن یہ جائزہ واحتساب بھی تحقیقی ہے نہ کہ تاریخی۔ [دیکھیے: اردو کی ادبی تاریخیں، ڈاکٹر گیان چند جین، کراچی، 2000]۔

یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ ادبی مورّخ اگر تاریخ کا طالبِ علم نہیں تو کیا وہ تاریخ کے جملہ تقاضے پورے کرسکتا ہے؟ راقم الحروف کا خیال ہے کہ ادب کے تاریخ نویس کا شعور ضرور تاریخی ہونا چاہیے، کیوں کہ اس کا واسطہ ماضی کے ان واقعات، حادثات، تجربات، آثار وعلامات

اور روایات سے ہے جو انسانی افکار و خیالات، ذہنی و مادّی محرکات کی رہینِ منّت ہیں۔ مورّخ انھیں محرکات کی نشاندہی کرتے ہوئے ماضی کے حالات کا جائزہ لیتا ہے اور ان سے حسبِ منشا اپنے نتائج دریافت کرتا ہے، اس طور پر تاریخی شعور کے بغیر ہم اس فریضے سے صحیح طور پر عہدہ برآ نہیں ہو سکتے ہیں۔ سچائی یہ ہے کہ تاریخی تناظر اور تحقیقی وتنقیدی تناظر کبھی ایک نہیں ہو سکتے ان میں سے ہر ایک کی اپنی منطق ہے، لہٰذا قدرِ اوّل تاریخی شعور کو قرار دیا جانا چاہیے۔ دوسری قدر تحقیق، تیسری لسانیات اور چوتھی قدر تنقید قرار دی جانی چاہیے۔ (یہاں قدر کا لفظ اصل اصول کے معنی میں استعمال کیا ہے) ان میں سے ہر ایک قدر ادبی تاریخ کے لیے بنیاد کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ بظاہر الگ الگ موضوعی قدریں ادبی تاریخ میں ایک اکائی کی حیثیت حاصل کر لیتی ہیں۔

تاریخی شعور کے تحت ہم یہ طے کرتے ہیں کہ بکھرے اور دستیاب مواد میں سے کون سا اور کس قدر مواد تاریخ کا حصہ بن سکتا ہے، ان کا زمانی سلسلہ ملکی تاریخ سے کس حد تک جڑا ہوا ہے، اور یہ ادب کی عہد بہ عہد تبدیلیوں اور اس کے تسلسل وارتقا میں کس طور معاون ہو سکتا ہے اور کس طرح ایک کڑی کو دوسری کڑی سے مربوط و منضبط کر سکتا ہے۔

تحقیقی شعور مواد کی تلاش و تحقیق، اس کی صحت، منشائے مصنف وغیرہ کی تعیین میں مددگار ہوتا ہے جب کہ لسانی شعور ہر دور کے ادب کی زبان و بیان کی تبدیلیوں، قواعد، روشِ استعمال پر چند اصولوں اور ضابطوں کی روشنی میں بات کرتا ہے اور ان تبدیلیوں کی لسانی وجوہ پر روشنی ڈالتا ہے۔

تنقیدی شعور ہمیں یہ باور کراتا ہے کہ سماجی وثقافتی تغیرات ادب پر کیا اثرات مرتّب کرتے ہیں اور کس دور کا ادب کس رجحان، کس تحریک یا مزعومات کے زیرِ اثر ہے اور کس شاعر و ادیب کی کیا امتیازی خصوصیات ہیں اور جملہ ادب پر اس کے کیا اثرات ہیں۔

اس پس منظر میں اگر ہم دستیاب تاریخوں کا مطالعہ کریں تو تاریخی، تحقیقی، لسانی اور تنقیدی شعور یکجا طور پر اور ایک خاص تناسب کے ساتھ ان تاریخوں میں نظر نہیں آتا۔ اس میں بھی شک نہیں کہ موجودہ دستیاب تاریخیں اپنے عہد کی مروّجہ تصنیف و تالیف کی روایت اور دستیاب مواد کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہیں جو اس زمانے کے تقاضوں اور پسند کو پورا کرتی نظر آتی ہیں۔ ان تاریخوں کی بھی ایک ارتقائی صورت ہے۔ اوّل یہ شعرا کے تذکروں سے آگے کا ایک قدم یعنی شعرا کی تاریخ ہے (آبِ حیات)۔ بعد میں شاعروں اور نثر نگاروں کی مکمل اور جامع تاریخیں لکھی گئیں۔ یہ ارتقائی صورت ان کی ترتیب، ان میں شامل مواد، طریقۂ تصنیف و تالیف، ہدفِ ترجیح سبھی میں نظر آتا ہے، مثلاً ابتدائی دور کی تاریخوں میں مذہبی کتب و رسائل کو ادب کا حصہ مان لیا گیا، مذہبی

شخصیات کی سوانح عمریوں کو بھی ادب میں شمار کیا گیا۔لیکن سائنسی ادب، جاسوسی ادب، صحافتی ادب اور قواعد نویسی وغیرہ کو تاریخ کا حصہ بنانے میں تامّل رہا، لیکن بعد کی تاریخوں میں حالی و شبلی کے بعد لکھے جانے والے مذہبی لٹریچر کو ادب سے علاحدہ رکھا گیا۔ 'آبِ حیات' (1880) سے ڈاکٹر رام بابو سکسینہ کی تاریخ ((1927) تک کی ایک جست ہے، جب کہ دوسری جست سکسینہ سے جمیل جالبی (1975) تک ہے۔ تیسری جست ترقی اردو بیورو دہلی کے ذریعے مرتّبہ تاریخ ہے (1998 تا 2016) جو ابھی مکمل نہیں ہوسکی۔ موجودہ بین العلومی دور آج کسی ایک علم کا اسیر بن کر نہیں رہنا چاہتا۔ وہ ہر زاویے سے اپنے ہدف کا مطالعہ کرنا چاہتا ہے اور اصول و معیار کی آخری حد تک جانے کی سعی کرتا ہے۔ اس صورت میں ہمیں اپنا سرمایۂ تاریخ زبان و ادب کمزور نظر آتا ہے، لیکن صحیح بات یہ ہے کہ یہی کمزوری اس کی مضبوطی ہے کیوں کہ جتنا مواد و مآخذ ان تاریخوں میں محفوظ کر دیا گیا ان میں سے اکثر اب کہیں اور دستیاب نہیں، اس لیے انھی کتب پر حصر کرنا ہماری مجبوری بھی ہے اور ضرورت بھی۔ تو کیا ادبی تاریخ کی تشکیلِ نو کی ضرورت نہیں؟ میرا خیال ہے کہ بجائے نئی تاریخ مرتّب کرنے کے جو تاریخیں موجود و دستیاب ہیں ان کی تدوین کی جائے، ان کے مصادر کی مراجعت کی جائے اور ان پر مفصل حواشی چڑھائے جائیں جو حصہ کمزور ہے مثلاً کسی کے یہاں تنقید کا فقدان ہے تو جن مقامات کا تنقیدی مطالعہ ناگزیر ہے ان پر ضمیمے مرتّب کیے جائیں، ان میں شامل مواد کی قدر و قیمت کا تعین ان کے عہد ہی کے معیاروں سے کیا جائے۔

ترقی اردو بیورو دہلی نے تاریخِ ادبِ اردو کی جو پانچ جلدیں ڈاکٹر سیّدہ جعفر اور ڈاکٹر گیان چند جین سے لکھوائی ہیں (از اول تا 1700، مطبوعہ 1998) اور قومی کونسل نے ڈاکٹر محمد انصار اللہ سے اسے آگے مکمل کرایا ہے (از 1806 تا 1911، جلد نہم تا ہفت دہم، کل نو جلدیں، مطبوعہ 2012, 13, 15, 16) اس سلسلے کو جاری رکھنا چاہیے۔ خصوصاً اٹھارہویں صدی [1701 تا 1805] کی تاریخ کا درمیان میں جو خلا ہے اسے جلد پورا کیا جانا چاہیے اور آگے کے لیے ہر پچاس سال کے ادب کی ایک تاریخ لکھی جانی چاہیے۔ انسانی عمروں کا لگاتار مختصر ہونا یہ سوچنے پر مجبور کر رہا ہے کہ آئندہ ایک نسل اب اپنی کارگزاریاں نصف صدی سے زائد انجام نہیں دے سکے گی، اس لیے ایک نقطۂ آغاز خواہ عیسوی صدی کی ابتدا اور نصف سے شروع کیا جائے یا کسی عظیم ادیب کی وفات کو اس کا نقطۂ آغاز بنایا جائے، جو بھی صورت ہو اس پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔

✦✦✦

بیدار بخت

کشور ناہید

تھے آبروئے عشق، پہ رُسوا بھی تھے ہمیں

1983 میں ہمارے شہر ٹورونٹو میں انجمن اردو کینیڈا نے اردو کی ایک کانفرنس منعقد کی اور ایک مشاعرہ بھی، جن میں شرکت کے لیے پاکستان سے کشور ناہید کے علاوہ منیر نیازی (1923-2006)، افتخار عارف (ولادت، 1943)، محمد علی صدیقی (1938-2013)، صہبا لکھنوی (1919-2003) اور حسن عابد (1935-2007) آئے تھے، اور ہندستان سے جگن ناتھ آزاد (1918-2004) اور قمر رئیس (1922-2009)۔ کانفرنس اور مشاعرے کے علاوہ کچھ لوگوں نے اپنے گھروں میں بھی ان مشاہیر ادب کے ساتھ کچھ تقریبیں کیں۔ ایسی ہی ایک تقریب میں عورتیں اوپر کی منزل پر جمع تھیں اور مردتہ خانے (بیسمینٹ) میں۔ جب کشور نے نشست کا یہ انتظام دیکھا تو وہ عورتوں کی محفل چھوڑ کر فوراًتہ خانے میں آ گئی اور پھسکڑا مار کے مردوں کے درمیان بیٹھ گئی اور کسی سے کہا، ''یار ذرا ایک سگریٹ تو دو''، اور سگریٹ سلگا کر دھوئیں کے بادل اڑانے لگی۔ کشور سگریٹ نہیں پیتی۔ اس محفل میں شاید وہ یہ دکھانا چاہتی تھی کہ وہ ادبی گاڑی میں زنانہ اور مردانہ ڈبوں کی قائل نہیں ہے۔ میں یہ دیکھ کر حیران بھی ہوا اور خوش بھی کہ ہمارے دقیانوسی معاشرے کی عورتوں میں ایسی مردانگی بھی ہے۔ وہیں کشور سے میری پہلی ملاقات ہوئی، اور جلد ہی ہم دوست بن گئے۔ اس زمانے میں جب تصویریں فلموں پر اتاری جاتی تھیں اور ہر تصویر لینے سے پہلے کچھ سوچنا پڑتا تھا، مجھے فوٹوگرافی کا بہت شوق تھا۔ میں نے کشور کی کئی تصویریں کھینچیں اور ان کے پرنٹ ڈاک سے اس کو بھیجے۔ جواب میں اس کا نومبر 1983 کا خط آیا، جس

میں اس نے لکھا: ''اب جس کا نام ہی بیدار ہو اس کو بھلا کون بیدار کرے۔ سارے شہر میں تمھارا تعارف میری تصویروں کے توسط سے ہو رہا ہے''۔ پھر یہ جملے بھی لکھے: ''کبھی باتیں بے معنی معلوم دیتی ہیں اور ان میں تصنع کی بو آتی ہے مگر پھر بھی نہ کرو تو اندر خلش سی رہ جاتی ہے۔ تم نے جس خلوص اور توجہ سے، ہم لوگوں کی قدر دانی کی، اور ہم لوگ بلا تکلف جس قدر گھل مل گئے، میری زندگی کے قیمتی دنوں کی طرح ذہن کے نہاں خانوں میں یہ سارے لمحے جاگزین ہو گئے ہیں۔ ایک زمانہ تھا لوگ خون کے رشتوں کی قدر کرتے تھے۔ اب تو صرف وہ لمحے معتبر ہیں جن سے ذہن کو جلا اور روشنی ملتی ہے۔ مجھے اپنی روشنی عزیز ہے۔''

جواب میں مَیں نے 9 دسمبر 1983 کو ایک خط لکھ کر اپنے کم پڑھے لکھے ہونے کا اعتراف کیا: ''تم سے مل کر اچھا لگا مگر ایک خلش رہ گئی کہ تم سے سنجیدہ باتیں نہ ہو سکیں۔ میں تم سے دھونس بھی نہیں کھا سکا کہ ابھی تک تمھاری کتابیں اور شاعری نہیں پڑھی ہیں[۱]۔''

کشور سے ملنے کے بعد میں نے اس کے دو شعری مجموعے، 'لب گویا'[۲] اور 'بے نام مسافت'[۳] اور ایک ترجمے کی کتاب حاصل کیے[۴]۔ پہلے شعری مجموعے کی دوسری چھاپ کا دیباچہ مشہور شاعر اور نقاد مختار صدیقی (1917-1972) نے لکھا تھا؛ یہ کتاب 1973 میں شائع ہوئی۔ انھوں نے لکھا کہ ''جب 'لب گویا' کی پہلی چھاپ سامنے آئی تھی تو 'شعور خویشتن' لگ بھگ ہر غزل میں موجود تھا، لیکن یہ نہ بھولنا چاہیے کہ یہ تمنا کا صرف ایک قدم ہے۔ اور تمنا اگر 'شعور خویشتن' کی منزل کو جان لے تو پھر اس کا دوسرا قدم بھی ہوتا ہے۔'' ظاہر ہے کہ اشارہ غالب (1797-1869) کے اس شعر کی طرف تھا:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشت امکاں کو ایک نقش پا پایا

مختار صدیقی نے یہ بھی لکھا تھا کہ 'لب گویا' کی دوسری چھاپ میں جو نئی غزلیں شامل ہیں، وہ 'شعور دیگرے' کا آئینہ ہیں۔

کشور کے دوسرے شعری مجموعے 'بے نام مسافت' میں صرف نظمیں ہیں۔ کتاب کے دیباچے میں کشور نے اس بات کا اعتراف کیا کہ اس کی نظمیں اس مزے کی تلاش کا نتیجہ ہیں جس میں ''ذاتی واردات کا معرض اظہار بھی ذاتی ہو۔'' میں یہ پڑھ کر چونکا کہ یہ الفاظ تو ایک سرسری شاعر کے نہیں ہو سکتے۔ مجھے افسوس بھی ہوا کہ میں ایسی اچھی شاعری سے اب تک محروم رہا۔ عجب نہیں کہ بزرگ شاعر اور نقاد عندلیب شادانی (1904-1969) جب پہلی دفعہ کشور سے ڈھاکے

میں ملے تو یہ ماننے سے تقریباً انکار کر دیا کہ یہ کم عمر لڑکی وہی شاعرہ ہے جو ''اتنے پختہ شعر کہتی ہے''۔

کشور ناہید کی شاعری پر لکھا تو ضرور گیا ہے، مگر مقالے یا تو بے جا طور پر طویل ہیں، یا ضرورت سے زیادہ مختصر۔ اس ضمن میں اصغر ندیم سید (ولادت، 1949) اور افضال احمد کی مرتب کردہ کتاب 'نئے زمانے کی بر ہن' پیش کی جا سکتی ہے جو کشور کی پچاسویں سالگرہ پر شائع ہوئی تھی[5]۔ اس کتاب میں غیر ضروری طوالت کی مثال شہرت بخاری (1925-2001) کا 24 صفحے کا مضمون 'جاگتی گھڑیاں' ہے، اور انتہائے اختصار کی مثال سلیم احمد (1927-1983) کا ڈیڑھ صفحے کا مربیانہ مضمون 'موزوں خاتون کا موزوں ترجمہ' ہے، جو شاید کسی کالم کے لیے لکھ گیا ہو۔ اکادمی ادبیات پاکستان کے 'پاکستانی ادب معمار' کے سلسلے کے تحت کشور کے 'فن اور شخصیت' پر بھی ایک کتاب لکھی گئی ہے[6]۔ یہ کتاب، جو شاہین مفتی (ولادت، 1954) نے لکھی ہے، نہ صرف بے ربط ابواب کا ایسا مجموعہ ہے جسے پڑھنا آسان نہیں ہے، بلکہ اس میں خود کشور کے لکھے ہوئے چست فقرے ایسے نقل کیے گئے ہیں کہ جیسے خود مصنف کے قلم سے نکلے ہوں۔ ان کو پڑھ کر طبیعت مکدر ہو جاتی ہے۔ اس کتاب میں یہ نصف سچ بھی ہیں کہ ''برکلے یونی ورسٹی میں مس انیتا نے کشور کے شعری اور نسوانی تناظر پر ڈاکٹریٹ کی''، ''لندن یونی ورسٹی میں آمنہ یقین نے کشور کی شخصیت اور فن پر تحقیقی کام کیا اور ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی'' اور ''نیویارک یونی ورسٹی میں مہ وش نے کشور کی فیمنسٹ تھیوری پر مقالہ تحریر کیا اور ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی''۔ لندن یونیورسٹی سے آمنہ یقین نے ڈاکٹریٹ ضرور کی مگر اس کے مقالے کا صرف ایک حصہ کشور کی شاعری پر ہے[7]۔ اسی طرح برکلے یونی ورسٹی سے انیتا انت رام نے ڈاکٹریٹ کی مگر اس کے مقالے کا بھی صرف ایک حصہ کشور کی شاعری پر ہے[8]۔ مہ وش شعیب کے ڈاکٹریٹ کے مقالے کا موضوع چار مصنّفین ہیں، جن میں سے ایک کشور بھی ہے[9]۔ یہ لکھنے کا مقصد کشور ناہید کا مرتبہ گھٹانا نہیں ہے، کہ اس کی شاعری پر تو کئی ڈاکٹریٹ کے مقالے واجب ہیں۔ بتانا یہ تھا کہ شاہین مفتی کے ایسے بیانات جو اوپر نقل کیے گئے ہیں تحقیقی اصولوں کے خلاف ہیں۔

حال ہی میں میں نے کشور ناہید کے دس شعری مجموعوں سے نظموں اور غزلوں کا انتخاب انگریزی ترجموں کے ساتھ ترتیب دیا تھا[10]۔ اسی کتاب میں کشور کے تعارف کے لیے اس کی توقیت بھی شامل ہے، جس میں اس کی زندگی کے اہم واقعات اور ادبی کارنامے تاریخی ترتیب سے مختصراً انگریزی میں درج ہیں۔ کتاب چھپنے کے بعد مجھے خیال آیا کہ اسی توقیت کو استعمال کر کے کشور کی ادبی اور ذاتی زندگی کا احاطہ قدرے تفصیل سے اور معروضیت کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے۔ یہ

مضمون اسی خیال کی توسیع ہے۔

تقسیم سے پہلے کے ہندستان کے ایک چھوٹے سے شہر بلند شہر میں کشور جہاں 18 جون 1940 کو ایک پرانے خیالات کے سنی گھرانے میں پیدا ہوئی۔ والدہ کا نام جمیلہ خاتون تھا اور والد کا سید ابن حسن، جو سیاست میں سرگرم تھے اور پاکستان بننے کے پر جوش حامی بھی تھے۔ 1947 میں ابن حسن کو کسی سیاسی سرگرمی میں حصہ لینے کے جرم میں قید کر دیا گیا۔ 1949 میں رہا ہونے کے بعد ان کا خاندان اور خود ابن حسن چھپتے چھپاتے ہندستان سے بھاگ کر پاکستان کے شہر لاہور میں آ بسے۔

1954 میں کشور جہاں نے میٹرک پاس کیا۔ پرانے خیالات کے ماں باپ آگے کی تعلیم کے خلاف تھے مگر بیٹی کے بہت احتجاج کے بعد کالج کی تعلیم کے لیے راضی ہو گئے اور کشور جہاں نے لاہور کالج برائے خواتین میں داخلہ لے لیا، جہاں سے اس نے ایف اے اور بی اے کیا۔ اسی دوران اس کی ادبی زندگی کا آغاز ہوا۔ اس نے شاعری شروع کی، اور اپنا شاعری کا نام 'کشور ناہید' رکھ لیا، جو بعد میں اس کا مستقل نام بن گیا۔ بچوں کے لیے اس کی پہلی کہانی 'بارہ من کی دھوبن' کے عنوان سے چھپی، اور اس کا رابطہ فیض احمد فیض (1911-1984)، غلام مصطفیٰ تبسم (1899-1978) اور دوسرے سینئر مشاہیر ادب سے ہونے لگا۔ ریڈیو کے پروگراموں میں بھی شریک ہونے لگی، اور پاکستان کے ادبی لینڈ اسکیپ کا باقاعدہ حصہ بن گئی۔

1960 میں کشور نے لاہور یونیورسٹی میں اکنومکس میں ایم اے کے لیے داخلہ لیا، جہاں اس کی دوستی اور پھر باقاعدہ معاشقہ ایک اور طالبِ علم یوسف کامران سے ہوا جو خود بھی ایک صاحبِ طرز جدید شاعر تھا۔ معاشقہ شاید ان حدوں تک پہنچ چکا تھا کہ کشور کے والدین نے ایک مختصر سی تقریب میں کشور کا نکاح یوسف کامران سے کرا دیا، اور کشور کو یک بنی دو گوش گھر سے نکال دیا۔ وہ دونوں کرایے کے ایک مکان میں رہنے لگے۔ ان لوگوں کو غلط ثابت کرنے کے لیے جنھیں اس نکاح پر یقین نہ تھا، کشور نے اپنی سوانح عمری کے ضمیمے میں، جو 1997 میں شائع ہوئی تھی، اپنے نکاح نامے کی فوٹو کاپی شامل کی ہے[11]۔ نکاح نامے میں مہر کی رقم مبلغ پانچ سو روپے سکۂ رائج الوقت درج ہے، جو اس زمانے میں بھی حقیر تھی۔ نکاح نامے پر 20 ستمبر 1960 کی تاریخ درج ہے اور 'گواہ اول مجلس نکاح' پر کشور کے والد سید ابن حسن کا نام لکھا ہے۔ دولھا کے دستخط ہیں مگر دلہن کے غائب ہیں۔ کشور ناہید کی خود ساختہ زندگی شروع ہو چکی تھی۔ تعلیم کے دوران وہ دیہاتیوں کے لیے قائم کردہ سرکاری رسالے کی اسسٹنٹ ایڈیٹر ہو گئی۔ اگلے سال 1961 میں اس نے اکنومکس میں ایم اے کیا اور اسی سال اکتوبر میں ان کا پہلا لڑکا معظم کامران پیدا ہوا۔

1964 میں ان کا دوسرا لڑکا فیصل کامران پیدا ہوا۔ تب تک کشور ٹیلی وژن پر پروگرام دینے کی وجہ سے ملک بھر میں مشہور ہو چکی تھی۔ 1969 میں شعری مجموعہ 'لب گویا' چھپا۔ اس مجموعے کو، جس میں صرف غزلیں تھیں، آدم جی ایوارڈ دیا گیا تھا۔ اس میں ایک ایسی مقبول عام غزل تھی، جسے پاکستان اور ہندستان کے کم از کم پچیس گلوکاروں نے گایا ہے۔ میں اس غزل کو ملکہ پکھراج (1910-2004) کی بیٹی طاہرہ سعید (ولادت، 1958) کی آواز میں بیسیوں بار سن چکا ہوں۔ اس غزل کا یہ مقطع تو اب کشور کی پہچان بن گیا ہے:

کچھ یونہی زرد زرد سی ناہید آج تھی
کچھ اوڑھنی کا رنگ بھی کھلتا ہوا نہ تھا

1969 میں ایوب خاں (1907-1974) کے مارشل لا کے دور میں یوسف کامران کو مارشل لا کے خلاف بولنے پر قید کی سزا ملی۔

1971 میں کشور ناہید کا دوسرا مجموعہ 'بے نام مسافت' کے عنوان سے چھپا۔ اب کشور ناہید کی حیثیت ایک جدید حقوق نسواں کی حامی (feminist) اردو شاعرہ کے طور پر مستحکم ہو چکی تھی۔ 'بے نام مسافت' میں میری پسندیدہ نظم 'اثبات' ہے:

میرے ویرانۂ تن میں جاگا
زیست کا کامنی احساس
سبک ساریِ ساحل کا فسوں
اور بے پایاں اٹھتی ہوئی لہروں کا زبوں
مجھ سے پوچھا مرے ہر انگ نے
اب تو بولو
کیا تمھیں پھول کے کھلنے کا سبب ہے معلوم
میں ہنسی
اور مچی صحن میں دھوم

یہ نظم مجھے میر (1723-1810) کے اس مشہور، مگر مبہم شعر کی یاد دلاتی ہے:

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

جیسا کہ نظریہ ساز نقاد شمس الرحمٰن فاروقی (ولادت: 1935) نے لکھا ہے، اس شعر کے کئی مطالب

میں سے ایک یہ بھی ہے کہ کلی کی مسکراہٹ اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ پھول کی زندگی بس اتنی ہے کہ کلی مسکرا کر پھول بن جائے[۱۲]۔ میر کے شعر کی طرح کشور کی نظم کے بھی کئی مطلب نکالے جاسکتے ہیں۔ ایسا نہیں کہ اس کی ہر نظم کثیر المعنی ہو۔ اس کی وہ نظمیں جو ایک طرح سے سوانحی ہوتی ہیں یا کسی فوری ردعمل کا نتیجہ ہوتی ہیں، اکثر اکہری ہوتی ہیں ان معنوں میں کہ کئی بار پڑھنے کے بعد بھی ان کے وہی معنی نکلتے ہیں جو پہلی قرأت میں سمجھ میں آئیں۔ مثال کے طور پر 'بے نام مسافت' ہی کی ایک نظم 'آگہی' کو میں اس کی اچھی مگر اکہری نظموں میں شمار کرتا ہوں:

پلے تھے ہم کوٹھڑی کے اندر
کہ جس کی دیوار ٹیڑھی ہو کے
ہزار کونوں میں بٹ چکی تھی
کہ جس کی کڑیاں ہماری ماں کی کمر کی صورت جھکی ہوئی تھیں
کہ جس کا دروازہ تیل سرسوں کا پی کے کھلتا تھا بند ہوتا تھا
اور کواڑ جس کے ہزار چھیدوں کا آئینہ تھے
مگر وہی کوٹھڑی
جہاں پہ ہوا گزرنے کا راستہ بھی کوئی نہیں تھا
ہماری بالیدگی کا منبع بنی
ہماری ماں نے ہمیشہ روٹی پکائی ایسے
کہ ایک تھا پیٹ میں تو اک
گود میں ہمکتا
مگر نہ حرف گراں کبھی اس کے لب پہ آیا

میں آپ ماں ہوں
مگر میرے لخت جگر کو
آیا کی گود کی گرمیوں نے پالا
مجھے تو آرام ہے کہ ہر روز منہ اندھیرے
وہ سامنے والی بیکری سے
منگالوں ناشتہ جو چاہوں

پلک جھپکنے میں جا کے بازار سے خریدوں
جو چیز چاہوں
مجھے خبر ہے
اگر یونہی میری ماں کی صورت
مری کمر بھی جھکی تو کوئی نہ ساتھ دے گا
نہ ممتا کے مزار پر فاتحہ پڑھے گا
غرض کے بندھن ہیں سارے رشتے
نہ ممتا نہ دلار کچھ ہے
نہ تیرا میرا ہی پیار کچھ ہے

کشور ناہید نے ہمیشہ سرکاری نوکری کی۔ 1973 میں اس کا تقرر پاکستان نیشنل سینٹر میں ہوا، مگر اس نے ایسی نظمیں لکھنی نہ چھوڑیں جو نہ صرف معاشرے کے فرسودہ رویوں کے خلاف تھیں، بلکہ حکمرانوں کے خلاف بھی تھیں۔ 1978 میں اس کا تیسرا شعری مجموعہ 'گلیاں دھوپ دروازے' کے عنوان سے چھپا[۱۳] جس میں کچھ ایسی نظمیں بھی تھیں جو حکومت وقت کے خلاف سمجھی جا سکتی تھیں۔ ایسی ہی ایک نظم تھی 'دفعہ ۱۴۴':

ہم اندھے پن کے متلاشی ہیں
جہاں تمیز کی حدیں غائب ہو جاتی ہیں
اور ہم صرف لمس بن کر رہ جاتے ہیں
لمس جو معذرت اور التجا کا آئینہ ہے
یہاں غربت اور امیری رہے گی
اس لیے کہ ہم ذہنوں کو چھو کر انھیں بے قیمت کر دیتے ہیں
درخت پتے پہنتے ہیں
مگر خزاں وصال کی شہوتوں میں انھیں زمیں دوز کر دیتی ہے

ہم بہرے پن کے متلاشی ہیں
کہ جہاں لفظ و معنی
صرف ہلتے لبوں کی جنبش میں

قید ہوتے ہیں
جنبش، کٹھ پتلیوں کے تار ذرا بھی غلط ہل جائیں
تو سارا کھیل چوپٹ ہو جاتا ہے
یہ کھیل تو رہے گا
اندر کے خوف کو رعشہ مت بننے دو

ہم گونگے پن کے متلاشی ہیں
کہ تالی بجانے والے آواز استعمال نہیں کرتے
آواز، آزاد ہو تو نعرۂ منصور
اور گھٹ جائے تو حسن ناصر بن جاتی ہے
مگر گونگے چیخ تو سکتے ہیں
یہ کیوں ہے یہ کیوں ممکن ہے

ایسی ہی کچھ نظموں کی وجہ سے کشور ناہید کوئی دو سال تک پولیس کی نگرانی میں رہی۔ اغوا اور دھمکیوں سے ڈر کے اس نے اپنے بچوں کو ملک سے باہر بھیج دیا۔

مجموعے 'گلیاں دھوپ دروازے' کی کئی نظمیں، مثلاً 'گھاس تو مجھ جیسی ہے'، 'جاروب کش' اور 'آخری خواہش'، آج بھی اس کی آتشیں 'نسوانی' نظموں میں شمار کی جاتی ہیں۔ اسی مجموعے کی ایک اور نظم ہے، 'رات آتی ہے'، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ کشور کی ازدواجی زندگی میں بظاہر کچھ رخنے پڑنے لگے تھے۔ یہ بات میں اس مشاہدے کی بنا پر کہہ رہا ہوں کہ کشور کی 'ذاتی' نظمیں خود سوانحی ہوتی ہیں۔ کشور اور یوسف دونوں آزاد منش تھے۔ یوسف کو اعتراض تھا کہ کشور غیر مردوں سے اتنے آزادانہ کیوں کھلتی ملتی ہے، اور کشور کو شبہ تھا کہ یوسف غیر عورتوں کے ساتھ کھل کھیل رہا ہے۔ نظم 'رات آتی ہے' ذیل میں درج ہے:

دو بستر
ایک ہی کمرے ایک چھت کے سائے میں
ایک پہ بہتا نیند کا ساگر
ایک پہ بے خوابی کا صحرا
ایک پہ نرم ہوا کے جھونکے

ایک پہ لو سے گرم تھپیڑے

دو بستر
ایک پہ تکیے کی آغوش کا گہرا بادل
ایک پہ شکنیں اٹڈے دریا جیسی
ایک پہ خواب کی دیوالی اور دہکے ہونٹ
ایک پہ آنکھ کی ویرانی اور سوکھے ہونٹ

دو بستر
ایک پہ کروٹ دریا ملے سمندر میں
ایک پہ کروٹ نکلے آگ کہ جیسے پتھر میں
دو بستر
بیچ نہ ساحل
اور نہ صحرا
پھر بھی ڈونگا لمبا پینڈا

یہ نظم مجھے ایران کی باغی شاعرہ فروغ فرخ زاد (1935-1967) کی ایک نظم 'جفت' کی یاد دلاتی ہے، جس کا اردو ترجمہ میں نے یوں کیا تھا[۱۴]:

رات آئی
اور رات کے پیچھے تاریکی
اور تاریکی کے پیچھے
آنکھیں
ہاتھ
اور سانسوں کی مسلسل آوازیں
اور نلکے سے قطرہ قطرہ
پانی گرنے کی آواز
پھر دو سرخ نقطے

سلگتے سگریٹوں کے
گھڑی کی ٹک ٹک
اور دو دل
اور دو تنہائیاں

میرا خیال ہے کہ فروغ فرخ زاد کی شاعری اردو کی کئی نئی شاعراؤں کے لیے مشعلِ راہ تھی۔ کشور نے اس کی کچھ نظموں کے ترجمے بھی کیے تھے۔ بوسٹن یونیورسٹی کی پروفیسر شہلا حائری کے بقول، کشور اپنے آپ کو پاکستان کی فروغ فرخ زاد سمجھتی تھی[15]۔ فہمیدہ ریاض (ولادت،) نے تو فروغ کی نظموں کے ترجموں کی پوری ایک کتاب لکھی ہے[16]۔ پروین شاکر (1952-1994) نے بھی 'فروغ فرخ زاد کے لیے ایک نظم' لکھی تھی، مگر اس میں فروغ کا حوالہ صرف احتجاج کی مناسبت سے ہے۔

شہلا نے اپنی کتاب میں پاکستان میں عورتوں کی صورتِ حال کا جائزہ چھ ممتاز پاکستانی خواتین سے بات چیت کر کے اور ان کی زندگی کو تفصیل سے دیکھ کر کیا ہے۔ ان میں سے ادبی شخصیت صرف کشور ناہید کی ہے۔ اس کتاب میں کشور ناہید کے بارے میں 76 صفحے کے باب میں کچھ ایسی باتیں بھی سامنے آئیں جو میں نے کہیں اور نہیں پڑھیں۔

شہلا حائری نے 1992 کے ایک مصاحبے کا ذکر کیا ہے، جس میں بی بی سی کے نامہ نگار نے کشور سے پوچھا کہ "کوئی ایسی نظم بتائیں جو آپ کی مکمل نمائندہ ہو"۔ جواب میں کشور نے غصے میں کہا کہ "اگر ایک نظم میری پوری نمائندگی کر سکتی تو میں لکھنا چھوڑ دیتی۔" شہلا اس مصاحبے میں بعد میں شامل ہوئیں، اور ان کے اصرار پر کشور نے اپنی نظم 'گھاس تو مجھ جیسی ہے' سنائی (15، ص 229)۔ گویا کشور کے خیال میں یہ نظم 1992 تک اس کی سب سے پسندیدہ نظم تھی۔ مناسب ہوگا کہ اس نظم کو یہاں درج کر دیا جائے:

گھاس بھی مجھ جیسی ہے
پاؤں تلے بچھ کر ہی زندگی کی مراد پاتی ہے
مگر یہ بھیگ کر کس بات کی گواہی بنتی ہے
شرمساری کی آنچ کی
کہ جذبے کی حدت کی

گھاس بھی تو مجھ جیسی ہے

ذرا سر اٹھانے کے قابل ہو
تو کاٹنے والی مشین
اسے مخمل بنانے کا سودا لیے
ہموار کرتی رہتی ہے

عورت کو بھی ہموار کرنے کے لیے
تم کیسے کیسے جتن کرتے ہو
نہ زمیں کی نمو کی خواہش مرتی ہے
نہ عورت کی
میری مانو تو وہی پگڈنڈی بنانے کا خیال درست تھا
جو حوصلوں کی آنچ نہ سہہ سکیں
وہ پیوندزمیں ہو کر
یونہی زور آوروں کے لیے راستہ بنا دیتے ہیں
مگر وہ پرکاہ ہیں،
گھاس نہیں
گھاس تو مجھ جیسی ہے

یہ بات دلچسپ ہے کہ نظم سنانے کے بعد کشور نے ایک شریر مسکراہٹ کے ساتھ کہا کہ ''کچھ لوگ اس نظم کو بہت سیکسی سمجھتے ہیں۔''

1980 میں کشور کو پاکستان نیشنل سینٹر کا ڈائرکٹر بنا کر گجراں والہ بھیج دیا گیا اور 1981 میں پاکستان انفورمیشن سینٹر کا ڈپٹی ڈائرکٹر بنا کر واپس لاہور بلوالیا گیا۔ 1981 میں یوسف کامران کا پہلا شعری مجموعہ چھپا[17]، جس کی ایک نظم 'سانسوں کے بندھن' سے تصدیق ہوتی ہے کہ کشور ناہید اور یوسف کامران کی شادی پرسکون نہیں تھی:

سجا سجایا یہ گھر، سلیقے کی ساری چیزیں
تمام کمروں میں کس قرینے سے سج رہی ہیں
یہ بند الماری میں رکھی ہوئی کتابیں
یہ ٹیلی ویژن، یہ ریڈیو، یہ فرِج، یہ صوفے

یہ میز کرسی، یہ نرم بستر
یہ بستروں کی گداز راتیں
حسین صبحیں
یہ میری بیوی، یہ میرے بچے
یہ ساری آسائشیں، یہ رسمیں
یہ سارے رشتے، یہ سارے بندھن
میں جن کی سانسوں میں بس رہا ہوں
یہ سب تو میرے ہیں، میں کہاں ہوں؟

ازدواجی زندگی کی مشکلوں کے باوجود، یوسف کامران نے اس کتاب کا انتساب ''اپنے اور کشور ناہید کے نام'' کیا تھا۔ مجموعے کی اشاعت کے بعد یوسف کامران پاکستان چھوڑ کر باہر کسی ملک چلے گئے۔

1982 میں کشور کا چوتھا شعری مجموعہ 'ملامتوں کے درمیان' چھپا[۱۸]، جو اس نے مجھے کتاب کے سرورق پر 'ملامتوں کے درمیان' کے اوپر اپنے ہاتھ سے 'حلاوتوں کے باوجود' لکھ کر دیا۔ اس مجموعے میں کشور نے پہلی بار نثری نظمیں شامل کیں، مگر وہ نظمیں ایسی ہیں کہ پڑھو تو احساس بھی نہیں ہوتا کہ یہ پابند نہیں ہیں۔ آپ بھی میری پسندیدہ نظم 'سونے سے پہلے ایک خیال' پڑھیے:

مجھے نومبر کی دھوپ کی طرح مت چاہو
کہ اس میں ڈوبو تو تمازت میں نہا جاؤ
اور اس سے الگ ہو تو
ٹھنڈک کو پور پور میں اترتا دیکھو
مجھے ساون کے بادل کی طرح نہ چاہو
کہ اس کا سایہ بہت گہرا
نس نس میں پیاس بجھانے والا
مگر اس کا وجود پل میں ہوا
پل میں پانی کا ڈھیر
مجھے شام کی شفق کی طرح مت چاہو
کہ آسمان کو قرمزی رنگوں کی طرح

میرے سرخ گال
مگر لمحہ بھر بعد
ہجر میں نہا کر رات سی میلی میلی

مجھے چلتی ہوا کی طرح مت چاہو
کہ جس کے قیام سے دم گھٹتا ہے
اور جس کی تیز روی قدم اکھیڑ دیتی ہے
مجھے ٹھہرے پانی کی طرح مت چاہو
کہ میں اس میں کنول بن کے نہیں رہ سکتی
مجھے بس اتنا چاہو
کہ مجھ میں چاہے جانے کی خواہش جاگ اٹھے

مشہور فرانسیسی فلسفی ژاں پال سارتر (Jean Paul Sartre, 1904-1969) کی دوست سیمون بووا (Simone de Beauvoir, 1908-1986) کی کتاب The Second Sex 1961 میں شائع ہوئی، اور اس کا یہ جملہ 'One is not born but becomes a woman' حقوقِ نسواں کے حامیوں کا منتر بن گیا۔ 1982 میں کشور ناہید نے سیمون کی کتاب کی تلخیص کا ترجمہ 'عورت، ایک نفسیاتی مطالعہ' کے عنوان سے کیا[11]۔ اس کے باوجود کہ سیمون کی فرانسیسی کتاب اور اس کے انگریزی ترجمے ہر جگہ، شاید پاکستان میں بھی، دستیاب تھے، کشور کے ترجمے کی کتاب کو پاکستان میں فحش قرار دے کر ممنوع کر دیا گیا۔ بارہ سال بعد، یعنی 1992 میں، کشور نے سیمون کی تحریروں سے ماخوذ ایک اور کتاب شائع کی 'عورت مرد کا رشتہ' کے عنوان سے[19]۔ یہ کتاب دہلی سے چھپی اور اس کا دیباچہ تاریخ ساز نقاد گوپی چند نارنگ (ولادت: 1931) نے لکھا۔

پڑھنا اور لکھنا شاید کشور ناہید کی مجبوری ہے۔ جب لوگ اسے عطر یا پھول جیسے تحفے دیتے ہیں، جیسے کہ خواتین کو دیے جاتے ہیں، تو وہ درخواست کرتی ہے کہ اسے ان تحفوں کی بجائے کتابیں دی جائیں۔ اس کے وسیع مطالعے اور لکھنے کے شوق کا نتیجہ 1983 میں ایک کتاب 'باقی ماندہ خواب' کی صورت میں ظاہر ہوا[12]۔ اس کتاب میں کشور نے پینتالیس مغربی مصنّفین کی تحریروں کے اردو ترجمے، ہر مصنف کی مختصر سوانح کے ساتھ، پیش کیے ہیں۔ کتاب کے مختصر سے دیباچے میں کشور نے لکھا کہ ''باقی ماندہ خواب میرے ہیں، جو ادب کی نامور شخصیات کے حوالے سے میں

نے اپنے ذہن میں بولتے محسوس کیے اور بحوالہ فن و ادب مرتسم کیے''۔ تعجب ہے کہ اس شاہکار کتاب کے بارے میں کم ہی لکھا گیا۔

میں 1984 میں لاہور گیا تو پہلے سے طے شدہ پروگرام کے مطابق کشور سے ملنے اس کے گھر گیا۔ وہاں پہنچا تو دیکھ کے دنگ رہ گیا کہ وہاں تو ایک صف ماتم بچھی ہوئی تھی۔ کشور کے کئی دوست جمع تھے، جن میں فیض کی بیٹی سلیمہ ہاشمی (ولادت، 1942)، جاوید شاہین (1932-2008) اور منو بھائی (1933-2018) بھی تھے۔ پتا چلا کہ کشور کے شوہر یوسف کامران کا سعودی عرب میں انتقال ہو گیا ہے۔ کشور کا چہرہ پھیلے ہوئے سرمہ یا کاجل سے ناصر کاظمی (1925-1972) کے فقرے 'باتیں کرتا تھا کاجل' کی تصویر بنا ہوا تھا۔ روتی بھی جاتی تھی اور اس کی بھی فکر کرتی جاتی تھی کہ تعزیت کے لیے آنے والے لوگوں کی تواضع میں کوئی کمی نہ رہ جائے۔

یوسف کی وفات کی اطلاع کرنے کے لیے کشور نے ایک خط چھپوا کر اس کی کاپیاں مختلف لوگوں کو بھیجیں۔ ایک کاپی مجھے بھی بھیجی:

''لاہور

مارچ ۱۹۸۴

عزیز محترم

بے وطن چھوڑنے والے نے مجھے بیوگی کی چادر اور آپ کو دوستی کی چاک دامانی کا نوحہ دیا ہے۔ میرے ان تاریک، اداس اور تنہا لمحوں میں آپ کی رفاقت حرف بہت معتبر اور محترم رہی۔

وہ یوں بے دعا، بے سلام چلا گیا کہ میں آپ سے اس کے یوں چلے جانے پہ معذرت بھی تو نہیں کر سکتی۔

آپ کی کشور ناہید'

یوسف کامران کی وفات پر کشور نے ایک اچھی نظم لکھی، 'تابوت'، جو اس کے پانچویں شعری مجموعے 'سیاہ حاشیے میں گلابی رنگ'[۱۲] میں شامل ہے:

جس درخت پہ چڑیوں کے بیاہ ہوتے تھے
اس درخت کی لکڑی کو اس نے اپنے آخری سفر کے لیے منتخب کیا
جس سیمیں رنگ میں نو بیاہتا جوڑوں کو ایک دوسرے سے منسوب کیا جاتا تھا
اس نے وہی رنگ بانکپن کے ساتھ اپنا آخری ملبوس بنایا تھا

جس اندھے یقین کے ساتھ دوسرے کی انگلی پکڑ کر چلنا عبادت ٹھہرتا تھا
اس نے ویسے ہی آنکھیں بند کر کے سپردگی کو ایک نئی معنویت دی تھی
جس لب بستگی کا تقاضہ محبتوں کو چھپانے کی بے چینیاں کرتی ہیں
اس نے ویسے ہی پہاڑوں جیسی خاموشی کو وقار بخشا ہوا تھا
ہم پانیوں میں چھپی گھاس کی طرح
اپنے چہروں پہ پھیلی لہروں کو سمیٹتے ہوئے
اسے دیکھ رہے تھے
وہ سمندر ہوتے ہوئے بھی
محدود لگ رہا تھا
ہم دریا ہوتے ہوئے بھی
کناروں سے چھلک رہے تھے
وہ اگلی نسل کی چڑیوں کے بیاہ ہونے تک
اس درخت کے وجود میں رہے گا
ہم اپنی کم فہمی کے جزیرے پہ اس کو تلاش کریں گے
مگر وہ تو اگلی سے اگلی
اور اس سے بھی اگلی
نسل کی چڑیوں کے بیاہ ہونے تک
اس درخت کے وجود میں رہے گا

یوسف کامران کی وفات کے بعد کشور، جاوید شاہین، منو بھائی اور زاہد ڈار نے مل کر اس کا پس وفات شعری مجموعہ 'سفر تمام ہوا' کے عنوان سے شائع کیا[۲۲]۔ دیباچے میں منو بھائی نے کشور اور یوسف کو مخاطب کرتے ہوئے لکھا: ''تم دونوں کی ایک دوسرے سے شکایتیں، نہایت سنجیدگی سے سننے کے بعد میں اور جاوید شاہین ہنسا کرتے تھے کہ یہی باتیں اگر کوئی سن لے تو سمجھے کہ تم میں نباہ نہیں ہوسکتا۔ مگر ہمیں معلوم تھا کہ یہ سب لوازمات عشق ہیں۔ پتا یہ نہیں چلتا تھا کہ تم دونوں میں عاشق کون ہے اور معشوق کون ہے۔ مگر یہ پتا چلنا کوئی ایسا ضروری بھی نہیں تھا کہ عشق کا کوئی نکاح نامہ نہیں ہوتا۔ بعض اوقات تو عشق کرنے والوں کو بھی پتا نہیں چلتا کہ عشق فرما رہے ہیں یا یا لڑائی جھگڑا کر رہے ہیں۔''

کشور ناہید نے بھی مجموعے 'سفر تمام ہوا' کے شروع میں 'یا الٰہی مرگ یوسف کی خبر سچی نہ ہو' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا، جس میں اس نے غم کی پانچ منزلیں بتائیں: (1) انکار، (2) غصہ، (3) مصالحت، (4) قنوطیت، اور (5) تسلیم۔ اور پھر یہ بھی لکھا ہے کہ ''ابھی تو میں پہلی ہی منزل میں ہوں''۔

یوسف کی وفات کے بعد کشور نے ایک غزل اس کی یاد میں لکھی، جس کے کچھ شعر ذیل میں درج ہیں:

کچھ دن تو ملال اس کا حق تھا
بچھڑا تو خیال اس کا حق تھا
وہ رات بھی دن سی تازہ رکھتا
شبنم سا جمال اس کا حق تھا
تھا اس کا خرام موج دریا
لہروں کا جلال اس کا حق تھا
بارش کا بدن تھا اس کا ہنسنا
غنچے کا خصال اس کا حق تھا
اجلا تھا چنبیلیوں کے جیسا
یوسف کا جمال اس کا حق تھا

آخری شعر پڑھنے کے بعد کوئی شبہ نہیں رہ جاتا کہ یہ غزل یوسف کامران کے لیے ہی لکھی گئی تھی۔ یہ غزل کشور کے پانچویں شعری مجموعے 'سیاہ حاشیے میں گلابی رنگ' میں شامل ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس مجموعے کی نظم 'دائروں میں پھیلی لکیر' کا موضوع بھی یوسف کامران تھا:

اس نے جب بھی بہانوں کے چراغ روشن کیے
میں نے اپنے یقین کی شمعوں کی لو نیچی کر دی
اس کے بہانے بھی تو عجیب طرح کے تھے
وہ تیرنا نہیں جانتا تھا
مگر اپنے ملبوس کے پسینے میں تر ہونے کو
تالاب میں نہا کر بدن خشک کیے بنا
کپڑے پہن لینے سے تعبیر کیا کرتا تھا

وہ لڑ نہیں سکتا تھا
مگر اپنی قمیض کے پھٹے ہونے کو
وہ کسی سے لڑائی ہونے کی نشانی بتایا کرتا تھا
وہ بھولتا نہیں تھا
مگر کیلنڈر کی تاریخوں کے الٹ پھیر میں
دن کو سکیڑ کر لمحوں میں بدل دیتا تھا
وہ قید بھی نہیں رکھتا تھا
آزاد بھی نہیں کرتا تھا

وہ بھول بھی نہیں سکتا تھا
یاد بھی نہیں رکھتا تھا
اسے دیوار پہ دیوار اٹھانی آتی تھی
خواب کو خواب بنانا آتا تھا
بہتے پانی میں سائے کا تلاش کرنا اس کا شوق تھا
سانس روک کر پانی کی تہہ میں اتر جانا اس کا مشغلہ تھا
وہ سانس روکنے کا بہانہ کر رہا ہے
مگر چراغ ہیں کہ بجھتے چلے جا رہے ہیں
میں نے اپنے یقین کی مشعلوں کی لو بڑھائی
دیکھا کہ میرا وجود بھی اس کے بے جان سکڑے وجود کی طرح
سکڑتا چلا جا رہا تھا

کشور ناہید نے hysterectomy کروائی، جس میں کوکھ کے کچھ حصے نکال دیے جاتے ہیں کہ عورت بچہ پیدا کرنے کے قابل نہ رہے۔ کوئی اور عورت ہوتی تو شرم کے مارے اس کا ذکر بھی نہ کرتی، مگر کشور کی دلیری قابل داد ہے کہ اس نے تو اس واردات پر پوری نظم لکھ ڈالی، جس کا نام انگریزی میں Farewell to the uterus رکھا۔ اگر عنوان سامنے نہ ہو تو پتا بھی نہیں چلتا کہ نظم کا موضوع کیا ہے۔ نظم یوں ہے:

میرے اندر پھیلی ریل پٹریوں پر

جذبوں کے کتنے ادھورے مسافر
اور حوصلوں کے غیر مطلوبہ بیگیج
نہ کسی آنے والی گاڑی کے انتظار میں ہیں
اور نہ راستہ بھولے ہوئے ہیں
ریل پٹریوں پہ نہ آوازوں کا شور کم ہوتا ہے
نہ چہروں کا
محبت کی تابناکیاں بھی لہو گداز کرتی ہیں
اور رنج کی پیوندکاریاں بھی وجود کو فنا کا آموختہ پڑھاتی ہیں
کبھی کبھی سورج کی چھاتی میں میری آنکھیں
اور کبھی میری آنکھوں سے لب تک سورج کی تمازت
میرے باہر کے اس منظر میں دریاؤں کا سا سماں ہوتا ہے
کتنی سمتوں سے آتے پھیلتے ملتے دریا
منظروں کا منظر
دہرا عالم
اندر بھی منظروں کا منظر

ایک منظر میرے چنری رنگنے کا
چنری کے رنگ سکھاتے سکھاتے
میری زندگی نے لہریا ہونا سیکھا
میرے وجود نے موجیں مارنی سیکھیں
میرے پیٹ میں میرے بچوں نے ہمکنا سیکھا
جب گود کی انگنائی میں پھلواری مہکی
تو مجھے یہ بھی بھول گیا
میرے کس کس انگ نے میرے اندر کا بوجھ سنبھالا
مجھ ہرجائی کے رنجھنے کو پیار سمجھ کے
میری میگھ دیوتا جیسی کوکھ نے

بچوں کو پاکیزگی کی مدھرتا میں لپیٹ کر
مجھ سے کہا تھا
لو تم چاہو تو اسے اپنی محنت کا پھل کہہ دو
باہر کے منظروں کا منظر
مجھے اپنے ساتھ لے کر چلتا رہا
اور میرے اندر کا منظر
مجھے بھولتا چلا گیا

کشور نے اپنی خودنوشت سوانح عمری 'بری عورت کی کتھا' میں اس نظم کے بارے میں یوں لکھا ہے: ''عمر کی چالیسویں سیڑھی پہ پتا چلا کہ آپ کے وجود میں جن چیزوں کو آپ استعمال نہیں کرتے وہ بھی آپ کی طرح اپنی حق تلفی پر احتجاج کرتی ہیں۔ میں نے بائیس سال کی عمر میں دو بچے پیدا کر کے یہ سمجھ لیا تھا کہ بس مجھے اتنے ہی خاندان کی ضرورت ہے۔ یہ تو میری گائنالوجسٹ دوست جس نے ایک دن کے اندر اندر میرا آپریشن کیا، اس نے میرے اندر کی چیخ کا احوال بتایا، اور پھر میں نے Farewell to the uterus نظم لکھی''[۲۱]۔ اسی کتاب میں کشور نے یہ بھی لکھا تھا کہ اس نظم پر ''بہت سی کالج کی خواتین نے تنقید کی اور اسے بے شرمی قرار دیا۔'' اپنے دو بچوں کی پیدائش کے بعد کشور نے ایک دو دفعہ اپنا حمل بھی ساقط کروایا تھا۔ اپنی دوسری خودنوشت سوانح عمری 'کشور ناہید کی نوٹ بک' میں اس نے لکھا ہے کہ ''یوسف اور میں راتوں کو بہت احتیاط کرتے تھے پھر بھی ایک دو دفعہ تو ٹیمپل روڈ کا منہ دیکھنا پڑا''[۲۳]۔ اس زمانے میں لاہور کی ٹیمپل روڈ پر کئی میڈیکل کلنکس تھیں، جن میں سے کچھ میں حمل ساقط کرانے کا غیر قانونی کاروبار بھی چلتا تھا۔ شاید اب بھی چلتا ہو۔

1985 میں کشور کے پانچ شعری مجموعے ایک ہی کتاب میں 'فتنہ سامانی دل' کے عنوان سے شائع ہوئے[۲۴]۔ ان دنوں، سال ڈیڑھ سال میں میرا چکر پاکستان کا لگتا رہتا تھا۔ لاہور میں کشور نے یہ کتاب مجھے یہ لکھ کر دی: ''فتنہ سامانیِ وجود کے باوجود، بیدار کے لیے''۔

'ماہِ نو' حکومت پاکستان کا ادبی رسالہ تھا، مگر اس کا معیار گرنے لگا تھا اور لوگ اسے کم ہی پڑھتے تھے۔ 1986 میں کشور کو اس رسالے کا مدیر مقرر کر دیا گیا، اور اس نے حیرت انگیز سرعت سے اس رسالے میں اچھے مضامین، شعری تخلیقات اور رنگین تصویریں شامل کر کے اس کا معیار اتنا بلند کر دیا کہ پڑھے لکھے لوگ بھی اس کی اشاعت کا بیتابی سے انتظار کرنے لگے۔ کشور کی فرمائش پر

میں نے بھی کچھ ترجمے اس رسالے میں اشاعت کے لیے بھیجے۔ایک ترجمہ فروغ فرخ زاد کی نظم 'عروس کوکی' کا تھا، جس کے دو مصرعے ہیں: ''باتنی چون سفرۂ چرمین۔ با پستان درشت۔'' ان کا سیدھا سادہ اردو ترجمہ ہوا: ''جس کا جسم چمڑے کے دسترخوان کی طرح ہو اور چھاتیاں سخت ہوں''[۲۵]۔ دلیر کشور، جس نے حکومت اور حکم رانوں کے خلاف نظمیں لکھی تھیں، ضیاء الحق (1924-1988) کے سخت زمانے میں یہ خطرہ مول نہ لے سکی کہ 'سخت چھاتیوں' جیسے ناشائستہ الفاظ سرکاری رسالے میں شامل کرے۔ اس نے فروغ کے دو مصرعوں کا ترجمہ اس طرح بدل دیا: ''جس کا جسم نرم و نازک ہو، اور جو اکھڑ نہ ہو''![۲۶]

میں نے 1985 میں یارک یونیورسٹی، ٹورونٹو، کے ایک انگریزی کے پروفیسر ڈیرک کوہن کے تعاون سے کشور کی پینتالیس نظموں کے ترجمے انگریزی میں کیے اور کشور کے ایما پر ان کو امریکہ کی کولمبیا یونیورسٹی کو ایک انعام کے مقابلے کے لیے بھیج دیا۔ اتفاق سے اس مسودے کو انعام مل گیا جو ایک ہزار ڈالر پر مشتمل تھا۔ جب اس انعام کی اطلاع میں نے کشور کو دی تو اس نے جون 1985 کو مجھے لکھا، ''تمھارا خط پتا ہے کب مجھے ملا! میری سالگرہ کے دن۔ کیسی عجیب بات ہے، کتنا خوبصورت تحفہ ہے۔'' جب انعام کا چیک آیا تو $333.33 کا چیک میں نے کشور کو بھیج دیا اور اتنی ہی رقم ڈیرک کوہن کو بھی دے دی۔ کشور کا جواب آیا: ''یہ کیا حماقت ہے، چیک میرے نام بھیجنے کی۔ یار! خوشی کافی نہیں تھی کہ ایک کام جو تم ایسے ہی کر رہے تھے اس کو باقاعدہ کسی ادارے نے بھی سراہا۔ اب یہ ہوگا کہ تم اور ڈیرک مل کر سنجیدگی سے کام کرو گے۔

''لاہور میں حسبِ توقع یار لوگوں کو بہت تکلیف ہوئی میرے اور تمھارے انعام پر۔ پہلے ہی میری کتابوں کی پبلسٹی اور تعریف پر قوم پریشان تھی۔ اب اس کا سن کر تو لوگوں نے تشنج سے مٹھیاں بھینچ لی ہیں۔''

کشور نے اپنی خودنوشتہ سوانح عمری 'بری عورت کی کتھا' میں اس انعام کا ذکر کیا تو ہے، مگر اختصار کے ساتھ: ''کینیڈا میں ترجمہ کرنے والے کو کولمبیا یونیورسٹی سے انعام ملا'' (11، صفحہ 93)۔ اپنی شاعری کی طرح کشور نثر میں بھی اختصار سے کام لیتی ہے۔

میرے اور ڈیرک کوہن کے ترجمے ایک ذولسانی کتاب میں 1987 میں چھپے[۲۷]۔ میں اس کتاب سے خوش نہیں تھا، اس لیے کہ یہ بہت اچھی نہیں چھپی تھی۔ اس کتاب کو پڑھ کر میری ایک دوست لیز لی لاوین (ولادت، 1949)، جو خود بھی انگریزی کی شاعرہ ہے، کشور کی شاعری کی عاشق ہوگئی۔ وہ اور اس کا شوہر کشور سے ملنے لاہور بھی گئے۔ لیز لی کے ساتھ مل کر میں نے کشور کی

کوئی پچاس اور نظموں اور غزلوں کا ترجمہ کیا۔ یہ ترجمے اور وہ ترجمے جو پہلی کتاب میں شامل تھے، ملا کر ایک کتاب چار سال بعد، یعنی 1991 میں چھپی[۲۸]۔ اس کتاب کا عنوان The Scream of an Illegitimate Voice میں نے کشور کی اسی عنوان کی ایک نظم سے لیا تھا جو مجموعے 'سیاہ حاشیے میں گلابی رنگ' میں شامل ہے۔

کشور ناہید حقوق نسواں کی حامی تو ہے ہی، مگر طور طریقے اور بات چیت کا انداز ایسے ہی ہیں جیسے مردوں کے ہوتے ہیں۔ وہ مردوں کی طرح زور زور سے قہقہے بھی لگاتی ہے اور فحش گالیوں سے بھی باز نہیں آتی۔ میں نے یہ بھی سنا ہے کہ کچھ مرد اپنی بیویوں سے اس کا پردہ کرانا چاہتے تھے۔ اس کی ایک کتاب 'عورت' کے بالائی عنوان سے اور 'خواب اور خاک کے درمیان' کے ذیلی عنوان سے 1985 میں شائع ہوئی، جس میں عورت کی زبوں حالی کے مختلف موضوعات پر مضامین ہیں[۲۹]۔ اس کتاب کے دیباچے میں کشور نے لکھا ہے کہ ان مضامین کے لکھنے کا خاص سبب یہ ہے کہ لوگوں کو بتایا جائے کہ عورتوں کے حقوق کی حمایت کرنے اور مردوں کے طور طریقے اپنانے میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ مگر میری سمجھ میں نہیں آیا کہ یہ مضامین طبع زاد ہیں، یا ترجمے ہیں، یا اوروں کے مضامین سے اخذ کیے گئے ہیں۔ کتاب کے شروع میں یہ لکھا ہے کہ یہ کتاب ''کشور ناہید کی تحقیق و تالیف'' ہے، اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''کشور ناہید کے ان مضامین کو لاہور ٹائمز پبلی کیشنز نے جمع'' کیا ہے۔ کشور کی ایک اور کتاب اسی بالائی عنوان مگر دوسرے ذیلی عنوان، 'عورت، زبانِ خلق سے زبانِ حال تک' سے 2000 میں منظرِ عام پر آئی۔ اس میں عورت سے متعلق موضوعات پر زیادہ مضامین مغربی مصنّفین کے ہیں۔ ترجمے تقریباً سارے مسعود اشعر کے ہیں۔ دیباچے میں کشور کا یہ جملہ دلچسپ بھی ہے اور مضامین کا پیش نامہ بھی: ''جب میں پیدا ہوئی، اس وقت یہ کتاب میرے بطن میں تھی''[۳۰]۔

1987 میں کشور کی ایک کتاب 'آ جاؤ افریقہ' منظر عام پر آئی[۳۱]۔ کتاب کا عنوان شاید فیض کی نظم Come back Africa کے مصرعے 'آ جاؤ ایفریقا' سے ماخوذ ہے۔ یہ کتاب ہے تو ایک رپورتاژ، مگر کشور اسے 14 ہزار عورتوں کی جگ بیتی کہتی ہے، جو اس مواد پر مشتمل ہے جو اس نے افریقہ کے سولہ دنوں کے قیام کے دوران اکٹھا کیا تھا۔ یہ بھی کشور کی ان کتابوں میں سے ہے، جنہیں خاطر خواہ ہاتھوں ہاتھ نہ لیا گیا۔

1987 میں کشور کا چھٹا شعری مجموعہ 'خیالی شخص سے مقابلہ' شائع ہوا[۳۲]، جس کے سرورق پر میکسیکو کی مشہور پینٹر فریدا کالو (1954-1907) کا سیلف پورٹریٹ ایک گھائل ہرنی کے طور پر

پیش کیا گیا ہے۔فریدا بھی کشور کی طرح آزاد منش تھی، اوراس کی اکثر تصویریں کشور کی نظموں کی طرح سوانحی، یعنی سیلف پورٹریٹ (self portrait)، ہوتی تھیں۔اس مجموعے میں ایک طنزیہ نظم 'میرا گھر میری جنت' ہے:

تمھارے اندر ایک اور مرد ہے
جو میرے علاوہ ایک اور عورت کو چاہتا ہے
میرے اندر ایک اور عورت ہے
جو تمھارے علاوہ ایک اور مرد کو چاہتی ہے
ہم دونوں ایک دوسرے سے نفرت کرتے ہیں
اور ایک دوسرے کے ساتھ ایک چھت کے نیچے رہتے ہیں

ہم دونوں کسی اور کو چاہتے ہیں
مگر اس کے ساتھ رہنے کا نہ سوچتے ہیں
اور نہ اس بات کا ملال کرتے ہیں
ہم دو دشمنوں کی طرح ایک دوسرے کے عیب
نکال کر خوش ہوتے ہیں
تم مجھے غیر حاضر پا کر میری ساری چیزوں کی تلاشی لیتے ہو
میں تمہاری غیر موجودگی میں
تمھاری ساری جیبیں ٹٹولتی ہوں
پھر بھی گذشتہ ایک چوتھائی صدی سے
میں اور تم ایک بستر پر سوتے ہو

میں جانتی ہوں تم نے ڈاکٹر کے پاس جا کر
بچوں کے خون کا ٹسٹ کروایا تھا
کہ تمھیں ان کی پدریت پر شک تھا

بچوں کو بھی ہماری طرح

اس سارے ڈرامے میں
اپنا اپنا کردار معلوم ہے
نفرت کی اس چار دیواری میں
کوئی کسی سے نہیں پوچھتا
تم کیسے ہو

کشور کی شادی 1960 میں ہوئی تھی اور اس کے شوہر یوسف کامران کی وفات 1984 میں ہوئی تھی۔ اس حساب سے دونوں کی شادی کا عرصہ ایک چوتھائی صدی کے قریب ہوا، جس کا حوالہ اوپر لکھی ہوئی نظم میں ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہ سوانحی نظم کشور نے یوسف کی زندگی میں ہی لکھی ہوگی، مگر چھپوائی اس کی وفات کے آٹھ سال بعد۔

1994 میں کشور کا تقرر پاکستان کی کلچرل اکیڈمی کے ڈائریکٹر جنرل کے طور پر ہوا اور وہ اسلام آباد منتقل ہوگئی۔ چار سال بعد، یعنی 1998 میں، sexual harassment کی بنا پر سرکاری نوکری سے قبل از وقت مستعفی ہوگئی۔

اس کے آزاد منش ہونے پر کشور ناہید پر 'بری عورت' کا الزام تو سماج لگا ہی چکا تھا۔ اس نے اٹلی کے شہر بلاژیو کے روکافیلر سینٹر میں جا کر اپنی سوانح عمری لکھی، جس کا عنوان 'بری عورت کی کتھا' دے کر وہی الزام سماج کے منہ پر دے مارا[۳۲]۔ اس کتاب کا اچھا انگریزی ترجمہ دردانہ سومرو نے کیا ہے[۳۳]۔ 'بری عورت' کا قصہ یہاں ختم نہیں ہوا۔ 'بری عورت کی کتھا' کے بعد کشور ایک انوکھی سوانح عمری لکھی جس کا عنوان ہی مضمون کا پتا بتاتا ہے: 'بری عورت کے خطوط، نازائیدہ بیٹی کے نام'[۳۴]۔ اس کتاب کا یہ حصہ سنہری حروف میں لکھنے کے لائق ہے: ''تم پیدا ہوتیں تو پھر کہتیں کہ مشہور عورت سے تعلق رکھنے کو بھی آخر مردوں کا جی چاہتا ہے۔ ایسے بھی تو لوگ زندگی میں آئے ہوں گے جو ایک آدھ دن ہی سہی، اس کو ہی زندگی کا افسانہ بنا کر ہر محفل میں دہراتے ہوں گے۔ سو تم یقین کرو کہ میں اس دن پیدا ہوئی تھی جس دن خدا خود سچ بولنے کے موڈ میں تھا۔''

کشور نے ایک اور سوانح عمری بھی لکھ ڈالی، جس کا عنوان صرف یہ ہے: 'کشور ناہید کی نوٹ بک'[۳۵]۔ اس کتاب میں اس نے کئی راز منکشف کیے ہیں، جن میں اس sexual harassment کا ذکر بھی ہے جو اس نے اپنی سرکاری زندگی میں ساری عمر جھیلا۔ میں ان رازوں کا ذکر کر کے ان لوگوں کا مزہ نہیں لوٹنا چاہتا جنھوں نے اب تک یہ کتاب نہیں پڑھی ہے۔ اگر آپ نے یہ کتاب نہ پڑھی ہو تو ضرور پڑھیے۔ اس کے قطع نظر کہ کشور نے پروین شاکر کے ایک شعری مجموعے (صد

برگ) کے فلیپ پر توصیفی کلمات لکھے تھے، ان دونوں کی آپس میں نہیں بنتی تھی، مگر کشور کی اس کتاب میں یہ جملہ پڑھ کر میں حیران رہ گیا: ''پروین شاکر عمر میں مجھ سے چھوٹی اور شاعری میں بڑی تھی۔'' مجھے اس جملے سے اتفاق تو نہیں ہے، مگر اس سے میری نظر میں کشور کی قدر و منزلت اور بڑھ گئی۔

کشور کا ساتواں مجموعہ 'میں پہلے جنم میں رات تھی' کے عنوان سے 1998 میں چھپا[۳۶]۔ اس مجموعے میں میری پسندیدہ نظم 'دھوپ کی واپسی کا منظر' ہے۔ آپ بھی اس نظم کو پڑھیے، جو سوانحی بھی ہوسکتی ہے:

احتیاط کی دہلیز پر تم نے تعلقات کا دیا روشن کیا تھا
تمھیں تجسس تھا زندگی سے بھرپور
عورت کے تجربے کا
تمھیں شوق تھا خوابوں کے لفظ بنانے والے
جادوگروں میں بیٹھنے کا
تمھیں تلاش تھی ان چہروں کی
جنھیں تصویروں میں دیکھ کر
سبھی رشتے جوڑ لیتے ہیں

احتیاط کی دہلیز پہ دیا روشن کرتے ہوئے
تم نے اس میں جذبے کا تیل نہیں ڈالا تھا
محبت کو یتیم بچے کی طرح
ذرا سا دلاسا دے کر چھوڑا نہیں جا سکتا

2001 میں کشور ناہید کے پہلے سات شعری مجموعے ایک کلیات کی شکل میں 'دشت قیس میں لیلیٰ' کے عنوان سے چھپے[۳۷]۔ اس کتاب میں دیباچے کے طور پر مختار صدیقی کا وہی دیباچہ شامل ہے جو انھوں نے کشور کے پہلے مجموعے کی دوسری چھاپ کے لیے لکھا تھا اور جس کا ذکر اس مضمون میں پہلے آ چکا ہے۔ کتاب کے سرورق پر پکاسو (1881-1973) کی ایک تصویر ہے جو اس نے لکڑی کے ٹکڑوں کو کاٹ کر ایک کینوس پر چپکائی تھی۔ اسی سال آصف فرخی (ولادت، 1959) نے کشور ناہید کی نظموں کا انتخاب، مع انگریزی ترجموں کے شائع کیا[۳۸]۔ اس کتاب میں کچھ ترجمے میرے بھی

ہیں۔ کوئی پندرہ بیس برس پہلے میں انجینئرنگ کے کسی کام سے اسلام آباد گیا تو کشور سے بھی ملا۔ اس نے شکایت کی کہ میں نے آصف کی کتاب میں اس کی نظم 'گھاس تو مجھ جیسی ہے' میں لفظ 'پگڈنڈی' کا ترجمہ footpath کیا ہے، جو بالکل مناسب نہیں ہے۔ غلطی تو سب سے ہو سکتی ہے۔ میں نے اپنی غلطی کی معافی مانگ لی۔ گھر واپس آ کر میں نے کشور کا مصرع دیکھا: 'میری مانو تو وہی پگڈنڈی بنانے کا خیال درست تھا'۔ میں نے اورڈ یرک کوہن نے اس کا ترجمہ یوں کیا تھا:

If you accept my advice:
The old idea of making a
track
Was pretty good

آصف فرخی کی کتاب میں زیرِ نظر نظم کا ترجمہ رخسانہ احمد کا تھا۔ میں نے کشور کو لکھا کہ آصف کی کتاب میں غلطی میری نہیں تھی۔ اس نے جواب تو دیا، مگر غلط شکایت کی معذرت نہیں کی۔ اپنے بڑھتے سالوں میں کچھ زیادہ ہی حساس ہونے کے سبب میں ذرا دل برداشتہ ہوا، اور اس کے بعد ایک لمبی چپ۔[۳۹]

پھر کراچی میں طمنچے کی نال پر لٹنے کے بعد نہ پاکستان میرا جانا ہوا اور نہ کشور سے رابطہ قائم رہا۔ مگر اس کی کتابیں مجھ تک پہنچتی رہیں۔ اس دوران میں کشور کے تین شعری مجموعے شائع ہوئے۔ 'سوختہ سامانیٔ دل' 2002 میں چھپی[۴۰]۔ اس مجموعے میں کشور کی نظموں میں مردوں سے شکایت بدستور تھی، مثلاً نظم 'انتساب، اپنے معصوم لکھنے والوں کے نام' یہ مصرعے:

تم نے دوسری عورتوں سے ہمارے جلاپے کو
اپنی خوش بختی اور محبت کی معراج سمجھا
تم نے خود کو کئی بار سمجھایا کہ ایک مرد کو
بہت سی عورتوں کے ذائقے کی ضرورت ہوتی ہے
تم نے بہت دفعہ باور کرایا کہ
عورت مرد کی طرح زندگی نہیں برت سکتی ہے
تم نے خاموش مگر مسکراتی عورت کے
قصیدے لکھے
مگر تمھیں بولتی ہنستی اور تمھاری بات کا جواب دیتی
عورت میں کوئی تازگی یا لطافت نہیں محسوس ہوئی

مجموعے میں غزلیں بھی ہیں اور بہت سی غیر ملکوں کی شاعراؤں کی شاعری کے ترجمے بھی۔

'وحشت اور بارود میں لپٹی شاعری' کشور کا نواں شعری مجموعہ ہے جو 2009 میں چھپا[41]۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے اس مجموعے کی بیشتر نظمیں ہنگامی ہیں، جو مجھے بہت پسند نہیں ہیں۔ ہاں ایک نظم 'دوراہا' ہے جس میں شاعرہ شاعری سے کلام کرتی ہے۔ یہ نظم میرے دل کو لگتی ہے:

میں نے شاعری سے کہا
میری تمھاری دوستی اب ختم
کہ میں اب دوسرے جزیروں کی سمت
سفر کرنا چاہتی ہوں
میری تمھاری دوستی اب ختم
کہ میں تمھارے ساتھ نبھاتے نبھاتے
ریزہ ریزہ بکھر رہی ہوں
کہ میں تمھارے ساتھ سانس لیتے لیتے
لگ رہا کہ سوکھے پھول کی
پتیوں کی طرح جھڑ رہی ہوں
اب میں تم سے کوئی وعدہ نہیں کروں گی
تم کہو گی ہم کچے دھاگے میں بندھے ہوئے نہیں ہیں
ہم نے کچی عمر میں حرف کی دہلیز پار کی تھی
ہم نے پہلے جلے ہوئے کاغذ کے سوراخ سے دنیا دیکھی تھی
پھر جھلستی دھوپ میں ننگے پیر ریت پر چلے
اب جب شام ہونے کو ہے
زندگی کی شام
تم دوستی کیسے ختم کر سکتی ہو
میرا نام شاعری ہے
اور تم میرے نام سے پہچانی جاتی ہو
راستہ مت بدلو
میں ہر راستے پہ تمھیں ملوں گی

کشور کا دسواں اور اب تک کا آخری شعری مجموعہ 'آباد خرابہ' کے عنوان سے 2016 میں چھپا۔[۴۲] میرا خیال ہے کہ اس مجموعے کا عنوان اختر الایمان (1996-1915) کی مشہور نظم 'یادیں' سے لیا گیا ہے، جس کے ہر بند کا آخری مصرع ہے: ''دیکھو ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں''۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اختر الایمان نے بھی اسی مصرعے کا ایک فقرہ اپنی خود نوشت سوانح عمری کے عنوان کے لیے چنا تھا: ''اس آباد خرابے میں''۔[۴۳]

اس لمبی چپ کے دوران میں نے کچھ اچھے اور کچھ کم اچھے اردو شاعروں کے کلام کے ترجمے کیے، جن میں سے اکثر کتابی شکل میں چھپ چکے ہیں۔ کچھ لوگوں نے شکایت کی، جن میں کشور بھی شامل ہے، کہ ترجمہ کرتے وقت میں شاعر کے معیار کا خیال نہیں رکھتا۔ اس کے بارے میں تفصیل سے پھر کبھی عرض کروں گا۔ اس وقت صرف اتنا کہنا کافی ہوگا کہ کسی زبان کے ادب کا مکمل احاطہ کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس کے اچھے اور کم اچھے ادب کا مطالعہ بھی کیا جائے۔ میں نے یہ نصب العین اپنا رکھا ہے کہ اردو شاعری کو ان لوگوں سے روشناس کراؤں جو اردو اگر جانتے بھی ہوں تو واجبی سی۔ اسی خود ساختہ فریضے کے تحت میں نے اردو کی اچھی اور کم اچھی شاعری کے ترجمے کیے ہیں۔

پچھلے سال مجھے خیال آیا کہ کشور کی شاعری کے انگریزی ترجموں کی تین کتابوں میں تو اس کے صرف پہلے چار پانچ مجموعوں کا انتخاب شامل ہے، اور اب شاید یہ بازار میں ملتی بھی نہ ہوں۔ میں نے کشور کو لکھا کہ میں اس کے تمام مجموعوں سے انتخاب کر کے اس کی شاعری کا ترجمہ کرنا چاہتا ہوں، اور یہ بھی کہ پرانے ترجموں پر نظر ثانی کرنا چاہتا ہوں۔ اس کا جواب ہمت افزا تھا۔ ترجموں کی کتاب کی ترتیب کا التزام یہ تھا کہ ہر مجموعے کی شاعری کا انتخاب ایک باب میں شامل کیا جائے۔ اصل نظم یا غزل میں خود ہی اردو میں ٹائپ کرتا تھا کہ اسے بھر غور سے پڑھ سکوں۔ نظموں کا انگریزی ترجمہ بھی میں نے ہی ٹائپ کیا۔ ترجمے سے مطمئن ہونے کے بعد میں ہر باب کشور کو بھیج دیتا تھا کہ وہ پروف بھی پڑھ لے اور ترجموں پر اپنی رائے بھی دے۔ کئی مہینوں کی محنت کے بعد کوئی 600 صفحوں کی کتاب تیار ہوئی جس میں 169 نظمیں اور غزلیں تھیں۔ صفحوں کے نمبر بھی میں نے ڈالے اور پوری کتاب کی فہرست صفحوں کے نمبروں سمیت تیار کی اور کیمرہ ریڈی (camera-ready) کتاب کشور کو بھیج دی کہ وہ جیسے چاہے اسے چھپوائے۔ کتاب کا مسودہ ملنے کے بعد کشور کا ای میل کا سوال آیا کہ میں نے اس کی دو شہرۂ آفاق نظمیں 'ہم گنہگار عورتیں' اور 'طالبان سے قبلہ رو گفتگو' اپنے انتخاب میں شامل کیوں نہیں کیں۔ میں نے جواب دیا کہ پہلی نظم کا

انتخاب میں شامل نہ کرنا میرا سہو تھا، مگر دوسری نظم ہنگامی اور براہ راست ہونے کی وجہ سے مجھے پسند نہیں ہے۔ اور پھر یہ بات بھی تھی کہ اب مجھ میں اتنی سکت نہ تھی کتاب کے درمیان دو نظمیں داخل کر کے پوری کتاب کے صفحوں کے نمبر بدلوں اور فہرست بھی درست کروں۔ 'ہم گنہگار عورتیں' کشور کے پانچویں مجموعے میں ہے اور 'طالبان سے قبلہ رو گفتگو' ساتویں مجموعے میں۔

کشور کی ایما پر یہ دونوں نظمیں اور تین اور نظمیں، 'فلوجہ کے دروازے پہ کھڑی نظم'، 'پاکستان کے 70 برس سوال کرتے ہیں'، اور 'کھیل سرائے' مجموعے میں شامل کر لی گئیں۔ مجھ سے بھی ان نظموں کے اضافے کے بارے میں رائے پوچھی گی۔ بھلا مجھے کیا اعتراض ہوسکتا تھا! 'ہم گنہگار عورتیں' کا ترجمہ رخسانہ احمد کا ہے، 'طالبان سے قبلہ رو گفتگو' کا ترجمہ آمنہ یقین کا ہے، 'فلوجہ کے دروازے پہ کھڑی نظم' کا ترجمہ مہ وش شعیب کا ہے، 'پاکستان کے 70 برس سوال کرتے ہیں' اور 'کھیل سرائے' کے ترجمے حارث خلیق (ولادت، 1966) کے ہیں۔

جب کتاب چھپ کر آئی تو مجھے کچھ مایوسی ہوئی، اس لیے کہ یہ اضافی پانچ نظمیں کتاب کے دسویں باب کے آخر میں شامل کی گئیں، جس سے یہ گمان ہوتا ہے یہ نظمیں 'آباد خرابہ' کی ہیں، جبکہ یہ کشور کے دوسرے مجموعوں کی ہیں۔ نظموں کی ترتیب میں میں نے خاصی احتیاط برتی تھی۔ یہ دیکھ کر مجھے افسوس ہوا کہ اضافی نظموں کی وجہ سے کتاب میں ایک بے ترتیبی آ گئی ہے۔ زندگی کے کسی بھی شعبے میں بے ترتیبی سے مجھے بہت الجھن ہوتی ہے۔

کشور کو لکھنے کا عارضہ ہے۔ اتنی ڈھیر ساری شاعری اور نثر لکھنے کے علاوہ اس نے پاکستان کے روزنامچے 'جنگ' کے لیے ہفتہ واری کالم بھی لکھنا شروع کر دیا تھا۔ ان کالموں کے کچھ انتخاب کتابی شکل میں شائع ہو چکے ہیں۔ میرے پاس اس کے کالموں کی تین کتابیں ہیں: 'دکان متاع ہنر'[44]، 'ورق ورق آئینہ'[45] اور 'گمشدہ یادوں کی واپسی'[46]۔ ان میں شامل کالم، جو پاکستان کے سماجی، ثقافتی اور ادبی مسائل اور کشور کے سفروں کے بارے میں ہیں اور ہندو پاک کے نازک رشتوں کے بارے میں ہیں، انتہائی دلچسپ ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ اگر 'جنگ' میرے پاس باقاعدگی سے آتا تو سب سے پہلے میں کشور کا کالم پڑھتا۔ کسی نے ابھی مجھے بتایا کہ کشور نے اب کالم لکھنا بند کر دیا ہے۔ اگر یہ سچ ہے تو افسوس، اس لیے کہ ان کالموں کو پڑھنے سے ایسا لگتا ہے کہ کشور آپ سے بالمشافہ گفتگو کر رہی ہے۔ اس نے اپنے دوستوں کے خاکے بھی اسی انداز سے لکھے ہیں[47]۔ کیا ہی اچھا ہو کہ وہ اپنی شاعری کے ساتھ ایسے خاکے بھی لکھتی رہے۔

کشور ناہید کی عورتوں کے حقوق میں حمایت کی سرگرمی آرام کرسی اور کاغذ قلم تک محدود نہیں

ہے۔ سرکاری ملازمت سے ریٹائیر ہوکر اس نے 'حوّا' نام کا ایک غیر سرکاری ادارہ کھولا۔ اس ادارے کے تحت 1999 سے 2014 تک کے دوران میں گاؤں گاؤں میں ورکشاپس منعقد کی گئیں، جس میں گاؤں کی عورتوں کو سلائی، کڑھائی اور دیگر دستکاری کے کام سکھائے گئے۔ یہ کام پاکستان کے 740 گاؤں میں کیا گیا۔ کوئی دو ہزار عورتیں اس کام سے اس قدر مستفید ہوئیں کہ ان کی دستکاری بڑے بڑے شہروں میں بکنے لگی۔ آج کل کشور کی کوششوں کی وجہ سے 'حوّا' کی تربیت یافتہ ہر عورت اوسطاً کوئی دس ہزار روپے ماہانہ کما رہی ہے۔ یہ کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہے۔

مجھے امید ہے کہ کشور ناہید تا دیر اسی طرح فعال رہے گی، شاعری میں بھی اور اپنے سماجی کام میں بھی۔

میرے پاس کشور کی کچھ اور کتابیں ہیں جو اس مضمون کے تار و پود میں بنی نہ جا سکیں۔ ان کے اشارے میں حوالے نمبر[۴۸]، [۴۹]، [۵۰] اور [۵۱] میں دیتا ہوں کہ سند رہے۔ رسالے 'چہار سو' کے ایک شمارے میں بھی کشور ناہید کو 'قرطاس اعزاز' پیش کیا گیا تھا[۵۲] مگر اس میں سوائے کشور کے انٹرویو کے کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو پہلے نہ چھپ چکی ہو۔

حوالے اور حواشی

۱۔ مشاہیر ادب کے نام میرے اور ان کے خطوط میں آجکل ٹائپ کر رہا ہوں۔ مکمل ہونے کے بعد سوچوں گا کہ ان کی اشاعت کی جائے یا نہیں۔ انھیں خطوط میں مجھے کشور کے خط ملے۔

۲۔ کشور ناہید، لب گویا، آئینۂ ادب، لاہور، 1969۔

۳۔ کشور ناہید، بے نام مسافت، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1971۔

۴۔ عورت، ایک نفسیاتی مطالعہ، مصنفہ سیمون بووا، ترجمہ و تلخیص، کشور ناہید، وین گارڈ پبلشرز، لاہور، 1982۔

۵۔ نئے زمانے کی برہن، مرتب، اصغر ندیم سید اور افضال احمد، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1990۔

۶۔ کشور ناہید: فن اور شخصیت، شاہین مفتی، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، 2008۔

۷۔ Amina Yaqeen, Ph.D. thesis, London University, 2001

۸۔ Anita Anantram, Ph.D. thesis, entitled: One day the girl will return: feminism, nation and poetry in South Asia, Berkley University, USA, 2003.

۹۔ Mahwash Shoaib, Ph.D. thesis, entitled: Arts of the

impossible: the transational ploitics of Etel Adnan, Agha Shahid Ali, Theresa Cha and Kishwar Naheed, University of New York, USA, 2008.

۱۰؎ Selected Poetry of Kishwar Naheed, Selected by Baidar Bakht, and translated by Baidar Bakht, Derek M. Cohen and Leslie Lavigne, Sang-e Meel Publications, Lahore, 2018 (The book also contains five translations by Rukhsana Ahmed, Amina Yaqin, Mahwash Shoaib and Harris Khalique)

۱۱؎ کشور ناہید، بری عورت کی کتھا، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1994۔

۱۲؎ شمس الرحمٰن فاروقی، شعر شور انگیز، جلد اول، ص 238، ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی، 1990۔

۱۳؎ کشور ناہید، گلیاں دھوپ دروازے، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1978۔

۱۴؎ ایران کی باغی شاعرہ کا کلام، انتخاب و ترجمہ، بیدار بخت، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2017۔

۱۵؎ Shahla Haeri, No shame for the sun, lives of professional Pakistani women, p. 230, Syracuse University Press, Syracuse, USA, 2012.

۱۶؎ کھلے دریچے سے، فروغ فرخ زاد، ترجمہ، فہمیدہ ریاض، وعدہ کتاب گھر، کراچی، 1998۔

۱۷؎ یوسف کامران، اکیلے سفر کا اکیلا مسافر، طارق پبلشنگ ہاؤس، لاہور، 1981۔

۱۸؎ کشور ناہید، ملامتوں کے درمیان، مکتبہ عالیہ، 1981۔

۱۹؎ کشور ناہید، عورت مرد کا رشتہ، ادب پبلی کیشنز، نئی دہلی، 1994۔

۲۰؎ کشور ناہید، باقی ماندہ خواب، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، 1983۔

۲۱؎ کشور ناہید، سیاہ حاشیے میں گلابی رنگ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1986۔

۲۲؎ یوسف کامران، سفر تمام ہوا، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1984۔

۲۳؎ کشور ناہید، کشور ناہید کی نوٹ بک، ص 22، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2015۔

۲۴؎ کشور ناہید، فتنہ سامانی دل، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1985۔

۲۵؎ میں نے تو چمڑے کا دستر خوان کبھی نہیں دیکھا، مگر سنتے ہیں کہ آخری مغل تاجدار بہادر شاہ ظفر کے خواصے کی چوکی پر کپڑے کے دستر خوان کے نیچے چمڑے کا دستر خوان بچھایا جاتا تھا: بزم آخر، مصنفہ منشی فیض الدین، اردو اکادمی، دہلی، 1986 (کتاب کا پہلا ایڈیشن 1885 میں

چھپا تھا)۔

۲۶۔ ماہ نو، لاہور، جنوری، فروری 1986، ص 51۔

۲۷۔ The Price of Looking Back, Poems of Kishwar Naheed, Edited by Baidar Bakht, Translated from Urdu by Baidar Bakht and Derek M. Cohen, Book Traders, Lahore, 1987.

۲۸۔ The Scream of an Illegitimate Voice, Selection of Poems of Kishwar Naheed, Selected by Baidar Bakht, translated from the Urdu by Baidar Bakht, Leslie Lavigne and Derek M. Cohen, Sang-e Meel Publications, Lahore, 1991.

۲۹۔ کشور ناہید، عورت خواب اور خاک کے درمیان، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1985۔

۳۰۔ کشور ناہید، زبان حال سے زبان خلق تک، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2000۔

۳۱۔ کشور ناہید، آجاؤ افریقہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1987۔

۳۲۔ کشور ناہید، خیالی شخص سے مقابلہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1992۔

۳۳۔ A bad woman's story, by Kishwar Naheed, translated by Durdana Soomro, Oxford University Press, Karachi, 2009.

۳۴۔ کشور ناہید، بری عورت کے خطوط، نازائیدہ بیٹی کے نام، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2003۔

۳۵۔ کشور ناہید، کشور ناہید کی نوٹ بک، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2015۔

۳۶۔ کشور ناہید، میں پہلے جنم میں رات تھی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1998۔

۳۷۔ کشور ناہید، دشت قیس میں لیلیٰ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2001۔

۳۸۔ Kishwar Naheed, The distance of a shout, edited by Asif Farrukhi, Oxford University Press, Karachi، 2001۔

۳۹۔ 'ایک لمبی چپ' والا فقرہ منیر نیازی کی مختصر نظم 'صدا بصحرا' سے لیا گیا ہے۔ نظم یوں ہے:

چاروں سمت اندھیرا گھپ ہے، اور گھٹا گھنگھور
وہ کہتی ہے، ''کون؟''
میں کہتا ہوں ''میں!

''کھولو یہ بھاری دروازہ

''مجھ کو اندر آنے دو۔''

اس کے بعد اک لمبی چپ اور سرد ہوا کا شور

۴۰۔ کشور ناہید، سوختہ سامانیء دل، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2002۔

۴۱۔ کشور ناہید، وحشت اور بارود میں لپٹی ہوئی شاعری، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2009۔

۴۲۔ کشور ناہید، آباد خرابہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2016۔

۴۳۔ اختر الایمان، اس آباد خرابے میں، اردو اکادمی، دہلی، 1996۔

۴۴۔ کشور ناہید، دکان متاع ہنر، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، 1999۔

۴۵۔ کشور ناہید، ورق ورق آئینہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2006۔

۴۶۔ کشور ناہید، گمشدہ یادوں کی واپسی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2012۔

۴۷۔ کشور ناہید، شناسائیاں رسوائیاں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2007۔

۴۸۔ اردو ادب ۸۳، ترتیب وانتخاب، کشور ناہید، جاوید شاہین، منّو بھائی، گل رنگ پبلشرز، لاہور، 1984۔

۴۹۔ دائروں میں پھیلی لکیر، کشور ناہید کی شاعری کا انتخاب، شمیم حنفی، نئی آواز، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، 1987۔

۵۰۔ لیلیٰ خالد، کشور ناہید، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1990۔

۵۱۔ زیتون، ناول بپسی سدھوا، ترجمہ کشور ناہید، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1992۔

۵۲۔ چہارسو، راولپنڈی، مدیر گلزار جاوید، جولائی، اگست، 2012۔

کسان کو ملے گا
فصل کا
صحیح دام

24 لاکھ
سرکاری ملازمتیں
31 مارچ 2020 تک

ایک
آسان GST

خواتین کے لئے
33% ریزرویشن
سرکاری ملازمتوں میں

غریبی پہ وار
₹72,000 سالانہ
ہر غریب خاندان کے کھاتے میں

سرکاری اسپتال ہوں گے بہتر
جانچ + علاج
ہوں گے مفت

اسٹارٹ اَپ کریں،
پرمیشن
کی ضرورت نہیں

بارھویں تک
سرکاری اسکولوں میں
تعلیم مفت

اَب
ہوگا
نیائے
کانگریس کو ووٹ دیں

Published by All India Congress Committee, 24 Akbar Road, New Delhi-110011

اطہر فاروقی

پروفیسر محمد ذاکر

لوحِ منقوش، اُفقِ نیّرِ اعظم کی طرح

میں محمد ذاکر صاحب کو بہت کم جانتا ہوں اور میرا خیال ہے کہ اس شہرِ پُر ہجوم میں بھی انھیں جاننے والے چند ہی ہوں گے۔ قیاس اغلب ہے کہ ان کی ملاقات خود سے بھی کم ہی ہوتی ہوگی۔ ان کا مزاج ہی کچھ ایسا ہے جس میں ایسی عجیب وغریب بے نیازی ہے کہ صوفی اور قلندر بھی شرما جائیں۔

یہ خاصی پرانی بات ہے۔ میں نے کسی اردو کتاب کا انگریزی ترجمہ دیکھا۔ ابتدائی صفحات پڑھے تو نہایت عمدہ ترجمہ تھا۔ اس کے باوجود کہ میں اردو سے انگریزی ترجمہ کرنے والوں کی دنیا سے اُس وقت بھی واقف تھا، میرے لیے یہ بالکل نیا نام تھا۔ مترجم کے چند سطری تعارف میں یہ درج تھا کہ وہ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں استاد ہیں یا تھے۔ جامعہ کوہِ قاف میں نہیں دلّی ہی میں ہے مگر پھر بھی مترجم سے مکمل ناواقفیت سے مجھے اپنے اوپر لعنت بھیجنے کو دل چاہا۔ کتاب پڑھی اور بات آئی گئی ہوگئی۔ شاید 2005 کے آس پاس جب میں انجمن ترقی اردو (ہند) کی مجلسِ عاملہ کا رکن بنا تو وہاں کبھی کبھی ذاکر صاحب سے ملاقات ہوتی تھی۔ وہ اتنے کم گو ہیں کہ کبھی یہ معلوم کرنے میں دل چسپی نہ ہوئی کہ یہ بزرگ آخر کون ہیں۔ مترجم محمد ذاکر اور انجمن کی مجلسِ عاملہ میں لیے دیے رہنے والے بزرگ پروفیسر محمد ذاکر ایک ہی ہیں یہ کبھی خیال ہی نہیں آیا۔

اتفاقاً کچھ روز پہلے ان کے گھر جانے کا شرف حاصل ہوا۔ معلوم ہوا کہ انیسویں صدی اپنے مکینوں کے ساتھ اس گھر میں محفوظ ہے۔ تقریباً ویسا ہی مکان جس کا بیان فرحت اللہ بیگ نے کرتے ہوئے بتایا بھی ہے کہ اس میں ڈپٹی نذیر احمد رہا کرتے تھے۔ یہ حیرت انگیز اور خوش گوار تعجب تھا۔ ذاکر صاحب ایسی سادگی اور کمالِ شفقت سے پیش آئے جو اگلے زمانے کے بزرگوں کا مزاج تھا اور جسے میں نے صرف کتابوں میں پڑھا تھا۔ انیسویں صدی کے بزرگ سے ملاقات تو پہلی بار ہوئی مگر ان کے علم کا اندازہ لگانا اس لیے مشکل نہ تھا کہ وہ بھی انیسویں صدی کے بزرگوں جیسا ہے۔ ان کا شمار پرانی دلّی کے نہایت متمول لوگوں میں ہوتا ہے مگر ایسی سادگی کہ صوفی قربان ہو جائیں۔

اچانک ایک روز ذاکر صاحب دفتر تشریف لائے جو کسی معجزے سے کم نہ تھا۔ میں نے ان سے متعدد مرتبہ ایک ذاتی ملاقات کی کوشش انجمن میں جنرل سکریٹری بننے کے بعد کی تھی مگر کبھی میٹنگ کے علاوہ یہ شرف حاصل نہ ہوسکا۔ وہ گھر سے صرف ضروری کام کے لیے ہی باہر نکلتے ہیں اور ظاہر ہے مجھ سے ملنا کسی بھی طرح ضروری کام کے زمرے میں نہیں آتا مگر ان دو ملاقاتوں کے بعد جو ان کے دولت کدے پر ہوئیں، برف کچھ نہ کچھ ضرور پگھلی اور ان کی شفقت انھیں اردو گھر لے آئی۔ میری بدقسمتی کہ میں اس دن دفتر میں موجود نہ تھا اور وہ اپنے شعری مجموعے 'اظہار' کی دو جلدیں میرے لیے چھوڑ کر چلے گئے جسے میں عادت کے مطابق بار بار اور آہستہ آہستہ پڑھا اور آج سوچا کہ اگر ہوسکے تو اس مجموعے پر کچھ لکھنے کی جرأت کی جائے۔ جرأت اس لیے بھی کہ اس تحریر سے ذاکر صاحب کے خوش ہونے کی امید کم سے کم اور کبیدہ خاطری کی توقع کے امکانات بہت زیادہ ہیں۔ کتاب مگر پڑھ ہی لی تو پھر کچھ لکھنا فرض ہو جاتا ہے۔

ذاکر صاحب نثری اور شعری دونوں تخلیقات کو یکساں طور پر ترجمہ کرنے کے اہل ہیں۔ ذاکر صاحب کو ن.م. راشد اور فیض کی شاعری بہت پسند ہے۔ ان دو شاعروں کو انگریزی زبان میں ترجمہ کر کے ذاکر صاحب نے بڑا کام کیا ہے۔ روداد تو طویل ہے اور لذیذ بھی:

لذیذ بود حکایت دراز تر گفتم

مگر سرِ دست موضوع ذاکر صاحب کا شعری مجموعہ ''اظہار'' ہے جو 2006 میں شائع ہوا۔ میری طرح اور بھی ایسے لوگ ہوں گے جنھیں ذاکر صاحب کی شاعری کا علم نہیں ہوگا۔ میرا تو یہ خیال

ہے کہ خود ذاکر صاحب بھی نہیں چاہتے تھے کہ انھیں ایک شاعر کی حیثیت سے لوگ جانیں اور یہ بھی قطعی ممکن ہے کہ اپنے ہم زاد سے ذاکر صاحب کی ملاقات بھی کبھی کبھی ہی ہوتی ہوگی۔ ذاکر صاحب نے اتنے اہم شاعروں کو انگریزی زبان میں منتقل کیا ہے کہ اگر انھیں اپنی شاعری کا خیال کم آیا یا نہیں آیا یا دیر سے آیا تو اس پر حیرانی نہیں ہونی چاہیے۔ ذاکر صاحب نے ''چشم انداز'' کے عنوان سے شاعری اور اپنی شاعری کے بارے میں نہایت فکر انگیز خیالات کا اظہار کیا ہے۔ یہ بہت چھوٹا سا پیش لفظ ہے مگر اس کے مطالعے کے بعد یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ اس میں شعر و ادب کی پرکھ کے ساتھ ساتھ وہ روح بھی موجود ہے جو ان کی شاعری کا جواز پیش کرتی ہے۔ کتاب کے بیک کور پر یہ عبارت بھی دل چسپ ہے:

''اکابر نظم نگار شعرا
کے اثرات کے باوصف اردو نظم کا
ایک نیا ذائقہ
ڈاکٹر محمد ذاکر کے کلام کا مجموعہ
اظہار''

اگر ذاکر صاحب کے بارے میں اور کچھ نہ بھی معلوم ہو تو بھی یہی چند الفاظ ذاکر صاحب کی شاعری کو پڑھنے کے لیے ایک زاویہ عطا کر سکتے ہیں۔ اکابر نظم نگار شاعروں کو ذاکر صاحب نے پڑھا بھی بہت ہے۔ پڑھنے کے لیے بھی اور پڑھانے کے لیے بھی اور ترجمہ کرنے کے لیے بھی۔ یہ کہنے سے میرا مقصد صرف یہ ہے کہ اردو کے سنجیدہ قارئین تک یہ بات پہنچ جائے کہ ذاکر صاحب شاعر بھی ہیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ ہمیں اس مسئلے پر غور کرنے کی عادت بھی ہو کہ ایک اسکالر اور ترجمہ نگار کو تخلیقی طور پر کچھ لکھنے کی کیوں کر ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ خود ذاکر صاحب نے ایک مختصر سا پیش لفظ لکھ کر یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ذرا پڑھ کر اور غور کر کے دیکھیے، جی نہ چاہے تو مت پڑھیے۔ ذاکر صاحب نے اپنا یہ مجموعہ نقاد کے حوالے نہیں کیا ہے بلکہ مجھ جیسے قاری کو دیا ہے۔ شاید انھیں آج کی صورتِ حال میں بھی اس بات کا یقین ہے کہ کتاب پڑھی جائے گی۔

''اظہار'' میں 45 چھوٹی بڑی نظمیں ہیں، دو تین نظموں کو چھوڑ کر سب کی سب آزاد نظم کی

صنف میں لکھی گئی ہیں۔ مجھے اس میں کوئی دشواری یوں بھی نہیں ہوئی کیوں کہ اختر الایمان کی نظم نگاری کے ساتھ ذہنی طور پر خاصا وقت گزارنے کے بعد آزاد نظم کی ساخت اور تجربوں کی گنجائش سے میرا ذہن مانوس ہے۔

ہر چند کہ اختر الایمان کے یہاں معریٰ نظموں کی اکثریت ہے اور وہی ان کی معراج بھی ہے مگر ان کی آزاد نظمیں اور ایسے بہت سے شعری تجربے جنھیں آزاد نظم کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے، نے اس طرح آزاد شاعری کو پڑھنے کی طرف میرے ذہن کو مائل کیا۔ اختر الایمان کی طرح ذاکر صاحب کے یہاں بھی مجھے غزل نہیں ملی۔ اس مجموعے کی نظموں کے اختتام پر تاریخ درج کر دی گئی ہے جو ان کے وجود میں آنے کے زمانے کا تعین 1968 سے 1983 کے درمیان کرتی ہے۔ کئی ایسے سال ہیں جن میں شاید کوئی نظم وجود میں نہیں آئی۔ ادبی مطالعے میں ہمارے یہاں تخلیق کی تاریخ کو عام طور پر غیر اہم سمجھا گیا مگر اب صورتِ حال تبدیل ہوئی ہے۔ ذاکر صاحب نے تاریخ کو اہمیت دی ہے لیکن اپنی طرف سے کچھ کہا نہیں ہے۔ اب جو کچھ کہنا ہے نظم کو ہی کہنا ہے۔ ''اظہار'' کی پہلی نظم ''حلقے'' کے عنوان سے ہے۔ غلطی سے اسے حلقہ نہ پڑھا جائے، یہ احتیاط ضروری ہے۔ حیات اور کائنات پر نظر ڈالی جائے تو حلقہ کا گمان بے وجہ نہیں ہوتا ہے۔ حلقہ انسانی زندگی میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ حلقہ ایک دائرہ ہے جس کی حد مقرر ہے اور اس سے باہر جانے کی جسارت آسان نہیں۔ شاعر کی نگاہ مظاہرِ کائنات کی طرف جاتی ہے اور وہ کیا کچھ دیکھنے اور محسوس کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اس کا اظہار شاعری ہے۔ کامیابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ جتنے حلقے پہلے ہی سے دکھائی دے رہے ہیں وہ تو اپنی جگہ بڑی حقیقت ہیں مگر یہ بھی ضروری ہے کہ نئے حلقوں کا پتا لگایا جائے اور جو حلقے مانوس ہیں ان کے بارے میں کچھ ایسا لکھا جائے کہ تازگی کا احساس ہو۔

ذاکر صاحب مظاہرِ کائنات کو گرفتار دیکھتے ہیں اور ان میں انسان بھی ہے جو دائرے کا قیدی ہے۔ قید خانہ مختلف شکلوں میں دکھائی دیتا ہے۔ اپنے اس خیال کی تائید میں یہ نظم پیش کی جاتی ہے تاکہ قارئین ذاکر صاحب کے تخلیقی شعور کو ایک نظم کے حوالے سے دیکھ سکیں:

آسمانوں کی بلندی پر منور حلقہ ہائے مہر و ماہ!
روشن و تاریک سارے حلقہ ہائے روز و شب!
نرگسِ بے نور کے حلقے کہ جیسے وقت کی زنجیر میں

سینکڑوں بیمار صدیاں سوگوار و مضمحل!
عنبریں زلفوں کے حلقے سادہ بھی پُر کار بھی!
حلقہ ہائے سوختہ رنگ قیدیوں کے پاؤں میں!
مختلف رنگوں کے حلقوں میں گھری ہیں
جانداروں کی یہاں سب پُتلیاں!
عاشقی اور روزگار اور دوستی
باہمی پیچاں سے حلقے گاہ پیدا، گہ نہاں
یہ کبھی شاہانہ قلعوں کی طرح محکم
اور کبھی مکڑی کے جالوں کی طرح سے تار تار
اِن میں سے کچھ بے بسی، کچھ دل لگی، کچھ اختیار
دوستی اور عاشقی اور روزگار!
بندگی کے اَن گنت معلوم حلقے ہیں یہاں
اور نہ جانے کتنے نامعلوم ہیں!
خالق ومخلوق کا رشتہ
کہ جیسے ایک حلقہ ہر شہود وغیب پر!
اپنے حلقے کے محیطِ بے کراں پر
مرکزِ خلقِ دوعالم ایک نقطہ ہے کہیں
وہ سدا حلقے میں شامل اور اس سے ماورا
فلسفہ گو کے لیے یہ ایک معمّا، چیستاں!

نظم کا عنوان ''حلقے'' ہے لیکن اس کا موضوع کیا صرف حلقے ہے یا ان حلقوں کا کوئی ایسا تجربہ ہوسکتا ہے جو بہت سائنٹفک ہو۔ میرا اپنا خیال ہے کہ تجزیہ تو ہوسکتا ہے لیکن آخری درجے میں حلقے کی بے کرانی ہی ہمیں اپنی گرفت میں لیتی ہے۔ میں تو اس نظم میں کچھ ایسی طاقت بھی دیکھتا ہوں جو کائنات کی تخلیق پر غور وفکر کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہے، سوال کرتی ہے اور کبھی کبھی خود جواب بھی فراہم کردیتی ہے۔ ذرا غور کیجیے کہ جواب کی اس فراہمی سے کیا شاعر واقعی مطمئن ہے

اور کیا ہم ایک قاری کے طور پر بھی اگر شاعر مطمئن ہے تو اس کے اطمینان سے بھی مطمئن ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ''حلقے'' کی شاعری کے سیاق وسباق میں اس کا جواب نفی میں اس لیے بھی ہے کہ نظم مطمئن کرنے کے لیے وجود میں نہیں آتی۔

مرکزِ خلقِ دو عالم ایک نقطہ ہے کہیں
وہ سدا حلقے میں شامل اور اس سے ماورا

خالق اور مخلوق کا رشتہ کیا ہے اس سوال پر تمام ہی مفکروں نے غور کیا ہے۔ اس نظم میں بھی غور کیا گیا ہے اور جو کچھ اس غور وخوض کے نتیجے میں ملا ہے وہ فلسفہ گو کے لیے ایک معمّا اور چیستاں ہے۔ میں نظم کی طرف جب دوبارہ آتا ہوں تو دو مصرعے آگے بڑھنے ہی نہیں دیتے:

نرگسِ بے نور کے حلقے کہ جیسے وقت کی زنجیر میں
سینکڑوں بیمار صدیاں سوگوار و مضمحل!

اس میں میری صدی بھی شامل ہے۔

مجھے نظم ''یہ وقفہ زندگانی کا'' بھی بے حد پسند آئی۔ اگر وقت دریا کی روانی ہے تو پھر پل، گھڑی، گھنٹے، مہینے سب چھوٹے قطرے کی مانند ہی ہو سکتے ہیں۔ یہ وقت کی الگ الگ شکلیں ہیں لیکن وقت تو اپنی جگہ اپنی طاقت اور رفتار کے ساتھ سفر میں ہے۔ شاعر کو بھی معلوم ہے کہ وقت کے بارے میں کوئی نئی بات کہنا مشکل ہے۔ شاعر چوں کہ شروع ہی میں وقت کو دریا کہہ چکا ہے اس لیے اب اس کے ذہن میں تختے کا خیال آتا ہے۔ اور وہ نظم کو ایک جنت سے آشنا کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے:

زندگانی کا یہ وقفہ
ہے کسی ٹوٹے ہوئے عرشے کا اک کھویا ہوا تختہ
کہ منزل جس کی اب تک بے نشاں ہے!

میں نے ن.م. راشد کا تھوڑا بہت مطالعہ کیا ہے۔ میری نظر سے ذاکر صاحب کے وہ ترجمے بھی گزرے ہیں جو انھوں نے ن.م. راشد کی شاعری کے کیے ہیں۔ ''اظہار'' کی کئی نظموں کا ڈکشن ن.م. راشد کی شاعری سے قریب معلوم ہوتا ہے۔ راشد کی شاعری کا یہ نہایت گراں قدر استفادہ ہے۔ بعض مقامات پر ڈکشن تو کئی جگہ نظم کا آہنگ بھی ن.م. راشد سے قریب ہے جو سننے

میں تو شاعری کی خوبی لگتی ہے مگر یہ کام کتنا مشکل ہے اس کا اندازہ کرنا بڑے بڑوں کے لیے مشکل ہے۔فیض کا کوئی واضح اثر مجھے ذاکر صاحب کے یہاں دکھائی نہیں دیا۔فیض کے انتقال پرانھوں نے ایک نظم ''غمگسار کی موت'' لکھی تھی جو اس مجموعے میں شامل ہے اور فیض سے ان کی ذہنی قربت کی غمازی کرتی ہے۔کمالِ فن یہ ہے کہ یہاں ذاکر صاحب کا آہنگ بھی فیض کی طرح سست اور دھیما ہے۔انھوں نے فیض کی ایک نظم کے کئی حصوں کو اس نظم میں کچھ اس طرح پیش کیا ہے کہ اسے نظم کا ایک نیا ذائقہ کہا جا سکتا ہے۔ذاکر صاحب نے فیض کی باتوں کو دعا کے انداز میں پیش کر دیا ہے۔

اول تو میں نقاد نہیں صرف قاری ہوں۔اور قاری بھی ایسا کہ جو شاعر پسند آجائے تو اسے دھیرے دھیرے اور بار بار پڑھتا ہوں۔اختر الایمان اور مخمور سعیدی کے ساتھ میرا ابھی تک یہی معاملہ ہے اور میں نے دونوں ہی شاعروں پر کبھی کچھ نہیں لکھا۔شاعری سے لطف اندوز ہونا اور ان کا انتقادی جائزہ نہ صرف دو بالکل مختلف باتیں ہیں بلکہ الگ الگ صلاحیت کا مطالبہ بھی کرتی ہیں۔شاعری سے اگر اس طرح لطف اندوز ہوا جائے کہ قاری اس کا اظہار کسی اور سے نہ کرے تو یہ عادت اسے اس بیماری سے بھی محفوظ رکھتی ہے جسے اردو میں تنقید کہا جاتا ہے۔میرا ادب کے ساتھ کم و بیش یہی معاملہ ہے جس کا میں نے کبھی اظہار بھی نہیں کیا۔آج یہ بات اس لیے لکھ رہا ہوں تاکہ لوگوں کو یہ شکایت نہ رہے کہ میں نے ایک نہایت عمدہ شاعر پر اتنی معمولی تحریر کیوں لکھی۔لیکن بہت دن کے بعد ایسا کچھ پڑھا کہ کچھ لکھنے کو دل چاہا سو یہ چند سطریں حاضر ہیں۔

***

صبا اکرام

پاکستان میں جدید نظم کے چند اہم نام

(موجودہ منظرنامے کے حوالے سے)

سنہ ساٹھ کے بعد سے اکیسویں صدی کی دہلیز تک پہنچتے پہنچتے بہت کچھ بدل چکا ہے۔ عالمی سطح پر ہونے والی سیاسی تبدیلیوں کے اثرات، بیشتر صورتوں میں مضر اثرات ہر خطّے تک پہنچے ہیں اور سماجی اور ثقافتی اقدار کو متاثر کیا ہے۔ انسان کے لیے عدم تحفظ کے اسباب ویسے ہی کیا کم تھے کہ اب ماحولیات کے مسائل بھی تیزی سے گھیرا تنگ کرتے جا رہے ہیں۔ ان مسائل نے ایک گھٹن کی سی کیفیت پیدا کر دی ہے جس نے جدید شاعر کو بھی متاثر کیا ہے۔ اس کی سوچ اور رویّے میں بھی تبدیلی آئی ہے، لہٰذا اس کے یہاں صرف احساساتی طور پر ہی نہیں بلکہ موضوعات اور فن کے حوالے سے بھی نمایاں تبدیلی نظر آتی ہے۔ اسلوب بھی زیادہ پُر اثر ہوا ہے اور لفظیات معنی کے نئے رنگ اختیار کرتی نظر آتی ہیں۔ اکیسویں صدی کا شاعر پرانی حد بندیوں سے نکلا ہے اور فکر و اظہار کے نئے زاویے سامنے لے کر آیا ہے جو نئی حسّیات سے ہم آہنگ ہیں۔

پاکستان کے موجودہ شعری منظرنامے پر جو نظم گو شعرا فعال نظر آتے ہیں ان میں نصیر احمد ناصر، ابرار احمد، سلیم شہزاد اور قاسم یعقوب اور دیگر ہیں جن کی نثری نظمیں مسلسل شائع ہو رہی ہیں۔ اس فورم میں نظمیں لکھنے والوں میں محمد سلیم الرحمٰن، سعادت سعید، کشور ناہید، افضال احمد سیّد، فہمیدہ ریاض، تنویر انجم، انور سن رائے اور عذرا عباس بھی بہت پہلے اعتبار حاصل کر چکے ہیں۔ ان کے علاوہ نئی نسل سے تعلق رکھنے والے سیّد کاشف رضا، علی اکبر ناطق اور شبیر نازش کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے۔ ایسا لگتا ہے ہمارے یہاں نثری نظم اپنی جڑیں مضبوط کر چکی ہے اور اردو شاعری کی ایک صنف کے طور پر اپنی پہچان قائم کرنے کے لیے راستے ہموار کر رہی ہے۔ مگر ہندستان میں غالباً اس کا چلن کم ہوا ہے۔ شاید اسی لیے شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے ایک مضمون بعنوان ''اصنافِ سخن'' میں کہا ہے:

''...آج ہم دیکھ سکتے ہیں کہ نثری نظم ہمارے یہاں بہت ہی کم کہی جا رہی ہے۔ اس کا حال وہی ہوا ہے جو اُردو میں سانیٹ کا ہوا کہ ایک زمانے میں یہ بہت چلی پھر سب نے اسے بھلا دیا۔''

(''تنقیدی مقالات'' از شمس الرحمٰن فاروقی)

نثری نظم کے حوالے سے اس وقت پاکستان میں جو صورتِ حال ہے، اس کے پیشِ نظر مجھے تو فاروقی صاحب کی وہ رائے زیادہ موزوں اور مناسب معلوم ہوتی ہے جس کا اظہار انھوں نے تقریباً چالیس سال قبل اپنی تحریر ''نثری نظم پر ایک گفتگو'' میں کیا تھا۔ اس سے ایک اقتباس نقل کر رہا ہوں:

''نثری نظم یا اس طرح کا کمپوزیشن اس وقت ہمارے یہاں فروغ پا سکتا ہے یا اس کے لیے جواز نکل سکتا ہے جب اس میں ایسی چیزیں لکھی جائیں اور اس میں ظاہر ہے ابھی جو چیزیں لکھی گئی ہیں، جیسے کہ احمد ہمیش وغیرہ کی شاعری ہے، ان میں کچھ چیزیں قابلِ قدر تو ضرور ہیں، لیکن ابھی کوئی ایسی نظم قابلِ توجہ نہیں آئی ہے جو ہمارے یہاں آزاد یا پابند نظم کے مقابلے میں رکھی جا سکے۔ لیکن میں مایوس نہیں ہوں کیوں کہ اس میں امکان بہت ہے۔''

(''شب خون'' الہ آباد، 1978)

شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے جس ''امکان'' کی بات کی ہے وہ پاکستان میں گزشتہ پانچ دس برسوں کے دوران لکھی گئی نثری نظموں کی صورت میں ظاہر ہوا ہے۔ ہمارے یہاں اسے مسلسل قبولِ عام حاصل ہو رہا ہے۔ یہ سچ ہے کہ نثری نظم لکھنے والوں نے یہاں اس کا قاری پیدا کیا ہے۔ اب تو فیس بک پر بھی سینئر شعرا کی نثری نظمیں پوسٹ ہونے لگی ہیں، اور ان پر جو آرا کمینٹ کی صورت میں سامنے آتی ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ قاری اس صنف کے Concept اور اس کے تقاضوں سے بخوبی واقف ہے اور اس کی تکنیک، اسلوب اور امیجز کو سمجھتا ہے۔ میں چند شعرا کے یہاں سے مثالیں پیش کروں گا جن کی طویل نظمیں بھی بڑی دلچسپی سے پڑھی جاتی ہیں۔

نصیر احمد ناصر تواتر کے ساتھ نثری نظمیں لکھ رہے ہیں، ان کی نظموں کی کتاب ''سرمئی نیند کی بازگشت'' کے نام سے ابھی حال میں سامنے آئی ہے۔ اس میں اسی عنوان سے شامل ان کی نظم سے چند سطور ملاحظہ فرمائیں:

رات کا سناٹا ختم ہونے سے پہلے
مجھے خواب کے اس سرے کی طرف جانا ہے

جہاں کسی آنکھ، کسی صبح کے آثار نہیں
بس سرمئی نیند ہے
لاشوں اور مچھلیوں کی طرح
ایک دوسرے کے اوپر ڈھیر کی ہوئی
مسلسل نیند
مجھے اس نیند کی بازگشت سنائی دے رہی ہے!

زندگی اور وجود کے مفہوم کو پا لینے کی سعی بھی ہے اور زندگی کے ابدی حقائق کی تلاش کا اشارہ بھی ہے۔ خود کلامی کے انداز میں امیجز کے سہارے احساسات کا اظہار ہوا ہے۔ الفاظ استعارے کی صورت میں سامنے آئے ہیں جو نظم کو کثیر المعنی بناتے ہیں، اور کسی طے شدہ مفہوم کے امکان کو خارج کرتے ہیں۔ نصیر احمد ناصر کی نظموں میں لفظوں کا تخلیقی استعمال جہانِ معنی لے کر سامنے آتا ہے۔ ان کے یہاں فکری لہران کی آتما کی گہرائیوں سے جھانکتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

ابرار احمد نے بھی غزلوں اور آزاد نظموں کے علاوہ اعلا درجے کی نثری نظمیں لکھی ہیں۔ ''یادیں'' ان کے یہاں ایک Nostalgic رویّے کو جنم دیتی ہیں جب کہ ''خواب'' بادلوں سے بھی آگے ایسی جگہ کا پتا دیتا ہے جہاں ایک دائمی زندگی منتظر ہے، جہاں موت کبھی نہیں مرتی۔ ابرار احمد کی نثری نظم ''یادوں اور بادلوں'' سے چند لائنیں نقل کر رہا ہوں۔ آپ دیکھیں گے امیجز نے ایک پُر اسرار ماحول کو جنم دیا ہے جسے خود کلامی کے لہجے نے مزید گہرا کر دیا ہے۔ امیجری ان کے یہاں ایسی فضا سازی کرتی ہے جو قاری کو اپنے حصار میں لے کر ایک طلسماتی ماحول میں پہنچا دیتی ہے:

شاید ہوا تیز ہو گئی ہے
یا پھر بادل منڈیروں تک جھک آئے ہیں
اندھیروں میں ڈوبے ہوئے ہاتھ دکھائی دیتے ہیں
تم کون ہو...؟
حالاں کہ اس سے کیا ہوتا ہے
بارشوں میں مٹی بیٹھ جاتی ہے
خواب دیکھنے
اور نیند میں چلنے والوں کے لیے
کوئی جگہ نہیں
اور پھر میں یہاں سے چلا جاؤں گا

اپنے خوابوں کے ہمراہ
نیند کے جنگل میں
یا سو رہوں گا...یہیں کہیں
تمھارے آس پاس...

سلیم شہزاد نے نثری نظم کے شاعر کی حیثیت سے اسی وقت اپنی پہچان بنالی تھی جب 1998 میں ان کا پہلا مجموعہ ''ماسوا'' سامنے آیا تھا، جس کے پیش لفظ میں احمد ہمیش نے لکھا تھا کہ سلیم شہزاد اس اسرار سے واقف ہیں کہ: ''طبیعات سے مابعدالطبیعیات تک سفر میں شاعر کے قدم شش جہتی جست لگاتے ہیں۔ اس میں زبان کے مروّجہ فارم ٹوٹ جاتے ہیں، قواعد کی نگرانی قائم نہیں رہتی۔'' نصیر احمد ناصر نے بھی سلیم شہزاد کے دوسرے مجموعہ ''قسم کفارے کی'' کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے ان کے یہاں زبان کی انفرادیت کی بات کی ہے۔ ان کی نظمیں پڑھیں تو بیشتر صورتوں میں محرومیوں کے شکار انسان کا دکھ امیجز کے ذریعے قاری کے بصری حس کے پردے کو سرکاتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ سلیم شہزاد کی نظم ''قسم ہے کفارے کی-4'' سے یہ لائنیں ملاحظہ ہوں:

قسم ہے
دھوپ کے اس حصّے کی
جو مزدوروں کے جسموں پہ آگ کا مرہم ہے کہ
ایک ہی نوالہ
ان کے منھ تک پہنچے
قسم ہے ڈھلتی چھاؤں کی
کہ جس کی ٹھنڈک بدن جلاتی ہے، جو جوان بیٹیوں کو
دھوپ کی تمازت کا جہیز
اُدھار دیتے ہیں کہ بے سروسامانی ہی ان کے
سروں کو ڈھانپتی ہے!

قمر جمیل کے ساتھ جن نثری نظم نگاروں نے کراچی میں سنہ ساٹھ کی دہائی کے آخر میں ایک تحریک کا آغاز کیا تھا، ان میں ایک اہم نام عذرا عباس کا ہے جو آج بھی تواتر سے نثری نظمیں لکھ رہی ہیں۔ ان کا تازہ مجموعۂ کلام ابھی حال میں سامنے آیا ہے۔ یہاں میں ان کی نثری نظموں کی کتاب ''اندھیرے کی سرگوشیاں'' میں شامل نظم ''ہمارے سامنے گناہوں کی پلیٹیں سجی ہوئی ہیں'' سے چند لائنیں نقل کرنا چاہوں گا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ عذرا عباس نے دہشت گردی کی اس صورتِ

حال کے خلاف موثر انداز میں احتجاج کیا ہے جس کا ہمیں گزشتہ دو دہائیوں سے سامنا ہے۔ طرزِ اظہار علامتی ہے لہٰذا احتجاج کا لہجہ بہت لاؤڈ نہیں ہے۔ نظم میں ''اذانیں''، ''کتاب'' اور ''مدرسے'' جیسے الفاظ جو انسانی فلاح کی علامتیں سمجھے جاتے ہیں اور خیر کے تصور کو اجاگر کرتے ہیں، آج دہشت گرد ان کا سہارا لے کر جس عمل کو جاری رکھے ہوئے ہیں، اس نے اثبات کا رنگ پھیکا کر دیا ہے اور انھیں ان کی اصلی خصوصیت سے عاری کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک ایسی فضا نے جنم لیا ہے جو آدمی کو کم مائیگی کا احساس دلاتی ہے:

ہم گناہوں کے نوالے چبا رہے ہیں
اور اذانیں دے رہے ہیں
ہم گناہوں کے لقمے نگلتے جا رہے ہیں
اور ہمارے لیے چھوڑی گئی کتاب کو حفظ کر رہے ہیں
اور مدرسے کھول رہے ہیں
مدرسے جہاں ہم نفرتوں کی داغ بیل ڈال رہے ہیں
جہاں ہم ماؤں سے چھین لیتے ہیں ان کے بچے
عورتوں سے ان کے شوہر
باندھ دیتے ہیں ان کے جسموں سے موت
مٹانے کے لیے گلیوں بازاروں میں چلتی پھرتی زندگیاں

سعادت سعید کا شمار سینئر شاعروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے کئی اعلا درجے کی نثری نظمیں لکھی ہیں۔ ترقی پسند نظریے کے علمبردار ہیں، مگر اپنی نظموں کو موضوعات کے اعتبار سے محدود نہیں کیا ہے۔ ان کے یہاں بھی وہی استعاراتی اور علامتی اسلوب سامنے آیا ہے جو دیگر جدید شاعروں کے یہاں اپنایا گیا ہے۔ لفظوں کا وہی جدلیاتی استعمال ہے جو معنی کے اعتبار سے انھیں خود کفیل کرتا ہے۔ معاشرتی جبر کا اظہار کرتے ہوئے وہ اجتماعی علامتوں کے استعمال سے گریز کرتے ہیں جو ترقی پسند شاعری میں مخصوص مفہوم کو اجاگر کرتی ہیں۔ ان کی نظم ''تاریخ شہ رگیں دبوچتی ہے'' سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

آخرِ شب کی تیز اندھی ہواؤ
تمھیں ہماری بستیوں کے امراض کا مداوا کرنے
کس قاصد نے بھیجا ہے؟
ہمارے نحیف چراغ بجھ رہے ہیں

منفعل جھوپڑیوں کی دیمک زدہ بنیادیں لرز رہی ہیں
اعضا مرجھائے پھولوں کی مانند
جسموں کی ڈالیوں سے جھڑ رہے ہیں

نثری نظم پر گفتگو کو سمیٹنے سے قبل ایک ایسے نثری نظم نگار کا ذکر ضرور کرنا چاہوں گا جس کی عہدِ جوانی میں موت کی خبر مجھے اس مضمون کی تکمیل کے دوران موصول ہوئی۔ جی ہاں، میری مراد سلیم آغا قزلباش سے ہے۔ اس نے افسانے بھی لکھے اور انشائیے بھی۔ شاعری صرف اسی صنف میں کی ہے۔ اس کی نثری نظموں کا مجموعہ ''زخموں کے پرند'' کے عنوان سے تقریباً دس سال قبل منصۂ شہود پر آیا تھا۔ نظموں میں زندگی کے مختلف پہلو سامنے آئے ہیں اور محبت، خواہش، زندگی اور موت جیسے بنیادی مسائل اُجاگر ہوئے ہیں۔ اس حوالے سے داخلی احساسات اور نجی حسّیت کی موثر ترجمانی نظر آتی ہے۔ الفاظ کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ بیک وقت معنیٰ کے کئی زاویے سامنے آئے ہیں۔ زیادہ تر نظمیں مختصر ہیں مگر ذہن ودل پر خاص تاثر مرتب کرتی ہیں۔ اس کے یہاں موت کی ناگزیریت بے ثباتی کے احساس کو جنم نہیں دیتی۔ کیوں کہ وہ موت کو زندگی کا حدِ آخر نہیں سمجھتا بلکہ اسے ایک ''نیا موڑ'' تصور کرتا ہے۔ اس عنوان سے سلیم آغا کی نظم سے چند لائنیں پیش کر رہا ہوں:

وہ نجانے کب سے
اپنے پاؤں میں بھاری سفر کی تکان باندھے
کٹار جیسے موڑ کی نوک پر
خون کی بوند کی طرح رُکا کھڑا ہے
شاید وہ بھول چکا ہے
لہو اور زندگی کا رواں رہنا ہی زندگی ہے
ان کا رُکنا موت ہے
مگر کیا موت ایک نیا موڑ نہیں!!

نثری نظم کے یہاں تک کے سفر میں دورِ اوّل سے تعلق رکھنے والے کئی سینئر شعرا شامل رہے ہیں جو اس صنف کے حوالے سے نئی روایتیں بنانے کی کوششوں میں پیش پیش نظر آئے ہیں، ان میں قمر جمیل، مبارک احمد، انیس ناگی، رئیس فروغ، ثروت حسین اور سارہ شگفتہ اب ہمارے درمیان نہیں رہے۔ اپنے عبوری دورانیے سے گزر کر نثری نظم آج جس مقام تک پہنچی ہے، اس کے بارے میں نصیر احمد ناصر کے مجموعۂ کلام ''تیسرے قدم کا خمیازہ'' کے پیش لفظ سے ایک اقتباس پیش کر کے میں اس صنف پر اپنی بات ختم کرنا چاہوں گا۔ انھوں نے کہا ہے: ''...بیسویں صدی کی

آخری دہائی اور اس کے بعد میں تخلیق ہونے والی اُردو نثری نظم اپنی ہیئت، اسلوب، موضوعات، زبان و بیان، لفظیات، کثیر معنویت، حساسیت، شعریت اور عصر آفرینی کے اعتبار سے ارتقا اور خود انحصاری کی روشن دلیل ہے۔''

خیال کیا جاتا ہے کہ نثری نظم کے توسط سے جدید شعرا نے زیادہ تخلیقی اور تصوراتی آزادی حاصل کی ہے۔ مگر جب ہم رفیق سندیلوی، علی محمد فرشی، جلیل عالی، اقتدار جاوید، مبین مرزا، ایوب خاور اور ان کے دیگر کئی ہم عصر جدید شعرا کی تخلیقات دیکھتے ہیں تو اظہار کے حوالے سے ویسی ہی آزادی اور وسعت کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں نظم نگار اوزان اور بحور سے ہٹے نہیں ہیں، جب کہ نثری نظم لکھنے والے بس آہنگ کو ساتھ لے کر چلے ہیں۔ فضا سازی کے حوالے سے جزئیات نگاری کا عمل دونوں صورتوں میں یکساں نظر آتا ہے۔ موضوعاتی اور فکری لحاظ سے بھی دونوں ایک دوسرے سے الگ نظر نہیں آتے ہیں۔

رفیق سندیلوی کے یہاں اکثر نظموں میں ایسی فضا سامنے آتی ہے جو دیومالائی سحر میں ڈوبی ہوتی ہے یا پھر ہندوستان میں مغلیہ دورِ حکومت کے تہذیبی رنگ کو اختیار کرتی ہوئی ہوتی ہے۔ یہی صورت ہمیں ان کی نظم ''کیسا شکنجہ ہے'' میں نظر آتی ہے جو ہمیں جدید صنعتی عہد سے پانچویں صدی اور اس کے آس پاس کی تہذیبی فضا میں پہنچا دیتی ہے۔ بیان کہیں ماجرائی اور کہیں حکایتی ہے۔ رفیق سندیلوی نے استعاراتی اور تمثیلی اسلوب اختیار کرتے ہوئے عہدِ حاضر کے جنگی ماحول کو اس طرح پیش کیا ہے کہ خارجی انتشار سمٹ کر ایک مرکزی تاثر کو جنم دیتا ہے۔ ملاحظہ ہو ان کی مذکورہ نظم سے یہ لائنیں، آپ دیکھیں گے ان کے یہاں فکری پرواز بھی ہے اور معنوی گہرائی بھی:

سنو، یہ وہی مستقر ہے
جہاں وقت کا تیر
حدِ مکاں سے نکل کر
ہدف اپنا چھوتا ہے
بس اک گھڑی دو گھڑی ہی میں
لشکر تمھارا زمیں برد ہوتا ہے!
کیسا شکنجہ ہے
اس جنگ لامختتم کا
کہ جس کی کشش میں
تمھیں مارتے ہو

تمھیں مر رہے ہو
سنو تم بڑی بدنمارات کی دھند میں
فیصلہ کر رہے ہو!!

علی محمد فرشی کی نظم بھی مانوس ضابطوں سے الگ ایک مخصوص فضا کو جنم دیتی ہے۔ایک عجیب سی ماورائی کیفیت اور زندگی کی بے بضاعتی کے عناصر اس کے تخلیقی عمل میں شامل نظر آتے ہیں۔فکری اور فنی اعتبار سے تازگی کا احساس ان کے یہاں بنا رہتا ہے۔فرشی کی نظم ''کھائی'' سے چند سطور یہاں پیش کر رہا ہوں۔'کھائی' اتھاہ گہرائی اور اندھیرے کی علامت ہے، جبکہ 'غار' روشنی سے عبارت ہے، جس کی تلاش میں انسان 'خواب' کی انگلی تھامے نکل تو پڑا مگر راستے میں بے یقینی کی صورت اور محرومی اور خسارے کا حساس اس وقت ہوا جب خود ہمارے 'خواب' نے 'غار' کے وجود سے انکار کر دیا اور صرف چلتے رہنے کی تلقین کرتا رہا کیونکہ پیچھے مڑ کر دیکھنے سے پتھر کا ہو جانے کا ڈر تھا۔شاید بھول ہو گئی، روشنی کی منزل کا خواب تو دیکھ لیا اور اس کے ہمراہ سفر بھی اختیار کر لیا مگر ایک بے معنی خوف کو دل میں بٹھائے رکھا اور اس سے نکل کر اپنی روایتوں کی طرف مڑ کر ایک بار بھی نہیں دیکھا، لہٰذا رائیگانی کے احساس کی پرچھائیاں کھائی کے دہانے تک لے آئیں:

غار آخر کب آئے گا؟
''آگے کوئی غار نہیں ہے
پیچھے مڑ کر دیکھو گے تو
پتھر کے ہو جاؤ گے۔''
چلتے چلتے
عمریں بیتیں
پتھر ہو جانے کے ڈر سے
پیچھے مڑ کر دیکھ نہ پائے
من من بھر کے پاؤں اٹھائے
جھریوں والا منھ لٹکائے
اب کھائی تک آ پہنچے ہیں

مبین مرزا بھی ان جدید نظم گو شاعروں میں شامل ہیں جن کے لہجے، زبان و بیان، آہنگ اور تکنیک کا اپنا ایک الگ نظام ہے۔ان کی نظم ''ادراک'' سے یہاں چند لائنیں پیش کر رہا ہوں:

آنکھ نے آج تک جتنے منظر بھی دیکھے

وہ سب اس کے
اپنے تراشیدہ تھے
اور دل میں دھڑکتا ہوا درد
تجریدِ وہم وگماں کے سوا کچھ نہیں
آرزوئے غمِ آگہی ایسی ارزاں نہیں
ہے بلندی کی جانب اگر زندگی کا سفر
پھر تو کچھ اور ہیں منزلیں آدمی کے لیے
ہے ثباتِ ابد منتظر۔!

زندگی کی بے ثباتی اور موت کے بعد ابدی حیات کا تصور بیشتر جدید شاعروں کے یہاں ایک قدرِ مشترک کے طور پر سامنے آیا ہے۔ مگر ہر ایک نے اپنی بصیرتوں کے مطابق اس کا اظہار کیا ہے۔ مبین مرزا کی نظم میں بھی اس احساس کی پرچھائیاں موجود ہیں، مگر یہاں یہ فرد کا اپنی ذات پر اعتماد کو کمزور نہیں کرتیں۔ زندگی کے اس دورانیے میں جو کچھ بھی سامنے ہے خود اپنی چشمِ تصور کا تراشیدہ ہے اور اس کا حدِ آخر بھی فنا ہے۔ مگر یہ حقیقت دکھی نہیں کرتی۔ نظم میں جو لہجہ اختیار کیا گیا ہے وہ رجائیت کی ایک صورت کو جنم دیتا ہے۔ بلندی کی طرف سفر کا اشارہ ہے جس کا راستہ اپنے اندر سے، اپنی روح سے نکلتا ہے اور ایسی منزلوں کی طرف جاتا ہے جہاں آدمی کی بے بسی اور بے بضاعتی کا احساس دامن گیر نہیں ہوتا۔

ایوب خاور بھی جدید نظم نگار کی حیثیت سے اپنی ایک منفرد پہچان رکھتے ہیں۔ بیشتر صورتوں میں ان کے یہاں خواہش، خواب، ملنا بچھڑنا اور محبت انسانی زندگی کے بنیادی مسائل موضوعات کے طور پر سامنے آئے ہیں۔ مگر سیاسی اور سماجی انتشار پر بھی ان کی نظر ہے۔ اس موضوع کے حوالے سے ان کی نظم ''حریمِ وقت چپ کیوں ہے؟'' سے یہ چند لائنیں دیکھیے :

اے حریمِ وقت!
ہے کوئی تیرے دامن میں ایسا لمحہ
جو دہشت گرد ملکوں کی تجارت کو ہڑپ کر لے؟
ہے تیرے دامن میں ایسا کوئی لمحہ
جو لہو کے مونسونی بادلوں اور بے اماں
دنیا کے ہر گوشے کو پھر
سے پیکرِ رنگِ سحر کر دے

حریمِ وقت

کیا ہے تیرے دامن میں ایسا کوئی لمحہ...؟

مکالمے کی صورت میں طنزیہ لہجہ اختیار کرتے ہوئے موجودہ عہد میں عالمی امن کی بگڑی ہوئی صورتِ حال کا اظہار کیا ہے۔نظم کے آغاز میں ہی جو منظر سامنے آتا ہے اس کے تحت معبدوں، مسجدوں، گرجا گھروں اور سڑکوں بازاروں میں دنیا کا امن اپنے ہی لہو میں ڈوب کر ''قبروں کی مٹی اوڑھتا ہے''۔اس کا ذمہ دار کوئی اور نہیں بلکہ سپر پاور اور مغربی طاقتیں ہیں۔ہم جانتے ہیں کہ یہ سب کچھ ہمارے آس پاس ہی ہو رہا ہے،مشرقِ وسطیٰ کے مسلم ممالک اور پاکستان کے مغربی پڑوس میں شر کی جو صورتیں ہیں اس کے لیے موردِ الزام کسی اور کو نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ ''حریمِ وقت'' سے یہ سوال سامنے آتا ہے کہ آخر کب سروں سے موت کا یہ سایہ ہٹے گا اور ''بے خانماں اور بے اماں'' دنیا کے ہر گوشے میں امن ہوگا، رنگ و نور کی فضا ہوگی۔

جلیل عالی کو بھی جدید نظم نگاروں میں اہم مقام حاصل ہے۔ وہ اُردو رسالوں اور کتابی سلسلوں میں مسلسل شائع ہو رہے ہیں۔ان کی نظموں میں بعض جگہوں پر الفاظ کے توڑ پھوڑ کا عمل اور غیر مانوس شبدوں سے بنی عبارتوں (لائنوں) کو پیش کرنا،تھوڑی مشکلیں تو قاری کے لیے پیدا کرتا ہے مگر یہ کہیں بھی نظم کی معنویت پر اثر انداز نہیں ہوتا اور اس کی وحدت بھی برقرار رہتی ہے۔ ایک ایسی مثال ملاحظہ فرمائیں:

ٹپکٹم ٹمینا، شماشم شمینا
کپو پوشٹو پو، شٹا شٹ شٹیٹا
ڈبا ڈب ڈبو بوم، ڈما ڈم ڈمینا
کہاں کی یہ بولی ہے جو بولتا ہوں

یہ عبارتیں جلیل عالی کی ایک حالیہ نظم ''الفاظ سے آگے'' کے آغاز کا حصّہ ہیں۔ میں یہاں اسی نظم کی اختتامی چند لائنیں نقل کر رہا ہوں:

نئے سے نئے تارِ احساس پر ڈولتا ہوں
کبھی سوچتا ہوں
یہ ہونے کے دکھ سے
رہائی کی کوئی دعا تو نہیں ہے
مری شاعری بھی
اس اجنبی ''لا'' مکانی

پُراسرار بولی کے نغمات کا
ٹوٹے پھوٹے سے مانوس الفاظ میں
ترجمہ تو نہیں ہے

اس نظم کو پڑھ کر میں نے محسوس کیا کہ اس میں ''لامکانی'' انسان کے اندر چہار جانب پھیلے ہوئے ایسے خلا کی طرف اشارہ ہے جسے ایک خالی پن نے پُر کیا ہوا ہے جہاں ''پُراسرار بولی'' یعنی خاموشی کی زبان نغمہ سرا ہے۔ مگر اس صورت کی ترجمانی تو وہی الفاظ کر سکتے ہیں جنھوں نے شاعر کی تخلیق کے بطن سے جنم لیا ہو۔ ''مانوس الفاظ'' یعنی بوسیدہ شبدوں میں یہ پیش نہیں کی جا سکتی۔ نظم میں ''ہونے کے دکھ'' سے آزادی کا احساس تصورِ فنا کو اُجاگر کرتا ہے۔

اقتدار جاوید کو بھی جدید نظم نگار کی حیثیت سے مستحکم اور مستند مقام حاصل ہے۔ میں یہاں ان کی نظموں کے دوسرے مجموعے ''میں سانس توڑتا ہوا'' میں شامل ان کی نظم ''بھرشٹ'' سے چند سطریں پیش کر رہا ہوں۔ بھرشٹ ہندی کا لفظ ہے جس کے معنی گنوا دینے یا وفات سے دوچار ہونے کے ہیں۔ نظم میں سوموار سے اتوار تک ایک ہفتے کا عرصہ زندگی کا دورانیہ ہے جب کہ آٹھواں دن زندگی کی حدِ آخر کو لانگنے کا دن ہے:

آٹھویں نراش دن کو
خود کو منتقل کروں گا ایک اور جسم میں
میں اپنا ''روپ'' اپنی ساری عادتیں
نکال لوں گا اپنے آپ سے
نئے نکور جسم میں
انڈیل دوں گا اپنا آپ میں
نہیں پتا کہ درد کے
طویل خوش نما عمل میں کیا بنوں گا میں
جنم اک اور لوں گا میں
یا مہاتما بنوں گا میں!!

اقتدار جاوید نے بار بار اپنی نظموں میں فنا کے بعد دنیا میں دوبارہ جنم لینے کی بات کی ہے۔ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش نے مذکورہ مجموعۂ کلام کے فلیپ پر اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے کہا ہے:

''...ایک نیا جنم لینے کی خواہش مختلف صورتوں میں خود کو منکشف کرتی ہے۔ اس سلسلے میں 'مہاتما کی ہستی' ان نظموں میں ایک گہری معنویت پیدا کرتی ہے۔''

پُنر جنم پر ہمارا یقین نہیں، مگر ہندو عقیدے کے مطابق موت کے بعد دوسرے جنم کا تصور موجود ہے۔ اور اس نظم میں بھی ''نئے نکور جسم'' کے ساتھ دنیا میں دوبارہ آمد کی طرف اشارہ ہے۔ مگر مہاتما تو دنیا میں رہ کر دنیا سے دوری اختیار کرتے ہیں، اور رہبانیت کو گلے لگا لیتے ہیں۔ وہ آسمان سے نہیں آتے، دھرتی پر ہی جنم لیتے ہیں۔ مگر ''مہاتما'' کو یہاں اگر اللہ کے پیغمبر کی علامت مان لیا جائے تو ہمارے یہاں بھی مہدی علیہ السلام کے نزول کا ایک عقیدہ موجود ہے۔ ڈاکٹر سلیم آغا نے ''مہاتما کی ہستی'' کے حوالے سے جس گہری معنویت کی جانب اشارہ کیا ہے وہ اسی طرح آشکار ہوئی ہے۔

جن جدید شعرا کی نظمیہ تخلیقات اوپر زیر بحث آئی ہیں ان کے علاوہ بھی کئی اہم نظم نگار ایسے ہیں جو پاکستان میں جدید اُردو نظم (بشمول نثری نظم) میں سوچ، طرزِ بیان اور موضوعات کے اعتبار سے نئے زاویے پیش کر رہے ہیں۔ اصغر ندیم سیّد، غلام حسین ساجد اور حسین مجروح جیسے سینئر شاعروں کے ساتھ حارث خلیق، عامر سہیل، انوار فطرت، افتخار بخاری اور تنویر قاضی جیسے فعال نظم نگار شامل ہیں۔ ''تسطیر'' کے پلیٹ فارم سے گزشتہ چند برسوں کے دوران سامنے آنے والی خواتین شعرا میں عالیہ مرزا، ثریا عباس، قرۃ العین شعیب، صنوبر الطاف، آسناتھ کنول، سمل بلوچ کے یہاں امکان کے اشارے صاف نظر آتے ہیں۔ اپنے شہر کراچی کی طرف نظر کرتا ہوں تو کئی مستند شعرا نظم کے حوالے سے سامنے آتے ہیں جن میں سحر انصاری، زہرہ نگاہ، خواجہ رضی حیدر، پیرزادہ قاسم، صفدر صدیق رضی، فہیم شناس کاظمی خاص طور پر قابل ہیں اور چاہیں تو راقم (صبا اکرام) کا نام بھی شامل کر سکتے ہیں۔ ان شعرا کے کلام پر نظر ڈالیں تو محبت اور زندگی کے مسائل کے ساتھ معاشرتی اور ثقافتی جبر کے خلاف احساسات کا اظہار موثر انداز میں نظر آتا ہے۔

کتابیات:

۱۔ ''تنقیدی مقالات''، از شمس الرحمٰن فاروقی، ایم آر پبلی کیشنز، نئی دہلی، 2018

۲۔ ''شب خون'' الہ آباد، شمارہ فروری، مارچ، اپریل 1978

۳۔ ''نثری نظم'' از محمد فخر الحق نوری، مکتبۂ عالیہ، لاہور، 1989

۴۔ ''نثری نظمیں'' از انیس ناگی، مکتبۂ جمالیات، لاہور 1981

۵۔ ''نئی نظم'' (تجزیہ و انتخاب)، زبیر رضوی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی 2007

۶۔ کتابی سلسلہ ''تسطیر-3'' مرتب نصیر احمد ناصر، بک کارنر، جہلم، 2018

۷۔ سہ ماہی ''فکر و تحقیق'' (نئی نظم نمبر) مدیر: ڈاکٹر خواجہ محمد اکرام الدین، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، 2015

۸۔ ''آئینے کا آدمی'' از صبا اکرام، میڈیا گرافکس، کراچی، 2006 ❖❖

نوشاد کامران

احمد مشتاق کی شاعری کے اسرار

اردو نے چند ہی ایسے شاعر پیدا کیے ہیں جنھوں نے اپنی صلاحیت اور علو خیالی کے بل بوتے پر اپنی شاعری کو بوالہوسی اور سستی شہرت کے پرستاروں کا کھلونا بننے سے بچائے رکھا۔ بلاشبہ احمد مشتاق کا شمار انھیں چند ممتاز شعرا میں ہوگا۔ احمد مشتاق کی شاعری کا سرسری ہی مطالعہ ان کی انفرادی حیثیت اور اعلا معیار شاعری کا احساس دلانے کے لیے کافی ہے۔ ادب کے سنجیدہ طالب علم اور عمدہ شعری ذوق رکھنے والے قاری کے لیے احمد مشتاق کا کلیات بہترین خزینہ ہے۔

احمد مشتاق کی شاعری کی سب سے بڑی خوبی ان کے کلام کی تازگی ہے اور عجیب بات یہ ہے کہ ان کا کلام پہلی ہی نظر میں متاثر کرتا ہے لیکن اس کا اسرار کھلتا نہیں کہ وہ کون سی شے ہے جو دل میں اترتی جا رہی ہے۔ اسی لیے ان کے کلام میں ایک طرح کی سریت اور پراسرار کیفیت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ لیکن شعر پڑھنے کے بعد جب معنی کی پرتیں وا ہونا شروع ہوتی ہیں تو قاری کو وہ تجربہ حاصل ہوتا ہے جسے غالب نے روح کا اہتزاز کہا تھا:

دھیمی ہے مسافروں کی رفتار
کھلنے لگے راستوں کے اسرار

بادی النظر میں یہ شعر اپنی تمام تازگی اور بے ساختگی کے باوجود ایک معمولی سا شعر معلوم ہوتا ہے مگر جب لفظ 'اسرار' کے اسرار ہم پر کھلتے ہیں اور شعر، ہمارے ذہن میں راستوں کے اسرار کے امکانات تعمیر کرنے لگتا ہے تو کائنات میں انسان کے سفر کی وسعتیں اور تنگیاں واضح ہونے لگتی ہیں۔

احمد مشتاق کے اشعار جذبات کی ہنگامہ آرائی سے پاک ہیں۔ ان کے یہاں جذبات کو

قابو میں رکھنے کا معاملہ صرف ادعائے شاعرانہ نہیں کہ ع کہیں جذبات میں نہ بہہ جاؤں، بلکہ عملی طور پر بھی ان کا کلام ضبط اور تمکین اور ایک طرح کی قلندرانہ بے پروائی سے عبارت ہے۔ان کے اشعار ہماری سماعت اور ذہن پر ٹھہرے ہوئے پانی میں برگ گل کے گرنے کی سی کیفیت پیدا کرتے ہیں:

ہم ان کو سوچ میں گم دیکھ کر واپس پلٹ آئے
وہ اپنے دھیان میں بیٹھے ہوئے اچھے لگے ہم کو

نئے دیوانوں کو دیکھیں تو خوشی ہوتی ہے
ہم بھی ایسے ہی تھے جب آئے تھے ویرانے میں

احمد مشتاق کی اکثر غزلیں سراپا انتخاب ہوتی ہیں وگرنہ ہر غزل میں زیادہ تر اشعار معیاری ہوتے ہیں۔ان کے کلام کا مطالعہ نہ صرف لطف وانبساط حاصل کرنے لیے بلکہ اعلا ادبی ذوق کی پرورش کے لیے بھی بہت معاون ہے۔احمد مشتاق کے اشعار پہلی نظر میں بہت عام اور سرسری معلوم ہوتے ہیں لیکن اس میں کچھ نہ کچھ ایسی ندرت ضرور ہوتی ہے جس کی وجہ سے وہ دامن دل کو کھینچتے ہیں۔اس جاذبیت اور حلاوت کی وجہ قطعیت اور معروضیت کے ساتھ بیان کر دینا محال ہے کیوں کہ ان کے کلام میں ایسی سریت اور سحر کا احساس ہوتا ہے جو اظہار کی گرفت سے ماورا معلوم ہوتا ہے۔

جیسا کہ میں نے اوپر عرض کیا کہ احمد مشتاق کے کلام کی سب سے بڑی خوبی، جسے ہر قاری محسوس کر سکتا ہے، تازہ کاری ہے۔ان کے کلام میں یہ خوبی بدرجۂ اتم موجود ہے۔یہ خوبی ان کے اچھوتے انداز بیان اور قوافی کو نبھانے کے سلیقے سے پیدا ہوتی ہے۔ان کے یہاں کبھی کبھی ایسے نئے اور چونکانے والے قافیے آتے ہیں جس کی وجہ سے پورے شعر میں چمک پیدا ہو جاتی ہے:

بوسے ہوئے نڈھال لبوں کی تلاش میں
ہاتھوں کے انتظار میں دستانے سو گئے

پرانے قافیے بھی ان کے یہاں ایسے انوکھے انداز اور الفاظ کے ایسے معنوی ربط کے ساتھ صرف ہوتے ہیں کہ پڑھنے سے طبیعت کھل اٹھتی ہے:

آنکھیں کھولوں تو مقابل نہیں ہوتا کوئی
بند کرتا ہوں تو ہو جاتی ہیں جاری باتیں

'جاری' کا قافیہ 'باتیں' ردیف کے ساتھ استعمال کرنا ندرت تو ہے ہی لیکن کلام کی روانی اور لہجے کی

بے تکلفی بھی لائق توجہ ہیں۔ بات بظاہر کچھ نہیں لیکن ایک پورے عشقیہ یا گیان دھیان کے منظر کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے پھر لہجے میں المنا کی بھی ہے، کہ بات اگر ہوتی ہے تو تاریکی اور خاموشی کی شکل میں ہوتی ہے۔ دنیا کے شور و غل یہاں بے معنی ہو جاتے ہیں۔

احمد مشتاق نے استاد شعرا کی زمینوں میں بھی اچھی غزلیں کہی ہیں اور ان کے مضمون کو از سر نو اپنے شعر میں باندھنے کی رسم کو بھی برقرار رکھا ہے۔ اچھی بات یہ ہے کہ جہاں جہاں انھوں نے اپنے بزرگ شعرا سے مضامین مستعار لیے ہیں اسے مزید لطیف بنا کر اردو شاعری کا یادگار حصہ بنا دیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے غالب کے حوالے سے ایک جگہ لکھا ہے کہ غالب کہیں کہیں میر کے چراغ سے اپنا چراغ جلاتے ہیں اور اکثر غالب کا چراغ میر کے چراغ سے روشن تر نکلتا ہے۔ احمد مشتاق کے بارے میں بھی یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ انھوں نے جہاں جہاں بزرگوں کے مضامین کو استعمال کیا ہے اسے خوب تر بنا دیا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

شاخ پر پنکھڑیاں ہوں کہ پلک پر آنسو
تیرے دامن کی جھلک دیکھ کے سارے نکلے

(احمد مشتاق)

معشوق کا کائنات پر حاوی ہونے کا یہ مضمون کلاسیکی شعرا کے یہاں پہلے سے موجود ہے۔ میر کے یہاں معشوق کی موجودگی ماحول پر اثر انداز ہوتے ہوئے دکھائی دیتی ہے۔ شعر ملاحظہ ہو:

لیتی ہے ہوا رنگ سراپا سے تمھارے
معلوم نہیں ہوتے ہو گلزار میں صاحب

(میر)

میر کے شعر میں معشوق کے سرخ رنگ سے اثر انداز ہو کر ہوا بھی سرخی مائل ہو گئی ہے اور گلزار اور معشوق کا رنگ سرخ ہونے کی وجہ سے صورتِ حال یہ ہے کہ معشوق نظر نہیں آ رہا ہے۔ شعر بہت خوب ہے۔ احمد مشتاق نے اس مضمون میں تھوڑا سا تصرّف کر کے غم کے پہلو کو بھی شامل کر دیا ہے۔ ان کے شعر میں جس معشوق کا ذکر ہے اس کے دامن کی ایک جھلک چمن کے گل و غنچہ کو شگفتہ کر دیتی ہے۔ لیکن یہی جھلک کسی کی آنکھوں میں آنسو لانے کا سبب بھی بنتی ہے۔ یہ اشک دامن محبوب کی جھلک پا لینے کی خوشی کا اشاریہ بھی ہو سکتے ہیں اور عشق میں ناکامی و نامرادی کے غم کی علامت بھی کہ دیدار محبوب دونوں جذبوں میں شدت پیدا کر دیتا ہے۔ اس وجہ سے یہ شعر زیادہ پیچیدہ اور زندگی کے دونوں پہلوؤں کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس میں تہ در تہ معنی کی ایک دنیا آباد نظر

آتی ہے اور سمجھ میں نہیں آتا کہ کس معنی کو زیادہ اہمیت دی جائے اور کس کو کم۔ شاید یہی وجہ ہے کہ انتظار حسین نے احمد مشتاق کے لیے لکھا ہے کہ 'میں احمد مشتاق کے اشعار کب سے پڑھ رہا ہوں، مگر عجب شاعری ہے۔ اپنا نام نہیں بتاتی۔ اسی مضمون پر محمد علوی نے بھی بہت عمدہ شعر کہا ہے:

گلدان میں گلاب کی کلیاں مہک اٹھیں
کرسی نے اس کو دیکھ کے آغوش وا کیے

(محمد علوی)

اس شعر میں 'گلدان میں کلیوں کا مہک اٹھنا' اور 'کرسی کا آغوش وا کرنا' بہت خوب صورت تجسیم ہے۔ محمد علوی نے یہ بالکل نئی بات پیدا کی ہے۔ لیکن معنی کی سطح پر احمد مشتاق کا شعر زیادہ بلند ہے۔

اس کے باوجود کہ احمد مشتاق کی شاعری بالکل زمانۂ حال کی معلوم ہوتی ہے اور اس میں قدامت پسندی کا کوئی بھی رنگ نظر نہیں آتا لیکن احمد مشتاق کی شاعری میں کوئی سیاسی سماجی نظریہ بھی نہیں ملتا۔ ان کے یہاں بہ مشکل دو چار ایسے اشعار ملتے ہیں جو کسی فلسفۂ زندگی یا نظریۂ حیات پر مبنی ہیں۔ انتظار حسین لکھتے ہیں:

''مشتاق کی شاعری کے بارے میں اتنا تو میں آسانی سے بتا سکتا ہوں کہ اس میں کس کس چیز کی کمی ہے۔ ایک بات تو یہی ہے کہ اس میں نظریے کی سخت کمی ہے۔ سماجی دکھ سکھ کا احساس بھی نہیں پایا جاتا۔ پھر قومی تقاضے پورے کرنے کی لگن بھی نہیں ملتی۔ ایسی بات نہیں ہے کہ مشتاق کے پاس ان چیزوں کی کمی ہے۔ بفضلہٖ تعالیٰ یہ سب کچھ اس کے دامن میں ہے۔ مگر یہ سب کچھ چائے کی میز کے صرفے میں آجاتا ہے۔ شاعری کی عبادت گاہ میں مشتاق جوتیاں اتار کر داخل ہوتا ہے۔''

احمد مشتاق کے یہاں غیر ضروری الفاظ نہیں ہیں اور نہ ہی ایسے الفاظ ہیں جو شعر میں پوری طرح کارگر نہ ہوں۔ یہ دو کمزوریاں ہمارے زمانے کے اکثر شعرا کے یہاں نظر آتی ہیں۔ اچھا شاعر اگر کسی نظریے کے دباؤ میں اپنی زبان کو غیر ضروری طور پر آسان کرنے کی کوشش کرتا ہے تو شعریت مجروح ہو جاتی ہے۔ شعری لوازمات کا خیال رکھنا کامیاب شعرا کی فطرت کا حصہ ہوتا ہے۔ مجروح سلطان پوری کی مثال سامنے کی ہے۔ وہ ترقی پسند نظریہ کے سخت پابند تھے مگر ان کی شاعری میں شعر کو پرلطف بنانے کے تمام عوامل کارفرما نظر آتے ہیں۔

احمد مشتاق کا کلام بھی نادر تشبیہوں، چمکتے ہوئے استعاروں، معنی خیز علامتوں اور خوب صورت

پیکروں سے سجا ہوا ہے:

چاند بھی نکلا ستارے بھی برابر نکلے
مجھ سے اچھے تو شبِ غم کے مقدر نکلے

پھولوں کو چپ رہنے پر الزام نہ دو
اس موسم میں کانٹے باتیں کرتے ہیں

رہ گئی لاج مری عرض وفا کی مشتاق
خامشی سے تری کیا کیا نہ اشارے نکلے

احمد مشتاق کے کلام میں ہلکی سی بے اطمینانی اور اضطراب کی کیفیت ملتی ہے مگر یہ کیفیت شاذ و نادر ہی حد سے تجاوز کرتی ہے۔ ان کے کلام کے بیشتر حصے میں خاموش جھیل کی سی سریت پنہاں ہے۔ ان کے اشعار بڑے مہذب انداز میں قاری سے گفتگو کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ یہاں تیز آواز میں اپنی طرف مخاطب کرنے کے بجائے خاموشی سے کان میں بات کہہ دینے کا انداز ملتا ہے:

مرا وجود تو جب ہے کہ تم بھی ہو موجود
اب اپنے آپ سے باتیں کروں کہ تم سے کروں

(احمد مشتاق)

تھوڑے سے فرق کے ساتھ اسی مضمون پر مبنی شعر فراق گورکھپوری کے یہاں پہلے سے موجود ہے۔ دونوں اشعار اپنی جگہ متاثر کرتے ہیں اور دونوں کا انداز تخاطب جادو جگاتا ہے:

تم مخاطب بھی ہو قریب بھی ہو
تم کو دیکھیں کہ تم سے بات کریں

(فراق گورکھپوری)

احمد مشتاق کے یہاں نیرنگی خیال کے ساتھ طرز ادا میں بے تکلفی اور ایک قسم میں درویشانہ لاپروائی کا احساس ہوتا ہے۔ وہ کلاسیکی مضامین کو بھی روایتی انداز میں نظم نہیں کر دیتے بلکہ شعوری طور پر ہر مضمون میں کچھ نہ کچھ جدت اور ندرت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ احمد مشتاق ایسے شاعر ہیں کہ جہاں بات بظاہر ختم ہوتی ہوئی معلوم ہوتی ہے وہاں بھی وہ اپنی جودت طبع سے کوئی نہ کوئی نیا نکتہ

پیدا کر لیتے ہیں۔ احمد مشتاق شور، دریا، مکان، صحرا، بارش، بادل جیسے بہت سے الفاظ کا بار بار استعمال کرتے ہیں اور ہر بار انھیں نئے معنی پہنانے یا نئی ادا سے نبھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ لفظ کو اس کے تمام امکانی معنوں میں استعمال کرنے اور نئے انداز سے برتنے کی خواہش جس شاعر کے اندر ہوتی ہے اس کے کلام میں تازگی از خود در آتی ہے۔ لیکن اس عمل میں کامیابی اسی وقت مل سکتی ہے جب شاعر اپنی شعری روایت سے پوری طرح آگاہ ہو اور اس کے صالح عناصر کو اپنی شاعری میں برتنے پر قدرت رکھتا ہو، ورنہ یہی خواہش شاعری کے لیے زہر بھی ثابت ہو سکتی ہے۔ احمد مشتاق اس تجربے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

تجھ سے دوری میں بھی خوش رہتا ہوں پہلے کی طرح
بس کسی وقت برا لگتا ہے تنہا ہونا

زندگی معرکۂ روح و بدن ہے مشتاق
عشق کے ساتھ ضروری ہے ہوس کا ہونا

میں نے دل سے کہا ہم جھیل گئے ہجر کا دن
دل نے چپکے سے کہا شام ذرا ہونے دو

احمد مشتاق ہمارے زمانے کی بات کرنے والے شاعر ہیں۔ ان کی شاعری میں عام طور پر ایسے عوامل کی کارفرمائی نظر آتی ہے جو معاصر انسان کی زندگی سے وابستہ ہیں۔ یہاں اعتماد پر شک کا جذبہ غالب نظر آتا ہے۔ تشکیک کا یہ جذبہ جب قوی ہوتا ہے تو زمین و آسمان کو اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے:

کبھی یہ سوچ کر ہنستا ہوں دل میں
کہاں جائیں گے یہ ارض و سماوات
کبھی یہ شک کہ ہو سکتا ہے اس نے
بنایا ہی نہ ہو روز مکافات

بے اعتمادی اور شک کا یہ رویہ جب انسانی رشتوں سے وابستہ ہوتا ہے تو ایک طرح کی محزونی اور خود سپردگی کی کیفیت پورے وجود پر حاوی ہونے لگتی ہے:

کہیں ملے وہ سر راہ تو لپٹ جائیں
بس اب تو ایک ہی رستہ دکھائی دیتا ہے

(احمد مشتاق)

محبوب سے دیوانہ وار ہم آغوشی کی یہ خواہش غالب اور میر کے یہاں بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ غالب کا تمتماتا ہوا رنگ اور پر شکوہ لہجہ اپنی الگ شان رکھتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ غالب کے شعر میں خواہش حد اعتدال سے تجاوز کر کے ہوس کا رنگ اختیار کرتی ہوئی نظر آتی ہے:

عجز و نیاز سے تو وہ آیا نہ راہ پر
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچیے
(غالب)

میر کے یہاں یہ مضمون بڑے ہی نستعلیق انداز میں موجود ہے۔ میر کے شعر میں متکلم محبوب کے دربار میں اقبالی مجرم کی طرح سے اپنا عذر پیش کرتے ہوئے نظر آتا ہے:

ہاتھ دامن میں ترے مارتے جھنجھلا کے نہ ہم
اپنے جامے میں اگر آج گریباں ہوتا
(میر)

اسی طرح احمد مشتاق کے مندرجہ ذیل شعر میں بھی استاد شعرا کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔

کہاں گم ہوئے وقت کی وسعتوں میں
چڑھے پانیوں میں اتر جانے والے
(احمد مشتاق)

موت کی سفا کی پر مبنی اس مضمون کو قدما نے خوب نبھایا ہے یہاں بطور نمونہ آتش اور امیر مینائی کے اشعار پیش کیے گئے ہیں۔ احمد مشتاق کے شعر کی خوبی یہ ہے کہ اس میں کوئی بھی لفظ موت یا موت کے متعلقات مثلاً کفن، گور، بے نشاں ہو جانا، مٹی مل جانا، زمین میں سما جانا وغیرہ نہیں لائے گئے ہیں، اس کے باوجود یہ شعر موت کی سفا کی کو پوری شدت کے ساتھ بیان کرتا ہے:

نہ گور سکندر نہ ہے قبر دارا
مٹے نامیوں کے نشاں کیسے کیسے
(آتش)

اس مضمون کو امیر مینائی نے بہت خوبصورتی سے ادا ہے۔ اس شعر میں ایسا بے ساختگی اور اثر سے بھرا ہوا ہے۔ زمین اور آسمان کے الفاظ سے جو کام امیر مینائی نے لیا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔

ہوئے نامور بے نشاں کیسے کیسے
زمیں کھا گئی آسماں کیسے کیسے
(امیر مینائی)

احمد مشتاق نے نہ صرف استاد شعرا کی زمینوں میں شعر کہے ہیں اور ان کے مضامین اپنے انداز میں برتنے کی کوشش کی ہے بلکہ بزرگ شعرا کے اشعار کے جواب میں شعر بھی کہے ہیں۔ مثلاً:

سرسری تم جہان سے گذرے
ورنہ ہر جاجہان دیگر تھا
(میر)

تماشا گاہ جہاں میں مجال دید کسے
یہی بہت ہے اگر سرسری گذر جائیں
(احمد مشتاق)

یا

دیر وحرم سے گذرے اب دل ہے گھر ہمارا
ہے ختم اس آبلے پر سیر و سفر ہمارا
(میر)

دل ہی تو نہیں منزل آشفتہ مزاجاں
اس آبلے پر ختم نہیں ہے سفر اپنا
(احمد مشتاق)

یہ چند باتیں میں نے احمد مشتاق کے کلام کے حوالے سے عرض کی ہیں۔ لیکن مجھے پورا احساس ہے کہ اس مضمون میں احمد مشتاق کے کلام کی خوبیوں کا محاکمہ نہیں ہوسکا ہے۔ میں نے شروع میں لکھا ہے کہ احمد مشتاق کے کلام کی جاذبیت کا اسرار ہم پر نہیں کھلتا اور میں انتظار حسین کے اس قول سے بھی متفق ہوں کہ ''احمد مشتاق کی شاعری اپنا نام نہیں بتاتی۔''

***

محمد رکن الدین

سرور غزالی: غیر آباد علاقوں میں اردو ادب کا سفیر

اردو کی نئی بستیوں کا نام آتے ہی اردو کے قارئین کا ذہن فوراً برصغیر کے علاوہ یورپ، افریقہ، امریکہ، آسٹریلیا اور ایشیا کے دیگر ممالک کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ ان بستیوں میں جن لکھنے والوں نے علمی فتوحات سے اردو ادب کا دامن وسیع کیا ہے ان میں منفرد اسلوب اور مختلف موضوعات کے خالق سرور غزالی ایک قابلِ ذکر نام ہے۔

اردو کی نئی بستیوں میں تخلیق کار بڑی تعداد میں موجود ہیں۔ ان کے تخلیقی جہان میں شعری و نثری دونوں پیرایے شامل ہیں۔ نیز شاعری کی جملہ اصناف اور نثر کی تقریباً ہر صنف ہی میں ان کی تخلیقات سامنے آ رہی ہیں۔ نثری اصناف میں فکشن کو اولیت حاصل ہے۔

سرور غزالی یکم جنوری 1962 کو کراچی میں پیدا ہوئے۔ خاندانی نام سیّد سرور ظہیر ہے اور علمی نام سرور غزالی۔ والدِ محترم کا نام سیّد اظہر الدین (مرحوم) ہے۔ وطن کے بارے میں سرور غزلی کا خیال یہ ہے کہ ''مسافروں کا وطن نہیں ہوتا''، تاہم مستقل قیام جرمنی کے ایک اہم شہر برلن میں ہے۔ آباواجداد کا تعلق گیا، پٹنہ سٹی اور بہپورہ پٹنہ سے تھا۔ آپ نے ایم ایس سی انجینئرنگ، پوسٹ گریجویٹ ڈپلومہ کمپیوٹر سائنس، ایم اے مترجم اردو جیسی اسناد حاصل کی ہیں۔ وہ ایک اچھے مصوّر بھی ہیں۔ اس فن کے ماہرین کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ سماجی و معاشرتی سچائی کی عکاسی اپنے فن کے ذریعے پیش کرنے میں دیگر افراد سے زیادہ حساس ہوتے

ہیں۔اس سماجی سچائی میں پیار ومحبت، درد وکرب، زندگی کے حقائق، عالمی وملکی مسائل، بیگانگی، حسرت ویاس، ہجرت، وطن کی یاد اور ناسٹلجیائی صورتِ حال کی گونج ہر لمحے سنائی دیتی ہے۔ فلموں کو ترجمے کے ذریعے دوسری زبان میں منتقل کرنا بھی ان کا خصوصی فن ہے۔

سرورغزالی نے متعدد ادبی تنظیموں اور انجمنوں سے وابستہ رہتے ہوئے اپنے فرائض بہ حسن وخوبی انجام دیے ہیں۔اس وقت وہ ''بزم ادب'' برلن کے جنرل سکریٹری ہیں، سہ ماہی ''کاوش'' کے مدیرِ اعلا رہ چکے ہیں۔متعدد ویب میگزینوں کی ادارت کے ساتھ ساتھ تخلیقی و تصنیفی کام بھی انجام دے رہے ہیں۔آپ ریڈیو سے بھی وابستہ رہے ہیں۔ برلن کے مقامی ریڈیو کے لیے مختلف ادبی شخصیات کے انٹرویو لینے کا سلسلہ بھی آپ کے ذریعے جاری ہے۔

سرورغزالی کی اب تک متعدد تصنیفات وتالیفات سامنے آچکی ہیں۔ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''بکھرے پتے'' کے نام سے 2008 میں شائع ہوا اور پہلا ناول ''دوسری ہجرت'' 2013 میں۔ دوسرا افسانوی مجموعہ ''بھیگے پل'' 2015 میں شائع ہو چکا ہے۔مضامین کا مجموعہ ''میرے مضامین'' کے نام سے 2017 میں شائع ہوا ہے۔ جرمن زبان میں ناول ''خون کی بھیک'' کی اشاعت رواں سال میں متوقع ہے۔ان تصنیفات کے علاوہ ایک مختصر سفر نامہ اور کتابوں پر تبصرے کا طویل سلسلہ جاری وساری ہے۔

متعدد ادبی رسائل وجرائد میں آپ کی تحریریں مسلسل شائع ہوتی رہتی ہیں۔ان میں کارواں (ناروے)، پرواز (لندن)، عالمی انوارِ تخلیق (رانچی)، شاعر (ممبئی)، آہنگ اور جنگ (کراچی) قابلِ ذکر ہیں۔غزلی کے مزاحیہ اور فکاہیہ کالم باقاعدگی اور تواتر سے ''کارواں'' (ناروے) میں شائع ہو رہے ہیں۔

سرورغزالی کے مختصر افسانوں کا پہلا مجموعہ 'بکھرے پتے' ہے جس میں تیس افسانچے اور باقی مختصر افسانے ہیں۔سرورغزالی کے تمام افسانوں میں ایک شے مشترک ہے اور وہ ہے حقیقت کی عکاسی۔ان کی تخلیقات خود احتسابی کے لیے بھی دعوتِ فکر دیتی ہے۔ان کا ہر افسانہ زندگی کے ہر رخ کے ظاہر و باطن کا تجزیہ کرتا ہے۔اس مجموعے میں شامل ایک افسانہ ''ویزا'' ہے جو ظاہر ہے ہجرت کا ایک لازمی حصہ ہے۔ہجرت بذاتِ خود ایک درد وکرب سے بھرا عمل ہے۔دراصل اس افسانے میں برصغیر کے ان افراد کو ٹارگیٹ کیا گیا ہے جو بیرونی ممالک کو جنت تصوّر کرتے

ہیں۔انھیں لگتا ہے کہ خلیجی ممالک، یورپ وامریکہ میں سب کچھ بہت اچھا ہے اور اپنے ملک میں رہ کر کچھ بھی کرنا ممکن نہیں۔ چناں چہ وہ ویزا کے لیے دردر کی ٹھوکریں کھانے پر آمادہ ہوجاتے ہیں۔برِّصغیر کے لوگوں میں یہ صورتِ حال بدرجۂ اتم دیکھی جاسکتی ہے۔افسانہ ''تعویذ'' بھی دل چسپی سے خالی نہیں۔عہدِ حاضر میں دعا اور تعویذ کے پس پشت جو عجیب وغریب کاروبار کیا جارہا ہے، اس سے ذی شعور افراد بہر حال بدظن ہیں۔عجیب وغریب ٹوٹکے، فرمان اور بے جا فرسودہ نظریات کا فروغ اپنے آپ میں ایک لعنت ہے چہ جائیکہ قوم وملت پر تجربے کیے جائیں۔

اس افسانوی مجموعے میں شامل دیگر افسانوں اور افسانچوں میں: پچاسویں سالگرہ، عادی چور، کنڈکٹر، فٹ پاتھ، بزدل، روگ، شادی کارڈ، پدرم سلطان بود، گورکن، ضرورتِ رشتہ، چلا ہوا کارتوس، گٹر کا ڈھکن، جہد للبقا، نیلو، خطبۂ جمعہ، قابلِ اعتراض، پالش والا صاحب، گناہِ کبیرہ، پابندی، فرض شناس، لگان، لائٹ ہاؤس، شادی کی محبت، پوجا، کوک، بلاسودی نظام، لکم دینکم، دفعہ 144، اسکول کا بستہ، فلسفہ، مارٹن، بساطِ زندگی، انوکھا انتقام، اعتماد کی شکست، ممتا کی جیت، ماضی کے جھروکے، ڈوبتے سائے، ادھورا افسانہ، دیر روز، نازک بندھن، خلش، معجزہ، سراب، شکست خوردہ، جوکھم، پھیکی دھوپ اور طوفانِ بلاد وغیرہ ایسے افسانے اور افسانچے ہیں جن میں متعدد موضوعات پر کھل کر تبصرے کیے گیے ہیں تاکہ انسانی سماج ان سب پہلوؤں پر سنجیدگی سے غور وفکر کرسکے۔

'بھیگے پل' میں شامل افسانے اور افسانچوں کی کل تعداد اٹھاون 58 ہیں جس میں لبادہ، عراقی، نزع، گٹھڑی، اندھا دشمن، باغی، اجنبی، دعائیں، تربیت، قاعدہ بغدادی، قلی، ادلا بدلا، ترکیب، ٹریٹ بلیڈ، نشہ، عہدے سنگ، نفسیاتی معاملہ، اسمبلی ہال، غلطی، تسکلیں، تنہا چھت، اسٹریٹ لیمپ، پھولوں کا شیدائی، نواب صاحب، مجبوری، افغانی، لذت، شب تار، ٹیڑھی مانگ، بڑے میاں، موردِ الزام، پیاس، محبوبہ، لڈن، سرد آگ، بچے کی شکایت، بے پر، آشا اور نراشا، گوشت، سامان اذیت، سنگ تراش، پیپر میرج، ہار جیت، وفاداری کی قیمت، مقید کہانی، غزا، جو بچا تھا، نفسیاتی جنگ، ناخن تراش، پولو— پولیو، قانون کا جنگل، ریت کا لباس، روزِ قلم، تحفہ، لڑائی، خصوصی ضیافت، شیطانی کھوپڑی اور اللہ میاں، ابلیس اور اللہ کے بندے قابلِ ذکر ہیں۔ مذکورہ تمام کہانیاں عالمی وملکی حالات وواقعات، سماجی اور معاشرتی مسائل،

مذہبی بے راہ روی، ظلم وستم، جنگ وقتال، انسانی سوز اور سماجی مسائل سے آگاہ کرانے میں کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ سرور غزالی اس اعتبار سے بھی اردو کے منفرد کہانی کار ہیں کہ انھوں نے صرف المیہ اور سماجی جبر واستحصال سے پرہی کہانیوں کے اردگرد اپنے افسانوں کا تانا بانا نہیں بنا ہے بلکہ مستقبل کے لیے ایک روشنی، ایک لائحۂ عمل، با مقصد خیال اور مثبت سوچ وفکر کی جانب توجہ بھی مبذول کروائی ہے جس سے قارئین ایک نتیجے پر پہنچ کر مستقبل میں ذاتی، سماجی اور معاشرتی زندگی میں کچھ بہتر کرنے کی جانب کوشاں ہو سکے۔ میرا خیال ہے کہ اس امتیازی رخ نے سرور غزالی کو معاصرین میں ایک قابلِ ذکر مقام عطا کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کی نئی بستیوں میں سرور غزالی ہر عمر کے لوگوں میں یکساں مقبول ہیں۔

***

خورشید اکرم

نئی ہندی شاعری

جامِ سفال اچھا ہے

ترقی پسندی اور جدیدیت ادب کی دو ایسی تحریکیں رہی ہیں جنھوں نے اپنے عہد میں نہ صرف ہندستان بلکہ دنیا کی بہت ساری زبانوں پر اپنے اثرات ڈالے۔ ادب کے باخبر قارئین ان تحریکوں کے زمانوں اور ان کے مثبت/منفی اثرات سے خوب واقف ہیں اس لیے اس کی تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔ جدیدیت کی تحریک نے اردو ادب میں فکری لایعنیت اور اظہاری ابہام کی جو فضا پیدا کی تھی وہ ہندی میں بھی تقریباً ویسی ہی ہے جیسی کہ اردو میں رہی۔ 1960 کی دہائی میں 'اکویتا' اور 'اکہانی' نے ہندی ادب پر شب خون مارا۔ لیکن ہندی ادب نے بہت جلد ان سے پیچھا چھڑا لیا۔ 1970 کی دہائی ہندی ادب بالخصوص شاعری میں ایک نئے عہد کا اعلامیہ بن کر آئی۔ عالمی سطح پر بیٹ جنریشن کی تحریک اور ہندستان میں نکسل باڑی تحریک نے ہندی شاعروں کو اپنے ادب کی بہت سی اقدار اور جمالیاتی مفروضوں کو توڑنے پر مجبور کیا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب اردو میں بھی احتجاجی ادب لکھا گیا (یہ اور بات کہ احتجاجی ادب کی توانا آوازیں ایک دہائی سے بھی کم عرصے میں معدوم ہو گئیں) ہندی شاعری میں احتجاج اور بغاوت کا جو لب و لہجہ 1970 کی دہائی میں ابھرا تھا، وہ ظاہر ہے کہ اسی شدت کے ساتھ بہت زیادہ دنوں تک قائم نہیں رہ سکتا تھا۔ گفتار کی اس تندی کو مدھم پڑنا ہی تھا۔ پھر یہ کہ جب احتجاج کے لَے زیادہ تیز ہو گی اور اس کو اظہار کی سطح پر لانے کی کوشش کی جائے گی تو اس میں کچھ فنی ناہمواریاں آئیں گی ہی۔ چناں چہ ہندی شاعری میں احتجاج کی لَے میں شدت پیدا کرنے کی کوشش میں شاعری کچھ پیچھے بھی چھوٹی لیکن اس دوران اظہار میں کچھ ایسا نیا پن آیا جو بعد میں نئی ہندی شاعری کے مزاج کی تعیین کا اصل منبع و ماخذ ثابت ہوا۔ احتجاج کی اس لَے نے بعد میں شاعرانہ سطح پر زیادہ ارفع و بالیدہ اور فکری سطح

پر زیادہ پختہ اور تہ دار شاعری کا روپ لیا۔

1970 کی دہائی میں لیلا دھر جگوڑی، وینو گو پال، آلوک دھنوا، منگلیش ڈبرال، اُدے، پر کاش، راجیش جوشی، سومتر موہن، اسد زیدی، گیانیندر پتی، ویرین ڈنگوال جیسے باغیانہ جوش و جذبہ رکھنے والے شاعروں کی ایسی نسل سامنے آئی جس نے ہندی شاعری میں ایک نئی اور بلند آہنگ آواز کا اضافہ کیا۔ حالاں کہ اس سے پہلے رگھو ویر سہائے، کیدار ناتھ سنگھ، چندر کانت دیوتالے، سرویشور دیال سکسینہ، دھومل، شری کانت ورما، دشینت کمار، کمار وِکل جیسے شعرا بھی تھے جو 1970 سے بھی پہلے اپنے عہد کی شعری روایات کو توڑ کر شاعری کو ایک نیا روپ، نئی فکر، نئی زبان، نیا ڈکشن دینے کی کوشش کر رہے تھے۔ ہندی شاعری کے بعض ناقدین کا خیال ہے کہ 1970 کے بعد ہندی میں جو نئی شاعری ابھری اس کے معمار اول رگھو ویر سہائے تھے جنھوں نے شاعری میں صحافت کے عناصر کو متوازن طریقے سے ملا کر ایک نئی شاعری کی داغ بیل ڈالی لیکن ان سے پہلے اگیے، شمشیر بہادر سنگھ، ناگ ارجن اور ترلوچن وغیرہ کے ساتھ مکتی بودھ جیسا ایک پاورفل شاعر بھی ہندی شاعری کے منظر نامہ پر ابھرا۔ مکتی بودھ نے فکر اور اظہار دونوں سطح پر انفرادیت کی وہ راہ نکالی کہ ہندی شاعری کی تنقید دیر تک ان کے ردو قبول کی بحث میں الجھی رہی۔ وہ اگرچہ بہت کم جیے (1917-1964) اور صرف دو شعری مجموعے ''چاند کا منہ ٹیڑھا ہے'' اور ''بھوری بھوری خاک دھول'' ورثہ میں چھوڑے لیکن ان کی موت کے تقریباً 30 برس بعد آج بھی نئی ہندی شاعری پر ان کی چھاپ دیکھی جا سکتی ہے۔

1980 کے بعد سے اب تک ہندی شاعری کے افق پر ابھرنے والے شاعروں میں ارون کمل، ونود بھاردواج، سوپنیل، دیوی پرساد مشر، ول کمار، گگن گل، کاتیائنی، کمار امبج، سنجے چترویدی، بدری نارائن، لالٹو، موہن رانا، راکیش رینو وغیرہ اہم ہیں۔ ان میں سے کتنے اپنے ادبی وقار کو برقرار رکھ پائیں گے یہ کہنا مشکل ہے لیکن اتنا ضرور ہے کہ ان شاعروں کے اندر امکانات ہیں اور انہوں نے اپنے فوری پیش روؤں کے شاعرانہ اظہار کی توسیع کی ہے۔

●

یہ انتخاب میری تقریباً سال بھر کی محنتوں کا ثمرہ ہے۔ اپنے اس انتخاب میں میں نے ہندی شاعری کے کئی انتخابات، متعدد مجموعوں اور کئی اہم رسائل کی فائلوں سے استفادہ کیا ہے۔

اس انتخاب کے پیچھے میرے مطمح نظر کیا رہا اس کی وضاحت میں آگے کے صفحات میں کروں گا۔ سردست یہ عرض کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ اس انتخاب میں مجھے بعض زبردست

کٹھنائیوں کا سامنا کرنا پڑا۔تعصّبات اورتحفظات ذہنی سے بالا تر کوئی نہیں ہے۔اس کی سطحیں الگ الگ ہوتی ہیں۔ اگر میں اردو شاعری کا انتخاب کررہا ہوتا تو میرے تعصّبات اور تحفظات اور ہوتے۔ ہندی شاعری کے اس انتخاب میں میرے تعصّبات یہ رہے (ہوں گے!) کہ میرا مزاج اردو شاعری نے بنایا ہے۔اردو کے شاعرانہ تصورات، اقدار اور جمالیات میرے لاشعور کا حصہ ہیں۔ان کو یکسر اور کلیتاً جھٹک کر ایک بالکل غیر جانبدارانہ انتخاب کا دعویٰ کرنے سے خود کو عاجز پاتا ہوں۔مختلف انتخابات سے استفادہ کرنے کے ساتھ ساتھ میں نے کئی اہم شاعروں اور ہندی ادیب دوستوں کے مشوروں کو بھی مدنظر رکھا۔کئی ایسے نام جو متعدد اعزازات وانعامات سے سرفراز کیے جا چکے ہیں، تنقیدی مضامین میں جن کا تذکرہ لازماً ہوتا ہے اور جو ہر انتخاب اور رسائل کے خاص نمبروں میں ضرور چھپتے ہیں۔(کسی شاعر سے مرعوب ہونے کے لیے اتنا کچھ کافی نہیں ہے؟)۔میرے اس انتخاب میں جگہ نہ پا سکے جس کا مجھے بھی افسوس ہے۔ان 'معروف ومعتبر' شعرا کی متعدد 'اہم نظمیں' مختلف اوقات میں کئی کئی بار پڑھنے کے بعد بھی جب مجھے متاثر نہ کرسکیں تو میں نے اس کو اپنی شاعرانہ فہم کا عجز اور اپنے اردو شاعری سے وابستہ ہونے کا ذہنی تحفظ یا تعصب مان لیا۔ یہ انتخاب اب جو کچھ بھی ہے، اس کے اچھے یا برے کی ذمہ داری میرے سر۔ یہ انتخاب آپ کو متوازن نہ لگے تو اسے آپ میری نافہمی مان لیں لیکن میری ایمانداری پر شک نہ کریں۔ یہ اس لیے بھی کہ کچھ ایسے شاعروں کو بھی میں نے اس انتخاب میں شامل کیا جن کی مشمولہ تخلیقات مجھے بار بار پڑھنے کے بعد اچھی لگیں حالاں کہ ہندی ادب میں یہ شعرا اس درجہ معتبر نہیں ہیں کہ کسی انتخاب میں جگہ پائیں۔

●

اس کھڑکی کے باہر
میرا انتظار ہورہا ہے
مٹھیاں تانے ہوئے الفاظ پتّے آوازیں سورج
الگ الگ دستک دے رہے ہیں

رات کے سیاہ پانی سے اُبھرتے
گھروں کی کھڑکیاں کھل رہی ہیں
آنکھوں کی طرح
مجھے یہ کھڑکی کھولنی چاہیے

جو تمام کھڑکیوں کے
کھلنے کی شروعات ہے
(منگلیش ڈبرال)

•

اردو اور ہندی شاعری کا تقابلی مطالعہ

بطور تمہید یہ عرض کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ ہندی شاعری کے بارے میں سوچتے ہوئے مجھے اس شاعری کو اردو شاعری کے تقابل میں غور کرنے پر مجبور ہونا پڑا۔ کسی غیر زبان کے ادب کے بارے میں اپنی زبان کے ادب/ شاعری کے حوالے کے بغیر کوئی بھی تنقید یک طرفہ ہوتی ہے کیونکہ ایسی صورت میں قاری، مضمون نگار کی معروضات یا مفروضات کو ہی ایک مسلمہ حقیقت کے طور پر تسلیم کر لیتا ہے۔ چناں چہ ایسے مضامین، فن پارہ کی تفہیم میں معاونت کرنے کی بجائے ان کی تفہیم کو محصور کرتے ہیں۔ دوسری اور زیادہ اہم بات، جس نے مجھے اردو اور ہندی شاعری کے تقابلی مطالعہ پر آمادہ کیا، یہ ہے کہ اردو اور ہندی کے لسانی اور جغرافیائی علاقے ایک ہیں، اردو اور ہندی زبانوں کے شاعروں/ ادیبوں کے تجربات و مشاہدات، کلیتاً نہ سہی، بہت حد تک ایک ہیں، اس سے بڑھ کر یہ کہ لفظیات اور لسانی ساخت کے اعتبار سے بھی یہ دونوں زبانیں ایک دوسرے کے اتنے قریب ہیں کہ انہیں 'جڑواں بہن' کہا جاتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس دونوں زبانوں کی شاعری میں بعد المشرقین ہے۔ کن معنوں میں..... یہ بتانے کی شاید ضرورت نہیں کیونکہ قارئین ان منتخب نظموں کے مطالعے سے از خود اس فرق کو محسوس کر لیں گے۔

اردو کے سنجیدہ قارئین کے ذہن میں ہندی شاعری کے تعلق سے بعض بڑے اہم شکوک ہیں۔ مثلاً یہ کہ ہندی شاعری عروضی پابندیوں سے آزاد ہے نثر کی طرح، لہٰذا اس کا شاعری ہونا مشکوک، ہندی میں شاعری کم ہوتی ہے Statement زیادہ۔ ہندی شاعری میں فکر تو ہوتی ہے مگر شاعری کم ہوتی ہے اور چونکہ شاعری فکر سے نہیں فن سے عبارت ہے اسی لیے اس کو شاعری ماننے میں تامل؛ ہندی شاعری راست اظہار پر زور دیتی ہے جب کہ شاعری نام ہے اشارے کنائے میں بات کرنے کا؛ ہندی کی نظمیں غیر ضروری طور پر طویل ہوتی ہیں یعنی ان میں وہ ایجاز واختصار نہیں ہوتا جو شاعری کے لیے ضروری ہے وغیرہ وغیرہ۔

بادی النظر میں یہ اعتراضات بجا ہیں اور چونکہ میں خود اردو کا قاری ہوں اس لیے اس نوع کے اعتراضات اور سوالات نے مجھے بھی کافی پریشان کیا ہے۔

اگر ہم اپنے تہذیبی مزاج پر ایک ہلکی سی بھی نگاہ ڈالیں تو یہ بات صاف ہو جائے گی کہ ہم

مسلمات، اعتقادات اور مفروضات میں زیادہ جیتے ہیں۔ اس حد تک کہ ہم اپنی اقدار کے سامنے دوسری اقدار کو ہمدردی کی نگاہ سے دیکھنے کی سکت بھی کم کم رکھتے ہیں۔ جس طرح ہندی شاعری کے بارے میں ایسے مفروضے عام ہیں، جن کا ہم تصور تک نہیں کر سکتے۔ مثلاً ہندی میں اب بھی، جی ہاں! بیسویں صدی کی اس آخری دہائی تک میں، یہ بات عام ہے کہ اردو شاعری جام و بلبل اور مے و مینا سے آگے نہیں جاسکی ہے۔ بر سبیل تذکرہ عرض ہے کہ راقم الحروف نے اس مفروضے کی تردید میں کئی برس قبل ہندی میں ایک مضمون لکھا تھا جس پر ہندی میں غزل کہنے والوں نے کافی واویلا مچایا تھا۔

کسی شاعری کو صحیح تناظر میں دیکھنے کے لیے اس ادب کے بنیادی مزاج، اس کی اقدار و جمالیات، اس کی فکری نہج، غالب رجحانات اور سب سے بڑھ کر اس طبقے کی نفسیات کا جائزہ لینا ضروری ہے، جس کا اس ادب پر غلبہ ہو۔

تین سو سالہ اردو شاعری کے بنیادی مزاج کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس طبقے کی اخلاقیات اور نفسیات کو سمجھا جائے، جو اردو شاعری پر غالب رہا اور جس نے اردو شاعری کی جمالیات متعین کی۔

اردو شاعری کا خمیر شہری تہذیب سے اٹھا ہے۔ یہ شاعری محلوں، درباروں سے لے کر امرا و شرفا تک میں پھلی پھولی ہے۔ سماج کے ایک Polished طبقے میں جو شاعری پروان چڑھی ہو، وہ شاعری لازماً اتنی ہی Polished ہوگی، جتنی کے اردو شاعری ہے۔ اس کے برعکس ہندی شاعری کا خمیر دیہی اور قصباتی تہذیب سے اٹھا ہے۔ یہ شاعری عوام الناس کے درمیان پلی بڑھی ہے، جس کے پاس احساسات و جذبات تھے، جسے اپنے دکھ سکھ کو اظہار دینے کی تڑپ تھی لیکن جس کے پاس اپنے اظہار کے لیے اتنی ترشی ترشائی زبان نہیں تھی۔

ہمارے ہونے کے وقت رات تھی
جب ہم نہیں تھے تب بھی رات تھی
ہمارے نہ ہونے پر بھی رات شاید بنی رہے گی
وہ کچھ ایسے ہی سوچتا رہا لیکن
ٹھیک اسی طرح کھڑی بولی میں نہیں.....

('دھرتی کا رفو گر' از دیوی پرساد مشر)

فراق گورکھپوری بہت حقارت سے کہا کرتے تھے کہ ہندی تو زبان ہی ٹھیلے والوں، ریڑھی

والوں کی ہے۔ جملۂ معترضہ کے طور پر عرض ہے کہ اپنی زبان کے تئیں غرور بے جا اور غیر ضروری احساس تفاخر صرف فراق کی نہیں اردو سے وابستہ بہتوں کی سوچ کا حصہ ہے۔ ایسا سوچتے ہوئے ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ اردو اور ہندی کے باضابطہ وجود میں آنے سے پہلے ہندوی نے خسرو، کبیر، تلسی داس اور عبدالرحیم خان خاناں جیسے شاعروں کا جو وقیع شعری سرمایہ ہمارے لیے چھوڑا تھا، اسے ہم نے اپنی زبان کو آب کوثر و تسنیم سے دھونے کے پھیر میں گنوا دیا۔ ہندوی کا دھارا بعد میں آکر ہندی شاعری سے مل گیا۔ کبیر، تلسی داس، خسرو، ملک محمد جائسی، عبدالرحیم خانخاناں، عالم اس شاعری کے Pioneer ہوئے۔ ہندی شاعری نے ان سیکڑوں لوک گیتوں اور عوامی محاوروں سے اپنی جڑیں پائیں جو اپنی تہذیب و ترتیب، اپنی نشست و برخاست اپنی صورت و شکل کے اعتبار سے کھردے ہی سہی، لیکن ایک ایسی فطری معصومیت سے مملو ہیں، جن کا تصور اردو جیسی ایک مرصع، مہذب اور شہری اخلاقیات کے پردے میں چھپی ہوئی عیاّریت سے عبارت زبان کی شاعری میں محال ہے۔

اردو میں پہلی بار نظیر اکبرآبادی نے اپنی نظموں کے ذریعہ شاعرانہ مسلمات کو توڑنے کی کوشش کی لیکن حیف! کہ نظیر کی روایت زیادہ مستحکم نہیں ہو پائی۔ ہوئی بھی تو بس موضوعاتی نظم کی حد تک۔ خود نظیر کی غزلیہ شاعری اردو کے روایتی اسلوب و استعارہ کی پابند رہی ہے۔ مقصد اس فقرے سے، نظیر کی حیثیت کو کم کرنا نہیں ہے۔ لیکن شاعری کا جو ثقہ تصور اردو میں رائج ہے، اس کے حساب سے نظیر کی موضوعاتی شاعری کو کوئی بلند مقام نہیں مل سکتا۔ ویسے بھی اردو میں نظیر شاعر کم ہیں، تاریخ زیادہ ہیں۔ حتیٰ کہ ترقی پسند شعرا بھی جنھوں نے ادب کا رشتہ عوام سے جوڑنے کی کوشش کی، نظیر کی روایت کو آگے نہ بڑھا سکے۔ ترقی پسند شعرا نے فکری سطح پر شاعری میں تبدیلیاں پیدا کیں لیکن اپنی غزلیہ شاعری کی روایت کے دائرے میں ہی رہ کر۔ شاعری کو عوام کے احساسات کا ترجمان بنانے کے لیے زبان اور بیان میں جس شکست و ریخت کی ضرورت تھی، اس پر انھوں نے توجہ نہیں کی۔ شاید انہیں اس کی ضرورت نہ رہی ہو، لیکن آج زیادہ قابل غور بات یہ ہے کہ پچھلے بیس پچیس برس میں نہ صرف یہ کہ اردو کے روایتی مراکز بدل گئے ہیں بلکہ اردو ادب میں پہلی بار وہ طبقہ داخل ہوا ہے جس کے روزمرہ میں اردو شامل نہیں ہے۔ اردو اس طبقے کی اکتسابی زبان ہے۔ یہ طبقہ جو پہلے صرف اردو کا قاری تھا اب لکھاری بن گیا ہے۔ مگر المیہ یہ ہے کہ جب یہ طبقہ ادب میں داخل ہوا تب تک طبقۂ اشرافیہ کے عطا کردہ آداب و معیار زندگی، نشست و برخاست، تشبیہیں و تمثیلیں، اس کی لفظیات.....اس کی مجموعی جمالیات اردو ادب/ شاعری کے

خون میں اس طرح رچ بس گئی تھی کہ نئے آنے والوں کے لیے ان تصورات کی حد سے باہر نکلنا محال تھا۔ چناں چہ آج تک ہماری پوری شاعری کا تانا بانا اسی کے گرد تیار ہوا ہے۔ یہ کوئی معیوب بات نہیں لیکن Paradox تو یہ ہے کہ وہ لوگ جن کا تعلق عملی طور پر اس زندگی سے ہے جس کے تجربوں اور مشاہدوں کے اظہار کے لیے عام بول چال کی لفظیات، تشبیہات، تمثیلات، استعارے، علائم، روزمرہ کے مناظر و مشاہدے زیادہ موزوں ہو سکتے تھے، وہ اپنی روایت کی اسیری میں اپنے اردگرد کی زبان سے بے توجہی برتتے رہے۔ گرے پڑے الفاظ اپنے اندر جو معنوی امکانات رکھتے ہیں اس کی دریافت کی طرف انھوں نے توجہ کی ہی نہیں۔

اب اس کا کیا کروں
کہ جو کسی کام کے نہیں ہوتے
ایسے بدرنگ
اور کوڑے پر پھینکے ہوئے لفظ
اپنی سنکٹ کی گھڑیوں میں
مجھے لگتے ہیں سب سے بھروسے کے قابل

(کیدارناتھ سنگھ)

ان گرے پڑے لفظوں کو وہ اٹھائیں بھی کیسے۔ ''اہلِ زبان'' شاعری کے اصولوں کا ڈنڈا لیے سر پر کھڑے ہیں اور نیا شاعر ادب کی اس نئی جمہوریت میں باہر سے تنا تنا، اندر سے تھر تھر کانپ رہا ہے۔ اسے اپنے اظہار سے زیادہ اہلِ زبان کی سند کی فکر ہے۔ جس زبان کو وہ اپنی شاعری میں برت رہا ہے اس کا First Hand تجربہ نہ ہونے کے باعث اس زبان کے تخلیقی استعمال سے قاصر ہے۔ ایسے میں شاعری لفظیات، تشبیہات، تمثیلات، استعاروں اور علائم کا اصل جوہر کھو کر صرف کلیشے بن جاتی ہے اور بدقسمتی سے ادب کا یہ نیا غالب طبقہ اس کلیشے کو توڑنے کی کوئی کوشش کرتا نظر نہیں آ رہا ہے:

کوئی چلتا نہیں قدموں کے نشاں سے ہٹ کر
پاؤں ہیں حلقۂ زنجیرِ زمانی میں ابھی

اختر الایمان اپنے کلیات 'سروسامان' کے پیش لفظ میں بھی اس خیال کے اظہار پر مجبور نظر آتے ہیں:

...''وقت کے ساتھ جس طرح اظہار کا انداز اور لفظوں کی نشست و برخاست، استعارے، تشبیہیں اور محاورے بدل جاتے ہیں، دروبست بدل جاتا ہے اس

طرح زبان کا ٹھاٹھ بھی بدل جاتا ہے۔ جاگیرداری سماج کا دیا ہوا، رومانیت میں ملبوس، میٹھا میٹھا، نرم اور غنائی لب ولہجہ شاید آج کی مشینی سماج کے پیدا کردہ مسائل کے اظہار کے لیے ناکافی ہے۔

ایسا نہیں کہ اس بات کا احساس نئے پڑھنے والے اور لکھنے والے کو نہیں مگر وہ اس شکست کا سامنا کرنے کو تیار نہیں جو اکثر نئے راستوں میں پیش آتی ہیں۔ دوسرے شاعری سے لطف اندوز ہونے والا بڑا طبقہ اس مٹھاس کا اتنا عادی ہو گیا ہے کہ کسی بھی طرح کے کھردرے پن اور کرختگی کو گوارا نہیں کرتا۔ کرختگی سے میری مراد ناشعریت نہیں، صرف کلام منظوم نہیں.....''

کیا یہ عجیب بات نہیں کہ آج کی اردو نظم بیش از بیش راشد کی تجریدی روایت کو اپنائے ہوئے ہے جب کہ اس عرصے میں اختر الایمان جیسا ایک شاعر بھی ہمارے یہاں پیدا ہو چکا جس نے عام انسانی تجربوں کو اور ان محسوسات و کیفیات کو بھی اپنی شاعری میں سلیقے سے برتا، جو ہمارے عہد کے خارجی حالات کی دین ہیں اور جو ہماری روزمرہ کی زندگی سے اتنی قریب ہیں کہ ہمارے دل کی بات لگتی ہیں۔ ایسے تجربوں تک پہنچنے کے لیے ضروری ہے کہ شاعر اپنے روح وقلب میں اتنی سکت اور اتنی وسعت رکھتا ہو کہ زندگی کے بڑے دکھوں کو جی سکے۔ اس کے لیے شاعرانہ مزاج ہی نہیں ایک مربوط و منظّم فکر بھی درکار ہوتی ہے جب کہ ہماری غزلیہ شاعری کی روایت اس بات پر دال ہے کہ شاعری کے لیے کسی مربوط و منضبط فکر کی ضرورت نہیں۔ جس لمحے جو خیال شاعری کی گرفت میں آجائے وہ اس لمحے کا سچ ہے اور اس لیے معتبر بھی۔ ان دونوں خیالات میں کس کو کس پر افضلیت حاصل ہے۔ یہ ثابت کرنا گویا زمین اور آسمان کے سرے ملانے کی کوشش کے مترادف ہوگا لیکن اتنا ضروری ہے کہ شاعری میں غیر منضبط فکر پر اصرار غزل میں تو ممکن ہے، نظم میں نہیں۔ نظم بنیادی طور پر ایک مربوط و منضبط فکر کی طالب ہوتی ہے۔ اس لیے غزل کے مزاج کو غیر شعوری طور پر اپنی کمزوری بنا لینے والے ہمارے شعرا نظم کے تخلیقی امکانات کو کھنگالنے اور اسے وسعت دینے میں ناکام رہے ہیں، اگرچہ ظاہری سطح پر یعنی ہیئت کے اعتبار سے اردو نظم میں گونا گوں تجربے کیے گئے۔ اس تفصیل کے بعد شاید یہ تجزیہ کرنے میں آسانی ہو کہ ہمارے بیشتر شعرا نظم میں اختر الایمان کی Transparent روایت اختیار کرنے کی بجائے راشد کی Translucent روایت اختیار کرنے میں ہی عافیت کیوں محسوس کرتے ہیں۔

یہاں یہ بیان کرنا بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ غزل کی تنگ دامانی کی شکایات اور

اعتراضات کے باوجود غزل کے شاعروں نے نظم کے مقابلے بہت زیادہ پیچیدہ اور متنوع تجربوں کو کامیابی سے سمیٹا ہے کہ خوش قسمتی سے اردو غزل کے حصے میں میرؔ اور غالب کی غزلیہ روایت کا ورثہ براہ راست آیا ہے۔ اردو نظم ابھی اس آدم نو کے انتظار میں ہے ۔ چناں چہ اردو نظم کو اپنی روایت پر اصرار کرنے کے یک طرفہ رویے کی بجائے عالمی پیمانے پر اور ملک کی دیگر زبانوں میں نظم کے فارم میں ہو رہی تبدیلیوں سے استفادہ کرنا ہوگا۔ غزل اور نظم کی بنیادیں اتنی مختلف ہیں کہ غزل کے پیمانے سے نظم کو پرکھنا ایک طرح کی زیادتی ہے اور یہ زیادتی اردو میں برابر ہو رہی ہے۔ ہماری شعری جمالیات میں نظم اسی حد تک قابل قبول ہو سکی ہے جس حد تک اس میں غزل کے خصائص موجود ہوں۔ نظم کی پرکھ کا یہ معیار شاید اس لیے مستحکم و معتبر گردانا جاتا ہے کہ میرے خیال میں اردو شاعری کی تنقید کی بوطیقا غزل کے حوالے سے تیار ہوئی ہے۔ ہماری شاعری کی ساری تنقید غزل سے یا غزل کے حوالے سے ہی بحث کرتی رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ غزل میں ایجاز و اختصار کا جو تصور موجود ہے اس کا اطلاق نظم پر بعینہٖ نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ غزل کے شعر کو بیانیہ کی ضرورت نہیں ہوتی یا شاذ ہی ہوتی ہے جب کہ نظم بیشتر بیانیہ کی محتاج ہوتی ہے۔ نظم میں بیانیہ کی اہمیت سے ناواقف اردو کا بیشتر اور بسا اوقات سنجیدہ قاری بھی، ہندی شاعری کو Statement (بیان) قرار دینے میں تامل نہیں کرتا۔ یہ ایک طرح کی سادگی ہے۔ کیا ادب میں Statement یا بیانِ محض کی کہیں گنجائش ہے۔ عمومی مفہوم میں نہیں، لیکن بیان ادب کی اقدار کی حدود میں تخلیقیت سے مس ہو کر بیانیہ بن جاتا ہے۔ یہ گویا بیان کا ارتقا ہے۔ بیانیہ کے اس پہلو پر غور کرتے ہوئے یہ نکتہ ذہن میں آتا ہے کہ بیانیہ ہی ایک مقام ہے جہاں پر شاعری اور فکشن کی حد بندی ٹوٹتی ہوئی نظر آتی ہے۔ شاید یہیں پر ادب صنفی تخصیص سے بالاتر ہو کر اپنی شناخت کراتا ہے۔ مثال کے طور پر بڑے افسانہ نگاروں کے یہاں بیانیہ میں کہیں کہیں ایسی بات نظر آتی ہے (اور یہ بات صرف ان کے بیانیہ میں آتی ہے) کہ ہم کہتے ہیں افسانہ نگار نے اس بیان میں اپنے شاعرانہ تخیل سے کام لیا۔ گو یہ بات تفصیل و صراحت کی محتاج ہے لیکن اپنے موقف کے اثبات کے لیے میں ایک ایسی تحریر کا سہارا لوں گا جو حال ہی میں ساری دنیا کے اخبارات میں شائع ہوئی۔ 1993 کی نوبل انعام یافتہ امریکی خاتون ناول نگار ٹونی ماریسن کے ناولوں کی فنکارانہ خصوصیات کا اعلان کرتے ہوئے نوبل انعام کمیٹی نے جس امر کو ان کے ناولوں کا وصف خاص بتایا ہے وہ ان کی شاعرانہ نثر ہے۔ ظاہر ہے کہ فکشن کے بدیہی عناصر صرف دو ہوتے ہیں— بیانیہ اور مکالمہ۔ مکالمے کردار کے ہوتے ہیں۔ ان میں فکشن نگار کو مداخلت کی رتی بھر اجازت نہیں۔ البتہ بیانیہ وہ

شے ہے جس کی ڈور فکشن نگار کی انگلیوں میں ہوتی ہے۔

ہندی شاعری پر ایک اعتراض یہ بھی ہے کہ ہندی شاعری میں ایمائیت یا تہہ داری نہیں ہوتی یا بالفاظ دیگر ہندی میں راست شاعری (Direct Poetry) کا رجحان ہے، جس کا شاعری تسلیم کیا جانا مشکوک و مشروط ہے۔ شاعری کی ایمائیت کے ایک سکہ بند تصور پر اصرار کرنے والے دراصل ہماری شاعری کی ایک نہایت صحت مند روایت کے غیر شعوری طور پر منکر ہیں۔ اردو میں سہل ممتنع کی روایت نے راست شاعری کی توانا مثالیں چھوڑی ہیں۔ مثلاً یہ مشہورِ زمانہ اشعار دیکھیں:

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا (مومنؔ)

موت کا ایک دن معین ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی (غالبؔ)

آدمی آدمی سے ملتا ہے
دل مگر کم کسی سے ملتا ہے (جگرؔ)

ہوسکتا ہے کہ ان اشعار کو ہم نثر کے ایک جملے کی طرح لکھ کر رکھ دیں اور کوئی ایسا شخص جسے شعر سے لطف اندوز ہونے کی حس ودیعت نہ ہوئی، اسے نثر کا فقرہ ہی سمجھے۔ لیکن جنھیں قدرت نے سخن فہمی کی حس لطیف سے سرفراز کیا ہے وہ جانتے ہیں کہ ان راست لفظوں میں کتنی ایمائیت ہے۔

ہندی یا دیگر علاقائی زبانوں میں اگر راست شاعری ہو رہی ہے تو اس سے انکار کرنے کی بجائے ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ راست شاعری نے اپنے سفر میں تخلیقیت کے کیسے کیسے امکانات کا سراغ پایا ہے۔ مثال کے طور پر ایک نظم کے یہ بند دیکھیے:

قاتل چاہتا ہے
سارے سندر اور مضبوط خیال
قتل کے بارے میں
وہ چاہتا ہے جتنے بھی
سندر اور مضبوط خیال ہوں
سب اسی کے ہوں
وہ پھینکے اور خیال چل پڑیں

وہ مارے اور خیال زندہ ہوں
وہ گاڑے اور خیال پھوٹ پڑیں
قاتل پورا ماحول بدلنا چاہتا ہے
وہ آئے اور لفظ سنّاٹے میں بدل جائیں
وہ بولے اور زبان جم جائے
قتل ہو، تقریب ہو
اور خیال ہوں صرف اس کے (’قاتل‘۔ لیلادھر جگوڑی)

یہ پوری نظم اسی طرح بالکل راست انداز میں چلتے چلتے یہاں پر آ کر ختم ہو جاتی ہے۔ یہ بظاہر اکہرے اور براہ راست بیان کیے ہوئے مصرعے اپنے جلو میں معنی کی ایک وسیع دنیا رکھتے ہیں۔ آمریت بلکہ جمہوریت کے طفیل جو سیاسی آمریت غریب اور ترقی پذیر ممالک پر تسلط جمائے ہوئے ہے اور جن جن حربوں سے قاتل اپنے آپ کو Legitimise کر رہا ہے، یہ نظم اس پیچیدہ اور بسیط منظر نامے کا سادگی سے اظہار کرتی ہے۔

دراصل ’راست شاعری‘ پر اعتراض کرنے والے یہ بھول جاتے ہیں کہ ادب میں براہ راست کچھ نہیں کہا جا سکتا، حتیٰ کہ افسانے میں بھی نہیں۔ یہ اس بحث کا موضوع نہیں ہے۔ لیکن وہ لوگ جو یہ خیال رکھتے ہیں کہ افسانے میں بات براہ راست کہی جاتی ہے وہ ایک طرح کی گمراہی میں ہیں۔ راست گفتاری کا معاملہ بنیادی طور پر خیال کی شدت اور وسعت سے جڑا ہوا ہے لیکن اب اس کو کیا کہا جائے کہ ہمارے ثقہ ناقدین اس بات پر مصر ہیں کہ شاعری خیال نہیں فنکاری کا نام ہے۔ بجا کہ ادب کا تصور فن کے بغیر گنجا ہے۔ لیکن فن اپنے آپ میں کوئی ٹھوس شے نہیں ہے، (خیال ہے!) فن ایک Infinite شے ہے اور شاید اس کی کوئی جامع تعریف ممکن نہیں۔ فن کا استعمال خیال کو مؤثر بنانے کے لیے کیا جاتا ہے۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ شاعر کو فن کے رموز پر کتنی دسترس ہے اور وہ اپنی بات کے موثر اظہار کے لیے فن کے ممکنہ بہترین استعمال کی کتنی تخلیقی قوت رکھتا ہے۔ لفظوں کی تراش خراش، آہنگ، غنائیت، تشبیہیں، تمثیلیں، لفظیات، پیکر تراشی، تراکیب و بندشیں وغیرہ وغیرہ سبھی چیزیں فن میں شامل ہیں۔ مگر ان سب چیزوں کا اجتماعِ محض شاعری نہیں ہو سکتا۔ یہ سب چیزیں اپنے ایک مرکزہ یعنی خیال کی محتاج ہیں۔ فن کے استعمال و آمیزش سے بعض اوقات کمزور خیال بھی چمکنے لگتا ہے۔ خیال اپنے آپ میں معمولی بلکہ کبھی کبھی مہمل ہونے کے باوجود شعر اعلیٰ درجے کا نکل آتا ہے۔ لیکن گستاخی معاف! کہ یہ شاعری کی نقد و

آزمائش کا محض ایک پہلو ہے۔ دوسرا اور اتنا ہی اہم پہلو یہ ہے کہ کبھی کبھی خود خیال اپنے آپ میں اتنا بلند اور بھرپور ہوتا ہے کہ اس کے اظہار کے لیے فن کی متعینہ صفات Defined Ingredient کی آمیزش کی ضرورت ہی نہیں ہوتی۔ تقابل کے طور پر غالبؔ کا یہ شعر لیں:

ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

غالبؔ نے ایک خیال کو اپنی بے پناہ فنکارانہ قوت سے دوام بخشا۔ اب اگر اس شعر سے اس کی پیکریت، اس کی غنائیت، فضا آفرینی، لفظی دروبست وغیرہ وغیرہ کو نکال دیا جائے تو خیال اپنے آپ میں مبہم، بے معنی سا ہو جائے گا۔ اس کے برعکس مثال کے طور پر اُدئے پرکاش کی یہ نظم لیں (خاکم بدہن! مقصود غالبؔ اور ادئے پرکاش کا مقابلہ نہیں ہے)۔

آدمی
مرنے کے بعد
کچھ نہیں سوچتا

آدمی
مرنے کے بعد
کچھ نہیں بولتا

کچھ نہیں سوچنے
اور کچھ نہیں بولنے پر
آدمی مر جاتا ہے

صاف ہے کہ اس نظم میں کوئی فنکاری نہیں ہے۔ لیکن یہ خیال اپنے آپ میں اتنا دوامی، اتنا شاعرانہ، اتنا بھرپور ہے کہ اس میں کسی فنکاری کی مطلق ضرورت نہیں ہے۔

شاعری میں خیال کی موجودگی پر اعتراض کرنے والوں کا کہنا یہ بھی ہے کہ ادیب یا شاعر سے کسی بڑے خیال کی توقع نہیں کی جاسکتی۔ ادب بڑی بات کہنے کے لیے نہیں، (بلکہ بہتر یہ ہے کہ بات یا خیال سرے سے ہو ہی نہیں!) بات کو فنکاری سے پیش کرنے کے لیے ہے۔ یہ ایک طرح کی گمراہی ہے، جو اردو ادب میں بڑے منظم ڈھنگ سے پھیلائی گئی۔ جب ہم ادب میں خیال کی بات کرتے ہیں تو اس سے ہماری مراد وہ خیال نہیں ہے جو مثلاً کسی ریاضی داں، یا ماہر

طبیعیات یا سماجیات یا کسی سیاست داں کے دماغ میں آسکتا ہے۔ادب میں خیال کا مطلب وہ خیال ہے جو صرف ادیب اور شاعر کے دماغ میں آسکتا ہے۔ کیونکہ شاعر کے ذہن میں جب کوئی خیال آتا ہے تو وہ محض دماغ سے نہیں، بلکہ اس کے پیچھے اس کی بصیرت، ادراک ،شعور لاشعور اورواہمہ، کرب اور نشاط، ملال اورانکاراور دوسرں کے باطن میں اترنے کی قوت (Pathos)وغیرہ ڈھیروں چیزیں بیک وقت کارفرما ہوتی ہیں اور ظاہر ہے کہ تب ہی ادیب وہ دنیا دکھا سکتا ہے جو علوم کے ماہرین کے بس کی بات نہیں۔سب سے بڑا گھپلا تو یہیں ہے کہ اردو ادب میں ناقدوں کا ایک بڑا منظّم اور فعال (اور بلاشبہ ذہین) طبقہ ادب کی لایعنیت کی انارکی پھیلائے ہوئے ہے۔ادب کی خارجی جمالیات اور شاعری کے تکنیکی مباحث پر اتنی توجہ صرف کی گئی ہے کہ اس میں خیال کا نہالِ نازک کمہلا کر رہ گیا ہے اور ستم یہ کہ یہی سخن کا معیار ٹھہرا ہے۔ میں گھوم پھر کر اسی بات پر آتا ہوں کہ اردو ادب میں اب تک جو طبقہ غالب رہا ہے وہ طبقۂ اشرافیہ سے تعلق رکھتا ہے۔(نئے ہندستان میں یہی طبقہ اپر مڈل کلاس ہے)اور اس طبقہ کا مسئلہ یہ ہے کہ ذہنی طور پر سب سے زیادہ زرخیز اور متنوع ہونے کے باوجود یہ اپنے احساسات و جذبات کو اس طرح قابو میں رکھتا ہے کہ اس کی موجودہ صورتِ حال پر کوئی آنچ نہ آئے۔ یہ طبقہ اپنے احتجاج کو بھی اشارے کنائے میں بیان کرتا ہے۔ادب کے ذریعہ یہ طبقہ تزکیۂ نفس چاہتا ہے،کوئی تبدیلی نہیں۔یہی وہ مقام ہے جہاں سے فکر کی دو شاخیں پھوٹتی ہیں۔ نئے شاعروں کو سوچنا ہے کہ وہ کیا چاہتے ہیں۔انہیں اپنے اندر یہ یقین پیدا کرنا ہوگا کہ ان لفظوں کا کوئی مول ہے۔ یہ محض کاغذ پر بکھرے ہوئے بے جان لفظ نہیں ہیں اور اگر یہ زندہ ہیں تو زندگی کی قوت سے لبریز بھی ہوں گے۔

سب سے اچھی کویتا
اتنے دکھوں میں کام آئے گی
کہ لکھی ہوئی نہیں لگے گی

....

سب سے اچھی کویتا
سب سے برے دنوں میں پہچانی جائے گی
(''سب سے اچھی کویتا''وشنو ناگر)

شاعری کی کلاسیکی تعریف جن نفاستوں اور نزاکتوں پر زور دیتی ہے وہ بجا!لیکن جو نفاستیں اور نزاکتیں ادب میں مسلمہ اصول کے طور پر رائج ہوجاتی ہیں، لازماً وہی ادب کی جمالیاتی حدود

نہیں ہیں۔ ایلیٹ نے The Wasteland لکھ کر شاعری کی جمالیاتی حدود کا دائرہ توڑا۔ بعد میں بریخت نے شاعری میں ان عناصر کو شامل کیا، بظاہر شاعری کی نازکی جن کی متحمل نہیں ہوسکتی تھی۔ لیکن شاعر اور تخلیق کار تو پیدا ہی ہوتے ہی مسلمات کو توڑنے کے لیے۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ کلاسیکی روایات و اقدار اگر کسی شکست و ریخت سے دوچار ہوتی ہیں تو یہ توڑ پھوڑ ہی اس ادب کی بنیادیا اقدار بن جاتی ہے بلکہ ہوتا صرف یہ ہے کہ ادب کی اقدار میں پہلے سے موجود مسلمات کے علاوہ یہ نئی اقدار شامل ہوجاتی ہیں۔ اس طرح روایت میں جدت پیدا ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ یہ نئی اقدار بھی کائنات کے مابعد الطبیعیاتی اصول کے مطابق مختلف مراحل سے گزر کر بالآخر اس روایت کا حصہ ہوجاتی ہیں۔ روایات اور مسلمات کو توڑنے کے لیے تخلیقی قوت کے مالک لفظ کے امکانات کو نئے سرے سے کھنگالتے ہیں۔ نئی تشبیہیں، نئی استعارے، نئی لفظیات، نئی فکر، نئے ڈکشن کی تلاش و جستجو شروع ہوتی ہے۔ روایت پھولتی پھلتی ہے۔ اتنا ضرور ہے کہ تلاش و جستجو کا سرا اپنی شاعری کی روایت، اپنے سماج، اپنے عہد اور اپنے طبقے کی نفسیات سے جڑا ہو۔ اردو شاعری کو اپنی نفاستوں اور نزاکتوں کو ضرور محفوظ رکھنا چاہیے لیکن ادب کے شریانوں میں نئے خون دوڑانے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اپنے مسلمات کو توڑا جائے۔ اپنی جمالیاتی حدوں کو وسیع کیا جائے۔ نئے افکار اور نئے تصورات کو نئے تخلیقی تجربوں کی بھی اتنی ہی ضرورت ہے جتنی اپنی شاعری کے تشخص کو بچائے رکھنے کے لیے اپنی نفاستوں، نزاکتوں اور روایتوں کو بچانا ضروری ہے۔ نئے خیالات و افکار کا ایک ہجوم فصیلِ شہرِ شعر کے باہر کھڑا ہے۔ اردو کے شعرا ان خیالات و افکار کو اگر اپنے تخلیقی تجربوں سے مس دے کر نظم کر لیں تو یقیناً ایک زیادہ بہتر شاعری کا امکان ہنوز موجود ہے۔

شاعری میں رمزیت، ایمائیت، نفاست و نزاکت پر بہت باتیں ہوچکیں۔ مکتی بودھ کے الفاظ میں:

اب ہمیں
اظہار کے سارے خطرے اٹھانے ہی ہوں گے۔

پس نوشت: اس مقالے میں میں نے اردو کے مقابلے ہندی نظم سے کم بحث کی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہندی نظم کوتاہیوں اور کمزوریوں سے پاک ہے۔ اس بحث میں دانستہ میں نے اس سے صرف نظر کیا ہے۔ کیوں کہ ہندی نظم کے ''معائب'' پر گفتگو میرے اس مضمون کا موضوع نہیں ہے۔ (خ۔ا) ٭٭

سنیما

علی خان

ترجمہ: مظفر حسین سیّد

علاقائیت سے ماورا

ہندستان، پاکستان اور بنگلہ دیش کا سنیما

پس منظر

برِصغیر میں فلمی صنعت کی آمد 1896 میں ہوئی، اور یہ کارنامہ فرانس کے لُمیر (Lumiere) برادران نے انجام دیا۔ ان حضرات نے فرانس میں اپنی مختصر فلموں کی نمائش کے چند ماہ بعد ہی انھیں ہندستان کے کئی بڑے شہروں میں نمائش کے لیے پیش کر دیا تھا۔ اس طرح یوروپ میں ٹیکنالوجی اور ثقافت کی دریافت کے توسط سے ہندستانیوں کو فلم نام کی ایک صنفِ جدید سے تعارف حاصل ہوا۔ اس طرح یہ ہوا مغرب سے چلی اور مشرق میں آئی۔ اس تہذیبی انقلاب کا ذکر کرتے ہوئے ڈاڈی (Dadi)، ڈائر (Dwyer) اور پٹیل (Patel) نے لکھا ہے کہ ان مغربی فلموں کی آمد سے ملکی، علاقائی بلکہ خالصتاً دیسی اثرات کے تحت مقامی ثقافت وتہذیب سے ممیز ایک نئی شے وجود میں آئی، جس کا نام فلم تھا۔ ہر دو مبصرین کی رائے میں ملکی وعلاقائی رجحانات، جن عوامل کے تحت پروان چڑھے، ان میں خصوصاً اردو ادب کا ارتقا وفروغ اور پارسی تھیٹر کی تشکیل وترویج قابلِ ذکر ہیں۔ ان کی رائے میں ہندستان میں اردو ادب کی نمود وافزائش اور پارسی ڈرامے کی ترویج، یہ دونوں ہی واقعات انیسویں صدی کے وسط سے ہی رونما ہونا شروع ہو چکے تھے تاہم تمثیل، ادب اور سائنس کی آمیزش سے ہندستان میں ایک نئی صنفِ فن، یعنی فلم کی پیدائش 1931 میں عمل پذیر ہوئی اور اس کی پشت پر جنوبی ایشیائی خطّے میں بیسویں صدی کے دورِ وسطیٰ کی پیچیدگیاں، ثقافتی سیاست نیز مذہبی، قومی وعلاقائی شناخت کے محرکات سب مساوی طور پر کارفرما

تھے اور اسی پس منظر میں سنیما کی صنعت ایک جدید رجحان کی حیثیت سے منظرِ عام پر آئی۔
(ڈاڈی:2016-77)

حالاں کہ اس کے نتیجے کے طور پر ہندستانی سنیما وجود پذیر ہوا اور یہ نئی صنفِ اظہار نہ تو تکمیلاً روایتی تھی اور نہ ہی مکمل طور پر جدید، بلکہ یہ اس عوامی ثقافت کی زائیدہ تھی، جس کا آغاز دراصل انیسویں صدی میں ہی ہو چکا تھا اور ہم آہنگی اس کی فطرت میں شامل اس لیے تھی، کیوں کہ ان رجحانات کے تحت روایتی تصورات اور صنعتی ٹیکنالوجی کا باہم اتصال ہو چکا تھا۔ (ڈائر اور پٹیل: 2002-13)۔عوامی ثقافت کی ایک نئی شکل کا ذکر ڈاڈی، ڈائر اور پٹیل نے بہ طورِ سنیما کیا ہے جو یہ دراصل ایک نئے شہری تھیٹر اور بالخصوص پارسی تھیٹر کی توسیع ہی تھی۔

پارسی تھیٹر کا جنم بمبئی میں 1850 کے بعد کے عشرے کے اوائل میں ہوا اور 1900 تک آتے آتے ہندستان کے اہم شہروں دہلی، لاہور اور کلکتہ میں بڑی بڑی ڈرامہ کمپنیاں قائم ہو چکی تھیں اور جدید ڈرامے، علاقائی موسیقی اور سنیما پر ان کمپنیوں کی کارکردگی کا اثر بڑے پیمانے پر مرتب ہوا (ہنیس: 2001-43)۔ابتدائی پارسی تھیٹر کے پیش کردہ زیادہ تر ڈرامے شیکسپیئر کے انگریزی ڈراموں کے اردو تراجم پر مبنی تھے اور کمالِ ہوشیاری سے ان کی ہندستانی تجسیم اور ہندستان کے ملکی عوامی قصے کہانیوں کی آمیزش کی جاتی تھی۔ان میں نغمات کی بھرمار ہوتی تھی اور انھیں پوری طرح ہندستانی رنگ وروپ میں ڈھال لیا جاتا تھا۔اُسی دور میں جیسے جیسے سفری ڈرامہ کمپنیوں کی مقبولیت بڑھتی گئی، ویسے ویسے پارسی تھیٹر کمپنیوں نے بھی مقامی موضوعات کو محور بنا کر طبع زاد کہانیاں لکھوانا شروع کر دیں اور ان میں زیادہ تر قصے وہ تھے جو ہندستانی لوک روایت کا حصہ تھے۔ان میں مقامی ہندو، مسلم، پرستانی، رومانی داستانیں بھی شامل تھیں اور ہندو اساطیری قصے بھی، اس کے علاوہ بورژوائی سماجی ڈرامے بھی ان کا حصہ تھے (ایضاً، 44)۔اس کے علاوہ پارسی تھیٹر کے ڈرامہ نگار ہندستانی اور وسط ایشیائی لوک کہانیوں کے علاوہ اسطور، تاریخ اور کلاسیکی تخلیقات نیز مواخذ سے بھی استنباط کرتے تھے (ملک: 2005-82)۔

اس کے بعد ان پارسی ڈراموں کو ہندستانی فلموں کے لیے نیا لباس پہنایا جانے لگا۔ٹھاکر (2014) اور سنگھ (2015) نے بھی اس امر کی جانب نشان دہی کی ہے کہ ابتدائی زمانے میں ہندستانی فلموں کے لیے شیکسپیئر کے ڈراموں کو اردو لباس پہنایا گیا۔مثال کے طور پر 1927 میں نمائش کے لیے پیش کی گئی خاموش فلم 'دل فروش' شیکسپیئر کے مشہور ڈرامے 'دی مرچینٹ آف وینس' کی اردو تلبیس کے توسط سے، پارسی تھیٹر کے تحت پیش کردہ ایک ڈرامے پر مبنی تھی۔اس طرح

شیکسپیئر کے معروف ڈرامے 'ہیملٹ' کو کئی بار اردو لباس زیب تن کرایا گیا اور اس کی بنیاد پر بنی اولین فلم 'خونِ ناحق' تھی جو 1928 میں پیش کی گئی تھی۔ اس کے بعد منظرِ عام پر آنے والی فلموں میں سہراب مودی کی 'خون کا خون' (1935) اور کشور ساہو کی فلم 'ہیملٹ' (1954) شامل تھیں۔ یہ دونوں ہی فلمیں متکلّم تھیں جن کے لیے اب ہندستان میں بولتی فلموں کی اصطلاح رائج ہے۔ علاوہ ازیں 'ہٹیلی دلہن' (1932)، 'کافر عشق' (1936) اور 'پاک دامن' (1940) جو بالترتیب شیکسپیئر کے ڈراموں: 'دی ٹیمنگ آف شریوڈ'، 'اینتھنی اینڈ کلوپیٹرا' اور 'میزر فار میزر' کا چربہ تھیں۔ درحقیقت پارسی تھیٹر کی کامیابی نے ہی آنے والی نسلوں کے لیے ہندستانی فلموں کی بنیاد رکھی اور اس کے ساتھ ہی دورِ مابعد میں ان کے کرداروں اور دیگر عناصرِ تشکیلی میں حقیقت نگاری، فنتاسی، میلوڈرامہ، موسیقی اور رقص کے مثل اصناف کی آمیزش کے ہم رشتہ فنِ فلم کی اساس رکھی، جو نتیجتاً نئے فلمی تجربات کی روح کی حیثیت اختیار کر گئیں۔ جیسے جیسے فلم عوامی ذرائعِ ابلاغ کے طاقت ور ترین عنصر کے طور پر فروغ پذیر ہوتی گئی ویسے ویسے کچھ پارسی فلم ساز بھی میدان میں آ گئے اور انھوں نے باقاعدہ فلم سازی شروع کر دی۔

عبدالرشید کاردار ایک نامور ہدایت کار تھے۔ (جو بعد میں پاکستانی فلمی صنعت کے بانیان میں شمار ہوئے) انھوں نے کئی خاموش فلمیں بنائیں، جو سب مقامی مقبول ڈراموں، بالخصوص پارسی ڈراموں پر مبنی تھیں (گزدر: 1997-6)۔ بہر کیف ان کی ابتدائی فلموں میں ایک فلم 'ڈاٹرز آف ٹوڈے' (آج کی بیٹیاں) کسی مقبول ڈرامے پر مبنی نہیں تھی اور یہی لاہور میں بنائی گئی اوّلین خاموش فلم بھی تھی۔ اُس وقت تک لاہور میں نو فلم اسٹوڈیو قائم ہو چکے تھے اور کاردار کی قیادت میں نوجوان فن کاروں کی ایک جماعت نے لاہور کے علاقے بھاٹی دروازے میں اپنی جڑ جمالی تھی۔ تاہم 1930 میں کاردار عازمِ کلکتہ ہوئے اور اس کے بعد بمبئی منتقل جہاں انھوں نے متعدد کامیاب فلموں کی ہدایت دی، جن میں 'سرفروش (1930)، ہیر رانجھا (1932) اور شاہجہاں (1946) شامل تھیں۔

مابعد تقسیمِ ملک : ابتدائی زمانہ

تقسیمِ برصغیر کا واقعہ (1947) رونما ہوا تو لاہور سے سرمایہ وصلاحیت دونوں کا رخ بمبئی کی جانب ہو گیا، بلکہ یہ سلسلہ تقسیم کا فیصلہ ہو جانے کے بعد ہی — اصل واقعۂ تقسیم سے قبل — شروع ہو گیا تھا۔ ہر چند کہ ثقافتی و ادبی سطح پر لاہور بمبئی سے برتر تھا تاہم تقسیم کے شاخسانے کے طور پر نقلِ وطن کا ایک طویل سلسلہ شروع ہوا اور لاہور سے باصلاحیت، ہندو اور سکھ فن کار بمبئی کی جانب گامزن ہو گئے۔ لہٰذا اس کے بعد لاہور میں فلمی صنعت کے قیام کے از سرِ نو استحکام کے لیے سرمایۂ

کثیر درکار تھا تو وہ دستیاب ہی نہیں ہوا۔ اب لاہور کی فلمی صنعت میں نئی روح پھونکنے کے فرض کا باران فلمی فن کاروں کے شانوں پر تھا جو بمبئی اور کلکتہ کی فلمی صنعتوں سے ہجرت کر کے پاکستان آئے تھے اور انھوں نے لاہور کو اپنا نیا مسکن بنالیا تھا۔ یہ حسنِ اتفاق لاہور پہلے سے ہی شمالی ہند کے فلمی دائرے (سرکٹ) کا صدر مقام تھا۔

ظاہر ہے کہ ابتدائی دور چنوتیوں سے بھرا تھا اور تارکِ وطن فلم سازوں کو میراث میں ایک ایسی متزلزل فلمی صنعت ملی تھی جہاں سرمایے کی بے حد کمی تھی اور تکنیکی سہولیات بھی تقریباً ندارد تھیں، نیز کوئی منضبط نظام موجود نہیں تھا۔ فرقہ وارانہ فسادات کے دوران کئی فلم اسٹوڈیو نذرِ آتش کیے جا چکے تھے۔ بہر حال بمبئی سے محبوب خان جیسی شخصیت کے ساتھ کاردار بھی دوبارہ لاہور آ گئے تھے (یہ وہی محبوب خاں تھے، جنھوں نے بعد کے برسوں میں بمبئی میں 'مدر انڈیا' (1957) جیسی شاہکار فلم بنائی)۔ دراصل 1947 میں یہ دونوں فلم کار بہ غرضِ تجربہ و معلومات لاہور آئے تھے تاکہ وہاں نئی فلمی صنعت کے قیام کے امکانات تلاش کر سکیں مگر یہ دونوں اسی سال بمبئی واپس چلے گئے کیوں کہ انھیں اندازہ ہو گیا تھا کہ لاہور میں نہ تو فلمسازی کے لیے درکار آلات دستیاب تھے اور نہ ہی وہاں فلم سازی کا کوئی مستحکم نظام موجود تھا۔ البتہ جو فلمی ادا کار بمبئی سے ترکِ وطن کر کے مستقلاً لاہور آئے تھے، ان میں چند کے علاوہ، وہی فن کار شامل تھے جن کا دھندا بمبئی میں مندا تھا۔ اس کے برعکس اس وقت بمبئی ایک نئے دور میں داخل ہو رہا تھا، جس میں ابھرتے ہوئے فلمی سپر اسٹار (مثلاً دلیپ کمار اور مدھو بالا) نو وارد فن کاروں کی ہمت افزائی کر رہے تھے۔ اتفاقاً ان دونوں کے خاندان برسوں پہلے پشاور سے ہجرت کر کے بمبئی آئے تھے۔ اس کے علاوہ کپور خاندان، جس کا اصل وطن پشاور ہی تھا، وہ تقسیم سے پہلے ہی بمبئی میں اپنی جڑیں مضبوط کر چکا تھا، خصوصاً راج کپور سب سے زیادہ کامیاب تھے۔ تقسیم سے قبل ان کا خاندان وقتاً فوقتاً پشاور جاتا رہتا تھا۔

تقسیمِ وطن کا شکار لاہور کے دو بڑے فلمی نگار خانے بھی ہوئے جو دونوں ہی ہندو فلم سازوں کی ملکیت تھے۔ ان میں سے ایک تو روپ. کے. شوری کی ملکیت تھا اور دوسرا دلسکھ پنچولی کا۔ پنچولی کی پیدائش کراچی کی تھی۔ غرض تقسیم کے بعد ان دونوں نے مع مال و دولت اور ساز و سامان بمبئی کی راہ لی۔ لاہور کے قیام کے دوران پنچولی نے 1931 میں اپنی فلم تقسیم کاری کمپنی ایمپائر ٹاکیز قائم کی تھی اور 1947 تک وہ دو نگار خانوں اور تین سنیما گھروں کے مالک بن چکے تھے۔ نیز ان کا فلم تقسیم کاری کا کاروبار عروج پر تھا، جس کا صدر دفتر لکشمی چوک لاہور میں تھا اور اس کی شاخیں بمبئی، دہلی، کراچی اور مدراس میں تھیں۔ اس میں شک نہیں کہ ابتدائی دور میں لاہور کی

فلمی صنعت میں پنچولی کا خاصا دبدبہ تھا۔ واضح ہو کہ یہی لاہور کی فلمی صنعت بعد میں پاکستانی فلمی صنعت کا روپ لینے والی تھی۔ تاہم پنچولی اور ان کے چہیتے موسیقار غلام حیدر کی ہندستانی فلمی صنعت کو سب سے بڑی دین ایک طفلی اداکارہ تھی جس کا نام نور جہاں تھا، جسے پنچولی نے 1939 میں اپنی فلم 'گل بکاؤلی' میں متعارف کرایا تھا۔ یہی طفلی اداکارہ بعد میں اوّلاً ہندستان اور بعدازاں پاکستانی فلمی صنعت کی عظیم فن کارہ اور گلوکارہ بنی۔ باور ہو کہ نور جہاں کو بہ طورِ گلوکارہ، موسیقار غلام حیدر نے ہی موقع دیا تھا اور انھوں نے ہی شمشاد بیگم جیسی گلوکارہ کو بھی متعارف کرایا تھا جو ہندستانی فلمی صنعت کی اوّلین پس منظری گلوکاراؤں میں شامل تھی۔ اسی پر بس نہیں، چند برس بعد بلکہ 1947 میں ہی ان ہی غلام حیدر نے لتا منگیشکر کو گلوکارہ بنایا جو بعد میں ہندستان کی سب سے عظیم فلمی گلوکارہ بنیں۔ آزادیِ وطن کے وقت جب پنچولی نے لاہور سے بوریا بستر باندھا اور بمبئی روانہ ہوئے تو لاہور میں انھوں نے اپنے نگارخانے و دیگر جائیداد اپنے قانونی مشیر دیوان سرداری لال کی تحویل میں دے دی تھی۔

قیامِ پاکستان کے بعد اوّلین پاکستانی فلم تھی 'تیری یاد' جو 1948 میں نمائش کے لیے پیش کی گئی۔ اس فلم کے فلم ساز دیوان سرداری لال اور ہدایت کار داؤد چند تھے۔ دیوان پکچرز کے پرچم تلے یہ فلم پنچولی آرٹ اسٹوڈیو میں ہی فلم بند کی گئی تھی۔ اس کے اداکار تھے ناصر خان اور آشا پوسلے (ناصر خان، یوسف خان یعنی دلیپ کمار کے چھوٹے بھائی تھے)۔ آشا پوسلے کا اصل نام صابرہ بیگم تھا۔ ان دونوں اداکاروں نے تقسیمِ ملک کے بعد بمبئی سے لاہور ہجرت کی تھی۔ یہ فلم بین العلاقائی حیثیت کی حامل تھی مگر کاروباری اعتبار سے یہ ناکام رہی جس کی وجہ یہ بھی تھی کہ یہ فلم ایک ایسے وقت (1948) میں نمائش پذیر ہوئی جب پورا ملک محمد علی جناح کی موت کا سوگ منا رہا تھا۔ سوے اتفاق کہ اس فلم کی نمائش کے محض ایک ماہ کے اندر جناح صاحب کا انتقال ہو گیا تھا۔ ان کی وفات کے ساتھ ہی جیسے 'تیری یاد' کی تقدیر پر بھی مہر لگ گئی اور یہ فلم محض پانچ ہفتے چل کر پردۂ سیمیں سے غائب ہو کر ڈبّوں میں بند ہو گئی۔

1950 میں پاکستان میں تیرہ فلمیں بنائی گئی تھیں جب کہ 1949 میں صرف چھ فلمیں ہی بن سکی تھیں۔ اس طرح سست گامی سے سہی مگر لاہور کی فلمی صنعت کی بحالی کا سفر شروع ہو چکا تھا۔ ان ہی تشکیلی برسوں میں سنتوش کمار اور صبیحہ خانم کی فلمی جوڑی منظرِ عام پر آئی جو بعد میں حقیقی زندگی میں بھی ایک دوسرے کے ہم سفر بن گئے۔ انہی دونوں نے فلم 'دو آنسو' (1950) میں بھی کام کیا تھا، جو مسلسل 25 ہفتے تک چلنے کے بعد پاکستان کی پہلی سلور جوبلی منانے والی فلم بنی۔ صبیحہ کی والدہ بھی

تقسیم سے قبل ایک کامیاب فلمی اداکارہ رہ چکی تھیں۔ حسنِ اتفاق کہ قیامِ پاکستان کے بعد صبیحہ لاہور فلمی صنعت کی پہلی اسٹار بن کر سامنے آئی۔ سنتوش کمار (اصل نام سید موسیٰ رضا) اور اس کا چھوٹا بھائی درپن (اصل نام سید عشرت عباس) دونوں جامعہ عثمانیہ حیدرآباد کے تعلیم یافتہ تھے اور ان کا تعلق صوبۂ متحدہ کے ایک اعلا تعلیم یافتہ اور خوشحال خاندان سے تھا۔ دراصل ان دنوں پورے برِّصغیر میں فلمی ستاروں کے نام بدلنے کا چلن تھا۔ بمبئ میں یوسف خاں نے اپنا فلمی نام دلیپ کمار اور ممتاز جہاں بیگم نے اپنا فلمی نام مدھوبالا رکھ لیا تھا۔ بہر کیف ہندستان سے ہجرت کر کے نوتشکیل شدہ ملک پاکستان کو اپنا نیا وطن بنانے والوں میں سرِفہرست گلوکارہ، اداکارہ نور جہاں اور اس کے شوہر ہدایت کار شوکت حسین رضوی تھے۔ نور جہاں اپنی پہلی فلم کے پورے بارہ برس کے بعد لاہور میں بننے والی پنجابی فلم 'چانوے' میں جلوہ گر ہوئی۔ اس کے شوہر شوکت حسین رضوی نے اپنا فلمی سفر کلکتہ سے ایک زیرِ تربیت فلم ایڈیٹر، فلم کار رایز رامیر کی نگرانی میں شروع کیا تھا۔ تاہم انھیں زندگی کا پہلا بڑا موقع فلم ساز دل سکھ پنچولی نے دیا۔ فلم تھی 'خاندان' جو 1942 میں نمائش کے لیے پیش کی گئی۔

نور جہاں کی پہلی فلم بھی 1942 میں نمائش پذیر ہوئی تھی۔ اس فلم میں اس کے ساتھی اداکار کا نام تھا پران کشن جو اُس وقت لاہور میں مقیم تھا، بعد میں اس نے اپنے نام کے لاحقے کو ترک کر کے اپنا نام صرف پران رکھا اور ہندستانی فلموں کا اولاً سب سے کامیاب ویلن بنا اور اس کے بعد کریکٹر ایکٹر کے طور پر بھی اپنا لوہا منوایا۔ فلم 'خاندان' کی کامیابی کے بعد نور جہاں اور رضوی کلکتہ سے بمبئ چلے گئے تھے جہاں کچھ دن بعد اُسی برس دونوں نے شادی کر لی اور شادی کے بعد یہ جوڑا پھر لاہور چلا آیا جہاں انھیں بہت فائدہ ہوا، اور کامیابی نے ان کے قدم چومے۔ رضوی نے فلمیں بنائیں اور نور جہاں نے ان میں اداکاری کی۔ دل چسپ بات یہ کہ بمبئ سے روانگی کے وقت نور جہاں کامیابی کی بلند منزل پر تھی اور رضوی بھی، یعنی دونوں کامیابی سے ہم کنار ہو چکے تھے لیکن تقسیم کے بعد اُسی وقت ان دونوں نے بمبئ چھوڑنے اور لاہور کو اپنا وطنِ ثانی بنانے کا انقلابی قدم اٹھایا۔ فلمی تاریخ نویس مہر بوس نے جنوبی ایشیا کی فلمی صنعت پر نور جہاں کے گہرے اثرات کا ذکر کرتے ہوئے تفصیل سے لکھتے ہوئے یہ سوال اٹھایا ہے کہ اگر نور جہاں اُس وقت بمبئ سے رخصت نہ ہوتی تو کیا وہ بمبئ کا نقشہ بدل کر رکھ دیتی (2006-154)۔ حقیقت یہ ہے کہ صبیحہ خانم کے شانہ بہ شانہ نور جہاں نے بھی 1950 کے بعد کے عشرے میں پاکستانی فلمی صنعت پر حکومت کی۔ تاہم اپنے دوسرے شوہر، اداکار اعجاز درّانی کے دباؤ میں نور جہاں نے 1963 میں اداکاری کو تو خیر باد کہہ دیا مگر گلوکارہ کے طور پر وہ پاکستانی فلمی صنعت پر چھائی رہیں۔ ایک تخمینے کے مطابق

نور جہاں نے کم وبیش تین ہزار فلمی نغمے صدا بند کرائے تھے۔(گزدر:1:1997)۔

1954 میں دو بے حد اہم واقعات پیش آئے، جن کے اثرات پاکستانی فلمی صنعت پر برسوں تک مرتب رہے اور ان دونوں واقعات کا تعلق ڈبلو.زید.احمد سے تھا، یہ احمد وہی تھے جو اس سے قبل بمبئی میں ایک کامیاب فلم ساز کے طور پر اپنی دھاک جما چکے تھے۔اوّل واقعہ یہ کہ احمد کی فلم 'روحی' (1954) پاکستان کی وہ پہلی فلم تھی جس پر فلم سنسر بورڈ نے پابندی عائد کی۔اس فلم پر دو اعتراضات تھے،اوّل یہ کہ اس سے طبقاتی نفرت کو ہوا ملتی تھی اور دوم یہ کہ اس میں ایک شادی شدہ ثروت مند خاتون اور ایک غیر شادی شدہ نوجوان کے مابین رشتوں کو پیش کیا گیا تھا(گزدر: 26:1997)۔تاہم جب فلم ساز نے اپنی فلم میں معترضہ حصّہ حذف کر کے مطلوبہ تبدیلیاں کر دیں تو فلم پر سے پابندی ہٹالی گئی تھی لیکن ان زبردستی کی تبدیلیوں نے فلم کا ناس کر دیا اور اس کے بعد احمد نے کوئی دوسری فلم بنانے کی جرأت نہیں کی۔اس کے چند برس بعد بدبختی کا ایک ایسا ہی حملہ انتہائی موقر مصنف وہدایت کار ضیاء سرحدی پر ہوا۔ضیاء سرحدی 1960 میں بمبئی سے لاہور آئے تھے۔بمبئی میں انھوں نے کئی عمدہ اور کامیاب فلمیں بنائی تھیں، مثلاً 'ہم لوگ' (1951)، 'فٹ پاتھ' (1953) اور 'آواز' (1956)۔ڈبلو.زیڈ.احمد کی طرح بہ طورِ ہدایت کار ضیاء سرحدی کی لاہور میں پہلی اور آخری فلم 'راہ گزر' (1960) پر بھی عتاب نازل ہوا۔اس فلم کو پاکستان کی پہلی فوجی حکومت کے تحت سختی کے ساتھ اس لیے سنسر کیا گیا کیوں کہ حکومتِ وقت کو اندیشہ تھا کہ اگر سرحدی کی فلم سے کوئی انقلابی پیغام برآمد ہوا تو اس کے گہرے اور وسیع تر اثرات عوام الناس پر مرتب ہوں گے۔ نتیجتاً اس فلم کا بھی بیڑا غرق ہوگیا، بہرکیف گزدر کے مطابق لاہور میں سرحدی کا سب سے بڑا کارنامہ یہ تھا کہ انھوں نے 1967 میں فلم 'لاکھوں میں ایک' لکھی۔اس فلم کی کہانی ہندو-مسلم عشق پر مبنی تھی۔اس فلم کو پاکستان میں شاندار کامیابی نصیب ہوئی۔ایک عرصے کے بعد ہندستان میں 1990 کے عشرے میں اس فلم کی کہانی پر مبنی (بغیر کسی اعتراف یا تشکر کے) بڑے بجٹ کی فلم 'حنا' بنی، جس میں پاکستانی اداکارہ زیبا بختیار نے مرکزی نسائی کردار ادا کیا تھا۔زیبا پاکستان کے مشہور وکیل یحییٰ بختیار کی بیٹی ہیں۔یحییٰ بختیار کی شہرت ذوالفقار علی بھٹو کے وکیل کے طور پر بام عروج پر پہنچی۔

چوں کہ ابتدائی دور میں متنازعہ موضوعات پر مبنی 'روحی' اور 'راہ گزر' جیسی فلمیں سخت سنسر شپ کا شکار ہوئیں لہٰذا اس کا اثر یہ ہوا کہ فلم سازوں نے ایسا سبق سیکھا کہ وہ معمولی شدّت والے موضوعات پر بھی فلم بنانے سے گریز کرنے لگے۔اس طرح (فلمی صنعت میں) تخلیقی عناصر کا پیدائش کے ساتھ ہی خاتمہ ہوگیا اور وقت کے مارے فلم ساز فارمولا فلمیں بنانے پر اکتفا کرنے

لگے۔ دوسرا واقعہ جس کا تعلق بھی زیڈ.اے. احمد سے تھا، وہ فلم 'جال' کی منتقلی سے متعلق تھا۔ ہندستانی فلم 'جال' کو صرف مشرقی پاکستان میں نمائش کی اجازت ملی تھی مگر اس کی کامیابی سے حوصلہ پا کر اس کے تقسیم کار باری ملک غیر قانونی طور پر فلم کا ایک پرنٹ مغربی پاکستان لے آئے تو اس کے خلاف احتجاج کے نتیجے میں پورے پاکستان میں ہندستانی فلموں کی نمائش پر یکسر پابندی عائد کرنے کا عوامی مطالبہ زور پکڑ گیا۔ اس احتجابی تحریک میں ڈبلو. زیڈ. احمد کا نمایاں کردار تھا اور اس میں ان کے علاوہ پاکستان کی ممتاز فلمی ہستیاں، مثلاً شوکت حسین رضوی، نور جہاں، سدھیر اور سنتوش سب شریک تھے۔ باور ہو کہ 'جال' میں مرکزی کردار دیو آنند نے ادا کیا تھا، جس کی پیدائش سیال کوٹ (پاکستان) کی اور تعلیم گورنمنٹ کالج لاہور کی تھی۔

اُس وقت تک پاکستان میں ہندستانی فلموں کی نمائش بلا کسی روک ٹوک کے ہوتی تھی اور چوں کہ اُس وقت پاکستانی فلمی صنعت بہت زیادہ فعال نہیں تھی اور بہت کم فلمیں بنتی تھیں، اس لیے ہندستانی فلموں کے سہارے ہی پاکستان میں سنیما گھروں کا کاروبار چلتا تھا۔ 'جال' کی تحریک کا نتیجہ یہ ہوا کہ پاکستان میں ہندستانی فلموں کی نمائش پر جزوی پابندی لگ گئی اور پھر 1965 کی جنگ کے بعد تو ہندستانی فلمیں جیسے شجرِ ممنوعہ ہی بن کر رہ گئیں۔ اگر چہ غیر ملکی فلموں کے اثرات پر اعتراض اور پابندیوں کا سلسلہ دیگر ممالک میں بھی جاری رہا ہے، تاہم ذرا مختلف طور پر، مثلاً جب امریکہ میں فرانسیسی فلموں کا رواج اور مقبولیت بڑھی تو وہاں کی فلمی صنعت نے اس کا جواب مثبت انداز سے دیا۔ ملکی صنعت نے خود کو بہتر بھی بنایا اور فلم سازی کی رفتار بھی بڑھائی۔ اس طرح ایک مخصوص صنف کی نمود ہوئی جسے 'مغربی' کا نام دیا گیا (گرے:2010)۔ اس کے بعد 1930 کے عشرے میں ہالی وڈ نے حاوی ہونا شروع کیا اور امریکی فلمیں یوروپ پر اثر انداز ہونے لگیں۔ تب یوروپی ممالک نے درآمدی محصولات کو از سرِ نو مرتب کیا تا کہ امریکی فلموں کے سیلاب پر گرفت کی جا سکے۔ اور اس رجحان کے نتیجے میں فرانس میں سنیما ورائٹے (کثیر صفتی فلم) اور اٹلی میں نیو ریلزم (جدید حقیقت نگاری) کا جنم ہوا۔ اس طرح دو ترقی یافتہ مغربی ممالک میں ایک نئی صفتی صنف کی نمود ہوئی۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک مثبت رویّہ تھا۔ اس کے برعکس پاکستان میں ضیاء سرحدی اور ڈبلو۔ زیڈ۔ احمد کی فلموں پر عتاب اور ہندستانی فلموں پر یکسر پابندی کے نفاذ جیسے متنازع اقدام نے پاکستانی فلمی صنعت کو اس کے عنفوانِ شباب میں ہی ایک غلط راستے پر گامزن کر دیا۔ کسی بھی منفی رجحان کے خلاف مزاحمت کا تو سوال ہی نہ تھا۔

اس طرح ایک محفوظ فلمی بازار وجود میں آیا جہاں کوئی قانونی قدغن نہ تھی، کوئی اخلاقی قدر

نافذ نہ تھی۔ اس پر طرہ یہ کہ سنسر شپ کی تلوار ہر وقت سر پر لٹکی رہتی تھی۔ اب ایسے میں کون معیار کے چکر میں پڑے اور کون خطرہ مول لے۔ لہٰذا ایک آسان راستہ اپنایا گیا: اب ہندستانی فلمیں (جن پر پاکستان میں پابندی تھی) پاکستانی فلمسازوں کے لیے تیار مال بن گئیں۔ کوئی پُرسانِ حال تو تھا نہیں، اس لیے، بڑے دھڑلّے سے نقل اور سرقہ شروع ہوا۔ بڑا سہل طریقہ تھا کہ یا تو فلمساز ہندستان کا سفر کرے یا اس سے بھی آسان یہ کہ کابل چلا جائے جہاں ہندستانی فلموں کی نمائش ہو رہی تھی۔ بڑا آسان نسخہ تھا۔ ایک کامیاب ہندستانی فلم دیکھو اور اس کا موضوع، مواد، سب کچھ چرا کر پاکستان میں فلم بنا ڈالو۔ ایسی بہت سی مثالیں پہلے بھی موجود تھیں۔ مثلاً فلم 'بیداری' (1957)، جس میں پاکستان کے حصول کے لیے جناح صاحب کی جدوجہد کو موضوع بنایا گیا تھا۔ ستم ظریفی یہ تھی کہ یہ پاکستانی فلم ہندستانی فلم 'جاگرتی' کا چربہ تھی۔ نہ صرف کہانی سرقہ کی گئی تھی بلکہ نغمات تک مماثل تھے۔ البتہ پاکستانی ماحول کے تقاضوں کے تحت چند تبدیلیاں ضرور کی گئیں: مثلاً 'جاگرتی' کے مہاتما گاندھی اور باپو کو 'بیداری' میں قائدِ اعظم اور بابائے قوم کے روپ میں پیش کر دیا گیا۔ کیسا سہل نسخہ تھا۔ (گزدر: 64:1997)۔ 1965 کے بعد نقل اور سرقے کا یہ عمل مزید فروغ پذیر ہوا اور اس کے ہم رشتہ تخلیقی زوال کا سلسلہ بھی جاری رہا، اب علمی و تخلیقی طور پر پاکستانی فلمی صنعت میں کہانی کاروں، منظر نامہ نگاروں، مکالمہ نگاروں، نغمہ نگاروں اور موسیقاروں کے لیے کرنے کو کچھ تھا ہی نہیں۔ ظاہر ہے کہ اس طریق کار سے پاکستانی فلمی صنعت کی صحت پر مضر اثرات مرتب ہوئے اور اس کے نتیجے میں دانش ورانہ مفلسی کا جو عمل شروع ہوا، اس نے ملکی و مقامی سطح پر کسی بھی تخلیقی تجربے وطباعی کے تمام امکانات معدوم کر دیے۔ بہرکیف اس سرقہ گردی اور نقلِ بے عقل سے اتنا فائدہ ضرور ہوا کہ ایک بے دام سہولت ہاتھ آنے کے بعد پاکستان میں فلمیں چوں کہ تیزی سے بنیں، اس لیے، ان کی تعداد میں اضافہ ہی نہیں ہوا بلکہ اوّلاً اردو میں اور اس کے بعد علاقائی زبانوں میں بھی پاکستان کی فلمی صنعت کا ہمہ جہتی فروغ ہوا۔ پنجابی فلمیں تو قیامِ پاکستان سے قبل ہی بننے لگی تھیں مگر اوّلین سندھی فلم 'عمر ماروی' 1956 میں نمائش کے لیے پیش کی گئی اور اوّلین بنگلہ فلم 'ملکھ ملکھش' (نقاب کا چہرہ) بھی 1956 میں ہی پیش کی گئی، اس طرح لاہور کے بعد کراچی اور پھر ڈھاکہ میں فلم سازی کا سلسلہ شروع ہو گیا، یہی نہیں بلکہ مشرقی پاکستان کا دارالحکومت، پاکستان میں فلمی صنعت کا ایک اہم مرکز بن گیا۔

فلموں کے فروغ میں مشرقی پاکستان کا حصّہ

حیرت انگیز طور پر ڈھاکہ کی فلم سازی نے نئے تجربات، نیز فلم سازی کی نئی تکنیک کی تلاش

اور استعمال کی بنا پر لاہور اور کراچی پر سبقت حاصل کر لی اور فلم بندی کی نئی تکنیک کے ساتھ اس صنعت کی ترقی کا نیا باب رقم کیا۔ حتیٰ کہ 1960 تک ڈھاکہ میں اوسطاً سالانہ بیس فلمیں بننے لگی تھیں اور 1970 تک یہ تعداد تقریباً چالیس ہوگئی تھی۔ اگرچہ زیادہ تر فلمیں بنگلہ زبان میں ہی بنتی تھیں مگر کچھ فلمیں اُردو میں بھی بنائی جاتی تھیں۔ ڈھاکہ میں بنی پہلی اُردو فلم 1959 میں ریلیز ہوئی جس کا نام 'جاگو ہوا سویرا' تھا جو درحقیقت پاکستان میں متبادل سنیما کی ابتدا تھی۔ اس ضمن میں علی نبیل احمد (2016) لکھتے ہیں کہ 'جاگو ہوا سویرا' اس دور کی فلم سازی میں ایک نئے رجحان، نیز ماورائے علاقائیت رویّے کی نقیب تھی۔ ان کے مطابق:

''اداکاری، موسیقی، تکنیکی مہارت، نیز ادبی وفنی صلاحیت کی اساس پر، کردار کی یہ فلم پاکستان کے دونوں بازوؤں، مشرق اور مغرب اور ہندستانی مغربی بنگال، نیز مابعد وجود پذیر ہونے والے بنگلہ دیش کے مابین ہندستانی و پاکستانی فن کاروں اور دانشوروں کے اشتراک کا ایک نادر نمونہ ہے۔''

مذکورہ فلم مشرقی پاکستان میں تیار ہوئی اور وہیں اس کی فلم بندی ہوئی۔ اس فلم کی کہانی اور منظر نامہ مشہور بنگلہ ادیب مانک بندوپادھیاے اور انقلابی پاکستانی شاعر فیض احمد فیض نے مشترکہ طور پر تحریر کیا تھا اور یہ فلم بندوپادھیاے کے ہی 1930 میں شائع شدہ ایک ناول پر مبنی تھی۔ اس فلم کے نغمات بھی فیض احمد فیض کی فکرِ سخن کا ثمرہ تھے۔ اس فلم کی موسیقی کلکتہ میں مقیم تمر بارن نے ترتیب دی تھی۔ یہ وہی تمر بارن تھے جنھیں ہندستان میں سمفنی آرکسٹرا کا باوا آدم قرار دیا جاتا ہے۔ 'جاگو ہوا سویرا' کو یہ امتیاز بھی حاصل ہوا کہ وہ 1959 میں غیر ملکی زبان کی فلموں کے زمرے میں اکادمی کے آسکر انعام کے لیے پاکستان کی جانب سے داخل کی جانے والی اوّلین فلم تھی۔ اگرچہ تجارتی سطح پر یہ فلم شدید ناکامی سے دوچار ہوئی، اور کراچی میں صرف تین دن تک ہی اس کی نمائش ہو سکی۔

مشرقی پاکستان میں ہی پاکستانی فلمی صنعت کی اوّلین زن وشوہر جوڑی سامنے آئی۔ یہ جوڑی روبن گھوش اور شبنم کی تھی۔ دراصل شبنم نے اپنی فلمی زندگی، اپنے اصل نام جھرنا باسک کے نام سے مشرقی پاکستان میں ہی شروع کی تھی، مگر بعد میں اس نے اردو فلم 'چندا' (1962) بھی بنائی اور ایک وقت آیا جب وہ پاکستانی فلمی صنعت کی کامیاب ترین اداکارہ بن کر سامنے آئی۔ دوسری طرف مذہباً عیسائی گھوش نے بہ طورِ موسیقار اپنا منفرد مقام بنایا اور اس کے ذریعے صدا بند نغمے مقبولِ عام ہوئے۔ اس کے علاوہ مشرقی پاکستان کی دستار میں ایک اور کلغی کا اضافہ اداکار ندیم کی صورت میں ہوا۔ ندیم مشرقی پاکستان میں بنی فلم 'چکوری' کے توسط سے سامنے آیا تھا۔ اس فلم کو

خوب کامیابی حاصل ہوئی، اس کی پلاٹینم جوبلی بھی ہوئی۔ اس فلم کی بے مثال کامیابی کے بل پر ندیم کو پاکستان کے سب سے زیادہ باصلاحیت اور لائقِ تکریم اداکاروں میں سے ایک تسلیم کرلیا گیا۔

جیسا کہ سطورِ بالا میں عرض کیا گیا کہ سقوطِ مشرقی پاکستان سے قبل مشرقی اور مغربی پاکستان کی فلم انڈسٹری کے مابین ہر سطح پر خصوصاً فن کاروں میں خاصا ربط اور اشتراک تھا۔ مشرقی پاکستان میں بننے والی آخری فلم 'جلتے سورج کے نیچے' تھی جو 1971 میں نمائش کے لیے پیش کی گئی۔ اس فلم کے ہدایت کار ظہیر ریحان تھے۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ انھوں نے اپنی فلمی زندگی کا آغاز فلم 'جاگو ہوا سویرا' کے معاون ہدایت کار کی حیثیت سے کیا تھا۔ اس کے بعد انھوں نے پاکستان کی پہلی رنگین فلم 'سنگم' (1964) کی ہدایت دی اور اس کے بعد پاکستان میں وسیع تر پردۂ سیمیں پر پیش کی گئی پہلی فلم 'بہانہ' (1965) کی ہدایت بھی انھوں نے ہی دی تھی لیکن جب تک فلم 'جلتے ہوئے سورج کے نیچے' کی نمائش ہوئی اُس وقت تک یہ شہرہ ہو چکا تھا کہ ریحان بنگلہ دیش کی جدوجہدِ آزادی میں پاکستانی فوج کے خلاف نبرد آزما ہونے والی مسلّح تنظیم مکتی باہنی کے رکن ہیں۔ لہٰذا جب یہ فلم لاہور میں نمائش کے لیے پیش کی گئی تو ریحان کا نام بدل کر نورالحق رکھ دیا گیا۔ اس کے بعد 30 جنوری 1972 کو ظہیر ریحان اپنے حقیقی بھائی اور مشہور ادیب شہید اللہ قیصر کی تلاش میں نکل پڑے، جنھیں مبینہ طور پر 1971 کی شورش میں ہلاک کر دیا گیا تھا (فردوس:2014)۔ اس کے بعد یہ افواہ سننے میں آئی کہ اپنے بھائی کی تلاش کے دوران ہی ریحان کو بھی مار ڈالا گیا۔ ظہیر ریحان جیسے باصلاحیت فلم کاروں سے محرومی تو پاکستانی فلمی صنعت کے نقصان کا صرف ایک پہلو تھا۔ اصل نقصان تو قیامِ بنگلہ دیش کے بعد سامنے آیا۔ بے شمار باصلاحیت اور باکمال فن کار اب بھی بنگلہ دیش میں مقیم تھے۔ اگرچہ چند بنگلہ فن کار پاکستان میں بھی رہ گئے تھے جن میں اداکارہ شبنم، موسیقار روبن گھوش، گلوکار رونا لیلیٰ اور ہدایت کار نذرالاسلام وغیرہ شامل تھے لیکن ان میں سے بھی شبنم، روبن گھوش اور رونا لیلیٰ چند برس کے بعد بنگلہ دیش منتقل ہوگئے۔ لائق فن کاروں اور تکنیکی ماہرین کے زیاں کے علاوہ پاکستانی فلمی صنعت کے ہاتھ سے فلم سازی کا ایک اہم مرکز اور ایک بڑی منڈی بھی نکل گئی تھی۔ اعداد و شمار کے مطابق 1971 میں پورے پاکستان میں 400 سینما گھر تھے، جن میں سے ایک چوتھائی مشرقی پاکستان میں تھے، جو اب بنگلہ دیش بن چکا تھا (نورانی:2016)۔

قیامِ بنگلہ دیش کے بعد

بنگلہ دیش کے علاحدہ ملک بن جانے سے جو خلا پیدا ہوا تھا اس کی تلافی کسی حد تک علاقائی فلموں کے فروغ نے کی۔ پنجابی فلمیں تو پہلے ہی خاصی مستحکم ہو چکی تھیں اور 1970 کے بعد

پاکستان میں اردو فلموں سے زیادہ پنجابی فلمیں بننے لگی تھیں۔ اس کے بعد اوّلین پشتو فلم 'یوسف خان۔شیر بانو'، (مقبول علاقائی پشتو داستان پر مبنی) 1970 میں پیش کی گئی تھی۔ علاقائی فلموں کی کثرت کے باوجود 1970 کے عشرے کو پاکستان کی فلمی صنعت کا دورِ زرّیں قرار دیا جاتا ہے۔ ویسے یہ بات ذرا عجیب سی لگتی ہے، کیوں کہ جیسا کہ عرض کیا گیا، مشرقی پاکستان کی علاحدگی کے نتیجے میں نہ صرف پاکستانی فلموں کی ایک بڑی منڈی ہاتھ سے نکل گئی تھی بلکہ بہت سے اہم فن کار بھی ڈھاکہ ہی میں رہ گئے تھے مگر اس صورتِ حال میں بھی 1970 کے بعد پاکستان میں اردو فلموں کو فروغ حاصل ہوا۔ ندیم نے شبنم کے ساتھ فلم 'آئینہ' میں کام کیا، جو کراچی میں مسلسل آٹھ برس تک دکھائی جاتی رہی اور ایک عرصے تک اس فلم کو پاکستان کی سب سے کامیاب فلم ہونے کا امتیاز حاصل رہا۔ پاکستان میں اب فلموں کا ایک محفوظ بازار تھا، جہاں ہندستانی فلموں کا گزر نہ تھا۔ بے چارے پاکستانی ناظرین کو چنداں خبر نہ تھی کہ ان کے ملک میں بنی فلموں پر ہندستانی فلموں کا اثر کس حد تک تھا۔

بہر حال یہ صورتِ حال 1970 کے عشرے کے آخری برسوں میں تبدیل ہوئی اور ہندستان و پاکستان کے درمیان رابطے بحال ہو کر پاکستان میں ہندستانی فلموں کی درآمد کے امکانات پیدا ہوئے۔ یہ سلسلہ یوں شروع ہوا کہ ہندستانی دور درشن (ٹی وی) سرحدی شہر امرتسر میں نظر آنے لگا اور اس کے ساتھ، بہت کم فاصلہ ہونے کے سبب لاہور کے باشندے بھی ہندستانی ٹیلی ویژن دیکھ سکتے تھے۔ اس کے بعد وی سی آر منظرِ عام پر آ گیا۔ اب اس تکنیکی انقلاب کا اردو فلموں پر اثر مرتب ہونا اس لیے لازمی تھا کیوں کہ جو ہندستانی فلمیں اب تک نایاب تھیں، وہ اب ویڈیو کیسٹ کے ذریعے پاکستان کے متوسط خاندانوں کو میسر آنے لگیں۔ چند ماہ کے اندر پورے ملک میں ویڈیو فلم کیسٹ کرایے پر دینے والی دکانیں کھل گئیں اور چوری کے ذریعے نقل کی گئی فلمیں گھر گھر پہنچنے لگیں۔

اردو فلموں کے اصل ناظرین شہری متوسط طبقے کے افراد تھے مگر اب ویڈیو کی فراہمی کے بعد وہ سنیما گھروں سے اس وجہ سے غائب ہونے لگے کہ اپنی رہائش گاہوں میں ہی فلمیں دیکھنے کا اہتمام ہو جاتا تھا۔ ایسے میں سنیما گھروں میں جانے کے لیے صرف مزدور اور کاریگر طبقہ رہ گیا جو عموماً غیر تعلیم یافتہ تھا اور اس طبقے میں مردوں کے ساتھ پاکستان میں خواتین عموماً سنیما گھروں تک نہیں آتی تھیں۔ اس طرح ایک خاندان کے سنیما گھر تک آنے اور ایک ساتھ فلمیں دیکھنے کا رواج ختم ہو گیا۔ اب فلمسازوں کی مجبوری تھی کہ وہ ایسی (تشدّد سے بھرپور) فلمیں بنائیں جو سماج کے نچلے طبقے کی پسند ہوں جیسے جیسے فلموں کا معیار گرا، وہ بازارو ہوتی گئیں، اور تعلیم یافتہ و متوسط طبقے کے لوگ سنیما گھروں سے دور ہوتے چلے گئے۔ ویسے بھی اب ہر پاکستانی کی پہلی پسند بمبئی میں بننے

والی فلمیں تھیں۔ ان فلموں کا بجٹ بڑا ہوتا تھا اور ہر اعتبار سے شاندار ہوتی تھیں اور پاکستانی فلمیں ان کے مقابلے کہیں نہیں ٹکتی تھیں۔ اس صورتِ حال کا خمیازہ سینما گھروں کو اٹھانا پڑا۔ دھیرے دھیرے پاکستانی سنیما گھر بند ہونے لگے اور ان کی جگہ عالی شان مال اور کار پارکنگ بننے لگے۔

اس کے بعد پاکستانی عوام (اور پاکستانی فلمی صنعت) پر ایک اور مصیبت نازل ہوئی۔ 1977 میں جب وزیرِ اعظم ذوالفقار علی بھٹو کا تختہ پلٹ کر جنرل ضیاء الحق پاکستان کے حکمراں بن گئے تو پاکستان میں فوجی حکومت قائم ہوگئی۔ ضیاء الحق نے معاشرتی اصلاحات کے نام پر پاکستان کو نام نہاد اسلامی رنگ میں رنگنے کا جو منصوبہ بنایا اس کے خطوط کے تعین کی ذمے داری پاکستان کی جماعتِ اسلامی کو دی گئی۔ ظاہر ہے کہ ملکی معاشرے کو جماعتِ اسلامی کے نظریے کے مطابق اسلامیانے کا ایک مقصد ہند و پاکستان کے مابین ثقافتی یکسانیت و روابط کا خاتمہ بھی تھا۔ جنرل صاحب نے تفریح کو محض فحش قرار دے دیا۔ انھوں نے ٹیلی ویژن اور فلموں پر سنسر شپ کو مزید سخت کر دیا اور ان پر اسلامی قوانین نافذ کرنے شروع کر دیے۔ مثلاً چھوٹے پردے پر نظر آنے والی خواتین کو مناسب لباس زیب تن کرنے اور سر پر دوپٹہ ڈھکنے کی ہدایت جاری کی گئی۔ انھیں یہ فہمائش بھی کی گئی کہ وہ میک اپ یا تو بہت معمولی کریں یا بالکل نہ کریں۔ یہی آداب دفتروں و عوامی مقامات پر جانے والی خواتین کے لیے بھی مقرر ہوئے (حسین:1996:61)۔ سرکاری ٹیلی ویژن کو ہدایت دی گئی کہ وہ قومی نغموں کے علاوہ کوئی گانا یا سنگیت نشر نہ کرے۔ کلاسیکی ہندستانی موسیقی اور رقص پر مبنی پروگرام یکسر بند کر دیے گئے۔ اسکولوں، کالجوں کو بھی حکم ہوا کہ وہ اپنی میوزک سوسائٹیز بند کر دیں۔ فلموں کے لیے نئے ضابطے تشکیل دیے گئے۔ سنسر شپ کے اصولوں کو سخت تر کیا گیا اور ابھی تک سنسر سے منظور شدہ فلموں کے اجازت ناموں کو منسوخ کر کے ازسرِ نو سنسر کی اجازت حاصل کرنے کا حکم دیا گیا۔ جو نئی سنسر شپ پالیسی وضع کی گئی اس کے تحت نام نہاد اسلامی اقدار اور مبینہ عوامی اخلاق کو ملحوظ رکھنا طے ہوا اور سب سے بے معنی وہ حکم تھا، جس کے تحت التزام تھا کہ فلموں میں مرد اور عورت کے درمیان کم از کم دو فٹ کا فاصلہ رکھا جائے۔ اب فلم سازوں کے سر پر ایک طرف تو سخت ترین سنسر شپ مسلط تھی تو دوسری طرف (فلموں کے روکھے پھیکے ہونے کے سبب) تماش بینوں میں بھی زبردست بے زاری راہ پانے لگی۔ فلمسازوں کو ایک مرتبہ پھر یہ احساس ہونے لگا کہ اب ان کی فلموں کے وہ ناظرین جو صرف غیر تعلیم یافتہ اور نچلے طبقے کے افراد تھے اور جن کی پسند متوسط طبقے سے قطعاً مختلف تھی اور ان کا سینما گھروں تک آنے کا مقصد محض تفریح تھا، سستی تفریح، وہ بھی مفقود ہو جائیں گے، اس لیے، 1980 کے بعد کے برسوں میں فلم

سازوں نے اپنی فلموں کا مزاج بدلا، زیادہ تر علاقائی فلمیں بننے لگیں، جو کم لاگت کی ہوتی تھیں اور تکنیکی طور پر بھی کمتر درجے کی کہ زیادہ اخراجات ممکن نہ تھے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ 1980 کے عشرے میں پورے پاکستان کی فلمیں مجموعی طور پر گہرے منفی اثرات کا شکار رہیں۔ اس میں بعض تکنیکی تبدّل بھی شامل تھے۔ پہلے وی سی آر اور اس کے بعد کیبل ٹی وی اور اس پر طرّہ یہ کہ صنعت پر عنادی حکومتی ضابطے مسلط تھے۔ اس طرح پاکستان کی فلمی صنعت پر سکرات کا عالم طاری ہو گیا۔

ہندستانی فلموں کی پاکستان میں دوبارہ آمد

عشروں تک یہ حال رہا کہ پاکستانی فلمی صنعت کو سانس لینے کی مہلت نہ تھی اور عملاً فلمی صنعت تقریباً خاموش ہو کر رہ گئی تھی۔ حتیٰ کہ 2008 میں جنرل پرویز مشرف نے ہندستانی فلموں پر عائد چالیس سالہ پابندی ہٹائی، اس قدم کا اثر فوراً تو نہیں، مگر بتدریج ہوا۔ آہستہ آہستہ سرمایہ کاروں کا حوصلہ واپس آنے لگا۔ نئے دور کے مطابق ملٹی پلیکس سنیما بننے لگے اور لاہور، کراچی و اسلام آباد میں بین الاقوامی معیار کی سہولتوں سے لیس سنیما گھر وجود میں آ گئے۔ ہندستانی فلموں کی نمائش کے ساتھ ہی فلم بیں اپنے مسکنوں سے نکل کر ایک مرتبہ پھر سنیما گھروں میں آنے لگے۔ 2016 تک اوسطاً ایسی سالانہ پچاس ہندستانی فلمیں، پاکستان میں نمائش کے لیے پیش کی جانے لگیں جن کا کاروبار تخمیناً ڈیڑھ کروڑ امریکی ڈالر کے مساوی تھا اور دس برس کے عرصے میں ایک اندازے کے مطابق ہندستانی تقسیم کاروں کو پاکستان سے حاصل ہونے والی آمدنی میں دس گنا اضافہ ہو چکا تھا۔ (اب امریکہ اور متحدہ عرب امارات کے بعد پاکستان، ہندستانی فلموں کا تیسرا بڑا خریدار ہے۔) اس کے نتیجے میں مزید نئے سنیما گھر بھی بننا شروع ہو گئے ہیں۔ 2007 کے بعد سے پاکستان میں 80 سنیما گھروں کا اضافہ ہو چکا ہے، اور اس وقت کم از کم 100 نئے سنیما گھر زیرِ تعمیر ہیں، اور متعدد پرانے سنیما گھروں کی جدید کاری کی جاری ہے۔

علاوہ ازیں سرحدوں کے پار اداکاروں کا تبادلہ بھی شروع ہوا۔ پاکستان سے اداکار فہد خاں، علی ظفر اور اس کے بعد ماہرہ خان نے بمبئی کی فلمی صنعت میں کامیابی حاصل کی اور ہندستان کے بہترین اداکاروں میں شمار نصیر الدین شاہ اور اوم پوری نے پاکستانی فلموں میں کام کیا۔ اب اس تبدیلی کی برکت سے پاکستانی فلموں کی گم شدہ تخلیقیت بھی کسی حد تک واپس آ رہی ہے۔ مثلاً 2013 میں نمائش کے لیے پیش کی جانے والی فلم 'زندہ بھاگ' (جس میں نصیر الدین شاہ نے کام کیا ہے) کو سرکاری سطح پر عرصۂ دراز کے بعد غیر ملکی فلموں کے زمرے میں آسکر انعام کے لیے داخل کیا گیا۔ حالاں کہ یہ فلم قابلِ قبول فلموں کی فہرست میں بھی جگہ نہیں بنا سکی، تاہم یہ بات بھی کم اہم

نہیں تھی کہ پوری نصف صدی کے بعد یہ نوبت آئی کہ کوئی پاکستانی فلم اکادمی میں انعام کی غرض سے پیش کی گئی اوراس کے بعد پاکستان کی طرف سے ہر سال کوئی نہ کوئی فلم اکادمی کو بھیجی جاتی رہی ہے۔اس فہرست میں: دختر (2014)، مادر (2015) اور ماہ میر (2016) پاکستان کی پہلی بڑے بجٹ کی ایکشن فلم 'وار' (بہ معنی، حملہ) بنائی گئی، جسے پاکستانی فوج کے شعبۂ ذرائع ترسیل وابلاغِ عامہ کی مالی اعانت حاصل تھی۔اس فلم نے 2013 میں بے پناہ کاروبار کیا۔اس کے بعد سے ہر سال چھے سات ایسی بڑی فلمیں نمائش کے لیے پیش کی جاتی رہی ہیں، جن میں بعض نے 'وار' سے بھی زیادہ منافع کمایا ہے۔

اب پاکستانی فلموں کے موضوعات میں تنوع بھی پیدا ہوا ہے۔مثال کے طور پر دہشت سے پُر فلم 'سیاہ' (2013)، مایا (2016)۔سوانحی فلمیں: 'منٹو' (2015)، 'شاہ' (2016)۔طربیہ فلمیں: 'نامعلوم افراد' (2014)، 'ایکٹر ان لا' (2016) اورحتی کہ اینیمیشن فلم: تین بہادر، گزشتہ چند برسوں میں نمائش کے لیے پیش کی گئی ہیں۔بدقسمتی کی بات یہ رہی کہ ستمبر 2016 میں ہندستانی کشمیر میں ایک مسلح حملے کے بعد ہندستان اور پاکستان کے مابین سیاسی کشیدگی پھر شروع ہوگئی ہندستانی حکومت نے اس حملے کا الزام پاکستان میں مقیم جنگجوؤں پر عاید کیا۔اس ذیل میں ہندستان کی جانب سے پاکستان کے خلاف جو تادیبی اقدام کیے گئے، ان میں یہ قدم بھی شامل تھا کہ ہندستانی فلم سازوں کی تنظیم نے پاکستانی فن کاروں اور تکنیکی ماہرین کے ہندستانی فلموں میں کام کرنے پر پابندی عاید کردی۔دراصل یہ پابندی پاکستانی سنیما گھر مالکان کے اس فیصلے کے جواب میں عاید کی گئی، جس کے تحت انھوں نے اپنے سنیما گھروں میں ہندستانی فلموں کی نمائش کو معطّل کردیا تھا۔ پاکستانی سنیما گھروں کے اس خود عاید کردہ فیصلے کا منفی اثر خود پاکستانی فلمی صنعت پر ہی اس لیے مرتب ہوا کیوں کہ ملک کے سنیما گھر ایک مرتبہ پھر خالی ہونے لگے، نئے سنیما گھروں کی تعمیر بھی رک گئی اور پاکستانی فلمی صنعت کی جونمو دِنو ہو رہی تھی، اس پر بھی قدغن لگ گئی۔بہر کیف جب منافع کم، بلکہ غائب ہونے لگا تو بالآخر دسمبر 2016 میں اس پابندی کو اٹھالیا گیا لیکن دوطرفہ جوش وخروش اور کشیدگی کا عالم یہ رہا کہ دوبارہ کسی ہندستانی فلم کو پاکستانی پردے تک آنے میں کافی وقت لگ گیا اور بعد از خرابی بسیار یکم فروری 2017 کو ایک ہندستانی فلم کی نمائش پاکستانی سنیما گھروں میں ہوئی۔لیکن دوسری طرف یہ بھی ہوا کہ ہندستان میں اپنی فلموں کی نمائش کو یقینی بنانے کے دباؤ میں شاہ رخ خان اور کرن جوہر کو یہ اعلان کرنا پڑا کہ وہ مستقبل میں کسی پاکستانی فن کار کے ساتھ کام نہیں کریں گے۔اور جن لوگوں نے اس پابندی کی مخالفت میں آواز اٹھائی، انھیں شدید تنقید کا

سامنا کرنا پڑا اور دھمکیاں بھی ملیں۔

دراصل پاکستانی سنیما کا ہندستان اور بنگلہ دیش کے سنیما کے ساتھ بڑا ہی پیچیدہ رشتہ رہا ہے۔ دلچسپ بات ہے کہ یہ تینوں فلمی صنعتیں، اولاً ایک ہی تھیں۔ ان کا آغاز وارتقا مشترک تھا۔ پھر تقسیمِ ملک کے ساتھ 1954 میں از سرِ نو ہندستانی، پاکستانی فلمی صنعت کا اشتراک شروع ہوا، جو 1960 تک جاری رہا۔ دوسری جانب بنگلہ دیش کے قیام سے بھی پاکستانی فلمی صنعت کے لیے مسائل پیدا ہوئے جن کا مفصّل ذکر ہو چکا ہے۔ بہر حال عملاً اب برِ صغیر میں تین فلمی صنعتیں ہیں، جن کے باہمی رشتے عجیب وغریب رہے ہیں، کبھی اشتراک تو کبھی افتراق۔ مگر ستم ظریفی یہ ہے کہ تمام تر معاندانہ صورتِ حال کے باوصف ان تینوں ممالک میں غیر قانونی طور پر فلمی کاروبار جاری رہا، کبھی سرقے کے ذریعے تو کبھی وی، سی، آر کے توسط سے۔ اگر چہ اس غیر قانونی آدان پردان کے طفیل کچھ مثبت نتائج بھی بر آمد ہوئے مگر زیادہ تر اس کے اثرات منفی ہی رہے ہیں۔ مثال کے طور پر سرقہ کو ہوا ملی، اگر چہ یہ رجحان بھی مستقل تو نہیں تھا مگر ایک غیر صحت مند رویہّ تو پیدا ہوا، جو خلافِ تہذیب بھی ہے، مخربِ اخلاق بھی اور غیر قانونی بھی۔

خوش آئند بات یہ ہے کہ کچھ عرصہ قبل پاکستان میں ہندستانی فلموں کی قانونی واپسی کے خاصے مثبت ومفید اثرات رونما ہوئے ہیں۔ ایک تو پاکستانی سنیما گھروں کو نئی زندگی مل گئی۔ دوسرا یہ کہ بالواسطہ ہی سہی مگر ہندستانی فلموں کی آمد سے پاکستانی فلمی صنعت کو حیاتِ نو ملی ہے۔ اب مسابقتی ماحول میں پاکستان میں بھی اچھی فلمیں تیار ہوں گی۔ حقیقت یہ ہے کہ جس طرح پاکستانی فلم بیں ہندستانی فلموں کے دیوانے ہیں، اسی طرح ہندستانی ناظرین پاکستانی ٹیلی ویژن پروگراموں کے مدّاح ہیں لہٰذا یہ ایک دو رخی عمل ہے اور عالم کاری کے اس دورِ جدید میں ہر دو ملکوں کا یہ انحصار باہم لازم بھی ہے۔ دورِ حاضر میں تجارت، ثقافت اور روابطِ عامّہ پر عاید شدہ کوئی بھی پابندی مثبت نتائج کی حامل ہو ہی نہیں ہو سکتی۔ آخرش اس قسم کی پابندی تمام فریقین کے لیے خسارے کا سودا ہی ثابت ہوتی ہے۔ خصوصاً ہندستان و پاکستان کے سیاق وسباق میں، موجودہ شدّت پسندانہ سیاسی نظریات پر اس کا اثر مرتب ہونا لازم ہے، جس کی تائید غالباً کوئی ذی ہوش و بیدار مغز انسان نہیں کر سکتا، خواہ وہ سرحد کے اس پار بستا ہو یا اس پار کا باسی ہو۔

☆☆☆

شفیع جاوید

میرا تخلیقی سفر

اپنی کم فہمی کی معذرت کے ساتھ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ ہر تاریخ ماضی ہے اور ہر ماضی تاریخ ہے جو وقت کی راکھ میں دب کر خاک ہو جاتا ہے اور کبھی میری طرح کا کوئی اِس راکھ کو کرید کر، کسی بجھتی ہوئی چنگاری کو اپنی یادوں کی ہوا دے کر تازہ کر دیتا ہے اور رات کے سناٹے میں تاریخ بننے کے لیے بیٹھ جاتا ہے اور غور کرتا ہے کہ ٹھیک رات کے پچھلے پہر جو وقتِ تہجد بھی ہے اور عجز ورضا بھی، شجر وحجر، چرند وپرند جاگ جاتے ہیں اور اپنی اپنی بولیوں، اپنی اپنی آواز میں اپنے خالق ورازق کا شکرادا کرتے ہیں۔ ایسی ہی بے کراں تنہائی میں اور ایسے بے داغ سناٹے میں وہ آنکھ چاہیے جو اندر کھلتی ہے اور وہ کان چاہیے جو بازگشت سنتا ہے اور یادوں کی تاریخ کا تانا بانا اپنا کام کرنے لگتا ہے، یہاں تک کہ صبح ہو جاتی ہے اور دل کے دروازے بند ہو جاتے ہیں۔ ایک اور رات تاریخ بن جاتی ہے، وقت کی راکھ میں دب کر رہ جاتی ہے اور پھر کبھی میری طرح کا کوئی اُسے ہوا دینے کو پچھلی رات کو اٹھ بیٹھتا ہے اور داخل کو دیکھتا ہے اور بازگشتوں کو سنتا ہے اور تاریخ کو بُنتا (Wearing) ہے اور خود آخرکار موت کے اُس دریچے سے زندگی کی دوسری طرف چلا جاتا ہے جس سے اب تک کوئی واپس نہیں لوٹا اور یہاں کچھ لکھے، کچھ اَن لکھے، کچھ پڑھے، کچھ اَن پڑھے اوراق تیز ہواؤں کی زد پر پھڑ پھڑاتے رہ جاتے ہیں، تاریخ نامکمل رہ جاتی ہے اور انتظار کرتی ہے کسی ایسے شخص کا جس کی آنکھ اندر کھلی ہے اور جس کے کان بازگشتوں کو سنتے ہوں۔

ایسے ہی راکھ میں دبے ہوئے کچھ گئے بیتے دنوں کے لیے یادوں اور بازگشتوں کے سلسلے

یہاں بھی رقم ہیں کہ چلچلاتی گرمی کی ایک سناٹی دوپہر میں، پچھلے کچّے برآمدے میں اماں تاڑ کے پتّوں کا پنکھا جھَل جھَل کر مجھے سلانے کی کوشش کر رہی تھیں تو میں نے اُن سے اچانک پوچھ لیا تھا: ''اماں ہم کب اور کہاں پیدا ہوئے تھے؟'' اماں نے فوراً کہا تھا ''غفور نانبائی کی جھونپڑی میں بیٹا''۔ میں ہڑبڑا کر اٹھ بیٹھا تھا۔ ''ہاں بیٹا، تم کو شاید معلوم ہو کہ 1934 میں بڑا خوفناک زلزلہ آیا تھا اور یہ مظفر پور کا شہر اس میں خاصا تباہ ہو گیا تھا اور ہزاروں گھروں میں بڑی تباہی ہوئی تھی، اس کے ایک سال بعد تم اُس جھونپڑی میں اِس لیے پیدا ہوئے کہ شہر کے زیادہ تر لوگ اینٹ کی دیواروں والے گھروں کو چھوڑ کر جھونپڑیوں میں رہنے لگے تھے''— ساری دوپہر ختم ہو گئی اور ہم انہی دنوں سے سوچنے لگے کہ مٹی سے پَرے سب کچھ بے حقیقت اور بے وقعت ہے۔ میرے تخلیقی سفر میں یہ کیفیت ہمیشہ قائم رہی۔ دراصل اس کرید نے مجھ سے لکھتے چلے جانے پر مجبور کیا اور پھر یوں ہوا کہ ہم زمان و مکان میں زندگی کرنے کے بدلے دراصل وقت میں زندگی کرنے لگے اور بہ یک وقت ماضی، حال اور اَن جانے دنوں میں گُم رہنے لگے، ہم اُن پراگندہ طبع لوگوں میں شامل ہو گئے جو بہ یک وقت کئی دنیاؤں میں رہتے ہیں۔ انتظار اور دکھ میرا خمیر ہو گیا۔ یادیں غیر شعوری طور پر واپس آجاتی ہیں۔ تخلیقی اظہار میں تب سے اب تک یہی حال رہا۔

یوں تو خاندانی حالات و واقعات کا ذکر طائرانہ بھی کافی طویل ہو جائے گا، جس کی یہاں نہ ضرورت ہے نہ وقت، اس لیے صرف اتنا عرض کرتا چلوں کہ میں اپنے والدین کی واحد اولاد ہوں، والد مرحوم محکمۂ پولیس میں داروغہ تھے اور خوفناک اس قدر تھے کہ اپنے پستول سے گولی پہلے چلاتے تھے بات بعد میں کرتے تھے۔ میرا نام شفیع جاوید یوں ہوا کہ میرے ایک چچازاد بھائی تھے صغیر جاوید، بڑا بلند اور صاف ستھرا ادبی ذوق تھا ان کا اور اُردو کے تخلیقی ادب سے انھیں بڑی محبت تھی لیکن بدقسمتی کہ عین عالمِ جوانی میں جب وہ بی اے کے آخری سال میں تھے، اچانک ان کا انتقال ہو گیا۔ ہم ان کے چہیتے تھے۔ میری ادبی تربیت انھوں نے ہی کی تھی۔ میرے ادبی ذوق کو انھوں نے جِلا بخشی تھی۔ میں یکا یک تنہا ہو گیا۔ میں نے خود کو ایک دم اکیلا محسوس کیا اور تب ہی سے ایک Sense of Loss میری طبیعت اور میرے فن پر بھی حاوی ہو گیا۔

صغیر بھائی کی رحلت کے بعد میں نے اپنے نام کے ساتھ جاوید جوڑ لیا کہ اس طرح بھیا کو زندہ رکھوں۔ میرے والدین نے ایک مرحوم بھائی کا نام اپنے نام کے ساتھ قائم رکھنے کی شدید مخالفت کی، خاندان کے دوسرے لوگوں نے بھی اِس مخالفت کو خوب ہوا دی لیکن ہم اپنے فیصلے پر قائم رہے، ہم نے ان کے نام کو، ان کی یاد کو کبھی بھی خود سے علاحدہ نہ ہونے دیا۔ صغیر بھائی آج

بھی میرے نام کے ساتھ زندہ ہیں۔

ہم باضابطہ اسکول میں کبھی نہ پڑھ سکے۔ ابا مرحوم کا یہ خیال تھا کہ اسکول جانے سے صحت خراب ہوجاتی ہے، اس لیے ہماری تعلیم پرائیویٹ طور پر ہوئی اور بے حد سخت ہوئی۔ تقریباً چار یا پانچ ماسٹر پڑھانے کے لیے آیا کرتے تھے، اس میں سب سے زیادہ توجہ عظیم خاں صاحب دیا کرتے تھے اور بی.اے علیگ تھے۔ دوسرے بشیر صاحب ہوا کرتے تھے جو مسلم اسکول بھاگلپور کے بڑے جیّد ماسٹر مانے جاتے تھے۔ عظیم صاحب کی اردو بہت اچھی تھی اور بشیر صاحب کی انگریزی بہت اعلیٰ درجے کی تھی، اس لیے ان دونوں کے اثر سے اردو اور انگریزی کی صلاحیتیں بہتر ہوگئیں۔ تفصیل کی گنجائش نہیں ہے اس لیے عرض ہے کہ 1949 کے میٹرک کے ٹسٹ اور 1950 کے میٹریکولیشن کے امتحانات سے قبل مجھے کسی بھی امتحان کا کوئی تجربہ نہ تھا۔

ناتھ نگر (بھاگلپور) کے پولیس ٹریننگ سنٹر نے میرے تخلیقی امکانات پر گہرا اثر ڈالا کہ وہاں گڑھ پر سے نیچے جو مومن لائبریری تھی وہ گو کہ چھوٹی تھی لیکن ادبی کتابوں اور رسالوں کا بڑا قیمتی سرمایہ وہاں تھا اور ہم نے وہاں سے بے انتہا فیض حاصل کیا۔ مجھے ایسا لگتا ہے کہ میرے تخلیقی امکانات کا رخ مالکِ کون ومکان نے وہیں طے فرما دیا تھا کہ اساتذۂ کرام کی گراں قدر تخلیقات اور بے حد اہم رسالوں سے ہم وہیں فیض یاب ہو سکے۔

اس کے بعد میرے والد کا تبادلہ ان کی دل پسند جگہ مظفرپور ہوگیا اور پروفیسر عبدالماجد صاحب جو ابّا کے بہت گہرے دوست تھے، کے کہنے پر میرا داخلہ ایل.ایس.کالج مظفرپور میں کروا دیا۔ ہم نے 1955 میں بی اے وہیں سے کیا۔ درمیان کا ایک سال میری خطرناک علالت کی وجہ سے ضائع ہوا۔ شاید یہ میرے والد کے گریہ وزاری کا اثر تھا کہ ہم مرتے مرتے بچے۔

ہمارے والد بڑے سخت ضابطوں پر کاربند رہنے والے لوگوں میں تھے اور میرے ادبی ذوق پر سخت برہم رہا کرتے تھے کیوں کہ خاندان میں ایسے رجحان رکھنے والے بزرگوں اور رشتہ داروں کا حال افسوسناک رہا تھا۔ ایسے کڑے اوقات میں والدہ میری مدافعت کرتیں، والد محترم کی سخت گیری کافور ہوجاتی اور وہ پستول چلاتے چلاتے رہ جاتے۔

مظفرپور نے مجھے اچھے دوست بھی دیے اور ادبی طور پر مجھے ثروت مند بھی رکھا۔ یہیں سے سچ پوچھیے تو میری تخلیقات شائع ہونے لگیں کہ 1953 میں میرا پہلا افسانہ 'آرٹ اور تمنا کو' کے عنوان سے دربھنگہ سے شائع ہونے والے ماہنامہ 'افق' میں شائع ہوا جس کو شمیم سیفی مرحوم نکالتے تھے۔ اس کے ایڈیٹوریل بورڈ میں شکیل الرحمٰن بھی شامل تھے۔ اس کے بعد سے میری تخلیقات کی

اشاعت میں تیزی آگئی اور کئی ماہناموں میں تخلیقات لگاتار شائع ہوتی رہیں۔ گریجویشن کے بعد ہم والد مرحوم کے ساتھ ان کے تبادلے کے نئے مقام نرکٹیا گنج چلے گئے اور چوں کہ 1955 میں ہی میری شادی ہوگئی تھی، اس لیے میری اہلیہ بھی ساتھ تھیں۔ چمپارن کے ہرے بھرے علاقوں اور دور دراز تک پھیلے ہوئے کھیتوں نے میری تخلیقات پر گہرا اثر ڈالا۔ اس کے بعد ہم پٹنہ آ گئے اور عمرانیات میں ایم.اے کرنے کے لیے ہم نے پٹنہ یونیورسٹی میں داخلہ لے لیا۔

پٹنہ نے مجھے موہ لیا اور یہاں کئی اعلیٰ پایے کے دانشوروں کی صحبت نے میرے تخلیقی سفر میں بڑا مثبت رول ادا کیا۔ میں شاید تادمِ آخر عبدالقیوم قائد، ڈاکٹر نرمدیشور پرساد اور 'شب خون' کے اجرا کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی سے جو تعلقات ہوئے انھیں کبھی بھول نہ پاؤں گا۔ یہ تینوں میری ادبی زندگی کے اہم ستون رہے۔

اس کے بعد پٹنہ نے ہم کو نہ چھوڑا یا شاید ہم نے پٹنہ کو نہ چھوڑا۔ گو کہ پٹنہ اب بہت بدل گیا ہے پھر بھی میری یادیں پٹنہ سے اس قدر جڑی ہوئی ہیں کہ اگر ہم چاہیں بھی تو یہ یادیں میرے دل سے جدا نہیں ہوسکتیں۔

تخلیقی اعتبار سے میں مختلف افسانوں میں مختلف ہوسکتا ہوں لیکن اندازِ بیان جسے اسٹائل بھی کہا جاتا ہے، وہ تو بہرحال وہی ہوتا ہے جو میرا ہے۔ میرے Creation Process کے کچھ اجزاے خاص ہیں جس میں یادنگاری اولین ترجیح پاجاتی ہے۔ عصری گرد و پیش بھی آتا ہے لیکن یادیں بھاری پڑ جاتی ہیں اور وہی اُداسی کا باعث بھی ہوتی ہیں۔ ظاہر ہے یادیں تو کھوئے ہوؤں کی جستجو ہے اس لیے Depressed رہتا ہوں اور فنی طور پر افسردہ۔ اس میں میرے Disillusioned کا بھی ہاتھ ہوتا ہے۔ طویل، کشاکش سے بھری زندگی گزارنے کے بعد یوں بھی بشاشت ختم ہوجاتی ہے۔ میرے پاس اب صرف دلِ غمخوار کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے۔ ایک Sense of Loss مجھ پر ہمیشہ چھایا ہوا ہے۔ زندگی نے، زمانے نے، وقت نے، مقامات نے، لوگوں نے ہمیں جو کچھ دیا ہے وہ یہی تو ہے۔

میرے یہاں کہانی کی تعمیر اور کلائمکس وغیرہ قسم کی چیزیں نہیں ہوا کرتی ہیں، نہ ہی میں قاری کو کسی موڑ پر اچانک چھوڑ کر اچنبھے میں ڈالتا ہوں، میرے یہاں فکر اور تفکر ہے، واقعات اور پلاٹ اور کردار وغیرہ کی حیثیت ثانوی ہے۔ ہر تخلیق کار کا اپنا طریقۂ کار ہوتا ہے، مشاہدے اور تجربے کے اپنے زاویے ہوتے ہیں، Perception کی اپنی سطح ہوتی ہے، تخیّل کا اپنا دائرہ اور اپنی وسعت ہوتی ہے اور آخرش یہ کہ میں وقت گزاری کے لیے نہیں لکھتا ہوں۔ میں Screen Play

نہیں لکھ سکتا ہوں یہ میری فنی مجبوری ہے۔اس پہلو پر روشنی ڈالنے کے لیے کسی نے میری ایسی تخلیقات کو Thought Process اور Mosaic تحریروں کی کہانیاں کہا تھا۔

فنکار اگر دل کے نہاں خانوں میں اُتر کر لکھتا ہے تو وقت اور انسانی رشتوں کا بیان اس کے یہاں Mystified ہو ہی جاتا ہے۔اس کی تحریر صرف ایک Statement نہیں رہ جاتی یعنی وہ ایک سپاٹ بیانیہ نہیں رہ جاتا۔وہ مقامات اور وقت سے پَرے Transcend کر جاتا ہے۔

آج کل بڑی دھوم مچی ہوئی ہے سماجی سروکار کی، یہ ہوسکتا ہے کہ اپنی جگہ درست بھی ہو لیکن میرا خیال ہے کہ بات بغیر معاشرتی سروکار کے نہیں بن پاتی ہے کیوں کہ یہ معاشرتی سروکار ہی تخم اصل ہے کہ کوئی بھی شے اپنے تخمِ اصل سے الگ نہیں ہوسکتی اس لیے کہ تخم ہی سے تو کونپلیں پھوٹتی ہیں، تخم نہیں تو جڑیں نہیں اور جڑیں نہیں تو تخم نہیں۔ یہ رشتہ تخلیق کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ اگر وہ ماضی سے کٹ گیا تو تخم سے کٹ گیا اور اگر ایسا ہوا تو وہ اپنی وراثت، اپنی شناخت، اپنی تاریخ، تہذیب اور ثقافت سے کٹ گیا اور اس طرح Inspiration کے اہم ذرائع خشک ہوجاتے ہیں۔سماجی اثرات اور معنویت سے فرار یقیناً ممکن نہیں لیکن جو کچھ میں نے ابھی عرض کیا وہ بھی ضروری ہے۔اب تو چل چلاؤ کا وقت دستک دے رہا ہے۔میرے افسانے میں اب صرف چند ورق رہ گئے ہیں۔

شرم ہوگی تو خود آئے گی پلٹ کر عاجز
ہم نے جاتی ہوئی دنیا کو پکارا ہی نہیں

کلیم عاجز

❑❑❑

سرورالہدیٰ

جمیل جالبی

تاریخِ ادبِ اردو کا ایک روشن باب

جمیل جالبی کے انتقال کی خبر ڈاکٹر اطہر فاروقی سے اُس وقت ملی جب میں اپنے وطن میں تھا۔ ڈاکٹر اطہر فاروقی کی آواز میں افسردگی سے زیادہ احسان مندی کا احساس نمایاں تھا۔ اس احسان مندی کی کوئی ذاتی وجہ نہیں، یہ مجھے معلوم ہے۔ اس احساسِ سراپا سپاس گزاری کی ایک اہم وجہ 'تاریخِ ادبِ اردو' کی وہ جلدیں ہیں جو یونیورسٹی کے طلبہ اور اساتذہ کی ذہنی تربیت میں فیصلہ کن رول ادا کرتی ہیں۔ اس تاریخ کے علاوہ جالبی صاحب مرحوم کی ارسطو سے ایلیٹ تک اور ''ایلیٹ کے مضامین'' جیسی کتابیں بھی کم اہمیت کی حامل نہیں۔ اردو میں ایم اے کرنے والا شاید ہی کوئی ایسا طالبِ علم ہو جس نے جمیل جالبی کی 'تاریخ ادبِ اردو' کا مطالعہ نہ کیا ہو۔ ہماری ادبی تاریخ میں جمیل جالبی کی 'تاریخِ ادبِ اردو' کی جلدیں کسی واقعے سے کم نہیں۔ یہ تاریخیں بہت بڑے منصوبے کی عملی شکل ہیں۔ یوں بھی اردو میں منصوبہ بند طریقے سے کام کرنے والوں کی تعداد رفتہ رفتہ کم ہوتی جا رہی ہے۔ اردو زبان وادب کی جو مختصر تاریخیں لکھی گئی ہیں لازماً ان کا کینوس جالبی صاحب کی تاریخ سے چھوٹا ہے۔ جن تاریخوں کا تعلق کسی خاص علاقے کے ادبا و شعرا سے ہے ان کی اہمیت تو اپنی جگہ مسلّم ہے لیکن انھیں وہ مرکزیت حاصل نہیں ہوسکی جو جالبی صاحب کی 'تاریخِ ادبِ اردو' کے حصے میں آئی۔ میں جب ان علاقائی ادبی تاریخوں کو دیکھتا ہوں تو محرومی کا احساس ہوتا ہے۔ علاقائی تاریخیں تو حاشیے پر پڑے متن کی طرح ہیں۔ انھیں پڑھتے ہوئے قاری جس کیفیت سے دوچار ہوتا ہے وہ مطالعے کا دلچسپ پہلو ہے۔ موقعے کی مناسبت اور ضرورت پڑھنے

والے کو جذباتی بنادیتی ہے۔ ’آبِ حیات‘ میں جن شعرا کا ذکر ہے انھیں محمد حسین آزاد کے اسلوب نے دلچسپ اور یادگار بنادیا۔ محمد حسین آزاد کے تعصّبات کا بھی یہ روشن پہلو ہے۔ جمیل جالبی نے ’تاریخِ ادبِ اردو‘ کا جو منصوبہ بنایا تھا اُس میں علاقائی تاریخوں کی سیاست اور دشواری دونوں کا احساس کارفرما ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جمیل جالبی نے تاریخِ ادبِ اردو کے ذریعے مرکزی تاریخ کے مقتدرہ کو توڑنے کی کوشش کی۔ جن شعرا کو اپنی روایت میں مرکزیت حاصل ہے ان کے بارے میں کوئی دوسری رائے نہیں ہوسکتی مگر ان کے ساتھ دیگر معاصر شعرا کو رکھنا ایک جمہوری اندازِ فکر کا پتا دیتا ہے۔ یہ وہ جمہوریت ہے جس میں غیر ضروری طور پر کسی کو کسی سے فائق ٹھہرانے کی کوشش نہیں کی گئی۔ ’تاریخِ ادبِ اردو‘ کی تمام جلدوں کو توجہ کے ساتھ پڑھنا بھی آسان نہیں ہے مگر جن لوگوں کو یہ آسانی حاصل ہے اُن کے ذہن پر ان جلدوں کے نہ ختم ہونے والے نقوش مرتسم ہیں۔ میں آج جب ان جلدوں کا حوالہ دے رہا ہوں تو ان کے بہت سے جملے اور خیالات ذہن میں گردش کررہے ہیں۔ خصوصاً ’تاریخِ ادبِ اردو‘ کا وہ حصہ جس کا تعلق دکنی ادب سے ہے۔ نیٹ (NET) کے امتحان کے لیے میں نے دکنیات کو منتخب کیا تھا اور اس موضوع کے تعلق سے جمیل جالبی کی ’تاریخِ ادبِ اردو‘ نے آسانیاں فراہم کیں۔ جمیل جالبی نے جو تفصیلات پیش کی ہیں ان کی ضرورت شاید اس وقت اتنی نہیں تھی مگر پڑھنے کا جو حاصل ہے وہ اپنی جگہ ہے۔ جب ان تفصیلات کے درمیان تھوڑا ارتکاز اور اختصار کی ضرورت محسوس ہوئی تو دکنی ادب پر محمد حسن کی فکر انگیز کتاب ’’قدیم اردو ادب کی تنقیدی تاریخ‘‘ کا مطالعہ شروع کیا۔ ایم اے کے کورس میں کئی ایسے موضوعات ہیں جن کا تفصیلی احاطہ جمیل جالبی کی کتابیں کرتی ہیں۔ ایم اے کی سطح پر کسی مصنف کی کتاب اگر مطالعے کا لازمی حصہ بن جائے تو اس کا نقش بہت مشکل سے دھندلا ہوتا ہے۔ اس درمیان جو اور تاریخیں سامنے آئیں انھیں وہ شہرت نہیں ملی جو جمیل جالبی کی ’تاریخِ ادبِ اردو‘ کو ملی۔ اس عرصے میں رشید حسن خاں کا مضمون نظر سے گزرا جو جمیل جالبی کی ’تاریخِ ادبِ اردو‘ سے متعلق ہے۔ بعد کو گیان چند جین نے بھی بعض حقائق کی نشاندہی کی۔ رشید حسن خاں نے جن باتوں سے اختلاف کیا ہے ان کی تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں ہے اور چوں کہ مجھے رشید حسن خاں کی باتوں سے اتفاق ہے، اس لیے، اب ان کے ذکر کی ضرورت نہیں۔ کسی موضوع پر اس طرح کی کتاب جب شائع شائع ہوتی ہے تو کوتاہیوں کو بھی نشان زد کرنے میں اسی سنجیدگی کی ضرورت ہوتی ہے جس سنجیدگی سے کتاب لکھی گئی ہے۔ رشید حسن خاں کے یہاں یہ سنجیدگی موجود ہے۔ پہلے رشید حسن خاں کی تحقیق سے ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''جمیل جالبی صاحب کی مرتب کی ہوئی یہ تاریخ فردِواحد کی کوشش کا نتیجہ ہے اور یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ یہ انفرادی کوشش اس پنچایتی پیوند کاری سے اس لحاظ سے بہتر ہے کہ یہ مختلف مضامین کا مجموعہ نہیں معلوم ہوتی (اگر اس کتاب کے آخر میں شامل ضمیموں سے قطعِ نظر کورو ا رکھا جائے)۔ یہ کتاب پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ مولف نے محنت کی ہے۔ ان کے نقطۂ نظر اور طریقِ کار سے اختلاف کیا جاسکتا ہے مگر اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انھوں نے تعلق خاطر کے ساتھ یہ کام کیا ہے''۔[1]

رشید حسن خاں نے نہایت احتیاط کے ساتھ تعریفی کلمات لکھے ہیں۔ رشید صاحب اپنی رائے اس لیے بھی ظاہر کرنا چاہتے ہیں تا کہ سنجیدہ پڑھنے والوں کو کوتاہیوں کے ساتھ کام کی اہمیت کا بھی اندازہ شروع میں ہی ہو جائے۔ رشید حسن خاں نے گرفت کی جو بنیادیں تلاش کی ہیں ان کا تعلق تحقیق کے معروف اصولوں سے ہے۔ ان اصولوں کی روح میں یہ فکر کارفرما ہے کہ کسی حقیقت کی دریافت کا عمل نہایت ہی حساس اور ذمے دارانہ ہے۔ کسی ایک نسخے کی بنیاد پر آپ اس صورت میں تو بالکل ہی کوئی فیصلہ نہیں کرسکتے جب کہ دوسرے حوالے بھی موجود ہوں۔ بنیادی اور ثانوی ماخذ کو تقسیم کرنے اور ان سے استفادے کی نوعیت کیا ہے، یہ سوال بھی رشید حسن خاں کی تحریر میں مضمر ہے۔ جالبی صاحب سے رشید حسن خاں مرحوم کی ایک بڑی شکایت یہ ہے کہ انھوں نے کئی مقامات پر حوالہ ہی نہیں دیا۔ دوسری شکایت کا تعلق غیر معتبر روایتوں کو قبول کرنے سے ہے۔ یہ تمام باتیں تحقیق کے تعلق سے اتنی اہم اور بنیادی ہیں کہ ان سے صرفِ نظر کیا ہی نہیں جاسکتا۔ جمیل جالبی کے علم میں بھی تحقیق کے یہ بنیادی اصول نہ صرف تھے بلکہ ان کا عملی اطلاق بھی انھوں نے کیا ہے۔ جہاں اس کا عملی اطلاق نہیں ہے وہاں بھی وہ ہمارے لیے اہم ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس وقت تک جو کچھ ان کی دسترس میں تھا اس سے انھوں نے استفادہ کیا۔ اگر کوئی ایک ہی نسخہ انھیں مل سکا اور دیگر نسخوں کا انھیں علم نہیں ہوسکا یا وہ ان سے استفادہ نہیں کرسکے تو اسے تحقیقی کوتاہی تو کہا جاسکتا ہے لیکن جوشِ تحقیق میں اس نسخے کی اہمیت کو کم کرنا ٹھیک نہیں جس سے محقق نے استفادہ کیا ہے۔ حقیقت اور سچائی کا تصور اس معنی میں تبدیل نہیں ہوگا کہ ہمیں اصل کی تلاش ہے اور اصل تک رسائی حاصل کرنے کے لیے مختلف نسخوں کا مطالعہ ناگزیر ہوگا۔ رشید حسن خاں کی تمام شکایتیں تحقیقی کام کرنے والوں کے لیے مشعلِ راہ ہیں۔ میں نے ان شکایات کی روشنی میں جمیل جالبی کی دریافتوں کو دیکھنا شروع کیا تو جمیل جالبی کی محنتِ شاقہ کا شدید احساس ہوا۔ رشید حسن خاں کو بھی

اس کا احساس ہے لیکن وہ یہ سمجھتے ہیں کہ اردو زبان کے آغاز وارتقا کے سلسلے میں جن ماخذ سے انھوں نے استفادہ کیا ہے ان میں اگر قیاس کا پہلو تھا تو مصنف نے اسے یقینی بنیا دیا ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے کئی مثالیں پیش کی ہیں۔ ایک مثال ملاحظہ کیجیے:

''غیر معتبر راوی اور ثانوی حوالے سے استفادہ کرنا کس قدر مغالطہ آمیز ہوسکتا ہے، اس کی ایک دل چسپ یا پھر یوں کہہ لیجیے کہ عبرت ناک مثال پیش کی جاتی ہے۔ مولف نے شاہ جہاں کے عہد میں اس زبان کی ترقی کا حال لکھتے ہوئے جسے وہ 'اردو' فرض کرتے ہیں، لکھا ہے: رقعاتِ عالمگیری سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ جہاں حسبِ ضرورت اس زبان میں خط وکتابت بھی کرتا تھا۔ شمس اللہ قادری نے لکھا ہے کہ جس زمانے میں شجاع اورنگ زیب برسرِ پیکار تھے تو شاہ جہاں نے ایک شُقّہ شجاع کو لکھا۔ یہ شُقّہ کسی طرح اورنگ زیب کو مل گیا اور اس کی بنیاد پر اورنگ زیب نے بادشاہ کی خدمت میں ایک عریضہ ارسال کیا جس میں لکھا تھا کہ 'آں فرمانِ عالی کہ در زبانِ ہندی از دستخطِ خاص رقمی فرمودہ، شاہد ایں معانی است'۔

اور حوالہ دیا ہے 'اردوے قدیم' ص 112۔ مولف نے 'مقالاتِ شیرانی' (جلد دوم) کا کئی جگہ حوالہ دیا ہے۔ اگر وہ اس سلسلے میں بھی اس کو دیکھ لیتے تو ان کو معلوم ہوجاتا کہ شیرانی مرحوم نے اصل ماخذ سے اورنگ زیب کی عبارت درج کتاب کی ہے اصلاً اس عبارت میں 'از دستخطِ خاص' موجود نہیں، یہی نہیں، پوری فارسی عبارت بدلی ہوئی ہے۔ شیرانی صاحب نے یہ عبارت خانِ خاناں کی کتاب 'منتخب اللباب' سے نقل کی ہے اور صحیح طور پر نقل کی ہے''۔[۲]

رشید حسن خاں نے 'منتخب اللباب' سے پوری عبارت نقل کی ہے۔ رشید حسن خاں کے پیش نظر 'منتخب اللباب' کا جو اڈیشن تھا وہ 1874 کا ایشیاٹک سوسائٹی کا مطبوعہ نسخہ ہے۔ 'رقعاتِ عالمگیر' مرتّبہ نجیب اشرف میں ''ازنوشتہ کہ بھارت ہندی شاہ شجاع قلمی گردیدہ بود'' لکھا ہوا ہے۔ رشید حسن خاں اس کے حاشیے میں لکھتے ہیں:

''میں 'منتخب اللباب' کے متن کو مرجح سمجھتا ہوں (اورنگ زیب اپنے قلم سے شاہ شجاع کیسے لکھ سکتا تھا) اس سے قطعِ نظر کرتے ہوئے عرض کروں

کہ 'بصارت ہندی' ہو یا بخطِ ہندوی، اصل مفہوم تو ایک ہے''۔[۳]

بے شک مطلب تو ایک ہے اس سے یہ تو پتا چلے کہ اس وقت ہندی کا لفظ رائج تھا یا ہندوی کا۔ رشید حسن خاں شمس اللہ قادری کی عبارت درج کرتے ہیں جس میں انھوں نے شاہ جہاں کے عہد کو اردو کے لیے مبارک عہد بتایا ہے۔ اس عہد میں اردو زبان بات چیت کی منزل سے گزر کر خط و کتابت تک پہنچ چکی تھی۔ رشید حسن خاں کی سب سے بڑی طاقت تو 'منتخب اللباب' کا مطبوعہ نسخہ ہے جو ان کے پیشِ نظر تھا۔ رشید حسن خاں کی تحقیق سے ظاہر ہے کہ جمیل جالبی نے 'منتخب اللباب' جلد دوم کا مطبوعہ نسخہ نہیں دیکھا تھا اور انھوں نے شمس اللہ قادری کی تحریر پر بھروسہ کر لیا۔ رشید حسن خاں نے شاہ جہاں اور اردو کے مسئلے پر اس لیے اتنی توجہ صرف کی ہے کہ معاملہ زبان کے استعمال اور اس کے آغاز کا تھا۔ رشید حسن خاں کی اس سلسلے میں آخری رائے دیکھتے ہیں:

> ''اور مولف بھی چوں کہ اردو زبان کو اسی طرح عالمِ خیال میں کارفرما دیکھنا چاہتے ہیں، اس لیے، انھوں نے اس عبارت کو بلا تکلف نقل کر لیا۔ جب شاہ جہاں 'دستخطِ خاص' سے اردو لکھ رہا ہو تو پھر اس سے بڑھ کر اور ثبوت کیا ہوگا۔ حالاں کہ یہ دستخطِ خاص محض کرشمۂ تحریف تھا۔ مولف اگر اصل عبارت کو دیکھتے اور جذبات سے قطعِ تعلق کر کے غور کرتے تو ان کو معلوم ہو جاتا کہ بخطِ ہندوی کا مطلب کیا ہے۔ سیاسی ضرورت سے خط فارسی رسم خط کے بجائے ہندوی رسمِ خط میں اگر ایک خط لکھوایا گیا تو اس سے عموم کیسے ثابت ہوگا اور اس کا یہ مطلب کیسے نکالا جائے گا کہ وہ خط اردو زبان میں تھا''۔[۴]

ہندی اور ہندوی کو اردو کہنا یقیناً حیرت کا مقام ہے۔ 'دستخطِ خاص' کا مطلب بھی رشید حسن خاں کی نگاہ میں وہ نہیں ہے جو شمس اللہ قادری اور جمیل جالبی نے سمجھا۔ شمس اللہ قادری اور جمیل جالبی کی ان کوتاہیوں کی نشان دہی کے ساتھ یہ ضرور دیکھنا چاہیے کہ آخر ان دونوں حضرات نے دستخطِ خاص اور بخطِ ہندوی سے وہ مفہوم کیوں برآمد کیا جو رشید حسن خاں کی نظر میں مشکوک ہی نہیں بلکہ غلط ہے۔ ہندوی سے جو تصور ذہن میں ابھرتا ہے وہ اردو کی ابتدائی صورت ہے۔ لیکن عہدِ شاہ جہاں کے لیے لفظ اردو کا استعمال کسی بھی طرح درست نہیں۔ اگر اصطلاح سے بلند ہو کر سوچیں تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہندوی اور دستخطِ خاص فارسی سے الگ ہو کر کسی رسمِ خط اور زبان کی طرف اشارہ ہے۔ رشید حسن خاں نے دستخطِ خاص کو سیاسی نظر سے دیکھا ہے اور اس سے یہ سمجھنا کہ عوامی سطح پر

ہندوی سب طرف مقبول تھی، غلط ہوگا۔لیکن دستخطِ خاص کسی خصوصیت کے ساتھ ساتھ عمومیت کے پہلو کو کیا اشارہ کرتا ہے؟ یہ سوال بھی اہم ہے۔ ظاہر ہے کہ رشید حسن خاں کے نزدیک تو یہ پوری طرح رد کرتا ہے۔جمیل جالبی اگر چاہتے تو شمس اللہ قادری کی تحریر سے استفادہ کرنے کے باوجود اس کی گرفت کر سکتے تھے۔ وہ یہ کہ دستخطِ خاص سے یہ مطلب نکالنا مناسب نہیں کہ شاہ جہاں کے عہد میں آج کی اردو پھل پھول رہی تھی۔ یہ بات ضرور کہی جا سکتی ہے کہ فارسی کے ماحول میں ایک دوسری زبان فروغ پا رہی ہوگی ورنہ دستخطِ خاص لکھنے کی ضرورت کیوں پیش آتی۔ مجھے یہ کہنا ہے کہ اگر ہندوی جیسی کوئی چیز تھی ہی نہیں تو بخطِ ہندوی کی ترکیب 'منتخب اللباب' میں کس طرح جگہ پا سکی۔ رشید حسن خاں نے ہندی اور فارسی کی ملی جلی آمیزش سے بننے والی زبان کے سلسلے میں کئی سوالات اٹھائے ہیں۔امیر خسرو سے منسوب ہندوی کلام سے بے اطمینانی کا اظہار کرنے والے آج بھی موجود ہیں۔ ناقدین نے اس بارے میں اتنا غور نہیں کیا یا اسے اپنے مطالعے کا مسئلہ نہیں بنایا۔یعنی بطور متن کوئی کلام ہے اور اس سے زبان کے تشکیلی عناصر پر روشنی پڑتی ہے تو اس پر گفتگو کا سلسلہ شروع ہونا چاہیے۔جمیل جالبی نے کئی غیر مطبوعہ نسخوں اور بیاضوں سے بھی استفادہ کیا ہے۔ رشید حسن خاں کے تصورِ تحقیق میں خالص کا ایک خاص مقام ہے۔ بیاضیں تو اور بھی پریشانی کا سبب ہیں، اگر ان کے بارے میں ہماری اطلاعات معتبر نہ ہوں۔کسی لائبریری میں کوئی بیاض مل گئی اور اس میں کوئی قطعہ یا شعر درج ہے اور وہ شعر اور قطعہ کسی اور نسخے میں بھی ہے تو ایسی صورت میں دونوں کا تقابل کیا جانا چاہیے۔جمیل جالبی نے بہت سے مقامات پر اگر ایسا نہیں کیا ہے تو اسے صحیح تحقیقی طریقۂ کار کا نام تو نہیں دیا جا سکتا۔ایک طالبِ علم کی حیثیت سے ہم یہ سمجھتے ہیں کہ جمیل جالبی کی نظر میں زبان و ادب کا ایک وسیع تر تصور ہے۔ وہ تاریخ، تہذیب، زبان اور ادب کو بڑے سیاق میں دیکھتے ہیں، انھیں ہر ایک میں دوسرے اور تیسرے کی گویائی نظر آتی ہے۔ یہ وہ تصور اور شعور ہے جو جمیل جالبی کے یہاں تحقیقی پہلو کو کمزور نہیں کرتا بلکہ ایک وسیع تناظر فراہم کرتا ہے۔اردو کے آغاز و ارتقا کے سلسلے میں جمیل جالبی نے اسی طرح کا موقف اختیار کیا ہے۔انھیں پاکستان کے تمام صوبوں میں اردو کی پیدائش کے آثار مل جاتے ہیں۔اس پر طنز کرتے ہوئے رشید حسن خاں نے لکھا ہے کہ وہ فراخ دل واقع ہوئے ہیں اس سے پاکستان کے تمام صوبوں کو ان کا حق مل جاتا ہے۔اردو زبان کے آغاز و ارتقا کے تعلق سے جو نظریات ہیں وہ سب درست تو نہیں ہو سکتے لیکن ان نظریات کے قائم ہونے کی جو بنیادیں ہیں انھیں سائنٹفک طریقے سے رد کرنے یا قبول کرنے کے باوجود گفتگو کا سلسلہ دراز کیا جا سکتا ہے۔جمیل جالبی کو رشید حسن خاں نے صلحِ کل کا

آدمی بتایا ہے جوایک لطیف طنز ہے۔جمیل جالبی نے زبان کے آغاز کے سلسلے میں تمام خیالات کو یہ سوچ کر اہمیت دی ہے کہ ان کے درمیان وحدت قائم کرنے کی کوشش کی جائے۔جمیل جالبی 'تاریخِ ادبِ اردو' کی پہلی جلد کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

> ''اب تک جتنی ادبی تاریخیں لکھی گئی ہیں ان میں مختلف علاقوں کا قدیم اردو ادب الگ الگ اکائی کی حیثیت رکھتا ہے۔گویا یہ سب الگ الگ جزیرے ہیں جن کے ادب و زبان کے مطالعے کا مجموعی نام تاریخِ ادب رکھ دیا گیا ہے۔میرے لیے یہ بات قابلِ قبول نہیں تھی کہ گجرات، دکن اور شمال کا ادب الگ الگ جزیروں کی حیثیت رکھتا ہے اور ایک کا تعلق دوسرے سے کچھ نہیں ہے۔جب میں نے قدیم ادب کا براہِ راست مطالعہ کیا تو اثرات و روایات کا ایک ایسا سلسلہ نظر آیا جو ایک دوسرے سے پوری طرح پیوست تھا۔یہ تحقیق کی ایک نئی صورت تھی۔اسی اندازِ نظر نے اس تصنیف کو وہ صورت عطا کی جو آپ کے سامنے ہے۔اس میں مطالعۂ تحقیق، فکر اور طرزِ ادا سب مل کر ایک ہو گئے ہیں''۔[۵]

دکن اور شمال کے ادب کو جو چیز ایک لڑی میں پروتی ہے وہ تو زبان ہی ہے بہ شرط یہ کہ اس کے پیچھے کوئی سیاسی نظریہ نہ ہو جس کے امکانات کم اس لیے ہیں کہ پاکستان کی کمزور نظریاتی اساس میں اردو کو ایک مضبوط ستون کے طور پر استعمال کرنے کی ناکام کوشش کی گئی۔جمیل جالبی کو دونوں خطوں کے ادب میں روایات کا ایک ہی سلسلہ اور عمل نظر آتا ہے۔ظاہر ہے کہ یہ دونوں خطے ہندستانی ہیں اور فاصلے کے باوجود فکر و احساس کی سطح پر مماثلت بھی ہے لیکن یہاں یہ سوال بھی کیا جاسکتا ہے کہ کیا واقعی دکن اور شمال کے کلاسکی ادب میں کوئی فرق نہیں ہے۔ظاہر ہے کہ اس سوال کا جواب نفی میں ہے۔

مختلف ادوار میں کسی معاشرے کے معاشی، سیاسی اور تہذیبی مسائل ایک جیسے نہیں ہوتے البتہ بعض چیزیں مستقل طور پر اپنی ہیئت میں تبدیلی کے ساتھ سفر کرتی رہتی ہیں، اس لیے، کلاسکی اور جدید ادب کو دیکھنے کا زاویہ اسی صورت میں ایک ہوسکتا ہے جب ہم یہ ثابت کرسکیں کہ فکر و زبان کے اعتبار سے دونوں میں سب کچھ یا بہت کچھ ایک جیسا ہے۔پھر اسی صورت میں بہت آسانی کے ساتھ قدیم اور جدید دور کے ادب میں وحدت کی تلاش کی جاسکتی ہے۔جدید ادب کے سماجی، سیاسی اور لسانی مطالعے کی واضح سمتیں اور صورتیں ہیں۔جمیل جالبی کا سارا زور اس بات پر ہے کہ

ادب ایک اکائی کی طرح ہے، ٹکڑوں میں اسے نہیں دیکھا جا سکتا لیکن اس وحدت اور اکائی میں جو کھانچے ہیں اسے کس طرح اور کیوں کر نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ بے شک اجتماعی تہذیبی روح کا تخلیقی اظہار ادب ہے لیکن اجتماعیت کا تعلق مختلف خطوں میں بسنے والے انسانوں سے ہوگا اور زبان اجتماعی روح کو کتنا جذب کر سکی اس کا تعلق زبان سے بھی ہے اور تخلیق کار سے بھی۔ اجتماعی روح کے اظہار میں تہ داری اور گہرائی بھی زبان کی ترقی کے ساتھ آتی ہے۔ ولی اور سراج کی مثال سامنے کی ہے۔ محمد حسن نے اپنی کتاب ''قدیم اردو ادب کی تنقیدی تاریخ'' میں قلی قطب شاہ کے کلام کو تہذیبی جشن کا نام دیا ہے بلکہ وہ دکنی شاعری میں مقامیت کے عناصر کو اس کی سب سے بڑی قوت بتاتے ہیں۔ رفتہ رفتہ مقامی اثرات کم ہوتے جاتے ہیں فارسی کے اثرات بڑھتے جاتے ہیں تو شاعری کا رنگ و روپ بھی بدلتا جاتا ہے۔ جمیل جالبی اردو پر فارسی اور ترکی کے اثرات کو فطری قرار دیتے ہیں اور وہ ہندی کے اثرات کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''لیکن جب ہندوی روایت میں تخلیقی ذہنوں کی پیاس بجھانے کی صلاحیت نہ رہی اور اس سے جو کچھ لیا جا سکتا تھا، لیا جا چکا تو پھر اردو زبان کا تخلیقی ذہن فارسی ادب اور اس کی روایت کی طرف رجوع ہو گیا۔ اردو پر یہ اعتراض کہ اس نے برِ عظیم کی کوئل کو چھوڑ کر ایران کی بلبل سے دل لگایا، قدیم ادب کے مطالعے سے غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ آج جو حیثیت انگریزی و مغربی ادب کی ہے قدیم دور میں وہی حیثیت فارسی زبان کی تھی۔ اس زبان کو تہذیبی و سیاسی قوت بھی حاصل تھی اور اس میں بلند پایہ ادب کی طویل روایت بھی موجود تھی۔ اُس دور میں اس کے علاوہ کوئی اور ایسا بچا ہی نہیں تھا جسے اختیار کیا جا سکتا تھا۔ میں نے ان تبدیلیوں کو، ان دو طرز ہائے احساس کی کشمکش کو اور ہندوی روایت سے فارسی روایت تک پہنچنے کے سفر کو واضح طور پر دکھانے کی کوشش کی ہے'' [۶]

ہندوی روایت سے اردو نے — جسے دکنی اردو، ہندوی یا ریختہ کہتے ہیں — کتنا استفادہ کیا؟ یہ اہم سوال ہے۔ کیا یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہندوی روایت میں تخلیقی ذہنوں کی پیاس بجھانے کی صلاحیت ختم ہو چکی تھی۔ کیا فارسی کے بڑھتے اثرات کے باوجود ہندوی سے رشتہ قائم نہیں کیا جا سکتا تھا کیا یہ محض تاریخی سچائی ہے کہ اردو نے فارسی سے جو رشتہ قائم کیا وہ وقت کی اس لیے ضرورت تھی کہ اردو فارسی کی جگہ لینے والی تھی۔ بات ہندوی مزاج اور ہندوی اثرات کی ہے نہ کہ

صرف کوئل اور بلبل کی۔ یہ تو صرف حوالے ہیں جن کے بغیر بھی شاعری کا مزاج ہندستانی ہوسکتا ہے۔جمیل جالبی اس حقیقت سے واقف تھے کہ جو لوگ یہ شکایت کرتے ہیں کہ اردو فارسی سے زیادہ قریب ہوگئی ہے انھوں نے کلاسکی ادب کا مطالعہ بھی کیا ہے۔جس کلاسکی ادب پر ہندوی کے اثرات ہیں اس سے ادب کے سنجیدہ طالبِ علم واقف ہیں۔اصل مسئلہ بعد کے اردو ادب کا ہے۔ کیا اس ہندوی روایت سے کمزور ہوتے ہوئے رشتے کو یہ کہہ کر صحیح ٹھہرایا جاسکتا ہے کہ ہندوی روایت میں جو کچھ تھا وہ سب اردو حاصل کر چکی تھی۔میر کو ایک ترکیب نے کتنا حیران کیا تھا۔

کیا جانے کس کو کہتے ہیں یہ سب سرورِ قلب
آیا نہیں ہے لفظ یہ ہندی زباں کے بیچ

شمال اور دکن کی اردو روایت کے سلسلے میں اسی پیش لفظ میں جمیل جالبی نے لکھا ہے:

''اورنگ زیب عالمگیر کی فتح کے بعد شمال اور جنوب گھر آنگن بن جاتے ہیں اور اسی کے ساتھ اردو ادب کی دکنی روایت دم توڑ دیتی ہے۔لیکن دیکھتے ہی دیکھتے یہ وَلی دکنی کی شکل میں خود شمال کو فتح کر لیتی ہے، ادب کا علاقائی رنگ اڑ جاتا ہے اور جنوب کی طویل روایتِ ادب شمال کی زبان اور لہجے سے مل کر ایک نیا عالمگیر معیارِ ادب تلاش کر لیتی ہے جو سارے برِّعظیم کے لیے یکساں طور پر قابلِ قبول ہو جاتا ہے۔زبان و ادب کے اس نئے معیار کا نام ریختہ ٹھہرتا ہے اور غزل اس کی ممتاز صنف قرار پاتی ہے''۔[۷]

جمیل جالبی شمال اور جنوب کی شعری روایت میں جس وحدت کے متلاشی ہیں اس کے پیش نظر ان کی یہ بات قابلِ قبول نہیں کہ اردو کی دکنی روایت دم توڑ دیتی ہے۔دکنی روایت کے ساتھ ایک بڑا مسئلہ زبان کا ہے اور اس سے شمالی ہند کے ادیبوں کی آشنائی نصاب کی ضرورت یا اپنے ذوق کی وجہ سے رہی ہے۔ایسی صورت میں دکنی زبان سے بامعنی رشتہ قائم کرنا آسان نہیں۔ جن لوگوں نے دکنی ادب پر کام کیا ہے انھیں بھی کم پڑھا گیا مگر کسی نے یہ نہیں لکھا کہ دکنی روایت دم توڑ دیتی ہے۔اگر یہ کہا جائے کہ دکنی اردو کی لسانی خصوصیات اسی طرح بعد کو قابلِ قبول نہیں ہوسکتیں۔بہت سے الفاظ دھیرے دھیرے دکنی شاعری سے غائب ہونے لگے۔اگر دکنی روایت سے ہمارا کوئی رشتہ ہے تو اس کی کوئی فکری اور لسانی روایت سفر کر رہی ہوگی۔دکنی روایت میں مقامیت کا ذکر آچکا ہے اگر رفتہ رفتہ فارسی کے اثر سے مقامیت غائب ہوتی گئی تو اس سیاق میں

جمیل جالبی کی رائے پریشان کرتی ہے کہ دکنی روایت آہستہ آہستہ دم توڑ دیتی ہے۔جمیل جالبی کے کچھ تحقیقی فیصلے جس زبان میں ظاہر ہوتے ہیں اس سے بھی رشید حسن خاں پریشان ہیں۔اس کی ایک مثال مندرجۂ ذیل اقتباس میں مل جاتی ہے۔ مجھے محسوس ہوتا ہے کہ فارسی اور مسلمانوں سے اردو کا رشتہ قائم کرنے کے سبب بعض اوقات ہم ہندوی روایت سے دور ہوجاتے ہیں اور اس دوری کو وقت کی ضرورت بتاتے ہیں۔جمیل جالبی جب شعرا کے بارے میں رائے دیتے ہیں اور انھیں تاریخی،لسانی اور تہذیبی سیاق میں دیکھتے ہیں تو ان کی نکتہ رسی تنقیدی محاکمے کے دائرے میں داخل ہوجاتی ہے لیکن رشید حسن خاں کو یہ پریشانی بھی ہے کہ ادبی تاریخ لکھنے والا نقاد کے فرائض کیوں انجام دے،اسی لیے وہ جمیل جالبی کو یاد دلاتے ہیں کہ ادبی تاریخ تنقیدی محاکمہ نہیں ہے۔ جمیل جالبی لکھتے ہیں:

> ''ولی دکنی اس دور میں بیک وقت دو کام کرتا ہے،ایک یہ کہ قدیم ادب کی روایت کے زندہ عناصر کو تصرف میں لاکر فکر و اظہار کی نئی سطح سے ملا دیتا ہے۔ دوسرے اردو زبان و ادب کو فارسی طرزِ احساس میں ڈھال کر معاشرے کی اس خواہش کو پورا کردیتا ہے جو ایک طرف فارسی زبان کو چھوڑنے پر آمادہ نہیں تھا اور دوسری طرف خود فارسی زبان میں تخلیق کرنا اس کے لیے بہت دشوار ہوگیا تھا...خود سراج اورنگ آبادی کی شاعری میں وہ آوازیں سنائی دینے لگتی ہیں جو بعد کے دور میں میر سودا، درد، مصحفی، آتش، غالب حتی کہ اقبال تک کے ہاں زیادہ جم کر زیادہ کھل کر اپنا رنگ دکھاتی ہیں''۔[۸]

ناصر کاظمی نے ''انتخابِ میر'' کے دیباچے میں اقبال کی شاعری پر میر کے اثرات کی نشاندہی کی تھی خصوصاً تصورِ عشق کے سلسلے میں۔ لہٰذا مجھے حیرانی نہیں ہوئی کہ اقبال کے یہاں سراج کی آواز زیادہ کھل کر اپنا رنگ دکھاتی ہے۔اگر جمیل جالبی کی نظر میں شاد عظیم آبادی کا کلام ہوتا تو وہ ان کے بارے میں بھی اسی خیال کا اظہار کرتے۔ سچ تو یہ ہے کہ سراج کا تصورِ عشق غزلیہ شاعری میں اقبال سے پہلے شاد کی غزلوں میں نظر آتا ہے۔شعری روایت کے مطالعے میں دو شعرا کے درمیان کی فکری و لسانی قربت ہمیں حیران نہیں کرتی۔ یہ ضرور ہے کہ کسی مخصوص روایت کو کسی کے یہاں تلاش کرنے میں ہم اکثر اوقات جذباتی ہوجاتے ہیں۔ یہ جذباتیت جمیل جالبی کے یہاں موجود ہے۔جمیل جالبی نے تاریخ ادب کی جلدوں میں جو عنوانات قائم کیے ہیں ان سے بھی

ان کے نقطۂ نظر کا پتا چلتا ہے۔ میں نے دکن کی جس لسانی خصوصیات کا ذکر کیا ہے۔اس حوالے سے ’تاریخِ ادب اردو‘ جلد دوم حصہ اوّل میں ایک عنوان ’’لسانی خصوصیات ،شمال و دکن کی زبانوں کا فرق‘‘ موجود ہے۔ یہ باب ہر اعتبار سے جامع اور فکر انگیز ہے۔ جس ہندی اور ہندوی کا ذکر پچھلے صفحے میں آیا ہے اسے اس باب میں بھی بعض شعرا کے حوالے سے دیکھا جا سکتا ہے۔ جمیل جالبی نے دکنی ادب کو اگر توجہ سے نہ پڑھا ہوتا تو اس باب میں اتنی گہرائی پیدا نہیں ہو سکتی تھی۔ ان کا عام طریقہ یہ ہے کہ تاریخی حقائق کا اظہار کرتے ہوئے تنقیدی نگاہ بھی ڈالتے جاتے ہیں۔ ان کا یہ دعویٰ کہ میں نے تاریخ، تہذیب اور ادب سب کو ایک اکائی کے طور پر دیکھا ہے تو اس کی تصدیق بھی ہوتی ہے۔ جمیل جالبی نے ادبی تاریخ نویسی کے تعلق سے پیش لفظ میں مختلف حوالوں سے جو کچھ لکھا ہے اس کی کوئی دوسری مثال نہ اس سے پہلے ملتی ہے اور نہ اس کے بعد۔ وہ بار بار اپنے موقف کو ظاہر کرتے ہیں۔ اکائی اور وحدت تو دو ایسے لفظ ہیں جو وہ بولتے ہیں اسی طرح معاشرتی اور تہذیبی اور سیاسی صورتِ حال کو وہ زبان و ادب کے ارتقائی مطالعے میں بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ یہ اہمیت اتنی بڑھ گئی ہے کہ انھوں نے میؔر اور دوسرے شعرا کے بعض آفاقی اشعار کو بھی زندگی اور زمانے کا پرتو بتایا ہے۔ انھیں شعرا کی انفرادیت اور شعر کی آفاقیت کا گہرا احساس بھی ہے۔ پیش لفظ میں ان مسائل کو انھوں نے جس طرح پیش کیا ہے وہ اس بات کا مظہر ہے کہ تاریخ میں شعرا کو جو جگہ ملتی ہے اس کا بڑا تعلق شاعری سے ہے۔ کوئی منفرد آواز خود بتاتی ہے کہ روایت کا حصہ ہوتے ہوئے بھی کیوں کر وہ مختلف ہے، ورنہ تو عام طور پر یہ شکایت کی جاتی ہے کہ فلاں شاعر کو نظر انداز کیا گیا۔ جمیل جالبی نے میؔر و سوداؔ اور دردؔ کے ساتھ جن دوسرے شعرا کو موضوع بنایا ہے ان کے بارے میں شاید ہی کہیں اور اتنی تفصیل اور ذمہ داری کے ساتھ ملے:

> ’’ادب کی تاریخ میں ان تخلیقات کا مطالعہ بھی آجاتا ہے جنھوں نے اپنے دور میں معاشرے کو متاثر کیا اور سماجی تبدیلی کے ساتھ بے جان ہو کر تاریخ کی جھولی میں جا گریں اور ان کا بھی، جو قدیم ہوتے ہوئے بھی، آج اسی طرح زندہ و موجود ہیں۔ تاریخ کا کام ادبی روایت کو اپنے اصل خدوخال کے ساتھ اجاگر کرنا ہوتا ہے اور پھر اس روایت سے پیدا ہونے والی اس انفرادیت کو بھی جس سے ایک تخلیقی شخصیت دوسری تخلیقی شخصیت میں لطیف و نازک فرق پیدا ہوتا ہے۔ کہیں یہ انفرادیت محض تجربے کی انفرادیت ہوتی ہے اور کہیں یہ انفرادیت، زمان و مکان سے آزاد ہو کر آفاقیت بن جاتی ہے،

اس سے مختلف شخصیتوں کا، ان کے اپنے دور میں اور پھر آج تک کی تاریخ میں مقام متعین ہوتا ہے۔ اسی سے یہ مسئلہ بھی طے ہو جاتا ہے کہ کس ادبی شخصیت کا ذکر تاریخ میں کیا جانا چاہیے اور کتنا!''[9]

میں نے پہلے بھی ذکر کیا ہے کہ جمیل جالبی تاریخ نویسی کے ذیل میں قائم ہونے والے ممکنہ سوالات کو زیرِ بحث لائے ہیں۔ بنیادی مسئلہ تو ادبی تاریخ میں کسی تخلیقی شخصیت کے ذکر کا ہے۔ ذکر ہی نہیں بلکہ ذکر کس طرح کیا گیا۔ جمیل جالبی نظری اور عملی دونوں سطحوں پر ادبی تاریخ نویسی کے مرحلے سے جس سہولت کے ساتھ گزرنا چاہتے ہیں وہ نہایت ہی مشکل مرحلہ ہے۔ اگر مثالیں دی جائیں تو مضمون کا رخ بدل جائے گا۔ ادبی تاریخ نویسی میں بے ایمانی اور ڈنڈی مارنے کی روایت نئی نہیں ہے۔ جس شاعر کے بارے میں یہ فیصلہ کر دیا جاتا ہے کہ وہ تاریخی رول ادا کر کے روپوش ہو گئے وہ شاعر اکیلا نہیں ہوتا مگر تاریخ سے نکالنے کی سعادت تاریخ نویس اس بنیاد پر کرتا ہے کہ اس کا رشتہ کس خطے یا علاقے سے ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ بعض شعرا کے بارے میں اتفاق پایا جاتا ہے کہ ان کا کلام اعلا و ارفع ہے اور اس کی معنویت وقت کے ساتھ روشن ہوتی جاتی ہے۔ جمیل جالبی نے تمام ایسے اہم شعرا کے ساتھ معاصر شعرا کا جس طرح ذکر کیا ہے وہ بطورِ خاص توجہ طلب ہے۔ دہلی اور لکھنؤ سے وابستہ شاعروں کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ ان کا رشتہ زبان و ادب کے مرکزی علاقے سے ہے۔ جمیل جالبی نے عظیم آباد اور دوسرے علاقوں کے شعرا کو جتنی اہمیت دی ہے اس سے واضح ہے کہ اٹھارہویں صدی کا تخلیقی سطح معاشرتی و فکری اور لسانی سطح پر اگر ایک جیسا ہے تو اس کا جائزہ بھی وسیع تر سیاق میں لیا جانا چاہیے۔ یہی وجہ ہے کہ میرؔ کے ساتھ راسخؔ عظیم آبادی کا بھی تفصیلی ذکر موجود ہے۔ اسی طرح اشرف علی فغاں اور میر باقر حزیں کو بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ جو خوب صورتی ہے اس نے جمیل جالبی کی 'تاریخِ ادبِ اردو' کو خوب صورت بنا دیا ہے۔ شروع میں میں نے اس لیے لکھا ہے کہ جمیل جالبی نے انفرادیت کا احترام کرنے کے باوجود انفرادیت کی سیاست کا پردہ چاک کیا ہے۔ جمیل جالبی نے اشرف علی خاں فغاں کی شعری تراکیب اور استعارے کی تعریف کرتے ہوئے یہ بھی لکھا ہے کہ ان کے اثرات غالبؔ کے یہاں بھی موجود ہیں۔ بات عجیب سی لگے گی لیکن جو مثالیں دی گئی ہیں ان سے مطالعے کا یہ انداز سامنے آتا ہے۔

کلاسکی شاعری کی ترتیب و تدوین کے تعلق سے بھی جمیل جالبی کی اہمیت مسلّم ہے۔ مثنوی 'کدم راؤ پدم راؤ'، 'دیوانِ شوق' اور 'دیوانِ نصرتی' اس کی روشن مثالیں ہیں۔ ان مرتبہ کتابوں کو

بھی 'تاریخِ ادبِ اردو' کا حصہ سمجھنا چاہیے۔ جمیل جالبی نے اپنی تاریخ ادب کے سلسلے میں انکسار کا غیر ضروری اظہار نہیں کیا، انھیں معلوم ہے کہ انھوں نے بہت محنت کی ہے اور ان کی محنت ہی ان کی سب سے بڑی طاقت ہے، اس لیے، وہ یہ لکھتے ہیں میں نے وہ سارے وسائل استعمال کیے ہیں جن سے کوئی تحقیق اعلا درجے کی تحقیق نہیں ہے۔ اپنے اسلوب کے تعلق سے بھی انھیں کوئی مغالطہ نہیں ہے۔ وہ اپنے اسلوب کو نہ تو خشک بتاتے ہیں اور نہ ہی شاعرانہ۔ جمیل جالبی شاید پہلے ایسے ادبی مورخ ہیں جنھوں نے تاریخِ ادبِ اردو کی اتنی ضخیم جلدیں لکھنے کے باوجود متفرق طور پر شعرا کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ کیا ہے۔ کبھی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ تاریخ ادبِ اردو سے باہر ان کا جو کچھ ہے وہ بھی تاریخ ادبِ اردو سے داخلی طور پر وابستہ ہے۔ ایک ہی ذہن ہے جو مختلف ادوار اور مختلف اذہان اور مختلف متون کے بارے میں غور کر رہا ہے۔ ان اختلافات کے باوجود کوئی ایسی شے ضرور ہوگی جو ان سب کو ایک دوسرے سے منسلک اور قریب کرتی ہے۔ جمیل جالبی کے تحقیقی و تنقیدی ذہن کو اس بات کے لیے بھی داد ملنی چاہیے کہ مثنوی 'کدم راوَ پدم راوَ'، 'دیوانِ شوق' اور 'دیوانِ نصرتی' کا متن مرتب کرتے ہیں اور 'ارسطو سے ایلیٹ' اور 'ایلیٹ کے مضامین' جیسی کتابیں بھی ترجمے کی شکل میں پیش کرتے ہیں۔

'کلیاتِ میراجی' کی ترتیب و تدوین بھی جمیل جالبی کی تحقیقی کاوشوں میں بہت اہم ہے لیکن تحقیقی اعتبار سے اسے اور بہتر ہونا چاہیے۔ انھیں شاید اس کام کے لیے زیادہ وقت نہیں مل سکا۔ 'کلیاتِ میراجی' کا یہی مطبوعہ نسخہ ہماری توجہ کا مرکز ہے۔ 'میراجی: ایک مطالعہ' نے بھی میراجی کی تفہیم و تعبیر میں اہم کردار ادا کیا۔ 'ن م راشد: ایک مطالعہ' مکتبہ اسلوب کراچی سے 1986 میں شائع ہوئی راشد کے سلسلے میں یہ کتاب بنیادی حوالے کے طور پر دیکھی جاتی رہے گی۔ اس میں ن م راشد کے جو خطوط جمیل جالبی کے نام ہیں ان سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ جدید ادب کے تعلق سے راشد جمیل جالبی کی کاوشوں کو کس قدر اہمیت دیتے تھے۔ یہ بات کم لوگوں کو معلوم ہے کہ راشد نے جدید فارسی شاعری کا جو ترجمہ کیا ہے، جو ''جدید فارسی شاعری'' کے نام شائع ہوئی اس کے محرک جمیل جالبی تھے۔

مشرق اور مغرب سے اس طرح کا مکالمہ آسان نہیں ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ اردو میں ایلیٹ کی تنقیدی فکر جمیل جالبی کی کاوشوں سے عام ہوئی۔ ٹی ایس ایلیٹ کو جدیدیت کے ہم نواؤں نے اپنا ضرور سمجھا مگر کوئی قابلِ ذکر کام نہیں کیا۔ جمیل جالبی کو ٹی ایس ایلیٹ میں دل چسپی ترقی پسندی کی ضد میں نہیں ہوئی تھی۔ اردو میں کلاسک کے تعلق سے جو کچھ لکھا گیا وہ بہت تشنہ بھی ہے

اور نا قابلِ اطمینان بھی۔ ٹی ایس ایلیٹ نے کلاسک کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا وہ جمیل جالبی کے ترجمے کے ذریعے نہ صرف عام ہوئے بلکہ ان دو کتابوں نے اپنے دور کی ذہنی تربیت بھی کی۔ 'ارسطو سے ایلیٹ تک' کا دیباچہ پڑھیے تو اندازہ ہوگا کہ کسی ادیب کے یہاں مطالعے کا مطلب کیا ہے۔ کبھی کبھی ادیب یہ سوچ کر پریشان ہوتا ہے کہ وہ کوئی نئی چیز اگر پیش نہیں کرسکتا تو اسے لکھنا نہیں چاہیے۔ جمیل جالبی جن کیفیات سے گزرے ہیں وہ بتاتی ہیں کہ علمی و ادبی کام لفظ کے سامنے لفظ کو بٹھانا نہیں ہے۔ انھوں نے لغات پر بھی کام کیا، اس سلسلے میں قدیم اردو لغت، فرہنگِ اصطلاحات جامعہ عثمانیہ، قومی انگریزی اردو لغت وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ عام طور پر لغت میں دل چسپی رکھنے والوں کے یہاں تخلیقی ادب سے لطف لینے کی صلاحیت کم ہو جاتی ہے بلکہ شاید ختم ہو جاتی ہے۔ ان کے سامنے کوئی شعری یا نثری ٹکڑا پڑھیے تو وہ اولاً لفظ کو دیکھیں گے اور یہ بھی کہ یہ لفظ پہلی مرتبہ کس شاعر کے یہاں استعمال ہوا۔ جمیل جالبی کے یہاں زبان کے تعلق سے ایک لغت نگار کا نقطۂ نظر موجود ہے مگر انھوں نے تخلیقی ادب کی قرأت کے تقاضے کبھی فراموش نہیں کیے۔ ان کی تمام تر تحقیقی کاموں میں ایک لہر ہے جو ان کے داخل کی طرف آتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

حواشی

۱۔ ادبی تحقیق مسائل اور تجزیہ، رشید حسن خاں، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، 1978، ص290
۲۔ ایضاً، ص13- 312
۳۔ ایضاً، ص313
۴۔ ایضاً، ص15- 314
۵۔ تاریخ ادب اردو (جلد اول) جمیل جالبی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2017، ص5
۶۔ ایضاً، ص7
۷۔ ایضاً، ص7-6
۸۔ ایضاً، ص7
۹۔ تاریخِ ادبِ اردو (جلد دوم حصہ اول) ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2000، ص13

***

محمد عاصم صدیقی

پروفیسر مسعودالحسن

شمع چوں خاموش گردد داغِ محفل می شود

ہندستان میں انگریزی تعلیم کے سفیر اور علی گڑھ تہذیب کی ایک بہترین مثال پروفیسر مسعودالحسن (1927-2019) کا 9 مارچ کو علی گڑھ میں انتقال ہوگیا۔ ان کے طلبہ اور رفقا اُنھیں اُن کے بے پایاں علم ہی نہیں بلکہ ان کی صلابتِ فکر کے لیے بھی یاد کرتے ہیں۔ مختلف زبانوں اور ان کے ادب (خصوصاً اردو، فارسی، عربی اور ہندی) کے مسعودالحسن صاحب کے وسیع مطالعے اور ذہانت کے مداح بھی لاتعداد ہیں۔

مسعودالحسن صاحب کی پیدائش 7 جولائی 1927 کو مرادآباد میں ہوئی اور ہیوٹ ہائی اسکول (Hewett High School) سے 1941 میں اُنھوں نے ہائی اسکول کی تعلیم مکمل کی اس کے بعد وہ علی گڑھ آگئے اور مسلم یونیورسٹی سے 1945 میں بی.اے اور 1947 میں ایم.اے کی ڈگریاں حاصل کرنے کے بعد 1949 میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ انگریزی میں بحیثیت لیکچرار ان کا تقرر ہوا جہاں انھوں نے تقریباً چار دہائیوں تک خدمات انجام دیں۔ ایم.اے کرنے کے بعد وہ مختصر مدت — 1947 سے 1949 تک — کے لیے انگریزی کے استاد کی حیثیت سے حمیدیہ کالج بھوپال سے بھی وابستہ رہے۔

وہ ایک پرجوش اُستاد تھے۔ اُنھیں شاعری، فکشن اور ریسرچ میتھوڈولوجی (Research Methodology) پڑھانا قدرے زیادہ پسند تھا۔ حالاں کہ اُنھیں جون ڈن (John Donne)، مارویل (Marvell)، کیٹس (Keats) اور فلابورٹ (Flaubert) کو پڑھانے میں بھی اتنا ہی لُطف آتا تھا جتنا جیفری چوسر (Geoffrey Chaucer) کا درس دینے میں۔ درمیانی

اور ابتدائی دور کی انگریزی پر ان کا عبور اور چوسر (Chaucer) کے لطیف اور دھیمے مزاح میں روح ڈال دینے کی صلاحیت ان کے لیکچرس کو نہایت دل چسپ بنا دیتی تھی۔

مسعود الحسن صاحب کی تحریریں انگریزی ادب کے طویل وقفے کو محیط ہیں۔ ابتدائی دور سترہویں صدی کی انگریزی شاعری میں اُن کی دل چسپی کی نشان دہی کرتا ہے۔ درمیانی دور ہندستان میں تحقیق سے متعلق مشکلات کو دیا گیا اور ملازمت سے سبکدوش ہونے کے بعد کا وہ دور جب انھوں نے ادب کے صوفی نظریے کی تعلیم کی طرف رجوع کیا، کو محیط ہے۔ ان کی کتاب ڈنز اِمیجری (Donne's Imagery) 1958 میں اُس وقت شائع ہوئی جب ادب میں منظر کشی (Imagery) کی تعلیم ماہرین کے درمیان مقبول تھی۔ مناظر کا بیان جون ڈن (John Donne) کی ذہنی کائنات کا لازمی حصّہ اس لیے بھی ہے کہ یہ بیان ہی ڈن کے خیالات کی ساخت کی تشکیل کرتا ہے۔ مسعود صاحب کی یہ مختصر مگر دل چسپ کتاب 'ڈن' (Donne) کے جنسی تصوّر (Sex Mysticism) کو اس لیے بھی موضوعِ گفتگو بناتی ہے کہ سیکس اور لو (Sex and Love) ڈن کے لیے مترادف الفاظ تھے۔

اِس کتاب کا دوسرا حصّہ سائنس اور فلسفے کے مناظر کی بات کرتا ہے۔ ڈن کا کیمیا (Alchemy) کے کھوکھلے پن اور کیمسٹری (Chemistry) کی حقیقت پر یقین، فلکیاتی مناظر جیسے گیلری، اسفیر (Sphere) اور اکلپس (Eclipse) کا استعمال اور جغرافیائی مناظر جیسے میریڈیئن پیریلل اور ہیمی اسفیرس (Meridians, Parallels and Hemi spheres) کے استعمال کا جس دقتِ نظر سے مسعود صاحب نے جائزہ لیا ہے، وہ ان ہی کا حق تھا۔ مسعود صاحب نے جون ڈن کی شاعری میں قانون، جنگ اور موت کے مناظر کا مطالعہ کیا اور بہت یقین کے ساتھ اس نتیجے پر پہنچے کہ ان موضوعات کی منظر کشی کا مطالعہ انسان کی بے شمار کہانیاں سناتا ہے۔

دوسرا کام ان کا تحقیقی مقالہ ہے جو 1964 میں یونیورسٹی آف لیورپول (University of Liverpool) میں لکھا گیا تھا اور اُن کی سترہویں صدی کی انگریزی شاعری کے مطالعے پر مبنی تھا جس کا اختصاص انگریزی کا ایک نسبتاً غیر معروف شاعر Francis Quarles تھا۔ Francis Quarles: A Study of his Life and poetry کے عنوان سے شائع ہونے والی یہ کتاب Francis Quarles کی ادبی وراثت کا جائزہ لیتی ہے جس میں مسعود صاحب نے Quarles کی روحانی (Divine) اور سیکولر، دونوں ہی زمروں میں آنے والی شاعری کا مطالعہ کیا

ہے اور Quarles کے خطیبانہ آلات (Rhetorical Devices) کے استعمال، الفاظ اور فقروں کی تکرار، اُن کی صحیح ادائیگی کی طرف ادب کے سنجیدہ طالبِ علموں کی توجہ مبذول کرانے کا کام اس مطالعے کے ذریعے کیا ہے۔ Quarles کا ادبی آلات کا استعمال مثلاً Apostrophe اور Suggestive Symbolism نیز سیکولر شاعری میں روایتی قصوں کا استعمال بھی مسعود صاحب کی نظروں کی توجہ کا مرکز بنا۔ وہ Quarles کی مشہور صنف Epigram سے رخصتی کا بیان بھی کرتے ہیں۔

ایک ایسے وقت میں جب ہندستان میں انگریزی کے لکھنے والے شیکسپیئر پر لکھنے کو تو ترجیح دیتے تھے، مسعود صاحب نے اپنی توجہ ایک نسبتاً غیر اہم شاعر پر مبذول کرنے کی یہ وجہ بتائی: ''بے شک وہ — Quarles — بڑا شاعر نہیں ہے اور اسی وجہ سے وہ تھوڑی احتیاط کے ساتھ پڑھے جانے کے لائق ہے۔ کبھی کبھی کچھ غیر اہم ادبی شخصیتیں اپنے دور میں نظرانداز کردی جاتی ہیں مگر ان کا مطالعہ اُس دور اور اُس دور کے مجموعی اخلاق کی تفہیم میں معاون ثابت ہوتا ہے''۔

مسعودالحسن صاحب کے ذریعے Quarles کا مطالعہ آج اس لیے بھی اہم ہے کیوں کہ بہت کم ہندستانی اسکالر 17ویں صدی کی انگریزی شاعری سے متعارف ہیں۔ ادبی شعبوں میں طلبہ بھی اُن آلات سے واقف نہیں ہیں جو 17ویں صدی کی انگریزی شاعری کو سمجھنے کے لیے ضروری ہیں۔

مسعودالحسن صاحب کے علمی سفر کا درمیانی دور ہندستان میں انگریزی ادب میں تحقیق کو آسان بنانے کی دل چسپی پر مبنی ہے۔ اُنھوں نے Rare English Books in India: A Select Bibliography (1970) کو مرتّب کیا جس میں بہت سی شائع کتابوں کی فہرست شامل ہے۔ اس ترتیب میں زیادہ تر وہ کتابیں ہیں جو 1800 سے قبل شائع ہوئیں اور ہندستان کے 45 مختلف کتب خانوں میں موجود تھیں۔ دوسری کتاب 19th Century English Literary Works: A Bibliography of Rare Books Available in India (1978) اِس کے بعد آئی جس میں اُن ادبی کاموں کا ذکر کیا گیا ہے جو 1800 سے 1899 کے درمیان شائع ہوئیں یا وہ دوبارہ چھپیں۔ 1970 کی دہائی میں اُنیسویں صدی اور اس کے مصنّفین پر تحقیق اکثر یونیورسٹیوں میں توجہ کا مرکز ہوا کرتی تھی۔ اُس وقت ہندستانی تحقیق سے متعلق مشکلات پر مسعود صاحب کا یہ مشاہدہ بالکل درست ہے: ''ہمارے اداروں میں تنقید اور تحقیق کو جتنا وقت اور توجہ حاصل ہے اس تناسب سے اس کے اتنے فائدے نظر نہیں آتے''۔

اس کتابیاتی سلسلے میں اُن کی تیسری قسط ہندستان میں موجود جون ملٹن (John Milton) کی تصانیف کی تالیفات ہیں۔ کتاب کا خودوضاحتی موضوع Miltoniana in India: A select bibliography including translations of Milton's Work in Indian and other Languages (1986) میں 500 کتابیں، 400 مضامین اور تقریباً 360 تراجم کا ذکر ہے جس میں ملٹن کے ہندستانی زبان جیسے ہندی اور اردو کے ترجمے بھی شامل ہیں۔ آج یہ کتاب ہندستان میں ملٹن کی اس رسائی کو بیان کرتی ہے جو Reception Studies کے طلبہ کے لیے اہم ہے۔

حالاں کہ مسعودالحسن صاحب کی کتابیاتی تحقیق جس کے لیے نہ صرف کتب خانوں کے مستقل سفر کرنے کی ضرورت پڑی بلکہ انھوں نے ملک کی لاتعداد لائبریریز کو متعلقہ معلومات جمع کرنے کے لیے خطوط بھی لکھے، آج غیر معمولی تکنیکی تبدیلیوں کی وجہ سے بھلے ہی کچھ کم اہمیت کی حامل ہوگئی ہو مگر جب یہ کام کیا گیا تھا اُس وقت اس نے انگریزی ادب میں ریسرچ کرنے والوں کی جس درجہ مدد کی، آج اس کا اندازہ بھی نہیں کیا جاسکتا۔ بہرحال یہ 70 کی دہائی میں ہمارے معلّمین کی علمی دل چسپی کا مظاہرہ کرتی ہے۔ یہ وہ دور تھا جب تحقیق کے لیے مواد اکٹھا کرنا سخت محنت کا کام تھا۔

مسعودالحسن صاحب کا سب سے عظیم کام ان کے آخری علمی دور میں سامنے آیا جس کی ابتدا غالباً اُن کے 1988 میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے سبک دوش ہونے کے دو دہائی بعد ہوئی۔ اس دور میں انھوں نے نایاب انگریزی شاعری کے انتخاب کی ادارت کی اور اپنی کتاب Sufism and English Literature (2007) کے ذریعے انگریزی ادب میں صوفی نظریے کے مطالعے کا آغاز کیا۔

اس کتاب میں کئی اہم نکات کی شناخت کی جاسکتی ہے۔ اول مشرق اور مغرب کے درمیان تعامل کی وجہ سے انگریزی ادب میں صوفی خیالات کا براہِ راست یا بالواسطہ استعمال ہے۔ اس باب میں مسعودالحسن صاحب بتاتے ہیں کہ کیسے مارلو (Marlowe) اور ڈن (Donne) ابنِ عربی کی تحریروں سے واقف ہو سکتے ہیں یا کیسے فارسی کے صوفی شعرا سعدی اور حافظ کے تاثرات ٹامس ہربرٹ (Thomas Herbert) کی شاعری پر دکھائی دیتے ہیں۔

دوسری یہ کہ صوفی خیالات کی متوازیت (Parallelism)، عکس اور بازگشت انگریزی اہلِ قلم کی تصانیف میں مسعودالحسن صاحب کے اس کام کے ذریعے شناخت کی جاسکتی ہے۔ صوفی

تصورات کے تاثر کے سوال کو رومانوی شعرا کے حوالے سے اٹھایا گیا ہے حالاں کہ Robert Graves کے صوفی خیالات، Ted Hughes کے صوفی عکس اور سب سے وسیع اور اہم وہ صوفی عکس اور اشارے ہیں جو بیسویں صدی کے فکشن خصوصاً Doris Lessing اور Salman Rushdie کے یہاں نمایاں طور پر ملتے ہیں۔

مسعودالحسن صاحب کا سب سے اہم کارنامہ علمی مطالعات میں انگریزی متن کی صوفیانہ تشریح کو راہ دینا ہے۔ اُن کے مطالعے میں Shakespeare کے Prospero in the Tempest میں صوفی عناصر نے اسی طرح جان ڈال دی جیسے W. B. Yeats کے دو ڈراموں میں۔

مسعودالحسن صاحب کا تصوف کا مطالعہ اُن کی انسانیت سے محبت اور ایسی دنیا میں رہنے کی واقفیت سے مملو ہے جو تنازعات واختلافات اور شک وشبہ سے بھرپور ہے۔ وہ یہ بتانے کی کوشش کرتے ہیں اس دنیا میں ادب کس طرح مثبت کردار ادا کرسکتا ہے، ان کا مقصد ادبی استشراق یا علم کو اسلامی رنگ دینے اور سیاسی اسلام سے محفوظ رکھنا بھی ہے۔ ان کی کتاب دو مختلف روایات کے تجربے کا نتیجہ ہے: یعنی مشرقی نیز فارسی اور عربی روایات۔

انتخابات جن کی انھوں نے ادارت کی ان میں Epithalamiums: An Anthology of Modern Poems from Chaucer to the Present (2013) کے موضوع پر طویل اور تحقیق شدہ تعارف شامل ہے جس کی اُنھوں نے نقی حسین جعفری کے ساتھ ادارت کی۔ اس میں تقریبات سے متعلق شاعری (Nuptial Poetry) کا انتخاب کیا گیا۔ یعنی وہ شاعری جو شادی کے موقعے پر لکھی گئی، ابتداءً ایک ادبی صنف کے طور پر مقبول تھی مگر اب تقریباً ناپید ہوچکی ہے۔

دوسری معتبر کتاب English Poems on Prophet Mohammad (2015) ہے جو کہ چودھویں صدی کے شعرا جیسے Langland (Makamede) اور John Lydgade (of Machomet) سے دورِ حاضر تک رسولؐ پر سوانحی، دیندارانہ تعریف آمیز، یہاں تک کہ گستاخانہ شاعری کا جامع انتخاب ہے جس میں رسولؐ پر Coleridge اور Southey کی تکمیلی شاعری پر خاص توجہ ہے۔ مصنف کے ذریعے لکھا گیا تعارف تمام متعلقہ نکات کا اس طرح احاطہ کرتا ہے کہ وہ رسولِ خدا کی شان میں لکھی گئی شاعری ہی نہیں بلکہ خود رسولؐ کے مزاج کا پس منظر بھی زیرِ بحث آجاتا ہے۔

مسعودالحسن صاحب کے غیر مطبوعہ کتب:

Anthology of English Spousal Elegies (2018) انگریزی میں اُن کی آخری کتاب ہوگی۔ یہ کتاب مختلف تہذیبوں میں شریکِ حیات کی موت پر لکھے گئے مرثیوں کا غیرمعمولی انتخاب ہے۔اس میں Spenser, Shakespeare, Donne سے لے کر انگریزی کے ہندستانی شعرا کے مرثیے شامل ہیں جن میں Derozio's, The Maniac Widow اور Keki. N. Daruwala کی مشہورنظم By-Pass جوایک حادثے میں ان کی اہلیہ کی موت پر ایک فلسفیانہ مرثیہ ہے، بھی شامل ہے۔

مسعودالحسن صاحب کے قلم سے موضوع کا طویل تعارف اس خیال سے بھی بحث کرتا ہے کہ وقت کے ساتھ مرثیے کی شکل نہ صرف کلاسیکی اور انگریزی پس منظر میں بلکہ سنسکرت، سائمو، جاپانی اور فارسی اور عربی یعنی ہر زبان میں تبدیل ہوتی ہے۔مسعودالحسن صاحب بتاتے ہیں کہ کیسے تعزیتی مرثیہ پسندیدگی، یادگار، دل چسپی اور موقعے کے اعتبار سے نصیحت کے عناصر سے متاثر تھا۔

مسعودالحسن صاحب کی کچھ مختصر مگر اہم تصانیف اردو میں بھی ہیں جن میں ان کے عالمانہ تبصرے اور مضامین قابلِ ذکر ہیں۔ ان کا ایک نہایت دل چسپ تخلیقی مضمون ان کے Intensive Care Unit میں ہونے والے تجربے کو بیان کرتا ہے۔ان کے انتقال کے بعد شائع ہونے والی کتاب ''مایۂ خویش'' جو کہ ان کے تبصروں اور مضامین کا ایک مجموعہ ہے، بھی قابلِ ذکر ہے۔اس میں ریاض الرحمٰن شروانی کی مشہور سوانحِ حیات ''دھوپ چھاؤں'' پر تبصرہ بھی شامل ہے۔اپنے اس مضمون میں مسعود صاحب نے علی گڑھ کے کچھ مصنفوں کے سوانحی حالات پر بھی اس مقصد تبصرہ کیا ہے تا کہ شروانی صاحب کے خیالات کی سیاق وسباق کے ساتھ تفہیم ہو سکے۔ اس میں کتاب میں شامل ایک اور مضمون میں وہ امین اشرف کے ورڈس ورتھ کے مشہور مضمون Preface to Lyrical Ballads اور Paul Valery and Mark Shourer پر بھی عالمانہ تبصرہ کرتے ہیں۔منظور عثمانی کی طنز ومزاح کے مضامین ''بڑا بے ادب ہوں''، راحت ابرار کی فصیح الدین میرٹھی اور عابداللہ غازی کی کتاب ''انقلاب ایک تاریخ، ایک تہذیب کی کہانی'' پر تبصرے بھی اس مجموعے میں شامل ہیں۔افتخار عالم خان کی کتاب ''سرسیّد اور جدیدیات'' پر ان کا تحریر کردہ تبصرہ سرسیّد کی تصانیف پر مسعودالحسن صاحب کے عبور کا مظہر ہے۔ سرسیّد سے مسعود صاحب کی دل چسپی اور اُن کے عہد اور تصانیف کا گہرا علم اُن کے ایک انتہائی اہم مضمون— جو کہ سرسیّد کی مشہور مگر متنازعہ کتاب ''تبیین الاسلام'' پر ہے— میں بھی ظاہر ہوتا ہے۔ ہندستانی

مسلمانوں کی شناخت کے مسائل پر مسعود الحسن صاحب کا مضمون ان کی سیاسی بصیرت کا آئینہ دار ہے۔

مسعود صاحب کا ایک تخلیقی مضمون ''بنا کر مریضوں کا ہم بھیس'' بھی نہایت دل چسپ ہے۔ یہ نئے دور کے اسپتالوں کی کارگزاری بیان کرتا ہے۔ دوستوں اور گھر والوں کا مریضوں کے لیے جو رول ہوتا ہے اس کو بیان کرتا ہے اور مریضوں کی آئی.سی.یو (I.C.U) میں اذیت کا بھی مظہر ہے۔ مضمون میں کچھ بہت دلچسپ مثالیں ہیں۔ مسعود صاحب کی ادبی یادداشت بہت سے قصوں کو کافی دلچسپ بنا دیتی ہے۔ ایک بہت دلچسپ موازنہ مریض اور قیدی کے بیچ میں کیا گیا ہے۔ دونوں ہی اس وقت اپنی اپنی شناخت کھو بیٹھتے ہیں جب ان کو ایک نمبر سے یاد کیا جاتا ہے، ایک کو اسپتال میں اور دوسرے کو جیل میں۔

ہندستان کی شعری روایت میں تحریر اور تقریر میں طنز و ظرافت کا اہم مقام ہے۔ عوامی جلسوں میں مسعود صاحب کے ذریعے اس کا مظاہرہ اور بعد میں قارئین کے لیے اس کو نقل کرنا دل چسپ مطالعے کا ذریعہ ہے۔ مرزا غالبؔ اور ان کے معاصرین کے درمیان ذہین مکالمے خصوصاً شیخ ابراہیم ذوقؔ کے ساتھ ایسے ہی مشہور ہیں جیسے اکبرؔ الہ آبادی کے وہ شعری طنز جو انھوں نے سرسیّد پر کیے تھے۔ مسعود صاحب کی ظرافت اور حاضر جوابی ان کی تقریر اور تحریر میں جان ڈال دیتی تھی۔ ان کے دل چسپ اور نپے تلے ون لائنرز (one liners) جب ان کے کیف سے عاری چہرے کے ساتھ نکلتے تو وہ طنزیہ بھی ہوتے اور تفریحی بھی۔ مابعد الطبیعاتی شاعری (Metaphysical Poetry) میں خیالِ خام کا ذکر کرنا اور اس مقصد کے لیے خاص طور پر غالبؔ کے اشعار کا استعمال مسعود صاحب کو بے حد مرغوب تھا۔ مابعد الطبیعاتی ذہن کی طرح ان کی اپنی ذہنی پرداخت میں مختلف علوم کا رول تھا جس سے ان کے وسیع علم اور فہم کی عکاسی بھی ہوتی تھی۔ ان کی ذہانت اور ظرافت کی بہت سی مثالیں مشہور ہیں۔ ڈاکٹر علی اطہر جو کہ 80 کی دہائی کے آخر میں شعبۂ انگریزی سے مختصر عرصے کے لیے وابستہ رہے، انھوں نے مسعود الحسن صاحب کی سرپرستی میں آسٹریلیائی شاعرہ جیوڈتھ رائٹ (Judith Wright) پر تحقیقی مقالہ بھی لکھا تھا۔ برسوں بعد علی اطہر صاحب کے صاحبزادے صولت عباس نے انگریزی ادب میں ایم.اے کی تعلیم مکمل کی اور وہ پی ایچ.ڈی کے لیے کسی غیر معمولی موضوع کی تلاش میں جب پروفیسر مسعود الحسن سے گفتگو کر رہے تھے تو انھوں نے ایک ممکنہ موضوع کے طور پر جیوڈتھ رائٹ کی طرف بھی اشارہ کیا۔ بس پھر کیا تھا، مسعود صاحب کی رگِ ظرافت پھڑک اٹھی اور وہ یوں گویا ہوئے: ''میاں اس کے بارے میں مت سوچو، جیوڈتھ رائٹ تم پر شریعتاً حرام ہے۔''

معروف اردو ادیب ابوصفیان اصلاحی صاحب کی خاکوں کی کتاب کے رسمِ اجرا کے جلسے میں علی گڑھ کی چند اہم شخصیات موجود تھیں۔ پروفیسر مسعود الحسن صاحب بھی اس جلسے کے اہم مقررین میں شامل تھے۔ ایک خیال یہ تھا کہ کچھ لوگ جن کے بارے میں اصلاحی صاحب نے لکھا تھا وہ اتنی تعریف کے قابل نہیں تھے جتنی اصلاحی صاحب نے کر دی تھی۔ پروفیسر مسعود الحسن صاحب نے اس باب میں اصلاحی صاحب کو اپنی رائے یوں دی: ''میاں ہر گھر میں نہیں گھستے۔''

ان کی ظرافت کا ایک اور واقعہ بیان کرنے کے لائق ہے۔ ابوالکلام قاسمی جو پہلے شعبۂ اردو میں پروفیسر تھے، انھیں 2009 میں ساہتیہ اکادمی انعام اُن کی تنقیدی خدمات کے لیے دیا گیا تھا۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے ایڈمنسٹریٹو بلاک (Administrative Block) میں ابوالکلام قاسمی کے اعزاز میں ایک جلسۂ انبساط منعقد کیا گیا جہاں پروفیسر مسعود الحسن صاحب بھی مقررین میں سے ایک تھے۔ مسعود صاحب نے پہلے تو قاسمی صاحب کو ابوالقلم قاسمی کہہ کر مخاطب کیا۔ یہ قلم اور کلام کے استعمال کو لے کر (Verbal Humour) کی ایک مثال تھی۔ اس کے بعد انھوں نے غیر متوقع طور پر یہ کہا کہ قاسمی کی کتاب سے علاقائیت کی بو آتی ہے۔ مسعود الحسن صاحب کے یاد دلانے سے سامعین کا ذہن اس امر کی طرف منتقل ہوا کہ قاسمی صاحب کا تعلق بہار سے ہے۔ یو. پی اور بہاری علاقائیت علی گڑھ میں بہت عام ہے، یوں یاروں نے سوچا کہ اب مزہ آئے گا مگر مسعود صاحب سامعین سے زیادہ ہوشیار ثابت ہوئے۔ انھوں نے کہا: ''اردو تنقید ہندستان، پاکستان اور چند دوسرے ممالک میں زندہ ہے لیکن قاسمی کی کتاب ہندستان میں کی جا رہی تنقید کی حمایت پر مائل ہے۔''

اب تک سامعین کی دل چسپی کافی بڑھ چکی تھی۔ مزید گفتگو کرتے ہوئے پروفیسر مسعود الحسن صاحب نے اردو تنقید کی خصوصیات کو بیان کیا اور کہا کہ یہ چار ستونوں پر منحصر ہے: ہندی، انگریزی، فارسی اور عربی۔ پھر انھوں نے اپنی تقسیم کا انطباق قاسمی صاحب کی کتاب پر کرتے ہوئے کہا: ''قاسمی صاحب کی کتاب میں ہندی، فارسی اور انگریزی کے حوالے نہیں ہیں اور جب میں کہتا ہوں کہ یہاں کچھ عربی تنقید کے حوالے ہیں تو میں یہ بات صرف اخلاقاً کہہ رہا ہوں''۔ یہ بھی قاسمی صاحب کی کوششوں پر ایک غیر متوقع تنقید تھی لیکن انھوں نے مسعود الحسن صاحب کی تنقید کا سنجیدگی اور پُر وقار طریقے سے سامنا کیا۔ مسعود صاحب نے جب اپنی صاف گوئی کی مشہو عادت کا مظاہرہ کر ہی دیا تھا تو سنجیدگی ہی قاسمی صاحب کی سپر ہو سکتی تھی۔

ایک اور واقعے کا ذکر مسعود الحسن صاحب کی ظرافت کے باب میں اہم ہے۔ جب وہ علی گڑھ

مسلم یونیورسٹی کے (UGC) Human Resource Centre میں Refresher Course کے دوران مابعد الطبیعاتی شاعری (Metaphysical Poetry) پر لیکچر دے رہے تھے تو اپنے لیکچر میں انھوں نے مابعد الطبیعاتی خیالِ خام سے متعلق دو تین نکات کی تشریح کے لیے اردو شعر منتخب کیے۔ اردو شاعری خاص طور پر درمیانی طبقے کے لوگوں کے لیے صرف مزہ لینے کی چیز ہے اور انھیں واقعتاً اردو شاعری سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ ایسی ہی پُر جوش خاتون جو شاعری سے لطف اندوز ہونے کا مظاہرہ کچھ اس طرح کر رہی تھیں جس طرح راج کمار ہیرانی کی فلم Three Idiots میں عامر خان کا کردار ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ خاتون مسعود الحسن صاحب کے دانشورانہ دلائل کو نہیں سمجھ رہی تھیں، اسی لیے، جب انھوں نے مسعود الحسن صاحب سے ایک شعر کو مکرر پڑھنے کی درخواست کی تو انھوں نے فرمایا: ''محترمہ بیٹھ جائیے، یہ کلاس ہے، مشاعرہ نہیں ہے۔''

پرانے اساتذہ کے پڑھانے کا طریقہ یہ تھا کہ وہ تحریری مواد سے کہیں زیادہ حافظے پر یقین رکھتے تھے۔ استاد کے بات کرنے کا طریقہ، اس کی عادات، طلبہ کے ساتھ استاد کے تعلقات، ڈسپلن سے لے کر دیگر معاملات تک میں استاد کا مجموعی کردار بہت اہم رول ادا کرتا تھا۔ طالب علم اپنے اساتذہ کو یونیورسٹی سے فارغ ہونے کے بعد بھی دہائیوں تک یاد رکھتے ہیں۔ مسعود الحسن صاحب کے طلبہ ان کے لیکچرس کو غیر معمولی دل چسپی سے سنتے تھے۔ وہ کلاس روم میں طنز و مزاح کے استعمال کے لیے بھی یاد کیے جاتے ہیں۔ انھیں کسی غیر متوجہ طالب علم کو جان بوجھ کر چونکا دینے والا بیان، جیسے چوسر کے وقت میں کمپیوٹر بہت عام تھا، دے کر ان کو پکڑنا بہت پسند تھا جس سے پوری کلاس مسکرانے لگتی اور اس لاپراہ اور غیر متوجہ طالبِ علم کا، جو ان کے مزاحیہ سوال کا جواب نہیں دے پاتا، حشر دیدنی ہوتا تھا۔

ایک محنتی انسان، پروفیسر مسعود الحسن صاحب صرف کتابی اسکالر یا بہترین مکالمہ نگار ہی نہیں تھے، وہ ضرورت پڑنے پر وہ کافی سخت بھی ہو سکتے تھے۔ انھوں نے یونیورسٹی کی انتظامیہ کی ذمہ داریاں بھی قبول کیں اور ضرورت پڑنے پر سختی سے بھی کام لیا۔ یونیورسٹی پراکٹر اور یونیورسٹی کے اساتذہ کی یونین کے سکریٹری کے طور پر انھوں نے کئی اہم اقدام کیے۔ ان کی موت سے علی گڑھ کی علمی اور تہذیبی زندگی کا ایک وقیع باب بند ہو گیا ہے۔

***

پہلی برسی — 3 جون — کے موقعے پر

سرورالہدیٰ

محمد عمر میمن

نہ اس دیار میں سمجھا کوئی زباں میری

محمد عمر میمن کے انتقال کی خبر سے جن لوگوں کو صدمہ پہنچا ہے ان کی تعداد یقیناً مختصر ہوگی۔ جسے ہم ٹھیک سے جانتے ہی نہیں اس کے رخصت ہو جانے کا دکھ کیوں ہو۔ جو لوگ عمر میمن کو جانتے ہیں ان کے یہاں میمن کے تعلق سے کچھ خاموشی بھی ہے اور کچھ گویائی بھی۔ خاموشی کا سبب غصہ بھی ہوسکتا ہے اور شکایت بھی۔ گویائی میں دونوں باتیں شامل ہوسکتی ہیں۔ لیکن کسی اسکالر کے انتقال کے بعد عموماً جو گویائی سامنے آتی ہے اس میں تحسین کا پہلو زیادہ ہوتا ہے۔ محمد عمر میمن کے بارے میں ایسے لوگوں کے خیالات کی کوئی اہمیت نہیں جنھوں نے کسی سے ان کا نام سن لیا ہے اور ان کی کوئی تحریر نہیں دیکھی ہے۔ محمد عمر میمن سے شکایت کرنے کے لیے بھی ان جیسی صلاحیت اور ذہنی سطح کے آس پاس کا ہونا ضروری ہے۔ محمد عمر میمن نے عمر کا بڑا حصہ ترجمے میں صرف کر دیا اور اس کے نتیجے میں ہمیں جو کچھ ملا ہے ہم اس پر فخر کر سکتے ہیں۔ ان کے ہم عمر معاصرین کی تعداد بھی وقت کے ساتھ کم ہوتی گئی اور بعد کے لوگوں نے مابعد جدیدیت اور دیگر نظریاتی مباحث میں خود کو اس قدر الجھایا کہ انھیں محمد عمر میمن کو پڑھنے اور سمجھنے کا خیال ہی نہیں آیا۔

دہلی میں محمد عمر میمن کا سب سے زیادہ نام لینے اور انھیں یاد کرنے والے بلراج مین را تھے۔ انھوں نے بلراج مین را کی پانچ کہانیوں کا انگریزی میں ترجمہ کیا تھا۔ مجھے مین را کی ذاتی لائبریری سے عمر میمن صاحب کے تراجم کی کتاب 'آوارگی' ملی۔

محمد عمر میمن نے صرف اتنا لکھا ہے کہ 'بلراج مین را کے لیے' شکاگو 8 جون 1988۔ پہلی مرتبہ یہ کتاب میرے مطالعے میں آئی لیکن اس کے دو تین مضامین میری نگاہ سے گزر چکے تھے۔ رسالہ 'آج' اور 'دنیازاد' نے عمر میمن کے ترجمے کو اگر تواتر کے ساتھ شائع نہ کیا ہوتا تو ہم ان سے اس قدر واقف نہ ہوتے۔ ایسا کیا ہوا کہ کسی ہندوستانی رسالے میں ان کے ترجمے یا ان کی تحریریں اِکا دُکا مثالوں سے قطع نظر شائع نہیں ہوئیں۔ رسالہ 'معیار' جسے بلراج مین را اور شاہد ماہلی نے نکالا تھا، اس کے پہلے شمارے میں انتظار حسین پر ایک مضمون 'حافظے کی بازیافت، زوال اور شخصیت کی موت' اور شب خون میں ان کے دو انٹرویو اور افسانے شائع ہوئے۔ لیکن ادھر چند برسوں سے ان کی کوئی تحریر ہندوستانی رسالے میں شائع نہیں ہوئی۔ بلراج مین را کی حمایت میں عمر میمن نے ایک مضمون 'ابلاغ کیا ہے' لکھا تھا جو گوپال متل کے رسالہ 'تحریک' میں شائع ہوا۔ پھر میں نے اپنی مرتبہ کتاب 'سرخ و سیاہ' میں اسے شامل کیا۔ مین را کا ایک افسانہ 'پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ' ہے۔ سردار جعفری نے رسالہ 'گفتگو' میں اسے شائع کرنے کے لیے مانگا تھا لیکن انھیں اور ان کے چند دوستوں کو افسانہ سمجھ میں نہیں آیا۔ اس واقعہ کی تمام تفصیلات مین را جنرل میں مل جاتی ہیں۔ بلراج مین را عمر میمن کا ذکر کرتے ہوئے اس مضمون کا بھی حوالہ دیتے تھے۔ اب دہلی میں ایک شمیم حنفی کی ذات ہے جو اس عہد کی تمام ادبی سرگرمیوں کی گواہ ہے۔ محمد عمر میمن کا ذکر کرتے ہوئے انھوں نے کہا کہ وہ غیر معمولی صلاحیت کے آدمی تھے اور جلد ناراض ہو جاتے تھے۔

کیا واقعی ایسا ہوتا ہے جو گیا وہ گیا؟ کئی معنوں میں ایسا نہیں ہوتا۔ میں آج محمد عمر میمن کی تحریروں کے حوالے سے انھیں یاد کر رہا ہوں تو ایک معنی میں ایسا نہیں ہوتا ہے۔ میں ہی نہیں اور بھی لوگ ہوں گے جن کی نگاہ میں محمد عمر میمن کی تحریریں ہوں گی اور وہ انھیں یاد کر رہے ہوں گے۔ میری نگاہ جب محمد عمر میمن کے معاصرین کی طرف جاتی ہے تو ان کی خاموشی حیران کرتی ہے۔ خاموشی کا اصل سبب کوئی کیسے بتا سکتا ہے لیکن مجھے محسوس ہوتا ہے کہ محمد عمر میمن کی صلاحیتیں بہتوں کے لیے پریشانی کا سبب رہی ہوں گی۔ لیکن اصل سبب تو ان کے تراجم ہیں جنھیں پڑھنے کی زحمت نہیں کی گئی۔ ترجمے کو پڑھنے کی زحمت سے بچنے والوں نے یہ بھی سوچا ہوگا کہ وہ کوئی اپنی چیز تو پیش کرتے نہیں۔ محمد عمر میمن کو عربی فارسی، انگریزی زبانوں پر قدرت تھی۔ میں نہیں سمجھتا کہ ان کے کسی بھی معاصر نقاد اور ادیب کو اتنی زبانوں پر ایسی قدرت ہوگی۔ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مباحث میں انھوں نے اس طرح شرکت نہیں کی۔ وہ اگر چاہتے تو لسانی مباحث کو بہتر طور پر سمجھ سکتے تھے اور سمجھا سکتے تھے۔ جن لوگوں نے سمجھانے کی کوشش کی ان کی صلاحیت اپنی جگہ مسلم

ہے مگر کم سے کم فکشن کے تعلق سے محمد عمر میمن کی جو نظر تھی وہ کسی کے پاس نہیں تھی۔ نئے افسانے اور نئی شاعری کی زبان کے تعلق سے جن کتابوں اور ادیبوں کا ذکر ہوتا رہا ہے ان سے میمن کی آشنائی نسبتاً زیادہ تھی۔ اور اس لحاظ سے بھی کہ انھوں نے فکشن کا مطالعہ کیا تھا اور فکشن کی تنقید نے ان کے مطالعے کو خراب نہیں کیا۔ فکشن کی تنقید جن لوگوں نے لکھی وہ تنقید کو پڑھ کر زیادہ لکھی۔ 'شب خون' میں محمد عمر میمن کی دو گفتگوئیں شائع ہوئیں۔ دونوں کا موضوع فکشن ہے۔ ایک گفتگو میں آصف فرخی شریک ہیں اور دوسری گفتگو میں انتظار حسین۔ میں نے محمد عمر میمن کو پہلی مرتبہ آصف فرخی اور عمر میمن کی گفتگو سے جانا تھا۔ اس گفتگو میں مین را کے بارے میں ایک سخت بات کہی تھی کہ ان کے یہاں Mental block ہو گیا ہے۔ عمر میمن کے یہ خیالات میری کتاب 'بلراج مین را: ایک نا تمام سفر' میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ Mental Block کا ذکر جب میں نے مین را سے کیا تو کہنے لگے کہ وہ میرے دوست ہیں کچھ بھی کہہ سکتے ہیں۔ میمن سے محبت کرنے والے لوگ ایسے تھے۔ شب خون کی دونوں گفتگو اگر توجہ سے پڑھی جائے تو اندازہ ہوگا کہ وہ باخبر ہونے کے ساتھ ساتھ کس قدر صاف گو تھے۔ ان کی بہت سی باتیں اتنی اہم ہیں کہ انھیں جدید فکشن کے تعلق کے حوالہ بننا چاہیے لیکن باضابطہ نقادوں کو اپنی تنقید پڑھوانے اور اپنے بارے میں لکھوانے سے فرصت کہاں تھی۔

ان کا افسانوی مجموعہ 'تاریک گلی' بھی فراموش کر دی گئی۔ اب تو یہ مجموعہ دستیاب نہیں ہے۔ محمد عمر میمن نے افسانہ نگاری ترک کر دی۔ کہا جاتا ہے کہ انھیں اس بات کی شکایت تھی کہ فکشن کے نقادوں نے ان کے افسانوں کو نظر انداز کیا۔ عمر میمن سے آصف فرخی نے سوال کیا تھا۔ آپ نے افسانہ لکھنا کیوں چھوڑ دیا:

> ''میرے لیے یہ کہنا بڑا مشکل ہے۔ ایک وقت آیا کہ میں نہیں لکھ پایا۔ نہ لکھ سکا نہ لکھنے کی کوئی تحریک ہوئی۔ لکھنے بند کر دیئے۔ تو یوں سمجھئے کہ بند کرنا تو ایک شعوری کاوش کا نتیجہ ہوتا ہے۔ میں نے نہ کسی شعوری کاوش کے تحت لکھنا شروع کیا تھا نہ بند کیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ ممکن ہے کوئی ایسا موڑ آئے کہ میں پھر لکھنے لگوں۔ تعطل کی کیفیت ضرور ہے ان دنوں۔ پھر یہ بھی کہ اگر میں منکسر المزاج نہیں تو کم از کم یہ ضرور ہے کہ جو لکھا وہ اب اتنا کوئی خاص اہم بھی نہیں۔ اتنا ضرور ہے کہ اگر کچھ لکھوں گا تو یہ خواہش ہوگی کہ اس نوشتے کا خود میری نظر میں کوئی مقام ہو۔ اب ایسا ہوتا بھی ہے یا نہیں یہ تو خدا جانے۔ فی الحال لکھنے کا کوئی پروگرام نہیں۔ صرف

پڑھنے کا ہے۔ ڈٹ کر پڑھنے کا۔'' ۱

عمر میمن کے تعلق سے محمد سلیم الرحمٰن کی دو تحریریں مطالعے میں آئیں۔ ایک کا عنوان ہے محمد عمر میمن اور ادیبوں کا شیش محل۔ یہ کالم 25.12.017 کو شائع ہوا۔ دوسرا کالم 19.06.2018 کو شائع ہوا۔ یہ دوسرا کالم میمن کے انتقال کے بعد لکھا گیا جسے تعزیتی تحریر بھی کہا جا سکتا ہے۔ سلیم الرحمٰن کے کالمز کو پڑھ کر اس بات کی خوشی ہوئی کہ ہمارے عہد کے ایک اسکالر نے دوسرے بڑے اسکالر کو اس کی زندگی میں اور رحلت کے بعد یاد تو کیا۔ ''محمد عمر میمن اور ادیبوں کا شیش محل'' میں وہ لکھتے ہیں:

> ''انتظار حسین، عبداللہ حسین اور نیر مسعود پر خاص طور پر مہرمان رہے۔ پہلے دونوں سے شاکی بھی ہیں۔ سنا ہے کہتے ہیں میں نے ان تینوں کو انگریزی خواں دنیا میں متعارف کرایا لیکن انھوں نے کبھی میرے حق میں کلمۂ خیر نہیں کہا'' نیر مسعود کچھ کہنے سننے کے قابل نہیں رہے۔ گوشہ نشیں بلکہ بستر نشیں ہو چکے۔ باقی دو حضرات اللہ کو پیارے ہو گئے۔ میرا خیال نہیں کہ ان دونوں میں سے کسی نے کبھی مصر ہو کر محمد عمر میمن سے کہا ہو کہ للہ ہمارے افسانوں کا انگریزی میں ترجمہ کر دیجیے تاکہ ہمیں زیادہ شہرت حاصل ہو۔ میمن نے ان کے تراجم کیے تو اپنے شوق سے۔ پھر شکوہ کیسا؟ اردو میں جب افسانہ نگاروں کا ذکر آتا ہے تو عمر میمن کا نام کوئی نہیں لیتا۔ وجہ یہ کہ ان کے افسانوں کا واحد مجموعہ مدتوں پہلے چھپا تھا۔ افسانہ نگاری سے وہ تقریباً تائب ہو چکے ہیں۔ اردو ادب سے تعلق رکھنے والے اکثر حضرات زود فراموش واقع ہوئے ہیں۔ کسی کو میمن کا خیال کیوں آئے گا۔'' ۲

محمد عمر میمن کو اس بات کا احساس تھا کہ انتظار حسین، عبداللہ حسین اور نیر مسعود نے ان کے حق میں کوئی کلمۂ خیر نہیں کہا تو یہ گرفت کی بات نہیں ہے۔ عمر میمن نے گم شدہ خطوط کا انتساب نیر مسعود کے نام کیا تھا ان الفاظ کے ساتھ۔ نیر مسعود کے لیے' جو جاگنے کو ملا دیوے آ کے خواب کے ساتھ'۔

بے شک محمد عمر میمن نے اپنے شوق سے ان فکشن نگاروں کی تحریروں کو انگریزی میں منتقل کیا۔ لیکن سلیم الرحمٰن کو اس بات سے اتفاق ہے کہ ہمارے معاشرہ میں بڑے ادیبوں کا حال یہ ہے کہ وہ شکریے کے لیے زبان کھولتے نہیں۔ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ ترجمہ نگار نے اگر ترجمہ کیا ہے تو یہ اس کا مسئلہ ہے اور وہ اس لائق تھے کہ ان کے فکشن کا دوسری زبان میں ترجمہ کیا جائے۔ چپ رہنا

کوئی بڑائی کی بات نہیں وہ بھی ایسے معاملات میں جن کا تعلق آپ کی تحسین سے ہے۔ یہ بات تہذیب میں شامل سمجھی جاتی ہے کہ اگر اپنے بارے میں کوئی گفتگو ہو رہی ہے تو بظاہر اس سے بے نیازی کا اظہار کیا جائے۔ یہ ایک طرح کی اداکاری ہے۔ مجھے سلیم الرحمٰن کے خیالات سے اتفاق ہے مگر یہ بھی کوئی اعلیٰ ظرفی ہے کہ آپ اپنے دوستوں کی نوازشات پر خاموش رہیں۔ اب تو چاروں حضرات رخصت ہو چکے ہیں اور کہہ سکتے ہیں 'ہم چاروں ایک'۔

نیٹ پر نیر مسعود کا ایک خط ہے جو انھوں نے 15 جنوری 2008 کو لکھنؤ سے لکھا تھا:

''برادرم میمن صاحب

بہت دن سے آپ سے رابطہ ٹوٹا ہوا ہے۔ آپ بھی اب دنیا سے اور زیادہ الگ تھلگ رہنے لگے ہیں۔ میں پہلے ہی الگ تھلگ تھا اب اور بھی دور ہو گیا ہوں۔

سرسوتی سمان کی خبر آپ کو یہ خط پہنچنے سے پہلے پہل مل جائے گی۔ اصل مبارکباد کے مستحق تو آپ ہیں اور آپ کے ترجمے۔ اس وقت یہ خط اس لیے لکھ رہا ہوں کہ آپ کو مبارکباد پیش کروں اور شکریہ۔''

کم سے کم نیر مسعود کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ انھوں نے عمر میمن کے ترجموں کے لیے ان کا شکریہ ادا نہیں کیا۔

سلیم الرحمٰن نے اپنے کالم میں محمد عمر میمن کے ترجموں کو بڑا سرمایہ بتایا ہے:

''اب اتفاق سے جسے اردو قارئین کی خوش قسمتی ہی سمجھنی چاہیے۔ ان کے کے تراجم کا سلسلہ تین جلدوں میں سامنے آیا ہے۔ اس میں بین الاقوامی سطح پر مشہور ادیبوں سے کیے گئے انٹرویوز شامل ہیں۔ آخری جلد میں انتظار حسین کا انٹرویو بھی ٹانک دیا ہے۔''[۳]

سلیم الرحمٰن نے انتظار حسین کے انٹرویو کے لیے 'ٹانکنا' لفظ استعمال کیا ہے۔ معلوم نہیں یہ کالم عمر میمن کی نگاہ سے گزرا کہ نہیں۔ سلیم الرحمٰن نے یہ بھی لکھا ہے کہ:

''اردو بھی اچھی بھلی آتی ہے۔ نثر میں کہیں کہیں غرابت پائی جاتی ہے جو بھی سہی یہ تین جلدیں نعمت غیر مترقبہ سے کم نہیں۔''[۴]

عمر میمن نے اپنے تمام اہم معاصرین کو توجہ سے پڑھا تھا۔ عجیب بات ہے کہ اگر کوئی تخلیق کار تنقید یا ترجمے کی طرف نکل آئے تو ہمارے بعض تخلیق کار یہ سمجھتے ہیں کہ بطور تخلیق کار اس کا حوالہ

کیوں آئے۔شعوری یا غیرشعوری طور پر محمد عمرمیمن کے معاصرین نے جو رویہ ان کے تعلق سے اختیار کیا اس میں ایک سیاست بھی تھی اور شرارت بھی۔ ہر باعلم اور باضمیر شخص کو غصہ آتا ہے اور وہ بہت دیر تک بےوقوفی کی باتیں برداشت نہیں کرسکتا۔دہلی میں عمرمیمن کے دوستوں اور ملنے والوں نے بتایا کہ وہ بہت جلد ناراض ہوجاتے تھے۔میرے لیے یہ بات غیرمتوقع نہیں تھی۔عمرمیمن کی فکری تشکیل میں جن متون کا اور شخصیات کا حصہ رہا ہے ان کی نشاندہی اس لیے مشکل ہے کہ عمر میمن نے اس سلسلے میں خاموشی اختیار کی۔لیکن ان کے ترجمے اور دیگر تحریروں سے ہمیں اس بات کا علم ہوسکتا ہے کہ ان کی فکری تشکیل میں کن شخصیات اور کتابوں کا اہم کردار ہے۔عمرمیمن کے جن معاصرین کے یہاں شدید غصہ پایا جاتا تھا اور جو بہت جلد ناراض ہوجاتے تھے۔فکری اور ذہنی سطح پر یہ سب ایک ہی طرح کے لوگ تھے۔بعض شخصیات غصہ پر قابو پالیتی ہیں اور اس سے زندگی آسان ہوجاتی ہے۔

باقر مہدی، بلراج مین را اور عمرمیمن وغیرہ نے زندگی کو آسان بنانے کی کوشش نہیں کی۔ کمال یہ ہے کہ ان تینوں کو ایسے احباب ملے جن کے یہاں علم کے ساتھ ٹھہراؤ اور ضبط ہے۔مجھ سے جب شمیم حنفی یہ کہتے ہیں کہ عمرمیمن غیرمعمولی صلاحیت کے آدمی تھے تو مجھے خیال آتا ہے کہ یہ کیسی غیرمعمولی صلاحیت تھی جس سے ہمارا ادبی معاشرہ مجموعی طور پر بےخبر تھا۔جنھیں محمد عمرمیمن کی غیرمعمولی صلاحیت کا احساس تھا انھوں نے یہ سوچنے میں خاصا وقت گزار دیا کہ عمرمیمن پر کس زاویے سے گفتگو کی جائے۔عمرمیمن ان حضرات کو خاموشی کے ساتھ یہ کہہ کر رخصت ہوگئے کہ آپ میرے بارے میں کیا سوچیں گے، کب تک سوچیں گے اور کیا لکھیں گے، میں تو چلا۔ میں نے عمرمیمن کے زیادہ تر ترجمے جو حاصل کرلیے ہیں اور انھیں پڑھا بھی ہے۔انھیں پڑھنا اور توجہ سے پڑھنا کیا آسان ہے؟ کہنے کو تو کسی لفظ یا جملے کے بارے میں لکھا جاسکتا ہے کہ یہاں یہ لفظ ہوتا تو زیادہ بہتر تھا۔علم وادب سے وابستہ ہر شخص کو ترجمے کا کام کسی نہ کسی طور پر کرنا ہی پڑتا ہے۔ ترجمہ متن کی روح میں اترنے کے ساتھ ساتھ اپنی شخصیت کو فکری سطح پر مجتمع کرنا بھی ہے۔محمد عمر میمن نے ترجمے پر مشتمل اپنی کتاب کا نام 'آوارگی' رکھا۔اس کا پیش لفظ اگر توجہ سے پڑھا جاتا تو یہ حقیقت سمجھ میں آتی کہ ترجمہ محمد عمرمیمن کے لیے کوئی خوشگوار عمل نہیں رہا ہے۔ایک ادب کو دوسری زبان میں منتقل کرکے کیا ہمیں جشن منانا چاہیے۔اس بات کا تعلق مترجم کے علم واحساس سے ہے۔

محمد عمرمیمن نے کتاب کا نام 'آوارگی' رکھا اور پیش لفظ کا عنوان 'واماندگی شوق' ہے۔'آوارگی' اور 'واماندگی شوق' میں ایک رشتہ یہ ہے کہ آوارہ مزاجی انسان کو فکری طور پر جاہے جہاں لے جائے

اسے مختلف مقامات پر ٹھہرنا پڑتا ہے۔ غالب کے اس مصرعے ’واماندگی شوق تراشے ہے پناہیں‘ سے میمن کو بڑا حوصلہ بخشا ہے۔ آوارگی کا انتساب ’بے وطنی کے نام‘ ہے۔ اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ کس طرح عمر میمن کے لیے ترجمے کا عمل زندگی کا اسلوب بن گیا ہے۔ بے وطنی بھی ایک آوارگی ہے مگر بے وطنی عام طور پر مسافر کو وطن کے تئیں جذباتی بنا دیتی ہے۔ خصوصاً شاعری میں اس کی روشن مثالیں موجود ہیں۔ عمر میمن 1939 میں علی گڑھ میں پیدا ہوئے اور 1954 میں ان کی فیملی کراچی منتقل ہوگئی۔ میں نے عمر میمن کی کسی تحریر میں اپنے وطن کے تعلق سے جذباتی نہیں پایا۔ وہ 1956 میں ایک فیلوشپ کے ساتھ امریکہ چلے گئے۔ ہاورڈ یونیورسٹی سے ایم اے کیا۔ ان کی پوری زندگی ذہنی سطح پر آوارگی کا شکار رہی۔ ان کی نگاہ میں فکری و نظری مسائل کو سمجھنے اور حل کرنے کی بہترین صورت یہ تھی کہ جغرافیائی حدود کا احترام کرتے ہوئے کسی طرح کی بندش قبول نہ کی جائے۔ ’آوارگی‘ کا پیش لفظ ساڑھے تین صفحہ کا ہے لیکن میں اسے عمر میمن کی زندگی کے اسلوب کے طور پر دیکھتا ہوں۔ اس میں عمر میمن کی شخصیت کچھ اس طرح سمٹ آئی ہے کہ جیسے یہ مختصر سی تحریر آوارگی کی تحریروں کا تعارف نہ ہو بلکہ عمر میمن کی ذات کا تعارف ہو۔ بے وطنی ایک عذاب ہے لیکن عمر میمن کے لیے نہیں۔ عمر میمن کے بیشتر معاصرین جو ہندوستان اور پاکستان میں تھے، مختلف علاقوں اور خطوں سے نکل کر دہلی، لاہور اور دوسرے بڑے شہر میں آباد ہوئے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ ہجرت کرنے والوں میں عمر میمن کے علاوہ کوئی دوسرا نہیں جس نے اپنی غریب الوطنی کو ادبی سفر کا مسئلہ نہ بنایا ہو۔ محمد عمر میمن نے اردو ادب کے پرانے اور نئے مسائل و موضوعات پر دوسرے نقادوں کی طرح لکھا نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بس ان کے ترجموں کا حوالہ دیا جاتا ہے۔ ترجموں کا کیا ہے وہ تو دوسروں کا مال ہے اور ایک طرح سے ہڑپنے جیسا ہے۔ آج بھی کچھ لوگ ترجموں کے تعلق سے ایسا ہی سوچتے ہیں۔ ’آوارگی‘ کے پیش لفظ سے یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ کوئی بھی علمی و ادبی کام اگر شخصیت کا لازمی حصہ نہ بنے تو اس میں زندگی کے آثار پیدا نہیں ہوتے۔ پیش لفظ کا آغاز کچھ یوں ہوتا ہے:

> ”آوارگی غیر عورتوں سے تاک جھانک کا نام تو خیر ہے ہی، لیکن یہ ذہنی سفر کا استعارہ بھی ہے، ایسا سفر جس پر نکلنے کا کوئی وقت مقرر نہ ہو، کسی خاص منزل پہ پہنچنے کی قید نہ ہو، نہ راستے کا نقشہ ہو، حتی کہ اپنے گھر کی چہار دیواری چھوڑنے کی شرط بھی نہ ہو۔ چلیں تو مفروضوں کا پشتارہ لاد کر نہ چلیں۔ زاد راہ کے طور پر بس صحت مند تشکیک اور جاندار تجسس کی وافر

مقدار ساتھ رکھ لی جائے اور شریک سفر کے طور پر اپنی تنہائی۔''۵؎

آوارگی کی اس سے بہتر تعریف اور کیا ہو سکتی ہے۔ اس میں اگر کوئی چیز آوارگی کو نقصان پہنچا سکتی ہے تو وہ آوارگی کا محدود تصور ہے۔ تشکیک، تجسس اور تنہائی کا ذکر جدیدیت کے مباحث میں بہت آیا ہے۔ محمد عمر میمن نے جس صحت مند تشکیک، تجسس اور تنہائی کی بات کی ہے اس کا تعلق کسی خاص وقت کی ادبی صورت حال سے نہیں ہے۔ یہ وہ تشکیک ہے جو غالب کے یہاں تھی بلکہ ایک جگہ تو عمر میمن نے میر کے مصرع: ''یہ توہم کا کارخانہ ہے'' کا بھی حوالہ دیا ہے۔ محمد عمر میمن کی تنہائی کا رشتہ دنیا بھر کے ان اشخاص کی تنہائی سے ہے، جنھوں نے علم و ادب کی دنیا میں آوارگی اختیار کی ہے۔ ادب تخلیق کرنا یا ادب کا ترجمہ کرنا روح تو ایک ہی ہے۔ تنہائی کی عزت وہی لوگ کرتے ہیں جو زندگی میں کچھ سوچنا اور کرنا چاہتے ہیں۔ محمد عمر میمن نے آوارگی کو تاک جھانک کے طور پر بھی دیکھا ہے۔ اسے پڑھ کر میر کا شعر یاد آیا:

دل سے شوق رخ نکو نہ گیا
تاکنا جھانکنا کبھو نہ گیا

محمد عمر میمن نے ترجمہ کا جو کام کیا ہے وہ اوّلاً تو مطالعے کی طرف ہمارے ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ میں نے پہلے بھی لکھا ہے کہ مطالعہ کرنا اتنا خوبصورت عمل ہے کہ اس کے بارے میں بس یہی کہنا چاہیے کہ ''کہا جو کچھ تو تراحسن ہو گیا محدود''۔ عمر میمن نے متون کو جتنی بار پڑھا ہے اس بارے میں بس ہم اندازہ ہی کر سکتے ہیں۔ ان مطالعات کا حاصل ترجمہ ہی نہیں بلکہ وہ فکر و بصیرت بھی ہے جو تنقید کی صورت میں ہمارے سامنے نہیں آسکی۔ اگر کہیں کچھ ہے بھی تو وہ بہت مختصر ہے۔ کوئی اور ہوتا تو ترجمے کے ساتھ تنقید بھی شامل کر دیتا۔ عمر میمن کو اس بات کا حق حاصل تھا۔ اس طرح فکشن کی تنقید کا ایک اچھا معیار سامنے آجاتا۔ یہ بھی سوچیے کہ عمر میمن نے ترجمے کے لیے فکشن تنقید کا انتخاب کیوں نہیں کیا۔ مظفر علی سید نے ڈی ایچ لارنس کے مضامین کا ترجمہ کیا تھا۔ اس سلسلے میں محمد عمر میمن حسن عسکری کی روش پر قائم رہے۔

محمد عمر میمن نے منشی ہیکو ازستو کی تصنیف Creation and the Timeless order of things: Essays in Islamic Mystical Philosophy کے ساتویں باب کا ترجمہ 'وجودیت: مشرق و مغرب' کے عنوان سے کیا تھا۔ اخیر میں محمد عمر میمن نے لکھا ہے:

''آخراً۔ اب محمد حسن عسکری صاحب تو اس دنیا میں نہیں رہے۔ اگر ہوتے تو اس اقتباس کو پڑھ کر خوش ہوتے۔ میں اس ترجمے کو ان کے نام معنون

کرتا ہوں۔''[6]

محمد حسن عسکری کی مشرقیت مستقل ایک موضوع ہے۔ عمر میمن نے اس ایک اقتباس کے ترجمے کی اشاعت پر انھیں نہ صرف یاد کیا بلکہ اسے ان کے نام معنون کیا۔ یہ بظاہر ایک معمولی سی بات معلوم ہوتی ہے مگر جن لوگوں کی نگاہ میں عسکری کی تحریریں ہیں، وہ یہ سمجھ سکتے ہیں کہ عمر میمن نے اس باب کا ترجمہ کر کے محمد حسن عسکری کے خواب کو بھی ایک معنی میں شرمندۂ تعبیر کیا ہے۔ حسن عسکری نے استاں دال اور مادام بواری کے ناول کو اردو میں منتقل کیا۔ محمد عمر میمن کے تنقیدی خیالات جہاں سامنے آتے ہیں وہاں بھی وہ کسی ناول نگار کا حوالہ دیتے ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ ان کے تنقیدی خیالات بھی تخلیق کاروں کے خیالات سے تحریک پا کر وجود میں آئے ہیں۔ ان خیالات کی حیثیت نظری بھی ہے اور عملی بھی۔ عمر میمن نے کاش کچھ ایسے مضامین قلم بند کیے ہوتے۔ آوارگی سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''میلان کنڈیرا جس سے ہم آنے والے صفحوں میں بار بار ملیں گے۔ کہتا ہے کہ ناول کا ایسی فضا میں گزارا ممکن نہیں جہاں پیر کے نیچے ٹھوس زمین اور سر کے اوپر آسمان کا سایہ ہو۔ اس دنیا میں دھرا ہی کیا ہے جس پر یقین مطلق کے درجے کو پہنچنے کا گمان کیا جاسکے۔ ''یہ تو ہم کا کارخانہ ہے۔'' خود میرے حساب میں بھی جدید دنیا میں جو بے پناہ تضاد پایا جاتا ہے اس میں کسی عقیدے کا راسخ ہونا یا اس اعتبار سے پنپ جانا، محض اتفاقی امر ہے، عمومی نہیں۔ اقدار سے بتدریج خالی ہوتی ہوئی جدید دنیا میں زندگی کرنے کی جو دو ایک شکلیں بچ جاتی ہیں ان میں 'کلبیت' اور حس مزاح' کو امتیاز حاصل ہے۔ ہمیں آدرش کی خاطر سر کٹانے کا درس دیا جاتا ہے لیکن کسی آدرش پر جرح کرنے کی آزادی نہیں۔''[7]

اس اقتباس کو بھی آوارگی کی روشنی میں دیکھا جانا چاہیے۔ میلان کنڈیرا کا ذکر ان دنوں ایک فیشن سا بن گیا ہے۔ عمر میمن نے جب کنڈیرا کو منتخب کیا تھا تو وہ ان کی داخلی ضرورت تھی۔ یہاں کنڈیرا کے جس خیال کو پیش کیا گیا ہے وہ تو ہمارے معاشرے کے لیے آج بھی اجنبی ہے۔ اگر فکشن لکھنے والوں کو کہا جائے کہ آپ تخلیقی سطح پر اس بے پناہی کا تصور کیجیے اور محسوس کیجیے تو ان کے لیے یہ سب سے بڑی سزا ہوگی۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ زمین اور آسمان سے فکشن نگار کا کوئی تعلق نہیں۔ حقیقت کا تصور اس قدر یک رخہ اور عمومی ہے کہ ہمارا رائٹر کچھ مختلف نہ دیکھ سکتا ہے اور نہ لکھ سکتا

ہے۔عمر میمن کی فکری بغاوت کا اظہار دوسروں کی تحریروں کے حوالے سے زیادہ ہوا اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ہمارے یہاں ایک ایسا شخص تھا جس نے دنیا کے بڑے فکشن کا مطالعہ کیا تھا اور وہ اس لحاظ سے دوسروں سے فائق تھا۔عمر میمن نے کلبیت اور حس مزاح کا جو تجزیہ کیا ہے وہ بھی توجہ طلب ہے۔انھوں نے ایک ایسی حقیقت کی جانب اشارہ کیا ہے جس کی گرفت میں نام نہاد دانشور کا طبقہ ہے یعنی فکر میں گنجائش پیدا کر لینا۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ عمر میمن نے جس گنجائش کی طرف اشارہ کیا ہے اس کا تعلق انسان کی بڑھتی ہوئی آرزوؤں سے ہے۔آرزوئیں ہی انسان کو حد درجہ ذلیل بھی کراتی ہیں اور بے ضمیر بھی۔انسان ہر کس و ناکس کی تعریف کرنے لگتا ہے۔ کبھی محفل میں تو کبھی خلوت میں۔رائٹر کا کردار اس قدر مشکوک ہو گیا ہے کہ میلان کنڈیرا کا نام لینا بھی بے شرمی اور ڈھٹائی ہے۔عمر میمن لکھتے ہیں:

> ''آپ ہر چیز کو سننے اور دیکھنے کے لیے اپنی فکر میں گنجائشیں پیدا کر لیتے ہیں۔سب سے بڑھ کر یہ آپ کسی شے کو فی الفور مسترد نہیں کرتے۔ قدروں کی یہ مساوات شاید اس صدی کا نادانستہ۔لیکن اتنا ہی ناگزیر— انسانی عطیہ ہے۔''[8]

آج کے ادبی معاشرے میں عمر میمن کے اس خیال کو اہمیت دینے کا مطلب اپنی حد سے بڑھی ہوئی آرزوؤں کا خون کرنا ہے۔ایک دم سے کسی شئے کو مسترد کر دینے کی روایت باقر مہدی اور بلراج مین را کے ساتھ رخصت ہو گئی۔اب جو لوگ مسترد کرتے بھی ہیں تو اس میں خاصا وقت لگتا ہے اور اس درمیان وہ خاموشی کے ساتھ کوئی اور چال چل دیتے ہیں۔آوارگی کا یہ پہلو بھی دیکھیے:

> ''باقی رہی حس مزاح تو یہ مضحکہ خیزی کے مترادف نہیں۔اس کا صرف یہ مطلب نکلتا ہے کہ جب جملہ امور انسانی، انتہائے کار اضافی ہیں اور ''جزو وہم نہیں ہستیِ اشیاء'' تو آپ کسی چیز کے بارے میں سنگین رویہ نہیں اختیار کر سکتے اور یہ ٹھیک اس چیز سے اپنے دل سوز تعلق خاطر کی بنا پر (ایک اور قول محال) اگر سیریس ہو گئے تو اس کی زد میں آ جائیں گے۔پھر آپ اسے دیکھ نہیں سکیں گے۔اسے قبول نہیں کر سکیں گے اور قبول کرنے کا مطلب صرف اس کے وجود کا اقرار ہے۔اس پر ایمان نہیں۔آپ چاہیں تو اسے رواداری کہہ لیں۔الغرض اشیا کو بطور مزاح برتنے کی کوشش کریں۔''[9]

میرا خیال ہے کہ حس مزاح اکثر اوقات انسان کو عام گفتگو میں مضحکہ خیز بنا دیتی ہے۔مزاح

لکھنا دوسری بات ہے۔ یوں تو لکھنے میں بھی ابتذال پیدا ہوجاتا ہے۔ سیریس تو ہونا ہی پڑتا ہے اوراس صورت میں زد میں آنا فطری ہے۔ زد میں آنے کی ایک صورت نہیں ہے۔ سنجیدگی اور مزاح کے درمیان توازن پیدا کرنے کی تو عمر میمن نے بھی شاید کوشش نہیں کی، سارا مسئلہ سنجیدگی کا ہے، حس مزاح کا نہیں۔ عمر میمن کی یہ بات دلچسپ ہے کہ قبول کرنے کا مطلب وجود کا اقرار ہے، ایمان نہیں۔ لیکن قبولیت کی آخری منزل تو ایمان ہی ہے اور عملی زندگی میں اس کا مظاہرہ ہوتا رہتا ہے۔ ویسے قبول کرنے کے اسباب عملی زندگی میں پائے جاتے ہیں۔ تصور کی سطح پر انسان کسی نظام کی آمریت اور کسی شخص کی حماقت کو برداشت نہیں کرتا۔ یہ اور بات ہے کہ آمریت کے خلاف بغاوت کی بھی روایت رہی ہے۔ حس مزاح اکثر اوقات اپنے ساتھ ابتذال بھی لاتی ہے۔ انسان اچھی تحریروں کے مطالعے سے جی چرانے لگتا ہے اور ہر سنجیدہ گفتگو کو ہنسی میں اڑانے کی کوشش کرتا ہے۔ عمر میمن کی بات نفسیاتی پہلو بھی رکھتی ہے۔ اگر سامنے والے کو پتہ چل جائے کہ آپ سیریس ہیں یا ہوسکتے ہیں تو پھر وہ بہت سی باتیں چھپانے لگتا ہے جن کا جاننا عملی زندگی میں ضروری ہے، لہٰذا بے وقوف آدمی کو بھی سنا جاسکتا ہے اور برداشت کیا جاسکتا ہے۔ مگر جسے ایک دم مسترد کردینا کہتے ہیں اس کا اپنا حسن اور اس کی اپنی طاقت ہے۔ محمد عمر میمن نے اپنے آپ پر بھی قہقہہ لگانے کی بات کہی ہے۔ ظاہر ہے یہ کام مشکل ہے ناممکن نہیں۔ محمد عمر میمن کے کئی ایسے احباب تھے جنھوں نے اپنا مذاق بھی اڑایا مگر وہ کسی بے وقوف آدمی کو اپنے ساتھ نہیں رکھ سکتے تھے۔ تمام عمران کے یہاں ایک ایسی کیفیت رہی جو اپنی ذات اور زمانے سے برسر پیکر ہونے کا نتیجہ تھی۔ جنگ اپنی ذات سے بھی لڑنی پڑتی ہے لیکن اس کے لیے باقر مہدی اور بلراج مین رابنا پڑتا ہے۔ پھر زمانہ بھی اس کی زد میں آتا ہے۔ ہمارے یہاں زیادہ تر لوگوں نے زمانے کے ساتھ جنگ لڑی ہے اور ان کی اپنی ذات داخلی سطح پر بہت آسودہ تھی۔ عمر میمن نے یہ بھی لکھا ہے:

> ''میں یہ کہہ رہا تھا کہ مجھے زندگی میں نظم وضبط کے محض خیال ہی سے وحشت ہونے لگتی ہے۔ اس کی نفسیاتی وجہ شاید یہ ہو کہ میری زندگی خود بڑے جان لیوا نظم وضبط کی پابند ہے جس سے سرموانحراف کے بڑے خوفناک نتائج نکلتے ہیں۔ میرے لیے بھی اور مجھ سے وابستہ دوسروں کے لیے بھی۔ جب آپ کسی ناگزیر ذمے داری کی وجہ سے پا بہ زنجیر ہوجائیں۔ اس پر سفر مدام سفر کا بھی آپ کو ہوکا ہو، تو کسی صورت میں آپ اپنے اور اپنے اردگرد ایک ایسی مجرد فضا یا Inner space تخلیق

کر لیتے ہیں جس میں زنجیروں کے باوصف پرواز کی آزادی ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے میرا اشارہ مطالعے کی طرف ہے۔''[10]

بالآخر آوارگی مطالعے کا نقطۂ آغاز بھی ہے اور حاصل بھی۔ عمر میمن کے مطالعے کا رخ اس لحاظ سے دوسروں سے مختلف تھا کہ ان کے یہاں معاصرین پر لکھنے اور انھیں کسی بھی اعتبار سے خوش کرنے کی روش نظر نہیں آتی۔ مطالعہ کی بات عمر میمن تک محدود نہیں ہے۔ مطالعہ کرنے والے پہلے بھی تھے اور آج بھی ہیں مگر یہ واقعہ ہے کہ عمر میمن کی سمتیں اور ترجیحات مختلف تھیں۔ 'ترجمہ نگاری' کی ترکیب عمر میمن کے لیے استعمال کرتے ہوئے مجھے الجھن سی محسوس ہوتی ہے۔ اس کی وجہ اس ترکیب کا ہر کس و ناکس کے لیے استعمال ہے۔ ترجمہ تخلیق ہی کا بدل ہے بلکہ بعض اوقات مترجم مصنف اول بن جاتا ہے۔ عمر میمن کو صرف ترجمہ نگار کہنا دوسروں کے لیے آسان ہو سکتا ہے میرے لیے نہیں۔ 'تاریک گلی' کی موجودگی میں یوں بھی انھیں صرف ترجمہ نگار نہیں کہا جا سکتا۔ آوارگی کے پیش لفظ کا یہ اقتباس بھی دیکھیے:

''اس کتاب میں جو تراجم پیش کر رہا ہوں ان کے انتخاب کی کوئی وجہ جواز میرے پاس نہیں، اور ان میں اگر کسی مخصوص نظم و ضبط کی کمی محسوس ہو تو اسے دانستہ سمجھیے، یہ میرے سفر کے وہ مقامات ہیں جہاں شام پڑنے پر میں رک گیا تھا، اور صبح کو کسی نئی آوارگی کی طرف روانہ ہوا تھا۔ میں نے یہاں یہی کوشش کی ہے کہ ہر چیز Open ended ہو کوئی خاص ترتیب نہ در آئے، کسی خاص موضوع سے میرا تعصب تو ضرور ظاہر ہو، لیکن اس میں اسے دوسروں کے سر تھوپنے پر اصرار کی کیفیت راہ نہ پا جائے اور ہم رنگی ایک اور موروثی قدر کے خلاف اپنے جہاد کے طور پر میں نے سنگین مباحث میں ایک ہلکی پھلکی، عربی عشقیہ کہانی بھی ٹھونس دی ہے تا کہ کتاب ختم کرتے کرتے آپ مجھ پر 'ہرجائی' ہونے کا فتویٰ صادر کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے دماغ میں ایک موضوع سے نہیں بلکہ مختلف موضوعات سے متعلق سوالوں کا ایک پورا قافلہ ہمہماتا ہوا محسوس کریں، کہیں خلش کا احساس ہو۔ 'کہیں آسودگی کا' کہیں حسرت کا، کہیں تجسس کا۔ اگر یہ سب ہو سکے تو میرا خیال ہے کہ گرافومینیا کے اس دور میں ترجموں کی اس کتاب کی اشاعت کا جواز نکل آئے گا۔''[11]

اگر ایک صاحبِ علم ترجمہ نگار سچا اور سنجیدہ قاری نہ ہو تو وہ قرأت کے ان تجربوں سے گزر نہیں کرسکتا۔ عمر میمن ایک قاری کی حیثیت سے اولاً ان تجربوں سے گزرے ہیں۔ خلش، آسودگی، حسرت، تجسس کی نعمتیں یوں ہی حاصل نہیں ہوتیں اس کے لیے تو ایک قاری کے طور پر بار بار خود کو فنا کرنا پڑتا ہے۔ وقت کے ساتھ قرأت کے یہ تجربے رسمی، رواجی اور فوری مفادات کی زد میں آ گئے ہیں۔ ' آوارگی' کا پیش لفظ ختم کر کے میں نے سوچا کہ چلیے اب قصہ ختم ہوا اور اب ترجموں کا مطالعہ شروع کروں گا مگر اس سے پہلے 'وضاحت' کے عنوان سے چار صفحوں کی ایک اور تحریر سامنے آ گئی۔ اس وضاحت کا تعلق میلان کنڈیرا سے ہے۔ اس میں کئی ایسی باتیں ہیں جن کا ذکر عمر میمن کے حوالے سے ضروری ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ان انٹرویوز میں کنڈیرا نے کئی فکر انگیز باتیں کی ہیں۔ یہ باتیں ہمارے نئے اور پرانے سبھی ادیبوں کے لیے ایک سوغات سے کم نہیں۔ اہم ترین باتوں کا تعلق بطور خاص دو چیزوں سے ہے (1) سیاسی استحصال اور نئے غیر ملکی جارحانہ قبضے کے دوران ایک ادیب کا رویہ کیا ہونا چاہیے؟ اور (2) ناول کی ہیئت میں اتنی لچک ضرور موجود ہے کہ اس میں تقریباً ہر شئے سما سکتی ہے۔ شرط بس سلیقے کی ہے۔ سرراہے، اس دوسری بات کے ذیل میں کنڈیرا نے تمثیل (Allegery) اور اسی قسم کی دیگر نہایت خفیہ (esoteric) اصناف کے بارے میں اپنے موقف کی وضاحت بھی کر دی ہے مثلاً تمثیل سے زیادہ کوئی اور شئے میرے لیے بے گانہ نہیں۔ تمثیل یعنی محض کسی مفروضے کی تشریح کے لیے گڑھی گئی انہی واقعات کو خواہ وہ حقیقی ہوں یا خیالی اپنی ذات میں اہم ہونا چاہیے اور قاری کو تو بنایا ہی اس لیے گیا ہے کہ صما بکما نہایت سادہ لوحی سے ان کی قوت اور شعریت کی ترغیب میں آ جائے۔''۲۱

میلان کنڈیرا کے وہ خیالات جن کا تعلق صنف سے ہے انھیں دہرایا تو جاتا ہے مگر کسی معاشرے میں ادیب کا کردار کیسا ہونا چاہیے اس کا ذکر کم آتا ہے۔ میں نے اردو کے بہت کم ادیبوں کو یہ کہتے سنا کہ میلان کنڈیرا کا بنیادی سروکار اپنا عہد اور زمانہ ہے اور اسے کوئی ایسا اسلوب پسند نہیں جس سے حقائق دھندلے ہو جائیں۔ میلان کنڈیرا کی جن دو باتوں کو عمر میمن نے بطور خاص اہمیت دی ہے وہ بظاہر تو عام سی معلوم ہوتی ہیں لیکن عملی سطح پر ہو کیا رہا ہے۔ ناول کی ہیئت میں جو گنجائش ہے اس سے تو بہت فائدہ اٹھایا گیا مگر ہمارے بہت اہم لکھنے والوں نے سیاسی

استحصال کو سیاست دانوں کا مسئلہ قرار دے کر آنکھیں بند کر لیں۔ زندگی اور کائنات کے جو مسائل روز ازل سے سفر میں ہیں ان سے کون انکار کر سکتا ہے۔ ہماری شاعری میں ان موضوعات کا بہترین اظہار ہوا ہے۔ لیکن فکشن اور جدید فکشن کو فکری سطح پر زمانے سے رشتہ قائم کرنا چاہیے تھا اور اس عمل میں وہ تمام فنی وسائل اختیار کرنے چاہئیں جن سے فن پارہ میں توانائی آتی ہے۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ ناول اپنے عہد سے بھی وابستہ ہو اور موقع موقع سے اس میں کائناتی اور آفاقی شان بھی پیدا ہو جائے۔ اس کی بہترین مثال انتظار حسین اور قرۃ العین کا فکشن ہے۔ 'میلان کنڈیرا' اقرار کرتا ہے کہ وہ اگر کسی شئے سے سب سے زیادہ بے گانہ ہے تو وہ تمثیل ہے۔ یہ بات کوئی اتفاقی نہیں تھی بلکہ اس کے پیچھے ایک تصور ادب اور تصور حقیقت تھا۔ تمثیل سے کنڈیرا کی بے گانگی ہمارے لیے لمحۂ فکریہ ہے مگر ان کے لیے جو اپنے عہد میں جینا چاہتے ہیں۔ ہمارے یہاں بہت کم ایسے لوگ ہیں جو میلان کنڈیرا کے اس خیال کو اصل سیاق میں دیکھ سکیں۔ ادیب کا کوئی سیاسی نظریہ ہونا چاہیے یا نہیں اس بارے میں اختلاف کی بڑی گنجائش ہے لیکن میلان کنڈیرا اس بات کا قائل ہے کہ کسی مخصوص سیاسی صورت حال میں ادیب کو کچھ ایسا لکھنا چاہیے کہ وہ پکڑا جائے۔ اس لیے نہیں کہ اسے پکڑے جانے کی خواہش ہو بلکہ فکر و خیال کی دنیا کا فطری اظہار ہونا چاہیے۔ عمر میمن نے میلان کنڈیرا کے حوالے سے اپنے نظریے کا اظہار کیا ہے:

> ''ہمارے بعض ادیبوں نے ان دنوں تجریدیت، تمثیل، حکایت وغیرہ کی راہ پکڑ لی ہے جسے دیکھو اسی کی طرف بگٹٹ بھاگا جا رہا ہے۔ ان اول جلول قسم کے گورکھ دھندوں کو کھنگال جائیے، مجال ہے جو سیاست کے حوالے سے ادیب کا کوئی مخصوص رویہ آپ کی گرفت میں آ جائے۔ رہی قوت اور غنائیت کی بات تو وہ فی الحال در بطن شاعر پر امان اپنے ڈھونڈنے والے کی منتظر ہے۔ ڈاکٹر انور سجاد کا افسانہ اب گھٹ کر اپنے حجم میں کمر معشوق تک آ پہنچا ہے اور اسلام آباد، پنڈی کے بیشتر تیز گام اس دوڑ میں ڈاکٹر صاحب سے بس چند گز ہی پیچھے ہیں۔ وہ وقت دور نہیں جب افسانے کی جگہ کورا صفحہ پیش کر دیا جائے گا اور سادہ کاپی سب سے بڑا فکشن مان لی جائے گی۔''[۱۳]

جدید افسانے کے ہیئتی تجربے وقت کے ساتھ سمٹ گئے مگر نئے افسانے کا خالی صفحہ بدستور سفر میں ہے۔ صفحے خالی چھوڑ دینا اب فیشن سا بن گیا ہے بلکہ صفحوں کے درمیان پینٹنگز کا التزام بھی اصل متن کے ساتھ غیر متعلق سا معلوم ہوتا ہے۔ عمر میمن نے انور سجاد کے مختصر افسانے کو کمر معشوق

تک پہنچ جانے سے تعبیر کیا ہے۔ کچھ ایسے افسانے عمر میمن کے دوست بلراج مین را نے بھی لکھے۔ عمر میمن نے 1986 میں ان خیالات کا اظہار کیا تھا۔ضروری نہیں کہ آج ان کی تمام باتیں پہلے ہی کی طرح اہمیت کی حامل ہوں۔ اردو میں جدیدیت کے انھیں عناصر کو مرکزیت حاصل ہوگئی جو ادب کے سماجی اور سیاسی، رشتے کے خلاف استعمال کیے جا سکتے تھے۔ایک معنی میں یہ ترقی پسند فکر کی مخالفت بھی تھی۔عمر میمن کی ان تحریروں کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ دیارِ غیر میں بیٹھا ایک صاحب نظر ادیب جدیدیت کو شک کی نگاہ سے دیکھ رہا تھا بلکہ اسے حیرانی تھی کہ یہ کیا ہو رہا ہے۔ حیرت کا سبب اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ ادب کو اور خصوصاً جدید ادب کو سماجی اور سیاسی مسائل سے الگ کے دیکھنے کی وکالت کی جانے لگی۔ یہ اقتباس بھی دیکھیے:

> ''اس میں کلام نہیں کہ Fable, Parable, Aliegory اور اس قسم کی دوسری 'اخفائے راز' اصناف کی ریل پیل سیاسی بحران اور آمریت کے دور میں بڑھ جاتی ہے۔ کنڈیرا کا مطالعہ کریں تو پتہ چلتا ہے کہ تجرید کی پیچیدگیوں سے بچ نکلنے کی راہ ضرور موجود ہے۔شخصی اور عوامی عناصر کس طرح حس لطیف کے بھرپور استعمال کے ذریعے ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔لیکن اس کے باوصف کس طرح ایک دوسرے سے کا ابراز بھی کرتے ہیں۔ یہ ہم کنڈیرا سے سیکھ سکتے ہیں۔'' [۱۴]

محمد عمر میمن تجربے کو ادب کے لیے ضروری سمجھتے ہیں مگر ان کا تعلق تخلیقی تجربے سے لازماً ہونا چاہیے۔محمد عمر میمن اس بات کے قائل نہیں ہیں کہ بعض ادبی تجربے وقت کے ساتھ سمٹ جاتے ہیں اور کچھ میں نمو کی کیفیت ہوتی ہے۔جن تجربوں میں نمو کی کیفیت ہے وہ جامد تجربوں کی فضا ہی میں تشکیل پاتے ہیں لہٰذا تجربوں کے سلسلے میں ایک کشادہ ذہنی کی ضرورت ہے۔عمر میمن نے ناول کی صنف میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کو عالمی سطح پر دیکھا ہے۔اردو ناول کے تجربے بھی ان کی نگاہ میں تھے۔ پھر انھیں انتظار حسین کا خیال آتا ہے:

> ''انتظار حسین صاحب یہ پڑھ کر اطمینان کی سانس لیں گے کہ بقول کنڈیرا ناول کی ہیئت ہے ہی اتنی لچکدار کہ اس میں سب کچھ سما سکتا ہے۔اس قسم کی باتیں وہ اپنے 'ڈیڑھ بات اپنے افسانے پر' میں پہلے ہی کہہ چکے ہیں۔ وہ ناول کی مروجہ ہیئت کو ضرور توڑیں لیکن اس قسم کے بیان سے جو توقع پیدا ہوئی ہے اسے پورا کرنے کی کوشش بھی کریں۔ان سے افسانے اور ناول کی

ہیئت میں جس وسعتِ تجربہ کی امید تھی وہ بہر حال اب بھی قائم ہے۔'' ۱۵؎

انتظار حسین کے یہاں وسعت تجربہ کا مفہوم بالکل مختلف نوعیت کا ہے۔عمر میمن کو ان سے جس وسعت تجربہ کی امید تھی معلوم نہیں کہ ان کی نگاہ میں وہ پوری ہوئی یا نہیں۔ میرا خیال ہے وسعت تجربہ کے سیاق میں انتظار حسین کے ناولوں کو دیکھا تو جا سکتا ہے مگر وہ مجموعی طور پر ناول نگاروں کو وسعت تجربہ کی طرف متوجہ کر رہے تھے۔ بلراج مین را نے انتقال سے چند ماہ قبل ایک ملاقات میں مجھ سے کہا تھا کہ انتظار صاحب فکری لحاظ سے منٹو سے بڑے ہیں۔ اس ضمن میں مین را نے ان کے کسی تجربے کا ذکر نہیں کیا۔عمر میمن نے ان مباحث میں فکر کا حوالہ نہیں دیا ہے۔اس کا سبب یہ ہے کہ تجربہ فکر سے خالی نہیں ہوسکتا بلکہ فکر تجربے کی طرف لے جائے گی:

''میں حاشا و کلّا New-novel anti-novel تجرید اور اس قسم کے دوسرے تجربوں کا مخالف نہیں جو چند سال پہلے تک فرانس میں ہوتے رہے ہیں اور آج جدیدیت کے نام پر ہمارے یہاں دہرائے جا رہے ہیں۔اگر یہ ہیئت کی ارتقائی تاریخ کے بے پناہ اندرونی پیشہ ورانہ سنجیدگی سے برتا جائے تو پھر ان کی حیثیت مسلم ہے، لیکن مشکل یہ ہے کہ عام طور پر ہم خود تو کوئی نیا تجربہ کرتے نہیں، دوسروں کے تجربوں کی پیروی کرتے ہوئے اصل تجربے کی مٹی پلید کر دیتے ہیں۔اس پر ہماری ہوش مندی اور باخبری کا عالم یہ ہے کہ ان تجربوں کی خبر بھی ہمیں اس وقت پہنچتی ہے جب یہ اپنے وطن عزیز میں دم بلب ہوتے ہیں یا متروک ہو چکے ہوتے ہیں۔'' ۱۶؎

تجربوں کے سلسلے میں عمر میمن کے یہ خیالات بہت چونکانے والے نہیں ہیں لیکن دنیا بھر کے فکشن کو پڑھنے کے بعد اگر وہ یہ سمجھتے ہیں کہ تجربے اندرونی پیشہ ورانہ سنجیدگی کا نتیجہ ہیں تو ظاہر ہے کہ اس سے ایک سخت گیر ادیب کا چہرہ سامنے آتا ہے۔اندرونی پیشہ ورانہ سنجیدگی کا فیصلہ بھی بہت آسانی کے ساتھ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ضرور ہے کہ متن کی قرأت کے دوران قاری تجربے کی خارجی اور داخلی ضرورت کو الگ الگ طور پر محسوس کر سکتا ہے۔عمر میمن کی دوسری بات بھی اہم ہے کہ ہم خود کوئی تجربہ نہیں کرتے اور اصل تجربے کو اپنے ادب میں برت کر اس کی مٹی پلید کر دیتے ہیں۔کیا تجربے کو اپنے سیاق میں برتنا اصل تجربے کو نقصان پہنچانا ہے؟ اس سلسلے میں ایک رائے تو وہی ہوسکتی ہے جو میمن کی ہے مگر دوسری رائے یہ ہے کہ ہم جسے مٹی پلید کر دینا کہہ رہے ہیں وہ ہماری تخلیقی اور تہذیبی ضرورت ہے۔ یہ ممکن نہیں کہ کسی تجربے کو اسی شکل میں قبول کر لیا جائے۔اگر قبول

بھی کرلیا جائے تو تجربہ ہماری لسانی اورتہذیبی دنیا سے جب ٹکرائے گا تو اس کی داخلی اور خارجی ہیئت کچھ نہ کچھ تو تبدیل ہوگی۔ ہیئتی سطح پر کسی ہیئت کو برتنا تو ظاہراًاس کی ہیئت کو برقرار رکھنا ہے لیکن داخلی سطح پر جو فضا قائم ہوگی اسے ہم اپنی تہذیبی دنیا کا نام دے سکتے ہیں۔ تجربے کی اس منطق کو سنجیدہ قاری بہتر طور پر سمجھ سکتا ہے۔ادبی تجربہ اسی صورت میں دوسروں کے لیے اہم بنتا ہے کہ اسے اپنی تہذیبی ضرورت کے سیاق میں استعمال کیا جائے۔عمر میمن کی البتہ یہ شکایت فطری ہے کہ ہم خود کوئی تجربہ کرتے نہیں، سچ تو یہ ہے کہ فکری سطح پر ہمارے یہاں بہت سے ادبی وتنقیدی خیالات تھے جنھیں دنیا نے بعد کو منظّم طور پر پیش کیا۔اس سلسلے میں ضمیر علی بدایونی کے کئی مضامین دیکھے جاسکتے ہیں۔عمر میمن کی یہ شکایت بھی بجا ہے کہ ہمیں ان تجربوں کا علم اس وقت ہوتا ہے جب وہ اپنے وطن میں سمٹ چکے ہوتے ہیں۔لیکن کوئی فکر اگر کہیں سمٹ گئی ہے تو یہ ممکن ہے کسی دوسرے خطے کے حالات ایسے ہوں کہ وہاں اسے نئی زندگی مل جائے۔ان خیالات سے پتہ چلتا ہے کہ عمر میمن اپنے بعض موقف کے سلسلے میں نہایت سخت ہیں اور وہ یہ بھی اور وہ بھی کے قائل نہیں ہیں۔

(2)

عمر میمن کے تراجم کو بہت سے لوگوں نے پڑھا ہوگا لیکن ان سے متعلق خیالات کا اظہار جس طرح محمد حمید شاہد نے کیا اس کی دوسری مثال نہیں ملتی۔ ماریو برگس یوسا کی ایک مختصر سی کتاب Letters to a Young Novelist کا عمر میمن نے ترجمہ کیا جسے 'دنیا زاد' نے شائع کیا۔اس کتاب میں بارہ خط ہیں۔ یہ پہلے پہل سمبل (راولپنڈی) میں شائع ہوئے۔ یوسا کے دو خطوط کی روشنی میں حمید شاہد نے اپنے خیالات کا اظہار کیا۔خیالات خطوط کی شکل میں ظاہر کیے گئے تھے۔ عمر میمن نے ان کی اہمیت کے پیش نظر دوسرے قارئین تک بھی انھیں پہنچانے کی کوشش کی۔ یہ خطوط اب کہانی اور یوسا سے معاملہ،'نوجوان ناول نگار کے نام خطوط' اور اردو فکشن کے حوالے سے ایک مکالمہ، کے عنوان سے موجود ہیں۔عمر میمن کو حمید شاہد کی اس علمی و ادبی دلچسپی سے بڑا حوصلہ ملا۔ یوسا کے تعلق سے حمید شاہد نے کچھ نئی اطلاعات بھی فراہم کیں ان اطلاعات کے سلسلے میں عمر میمن نے دو خطوط میں اپنی رائے دی ہے۔ ہمارے ادبی معاشرے میں عام طور پر خاموشی پائی جاتی ہے۔کچھ بھی لکھ دیجیے لوگ خاموشی ہی میں اپنی نجات سمجھتے ہیں۔ان حالات میں حمید شاہد کا یوسا میں اتنی دلچسپی لینا ایک واقعہ ہے۔میرا تو خیال ہے کہ حمید شاہد کے خط عمر میمن کے ترجمے کا ایک حصہ ہیں اور بجا طور پر اس کا سہرا عمر میمن کے سر باندھنا چاہیے۔عمر میمن نے حمید شاہد سے کہیں کہیں اختلاف بھی کیا ہے مگر مجموعی طور پر حمید شاہد کے خط عمر میمن کے لیے علمی سطح پر خوشگوار تجربہ

ہیں۔'نوجوان ناول نگار کے نام خطوط' کا پیش لفظ مختصر ہے مگر اسے 'نوجوان ناول نگار کے نام خطوط' کا فیضان سمجھنا چاہیے۔ عمر میمن نے ابتدا میں یوسا کے ان خطوط کے تعلق سے کچھ وضاحتیں پیش کی ہیں۔ اس کا آخری حصہ نہایت ہی فکر انگیز ہے۔ اسے پڑھ کر خواہش ہوتی ہے کہ عمر میمن نے کاش کچھ تنقیدی مضامین بھی لکھے ہوئے ہوتے۔ پیش لفظ سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''ناقدوں کی عام بیماری ان کا ایک زعم قادر المطلقی ہوتا ہے۔ وہ یہ اکثر بھول جاتے ہیں غالبًا دانستہ بھلا دیتے ہیں کہ کسی تخلیق کی تفہیم کے سارے رموز خود تخلیق ہی میں پوشیدہ ہوتے ہیں اور اس کی بابت کوئی کلیہ باہر سے وضع نہیں کیا جا سکتا۔ تنقید صرف اتنا ہی کرتی ہے کہ جو تخلیق میں وجدانی طور پر موجود ہے اسے عقلی طور پر منظم کر دے لیکن یہ عدم کو وجود میں نہیں بدل سکتی۔ یہ کام تو تخلیقی ادیب کا ہے وہی لوگ جو ہر وادی میں گھومتے پھرتے ہیں اور کہتے وہ ہیں جو خود کرتے نہیں۔ خوابوں کے اقلیم کے یہ بادیہ پیما عدم کی دھندلاہٹوں میں ایک موہوم لیکن دل پذیر دنیا کو جھجکتے ہوئے مجسم ہوتا ہوا دیکھتے ہیں اور اپنی بے پناہ قوت ارادی سے اس کے ورود کو ناگزیر بنا دیتے ہیں۔ یہ انسانی زندگی میں توازن کی وہ جستجو ہے جو تاریخ کے جبر کو بلکہ انسان کے انسان پر جبر کو قابل برداشت بناتی ہے۔
>
> یہ چند باتیں ہیں جن سے متاثر ہو کر میں نے اس کتاب کو ترجمہ کرنے کا فیصلہ کیا۔'' [۱۷]

محمد عمر میمن تخلیقی ادیب کو اگر تنقیدی ادیب سے بالاتر سمجھتے ہیں تو اس سے انکار مشکل ہے۔ اگر تنقیدی ادیب کسی مقام پر تخلیقی ادیب کا کردار ادا کرتا ہے تو اس کی مثال خال خال ہی نظر آتی ہے۔ ایسا نقاد بظاہر تخلیقی ادب سے گریزاں نظر آئے گا مگر داخلی سطح پر اس کے یہاں تخلیقی لہر پائی جاتی ہے۔ وہ تخلیقی متون کو پہلے ہی کچھ اس طرح جذب کر چکا ہوتا ہے کہ اس کے تنقیدی افکار کو تخلیقی ادب کی روشنی زیادہ روشن اور تابناک بنا دیتی ہے۔ وہ نقاد کے یہاں انکسار دیکھنا چاہتے ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ انھیں تنقید کے فرائض کا خیال نہیں ہے۔ اس اقتباس میں کئی فکر انگیز جملے ہیں جو ایک دو قرأت کے بعد یاد ہو جاتے ہیں۔ تنقید عدم کو وجود میں بدل نہیں سکتی۔ یعنی تخلیق میں جو نہیں ہے اس کی تلافی بھی کوئی تخلیق کار ہی کر سکتا ہے۔ تنقید تو عقلی طور پر چیزوں کو منظم کر کے دکھا دیتی ہے۔ تنقید پر یہ اعتراض آج بھی ہے کہ یہ اکثر کسی متن میں وہ بات تلاش کر لیتی ہے جو اس

میں ہے ہی نہیں۔ گویا عدم کو وجود بخشتی ہے۔ عمر میمن نے یہاں سنجیدہ اور ذہین قاری کے تعلق سے لکھا نہیں۔ وہ اس مسئلے سے بحث کر سکتے تھے کہ جسے ہم معنوی خلا کہتے ہیں قاری اسے پر کرتا ہے۔ پر کرنے کے عمل میں نئے مفاہیم نکل آتے ہیں۔ ان مفاہیم کی برآمدگی ذہانت کے بغیر ممکن نہیں۔ بہرحال اس مقام پر تو عمر میمن کو وہی لکھنا تھا جو تخلیق کار کے حق میں جاتا۔ اس سیاق میں مجھے سودا کا شعر یاد آتا ہے:

تیری سمجھ کے آگے ناقص نہیں عبارت
گو ہم سے حرف مطلب لکھنے میں رہ گیا ہے

ان تمام خیالات کا رشتہ چوں کہ یوسا کے خطوط سے ہے لہٰذا یہ تقاضہ بھی غیر مناسب ہے کہ عمر میمن کو ان خیالات کے بالمقابل دوسرے خیالات بھی پیش کرنے چاہئیں تھے۔ عمر میمن نے شاہد حمید کو جو دوسرا خط لکھا تھا اس کا آخری حصہ توجہ طلب ہے:

''میں نے یوسا کے ان خطوط کا ترجمہ کس نیت سے کیا تھا؟ سامنے کی بات اس سے زیادہ نہیں کہ مجھے یہ پسند آئے تھے۔ بس (ہمارے یہاں فکشن پر اس طرح کم لکھا گیا ہے۔ اچانک وارث علوی کا خیال آتا ہے جو میرے دوست ہیں اور مجھے ان کی ذہانت پر پورا اعتماد ہے۔ مشکل یہ ہے کہ جب وہ تنقید کرتے ہیں تو گو وہ کافی غلبہ آور لگتی ہے لیکن بعد میں پتہ چلتا ہے کہ یہ ساری باتیں کسی کلیے کی پابند نہیں، کہ ان سے چند قابل عمل اصول وضع نہیں کیے جا سکتے، سو مجموعی طور پر یوسا کے خطوط کی علم خیز شگفتگی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن کیا میں یوسا پر فکشن کے خاتم النبی کے طور پر آمنا وصدقنا کہہ چکا ہوں۔ ہرگز نہیں، سو میرا مقصد کبھی یہ نہیں تھا کہ اگر اس کی فکر میں کوئی جھول ہے تو اس پر بحث شروع کر دوں۔ اصل میں یوسا کے ان خطوط کے محتویات پر تنقید میرا منشا کبھی نہیں رہا تھا لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ یوسا کا فکشنی تفکر کسی قسم کی تنقید سے بالاتر ہے۔ بس یہ تنقید یہاں میرا مقصد نہیں۔ سو مجھے نہ یوسا کی حمایت کرنی ہے نہ مذمت۔ میں تو بس اتنا ہی چاہتا ہوں کہ ایک چیز جو مجھے پسند آئی ہے اس میں دوسروں کو بھی شریک کر لوں۔''[۱۸]

مجھے نہیں معلوم کہ وارث علوی کی نگاہ میں عمر میمن کا یہ اقتباس تھا یا نہیں۔ لیکن یوسا کی فکشن تنقید کے ساتھ وارث علوی کا خیال آنا بھی ایک واقعہ ہے اور اس میں عمر میمن کی ادبی دیانت داری

کا بڑا دخل ہے۔ دوستی کے باوجود یہ لکھنا مشکل ہے کہ جو عمر میمن نے وارث علوی کی تنقید کے بارے میں لکھا ہے۔ وارث علوی کے تنقیدی اسلوب کے لیے غلبہ آور کی ترکیب بہت بامعنی ہے۔ انھیں شکایت ہے کہ ان کی باتیں کلیہ کی پابند نہیں اور نہ ہی ان سے کوئی اصول وضع کیے جاسکتے ہیں۔ عمر میمن کی اس رائے سے تھوڑا اختلاف تو کیا ہی جاسکتا ہے۔ وارث علوی کی تنقید میں طوالت کے سبب اکثر اوقات قاری اسلوب کے ساتھ اس طرح آگے بڑھتا جاتا ہے کہ بہت سی فکر انگیز باتیں بھی نگاہ سے اوجھل ہوتی جاتی ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہم کوئی اصول وضع نہیں کرسکتے۔ پھر یہ کہ یوسا کے خط کی روشنی میں عمر میمن تخلیق کی اولیت اور تخلیق ہی سے تنقیدی اصول وضع کرنے کی بات لکھ چکے ہیں۔ ایسے میں ان کی رائے سے یہ مطلب نکالنے میں ہم حق بجانب ہیں کہ تنقید تخلیق سے آزاد ہوکر آزادانہ طور پر اصول وضع کرسکتی ہے۔ ہم اسے عمر میمن کی تنقیدی فکر کے تضاد کا نام نہیں دے سکتے۔ تنقید میں دونوں کی ضرورت پڑتی ہے۔ وارث علوی نے اپنی کتاب 'جدید افسانہ اور اس کے مسائل' کو عمر میمن کے نام کیا ہے۔ ایک قاری کی حیثیت سے مجھے یہ دیکھ کر بہت خوش ہوئی۔ کم سے کم، ہمارے عہد کے ایک بڑے نقاد نے عمر میمن کے نام کوئی کتاب تو معنون کی۔

(3)

محمد عمر میمن نے آصف فرخی کے سوالات کے ضمن میں جو جوابات دیے ہیں انھیں پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ جیسے عمر میمن خود بھی افسانے اور جدید افسانے کے بارے میں کچھ کہنا چاہتے ہیں۔ اوّل تو آصف فرخی نے فطری انداز میں اہم سوالات کیے۔ جہاں کہیں انھیں عمر میمن کے خیال سے اختلاف کرنا تھا اس کا موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ میں پہلے ہی لکھ چکا ہوں عمر میمن کی انتظار حسین سے گفتگو اور پھر آصف فرخی کی عمر میمن سے گفتگو ہمارے لیے ایک بیش بہا نعمت ہے۔ اگر یہ دونوں گفتگوئیں سامنے نہ آتیں تو افسانے کے تعلق سے عمر میمن کے خیالات سے ہم اچھی طرح واقف نہیں ہو پاتے۔ انتظار حسین سے عمر میمن نے جو سوالات کیے وہ خالص ادبی نہیں ہیں۔ ستمبر 1975 میں یہ گفتگو 'شب خون' میں شائع ہوئی۔ لیکن اس گفتگو میں جو مسائل زیر بحث آئے ہیں وہ ہندوستان اور پاکستان کی تہذیبی زندگی کا حصہ ہیں۔ مجھے معلوم نہیں کہ عمر میمن کے علاوہ کسی اور نے انتظار حسین سے اس قسم کے سوالات کیے یا نہیں؟ میں یہ سوچنے لگا کہ عمر میمن خود بھی ان سوالات سے الجھتے رہے ہوں گے۔ عام طور پر سوالات رسمی قسم کے ادھر ادھر سے جمع کرلیے جاتے ہیں۔ انتظار حسین نے جتنا کھل کر اپنے خیالات کا اظہار کیا اس میں عمر میمن کی شخصیت کا بھی اہم کردار ہے۔

میں یہاں عمر میمن کے کچھ سوالات درج کرنا چاہوں گا:

''انتظار صاحب آپ کے بیشتر افسانے پڑھتے ہوئے مجھے عام طور پر یہ بات محسوس ہوئی ہے کہ آپ ان کے ذریعے مسلمانوں کی گم شدہ تہذیب کو Determine کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔اس کا مقصد غالباً یہ ہے کہ آپ اس واسطے سے اپنے آپ کو سمجھیں، اپنے حال کو سمجھیں اور اپنے مستقبل کا تعین کر سکیں۔لیکن جب آپ مسلمانوں کے کلچر اور تہذیبی ورثے کی بات کرتے ہیں تو اس سے آپ کی کیا مراد ہوتی ہے؟ یعنی کہ مسلمانوں کے کلچر اور تہذیبی ورثے کی حد بندی کس طرح ہوگی۔''۱۹

انتظار صاحب ابھی آپ نے وحدت کا ذکر کیا تھا اس سے یہاں ایک بڑا نازک سا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پاکستان کے بن جانے کے بعد ہم جیسے یعنی ایک No-Man S-law میں نہیں پہنچ گئے ہیں۔ جہاں سے اب واپسی ناممکن ہے۔یعنی واپسی اصل وحدت کی طرف جس کو قائم رکھ کر ہی ہم اپنی تہذیبی شخصیت کو پا سکتے تھے؟ گویا بالفاظ دیگر 47 کا سانحہ اور اس کے بعد ملک کی تقسیم ایسا واقعہ نہیں جو ہماری اس آرزو کو ہمیشہ کے لیے ختم کر دے گا؟۲۰

''ہم نے ادھر پچھلے چند برسوں میں دو زبردست جنگیں لڑیں ہندوستان سے۔ایک تو 1965 کی جنگ تھی۔دوسری 1971 کی، کیا آپ ان کے حوالے سے کچھ گفتگو کر سکیں گے؟ مثلاً یہی کہ ان دونوں میں فرق کیا تھا، فرق اس اعتبار سے کہ ان کے حوالے سے ہم پاکستانیوں کا کیا ردعمل رہا۔دوسری بات کیا ہم نے ان دو جنگوں کے سانحے یا واقعے کو کسی تخلیقی سطح پر استعمال کیا؟''۲۱

''اگر انور سجاد شاعر بنتے بنتے رہ گئے تو آپ شاعر بھی بن گئے اور افسانہ نگار بھی۔آپ نے اپنے اسی مضمون میں جس کا حوالہ اوپر کئی بار آ چکا ہے لکھا ہے کہ کرکٹ کی طرح افسانہ بھی ہم لوگوں کے لیے ایک درآمدہ یعنی Imported چیز ہے اور کہ ہم اپنی شخصیت یعنی تہذیبی شخصیت کا اظہار محض داستان کے حوالے ہی سے کر سکتے ہیں۔ یہ کیوں؟ اور یہ کیوں اس لیے ضروری ہے کہ اب اگر معاشرہ اس انداز پر ڈھل بھی جائے جس انداز پر آپ اس کو دیکھنے کے متمنی اور کوشاں ہیں تو ایک خود تاریخ کا دباؤ ہوتا ہے جو ایسا نہیں

ہونے دے گا اور میرے خیال میں آپ پہلے شخص ہوں گے جو اس کے خلاف
احتجاج کریں گے۔ یہ درست ہے کہ ہماری تہذیب کا مخصوص انداز ہاتھ سے
جا رہا ہے لیکن اب ہم اس کی بازیافت کے عمل میں اسے بالکل Recreate
تو نہیں کرنا چاہیں گے بلکہ Evolution کے انداز میں دیکھیں گے۔'' ۲۲

ان سوالات سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ عمر میمن پاکستان منتقل ہونے کے بعد فکری سطح پر کیا محسوس کر رہے تھے۔ وحدت کا تصور انھیں پاکستان بننے کے بعد کیوں کر محض ایک تصور کی صورت میں نظر آتا ہے۔ انتظار حسین اپنے مخصوص انداز میں جواب دیتے ہیں۔ جواب سے وہ مطمئن بھی نظر آتے ہیں لیکن ان کی بے اطمینانی ختم نہیں ہوتی۔ یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ عمر میمن انتظار حسین سے اس وقت ہجرت اور ماضی سے متعلق ہی سوالات کرنا مناسب سمجھتے تھے۔ 65 اور 71 کی جنگ کون جیتا، کون ہارا اس مسئلے پر سیاسی حلقے میں اب بھی گفتگو ہوتی ہے۔ مجھے حیرانی ہے کہ عمر میمن کو ہجرت اور ماضی کے مسائل کے درمیان 65 اور 71 کی جنگوں کا خیال کیوں آیا۔ عمر میمن اگر چاہتے تو اس گفتگو میں تحفظات کی روش اپناتے ہوئے ہندوستان اور پاکستان کی دوستی کی بات کرتے۔ انھیں معلوم تھا کہ ان ہی کی طرح انتظار حسین نے بھی ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان کو اپنا مستقر بنایا ہے۔ عمر میمن یہ بھی جاننا چاہتے ہیں کہ پاکستان کے تخلیق کاروں نے ان جنگوں سے کیا کچھ حاصل کیا۔ اس سلسلے میں انتظار حسین نے ملک کے ایک شہری کی حیثیت سے ان جنگوں پر رائے دی ہے اور ہمیں حیران نہیں ہونا چاہیے۔ عمر میمن انتظار حسین کے ماضی کو جلد بازی میں اپنا اور پوری قوم کا ماضی قرار نہیں دیتے۔ ادبی سطح پر وہ داستانوں کا ذکر کرتے ہیں۔ انھیں پریشانی یہ ہے کہ عہدِ جدید میں اس صنف کے ساتھ کس طرح ہماری حسّیت کا رشتہ قائم ہوگا۔ عمر میمن داستان کو رد کرنے کے یا اس سے غیر ضروری طور پر اجتناب برتنے کے بجائے انتظار حسین سے سمجھنا چاہتے ہیں۔ داستان سے انتظار حسین کی دلچسپی انھیں اس معنی میں پریشان کرتی ہے کہ جدید حسیت سے اس کا رشتہ کس طرح قائم ہوگا۔ باقر مہدی نے تو اس حد تک لکھ دیا تھا کہ جدید افسانے کو سب سے زیادہ خطرہ انتظار حسین کی داستانوی کہانیوں سے ہے۔ عمر میمن اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ ہم اپنی تہذیبی شخصیت کا اظہار داستانوں کے حوالے سے ہی کر سکتے ہیں۔ مگر وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ داستان سے وابستہ تصورات کو Recreat تو نہیں کیا جا سکتا۔ ان مسائل کا بنیادی رشتہ انتظار حسین کے فکشن سے تو ہے لیکن آزادانہ طور پر بھی ہم ان پر غور کر سکتے ہیں۔ انتظار حسین کے جواب کا وہی انداز ہے جسے ہم ایک تخلیق کار کی تخلیقی ضرورت اور تخلیقی ترجیحات کا نام دیتے ہیں یعنی اگر آپ کو یہ

لگتا ہے کہ میری کہانیاں قصہٗ پارینہ ہیں اور وہ جدید کہلانے کی مستحق نہیں ہیں تو ہمیں کوئی پریشانی نہیں۔عمر میمن نے اسی انداز کے سبب ایک جگہ کہا ہے کہ آپ تو پٹھے پر ہاتھ رکھنے ہی نہیں دیتے۔عمر میمن نے داستان،تہذیب،تاریخ وغیرہ سے انتظار حسین کو گھیرنے کی کوشش کی مگر یہ بھول گئے کہ وہ تو پہلے ہی سے ان کے درمیان ہیں۔سوال چاہے جتنا بھی سخت اور مشکل کرنے والا ہو وہ سہجتا سے اپنے مخصوص انداز میں جواب دیں گے۔اس میں شک نہیں کہ انتظار حسین کی تخلیقی ضرورت منطقی طور پر بھی اپنا اظہار کرتی ہے مثلاً یہ کہ ناول اور افسانہ ہمیں مغرب سے ملا ہم ان اصناف کو اسی طرح قبول نہیں کر سکتے ہمیں تو اپنی تہذیب کے ساتھ انھیں برتنا ہے۔محمد عمر میمن نے انور سجاد کا اسی درمیان ذکر چھیڑ دیا۔آپ کے بعد آنے والی جو نسل ہے جس میں انور سجاد کا بھی شمار ہوتا ہے اس کے کیا موضوعات ہیں؟ یہ کس دنیا کی بات کرتے ہیں؟ اس سوال کے جواب میں انتظار حسین نے جو کچھ کہا ہے اسے ضرور پڑھنا چاہیے۔محمد عمر میمن کو بالآخر انتظار حسین سے جو کچھ سننا تھا یا وہ جوان سے کہلوانا چاہ رہے تھے اس میں کامیاب رہے۔انتظار حسین کے جواب سے عمر میمن کی پریشانی ختم تو نہیں ہوئی مگر یہ تو واضح ہو گیا کہ انتظار حسین 1975 تک جدید افسانے سے خود کو ایک قاری کے طور پر قریب نہیں کر سکے۔انھیں بھی بہت سے لوگوں کی طرح جدید افسانے میں ابلاغ کی کمی نظر آتی ہے۔ انتظار حسین کا جواب دیکھیے کہ:

> ”جو ایک Concrete reality ہوتی ہے اس پر گرفت اس قوم کی روز بروز ڈھیلی ہوتی چلی جاری ہے اور اس کی نمائندگی شاید یہ افسانہ کرتا ہے۔“ ۲۳

انتظار حسین نے جدید افسانہ نگاروں کو بیرونی حقیقت کو فراموش کرنے والا بتایا ہے اور یہ عمل شاعر کا ہو سکتا ہے افسانہ نگار کا نہیں:

> ”انور سجاد اس قبیلے سے ہیں جو کہ شاعر بنتے بنتے رہ گیا اور شاعر نہ بن سکا تو افسانہ نگار بن گیا۔“ ۲۴

آصف فرخی اور عمر میمن کی گفتگو میں بھی جدید افسانہ بطور خاص زیر بحث آیا ہے۔انتظار حسین نے انور سجاد وغیرہ کے افسانوں سے فکری سطح پر بیگانگی کا اظہار کیا اور مرکز میں داستانیں آ گئی تھیں۔عمر میمن آصف فرخی کے اس سوال ”جدید افسانہ کیا چیز ہے بلکہ کوئی چیز ہے بھی کہ نہیں یا محض واہمہ ہے“ کے جواب میں کتنی اچھی بات کہی ہے:

> ”اگر آنے والی ہر تحریر اپنے سے پہلے جو تحریریں گزر چکی ہیں انھیں اپنے میں

سمیٹ کرنئے امکانات کی طرف بڑھتی ہے،تو وہ ضرور جدید ہے۔'' ۲۵

میرا خیال ہے کہ جدید افسانے کی اصطلاح کو اس سے بہتر انداز میں عملی سطح پر سمجھا نہیں جاسکتا۔ سارا مسئلہ تو امکانات کا ہے اور اس نظر کا بھی کہ ہم کسی رویے یا رجحان کو تاریخی تسلسل میں دیکھ سکتے ہیں یا نہیں۔ عمر میمن نے انور سجاد کے ساتھ خالدہ حسین کا ذکر کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ جدیدیت کے بعض عناصر پہلے پہل خالدہ حسین کے افسانوں میں نظر آتے ہیں۔ اس ضمن میں عمر میمن جدید افسانے کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہیں تاکہ اسے روایتی افسانے سے الگ کرکے سمجھا جاسکے۔ مثلاً یہ کہ جدید افسانے میں بیانیہ کا زمانی تسلسل خلط ملط ہوگیا:

> ''میری اپنی Defination کے حساب سے مختلف النوع چیزیں کسی افسانے کو جدید بناسکتی ہیں۔ احمد علی کے جن افسانوں کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے وہ بہت جدید ہیں حالانکہ وہ بالکل ترقی پسند تحریک کے دور عروج میں لکھے گئے ہیں۔ تو بھئی میں تو خالدہ حسین کو جدید کہوں گا بلکہ آپ کو حیرت ہوگی کہ میں تو سلیم الرحمٰن کے افسانے سائبیریا کو بھی جدید کہوں گا۔'' ۲۶

بعض لوگوں نے غیاث احمد گدی کا افسانہ 'پرندہ پکڑنے والی گاڑی' سے خالدہ حسین کے افسانہ 'سواری' کا رشتہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ بات بہت اہم ہے کہ عمر میمن نے خالدہ حسین کے یہاں اولاً جدیدیت کے عناصر کا سراغ لگایا۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ ہندوستان میں خالدہ حسین پر پہلا مضمون شمیم حنفی نے لکھا، جو رسالہ 'معیار' (مارچ 1977) میں شائع ہوا۔ اس مضمون کے ساتھ خالدہ حسین کے پانچ افسانے سواری، ایک رپورتاژ، شہر پناہ، ہزار پایہ، آخری سمت بھی شائع ہوئے تھے۔ یہ سب کچھ بلراج مین را کی کوششوں کا نتیجہ تھا۔ میرا خیال ہے کہ عمر میمن کے بعد شمیم حنفی نے خالدہ اصغر کو اتنی اہمیت دی۔ ایسا کیوں ہوتا ہے کہ اردو کے بعض اہم ادیبوں پر ایک دو لوگوں کی نگاہ جاتی ہے اور یہی لوگ موقع بہ موقع سے ان کا ذکر کرتے ہیں۔ ایک تو یہ ہے کہ آپ کو محسوس ہوتا ہے کہ خالدہ اصغر بہت اچھی لکھنے والی ہیں اس معنی میں کہ زبان کا تخلیقی استعمال آتا ہے اور وہ اس ابہام کو پیدا کرنے میں کامیاب ہیں جو عمر میمن کی نگاہ میں جدیدیت کی پہچان ہے لیکن عام کیا خاص قاری بھی خالدہ اصغر کے ان افسانوں کے تعلق سے گفتگو مشکل ہی سے کرپائے گا۔ جسے ہم افسانے کی سمجھ کہتے ہیں عجیب بات ہے کہ انتظار حسین کو انور سجاد کے افسانے ٹھیک سے سمجھ میں نہیں آتے۔ وہ شکایت کرتے ہیں کہ میں انھیں نہیں سمجھ پارہا ہوں وہ، مجھے سمجھ نہیں پارہے ہیں یہ بات وہ خالدہ اصغر کے بارے میں کیوں نہیں کہتے۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے

کہ آصف فرخی نے عمر میمن سے یہ کہا کہ:

''آپ کی اس تعریف کے تحت خالدہ حسین جدید افسانے کی پیش رو ٹھہرتی ہیں۔لیکن ان کے افسانے اپنی تکنیک کے لحاظ سے کسی بغاوت یا انقلابی تبدیلی کا پیش خیمہ نہیں معلوم ہوتے۔موضوعات کے لحاظ سے ان میں جدت ضرور ہے۔''۲۷

عمر میمن اس بات پر اصرار کرتے رہے کہ میں خالدہ اصغر کو جدید کہوں گا۔آصف فرخی کے ایک سوال کے جواب میں انھوں نے یہ بھی کہا:

''اب رہیں خالدہ تو بھئی مجھے تو وہ بالکل جدید نظر آتی ہیں۔ٹھیک ہے کہ ان کے یہاں جو جدت ہے وہ ویسی نہیں جیسی ہمیں انور سجاد کے یہاں ملتی ہے لیکن انور سجاد کی جدت بھی محض جدت کا ایک ٹکڑا ہی تو ہے، وہ کاملاً جدت تو نہیں۔یعنی نئے افسانے کو رشید امجد اور انور سجاد صاحبان کے افسانے سے بالکلیہ identify کرنا، یہ تو کبھی میرا موقف نہیں رہا۔''۲۸

عمر میمن نے یہ کہہ کر مشکل پیدا کردی ہے کہ انور سجاد کی جدت میں محض جدت کا ایک ٹکڑا ہے انھیں اس کی وضاحت کرنی چاہیے تھی۔ اگر کاملاً ان کے یہاں جدت ہوتی تو کیا وہ ان کے افسانوں کو بطور افسانہ قبول کرتے۔ وہ خود ہی لکھ رہے ہیں کہ انھیں انتظار حسین کے جواب سے پورا اتفاق تھا کہ انور سجاد شاعر بنتے بنتے رہ گئے گویا ان کا افسانہ شاعری کی خصوصیات کا حامل ہے۔ جہاں تک ابہام کی بات ہے تو وہ خالدہ اصغر کے یہاں بھی ہے اور انور سجاد کے یہاں بھی ہے۔ آصف فرخی سے گفتگو کرتے ہوئے کئی حوالوں سے انتظار حسین کا نام آیا ہے۔انتظار حسین کے معترضین کے خیالات بھی زیر بحث آئے ہیں۔'بستی' کے بارے میں سلیم الرحمٰن کی رائے سے بھی بحث کی گئی ہے۔اس ضمن میں عمر میمن نے جو کچھ کہا ہے اس کا مطالعہ فکشن کے قاری اور ناقد کو ضرور کرنا چاہیے۔عمر میمن کو سلیم الرحمٰن کی اس بات میں صداقت نظر آتی ہے لیکن وہ یہ چاہتے ہیں کہ ایک قاری صرف 'بستی' کو پڑھتے ہوئے 'بستی' ہی پر توجہ مرکوز کرے۔ مجھے امید تھی کہ عمر میمن اس مسئلے پر گفتگو کریں گے کہ اگر 'بستی' کے مسائل اور موضوعات ان کے افسانوں میں زیادہ بہتر طور پر آچکے ہیں تو اس سے 'بستی' کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ یہ بات اب پرانے ذہن کی معلوم ہوتی ہے کہ ایک افسانہ نگار ہمیشہ نئی بات کہے۔ عمر میمن اس اہم مسئلے کو چھوڑ کر سلیم الرحمٰن کے اس اعتراض کا جواب دینے لگے کہ وہ صنف نازک کے بارے میں کھل کر نہیں لکھتے اس تعلق سے عمر میمن کے

خیالات بہت توجہ طلب ہیں خصوصاً 'بستی' کے کردار ذاکر کا انھوں نے بہت اچھا تجزیہ کیا ہے۔ عمر میمن کی یہ بات یاد رکھنے کی ہے:

> ''میں نے اس ناول پر غور کرتے وقت خود پر یہ شرط عائد کی کہ میں اسے ایک نامیاتی وحدت کے طور پر دیکھوں گا کہ اس کی منطق کیا ہے اس کے بعد اس کے مختلف حصوں کی اس منطق سے مطابقت دیکھوں گا یعنی میں اس پر کوئی نظام فکر باہر سے مسلط نہیں کروں گا۔''[۲۹]

حواشی:

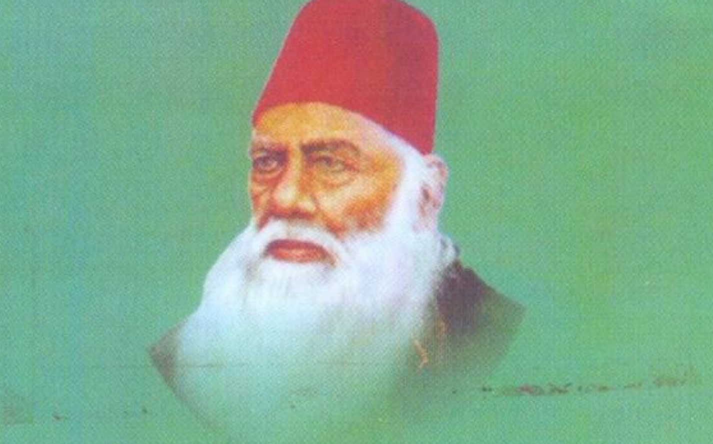
۱ شب خون، ستمبر، اکتوبر، نومبر 1987، ص21
۲ محمد عمر میمن اور ادیبوں کا شیش محل، ہم سب، 25.1.2017
۳ ایضاً
۴ ایضاً
۵ آوارگی، محمد عمر میمن، آج کی کتابیں، کراچی 1987، ص7
۶ دنیازاد، کراچی، مارچ 2008، ص62
۷ آوارگی، محمد عمر میمن آج کی کتابیں، ص8-7
۸ ایضاً، ص8
۹ ایضاً، ص9
۱۰ ایضاً، ص11
۱۱ ایضاً، ص11
۱۲ ایضاً، ص12
۱۳ ایضاً، ص13
۱۴ ایضاً، ص14
۱۵ ایضاً، ص14
۱۶ ایضاً، ص16
۱۷ نوجوان ناول نگار کے نام خط، ص7
۱۸ بحوالہ پی ڈی ایف، سینٹ
۱۹ شب خون، جولائی، اگست، ستمبر 1975، ص20
۲۰ شب خون، ص21
۲۱ شب خون، ص23
۲۲ شب خون، ص26
۲۳ ایضاً، ص25
۲۴ ایضاً، ص25
۲۵ شب خون، ستمبر، اکتوبر، نومبر 1987، ص3
۲۶ ایضاً، ص4
۲۷ ایضاً، ص4
۲۸ ایضاً، ص4
۲۹ ایضاً، ص7

☆☆☆

اس شمارے کے اہلِ قلم☆

پروفیسر رفیع الدین ہاشمی	28-D, Mansoora, Multan Road, Lahore-4790 E-Mail: rdhashmi@yahoo.com
پروفیسر نریش	169, Sector 17, Panchkula - 134109 (Haryana)
پروفیسر ظفر احمد صدیقی	House No. 544, Road No.1, Iqra Colony, Dodhpur, Aligarh (UP), E-mail: zafarasiddiqi@gmail.com
پروفیسر مظہر مہدی	Centre for Indian Languages, School of Language, Literature and Culture Studies, J.N.U, New Delhi-67 E-mail: mazharmehdi@gmail.com
ڈاکٹر شمس بدایونی	G-2, New Naaz Residency, Sir Syed Nagar Aligarh-202002
ڈاکٹر بیدار بخت	21, Whiteleaf Crescent, Scarborough, Ontario, Canada MIV 3G1 E-mail: bbakht@rogers.com
جناب صبا اکرام	Plot No. 11/26, Sector 20, Korangi Industrial Area, Karachi, Pakistan, E-mail: sabaekram@hotmail.com
ڈاکٹر نوشاد کامران	Department of Urdu, Allahabad University, Allahabad (UP) E-mail: naushadkamran38@gmail.com
جناب محمد رکن الدین	Reseach Scholar, Jawaharlal Nehru University New Delhi-110067 E-mail: ruknu786@gmail.com
جناب خورشید اکرم	115, Sector 3, Sadique Nagar, New Delhi-110049 E-mail: khursid.akram@yahoo.in
جناب علی خاں	Associate Professor, Anthropology and Department Chair at the Department of Humanities and Social Sciences at LUMS (Lahore, Pakistan) E-mail: akhan@lums.edu.pk
جناب شفیع جاوید	182, Haroon Nagar, Phulwari Shareef, Patna-801505
پروفیسر محمد عاصم صدیقی	Head Department of English, Aligarh Muslim University, Aligarh (UP) E-mail: siddiquiasim.amu@gmail.com
ڈاکٹر سرور الہدیٰ	Department of Urdu, Jamia Millia Islamia, Jamia Nagar, New Delhi - 110025 E-mail: sarwar103@gmail.com

☆ موجودہ شمارے میں جس ترتیب سے مضامین شائع ہوئے ہیں اُسی ترتیب سے اہلِ قلم کی یہ فہرست مرتّب کی گئی ہے۔



سر سید احمد خاں

(۱۸۱۷ء۔۱۸۹۸ء)

وضاحتی موضوعاتی کتابیات

جلد اول

(مشتمل بر تصنیفات، تالیفات، مقالات، خطبات و مکتوبات سرسید)

مرتبہ

ڈاکٹر عطا خورشید

قیمت: 500 روپے

علی گڑھ ہیریٹج پبلی کیشنز، 4/1706، مزمّل منزل کمپاؤنڈ، دودھ پور، علی گڑھ-202002

Quarterly
URUD ADAB
Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)
Urdu Ghar, 212, Rouse Avenue
New Delhi - 110002

Price: Rs. 150/-
RNI No. 13640/57
ISSN: 0042-1057
Vol. 63
Issue: 250
Date of Publishing:
May 20, 2019

April, May, June 2019

پروفیسر مسعود الحسن

ولادت: 7 جولائی 1927، وفات: 9 مارچ 2019

Printed and published by Abdul Bari on behalf of the Anjumn Taraqqi Urdu (Hind)
Urdu Ghar, 212, Rouse Avenue, New Delhi - 110002
And printed at Jayyed Press, 5228, Ballimaran, Delhi - 110006
Editor: Dr Ather Farouqui, E-mail: farouqui@yahoo.com
E-mail: urduadabquarterly@gmail.com, Ph: 0091-11-23237722,23237733