سہ ماہی

اردو ادب

اداریہ

پہلا ورق

فکشن کی سچائیاں

آنند نرائن مُلّا

قاموس الہند

اختر الایمان کی 'گرداب' کی کچھ نظموں کے حوالے

مکتبہ جامعہ شاہد علی خاں لمیٹڈ

جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوا

گاہے گاہے باز خواں

اللہ حافظ بہ نام خدا حافظ

زندہ ادیبوں پر تحریریں

مجتبیٰ حسین کی بے مثال فنکاری

خود نوشت سوانح

نوشتہ بماند سیہ بر سفید (قسطِ سوم)

خصوصی گوشہ

میرا عشقِ دراز-4 (خواجہ احمد عباس)

کتاب اور صاحبِ کتاب

- آخری پہر کی دستک (شاعر: شمیم حنفی)
- نوآبادیاتی ہندستان، اردو قوم پرستی اور... (مصنّف: کویتا سرسوتی دتلا)
- اردو ادب کی تشکیلِ جدید (مصنّف: ناصر عباس نیّر)
- دیوانِ غالب مطبوعہ 1863 [عکسی] (مقدّمہ: حکیم سیّد ظل الرحمٰن)

مولانا ابوالکلام آزاد کے جنازے کا ایک منظر

سہ ماہی

اردو ادب

مدیرِ اعلا

صدیق الرحمٰن قدوائی

مدیر

اطہر فاروقی

معاون مدیر

سرور الہدیٰ

انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دلّی

مجلسِ مشاورت

• اسلم پرویز (صدر) • کیدار ناتھ سنگھ • شمیم حنفی • محمد ذاکر

شمارہ:242، جلد:61 (اپریل، مئی، جون 2017)

قیمت: فی شمارہ:75 روپے، سالانہ 300 روپے (انفرادی) اور اداروں کے لیے یہ زرِتعاون فی شمارہ 150 روپے اور سالانہ 600 روپے ہوگا

(Subscription Annual: Rs 300, Per issue: Rs 75)

غیر ممالک کے انفرادی خریداروں کے لیے یہ رقم 40 امریکن ڈالر فی شمارہ اور سالانہ 150 امریکی ڈالر ہوگی جب کہ اداروں کے لیے زرِتعاون کی رقم 50 ڈالر فی شمارہ اور 200 امریکی ڈالر سالانہ ہوگی

(غیر ممالک کے لیے ایک شمارے کی پوسٹیج اور پیکیجنگ پر تقریباً 500 روپے 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 اختر زماں صاحب سے ان کے سیل فون نمبر 0091-9212-439448 اور ای میل akhtarzaman.1967@gmail.com پر بھی رابطہ کیا جاسکتا ہے

مالک : انجمن ترقی اردو (ہند)، اردو گھر، 212، راؤز ایونیو، نئی دہلی-110002

پرنٹر پبلشر : عبدالباری کمپوزنگ : عبدالرشید

سرکولیشن انچارج: امیر الحسن رحمانی (Cell Phone: 0091-9560-432993)

مطبوعہ : اصیلا آفسٹ پرنٹرز، دریا گنج، نئی دہلی-110002

پاکستان اور کینیڈا میں سہ ماہی 'اردو ادب' حاصل کرنے کے لیے رابطہ کیجیے:

• جناب صبا اکرام (پاکستان)
General Manager (Admn & HR) Conrpak Ltd.
Plot No. 11/26, Sector 20, Korangi Industrial Area,
Karachi, Pakistan, E-mail: sabaekram@hotmail.com
Cell Phone: 0092-3002-164282

• ڈاکٹر بیدار بخت (کینیڈا)
21, Whiteleaf Crescent, Scarborough, Ontario,
Canada MIV 3G1, E-mail: bbakht@rogers.com

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 Asila Offset Printers, 1307-08, Kalan Mahal, Darya Ganj, New Delhi-110002,
Editor: Dr Ather Farouqui, E-mail: farouqui@yahoo.com
E-mail:urduadabquarterly@gmail.com, Ph: 0091-11-23237722, 23237733

فہرست

اداریہ	صدیق الرحمٰن قدوائی	5
پہلا ورق	اطہر فاروقی	7
فکشن کی سچائیاں	شمس الرحمٰن فاروقی	12
آنند نرائن مُلّا	شمیم حنفی	29
قاموس الہند	رؤف پاریکھ	37
اختر الایمان کی 'گرداب' کی کچھ نظموں کے حوالے	بیدار بخت	50
مکتبہ جامعہ شاہد علی خاں لمیٹڈ	خالد محمود	83
جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوا	شیویا ترپاٹھی	92

گاہے گاہے باز خواں

اللہ حافظ بہ نام خدا حافظ	احمد بشیر	98

زندہ ادیبوں پر تحریریں

مجتبیٰ حسین کی بے مثال فنکاری	فیاض رفعت	103

خود نوشت سوانح

نوشتہ بماندسیہ برسفید (قسطِ سوم)	ٹوم اولٹر	127

خصوصی گوشہ

میرا عشقِ دراز-۴ (خواجہ احمد عباس)	ڈاکٹر نریش	134

کتاب اور صاحبِ کتاب

- نوآبادیاتی ہندستان، اردو قوم پرستی اور... (مصنّف: کویتا سرسوتی دتلا) مبصّر: جاوید احمد خورشید 143
- اردو ادب کی تشکیلِ جدید (مصنّف: ناصر عباس نیّر) مبصّر: سرور الہدیٰ 160
- دیوانِ غالب مطبوعہ 1863 [عکسی] (مقدّمہ: حکیم سیّد ظل الرحمٰن) مبصّر: محمد جعفر احراری 170
- آخری پہر کی دستک (شاعر: شمیم حنفی) مبصّر: ثاقب فریدی 178

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 اختر زماں سے ان کے موبائل نمبر:0091-9868659985 اور
ای میل: akhtarzaman.1967@gmail.com پر رابطہ کریں۔
'اردو ادب' کے سرکولیشن سے متعلق معلومات کے لیے جناب امیر الحسن
(سرکولیشن انچارج) سے اُن کے موبائل نمبر:0091-9560432993
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

وقت کی تبدیلیوں کے ساتھ زندگی ہر سطح پر نئی نئی وسعتوں اور جہتوں سے آشنا ہوتی ہے جس کا اظہار طرح طرح سے ہوتا ہے، مگر سب سے زیادہ اس کا عکس ہمیں آرٹ اور زبان و ادب پر نظر آتا ہے۔ اردو زبان کو اپنی اسی صفت کی بنا پر امتیاز حاصل رہا ہے کہ کئی سو سال کی تاریخ میں اس نے نئے نئے علاقوں سے رشتہ قائم کیا ہے۔ ان علاقوں کے باشندوں کے رہن سہن اور زبان و ادب سے قریب ہو کر خود اپنی نوعیت کو تبدیل کیا۔ اس کی بنا پر اردو اپنی علاقائی حدود پار کر کے برِّعظیم ہندو پاک کے مختلف خطّوں سے قوتِ نمو حاصل کرتی رہی۔ اگر ایسا نہ ہوتا اور اردو محض اپنے علاقے میں مقید رہتی تو ہندستان جیسے حالات میں تو دو ایک ریاستوں کی حکومتوں کے فرامین نے ہی اس کا گلا گھونٹ کر اسے ختم کر دیا ہوتا مگر انسانی تہذیب و ثقافت کے تقاضے کچھ اپنا ہی زور رکھتے ہیں جس کے آگے وقت کی آتی جاتی لہریں بے بس ہو جاتی ہیں۔ چناں چہ آج اردو صرف برِّعظیم ہندو پاک میں ہی نہیں دنیا کے مختلف علاقوں میں نہ صرف پہنچی ہے بلکہ وہاں سے ایک نئی قوت بھی حاصل کر رہی ہے۔

اردو سے دل چسپی رکھنے والوں کا دائرہ اس قدر بڑھ گیا ہے کہ اب اردو کی عالمی کانفرنسوں کا ایک ایسا سلسلہ شروع ہو گیا ہے جسے نہ صرف مختلف علاقوں کے باشندوں کی حمایت حاصل ہے بلکہ حکومتیں بھی سرپرستی کرنے لگی ہیں۔ ایسے موقعوں پر نہ صرف مختلف ملکوں کے ادیب و دانشور باہم قریب آتے ہیں بلکہ ایسے مسائل پر گفتگو کرتے ہیں جو پہلے سب کو اپنی طرف اس پیمانے پر متوجہ نہیں کرتے تھے۔ آج دنیا کے کسی حصے میں کچھ بھی ہو رہا ہو وہ ساری دنیا کے دانشوروں کی دل چسپی اور تشویش کا مرکز بن جاتا ہے۔

دنیا دو بڑی جنگوں سے تو بہت پہلے گزر چکی اور بربادیوں کے سارے تجربات کو لیے ہوئے ممکنہ جنگوں سے پناہ مانگتی ہے، مگر اس کے باوجود آج کی زندگی میں جو تشدد نمایاں ہوا ہے،

آج انسان جتنا خود کو مجبور اور بے بس پاتا ہے اتنا اس نے کبھی سوچا بھی نہیں تھا۔ سامراج ختم ہو گیا مگر اس نے جاتے جاتے دنیا کے ہر حصے میں منافرت کے ایسے بیج بو دیے کہ آج پہلے جیسا امن وسکون خواب ہو چکا ہے۔ ہتھیاروں کی دوڑ میں بھوکے ننگے انسانوں کے ہجوم کے ہجوم بڑھتے جا رہے ہیں۔ نسل پرستی اور ذات پات کا امتیاز ختم ہونے کی بجائے آج نئے نئے روپ میں جلوہ گر ہو رہی ہے۔ بغداد پر امریکہ کے حملے کے بعد پورے مشرقِ وسطیٰ میں جو انسانیت سوز تماشا ہو رہا ہے اس سے کون واقف نہیں اور اس نے مستقبل میں تشدد کے لیے جو امکانات کے دروازے کھولے ہیں اس نے ایک عام خوف کا عالم پیدا کر دیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ ایک بے یقینی کی نفسیات ہے جو انسانی سماج میں مختلف سمتوں سے در آئی ہے۔ موجودہ حالات کو دیکھتے اور جھیلتے ہوئے کوئی نہیں کہہ سکتا کہ کل کیا ہوگا۔ طاقت اور دولت کا یہ کھیل کہاں جا کے رُکے گا۔ اسی شورش اور خلفشار کے درمیان طاقت ور طبقے زیادہ سے زیادہ حاوی ہوتے جا رہے ہیں اور ہر ملک کے عوام بے بسی کے عالم میں سب کچھ قبول کرتے جا رہے ہیں۔ یہ اس جمہوری نظامِ زندگی اور حکومت سازی کا حشر ہے جو مغرب نے ساری دنیا کو سکھایا تھا اور جس میں مشرق اپنی نجات سمجھ رہا تھا۔ آج کیا مشرق اور کیا مغرب، سارا عالم ایک ہی راہ پر گامزن ہے۔ ان حالات میں جنم لینے والا ادب سارا منظر پیش کر رہا ہے۔ اس میں بے اطمینانی اور احتجاج کی آوازیں اُٹھ رہی ہیں۔ کوئی سنے یا نہ سنے پوری انسانی تاریخ میں اس انحراف کی گونج ہے جو رہ رہ کر بلند ہوتی ہے اور پھر دبا دی جاتی ہے۔ یہ کھیل بھی پرانا ہے اور جب قابو سے باہر ہو جاتا ہے تو وقت کروٹ لیتا ہے۔

ہمارا ملک گزشتہ دو تین صدیوں سے اسی نشیب و فراز سے گزرتا ہوا آج تک پہنچا ہے۔ یہ باقی ہے، اسی میں انحراف کی بازگشت، احتجاج کا غلغلہ بھی نہ صرف پنپ رہا ہے بلکہ اپنی اندرونی قوت پر اصرار بھی کر رہا ہے۔ اگر یہ ہماری خوش فہمی بھی ہے تو غلط نہیں کہ یہیں سے امید کی کرنیں پھوٹتی ہیں۔ ان حالات میں اردو ادب خواہ عالمی کانفرنسوں کے زیرِ سایہ نمودار ہو یا مقامی محفلوں میں پڑھنے اور لکھنے والوں سے خود اپنے تقاضے کرتا ہے۔ ہمیں ان آہٹوں کو بھی سننا ہے کہ ان ہی میں اسرار پنہاں ہیں جو آنے والے دنوں کی کچھ خبر دیتے ہیں۔ □□

صدیق الرحمٰن قدوائی

اطہر فاروقی

پہلا ورق

عبوری دور سے گزرنے والے سماجوں میں ہر معیار سیال اور اضافی ہوتا ہے۔ اس کلّیے کا اطلاق ہندستان پر اس کے مخصوص سماجی ڈھانچے اور تاریخ کے جبر کی وجہ سے کچھ زیادہ ہی ہوتا ہے۔ ہندستانی معاشرے کے سیاق وسباق میں ایک اور اہم بات یہ ہے کہ جب بھی اس کے کسی زاویے کا موازنہ کسی بھی دوسرے ملک کی بہ ظاہر مماثل معلوم ہونے والی صورتِ حال سے کیا جائے گا تو نتائج اگر مضحکہ خیز نہیں تو عجیب وغریب ضرور ہوں گے۔ آزاد ہندستان کی تاریخ صرف ستّر برس پرانی ہے اور اس سے پہلے ہندستانی سماج جن حالات سے گزرا یا جن محرکات نے ہماری سیاسی و سماجی زندگی پر اثرات مرتّب کر کے مجموعی ہندستانی ذہن کی تشکیل کی، ان کی نوعیت چوں کہ تاریخی وجوہ سے مختلف تھی، اس لیے، اگر ہندستان کی کسی صورتِ حال کا موازنہ کسی دوسرے ملک کی صورتِ حال سے نہ کر کے اس کے اپنے ہی حالات کے تناظر میں یہ تجزیہ کیا جائے تو استنباطِ نتائج کے معروضی ہونے کی کچھ نہ کچھ امید ضرور کی جاسکتی ہے۔

مندرجۂ بالا معروضات کا اطلاق ہمارے اہلِ قلم پر بھی ہوتا ہے اور یہی بات آزادی کے بعد تخلیق ہونے والے اردو ادب کے سماجی محرکات کے سلسلے میں بھی درست ہے۔ یہ صحیح ہے کہ بہ ظاہر ہمارے بڑے لکھنے والوں خصوصاً دانش وروں اور ان میں بھی بائیں بازو سے وابستہ اہلِ قلم کے ذہنی رویّوں کو وسیع تر مہذب دنیا یعنی فرسٹ ورلڈ کے لکھنے والوں سے کچھ حد تک مماثل قرار دیا جاسکتا ہے لیکن اگر ان مماثلتوں کے محرکات پر غور کریں تو اکثر صورتوں میں ہندستان کے اہلِ قلم کے ذہنی رویّے مقامی حالات کے تابع ہی نظر آئیں گے جن کا واقعتاً دوسرے ممالک کے لکھنے

والوں اور دانش وروں سے کوئی موازنہ اس لیے نہیں کیا جا سکتا کہ گزشتہ ستّر برس میں وہ سیاست جس میں ہمارے اہلِ قلم اور دانش ور سانس لے رہے ہیں اور جو ہمارے سماجی رویّوں کی تشکیل کی ضامن ہے، شناخت کی بڑھتی اور روز پیچیدہ ہوتی ہوئی مسابقت کی آئینہ دار ہے۔ بین الاقوامی تحریکات سے اس کا کچھ زیادہ لینا دینا نہیں ہے۔ لکھنے والے خصوصاً تخلیقی ادب کے شناور بین الاقوامی ادب اور اس کی سیاست سے فطری طور پر متاثر ہوتے ہیں۔ ہمارے ملک کے لکھنے والوں کی تحریریں خصوصاً 1990 کے بعد وجود میں آنے والے شہ پارے تو اپنے ہی ملک کی تیز رفتار سیاست کے اثرات کے عکاس نہ بن سکے۔

ہندستان میں اس وقت رائج دانش ور کی اصطلاح بھی آزادی کے بعد کی ہماری تاریخ کے عبوری دور کے محرکات ہی کا نتیجہ ہے جو فطری طور پر بہت سیال ہے اور جسے بہ آسانی اضافی کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔ سماجی نابرابری کی نہایت تکلیف دہ ہزاروں برس پرانی تاریخ نے ہمارے اخلاق کو جس طرح تباہ کیا ہے اس کی وجہ سے ہمارے لکھنے والوں کا رویّہ اکثر صورتوں میں کسی نہ کسی مفاد کے تابع ہوتا ہے، اس لیے، ہمارے لکھنے والوں کا معاملہ اُس وقت اور پیچیدہ ہو جاتا ہے جب ہم انھیں دانش ور تصور کر لیتے ہیں۔ کسی بھی لکھنے والے کی عمومی فہم و بصیرت اور راست گوئی و راست بازی ایک چیز ہے اور اصطلاحی دانش وری عقل و فہم نیز سیاسی نظریات کے جن عناصر سے عبارت ہے ان پر ہمارے اکثر لکھنے والے پورے نہیں اتریں گے۔ دانش وروں کے لیے غیر مشروط ذہنی ایمانداری پہلی شرط ہے جس پر ہمارے سیاسی و سماجی اثرات کے سبب ہمارا شاید ہی کوئی دانش ور پورا اتر سکے۔

ہمارے معاشرے کے اہلِ قلم کی اکثریت اور سکّہ بند دانش ور عموماً حکومت سے براہِ راست یا بالواسطہ طور پر وابستہ ہیں اور اس کی نعمتوں سے فیض یاب بھی ہوتے ہیں۔ بلاشبہ ان میں ایک قابلِ ذکر تعداد ایسے لوگوں کی ہے جو کسی نہ کسی طرح حکومت کی ملازمت کی شرائط اور دباو سے ایسا کرنے کے لیے مجبور ہیں۔ ہمارے اہلِ قلم میں ایسے لوگوں کی بھی کمی نہیں جو جاہ و دولت اور شہرت کے حصول کے لیے ہر حکومت کی حماقت کو دل سے کرامت تصور کرتے ہوئے اکثر و بیش تر ایسے حساس مواقع پر بھی بہ آوازِ بلند مرحبا کہتے ہوئے سنے جا سکتے ہیں جب ان سے کلمۂ حق کہنے کی امید ناگزیر ہو۔ بلاشبہ لکھنا ایک ذہنی رویّہ ہے مگر اس مخصوص عمل میں بھی ہمارے اہلِ قلم حضرات خصوصاً معتبر تخلیق کاروں کا ذہن سود و زیاں کا حساب لگا کر ہی اپنے قلم کو ہدایت کے ساتھ جنبش دیتا ہے۔

ہندستان کے مخصوص حالات میں لکھنے والے کا سماجی اور سیاسی رویّہ اکثر ملازمت سے سبکدوش ہونے کے بعد تبدیل ہوجاتا ہے۔ یہ صورتِ حال پیچیدگی سے زیادہ اس ذہنی پستی کی غماز ہوتی ہے جس کی جلوہ گری ریٹائرمنٹ کے بعد ان کی تحریروں اور رویّوں میں دیکھی جاسکتی ہے۔ ہمارے یہاں لکھنے والوں یا دانش ور سمجھے جانے والے لوگوں میں ایک بڑا طبقہ ان حضرات کا بھی ہے جو یونی ورسٹیوں میں درس و تدریس سے وابستہ ہیں اور ان کی ترقی کا انحصار چوں کہ ان کا شائع شدہ کام ہوتا ہے جس کی وجہ سے لکھنا ان کی مجبوری ہے، اور چوں کہ وہ لکھتے ہیں اس لیے انھیں اہلِ قلم بھی تصور کرلیا جاتا ہے جو ہمارے اہلِ قلم کی مجموعی صورتِ حال کو مزید پیچیدہ کردیتا ہے۔ اس طبقے کے جو لوگ زبان و ادب کی درس و تدریس سے وابستہ ہیں، ترقی کی مجبوری یا ضرورت کے تحت ان کی تحریروں کو اب بلاتکلف ہندستانی مزاج کی عجیب وغریب ساخت کے تحت ادب تصور کرلیا جاتا ہے۔ یہ صورتِ حال ادب کے لیے سمِ قاتل ہے۔ یونی ورسٹیوں میں برسرِ کار اساتذہ کو اب بغیر تکلف کے دانش ور بھی اس لیے تسلیم کرلیا جاتا ہے کہ ان کی نوکری کی لچیلی شرائط کی وجہ سے ان میں سے اکثر لوگوں کو سماجی محاذوں پر اس لیے متحرک دیکھا جاسکتا ہے کہ انھیں درس وتدریس سے کوئی دل چسپی نہیں۔

ایک مشہور تاریخی واقعہ دانش وری کے سلسلے میں ہندستانی ذہن کی ساخت کو سمجھنے میں ہماری مدد کرسکتا ہے۔ وزیر اعظم بننے کے بعد اپنے ایک برطانوی دورے میں محترمہ اندرا گاندھی جانے کس ذہنی عالم میں تھیں کہ اپنا سفر شروع کرنے سے پہلے انھوں نے اچانک اپنے میزبان کو یہ پیغام بھجوایا کہ اپنے سفر کے درمیان وہ برطانوی دانش وروں سے ملاقات کرنا چاہتی ہیں تاکہ ہندستان کے مختلف مسائل پر ان سے تبادلۂ خیالات کرسکیں۔ پبلک انٹیلکچوئل (Public Intellectual) کی اصطلاح تو مغرب میں رائج ہے مگر وہ لوگ اندرا گاندھی کے ہندستان کے مختلف مسائل پر تبادلۂ خیالات کا مقصد پورا نہ کرسکتے تھے۔ لندن پہنچنے کے بعد جب مادام نے دانش وروں سے ملاقات کی تفصیلات معلوم کیں تو میزبان کی طرف سے انھیں بتایا گیا کہ وہ ہندستان کی اس پہلی خاتون وزیرِ اعظم کا عندیہ سمجھ نہیں سکے جو برطانیہ کی تعلیم یافتہ اور وہاں کے نظام سے پوری طرح واقف تھیں۔ میزبان نے انھیں بتایا کہ ہمارے یہاں ہر مضمون کے بڑے عالم ہیں جو حکومت کے مشورہ طلب کرنے پر اپنی فہم اور اپنے سیاسی نظریات کے مطابق مشورہ دینے سے گریز نہیں کرتے۔ برطانیہ میں بین الاقوامی اور ہندستانی سیاست پر پینی نظر رکھنے والے صحافی بھی ہیں اور بی بی سی کے ادارے بش ہاؤس میں موجود نابغۂ روزگار بروڈ کاسٹرز کے علاوہ بھی

برطانیہ کے ان ماہرین کو مختلف موقعوں پر اپنے خیالات پیش کرنے کے لیے مدعو کیا جاتا ہے جو کسی خاص وقت پر ان موضوعات پر اپنی رائے دے سکتے ہیں جن پر انھوں نے عالمانہ کام کیا ہے، مگر محض دانش ور جیسی کوئی شے برطانیہ میں نہیں پائی جاتی۔

ہندستان کی ایک اہم وزیرِ اعظم کا یہ ذہنی رویّہ اس صورتِ حال کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتا ہے جس نے ہندستان میں دانش ور نام کی اس مخلوق کے تصور کو جنم دیا جس کی فہم نہایت معمولی ہے۔ اس زمرے میں آنے والے لوگ بالعموم یونی ورسٹیوں اور ملحق کالجوں میں برسرِ کار اساتذہ، معروف صحافیوں اور بائیں بازو کے Activists کا مرغوبہ ہیں۔ ڈپٹی سکریٹری سے اوپر کی سرکاری نوکری سے ریٹائر ہونے والے افسر تک کو ہندستانی معاشرے میں دانش ور تسلیم کرلیا جاتا ہے۔ دہلی کی حد تک اعلا سرکاری ملازمتوں سے ریٹائر ہونے والے افراد (rankers) کی اکثریت انڈیا انٹرنیشنل سینٹر نئی دہلی — جو دراصل پبلک ریلیشنگ کا بہترین مرکز بھی ہے — میں اپنے تحرک کو صبح گیارہ بجے شروع کرکے رات تقریباً گیارہ بجے اچھے کھانے کے ساتھ خیر باد کہہ دیتی ہے۔ آئی آئی سی میں عمدہ کوفی لاؤنج، بار اور ڈائننگ ہال ان دانش وروں کو نشستند و گفتند و برخاستند کی تمام سہولتیں فراہم کراتے ہیں۔ یہ معززین آئی آئی سی کی نہایت عمدہ لائبریری کا رخ شاذ و نادر ہی کرتے ہیں۔ ایک بیوروکریٹ جنھیں ایک بڑے سرکاری عہدے سے ریٹائر ہونے کی وجہ سے ہمارے معاشرے میں دانش ور بھی تسلیم کرلیا گیا ہے، نے ایک جلسے میں خود ہی اس کا اعتراف کرتے ہوئے کہا کہ چوں کہ ان کے گھر میں ان کی حیثیت اس پرانے فرنیچر کی ہے جس میں نئے مکینوں کو کوئی دل چسپی نہیں، اس لیے، وہ اکثر انڈیا انٹرنیشنل [کے لاؤنج اور بار] میں پائے جاتے ہیں۔

اربابِ اقتدار سے اس ریٹائرڈ بیوروکریٹ کی گہری قربت کی وجہ سے اسے ہمیشہ اچھی پوسٹنگس ملیں جہاں ان کا قلم ادب و ثقافت کے موضوعات پر چلتا تھا، اس لیے، وہ اہلِ قلم تو ریٹائرمنٹ سے پہلے ہی تسلیم کیے جا چکے تھے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ نہ تو ان کی تحریر میں کوئی جان ہوتی ہے اور نہ ہی ان میں دانش وری کے دواعی پائے جاتے ہیں۔

سرکاری نوکری سے ریٹائر ہونے کے بعد بھی حکومت کی — خواہ حکومت کسی بھی سیاسی جماعت یا مفادات کے تابع جمع ہوئے بھان متی کے کنبے کی ہو — پالیسیوں کے خلاف ہمارے اہلِ قلم اس وقت تک کچھ نہیں بولتے جب تک انھیں کسی فائدے کی توقع باقی رہتی ہے۔ یہ اگر کبھی ایسا کچھ بولتے بھی ہیں جو حکومت پر کی جانے والی تنقید یا کسی ادارے کی تنقید کے ذیل میں آتا ہو تو

اس کی وجہ ضمیر کی آواز نہیں بلکہ مفادات کے حصول کا طریقۂ واردات ہوتا ہے۔ ہندستان کے اہلِ قلم کی مکمل بے ضمیری صفِ اوّل اور دوسرے درجے کے لکھنے والوں میں بھی عام ہے۔ اردو میں تو — کسی بھی — حکومت کے خلاف بولنے، اس کی استبدادی پالیسیوں پر تنقید کرنے یا اردو کے سرکاری اداروں کے بارے میں حکومت کو کوئی معروضی رائے دینے والا اہلِ قلم اب ہندستان میں مثال دینے کے لیے بھی شاید ہی ملے۔ ہندستان پر ایک ہزار برس سے زیادہ کی غیر ملکی حکمرانی نے اقتدار اور اہلِ اقتدار کی خوشامد کو ہمارے خلقیے کا جزوِ لاینفک بنا دیا ہے۔ ستّر برس پہلے تک اردو کے ادیبوں خصوصاً شاعروں کے لیے موجود سلطانی سرپرستی نے سینکڑوں برسوں تک جس عمومی انفعالیت اور خوشامدانہ مزاج کو راہ دی تھی اور اردو اہلِ قلم میں اقتدار کے تئیں جو رغبت پیدا ہوگئی تھی، آزادی کے بعد اس کے نہایت منفی اثرات کے سنجیدہ مطالعے کی ضرورت ہے۔

ترقی پسند تحریک بھی اس سرپرستانہ وبا سے نہ بچ سکی۔ درباری سرپرستی کے طرز پر خود ترقی پسند ادیب خصوصاً قیادت کا ہراول دستہ نہرو کی نوازشات کا مرہونِ احسان رہا جس کا سلسلہ اندرا گاندھی کے انتقال تک جاری رہا اور شفقت کی ساحری نیز حکومت کی بے پایاں نوازشات نے ترقی پسندوں کو بھی کانگریس کی معروضی تنقید سے بالعموم دور ہی رکھا۔

دنیا میں ایسے بہت سے بڑے لکھنے والے ہوئے ہیں جو کسی بھی سطح پر سیاسی تحریک میں شامل نہیں ہوئے مگر ان کی تحریریں ظلم و جبروت کے خلاف وجود میں آنے والی بہترین تحریروں میں شامل کی جاسکتی ہیں۔ ہندستان کے اہلِ قلم کا مجموعی مفاد پرستانہ رویّہ افسوس ناک ہے اور اس عمومی صورتِ حال کی غمازی کرتا ہے جہاں ہر کام سہولت کے مطابق ہوتا ہے۔ جس معاشرے میں لکھنے والے صرف اور صرف سہولت کے مطابق کام کرتے ہوں اسے کسی بھی زاویے سے مہذب معاشرہ نہیں کہا جاسکتا اور وہاں دانش ورنام کی جنس جس قدر نقصان پہنچا سکتی ہے، اس کا ہم میں سے اکثر لوگوں کو کوئی اندازہ نہیں ہے۔ ❑❑

اطہر فاروقی

شمس الرحمٰن فاروقی

فکشن کی سچائیاں

(پہلا شمیم نکہت یادگاری خطبہ، لکھنئو، 4 اپریل 2017)

یہ میرے لئے بڑے اعزاز کی بات کی ہے کہ میں شمیم نکہت یادگاری خطبات کے سلسلے کا اولین خطبہ پیش کرنے کے لئے آپ کے سامنے حاضر ہوں۔ اعزاز سے زیادہ، یہ موقع میرے لئے مسرت کا ہوتا اگر مرحومہ ہمارے درمیان ہوتیں۔ شمیم نکہت چونکہ قابل ذکر افسانہ نگار اور فکشن کی معتبر قاری تھیں، اس لئے یہ خطبہ ایک طرح سے ان کی خدمت میں خراج عقیدت بھی کہا جا سکتا ہے۔ میں ان فکشن نگاروں کی خدمت میں ہدیۂ تبریک بھی پیش کرتا ہوں جنھیں آج شمیم نکہت یادگاری ایوارڈ سے مفتخر کیا جائے گا۔ اقبال مجید، سید محمد اشرف، ترنم ریاض، یہ ہمارے لئے قیمتی اور قابل احترام نام ہیں اور یہ تینوں فکشن نگار ہر طرح اس ایوارڈ کے حقدار تھے۔

شمیم نکہت نے لمبی بیماری بڑی مضبوطی اور صلابت کردار کے ساتھ جھیلی۔ وہ غیر معمولی صلاحیت کی خاتون تھیں لیکن زندگی نے انھیں وہ کچھ کرنے کا موقع نہ دیا جس کے لئے لیاقت اور صلاحیت خدا نے ان کو ودیعت کی تھی۔ اکلوتی جوان بیٹی کا غم، اور وہ بھی ایسے وقت جب بیٹی ایک اور جان کو دنیائے فانی میں لانے کی کشمکش میں گرفتار تھی، ایسا غم نہیں جس سے کوئی بھی سلامت نکل آئے۔ لیکن وہ اس حادثۂ فاجعہ کو جوں توں کر کے سہ گئیں، دنیا کو کانوں کان خبر نہ لگی:

سطح پہ تازہ پھول ہیں کون سمجھ سکا یہ راز　　آگ کدھر کدھر لگی شعلہ کہاں کہاں گیا

یونیورسٹی میں تدریسی سرگرمیاں، گھر گرہستی اور پھر شعاع فاطمہ میموریل ٹرسٹ کا قیام اور اس کی نگرانی، یہ مصروفیات ان کو زیادہ سے زیادہ مشغول تو رکھتیں لیکن ادب کے لئے وقت ان کے پاس بہت کم بچتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی ادبی زندگی کی یادگار افسانوں کا ایک مجموعہ، پی ایچ۔ ڈی کا تحقیقی مقالہ (مطبوعہ) اور چند مضامین اور بچوں کے لئے کچھ تحریروں سے زیادہ نہیں۔ لیکن جتنا بھی ہے، قیمتی اور یادرہ جانے والا ہے۔

یاد نہیں آتا کہ شمیم نکہت اور شارب ردولوی سے میرے ذاتی مراسم کب شروع ہوئے۔ شاید وہ زمانہ رہا ہو جب میں دہلی میں برسرکار تھا، یعنی یہ بات سنہ ۱۹۸۵ کے پہلے کی ہے اور دہلی میں میری ملازمت کا یہ دوسرا اور طویل ترین دور تھا۔ یوں تو میرے مراسم ادیبوں اور ادب کے استادوں سے ہمیشہ رہے ہیں اور بفضلہٖ ہمیشہ شگفتہ اور دوستانہ رہے ہیں، لیکن ان کے گھر پر جانے اور گھریلو طرز کے ملنے ملانے کا سلسلہ سب کے ساتھ نہ تھا۔ شارب اور شمیم ان چند میاں بیوی میں تھے جن سے میں اور جمیلہ گھریلو تعلقات کے انداز میں ملتے تھے۔ شمیم نکہت ان دنوں دہلی یونیورسٹی میں تھیں، شارب جے۔ این۔ یو۔ میں تھے۔ کتابی یا درسی سطح پر ہم میں کوئی بات مشترک نہ تھی۔ پھر یہ بھی کہ شارب ردولوی ترقی پسند تھے اور اردو تنقید پر ان کی مشہور کتاب میری نظر سے گذری تھی اور مجھے اس کتاب میں اختلاف کے کئی پہلو بھی نظر آئے تھے۔ اس کے باوجود ہم لوگوں میں آپسی سطح پر کبھی کوئی اختلاف نہیں ہوا۔ آپسی اختلاف کیا، ادبی اعتبار سے اختلاف رائے کے بھی موقعے نہیں آئے۔ میرے دلچسپی ہم میں مشترک تھی اور ممکن ہے اس بنا پر ہماری دوستی استوار تر ہوگئی ہو۔

شمیم نکہت اور شارب ردولوی کے بارے میں من تو شدم تو من شدی والا روایتی مصرع تو بیشک پڑھا جا سکتا ہے۔ لیکن بات اگر سماجی تعلقات اور مہمان نوازی اور خلق و انکسار کی ہو، تو یہ فرق واقعی مشکل ہو جاتا ہے کہ ان صفات میں کون بڑھ کر تھا؟ دونوں کو میں نے یکساں محبت کرنے والا، چھوٹے بڑے کا لحاظ کرنے والا لیکن اس لحاظ کو تکلف یا تصنع تک پہنچنے سے محفوظ رکھنے والا پایا۔

دلّی چھوٹی تو شارب اور نکہت سے ملنا ملانا بھی کم ہو گیا، لیکن تعلقات میں گرم جوشی ویسے ہی برقرار رہی۔ ملازمت سے وظیفہ یاب ہونے کے بعد سے میں الٰہ آباد میں رہ رہا ہوں۔ کبھی شارب سے اور کبھی دونوں سے ملنا جلنا ہو جاتا۔ کبھی وہ الٰہ آباد آتے، کبھی میں لکھنؤ جاتا۔ مرورِ ایام اور فصل مکانی کا ہمارے تعلقات پر کوئی اثر نہیں پڑا۔ جب شمیم نکہت کی سناونی سنی تو لگا کوئی میرا قریبی عزیز رخصت ہو گیا ہے۔

برادرم شارب ردولوی نے فون پر مجھے مرحومہ کی وصیت کے بارے میں بتایا کہ انھوں نے فکشن پر سالانہ خطبات کا منصوبہ بنایا تھا اور سالانہ فکشن ایوارڈ کی بھی تجویز ان کے سامنے تھی لیکن موت نے انھیں فرصت نہ دی۔ شارب صاحب چاہتے تھے کہ شمیم کی وصیت پر عمل کیا جائے، ایک سالانہ خطبے کا اہتمام ہو جو فکشن سے متعلق کسی موضوع پر اور ایک سالانہ فکشن ایوارڈ بھی دیا جائے۔ میں نے ان دونوں تجاویز پر صاد کیا۔ پھر شارب صاحب نے حکم دیا کہ سلسلۂ خطبات کا پہلا خطبہ میں ہی حاضر کر سکوں۔ شارب اور شمیم سے دلی ارادت و محبت کی بنا پر میں راضی ہو گیا، ہر چند کہ

اس وقت میں صحت اور فرصت دونوں کی کمی کا مارا ہوا تھا۔ یہ ان مرحومہ کا روحانی تصرف ہی سمجھئے کہ میں اس فرمائش کی تکمیل کر سکا۔

☆☆☆

میں مدت العمر فکشن کا قاری رہا ہوں۔ مختلف زبانوں میں مختلف طرح کا فکشن کثیر تعداد میں پڑھ ڈالنے کے باوجود یہ سوال مجھے ہمیشہ پریشان کرتا رہا ہے کہ وہ کیا صفت ہے جو کسی تحریر کو فکشن بناتی ہے؟ (یہاں فکشن سے میری اولین مراد ناول اور افسانہ ہیں۔ لیکن یہ سوال دوسری طرح کے بیانیوں مثلاً داستان، قصہ، بچوں کے لئے بنائی ہوئی کہانی وغیرہ کے بھی بارے میں پوچھا جا سکتا ہے۔)

ظاہر ہے کہ پہلا جواب تو یہی ہے کہ فکشن کی بنا حقیقت پر نہیں ہوتی۔ حقیقت سے میری مراد وہ واقعات ہیں جو واقعی اور یقینی طور پر پیش آ چکے ہیں۔ فکشن کو مبنی بر حقیقت نہیں کہا جاتا، کیوں کہ اس میں جو واقعات بیان ہوتے ہیں ان کے بارے میں مصنف کا دعویٰ یہ نہیں ہوتا کہ وہ حقیقی دنیا میں پیش آ چکے ہیں، اور نہ ہی فکشن کا قاری یہ فرض کرتا ہے کہ جو کچھ میں کسی فکشن میں پڑھوں گا وہ سب کا سب سچ ہوگا، یعنی اس میں جو کچھ بیان کیا جائے گا وہ واقعی اور حقیقی طور پر پیش آ چکا ہوگا۔

لہٰذا فکشن کی پہلی تعریف یہ ہوئی کہ وہ 'جھوٹ' ہوتا ہے، یا سراسر جھوٹ نہیں تو جھوٹ پر مبنی ضرور ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض تہذیبوں میں یہ مسئلہ اٹھایا گیا ہے کہ اگر فکشن جھوٹ ہے، یا جھوٹا ہے، تو اس کا بنانے والا جھوٹ بول رہا ہے۔ یعنی وہ ایک خاصے سنگین اخلاقی گناہ کا مرتکب ہو رہا ہے۔ ان تہذیبوں میں یہ سوال بھی اٹھایا گیا کہ اگر ایسا ہے تو فکشن نگاری کو اخلاقی جرم قرار دیا جانا چاہیئے اور معاشرے سے فکشن کو بالکل ختم کر دینا چاہیئے۔ اور اگر ایسا ممکن نہ ہو تو کم سے کم اب سے فکشن نگاری اور فکشن خوانی پر پابندی عائد ہونی چاہیئے۔

لیکن اس معاملے میں بہت سے الجھاوے ہیں۔ حقیقت یا سچائی کی نوعیت اور اس کے علمیاتی وجود پر جو بحثیں ہیں، انھیں تو الگ رکھئے، لیکن یہ سوال پھر بھی باقی رہتا ہے کہ 'حقیقت پر مبنی ہونا' سے کیا مراد ہے؟ یہ تو ظاہر ہے کہ کوئی بھی فکشن، خواہ وہ کتنا ہی حقیقت پر مبنی کیوں نہ ہو، اس میں سارے کا سارا تو 'حقیقی' نہیں ہو سکتا۔ مثلاً اور کچھ نہیں تو ایک حقیقی واقعہ یوں ہے کہ دو شخصوں کے مابین مکالمہ ہوا تھا اور کوئی تیسرا موجود نہیں تھا۔ اب اگر فکشن نگار اس مکالمے کو اپنے فکشن میں درج کرتا ہے تو وہ کیونکر دعویٰ کر سکتا ہے کہ یہ مکالمہ 'حقیقت' پر مبنی ہے؟ اور اگر اس مکالمے کو بیان کرنے والا ان دو میں ایک شخص ہے جو مکالمے میں شریک تھے، تو یہ کس طرح ثابت ہو سکتا ہے کہ خود وہ شخص جھوٹ نہیں بول رہا ہے اور مکالمے کے الفاظ کو ٹھیک اسی طرح بیان کر رہا ہے جس طرح

وہ الفاظ ادا کئے گئے تھے؟

ایک دوسری مثال ایسے فکشن کی ہے (یعنی افسانے اور ناول) جس کے بارے میں مصنف دعویٰ کرتا ہے کہ یہ سچا واقعہ ہے۔ تو پھر ایسی تحریر کو فکشن کہنے کا جواز کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ کوئی جواز نہیں۔ یا اگر ہے تو پھر ہمیں فکشن کی اس تعریف سے دست بردار ہونا پڑے گا جو ہم نے اوپر بیان کی تھی۔ عندلیب شادانی نے 'سچی کہانیاں' کے نام سے ایک سلسلہ شروع کیا تھا جن کے بارے میں ان کا کہنا تھا کہ جو واقعات ان میں بیان ہوئے ہیں وہ بالکل سچے ہیں۔ اور ان کا بیان کنندہ اکثر واحد متکلم کے صیغے میں ہوتا تھا اور ہر بار پورے وثوق سے یہ کہا جاتا تھا کہ یہ افسانے نہیں، سچے واقعات ہیں۔ لیکن نہ تو مصنف/ بیان کنندہ اور نہ پڑھنے والوں نے ان تحریروں کو افسانہ ماننے سے انکار کیا۔

خیال رہے کہ میں تاریخی فکشن کو اپنی بحث سے خارج رکھ رہا ہوں کیونکہ تاریخی فکشن بیشتر انھیں واقعات پر مبنی، یا ان واقعات کے بارے میں ہوتا ہے جو پیش آ چکے ہیں۔ فکشن نگار اس میں اپنی طرف سے نمک مرچ لگا کر اپنے فکشن، بلکہ کبھی کبھی اس کے پلاٹ کو بھی اپنے طور پر بیان کرتا ہے اور یہ دعویٰ نہیں کرتا کہ میں نے واقعا ت کو کسی قسم کی آمیزش کے بغیر لکھا ہے۔ لہٰذا تاریخی فکشن بھی ایک طرح کا فکشن، یعنی جھوٹ ہی ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ پر قائم رہتی ہے کہ کوئی فکشن سو فی صدی انھیں باتوں کو نہیں بیان کر سکتا جو ہو چکی ہیں اور جن کے لئے آزاد اور غیر متعصب شواہد موجود ہیں۔

لیکن یہ بات بھی سچ ہے کہ فکشن جھوٹ ہو یا سچ، یا دونوں کا امتزاج، لیکن اس میں کوئی چیز ایسی ہے جس کی بنا پر یہ پڑھا جاتا ہے، سنا جاتا ہے (اب چاہے کم سنا جاتا ہو، لیکن فکشن کا سننا اور سنانا معدوم نہیں ہوا ہے)، اور لوگوں کو متاثر کرتا ہے۔

اس کا ایک جواب یہ ہو سکتا ہے کہ جھوٹ انسانی فطرت میں داخل ہے، لہٰذا فکشن ہماری فطرت کے عین مطابق ہے۔ یہ جواب بظاہر تو غیر سنجیدہ ہے، لیکن اس کے پیچھے ایک بہت بڑی حقیقت ہے جس کی طرف ہزاروں برس پہلے ارسطو نے اشارہ کیا تھا۔ ارسطو کا کہنا ہے کہ جب ہم کسی شخص کی تصویر دیکھتے ہیں تو ہمیں لطف آتا ہے اور ہم کہتے ہیں کہ واہ! اچھا، یہ فلاں شخص کی تصویر ہے! تصویر تو ظاہر ہے کہ جھوٹ ہے، یعنی وہ ہزار خوبصورت، یا کتنی ہی بولتی ہوئی تصویر کیوں نہ ہو، وہ ہے محض تصویر، اصل شخص نہیں ہے، یعنی جھوٹ ہے۔ ہم اس بات کو خوب جانتے ہیں، لیکن پھر بھی تصویر ہمارے لئے لطف کا سامان مہیا کرتی ہے۔ معلوم ہوا کہ ہماری فطرت کذب پسند ہے۔

لیکن معاملہ پھر بھی حل نہیں ہوا: وہ کیا چیز ہے جو کسی تحریر کو فکشن بناتی ہے؟ ظاہر ہے کہ اگر ہم

فکشن کو جھوٹ ہی قرار دے لیں، اور یہ بھی دعویٰ کر ڈالیں کہ انسان جھوٹ کو پسند کرتا ہے، تو بھی یہ تو ماننا ہی ہوگا کہ فکشن کسی خاص قسم کا جھوٹ ہوتا ہے اور وہی اسے غیر فکشنی جھوٹ سے ممتاز کرتا ہے۔ تو وہ خاص بات کیا ہے جو کسی متن کو فکشن بناتی ہے؟

ہمارے زمانے میں فکشن کے ایک اہم نظریہ ساز جیرلڈ پرنس (Gerald Prince) کا کہنا ہے کہ ہم جبلی اور فطری طور پر فکشن اور غیر فکشن میں فرق کر لیتے ہیں۔ کوئی تحریر ہمارے سامنے لائیے، ہم فوراً اور خود بخود بدیہی طور پر پہچان لیں گے کہ یہ فکشن ہے، یا نہیں ہے۔ ملحوظ رہے کہ پرنس نے یہ بات Story یعنی کہانی کے بارے میں کہی تھی۔ لیکن Story کوئی الگ شے نہیں ہے، وہ بھی فکشن ہے اور ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ تمام فکشن کی بنیاد ہے۔

اس جواب میں سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ اس کا انحصار تہذیبی اقدار پر ہے جو بہر حال اضافی اور مقامی ہیں اور اسی باعث اسے وجدانی عقل (Intuition) پر مبنی نہیں کہہ سکتے۔ ہوسکتا ہے جو چیز مغربی تہذیب میں جبلی طور پر پہچانی جاسکتی ہو کہ یہ فکشن ہے، وہ کسی اور تہذیب کے لئے جبلی اور بدیہی طور پر فکشن نہ محسوس ہو۔ چلئے ہم فرض کر لیتے ہیں کہ پرنس کی تعریف وجدانی عقل (Intuition) کے خلاف نہیں ہے، بلکہ موافق ہے۔ پھر بھی سوال باقی رہتا ہے کہ ہم کیوں اور کس طریقے یا قرینے سے کسی متن کے بارے میں بدیہی اور جبلی طور پر فیصلہ کر دیتے ہیں کہ یہ فکشن ہے؟

ہم کہہ سکتے ہیں کہ فکشن اور کچھ نہیں ہے، واقعات کا بیان ہے۔ یعنی یہاں زور واقعے پر ہے، جسے ارسطو نے Action کہا تھا۔ فکشن میں کچھ ہو رہا ہوتا ہے، خواہ اسے ترتیب زمانی کے لحاظ سے نہ بیان کیا گیا ہو۔ لیکن پھر تاریخ، سوانح حیات، خودنوشت سوانح، ڈائری، وغیرہ کو فکشن سے الگ یا مختلف کیونکر قرار دے سکتے ہیں؟ کسی تاریخی متن میں واقعات کا تجزیہ، ان کی بنا پر اصول سازی، اور واقعات سے نتیجہ برآمد کرنے کی کوشش، یہ سب کچھ ہوسکتا ہے، لیکن پھر بھی تاریخ کو ضرور ہے وہ ان واقعات کو صحت اور باریک بینی سے بیان کرے جن سے اس کا بیانیہ عبارت ہے۔ یعنی تاریخ 'سچ' ہوتی ہے۔ ایسی صورت میں اسے فکشن کا نام دینا بظاہر مشکل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس کے برعکس، لوکاچ (Lukacs) کا دعویٰ تھا کہ ماضی کی معروضی اور سچی تصویر کشی صرف تاریخی ناول ہی میں ممکن ہے۔ لیکن وہ اس بات کو واضح نہیں کرتا کہ یہ معروضی اور سچی تصویر کشی مثلاً سوانح حیات یا خودنوشت کے ذریعے ممکن کیوں نہیں ہے؟ ارسطو بہت پہلے یہ بات ہمیں بتا چکا تھا کہ کسی واقعے کو کتنی ہی صحت کے ساتھ کیوں نہ بیان کیا جائے، لیکن ناظر یا مشاہد کا نظریہ اور نقطۂ نظر (Point of view) بہر حال ہر بیانیہ کو متاثر کرتا اور اس کی 'صحت' کو مشکوک کر دیتا ہے۔ ایسی صورت میں

تاریخی ناول، یا کسی بھی فکشن کے بارے میں مکمل صحیح ہونے کا دعویٰ مخدوش ہی رہے گا۔

مجھے ہمیشہ ایسا لگتا رہا ہے کہ افسانہ اور ناول کے جدید نقادوں نے نئے بیانیوں کے سیاق وسباق میں جو دعوے فکشن کی 'سچائی' اور اس کے 'حقیقت (Truth)' کا صورت کش ہونے کے بارے میں کئے ہیں، وہ مبالغہ آمیز ہیں۔ 'پورا سچ' سے کم کوئی چیز ہمارے نقادوں کو مطمئن کرنے میں کامیاب نہیں ہوتی۔ وہ فکشن سے 'پورا سچ' مانگتے ہیں اور بعض فکشن نگاروں کے یہاں وہ 'پورا سچ' دیکھ بھی سکتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ افلاطون سے فیض یافتہ ادبی تہذیب میں شاعری کے بارے میں ایسے کوئی دعوے نہیں کئے گئے تھے، اور کئے جا سکتے بھی نہیں تھے۔ فکشن کو شاعری سے برتر ثابت کرنے کا ایک ذریعہ یہ تھا کہ اگرچہ شاعری پورا سچ نہیں پیش کر سکتی لیکن فکشن یہ کام کرسکتا ہے۔ بہت سے نقادوں کا خیال تھا کہ 'حقیقت' اور 'واقعیت' یا 'حقیقت نگاری' ایک ہی شے ہیں اور واقعیت کی ضد عینیت (Idealism) ہے۔

حقیقت نگاری کے تصور کی بنیاد اس مفروضے پر تھی کہ معروضی حقیقت یا معروضی حقائق کہیں موجود ہیں، چاہے وہ پوری طرح ہمارے سامنے نہ ہوں۔ اور ان معروضی حقائق کو ایمان داری اور سچائی کے ساتھ پیش کیا جاسکتا ہے، یا ان کی نمائندگی یا نقل ہوسکتی ہے۔ اور معروضی حقائق کو فکشن نگار کے تخیل میں توڑا، ٹکڑے ٹکڑے کیا جاسکتا ہے، تاکہ انھیں کاغذ پر مرتسم کیا جاسکے۔ لوکاچ جیسا حقیقت پرست بھی کہتا تھا کہ فکشن ہمیشہ اس خطرے میں ہے کہ وہ پھسل کر 'تغزل یا ڈراما' (lyricism or drama) کی حدود میں داخل ہو جائے، اور اس طرح حقیقت کو تنگ اور محدود کرتے ہوئے اپنی سطح سے نیچے گر کر محض تفریحی ادب کی سطح (sinking to the level of mere entertainment literature) پر آجائے۔ لوکاچ کے خیال میں اس خطرے کے خلاف مقاومت کے لئے ضروری ہے کہ ناول نگار شعوری طور پر، اور مسلسل، دنیا کی شکست وریخت پذیر اور نامکمل حقیقت کو اصل حقیقت سمجھے اور ان سب باتوں کو بھی سامنے موجود رکھے جو 'باہر کی طرف راہ دکھاتی اور دنیا کے حدود سے باہر لے جاتی ہیں'۔ اس کے الفاظ ہیں:

> The danger can be resisted only by positing the fragile and incomplete nature of the world as ultimate reality by recognizing, consciously and consistently, everything that points outside and beyond the confines of the world.

فکشن کی واقعیت اور حقیقت کے بارے میں اس سے بڑا دعویٰ نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن ہم یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ ہماری 'شکست وریخت پذیر دنیا' کی عکاسی (مکمل یا جزوی) ممکن ہی نہیں

ہے، اور اس وقت تو بالکل ممکن نہیں ہے جب فکشن نگار ان باتوں کو نظر انداز کر دے جو 'دنیا کے حدود سے باہر لے جاتی ہیں۔'

واقعیت پرستوں کے برخلاف، مجھے تو یہ نظر آتا ہے کہ روب گریئے (Robbe-Grillet) جیسے کٹر حقیقت نگار بھی اس بات پر قادر نہیں ہیں کہ وہ کسی بھی صورتِ حال کی مکمل حقیقت کو گرفت میں لاسکیں۔ وہ حد سے حد بس اتنا کر سکتے ہیں کہ کسی صورتِ حال، یا حقیقت کا بیان کسی نقطۂ نظر (point of view) سے کر سکیں۔ یعنی تمام ممکن نقطہ ہائے نظر کو گرفت میں لانا روب گریئے جیسوں کے بھی بس کا نہیں۔ روب گریئے اس بات کا منکر ہے کہ فکشن کے لئے ممکن ہے، یا فکشن کو چاہیئے کہ وہ 'معنی پذیری کی کائنات' (universe of signification) خلق کرے، یا کوئی ایسی کائنات بنائے جس سے معنی مستفاد ہو سکیں (کیوں کہ آخری درجے میں معنی ہی حقیقت ہے)۔ روب گریئے کا تقاضا تھا کہ فکشن کو چاہیئے کہ وہ ایسی دنیا خلق کرے جو 'ٹھوس اور فوری' (solid and immediate) ہو۔

مجھے روب گریئے کا دعویٰ اور اس کا تقاضا اچھا تو لگا، کیونکہ یہ واقعیت کے سطحی نظریئے پر ضرب لگاتا ہے۔ لیکن میں یہ بھی سوچنے پر مجبور ہوں کہ کیا کوئی دنیا معنی پذیری سے خالی ہو بھی سکتی ہے؟ روب گریئے کے بہت پہلے وین بوتھ (Wayne Booth) نے صاف صاف ثابت کر دیا تھا کہ انتہائی معروضی فکشن کے بیانیوں، مثلاً فلوبیر اور بالزاک جیسے بیانیہ نگاروں کے یہاں بھی 'نقطۂ نظر' در ہی آتا ہے۔ ارسطو کی بیان کردہ حقیقت کا کوئی رد اب تک نہیں ہو سکا ہے۔

لیکن 'معنی پذیری کی کائنات' کا تصور مجھے معنی کے مسئلے کی طرف ضرور لے جاتا ہے اور میں یہ پوچھنے پر خود کو مجبور پاتا ہوں کہ کیا روب گریئے 'معنی پذیری کی کائنات' کا اس لئے انکاری ہے کہ وہ فکشن میں کسی خاص معنی یا نظریئے کی تلاش کا منکر ہے۔ لیکن کیا روب گریئے کے خیال کے خلاف کہیں ایسا تو نہیں کہ وہی متن فکشن ہے جس میں 'معنی پذیری' ہو، یعنی جس میں ہم کچھ معنی تلاش کر سکیں اور حاصل کر سکیں؟

بات تو بڑی دلکش ہے۔ لیکن ایسا تو نہیں کہ معنی کا وجود صرف فکشن میں ہوتا ہو۔ معنی تو ہر جگہ موجود ہے اور ہمارے فلسفے میں صورت اور معنی کی تفریق اسی بنا پر تھی کہ صورت وہ ہے جو سامنے نظر آتی ہے اور معنی وہ شے ہے جو صورت کی اصل ہے۔ یعنی وہ شے جو صورت کو صورت بناتی ہے، وہ معنی ہے۔ لہٰذا معنی کو صرف فکشن تک محدود کرنا کوئی سودمند بات نہیں۔

مان لیجئے ہم کہیں، نہیں صاحب، فکشن میں ایک خاص طرح کے معنی ہوتے ہیں؟ لیکن مشکل

یہ ہے کہ یہ دعویٰ تو ہر فن پارے، بلکہ ہر متن کے لئے کیا جاسکتا ہے، اور کیا جاتا رہا ہے۔ معنی کے ایوان میں سب کے لئے الگ الگ گھر ہیں۔ اچھا، اب میں معنی کو صنف سخن کی بحث سے جوڑ کر یہ کہتا ہوں کہ فکشن ایسی صنف سخن ہے جس کی دسترس میں ایسے اور اس طرح کے معنی ہیں جن تک اور اصناف کی رسائی نہیں۔ ای این واٹ (Ian Watt) کا دعویٰ تھا کہ ناول [فکشن] کی حقیقت نگاری زندگی کی محض تصویر کشی میں نہیں، بلکہ اس طرز وطور میں ہے جس کو بروے کار لا کر ہم حقیقت نگاری کرتے ہیں۔ لیکن واٹ نے بھی تسلیم کیا کہ اس کی یہ تعریف فرانسیسی حقیقت نگاری (French Realism) سے کچھ بہت مختلف نہیں۔ (ہم جانتے ہیں کہ فرانسیسی حقیقت نگاری کا دور دورہ مدت ہوئی ختم ہو چکا اور اب کوئی فکشن نگار خود کو فرانسیسی حقیقت نگاری سے منسلک تو کجا، متاثر بھی نہیں بتاتا۔)

اس اعتراض کو رد کرنے کے لئے واٹ صاحب یہ فرماتے ہیں کہ جدید فلسفیانہ حقیقت نگاری دراصل فلسفے کی تحریک حقیقت پرستی (Realism) پر مبنی ہے اور جدید فکشن 'نکتہ چیں، معترضانہ، روایتی باتوں کا مخالف اور تغیر انگیز' (critical, anti-traditional and innovating) ہے۔ لیکن بات کیا بنی؟ اگر ہم اس بیان کو فکشن کی موجودہ صورت حال کے بارے میں ایک بیان، یعنی statement کے طور پر قبول بھی کر لیں تو ہمارا سوال وہیں کا وہیں رہتا ہے: وہ کیا چیز جو کسی تحریر یا متن کو فکشن بناتی ہے؟

پریم چند کو احساس تھا کہ فکشن کے جدید اور معاصر تقاضے کیا ہیں۔ وہ اپنے ہر افسانے میں کوئی فلسفیانہ یا نفسیاتی نکتہ ضرور رکھتے تھے (کم سے کم خود ان کا بیان یہی تھا)۔ ان کا قول تھا کہ کوئی واقعہ اس وقت تک افسانہ نہیں کہا جاسکتا جب تک وہ کسی نفسیاتی حقیقت کو پیش نہ کرے۔ وہ خود داستان کی روایت کے ایک حد تک پروردہ تھے، لیکن انھوں نے داستان کو 'فکشن' (ان کی زبان میں افسانہ) کا درجہ دینے سے انکار کیا۔ لیکن اس کا مطلب یہ ہوا کہ ان کی نظر میں (اور ایک حد تک ان کے بعد واٹ کی نظر میں) داستان، کہانی، قصہ، جانوروں کی کہانیاں وغیرہ، یہ سب 'افسانہ' نہیں تھے۔ لیکن اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم دنیا کے تخلیقی ادب کے بڑے حصے کو فکشن یا کہانی کے دائرے سے خارج کر رہے ہیں۔ اس زمانے میں تو یہ بات شاید کسی کو قبول نہ ہو۔

دراصل وہ پریم چند ہوں یا واٹ، دونوں اپنی سادہ لوحی کے شکار ہیں۔ وہ اس بات کو نظر انداز کر گئے ہیں کہ 'نکتہ چیں، معترضانہ، روایتی باتوں کا مخالف اور تغیر انگیز' ہونا اتنے غیر قطعی اور پھسلواں دعوے ہیں جتنی کہ 'نفسیاتی حقیقت' اور 'فلسفیانہ حقیقت' جیسی اصطلاحات۔ ذرا سا غور و فکر اس بات کو بالکل واضح کر دے گا۔ اور یہ بات تو ہے ہی کہ مندرجہ بالا کوئی اصطلاح یا نکتہ ایسا نہیں جو ادب کی

مختلف اصناف کے لئے بکار نہ لایا جا سکے۔ واٹ ہوں یا پریم چند، وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ ہر بیانیہ اپنی سطح پر معنی خیز ہوتا ہے۔ زویتان ٹاڈاراف (Tzvetan Todorov) نے عمدہ بات کہی ہے کہ ہر بیانیہ کلام (Discourse) ہے، صرف واقعات کا سلسلہ نہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ موجودہ سیاق وسباق میں کلام یا Discourse سے مراد وہ اصول یا بیان یا تصور ہے جو مرتب ہوتا ہے، معنی خیز ہوتا ہے اور ہم کو متاثر کر سکتا ہے۔ لہٰذا ایسا نہیں ہے کہ کوئی بیانیہ محض بیانیہ ہو (جیسا کہ جیرلڈ پرنس نے گمان کیا تھا)، ہر بیانیہ (لہٰذا ہر فکشن) استعاراتی اور اپنی سطح کے نیچے، یا سطح پر ہی، معنی رکھتا ہے۔

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ فکشن، یا افسانہ کی تعریف متعین کرنے میں ہم اب تک کئی طرح کے دوری، یعنی circular بیانات کے مرتکب ہو چکے ہیں۔ اس لئے آیئے پھر سے شروع کریں۔

ایک مدت ہوئی جب میں نے فکشن کے 'افسانہ پن' کی تعریف یہ کی تھی کہ کوئی واقعہ اس وقت فکشن یا افسانہ بن جاتا ہے جب وہ انسانی سطح پر ہماری دلچسپی کو برانگیخت کرتا ہے۔ مثلاً یہ بیانیہ متن ملاحظہ ہو:

ایک درخت سے ایک پتا ٹوٹ کر گرا اور نیچے بہتے ہوئے چشمے میں ڈوب گیا۔

یہاں دو واقعات بیان ہوئے ہیں، لیکن کوئی واقعہ ایسا نہیں جو ہماری انسانی حیثیت میں ہمارے لئے دل چسپ ہو۔ یا ان میں کوئی ایسی بات بظاہر نہیں ہے جو ہمارے انسانی سروکاروں کے لئے معنی خیز ہو۔ لیکن اگر ہم یہ فرض کریں کہ 'درخت' سے مراد 'شجر حیات' ہے، اور درخت کے نیچے جو ندی بہ رہی ہے وہ موت ہے جو ہر چیز کو بہا لے جاتی ہے اور پتے کا ٹوٹ کر گرنا اور پانی میں غرق ہو جانا کسی زندگی کے ختم ہو جانے کے معنی رکھتا ہے، تو ہماری انسانی ہوشمندی ایک حد تک بیدار ہوتی ہے، لیکن اس حد تک نہیں کہ ہمیں ذاتی طور پر درخت، یا گرتے ہوئے پتے سے کوئی ہمدردی یا ان کے بارے میں کچھ تردد ہو جائے، یا ہم یہ سوچ کر افسوس میں مبتلا ہوں کہ ہمارے ساتھ بھی ایسا ہو سکتا ہے۔

ان واقعات میں استعاراتی قوت تو ہے، لیکن یہ قوت ہمیں انسانی سطح پر متاثر کرنے کے لئے پوری طرح بروے کار نہیں۔ ایسا اس وقت ممکن تھا جب مثلاً درخت، پتے اور چشمے میں انسانی یا تمثیلی کرداروں کی بھی صفات کا مشاہدہ ممکن ہوتا۔

اب ایک اور مثال لیتے ہیں:

اچانک بڑے زور کا طوفان اٹھا۔

یہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے بہت پر قوت، لیکن تجریدی اور نا انسانی (non-human) واقعہ ہے۔

اس کے بہت سے معنی ہو سکتے ہیں، لیکن ان معنی (یا اس واقعے) کا کوئی انجام ہمیں نہیں بتایا گیا۔ اصولی طور پر یہاں معنی کی کثرت تو ہے، لیکن یہ معنی ہمارے کام کے نہیں۔ اگر کوئی انجام ہوتا تو شاید ہم اس کی مدد سے اس واقعے کو موقع دیتے کہ وہ ہماری ہوشمندی کو متاثر کرے۔ اس بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں جب ہم کوئی اقلیدسی شکل مثلاً مثلث یا مربع، دیکھتے ہیں تو ہمیں یہ تو معلومات ہوتا ہے کہ فطرت، یا کائنات میں ایسی شکلیں ہوتی ہیں اور ان کے ذریعہ بہت سی باتیں ثابت ہو سکتی ہیں، وغیرہ۔ لیکن یہ شکلیں ہمیں انسان یا انسانی صورت حال کے بارے میں کوئی ٹھوس، انسانی بات نہیں بتاتیں۔

اب فرض کیجئے ہمارا بیانیہ حسب ذیل ہے:

اچانک بڑے زور کا طوفان اٹھا اور چراغ بجھ گیا۔

یہاں 'چراغ' نے فوراً ایک انسانی صورت حال پیدا کر دی ہے، کیونکہ چراغ تو انسان ہی بناتے اور بکار لاتے ہیں۔ لیکن ابھی یہاں کوئی ایسی بات نہیں ہے جو کسی مخصوص یا عمومی انسانی صورتِ حال کو قائم کرے، یا اس کی طرف اشارہ کرے۔ لفظ 'چراغ' بہت سی تجریدی اور استعاراتی باتوں، یا امکانات کا حامل ضرور ہے۔ اور یہ باتیں ہمیں ذہنی یا عقلی طور پر متاثر کرتی ہیں، یا بامعنی معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن ہم ان باتوں میں انسان کی سطح پر داخل نہیں ہوتے، کیوں کہ ابھی تک ہم کسی ایسے واقعے سے دوچار نہیں ہوئے ہیں جس میں کوئی انسانی پہلو ہو۔ لیکن اگر یہ کہا جاتا:

''اچانک بڑے زور کا طوفان اٹھا اور چراغ بجھ گیا۔ غریب طالب علم نے مجبوراً کتاب بند کر دی اور اسے ایک طرف رکھ دیا۔

اب بہت سی باتیں سامنے آتی ہیں، یا مضمر ہیں لیکن ہم انھیں فوراً دیکھ سکتے ہیں: چراغ یا طوفان میں کوئی استعاراتی معنی نہیں ہیں، لیکن انسانی معنی ہیں۔ کوئی طالب علم ہے۔ وہ اتنا غریب ہے کہ بجلی تو کیا، لالٹین بھی اس کی استطاعت کے باہر ہے۔ جہاں وہ رہتا ہے وہ جگہ بھی بہت ترقی یافتہ نہیں ہے۔ وہاں سڑک پر مٹی کے تیل کے چراغ والے کھمبے ہوتے ہیں، بجلی کے کھمبے نہیں۔ طالب علم اسی چراغ کی روشنی میں اپنا سبق یاد کرتا ہے یا امتحان کی تیاری کرتا ہے۔ طوفان نے سڑک کا چراغ بجھا دیا تو طالب علم کا پڑھنا بند ہو گیا۔

میرے وضع کئے ہوئے بیانیے کا یہ روپ گذشتہ دو بیانیوں سے مختلف ہے۔ اس میں الفاظ زیادہ ہیں، معنی کے امکانات کم ہیں۔ لیکن معنی کے امکانات کی کمی کو انسانی سروکاروں کے وفور نے ہمارے لئے زیادہ معنی خیز بنا دیا ہے۔ یہاں مجھے غالب یاد آتے ہیں:

ہجومِ سادہ لوحی پنبۂ گوشِ حریفاں ہے وگرنہ خواب میں مضمر ہیں افسانے کی تعبیریں

غالب بہ ظاہر فکشن کی تنقید کا ایک نکتہ بیان کر رہے ہیں، ایسا نکتہ جو میرے اس وقت کے استدلال کے لئے مفید مطلب ہے۔ اوپر میں نے کہا تھا کہ فکشن میں معنی کی کثرت سے زیادہ اہمیت انسانی سروکاروں کی ہے۔ غالب اس سے بڑھ کر یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ اگرچہ افسانوں (یا کسی بھی فکشن) کو تعبیر کی ضرورت ہے، لیکن لوگ یہ نہیں جانتے کہ ہم جو خواب دیکھتے ہیں ان ہی میں ہمارے افسانے کے معنی موجود ہیں۔ خواب کیا ہے؟ تخیل کا کرشمہ ہے۔ اس لئے تخیل کو کام میں لائیں تو ہم دیکھیں گے کہ جو بھی افسانے کسی نے (وہ کوئی شخص ہو یا اور کوئی ہستی) گھڑے ہیں، وہ دراصل ہمارے خواب ہیں، یعنی تخیلی حقائق ہیں۔ بالفاظ دیگر، فکشن کی تعبیر اس کی سطح پر نہیں ہوتی، کہیں دور گہرائی میں ہوتی ہے۔ میرا کہنا یہ ہے کہ گہرائی کی یہ سطح انسانی سروکاروں اور انسانی دلچسپیوں کی سطح ہے۔ فکشن کو ہم تب ہی سمجھ سکیں گے جب فکشن ہمیں بطور انسان اپنی گرفت میں لیتا ہے۔

ہم جانتے ہیں کہ نیر مسعود نے اپنے سارے افسانے نہیں تو بیش از بیش تعداد میں افسانے خواب میں دیکھے ہیں، یعنی پہلے تو افسانے کو خواب میں مجسم واقع ہوئے دیکھا اور پھر اسے حافظے کی تحویل سے باہر نکال کر کاغذ پر اتارا۔ گویا افسانہ (اس کا ملفوظ پیکر) اور تعبیر (اس کا خیالی پیکر) ایک ساتھ ہی وجود میں آئے۔ میرا خیال ہے اس بات میں ہمارے لئے کچھ بصائر پوشیدہ ہیں۔ میں اپنے بارے میں کہہ سکتا ہوں کہ میں نے اپنا افسانہ 'لاہور کا ایک واقعہ' بڑی حد تک خواب میں دیکھا تھا۔ یعنی خواب مکمل ہونے کے پہلے میری آنکھ کھل گئی تھی۔ پھر میں نے پورا افسانہ لکھا اور اس میں اپنے خواب کی تعبیر یہ لکھی کہ 'سارے افسانے سچے ہوتے ہیں۔' بالکل اسی طرح، جس طرح سارے خواب سچے ہوتے ہیں جب تک ہم انھیں عالم خواب (یا عالم واقعہ) میں دیکھتے رہتے ہیں۔ یہ کوئی اتفاق نہیں ہے کہ ہماری زبان میں 'واقعہ' کے ایک معنی 'خواب' بھی ہیں۔

میرا کہنا ہے کہ فکشن نگار ہم سے تقاضا کرتا ہے، بلکہ ہمیں مجبور کرتا ہے کہ جو واقعہ وہ بیان کر رہا ہے تم اسے سچ سمجھو، چاہے وہ سچ ان معنی میں نہ ہو جن معنی میں کوئی آنکھوں دیکھا حال سچ ہوتا ہے، لیکن میرے فکشن کی سچائی تمھارے لئے فوری اور حقیقی ہے، گویا تم خواب دیکھ رہے ہو۔ فرق یہ ہے خواب سے بیدار ہونے پر شاید تم خود کو سمجھا لو کہ وہ سب فرضی اور غیر حقیقی تھا، لیکن جب تک خواب جاری ہے، میرا فکشن تمھارے شعور اور احساس میں جاری ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ ایسا فکشن وہی ہو سکتا ہے جو ہمیں انسانی سطح پر برانگیختہ کرے۔ اور ایسے فکشن کا پسندیدہ یا ناپسندیدہ ہونا اس کی فنی قوت پر اثر انداز نہیں ہو سکتا۔

مثال کے طور پر، میں راجندر سنگھ بیدی کو اردو کے سب سے بڑے افسانہ نگاروں اور اعلیٰ ترین درجے کے افسانہ نگاروں میں گنتا ہوں، لیکن مجھے ان کے وہ افسانے سخت ناپسند ہیں جن میں وہ اس عورت کو آئیڈیل قرار دیتے نظر آتے ہیں جو دکھ اٹھاتی ہے، سسرال کی سختیاں سہتی ہے، بچوں پر بچے پیدا کرتی ہے اور ہر طرح شوہر کی محکوم رہتی ہے۔ اس حد تک محکوم کہ وہ شوہر کی مار ہی کو اس کی محبت کی دلیل سمجھتی ہے۔ میری مراد 'لاجونتی'، 'گرہن'، 'اپنے دکھ مجھے دے دو' جیسے افسانوں ہی سے نہیں بلکہ 'متھن' اور 'ببل' جیسے افسانوں سے بھی ہے۔ مجھے یہ افسانے ناقابل برداشت حد تک ناپسند ہیں۔ بیدی صاحب ان افسانوں میں اس عورت کو آدرش کے روپ میں پیش کر رہے ہیں یا اس عورت کو Ideal Truth یا عینی سچائی کا نمونہ پیش کر رہے ہیں جو مظلوم اور بے چارہ ہی نہیں، بلکہ وہ اپنی مظلومی اور بے چارگی کو زندگی کا آدرش اور عورت کا فریضہ قرار دے کر نہ صرف قبول کرتی ہے بلکہ اس میں ایک طرح لطف اور فخر محسوس کرتی ہے۔

یہ سب درست، لیکن میں مندرجہ بالا افسانوں میں سے اکثر کو اردو فکشن کے شاہکاروں میں شمار کرتا ہوں۔ یعنی فنی اعتبار سے ان میں سے کئی افسانے، خاص کر 'لاجونتی' اور 'ببل' انتہائی بلند افسانے ہیں۔ لیکن میں ان سے نفرت بھی کرتا ہوں کیونکہ ان میں عورت کا جو تصور پیش کیا گیا ہے وہ غیر منصفانہ، مرد کے نظام اقدار (value system) کی طرف جھکا ہوا اور استحصالی ہے۔ تو پھر ایسا کیوں ہو سکا ہے؟ اس لئے کہ فکشن میں جو واقعہ بیان ہوتا ہے ہم اسے سچا قرار دیتے ہیں اور اسے ہمیشہ کے لئے موجود سمجھتے ہیں۔

شاعری کا معاملہ مختلف ہے۔ ایک تو اس لئے کہ ہماری شاعری میں کوئی بیان کنندہ نہیں ہوتا۔ لہٰذا شاعری میں اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ ہم بیان کنندہ/ شاعر کے (شعوری یا غیر شعوری طور پر اختیار کئے ہوئے) نظریات سے متفق ہوں یا نہ ہوں۔

تو اس مسئلے پر دوبارہ غور کریں کہ کوئی متن افسانہ یا فکشن کب بنتا ہے۔ میرا خیال ہے یہ بات ایک حد تک صاف ہو چکی ہوگی کہ فکشن انسانی صنف سخن ہے، انسان اس میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ اور انسان ہمیشہ 'انجام'، یا آج کی زبان میں Closure چاہتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ جو بھی واقعہ ہو، وہ اپنے فطری انجام تک پہنچے۔ اور اگر حقیقی معنی میں فطری انجام ممکن نہ ہو تو پھر ایسا انجام ہو جو فطری محسوس ہو، کہ اب اس کے بعد کچھ بتانے کی ضرورت نہیں۔ انجام فطری محسوس ہو، اور فکشن ہماری انسانی حیثیت کو انگیز کرے، یہ کافی ہے۔ پریم چند اور ای این واٹ اور لوکاچ کے خیالات جو میں نے اوپر نقل کئے، ان کا سب سے بڑا نقصان یہ ہے کہ فکشن نگار اور قاری دونوں کو

فکشن کے 'پیغام' اور 'مقصد' سے سروکار زیادہ ہو جاتا ہے، خود فکشن یا کہانی سے کم۔ میرا کہنا ہے کہ فکشن واقعات کی ترتیب کا نام ہے، اور ترتیب اس طرح ہو جس میں انسانی سروکار نمایاں ہوں۔ فکشن ہمیں سوچنے کی ترغیب دیتا ہے، یہ ہماری طرف سے فیصلے نہیں کرتا، بلکہ ہماری ہمت افزائی کرتا ہے، یا یوں کہیں کہ ہم سے تقاضا کرتا ہے کہ ہم اپنے فیصلے خود کریں۔

فکشن میں بیان کئے ہوئے واقعات ہمارے لئے کسی بھی سلسلۂ واقعات، کسی بھی بیانیہ کی طرح ہوتے ہیں۔ ہمیں اس بات سے فوری غرض نہیں ہوتی کہ وہ واقعات 'حقیقی' ہیں، یا 'قوانین قدرت' کے خلاف ہیں۔ فکشن وہ شے ہے جسے ہم بیک وقت 'حقیقی' اور 'غیر حقیقی' سمجھ کر برتتے ہیں۔ ہم جتنی قوت سے اس بات کا شعور رکھیں گے کہ جو ہو رہا ہے وہ حقیقی نہیں ہے اور ہے بھی، ہمارے لئے فکشن کی قرأت اتنی ہی کامیاب اور اطمینان بخش ہوگی۔

اب ذرا اس بات کو اور باریکی سے دیکھیں۔ اخباروں میں اور ٹی وی پر ہم آئے دن قتل و غارت، اغوا، بچوں کے خلاف ظالمانہ وارداتوں کے بارے میں پڑھتے اور سنتے رہتے ہیں۔ ہمیں یہ خبریں بہت شاق گذرتی ہیں اور مجرم کے لئے ہمارے دل میں گھن اور نفرت پیدا کرتی ہیں۔ لیکن اہم بات یہ ہے ہم نے جو خبر سنی، وہ پہلے ہی واقع ہو چکی ہے۔ اب وہ ماضی میں ہے، ہمارا کوئی قابو، کوئی اختیار، اس پر نہیں۔ جو ہو گیا ہے وہ ہو گیا ہے، اب وہ منسوخ نہیں ہو سکتا۔ یعنی ہم اسے 'ان ہوا' نہیں کر سکتے۔ ہمیں گھبراہٹ، تشویش، تجسس اور پریشانی نہیں ہوتی۔ لیکن جب ہم ایسے ہی کسی واقعے کا حال فکشن میں پڑھتے ہیں تو ہمارے دل کی دھڑکن تیز ہو جاتی ہیں، سانسیں نا برابر ہونے لگتی ہیں، خوف اور تشویش ہمارے اوپر حاوی ہونے لگتی ہے۔ یا اللہ، اب کیا ہوگا؟ کاش کہ یہ لڑکی برے لوگوں کے دھوکے یا ظلم کا شکار نہ بن سکے، کاش ظالم مجرموں کے ہاتھوں اس کا اغوا نہ ہو، کاش اس دودھ پیتے بچے کی ماں اسے بلکتا چھوڑ کر لقمۂ اجل نہ بن جائے۔ کاش کہ گاؤں یا محلے یا شہر کے لوگوں پر ظلم و تعدی کا بازار نہ گرم ہو پائے۔ وغیرہ۔ جب ہم فلوبیئر کا ناول 'مادام بوواری' ختم کر لیتے ہیں، تو ہم دل میں کہتے ہیں کہ کاش شاید کسی طرح، کسی بھی طرح، مادام بوواری کو خودکشی کرنے سے بچایا جا سکتا۔ ہمارے دل میں ایک بے نام سا احساس جرم ہمیں شرمندہ کرتا ہے کہ ہم مادام بوواری کو، یا اینا کارینینا کو خودکشی کرنے سے نہ روک سکے۔ کاش کہ ناول نگار (یعنی مادام بوواری کے لئے فلوبیئر اور اینا کے لئے ٹالسٹائی) کوئی ایسا راستہ نکال لیتے کہ ان ہیروئنوں کا انجام ایسا نہ ہوتا۔

یہ اسی وجہ سے تو ہے کہ ہم خوب جانتے ہیں کہ فکشن میں جو واقع ہوتا ہے وہ بس فکشن ہے، اس کی اصل کچھ نہیں۔ لیکن ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ جو ہوا ہے یا ہو رہا ہے وہ ہمارے لئے حقیقی ہے۔ یہی

وجہ ہے کہ ہم فکشن کا خلاصہ ہمیشہ زمانۂ حال میں بیان کرتے ہیں۔اخبار یا ٹی وی نے وہ بتادیا جو ہو چکا ہے،لیکن فکشن ہمیں بتاتا ہے کہ ہم جو آپ کو بتا رہے ہیں وہ آپ کے سامنے ہو رہا ہے۔آپ کسی خبر کے قاری یا تماش بین نہیں،خود اس خبر کا حصہ ہیں۔ہم یہ نہیں کہتے کہ اینا ایک دولت مند خاندان کی نوعمر لڑکی تھی اور وہ ایک بڑے رئیس کو بیاہی گئی تھی۔وہ رئیس عمر میں اس سے بڑا تھا۔ہم کہتے ہیں اینا ایک دولت مند خاندان کی نوعمر لڑکی ہے اور وہ ایک بڑے رئیس کو بیاہی ہے،وہ رئیس عمر میں اس سے بڑا ہے۔یہ صورتِ حال ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے گی۔ہم،یا ہمارے بعد آنے والا کوئی بھی شخص، جو اس ناول کو پڑھے گا،یہ صورت حال اس کے لئے ویسی فوری اور زندہ ہوگی جیسی ہمارے لئے ہے۔

ہم جانتے ہیں کہ شارل بوواری کچھ احمق سا،گنوار،کم رو،اور اپنی بیوی پر غیر ضروری حد تک بھروسا کرنے والا شخص ہے اور اس کی بیوی بڑی طرح دار ہے۔شاید یہی مناسب ہے کہ مادام بوواری اس کی پیٹھ پیچھے دوسروں سے عشق لڑائے۔لیکن...لیکن پھر بھی کاش ایسا نہ ہوا ہوتا۔فکشن نگار نے جو غیر حقیقی لیکن حقیقی زندگی ہمارے سامنے پیش کی ہے وہ امکانات سے پر ہے اور ہمیشہ رہے گی۔فکشن نگار کے لئے ممکن تھا کہ وہ دونوں ہیروئنوں کے لئے کچھ مختلف انجام وضع کرتا۔ یقیناً فکشن نگار شدت سے انکار کرے گا اور کہے گا کہ جو واقعات میں نے بیان کئے ہیں اور کرداروں کو جس طرح پیش کیا ہے اس کی منطق یہی تھی جو میں نے اختیار کی۔لیکن ہم جانتے ہیں کہ فکشن نگار کچھ بھی کہے،فکشن اپنی جگہ پر کچھ اور بھی کر سکتا ہے۔آخر کیا وجہ ہے کہ دستہ ئفسکی (Dostoevsky) نے ایک بار جھنجھلا کر قلم رکھ دیا کہ میں اس کردار سے بہت ناراض ہوں۔میں اسے کچھ بنانا چاہتا ہوں اور یہ کچھ ہی بن بیٹھتا ہے۔

ماریو وارگاس لیوسا(Mario Vargas Llosa) کے ناول The Bad Girl کو ہم ایک طرح سے 'مادام بوواری' کی طرز پر بنایا ہوا کہہ سکتے ہیں۔یہ 'بری لڑکی'، جو کبھی کوئی نام رکھ لیتی ہے اور کبھی کوئی اور نام،اسے دولت اور طاقت سے عشق ہے اور وہ مادام بوواری سے زیادہ نفیس اور متمدن ہے۔وہ مادام بوواری سے کہیں زیادہ بے وفا اور بے رحم قسم کی عورت ہے۔اخلاقیات اسے چھو بھی نہیں گئی ہے۔ایما بوواری کے ملکی یعنی Provincial مزاج کے برخلاف اس کا مزاج بین الاقوامی ہے۔ناول جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے،ہم تردد میں پڑتے جاتے ہیں: آخر یہ کیا ہو رہا ہے؟اس کا انجام کیا اور کہاں ہوگا؟ہم جانتے ہیں کہ اس کا انجام اگر خراب اور تکلیف دہ ہوگا تو ہمیں افسوس ہوگا،اور یہ افسوس بری لڑکی پر اتنا نہ ہوگا جتنا خود اپنے اوپر ہوگا۔ع پھیلا ہے اس طرح کا کا ہے کو یاں خرابا،ہم میر کی زبان میں پوچھتے ہیں۔

بالآخر وہ بری لڑکی اپنے اولین، وفادار اور صابر عاشق کے پاس لوٹ جاتی ہے۔اس کا حسن اور صحت دونوں تباہ ہو چکے ہیں۔لیکن اس کا چونچال پن اور مزاج کی تیزی سب پہلے ہی جیسی ہیں۔بمشکل ایک مہینے کے بعد وہ مر جاتی ہے۔لیکن ہمیں اب اس پر افسوس نہیں ہوتا، بلکہ اس کے عاشق صادق پر ہوتا ہے۔اسے ساری زندگی ناکامی اور مایوسی ہی ہاتھ لگی ہے۔اور وہ کسی اخبار میں خبر نہیں ہے، بلکہ انسان ہے۔ہم جانتے ہیں کہ فکشن نگار واقعات اور کرداروں کے ساتھ طرح طرح کی ہیرا پھیریاں کرتا ہے تاکہ فکشن منطقی انجام تک پہنچ سکے۔لیکن ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ یہ خود فکشن ہے جو ہمارے ساتھ ہیرا پھیری کرتا رہتا ہے۔اور یہی اس کی سچائیوں کا سب سے بڑا حصہ ہے۔یہ ہیرا پھیری ہی تو ہے کہ ایک ہی طرح کی دو لڑکیاں ہیں، لیکن وہ ایک ہی طرح کی نہیں بھی ہیں۔ان کا انجام ایک ہی طرح کا ہوتا ہے، لیکن ایک ہی طرح کا نہیں ہوتا۔

بعض لوگ کہتے ہیں کہ 'بابو گوپی ناتھ' یا 'سوگندھی' جیسے افسانے منٹو ہی لکھ سکتے تھے۔یہ بات صحیح بھی ہے اور غلط بھی۔صحیح اس لئے کہ منٹو کا افسانہ انسان اور انسانوں کے بارے میں ہوتا تھا، تصورات اور عقائد کے بارے میں نہیں۔لیکن یہ بات غلط اس لئے ہے کہ کوئی بھی فکشن نگار، جو دنیا کی نیرنگیوں کو مدنظر رکھتا ہے اسے بابو گوپی ناتھ یا سوگندھی جیسے لوگ نظر ہی آجائیں گے۔اور فکشن کی سچائی اسی بات میں ہے کہ فلوبیئر اور وارگاس لیوسا جیسے مختلف العہد اور مختلف المزاج فکشن نگار ایک ہی طرح کا کردار بنا سکے۔

ٹاڈاراف نے لکھا ہے کہ ہر فکشن کے لئے دو شخص لازمی ہوتے ہیں: فکشن نویس یا بیان کنندہ، اور فکشن کو حاصل کرنے والا، یعنی سامع یا قاری۔وہ کہتا ہے کہ ہر فکشن کے لئے یہ دو شریک لازمی ہیں۔لیکن یہ بات داستان یا زبانی بیانیہ پر زیادہ صادق آتی ہے، ناول یا افسانے پر کم۔باختن نے صحیح کہا ہے کہ ناول نگار سے زیادہ کوئی آدمی تنہا نہیں، اسے کچھ نہیں معلوم کہ میرا بیانیہ کون پڑھے گا، کب پڑھے گا، کس جگہ پڑھے گا اور میرے پڑھنے والے کتنے لوگ ہوں گے۔اس کے برخلاف، زبانی بیانیہ کا ہدف (یعنی اس کا سامع) بیان کنندہ کے سامنے ہوتا ہے۔یہاں سے دوسرا نکتہ یہ نکلتا ہے کہ زبانی بیان کنندہ کو اپنے سامع کا پورا لحاظ رکھنا ہوتا ہے۔اور وہ اپنے بیانیہ کے ساتھ کوئی ہیر پھیر، کوئی ایسا سلوک نہیں کر سکتا اس کا سامع جس سے متفق نہ ہو۔وہ نہ تو اپنے بیانیہ کے ساتھ کوئی ہیر پھیر کا سلوک کر سکتا ہے اور نہ ہی اس کا بیانیہ اپنے بیان کنندہ کے ساتھ کوئی ہیرا پھیری کر سکتا ہے۔

زبانی بیان میں بیانیہ اور بیان کنندہ دونوں برابر کے شریک ہوتے ہیں۔لیکن فکشن (یعنی

ناول اور افسانہ) ایک حد تک اپنے بیان کنندہ سے آزاد ہوتے ہیں۔ دستہ یفسکی (Dostoevsky) کی مثال میں اوپر نقل کر چکا ہوں کہ وہ اپنے ایک کردار سے خفا ہو گیا تھا کیونکہ اس کردار نے کچھ اپنی ہی زندگی حاصل کر لی تھی۔ ایسا بھی ہوا ہے کہ کسی افسانے کو خود مصنف نے، یا کسی اور نے دوبارہ لکھا تو نیا روپ گذشتہ روپ سے کم یا بیش مختلف نکلا۔

فکشن نگار کی حیثیت سے میرا اپنا تجربہ بھی یہی ہے کہ میں اپنے کردار یا وقوعے کو جیسا بنانا چاہتا ہوں، ہمیشہ ویسا بنتا نہیں ہے۔ میرے سامنے سامع بھی نہیں ہے جس کے دباؤ کے تحت میں کردار اور واقعے کو آزاد نہ ہونے دوں۔ اس طرح کچھ متضاد سی صورت حال بنتی ہے، کہ میں اپنے فکشن کا خالق ہوں بھی اور نہیں بھی ہوں۔ اس لئے مجھے اس بات پر کوئی حیرت نہیں ہے کہ فلوبیر نے کہا:

> ''میں ایسی کتاب لکھنا چاہتا ہوں جو کسی شے کے بارے میں نہ ہو، ایسی کتاب جو صرف اسلوب کی اندرونی قوت کے بل بوتے پر قائم ہو، جس طرح ہماری زمین کسی سہارے کے بغیر ہوا میں خود کو قائم رکھتی ہے۔ میں ایسی کتاب لکھنا چاہتا ہوں جو کسی موضوع پر نہ ہو، یا کم سے کم ایسا ہو کہ اس کا موضوع دکھائی نہ دے... میرا خیال ہے کہ فن کا مستقبل انھیں راہوں میں ہے''۔

ظاہر ہے کہ جب کوئی موضوع ہی نہ ہوگا، صرف اسلوب ہوگا، تو پھر فکشن اپنے بنانے والے کے ساتھ کوئی گڑبڑ، کوئی ہیرا پھیری نہ کر سکے گا۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ فکشن کے غیر مرئی دباؤ سے آزاد ہونے کی کوشش کبھی کامیاب نہ ہو سکی۔ جیمس جوائس (James Joyce) اور سیموئل بیکیٹ (Samuel Beckett) اور کچھ دوسروں نے بے انتہا کوشش کر لی، لیکن فلوبیر کی پیشین گوئی پوری نہ ہو سکی۔ فکشن کسی نہ کسی طور سے اپنے خالق سے آزاد ہی رہا۔

اس طرح فکشن کی سچائیاں کم سے کم تین ہیں: ایک تو یہ کہ ہم یہ خوب جانتے اور اچھی طرح بوجھتے ہیں کہ جو کچھ ہم پڑھ رہے ہیں یہ محض فرضی ہے، لیکن پھر بھی ہم اس کے ساتھ معاملہ یوں کرتے ہیں کہ یہ فرضی نہیں، حقیقی ہے۔ جو کچھ ہو رہا ہے ہم اس کے تماشبین ہی نہیں، ہم اس میں شریک بھی ہیں۔ دوسری سچائی یہ ہے کہ فکشن میں جو کچھ بیان ہوتا ہے وہ ہمارے لئے ماضی نہیں، بلکہ ایک طرح کا استمراری حال ہے، کیونکہ ہم جب بھی فکشن کو پڑھتے ہیں، پہلی بار یا بار بار، وہ ہمارے لئے زمانۂ حال ہی میں ہوتا ہے۔ تیسری سچائی یہ ہے کہ فکشن نگار کسی نہ کسی معنی میں اپنی عقل اور منطقی شعور کا نہیں، بلکہ فکشن کی اندرونی منطق کا پابند ہوتا ہے۔

❑❑❑

مجموعۂ خیال

صدیق الرحمٰن قدوائی

○ پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی عہدِ حاضر کے ممتاز استاد اور دانش ور ہیں۔ یہ کتاب اُن کے مختلف اوقات میں تحریر کئے گئے مضامین کا مجموعہ ہے۔اس کتاب میں اپنے عہد کی اُن نامور علمی وادبی شخصیتوں کے بارے میں قدوائی صاحب نے اپنے خیالات اور تاثرات قلم بند کیے ہیں جنھوں نے اپنے اپنے حلقوں میں انفرادی حیثیت وشناخت قائم کی۔جن شخصیتوں کو احاطۂ تحریر میں لایا گیا ہے اُن کے اسمائے گرامی ہیں:شفیق الرحمٰن قدوائی صاحب، ڈاکٹر ذاکر حسین صاحب، شفیع الدین نیّر صاحب، پروفیسر محمد مجیب، رشید حسن خاں صاحب، پروفیسر نثار احمد فاروقی، ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر کلیم عاجز، مخدوم محی الدین صاحب، پروفیسر شہریار، فضیل جعفری صاحب اور مجتبیٰ حسین صاحب—وغیرہ۔

○ پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے انتہائی سہل، سلیس اور رواں دواں زبان کا استعمال کیا ہے جس سے اُن کی تحریر میں جاذبیت اور دل چسپی پیدا ہوگئی ہے۔

ضخامت:168 صفحات —— قیمت:200 روپے

شمیم حنفی

آنند نرائن مُلّا

مُلّا صاحب کی زندگی تقریباً پوری بیسویں صدی پر پھیلی ہوئی ہے۔ وہ 29 اکتوبر 1901 کو پیدا ہوئے تھے۔ اُن کی آنکھیں 13 جون 1997 کو ہمیشہ کے لیے بند ہوئیں۔ اس طرح اپنی زندگی کے ستّانوے (97) برس، ملّا صاحب نے بالعموم انتہائی سرگرمی اور انہماک کے ساتھ گزارے۔ ایک ممتاز کشمیری برہمن گھرانے میں اُن کی پیدائش، پھر گنگا جمنی تہذیب کے سب سے بڑے مرکز لکھنؤ میں اُن کی زندگی کے ابتدائی ادوار، اسی کے ساتھ ساتھ قومی اور اجتماعی زندگی کے معاملات سے اُن کا براہِ راست سروکار اور دلّی کے سیاسی، کاروباری اور طرح طرح کے مسئلوں سے گھرے ہوئے ماحول میں اُن کی پیشہ ورانہ زندگی کا آخری دور — ان سب سے مل کر جو نقشہ بنتا ہے، بہت رنگارنگ اور دل چسپ ہے۔ لکھنؤ کا ادبی اور ثقافتی منظرنامہ ملّا صاحب کے زمانے میں بہت بارونق تھا۔ صفؔی، ثاقبؔ، عزیزؔ، یگانہؔ سے لے کر جوشؔ اور مجازؔ کے دور تک وہاں چہل پہل بہت تھی۔ شعروشاعری کی طرف ملّا صاحب کا مائل ہونا ان کی انفرادی تخلیقی سرگرمی کے ساتھ ساتھ ایک وسیع تر تہذیبی سرگرمی میں ان کی شمولیت کا پتا بھی دیتا ہے۔ ''جوئے شیر'' (اشاعت 1949) کے دیباچے میں پروفیسر آل احمد سرور کا یہ بیان کہ ''آنند نرائن ملّا کی شاعری نئے لکھنؤ کی آواز ہے۔ یہ نیا لکھنؤ پرانے لکھنؤ سے بھی متاثر ہوا ہے، مگر بیسویں صدی کی روح کا اثر اس نے زیادہ قبول کیا ہے'' ہمارے ذہن کو ایک خاص راستے پر لگا دیتا ہے۔ یہ راستہ ہے نئی اور پرانی ادبی اور تہذیبی روایات کے مابین مکالمے اور آویزش کا۔ سرور صاحب نے اپنے صلح پسندانہ انداز میں اس صورتِ حال کی نشان دہی یوں کی

ہے کہ: ''لکھنؤ کی پرانی شاعری فن کی پرستار تھی، یہ نئی شاعری جذبات کے اظہار پر زور دیتی ہے مگر فن کی روایات کو نظر انداز نہیں کرتی۔ لکھنؤ کی پرانی شاعری وزن و وقار رکھتی ہے مگر اس میں جذبے کی تھرتھراہٹ اور احساس کی تازگی کم ہے۔ اس نئی شاعری نے بیسویں صدی کی زندگی سے نیا احساس لیا ہے اور فن کو ایک نئی زندگی عطا کی ہے—'' وغیرہ وغیرہ۔

اس گفتگو سے خاصے مبہم مسئلے پیدا ہوتے ہیں۔ ان پر قطعیت کے ساتھ کوئی حکم نہیں لگایا جاسکتا۔ پھر ہمارے چاروں طرف تو آج بھی ایک ایسا ماحول اور معاشرہ پھیلا ہوا ہے جس میں نئے پرانے، کئی زمانے ایک ساتھ سانس لیتے ہیں۔ جس بستی کی خاک سے ملاّ صاحب کی شاعری اور تہذیبی و تخلیقی حسّیت کا خمیر اُٹھا وہ ماضی اور حال کے دوراہے پر ٹھٹکنے کے بجائے دونوں کی طرف ایک ساتھ دیکھ رہی تھی۔ معیاری شعرائے لکھنؤ (صفؔی، ثاقبؔ، عزیزؔ) کے ساتھ ساتھ وہاں میرزا یگانہؔ بھی اپنا سا شعر کہہ رہے تھے۔ اس ماحول میں جوشؔ صاحب کی گھن گرج بھی سنائی دیتی تھی اور ایک نئے طرزِ احساس کی سرگوشی بھی۔ پرانے ادب اور افکار کے شیدائیوں سے بھری ہوئی اُس دل چسپ سرزمین میں نئے ادب کی آبیاری بھی ہوئی۔ ملاّ صاحب کے دو قریبی دوست اور ذہنی رفیق سرور صاحب اور احتشام صاحب ایک ہی دور میں لکھنؤ یونیورسٹی کے شعبۂ اردو سے وابستہ تھے اور یہ دونوں اپنی ادبی ترجیحات اور مذاق کے اعتبار سے پرانوں کی بہ نسبت بہت مختلف تھے۔ لیکن ملاّ صاحب کا اپنا شعری ذوق اور ان کی فکر کا دائرہ اپنے ان دوستوں کے مذاق اور افکار سے بھی دوستی کے باوجود زیادہ ہم آہنگ نہیں تھا۔ چناں چہ اپنی ایک تحریر (بہ قلمِ خود) میں ملاّ صاحب نے خاصے دوٹوک انداز میں یہ بات کہہ دی ہے کہ:

> ''مجھے یہ پڑھ کر یقیناً بڑی حیرت ہوئی کہ احتشام نے اشارتاً اور سرور نے صریحاً میرا شمار ترقی پسند شعرا میں کیا ہے۔ آخر میں ترقی پسند کس طرف سے ہوگیا؟ نہ تو میں مزدور کو فرشتۂ رحمت سمجھتا ہوں اور نہ مزدور راج قائم کرنے کے لیے کشت و خون کی ترغیب دینے ہی کو شاعری کا اصل مقصد قرار دیتا ہوں۔ رہ گئی انسان دوستی تو اب یہ بھی اس مخصوص حلقۂ ادب میں جس پر بمبئی کی مہر لگی ہے، مشکوک نگاہوں سے دیکھی جانے لگی ہے۔ مستند ترقی پسند نظریہ اب اسے بھی ایک فریب سمجھتا ہے جیسے کسی بچّے کو چاند دکھا کر اس

کے سامنے سے مٹھائی کی طشتری غائب کر دینا۔ مجھے اندیشہ ہے کہ کہیں
میری وجہ سے ان دونوں کے ادبی وقار پر حرف نہ آئے اور یہ ندامت مجھے
اور اٹھانی پڑے''۔

دیانت داری اور صاف گوئی ملاّ صاحب کے شخصی اوصاف میں ایک امتیازی حیثیت رکھتی تھی۔ وہ زندگی میں اور شاعری میں کسی طرح کی دوئی کے قائل نہیں تھے۔ اپنی پیشہ ورانہ زندگی میں بھی وہ ہمیشہ کھرے اور انتہائی بے باک رہے۔ یو. پی. کی پولیس فورس کے بارے میں ان کے ایک عدالتی بیان اور فیصلے کی گونج اب تک سنائی دیتی ہے۔ اوپر جو اقتباس نقل کیا گیا اس سے بھی ملاّ صاحب کے مزاج کی اسی خوبی کا اظہار ہوتا ہے۔ سرور صاحب کا خیال تھا کہ ان کی شاعری نئے لکھنؤ کی آواز ہے۔ ملاّ صاحب کے عہد کا لکھنؤ نیا بھی تھا اور پرانا بھی۔ انھیں اس شہرِ بے مثال کی معاشرتی روایتوں کا پاس بھی تھا۔ اسی کے ساتھ ساتھ وہ نئے رویّوں اور شعر و ادب کی دنیا میں ایک نئے طرزِ احساس کے نقیب بھی تھے۔ لیکن اپنے مزاج کی کشادگی اور رواداری کے باوجود وہ اپنے سینے پر کوئی ایسا تمغہ سجانے سے گریزاں رہے جو اُن کے لیے پوری طرح قابلِ قبول نہ رہا ہو۔ ترقی پسندی زندگی اور فکر کے ایک نئے اسلوب کے طور پر اس عہد کی اجتماعی زندگی میں داخل ہوئی۔ اُس وقت ترقی پسندی کے تصور میں کٹّر پن اور ادعائیت کے عناصر نمایاں تھے اور ملاّ صاحب کے لیے یہ صورتِ حال بہت مناسب نہیں تھی۔ لہٰذا اپنی زندگی کے عام انداز میں اور اپنی فکر میں وہ اتنی گنجائش پیدا نہیں کر سکے کہ اپنے معاصر ترقی پسندوں کی طرح ترقی پسندی کے مروّجہ تصور کو بھی غیر مشروط طریقے سے اپنے اندر جذب کر لیتے۔ وہ اپنی شاعری اور شخصیت دونوں میں ایک وحدت کے طلب گار تھے۔

''میری حدیثِ عمرِ گریزاں'' (اشاعت 1963) کا انتساب انھوں نے ''آنے والے کل کے نام'' کیا ہے اور شروعات اس قطعے سے کی ہے کہ:

نقشِ پا سے مرے روشن نہ سہی راہ اب
میری تابانیِ کردار و عمل باقی ہے

اسی طرح اگلے مجموعے ''سیاہی کی ایک بوند'' کا آغاز انھوں نے اس شعر کے ساتھ کیا ہے کہ:

خونِ شہید سے بھی ہے قیمت میں کچھ سوا
فن کار کے قلم کی سیاہی کی ایک بوند

منشی پریم چند کی پہلی کہانی ''دنیا کا سب سے انمول رتن'' کے ساتھ اس شعر کو رکھ کر دیکھیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اپنی تمام تر وطن پرستی اور قومی شعور کے باوجود، ملاّ صاحب کے لیے آرٹ اور ادب کی تخلیق ایک قومی فریضے کے علاوہ ایک انفرادی فن کارانہ فریضے کی ادائیگی بھی تھی۔ اپنے پہلے شعری مجموعے ''جوے شیر'' سے لے کر اپنے اشعار کی آخری کتاب ''جادۂ ملاّ'' (اشاعت 1988) تک ملاّ صاحب نے ذاتی اور اجتماعی، دونوں سطحوں پر خاصی مصروف، ذمّے دارانہ زندگی گزاری۔ اپنے عہد کے سماجی مسئلوں، سیاسی ماحول اور ادبی معاشرے کے پس منظر میں ملاّ صاحب کی زندگی کی عام سطح، سب کے سب ایک امتیازی شان رکھتے ہیں۔ ان کی نظموں کے موضوعات بالعموم وہی ہیں جو ان کی زندگی اور روزمرہ مشاغل کی زندگی سے ہم آہنگ کہے جاسکتے ہیں۔ روایتی ترقی پسندی کے حلقے سے باہر بھی شعرا کی ایک نمایاں صف تھی جو قومی اور وطنی موضوعات کو اپنے تجربوں کی اساس بناتی تھی۔ ان میں ایک جوشؔ اور فراقؔ کو چھوڑ کر کسی نے اپنے عہد کی شاعری اور ادبی ثقافت پر کوئی گہرا اثر نہیں چھوڑا۔ ملاّ صاحب اپنی عملی زندگی کے ابتدائی ادوار میں ایک وکیل کی حیثیت سے، بعد میں ایک جج کے طور پر اور اسی کے ساتھ ساتھ اردو زبان وادب اور مشترکہ کلچر کے ایک نقیب اور مجاہد کے رول میں ممتاز ہوئے۔ اردو اور اردو کلچر سے ان کی محبت نے ایک ضرب المثل کی شکل اختیار کر لی تھی۔ ان کا یہ جملہ کہ ''میں اپنا مذہب چھوڑ سکتا ہوں، لیکن اپنی زبان نہیں چھوڑ سکتا'' پنڈت نہرو کے بعد اردو اور اردو کلچر سے والہانہ عشق کا دوسرا معروف اعلان ہے۔ یہاں ایک اور واقعے کی طرف ہمارا ذہن جاتا ہے کہ ملاّ صاحب اور پنڈت نہرو دونوں کشمیری نژاد تھے اور تہذیبی، معاشرتی، مذہبی، قومی معاملات میں دونوں کا ذہن سو فیصدی آزاد اور کشادہ تھا۔ نہرو جی نے اردو کے لسانی اور اس سے وابستہ معاشرتی اور سیاسی مسئلوں پر تقریباً نصف درجن مضامین لکھے ہیں، یہ مضامین ان کی کتاب 'ابتدائی تحریریں: جدوجہد کے سال' (انگریزی ترجمہ: شمیم حنفی، ناشر: نیشنل بک ٹرسٹ) میں شامل ہیں اور ان مضامین سے ہندستان کے پیچیدہ لسانی نقشے کے ساتھ ساتھ اردو زبان اور ثقافت کی سیاسی جہتوں پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اب تو خیر ہماری اجتماعی صورتِ حال تشویش ناک حد تک تبدیل اور حسّاس ہو چکی ہے اور اردو یا مشترکہ تہذیب کا ہی نہیں پوری قوم اور ملک کا سیاسی اور ذہنی مستقبل شاید اپنے ارتقا کی سب سے مشکل گھڑی سے دوچار ہے، لیکن جس دور میں ملاّ صاحب نے اردو کی بقا اور تحفظ اور ترقی کا علم بلند کیا، اردو اور اردو والوں کے لیے

آزمائش کچھ کم نہ تھی۔ خود کانگریس میں ایک مضبوط حلقہ ایسے کارکنوں اور رہنماؤں کا موجود تھا جن کی اردو دشمنی ڈھکی چھپی نہیں تھی۔ تقسیم سے پہلے کی دنیا اور تقسیم کے بعد کی دنیا ایک دوسرے کی ضد نہ سہی، لسانی، معاشرتی، تہذیبی، فکری اور سیاسی اعتبار سے ایک جیسی بھی نہیں تھی۔ ہندستان میں اس وقت ملاّ صاحب کی آواز اردو کے پس منظر میں الگ سے پہچانی جاتی تھی۔ انھوں نے اردو تحریک کی سربراہی جس جوش اور جذبے کے ساتھ کی تھی اس کا تعلق اسی روایت سے تھا جو سر تیج بہادر سپرو، پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی، پنڈت جواہر لال نہرو، پنڈت ہردے ناتھ کنزرو جیسے برگزیدہ اصحاب کے سائے میں فروغ پذیر ہوئی تھی۔ ملاّ صاحب، اس صف میں بھی ممتاز یوں کہے جاسکتے ہیں کہ انھوں نے اردو کے ایک اہلِ قلم، ایک شاعر کی حیثیت سے بھی اپنا تشخص قائم کرلیا تھا۔ پنڈت دیا شنکر نسیم، پنڈت رتن ناتھ سرشار اور پنڈت برج نرائن چکبست کے بعد اودھ کی دل آویز معاشرتی زندگی اور اس زندگی کے حسن و جمال کی ترجمانی ملاّ صاحب نے جتنی مستقل مزاجی، جذباتی شدت اور جرأت مندی کے ساتھ کی اس کی کوئی مثال ہمیں ہندستان کی قومی زندگی اور اجتماعی تاریخ کے حالیہ ادوار میں نہیں ملتی۔ ملاّ صاحب حصولِ آزادی اور ملک کی تقسیم کے بعد کے ہندستان میں اردو کے حقوق کی بازیابی اور حفاظت کا سب سے روشن اور تابناک اور مستحکم علامیہ کہے جاسکتے ہیں۔ جی چاہتا ہے کہ آگے بڑھنے سے پہلے یہاں آپ سب کو ملاّ صاحب کے قلم سے نکلے ہوئے دو شعر اور کچھ نثری اقتباس بھی سنا دیا جائے۔ اپنے اشعار کی پہلی کتاب ''جوے شیر'' کا انتساب ملاّ صاحب نے ''مٹتی ہوئی اردو کے نام'' کیا تھا اور یہ دو شعر لکھے تھے:

اک موت کا جشن بھی منالیں تو چلیں
پھر پونچھ کے اشک مسکرالیں تو چلیں
آ تجھ کو گلے لگا کے مٹتی اردو
اک آخری گیت اور گالیں تو چلیں

اس کے اگلے صفحے پر یہ دو شعر ملتے ہیں:

یہ سانحہ سالِ چہل و نو میں ہوا
ہندی کی چھری تھی اور اردو کا گلا

اردو کے رفیقوں میں جو مقتول ہوئے
ملاّ نامی سنا ہے شاعر بھی تھا

(بہ حوالہ کلیاتِ آنند نرائن ملاّ، مرتبہ خلیق انجم، ناشر: قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، اشاعت: 2010)

یہاں جس واردات کا ذکر ہے وہ 1949 کی ہے۔ یعنی کہ قومی آزادی کی حصول یابی کے دو برس بعد کی۔ اس کے بعد اردو کی بقا کا دائرہ بتدریج مزید تنگ ہوتا گیا اور ملاّ صاحب نے اپنی لمبی اور دنیوی لحاظ سے کامیاب زندگی میں اردو تحریک کے اضمحلال کا سارا تماشا دیکھا۔ ظاہر ہے کہ اس تماشے پر ان کا دل عام اردو والوں سے کم نہ دُکھا ہوگا کہ اردو اُن کی زبان ہی نہیں تھی، وہ اردو تحریک کے قائد بھی رہے تھے۔ اپنے جذبات سے قطع نظر، تعقل اور اردو کی لسانی ترکیب اور کردار کی سطح پر بھی انھوں نے اردو کے مسئلے کا تجزیہ کیا تھا، اس تجزیے کے دوران ملاّ صاحب کئی ایسے نتائج تک پہنچے جو ہمیں آج بھی سوچ بچار کی دعوت دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ اقتباسات دیکھیے جو ان کے مضمون ''اردو کا مستقبل'' (محررہ 24 مئی 1938) سے ماخوذ ہیں:

> ''کسی زبان کے مستقبل کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنا آسان کام نہیں۔ زیادہ سے زیادہ موجودہ رجحانات کی بنا پر قیاس کیا جاسکتا ہے۔ لیکن اپنے زمانے کے مستقل اور غیر مستقل رجحانات کو پہچاننے کے لیے اور یہ سمجھنے کے لیے کہ ان میں سے کون اگلی منزل کا پتا دیتے ہیں اور کون محض سراب ہیں، ایک بہت باریک بیں نظر کی ضرورت ہے''۔

> ''اتنا تو بغیر نجوم جانے ہوئے بھی بتایا جاسکتا ہے کہ آج اردو زبان پھر اپنا چولا بدل رہی ہے۔ پندرہویں اور سولہویں صدی عیسوی میں یہ ہندی کے نام سے موسوم تھی۔ سترہویں اور اٹھارہویں صدی میں اس نے اپنا نام ریختہ رکھا۔ انیسویں صدی میں یہ اردو کے نام سے مشہور ہوئی اور تمام آثار یہی بتا رہے ہیں کہ بیسویں صدی کے آخر تک اس کا نام ہندستانی ہو جائے گا اور اسی نام سے یہ تمام ملک کی زبانِ عام بنے گی''۔

آخری اقتباس اسی مضمون کے اختتامیے سے لیا گیا ہے جو اس طرح ہے:

''اردو کا کیا حشر ہوگا؟ اگر فارسی اور بھاشا مل کر اردو بن سکتی تھی تو کیا وجہ ہے کہ اردو اور ہندی مل کر ہندستانی نہ بن سکیں؟ مجھے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو کو قفنس (Phoenix) کی فطرت ملی ہے۔ آج یہ اپنے آتشیں نغمے گا گا کر فنا ہوتی نظر آ رہی ہے۔ لیکن مجھے یقین ہے کہ اسی راکھ سے یہ اپنا رنگ روپ بدل کر پیشتر سے بھی زیادہ حسین اور دل فریب بن کر اُٹھے گی اور سارے ملک کی فضا کو اپنے ترانوں سے معمور کر دے گی''۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ آزاد ہندستان سے جو امیدیں باندھی گئی تھیں، ان میں سے زیادہ تر موہوم ثابت ہوئیں۔ پس ماندگی، فرقہ پرستی، تنگ نظری، سماجی بے انصافی، اخلاقی زوال اور ابتری کے آثار ہیں کہ کم ہونے میں نہیں آتے۔ بے شک ہم نے تعلیم، سائنس اور ٹیکنولوجی کے میدان میں ترقی بھی بہت کی، مگر ہماری اجتماعی زندگی دیانت داری، مساوات، ستھرے پن اور اس سائنسی مزاج سے اب بھی کوسوں دور ہے جس کا خواب دیکھا گیا تھا۔ نین تارا سہگل کے خیال میں آج ہم اپنی قومی زندگی کے سب سے خطرناک دور سے گزر رہے ہیں۔ جہالت اتنی ڈھیٹ اور بے شرم اس سے پہلے کبھی نہیں تھی۔ اس صورتِ حال کا نقصان ہندستان کی تمام زبانوں میں سب سے زیادہ اردو نے اٹھایا ہے۔ آزادی سے پہلے اور آزادی کے بعد اردو کے سماجی مرتبے میں جو فرق آیا ہے اس کی تفصیل میں جانے کی یہاں گنجائش نہیں ہے۔

کتنے خواب پامال ہوئے، لیکن ملاّ صاحب انسانوں کی اُس قبیل میں شامل تھے جو ہمیشہ پُرامید رہتی ہے۔ انسانیت کی بنیادی قدروں پر اس کا یقین ٹوٹتا نہیں۔ جس تہذیب نے اُن کے شعور کی پرورش کی تھی، خاص طور سے اودھ کا اجتماعی کلچر اور غیر منقسم تہذیبِ ماضی — اس نے ہمیں جو کچھ سکھایا تھا، بتایا تھا، اسے ہم جھٹلانے اور بھولنے پر تلے ہوئے ہیں۔ اس پس منظر میں ملاّ صاحب کی شاعری کا اُجالا بھی سمٹتا جا رہا ہے۔ انھوں نے ہمیشہ انسانیت کے شرف، اقدار و اخلاق کے ایک مربوط نظام پر اپنا اعتماد بحال رکھا۔ ان کی شاعری کا بیشتر حصّہ اسی یقین، اعتبار اور بھروسے کی داستان اور دستاویز ہے اور اسی کے پیشِ نظر انھوں نے یہ توقع ظاہر کی تھی کہ آنے والے دنوں میں ''اردو اپنا رنگ روپ بدل کر پیشتر سے بھی زیادہ حسین اور دل فریب بن کر اٹھے گی اور سارے ملک کی فضا کو اپنے ترانوں سے معمور کر دے گی'' — لیکن کیا

ہماری قومی زندگی اور ہماری تاریخ کا شیرازہ روز بروز پہلے سے زیادہ بکھر نہیں رہا ہے اور اردو کی ترکیب اور تعمیر میں جو عناصر سرگرم رہے تھے، ان سے جو نغمہ پھوٹا تھا، اسے سننے اور سنانے کا وقت ہاتھ سے نکلتا نہیں جا رہا ہے؟

ملاّ صاحب کی شاعری اور ان کی زندگی دونوں آج ہمیں انہی سوالوں میں گھرے دکھائی دیتے ہیں!

ملاّ صاحب کی شاعری اور شخصیت کا ظہور جس ثقافتی اور ذہنی پس منظر میں ہوا تھا، اس کے نزدیک شاعری صرف ایک تخلیقی امنگ کا اظہار نہیں تھی، ایک تہذیبی عمل کی ادائیگی بھی تھی۔ اس روایت کے احترام میں، اپنے معروضات کا سلسلہ اُن کے کچھ اشعار پر ختم کرنا غالباً کچھ ایسا غلط بھی نہیں ہوگا

چپ ہوں، لیکن ہے خموشی بھی کلام آلودہ
تیغ پھر تیغ ہے، ہو لاکھ نیام آلودہ
ساقیا! بزم میں ارزاں ہیں بہ نامِ مے آج
آبِ ناپاک کے کچھ قطرۂ جام آلودہ
ایک دنیا کا تصور کوئی آسان نہیں
ذہنِ انساں ہے ابھی تک تو مقام آلودہ
ساتھ چلنے کے لیے قافلے تیار نہیں
پائے انساں ہے ابھی طرزِ خرام آلودہ
پاکیِ ذوق نے ملاّ مجھے چلنے نہ دیا
کسی اُس راہ پہ، جو ہوچکی گام آلودہ!

اب میں رخصت ہوتا ہوں۔ شکریہ اور آداب!

□□

رؤف پاریکھ

قاموس الہند

(55 جلدوں پر محیط اردو کی نادر لغت — تعارف اور چند مغالطوں کا ازالہ)

'قاموس الہند' ایک بسیط اور کثیر جلدی اردو بہ اردو لغت ہے، لیکن اس کے مولف راجا راجیسور راو اصغر کے دنیا سے جانے کے طویل عرصے بعد بھی یہ غیر مطبوعہ ہے۔ 55 جلدوں پر محیط اس کا واحد قلمی نسخہ کراچی یونی ورسٹی کے مرکزی کتب خانے (ڈاکٹر محمود حسین لائبریری) میں موجود ہے۔ جہازی قامت کی 55 ضخیم جلدوں کے بسیط حجم کے پیشِ نظر اب اس کی اشاعت کا امکان بھی بظاہر بہت کم ہے۔

'قاموس الہند' اور اس کے مولف کے بارے میں بہت کم معلومات دست یاب ہیں اور اس لغت سے متعلق کچھ مغالطے بھی موجود ہیں۔ لغات اور لغت نویسی سے متعلق تحقیقی و تنقیدی تحریروں میں بالعموم 'قاموس الہند' کا ذکر نہیں ملتا اور جہاں ملتا ہے وہاں کچھ غلط فہمیاں بھی پائی جاتی ہیں۔ چناں چہ اس مقالے میں اس لغت سے متعلق بنیادی اور اہم معلومات پیش کرنے نیز اس لغت سے متعلق بعض غلط فہمیوں کا ازالہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

- **راجا راجیسور راو اصغر: ایک مختصر تعارف**

'قاموس الہند' کے مولف راجا راجیسور اصغر نثر نگار بھی تھے اور شاعری بھی کرتے تھے۔ ان کا نام قدرت نقوی[1] نے ''راجیسور'' اور ''راجیشور'' دونوں طرح لکھا ہے جب کہ نصیر الدین ہاشمی[2]، زہرا رضوی[3] اور نبی ہادی[4] نے ''راجیشور'' لکھا ہے۔ لیکن ان کی بیشتر کتابوں پر ان کا نام ''راجیسور'' ہی لکھا ہے۔ مثلاً ان کی مرتبہ کتاب ''مجمع الالفاظ[5]''، جو ایک قسم کی لغتِ مترادفات ہے، کی لوح پر ان

کا نام یوں درج ہے:

''راجہ [کذا: راجا چاہیے] راجیسور راؤ صاحب اصغر (ورما) خلفِ اکبر
راجہ [کذا] اُماپت راؤ مہابلونت بہادر والیِ سمستان وومکنڈہ''

راجا راجیسور راو اصغر دکن میں ریاست سمستان وومکنڈا ضلع نظام آباد کے والی تھے[6]۔ تمکین کاظمی کے مطابق سمستان جٹپول کے والی تھے اور اگر یہ سمستان یوپی میں ہوتا تو راجا اصغر ہز ہائنس کہلاتے[7] (سمستان سے مراد ہے وہ جاگیر یا ریاست جو کسی ہندو راجا کو والیِ سلطنت کی طرف سے دی گئی ہو[8])۔ اصغر نے خود کو زبان کی اصلاح اور ترقی کے لیے وقف کر دیا تھا[9]۔ لغات سے بڑی دل چسپی تھی اور کئی لغات ان کے نام سے ملتی ہیں۔ تمکین کاظمی کے مطابق ان کی تصانیف کی تعداد 100 سے بھی متجاوز ہے[10]۔ سرفراز رضوی نے ان کی 32 اور قدرت نقوی نے ان کی 56 تصانیف کی فہرست دی ہے اور اس میں بڑی تعداد میں لغات اور قواعد کی کتابیں بھی شامل ہیں[11]۔ لیکن افسوس کہ ان کی پیدائش اور وفات کی تاریخ اردو اور انگریزی کے منابع میں بھی کہیں نہیں ملتی۔ زہرا رضوی اور قدرت نقوی نے بھی نہیں لکھی۔ البتہ تمکین کاظمی کی تحریر سے کچھ اندازہ ہوتا ہے کہ راجا صاحب 1880 کے لگ بھگ پیدا ہوئے ہوں گے اور 1940 کے آس پاس تک حیات ہوں گے کیوں کہ تمکین کاظمی نے نقوش کے شخصیات نمبر میں، جو ۱۹۵۶ء میں شائع ہوا، لکھا ہے کہ ''پندرہ ایک سال ہوئے کہ سورگ باش ہوئے، تخمیناً ساٹھ سال کی عمر تھی''[12]۔

- **'قاموس الهند': چند غلط فهمیاں اور ان کا ازاله**

'قاموس الہند' کے مولف کے مختصر تعارف کے بعد یہ وضاحت کر دی جائے کہ اس لغت سے متعلق بالخصوص اس کی جلدوں کی تعداد اور اس میں شامل الفاظ کی تعداد کے بارے میں کچھ غلط فہمیاں پائی جاتی ہیں جن کو دور کرنا ضروری ہے۔

پہلے ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ان جلدوں سے متعلق کیا کچھ لکھا گیا ہے۔

نصیر الدین ہاشمی کے مطابق ''فنِ لغت سے آپ [راجیسور راو اصغر] کو بڑی دل چسپی رہی۔ علاوہ شائع شدہ لغتوں کے بہ لحاظِ حروفِ تہجی عربی، فارسی اور اردو کی 26 جلدیں مکمل ہیں جن کو ہنوز شائع نہیں کیا گیا''[13]۔

سہ ماہی ''اردو'' (کراچی) کے لغت نمبر (جلد اول) میں ایک طویل مضمون ''راجا راجیسور راو اصغر: بہ حیثیت لغت نگار'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ یہ سید قدرت نقوی نے لکھا تھا اور حق یہ ہے کہ انھوں نے اردو والوں کی طرف سے راجیسور راو اصغر کے اس قرض کو ادا کرنے کی کوشش تھی

جو اردو والوں پر بہت عرصے سے واجب الادا تھا۔ کیوں کہ راجا صاحب کی عظیم اردو خدمات کے باوجود انھیں اردو والوں نے اس طرح کبھی یاد نہیں کیا جس طرح کرنا چاہیے تھا۔ اس میں انھوں نے اصغر کی کتابوں اور لغات کی فہرست بھی دی ہے۔ وہ 'قاموس الہند' کا بھی ذکر کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ نصیر الدین ہاشمی نے اس کی چھبیس جلدوں کا ذکر کیا ہے اور ''تصدیق کی گئی تو یہ تعداد صحیح ثابت ہوئی''[۱۴] وہ اصغر کی کتاب ''نغمۂ عنادل'' میں شامل 'قاموس الہند' کے ایک اشتہار کا ذکر کرتے ہیں۔ اگر چہ اس اشتہار میں 'قاموس الہند' کا نام نہیں دیا گیا لیکن قدرت نقوی کا خیال ہے کہ یہ لغت (جس کے بارے میں اشتہار میں اطلاع دی گئی ہے کہ یہ عربی، فارسی، اردو، سنسکرت، ترکی اور انگریزی کے مجموعی طور پر تقریباً دو لاکھ الفاظ پر مشتمل ہے) 'قاموس الہند' ہی ہے[۱۵]۔

راجیسور راو اصغر کی مرتبہ ''ہندی اردو لغت'' (مطبوعہ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، 1993) کے پیش لفظ میں جمیل جالبی صاحب نے لکھا ہے کہ راجیسور راو اصغر کی مادری زبان ''تلنگی'' تھی لیکن انھیں مختلف زبانوں پر عبور تھا اور وہ ساری عمر تصنیف و تالیف بالخصوص لغت نویسی میں لگے رہے۔ جالبی صاحب نے اس پیش لفظ میں اصغر کی لغات کا ذکر کرتے ہوئے ''فرہنگِ فارسی جدید'' کو 'دو لاکھ سے زیادہ الفاظ پر مشتمل فارسی و اردو کا ایک مستند لغت'' کہا ہے۔ البتہ وہ 'قاموس الہند' کو اس سے الگ ایک لغت قرار دیتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ:

> ''راجا راجیشور راو اصغر کا ایک اور غیر مطبوعہ کارنامہ 'قاموس الہند' ہے۔ یہ لغت تین لاکھ دس ہزار اردو الفاظ پر مشتمل ہے اور اس میں اشتقاق و اعراب کے علاوہ صحت کے ساتھ معانی درج کیے گئے ہیں۔ خوشی کی بات ہے کہ جہازی سائز کی ۵۵ ضخیم جلدوں پر مشتمل اس لغت کا دنیا میں موجود واحد قلمی نسخہ کراچی یونی ورسٹی کے کتب خانے میں محفوظ ہے''[۱۶]۔

غالباً جالبی صاحب کی اس بات کی بنیاد ہی پر جامعہ کراچی کے شعبۂ تصنیف و تالیف کے رسالے ''جریدہ'' کے مختلف شماروں میں چھپنے والے اشتہار میں دعویٰ کیا گیا کہ 'قاموس الہند' میں ''سوا تین لاکھ الفاظ کا ذخیرہ'' ہے اور اس کی اشاعت کے ''عظیم الشان'' منصوبے کی بھی نوید سنائی گئی[۱۷]۔ جریدہ کے مطابق یہ کام جمیل جالبی صاحب کی نگرانی میں ایک مجلسِ ادارت کر رہی تھی (یا کرنے کا محض منصوبہ تھا۔ رسالے میں وضاحت سے کچھ نہیں لکھا گیا۔ حقیقت کیا تھی اس سے تو جامعہ کراچی کے شعبۂ تصنیف و تالیف سے وابستہ لوگ ہی واقف ہوں گے)۔

اصغر کی معروف ہندی اردو لغت جس پر جالبی صاحب کا پیش لفظ ہے دوبارہ بھی شائع ہوئی

(مطبوعہ انجمن ترقی اردو، کراچی، 1997) اور اس پر قدرت نقوی نے ایک مقدمہ لکھا (جو بیشتر انہی معلومات پر مبنی ہے جو اس کے ایک اور اڈیشن میں شامل نقوی صاحب کے مقدمے اور ان کے مضمون مطبوعہ سہ ماہی ''اردو'' میں مہیا کی گئی ہیں)۔

'قاموس الہند' کی تالیف کب شروع ہوئی اور کب مکمل ہوئی اس کا کہیں کوئی ذکر نہیں ملتا۔ بہر حال، 'قاموس الہند' کا سالِ تالیف یقینی طور پر 1940 سے قبل ہی کا ہوگا کیوں کہ 1940 کے لگ بھگ راجا صاحب چل بسے تھے۔ ان کی مرتبہ آخری کتاب ''ہندی اردو لغت'' پہلی بار ۱۹۳۸ء میں شائع ہوئی تھی۔

'قاموس الہند' کے بارے میں جالبی صاحب کا کہنا بالکل درست ہے کہ اس کی پچپن جلدیں ہیں کیوں کہ خوش قسمتی سے راقم الحروف کو بھی اس لغت کی تمام پچپن جلدیں دیکھنے کا موقع ملا ہے اور اس طرح نصیر الدین ہاشمی کا یہ خیال اور قدرت نقوی صاحب کی ''تصدیق'' کہ اس لغت کی 26 جلدیں ہیں، دونوں قطعاً غلط ہیں۔

جہاں تک اس لغت میں اندراجات کی تعداد کا تعلق ہے تو پہلے اس کے صفحات کی تعداد کو دیکھ لیا جائے۔ ذیل میں دیے گئے جدول میں ہر جلد کے صفحات کی تعداد دی جا رہی ہے۔ 55 جلدوں کے ان صفحات کی کل تعداد تقریباً بتیس ہزار (32,000) ہے۔ لیکن چوں کہ اندراجات کاغذ کے صرف ایک جانب ہیں اور خالی صفحات پر بھی نمبر پڑے ہیں لہٰذا ان صفحات کی صحیح تعداد جن پر اندراجات ہیں نصف یعنی لگ بھگ سولہ ہزار (16,000) رہ جاتی ہے۔ ان رجسٹروں کے صفحات لکیر دار ہیں اور اندراجات ایک سطر چھوڑ کر ایک سطر میں ہیں۔ گو صفحہ بڑے ناپ کا ہے اور ہر صفحے پر بالعموم 18 سطریں ہیں لیکن کسی کسی اندراج کے معنی رتشریح ایک سطر سے زیادہ میں بھی آئی ہے۔ اسی طرح چوں کہ پہلے کالم کی چوڑائی نسبتاً کم ہے اور بعض اندراجات (بالخصوص کہاوتیں) طویل ہیں نیز بعض اندراجات کا متبادل املا اگلی سطر میں لکھا گیا ہے لہٰذا اندراجات فی صفحہ بہت زیادہ نہیں ہیں اور راقم کا اندازہ ہے کہ اوسطاً ہر صفحے پر پندرہ اندراجات ہوں گے۔ اگر اس کو سولہ ہزار (یعنی صفحات کی کل تعداد) سے ضرب دیا جائے تو اندراجات کی کل تعداد دو لاکھ چالیس ہزار کے قریب بنتی ہے۔ بعض خالی صفحات پر اضافہ کیے گئے اندراجات کو بھی شمار کیا جائے (جو بہت زیادہ نہیں ہیں) تو تعداد میں شاید چند ہزار کا اضافہ ہو جائے گا۔ گویا اس لغت کی پچپن جلدوں کے اندراجات کی کُل تعداد ڈھائی لاکھ سے زیادہ نہیں ہوگی۔ اس تعداد کو تین لاکھ دس ہزار یا سوا تین لاکھ کہنا مناسب نہیں ہے۔

اسی طرح اس میں شامل تمام اندراجات کو ''اردو'' قرار دینا بھی درست نہیں ہے اور اس میں ایسے بلا مبالغہ ہزاروں الفاظ شامل ہیں جو خالصتاً سنسکرت یا ''شدھ ہندی'' کے ہیں اور اردو میں کبھی استعمال نہیں ہوئے۔ اسی طرح عربی اور فارسی کے بھی سیکڑوں ایسے الفاظ اس میں بہ طورِ اندراج (headword) شامل ہیں جو اردو میں کبھی استعمال نہیں ہوئے اور غالباً عربی اور فارسی لغات سے نقل کر لیے گئے ہیں۔ لغت نویسی کے اصولوں کے مطابق جب تک ان الفاظ کے استعمال کی سند اردو میں دست یاب نہ ہو انھیں اردو نہیں کہا جا سکتا اور راقم کی ناقص رائے میں اس میں شامل ہزاروں الفاظ ایسے ہیں جن کے اردو میں استعمال کی سند پیش کرنا بہت مشکل ہوگا۔

لہٰذا ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

1 'قاموس الہند' کی جلدوں کی کل تعداد پچپن (۵۵) ہے۔ انھیں چھبیس (۲۶) قرار دینا فہم سے بالاتر ہے۔ ہاں یہ ممکن ہے کہ ایک اور لغت جس کا ذکر جالبی صاحب نے کیا (اور جو فارسی کی لغت ہے) چھبیس جلدوں پر مشتمل ہو اور اس کی وجہ سے مغالطہ ہوا ہو۔

2 'قاموس الہند' کے اندراجات کی کل تعداد ڈھائی لاکھ کے قریب ہوگی اسے تین لاکھ یا سوا تین لاکھ کہنا درست نہیں۔

3 ان ڈھائی لاکھ اندراجات میں عربی، فارسی اور بالخصوص سنسکرت کے ہزاروں ایسے الفاظ بھی شامل ہیں جو اردو میں کبھی استعمال نہیں ہوئے اور انھیں اردو قرار دینا درست نہیں۔ یوں ان اندراجات کی تعداد ڈھائی لاکھ سے بھی کم رہ جاتی ہے۔

- **'قاموس الہند' پاکستان کب اور کیسے پہنچی؟**

سوال یہ ہے کہ جہازی قامت کی یہ پچپن جلدیں جن میں سے ہر ایک جلد کا وزن کئی کلو ہے، ہندستان سے پاکستان کب اور کیسے پہنچیں۔ اور کون صاحب انھیں یہاں لائے اور یہ جامعہ کراچی کے کتب خانے میں کس طرح پہنچیں۔ قدرت نقوی نے 'قاموس الہند' کے بارے میں لکھا ہے کہ: ''26 ضخیم جلد کی کتاب یقیناً اہمیت کی حامل ہوگی۔ خبر ہے کہ یہ نایاب کتاب دست بردِ زمانہ سے محفوظ ہے اور اب کراچی میں ایک صاحب کے پاس ہے''۔[۱۸]

جن صاحب کا ذکر قدرت نقوی صاحب نے کیا ہے ان کے بارے میں راقم کو ڈاکٹر فرمان فتح پوری صاحب نے بتایا تھا کہ جب وہ (فرمان صاحب) لغت بورڈ کے مدیر اعلا تھے تو ''یہ صاحب'' ان کے پاس آئے تھے کہ جلدیں بورڈ کے لیے خرید لی جائیں تا کہ لغت کی تیاری میں معاون ثابت ہوں۔ چوں کہ وہ صاحب ایک بڑی رقم کے طلب گار تھے لہٰذا فرمان صاحب نے

انھیں جمیل جالبی صاحب کے پاس بھیج دیا جو اس وقت کراچی یونی ورسٹی کے وائس چانسلر تھے اور اس طرح کراچی یونی ورسٹی نے اپنے کتب خانے (محمود حسین لائبریری) کے لیے وہ جلدیں اَسّی ہزار (80,000) روپے میں خرید لیں (جو اس زمانے میں بڑی رقم تھی)۔ کتب خانے کی مہر اور داخلہ نمبر کے ساتھ ان جلدوں پر تاریخ بھی پڑی ہے جو گیارہ اپریل 1987 ہے اور جامعہ کراچی کے کتب خانے کے دستور کے مطابق وہ رقم بھی ہر کتاب کی طرح اس لغت پر درج ہے جو اس کی خریداری پر صرف کی گئی، یعنی اَسّی ہزار روپے۔

یہ اہم، بسیط اور نادر کام جامعہ کراچی کی محمود حسین لائبریری میں محفوظ ہو گیا۔ البتہ یہ ہندستان سے یہاں کیسے اور کب پہنچا، اس کا کچھ علم نہ ہو سکا اور اب وہ صاحب بھی فوت ہو چکے ہیں، قدرت نقوی بھی اور فرمان فتح پوری بھی انتقال کر گئے۔ جالبی صاحب کی صحت ایسی نہیں کہ وہ اس پر کچھ روشنی ڈال سکیں۔ لہٰذا اب اس راز سے پردہ اٹھنا مشکل ہے کہ یہ جلدیں ہندستان میں کہاں تھیں اور پاکستان کب اور کیسے پہنچیں۔ بہر حال یہ تو طے ہے کہ یہ اپریل 1987 میں جامعہ کراچی کے کتب خانے میں پہنچ چکی تھیں اور انھیں ایک صاحب سے باقاعدہ بعوض اَسّی ہزار روپے خریدا گیا تھا کیوں کہ اس کا اندراج اس لغت پر موجود ہے۔

- **قاموس الھند کی پچپن جلدوں کی تفصیل**

اس لغت کی جہازی قامت کی 55 جلدیں، جن میں سے بیشتر خاصی ضخیم ہیں، جامعہ کراچی کے کتب خانے میں محفوظ ہیں جہاں راقم کو انھیں دیکھنے کا موقع ملا۔ پہلی جلد پر کتب خانے کے اندراج کا شمار ۴۹۳۴۰ ہے اور اس پر گیارہ اپریل انیس سو ستاسی کی تاریخ پڑی ہے۔ یہ بڑے بڑے دفتروں (رجسٹروں) پر خطِ نستعلیق میں خوش خط لکھی ہوئی ہے۔ ان رجسٹروں کی تقطیع تقریباً 18 انچ ضرب 9 انچ ہے۔

پہلی جلد کے پہلے صفحے پر لغت کا نام یوں درج ہے:

قاموس الہند

فہرستِ لغتِ اردو

اس کے علاوہ کوئی معلومات فراہم نہیں ہوتیں کیوں کہ اس پر اور کچھ بھی درج نہیں ہے۔ نہ کوئی مقدمہ یا دیباچہ ہے، نہ کوئی تعارف یا تقریظ وغیرہ۔ مولف کا نام تک کاتب نے نہیں لکھا اور یہ بڑی حد تک جالبی صاحب کی روایت ہی ہے جس کی بنا پر ہم یہ تسلیم کرتے ہیں کہ یہ 'قاموس الہند' ہے اور اس کے مولف راجا راجیسور راو اصغر ہیں کیوں کہ یہ جالبی صاحب ہی کے دورِ سربراہی میں

جامعہ کراچی پہنچی تھی۔

ہر جلد میں صفحات کی تعداد مختلف ہے جیسا کہ نیچے دیے گئے جدول سے ظاہر ہے۔ ہر صفحے پر صرف ایک طرف عبارت لکھی گئی ہے یعنی ورق کی پشت سادہ ہے، البتہ کہیں کہیں اندراجات کا اضافہ انہی سادہ صفحات پر سرخ روشنائی سے کیا گیا ہے اور غالباً انھیں سادہ رکھنے کا مقصد بھی یہی تھا کہ نظرِ ثانی میں اضافی عبارت لکھی جا سکے۔ سیاہ روشنائی سے اندراجات ہیں، کہیں کہیں درمیانی حصے میں ترمیم اور اضافے کے لیے سرخ روشنائی بھی استعمال کی گئی ہے۔ ہر صفحے پر بالعموم 18 سطریں ہیں لیکن کئی صفحات پر اندراجات کے ایک سے زیادہ سطر میں آنے کے سبب ہر صفحے پر اندراجات کی تعداد اٹھارہ سے کم بھی ہوگئی ہے۔

جلدوں پر صفحات کے شمار کے اعداد مشینی طریقے پر ڈالے گئے ہیں۔ چند جلدوں میں تسلسل سے صفحات کے نمبر پڑے ہیں لیکن بعض جلدوں پر نمبر از سرِ نو ایک سے شروع ہو جاتے ہیں۔ بعض اندراجات کا یا بعض مقامات پر معنی کا اضافہ سرخ قلم سے کیا گیا ہے۔ یہ غالباً نظرِ ثانی کا نتیجہ ہے۔

ایک جلد (جلد 47) میں کچھ صفحات جلد بندی میں آگے پیچھے ہوگئے ہیں اور آخری صفحہ (نمبر 1164) جلد ساز کی غلطی سے شروع میں لگ گیا ہے۔ لیکن دراصل صفحات پورے ہیں۔ البتہ ایک جلد ایسی ہے جس میں کچھ صفحات کم ہیں۔ یہ جلد 26 ہے جس پر پہلے صفحے پر 18 کا عدد درج ہے گویا شروع کے صفحات غائب ہیں (لیکن چوں کہ ورق کے ایک طرف ہی لکھا گیا ہے لہٰذا 9 صفحات ہی کم ہیں)۔ اس جلد کا آغاز ''ز'' کی بجائے ''زاژ'' سے ہو رہا ہے۔

تقریباً تمام جلدیں اچھی حالت میں ہیں اور اچھی جلد بندی اور کتب خانے کے عملے کی مستعدی کے سبب بالکل محفوظ ہیں، سوائے ایک جلد کے (جلد 47) جس کے خاصے صفحات کے اوپری حصوں کے کونے اڑ گئے ہیں اور ان کے ساتھ کچھ الفاظ بھی ناپید ہوگئے ہیں۔ لیکن یہ صرف ایک جلد میں ہوا ہے اور اس کی بھی حفاظت کے لیے ان صفحات پر مومی کاغذ چڑھا دیا گیا ہے جس کی وجہ سے یہ مزید نقصان سے محفوظ ہے۔ البتہ کاغذ تقریباً ستّر پچھتّر سال پرانا ہونے کے سبب بھربھرا سا ہو چلا ہے اور ٹوٹ جانے کے خطرے سے دوچار ہے۔ کیا ہی اچھا ہو کہ اس لغت کی تمام جلدوں کے مکمل عکس لے کر ان کو کمپیوٹر پر محفوظ کر لیا جائے، کیوں کہ اگر اس کی تدوین و طباعت کا کام شروع بھی ہو گیا تو اس کی اشاعت مکمل ہونے میں بیس پچیس سال درکار ہوں گے۔ تب تک کاغذ کا خدا جانے کیا حشر ہو۔

لائبریری کے عملے نے ان جلدوں پر سہولت کے لیے نام لکھ دیے ہیں اور ایک ہی حرف

سے شروع ہونے والے الفاظ اگر ایک سے زیادہ جلدوں میں ہیں تو ان پر لائبریری کے عملے نے حرف کے ساتھ ایک، دو، تین وغیرہ کا عدد ڈال دیا ہے (مثلاً م ایک، م دو وغیرہ) جیسا کے ذیل کے جدول میں یہ اعداد حروف کے ساتھ درج کیے جا رہے ہیں۔ اسی طرح بعض جلدوں میں ایک سے زیادہ حروف سما گئے ہیں اور ان پر صفحات کا شمار درمیان ہی میں دوبارہ ایک سے کیا گیا ہے۔ ہم نے یہاں انھیں ایک ہی جلد کے تحت میں درج کیا ہے البتہ وضاحت اور سہولت کے خیال سے انھیں اسی جلد نمبر کے ساتھ اگلی سطر میں درج کیا ہے۔ ان جلدوں کی دیگر تفصیلات بھی پیش ہیں۔ بعض حل طلب امور کی وضاحت حواشی میں کی جا رہی ہے:

شمار و نام جلد	تقطیع	مشمولات			صفحات
۱۔الف (۱)	الف مقصورہ	اَ	تا	اڑن کھٹولا	۱ تا ۶۲۲
۲۔الف (۲)	الف مقصورہ	اڑنا	تا	اَقوِیلاسَمُون	۶۲۳ تا ۱۲۱۳
۳-الف (۳)	الف مقصورہ	اُقیانوس	تا	انجیل	۱۲۱۴ تا ۱۸۰۴
۴۔الف (۴)	الف مقصورہ	اُنجیلا	تا	اَیہلوَکِک	۱۸۰۵ تا ۲۴۱۰
۵۔ آ	الف ممدودہ	آ	تا	آیئے	۱ تا ۸۰۰
۶۔ب (۱)	بائے عربی	ب	تا	برروے اِستادن	۱ تا ۷۷۳
۷۔ب (۲)	بائے عربی	برروے دریا پل بستن	تا	بودلا	۷۷۴ تا ۱۵۰۶
۸۔ب (۳)	بائے عربی	بودلی	تا	بیا (بے یار[19])	۱۵۰۷ تا ۲۲۲۹
۹۔پ (۱)	بائے فارسی	پ	تا	پربھاونت	۱ تا ۶۸۷
۱۰۔پ (۲)	بائے فارسی	پربھات[20]	تا	پنجاہہ	۶۸۸ تا ۱۳۷۰
۱۱۔پ (۳)	بائے فارسی	پنچپا/پنچپایہ	تا	پیپی/پیئی[21]	۱۳۷۱ تا ۲۱۰۵
۱۲۔ت (۱)	تائے فوقانی	ت	تا	تغلیس	۱ تا ۸۱۵
۱۳۔ت (۲)	تائے فوقانی	تغلیط	تا	تیبہ بندی	۸۱۶ تا ۱۵۶۸
۱۴۔ٹ/	تائے ثقیلہ/	ٹ	تا	ٹیہلا سادھنا	۱ تا ۳۱۳
ث	ثائے مثلثہ	ث	تا	ثیوصوفیہ	۱ تا ۸۷
۱۵۔ج (۱)	جیم تازی	ج	تا	جَمل	۱ تا ۶۳۷
۱۶۔ج (۲)	جیم تازی	جَمل	تا	جیشٹھتو	۶۳۸ تا[22] ۱۲۳۸

۱۷۔چ(۱)	جیمِ فارسی	چ	تا	چندی	۱ تا ۵۷۵
۱۸۔چ(۲)	جیمِ فارسی	چندی چندی کرنا	تا	چیہی	۵۷۶ تا ۱۰۳۸
۱۹۔ح	حاے حطی	ح	تا	حُیئی	۱ تا ۶۱۳
۲۰۔خ	خاے معجمہ	خ	تا	خیوم/خیومہ/خبیدن	۱ تا ۸۵۱
۲۱۔د(۱)	دالِ مہملہ	د	تا	دسترخوان کا توبہ توبہ کرنا	۱ تا ۵۷۵
۲۲۔د(۲)	دالِ مہملہ	دسترخوان کرنا	تا	دوران	۵۷۶ تا ۱۱۲۶
۲۳۔د(۳)	دالِ مہملہ	دوران	تا	دییہ	۱۱۲۷ تا ۱۶۵۹
۲۴۔ڈ/	دالِ ہندی/	ڈ	تا	دیڑھی/دیڑی	۱ تا ۲۲۹
ذ	ذالِ معجمہ	ذ	تا	ذیول	۱ تا ۹۵
۲۵۔ر	را[ے] مہملہ	ر	تا	رئیسہ	۱ تا ۱۰۳۹
۲۶۔ز/	زا	زاژ[۲۳]	تا	زئیر	۱۸ تا ۴۵۳
ژ	زاے فارسی	ژ	تا	ژیوہ	۱ تا ۱۵
۲۷۔س(۱)	سینِ مہملہ	س	تا	سخن جور	۱ تا ۵۵۹
۲۸۔س(۲)	سینِ مہملہ	سخن چاویدہ	تا	سَلّو	۵۶۰ تا ۱۱۲۰
۲۹۔س(۳)	سینِ مہملہ	سلوان	تا	سینچ	۱۱۲۱ تا ۱۶۷۳
۳۰۔ش	شینِ معجمہ	ش	تا	شیہہ کشیدن	۱ تا ۷۵۷
۳۱۔ص/	صادِ مہملہ	ص	تا	صیئیل الفرس	۱ تا ۳۳۵
ض/	ضادِ معجمہ	ض	تا	ضیون	۱ تا ۱۲۹
ط/	طاے مہملہ	ط	تا	طیہوج	۱ تا ۲۷۵
ظ	ظاے معجمہ	ظ	تا	ظیر	۱ تا ۵۱
۳۲۔ع	عینِ مہملہ	ع	تا	عطشان	۱ تا ۳۳۵
۳۳۔ع(۲)	عینِ مہملہ	عطشان	تا	عیہمہ	۳۳۶ تا ۶۳۴
۳۴۔غ	غینِ معجمہ	غ	تا	غیہم	۱ تا ۳۴۵
۳۵۔ف	فا	ف	تا	فیہج	۱ تا ۵۵۱
۳۶۔ق	قاف	ق	تا	قیوم	۱ تا ۶۸۹

۳۷۔ک(۱)	کافِ عربی	ک	تا	کچھوا	۱ تا ۵۷۵
۳۸۔ک(۲)	کافِ عربی	کچھوا	تا	کل کی بات	۵۷۶ تا ۱۰۸۶
۳۹۔ک(۳)	کافِ عربی	کل کی رات	تا	گوڑا بھر	۱۰۸۷ تا ۱۵۹۷
۴۰۔ک(۴)	کافِ عربی	کُوڑا	تا	کیہ	۱۵۹۸ تا ۲۱۱۴
۴۱۔گ(۱)	کافِ فارسی	گ	تا	گلے سے اتارنا	۱ تا ۵۸۷
۴۲۔گ(۲)	کافِ فارسی	گلے سے اترنا	تا	گھر بیٹھے	۵۸۸ تا ۹۶۸
۴۳۔گ(۳)	کافِ فارسی	گھر بیٹھے پیر دوڑانا	تا	گئے وہ دن جو خلیل خاں فاختہ مارتے تھے	۹۶۹ تا ۱۱۸۶
۴۴۔ل(۱)	لام	ل	تا	لقا	۱ تا ۳۹۵
۴۵۔ل(۲)	لام	لقّا	تا	لیئی	۳۹۶ تا ۷۸۶
۴۶۔م(۱)	میم	م	تا	مجلسِ رقص وسرود	۱ تا ۵۷۱
۴۷۔م(۲)	میم	مجلس۔۔۔[۲۴]	تا	مس کرنا	۵۷۲ تا ۱۱۶۴
۴۸۔م(۳)	میم	مس ہونا	تا	مفلس	۱۱۶۵ تا ۱۷۳۶
۴۹۔م(۴)	میم	مفلس بنا دینا	تا	منہ چلانا	۱۷۳۷ تا ۲۲۹۵
۵۰۔م(۵)	میم	منہ چلنا	تا	مئیر	۲۲۹۶ تا ۲۸۴۲
۵۱۔ن(۱)	نون	ن	تا	نظریں چرا کر دیکھنا	۱ تا ۶۰۳
۵۲۔ن(۲)	نون	نظریں چرانا	تا	نیئن	۶۰۴ تا ۱۱۳۸
۵۳۔و	واو	و	تا	ویبی کرت	۱ تا ۶۳۱
۵۴۔ہ	ہائے ہوز	ہ	تا	ہیے کی پھوٹنا	۱ تا ۸۰۳
۵۵۔ی	یائے تحتانی	ی	تا	ییِن	۱ تا ۲۴۷

• 'قاموس الهند': ایک مختصر تنقیدی جائزہ

الفاظ کی تعداد کے بارے میں سطورِ بالا میں کچھ عرض کیا جا چکا ہے۔ ہزاروں اندراجات کے اردو میں مستعمل نہ ہونے کا ذکر بھی ہو چکا۔ ان نکات کی تکرار سے بچتے ہوئے 'قاموس الہند' کے بارے میں مزید کچھ مختصراً عرض کیا جا رہا ہے۔

لغت میں حروفِ تہجی کی ترتیب میں ہائے مخلوط (ھ) کی ترتیب پرانی لغات کے مطابق ہے یعنی ہائیہ آوازوں کو الگ حروفِ تہجی نہیں مانا گیا ہے۔ 'قاموس الہند' میں تلفظ کی وضاحت کا کوئی

خصوصی اہتمام نہیں ہے اور بالعموم اعراب کے ذریعے تلفظ کی وضاحت کی گئی ہے۔ بعض مقامات پر اندراجات کی ترتیب غلط ہے۔ مثلاً نویں جلد کا اختتام لفظ ''پربھاونت'' کے اندراج پر ہوتا ہے اور دسویں جلد میں پہلا اندراج ''پربھات'' کا ہے۔ یہ ترتیب غلط ہے۔ بلکہ ان دو اندراجات سے پہلے اور بعد میں جو الفاظ درج ہیں ان کی ترتیب بھی غلط ہے (تفصیل کا یہ موقع نہیں ہے)۔

ہر صفحے پر چار کالم ہیں۔ پہلے کالم میں لفظ یا مرکب کا اندراج ہے، دوسرے میں مآخذِ زبان کا مخفف حرف ہے جس کی تفصیل یہ ہے:

س: سنسکرت۔
ہ: ہندی۔
ان: انگریزی۔
ف: فارسی۔
ع: عربی۔
ا: اردو۔

تیسرے کالم میں قواعدی حیثیت لکھی گئی ہے، مثلاً اسم کے ساتھ مذکر یا مونث لکھا ہے اور افعال کے ساتھ لازم یا متعدی لکھا ہے۔ صفت کے لیے ''صف'' کا مخفف اور متعلق فعل (adverb) کے لیے ''مف'' کا مخفف لکھا گیا ہے۔ چوتھے کالم میں معنی ہیں جو قدیم رواج کے مطابق بیشتر مترادفات کی صورت میں ہیں اور تشریح (جو لغت نویس کا اصل اور سب سے مشکل کام ہے) کم ہی اندراجات کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ بعض مقامات پر دوسرا اور تیسرا کالم خالی چھوڑ دیا گیا ہے۔ غالباً مولف یا کاتب کو اس کے مکمل کرنے کا موقع نہ مل سکا۔

بہر حال، چند خامیوں سے قطع نظر، 'قاموس الہند' ایک بڑا کارنامہ ہے اور اس پر راجیسور راو اصغر کو جتنا خراجِ تحسین پیش کیا جائے کم ہے (گو یہ حقیقت ہے کہ راجا صاحب نے اپنی مدد کے لیے بڑی تعداد میں منشی رکھے تھے، جیسا کہ قدرت نقوی نے بھی نشان دہی کی ہے لیکن ایسے عظیم الشان کام کسی فردِ واحد کے بس کے ہوتے بھی نہیں ہیں)۔

اس لغت سے اردو لغات کی تدوین میں بھی مدد لی جا سکتی ہے۔ کسی قومی علمی ادارے یا جامعہ کراچی کو چاہیے کہ اس کی اشاعت کی کوشش کرے تاکہ اردو کی ایک اور عظیم اور ضخیم لغت سامنے آ سکے۔

تشکر: جامعہ کراچی کے مرکزی کتب خانے محمود حسین لائبریری کے لائبریرین، ڈپٹی لائبریرین اور ماتحت عملے کا خصوصی شکریہ واجب ہے جن کے خصوصی تعاون کے بغیر 'قاموس الہند' جیسی نادر لغت تک رسائی اور استفادہ ممکن نہ تھا۔

~ ~ ~ ~ ~

حواشی:

۱۔ لسانی مقالات، ص ۱۱۸؛ نیز راجہ راجیسور راو اصغر: بہ حیثیتِ لغت نگار، مشمولہ سہ ماہی اردو، کراچی، جولائی تا ستمبر ۱۹۸۷ء، ص ۳۹۔ یہی مضمون کچھ کمی بیشی کے ساتھ راجیسور راو اصغر کی ''ہندی اردو لغت'' مطبوعہ انجمن ترقیِ اردو، کراچی، میں بہ طورِ مقدمہ شامل ہے۔

۲۔ دکن میں اردو، ص ۶۴۵۔

۳۔ دیکھیے زہرا رضوی کا مقالہ راجیشور راو اصغر، مشمولہ سہ ماہی اردو نامہ، کراچی، جنوری ۱۹۷۰ء، ص ۵۳۔

۴۔ Dictionary of Indo-Persian literature، ص ۸۹۔

۵۔ مطبوعہ مطبع اختر دکن، حیدرآباد دکن، ۱۳۴۱ ہجری۔

۶۔ نصیر الدین ہاشمی، دکن میں اردو، ص ۶۴۵؛ نیز قدرت نقوی، محولہ بالا؛ زہرا رضوی، محولہ بالا۔

۷۔ حیدرآباد کی چند شخصیتیں، مشمولہ نقوش، لاہور، شخصیات نمبر، ج ۲، ص ۱۲۸۱۔ نیز راجیسور راو اصغر کے بزرگوں کے حالات قدرت نقوی نے مختصراً بیان کیے ہیں، ملاحظہ ہو: لسانی مقالات، ص ۷۸۔۷۷؛ نیز قدرت نقوی، راجہ راجیسور راو اصغر: بہ حیثیتِ لغت نگار، مشمولہ سہ ماہی اردو، محولہ بالا، ص ۴۱۔۴۰

۸۔ اردو لغت (تاریخی اصول پر)، ج ۱۱، ص ۹۷۱۔

۹۔ مقدمہ، القاموس الجدید (مصنفہ راجیسور راو اصغر)، بحوالہ زہرا رضوی، محولہ بالا، ص ۵۴۔

۱۰۔ محولہ بالا۔

۱۱۔ ملاحظہ ہو: سرفراز علی رضوی، مآخذات: احوالِ شعرا و مشاہیر، ج ۳، ص ۹۴۔۹۳؛ نیز قدرت نقوی، لسانی مقالات، ص ۸۷۔۸۰

۱۲۔ نقوش، محولہ بالا، ص ۱۲۸۱۔

۱۳۔ دکن میں اردو، ص ۶۴۶۔

۱۴۔ راجہ راجیسور راو اصغر: بہ حیثیتِ لغت نگار، مشمولہ سہ ماہی اردو، کراچی، جولائی تا ستمبر ۱۹۸۷ء، ص ۶۸۔

۱۵۔ ایضاً، ص ۶۹۔۶۸

۱۶۔ جالبی، پیش لفظ، ہندی اردو لغت، مرتبہ راجیسور راو اصغر، مطبوعہ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد۔

۱۷۔ مثلاً جریدہ کے شمارہ ۲۸ (۲۰۰۴ء) کے اندرونی سرورق پر۔

۱۸۔ لسانی مقالات، ص ۸۸۔

۱۹۔ ''بے یار'' سرخ روشنائی سے درج ہے، غالباً نظرِ ثانی میں اضافہ کیا گیا ہے ورنہ اصل اس جلد کا آخری لفظ ''بیا'' ہی تھا۔

۲۰۔ ''پر بھاونت'' پر نویں جلد کے اختتام کے بعد دسویں جلد کا پہلا لفظ ''پر بھات'' ہے لیکن یہ ترتیب غلط ہے، جیسا کہ اوپر ''قاموس الہند: ایک مختصر تنقیدی جائزہ'' کی سرخی کے تحت میں عرض کیا گیا ہے۔

۲۱۔ ''پیئی'' کا اضافہ سرخ روشنائی سے کیا گیا ہے لیکن اسے پیپی کے بعد لکھا گیا ہے حالاں کہ بہ ترتیبِ

حروفِ تہجی پہلے آنا چاہیے۔

۲۲ جلد ۱۶ کے آخر میں کچھ صفحات خالی بھی ہیں جن پر ۱۲۴۲ تک شمار کے ہندسے درج ہیں لیکن انھیں سادہ ہونے کے سبب یہاں شمار میں نہیں لیا گیا۔

۲۳ چھبیسویں جلد کے ابتدائی 17 صفحات ناپید ہیں اور اسی لیے اس جلد کا آغاز 'زاثر' سے ہوا ہے۔

۲۴ سینتالیسویں جلد میں جلد ساز کی غلطی سے کچھ صفحات آگے پیچھے لگ گئے ہیں اور بظاہر جلد کا آغاز صفحہ نمبر ۱۱۶۴ سے ہو رہا ہے لیکن دراصل صفحات پورے ہیں اور پہلے صفحے کا نمبر ۵۷۲ ہے جو آگے لگا دیا گیا ہے اور اس صفحے پر پہلا اندراج صفحے کا کونا پھٹ جانے کے سبب پڑھا نہیں جا سکتا البتہ یہ لفظ 'مجلس'' کے ذیلی مرکبات میں سے کوئی ہونا چاہیے۔ اس کے آگے معنی کے کالم میں لکھا ہے ''صف بندی میں فرق آجانا، نشست کا انتظام بے قاعدہ ہو جانا''۔ گویا یہ اندراج مثلاً ''مجلس کا بے ترتیب ہو جانا'' ہو سکتا ہے۔ پہلے چار اندراجات صفحے کے پھٹ جانے کے سبب پڑھے نہیں جا سکتے۔ البتہ اس جلد کا پانچواں اندراج ''مجلس گفتن'' ہے، معنی دیے ہیں: وعظ کہنا، نصیحت کرنا۔

~ ~ ~ ~ ~

فہرستِ اسناد:

۱ اردو لغت بورڈ، اردو لغت (تاریخی اصول پر)، ج ۱۱، مطبوعہ اردو لغت بورڈ، کراچی، ۱۹۹۰ء۔

۲ اصغر، راجیسور راو، 'قاموس الہند'، ۵۵ جلدیں، غیر مطبوعہ، محفوظہ مرکزی کتب خانہ، جامعہ کراچی۔

۳ اصغر، راجیسور راو، مجمع الالفاظ، مطبوعہ مطبع اخترِ دکن، حیدرآباد دکن، ۱۳۴۱ ہجری۔

۴ تمکین کاظمی، حیدرآباد کی چند شخصیتیں، مشمولہ نقوش، لاہور، شخصیات نمبر، ج ۲، اکتوبر ۱۹۵۶ء، شمارہ ۶۰، ۵۹۔

۵ زہرا رضوی، راجیشور راو اصغر، مشمولہ سہ ماہی اردو نامہ، کراچی، جنوری ۱۹۷۰ء، شمارہ ۳۵۔

۶ سرفراز علی رضوی، مآخذات: احوالِ شعرا و مشاہیر، ج ۳، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۸۷ء۔

۷ شعبۂ تصنیف و تالیف، جریدہ، شمارہ ۲۸، ۲۰۰۴ء، مطبوعہ شعبۂ تصنیف و تالیف، جامعہ کراچی۔

۸ قدرت نقوی، سید، راجیسور راو اصغر: بحیثیت لغت نگار، مشمولہ سہ ماہی اردو، کراچی، ج ۶۳، شمارہ ۳، جولائی تا ستمبر، ۱۹۸۷ء، انجمن ترقی اردو، کراچی۔

۹ قدرت نقوی، سید، لسانی مقالات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۸ء۔

۱۰ قدرت نقوی، سید، (مرتب) مقدمہ، ہندی اردو لغت (مولفہ راجیسور راو اصغر)، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۹۷ء۔

۱۱ نبی ہادی، (Nabi Hadi) Dictionary of Indo-Persian literature، اندرا گاندھی نیشنل سنٹر فور دا آرٹس، دہلی، ۱۹۹۵ء۔

۱۲ نصیر الدین ہاشمی، دکن میں اردو، ترقیِ اردو بیورو، دہلی، ۱۹۸۵ء۔

□□□

اختر الایمان کی 'گرداب' کی کچھ نظموں کے حوالے

اردو ادب میں خود شاعروں کی اپنے شعر کی تشریح کی مثالیں عام تو نہیں ہے، مگر نایاب بھی نہیں ہیں۔ غالب (1797-1869) کے شاگرد میر مہدی مجروح (1833-1903) نے غالبؔ کو لکھا ہوگا کہ ان کا یہ شعر ان کی سمجھ میں نہیں آیا:

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے
یاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے

غالب نے میر مہدی کو 22 اگست 1863 کو لکھا: ''پہلے یہ سمجھو کہ قسم کیا چیز ہے۔ ہاتھ پاؤں کیسے ہیں۔ رنگ کیسا ہے۔ جب یہ نہ بتا سکو گے تو جانو گے کہ قسم جسم و جسمانیات میں سے نہیں ہے۔ ایک اعتبارِ محض ہے۔ وجود اس کا صرف تعقل میں ہے۔ سیمرغ کا سا اس کا وجود ہے۔ یعنی کہنے کو ہے دیکھنے کو نہیں۔ پس شاعر کہتا ہے کہ جب ہم آپ اپنی قسم ہو گئے تو گویا اس صورت میں ہمارا ہونا ہمارے نہ ہونے کی دلیل ہے۔''[1]

غالب کے شارحین میں سے صرف تین شارحین، غلام رسول مہر (1895-1971)، یوسف سلیم چشتی (1896-1984) اور حمید اللہ ہاشمی (ولادت 1939) نے اس شعر کی تشریح میں غالبؔ کا بیان نقل کیا ہے۔ نظم طباطبائی (1852-1933) اور باقی بہت سوں نے تقریباً وہی بات کہی ہے کہ ہماری ہستی کا وجود برائے نام ہے، یعنی صرف قسم کھانے کے لیے۔ مثلاً بیخود موہانی (1883-1940) لکھتے ہیں کہ ''ہماری ہستی ایسی ہے جیسے کسی کے پاس کوئی چیز قسم کھانے بھر کی ہو۔ یعنی ہماری ہستی برائے نام ہے۔'' کچھ شارحین، مثلاً جوش ملسیانی (1883-1976) کا مطلب قابلِ قبول نہیں لگتا کہ ہمارا وجود اتنا مٹ گیا ہے کہ قسم کھانے کو بھی نہیں رہا، ''گویا ہم آپ اپنی قسم بن گئے۔''

جدید اردو شاعروں میں صرف اختر الایمان نے اپنی نظموں کے محرک اور ان کی علامتوں کی

نشاندہی باقاعدہ اپنے سب مجموعوں کے دیباچوں میں کی ہے، سوائے پہلے مجموعے 'گرداب' کے۔ اکثر ناقدین نے، غالب کی اپنی تشریح کی طرح، اختر الایمان کے بیانات سے استفادہ کرنا آسان سمجھا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں کے بارے میں جتنا لکھا گیا ہے اقبال (1873-1938) کے بعد کے کسی اردو شاعر کے کلام کے بارے میں نہیں لکھا گیا۔

اختر الایمان نے اپنی خودنوشت سوانح عمری میں کچھ ایسے واقعے بیان کیے ہیں جن سے ان کی کچھ نظموں یا نظموں کے کچھ حصوں کے محرکات کا اشارہ ملتا ہے۔

چوں کہ اختر الایمان کی نظموں کے بارے میں خود ان کے بیانات، سوانح عمری کے واقعات اور مختلف ناقدوں کی تحریریں بکھری ہوئی تھیں، مجھے ان کے حوالوں کو نظموں کے ساتھ ترتیب وار یکجا کرنے کا خیال آیا، کہ اس سے نظموں کو پڑھنے اور سمجھنے میں آسانی ہوگی۔ یہی محرک ہے زیر نظر تحریر کا۔ اس میں نظموں کے یک سطری اور سرسری تبصرے شامل نہیں کیے گئے جیسے مثال کے طور پر وزیر آغا (1922-2010) کے ہیں[۲]۔ جہاں جہاں ممکن تھا نظم کی پہلی اشاعت کی تاریخ بھی درج کر دی گئی ہے۔

اختر الایمان کی نظموں کے حوالوں کی یہ پہلی قسط ان نظموں پر مبنی ہے جو مجموعہ 'گرداب' میں شامل ہیں، یہ مجموعہ 1943 میں چھپا تھا۔ اگلی قسطوں کی تالیف جاری ہے۔ اگر مکمل ہوگئی تو کتاب کی شکل میں پیش کی جائے گی۔

پہلی نظم 'مجرم' گرداب میں شامل نہیں ہے، مگر اس لیے اہم ہے کہ یہ شاعر کی نظم نگاری کا پہلا موڑ ہے۔

مجرم

سچ بتا کیا زندگی سے بھاگ کر آیا ہے تو؟
بال الجھے، سانس اکھڑی تھرتھراتا ہے بدن
سست نبضیں، چال دھیمی، بات میں بیگانہ پن
قبر کی طرح بھیانک آنکھ، خستہ پیرہن
یہ ترا چہرہ ہے یا لپٹا ہوا کورا کفن
سچ بتا کیا زندگی سے بھاگ کر آیا ہے تو؟
کوششِ پیہم سے ڈر کر لڑکھڑا جاتا ہے تو
زندگی کا نام سن کر بوکھلا جاتا ہے تو

سانس کو نشتر سمجھ کر تلملا جاتا ہے تو
ایک گہری خامشی میں ڈوبتا جاتا ہے تو
سچ بتا کیا زندگی سے بھاگ کر آیا ہے تو؟
جس طرح سے قیمتی شیشے میں آجاتا ہے بال
جس طرح اک فاحشہ عورت کو شوہر کا خیال
جس طرح ہو اک جواں بیوہ کی دنیا کو زوال
تیری پیشانی پہ یوں بکھرا ہوا سا ہے ملال
سچ بتا کیا زندگی سے بھاگ کر آیا ہے تو؟
جس طرح لوٹی ہوئی موجوں کے دل میں اضطراب
جس طرح ناکام حملے پر تڑپتا ہے عقاب
جس طرح اک دائمی سوزش میں جلتا ہے شباب
اس طرح تیرے لبوں پر لڑکھڑاتا ہے جواب
سچ بتا کیا زندگی سے بھاگ کر آیا ہے تو؟
عزم آخر خودکشی ہے زیست کا مجرم ہے تو
آدمی ہوتا مٹا دیتا فریبِ رنگ و بو
زندگی ہے اک فریضہ اک مسلسل جستجو
تیری پلکوں پر نظر آتا ہے پھیکا سا لہو
سچ بتا کیا زندگی سے بھاگ کر آیا ہے تو؟
ماضی و فردا پہ ہے چھایا ہوا یکسر دھواں
رات دن کچھ بھی نہیں، سود و زیاں سود و زیاں
ایک ناکامی سی ہے سود و زیاں پر نوحہ خواں
کیا مٹایا چاہتا ہے آدمیت کا نشاں
سچ بتا کیا زندگی سے بھاگ کر آیا ہے تو؟
زندگی نازک ادا محبوب کا بستر نہیں
بارِ غم ہے تیرے شانوں پر کسی کا سر نہیں
وسعتِ عالم ہے ایواں جس کے بام و در نہیں

ساری دنیا دیکھ لی تو پھر بھی اسکندر نہیں
سچ بتا کیا زندگی سے بھاگ کر آیا ہے تو؟

یہ نظم پہلی بار 'ساقی' کے فروری 1942 کے شمارے میں 'مجرم' کے عنوان سے چھپی تھی۔ بعد میں اختر الایمان نے لاہور کے رسالے 'ادبی دنیا' میں چھپنے کے لیے اسے 'فرار' کے عنوان سے میراجی (1912-49) کو بھیج دیا، جو انھوں نے اس مختصر سے نوٹ کے ساتھ واپس کر دی: ''جس عالم میں نظم کہی ہے، اسی عالم میں نظر ثانی کیجیے''۔ یہ نظم اختر الایمان کی شاعری کا فیصلہ کن موڑ تھا۔ میراجی کے نوٹ سے انھیں اندازہ ہوا کہ اب تک ان کی شاعری روایتی تھی۔ اپنا مقام بنانے کے لیے انھیں کچھ اور کرنا پڑے گا۔ اختر الایمان نے نظم 'مجرم' کو اپنے کسی مجموعے میں شامل نہیں کیا۔ انھوں نے اپنی خودنوشت سوانح عمری میں لکھا ہے کہ جب یہ نظم دہلی کے اینگلو عربک کالج میں 1942 میں پڑھی گئی تو مشاعرے کے صدر پروفیسر اشتیاق قریشی نے یہ کہہ کر رکوا دی کہ ''یہ نظم فحش ہے''۔ اس پر خوب ہنگامہ ہوا، لڑکوں نے ہڑتال بھی کی۔[۳]

نقشِ پا

یہ نیم خواب گھاس پر اداس اداس نقش پا
مچل رہا ہے شبنمی لباس کی حیات کو
وہ موتیوں کی بارشیں فضا میں جذب ہو گئیں
جو خاکدان تیرہ پر برس رہیں تھیں رات کو
یہ رہروانِ زندگی خبر نہیں کہاں گئے
وہ کون سا جہان ہے، ازل نہیں ابد نہیں
دراز سے دراز تر ہیں حلقہ ہائے روز و شب
یہ کس مقام پر ہوں میں کہ بندشوں کی حد نہیں
ہے مرکزِ نگاہ پر چٹان سی کھڑی ہوئی
ادھر چٹان سے پرے وسیع تر ہے تیرگی
اسے پھلانگ بھی گیا تو اس طرف خبر نہیں
عدم خراب تر ملے، نہ موت ہو نہ زندگی
ہزار بار چاہتا ہوں بندشوں کو توڑ دوں
مگر یہ آہنی رسن، یہ حلقہ ہائے بندگی

لپٹ گئے ہیں پاؤں سے لہو میں جذب ہو گئے
میں نقش پائے عمر ہوں، فریب خوردۂ خوشی
کوئی نیا اُفق نہیں جہاں نظر نہ آ سکیں
یہ زرد زرد صورتیں، یہ ہڈیوں کے جوڑ سے
ہوا کے بازوؤں کاش اتنی تاب آ سکے
دکھا سکیں وہ عہد نو ہی زندگی کے موڑ سے

یہ نظم اختر الایمان کے نئے دور کی پہلی نظم تھی، اس لیے کہ اس سے پہلے لکھی ہوئی نظموں سے شاعر دست کش ہو گیا تھا۔ 'یادوں' کے دیباچے میں انھوں نے لکھا ہے: ''ایک مدت گزر گئی لکھنا لکھانا ختم ہو گیا۔ اس کی جگہ پڑھنے کی طرف توجہ دی مگر کبھی کبھی بڑی الجھن ہوتی تھی۔ ایک خلش کا احساس۔ جی کچھ کرنے کو چاہتا تھا مگر کچھ سمجھ میں نہیں آتا تھا کیا کیا جائے۔ لکھنے لکھانے اور شعر گوئی کے سلسلے میں کسی سے مشورہ نہیں کیا تھا۔ وحشت اس درجہ بڑھی کہ سر منڈوا دیا۔ جب پڑھنے سے جی اچاٹ ہوتا ورزش کرتا۔ صبح سویرے گھر سے نکل جاتا، میلوں ننگے پاؤں گھاس پر دوڑتا۔ کسی بلند جگہ پر کھڑا ہو کر خطابت کی مشق کرتا اور دن بھر اور رات بھر دلّی کی سڑکوں پر بھٹکتا پھرتا۔ پھر ایک دن ایک نظم کہی۔ عنوان تھا 'نقشِ پا'۔ اس نظم کے محرک تھے فیروز شاہ کوٹلے کے کھنڈر۔

یہ نیم خواب گھاس پر اداس اداس نقشِ پا
کچل رہا ہے شبنمی لباس کی حیات کو
وہ موتیوں کی بارشیں ہوا میں جذب ہو گئیں
جو خاکدانِ تیرہ پر برس رہی تھیں رات کو

یہ نظم میری موجودہ شاعری کا آغاز تھی۔''

بہت ممکن ہے کہ اوس میں بھیگی ہوئی گھاس پر پیروں کے نشان کا اشارہ زندگی اور موت کے کبھی ختم نہ ہونے والے چکر کی طرف ہو۔ اس نظم کے بارے میں اختر الایمان نے اپنی خودنوشت سوانح عمری میں لکھا ہے: ''ایک روز میں کوٹلہ فیروز شاہ میں ننگے پاؤں گھاس پر ٹہل رہا تھا۔ اچانک میرے ذہن میں ایک نظم آئی، جس کا پہلا مصرع تھا:

''یہ نیم خواب گھاس پر اداس اداس نقشِ پا

''یہ وجود و عدم کا مسئلہ مجھے ہمیشہ انگیخت کرتا رہتا ہے۔ میں نے اس نظم کو 'نقشِ پا' کا عنوان دیا۔ کوٹلہ کے کھنڈر اس کے محرک تھے۔ میں نے وہ نظم 'ادبی دنیا' کو بھیج دی۔

میراجی نے اسے بہت سے تعریفی جملوں کے ساتھ 'ادبی دنیا' میں شائع کردی اور اس دن سے میرے ان کے درمیان ایک ذہنی رابطہ ہوگیا جو ان کے آخری وقت تک رہا۔[5]''

میراجی (49-1912) نے اس نظم کے بارے میں یہ لکھا ہے: ''اختر الایمان کے کلام کو دیکھتے ہوئے اس کے پہلے مجموعے 'گرداب' کی نظموں کے زمانے سے ہی مجھے اس بات کی ٹوہ رہی ہے کہ آخر وہ کیا شے ہے جس کی شاعر کو تلاش رہتی ہے۔ بنفسہ نظموں کے بھرپور ہونے کے باوجود ایک کمی تو نہیں؟ ایک پیاس کا احساس مجھے ہمیشہ ہوتا رہا۔ اختر الایمان کی پہلی نظم جو میں نے دیکھی تھی وہ 'نقشِ پا' تھی۔ اس سے شاعر کا تصور کچھ اس طرح کا بندھا تھا جیسے کوئی شخص کھڑے کھڑے زمیں کی طرف دیکھ رہا ہو۔ یا اگر چل رہا ہو تو آنکھیں جھکائے آہستہ آہستہ بڑھ رہا ہو اور یہ تصور مرکوز اور جامد تھا۔[6]''

موت

''کون آوارہ ہواؤں کا سبکسار ہجوم؟
''آہ احساس کی زنجیر گراں ٹوٹ گئی
اور سرمایۂ انفاس پریشاں نہ رہا
میرے سینے میں الجھنے لگی فریاد مری
زنگ آلود محبت کو تجھے سونپ دیا
کھٹکھٹاتا ہے کوئی دیر سے دروازے کو
ٹمٹماتا ہے مرے ساتھ نگاہوں کا چراغ''
''اس قدر ہوش سے بیگانہ ہوئے جاتے ہو''
''تم چلی جاؤ یہ دیوار پہ کیا ہے رقصاں
میرے اجداد کی بھٹکی ہوئی روحیں تو نہیں
پھر نگاہوں پہ امنڈ آیا ہے تاریک دھواں
ٹمٹماتا ہے مرے ساتھ یہ مایوس چراغ
آج ملتا نہیں افسوس پتنگوں کا نشاں

میرے سینے میں الجھنے لگی فریاد مری
ٹوٹنے والی ہے انفاس کی زنجیرِ گراں
توڑ ڈالے گا یہ کمبخت مکاں کی دیوار
اور میں دب کے اسی ڈھیر میں رہ جاؤں گا''

''جی الجھتا ہے مری جان پہ بن جائے گی''
''تھک گیا آج شکاری کی کماں ٹوٹ گئی
لوٹ آیا ہوں بہت دور سے خالی ہاتھوں
آج امید کا دن بیت گیا شام ہوئی
زندگی آہ یہ موہوم تمنا کا مزار
میں نے چاہا بھی مگر تم سے محبت نہ ہوئی''
''کہہ چکے اب تو خدا کے لیے خاموش رہو''
''ایک موہوم سی خواہش تھی فلک چھونے کی
زنگ آلود محبت کو تجھے سونپ دیا
سرد ہاتھوں سے مری جان مرے ہونٹ نہ سی
گر کبھی لوٹ کے آجائے وہی سانولی رات
خشک آنکھوں میں جھلک آئے نہ بے سود نمی
زلزلہ اف یہ دھماکا یہ مسلسل دستک
بے اماں رات کبھی ختم بھی ہو گی کہ نہیں
اف یہ مغموم فضاؤں کا المناک سکوت
میرے سینے میں دبی جاتی ہے آواز مری
تیرگی اف یہ دھندلکا مرے نزدیک نہ آ
یہ مرے ہاتھ پہ جلتی ہوئی کیا چیز گری
آج اس اشک ندامت کا کوئی مول نہیں
آہ احساس کی زنجیر گراں ٹوٹ گئی
اور یہ میری محبت بھی تجھے جو ہے عزیز
کل یہ ماضی کے گھنے بوجھ میں دب جائے گی''
''کون آیا ہے ذرا ایک نظر دیکھ تو لو''
''کیا خبر وقت دبے پاؤں چلا آیا ہو
زلزلہ اف یہ دھماکا یہ مسلسل دستک
کھٹکھٹاتا ہے کوئی دیر سے دروازے کو
اف یہ مغموم فضاؤں کا المناک سکوت''

''کون آیا ہے ذرا ایک نظر دیکھ تو لو'
''توڑ ڈالے گا یہ کمبخت مکاں کی دیوار
اور میں دب کے اسی ڈھیر میں رہ جاؤں گا''

اس نظم کے بارے میں اختر الایمان نے یہ لکھا ہے: ''نظم 'موت' ان اشعار پر ختم ہوتی ہے (جو اوپر درج ہیں)۔ ان دونوں نظموں ('موت' اور 'مسجد') کا ماحول مغموم، گھٹا ہوا اور موت سے پُر محسوس ہوتا ہے۔ محسوس ہی نہیں ہوتا، ہے بھی۔ یہ دونوں نظمیں ایسی ہیں جن کے اگر علامیہ کو نظر انداز کر دیا جائے تو سیدھی بھی ہیں۔ 'مسجد' ایک ویران مسجد کا خاکہ ہے اور 'موت' ایک چھوٹا سا منظوم ڈرامہ جس میں تین کردار ہیں: (۱) مرد، (۲) عورت اور (۳)، دستک۔ مرد بیمار ہے، بستر مرگ پر ہے اور نزع کے عالم میں ہے۔ عورت اس کی محبوبہ ہے اور مرد کو اس خیال سے باز رکھنا چاہتی ہے جو اس پر حاوی اور مسلط ہو گیا ہے۔ اور دستک ایسی آواز ہے جو مسلسل دروازے پر سنائی دے رہی ہے اور ماحول کی ہیبت میں اضافہ کر رہی ہے۔ ان نظموں کے جس ماحول اور فضا نے سرسری پڑھنے والوں کے ذہن میں یہ خیال پیدا کیا کہ یہ نظمیں قنوطی ہیں وہی دراصل ان کا حسن ہے۔ اس لیے کہ میرا مقصد یہ نظمیں کہنے سے نہ کسی ویران مسجد کا خاکہ کھینچنا تھا اور نہ کسی دم توڑتے آدمی کی کہانی لکھنا تھا۔ یہ دونوں نظمیں علامتی نظمیں ہیں جن کا رواج ہماری شاعری میں اٹھارہ سال پہلے بھی نہیں تھا اور آج بھی نہیں ہے۔

''نظم 'موت' میں جو آدمی بسترِ مرگ پر ہے وہ ان پرانی قدروں کا علامیہ ہے جو اب مر رہی ہیں۔ محبوبہ جھوٹی تسلیاں ہیں اور مسلسل دستک وقت کی وہ آواز ہے جو کبھی بند نہیں ہوتی۔ ہمیشہ زندگی کے دروازے کو کھٹکھٹاتی رہتی ہے اور مکین اگر اس کی آواز کو نہیں سنتا تو وہ اس مکان کو توڑ ڈالتی ہے اور اس کی جگہ نیا مکان تعمیر کر ڈالتی ہے۔''[۷]

عام طور سے ناقدین نے اس نظم کا تجزیہ کرنے میں اختر الایمان کے اوپر لکھے ہوئے بیان سے استفادہ کیا ہے۔ ہاں، خلیل الرحمٰن اعظمی (1927-78) نے یہ لکھا ہے کہ اس نظم میں مرد، جو اس کا بنیادی کردار ہے، اس نظامِ کہنہ کی علامت ہے جو موت و حیات کی کشمکش میں مبتلا ہے۔[۸]

زاہدہ زیدی (1930-2011) کو اختر الایمان کی تشریح سے اختلاف ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

> ''اختر الایمان کی نظم 'موت' کافی دھندلی ہے۔ اور پہلی قرأت میں تو ایک چیستاں سی معلوم ہوتی ہے اور اس کی گرہیں کھولنے کے بعد ایک رقت آمیز جذباتی خیال کے سوا کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ اور اختر الایمان کا یہ نثری بیان کہ مرد مرتی ہوئی اقدار کی، عورت جھوٹی تسلیوں کی اور دستک وقت کی علامت ہے،

قابلِ قبول نہیں۔ کیونکہ اس نظم میں 'دستک' تو ایک علامتی کردار ضرور ہے جسے موت یا وقت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے لیکن مرد اور عورت اس قسم کا علامتی وجود نہیں رکھتے[9]۔''

کئی مصنّفین نے لکھا ہے، اور مجھے ان سے اتفاق ہے، کہ شاعر کا بیان خود اپنی تخلیق کے بارے میں کبھی گمراہ کن بھی ہوسکتا ہے۔ ایک مصاحبے میں میں نے اختر الایمان سے اس کا ذکر بھی کیا تھا، جس کے کچھ مکالمے ذیل میں درج ہیں۔

بیدار بخت: آپ کی نظموں میں کئی علامتیں ہوتی ہیں۔ مثلاً 'باز آمد' میں رمضانی قصائی ہے، جسے آپ ruthless time کی علامت کہتے ہیں۔ پڑھنے والے کے ذہن میں ممکن ہے وہ کسی اور چیز کی علامت ہو۔

اختر الایمان: اس کے ذہن میں کچھ بھی آئے، میں تو صرف وہی کہوں گا جو میں نے اپنے ذہن میں رکھ کر کہا تھا۔

بیدار بخت: مگر کیا یہ ضروری ہے کہ پڑھنے والے کے ذہن میں وہی آئے جو آپ کے ذہن میں تھا۔

اختر الایمان: اگر اس کے ذہن میں ruthlesstime کی علامت نہیں آتی تو نظم کا اثر کم ہوجائے گا۔

بیدار بخت: یوں بھی تو ہوسکتا ہے کہ پڑھنے والے کے ذہن میں جو علامت آئے اس سے نظم کے معنی کا رخ ہی بدل جائے۔

اختر الایمان: اس کا پڑھنے والے کو حق پہنچتا ہے۔ میں نے تو یہ بھی کہا ہے کہ کوئی بھی ادبی تخلیق جب تک شاعر کے ذہن میں ہوتی ہے یا چھپتی نہیں وہ اس کی ملکیت ہوتی ہے۔ جب چھپ جاتی ہے تو وہ public property ہو جاتی ہے۔ جب شاعری پبلک پراپرٹی ہو جاتی ہے تو لوگوں میں اس کا وہ درد نہیں ہوتا جو شاعر کو ہوتا ہے۔ میں اپنی نظم کے ساتھ بہت involve ہوتا ہوں۔ میں نے اس پر کام کیا ہے، بہت دن سوچا ہے۔ انھوں نے ایک بار پڑھا اور پڑھنے میں جو تصور ذہن میں آیا، بس اسے پکڑ لیا۔ اس کو پھر پڑھیں، کوشش کریں یہ سمجھنے کی کہ شاعر نے کیا کہا ہے۔ تو یہ پڑھنے والا نہیں کرتا۔

بیدار بخت: مگر اختر بھائی اچھی شاعری کی تو کئی تہیں ہوتی ہیں۔ کوئی کسی تہہ تک پہنچتا ہے، کوئی کسی تہہ تک۔

اختر الایمان: مجھے کوئی اعتراض نہیں اگر پڑھنے والا میری نظم کو کسی طرح بھی سمجھے۔ مگر اگر مجھ سے پوچھا جائے گا تو میں یہی کہوں گا کہ میں نے یہ بات کہی تھی[10]۔

گویا میرے موقف کو صحیح ثابت کرنے کے لیے، خالد جاوید نے، جو 'موت کی کتاب' جیسے غیر معمولی ناول کے مصنف ہیں، اختر الایمان کی نظم 'موت' کو کوئی علامتی نظم سمجھنے کی بجائے صرف 'موت کی نظم' سمجھا۔ ۱۸ صفحوں پر پھیلا ہوا یہ ایک ایسا خوب صورت تجزیہ ہے، جس کی مثال میں نے اردو میں نہیں دیکھی، میرا جی کے تجزیوں میں بھی نہیں (اس نظم میں، میرا جی، ساقی بک ڈپو، ۱۹۴۴)، یہ صرف خالد جاوید ہی لکھ سکتے تھے کہ ''یہ نظم اتنی ہی پراسرار ہے جتنی موت پراسرار ہوتی ہے''۔ اس تجزیے کا اختتام انھوں نے اس غیر معمولی جملے سے کیا ہے جو کوئی صوفی، سادھو یا سنت ہی کہہ سکتا تھا: ''یہ اور بات ہے کہ کچھ لوگ مرنا نہیں چاہتے کیوں کہ انھیں جینا نہیں آتا۔''[۱۱]

مسجد

دُور برگد کی گھنی چھاؤں میں خاموش و ملول
جس جگہ رات کے تاریک کفن کے نیچے
ماضی و حال، گنہگار نمازی کی طرح
اپنے اعمال پہ رو لیتے ہیں چپکے چپکے
ایک ویران سی مسجد کا شکستہ سا کلس
پاس بہتی ہوئی ندّی کو تکا کرتا ہے
اور ٹوٹی ہوئی دیوار پہ چنڈول کبھی
گیت پھیکا سا کوئی چھیڑ دیا کرتا ہے
گرد آلود چراغوں کو ہوا کے جھونکے
روز مٹّی کی نئی تہہ میں دبا جاتے ہیں
اور جاتے ہوئے سورج کے وداعی انفاس
روشنی آ کے دریچوں کی بجھا جاتے ہیں
حسرتِ شام و سحر بیٹھ کے گنبد کے قریب
ان پریشان دعاؤں کو سُنا کرتی ہے
جو ترستی ہی رہیں رنگِ اثر کی خاطر
اور ٹوٹا ہوا دِل تھام لیا کرتی ہے!
یا ابابیل کوئی آمدِ سرما کے قریب
اِس کو مسکن کے لیے ڈھونڈ لیا کرتی ہے

اور محرابِ شکستہ میں سمٹ کر پہروں
داستاں سرد ممالک کی کہا کرتی ہے
ایک بوڑھا گدھا دیوار کے سائے میں کبھی
اونگھ لیتا ہے ذرا بیٹھ کے جاتے جاتے
یا مسافر کوئی آجاتا ہے، وہ بھی ڈر کر
ایک لمحے کو ٹھہر جاتا ہے آتے آتے!
فرش جاروب کشی کیا ہے سمجھتا ہی نہیں
کالعدم ہوگیا تسبیح کے دانوں کا نظام
طاق میں شمع کے آنسوں ہیں ابھی تک باقی
اب مصلّے ہے نہ منبر، نہ مؤذن، نہ امام
آچکے صاحب افلاک کے پیغام و سلام
کوہ و در اب نہ سنیں گے وہ صدائے جبریل
اب کسی کعبہ کی شاید نہ پڑے گی بنیاد
کھوگئی دشتِ فراموشی میں آوازِ خلیل
چاند پھیکی سی ہنسی ہنس کے گزر جاتا ہے
ڈال دیتے ہیں ستارے دُھلی چادر اپنی
اس نگارِ دلِ یزداں کے جنازے پہ بس اک
چشم نم کرتی ہے شبنم یہاں اکثر اپنی
ایک مَیلا سا، اکیلا سا، فسردہ سا دیا
روز رعشہ زدہ ہاتھوں سے کہا کرتا ہے
تم جلاتے ہو، کبھی آکے بجھاتے بھی نہیں
ایک جلتا ہے مگر ایک بجھا کرتا ہے
تیز ندّی کی ہر اک موج تلاطم بردوش
چیخ اٹھتی ہے وہیں دُور سے، فانی فانی
کل بہالوں گی تجھے توڑ کے ساحل کی قیود
اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی!

نظم 'مسجد' اپنی اولیں شکل میں پہلی بار 'ساقی' دسمبر ۱۹۴۲ کے شمارے میں چھپی تھی۔ ایک بند

کے اضافے اور کچھ مصرعوں میں ردو بدل کے بعد اس نظم کو 'گرداب' میں شامل کیا جو 1943 میں چھپی۔ 'آبجو' کے دیباچے میں اختر الایمان نے اس نظم کے بارے میں لکھا کہ ''مسجد مذہب کا علامیہ ہے اور اس کی ویرانی عام آدمی کی مذہب سے دوری کا مظاہرہ۔ رعشہ زدہ ہاتھ مذہبیت کے آخری نمائندہ ہیں اور وہ ندی جو مسجد کے پاس سے ہو کر گزرتی ہے وقت کا دھارا ہے جو عدم کو وجود اور وجود کو عدم میں تبدیل کرتا رہتا ہے اور اپنے ساتھ ہر اس چیز کو بہا کر لے جاتا ہے جس کی زندگی کو ضرورت نہیں رہتی۔''[۱۲]

کئی ناقدین نے اس نظم کے تجزیے میں اختر الایمان کے اوپر لکھے گئے بیان سے استفادہ بھی کیا ہے اور اتفاق بھی۔ مثلاً خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں کہ: ''''مسجد' ان قدروں کا استعارہ ہے، جنھیں ہم مذہب کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ اور اسی نظم میں 'ندی' وقت کی علامت ہے جو نقش گر حادثات بھی ہے اور جو ہر اس شے کو فنا کے گھاٹ اتار دیتی ہے، جس کی ضرورت باقی نہ ہو۔ اس نظم میں اختر الایمان نے جس منظر کو ابھارا ہے وہ کچھ اس نوعیت کا ہے جس سے ہم گرے کی ایلیجی میں دوچار ہوتے ہیں۔''[۱۳]

ساجدہ زیدی (1926-2011) نے بھی اس نظم کے بارے میں تقریباً وہی بات کہی ہے، جو خلیل الرحمٰن اعظمی نے کہی تھی: ''غور کیجیے کہ مسجد کا کھنڈر دیکھ کر رونا صرف عظمتِ پارینہ کے انہدام کا ہی نہیں بلکہ ایمان وعقیدہ کی اس روشنی کے کھو جانے کا بھی ہے، صدائے جبریل، صاحب افلاک کے پیغام وسلام، آوازِ خلیل اور کعبے کی بنیاد جس کا استعارہ ہیں۔''[۱۴]

زاہدہ زیدی نے بھی اس نظم کے بارے میں تقریباً وہی بات کہی ہے، جو خلیل الرحمٰن اعظمی نے کہی تھی مگر انھوں نے مسجد کی علامت میں یہ توسیع بھی کی ہے کہ اس کی ویرانی اس کی عام آدمیوں اور بستیوں سے دوری کا نتیجہ ہے۔[۱۵]

اغلباً نظم 'مسجد' کا محرک دہلی کے دریا گنج کی 'گھٹا مسجد' تھی جو اورنگ زیب کی بیٹی زینت النسا بیگم نے بنوائی تھی، اور جس کا نام زینت المساجد تھا۔ پچھلی صدی کی چوتھی دہائی میں جب یہ نظم لکھی گئی تھی، یہ علاقہ نسبتاً ویران تھا اور جمنا اس کے پاس سے بہتی تھی، جس نے بعد میں اپنا رخ بدل لیا ہے۔ اس بات سے زاہدہ زیدی کے بیان کی تصدیق ہوتی ہے کہ زینت المساجد انصاری روڈ، دریا گنج کے اب بھرے پُرے علاقے میں پھر سے آباد ہو گئی ہے۔

باقر مہدی (1927-2006) نظم 'مسجد' کو 'موت' اور 'تنہائی میں' کے مقابلے میں نسبتاً کمزور سمجھتے ہیں، مگر یہ بھی کہتے ہیں کہ ''مجھے اس نظم سے اس بات کا سراغ ملتا ہے جس کی مدد سے

اختر الایمان نے اپنی انفرادیت کی داغ بیل ڈالی ہے۔ وہ بات ہمارے شاعروں کو معلوم نہ تھی۔ یعنی مکالمے کے انداز میں کئی علامتوں یا ایک علامت کے ذریعے اپنی بات کو پوری وضاحت سے بیان کرنا اور اس طرح سے کہ نظم کی شعریت بھی قائم رہے اور ڈرامائی کیفیت بھی باقی رہے۔ ارسطو نے اپنے مکالمات میں یہ خوبی خاص طور سے مدِّ نظر رکھی تھی۔ اس سے قاری کی پوری توجہ نظم پر رہتی ہے۔[۱۶]'' اس بیان کے بعد باقر مہدی نے علامتوں کے بارے میں تقریباً وہی بات دہرائی ہے جو اختر الایمان نے اس نظم کے بارے میں لکھی تھی۔

شکیل الرحمٰن کا خیال ہے کہ'' دو علامتیں 'مسجد' اور 'رعشہ زدہ ہاتھ' اہم ہیں۔ تیسری علامت 'ندی' علامت نہ بن سکی[۱۷]۔'' ندی کے علامت نہ بننے کا اعتراض بے معنی ہے۔ علامت کوئی گھڑی جانے والی چیز نہیں ہے کہ بن سکے یا نہ بن سکے۔ اس کا تعلق تو اس تصویر سے ہے جو نظم پڑھنے کے بعد کسی قاری کے ذہن میں ابھرے۔ جیسا کہ زاہدہ زیدی نے لکھا ہے'' پانی کا دھارا وقت کی تیز رفتاری اور روانی کی ایک اساطیری علامت بھی ہے جس کی کارفرمائی مختلف زبانوں کے قدیم اور جدید ادب میں دیکھی جا سکتی ہے۔'' ہاں یہ سوال ضرور اٹھایا جا سکتا ہے کہ اگر تیز 'ندی کی تلاطم بردوش موج' کو 'وقت' سے بدل دیا جائے تو کیا نظم سے کوئی معنی برآمد ہوتے ہیں۔ اس سوال کا جواب تو ظاہر ہے کہ اثبات میں ہے۔ شکیل الرحمٰن کو آخری بند میں 'فانی فانی' کی آواز بھی عجیب لگی۔ خدا جانے پڑھے لکھے لوگ ایسے مہمل اعتراض کس بنا پر کرتے ہیں؟

خواجہ نسیم اختر نے اختر الایمان اور ان کی شاعری پر ایک ضخیم کتاب لکھی ہے۔ انھوں نے بھی زیرِ نظر نظم کی ندی کی علامت کے بارے تقریباً وہی اعتراض کیا ہے جو شکیل الرحمٰن نے کیا ہے[۱۸]۔ دل چسپ بات یہ کہ اس اعتراض میں ان کے الفاظ بھی تقریباً وہی ہیں جو شکیل الرحمٰن کے ہیں۔

محمد آصف زہری، جنھوں نے اختر الایمان کی دس نظموں کا تفصیلی تجزیہ کیا ہے، شکیل الرحمٰن کے اس خیال سے متفق ہیں کہ ندی ایک متحرک اور کامیاب علامت نہ بن سکی، مگر انھوں نے یہ بھی اعتراف کیا ہے کہ اس نظم میں'' علامتوں کا دہرا استعمال ہوا ہے''، جس کی وجہ سے نظم کو'' ایک وسیع تر تناظر میں بھی دیکھا جا سکتا ہے''[۱۹]۔ کسی اچھے شعر کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ وہ کثیر المعانی ہو۔ اختر الایمان کا یہ اصرار کہ اس لفظ سے صرف ایک ہی علامت نکل سکتی ہے، گمراہ کن اس لیے ہے کہ اس سے شعر کے معنی محدود ہو جاتے ہیں۔ محمد آصف زہری اگر 'علامتوں کا دہرا استعمال ہوا ہے' کی بجائے یہ کہتے کہ 'ایک لفظ سے کئی علامتیں نکلتی ہیں' تو حسبِ حال ہوتا۔

نظم 'مسجد' کا اچھا اور مفصل تجزیہ کوثر مظہری کا ہے، جس میں انھوں نے نظم کے ایک ایک بند

کی معنویت پر تبصرہ کیا ہے۔ اختر الایمان کی بتائی ہوئی علامتوں سے ہٹ کر انھوں نے 'برگد کی گھنی چھاؤں' میں 'ماضی کے غار' کی جھلک دیکھی اور 'رات' میں 'کفن' کی۔'' مگر انھوں نے یہ لکھ کر غلطی کی ہے کہ چنڈول کو روزمرہ میں الّو کہتے ہیں، جو منحوس پرندہ مانا جاتا ہے۔ 'چنڈول' تو ایک خوش آواز تاجدار پرندہ ہوتا ہے جسے فارسی میں 'چکاوک' کہتے ہیں۔ اختر الایمان نے اگر چنڈول سے مراد الّو لی ہوتی تو وہ یہ نہ کہتے کہ چنڈول ایک گیت چھیڑ دیا کرتا ہے۔ اردو میں کہیں نہیں سنا کہ الّو گاتا ہے۔

کوثر مظہری کا یہ بیان غور وفکر کی دعوت دیتا ہے کہ ''راشد کے بیشتر اور اختر الایمان کے تقریباً نصف نظمیہ متون پر 'جدید اقبالیت' کا رنگ واسلوب حاوی ہے۔''[۲۰]

تنہائی میں

میرے شانوں پہ ترا سر تھا نگاہیں نم ناک
اب تو اک یاد سی باقی ہے سو وہ بھی کیا ہے؟
گھر گیا ذہن غمِ زیست کے اندازوں میں
سر ہتھیلی پہ دھرے سوچ رہا ہوں بیٹھا
کاش اس وقت کوئی پیرِ خمیدہ آ کر
کسی آزردہ طبیعت کا فسانہ کہتا!
اک دھندلکا سا ہے دم توڑ چکا ہے سورج
دن کے دامن پہ ہیں دھبّے سے ریا کاری کے
اور مغرب کی فناگاہ میں پھیلا ہوا خوں
دبتا جاتا ہے سیاہی کی تہوں کے نیچے
دُور تالاب کے نزدیک وہ سوکھی سی ببول
چند ٹوٹے ہوئے ویران مکانوں سے پرے
ہاتھ پھیلائے برہنہ سی کھڑی ہے خاموش
جیسے غربت میں مسافر کو سہارا نہ ملے
اس کے پیچھے سے جھجکتا ہوا اک گول سا چاند
اُبھرا بے نور شعاعوں کے سفینہ کو لیے
میں ابھی سوچ رہا ہوں کہ اگر تُو مِل جائے
زندگی گو ہے گراں بار پہ اتنی نہ رہے

چند آنسو غمِ گیتی کے لیے، چند نفس
ایک گھاؤ ہے جسے یوں ہی سیے جاتے ہیں
میں اگر جی بھی رہا ہوں تو تعجب کیا ہے
مجھ سے لاکھوں ہیں جو بے سود جیے جاتے ہیں
کوئی مرکز ہی نہیں میرے تخیّل کے لیے
اس سے کیا فائدہ جیتے رہے اور جی نہ سکے
اب ارادہ ہے کہ پتّھر کے صنم پُوجوں گا
تاکہ گھبراؤں تو ٹکرا بھی سکوں مر بھی سکوں
ایسے انسانوں سے پتّھر کے صنم اچھے ہیں
ان کے قدموں پہ مچلتا ہو دمکتا ہوا خوں
اور وہ میری محبت پہ کبھی ہنس نہ سکیں
میں بھی بے رنگ نگاہوں کی شکایت نہ کروں
یا کہیں گوشۂ اہرام کے سنّاٹے میں
جا کے خوابیدہ فراعین سے اتنا پوچھوں
ہر زمانے میں کئی تھے کہ خدا ایک ہی تھا
اب تو اتنے ہیں کہ حیران ہوں کس کو پوجوں؟
اب تو مغرب کی فنا گاہ میں وہ سوگ نہیں
عکسِ تحریر ہے اک رات کا ہلکا ہلکا
اور پُر سوز دھندلکے سے وہی گول سا چاند
اپنی بے نور شعاعوں کا سفینہ کھیتا
اُبھرا نمناک نگاہوں سے مجھے تکتا ہوا
جیسے گھل کر مرے آنسو میں بدل جائے گا
ہاتھ پھیلائے اِدھر دیکھ رہی ہے وہ ببول
سوچتی ہوگی کوئی مجھ سا ہے یہ بھی تنہا
آئینہ بن کے شب و روز تکا کرتا ہے
کیسا تالاب ہے جو اِس کو ہرا کر نہ سکا؟
یوں گزارے سے گزر جائیں گے دن اپنے بھی

پر یہ حسرت ہی رہے گی کہ گزارے نہ گئے
خون پی پی کے پَلا کرتی ہے انگور کی بیل
گر یہی رنگِ تمنّا تھا چلو یونہی سہی
خون پیتی رہی، بڑھتی رہی کونپل کونپل
چھاؤں تاروں کی شگوفوں کو نمو دیتی رہی
نرم شاخوں کو تھپکتے رہے ایّام کے ہاتھ
یونہی دن بیت گئے، صبح ہوئی شام ہوئی
اب مگر یاد نہیں کیا تھا مآلِ امّید
ایک تحریر ہے ہلکی سی لہو کی باقی
بیل پھلتی ہے تو کانٹوں کو چھپا لیتی ہے
زندگی اپنی پریشاں تھی پریشاں ہی رہی
چاہتا یہ تھا مرے زخم کے انگور بندھیں
یہ نہ چاہا تھا مرا جام تہی رہ جائے!
ہاتھ پھیلائے ادھر دیکھ رہی ہے وہ ببول
سوچتی ہوگی کوئی مجھ سا ہے یہ بھی تنہا
گھر گیا ذہن غمِ زیست کے اندازوں میں
کیسا تالاب ہے جو اس کو ہرا کر نہ سکا؟
کاش اس وقت کوئی پیرِ خمیدہ آ کر
میرے شانوں کو تھپکتا غمِ تنہائی میں!

یہ نظم اپنی اولیں شکل میں 'تنہائی' کے عنوان سے رسالے 'ایشیا' کے ستمبر، اکتوبر ۱۹۴۲ کے شمارے میں چھپی تھی۔ بعد میں ترمیم کر کے اسے 'تنہائی میں' کے عنوان سے 'گرداب' میں شامل کیا گیا۔ اس نظم کے بارے میں اختر الایمان نے یہ لکھا ہے:

''گرداب کی نظموں میں 'تنہائی میں' بھی اتنی ہی اہم ہے جتنی یہ نظمیں ('موت' اور 'مسجد')۔ چونکہ یہ اپنی ہیئت اور تکنیک کے اعتبار سے مشکل نہیں ہے اس لیے میں اس کی وضاحت نہ کروں گا، البتہ اتنا ضرور کہوں گا کہ 'ببول' اور 'تالاب' یونہی استعمال نہیں کیے گئے۔ انھیں جہاں بار بار دہرا کر ڈرامائی تاثر کو ابھارا گیا ہے وہاں علامیہ کے طور پر بھی استعمال کیا گیا ہے۔ 'ببول' بے

برگ و بار زندگی کا علامیہ ہے اور 'تالاب' اس سرمایہ کا جو تالاب کے پانی کی طرح ایک جگہ اکٹھا ہو کر رہ گیا ہے۔ جس میں پانی باہر سے آ کر ملتا تو ہے مگر باہر نہیں جا سکتا اور جو ایک جگہ پڑے پڑے سڑنے لگا ہے اور اس میں ایسے جانور پیدا ہو گئے ہیں جنھوں نے انسانی سماج کو چکلے اور جنسی بیماریاں دی ہیں، اس نظم کے یہ دو بند:

اب ارادہ ہے کہ پتّھر کے صنم پُوجوں گا
تا کہ گھبراؤں تو ٹکرا بھی سکوں مر بھی سکوں
ایسے انسانوں سے پتّھر کے صنم اچھے ہیں
ان کے قدموں پہ مچلتا ہو دمکتا ہوا خوں
اور وہ میری محبت پہ کبھی ہنس نہ سکیں
میں بھی بے رنگ نگاہوں کی شکایت نہ کروں
یا کہیں گوشۂ اہرام کے سنّاٹے میں
جا کے خوابیدہ فراعین سے اتنا پوچھوں
ہر زمانے میں کئی تھے کہ خدا ایک ہی تھا
اب تو اتنے ہیں کہ حیران ہوں کس کو پوجوں؟

ایسی ہی حالات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔''[۲۱]

خلیل الرحمٰن اعظمی نے اختر الایمان کے بیان سے استفادہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''اس نظم میں 'تالاب' اس انسانی سماج کی علامت ہے جہاں پانی ایک جگہ پڑا پڑا سڑنے لگا ہے، جس میں جمود اور تعطل ہے۔ اس سڑے ہوئے پانی نے طرح طرح کے جراثیم اور بیماریوں کو جنم دیا ہے۔ اسی طرح 'ببول' اس فرد کی علامت ہے جو تنہا ہے۔ سماج اس کی شخصیت کی تعمیر کے لیے کسی طرح معاون نہیں۔ جس طرح تالاب کے کنارے ہونے کے باوجود ہرا بھرا نہ ہو سکا، اسی طرح نظم کا فرد اپنی زندگی کو بے برگ و بار محسوس کرتا ہے۔''[۲۲]

باقر مہدی پہلے نقاد تھے جنھوں نے اختر الایمان کی شاعری پر کوئی مضمون لکھا ہو۔ نظم 'تنہائی میں' کے بارے میں وہ لکھتے ہیں: ''میں نے کئی بار اس نظم کو پڑھا ہے اور اس وقت بھی اس کے بارے میں لکھتے ہوئے یہ خیال آ رہا ہے کہ اس میں جو گہری افسردگی ہے اثر کر کے ہی رہتی ہے اور قاری اپنے غموں کو شاعر کے آلام و مصائب، محبت کی ناکامی، زندگی کی ارزانی اور دل شکن حالات کے شکنجے سے ہم آہنگ پاتا ہے۔ اس نظم پر قنوطیت کا الزام نہیں لگ سکتا، گو کہ اس میں افسردگی اور

شکست خوردگی کا گہرا احساس ہے۔مگر حالات سے شکست کھانے والا شاعر اپنی روح کی کربناکی کو پوری شاعرانہ کیفیت کے ساتھ الفاظ میں منتقل کرنے میں کامیاب ہے۔نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے:

میرے شانوں پہ ترا سر تھا نگاہیں نم ناک
اب تو اک یاد سی باقی ہے سو وہ بھی کیا ہے؟

گھر گیا ذہن غمِ زیست کے اندازوں میں
سر ہتھیلی پہ دھرے سوچ رہا ہوں بیٹھا
کاش اس وقت کوئی پیرِ خمیدہ آ کر
کسی آزردہ طبیعت کا فسانہ کہتا!

''اوراس کے بعد تنہائی کا عالم پیش کیا ہے۔اس نظم میں کئی نئی تشبیہیں ہیں، جیسے کہ دن کے خاتمے کو ریاکاری کہا ہے اور مغرب کو فنا گاہ کا نام دیا ہے۔اس نظم کی منظر کشی دوسرے شاعروں کی منظر کشی سے مختلف ہے۔تنہائی میں شاعر اپنے ماحول کا جائزہ لیتا ہے۔سورج ڈوب رہا ہے۔دور ببول کا پیڑ اپنی بے برگ و بار شاخوں کی مدد سے ماحول کو اور بھی غضبناک بنا رہا ہے اور پھر رات آجاتی ہے۔ چاند بھی تنہائی کے احساس کو ابھار دیتا ہے۔ یہ نظم اس دور کی یاد دلاتی ہے جب نوجوانوں کا ایک بڑا گروہ اپنی محبت اور زندگی میں شکست کھا رہا تھا۔یہ اختر الایمان کی زندگی کے تلخ تجربوں کی جھلکیاں پیش کرتی ہے جن سے انھیں اپنی نوجوانی میں دوچار ہونا پڑا تھا۔''[۲۳]

اسی نظم کے بارے میں زاہدہ زیدی نے لکھا ہے کہ ''فنی طور پر یہ نظم کافی ترشی ترشائی ہے۔ اوراس میں شاعر نے تاثراتی امپرشنسٹ (impressionist) مصوروں کی طرح ایک ہی منظر کو مختلف زاویوں سے دیکھ کر، اور روشنی اور اندھیرے کی مختلف کیفیات کو، الفاظ کے شیشے میں اتار کر گوناگوں احساسات اور متنوع ذہنی کیفیات کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے۔'' زاہدہ زیدی نظم سے پوری طرح مطمئن بھی نہیں ہیں: ''یہ نظم میرے خیال میں حشو وزوائد سے پوری طرح پاک نہیں، اور اگر یہاں وہاں سے پانچ دس مصرعے حذف کر دیے جائیں تو اس کی اثر آفرینی میں اضافہ ہو سکتا ہے۔لیکن مجموعی طور پر یہ فنی خلوص اور معتبر شعری طریقۂ کار کا ایک بہتر نمونہ ہے، جس میں شاعر نے اپنی ذہنی کیفیات، غم، مایوسی، کرب ذات، یادوں، خوابوں اور شکست خواب کو ایک حسیاتی، بلیغ اور شفاف منظر نامے میں مجسم کر دیا ہے، اور روشنی، اندھیرے اور رنگوں کے مختلف زاویوں کی مدد سے ایک ساکت منظر کو متحرک بنا دیا ہے۔ایک ایسا تحرک جو جذبے اور تفکر کے ارتعاشات سے ہم آہنگ ہے اور لطیف گریزپا کیفیات کی ترسیل کی غیر معمولی قوت رکھتا ہے۔''[۲۴]

اس نظم کے بارے میں خواجہ نسیم اختر نے بغیر حوالہ دیے زاہدہ زیدی کے لفظ استعمال کیے ہیں: ''نظم 'تنہائی میں' علامتوں اور بلیغ استعمال کے سبب ترشی ترشائی بن گئی ہے۔'' نظم نقل کرنے کے بعد خواجہ نسیم اختر لکھتے ہیں: ''نظم میں یہ خوبصورت پیکر نہ صرف معنی خیز ہیں بلکہ مکمل استعارے بھی معلوم پڑتے ہیں۔ نظم میں دراصل شاعر زندگی کی اصلیت کو پہچاننے کی کوشش میں مصروفِ ریاضت ہے۔ داخلی کیفیتیں ماحول میں بکھر گئی ہیں۔ پر سوز دھندلکوں سے بے نور شعاعوں کا سفینہ کھینا، گول سا چاند اپنی نم ناک نگاہوں سے اس طرح تک رہا ہے جیسے گھل کر آنسو میں بدل جائے گا۔ یہ تصور نہ صرف اہم ہے بلکہ معنی خیز بھی ہے۔ خارجی اور اضطراب اور محرومی و ناکامی سے فطرت بھی متاثر ہوتی ہے۔ چاند نہ صرف فرد کے جذبے کا آئینہ دار ہے بلکہ اس کے حسی انسلاکات نظم کی ساخت میں موج تہہ نشیں کی طرح موجود ہیں۔ مغرب کی فنا گاہ میں پھیلا ہوا خون، تالاب کے نزدیک سوکھی ہوئی ببول، سیاہی کی تہیں، انگور کی بیل-- یہ سب معنی خیز اشارے ہیں۔ ان علامتوں سے شاعر نے کئی حقائق کو پیش کیا ہے۔ فطرت کے عناصر اور مناظر کے یہ اشاراتی نظام انتشار میں ایک تنظیم کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ فنی طور پر یہ نظم اس لیے بھی کامیاب کہی جاسکتی ہے کہ یہ نظم تاثراتی مصوری کی خوبصورت تمثیل بن گئی ہے۔''[۲۵]

الفاظ بڑے بڑے ہیں، مگر یہ نظم کی تفہیم میں کس طرح مدد کر سکتے ہیں یہ مجھ جیسے ہیچمدان کی سمجھ سے باہر ہے۔ ایسا تبصرے کا اطلاق تو کسی نظم پر بھی ہوسکتا ہے، مثال کے طور پر جاں نثار اختر (1914-76) کی ایک نظم 'ویرانہ' کا ایک بند لیجیے اور اس پر خواجہ نسیم اختر کا تبصرہ بٹھائیے۔ جاں نثار اختر کا بند ہے:

جگمگاتے تھے امیدوں کے فلک بوس محل
عظمتِ شوق کے مینار فروزاں تھے کبھی
کتنے گونجے ہوئے جذبات کا کاشانے تھے
کتنے جاگے ہوئے رنگین شبستاں تھے کئی
کہکشاں تھی بھی تو پامال روش تھی اس کی
چاند تاروں سے حسیں اس کے گلستاں تھے کبھی
کتنے نوعمر حسیں کتنے جواں سال حسیں
زلف کھولے ہوئے ہر سمت خراماں تھے کبھی

اور اب خواجہ نسیم اختر کا تبصرہ، صرف نظم کی ترکیبیں بدل کر دیکھیے: نظم میں دراصل شاعر

زندگی کی اصلیت کو پہچاننے کی کوشش میں مصروف ریاضت ہے۔ داخلی کیفیتیں ماحول میں بکھر گئی ہیں۔ امیدوں کے فلک بوس محل کا جگمگانا، جذبات کے کاشانوں کا گونجنا۔ یہ تصور نہ صرف اہم ہے بلکہ معنی خیز بھی ہے۔ خارجی اور اضطراب اور محرومی و ناکامی سے فطرت بھی متاثر ہوتی ہے۔ چاند تارے نہ صرف فرد کے جذبے کا آئینہ دار ہیں بلکہ اس کے حسی انسلاکات نظم کی ساخت میں موج تہہ نشیں کی طرح موجود ہیں۔ جاگے ہوئے رنگین شبستان، عظمتِ شوق کے فروزاں مینار۔ یہ سب معنی خیز اشارے ہیں۔ ان علامتوں سے شاعر نے کئی حقائق کو پیش کیا ہے۔ فطرت کے عناصر اور مناظر کے یہ اشاراتی نظام انتشار میں ایک تنظیم کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ فنی طور پر یہ نظم اس لیے بھی کامیاب کہی جاسکتی ہے کہ یہ نظم تاثراتی مصوری کی خوبصورت تمثیل بن گئی ہے۔

ایسی ہی بے جان تنقید کے بارے میں اختر الایمان نے کہا تھا کہ ''ان لوگوں نے جو پہلے پڑھا تھا، اس پر لکھ رہے ہیں۔ میری شاعری پر نہیں لکھ رہے ہیں۔''[۲۶]

پرانی فصیل

مری تنہائیاں مانوس ہیں تاریک راتوں سے
مرے رخنوں میں ہے الجھا ہوا اوقات کا دامن
مرے سائے میں حال و ماضی رک کر سانس لیتے ہیں
زمانہ جب گزرتا ہے بدل لیتا ہے پیراہن
یہاں سرگوشیاں کرتی ہے ویرانی سے ویرانی
فسردہ شمع امید و تمنا لو نہیں دیتی
یہاں کی تیرہ بختی پر کوئی رونے نہیں آتا
یہاں جو چیز ہے ساکت کوئی کروٹ نہیں لیتی
خراب و شورہ آلودہ زمیں خاموش رہتی ہے
یہاں جھینگر نہ جانے کس زباں میں گیت گاتے ہیں
یہاں چوہے متاعِ زندگی سے سرخ رو ہو کر
مہذب بستیوں میں جا کر اکثر لوٹ آتے ہیں
یہاں شبنم کے قطروں میں نزاکت بھی نہیں ہوتی
یہاں بھیگی ہوئی راتوں میں ہنگامے نہیں ہوتے
یہاں کوئی کسی کی زلف سے کھیلا نہیں کرتا

یہاں دنیا سے اکتائے ہوئے آ کر نہیں روتے
یہاں سورج شعائیں پھینک دیتا ہے بہ مجبوری
مگر پھر بھی کسی گوشے میں کچھ تاریک سے خاکے
جنھیں کرنیں نظر انداز کر جاتی ہیں جلدی میں
بنا کرتے ہیں بنتے ہی رہے ہیں اک زمانے سے
یہاں اسرار ہیں سرگوشیاں ہیں بے نیازی ہے
یہاں مفلوج تر ہیں تیز تر بازو ہواؤں کے
یہاں بھٹکی ہوئی روحیں کبھی سر جوڑ لیتی ہیں
یہاں پر دفن ہیں گزری ہوئی تہذیب کے نقشے
مری نظروں نے قتل و خوں ہوس رانی بھی دیکھی ہے
یہاں جذبات بھی عریاں کیے ہیں کج کلاہوں نے
یہاں لوٹی ہوئی پونجی پہ ماتم بھی کیا آ کر
یہاں تھک کر سہارا بھی لیا ہے بادشاہوں نے
مرے اک سمت اک دنیا ہے رنگا رنگ کی مظہر
وہاں ہر طنز کا پہلو ہے ہر اک دل نوازی ہے
کبھی میں اک اچٹتی سی نظر سے دیکھ لیتی ہوں
وہاں تضحیک کے نشتر چھپے ہیں چارہ سازی میں
وہاں سہمی ہوئی ٹھٹھری ہوئی راتوں نے دیکھے ہیں
دریدہ پیرہن عصمت نگوں سر بال آوارہ
گریباں چاک سینہ وا بدن لرزاں نظر خیرہ
خم ابرو میں درماندہ جوانی محو نظارہ
وہاں احساس کی جنس گراں قیمت نہیں رکھتی
وہاں کا ہر نفس مانگی ہوئی دنیا میں رہتا ہے
مسرت تول کر لیتے ہیں چاندی کی ترازو میں
خوشامد زندگی کی ہر ادا میں کار فرما ہے
وہاں عورت فقط اک زہر آلودہ سا کانٹا ہے
جو چبھ سکتا ہے لیکن درد کا حاصل نہیں ہوتا

وہاں بھوکی نگاہیں گھورتی ہیں تنگنائے میں
مگر سب دیوتا ہیں کوئی اہلِ دل نہیں ہوتا
ہر اک نا واقف منزل سمجھتا ہے کہ واقف ہے
وہاں سب رہنما ہیں کوئی منزل ہے نہ جادہ ہے
وہاں چھینے ہوئے جذبے ہیں سرمایہ ادیبوں کا
صریرِ خامہ نادار بھی شہرت کی پیاسی ہے
وہاں ہر فکر کی جدت پہ طعنے پیش ہوتے ہیں
وہاں شاعر مشینوں کی طرح سانچوں میں ڈھلتے ہیں
وہی اگلے ہوئے لقمے طبائع کا سہارا ہیں
انھیں ویران راہوں پر کھڑے ہیں آنکھ ملتے ہیں
اسی اک کوئے جاناں موئے جاناں روئے جاناں کو
سمجھتے ہیں کہ معراجِ تخیل ہے اگر باندھیں
قلم کی شوخیاں سب ختم کر دیں ایک جنبش میں
کسی کو ہمسرِ کعبہ کہیں شام و سحر باندھیں
غرض اک دور آتا ہے کبھی اک دور جاتا ہے
مگر میں دو اندھیروں میں ابھی تک ایستادہ ہوں
مرے تاریک پہلو میں بہت افعی خراماں ہیں
نہ توشہ ہوں نہ راہی ہوں نہ منزل ہوں نہ جادہ ہوں

اس نظم کی محرک پرانی دہلی کی فصیل تھی، جو ایک طرح سے پرانی اور نئی دہلی کے درمیان کی دیوار تھی۔ اب تو اس فصیل کے کچھ حصے ہی بچے ہیں جو دہلی دروازے کے مشرق میں انصاری روڈ کے متوازی ہیں، مگر اختر الایمان کی نوجوانی کے زمانے میں دہلی دروازے اور ترکمان دروازے کے بیچ میں اس کے کچھ حصے برقرار تھے۔ اس زمانے میں یہ فصیل گویا پرانی اور فرسودہ قدروں اور نئے زمانے کے درمیان کی حدّ فاصل تھی۔

میرے خیال میں تو یہ اس نظم میں فصیل ایسی علامت نہیں ہے جیسے نظم 'موت' میں مرد، عورت اور دستک تھے۔ فصیل کے دونوں طرف کی زندگی کے تضاد سے شاعر کو زندگی کا تضاد یاد آتا ہے۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ 'آبجو' کے دیباچے میں اختر الایمان نے مجموعے 'گرداب' کی نظموں میں 'مسجد'،

'موت'، 'تنہائی میں'، 'جواری' اور 'پگڈنڈی' کے علاوہ کسی اور کے علامتی ہونے کا ذکر نہیں کیا۔ اسی مجموعے کی نظم 'پرانی فصیل' ایک اہم نظم ہے۔ اگر وہ اس نظم کو بھی علامتی سمجھتے تو اس کا ذکر ضرور کرتے۔

زاہدہ زیدی 'فصیل' کو علامتی نظم کہنے پر مصر ہیں۔ وہ لکھتی ہیں: ''مسجد' اور 'پگڈنڈی' کی طرح 'پرانی فصیل' بھی ایک علامتی قسم کی نظم ہے جس میں ایک مرکزی علامت کے توسط سے شاعر نے زندگی کے کئی پہلوؤں کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے لیکن یہ اس فنی وحدت اور تخلیقی خلوص سے محروم ہے جو پہلی دو نظموں کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس نظم کا پہلا حصہ جو سات بندوں پر مشتمل ہے، جذبہ وفکر، شعری پیکروں اور شعری ہم آہنگی کی مطابقت کا ایک اچھا نمونہ ہے اور اس پرانی فصیل کے توسط سے ہم زندگی کے کئی تاریک گوشوں میں داخل ہوتے ہیں۔ اور ہر تاثر ایسے شعری پیکروں میں ڈھل کر ہمارے سامنے آتا ہے جن میں ندرت بھی ہے اور ترسیل کی قوت بھی۔''

نظم کے کچھ مصرعوں کی مثالیں دینے کے بعد وہ کہتی ہیں: ''غرض یہاں تک 'پرانی فصیل' اپنے علامتی وجود کو قائم رکھتے ہوئے حال و ماضی کے کئی تاریک گوشوں پر روشنی ڈالتی ہے اور اس مرکزی علامت سے شاعر کی وابستگی ہمیں اس تجربے میں شرکت کی دعوت دیتی ہے اور ایک معتبر شعری بیان کا درجہ دیتی ہے۔ لیکن آٹھویں بند میں جب یہ فصیل ہمیں ان الفاظ میں اپنی دوسری طرف دیکھنے کی دعوت دیتی ہے:

مرے اک سمت کی دنیا ہے رنگا رنگ کی مظہر

تو نہ صرف نظم کا کینوس بلکہ لب و لہجہ بھی یکلخت تبدیل ہو جاتا ہے۔ یہاں شاعر نے جو سوالات اٹھائے ہیں ان میں حقیقت کی جھلک ضرور ہے لیکن وہ اس نظم کے علامتی منظر نامے کا حصہ بننے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ بلکہ کہیں کہیں تو وہ ایسے جھنجلائے ہوئے انسان کا بیان معلوم ہوتے ہیں جس کی ناکامی اور تلخی نے اس کے مشاہدے کو بھی مسخ کر دیا ہے اور اس کے بیان کو رمزیت اور معنی آفرینی سے محروم کر کے نہایت سپاٹ بنا دیا ہے۔ چند مصرعے ملاحظہ ہوں[۲۷]:'' اس کے بعد زاہدہ زیدی نظم کے کئی مصرعوں کی مثالیں دیتی ہیں، جن میں آخری دو مصرعے اور پورا بند یوں ہے:

اسی اک کوئے جاناں، روئے جاناں، موئے جاناں کو
سمجھتے ہیں کہ معراجِ تخیل ہے اگر باندھیں
قلم کی شوخیاں سب ختم کر دیں ایک جنبش میں
کسی کو ہم سر کعبہ کہیں، شام و سحر باندھیں

اپنی بعد کی نظموں کی طرح اختر الایمان نظم 'پرانی فصیل' میں بھی سماجی رائے زنی کرتے ہیں

جن کا تعلق نظم کے اصل موضوع سے صرف ضمنی سا ہوتا ہے۔ اوپر لکھے ہوئے بند کی معنویت ظاہر ہو جاتی ہے اگر اختر الایمان کی خودنوشت سوانح عمری کا یہ اقتباس سامنے رکھا جائے:

''اس وقت دلّی میں جو شاعری ہو رہی تھی، وہ من گھڑت اور فرضی معلوم ہوتی تھی۔ بہت سے اساتذہ تھے: نواب سائل، پنڈت زتشی، استاد بیخود، آغا شاعر قزلباش، غافل ہریانوی وغیرہ۔ وہ شاعری سن کر شاعری اور زندگی میں ربط نہیں معلوم ہوتا تھا۔ کوئی خیال انگیز بات بھی نہیں ہوتی تھی۔ انسانی زندگی کا کوئی تجربہ یا تجزیہ بھی نہیں لگتا تھا۔ ان اساتذہ کے شاگردوں کو بھی دیکھتا تھا، کبھی کمپنی باغ میں، کبھی ایڈورڈ پارک میں۔ ایک بار رک گیا۔ شاگردوں کی ایک ٹولی مشقِ سخن میں مصروف تھی۔ فی البدیہہ شاعری اور مصرع پر مصرع لگانے کی کسرت ہو رہی تھی۔ میں اس مشقِ سخن کی اہمیت اور افادیت پر غور کرنے لگا، مگر کچھ سمجھ میں نہیں آیا۔''[۲۸]

زاہدہ زیدی آخر میں لکھتی ہیں: ''ان آٹھ 'غیر ضروری' بندوں کا لب ولہجہ اختر الایمان کے اگلے دور کی شاعری سے قریب تر ہے۔ یہ ضرور ہے ان روح فرسا تجربات کے اظہار کے لیے انھوں نے ابھی تک کوئی مناسب پیرایۂ اظہار تلاش نہیں کیا، جس کی وجہ سے یہ بھونڈے اور بے اثر معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن تجربے اور طرزِ احساس کے اعتبار سے انھیں اختر الایمان کے ابتدائی اور دوسرے دور کی شاعری کی درمیانہ کڑی سمجھا جا سکتا ہے۔ اس لیے یہ نظم اپنی فنی خامیوں کی وجہ کے باوجود بھی بعض اعتبار سے قابلِ توجہ ہے۔''[۲۹]

اس نظم کے بارے میں ساجدہ زیدی کا تبصرہ قابلِ غور ہے۔ وہ لکھتی ہیں کہ 'پرانی فصیل' نے ''زمانے کے سرد و گرم اور نشیب و فراز دیکھے ہیں۔ اس کی کہنگی ہے، جو ویرانی کی تصویر ہے، گزراں وقت کا استعارہ ہے۔

''اس فصیل کے کھنڈرات میں تعمیر و تخریب کے افسانے محبوس ہیں۔ یہ بھٹکتی ہوئی روحوں کی آماجگاہ اور گزری ہوئی تہذیب کا مدفن ہے۔ ان استعاروں میں دہشت اور عبرت یکجا ہو گئی ہے۔

''اس فصیل کے دونوں طرف دو دنیائیں آباد ہیں، جن کا تفاوت بھی وقت کے جبر کا استعارہ ہے۔ دونوں تاریک ہیں لیکن رفتارِ زماں کے تسلسل نے ان اندھیروں کی مختلف نوعیتیں متعین کی ہیں۔ ایک سمت ماضی کی دنیا ہے، جہاں قتل و خون، ہوس رانی اور لٹا ہوا حال ہے اور بادشاہوں کی داستانیں ہیں۔ دوسری سمت حال کی دنیا ہے۔ اس دنیا میں چارہ سازی کے لباس میں تضحیک کے نشتر ہیں، دریدہ پیرہن عصمتیں ہیں، گریباں چاکیاں ہیں۔ مسرت و راحت چاندی

کے سکوں میں تل کر بکتی ہے۔ خوشامد ہے، منافقت ہے، بھوکی نگاہیں ہیں۔ صریر خامہ شہرت کی بھوکی ہے۔ ان پیکروں میں اختر الایمان کی شدید حسیت جھلکتی ہے اور ان کو اپنے عصر کے غیر انسانی ماحول سے پیدا شدہ اضطراب کا عکس بھی ملتا ہے۔

''گزرے ہوئے زمانے کے یہ بدلتے ہوئے پیراہن، دو اندھیرے ہیں جن کے درمیان کھڑی ہوئی یہ فصیل دونوں زمانوں کا زبانِ حال سے نوحہ کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔''[۳۰]

اختر الایمان نے کبھی نہیں لکھا کہ نظم 'پرانی فصیل' میں 'فصیل' ایک علامت ہے، مگر شکیل الرحمٰن لکھتے ہیں: ''لیکن 'پرانی فصیل' کو ایک علامت سمجھتے ہوئے، جو صدیوں کی قدروں کے درمیان کھڑی ہے، ہمیں علامتی فکر کی کن جہتوں سے آشنائی ہوتی ہے۔ کیا ہم بھوکی نگاہیں، اہلِ دل دیوتا، مشینوں کے سانچے، اگلتے ہوئے لقمے، ویران راہیں، انسان کے پتلے، مشیت کی کوکھ کو علامیہ اور علامتی نقوش کہیں۔ کون سی علامت وژن بنی ہے۔ کوئی لفظ پھیل کر شعور و احساس میں جذب نہیں ہوتا۔ یہ تو عام الفاظ اور عام تجربے ہیں۔ علامیہ اور حسی پیکروں کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ ایک علامت کئی حقیقتوں اور سچائیوں میں داخلی راستہ پیدا کرتی ہے۔ اس طرح تجربوں میں ایک تنظیم ہو جاتی ہے۔ اس نظم میں الجھے ہوئے رشتوں کا احساس تو ہوتا ہے، داخلی تنظیم کی کمی محسوس ہوتی ہے۔''[۳۱]

شکیل الرحمٰن کی عبارت نہ صرف غیر مربوط ہے بلکہ غیر منطقی تنقید کا نمونہ بھی ہے۔

خواجہ نسیم اختر زیرِ نظر نظم کے بارے میں لکھتے ہیں: ''''پرانی فصیل' کا پیکر شکستگی سے چور معلوم ہوتا ہے جس کی وجہ سے نظم کی 'سی میٹری' بھی متاثر ہوتی ہے۔ نظم میں شاعر نے جو سوال اٹھائے ہیں وہ نظم کے علامتی اسٹرکچر سے ہم آہنگ نہیں دکھائی دیتے بلکہ کہیں کہیں تو جھنجلاہٹ اور تلخ لہجے کی کڑواہٹ محسوس ہوتی ہے۔ نظم کے اظہار میں نثری بیان عود آتا ہے۔ اس طرح نظم نہ علامت ہی بن پاتی ہے اور نہ نظم کے فنی تقاضے پورے ہوتے ہیں کیوں کہ شاعر اپنے اٹھائے ہوئے سوالات کو تجربے کا لازمی حصہ بنانے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکا ہے۔''[۳۲]

اس نظم کے بارے میں خواجہ نسیم اختر، زاہدہ زیدی کی بات تقریباً انہی کے لفظوں میں دہراتے ہیں، مگر ان کا حوالہ دیے بغیر: ''یہ نظم تجربے اور طرزِ احساس کے اعتبار سے اختر الایمان کے شعری سفر کا ابتدائی نشان اور دوسرے دور کی شاعری کی درمیانی کڑی ضرور کہی جا سکتی ہے۔'' 'سوالات اٹھانے' والا فقرہ بھی زاہدہ زیدی کا ہے۔

خدا جانے نظم کی سی میٹری (جو غالباً symmetry ہے) سے ان کی کیا مراد ہے اور یہ شے کس طرح 'نظم کی شکستگی' کو متاثر کرتی ہے۔

شفیع ایوب زاہدہ زیدی کا 'سپاٹ بیان' والا فقرہ لے دوڑے اور فرمایا: ''یہ سپاٹ بیان حقیقت کا اظہار تو کر سکتے ہیں لیکن اعلا شاعری نہیں (کہلائے جا سکتے)۔''[۳۳] یہی نہیں بلکہ انھوں نے اختر الایمان کی شاعری پر براہِ راست شاعری کا الزام بھی لگا دیا۔ یہ الزام کسی اور نے نہیں لگایا۔

عقیل احمد صدیقی بھی اس نظم کو سمجھ نہ سکے: وہ لکھتے ہیں اس نظم میں فصیل ''تہذیبی قدر کی علامت ہے، جس کے ذریعے اختر الایمان نے قدروں کی شکست و ریخت کو پیش کیا ہے۔ فنی طور پر یہ ایک کمزور نظم ہے جس میں حقائق کا سپاٹ اظہار ملتا ہے۔ پھر بھی یہ فنکار کے ذہنی اور فکری رویے کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ اس نظم میں بھی 'پرانی فصیل' مسجد کی طرح تنہا اور افسردہ ہے۔''[۳۴]

عقیل احمد صدیقی کی تحریر کی طرف اشارہ کر کے شمشاد جہاں نے ٹھیک لکھا ہے کہ ''اختر الایمان کی تمام نظموں کا ایک خاص زاویۂ نظر سے مطالعہ کرنے کا نتیجہ یہی غلط فہمی ہے جس سے دونوں مذکورہ آراء عبارت ہیں۔ (دوسری رائے یاور علیگ کے اخباری مقالے کی ہے، جس کا یہاں ذکر نہیں کیا گیا۔) عام طور سے یہ مان لیا گیا ہے کہ اختر الایمان کچھ خاص تہذیبوں کے عاشق ہیں۔ یہ بات غلط نہیں مگر ہر نظم کی تفہیم میں معاون نہیں ہو سکتی۔''[۳۵]

پگڈنڈی

ایک حسینہ درماندہ سی بے بس تنہا دیکھ رہی ہے
جیسے یونہی بڑھتے بڑھتے رنگ افق پر جا جھولے گی
جیسے یونہی افتاں خیزاں جا کر تاروں کو چھو لے گی
راہ کے پیچ و خم میں کوئی الجھا راہی دیکھ رہی ہے
انگڑائی لیتی بل کھاتی ویرانوں سے آبادی سے
ٹکراتی کتراتی مڑتی خشکی پر گرداب بناتی
اٹھلاتی شرماتی ڈرتی مستقبل کے خواب دکھاتی
سایوں میں ستاتی مڑتی بڑھ جاتی ہے آزادی سے
راہی کی آنکھوں میں ڈھلتی ڈرتی مستقبل کے خواب دکھاتی
ٹھنڈی چھاؤں میں تاروں کی سیمیں خواب کا دھارا بنتی
دن کی روشن قندیلوں میں میداں میں آوارہ بنتی
ندیوں سے چشموں سے ملتی کوسوں دور نکل جاتی ہے
پھولوں کے اجسام کچلتی ذروں کے فانوس جگاتی

درماندہ اشجار کے نیچے شاخوں کا واویلا سنتی
ہر نووارد کے رستے میں نادیدہ اک جال سا بنتی
بڑھ جاتی ہے 'منزل' کہہ کر کلیاں زیر خاک سلاتی
غم دیدہ پس ماندہ راہی تاریکی میں کھو جاتے ہیں
پاؤں راہ کے رخساروں پر دھندلے نقش بنا دیتے ہیں
آنے والے اور مسافر پہلے نقش مٹا دیتے ہیں
وقت کی گرد میں دبتے دبتے ایک فسانہ ہو جاتے ہیں
راہ کے پیچ و خم میں اپنا دامن کوئی کھینچ رہا ہے
فردا کا پُر پیچ دھندلکا ماضی کی گھنگھور سیاہی
یہ خاموشی یہ سناٹا اس پر اپنی کور نگاہی
ایک سفر ہے تنہا راہی جو سہنا تھا خوب سہا ہے
ایک حسینہ درماندہ سی بے بس تنہا دیکھ رہی ہے
جیون کی پگڈنڈی یونہی تاریکی میں بل کھاتی ہے
کون ستارے چھو سکتا ہے راہ میں سانس اکھڑ جاتی ہے
راہ کے پیچ و خم میں کوئی راہی الجھا دیکھ رہی ہے
یہ سورج یہ چاند ستارے راہیں روشن کر سکتے ہیں؟
تاریک آغاز سفر ہے تاریکی انجام نہیں ہے؟
آنے والوں کی راہوں میں کوئی نور آشام نہیں ہے؟
ہم سے اتنا بن پڑتا ہے جی سکتے ہیں مر سکتے ہیں

اختر الایمان نے اپنے دیباچوں میں اس نظم کے بارے میں کچھ نہیں لکھا، مگر ایک افسانہ اسی عنوان کا لکھا تھا، جو 'ساقی' کے جنوری 1942 کے شمارے میں چھپا تھا۔ افسانے کے شروع کے کچھ حصے شاید پگڈنڈی کے استعارے پر کچھ روشنی ڈال سکیں:

''پگڈنڈیاں لجاتی ان دیکھی وادیوں میں سے کتراتی چلی جاتی ہیں، دور بہت دور تک اور بڑھتے بڑھتے آسمان سے جا ملتی ہیں، ایک نیلے اور وسیع آسمان سے۔ اور چلنے والے ان پگڈنڈیوں اور آسمان کے درمیان کہیں کھو جاتے ہیں، اس طرح کھو جاتے ہیں کہ نقشِ قدم بھی پیچھے نہیں چھوڑتے۔

کتنی پگڈنڈیاں ہیں اور کتنے چلنے پھرنے والے اور پھر سب کی جدا جدا پگڈنڈی ہے۔ایک دوسرے سے کہیں بھی تو نہیں ملتے اور اگر ملتے بھی ہیں تو مختلف سمتوں میں جاتے وقت۔سب کی جدا جدا پگڈنڈی ہے۔

آدمی کا جسم بھی ایک پگڈنڈی ہے جس پر سے زندگی کے مختلف دور گزر جاتے ہیں: بچپن، جوانی، بڑھاپا اور جھریوں کی شکل میں اپنا راستہ چہرے پر چھوڑ جاتے ہیں اور پھر کبھی لوٹ کر نہیں آتے۔سب کھو جاتے ہیں، زمین اور آسمان کے درمیانی خلا میں، ہوا کے ایک لطیف کُرّے میں۔''[۳۶]

زاہدہ زیدی لکھتی ہیں کہ 'پگڈنڈی' ''اختر الایمان کے ابتدائی دور کی شاعری کی کامیاب ترین علامتی نظم ہے۔شعری اسلوب اور علامتی طریقۂ کار کی شاعری میں ہمیں کسی قدر اقبال کی اس 'جوئے آب' کی یاد دلاتی ہے جو ان کی کئی نظموں، مثلاً 'ہمالہ'، 'فلسفۂ غم' اور 'ساقی نامہ' میں وسیع سے وسیع تر معنویت کے ساتھ نمودار ہوتی ہے اور آخر کار ان کی خوب صورت فارسی نظم 'جوئے آب' میں اپنی معراج کو پہنچتی ہے۔'ساقی نامہ' میں علامہ اقبال کے یہ الفاظ:

وہ جوئے کہسار اچکتی ہوئی
اٹکتی لچکتی، سرکتی ہوئی
اچھلتی، پھسلتی، سنبھلتی ہوئی
بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی
رکے جب تو سل چیر دیتی ہے یہ
پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ

اور 'پگڈنڈی' میں اختر الایمان کے یہ الفاظ:

انگڑائی لیتی، بل کھاتی، ویرانوں سے، آبادی سے
ٹکراتی، کتراتی، مڑتی، خشکی پر گرداب بناتی
اٹھلاتی، شرماتی، ڈرتی، مستقبل کے خواب دکھاتی
سایوں میں سستاتی، مڑتی، بڑھ جاتی ہے آزادی سے

''شعری طریقۂ کار اور زبان کے تخلیقی استعمال میں بڑی حد تک ایک دوسرے کے قریب ہیں۔دونوں شاعروں نے بصری اور حرکی پیکروں کو اس طرح ایک دوسرے میں پیوست کر دیا ہے کہ ایک ولولہ انگیز ڈرامائی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔اور مرکزی علامت پوری طرح قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔اور گو کہ اس میں شک نہیں کہ اقبال کی 'جوئے آب'، جو ایک مربوط فکری

نظام اور ایک وسیع تر منظر نامے کا حصہ ہے، ایک زیادہ تہہ دار اور لطیف علامت ہے۔ لیکن اختر الایمان کی 'پگڈنڈی' بھی ایک معتبر علامتی وجود رکھتی ہے اور ان کا علامتی طریقۂ کار بھی نہایت فطری اور بے ساختہ ہے۔ انھوں نے شروع سے آخر تک پگڈنڈی کے مادی خدوخال کو بھی قائم رکھا ہے، اور ساتھ ہی جذبات کی زیریں لہر اور ناگریز تاثرات کا ایک رواں دواں سلسلہ ان پیکروں کی علامتی معنویت کا نقش ذہن پر مرتب کرتا جاتا ہے۔

یہ نظم تین سوالوں پر ختم ہوتی ہے۔ کیا سورج، چاند ستارے راہیں روشن کر سکتے ہیں، یعنی کیا کائنات میں کوئی ایسی قوت ہے جو ہماری رہنمائی کا کام انجام دے سکے؟ اور کیا تاریکی آغازِ سحر ہے، یا انجام، یعنی کیا زندگی صرف دو تاریکیوں کے درمیان ایک روشن نقطہ نہیں ہے؟ اور کیا ہمارے نقشِ قدم آنے والے مسافروں کے لیے چراغِ راہ بن سکتے ہیں یا نہیں؟ لیکن ان سوالوں کا جواب دینے کے بجائے شاعر صرف یہ کہتا ہے:

ہم سے اتنا بن پڑتا ہے، جی سکتے ہیں، مر سکتے ہیں

اور گو اس میں شک نہیں کہ نظم کا یہ انجام بے بسی اور اور بے چارگی کی کیفیت میں ڈوبا ہوا معلوم ہوتا ہے، لیکن جو سوال اٹھائے گئے ہیں وہ اس قدر گہرے اور اہم ہیں کہ ان کا جواب پانے کے لیے نہ صرف زندگی کا بلکہ تخلیقی سفر بھی جاری رکھا جا سکتا ہے۔

''اس طرح یہ نظم خاصے تیکھے انداز سے زندگی کے کئی پہلوؤں پر روشنی ڈالتی ہے اور جذبہ و فکر اور فنی طریقۂ کار کی ہم آہنگی کا اچھا نمونہ پیش کرتی ہے۔''[۳۷]

قلوبطرہ

شام کے دامن میں پیچاں نیم افرنگی حسیں
نقرئی پاروں میں اک سونے کی لاگ
رہ گذر میں یا خراماں سرد آگ
یا کسی مطرب کی لے، اک تشنۂ تکمیل راگ
ایک بحرِ بے کراں کی جھلملاتی سطح پر
ضو فگن افسانہ ہائے رنگ و بو
نیلے نیلے دو کنول موجوں سے چور
بہتے بہتے جو نکل جائیں کہیں ساحل سے دور
چاند سی پیشانیوں پر زر فشاں لہروں کا جال

احمریں اڑتا ہوا رنگ شراب
جم گئی ہیں اشعہ صد آفتاب
گردنوں کے پیچ وخم میں گھل گیا ہے آفتاب
عشرت پرویز میں کیا نالہ ہائے تیز تیز
اڑ گیا دن کی جوانی کا خمار
شام کے چہرے پہ لوٹ آیا نکھار
ہو چکے ہیں، ہو رہے ہیں اور دامن داغ دار
اس کا زریں تخت سیمیں جسم ہے آنکھوں سے دور
جام زہر آلود سے اٹھتے ہیں جھاگ
چونک کر انگڑائیاں لیتے ہیں ناگ
جاگ انطونی محبت سو رہی ہے جاگ جاگ

اختر الایمان نے اس نظم کا ذکر اپنے دو دیباچوں میں کیا ہے۔ پہلے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ ''اس نظم کا پس منظر دوسری جنگ عظیم ہے اور اس کا مرکزی کردار وہ فحبگی ہے جو جنگ کے سبب وجود میں آتی ہے اور جس کا شکار عام طور سے دوغلی نسل کی وہ لڑکیاں ہوتی ہیں جو نسلی اعتبار سے نفسیاتی الجھنوں میں پھنسی ہوئی ہوتی ہیں اور اپنے آپ کو اپنے دوسرے ہم وطنوں سے برتر اور مختلف سمجھتی ہیں''۔[۳۸]

شام کے دامن میں پیچاں نیم افرنگی حسیں
نقرئی پاروں میں اک سونے کی لاگ
رہ گذر میں یا خراماں سرد آگ
یا کسی مطرب کی لے، اک تشنۂ تکمیل راگ
عشرت پرویز میں کیا نالہ ہائے تیز تیز
اڑ گیا دن کی جوانی کا خمار
شام کے چہرے پہ لوٹ آیا نکھار
ہو چکے ہیں، ہو رہے ہیں اور دامن داغ دار

دوسرے دیباچے میں اسی نظم کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''لفظ 'قلوبطرہ' کو میں نے نہ اس کے تاریخی پس منظر میں استعمال کیا ہے اور نہ اس کے اپنے معنوں میں۔ قلوبطرہ کے نام سے جو اخلاقی پستی وابستہ ہے یہاں اسی تصور کا فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ جنگ کے نتائج میں ایک فحبگی کی افزائش بھی

ہے۔قلوبطرہ کا علامیہ استعمال کر کے اس قحبگی کی طرف اشارہ کیا ہے۔اس ایک نام کے ساتھ نظم میں اور بھی کئی نام ہیں، جیسے 'پرویز' اور 'انطونی'۔ یہ بھی علامیہ کے طور پر استعمال کیے گئے ہیں۔''[۳۹]

اختر الایمان نے مجھے بتایا تھا اس نظم کا محرک ایک اینگلو انڈین لڑکی تھی جو دوسری جنگِ عظیم کے دنوں دہلی کے کناٹ پلیس کے برآمدوں میں گاہکوں کی تلاش میں گھوما کرتی تھی۔اختر الایمان بھی وہاں گھوما کرتے تھے۔اس لڑکی سے کبھی بات تو نہیں ہوئی مگر دونوں ایک دوسرے کو پہچاننے لگے تھے۔

شمس الرحمٰن فاروقی (ولادت 1935) نے نظم 'قلوبطرہ' کے بارے میں یہ لکھا ہے۔''ایک مدت ہوئی اختر الایمان نے اپنے بارے میں لکھا تھا کہ میری نظم میں علامت کی کارفرمائی ہوتی ہے، اگر اسے غور سے نہ پڑھا جائے تو اس کے معنی واضح نہ ہوں گے۔اس ضمن میں انھوں نے اپنی نظم 'قلوبطرہ' کی مثال دی تھی۔ یہ نظم ان کے پہلے مجموعے 'گرداب' (1943) میں شامل تھی۔اب اس کی تخلیق کو ستر برس سے اوپر ہو گئے ہیں۔اس پر تھوڑی سی گفتگو کر لینا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

یہاں پہلی بات تو یہ ہے کہ لفظیات کے لحاظ سے کچھ کچھ راشد اور کچھ اقبال کی یاد دلاتی ہے۔دوسری بات یہ کہ ہیئت کی سطح پر اختر الایمان نے وہی کام کیا ہے جو 1989 کی نظم 'اپاہج گاڑی کا آدمی' میں کیا تھا۔ پہلے تو یہ توقع ہوتی ہے کہ ہر بند کا پہلا مصرعہ چار رکنی اور بقیہ سہ رکنی ہوں گے، جیسا کہ پہلے بند میں ہے۔لیکن فوراً ہی ہم دیکھتے ہیں کہ بند کا چوتھا مصرع بھی چہار رکنی اور بقیہ مصرعے سہ رکنی ہیں۔اب ہیئت یوں ہے:

ایک چار رکنی مصرع؛ دو سہ رکنی مصرعے؛ دو چار رکنی مصرعے؛ دو سہ رکنی مصرعے؛ دو چار رکنی مصرعے؛ دو سہ رکنی مصرعے؛ دو چار رکنی مصرعے؛ دو سہ رکنی مصرعے؛ ایک چار رکنی مصرع۔

صاف ظاہر ہے کہ نظم کی دائروی ہیئت میں کچھ معنی پنہاں ہیں۔اختر الایمان کے قول کو ذہن میں رکھتے ہوئے ہم یہ نتیجہ نکالنے میں حق بجانب ہوں گے کہ اس ہیئت کو زمانی، یا وقت کی علامت کے طور پر اختیار کیا گیا ہے۔ جو ہو چکا ہے، وہی پھر ہوگا۔قلوبطرہ پھر خودکشی کرے گی، انٹونی پھر دیر سے پہنچے گا۔ یہی علامتی معنی نظم کے ہر بند میں کسی نہ کسی نہج سے برآمد ہوتے ہیں۔ محبت اور موت دونوں ایک ہی ہیں، اور یہ وحدت بار بار ہمارے سامنے آتی ہے۔''[۴۰]

میں اس حوالے کی تصدیق نہیں کر سکا مگر شمشاد جہاں نے عنوان چشتی کا یہ بیان نقل کیا ہے کہ 'قلوبطرہ'' کے ہر بند میں پہلا اور چوتھا مصرع نیز دوسرا اور تیسرا مصرع باہم ہم وزن ہے۔ پہلے

اور چوتھے مصرعے کا آہنگ چار ارکان پر اور دوسرے اور تیسرے کا تین ارکان پر۔ یعنی اس نظم میں فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن اور فاعلاتن فاعلاتن فاعل کا اجتماع ہے۔'' عنوان چشتی کا بیان نقل کرنے سے پہلے شمشاد جہاں لکھتی ہیں کہ اس نظم میں اختر الایمان نے ہیئت کا ایک خوبصورت تجربہ کیا ہے، مگر بعد میں لکھتی ہیں: ''ظاہر ہے کہ دو طرح کے مصرعے دو مختلف بحروں کی نشاندہی کرتے ہیں اور ایک رکن کی کمی وبیشی سے ایک ہی نظم میں دو طرح کی بحروں کا اجتماع کر کے گرچہ اختر الایمان نے اپنی جدت کا ثبوت فراہم کیا ہے مگر اس سے نظم کے تسلسل میں رکاوٹ پڑتی ہے اور تاثیر کم ہو جاتی ہے۔''[۴۱]

تعجب ہے کہ وہی ہیئت کی ندرت جس میں شمس الرحمٰن فاروقی کو حسن نظر آیا، شمشاد جہاں کی نظروں میں عیب قرار پائی۔

حوالے

۱۔ غالب کے خطوط۔ جلد دوم، مرتبہ خلیق انجم، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۱۹۸۵۔ صفحہ ۴۲۔
۲۔ اختر الایمان، مراجعت کی ایک مثال، وزیر آغا، نظم جدید کی کروٹیں، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۷۶، صفحے ۱۴۳ تا ۱۶۰۔
۳۔ اس آباد خرابے میں۔ اختر الایمان، اردو اکادمی، دہلی، ۱۹۹۶ء، صفحے ۸۶ تا ۸۸۔
۴۔ یادیں، اختر الایمان، رخشندہ کتاب گھر، بمبئی، ۱۹۶۱۔ صفحہ ۸۔
۵۔ اس آباد خرابے میں، اختر الایمان، اردو اکادمی، دہلی، ۱۹۹۶۔ صفحے ۱۸۱ اور ۱۸۲۔
۶۔ زمین زمین، اختر الایمان، رخشندہ کتاب گھر، بمبئی، ۱۹۹۰، صفحے ۱۲۶ اور ۱۲۷۔
۷۔ آب جو، اختر الایمان، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۵۹، صفحے ۶ تا ۸۔
۸۔ مضامینِ خلیل الرحمٰن اعظمی، جلد دوم، انتخاب، شہریار، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۲۰۰۵، صفحہ ۱۶۶۔
۹۔ رموزِ فکر و فن، زاہدہ زیدی، آبشار پبلی کیشنز، علی گڑھ، ۱۹۹۳، صفحہ ۱۶۷۔
۱۰۔ باقیاتِ اختر الایمان، بیدار بخت، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۴، صفحے ۲۰ اور ۲۱۔
۱۱۔ اختر الایمان کی نظم 'موت'، خالد جاوید، اختر الایمان، مرتبہ اطہر فاروقی، انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دہلی ۲۰۱۶، صفحے ۳۳۷ تا ۳۴۵۔
۱۲۔ آب جو، اختر الایمان، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۵۹، صفحہ ۶۔
۱۳۔ مضامینِ خلیل الرحمٰن اعظمی، جلد دوم، انتخاب، شہریار، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۲۰۰۵، صفحہ ۱۶۳۔
۱۴۔ گزرگاہِ خیال، ساجدہ زیدی، تخلیق کار پبلشرز، دہلی، ۲۰۰۶، صفحہ ۹۰۔
۱۵۔ رموزِ فکر و فن، زاہدہ زیدی، آبشار پبلی کیشنز، علی گڑھ، ۱۹۹۳، صفحہ ۱۸۵۔
۱۶۔ شعری آگہی، باقر مہدی، ایڈشاٹ پبلی کیشنز، بمبئی، ۲۰۰۰، صفحے ۱۰۷ اور ۱۰۸۔

۱۷؎ اختر الایمان، جمالیاتی لے جنڈ، شکیل الرحمٰن، پٹنہ، ۱۹۹۷، صفحہ ۱۱۔
۱۸؎ اختر الایمان تفہیم و تشخص، خواجہ نسیم اختر، رعنا پبلشرز اینڈ ڈسٹری بیوٹرز، کولکاتا، ۲۰۰۳، صفحہ ۲۱۸۔
۱۹؎ اختر الایمان کی دس نظمیں: تجزیاتی مطالعہ، محمد آصف زہری، جواہر لال نہرو یونیورسٹی، ۲۰۱۰، صفحے ۲۶ اور ۲۷۔
۲۰؎ اختر الایمان کی نظم 'مسجد'، کوثر مظہری، اختر الایمان، مرتبہ اطہر فاروقی، انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دہلی، ۲۰۱۶، صفحے ۳۵۱ تا ۳۵۸۔
۲۱؎ آب جو، اختر الایمان، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۵۹، صفحے ۸ اور ۹۔
۲۲؎ مضامین خلیل الرحمٰن اعظمی، جلد دوم، انتخاب، شہریار، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۲۰۰۵، صفحہ ۱۶۶۔
۲۳؎ شعری آگہی، باقر مہدی، ایڈشاٹ پبلی کیشنز، بمبئی، ۲۰۰۰، صفحے ۱۰۹ اور ۱۱۰۔
۲۴؎ رموزِ فکر و فن، زاہدہ زیدی، آبشار پبلی کیشنز، علی گڑھ، ۱۹۹۳، صفحے ۱۷۰ اور ۱۷۱۔
۲۵؎ اختر الایمان، تفہیم و تشخص، خواجہ نسیم اختر، رعنا پبلشرز اینڈ ڈسٹری بیٹرز، کولکاتا، ۲۰۰۳، صفحہ ۲۲۴۔
۲۶؎ اختر الایمان کا خورشید اکرم کے ساتھ مصاحبہ، اختر الایمان، مقام اور کلام، مرتبہ محمد فیروز، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۱، صفحہ ۲۰۱۔
۲۷؎ رموزِ فکر و فن، زاہدہ زیدی، آبشار پبلی کیشنز، علی گڑھ۔ ۱۹۹۲، صفحے ۱۶۳ تا ۱۶۵۔
۲۸؎ اس آباد خرابے میں، اختر الایمان، اردو اکادمی، دہلی، ۱۹۹۶، صفحہ ۱۷۔
۲۹؎ رموزِ فکر و فن، زاہدہ زیدی، آبشار پبلی کیشنز، علی گڑھ، ۱۹۹۳، صفحہ ۱۶۶۔
۳۰؎ گزرگاہِ خیال، ساجدہ زیدی، تخلیق کار پبلشرز، دہلی، ۲۰۰۶، صفحے ۹۰ تا ۹۲۔
۳۱؎ اختر الایمان، جمالیاتی لے جنڈ، شکیل الرحمٰن، پٹنہ، ۱۹۹۷، صفحہ ۱۱۵۔
۳۲؎ اختر الایمان تفہیم و تشخص، خواجہ نسیم اختر، رعنا پبلشرز اینڈ ڈسٹری بیوٹرز، کولکاتا، ۲۰۰۳، صفحے ۲۲۱ اور ۲۲۲۔
۳۳؎ گرداب: ایک مطالعہ، شفیع ایوب، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۶، صفحہ ۷۷۔
۳۴؎ جدید اردو نظم، نظریہ اور عمل، عقیل احمد صدیقی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۹۰، صفحہ ۲۹۸۔
۳۵؎ اختر الایمان کی نظم نگاری، شمشاد جہاں، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۶، صفحہ ۴۷۔
۳۶؎ باقیاتِ اختر الایمان، مرتبہ بیدار بخت، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، صفحہ ۱۸۶۔
۳۷؎ گزرگاہِ خیال، ساجدہ زیدی، تخلیق کار پبلشرز، دہلی، ۲۰۰۶، صفحے ۱۶۰ تا ۱۶۳۔
۳۸؎ آب جو، اختر الایمان، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۵۹، صفحہ ۹۔
۳۹؎ یادیں، اختر الایمان، رخشندہ کتاب گھر، بمبئی، ۱۹۶۱، صفحہ ۱۲۔
۴۰؎ اختر الایمان، شمس الرحمٰن فاروقی، اختر الایمان، مرتبہ اطہر فاروقی، انجمن ترقی اردو (ہند)، ۲۰۱۶، صفحے ۳۵ تا ۳۶۔
۴۱؎ اختر الایمان کی نظم نگاری، شمشاد جہاں، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۶، صفحہ ۸۰۔ ❑❑

خالد محمود

مکتبہ جامعہ شاہد علی خاں لمیٹڈ

یہ ان دنوں کی بات ہے جب شاہد علی خاں صاحب مکتبہ جامعہ لمیٹڈ کے جنرل منیجر ہوا کرتے تھے۔ ان دنوں مکتبہ جامعہ قدیم طرز کی اس چھوٹی سی دو منزلہ عمارت کا نام تھا، جو جامعہ ٹیچرس کالج اور ''سیدین منزل'' کے درمیان جلوہ گہِ خاص و عام بنی ہوئی تھی۔ یہ عمارت اپنے اندر اس قدر جذب و کشش رکھتی تھی کہ اس کے نزدیک سے گزرنے والا ہر شخص اس کی سادگی میں پوشیدہ آن بان اور شان کے آگے سرِ عقیدت خم کر دیتا اور اس کے بڑے سے بورڈ پر مکتبہ جامعہ لمیٹڈ لکھا ہوا دیکھ کر سرِ مسرت بلند کرتا ہوا گزرتا۔ اس عمارت کی نچلی منزل کے تین کمروں میں کتابیں آباد تھیں اور اوپری منزل کے دو کمروں میں شاہد صاحب کی فیملی قید تھی۔ اوپر ایک بڑا سا ہال بھی تھا۔ (بڑے ہال سے میرا مطلب ہے دوسرے کمروں سے بڑا) جس نے ایک چھوٹی سی کوٹھری اپنی بغل میں دبا رکھی تھی۔ یہ ہال زیادہ بڑا نہ سہی مگر پورا کا پورا مکتبہ اسی میں سمٹ کر آ گیا تھا۔ اس ہال کے ایک کونے میں مکتبہ جامعہ کے جنرل مینیجر شاہد علی خاں ایک ایسی ٹیبل کے پیچھے بیٹھتے تھے جو عمر و عیار کی زنبیل سے کسی طور کم نہ تھی۔ اس پر کیا نہ تھا؟ کتابیں، رسائل، مسودے، فائلیں، کتابت شدہ اور غیر کتابت تخلیقات، ٹائیٹل، تصاویر، کھلے خط، بے کھلے خط، موصول شدہ خطوں کے جوابات اور ان خطوں کے جوابات بھی جو ابھی موصول نہیں ہوئے تھے۔ کتاب نما اور پیام تعلیم کے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ نسخے، قلموں کا ہجوم سب اسی پر تھا۔ اس کے علاوہ سگریٹ کے اتنے پیکٹ، جن کی تعداد ہمارے آپ کے گناہوں سے کسی طرح کم نہ ہوگی، ہمہ وقت پڑے رہتے تھے۔ اسی ٹیبل پر ایک ایش ٹرے بھی تھی جو ہر وقت ایش (سگریٹ کی راکھ) کی منتظر رہتی مگر ایش کے بدلے عیش کرتی۔ شاہد صاحب سگریٹ کی راکھ ایش ٹرے میں جھاڑنے کے قائل ہی نہ تھے۔ راکھ آزاد تھی۔ اس کا جب جہاں اور جس وقت جی چاہتا از خود گر جاتی۔ مکتبہ کی تمام برانچوں کے ضروری اور غیر ضروری کاغذات بھی اسی ٹیبل پر باہم دست و گریباں رہتے تھے۔ اس کے باوجود جس کاغذ کی

ضرورت ہوتی شاہد صاحب چشم زدن میں اسی بھیڑ سے صاف نکال لیتے۔ اس ٹیبل کی قدامت کے بارے میں (دروغ برگردن راوی) جامعہ کے سب سے معتبر اور مستند محقق جناب عبداللطیف اعظمی صاحب کا خیال تھا کہ یہ اماں حوّا کے جہیز میں جنت سے آئی تھی۔ یہ چوں کہ اولادِ آدم کی میراث تھی، اس لیے، اس پر سب کا حق تھا مگر شاہد صاحب کے خوف سے کوئی زبان نہیں کھولتا (واللہ اعلم بالصواب)۔ اسی ٹیبل پر ہڑپّا موہنجوداڑو کی کھدائی سے نکلے ہوئے چاے کے ایک طویل القامت کپ نے بھی اپنی مستقل جگہ بنا رکھی تھی۔ اس کپ میں ایک سیال سی کریہُ المنظر کالی کلوٹی شے ہر وقت انڈیلی جاتی تھی۔ جسے مکتبہ والے خدا انھیں سچ بولنے کی توفیق دے، چاے کہتے تھے۔ اس ''غارت گرِ خوش گوار موڈ'' کو دیکھتے ہی ہم میں سے بعضوں کے منھ کا مزا اور بعضوں کا پورا منہ بگڑ جاتا، پھر جب وہ شے سرد ہوتے ہوتے برف کے ہم رتبہ ہوجاتی تو شاہد صاحب اس میں سگریٹ کا دھواں گھول کر سارا دن خشوع وخضوع کے ساتھ پیتے رہتے تھے۔ شاہد صاحب کے بارے میں ہمارا آبزرویشن یہ ہے کہ وہ جب مکتبے کے کاموں میں مصروف ہوتے تو ان کا استغراق، انھیں عشق کی اس منزل تک لے جاتا جہاں ہستی اور نیستی میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔ اس عالم میں انھیں یہ خبر ہی نہیں ہوتی تھی کہ چاے کے نام پر انھیں کیا پلایا جا رہا ہے۔ یوں بھی مکتبے کے ذائقے نے ان کے ہر ذائقے کو اپنے اثر میں لے رکھا تھا۔ یہی حال سگریٹ نوشی کا تھا: دھواں منھ میں جاتا اور اپنا سا منھ لے کر پلٹ آتا۔ حلق سے اترنے کی ہمت ہی نہ ہوتی۔ بعض اوقات انگلیاں یا ہونٹ جل جاتے تب انھیں اطلاع ملتی کہ سگریٹ کی شرارت ہے۔ ان کا دایاں ہاتھ، سگریٹ، قلم اور چاے کی دست گیری کرتا اور ان کا دل، دماغ اور آنکھیں اوراقِ مکتبہ کی ورق گردانی۔ کبھی دیکھا تو نہیں مگر شاید ایسا بھی ضرور ہوا ہوگا کہ قلم منھ میں دبا کر سگریٹ سے لکھنے لگے ہوں۔ مکتبہ جامعہ کے جس ہال میں شاہد صاحب کی ٹیبل یا میز تھی اسی ہال میں اللہ کے بنائے ہوئے کچھ اور لوگ بھی بحیثیت کارکنان بیٹھتے تھے۔ اس ہال کی ایک انفرادیت یہ تھی کہ یہاں بلند آواز سے بھی سازش ممکن تھی۔ شاہد صاحب سننے کے قائل ہی نہ تھے۔ آلۂ سماعت ہوتے ہوئے اس کا احسان اٹھانا ان کی غیور طبیعت کو گوارا نہ تھا۔ پٹھانوں کی غیرت سے کون واقف نہیں۔ کبھی کبھی ہم جیسے مستقل حاضر باشوں کو اس دل چسپ صورتِ حال سے بھی سابقہ پڑتا کہ جب مکتبہ کا اسٹاف ہر نو وارد کی اس خواہش پر کہ شاہد صاحب سے ملاقات کرنی ہے بیک جنبش زبان یہ کہتے ہوئے پانی پھیر دیتا کہ شاہد صاحب موجود نہیں۔ اور شاہد صاحب سر جھکائے ہوئے اطمینان سے اپنے کام میں مصروف رہتے۔ ایک بار انھوں نے ہمارے استفسار کے منھ پر اس جملے

کا سیلوٹیپ چپکا دیا تھا کہ اگر میں دن بھر لوگوں سے ملتا رہا تو مکتبے کا کام کون کرے گا۔

محلِ وقوع کے اعتبار سے شاہد علی خاں کے مکتبہ کا جغرافیہ کچھ یوں بنتا ہے کہ اس کی عمارت کے عقب میں جانب مغرب جامعہ کے مکانات تھے۔ تین اطراف میں عمارت سے بھی بڑا سرسبز لان تھا۔ چاروں طرف قدِ آدم دیوار تھی اور صدر دروازہ اس کشادہ گلی میں کھلتا تھا جسے گل مہر انکلیو کہتے ہیں۔ اسی انکلیو میں ڈاکٹر عابد حسین، صالحہ عابد حسین، اور پروفیسر صغرا مہدی کی رہائش گاہ ''عابد ولا'' ہے۔ اسی میں محترمہ سیدہ سیدین حمید ''سیدین منزل'' میں رہتی ہیں اور اسی میں مکتبہ کے بالمقابل سابق صدر جمہوریۂ ہند ڈاکٹر ذاکر حسین مرحوم کا دولت کدہ واقع ہے۔ گل مہر انکلیو کی اسی بارونق گلی میں شاہد صاحب نے مکتبہ جامعہ کا وہ رنگ جما رکھا تھا کہ اردو والوں کی آنکھیں ہمیشہ ادھر ہی لگی رہتیں۔ اُس عہد کا کون سا اہلِ قلم ہوگا جس نے مکتبے کے دیدار کی سعادت حاصل نہ کی ہو۔ مکتبے کے دیدار کا مطلب شاہد صاحب کا دیدار بھی تھا۔

کہنے کو تو شاہد علی خاں مکتبہ کے جنرل منیجر ہی تھے مگر وہ منصب و نصب کی پروا کیے بغیر ضرورت کے مطابق مکتبے کے سارے کام خود کر لیتے۔ چناں چہ وہ مکتبے کی سربراہی بھی کرتے اور بہ وقتِ ضرورت دفتری بھی بن جاتے۔ کتاب نما اور پیامِ تعلیم کے ایڈیٹر بھی تھے اور ریکارڈ کیپر بھی۔ صفائی کرم چاری اور چپراسی کا کام کرنے میں بھی انھیں کوئی قباحت نہ تھی۔ جب مکتبے کے پاس ایمبیسیڈر کار تھی تو اس کے ڈرائیور بھی وہ خود ہی ہوا کرتے تھے۔ چوبیس گھنٹے کے پاسبان بھی وہی تھے۔ انھیں ہر وقت مکتبے کا خرچ بچانے اور آمدنی بڑھانے کی دھن سوار رہتی تھی۔ دراصل سارا معاملہ عشق کا تھا۔ عشق فطرتاً اذیت پسند اور صبر طلب ہوتا ہے مگر عاشق کو اسی میں لذت محسوس ہوتی ہے۔ شاہد صاحب نے صبر بھی کیا اور صعوبتیں بھی اٹھائیں جیسا کہ اس راہ میں ہوتا آیا ہے مگر چوں کہ وہ فنافی المکتبہ تھے اس لیے انھیں اپنی صعوبتوں سے کبھی کوئی گلہ نہ ہوا۔ البتہ مکتبے کو چوٹ پہنچتی تو وہ تلملا اٹھتے اور چوٹ پہنچانے والے کی شامت آجاتی۔

شاہد صاحب فطرتاً مجلسی آدمی ہیں لیکن اگر وہ مکتبہ جامعہ کے کسی کام میں مصروف ہوں خصوصاً 'پیامِ تعلیم' مرتب کر رہے ہوں اُس وقت دخل در معقولات پسند نہیں کرتے تھے۔ اس موقعے پر یکسوئی قائم رکھنے کی وجہ سے کسی غیر سے ملاقات یا فون پر بات کرنا انھیں گراں گزرتا۔ اگر کوئی فون ان کے نام آتا اشارے سے منع کر دیتے۔ اگرچہ کتاب نما کو فہرست کتب سے ادبی رسالہ انھوں نے ہی بنایا تھا مگر انھیں پیامِ تعلیم زیادہ عزیز تھا۔ پیامِ تعلیم میں بغرضِ اشاعت آنے والے مضامین اور خصوصاً بچوں کی تخلیقات نہایت غور سے دیکھتے تھے۔ حرف حرف پڑھتے اور سرخ

روشنائی سے اصلاح کرتے جاتے۔ بچوں کو برابر خط لکھتے ان کی حوصلہ افزائی کرتے۔ بہت زیادہ کاٹ چھانٹ پر کوئی کہہ اٹھتا کہ یہ مضمون تو بالکل سرخ ہو گیا ہے تو فوراً جواب دیتے ہر بڑا ادیب بچپن میں ایسی ہی غلطیاں کرتا ہے۔ میں نے کئی بڑے ادیبوں کی ابتدائی تحریریں دیکھی ہیں۔ یہی بچے اردو کا مستقبل ہیں۔ ان ہی میں سے سردار جعفری، کیفی اعظمی، مجروح سلطان پوری، ساحر لدھیانوی اور ظ. انصاری پیدا ہوں گے۔ شاہد علی خاں کی دو بیویاں تھیں ایک میمونہ شاہد دوسری مکتبہ شاہد۔ ایک سے نکاح کیا تھا دوسری سے عشق۔ دونوں سے پانچ اولادیں ہیں۔ عابد، تسنیم، ماجد، کتاب نما، پیام تعلیم، آخر الذکر دو اولادیں مکتبہ شاہد سے ہیں۔

شاہد علی خاں نہایت خوبصورت، خوش وضع، خوش مزاج، خوش اخلاق، دراز قامت، سادہ لوح، جامہ زیب اور مضطرب شخصیت کے مالک ہیں۔ پینٹ شرٹ، ٹی شرٹ اور ٹائی کوٹ ہر لباس ان پر خوب سجتا ہے۔ جب پٹھانی سوٹ پہن لیتے ہیں تو سوٹ کی قیمت بڑھ جاتی ہے۔ بہت سی خواتین کتابوں کے بہانے انھیں دیکھنے مکتبہ آتیں مگر میمونہ بھابی پر نظر پڑتے ہی فوراً کتابیں خرید کر نامراد چلی جاتیں۔

1976 میں آج سے ٹھیک چالیس سال پہلے جب جامعہ ہائر سیکنڈری اسکول میں بحیثیت اردو پی جی ٹی میرا تقرر عمل میں آیا تو سب سے پہلے مظفر حنفی صاحب، حنیف کیفی صاحب اور صغرا مہدی صاحبہ سے ملاقات ہوئی۔ میری طرح ان تینوں کا بھی بھوپال سے تعلق رہ چکا تھا، اس لیے، ذاتی طور پر میں ان سے واقف تھا۔ ملازمت جوائن کرنے کے بعد سب سے پہلے شاہد علی خاں صاحب کی خدمت میں حاضر ہوا اور ان سے ملاقات کی۔ وہ دن اور آج کا دن شاہد صاحب کے خلوص و محبت میں کبھی کمی نہیں آئی۔ میں نے بھی ان کے احترام میں کوئی کسر اٹھا کر نہیں رکھی۔ پہلی ملاقات کا پودا بڑھتے بڑھتے تناور درخت بن گیا، اور اس کے سایے میں دیکھتے ہی دیکھتے چالیس برس گزر گئے۔ اس دوران یہ تو ضرور ہوا کہ مختلف مصروفیات کے باعث کئی بار ملاقاتوں کا وقفہ طویل ہو گیا اور اس میں پہلے جیسی شدت باقی نہیں رہی مگر حدت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوئی۔ شاہد صاحب نے جب مکتبہ چھوڑا تو وہاں میری آمد و رفت بھی سرد پڑ گئی، اُدھر پاؤں ہی نہیں اٹھتے تھے اور پھر رفتہ رفتہ یہ سلسلہ بالکل ہی منقطع ہو گیا۔ ایسا محسوس ہونے لگا کہ مکتبہ جامعہ کی ساری کشش کا راز شاہد صاحب کے وجود میں پنہاں تھا۔ گویا ایک طلسم تھا جو ٹوٹ گیا۔ تاہم ان سے جو تعلق تھا وہ قائم رہا اور انشاالله قائم رہے گا۔

شاہد صاحب کے عہد میں مکتبہ جامعہ شاعروں، ادیبوں، طالبِ علموں اور اساتذہ کے لیے

ایک زیارت گاہ سے کم نہ تھا۔ بہت لوگ آتے جاتے رہتے کچھ ہم جیسے مستقل حاضر باش بھی تھے جو اکثر آتے اور خوب دل لگا کر بیٹھتے۔ شاہد صاحب خود بھی ہمارے منتظر رہتے۔ ہم نہیں پہنچتے تو بلوا لیے جاتے اور پھر شاہد صاحب کے قہقہوں اور حاضر باشوں کے جوابی قہقہوں کا دور چلتا۔ ساری محفل دیر تک زعفران کا کھیت بنی رہتی۔ ان دنوں مکتبے میں ادبی ہنگامہ آرائیاں اپنے عرج پر تھیں۔ ایک چھوٹا سا غیر رسمی گروپ بن گیا تھا جس میں شاہد صاحب کے علاوہ پروفیسر شمیم حنفی، پروفیسر مظفر حنفی، پروفیسر صغرا مہدی اور یہ خاکسار شامل تھے۔ کچھ اور بھی لوگ گھٹتے بڑھتے رہتے۔ کبھی کبھی جناب مالک رام، جناب کرنل بشیر حسین زیدی، پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی پروفیسر مشیر الحق، جناب عبدالحق خاں، جناب معظم جیراجپوری، پروفیسر ضیاالحسن فاروقی، پروفیسر اختر الواسع، پروفیسر حنیف کیفی، جناب عبداللطیف اعظمی وغیرہ تشریف لے آتے۔ جے این یو سے اقبال مسعود آجاتے۔ جناب سردار جعفری جب بمبئی سے آتے یا جناب عابد رضا بیدار پٹنہ سے تشریف لاتے تو وقت نکال کر شاہد صاحب سے ملاقات کرتے اور مکتبے میں کافی وقت گزارتے۔ ہمیشہ ایک خوش گوار سی فضا قائم رہتی تھی۔ ان دنوں مکتبے کے پاس ایک ایمبیسڈر کار ہوا کرتی تھی۔ عمر میں شاہد صاحب سے چند سال بڑی ہوگی۔ شاہد صاحب اسے خود ڈرائیو کرتے اور بڑے احترام سے چلاتے۔ اسی کی رفاقت میں لبرٹی آرٹ پریس جاتے۔ وہ بھی شاہد صاحب کی بہت عزت کرتی تھی۔ کبھی ان کے سامنے بے لگام نہیں ہوئی۔ اس کی رفتار شاہد صاحب کی رفتار سے تھوڑی سی کم تھی۔ شاہد صاحب کی رفتار کا مقابلہ صرف ان کی زبان ہی کرتی رہی کسی غیر کو جرأت نہ ہوسکی۔ اس کار میں ازراہِ دوراندیشی دو صحت مند آدمی بٹھائے جاتے تھے جس کے نتیجے میں یہ خاکسار اور عبداللطیف اعظمی اکثر بیٹھے نظر آتے۔ اپنے بٹھائے جانے کی مصلحت تو میں سمجھ گیا کہ ہٹّا کٹّا تھا مگر عبداللطیف اعظمی صاحب جیسے نحیف ونزار کا مصرف میری سمجھ میں نہیں آیا۔ وہ انجمن ترقی اردو سے لے کر غالب اکیڈمی اور غالب انسٹی ٹیوٹ تک ہر پروگرام میں لازماً شریک ہوتے اور اسی گاڑی میں ہمیشہ اگلی سیٹ پر بیٹھ کر جاتے۔ وہ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں وائس چانسلر کے خود مختار پی اے تھے۔ پروفیسر محمد مجیب صاحب کے زمانے میں بحیثیت پی اے ان کے خود اختیاری اختیارات وائس چانسلر سے بھی زیادہ ہوا کرتے تھے۔ انھوں نے جامعہ کے شعبۂ اردو میں بیس سال تک پی ایچ۔ ڈی کرنے کا عالمی ریکارڈ قائم کیا تھا۔ وہ ایک بہت ہی پیاری اور باغ و بہار شخصیت کے مالک تھے۔ اصول پسند، سخت گیر اور تحقیق سے بھی بڑے محقق۔ انھوں نے اپنے تحقیقی اصول خود وضع کیے تھے۔ چناں چہ ایک شاعر کے انتقال کے بعد اس کی تاریخ وفات طے کرتے ہوئے انھوں نے ملک الموت کی گواہی کو بھی یہ کہتے ہوئے

ازروے تحقیق رد کر دیا تھا کہ اول تو شاعر مرتا ہی نہیں، مرتا بھی ہے تو بے موت مرجاتا ہے، ملک الموت کا احسان نہیں لیتا۔ اب جب کہ اس کی موت میں ملک الموت کا کوئی یوگدان ہی نہیں تو اس کی گواہی کا بھی کیا اعتبار! وہ خوش رفتار، خود گفتار، ظرافت شعار، اضطراب شکار، معصوم صفت اور چھیڑ چھاڑ پسند انسان تھے۔ اپنی بات پر ڈٹے رہنا انھیں عزیز تھا۔ جس کپڑے کی ٹوپی پہنتے اسی کی شیروانی سلواتے اور ہمیشہ ٹوپی اور شیروانی میں ملبوس رہتے۔ ان کے ان تمام داخلی اور خارجی اوصاف کے باوجود میں نے شاہد صاحب سے پوچھ ہی لیا کہ اگر آپ لطیف صاحب کو اسی مقصد سے اپنی کار میں بٹھاتے ہیں جس مقصد سے مجھے بٹھایا جاتا ہے تو یہ سمجھ لیجیے کہ مکتبے کی کار شاعرہ یا ادیبہ نہیں ہے جو لطیف صاحب کے تحقیقی عزائم سے مرعوب یا خوف زدہ ہو جائے بلکہ مجھے ڈر ہے کہ ایمبیسڈر نے اگر لطیف صاحب کو دیکھ لیا تو وہ راہ میں کہیں بھی دیدہ و دانستہ کھڑی ہو سکتی ہے۔ ان نامساعد حالات میں لطیف صاحب یا ان کے تحقیقی وسائل کسی کام نہیں آئیں گے چناں چہ یہ اَن فِٹ ہیں۔ میں نے شاہد صاحب کو یہ بھی سمجھانے کی کوشش کی کہ راہ میں بند ہو جانے کی صورت میں اگر لطیف صاحب نے اس نامحرم کو آگے پش کرنے کی کوشش کی تو وہ غیرت مند ضد میں پیچھے چلنا شروع کر سکتی ہے وغیرہ وغیرہ۔ میں نے یہ ساری باتیں لطیف صاحب کی موجودگی میں ان ہی کو گواہ بنا کر شاہد صاحب کے گوش گزار کی تھیں اور انھیں یہ بھی اطلاع دی تھی کہ میرے علم کے مطابق آپ کی ایمبیسڈر لطیف صاحب کا پیکر خاکی ملاحظہ کر چکی ہے۔ جواباً شاہد صاحب نے ہنس کر فرمایا تھا تم مطمئن رہو ایمبیسڈر اور لطیف صاحب میں معاہدہ ہو چکا ہے جس کی رو سے لطیف صاحب اس میں بیٹھ کر تحقیقی باتیں نہیں کریں گے اور ایمبیسڈر راہ میں بند ہونے کا خیال بھی دل میں نہیں لائے گی۔ (''معاہدہ ہو چکا ہے'' شاہد صاحب نے اس انداز سے کہا تھا جیسے ''نکاح ہو چکا ہے'' کہنا چاہتے ہوں) میں چپ ہو گیا اور وہ دونوں اپنے عہد پر قائم رہے۔ کار بڑی وضعدار نکلی ایک دو بار تو پٹرول ختم ہونے کے بعد بھی مروتاً چلتی رہی۔ کار کی آخری عمر میں لطیف صاحب بھی کافی ضعیف ہو چکے تھے۔ ان کی بیگم نفیسہ بھابی انھیں باہر جانے سے روکنے کی ہر ممکن کوشش کرتیں مگر وہ باز نہ آتے اور ہر پروگرام میں جانے کی ضد کرتے۔ ان کی شوخی میں آخر وقت تک کوئی فرق نہیں آیا تھا۔ ایک بار ان کی ضد کے آگے پھر سپر انداز ہو کر بھابی نے میرے اور شاہد صاحب کے ساتھ انجمن کے پروگرام میں انھیں بادل ناخواستہ بھیج دیا۔ واپسی پر شاہد صاحب نے اپنی گاڑی ان کے گھر کے نزدیک کھڑی کی اور مجھے حکم دیا کہ میں لطیف صاحب کو ان کی بیگم کے سپرد کرنے کے بعد ان سے رسید لے لوں۔ چناں چہ میں نے ایسا ہی کیا اور نفیسہ بھابی سے یہ رسید لکھوالی۔

''ایک عدد عبداللطیف اعظمی ثابت وسالم وصول پائے اور باہوش وحواس یہ رسید لکھ دی۔تاکہ سندرہے اور وقت بے وقت کام آئے۔''

لطیف صاحب نے اس پر بحیثیت گواہ اپنے دستخط ثبت کیے۔ان تمام لطائف کے ساتھ ساتھ لطیف صاحب نے جو تحقیقی کارنامے انجام دیے ہیں سنجیدہ حلقوں میں کھلے دل سے ان کا اعتراف کیا جاتا ہے۔

1985 کا واقعہ ہے شاہد صاحب اور ان کے رفقا کی ٹیم نے جس میں بڑے بڑے نام شامل تھے پروفیسر محمد مجیب صاحب پر ایک ضخیم کتاب ''محمد مجیب احوال وافکار'' رات دن لگ کر مرتب کی اور ایک بڑے جلسے میں یہ کتاب مجیب صاحب کی خدمت میں پیش کی گئی۔ بڑی شاندار کتاب تھی اور بڑا یادگار جلسہ ہوا۔ جلسے سے فراغت کے فوراً بعد جب تمام لوگ جلسے کی کامیابی سے سرشار تھے اور کتاب کی اشاعت پر مسرور، مطمئن اور شاداں وفرحاں نظر آرہے تھے میں نے شاہد صاحب سے عرض کیا کہ مجیب صاحب کے بعد ان کے اور جامعہ کے عاشقِ صادق لطیف صاحب کا جشن بھی ہونا چاہیے۔شاہد صاحب نے میری اس تجویز کو نہایت خوش دلی کے ساتھ قبول کیا۔اسی وقت ایک کمیٹی تشکیل دی گئی جس کے صدر پروفیسر انور صدیقی مقرر ہوئے اور مجھے کنوینر بنایا گیا۔ممبران میں شاہد صاحب کے علاوہ جناب معظم جیراجپوری، جناب عبدالحق خاں، جناب پروفیسر مشیر الحق، جناب پروفیسر شمیم حنفی، جناب پروفیسر مظفر حنفی اور جناب محمد انس شامل تھے۔تمام ممبران جشن کی تاریخ لینے لطیف صاحب کے گھر پہنچے۔پُر تکلف کھانا کھایا اور ہنستے ہنساتے واپس آئے۔8 مارچ 1985 کو ٹیچرس کالج کے سمینار ہال میں ''جشن در بیان لطیف'' کے عنوان سے یہ قہقہہ بردوش جشن، پروفیسر ضیاء الحسن فاروقی صاحب کی صدارت میں منعقد ہوا۔اس میں جامعہ کے بے شمار اساتذہ اور کارکنان کے علاوہ کرنل بشیر حسین زیدی، جناب انور جمال قدوائی، پروفیسر مشیر الحق، پروفیسر محمد اکرام خاں اور ڈاکٹر سلامت اللہ جیسے کئی سابق موجودہ اور مستقبل کے وائس چانسلرس نے نہ صرف شرکت فرمائی بلکہ خوب صورت تقریریں بھی کیں۔کئی دل چسپ مضامین پڑھے گئے۔مظفر حنفی صاحب نے روایتی انداز کا ایک شاندار قصیدہ پڑھا جس میں قصیدے کے تمام اجزائے ترکیبی کا لحاظ رکھا گیا تھا۔ میں نے بھی لطیف صاحب کا ایک خاکہ ''ذکر اس پری وش کا'' سنایا۔شاہد صاحب نے جشن کے مضامین اور منظوم تہنیت ناموں پر مشتمل کتاب چھاپ کر اسی جشن کے موقع پر لطیف صاحب کی خدمت میں پیش کی۔اس جشن کی بے مثال کامیابی سے شہ پا کر دو انجمنیں قائم ہوئیں ایک ''انجمن تحسین باہمی'' اور دوسری ''انجمن جشن کروالو'' — کیا اچھے دن تھے جو گزر گئے اور کیا لوگ تھے جو رخصت ہوئے۔شاہد صاحب کے زمانے میں مکتبہ جامعہ میں ایک زندگی

تھی ایک رونق تھی اور مکتبہ اردو تحریک کی شکل اختیار کر چکا تھا۔

میں نے شاہد صاحب سے بہت کچھ سیکھا ہے۔ اردو سے محبت تو خیر ہماری بھی گھٹی میں شامل تھی۔ احسان شناسی، ایثار پسندی، ایمانداری، بے نیازی اور رزقِ حلال پر اصرار جیسی نعمتیں الحمدللہ وراثت میں مل گئی تھیں۔ مگر کام سے غیر معمولی رغبت، حوصلہ مندی، عزم واستقلال اور ذاتی نفع ونقصان سے بے پروا ہو کر مکتبے کی خدمت اور اس کے فائدے کے لیے دوستوں سے ایثار و تعاون کا بے جھجک مطالبہ، شاہد صاحب کی وہ صفات عالیہ ہیں جو انھیں دوسروں سے ممتاز کرتی ہیں۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ شاہد صاحب کے زمانے میں مکتبہ جامعہ سے میری تین کتابیں شائع ہوئیں۔ ''سمندر آشنا''، ''ادب کی تعبیر''، اور ''اردو سفرناموں کا تنقیدی مطالعہ''— ان تینوں کے مصارف خود میں نے ادا کیے تھے (مکتبہ نے میری کبھی کوئی کتاب اپنی گرہ سے نہیں چھاپی) مگر میری بیشتر کتابیں وہیں رہتی تھیں۔ ضرورت ہوتی تو وہیں سے لے آتا۔ سفرنامہ چوں کہ اعلا تعلیم کے نصاب میں شامل تھا، اس لیے، یہ کتاب خوب فروخت ہوئی۔ ایک مرتبہ جب دوسرے کچھ لوگ اپنی کتابوں کی فروخت کا حساب کر رہے تھے، میں نے بھی مکتبہ کے اکاؤنٹنٹ سے تذکرۃً کہہ دیا کہ ہماری کتابوں کا حساب بھی دیکھ لیں۔ اس سے پہلے کہ اکاؤنٹنٹ صاحب کوئی جواب دیں شاہد صاحب نے بڑے حق سے فرمایا ''تمھیں پیسوں کی ضرورت نہیں مکتبہ کو زیادہ ضرورت ہے۔'' مکتبہ سے شاہد صاحب کا یہ پیار، یہ فکرمندی، یہ دردمندی، دیکھ کر میں بہت متاثر ہوا۔ ان کی یہ صاف گوئی بھی مجھے بھلی معلوم ہوئی۔ بات نہایت معقول اور صد فیصد درست تھی۔ شاہد صاحب کا یہ جواب مجھ پر ان کے اعتماد اور اپنائیت کی دلیل تھا۔ ایک پیغام تھا جو مجھے اچھا لگا، اور اس نے مجھے اس درجہ متاثر کیا کہ میں نے اس پیغام کو اپنی گرہ میں باندھ لیا۔ میں نے سوچا مجھے واقعی پیسوں کی اتنی ضرورت کہاں ہے جتنی مکتبے کو ہے۔ میں نے شاہد صاحب کا پڑھایا ہوا یہ سبق ہمیشہ یاد رکھا۔ یہ سبق مجھے اس وقت بھی یاد تھا جب میں 2010 سے کر 2014 تک تقریباً پانچ سال مکتبہ جامعہ کا اعزازی مینجنگ ڈائریکٹر رہا اور اسی حیثیت سے کتاب نما کا مدیرِ اعلا بنایا گیا۔ مدیر بننے کے بعد بھی میں نے کتاب نما کی خریداری ترک نہیں کی اور حسبِ معمول زرِ سالانہ ادا کرتا رہا۔ اسی طرح جب میں نے مکتبے کے کلینڈر کی سالانہ اشاعت کا آغاز کیا تو اپنے احباب اور جامعہ کے اربابِ حل وعقد کو بھی کلینڈر قیمتاً ہی پیش کیا۔ خود بھی ہر سال سو پچاس کاپیاں خرید کر تقسیم کرتا رہا۔ اسی دوران بحیثیت مینیجنگ ڈائریکٹر جب میں مکتبہ کی ممبئی برانچ کا معائنہ کرنے اور دوسری مرتبہ قومی کونسل کے کتاب میلے میں شرکت کی غرض سے بہ حکمِ شیخ الجامعہ ممبئی گیا تو وہاں اپنے

قیام وطعام اور جہاز سے آمد ورفت کے تمام اخراجات دونوں مرتبہ خود اپنی ہی جیب سے ادا کیے؛ مکتبے کو زیرِ بار نہیں ہونے دیا۔ حالاں کہ ٹی۔اے اور ڈی۔اے وصول کرنے کا مجھے اخلاقی وقانونی حق حاصل تھا مگر شاہد صاحب کی پرخلوص آواز میرے کانوں میں گونجتی رہی ''تمھیں پیسوں کی ضرورت نہیں مکتبے کو زیادہ ضرورت ہے۔'' مجھے خوشی ہے کہ میری کاوش اور اس وقت کے اردو دوست وائس چانسلر جناب نجیب جنگ صاحب کی خصوصی دل چسپی کی وجہ سے مکتبہ جامعہ کی چار سو قیمتی کتابیں جو دیمک کی غذا بنتی جارہی تھیں۔ قومی کونسل کے اشتراک سے شائع ہوکر مکتبہ جامعہ کی چاروں برانچوں میں پہنچ گئیں۔ کونسل نے ہر کتاب کی گیارہ سو کاپیاں چھاپی تھیں اس حساب سے کل تعداد چار لاکھ چالیس ہزار ہوتی ہے جو بڑی حصولیابی تھی۔ میری ہی کوشش سے ''بوانا'' کا پلاٹ بھی مکتبے نے خرید لیا۔ مزید برآں مکتبے کو جامعہ ملیہ اسلامیہ کی ایس۔آر۔کے بلڈنگ کے عقب میں پوشیدہ دو چھوٹی چھوٹی کوٹھریوں سے نکال کر مین روڈ کی دو منزلہ وسیع وعریض عمارت میں لانے کا اعزاز بھی مجھے حاصل ہوا۔

شاہد صاحب کے اس سبق نے مجھ سے بڑے بڑے کام لیے ہیں۔ میں ان کا شکر گزار ہوں۔ ساتھ ہی شعبۂ اردو کے رفقا اور طلبہ کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں جن کے سرگرم عملی تعاون نے میرے عزائم اور حوصلے کو بحال رکھا اور میرے جوش وجذبے کو سرد نہیں ہونے دیا۔ مکتبے کے تمام کارکنان بھی میرے شکریے کے مستحق ہیں، جو نہایت قلیل تنخواہ پر صبح سے شام تک محنت کرتے ہیں اور جنھوں نے مکتبے کی از سرِ نو تعمیر وترقی میں قدم قدم پر میرا ساتھ دیا تھا۔ مجھے احساس ہے کہ مکتبے کی ان غیر معمولی کامیابیوں اور کامرانیوں کے حصول کی جدوجہد میں ان کی محنتوں کا عرق شامل ہے۔ اللہ انھیں جزائے خیر دے (آمین)۔

آخر میں یہ عرض کرنا ہے کہ میرے مربی اور محبی شاہد علی خاں صاحب کے مکتبۂ جامعہ سے عشق کا آغاز ممبئی برانچ سے ہوا تھا مگر میں وہاں کا گواہ نہ بن سکا۔ دلی میں اسے پھلتا پھولتا ضرور دیکھا ہے اور خوب دیکھا ہے۔ یہاں جو دیکھا ہے اور جو محسوس کیا ہے انھیں تاثرات کو اپنے انداز میں لکھنے کی کوشش کی ہے۔ تاہم مجھے اعتراف ہے کہ یہ ان کی داستانِ عشق کا عشرِ عشیر بھی نہیں۔ ان کے کارنامے مربوط ومبسوط کتاب کے متقاضی ہیں۔ وہ اپنے رنگ میں تنہا ہیں ان کا کوئی حریف نہیں اور ہو بھی نہیں سکتا۔ بقول غالبؔ:

کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگن عشق

○

شیو یاتر پاٹھی

جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوا

مرزا محمد ہادی رسوا کے ناول ''امراؤ جان ادا'' نے مارچ 1899 میں[1] منظرِ عام پر آتے ہی ایسی سنسنی خیز شہرت حاصل کی کہ اس ناول کے قارئین لکھنؤ کی گلیوں میں امراؤ جان کے مکان کی تلاش میں پھرنے لگے۔ ناول میں مذکور جگہوں کے نام پر امراؤ جان کی سرائے اور امراؤ جان کا کنواں جیسی جگہیں مشہور ہو گئیں۔

''امراؤ جان ادا'' آپ بیتی کے انداز پر لکھا گیا ناول تھا۔ امراؤ جان مرزا رسوا اور منشی احمد حسین کے اصرار پر اپنی داستانِ حیات سناتی ہیں اور مرزا رسوا اسے خاموشی سے قلم بند کرتے جاتے ہیں۔ آخر میں مسودہ امراؤ جان کو دکھایا جاتا ہے تو وہ ناراض ہوتی ہیں کہ ان کی زندگی کے فسانے کو یوں عام کرنا انھیں منظور نہ تھا۔[2] اس وقت تو امراؤ جان کچھ کر سکنے کی حالت میں نہ ہونے کے سبب خاموش رہ گئیں لیکن مشہور ہے کہ اس کا بدلا انھوں نے ''جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوا'' کو شائع کر کے لیا۔

یہ رسالہ کافی وقت تک شائقینِ ادب کی نگاہوں سے مخفی رہا۔ پھر تمکین کاظمی نے ''امراؤ جان ادا'' پر اپنے مقدمے (1956) میں اس بات کا ذکر کیا کہ انھوں نے اپنے رفیق تراب علی خاں باز سے جنھیں نادر پرانی کتابیں جمع کرنے کا شوق تھا رسالہ ''جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوا'' حاصل کیا جو ورما بردرس پبلی کیشن، رائے صاحب گلاب سنگھ کے پریس، لکھنؤ سے 22 صفحات پر شائع ہوا

تھا[۳] اس رسالے کا دوسری دفعہ ذکر ڈاکٹر میمونہ بیگم انصاری اپنے تحقیقی مقالے ''مرزا محمد ہادی، مرزا اور رسوا'' (1963) میں کرتی ہیں۔اس کا نسخہ انھیں سالار جنگ میوزیم لائبریری، حیدرآباد سے دستیاب ہوا تھا۔اس کے بعد ظہیر فتح پوری نے اپنے تحقیقی مقالے ''رسوا کی ناول نگاری'' (1970) میں اس رسالے اور مثنوی ''نالۂ رسوا'' سے سیر حاصل بحث کی۔اس رسالے کا مکرر ذکر ڈاکٹر یوسف سرمست کی تصنیف ''بیسویں صدی میں اردو ناول'' (1995) میں ناول ''امراؤ جان ادا'' کے تجزیے کے دوران ہوتا ہے۔ 2000 میں چودھری محمد نعیم نے سال نامہ ''دراساتِ اردو'' (Annual of Urdu Stories) میں ناول ''امراؤ جان ادا'' پر اپنے تبصرے میں ''جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوا'' کو ناول کا تسلسل قرار دیا۔2012 میں یہ رسالہ کرو پا شانڈلیہ اور تیمور شاہد کی مشترکہ کوششوں سے Madness of Waiting کے عنوان سے زبان پبلی کیشن، دہلی سے شائع ہوا۔اس کتاب میں ''جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوا'' کا انگریزی ترجمہ، کرو پا شانڈلیہ کا مقدمہ اور پروفیسر چودھری محمد نعیم کا تبصرہ اور اصل اردو رسالے کی عکسی کاپی شامل ہے۔رسالے کی یہ scanned copy کرو پا شانڈلیہ کو کارنیگی میلون کے ملین بک پروجیکٹ کے تحت ڈِجِٹل لائبریری آف انڈیا پروجیکٹ میں اَپلوڈیڈ ملی تھی۔اس عکسی کاپی سے انھیں معلوم ہوا کہ اصل نسخہ سالار جنگ میوزیم لائبریری، حیدرآباد میں موجود ہے۔شانڈلیہ نے پاکستان کے تیمور شاہد کی مدد سے اس رسالے کا انگریزی ترجمہ کرا کے اسے 2012 میں شائع کیا۔

وجہِ تصنیف اس رسالے کی یہ بتائی جاتی ہے کہ جب مرزا رسوا ''امراؤ جان ادا'' کی ترتیب و اشاعت میں مصروف تھے تو ایک روز امراؤ ان کی غیر حاضری میں ان کے مکان پر پہنچیں اور مرزا کے ایک خاص نوکر کو اپنے ساتھ ملا کر گھر کا چپّا چپّا تلاش ڈالا کہ کچھ سامانِ رسوائی ہاتھ لگے۔قسمت سے انھیں مرزا کی ایک ناتمام مثنوی ''نالۂ رسوا'' اور چند خطوط دستیاب ہو گئے۔کچھ تو امراؤ کو پہلے ہی خبر تھی کچھ ان شواہد سے عیاں ہوا کہ مرزا نوجوانی میں کسی یوروپین خاتون صوفیہ پر عاشق تھے۔یہ معاشقہ کئی برسوں چلا لیکن ایک دن صوفیہ بغیر بتائے اپنے ملک چلی گئی اور پھر کبھی واپس نہ آئی۔ معشوقہ کے انتظار میں مرزا دیوانگی کی حالت کو پہنچ گئے۔امراؤ جان نے ''جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوا'' میں یہ مثنوی اور صوفیہ کا خط شامل کیا اور نثری حصہ خود لکھ کر یہ داستانِ عشق و جنون ترتیب دی اور اسے شائع کرا کے اپنا بدلا مکمل کر لیا۔یہ پورا قصہ اس رسالے کے مقدمے میں لکھا ہے جس پر تاریخ ہے یکم اپریل 1899[۴] امراؤ لکھتی ہیں:

''جس دن مرزا صاحب نے میری سوانح عمری شائع کی اور ایک جلد میرے
ملاحظہ کے لیے بھیجی اسی دن میں نے اس مختصر تحریر کی ایک جلد ان کی خدمت
میں روانہ کی۔ یقیناً مرزا صاحب خوش تو نہ ہوئے ہوں گے مگر کیا کر سکتے ہیں''۔[۵]

مندرجہ بالا قصّے سے ہم چند نتائج اخذ کر سکتے ہیں:

(۱) امراؤ جان محض ایک کردار نہیں بلکہ جیتی جاگتی گوشت پوست کی انسان تھیں۔

(۲) وہ لکھنؤ میں مقیم تھیں اور مرزا رسوؔا کی ہم عصر اور تقریباً ہم عمر تھیں۔

(۳) ناول ''امراؤ جان اداؔ'' لکھنؤ کی مشہور طوائف امراؤ کی سچّی داستان ہے۔

(۴) رسالہ ''جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوؔا'' اِن ہی امراؤ جان نے ترتیب دیا تھا۔

مثنوی ''نالۂ رسوؔا'' یا رسالہ ''جنونِ انتظار'' کی فنّی حیثیت اور تاریخی اہمیت سے قطعِ نظر یہ مقالہ مندرجۂ بالا چار نکات کی تفتیش و تحقیق پر مبنی ہے۔

خود مرزا رسوؔا تمام عمر لوگوں کو یہ باور کراتے رہے کہ امراؤ جان حقیقت میں ان کی جاننے والی لکھنؤ کی ایک طوائف تھیں۔ بہ قولِ تمکین کاظمی: 'مرزا سے اس کے بارے میں اکثر پوچھا کرتا تھا اور مرزا کہا کرتے تھے کہ اداؔ واقعی ایک عورت تھیں اور یہ قصہ سچا ہے۔ البتہ بعض باتیں مرزا نے زیبِ داستان کے لیے بڑھا دی ہیں'[۶] مرزا رسوؔا کے شاگرد مرتضیٰ حسین موسوی (مشک گنج لکھنؤ) اور خادم عباس (ساکن میران پورا، بارہ بنکی) بھی رسوؔا اور امراؤ جان کے دیرینہ تعلقات کی گواہی دیتے ہیں اور ان کا خیال ہے کہ فنِ موسیقی میں امراؤ کی مہارت نے رسوؔا کو ان کی طرف مائل کیا[۷] ان افواہوں کو ہوا دینے میں خود رسوؔا پیش پیش رہے۔ اس قصے کی صداقت کی تفتیش کرتے ہوئے مندرجۂ ذیل نکات زیرِ غور رہنے چاہئیں:

(۱) ناول میں صاف ذکر ہے کہ جب 1857 میں غدر کی بھگدڑ مچی تو امراؤ جو زندگی کے بہت سے نشیب و فراز دیکھ چکی تھیں، خانم کے ہمراہ لکھنؤ سے نکل پڑیں۔ جب کہ تمکین کاظمی کے مطابق مرزا کی تو ولادت ہی غدر کے دنوں میں لکھنؤ میں ہوئی[۸] بہ قولِ نورالحسن نقوی، مرزا محمد ہادی غدر کے ایک برس بعد 1858 میں پیدا ہوئے[۹] اس سے یہ بات طے پائی کہ اگر لکھنؤ میں امراؤ نام کی کوئی طوائف تھیں بھی تو بھی وہ رسوؔا کی ہم عصر نہیں ہو سکتیں اور نہ مرزا اُن کی داستان ان کی زبانی سُن سکتے ہیں۔

(۲) ناول 'امراؤ جان اداؔ' میں امراؤ اپنی داستانِ حیات مرزا رسوؔا اور چند قریبی احباب کے

سامنے بیان کرتی ہیں اور مرزا رسوؔا سے قلم بند کر لیتے ہیں۔ بہ قولِ نورالحسن نقوی اس ناول سے پہلے مرزا محمد ہادی ہادیؔ تخلص لکھتے تھے رسوؔا نہیں۔ ناول کے مرزا رسوؔا اس لیے ایک کردارِ محض ہیں کیوں کہ زمانی اعتبار سے مرزا محمد ہادی امراؤ کے وقت میں موجود نہیں ہو سکتے تھے۔ جب ناول کی اشاعت کے بعد یہ کردار مشہور ہو گیا تو لوگوں نے مرزا محمد ہادی اور مرزا رسوؔا کو ایک ہی شخص سمجھ لیا اور مرزا محمد ہادی 'رسوؔا' ہو گئے۔[10]

(۳) ظہیر فتح پوری کے مطابق ناول 'امراؤ جان اداؔ' کے پہلے اڈیشن کے پشت کے سرورق پر ''جنونِ انتظار'' کا اشتہار شائع ہوا تھا اور اس میں یہ دعویٰ کیا گیا تھا کہ یہ امراؤ جان کی تصنیف ہے۔[11] جب امراؤ نے یہ رسالہ مرزا سے چھپا کر ترتیب دیا تھا اور ناول کی کاپی دستیاب ہونے کے بعد رسالے کی جلد مرزا کو روانہ کی تھی تو مرزا کے ناول پر اس کا اشتہار کیوں کر شائع ہوا؟ اس کا مطلب تو یہی ہے کہ مرزا کو اس رسالے کا علم پہلے سے تھا اور انھوں نے خود ہی اس کی تشہیر کی۔

(۴) ناول ''امراؤ جان اداؔ'' میں مرزا لکھتے ہیں کہ امراؤ اپنی نجی زندگی کو یوں منظرِ عام پر لانے سے ناراض ہوئیں۔ یہ لکھ کر مرزا ''جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوؔا'' کی زمین اور ماحول تیار کر لیتے ہیں۔ قرینِ قیاس ہے کہ ان کے ذہن میں ناول کی دوسری قسط یا sequel کا تصور تھا اور ممکن ہے کہ وہ اسے مکمل بھی کر چکے تھے۔

(۵) مرزا ہادیؔ کے پہلے ناول ''افشاے راز'' (1896) میں بھی امراؤ جان کا ذکر آتا ہے۔ اس میں مرزا لکھتے ہیں ''ہاے امراؤ جان، خدا بخشے کیا مردم شناس رنڈی تھی''۔ امکان ہے کہ اگر امراؤ جان تھی بھی تو 1896 سے قبل ان کا انتقال ہو چکا تھا جب کہ ''جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوؔا'' 1899 میں شائع ہوا۔[12]

(۶) ''جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوؔا'' یکم اپریل 1899 کو شائع ہوا تھا۔ کروپا شانڈلیہ کا قیاس ہے کہ Fool's Day کے دن اس رسالے کا منظرِ عام پر آنا مرزا محمد ہادی رسوؔا کی شرارت یا مذاق بھی ہو سکتا ہے۔[13]

(۷) مثنوی ''نالۂ رسوؔا'' کی بحر اور اسلوب مرزا کی ہی ایک اور مثنوی ''اُمید و بیم'' سے سراسر مماثلت رکھتی ہے۔ اس لحاظ سے ''نالۂ رسوؔا'' مرزا محمد ہادی کی ہی تخلیق معلوم ہوتی ہے۔ ''اُمید و بیم'' کے پہلے حصے ''عشقِ تازہ'' میں مرزا آئزابیلا تھوبرن کالج لکھنو میں ایک

یوروپین دوشیزہ سے اپنے معاشقے کا ذکر کرتے ہیں۔گمان ہے کہ یہ یوروپین خاتون صوفیہ ہی ہوں گی۔

(۸) ''امراؤ جان ادا'' سے قبل طوائفوں کی زندگی پر مبنی دو ناول — سجاد حسین انجم کسمنڈوی کا ''نشتر'' اور قاری سرفراز حسین عزمی کا ''شاہدِ رعنا'' — منظرِ عام پر آ چکے تھے۔''نشتر'' میں خانم جان کے خطوط کے ذریعے آپ بیتی کی شکل میں ناول کو ترتیب دیا گیا تھا۔یوسف سرمست نے ''شاہدِ رعنا'' اور ''امراؤ جان ادا'' کے پلاٹ اور ترتیبِ واقعات میں اندرونی مماثلتوں کا تفصیل سے ذکر کیا ہے[۱۴] قرینِ قیاس ہے کہ مرزا ہادی نے اپنے پیش رووں سے جو اخذ و استفادہ کیا اس کی جانب سے قارئین کی توجہ ہٹانے کے لیے یہ سارا قصہ رچا۔ گرچہ کہ رسوا کی فنّی مہارت نے یوں بھی ''امراؤ جان ادا'' کو شاہکار کا درجہ دلا دیا تھا مگر قصے کے سچ ہونے کی افواہوں نے اسے مزید دلچسپ بنا دیا اور اس سے ناول کی شہرت میں اضافہ ہوا۔

مندرجۂ بالا نکات پر نظرِ ثانی کریں تو واضح ہوتا ہے کہ کوئی نہ کوئی طوائف لکھنؤ میں تھیں جن سے امراؤ کا کردار متاثر ہے۔مرزا ہادی کی ان سے قربت بھی قرینِ قیاس ہے جس کے سبب وہ طوائفوں کی زندگی اور ماحول سے باریکی سے واقف ہوئے۔صوفیہ یا کسی انگریز خاتون کا کردار بھی گمان ہے کہ رسوا کی زندگی سے کبھی نہ کبھی گزرا تھا۔مگر نہ تو ''جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوا'' ادا کی تصنیف ہے اور نہ ہی امراؤ جان ادا مرزا ہادی کی ہم عصر تھیں۔یہ ضرور ہے کہ مرزا نے اصل زندگی سے کردار اخذ کیے اور اپنی تخلیقات میں انھیں زندہ جاوید بنا دیا۔''جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوا'' خود مرزا رسوا کی ہی تصنیف ہے جس کو انھوں نے اس انداز پر ترتیب دیا ہے کہ قارئین کی دل چسپی اور تجسس میں اضافہ ہوتا رہے۔یہ رسالہ مرزا کی شوخی اور ذہانت کی بیک وقت دلیل ہے۔یہ پورا واقعہ تعمیر کرنا رسوا کے لیے قطعی مشکل نہ تھا کیوں کہ مرزا رسوا کی شخصیت کو جاننے والے اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ مرزا رسوا اکثر جینیس اور جنونی کے بیچ کی حدِّ فاصل کو پار کر جاتے تھے۔

~ ~ ~ ~ ~

حوالے

۱۔ Madness of Waiting, Krupa Shandilya & Taimoor Shahid, Zuban Publications, Delhi, 2012, p. 23

۲۔ امراؤ جان ادا، مرزا محمد ہادی رسوا، مقدمہ تمکین کاظمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 2002، ص56۔
۳۔ ایضاً، ص16۔
۴۔ Madness of Waiting, Krupa Shandilya & Taimoor Shahid, Zuban Publications, Delhi, 2012, p.1
۵۔ امراؤ جان ادا، مرزا محمد ہادی رسوا، مقدمہ تمکین کاظمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 2002، ص19۔
۶۔ ایضاً، ص16۔
۷۔ رسوا کی ناول نگاری، ظہیر فتح پوری، حروف، راولپنڈی، 1970، ص75۔
۸۔ امراؤ جان ادا، مرزا محمد ہادی رسوا، مقدمہ تمکین کاظمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 2002، ص15۔
۹۔ ایضاً، ص8۔
۱۰۔ ایضاً، ص7۔
۱۱۔ رسوا کی ناول نگاری، ظہیر فتح پوری، حروف، راولپنڈی، 1970، ص91-90۔
۱۲۔ بیسویں صدی میں اردو ناول، ڈاکٹر یوسف سرمست، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، 2000، ص103۔
۱۳۔ Madness of Waiting, Krupa Shandilya & Taimoor Shahid, Zuban Publications, Delhi, 2012, p. 23
۱۴۔ بیسویں صدی میں اردو ناول، ڈاکٹر یوسف سرمست، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، 2000، ص 86-100۔

❑❑❑

احمد بشیر

اللہ حافظ بہ نام خدا حافظ

ھم نے ترکی، اطالیہ، ہسپانیہ، یونان اور دیگر ممالک میں اپنے دوستوں کو ٹیلی فون پر سالِ نو کی مبارک باد دی۔ گفتگو کے اختتام پر اطالیہ سے ہماری دوست نے ''آری ویدرچی'' (Arrivederci) اور ترکی سے ہمارے دوست اور ان کی بیگم نے ''گلے گلے'' کہا۔ اسی طرح دوسرے دوستوں نے اپنی اپنی زبانوں میں ویسے ہی الوداع کہا جیسے وہ پہلے کرتے آئے تھے۔

ہم نے جب کراچی فون کیا تو بات چیت کے اختتام پر وہاں سے ''اللہ حافظ'' کی آواز آئی۔ کراچی میں ہی کسی اور کو فون کیا پھر اللہ حافظ، تیسرا فون اللہ حافظ۔ اس کے بعد لاہور، راولپنڈی، اسلام آباد، کوہ مری، لاڑکانہ، غرض جہاں بھی فون کیا، ہمارے دوستوں اور رشتے داروں نے فون رکھنے سے پہلے ''اللہ حافظ'' کہا۔

ہم نے لندن، لندن کی نواحی بستیوں اور انگلستان کے دوسرے شہروں میں آباد پاکستانی احباب کو فون کیا۔ انھوں نے بھی بات چیت کا اختتام ''اللہ حافظ'' سے کیا۔

متحدہ عرب امارات کی ریاستوں دبئی اور شارجہ سے ہمارے بھائیوں نے ''اللہ حافظ'' ہی کہا۔

آخر میں ہم نے سوچا کیوں نہ کینیڈا اور امریکہ میں آباد پاکستانیوں کو آزمایا جائے۔ مونٹریال، نیویارک اور شکاگو سے بھی ''اللہ حافظ'' ہی کی صدا گونجی۔

میں گھبرا گیا، یا اللہ، اے خدا، یہ کیا ماجرا ہے؟ کہیں سلطنتِ پاکستان کی جانب سے کوئی فرمان تو نہیں جاری ہوا ہے جس کی خبر ہم جیسے نالائق لوگوں تک نہیں پہنچ پائی ہے؟ یا یہ کوئی وبا پھیلی ہوئی ہے یا وائرس، جس نے کوہِ مری سے لے کر شکاگو تک پاکستانیوں کو اپنی لپیٹ میں

لے لیا ہے؟ یا یہ کوئی شیعہ سنّی دشمنی ہے؟ ایران دشمنی ہے؟ یا پھر اردو دشمنی ہے؟ ہمیں نہیں معلوم، کیوں کہ اب تک ہم سب پاکستانی رخصت ہوتے وقت ایک دوسرے کو ''خدا حافظ'' کہتے چلے آئے تھے۔

''اللہ'' عربی کے لفظ ''الٰہ'' سے ہے جس کا مطلب ''دیوتا'' ہے اور ''الاھۃ''، ''دیوی'' کو کہتے ہیں۔ ''اللہ'' دراصل 'واحد' کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ایک اور صرف ایک ''الٰہ''۔ ''خدا'' فارسی کے لفظ ''خود'' سے ماخوذ ہے (جسے ہم اردو میں رات دن استعمال کرتے ہیں، یہ جانے بغیر کہ یہ فارسی کا لفظ ہے) یعنی خدا خود اپنی ذات سے قائم ہے۔ قرآن میں بھی کہا گیا ہے کہ اللہ کو کسی نے پیدا نہیں کیا اور نہ ہی اس سے کوئی پیدا ہوا ہے۔

اردو زبان عربی، سنسکرت، ہندی، فارسی اور ترکی زبانوں کی مرہونِ منّت ہے، مگر سب سے زیادہ چھاپ اس پر فارسی کی ہے۔ بعد میں اس میں مغربی زبانوں کے الفاظ بھی داخل ہوئے ہیں۔ فارسی نے جو لطافت، حسن اور جمال اردو کو بخشا ہے وہ کسی بھی اور زبان نے اردو کو عطا نہیں کیا۔ اگر آپ فارسی کو اردو زبان سے نکال دیں تو اردو کے دامن میں باقی کیا بچے گا۔

ہماری روزمرّہ کی زندگی میں فارسی کا اتنا دخل ہے کہ اس کے بغیر ہم چل ہی نہیں سکتے اور وہ الفاظ جو ہم نے عربی کے لیے ہیں، ان میں سے بہت سے فارسی کے توسط سے آئے ہیں اور ان کی شکل بدل گئی ہے۔ اصل میں جسے لسانیات کا شوق نہیں ہے اسے اندازہ ہی نہیں ہوتا کہ اس کی گفتگو، بول چال، تحریر و تقریر میں جتنے الفاظ ہوتے ہیں ان میں سب سے زیادہ فارسی کے ہوتے ہیں۔ فارسی ہمارے کلچر میں رچ بس گئی ہے۔ ہم صبح شام اپنی گفتگو میں فارسی کے محاورے اور امثال استعمال کرتے ہیں۔ ایک موقعے پر تو ہم نے فارسی محاورے کے استعمال سے انگریز تک کو محظوظ کرنے میں کامیابی حاصل کی۔ ہمارے تین چھوٹے بھائی لندن آئے ہوئے تھے۔ نصیر لیبیا سے آئے تھے، حفیظ پاکستان سے آئے تھے اور سب سے چھوٹے سلیم متحدہ عرب امارات سے۔ ہم Bayswater کے ایک قہوہ خانے میں بیٹھے ہوئے تھے، اتنے میں دو انگریز ہماری میز پر آ کر بیٹھے۔ وہ دونوں بھائی تھے۔ ہم کھا پی چکے تھے۔ مجھے کافی کی مزید طلب ہوئی۔ میں نے سلیم کو پیسے دیے اور کہا ایک کافی لے کر آؤ۔ سلیم جیسے ہی کافی لے کر آئے حفیظ نے کہا کیک بہت لذیذ تھا۔ انھیں کیک کا ایک اور ٹکڑا چاہیے تھا۔ سلیم کو میں نے پھر رقم دی۔ جب وہ کیک لے کر آئے تو نصیر نے خواہش ظاہر کی کہ وہ ایسپریسو کافی پینا چاہتے

ہیں۔سلیم پھر گئے۔انگریز یہ سب تماشا دیکھ رہے تھے۔میں نے ان انگریز بھائیوں سے کہا کہ ہماری ثقافت میں چھوٹے بھائی کی حیثیت ''کتّے'' کی سی ہوتی ہے (یہ بیس بائیس برس پہلے کی بات ہے، وہ صورتِ حال اب عام طور پر نہیں ہے)۔میں نے انھیں فارسی کی یہ کہاوت سنائی ''سگ باش، برادرِ خورد مباش!''

میری توقع کے خلاف وہ دونوں بھائی بہت لطف اندوز ہوئے۔خاص طور پر بڑے بھائی کی اَنا میں اضافہ ہوا۔اس نے فوراً اپنے چھوٹے بھائی پر حکم صادر کیا ''میرے ڈاگ، جاؤ۔ میرے لیے چائے لے کر آؤ!'' دوسرے دن ہم چاروں بھائی پھر اسی میز پر بیٹھے ہوئے تھے۔ اس مرتبہ بڑے بھائی اکیلے ہی آئے۔انھیں افسوس تھا کہ ان کا ''کتّا'' ان کے ساتھ نہیں ہے۔ لہٰذا انھیں خورد و نوش کی اشیا کاؤنٹر سے خود لانا پڑیں گی۔میرے لیے خوشی کی بات یہ تھی کہ اس نے ''ڈاگ'' کا لفظ استعمال نہیں کیا بلکہ یہ کہا کہ آج میرے ساتھ میرا ''کتّا''، میرا ''سگ'' نہیں ہے۔

اردو زبان عام طور پر اور شاعری خاص طور پر فارسی کی مقروض ہے۔اردو میں نئی نئی تراکیب اور اصطلاحات فارسی پر مبنی ہیں جن کے استعمال سے اس کی خوب صورتی میں گراں قدر اضافہ ہوا ہے۔

فیض احمد فیؔض کی مندرجۂ ذیل تصانیف پر غور کیجیے: نقشِ فریادی، دستِ صبا، زنداں نامہ، دستِ تہِ سنگ، سرِ وادیِ سینا، شامِ شہرِ یاراں، مرے دل مرے مسافر، غبارِ ایّام — ان میں 'نقش'، 'وادی'، 'سینا'، 'مسافر'، 'غبار' اور 'ایّام' عربی کے الفاظ ہیں، باقی سب 'دل' سمیت فارسی کے ہیں۔لیکن عرب 'وادیِ سینا' اور 'غبارِ ایّام' نہیں لکھیں گے۔یہ تراکیب بھی فارسی کی ہیں۔ 'متاعِ لوح و قلم' میں الفاظ عربی کے ہیں لیکن ترکیب فارسی کی ہے۔اس پر غور کیجیے: ''یہ داغ داغ اُجالا، یہ شب گزیدہ سحر'' یاد رہے کہ فیؔض نے انگریزی کے علاوہ فارسی میں نہیں بلکہ عربی میں ایم.اے.کی سند حاصل کی تھی۔انھوں نے اپنی تحریروں میں زیادہ استعمال فارسی کا کیا ہے۔ 'نسخہ ہائے وفا' میں الفاظ اگرچہ عربی کے ہیں، ترکیب فارسی کی ہے۔

اگر آپ کو کسی وجہ سے فیؔض پسند نہیں ہیں تو پاکستان کے قومی شاعر علامہ اقبالؔ کا کلام ملاحظہ فرمائیے۔جیسا کہ سب کو معلوم ہے، اُنھوں نے فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں شاعری کی ہے:

سرودِ رفتہ باز آید کہ ناید؟
نسیمے از حجاز آید کہ ناید؟
سر آمد روزگارِ ایں فقیرے
دگر داناے راز آید کہ ناید؟

در دشتِ جنونِ من جبریل زبوں صیدے
یزداں بکمند آور اے ہمّتِ مردانہ

اوراردو میں کہتے ہیں:

جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہ ہو روزی
اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشاے لبِ بام ابھی

غور فرمایئے، اردو کے اِن اشعار میں کتنے الفاظ فارسی کے ہیں۔

اگر آپ کو اقبالؔ بھی پسند نہیں ہیں تو اسد اللہ خاں غالبؔ کی شاعری پر نظر ڈالیے۔ انھوں نے بھی فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں اشعار کہے ہیں۔ ان کی فارسی کو مشکل سمجھا جاتا ہے:

نشنیدہ لذّتِ تو فرو می رود بہ دل
اے حرف، محوِ لعلِ شکر خای کیستی

(تمھارے اَن کہے الفاظ کی مٹھاس میرے دل میں سرایت کر گئی۔ اَن کہے اس لیے کہ تمھاری اپنی مٹھاس سے تمھارے لب جُڑ گئے ہیں)

گردم ہلاک فرہ فرجامِ رہروی
کاندر تلاشِ منزلِ عنقا شود ہلاک

(میں اس مسافر کے قابلِ ستائش انجام کو دیکھ کر خوشی سے مرا جا رہا ہوں جو عنقا کی منزل تلاش کرتے کرتے اپنی جان قربان کر دیتا ہے)

یہ تو غالبؔ کے فارسی کے دو اشعار نمونے کے طور پر پیش کیے گئے ہیں۔ ان کی اردو کی شاعری میں بھی فارسی کا بہت عمل دخل ہے۔ غالبؔ کے دیوان کا پہلا شعر ہے:

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

اور دوسرا شعر:

کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوے شیر کا

اور یہ شعر:

آ گہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدّعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

چلیے چھوڑیے غالبؔ، اقبالؔ، فیضؔ سبھی کو۔ فارسی نکال دینے کے بعد پاکستان کے قومی ترانے کا کیا کیجیے گا؟

پاک سرزمین شاد باد
کشورِ حسین شاد باد
تو نشانِ عظمت، عالی شان
ارضِ پاکستان
مرکزِ یقین شاد باد
پاک سرزمین کا نظام
قوتِ اخوتِ عوام
قوم، ملک، سلطنت
پائندہ باد، تابندہ باد
شاد باد منزلِ مراد
پرچمِ ستارہ و ہلال
رہبرِ ترقی و کمال
جانِ استقلال
سایۂ خدائے ذوالجلال

خدا حافظ

(بہ شکریہ ''دی اینول آف اردو اسٹڈیز، 2004)

فیاض رفعت

مجتبیٰ حسین کی بے مثال فنکاری

زندگی ایک معمہ ہے، سمجھنے کا نہ سمجھانے کا۔ ابتدا کی خبر نہ انتہا معلوم۔ ہم زندگی کی پچھتّر بہاریں دیکھ چکے ہیں۔ نومبر میں چھیتّر کے ہو جائیں گے۔ بہاریں تو ہم نے محاورتاً لکھ دیا ہے ورنہ دُنیا تو ایک آشوب خانہ ہے جو پل پل آپ کا امتحان لیتی ہے۔ طرح طرح کی آزمائشوں سے گزارتی ہے۔ ہم نے بھی ستم جھیلے ہیں۔ اگر سخت جان نہ ہوتے تو اب تک خاتمہ بالخیر ہو چکا ہوتا۔ مجتبیٰ ہم سے چار سال بڑے ہیں۔ نسبتاً انھوں نے ہم سے چار ستم زیادہ جھیلے ہوں گے۔ زندگی کی ناہمواریوں سے برسرِ پیکار رہنے کا یہ ہُنر انھوں نے اپنے طنز و مزاح کی تلخی اور شیریں بیانی میں تلاش کیا۔ ہم نے انھیں جب بھی دیکھا تبسم بہ لب دیکھا۔ وہ کہیں بھی ہوں، کیسی محفل میں ہوں، اپنی شگفتہ گوئی سے سنجیدہ ترین لوگوں کو بھی قہقہے لگانے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ ان کی طنزیہ مکالمہ آرائی میں بھی شیریں بیانی کا جادو سَر چڑھ کر بولتا ہے۔

ایک بڑے ادیب نے مضمون لکھا تھا: ''مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ''۔ اگر ہم سے کوئی مدیر فہمائش کرتا تو ہم لکھتے ''ہمیں ہمارے دوستوں نے بچا لیا''۔ یہ ہماری خوش بختی ہے کہ خدا نے ہمیں غیر مشروط محبت کرنے والے ایسے دوستوں، مونسوں اور غم خواروں سے سرفراز کیا ہے جنھوں نے ہماری کٹ حجتی، کج بحثی اور یاوہ گوئی کے باوجود نہ صرف سینے سے لگایا بلکہ ہماری تراش خراش کر کے ہمیں کہیں کہیں سے انسان بننے کا حوصلہ بھی بخشا۔

آج ہم اپنے ایک ایسے ہی سچّے رفیق اور حبیب مجتبیٰ حسین کا تخلیقی محاسبہ کر کے خود کو مفتخر کرنا چاہتے ہیں جو گزشتہ چالیس پینتالیس برسوں سے ہم جیسے ناتراشیدہ اور مُنہ پھٹ شخص کو جھیل رہے ہیں۔ بالمشافہ ملاقات ہو نہ ہو، ٹیلی فون پر ہم سے برابر رابطہ قائم رکھتے ہیں۔ ہماری بے سروپا، بے لگام اور واہیات گفتگو کو وہ طنز و مزاح کے زمرے میں شامل کر کے خوب خوب محظوظ

ہوتے ہیں، حالانکہ وہ بذات خود طنز و مزاح کی دنیا کے ایسے اَلبیلے کولمبس ہیں جنھوں نے یگانہ افسانوی اسلوب کی طرح ڈالی ہے، جو الف لیلوی داستانوں کی طرح سحر خیز ہے۔ صریر خامہ سے جو جادو انھوں نے جگایا ہے اور لفظوں کو جس طرح مصور کیا ہے، اس کا جواب وہ خود ہیں، کوئی اور نہیں۔ ان کے قلم کی شگفتگی اور شیفتگی کی ایک دنیا قائل ہے۔ کاغذ پر لکھی ان کی تحریر کو ان کا نام پڑھے بغیر ہم سمجھ جاتے ہیں کہ اس پردہ زنگاری کے پیچھے کون ہے۔

مجتبیٰ حسین کی صحرا نوردی اس بات کا بیّن ثبوت ہے کہ وہ عاشق کا دل لے کر پیدا ہوئے ہیں۔ وہ سرتا پا عشق ہیں اور انھیں اس بوقلمونئ کائنات کے ذرّے ذرّے سے پیار ہے برطانیہ، جاپان، فرانس، امریکہ، کینیڈا، روس، ازبیکستان، پاکستان، سعودی عرب، سلطنت عمان اور متحدہ عرب امارات کی سیاحی کر چکے ہیں۔ اس لیے اگر اُنہیں ''حیدرآبادی ابنِ بطوطہ'' کے لقب سے موسوم کیا جائے تو بجا طور پر برحق ہوگا۔

ہم نے ان کے جاپان، برطانیہ، امریکہ اور فرانس کے سفرنامے پڑھے تو ان سبھی ممالک کی تہذیب وثقافت کے ساتوں رنگ ہمارے ذہن کے اُفق پر روشن ہوتے چلے گئے۔ وہاں کے لوگوں کی بود و باش، وہاں کے اشتہا انگیز کھانے، وہاں کے راگ رنگ وہاں کی موسیقی، نغمہ و نور بن کر ہمارے حواس پر چھا گئے۔ وہاں کے موسموں کی دلنواز انگڑائیاں کبھی بارش بن کر ہمارے وجود کو شرابور کر گئیں اور کبھی برف باری کے سفید روئی جیسے برّاق گالوں نے ہمیں اپنی آغوش میں لے لیا۔ لفظوں کی رنگولی سے فطرت کے مناظر کو زندہ اور تابندہ بنا کر پیش کرنے کا فن کوئی مجتبیٰ سے سیکھے۔

مجتبیٰ حسین کو جاپان نے اور جاپان کو مجتبیٰ حسین نے جس طرح مشکور و مسحور کیا ہے، اس کے لیے حسبِ دل خواہ داد دینے کے لیے لفظوں کا خزینہ کم پڑتا نظر آتا ہے۔ بر سبیل تذکرہ ہم عرض کرتے چلیں کہ اُردو میں پہلا سفرنامہ یوسف خاں کمبل پوش نے لکھا تھا جو حیدرآبادی تھے۔ حسن چشتی نے مجتبیٰ کے سفرنامے مرتب کیے ہیں، اور اپنے پیش لفظ میں اس کا برملا اظہار کیا ہے، حالانکہ ان سے پہلے ہمارے استاذِ محترم خواجہ احمد فاروقی انگریزی میں مقالہ لکھ چکے تھے جسے ہم نے شعبۂ اُردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے آڈیٹوریم میں منعقد کیے گئے، ایک سیمینار میں سُنا تھا۔ اتفاق سے یہیں ہماری پہلی ملاقات انتظار حسین سے ہوئی تھی جو مقالہ درمیان سے چھوڑ کر باہر نکل آئے تھے۔ دونوں وقت مل رہے تھے، سورج پوری طرح غروب نہیں ہوا تھا۔ ہم اپنے تجسّس پر قابو نہ پا سکے۔ باہر آ کر ہم نے دیکھا انتظار حسین سگریٹ کے نیلے مرغولے فضاء میں بکھیر رہے تھے اور

عالمِ استغراق میں ان کی نگاہیں دھندلے آسمان کی آتی جاتی بدلیوں پر ٹھہری ہوئی تھیں۔ ہمارے اشتیاقِ بیجا نے مجبور کیا تو ہم سوال کر بیٹھے۔ ''انتظار صاحب کیا سوچ رہے ہیں؟''

''بس ایسے ہی ہمیں ڈبائی کے مندروں کے کلس پر اُچھلتے کودتے بندر یاد آ گئے اور ان سے جڑی ہوئی لوک کتھائیں بھی جو ہمارا مشترکہ ورثہ تھیں''۔

یہ مشترکہ ورثہ سرحدوں میں ضرور تقسیم ہو گیا مگر انسان تمام تر جبر و تشدد کے باوجود تقسیم نہیں ہوا۔ اعلا انسانی قدریں کل بھی زندہ تھیں اور آج بھی زندہ ہیں جنھیں انتظار حسین نے اپنے افسانوں میں اور مجتبیٰ حسین نے اپنے کالموں، خاکوں اور سفرناموں میں زندہ رکھا ہے۔

مجتبیٰ حسین کا دل تو ایک ہی ہے مگر یہ ایک ایسے عاشق کا دل ہے جس کی گدازیت تیسری آنکھ بن کر دنیا کی اس تماشا گاہ کا تماشا دیکھتی ہے۔ غربت، پسماندگی اور استحصال پر ان کا دل جلتا ہے، نوآبادیاتی اور سرمایہ دارانہ نظام کو ہدفِ ملامت بنا کردہ خود بھی حظ اُٹھاتے ہیں اور اپنے قارئین کو بھی شاداں و فرحاں کرتے ہیں۔ ان کے قلم کی شوخیِ تحریر اور شوخیِ رفتار کے ہم کیا مشفق خواجہ، آل احمد سرور، مشتاق احمد یوسفی، خوشونت سنگھ، ضمیر جعفری، وحید اختر، مغنی تبسم، شمیم حنفی، صدیق الرحمٰن قدوائی، شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ جیسی نابغۂ روزگار شخصیات ان کی والا وشیدا نظر آتی ہیں۔ کچھ اقتباسات پیشِ خدمت ہیں:

> ''مجتبیٰ حسین بلاشبہ ہمارے عہد کے بڑے طنز و مزاح نگار ہیں اور ہمارا عہد اُن کی تحریروں میں ایک منفرد انداز سے جلوہ گر ہے''۔ (مشفق خواجہ)
>
> ''مجتبیٰ حسین WIT کے مردِ میدان یعنی بذلہ سنجی اور ذکاوت کا پیکر ہیں۔ میرے نزدیک WIT مزاح کا موثر آلہ ہے اور اس کی مثالیں مجتبیٰ حسین کے یہاں جا بجا ملتی ہیں''۔ (آل احمد سرور)
>
> ''مجتبیٰ حسین کے سفرناموں کو پڑھ کر مجھے اندازہ ہوا کہ وہ اپنے آپ پر ہنسنے کا زبردست حوصلہ رکھتے ہیں''۔ (خوشونت سنگھ)
>
> ''مجتبیٰ حسین کے ظاہری مزاح کے پیچھے اکثر بڑی رِقّت اور بھرّائی ہوئی آواز بھی ملتی ہے۔ بعض اوقات یہ طے کرنا مشکل ہوتا ہے کہ وہ حد سے زیادہ خوشی ہے یا حد سے زیادہ غم''۔ (صدیق الرحمٰن قدوائی)
>
> ''اگر مجھ سے پوچھا جائے کہ ہندستان کے مزاحیہ ادب کی بھرپور نمائندگی کون سا شہر کرتا ہے تو بلا جھجک حیدرآباد کا نام لوں گا اور اگر یہ دریافت کیا جائے کہ

حیدرآباد کی نمائندگی کون کرتا ہے تو میں بے دریغ ایک ہی نام لے سکتا ہوں اور وہ ہے مجتبیٰ حسین۔ جو خصوصیت انھیں دوسروں سے ممتاز کرتی ہے، وہ ان کی حیدرآبادیت ہے''۔ (وحید اختر)

ہم نے مجتبیٰ کے حیدرآباد کو اتفاقی طور سے 1977 میں دیکھا تھا۔ ہوا یوں تھا کہ ہم ایل ٹی سی پر براہ دلی، بمبئی جارہے تھے۔ ہم وہیں جامع مسجد کے ایک سستے سے ہوٹل جامعہ میں ٹھہر گئے۔ ہوٹل کے مالک سلطان بھائی ہمارے پرانے شناسا تھے۔ انھوں نے عاریتاً ایک روپئے روز کے حساب سے اٹھارہویں صدی کا ایک شاہی تخت ہمارے حوالے کردیا جس پر چار آدمی آرام سے ٹانگیں پسار کر سو سکتے تھے۔ دوسرے دن ہمارے اور مجتبیٰ کے مشترکہ ممدوح ڈاکٹر صلاح الدین خان ہمیں پہاڑی بھوجلہ پر ''دلی سوسائٹی'' والے سعید خاں کے ہاں لے گئے جو سیاست اور ادب کے جویا تھے۔ مجتبیٰ کی ظریفانہ تحریریں بڑے شوق سے پڑھتے تھے۔ ان کی ایک بین الاقوامی نشست گاہ تھی جس میں سابق وزیراعظم چندر شیکھر سے لے کر راجیہ سبھا کے رکن اور 'قومی جنگ' رامپور کے مدیر ہاشم عابدی الہ آبادی اور وسیم احمد (جو بعد میں راجیہ سبھا کے رکن نامزد ہوئے) کی آواجاہی رہتی تھی۔ روز کے آنے والوں میں اور بھی عمائدین شہر شامل تھے۔ سعید خان، مارکس، لینن اور چیگو وارا کے دلدادہ تھے۔ وہ دلی کے پرانے وضعدار لوگوں میں شامل تھے اور نہایت متواضع آدمی تھے۔ آسام کی گلابی چائے بڑے اہتمام سے پیش کرتے جسے مولانا ابوالکلام آزاد صبح خیزی سے پہلے جرعہ جرعہ پینے کے عادی تھے۔

ہمارے قیام کے دوران انھوں نے انکشاف کیا کہ ہم لوگ آل انڈیا ایڈیٹرز کانفرنس میں شرکت کے لیے حیدرآباد جارہے ہیں۔ ہمارا ٹکٹ بھی خریدا جاچکا ہے۔ غرض کہ جانا تھا جاپان اور پہنچ گئے چین!

حیدرآباد میں ہمیں ''بلیو نائیل'' ہوٹل میں ٹھہرایا گیا تھا۔ ہم ریاست حیدرآباد کے سرکاری مہمان تھے۔ ایڈیٹرز کانفرنس کے صدر روزنامہ ''سویرا'' کے مدیر جمنا داس اختر نے ہندستان بھر کے صحافیوں کو جمع کرلیا تھا۔ ریاست کے وزیراعلا چنّا ریڈی اور محکمۂ سیاحت اور اطلاعات کی وزیر روڈا مستری تھیں۔ اُن سے ملاقات ہوئی تو ہماری آنکھوں کی روشنی بڑھ گئی۔ وہ سرتاپا حُسن ہی حُسن تھیں۔ روڈا مستری پر مجتبیٰ حسین نے کمال کا خاکہ تحریر کیا ہے۔ جن دنوں مجتبیٰ انتخاب پریس میں کام کرتے تھے، روڈا مستری انڈین کاؤنسل فار سوشل ورک کے کاموں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا کرتی تھیں۔ جب کونسل کی سالانہ کانفرنس منعقد ہوتی تھی تو اس کی ضخیم رپورٹ

کی طباعت کے سلسلے میں روڈا مستری تقریباً روز ہی پریس آ جایا کرتی تھیں۔ وہ اپنی جیپ خود ہی چلاتی ہوئی آیا کرتی تھیں۔ بقول مجتبیٰ جس طرح وہ خود منفرد خاتون تھیں اسی طرح اُن کی جیپ کی آواز، اُس کا اسلوب، اُس کا آہنگ اور اُس کا لب ولہجہ منفرد اور مختلف ہوا کرتا تھا۔ ابھی اُن کی جیپ گلی کے نکڑّ پر ہی ہوتی تھی کہ ہمیں پتہ چل جاتا تھا کہ روڈا مستری اور اُن کی جیپ دونوں ساتھ ساتھ آ رہے ہیں۔

بہت پہلے سے اُن قدموں کی آہٹ جان لیتے ہیں
تجھے اے زندگی ہم دور سے پہچان لیتے ہیں

مجتبیٰ نے آگے چل کر لکھا ہے ''روڈا مستری خاصی حسین وجمیل خاتون تھیں۔ اُن کے حُسن کو تجزیے کے ذریعہ لفظوں میں بیان نہیں کیا جا سکتا کہ آنکھیں ایسی تھیں، پیشانی ایسی تھی، بال ایسے تھے، ابرو کا یہ عالم تھا وغیرہ۔ کیونکہ وہ بحیثیت مجموعی حسن و جمال کا ایک دلفریب پیکر تھیں۔ بناؤ سنگھار سے انھیں کوئی خاص رغبت نہیں تھی۔ زیورات بھی کم سے کم استعمال کرتی تھیں (ہم تو انھیں حیدرآبادی تہذیب کا ایک انمول زیور تصور کرتے تھے)۔ زرق برق اور بھڑکیلے لباس سے بھی اجتناب برتتی تھیں۔ غرض اُن میں ایک ایسی سادگی تھی جو اُن کی شخصیت کو اور بھی دلآویز، باوقار اور معتبر بنا دیتی تھی۔ انھیں سماجی کاموں سے گہری دل چسپی تھی۔ 1962 کی دہائی میں حیدرآبادی خواتین اور وہ بھی مسلم خواتین میں جو غربت دکھائی دیتی تھی اُسے دور کرنے کے لیے آئی سی ایس ڈبلیو کی طرف سے روزگار فراہم کرنے کی مختلف اسکیمیں چلائی گئیں جن میں روڈا مستری ہمیشہ پیش پیش رہتی تھیں۔ 1980 میں وہ راجیہ سبھا کی رکن بن کر دہلی آئیں۔ آئے دن اُن کے ہاں محفلیں منعقد ہوتیں، دعوتیں ہوتیں، حیدرآباد کے فنکاروں کو بُلایا جاتا۔ روڈا مستری نہایت خوش اسلوبی کے ساتھ اُن دعوتوں کا اہتمام کرتی تھیں۔

روڈا مستری حیدرآبادی کلچر کی بہترین امین تھیں۔ دلی میں جب تک اُن کا قیام رہا، حضرت نظام الدین کی درگاہ میں ہمیشہ حاضر ہوتی رہیں۔ خواجہ حسن ثانی نظامی عُرس کی تقاریب منعقد کرتے تھے تو اُن میں نہایت خشوع وخضوع کے ساتھ شرکت کرتی تھیں۔ اردو زبان اور اردو کلچر سے انھیں بے پناہ پیار تھا۔ افسوس کہ حیدرآباد اپنی تہذیب کی ایک روشن علامت سے محروم ہو گیا۔ غالب نے یہ خوبصورت شعر روڈا مستری ہی جیسی کسی ہستی کے گزر جانے پر کہا ہوگا:

سب کہاں کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں''

مجتبیٰ حسین مجلسی آدمی ٹھہرے اوران معنوں میں بھی ہشیار بہت نکلے کہ انھوں نے دنیا کی سیر کرنے میں ذرا بھی غفلت سے کام نہیں لیا۔ ہندستان میں ملنے جلنے والوں کا اتنا وسیع حلقہ ہم نے کسی اور کا نہیں دیکھا۔ اندر کمار گجرال، مقبول فدا حسین، علی محمد خسرو، ہاشم علی اختر، مخدوم محی الدین، سید حامد، پروفیسر خورشید الاسلام، باقر مہدی، گوپی چند نارنگ، یوسف ناظم، شاذ تمکنت، رشید حسن خاں سے لیکر کشور ناہید، شہریار، ہری شنکر پرسائی، شکیلہ بانو بھوپالی، محمد علوی، مخمور سعیدی، امیر قزلباش، راشد آزر، قاضی سلیم، دلیپ سنگھ اور بھی بے شمار لوگوں کا مجتبیٰ نے خاکہ اُڑایا ہے۔ طنز ومزاح کے ممتاز شاعر دلاور فگار پر اُن کی تحریر نہ صرف دلاور فگار کو بلکہ اُنھیں بھی زندہ رکھے گی۔

ہمارے اُستاد رشید احمد صدیقی کو وہ اردو کا سب سے بڑا مزاح نگار اور انشا پرداز مانتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی پر لکھا گیا خاکہ مجتبیٰ حسین کے یگانہ روزگار فن کی معراج قرار دیا جائے تو کچھ غلط نہ ہوگا۔ یہ اقتباس دیکھیے:

> ''رشید صاحب زندگی بھر تین باتوں کے لیے پریشان رہے۔ اردو، علی گڑھ اور مسلمان۔ اردو اور علی گڑھ کے بارے میں مجھ سے بہتر لوگ کچھ کہیں گے۔ میں یہاں مسلمانوں کے بارے میں خود رشید صاحب کی ایک تحریر کو نقل کر کے اپنی بات کو ختم کرنا چاہتا ہوں۔ 'ہندستانی مسلمانوں میں مقتدی سے زیادہ امام پیدا ہونے لگے تھے۔ وہ نماز کے اتنے قائل نہیں رہے تھے جتنے جانماز کے۔ وہ بیماری کو علاج اور صبر و پرہیز سے دور کرنے کے بجائے اس کو پروپگنڈا بنانا زیادہ مفید سمجھنے لگے تھے۔ وہ جنگ کے لیے کیل کانٹے سے تیار ہونے کے بجائے دشمن کو اُکسانے پر زیادہ مائل تھے۔ اس سے بڑھ کر نا عاقبت اندیشی اور کیا ہوسکتی ہے''۔

مجتبیٰ کی غیر معمولی یادداشت پر ہر شریف آدمی کو رشک ہونا چاہیے۔ جزئیات نگاری میں انھیں یدِطولیٰ حاصل ہے۔ اُن کی افسانوی طرز تحریر میں ''ڈبل کا میٹھا'' کی چاشنی ہوتی ہے۔ اتفاق سے انھوں نے اپنی پیدائش کا حال احوال نہیں لکھا۔ ورنہ وہ یہ ضرور لکھتے کہ دنیا میں اُن کی ولادت روتے ہوئے نہیں ہنستے ہوئے ہوئی تھی۔ اُن کی ہزار خوبیوں میں ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ہر بات میں مزاح کا پہلو نکال لیتے ہیں یا یوں کہیے کہ مزاح اُن پر نازل ہوتا ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ وہ مزاح کے افضل ترین پیامبر اور پیغمبر ہیں تو کچھ زیادہ غلط نہ ہوگا۔ انھوں نے پوری زندگی ہنستے ہنساتے ہوئے گزاری ہے۔ یہ مشکل فن انھوں نے اپنے بڑے بھائی ابراہیم جلیس سے سیکھا ہے جو

فکاہیہ کالم سے لیکر افسانہ فسوں اور ناول کی بزم آراستہ کرنے میں لاثانی تھے۔ اُن کے ناول کے کردار خواتین میں اس قدر مقبول تھے کہ وہ اُن کا آموختہ کر لیتی تھیں اور خود پر طاری کر کے ایک دوسرے کو سناتی تھیں۔

ابھی ہم رات میں مجتبیٰ حسین کے سفر نامے پڑھ رہے تھے۔ جب سے ہم 'انسومنیا' کے مریض ہوئے ہیں ہم مجتبیٰ کی کوئی نہ کوئی کتاب تکیہ کے نیچے رکھتے ہیں اور کہیں سے بھی کھول کر پڑھنا شروع کر دیتے ہیں اور اُس وقت تک پڑھتے رہتے ہیں جب تک نیند کا ساون ہماری آنکھوں میں جھولنے نہ لگے۔ مگر نیند ہے کہ نہیں آتی پر نہیں آتی اور ہم پھر مجتبیٰ مجتبیٰ کا ورد کرنے لگتے ہیں۔

مجتبیٰ حسین کے سفر نامے حسن چشتی نے مرتب کیے ہیں اور جاپان کے سفر نامے کو اوّلیت دی ہے۔ جہاں ٹوکیو میں یونیسکو کے ایشیائی ثقافتی مرکز کی طرف سے منعقد ہونے والے پبلشنگ کورس میں حصہ لینے کے لیے مرکزی وزارت تعلیم نے ہندستان کی نمائندگی کے لیے مجتبیٰ کا انتخاب کیا تھا۔ جاپان کے علاوہ انھیں یوروپ، سابق سوویت یونین، مسقط، سعودی عرب، دوبئی اور امریکہ کی مٹر گشتی کی سعادت نصیب ہوئی۔ وہ فرانس بھی ہو آئے جہاں اُن کے ایک نادیدہ حیدرآبادی دوست نے اُن کی میزبانی کا شرف حاصل کر کے خود کو مشکور کیا۔ حیدرآبادیوں کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ دنیا بھر کے ملکوں میں انھوں نے ایک منی حیدرآباد آباد کر رکھا ہے اور وہاں کی تہذیب و ثقافت کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ حیدرآبادی بریانی، بگھارے بیگن، قیمے کے پراٹھے، حلیم اور ڈبل کے میٹھے سے وہ اپنی محفلوں کو شیرینی سے بھر دیتے ہیں۔ میزبانی اور قدردانی کوئی اُن سے سیکھے۔

مجتبیٰ نے اپنے جاپانی سفر نامے میں شگفتہ طرازی اور معنی آفرینی کے وہ جوہر دکھائے ہیں کہ قلم کے بجائے اُن کا منہ چوم لینے کو دل کرتا ہے۔ دلی سے اُن کا جہاز جب کلکتہ سے گزر رہا تھا اور بنگال کی کھاڑی میں داخل ہوا چاہتا تھا تو پائلٹ نے یہ اطلاع دی کہ اس کے بعد بنکاک تک کا سفر سمندر کے اوپر سے طے ہوگا۔

اب مجتبیٰ کے قلم کی رنگ آمیزی ملاحظہ ہو..... ''سمندر چاندی کی چادر کی طرح نیچے بچھا ہوا تھا اور کہیں کہیں کوئی جزیرہ اس چادر میں پیوند کی مانند نظر آجاتا تھا۔ تھائی لینڈ کی سرزمین کو ہم 54 ہزار فٹ کی بلندی سے دیکھتے رہے۔ ناریل کے درختوں اور جگہ جگہ بہتی ہوئی ندیوں اور نہروں کے جال نے آنکھوں میں سُرور اور دل میں وہ گداز پیدا کیا کہ جی چاہا آج کی صبح کی شام کبھی نہ ہو۔ یہ صبح یوں ہی ساری کائنات پر آخری سانس تک پھیلی رہے۔ ہم میں ایک بُری عادت یہ ہے کہ

شاعروں کو ناپسند کرنے کے باوجود کبھی کبھی ہم خود بے ارادہ طور پر شاعر بننے لگ جاتے ہیں.....''

بنکاک سے اُڑ کر جہاز ہانگ کانگ پر اُترنے لگا تو مجتبیٰ نے بے پناہ معلومات کا خزانہ لٹاتے ہوئے اپنی رمیدہ تحریر میں کلیوں کی خوشبو اس طرح جگائی کہ حرف حرف گُلوں میں تبدیل ہو گیا.....ملاحظہ ہو:

''ہانگ کانگ ملک کیا ہے بس ایک جزیرہ سا ہے۔ اسے سمٹا ہوا دلِ عاشق کہہ لیجیے۔ پورا جزیرہ ہماری نظروں کے سامنے تھا۔ فلک بوس عمارتوں کو اپنی ہتھیلی میں سجائے ہوئے سمندر کی لہروں سے کھیلتا ہوا یہ جزیرہ اتنا خوب صورت لگا کہ بس کچھ نہ پوچھیے۔ یہاں برسوں انگریزوں کی حکمرانی رہی ہے اور اب بھی ایک اعتبار سے ہے۔ باشندے زیادہ چینی ہیں۔ چینی زبان بولتے ہیں اور انگریزی پر بھی ہاتھ صاف کرتے ہیں۔ یہاں سے چین کی سرحد بھی دکھائی دیتی ہے۔ بڑا کاروباری مرکز ہے۔ ہانگ کانگ کی رونق وہاں کے باشندوں سے نہیں بلکہ اُن سیاّحوں سے ہے جہاں آتے ہوئے اپنی جیبوں میں دولت اور دلوں میں ارمان بھر کر آتے ہیں۔ چوں کہ ہانگ کانگ کی بندرگاہ ایک فری پورٹ ہے اس لیے ہر کوئی مُنہ اُٹھائے چلا آتا ہے۔ یہاں ہر چیز بکتی ہے۔ ہمارے ایک دوست اپنا تجربہ بیان کرتے ہیں کہ دو سال پہلے ہانگ کانگ کے ایک ڈپارٹمنٹل اسٹور میں سامان خریدنے گئے۔ چیزیں اُلٹ پلٹ کر دیکھیں کوئی شے پسند نہ آئی۔ اچانک سیلز گرل پر جو نظر پڑی تو وہ پسند آ گئی۔ لہٰذا سیلز گرل کو خرید کر لے آئے''۔

غرض کہ مزید ساڑھے تین گھنٹے کا سفر طے کر کے مجتبیٰ ٹوکیو پہنچ چکے تھے۔ اُن کے استقبال کے لیے مس کمورا اور ایشیائی ثقافتی مرکز کے بک ڈیولپمنٹ ڈیویژن کی سربراہ مسز آسانو موجود تھیں جو بقول ابن انشا ہر مشکل کو آسان کر دیتی تھیں۔

مجتبیٰ کو ٹوکیو کے شاندار گرین ہوٹل میں ٹھہرایا گیا۔ اُن کی رہنما خاتون مسز آسانو نے نہایت خوشدلی کے ساتھ پہلے انھیں ایک چائنیز ریستوراں میں ڈِنر کرایا اور پھر تمام تر محبتوں کے ساتھ ہوٹل کے روم تک ان کی رہنمائی کی اور ان پر یہ انکشاف بھی کیا کہ پاکستان کے مشہور مزاح نگار ابن انشا بھی اسی ہوٹل میں بارہا قیام کر چکے ہیں۔ نیز یہ کہ وہ اُن کی میزبانی کے بارہا فرائض انجام دیکر مفتخر ہو چکی ہیں۔ اب جبکہ وہ اس دنیا میں نہیں ہیں بس اُن کی یادیں رہ گئی ہیں۔ مسز

آسانو یہ کہتے کہتے جذباتی ہوگئیں۔مگر جلد ہی انھوں نے خود پر قابو پالیا۔ ماضی سے حال میں لوٹتے ہوئے انھوں نے مجتبیٰ پر انکشاف کیا کہ ہوٹل کے برابر شہنشاہ جاپان کا محل ہے۔ یوں مجتبیٰ کو پہلی بار شاہی پڑوس حاصل ہوا تھا۔ ورنہ حیدرآباد میں تو وہ اپنے پڑوسیوں سے منہ چھپاتے پھرتے تھے کہ وہ اُن کو دیکھتے ہی قرض مانگنے کے لیے طرح طرح کی جھوٹی تاویلیں پیش کرنے لگتے تھے۔ بلکہ بعض قرضداروں نے تو اُن کو اتنا زیر بار کیا کہ وہ ہر چھ مہینے کے بعد مکان تبدیل کرنے لگے۔

شب بخیر کہہ کر مسز آسانو مجتبیٰ سے جدا ہوئیں تو انھوں نے ٹھنڈی سانس بھرتے ہوئے کمرے کا جائزہ لیا۔ کمرے میں ٹیلی فون اور ٹیلی ویژن کی سہولت تھی۔ قالین سے بھی مرصع تھا۔ مگر حدودِ اربع کے اعتبار سے کمرہ اتنا مختصر تھا کہ پانچ فٹ گیارہ انچ کے مجتبیٰ حسین پلنگ پر نیم دراز ہوئے تو ٹیلی فون کا چونگا اُن کے سر پر بلائے ناگہانی کی طرح نازل ہوا اور وہ ہڑبڑا کر اُٹھ بیٹھے۔ اس بار ٹی وی کے انٹینا(ANTENA) نے انھیں اپنی آغوش میں لے لیا۔

مجتبیٰ حسین لکھنے کے علاوہ ہر کام میں تاخیر سے کام لیتے ہیں۔ سوتے بھی تاخیر سے ہیں۔ اور یوں بھی راتوں کو دوستوں کے ساتھ گپیں لڑانا اور سڑکوں کی پیمائش کرنا اُن کا پرانا شغل رہا ہے۔ ابھی رات کے آٹھ بجے تھے۔ وہ کمرے سے باہر نکل آئے اور کاریڈور میں مٹرگشتی کرنے لگے۔ اچانک اُن کی نظریں تھائی لینڈ کی ایک حسین مندوب سے دوچار ہوئیں جو غالباً اسی دن ہوٹل میں وارد ہوئی تھی۔ پکّے رنگ کے باوجود مجتبیٰ کے چہرے کے نقش ونگار ایسے تیکھے اور دلنواز ہیں کہ بے اختیار اُن پر پیار آتا ہے۔

کشش ثقل سے مجبور ہوکر تھائی لینڈ کی مندوب نے اُن سے استفسار کیا۔ آخر وہ اس طرح کاریڈور میں کب تک ٹہلتے رہیں گے۔ مجتبیٰ اس 'عندیہ طلبی' پر یوں مسکرائے کہ جان سی کلیوں میں پڑ گئی۔ پھر انھوں نے گل افشانی گفتار کا جادو جگاتے ہوئے انکشاف کیا کہ انھیں نیند دیر سے آتی ہے اور وہ ٹوکیو کی شفاف سڑکوں کے جائزے کے لیے نکلنے والے ہیں جو اپنی دلکشی کے لیے ساری دنیا میں مشہور ہیں اور جو رات بھر روشنی کے سمندر میں غلطاں و پیچاں رہتی ہیں۔ اس طرح گھنٹے دو گھنٹے کی سیر بھی ہوجائے گی اور نیم باز آنکھیں مست و بیخود ہوکر نیند کی آغوش میں بھی چلی جائیں گی۔

حُسن کی دیوی نے التماس کیا کہ اگر انھیں کوئی اعتراض نہ ہو تو وہ بھی نور و نکہت میں ڈوبی ہوئی ٹھنڈی شاہراہوں پر اُن کے ساتھ چہل قدمی کرنا چاہے گی۔ غرض کہ نیکی اور پوچھ پوچھ کے مصداق مجتبیٰ کی چاندی ہوگئی اور کسی اندیشہ ہائے سود و زیاں کا خیال کیے بغیر حسینہ اُن کے ساتھ اور

وہ حسینہ کے ساتھ ٹوکیو کی کھلی نم آلود نقرئی شاہراہوں پر بھٹکنے کے لیے نکل پڑے۔ دو گھنٹے کے سیر سپاٹے کے بعد ہوٹل واپس آئے تو مجتبیٰ بیحد مسرور و مشکور تھے بلکہ مسحور بھی تھے اور اُن پر رومان کی نشہ انگیز کیفیت طاری ہوگئی تھی۔ مجتبیٰ نے تو یہ بھی لکھا ہے کہ اُن کی رات کی ہم سفر تھائی لڑکی پریمنیا سویٹ ڈریمز کہہ کر اپنے کمرے میں چلی گئی۔ مگر از راہِ لطف انھوں نے یہ نہیں بتلایا کہ کس کے کمرے میں اُس نے اپنے وجود کی خوشبو بکھیری؟۔ خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ یہ پہلے دن کی ملاقات مستقل دوستی میں بدل گئی۔

اُن کے سفرناموں کا طلسم انگیز بیانیہ ہمارے قلب و نظر کو اس طرح برماتا ہے کہ ہم دنیا و مافیہا سے بے خبر ہو کر اس جہانِ تازہ کی الف لیلوی فضا میں کھو کر رہ جاتے ہیں جسے مجتبیٰ اس طرح خلق کرتے ہیں جیسے کرامات کر رہے ہوں۔

جاپان کا سفرنامہ پڑھ کر ہمیں ایسا محسوس ہوا جیسے ہم اُن کی پرچھائیں بن کر خود بھی سیر بینی میں شامل ہو گئے ہوں۔ مجتبیٰ جب ٹوکیو یونیورسٹی کے پروفیسر سوزوکی (Suzuki) کا ذکرِ مسعود کرتے ہیں تو ہم اُن کے قلم کی توانائی، اظہار کی برنائی اور تازہ کاری دیکھ کر حیران و ششدر رہ جاتے ہیں۔ اُن کی پراز معلومات یادداشت کسی کو بھی رشک میں مبتلا کر سکتی ہے۔

جاپان میں سوزوکی نام کا استعمال اتنا عام ہے کہ جس ٹیکسی میں مجتبیٰ سفر کر رہے تھے، اُس کے ڈرائیور کا نام بھی سوزوکی تھا اور وہ جو گاڑی چلا رہا تھا وہ بھی سوزوکہلاتی تھی۔ اور جن پروفیسر موصوف نے انھیں ٹوکیو یونیورسٹی کے شعبۂ اُردو کی تہنیتی تقریب میں مدعو کیا تھا وہ بھی سوزوکی تھے۔

ٹوکیو یونیورسٹی کے غیر ملکی زبانوں کے شعبہ میں فارسی اور عربی کے علاوہ ہندی اور اُردو پڑھانے کا بھی نظم ہے۔ اسی طرح اوساکا یونیورسٹی میں بھی اُردو کے طالب علم نہ صرف بی اے کر رہے ہیں۔ کرشن چندر اور عصمت چغتائی پر پی ایچ ڈی کی تھیسس بھی لکھ رہے ہیں۔ طلبہ میں جاپانی گڑیا جیسی طالبات کی تعداد کہیں زیادہ ہے جن پر مجتبیٰ حسین کی شخصیت کا سحر کچھ اس قدر طاری ہوا کہ ایک طالبہ نے اُن کے جاپانی سفرنامے کو جاپانی زبان میں منتقل کر دیا۔

جاپان میں مجتبیٰ کی پذیرائی میں اتنے عصرانے، ظہرانے اور عشائیے دیے گئے کہ اُن کا پیٹ بھاری ہو گیا۔ جاپانی نہایت فراخدل واقع ہوئے ہیں۔ وہ اپنے مہمانوں کو ڈھیروں تحفوں سے نوازتے ہیں۔ مجتبیٰ کے ہوٹل کا کمرہ تحفوں تحائف سے بھر گیا تھا۔ دشواری یہ آن پڑی تھی کہ ہوائی جہاز میں بیس کلو سے زیادہ وزن لے جانے کی اجازت نہیں تھی۔ انھوں نے اپنی پریشانی کا

ذکر اپنے ایک میزبان سے کیا تو انھوں نے مشورہ دیا کہ تحفے بحری جہاز کے ذریعہ بھجوائے جا سکتے ہیں۔

مجتبیٰ نے اُن کے صائب مشورے پر عمل کرتے ہوئے تحفوں کا اضافی سامان بحری جہاز میں بُک کرا دیا۔ ابھی مجتبیٰ کو ٹوکیو میں ایک ہفتہ اور گزارنا تھا۔ ان سات دنوں میں اُن کا کمرہ دوبارہ تحفوں سے بھر گیا۔ بہ امر مجبوری انھیں بحری جہاز کی خدمات دوبارہ حاصل کرنی پڑیں۔ تحفوں کی زیادتی سے تنگ آ کر اب وہ جس تقریب میں جاتے تھے تحفے وہیں چھوڑ آتے تھے۔ مگر ہوٹل آنے پر انھیں پتا چلتا تھا کہ تحفے خود چل کر اُن کی آمد سے پہلے اُن کے کیوبک (CUBIC) کمرے میں پہنچ چکے ہیں۔

مجتبیٰ جب ٹوکیو گئے تو انھیں ایک چھتری دی گئی اور تاکید کی گئی کہ وہ اس چھتری کا ہر طرح خیال رکھیں کیوں کہ یہ یونیسکو کی امانت ہے۔ چھتری اس لیے دی گئی تھی کہ جاپان میں بلا کسی پیشگی اطلاع کے بارش شروع ہو جاتی ہے۔ ٹوکیو کے پینتیس دنوں کے قیام میں وہ بار بار چھتری بھول جاتے تھے۔ غرض کہ چھتری کی بازیابی کے لیے انھیں ٹیکسیوں، بسوں اور ٹرینوں میں بارہا سفر کرنا پڑا۔ انھوں نے حساب لگایا تو ان اسفار میں اُن کے پانچ ہزار یان خرچ ہو چکے تھے۔ مزید لطیفہ یہ ہوا کہ اُن کے 35 دنوں کے قیام میں محض ایک بار بوندا باندی ہوئی۔ اور انھوں نے جب چھتری کو کھولنا چاہا تو ایک جاپانی کی مدد لی۔ چھتری کھل گئی مگر بارش رُک چکی تھی۔ ایک اور جاپانی راہگیر سے درخواست کر کے انھوں نے چھتری کو بند کرایا۔ جاپانی اُن کی آمد سے یوں بھی خوش تھے کہ جب تک مجتبیٰ ٹوکیو میں رہے موسم خوشگوار رہا۔

جس دن مجتبیٰ کو یونیسکو کی چھتری دی گئی تو انھوں نے اس کی اطلاع دیتے ہوئے بیوی کو خط لکھا۔ ملاحظہ ہو۔

''وہ ہمیں آج ملی ہے، دیکھنے میں کچھ خاص نہیں مگر پھر بھی اچھی ہے۔ اب ہمیں اسی کی رفاقت میں ٹوکیو کے شب و روز گزارنے ہیں اور اسی کے سائے میں رہنا ہے۔''

آٹھ دن بعد ہم اپنے ہوٹل کے کمرے میں گہری نیند سے لطف اندوز ہو رہے تھے کہ فون کی گھنٹی بجی۔ نیند سے جاگ کر فون کا رسیور اُٹھایا تو پتہ چلا کہ ہندستان سے فون آیا ہے۔ دوسری طرف سے ہماری بیوی کی آواز آئی تو ہم نے بے ساختہ پوچھا۔ ''کیسی ہو؟ خیریت سے تو ہو نا؟''

ہماری بیوی نے کہا۔ ''میری خیریت جائے بھاڑ میں۔ پہلے یہ بتلاؤ اس وقت کمرے میں اکیلے ہو یا وہ بھی تمھارے ساتھ ہے۔''

ہم نے آنکھیں ملتے ہوئے پوچھا ''وہ کون؟۔ میں تو کمرے میں اکیلا رہتا ہوں۔کیسی باتیں کرتی ہو۔میری غریب الوطنی کا تو خیال کرو۔پھر ایسی باتیں کرنے کے لیے کئی سمندر پار سے فون کرنے کی کیا ضرورت ہے۔''

بولیں ''یہ تمھاری آواز میں اتنا خمار کیوں ہے؟ایک عجیب سی مستی کیوں ہے؟''

ہم نے کہا ''رات کے ڈیڑھ بجے ہیں۔تمھارے فون کی گھنٹی پر جاگے ہیں۔گہری نیند میں کیا اتنا خمار اور اتنی مستی بھی نہ آئے گی؟۔''

بولیں۔''بالکل غلط۔اس وقت تو رات کے صرف دس ہی بجے ہیں۔''

ہم نے بات کو کاٹ کر کہا۔''ٹھیک ہے ہندستان میں دس بجے ہوں گے۔مگر یہاں تو رات کا ڈیڑھ بجا ہے۔''

بولیں۔''مجھے معلوم ہے کہ اب تمہارا وقت اور میرا وقت کبھی نہیں ملے گا۔مجھے پہلے ہی شبہ تھا۔تمھارے لہجے کی سرشاری بتا رہی ہے کہ وہ چنڈال اب بھی تمھارے ہی کمرے میں ہے۔''

ہم نے غصہ سے کہا۔''یہ کیا مذاق ہے۔تم کس چنڈال کا ذکر کر رہی ہو۔جاپان میں کوئی چنڈال ونڈال نہیں رہتی۔''

''وہی چنڈال جس کے بارے میں تم نے خود اپنے خط میں لکھا ہے کہ وہ تمھیں ٹوکیو میں دوسرے دن ہی مل گئی تھی۔دیکھنے میں کچھ خاص نہیں مگر پھر بھی اچھی ہے۔اور یہ کہ اب اُسی کی رفاقت میں ٹوکیو کے شب و روز گزارنے ہیں''۔

ہم نے زوردار قہقہہ لگاتے ہوئے کہا۔''تم سچ مچ بڑی بھولی ہو۔ٹوکیو میں جو ہمیں دوسرے دن ملی وہ کوئی حسینہ نہیں بلکہ یونیسکو کی چھتری ہے۔رو میں شاید ہم چھتری لکھنا بھول گئے اور تم نے اس کا رشتہ عورت سے جوڑ لیا۔''

پوچھا:۔''اچھا تو یہ چھتری ہے؟''

ہم نے کہا۔''اور کیا؟''

پوچھا۔''اچھا یہ بتاؤ کہ چھتری شادی شدہ ہے یا غیر شادی شدہ؟''

ہم نے کہا۔''بھلا چھتریوں کی بھی کہیں شادی ہوتی ہے؟''

بولیں۔''اس کا مطلب یہ ہوا کہ شادی شدہ نہیں ہے۔یہ بتاؤ کہ عمر کیا ہے؟۔''

ہم نے کہا۔''بڑی پرانی چھتری ہے۔اس سے پہلے بھی کئی لوگ اسے استعمال کر چکے ہیں۔''

بولیں۔''اے ہے کچھ تو اپنی عمر کا لحاظ کرو۔اب تمھیں کون سی غیر مستعمل چیز ملے گی۔مرد

کی ذات ہی ایسی ہوتی ہے، رسّی جل جاتی ہے پر بَل نہیں جاتا۔'' پھر اپنے لہجے میں غمگینی اور رقّت طاری کرتے ہوئے بولیں'' خدا کے لیے راہِ راست پر آ جاؤ۔ تمھاری اولاد اب شادی کے قابل ہو رہی ہے اور تمھیں اب بھی نئی نئی چھتریوں کی تلاش ہے۔''

ہم نے کہا۔ تمھارا الزام بالکل غلط ہے۔ یہاں ایسا کوئی سلسلہ نہیں۔ میں نے اپنے خط میں جس کا ذکر کیا ہے۔ وہ سچ مچ کی چھتری ہے۔ کہو تو تمھارے سر کی قسم کھاتا ہوں جسے میں نے ہمیشہ عزیز رکھا ہے۔''

بولیں۔'' اچھا تو تم میرے سر کی عزت کرتے ہو۔ تبھی تو میرے سر پر ایک نئی چھتری لا رہے ہو۔'' یہ کہہ کر ہماری بیوی نے دھڑ سے فون رکھ دیا۔

یونیسکو کی چھتری کو لیکر مجتبیٰ نے میاں بیوی کی تکرار کی آڑ میں لفظوں کے جو شگوفے چھوڑے ہیں اور رنگ آمیزی کی ہے اس سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ اُن کی حِس مزاح کس قدر تازہ اور توانا ہے۔ عورتوں کی شکوہ سنجی اور تشکیک کی نفسیات بھی اس طور نمایاں ہوتی ہے کہ اندیشہ ہائے سود و زیاں سے مَردوں کے کان کھڑے ہو جاتے ہیں۔ مگر اس خبر گیری اور خبر داری کے باوجود ظرافت کی زیریں لہر اپنا جادو جگاتی رہتی ہے۔

مجتبیٰ کی شخصیت کی تشکیل ہزار رنگوں سے ہوئی ہے۔ اُن کی ذہانت اور فطانت پر ہمیں رشک آتا ہے۔ جاپان جانے لگے تو انھوں نے چند دوستوں سے فرمائش کی کہ وہ انھیں جاپانی مُصّوروں کی بنائی ہوئی تصویروں کے پرنٹ فراہم کرا دیں اور پینٹرز کے ناموں کی فہرست بھی۔ ٹوکیو پہنچتے ہی جاپانیوں کی محفل میں انھوں نے وہاں کے مُصّوروں کے بارے میں اپنی معلومات کا پٹارہ کھولا تو شریف جاپانی دھوکے سے انھیں آرٹ کریٹک سمجھ بیٹھے۔

جاپان کے نامور آرٹسٹوں کے ساتھ اُن کی ملاقاتوں کا اہتمام کیا گیا۔ ایک جاپانی دوست کے ذریعے اُن کی ملاقات مشہور آرٹسٹ جوڑے ماروکی ایڈی اور ماروکی یوشی سے ہوئی۔ دونوں نے زندگی بھر ہیروشیما کی تباہ حالی کو پینٹ کیا ہے۔ اُن کے میوزیم میں ہیروشیما کی بربادی کی پینٹنگس دیکھ کر بے حد مضطرب ہوئے۔ ہیروشیما پر بم گرنے سے دو لاکھ ساٹھ ہزار لوگوں کی جانیں گئی تھیں اور اس سانحے کو آرٹسٹ جوڑا زندگی بھر پینٹ کرتا رہا تھا اور نوسو کے قریب تصویریں بنانے کے باوجود اس ٹریجڈی کو مزید پینٹ کرنا چاہتا تھا۔ اُن کی عمریں اَسّی اور ستّر کو پہنچ چکی تھیں مگر تصویریں بنانے کا سودا اور جنون اُن کے جسم و روح میں سما چکا تھا۔

جاپانیوں کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ وہ وقت ضائع نہیں کرتے۔ انھیں جب اور

جہاں موقع ملتا ہے وہ کتابیں پڑھتے رہتے ہیں۔ٹوکیو کی آبادی ایک کروڑ ہے۔مگر وہاں ہر سال تقریباً ساڑھے چھ کروڑ کتابیں فروخت ہوتی ہیں۔ جاپان کی آبادی کا بیشتر حصہ بودھ مت کا پیروکار ہے۔مگر وہاں کم ہی مسلمان بھی ہیں جو مسجدوں میں جا کر اجتماعی طور پر نماز پڑھتے ہیں۔

جنگِ عظیم کی تباہ کاریوں کے باوجود آج جاپان صنعتی ترقی میں امریکا سے آگے نکل چکا ہے۔ الیکٹرونک سامان سے لے کر موٹر گاڑیوں اور سڑکوں تک وہ دنیا بھر کی اشیا بناتے ہیں۔ جاپان کی ایک بڑی صنعت گھڑی سازی بھی ہے اور گھر گھر میں گھڑیاں بنانے کا رواج عام ہے۔

ہم سخن طرازی سے کام نہیں لے رہے۔ یہ تمام تر معلومات مجتبیٰ نے اپنے جاپان کے سفرنامے میں یکجا کیے ہیں۔ٹوکیو کی بُلٹ ٹرین سے لے کر وہاں کے برف سے ڈھکے پہاڑوں تک کی حکایت مزید اُن کے سفرنامۂ جاپان میں جلوہ افروز ہے۔

اگر آپ جاپان نہیں جانا چاہتے تو یہ سفرنامہ پڑھیے، آپ سیراب ہو جائیں گے۔اور اگر آپ جاپان جانا چاہتے ہیں تو بھی یہ سفرنامہ پڑھیے۔ وہاں پہنچ کر آپ کو کسی گائیڈ کی ضرورت محسوس نہیں ہوگی۔

مجتبیٰ اسکول کے زمانے سے لذّتِ تقریر کے ہنر آشنا ہیں اور خطابت کا فن اُن کی گھٹی میں پڑا ہے۔ گانے کے بھی شوقین ہیں۔ جاپان جا کر وہ پورے گلوکار بن گئے۔ آخر آخر میں اُن کا تعارف ایک ہندستانی گلوکار کی حیثیت سے کرایا جانے لگا۔ایک ریستوران کی مالکہ اُن کے گانے سے ایسی مسحور ہوئیں کہ اُن سے کھانے کا بل نہیں لیا بلکہ اُن کے آٹو گراف لے کر نمایاں جگہ پر لگا دیے اور اُس کے نیچے جاپانی میں لکھ دیا کہ ہندستان کا ایک مشہور گلوکار اس ریستوران میں آیا تھا۔کسی جاپانی نے مجتبیٰ سے پوچھ لیا کہ موسیقی کی تعلیم انھوں نے کس سے حاصل کی؟ اُن کے ذہن میں محض اتفاقی طور پر بڑے غلام علی خاں کا نام آیا اور برجستہ طور پر اُنھوں نے اُن کا نام لے دیا۔

مجتبیٰ حسین سُر میں گاتے ہی نہیں لکھتے بھی سُر میں ہیں اور ایسی مُرکیاں لیتے ہیں کہ وہ لکھا کریں اور آپ پڑھا کریں۔

مسٹر ریوجی ایٹو، یونیسکو کے ایشیائی ثقافتی مرکز کے ڈائرکٹر جنرل کوئی ستّر سال کے تو ہوں گے ہی مگر دل اُن کا نوجوانوں کی طرح دھڑکتا اور دماغ نوجوانوں کی طرح سوچتا ہے۔انھیں ہر ایشیائی چیز سے پیار ہے مگر وہ ہمیں ایشیائی چیز سے کچھ زیادہ ہی سمجھتے تھے اور ضرورت سے کچھ زیادہ ہی ہمیں عزیز رکھتے تھے.....اگرچہ ہم ٹوکیو کے ایک گیشا گھر کی سیر کر چکے تھے لیکن مسٹر ریوجی ایٹو کی عنایت سے ہمیں ٹوکیو کے ایک گیشا گھر میں بھی جانے کا موقع ملا۔ٹوکیو میں وہ ہماری آخری

رات تھی۔ مسٹر ریو جی ایٹو ہمیں ایک گیشا پارٹی میں لے گئے۔ ہمارے میزبان مسٹر ریو جی ایٹو نے گیشاؤں کو نہ جانے کیا اشارہ کر دیا کہ وہ ہماری خاطر تواضع کچھ زیادہ ہی کرنے لگیں۔

اس رات موصوف نے ہندستانی گائیکی کے فن میں اپنے بیش بہا کمالات کا ایسا غیر معمولی مظاہرہ کیا کہ وہ مست و بیخود ہو کر اُن کے ساتھ رقص کرنے لگیں۔ اور جب کھانے کا وقت آیا تو سب گیشاؤں نے مل کر اپنے نرم و نازک ہاتھوں سے اُن کے منہ میں لقمے دینا شروع کیے۔ کھانے کے بعد مجتبیٰ جب بھی سگرٹ جلانا چاہتے تو کوئی گیشا گرل آگے بڑھ کر سگرٹ جلا دیتی تھی۔

اب بھلا اس سے زیادہ کسی گلوکار کی تعظیم و تکریم اور کیا ہو سکتی ہے۔ آگے کا حال مجتبیٰ نے سپرد قلم نہیں کیا۔ ویسے گیشائیں اپنے پسندیدہ لوگوں کو گود میں بٹھا کر کھانا کھلاتی ہیں اور مساج بھی کرتی ہیں وہ بھی ایسا جسے آدمی زندگی بھر نہیں بھولتا۔

مجتبیٰ اپنی تمام تر خود فراموشیوں کے باوجود کروٹیں لیتی ہوئی دنیا کے نشیب و فراز پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ سوویت روس جب زوال کے کگار پر تھا، رات میں جب وہ اپنے ہوٹل میں سونے کی تیاری کر رہے تھے، اُن کے دروازے پر دستک ہوئی۔ انھوں نے دروازہ کھولا تو دیکھا کہ خمار سے بھری ہوئی روسی لڑکی اُن کے التفات کی طلب گار تھی۔ اُسے میٹھی شراب اور سگرٹوں کی ضرورت تھی۔ وہ کچھ ڈالر بھی چاہتی تھی۔ مجتبیٰ نے اُسے یہ کہہ کر ٹال دیا کہ وہ کہیں اور قسمت آزمائے۔ اُن کے کمرے میں پہلے ہی سے کوئی موجود ہے۔ لڑکی پیر پٹختی ہوئی واپس لوٹ گئی اور مجتبیٰ یہ سوچ کر مغموم ہو گئے کہ گورباچوف کے دور اقتدار میں جوان لڑکیاں اپنا پیٹ بھرنے کے لیے جسم بیچنے پر مجبور ہیں اور پھر ہوا بھی وہی۔ سوویت یونین کے حصے بخرے ہو گئے اور مارکس کا نظریاتی فلسفہ شکست ہو گیا۔ سچا مزاح نگار آپ کو ہنسا کر دنیا کی ناہمواری پر خود آنسو بہاتا ہے کہ تسکینِ جاں کے لیے رونا بھی ضروری ہو جاتا ہے۔

مجتبیٰ کے خاکوں کی کتاب میں یوں تو ہر خاکہ بے مثال ہے۔ ان میں سے بہت سے لوگ یہ دنیا چھوڑ کر چلے گئے۔ ان میں بے شمار ادیب و شاعر شامل ہیں۔ وہ اپنی تخلیقات میں زندہ رہیں نہ رہیں مجتبیٰ کے خاکوں میں وہ ضرور غیر فانی ہو چکے ہیں۔

یہاں ہم قوالی کی ملکہ پر لکھے گئے مجتبیٰ کے غیر معمولی خاکے کے حوالے سے کچھ عرض کرنا چاہیں گے۔ شکیلہ کا شہرہ یوں تو ساری دنیا میں تھا مگر وہ حیدرآباد یوں میں بے حد مقبول تھیں۔ وہاں کا بچہ بچہ اُن کی محبت کا دم بھرتا تھا۔ ان میں بزرگ بھی شامل تھے جو شکیلہ بانو بھوپالی کی قوالی سُن کر

وجد میں آجاتے تھے اور رقص بسمل شروع کر دیتے تھے۔ علی گڑھ کی نمائش میں ہم نے اُنھیں اُن کی تمام تر اداؤں، عشوؤں اور غمزوں کے ساتھ دیکھا تھا۔

مخدوم کی نظم ''اک چنبیلی کے منڈوے تلے دو بدن پیار کی آگ میں جل گئے'' کی زندہ اور تابندہ پیشکش دیکھ کر ہزاروں کا مجمع داد و تحسین سے آسمان سر پر اُٹھا لیتا تھا۔ وہ جب بھی حیدرآباد تشریف لاتیں ''سیاست'' کے میر عابد علی خاں اور محبوب حسین جگر کی خدمتِ عالیہ میں حاضری دینا لازمی جانتیں۔ مخدوم محی الدین پر بھی وہ جان چھڑکتی تھیں اور خود مخدوم بھی اُن سے اور اُن کے قوالی کے فن سے بے حد متاثر تھے۔

حیدرآباد ہی کے ایک نوجوان مصنف اکمل حیدرآبادی نے شکیلہ بانو کی فتنہ انگیزی اور فسوں خیزی سے متاثر ہو کر پانچ سو صفحے کی کتاب لکھ ڈالی جسے ادارہ ''شمع'' کے مالک و مدیر حافظ یوسف دہلوی نے نہایت جذب و کشش کے ساتھ شائع کر کے اپنی بے پناہ محبت کا ثبوت دیا۔ حافظ صاحب شکیلہ کا کلام بھی شمع میں نہایت تزک و احتشام کے ساتھ شائع کرتے تھے۔

مجتبیٰ کا بے بدل خاکہ آخر میں ہمیں بے حد مغموم کر گیا۔ زندگی کے آخری ایام شکیلہ نے تنگی اور عُسرت میں گزارے۔ مختلف بیماریوں کی یلغار نے انھیں عاجز کر دیا تھا۔ وہ بدن جو کبھی بجلی بن کر اداؤں کے خنجر چلاتا تھا مائل بہ زوال تھا۔ قوالی کے فن کو ایک نئی نہج اور سمت دینے والی عظیم ترین فنکارہ اپنی موت کے ساتھ ہی گوشۂ گمنامی میں چلی گئی۔ وائے حسرتا! یہ کیسی دنیا ہے کہ اپنے جانے والے فنکاروں کے شایانِ شان ماتم بھی نہیں کرتی اور انھیں اس طرح فراموش کر دیتی ہے جیسے وہ کبھی تھے ہی نہیں۔ خدا مجتبیٰ کو لمبی ''حیات'' دے کہ جن کے لکھے ہوئے خاکے نے ہماری سوئی ہوئی یادوں کو جگا دیا۔

قلی قطب شاہ اور بھاگ متی کا یہ البیلا شہر شعر و ادب کا قابلِ رشک مرکز بھی ہے۔ یہاں کے مخدوم، زور، عبدالقادر سروری، سیدہ جعفر، حیرت بدایونی، جیلانی بانو، عوض سعید، اقبال متین، سلیمان اریب، شاذ تمکنت، شاہد صدیقی، وحید اختر، عزیز قیسی، یوسف سرمست، خورشید احمد جامی سبھی سے ہماری یاد اللہ تھی۔ ہم اُن کی تنقید، شاعری اور افسانہ طرازی کے قائل تھے۔

یہاں ڈپٹی نذیر احمد، اُن کے صاحبزادے بشیر احمد نے بھی خاصا وقت گزارا تھا۔ جوشؔ ملیح آبادی شاعر تو بڑے تھے مگر وہ شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ ملیح آبادی پٹھان بھی تھے۔ انھوں نے نظام حیدرآباد کی شان میں سوقیانہ شعر کہہ دیئے اور اُنھیں چوبیس گھنٹے کے اندر اندر در بدر ہونا پڑا۔ یہاں فانی نے بھی خاصا وقت گزارا۔ اس زرخیز ادبی مرکز میں حضرت داغ کا بھی ورودِ مسعود ہوا جو

ستّر برس کی پختہ عمر میں اپنے محبوب سے ملاقات کی خاطر حاضر ہوئے تھے۔

ہم سے پوچھیے تو حیدرآباد کی شناخت چار مینار ہے اور چار مینار کی شناخت مجتبیٰ حسین ہیں، جن کی غیر معمولی مزاح نگاری کا ڈنکا ایشیائی ممالک کے علاوہ یوروپ، امریکہ، فرانس اور جاپان میں بھی بج رہا ہے۔ اور بہ قولِ مشفق خواجہ جہاں نہیں بجتا وہاں وہ خود اپنا ڈنکا بجانے بہ نفسِ نفیس پہنچ جاتے ہیں۔

مجتبیٰ نے اس دشت کی سیّاحی میں پھولوں کے ساتھ ساتھ کانٹوں سے بھی نبھا کیا ہوگا اور یہ کانٹے اُن کے نازک دل میں چبھے ہوں گے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ مزاح کی چاندی اور طنز کا سونا لٹانے کے فن سے آشنا نہ ہوتے۔

مجتبیٰ ہم سے عمر میں بڑے ضرور ہیں لیکن ہم نے اُن سے پہلے خامہ فرسائی شروع کر دی تھی۔ سلیمان اریب نے غالباً 59-58 میں ہماری خاصی بڑی کہانی ''اندھیرے کا پھول'' اپنے موقر صحیفے ''صبا'' میں شائع کر کے ہمیں شاد کیا۔ آج کے عالم بے بدل شمس الرحمٰن فاروقی کا پہلا مضمون بھی اسی موقر جریدے میں اشاعت پذیر ہوا تھا۔

کچھ سالوں کے فرق سے مجتبیٰ نے صریرِ خامہ سے وہ کام لیا کہ شہرت اُن کے گھر کی لونڈی بن گئی۔ اُن کے قلم میں وہ تمام تر صباحتیں اور نزاکتیں ہیں جو عام طور پر کمسن خواتین کے حسنِ بے پرواہ میں پائی جاتی ہیں۔ شاہد صدیقی کے انتقال کے بعد اُن کا فکاہیہ کالم ''شیشہ و تیشہ'' لکھنے کی دعوت مجتبیٰ حسین کو دی گئی۔ یہ اگست 1962 کی بات ہے۔ پھر اس کے بعد انھوں نے پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا۔ انھوں نے اپنی رمزیاتی تحریر سے ایسی شمعِ فروزاں کی جس نے ادب کی تاریک راہوں کو وہ ضوفشانی بخشی جو اپنی مثال آپ ہے۔ مجتبیٰ کا مزاح اپنی شائستگی، نرمی، شگفتگی، برنائی اور شوخی کے لیے تادیر یاد رکھا جائے گا۔

مجتبیٰ کی ادبی تربیت میں جگر صاحب کے علاوہ ابراہیم جلیس اور ابن انشا نے غیر شعوری طور سے حصہ لیا۔ مگر یہ حقیقت ہے کہ مجتبیٰ نے اپنا اسلوب خود ایجاد کیا ہے جو اُن سے شروع ہو کر خود اُن پر ختم ہوتا ہے۔ بلاشبہ مجتبیٰ صاحبِ طرز ادیب ہیں۔ اُن کے انشائیے، خاکے، افسانہ نما کالم اور سفرنامے زبان و بیان، شستگی اور شفافیت کا ایسا اظہاریہ ہیں جس سے اُن کے انفراد اور امتیاز کا بخوبی احساس ہوتا ہے۔ وہ حرفوں کی ایسی کائنات تشکیل دیتے ہیں جو ہمیں اس حیرت سرائے میں زندہ دلی کے ساتھ جینے اور زندگی کرنے کے گُر سے آشنا کرتی ہے۔ مزاح کی تزئین و آرائش کے لیے وہ خود کو بھی نشانۂ ستم بنانے سے گریز نہیں کرتے۔

اُن کے کالموں کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ خود کو محض حالاتِ حاضرہ کے سپاٹ بیانیے تک محدود نہیں رکھتے۔ وہ تہذیبی، تاریخی اور سماجی حقائق کو ایک مصور کی طرح مزاح کے رنگ و روغن سے سنوارتے سجاتے ہیں کہ بنیادی طور پر اُن کا مطمحِ نظر سیر جہاں کے ساتھ ساتھ جہانِ تازہ کی تخلیق بھی ہوتا ہے۔ اُن کی خاکہ نگاری کا کمال یہ ہے کہ وہ جن شخصیتوں کی پیکر تراشی کرتے ہیں وہ اپنی تمام تر خوبیوں اور کج اداؤں کے ساتھ قاری سے مکالمہ کرتی نظر آتی ہیں۔

این سی ای آر ٹی میں جب مجتبیٰ دلّی آئے تو مخمور سعیدی، امیر قزلباش اور کمار پاشی اُن کے دن و رات کے ساتھی تھے۔ ان یار باشوں سے ہماری بھی خوب چھنتی تھی۔ مجتبیٰ کافی ہاؤس کے مستقل آنے والوں میں تھے۔ اس طور فکر تونسوی، گوپال متّل، کرشن موہن، دیویندر ستیارتھی، بانی، بلراج ورما، بلراج مین را، سریندر پرکاش، محمود ہاشمی، دینا ناتھ گاندھی، اندر سروپ دت نادان، محمود ہاشمی، یعقوب عامر، انوار رضوی، پنجابی اور انگریزی کے مشہور افسانہ نگار ستیندر سنگھ اور مشہور سنگ تراش سہگل شام ہوتے ہوتے کافی ہاؤس میں جمع ہو جاتے تھے۔ ادب اور شاعری کے ساتھ ساتھ دنیا جہاں کے موضوعات پر سنجیدہ اور غیر سنجیدہ گفتگو کا دور جاری رہتا تھا۔ بل کی ادائیگی اکثر و بیشتر گوپال متل یا پھر کرشن موہن کرتے تھے۔

فکر تونسوی کے ''پیاز کے چھلکوں'' کی ایک عالم میں دھوم تھی۔ 'ملاپ' اخبار محض اُن کے کالم ''پیاز کے چھلکے'' کی وجہ سے پڑھا جاتا تھا۔ فکر تونسوی سنجیدہ گفتگو کرتے تھے مگر اُن کی سنجیدہ گفتگو میں بھی طنز و مزاح کے تیر و نشتر مخفی رہتے تھے۔ فکر اکثر اپنے گرین پارک والے گھر میں ادیبوں کی نشستوں کا اہتمام کرتے رہتے تھے۔ جہاں شعر و ادب کے متوالے خوب چونچیں لڑاتے تھے۔ فکر اپنے علاوہ صرف اور صرف مجتبیٰ کے چاہنے والوں میں تھے۔ اور بلاشبہ اُن کی چاہت کسی اعزاز سے کم نہیں تھی۔

شعر و ادب کی یہ محفلیں اب اُجڑ چکی ہیں۔ یہ سوچ کر افسردگی چھا جاتی ہے کہ یاروں نے کتنی دور بسائی ہیں بستیاں۔

پرانے لوگوں میں محض کے۔ کے کھلّر موجود ہیں جنھوں نے اپنے انگریزی مضامین میں نہ جانے کتنے لوگوں کی پذیرائی کی۔ نہایت خوش گو اور خوش مزاج شخص ہیں۔ جب تک وزارت تعلیم میں ڈپٹی سکریٹری اور ڈائرکٹر رہے اردو والوں کے لیے جو بن پڑا خوش دلی کے ساتھ کرتے رہے۔ سارا شگفتہ ہندستان آئی ہوئی تھیں اور اپنے قیام کی مدت میں توسیع چاہتی تھیں۔ بلراج مینرا انھیں کھلّر صاحب کے پاس لے گئے اور انھوں نے چٹکیوں میں سارا شگفتہ کے مزید قیام کے

مسئلہ کو حل کرا دیا۔ مجتبیٰ کو یہ بھی بہت عزیز رکھتے تھے اور اُن کے قدر شناس اور قدر دان تھے۔ اُن کے عاشقوں میں ہم بھی شامل تھے اور ہیں۔

کافی ہاؤس کے بعد مجتبیٰ کا دوسرا ٹھکانہ پریس کلب تھا۔ جب تک ہم دلّی میں رہے اُنھیں کہیں نہ کہیں ڈھونڈ ہی لیتے تھے۔ ریڈیو کشمیر میں تقرری کے بعد ہم حُسن و عشق کی وادی سری نگر میں منتقل ہوئے تو وہاں بھی مجتبیٰ اپنی بذلہ سنجی کا مظاہرہ کرنے چلے آئے۔ ریڈیو کے ڈائرکٹر کے کے نیّر تھے۔ اُن کی فہمائش پر ہم نے مجتبیٰ کے ساتھ ایک ادبی محفل کا اہتمام کیا۔ شرکائے محفل میں ڈرامہ پروڈیوسر پران کشور، خود نیّر صاحب، ہم اور غالباً بشیر شاہ بھی تھے۔ خیال پڑتا ہے کہ زبیر رضوی بھی تھے۔ اس غیر رسمی محفل میں ہر طرح کے سوالوں کی چھوٹ تھی۔ نیّر صاحب اپنی ظرافت اور طبّاعی سے محفل میں رنگ جما دیتے تھے۔ مجتبیٰ آداب سے بھی کماحقہٗ آشنا تھے۔ ہم سب نے مل کر مجتبیٰ کو طنز و مزاح کے حوالے سے لپیٹنے کی بہت کوشش کی مگر صاحب توبہ کیجیے انھوں نے رمز و کنایے کے وہ گُل کھلائے کہ ہم سب کو چت کر دیا۔ ہم نے کہا کہ آپ دنیا بھر میں مٹر گشتی کر آئے اس کا آپ کو کیا فائدہ ہوا؟ انھوں نے برجستہ کہا ''ہم دنیا کو نفع نقصان کی ترازو میں نہیں تولتے۔ ہم تو اُس مسخرے کی طرح ہیں جو دنیا بھر کو ہنساتا ہے مگر جسے خود ہنسنے کی توفیق نہیں ہوتی۔ یہی کارِ مشکل برسوں سے ہم بھی انجام دے رہے ہیں۔ خود ہنسیں نہ ہنسیں دنیا کو ہنساتے رہتے ہیں کہ اس رنگ بدلتی دنیا میں نجات و برأت کے لیے شگوفہ گوئی کے ہنر کو آزماتے رہنا چاہیے''۔

کشمیر سے ہمارا تبادلہ بمبئی ہو گیا۔ مجتبیٰ سے بہت دنوں تک ملاقات نہیں ہوئی کیوں کہ وہ دنیا کے سفر پر نکلے ہوئے تھے جیسے ہی اُن کی واپسی ہوئی ہم نے آل انڈیا ریڈیو بمبئی کے آڈیٹوریم میں مدعو سامعین کے روبرو طنز و مزاح کانفرنس کا اہتمام کیا۔ یوسف ناظم کو بھی ہم اس طرح خوش کرنا چاہتے تھے۔ انھیں سے مزاح نگاروں کی فہرست مرتب کرائی۔ مقامی مزاح نگاروں کے علاوہ زندہ دلانِ حیدرآباد کے خاصانِ مزاح حضرات کو دعوت دی گئی۔ مسیح انجم، مصطفیٰ کمال، پرویز یداللہ مہدی کے علاوہ بطورِ خاص دلّی سے مجتبیٰ کو مہمان خصوصی کے طور پر بلایا گیا۔ لکھنؤ سے وجاہت علی سندیلوی آئے تھے۔ انشائیہ نگار رام لعل نابھوی شریک بزم تھے۔

غرض کہ ریڈیو کی تاریخ میں ایسی زعفران زار محفل کا انعقاد پہلی بار ہوا تھا اور (شاید آخری بار بھی)۔ اُردو اخبارات کو چھوڑیئے۔ ہندستان بھر کے انگریزی اخباروں نے اس پُر مزاح کانفرنس کی تفصیلی رپورٹ شائع کر کے ہماری چھتیس انچ کی چھاتی کو چھپن انچ کی چھاتی میں تبدیل کر دیا۔

یوں تو مجتبیٰ خاصے ہر دل عزیز ہیں مگر وہ ہمارا دل بن کر ہمہ وقت دھڑکتے رہتے ہیں۔ اُن کے ساتھ لکھنؤ، دلّی، سری نگر اور بمبئی میں ملاقاتوں کا سلسلہ تواتر کے ساتھ جاری رہا۔

ابھی حال ہی میں حیدرآباد میں بیدی پر ساہتیہ اکادمی کی جانب سے سمینار کا انعقاد ہوا تو نارنگ صاحب کی مہربانی سے ہم بھی مدعو کر لیے گئے۔

ہم خوش تھے کہ یارانِ میکدہ سے لمبے لمبے ہاتھ کرنے کا خوب موقع ملے گا۔ سمینار میں ہماری آنکھیں مجتبیٰ حسین کو ڈھونڈ رہی تھیں۔ قمر جمالی، رؤف خیر اور بیگ احساس سے بالمشافہ خوب ملاقاتیں اور گھاتیں رہیں۔ بیگ احساس نے وعدہ بھی کر لیا تھا کہ مجتبیٰ سے ملنے کے لیے وہ ہمارے ساتھ ہم رکاب ہوں گے مگر اُن کا گھوڑا بدک کر کہیں اور جا پہنچا اور اُن کا وعدہ محبوب کا وعدہ ثابت ہوا اور ہم چاند چہرہ ستارہ آنکھوں والے اپنے جگری یار کا دیدار نہ کر سکے۔

اکیڈمی والوں نے شیڈول اتنا ٹائٹ رکھا تھا کہ جس شام ہمارا پیپر تھا اسی رات ہمیں لکھنو کے لیے رختِ سفر باندھنا تھا اور ہم دھّیا چُھو کر لوٹ آئے۔

سابق وزیر اعظم اٹل بہاری واجپائی کے گھٹنوں کا آپریشن کر کے نئے گھٹنے لگائے گئے تو حرصا حرصی میں مجتبیٰ نے بھی اپنے گھٹنے بدلوائے۔ بہ دقتِ تمام وہ چل تو لیتے ہیں مگر انھیں چھڑی کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ ہماری خواہش ہے کہ وہ یونیسکو کی چھتری کی طرح وہ اپنی چھڑی کو بھی سخن سنجی کا بہانہ بنائیں۔

مجتبیٰ سے ہماری آخری ملاقات مارچ 2012 میں دلی میں ہوئی تھی۔ ساہتیہ اکیڈمی کی جانب سے ہندستان گیر پیمانے پر سہ روزہ طنز و مزاح کانفرنس کا اہتمام کیا گیا تھا جس میں نقدِ ادب کے اعلا ترین نقیب شریکِ محفل تھے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کانفرنس کے مہر و ماہ چندے آفتاب چندے مہتاب مجتبیٰ حسین اور نریندر لوتھر تھے۔ ان کے علاوہ ہمارے جگر گوشوں میں بیگ احساس اور ساجد رشید بھی بہ نفسِ نفیس موجود تھے جنھیں دیکھ کر اور سُن کر ہم نہال ہو گئے۔

سمینار کے آخری دن 21 مارچ کی شام مجتبیٰ کے ایک ثروت مند عاشق زار نے ایک پُر تکلف ڈنر کا اہتمام کیا۔ مجتبیٰ، پروفیسر بیگ احساس اور ''نیا ورق'' کے مدیر ساجد رشید کے علاوہ ہمیں بھی ساتھ لے گئے۔ میز انواع و اقسام کے کھانوں سے بھری ہوئی تھی۔ ناؤ نوش کا دور چلا۔ شکم سیر ہو کر کھانا کھایا گیا۔ ادبی اور غیر ادبی گفتگو کا دور بھی چلا۔ لطیفے بھی ہوئے۔ ساجد رشید کا چہرہ فروغِ مے سے تمتما رہا تھا اور اُن کی خوش باشی دیکھتے ہی بنتی تھی۔ دیر رات گئے محفل برخاست ہوئی تو ہم سب لوگ اپنے اپنے آشیانوں کی طرف لوٹ گئے۔ ہم نے خواب و خیال میں بھی نہ سوچا تھا

کہ ساجد سے یہ ہم لوگوں کی آخری ملاقات ہے۔

مئی 1993 میں ہماری پوسٹنگ اسٹیشن ڈائرکٹر کی حیثیت سے گلبرگہ شریف میں ہوئی تو ہم نے سب سے پہلے حضرت بندہ نواز گیسو دراز کی قدم بوسی کے لیے اُن کے آستانے پر حاضری دی۔ حضرت بندہ نواز ٹرسٹ گلبرگہ میں کئی میڈیکل کالج اور انجینئرنگ کالج چلاتا ہے۔ تعلیم یہاں اس قدر عام ہے کہ ہمارا سرکاری ڈرائیور نہایت شُستہ حیدرآبادی اردو میں گفتگو کرتا تھا۔ فر فر انگریزی بھی بول لیتا تھا۔ شروع شروع میں ہمارا قیام ایک گیسٹ ہاؤس میں تھا۔ سب سے پہلے ہمیں حامد اکمل نے دریافت کیا۔ یہیں ہماری ملاقات خمار قریشی، حمید سہروردی اور گلبرگہ یونیورسٹی کے صدرِ شعبہ راہی قریشی سے ہوئی۔ وہاب عندلیب نے بھی شرفِ ملاقات بخشا۔

یہاں کے لوگوں کی شرافت اور نیک نفسی کی قسم کھائی جاسکتی ہے۔ ہمیں ایک دن بھی ایسا نہیں لگا کہ ہم کسی اجنبی شہر میں آئے ہیں۔ گلبرگہ کو اگر منی حیدرآباد سے تعبیر کیا جائے تو حرف بہ حرف درست ہوگا۔ بولی ٹھولی سے لے کر خورد و نوش تک حیدرآبادی رنگ گھلا ہوا تھا۔ اُردو کا یہاں خوب بول بالا ہے۔

اسی مردم خیز چھوٹے سے قصباتی شہر میں 15 جولائی 1936 کو روتا ہوا ایک بچہ پیدا ہوا جس کے رونے پر ہنسی کا گمان ہوتا تھا اور یہ کوئی اور نہیں مجتبیٰ حسین تھے جن کے طنز و مزاح کا شاہی نقارہ پوری دنیا میں گونج پیدا کر رہا ہے۔

مجتبیٰ حسین نے اپنی کتاب ''میرا کالم'' میں گلبرگہ میں چار دن کے عنوان سے ایک معرکتہ الآرا مزاحیہ لکھا ہے۔ کچھ اقتباسات پیشِ خدمت ہیں۔ تمہید میں بڑے شہروں کو کس خوبی سے ہدفِ ملامت بنایا ہے:

''صاحبو! ہم جب بھی بیرون ملک کے کسی ایسے شہر سے لوٹتے ہیں جو عصری ضرورتوں اور آسائشوں سے آراستہ ہوتا ہے تو ہم واپس ہوتے ہی کچھ عرصہ اپنے ملک کے کسی چھوٹے قصبے یا شہر میں گزارنے کو زیادہ ترجیح دیتے ہیں۔ اس لیے کہ ہمارے ملک کے بڑے شہروں میں آدمی رہتا کم ہے اور معلّق زیادہ دکھائی دیتا ہے۔ دہلی میں اتنے لمبے عرصہ تک رہنے کے باوجود آج تک ہمیں یقین نہیں آیا کہ ہم اس شہر میں واقعی آباد ہیں۔ سارا دن ایک قطار سے نکل کر دوسری قطار میں جاتے رہتے ہیں۔ ابھی ٹریفک کے سگنل پر کھڑے مکھیاں مارتے دکھائی دیتے ہیں تو دوسرے ہی لمحہ کسی دفتر کے آگے بنی قطار میں جا کھڑے ہوتے ہیں۔ دہلی میں آدمی رہتا کم ہے اور لٹکتا ہوا زیادہ پایا جاتا ہے۔

.....توبہ کیجیے ہم بھی کیا بڑے شہروں کا قصہ لے بیٹھے صرف یہ بتانے کے لیے کہ ہم دوبئ سے واپس آتے ہی گلبرگہ چلے گئے تھے اتنی لمبی تمہید لکھ دی۔ ہمارے گلبرگہ جانے کی ایک بنیادی وجہ یہ تھی کہ سلیمان خطیب میموریل ٹرسٹ کی سکریٹری اور سلیمان خطیب کی صاحبزادی ڈاکٹر شمیم ثریا نے وہاں آنے جانے کا کرایہ دینے کا وعدہ کرلیا تھا۔ٹرسٹ کئی برسوں سے اُن طلبہ کو گولڈ میڈل اور خصوصی انعامات دیتا ہے جنھوں نے ریاست کرناٹک کے ایس ایس سی کے امتحان میں اردو ذریعۂ تعلیم میں پہلی، دوسری اور تیسری پوزیشن حاصل کی ہو۔ہم جب گلبرگہ جانے لگے تو یاد آیا کہ سلیمان خطیب کو ہم سے بچھڑے ہوئے پورے بیس برس بیت گئے۔ وقت بھی کیا ظالم چیز ہے۔ یوں لگتا ہے کہ ابھی کل کی بات ہے کہ سلیمان خطیب اسٹیج سے ''چھورا چھوری'' اور ''پگڈنڈی'' سُنا رہے ہیں۔

سلیمان خطیب کی کتنی ہی باتیں یاد آ گئیں۔اُن کا یہ مفروضہ بھی یاد آ گیا کہ اچھی مزاح نگاری کرنے کے لیے آدمی کا گلبرگہ میں پیدا ہونا ضروری ہے۔ وہ اپنے اس مفروضے کو ثابت کرنے کے لیے پہلے تو اپنے آپ کو اور پھر ہمیں بطورِ دلیل پیش کرتے تھے۔

ہمارے رفیق دیرینہ وہاب عندلیب بھی ملے۔ جواب خیر سے 64 برس کے ہو چکے ہیں لیکن اب بھی پینتیس چالیس برس کے لگتے ہیں۔ ہم نے اُن سے شکایتاً کہا: حضور آپ نے چالیس برس کی عمر کا دکھائی دینے کی کوشش میں پورے 64 برس لگا دیے۔ یہ کوئی اچھی بات نہیں بلکہ یہ تو تضیعِ اوقات ہے۔ہمیں دیکھیے 63 برس کے ہیں تو 63 برس کے ہی لگتے ہیں۔گلبرگہ کے اکثر احباب سے بھی ہمیں یہی شکایت ہے کہ وہ قول و فعل کے بہت پکّے ہوتے ہیں۔ حامد اکمل بھلے ہی اب پختہ شعر کہتے ہوں لیکن اب بھی ہائی اسکول کے طالبِ علم دکھائی دیتے ہیں۔ پروفیسر ہاشم علی نے لگ بھگ 40 برس پہلے علامہ اقبال کا ایک شعر سنایا تھا۔ ماشاءاللہ اس بار بھی وہی شعر سنایا۔ مجیب الرحمٰن صاحب کو جس جھولے کے ساتھ پہلی بار دیکھا تھا، ہو بہو ویسا ہی جھولا اب بھی اُن کے پاس ہے۔

گلبرگہ کا ذکر ختم کرنے سے پہلے ہم اس طالبہ کا بھی ذکر کرنا چاہتے ہیں جو ہم سے ملنے کے لیے بڑی عقیدت اور احترام کے ساتھ آئی تھی۔ ہمارے کئی مضامین اُسے یاد ہیں۔ہم نے اتنی محنت سے ان مضامین کو نہیں لکھا تھا جتنی محنت سے اُس نے انھیں یاد کر رکھا ہے۔

کہنے لگی ''میں آپ سے اتنی ہی عقیدت رکھتی ہوں جتنی عقیدت مادھوری ڈکشٹ کو ایم ایف حسین سے ہے''۔

ہم نے ہنس کر کہا ''بی بی کہاں ہم اور کہاں ایم ایف حسین، حسین تو خیر ہم کبھی نہیں بن سکتے، البتہ تم ضرور مادھوری ڈکشٹ بن سکتی ہو''۔ ہمارے جواب سے خوش ہو کر اپنی آٹو گراف بک ہماری طرف بڑھاتے ہوئے بولی ''آپ کا بہت بہت شکریہ۔ یہی بات ذرا اس آٹو گراف بک میں لکھ دیجیے''۔ ہم نے اس عزیزہ کے روشن مستقبل کے لیے دعائیں دیں اور دہلی واپس چلے آئے۔ لڑکیاں کشش ثقل سے اُن کی طرف کھنچی چلی آتی ہیں۔ یہاں ہمیں تھائی لڑکی پرینیا کا خیال آ گیا جو اُن کی جملے بازی اور لطیفہ گوئی سے زعفران کی کلیوں کی طرح کھل اُٹھتی تھی۔ ہنستے ہنستے جب تک اُس کی کمر دوہری نہ ہو جائے مجتبیٰ شگوفے چھوڑتے رہتے تھے۔ پرینیا کی بے تکلفی اتنی بڑھ چکی تھی کہ وہ بغیر دستک دیے، وقت بے وقت اُن کے کمرے میں چلی آتی تھی۔ وہ اُن کی مست و بے خود شخصیت سے اتنی متاثر ہوئی کہ اپنے منگیتر کو لکھے جانے والے ہر خط میں اُن کا ذکرِ خیر کرنا نہیں بھولتی تھی۔ ہمیں لگتا ہے کہ پرینیا کو مجتبیٰ میں اپنے محبوب کا عکس نظر آتا تھا۔

ایسی غیر مشروط محبتیں نصیب سے ملتی ہیں۔ ہم بھی اُن کے عاشق زار ہیں۔ اور فون پر برابر اُن کے ساتھ رابطے میں رہتے ہیں۔ گو کہ جب سے انھوں نے چھڑی پکڑ لی ہے گزشتہ چند برسوں سے اُن کا قلم خاموش ہو گیا ہے۔ اُن کا بیشتر وقت کتب و رسائل کے مطالعے میں گزرتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اُن کے لب و لہجے کی تازہ کاری بدستور قائم ہے۔ ہم تقریباً روز ہی فون کر کے اُن کا حوصلہ بڑھاتے رہتے ہیں۔ اُن کا بھی دل گھبراتا ہے تو وہ دیر سویر بلکہ رات برات فون کر کے ہماری زندگی میں اُجالا بھر دیتے ہیں۔ ہم اُن کی کامیابی اور کامرانی کے لیے بارگاہِ الٰہی میں دست بہ دعا ہیں کہ وہ ہمیشہ لالہ زار رہیں اور یوں ہی تبسم کی کلیاں کھلاتے رہیں۔

ہمیں کامل یقین ہے کہ وہ زندگی کی ایک صدی پوری کیے بغیر ملنے والے نہیں۔

آخر میں ہم مجتبیٰ کی کتابوں کے مرتبین حسن چشتی، سید امتیاز الدین، محمد تقی، احسان اللہ احمد اور رحیل صدیقی کے ممنونِ کرم ہیں جنھوں نے نہایت جان فشانی، ربودگی اور رمیدگی کے ساتھ اُن کے افسانوی کالموں، غیر معمولی خاکوں اور سندبادی سفرناموں کو مرتب کر کے اردو دنیا پر احسانِ عظیم کیا۔ ہمیں یقین کامل ہے کہ مجتبیٰ کی معنی خیز اور پُر لطف تحریریں ادب کے آسمان پر ستاروں کی طرح روشن رہیں گی۔

ooo

انجمن ترقی اردو (ہند)

کا

ہفت روزہ اخبار

ہماری زبان

مدیر: اطہر فاروقی

شریکِ مدیر: محمد عارف خاں

یہ اردو زبان کی تحریک کا واحد ترجمان اور اردو ادب کا آئینہ دار ہے۔ اس میں صحافت کی چاشنی بھی ہے اور ادب کی لذت بھی۔ اس میں علمی، ادبی اور تنقیدی مضامین بھی شائع ہوتے ہیں۔ 'ہماری زبان' اردو کی خبریں اور اردو تحریک سے عوام کو باخبر رکھنے کا واحد اخبار ہے جو نہایت سادہ اور سلیس زبان میں شائع ہوتا ہے۔

سالانہ قیمت: ۱۲۵/روپے

فی پرچہ: ۳/روپے

خود نوشت سوانح

ٹوم اولٹر

نوشتہ بماندسیہ برسفید

(قسط سوم)

جب میں مسوری میں تھا تو وہ معمولی سا قصبہ تھا اور وہاں زیادہ انگلش تھیٹر نہیں تھا۔ مجھے زیادہ علم نہیں ہے لیکن جو میں سنتا رہا ہوں اس کے مطابق ساٹھ کی دہائی میں دہلی میں انگلش تھیٹر میں Little Theatre Group بہت مشہور تھا اور اس میں اپنے وقت کے ممتاز و معروف لوگ تھے۔

جب ہم پڑھتے تھے تو ایک محترمہ تھیں جو بعد میں سینٹ اسٹیفن کالج دہلی یونی ورسٹی کی پرنسپل بھی ہوئیں جن کا ابھی ابھی انتقال ہوا ہے، ان کا نام مجھے اس وقت یاد نہیں آ رہا ہے وہ، کبیر بیدی اور بنجامن گیلانی جیسے لوگ بھی اُس وقت دلّی میں تھے۔ اس زمانے کے لوگوں میں ایک اہم نام مارکس مرچ کا ہے۔ انگریزوں کو گئے ہوئے ابھی اتنا وقت نہیں گزرا تھا کہ دہلی کے اشرافیہ کلچر پر مرتسم برطانوی تہذیب، ثقافت اور آداب کے اثرات معدوم ہو جائیں، اس لیے، انگریزی تھیٹر کی جڑیں اس وقت دہلی میں گہرائی تک پیوست تھیں۔ میں چوں کہ مسوری میں تھا اور جب ہم اسکول میں پڑھتے تھے تو ہماری ہندی کی استاد مسز سروج کپاڈیہ تھیں جو 15 اگست کے موقعے پر ہم سے انگریزی کے بجائے ہندی میں پلے کراتی تھیں۔ اس طرح ہم مسلسل چھے سات سال تک ہر سال ہندی میں ایک پلے کرتے تھے۔ پھر جب ہم گیارہویں جماعت میں آئے تو مسٹر براؤن ہمیں تھیٹر سکھانے لگے۔ گیارہویں اور بارہویں جماعت میں ہم ان کے ساتھ رہے اور ہر سال دو چھوٹے اور ایک بڑا پلے یعنی دو سال کے اندر چھے پلے ہم نے کیے جن سے ہمیں بہت کچھ سیکھنے کا موقع ملا۔ اس وقت میں نے یہ تصوّر بالکل نہیں کیا تھا کہ مستقبل میں ہم کبھی ہندی یا اردو میں تھیٹر کریں گے۔ میں نے حالاں کہ اس ہندی میں تو تھیٹر بہت کم ہی کیا ہے جس میں سنسکرت الفاظ کی بھرمار ہوتی ہے۔ اس کے بعد جب میں کالج

گیا تو وہاں بھی انگلش تھیٹر ہی میں کام کیا۔

جب میں امریکہ کو قطعی طور پر خیر باد کہہ کر ہندستان چلا آیا تو فلموں کی جانب رُخ ہوا اور بمبئی میں نصیرالدین شاہ، بنجامن گیلانی کے ساتھ مل کر ایک تھیٹر گروپ قائم کیا جس کا مقصد صرف انگلش تھیٹر کرنا تھا۔ یہ بات شاید زیادہ لوگوں کو معلوم نہ ہو کہ انگلش تھیٹر پر جتنی مضبوط پکڑ نصیرالدین شاہ کی ہے، اتنی بمبئی کی فلم انڈسٹری اور تھیٹر کی دنیا سے وابستہ کم لوگوں کی ہوگی۔ جب نصیر نے نیشنل اسکول آف ڈرامہ میں داخلہ لیا، اس وقت تک انھوں نے کوئی ہندی پلے پڑھا ہی نہیں تھا۔ انگریزی تھیٹر سے ان کی وابستگی کی وجہ اس وقت برطانوی کلچر کے اس ایک مخصوص طبقے پر گہرے اثرات تھے جس سے نصیر کا تعلق ہے۔ اس زمانے کے ہندستان کے اچھے انگریزی اسکول کسی بھی طرح برطانوی اسکولوں سے کم درجہ نہیں تھے۔ نصیرالدین شاہ بھی نینی تال کے ایک ایسے ہی اچھے مشنری اسکول St. Josephs' College کے طالبِ علم رہے اور مسلمانوں کے مرحوم اشرافیہ مزاج کے حامل مغربی یوپی کے ایک ممتاز خاندان سے ان کا تعلق ہے۔

شاید یہ 1994 یا پھر 1995 کی بات ہے کہ میں نے پہلی مرتبہ شوبھا کھوٹے جو اپنے زمانے کی بہت اچھی اداکارہ تھیں، کے ایک ہندی کامیڈی پلے میں کام کیا تھا۔ میری دل چسپی انگریزی کی طرف تھی اور انگریزی میں Motley Group کے ساتھ میں نے بڑے بڑے کم از کم دس پلے کیے تھے لیکن ان میں سب سے اہم اور بڑا Waiting for Gudos تھا جو انگریزی کے اہم ترین ڈراموں میں شامل کیا جاتا ہے۔ میں نے اس کے تقریباً پچاس شوز Motley Group کے ساتھ کیے۔ ان پلیز کا اسکرپٹ adopted نہیں تھا بلکہ یہ اصل متن کے مطابق ہی پرفورم کیے گئے تھے۔

چوں کہ ہمارا اسکول امریکن تھا، اس لیے، شیکسپیئر کو وہاں زیادہ اہمیت نہیں دی جاتی تھی۔ میں نے شیکسپیئر کا As You Like It ایک ہی مرتبہ پرفورم کیا تھا۔ شیکسپیئر کا انداز بالکل مختلف ہے جس کی وجہ سے مجھے اس میں کافی دقّتوں کا سامنا کرنا پڑا کیوں کہ مجھے اس طرح کے پلے کرنے کی قطعاً عادت نہیں تھی۔ آج بھی میں انگلش پلے کرتا ہوں لیکن کم۔ یہ بات ہرگز نہیں کہ انگریزی میں مجھے دقّت محسوس ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ انگریزی میری اور میرے اجداد کی مادری زبان ہے، اس لیے، میں نے اس میں سوچنا سیکھا مگر گزشتہ پندرہ بیس برسوں میں میں نے اتنے اردو پلیز کیے ہیں کہ اب انگریزی میں مجھے اپنے مافی الضمیر کے اظہار میں مزا نہیں آتا۔

میں نے حال ہی میں اطہر فاروقی کے پلے Marx My Word میں نہ صرف کام کیا

بلکہ میں اس کا ڈائرکٹر بھی تھا۔ یہ ایک نہایت مشکل پلے ہے جس میں میرا رول اوکسفرڈ یونی ورسٹی کے اس انگریز پروفیسر کا ہے جو وہاں انیسویں صدی کی ہندستانی تاریخ بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں پڑھاتا تھا۔ اس پلے کا موضوع کمیونسٹ نظریات کے تضادات ہے جو ظاہر ہے کہ نہایت ہی پیچیدہ موضوع ہے۔ اسی مناسبت سے اس پلے میں جو انگریزی استعمال کی گئی ہے، وہ عام انگریزی داں کی سمجھ سے باہر کی بات اس لیے بھی ہے کہ اسے اس موضوع یعنی مارکسزم کے نظریاتی تضادات اور کمیونسٹوں کی علمی زندگی میں اس کے مظاہر ہیں، اس لیے یہ پلے ان نہایت پڑھے لکھے بلکہ یوں کہیے کہ اس دانش ور طبقے کو ذہن میں رکھ کر لکھا گیا ہے جنھیں کمیونسٹ نظریات سے کسی بھی باب میں دل چسپی ہے۔ انگریزی تھیٹر کے وہ شائقین جنھیں ماکسزم کی بحثوں کی پیچیدگیوں اور تضادات کا علم نہیں، وہ اس پلے سے لطف اندوز نہ ہوسکیں گے۔ پلے کے پانچ نہایت کامیاب شوز کرنے کے بعد بھی یہ اس ایک مخصوص طبقے کے دائرے سے باہر نہ نکل سکا جسے مارکسزم کے علاوہ ہندستانی سیاست اور یہاں کے پیچیدہ سماجی ڈھانچے کی گہری فہم ہے، اس لیے، اس پلے کو پرفورم کرنے کے لیے اچھے کالج اور یونی ورسٹیز ہی ہندستان میں صحیح مقامات ہیں کہ وہاں زمانۂ طالبِ علمی میں طلبہ کو مارکسی نظریات سے خاصی دل چسپی ہوتی ہے۔ اگر کبھی یہ پلے مغربی دانش گاہوں میں پہنچ گیا تو اسے ہمارے عہد کے ہندستان کے انگریزی پلیز میں قابلِ ذکر مقام حاصل ہوگا۔ اس پلے کو کرنے کے لیے مجھے جتنی محنت کرنا پڑی اتنی تو Waiting for Gudos یا کسی بھی اور انگریزی پلے کے لیے میں نے کبھی نہیں کی تھی مگر اس پلے کو پرفورم کرنے کے بعد مجھے کافی سکون ملا کیوں کہ کوئی بہت مشکل کام آخرش جب ہوجاتا ہے تو انتہائے تسکین کا احساس لازمی امر ہے۔ گہرے فلسفیانہ مباحث جب زندگی کا حصہ بن جاتے ہیں تب ہی اپنی تبدیل شدہ شکل میں معاشرے کی اخلاقیات اور اقدار کا تعین ہوتا ہے۔ یہ اخلاقیات اور اقدار ہی اس معاشرے میں سیاست کے مزاج کی تشکیل کے ضامن ہوتے ہیں، یہی نظریہ اس پلے کی فلسفیانہ اساس ہے۔

تھیٹر کی دنیا میں ایسے بھی پلے ہوئے ہیں آپ جن کا ترجمہ کر ہی نہیں سکتے۔ ایسا ہی ایک پلے 'مولانا آزاد' ہے جس کا اگر ترجمہ کیا گیا تو اس کی روح غائب ہوجائے گی۔ اس کے بالکل برعکس صورتِ حال سلمان خورشید کے پلے Sons of Babar کی ہے جسے پلے رائٹ نے انگلش میں لکھا اور اطہر فاروقی نے اس کا اردو میں ایسا ترجمہ کیا کہ اب اس کے انگریزی قالب میں ہندستان کی حد تک تو لوگوں کی دل چسپی تقریباً ختم ہی ہوگئی ہے جب کہ انگریزی تھیٹر کے

معاصر معیار کے اعتبار سے یہ نہایت عمدہ پلے ہے۔ پلے رائٹ کو ڈرامے کی تکنیک پر مکمل عبور ہے اور تھیٹر کی دنیا سے ان کی دل چسپی نہایت گہری اور والہانہ نیز طویل عرصے کو محیط ہے۔ اس پلے کا پس منظر چوں کہ مغلیہ سلطنت ہے، اس لیے، اس کا اردو ترجمہ بے حد موثر ہے، اسی لیے، پہلی بار کسی پلے کے اردو ترجمے پر اطہر فاروقی کو ساہتیہ اکادمی انعام دیا گیا۔ جب ہم نے یہ پلے لندن میں کیا تو وہاں مقیم ان ہندستانیوں نے جو عرصے سے برطانیہ میں رہتے ہیں اور انگریزی اب ان کی پہلی زبان ہے، اصرار کر کے اس کا ایک شو اردو میں بھی کرایا جو بے حد پسند کیا گیا۔ Woodstock College جیسے اسکول میں جس کا خلقیہ آج بھی انگریزی ہے، نے 2016 میں جب مغلیہ دور پر کچھ پلے کروائے تو انھوں نے بھی انگریزی کے بجائے Sons of Babur کے اردو قالب 'بابر کی اولاد' ہی کو ترجیح دی اور وہاں بھی یہ پلے نہایت دل چسپی سے دیکھا گیا۔ جب میں Sons of Babur کو انگریزی میں پرفورم کرتا ہوں تو بہادر شاہ ظفر کا کردار ادا کرتے ہوئے انگریزی میں خاصی مصنوعیت آجاتی ہے۔ بہرحال یہ تھیٹر میں ترجمے کے مسائل ہیں جن پر ان لوگوں کو بات کرنی چاہیے جنھوں نے ایک زبان سے دوسری زبان میں پلے ترجمہ کیے ہیں۔

انگلش تھیٹر کی بات بالکل مختلف ہے۔ کیوں کہ وہ دنیا ہی دوسری اس لیے ہے کہ اس کی قدیم تاریخ کے ساتھ ساتھ اس کی ایک باقاعدہ روایت ہے جس کی وجہ سے آپ کے پاس سیٹ سے ہٹنے کی بالکل گنجائش نہیں ہوتی جب کہ اردو اور ہندی کے ساتھ یہ مسئلہ نہیں ہے، جیسے Waitng for Gudos ہے۔ تین دن کے اندر چار کیرکٹر پر مشتمل یہ ایک لمبا پلے ہے۔ اس میں کردار جو بات کرتے ہیں ان کے الفاظ میں اگر ایک لفظ بھی اِدھر سے اُدھر ہوا تو پلے کا سُر بگڑ جاتا ہے جب کہ اردو اور ہندی میں ایسی بات نہیں، اس لیے، انگریزی پلے اداکاروں کے لیے ایک بڑا چیلنج ہوتے ہیں۔ انگریزی اگرچہ مشکل زبان ہے لیکن اگر آپ نے اس پر قابو پالیا تو یہ ایک بہت ہی مزیدار زبان بھی ہے جس میں اظہار کی بے انتہا گنجائشیں ہیں۔

یہ کالج کے زمانے کی بات ہے کہ جب میں امریکہ کی ییل (Yale) یونی ورسٹی کا طالبِ علم تھا تو وہاں لاطینی زبان کے ایک استاد تھے جنھوں نے لاطینی سے ایک ناول کا انگریزی میں ترجمہ بھی کیا تھا۔ ان سے میری دوستی تھی۔ انھیں معلوم تھا کہ تھیٹر میں میری دل چسپی ہے۔ وہ ایک پلے کر رہے تھے۔ انھوں نے مجھ سے کہا کہ ٹوم! تم اس میں کام کرو گے؟ میں نے کہا کہ کروں گا۔ انھوں نے مجھ سے کہا کہ اگر تم نے اس میں اچھی ایکٹنگ کی تو میں تمھیں لاطینی

کے پرچے میں اچھے نمبر دوں گا۔اس پلے میں میرا کام پسند کیا گیا۔امریکہ میں Realshows and dramas بہت مشہور ہیں وہاں سے کوئی ڈائرکٹر آیا تھا جس کی ہدایت کاری میں بھی میں نے ایک اور پلے کے دو تین شوز کیے۔

اس کے بعد جب میں امریکہ سے ہندستان واپس آیا تو تھیٹر کی طرف میری دل چسپی اس لیے کم ہوگئی تھی کہ یہاں پیر جمانے کے لیے بہت وقت درکار تھا لیکن پھر بھی اگر میں تھیٹر کی طرف آیا تو یہ سب نصیرالدین شاہ اور بنجامن گیلانی کی وجہ سے ہوا۔انھوں نے کہا کہ ٹوم تم ہمارے ساتھ آجاؤ۔

1960 اور 1970 کے ہندستان میں تھیٹر کے منظرنامے اور آج کے منظرنامے میں فرق یہ ہے کہ اب علاقائی زبانوں خصوصاً مراٹھی، گجراتی اور ہندی تھیٹر عروج کی جانب گامزن ہیں جب کہ انگریزی تھیٹر اب ایک طرح سے رو بہ زوال ہی ہے۔مثلاً ایلک پدمسی پہلے بڑے بڑے پلے نہایت بڑے پیمانے پر کیا کرتے تھے لیکن اب ایسا نہیں ہے۔اب چھوٹے چھوٹے پلے ہو رہے ہیں اور اسٹیج بھی چھوٹا ہوتا ہے جب کہ پہلے لوگ انگلش پلے کے لیے بڑے بڑے اور شاندار قلعہ نما اسٹیج بنواتے تھے اور پہلی نظر میں ناظرین ان ہی کے شکوہ سے مسحور ہو جاتے تھے۔یہ سب سے بڑی تبدیلی ہے۔معاصر ہندستان کے تھیٹر کی دنیا میں آنے والی نمایاں تبدیلی یہ ہے کہ بمبئی میں پارسی تھیٹر کا جو دبدبہ تھا اب وہ کم ہوگیا ہے۔ستّر کی دہائی تک پارسی تھیٹر والے انگلش اور گجراتی میں پلے کرتے تھے لیکن اب پارسی تھیٹر تقریباً ختم ہی ہو چکا ہے۔

میں نے اپنے زمانۂ طالبِ علمی میں امریکہ میں تھیٹر کم ہی دیکھا۔ہندستان میں انگلش یعنی شیکسپیئر اور انگلینڈ کے مشہور رائٹروں کے پلے کھیلے جانے کا رواج عام تھا کیوں کہ ان کا دائرہ بہت وسیع تھا۔برطانوی پلے رائٹرس بہت کرّ وفر اور رکھ رکھاؤ کے ساتھ لکھتے تھے جب کہ امریکن رائٹرس کے یہاں سادگی نمایاں تھی۔امریکن ڈھائی گھنٹے کا پلے محض ایک ٹیبل پر ہی کھیل لیا کرتے تھے جب کہ انگلش رائٹرس کے لیے بڑا اسٹیج کا ہونا لازمی تھا۔ہم ہندستانی، تاریخی وجوہ سے انگلش تھیٹر سے زیادہ متاثر تھے۔اب مگر برطانوی رائٹرس کا زور کافی کم ہوگیا ہے۔دوسری عالمی جنگ کے بعد برطانیہ میں بھی سادگی آنی شروع ہوئی۔آرٹ سماج سے الگ نہیں ہے، جب کسی چیز کا اثر سماج پر پڑتا ہے تو لامحالہ آرٹ بھی اس سے متاثر ہوتی ہے، اس حقیقت نے دوسری جنگِ عظیم کے بعد تھیٹر کی دنیا کو بھی فیصلہ کن انداز میں متاثر کیا۔دوسری عالمی جنگ کے بعد تقریباً بیس سال تک برطانیہ کا بہت بُرا حال رہا۔گویا برطانیہ بالکل بدل

گیا اور اس کا اثر وہاں کے سماج پر پڑا اور جب سماج کے اندر تبدیلی رونما ہوئی تو لامحالہ آرٹ پر بھی اس کا اثر ہونا لازمی تھا۔ دوسری عالمی جنگ کے بعد ہندستان اور پاکستان سے لوگ بڑی تعداد میں انگلینڈ جانے لگے اور اب تو وہاں دنیا ہی بدل گئی ہے۔ اس وقت لندن کا میئر صادق خان بھی ایک پاکستانی ہی ہے۔ ان چیزوں کا خصوصاً مغرب میں ادب اور فنونِ لطیفہ پر بہت اثر پڑتا ہے۔

میں برطانیہ بہت کم جاتا ہوں۔ امریکہ بھی جاتا تو ہوں لیکن بالعموم کسی کی شادی یا پھر کسی کے انتقال کے موقعوں پر ہی اب وہاں جانے کا اتفاق ہوتا ہے، اس لیے، مجھے وہاں اب اتنی فرصت ہی نہیں ملتی ہے کہ میں وہاں تھیٹر دیکھنے جاؤں۔ ویسے بھی میں نے زندگی میں ایک ہی پلے (سلوت).....یعنی کھوجنے والا دیکھا ہے۔ ابھی حال ہی میں امریکہ میں ایک پلے چل رہا ہے جس کا نام 'ہملٹن' ہے یہ ایک تاریخی کیرکٹر ہے۔ یہ ایک حکمراں ہے جو جارج واشنگٹن کے بعد آیا تھا یہ پلے اسی کی زندگی پر مبنی ہے۔ یہ پلے اتنا مقبول ہوا ہے کہ دو، تین اور چار سو ڈالر کے ٹکٹ خرید کر لوگ اسے دیکھ رہے ہیں۔

میں نے کچھ عرصہ پہلے انگریزی میں ایک پلے 'چلو پھر ایک بار پھر سے اجنبی بن جائیں ہم دونوں' لکھا جس کے متعدد کامیاب شوز ہوئے۔ اس کی ہدایت کار لشین دوبے تھیں۔ کہانی کچھ یوں ہے کہ دو لوگ امریکہ سے فلائٹ میں واپس ہندستان آرہے ہیں اور ان کی نشستیں برابر برابر ہیں۔ دونوں کی عمریں پچاس برس کے آس پاس ہیں۔ پلے حالاں کہ انگریزی میں ہے مگر اس کی زبان بہت مختلف ہے۔ ان دونوں ہم سفروں کو چوں کہ اردو، ہندی اور انگریزی تینوں زبانیں آتی ہیں، اس لیے، پلے کی زبان پر مجھے خاصی محنت کرنا پڑی۔ ''خوب صورت موڑ'' ساحر لدھیانوی کی مشہورِ زمانہ نظم ہے اور اس کو فلم 'گمراہ' (1963) میں گایا بھی گیا ہے جس کی تاثر پذیری فلم بینوں کی نئی نسلوں کے ذہنوں پر آج بھی قائم ہے۔ فلموں سے دل چسپی رکھنے والے آج بھی اس نظم اور اس کے پس منظر سے واقف ہیں، اس لیے، پلے کی کہانی کو بالکل نئے طرز پر لکھنا اور بھی بڑا چیلنج تھا۔

پلے کچھ یوں ہے کہ فلائٹ میں یہ ہم سفر جو گانے سن رہے تھے ان میں یہ نظم بھی تھی، اس لیے، ان مسافروں میں بات چیت شروع ہو جاتی ہے۔ عورت اپنے والد کے انتقال کی وجہ سے اور مرد اپنی بیٹی کی شادی کے سلسلے میں ہندستان جا رہا ہے۔ یعنی دونوں کے ہندستان آنے کا مقصد ایک دوسرے سے مختلف ہے جو شروع ہی سے ایک تضاد کی کیفیت کا محرک ہوتا ہے۔

فلائٹ میں کوئی مسافر جب میوزک سننے کے لیے ہیڈفون کان میں لگاتا ہے تو وہ سیٹ سے ملحق اسکرین پر اس گانے کی منظر نگاری بھی دیکھ سکتا ہے جس کی آواز اور میوزک سے وہ لطف اندوز ہو رہا ہے۔ آج کل فلائٹس میں یہ چھوٹا اسکرین عام ہے جو ایک اسٹینڈ کے سہارے سیٹ سے کوئی ڈیڑھ فٹ کی اونچائی پر ہوتا ہے اور اگر آپ کی برابر کی سیٹ پر بیٹھا مسافر دیکھنا چاہے کہ اس کا پڑوسی کیا دیکھ رہا ہے تو وہ ایسا کر سکتا ہے۔ اس طرح وہ آدمی دیکھتا ہے کہ اس کی ہم سفر خاتون مسافر کیا سُن رہی ہے۔ عورت جو سُن رہی ہوتی ہے ہم اس کو لائیو دِکھاتے ہیں۔ دونوں میں باتیں بھی ہوتی ہیں اور دونوں ہی کو لگتا ہے کہ ان کے مزاج ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہیں اور ان دونوں میں ایک دوسرے کے لیے ہلکی سی کشش بھی پیدا ہونے لگتی ہے مگر گریک ٹریجڈی کے طرز پر اس وقت ان کی فلائٹ ہندستان پہنچ جاتی ہے یعنی پسندیدگی کے لیے اختتامی پڑاؤ آ گیا۔ دونوں اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہوئے جس آخری گانے کی فرمائش کرتے ہیں وہ: 'چلو ایک بار پھر اجنبی بن جائیں ہم دونوں' ہی ہے۔ یہ پلے بہت ہی مختصر بہ مشکل پچاس منٹ کا ہے مگر جب جب کھیلا جاتا ہے تو ناظرین کا ایک جمِ غفیر اسے دیکھنے کے لیے جمع ہو جاتا ہے۔

ہندستان میں اب انگلش تھیٹر کا مستقبل زیادہ روشن نہیں ہے۔ خوشی کی بات یہ ہے کہ ہماری فلموں میں جو کہانیاں ہیں ان میں بھی ماضی کے مقابلے کافی تبدیلی آ گئی ہے۔ آج کی کہانیاں آپ کو داستانوی دنیا میں نہیں لے جاتیں، نہ ہی وہ آپ کو سحر زدہ کرتی ہیں بلکہ معاصر زندگی کی سچّائیوں سے آپ کو روبہ رو کراتی ہیں۔ آج ذات پات کے مسائل نے جو شکل اختیار کر لی ہے، اس کی عکّاسی ان فلموں میں نہایت موثر انداز میں ہوتی ہے۔ شناخت کی مسابقت نے سیاست کو جو رُخ دیا ہے، اس کے مختلف زاویے بھی ہماری فلموں میں نظر آتے ہیں۔ بعینہٖ یہی حال تھیٹر میں بھی ہے۔ انگلش تھیٹر میں کچھ نوجوان رائٹر ہیں جو موجودہ زمانے کے بارے میں لکھ رہے ہیں۔ ناول اور فلموں کی کہانیاں موجودہ حالات کے اوپر لکھی جا رہی ہیں۔ یعنی اب ہندستان میں جو انگلش تھیٹر ہوگا وہ ایک نئے راستے پر چلے گا اور اس میں ہندستان کی جھلک اور حالاتِ حاضرہ کا عکس اور خاص طور پر حقائق کا اظہار ہوگا۔ میرے خیال میں یہ بہت اچھی بات ہے۔

پروفیشنل ایکٹر بننے کے بعد بھی میں نے انگلش میں 40-30 پلے کیے ہوں گے جن کے ذیل میں اہم بات یہ ہے کہ ان کے شوز وقتاً فوقتاً ہوتے رہتے ہیں۔ اسی طرح اردو میں بھی تقریباً 50 پلے میں نے کیے ہیں جن میں چند کے شوز کی تعداد تو سیکڑوں میں ہے اور شاید ہی کوئی ایسا پلے ہو جو اپنی تھیم کی وجہ سے آج اپنی افادیت نہ رکھتا ہو۔ ●●

خصوصی گوشہ

ڈاکٹر نریش

میرا عشقِ دراز۔ ۴

مدیر آر. کے. کرنجیا علی الصباح جاگنے والے ان لوگوں میں سے ہیں جو میرے جیسے تامّل سے جاگنے اور صبح کی چائے نوش کرنے والے کاہلوں سے کہیں پہلے یوگ کر لیتے ہیں۔ میرِن ڈرائیور پر دو میل سیر کر لیتے ہیں اور ناشتے کی میز پر صبح کے اخبارات پڑھ لیتے ہیں۔ 27 مئی 1964 کو جب صبح نو بجے فون کی گھنٹی بجی تو میرے لیے یہ خاصا تڑکا تھا۔ فون پر کرنجیا تھے۔

''ہیلو احمد؟''

''صبح بخیر۔ روسی۔''

''غضب ہو گیا ہے۔ شاید ابھی ہو رہا ہے۔''

''کیا ہوا روسی؟ کہیں جواہر لعل نہرو تو.....'' ان کی مسلسل خراب چل رہی صحت میرے ذہن پر سوار تھی اور کسی وقت بھی کوئی بُری خبر آ سکتی تھی۔

''نہیں وہ حیات ہیں لیکن ان پر فالج کا ایک اور حملہ ہوا ہے۔ فوراً دفتر چلے آؤ۔ کسی وقت بھی کچھ ہو سکتا ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ تم چار صفحے کا ایک فیچر تیار کرو۔ آتے ہوئے ٹیکسی ہی میں اس کے بارے میں سوچ لینا۔''

میں نے اپنی داڑھی بنانے کا خیال ترک کر دیا اور جلدی سے کپڑے پہن لیے۔ میری زندگی میں یہ پہلا موقع تھا جب میں نے ٹیکسی ڈرائیور کو دھیرے چلنے کے لیے نہیں کہا بلکہ کہہ رہا تھا ''تیز چلو۔ اور تیز۔ اور تیز۔'' میں نے اُسے بتایا کہ جواہر لعل نہرو موت کو لبّیک کہہ رہے ہیں۔

''غضب ہو جائے گا صاحب۔ نہرو کے بغیر کوئی ہندوستان کا تصوّر ہی نہیں کر سکتا۔''

میں خود بھی کہاں کر سکتا تھا۔ 25 منٹ کے سفر کے بعد میں نے ڈرائیور کو کرایہ ادا کیا، دوڑ کر زینہ چڑھا اور روسی کے چھوٹے سے ایئر کنڈیشنڈ کمرے میں جا دھمکا۔ میں نے دیکھا کہ روسی نے

بھی اس روز داڑھی نہیں بنائی تھی۔ پہلی بار میں نے دھیان دیا کہ اس کی داڑھی ٹھڈّی اور گالوں پر خشخشی ہو رہی تھی۔

''اب وہ کیسے ہیں؟''

''ویسے ہی جیسے پہلے تھے۔ ابھی تک ہوش نہیں آیا۔''

اس نے مجھے تفصیل سے بتایا کہ کیسے غسل خانے سے باہر آتے وقت ان پر فالج کا حملہ ہوا اور وہ گر پڑے۔

''وہ اس سے باہر نکل آئیں گے۔ ان کی قوتِ ارادی بہت مضبوط ہے۔'' میں نے جیسے خود کو یقین دلاتے ہوئے کہا۔

لیکن اخبار کا دفتر تو ایک غیر جذباتی مشین ہوتا ہے۔ میعاد میعاد ہوتی ہے۔ مدیران جذباتی نہیں ہو سکتے۔ میں جس عالم میں تھا، اسے دیکھتے ہوئے روسی نے کہا۔ ''ہمیں بہترین کی اُمید کرنی چاہیے اور بدترین کے لیے خود کو تیار کرنا چاہیے۔ تمھاری تحریر اُن کو اب مل جانی چاہیے چوں کہ ہمیں کم از کم تین انچ کے حروف درکار ہوں گے۔ بلاک بنانے میں بھی وقت لگتا ہے۔''

''ٹھیک ہے۔'' میں نے کہا۔ ''مجھے ایک کمرہ دو جہاں بیٹھ کر میں سوچ سکوں۔''

''اشتہار منیجر کا کمرہ لے لو۔'' چابی مجھے تھماتے ہوئے روسی نے کہا۔

میں وہاں گیا۔ کمرہ کھولا۔ کھڑکیاں کھول دیں کیوں کہ مجھے ایئر کنڈیشنڈ کمرے میں گھٹن محسوس ہوتی ہے۔ آرٹ کے شعبے کا آدمی مجھ سے دو تین الفاظ لینے کے لیے آدھمکا۔

''دو الفاظ ہی بہتر ہوں گے۔ میرا خیال ہے ایک لفظ تو نہرو ہی ہوگا۔''

میں نے اسکریچ پیڈ پر ''نہرو'' لکھ دیا۔ میں کیسے لکھ سکتا تھا کہ ''نہرو نہیں رہے'' یا ''نہرو کا انتقال'' یا ''نہرو فوت'' جب کہ وہ عظیم روح ان کے یوگ سے سدھے بدن میں ابھی زندگی کے لیے جہد کر رہی تھی۔ آخر میں جانتا تھا کہ یہ کیا ہے۔ میں نے پیڈ پر لکھا ''نہرو لِوز'' (نہرو زندہ رہیں گے) اور ورق پھاڑ کر آرٹ کے شعبے کو دے دیا۔ یہ دعا بھی ہو سکتی تھی، مناجات بھی ہو سکتی تھی، اس عظیم قوتِ ارادی کی اضافی تصدیق بھی ہو سکتی تھی۔ میں نے سُرخی بنا کر دے دی تھی مگر مجھ سے لکھا نہیں جا رہا تھا کیوں کہ روسی کی طرف سے باقاعدگی سے بھیجے جا رہے چشم زدنی پیغامات تیزی سے تقدیری طرز اختیار کرتے جا رہے تھے۔

''نہرو ابھی بھی زندگی موت کی لڑائی لڑ رہے ہیں۔''

''نہرو کا جہدِ حیات جاری۔''

''نہرو دمِ واپسیں پر''

اور میں ابھی تک یہ فرض کرنے کے لیے تیار نہ تھا کہ نہرو جی مر جائیں گے۔75 برس کی عمر میں وہ مر کیسے سکتے ہیں؟

ایک مہینہ پہلے میں نے ان کو وگیان بھون کے شہ نشین تک جاتے ہوئے بغیر کسی سہارے کے درجن بھر یا شاید اس سے بھی زیادہ سیڑھیاں چڑھتے ہوئے دیکھا تھا۔ وہ مبرّا ئے انہدام تھے۔ وہ لافانی تھے۔ میں دو پہر دو بج کر ایک منٹ تک یہی سمجھتا رہا جب تک ٹیلی پرنٹر پر یہ مہلک الفاظ نہیں اُبھرے— نہرو نہیں رہے۔

تب میں نے وفات نگاری شروع کی۔ میرا قلم کاغذ در کاغذ دوڑتا رہا اور شام چھ بجے تک کاغذ در کاغذ میری تحریر پریس کو جاتی رہی۔ اس دوران میں صرف پانی کا گھونٹ بھرنے کے لیے اُٹھا۔ یہ خبر پہلے ہی سے مل چکی تھی کہ قریب کی چائے کی دوکانیں صبح ہی سے بند تھیں۔

''نہرو نہیں رہے! نہرو نہیں رہے!! نہرو نہیں رہے!!!'' ٹیلی پرنٹر کا یہ پیغام میرے دماغ پر ہتھوڑے برسا رہا تھا۔

27 مئی 1964 کو بعد دوپہر روحِ قوم بڑے دل والے جواہر لعل نہرو نے ہی آخری سانس نہیں لی بلکہ ان کے ساتھ ہم سب، 45 کروڑ ہندوستانی مر گئے تھے۔ پوری قوم پر متانت بھری خاموشی چھائی ہوئی تھی۔ کھیتوں میں کسان، ملوں میں مزدور، دفتروں میں کلرک، باورچی خانوں میں خواتین، اسکولوں میں بچّے، ہر کوئی موت کا سرد تشنّج محسوس کر رہا تھا۔ ''اگر نہرو جی مر گئے تو کون زندہ رہے گا؟''

جب نہرو جی مر گئے تو ہم سب مر گئے کیوں کہ نہرو کا مطلب تھا ''ہم''، ہندوستان کی روح، ہندوستان کی آتما۔ اگر گاندھی جی نے ہمیں دھول میں سے نکالا تھا تو نہرو نے ہمیں زندگی دی تھی، بہتر کل کے لیے جدوجہد کرنے کا حوصلہ دیا تھا، ارادہ دیا تھا۔ اور جب نہرو مرے تو ہم سب مر گئے۔ ہم سب میں سے ہر ایک نے موت کی سانس کو محسوس کیا۔ 27 مئی 1964 کو بعد دوپہر دو بجے زندگی کی رفتار تھم گئی تھی۔

ساٹھ سالہ فلم پروڈیوسر اور ڈائرکٹر محبوب خاں کے ساتھ تو واقعتاً یہی ہوا۔ وہ نہرو اور ان کے خیالات کے ایسے پرستار تھے کہ جب انھوں نے یہ جان لیوا خبر سُنی تو ان کے پہلے ہی سے بیمار دل میں ایسا درد اُٹھا کہ وہ یہ کہتے ہوئے ابدی نیند سو گئے کہ ''اب اس ملک میں رہنے سے فائدہ؟''

مگر مرحوم محبوب خاں اس کرشمے سے بے خبر تھے کہ مُردے قبروں میں سے زندہ بھی نکل

آتے ہیں۔نہرو جی فوت نہیں ہوئے۔نہرو جی زندہ رہیں گے۔

کبھی وائسر جل لاج کہلانے والے راشٹر پتی بھون پر آدھا نیچے اُتارا ہوا پرچم لہرا رہا ہے۔ پرچم کی ہر پھڑ پھڑاہٹ آزاد، خودمختار جمہوریۂ ہند کا اعلان کر رہی ہے، جواہر لعل نہرو کے لافانی ہونے کی تصدیق کر رہی ہے۔

جس بھاکھڑا ڈیم کو نہرو نے ''نئے ہندوستان کا عظیم مندر'' قرار دیا تھا، اس کے دروازوں میں سے دمکتا ہوا رواں دواں پانی کبھی وسیع رہ چکے پنجاب کے بے رطوبت خطّوں کو نئی زندگی، نئی امید دے رہا ہے، راجستھان کے صحراؤں کو اناج کے کھیتوں اور پھولوں کے باغوں میں تبدیل کر رہا ہے۔ بھاکھڑا نہر کی ہر جگمگاتی ہوئی کل کل میں، سورج کی طرف سرِ فخر اُٹھا کر دیکھتی ہوئی غلّے کی ہر بالی میں، صحرا میں پُراسرار طریقے سے کھلتے ہوئے سرسوں کے ہر پھول میں ہم ہمیشہ اس سورج کی طرح نہرو کا مُسکراتا ہوا چہرہ دیکھیں گے، جو ہمیشہ تمام تر روشنی کے منبع کی طرف، قوت کی طرف، امید کی طرف اپنا رُخ کرتا رہتا ہے۔

بھلائی اسٹیل پلانٹ کے شور وغوغا کے بیچ پگھلا ہوا اسٹیل شوخ سیلاب کی صورت میں بہتا ہے۔ اس اسٹیل سے ٹریکٹر بنیں گے، ہل بنیں گے، ریل کی پٹریاں بنیں گی، تار کے کھمبے بنیں گے، وطن کی دفاع کے لیے ٹرک بنیں گے، ٹینک بنیں گے، بندوقیں بنیں گی، گھریلو عورتوں کے کھانا پکانے کے لیے بے داغ اسٹیل کے برتن بنیں گے، موسیقاروں کے لیے ستار کی تاریں بنیں گی۔ بھلائی میں، درگا پور میں، راؤرکلا میں اور جلد ہی بوکارو میں لاکھوں ہندوستانیوں کا نیا کل بنانے والی مشینوں کی گڑگڑاہٹ اس نام کی لَے پر تال دیتی رہے گی جو با مقصد عمل کی گھن گرج تھا۔ نہرو، نہرو، نہرو۔

چوں کہ گاندھی جی نے ایک بار جواہر لعل نہرو کو اپنا جانشین بتایا تھا، اس لیے ان کو صرف مہاتما کے قابل نائب کے طور پر دیکھنے کا غیر تاریخی افسوس ناک رجحان بن گیا۔ ایک ایسا نائب جو دیگر مقلدّین کے مقابلے ذرا زیادہ متحرک ڈھنگ سے اپنے مرشد کے احکامات پر عمل درآمد کرتا تھا۔ لیکن اس بات کے کافی تاریخی ثبوت موجود ہیں کہ اپنی جوانی کے دنوں میں نہرو مہاتما کے لیے کتنے ہی مودّب کیوں نہ رہے ہوں، ان کی اپنی ایک انفرادی حیثیت تھی۔ قومی تحریک کے حوالے سے ان کی یہ انفرادیت کبھی بھی کلّی طور پر مہاتما کے تابع نہیں تھی بلکہ ان کی روحانیت آمیز سیاست کے لیے اکثر معاون رہی تھی۔

جواہر لعل پر گاندھی جی کے اثر کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے لیکن اس امر کی صحیح

تشخیص ہونا ابھی باقی ہے کہ نہرو کے باغیانہ جذبے نے گاندھی جی کی قیادت والی تحریک کو کیسے ترقی پسندانہ انداز سے انتہا پسندانہ بنا دیا تھا۔ اس وقت جب کہ کانگریس کی سَن رسیدہ قیادت عملداری حیثیت کے جدید تصوّر کو ہی اپنا عزم بنائے بیٹھی تھی تو جواہر لعل نہرو ہی تھے جنھوں نے انڈیپنڈنٹ انڈیا لیگ اور نوجوان بھارت سبھا جیسی انتہا پسند تنظیموں کے ذریعے اس بات پر زور ڈالا تھا کہ ہمارا قومی نشانہ مکمل آزادی ہونا چاہیے۔

تب جا کر 1929 کے اواخر میں یہ ہوا تھا کہ جواہر لعل کے زیرِ صدارت منعقدہ کانگریس کے لاہور اجلاس میں کانگریس نے باضابطہ مکمل آزادی کو نشانے کے طور پر قبول کیا تھا۔

دریں چہ شک اگر یہ کام جواہر لعل نہرو نے نہ کیا ہوتا تو تاریخ کے ناگزیر تقاضوں نے قومی تحریک کو مصلح معتدل عناصر کے مہمل اثر سے محفوظ رکھنے کے لیے کوئی دوسرا محرکِ انقلاب پیدا کر دیا ہوتا مگر تاریخی حقیقت یہی ہے کہ یہ جواہر لعل نہرو ہی تھے جنھوں نے 1930 کے سالِ نو سے پہلے کی ایک سرد شبنمی شام کو راوی کے کنارے پر حقیقتاً آزادی کا پرچم لہرا دیا تھا۔ وہ پھر یہی جواہر لعل تھے جنھوں نے اپنے صدارتی خطبے میں قومی تحریک کو مروّجہ مذہبی اصلاح پسند لفظیات میں پیش نہ کر کے نئے متحرک انقلابی محاورے میں پیش کیا تھا۔ انھوں نے اپنا خطبہ اس نعرے پر ختم کیا تھا جو ازاں بعد ہندوستانی انقلاب کا نعرۂ جہاد بن گیا تھا۔ ''انقلاب زندہ باد۔'' ایک بار پھر یہ وہی تھے جنھوں نے وہ حلفِ آزادی وضع کیا تھا (جو 26 جنوری 1930 کو یومِ آزادی پر لیا گیا تھا) جس میں آزادی کا تصوّر پُر اسرار مذہبی یا خالص قومی معانی میں نہیں بلکہ پہلی مرتبہ سماجی اقتصادی معانی میں ظاہر ہوا تھا۔ ان کے ناقابلِ فراموش الفاظ تھے:

> ''ہمارا عقیدہ ہے کہ دوسری قوموں کی طرح ہندوستانی عوام کا بھی یہ حق غیر منفک ہے کہ ان کو آزادی حاصل ہو، ان کو اپنی محنت کا پھل ملے، ان کو زندگی کی ضروریات میسّر آئیں۔ ہمارا عقیدہ یہ بھی ہے کہ اگر کوئی حکومت عوام کو ان حقوق سے محروم رکھتی ہے اور ان پر جبر کرتی ہے تو عوام کو یہ حقِ مزید بھی حاصل ہے کہ وہ سرکار کو تبدیل کر دیں یا اسے موقوف کر دیں.....''

اس کے تین سال بعد 1933 میں جواہر لعل نہرو نے قومی تحریک کے اندر لگاتار جاری صالح رجحانات سے بیزار ہو کر مسلسل اخباروں کے لیے مضامین تحریر کیے۔ ان مضامین سے ایک طرح کی سنسنی پھیل گئی۔ ان کے ذریعے انھوں نے ایک انتہائی اہم سوال اُٹھایا جو آج بھی بے حد برمحل ہے۔ ''ہندستان کدھر کو؟'' انھوں نے اس قوم پرستی سے اپنی بیزاری کا اعلان کیا جو درحقیقت

باطنیت یا ایک قسم کا احیائے مذہب تھی۔ انھوں نے دلیری کے ساتھ استدلالی سیکولرزم کی وکالت کی، (ہماری سیاست یا جادوگری پر مبنی ہو یا سائنس پر) اور ہندوستانی سیاست کے ٹھہرے ہوئے پانی میں طبقاتی تصادم کا پہلا پتھر پھینک کر یہ سوال اُٹھایا۔

''ہم بالخصوص کس کی آزادی کے لیے جدوجہد کر رہے ہیں چوں کہ قوم پرستی متعدد گناہوں پر پردہ ڈال دیتی ہے اور اس میں کتنے ہی متضاد عناصر شامل ہوتے ہیں۔'' مزید۔

''اس سے زیادہ لغو تصوّر اور کیا ہوگا کہ بغیر کسی کو زد پہنچائے قوم کے تمام سروکار ایک خانے میں یکجا کیے جاسکتے ہیں ..... مجموعی طور پر قابض طبقے کا دوسرے لوگوں کے ساتھ ناگزیر تصادم اُٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ تصادم ان کے درمیان جن کے پاس ''ہے'' اور جن کے پاس ''نہیں ہے''۔

اور بالآخر انھوں نے اپنے سوال ''ہندوستان کدھر کو'' کا جواب خود ہی تلاش کر لیا تو انھوں نے اشتراکی ہندوستان کی بنیاد رکھ دی۔ یقیناً یہ ایک بڑا انسانی مقصود تھا کہ سماجی اور اقتصادی برابری ہو، ہر طرح کے استحصال کا خاتمہ ہو اور مستقبل قریب میں ہو۔

''وِدر انڈیا'' مضامین سے لے کر اپنے متعدد صدارتی خطبوں کے ذریعے، کراچی کے کانگریس اجلاس میں بنیادی حقوق سے متعلق پاس ہوئی قرارداد کے ذریعے اور آخر کار سماج کے لیے، اشتراکی طرز کو آزاد جمہوری ہندوستان کا عزم بنانے کی منظوری کے ذریعے نہرو قدم درقدم آزادئ ہند کے تصوّر میں اشتراکیت کا عنصر شامل کرتے گئے۔

منصوبہ بند معاشیت اور سرکاری ملکیت والی بھاری صنعت کا، سرکاری مزروعہ اراضی کو مشین صفت اور اشتراکی مزروعہ اراضی کو آراستہ بہ ٹریکٹر بنانے کا جو نظریہ آج ہمیں دِکھائی دے رہا ہے، اس کی نمو نہرو کی دوراندیشی اور ان کے جوشیلے اشتراکی نائبوں کی شروعاتی کاوشوں میں ہوئی تھی۔ یہ کام برسوں پہلے ابتداً اے آئی سی سی کے شعبۂ اقتصادیات اور ازاں بعد کانگریس منصوبہ ساز کمیٹی کے تحت سرانجام دیا گیا تھا۔ لیکن نہرو کے نزدیک ہم شاید ابھی بھی چرخے اور چوبی ہل کے زمانے میں جی رہے تھے۔

لہٰذا جب انھوں نے سوئٹزرلینڈ کا ہوائی سفر کیا تو انھوں نے دیکھا کہ یورپ افراتفری کا شکار تھا، جنگ اور اجتماعی شورش سے خوفزدہ تھا اور اس کے اُفق پر ہمیشہ معاشیاتی بحران چھایا رہتا تھا۔ ابیسینیا حملے کا شکار ہو چکا تھا، اس کے عوام پر بم گرائے جا چکے تھے، مختلف شہنشاہی طریقے باہم

دست وگریبان تھے اور ایک دوسرے کو دھمکا رہے تھے اور عظیم ترین شہنشاہی طاقت انگلینڈ امن کی بات کر رہا تھا جب کہ لیگ سرکار بم گرا رہی تھی اور بے رحمی سے اپنی رعایا کی سرکوبی کر رہی تھی۔

اس آدمی کے لیے، جس کی اس وقت تک ایک غیر سرکاری کشتی سفیر اور یہاں تک کہ ہندوستانی قومی تحریک کے وزیرِ خارجہ کے طور پر شناخت قائم ہو چکی تھی، یہ محض بین الاقوامی اُمور میں علمی دل چسپی نہیں تھی۔ مارکس کے نظریے سے کیا گیا اس کا مطالعۂ تاریخ اس پر یہ روشن کر چکا تھا کہ آزادی کے لیے جدوجہد کر رہی دنیا کی تمام قوموں میں ایک اندرونی ربط کا ہونا لازمی تھا۔ وہ مسلسل امن اور شہنشاہی کے باہمی تضاد کو بھی سمجھ رہا تھا۔

لیکن وہ اُن ہم وطن شہنشاہی مخالف لوگوں میں سے نہیں تھا جو دامِ فسطائیت کے شکار ہو گئے تھے۔ اس نے سمجھ لیا تھا کہ فسطائیت اور نازی ازم کیا تھے — شہنشاہی سے بھی زیادہ خطرناک روم میں اس کا مسولینی سے ملنے سے انکار کرنا فسطائی حاکمِ مطلق کو اچھی طرح سے یاد کرانا تھا کہ ہندوستان کی قومی تحریک حصولِ آزادی کے لیے فسطائیت کے ساتھ کوئی سمجھوتہ نہیں کرے گی۔

اس کا ایسے وقت میں کرشنا مینن اور اندرا گاندھی کو ساتھ لے کر بارسیلونا جمہوریہ کا دلیرانہ دورہ جب کہ فسطائی وہاں پر بم گرا رہے تھے، میونک میں نظر آئی چیکوسلواکیہ کی دغابازی کے تعلق سے اس کی یورپ سے ارسال کردہ دل گداز روداد یں، اس کا اس وقت چین کا ہوائی سفر جب وہ جاپانی حملے کے خلاف برسرِ پیکار تھا اور بینان کو میڈیکل مشن بھجوانا اس زنجیر کی ایسی کڑیاں ہیں جو انڈین نیشنل کانگریس اور دنیا کی ترقی پسند شہنشاہی مخالف، فسطائیت مخالف، طاقتوں کو آپس میں جوڑ رہی تھی۔

1938 میں اس نے پیرس کی بین الاقوامی امن کانفرنس میں کہا تھا:

> ''حال ہی میں بارسیلونا گیا تھا۔ میں نے اپنی آنکھوں سے وہاں کی تباہ شدہ عمارتیں، شگاف دار غاریں دیکھی ہیں اور اپنے ساتھ موت اور تباہی لانے والی ہوا میں لہراتی ہوئی بموں کی خوف ناک آوازیں سُنی ہیں۔ یہ تصویر میرے دل پر ثبت ہو گئی ہے اور ہر روز اسپین یا چین پر گرائے جا رہے بموں کی خبریں مجھ پر خنجر چلاتی ہیں اور اپنی ہیبت ناکی سے آزردہ کرتی ہیں۔ لیکن اس تصویر سے بڑی بھی ایک تصویر ہے اور وہ اسپین کے ان شاندار لوگوں کی تصویر ہے جنھوں نے دو سال اس ہیبت ناکی کے خلاف بے مثل جانبازی کے ساتھ جنگ کی ہے اور اپنی اذیتوں سے، اپنے لہو سے، ایک ایسی تاریخ لکھی ہے جو آنے والے زمانوں میں لوگوں کو ترغیب دیتی رہے گی.....''

نہرو کے دور میں ہندوستان کی خارجہ پالیسی (جس طرح یو این او میں واضح کی گئی) دو نہایت اہم معاملوں میں نمایاں طور پر یک رنگ رہی ہے—اپنے بدیہی الانتاج تخفیفِ بنیادی اسلحہ و سرد جنگ کے ساتھ پُر امن ہم بودی اور آزادی کے لیے جہاد کر رہے افریقہ اور ایشیا کے ممالک کی بھرپور مدد۔ ہندوستان کا دوستی کا ہاتھ سمندر پار دنیا کے تمام مظلوم لوگوں تک پہنچ گیا تھا مگر آنے والے وقتوں میں نہرو کی دوستی کا ہاتھ دیگر ممالک تک بھی جا پہنچا تھا، جن میں سوویتوں کی سرزمین خاص طور پر نمایاں ہے۔ نہرو پہلی بار 1928 میں وہاں گئے تھے۔

مگر کچھ برس پہلے مستقبل کے بارے میں سوچتے ہوئے اُداسی کی نادر کیفیت میں نہرو نے اپنے لیے مندرجۂ ذیل کتبہ تجویز کیا تھا:

> ''.....اگر کچھ لوگ میرے بارے میں سوچنا پسند کرتے ہیں تو میں ان سے اتنا ہی کہوں گا کہ ''یہ وہ شخص تھا جس نے اپنے مکمل دل و ذہن سے ہندوستان اور ہندوستانی عوام سے محبت کی اور وہ مجھ پر اس قدر مہربان تھے کہ انھوں نے بدلے میں مجھے بے پناہ اور اسراف محبت دی۔''

اسی حوالے سے میں نے اپنا عشقِ دراز اُن کے نام کر دیا۔

جواہر لعل نہرو کامل نہیں تھے۔ وہ کامل ہوتے تو انسان نہ ہوتے۔ انھوں نے اپنی شرافت کا خمیازہ اُٹھایا۔ اگر ان کو شرافت اور کامیاب حکمتِ عملی میں سے ایک کو چُننا ہوتا تو وہ شرافت ہی کو چُنتے۔

کسی حد تک وہ سادہ لوح ضرور تھے۔ کوئی بھی نوجوان اگر اُن کے پاس کوئی دلیرانہ منصوبہ لے کر آتا تھا (وہ ماؤنٹ ایورسٹ سر کرنے کا منصوبہ ہو یا دھرم تیجا کی طرح سے جہاز رانی نقشے کا) تو وہ اس پر فریفتہ ہو جاتے تھے۔ انھوں نے پٹنا یک کو اس کی ابتدائی پُر جوش اور دلیرانہ کاوشوں کے لیے بہت کچھ دیا۔ اس کی ان کاوشوں میں سُکارنو کے ساتھ ہوائی سفر پر جانا بھی شامل تھا۔

وہ اپنے پُرانے ساتھیوں اور دوستوں کے تئیں وفادار تھے۔ اس وفاداری کے طفیل ان کو کئی سیاسی مشکلات کا سامنا بھی کرنا پڑا، تنقید بھی جھیلنا پڑی۔ وہ بذاتِ خود رشوت خوری کے محافظ نہیں تھے لیکن انھوں نے خود کو یہ یقین دلا رکھا تھا کہ کیروں ایک پُرانا وفادار کانگریسی ہے اور بخشی نادر قسم کا وطن پرست مسلمان ہے، یہ تو ان کے بیٹے ہیں جو اُن کی حیثیت کا ناجائز فائدہ اُٹھا رہے ہیں۔

ان میں جو خامیاں تھیں، ان کو بنیادی طور پر ان کی شرافت میں سے، پُرانے ساتھیوں اور دوستوں پر ان کے اعتماد اور ان کی وفاداری میں سے نمو حاصل ہوئی تھی۔

ایک اشتراکیت پسند شخص کے لیے یہ ناقابلِ معافی ہے مگر وہ تیز طبعی، جدید ذہن کے راجوں

کی طرف داری کرتے تھے۔ کشمیر کے کرن سنگھ کا ذکر ہم نہیں کریں گے چوں کہ وہ ایک ادیب ہے، ایک عالم ہے لیکن انھوں نے شاہی گھرانوں کے کئی افراد کو سفارتی عہدے دیے۔ انھوں نے ایک نوجوان کھیل کے شوقین مہاراجہ کو سپار یکا دمیں شرکت کے لیے چیکوسلواکیہ جیسے اشتراکی ملک بھیج دیا۔ ہوسکتا ہے کہ انھوں نے سوچا ہو کہ کم از کم کھیل کے شعبے میں تو دو طبقوں میں ہم بودی ہونی چاہیے۔ بعد میں تو ایسا ہوا کہ ان میں زیادہ تر راجوں نے اپنے اصلی دانت دکھاتے ہوئے اس سوتنتر پارٹی میں شمولیت اختیار کرلی جو ''نہیں ہے'' والوں کے خلاف ''ہے'' والوں کے لیے حفاظت طلب کررہی تھی۔

وہ سنگ دل نہیں تھے اور یہ وزیرِ اعظم کی ایک کمزوری تھی۔ وہ تب تک کسی غلط کار کو برداشت کرتے رہتے تھے جب تک اس کی غلط کاری برداشت کی حد سے تجاوز نہیں کرلیتی تھی۔

شاید میرے ''بلٹز'' سے وابستہ ہونے کے علاوہ وہ مجھے اس لیے بھی برداشت کرلیتے تھے کہ میں وہ ''پُرانا وبالِ جان'' تھا جو بہ اصرار تعاقب کرتا رہتا تھا اور ان کے لیے مجھ سے پیچھا چھڑانا آسان نہ تھا۔ میرا خیال ہے کہ انھوں نے میری ایک بھی کتاب نہیں پڑھی تھی تاہم مجھے پُرانی کتابوں کی ایک دوکان میں اپنے اس ناولٹ کی جلد دیکھنے کو ملی جو میں نے ان کو پیش کی تھی۔ کتاب کے حاشیے میں کچھ نشان لگے ہوئے تھے۔ کیا یہ ان کی تحریر تھی؟

لاکھوں لوگ ان سے اور وہ لاکھوں لوگوں سے محبت کرتے تھے۔ ان کی رحلت پر مجھے اُن لوگوں کا خیال آیا کہ وہ بھی میری طرح مضمحل ہوں گے۔ ہمارا تعلق اگلی نسل سے تھا۔ ہم اُن کے بیٹے تھے، چھوٹے بھائی تھے۔ ہم میں اُن کی بیٹی اندرا بھی شامل تھی جس کو وقت آنے پر تاریخ کی چنوتی کا شاندار جواب دینا تھا۔

حواشی

۱ ہم سمجھتے تھے دھرم تیجا مورارجی دیسائی کی دین تھا مگر جواہر لعل نہرو اس قدر ایمان دار اور شریف تھے کہ وہ کسی دوسرے کی شہرت کے پیچھے نہیں چھپ سکتے تھے۔ ایک دن انھوں نے صاف لفظوں میں مجھ سے کہا۔ ''آپ بے وقوف ہیں۔ آپ کی سوئی مرارجی دیسائی پر اٹکی ہوئی ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ دھرم تیجا کو پرمٹ کی ہری جھنڈی کس نے دی تھی؟ میں نے۔ میں نے بھی اتنی ہی صاف گوئی سے عرض کیا۔ ''ہماری رائے اب بھی وہی ہے۔ یہ کام جس کسی نے بھی کیا ہو اُسے ایک دن پچھتانا پڑے گا۔ مورارجی دیسائی کو جاننے کے لیے جواہر لعل نہرو کو پڑھیے از راہِ کرم۔'' انھوں نے اپنے پٹّے والے کو یہ حکم نہیں دیا کہ مجھے اُٹھا کر باہر پھینک دیا جائے۔ ❑❑

(الف) جاوید احمد خورشید

(ب) سرورالہدیٰ

(ج) محمد جعفر احراری

(د) ثاقب فریدی

کتاب اور صاحبِ کتاب

(الف) نوآبادیاتی ہندستان، اردو قوم پرستی اور جامعہ عثمانیہ

مصنّفہ: کویتا سرسوتی دتلا، مبصّر: جاوید احمد خورشید

اردو زبان وادب کے فروغ میں جامعہ عثمانیہ کے غیر معمولی کردار اور نوآبادیاتی ہندستان کو اردو کی ادبی تحقیق میں ایک صدی سے زائد عرصے سے موضوع بنایا جارہا ہے۔ اردو کے اس تحقیقی سرمایے میں خاطر خواہ اضافہ کرنے والوں میں ان محققین کی تعداد نمایاں ہے جو جامعہ عثمانیہ، حیدرآباد دکن کے سیاسی وسماجی حالات اور دکنی ادبیات سے جذباتی لگاؤ کے حامل ہیں۔ ان محققین میں ان لکھنے والوں کی خدمات نمایاں ہیں جو ادبی مورخ کی حیثیت سے بھی شناخت کیے جاتے ہیں۔ اردو میں ایسے محققین کی تعداد قدرے کم رہی ہے جو خالص مورخ تھے۔ تاریخ نویسی کی روایت اور اس فن کے مطالعے سے نہ صرف جامع اور معیاری تاریخوں کا انتخاب بہ طور مآخذ کیا جاسکتا ہے بلکہ وہ فکری، نظریاتی اور واقعاتی جائزوں اور مطالعات میں رہ نمائی بھی کر سکتے ہیں[1]۔

اس لیے نو آبادیاتی ہندستان، جامعہ عثمانیہ، حیدرآباد دکن یا دکنی ادبیات جیسے اہم موضوعات پر ادبی نقطۂ نظر اور ثانوی اسکالرشپ (secondary scholarship) کی کثرت

ہے۔ان موضوعات پر علمِ تاریخ کے ماہرین کے کاموں کی آج بھی ضرورت ہے۔اس کے ساتھ ساتھ معاشیات، سیاسیات، بین الاقوامی تعلقات ،تعلیمات اورصحافت جیسے دیگر علوم میں اختصاص رکھنے والے افراد کو بھی ان موضوعات پر کثرت سے کام کرنے کی ضرورت ہے۔ان موضوعات پر جو بھی تصنیفی یا تحقیقی مواد سامنے آچکا ہے اس کی درست انداز میں تنقیح صرف اسی طور ممکن ہے۔

سامنے کی بات ہے کہ اردو میں ان اہم موضوعات پر لکھنے والوں کے یہاں صرف ادبی مآخذ کی کثرت پائی جاتی ہے جو ایک جانب موضوع کو وقعت کا حامل بناتے ہیں تو دوسری جانب دیگر علوم کا نقطۂ نظر سرے سے قاری تک پہنچ ہی نہیں پاتا۔ *The Language of Secular Islam: Urdu Nationalism and Colonial India* کے عنوان کی حامل تحقیق میں ان اہم موضوعات پر علمِ تاریخ کا ایک نقطۂ نظر سامنے آیا ہے۔تحقیقِ مذکور کی مصنف کویتا سرسوتی دتلا (Kavita Saraswathi Datla) ہیں جو ماؤنٹ ہولی اوک کالج (Mount Holyoke College) کے شعبۂ تاریخ میں اسسٹنٹ پروفیسر کی حیثیت سے وابستہ ہیں۔

مذکورہ کتاب کو متوازن فکر کی حامل علمی کاوشوں میں شمار اس لیے کیا جاسکتا ہے کہ مصنفہ نے جہاں اپنے موضوع سے انصاف کرتے ہوئے ادبی، سیاسی، تاریخی اور علمِ بشریات کے ماہرین کی کتابوں سے استفادہ کیا ہے وہاں انھوں نے اردو داں طبقے کے لیے کچھ ایسے مآخذ بھی استعمال کیے ہیں جو ان کے لیے مستند ہونے کے ساتھ ساتھ کم یاب بھی ہیں۔۲۳۴ صفحات پر مشتمل یہ کتاب جدید رسمیاتِ تحقیق کے اصولوں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے تحریر کی گئی ہے۔مصنفہ نے اپنی تحقیق کو نہایت سلیقے سے پانچ ابواب[۲] میں پیش کیا ہے۔ان کا انداز اس لیے بھی وقعت کا حامل ہے کہ انھوں نے اساسی مآخذ پیش کرنے پر اپنی توجہ مرکوز رکھی ہے اور جہاں ضروری تھا وہاں اپنا تجزیہ بھی پیش کیا ہے۔مصنفہ نے درست طور پر ہر موضوع پر اپنے تجزیے سے گریز کیا ہے۔مصنفہ کی کوشش رہی ہے کہ مستند مآخذ کا انتخاب اس طور کیا جائے جو موضوع سے راست تعلق رکھتے ہوں۔

یہاں کتاب میں موجود ان مآخذ کا ذکر بھی مقصود ہے جو اردو داں طبقے کے لیے بھی نئے ہونے کے ساتھ ساتھ اہمیت کے حامل ہیں۔انجمن ترقی اردو کے لیے مالی مدد جہاں نظام حکومت کی جانب سے ملتی تھی وہاں مالی مدد کا دوسرا اہم ذریعہ وہ تحائف تھے جو مختلف شخصیات کی جانب سے موصول ہوتے تھے۔ان میں برطانوی، ہندو اور مسلمان شامل تھے۔اس ضمن میں سب سے زیادہ رقم تحفے کی صورت میں سات ہزار روپے موصول ہوئی جو سالار جنگ کی جانب سے دی گئی

تھی[۳]۔ دتلا نے ایک اہم اطلاع اپنی کتاب میں یہ بھی فراہم کی ہے کہ 1916 میں حیدرآباد میڈیکل کالج میں موجود ہندی اور مراٹھی بولنے والے ایک لیکچرر شی شادری (Sheshadri) نے درخواست دی تھی کہ وہ اردو میں نباتیات کی اصطلاحات (botanical terminology) منتقل کرنا چاہتا ہے۔ اس منصوبے میں اس کی اکبر حیدری (1896-1941) نے حوصلہ افزائی کی۔ حیدرآباد کی حکومت نے شی شادری کی درخواست پر اسے مالی مدد فراہم کرنے کے بارے میں ہمدردی سے غور کیا۔ اس کی درخواست کے حاشیے پر جو تاثرات رقم ہیں وہ شاید اکبر حیدری کے ہیں جن کے الفاظ یہ ہیں:

> Our scientific nomenclature, expecially in the natural sciences, is little more than a string of mnemonic words to students who have not a smattering of Greek and Latin, from which language most of the terms are derived. For instance, when we know that 'dorsal' and 'ventral' come from the Latin 'dorsali' and 'ventralis' pertaining to back and belly respectively these terms *live* in our imagination: otherwise it requires a continued effort of memory to use them correctly.[۴]

جامعہ عثمانیہ میں سائنسی مضامین کی اصطلاحات کو اردو میں منتقل کرنے کے لیے موثر اقدامات کیے گئے۔ ڈاکٹر مجیب الاسلام (متوفی 2009) نے اپنے تحقیقی مقالے بہ عنوان 'دار الترجمہ جامعہ عثمانیہ کی علمی اور ادبی خدمات اور اردو زبان و ادب پر اس کے اثرات' میں دار الترجمہ جامعہ عثمانیہ کی مجلس وضع اصطلاحات کے کل 3301 اجلاس ہونے کی اطلاع دی ہے جہاں 86563 اصطلاحات وضع کی گئیں[۵]۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے ان اصطلاحات کے بڑے ذخیرے کو 'فرہنگِ اصطلاحات جامعہ عثمانیہ' کے نام سے دو جلدوں میں جمع کر دیا ہے[۶]۔ عربی، فارسی یا سنسکرت جیسی زبانوں سے بھی اردو اصطلاحات وضع کرنے کے لیے مدد لی جاتی تھی۔ تجویز کردہ اصطلاح پر تفصیل سے بحث کی جاتی تھی جس میں اس کی تکنیکی خوبیوں اور خصوصیات پر غور کیا جاتا تھا[۸]۔

اردو میں انگریزی سے تراجم کوئی نئی چیز نہیں لیکن جو کام عثمانیہ یونی ورسٹی کی جانب سے سامنے آئے اور ان کے لیے جو وسائل استعمال میں لائے گئے، ان کی ہندستان میں کوئی نظیر نہیں ملتی۔ 14 اگست 1917 کو نظام نے ایک فرمان جاری کیا جس میں کہا گیا کہ دار الترجمہ قائم کیا جائے اور اس کا سالانہ بجٹ 56256 اور 80364 کے درمیان ہونا چاہیے۔ یہ رقم اس دور میں ایک کثیر رقم تھی۔ بعد میں اس میں اضافہ بھی ہوتا رہا۔ 25-1924 میں 121006 اور 31-1930 میں

255316 کی رقم خرچ کی گئی۔1917 میں دارالترجمہ کے آغاز کے موقعے پر اس میں آٹھ مترجمین موجود تھے جن کے نگراں مولوی عبدالحق (961-1872) تھے۔29-1928 میں اس میں تنخواہ پانے والے مترجمین کی تعداد 15 تھی۔ مجیب الاسلام نے عثمانیہ یونی ورسٹی کی تصنیفات پر تفصیلی مطالعہ کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ 1917 اور 1947 کے درمیانی تیس سالہ عرصے میں دارالترجمہ میں 457 کتابیں ترجمہ، مرتب یا تصنیف کی گئیں۔ ان میں 426 وہ تھیں جو ترجمہ تھیں اور 31 طبع زاد تھیں۔ یہ ترجمے انگریزی، عربی، جرمنی اور فرانسیسی زبانوں سے ہوئے تھے۔ ان میں 306 متون وہ تھے جو انگریزی سے ترجمہ تھے۔ تمام کتابیں شائع نہیں ہوسکیں۔ کل 457 میں سے 395 شائع ہوسکیں۔ شائع شدہ 395 متون میں 306 نصابی کتابیں تھیں جو انگریزی سے ترجمہ تھیں جو اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ عثمانیہ یونی ورسٹی کا نصاب برطانوی ہندستان کی ان یونی ورسٹیوں کے نصاب کی کتنی درست عکاسی کرتا ہے جہاں ذریعۂ تعلیم انگریزی تھا[9]۔

دتلا نے اپنے موقف کے ثبوت میں اردو تراجموں کو کتاب میں کئی مقامات پر خصوصی توجہ دی ہے یعنی اس دور میں اردو سے وابستہ قومی مقاصد بھی تھے۔ کتاب میں جہاں اس پہلو کو پیش کرنے کے مآخذ پیش کیے ہیں وہاں مصنفہ نے حیدرآباد دکن کے مسلمان دانش وروں کی زبان، تاریخ، مذہب اور ادبی روایات میں ان کے سیکولر انداز کی جانب جھکاؤ کی صراحت کی ہے۔ لکھتی ہیں کہ 'اس کتاب میں کوشش کی گئی ہے کہ چیزیں اس مشہور موقف سے آگے بڑھ کر پیش کی جائیں جسے گروہی لسانی سیاست (communal language politics) سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ حیدرآباد کے مسلمان دانش ور یہ چاہتے تھے کہ ان کی زبان، تاریخ، مذہب اور ادبی روایات کو سیکولر کیا جائے اور ان کی از سرِ نو تشکیل بھی کی جائے۔ سیکولرزم سے یہاں مراد یہ ہے کہ سیاست کا ایسا انداز یا گروہی مسائل (communal problems) کا ایک ایسا حل جو روایتی علمیت (traditional epistemologies) کی ترتیبِ نو کرے۔ وراثت، زبان اور ثقافت کو سمجھنے کے نئے اور متضاد طریقے وضع کرے۔ جیسا کہ طلال اسد (1932) نے *Formations of the Secular* میں لکھا ہے کہ 'سیکولرزم صرف اس سوال کا سادہ سا علمی جواب نہیں جس کا تعلق سماجی امن (social peace) اور رواداری (toleration) سے ہے۔ یہ ایک ایسا حکم ہے جو ایک سیاسی ذریعے (political medium) یعنی شہریوں کی ترجمانی (representation of citizenship) کی وساطت سے اس کی از سرِ نو تشریح کرتا ہے اور ذات (self) کے خصوصی اور مختلف اعمال کو اس طرح فہم سے بالاتر کر دیتا ہے جس کی وضاحت طبقے (class)، جنس (gender) اور مذہب

(religion) سے ہوتی ہے۔ سیکولرازم کے بارے میں اس انداز سے سوچنے سے اس کی معیاری (normative) اور مناظراتی (polemical) بحث سے چھٹکارا مل جاتا ہے یعنی اس کا صحیح یا غلط ہونا، یہ تصور مغرب سے آیا ہے یا مقامی ہے۔ اس کے بارے میں اس طرح سوچنا چاہیے کہ روایتی علم کی غیر مذہبی تشکیل کس طرح ممکن ہوسکتی ہے یا زبان کو مذہب سے بالاتر ہونا چاہیے۔ اس کتاب میں جو وضاحتیں پیش کی گئی ہیں وہ مسلمان دانش وروں کی جانب سے ایک ایسا مربوط طرزِ عمل ہے جو مسلمانوں کی علمی روایت اور تاریخی عناصر سے کشید کیا گیا ہے یعنی یہ وضاحتیں ہندستانی شہریوں کو بہ تدریج آگے لے جانے میں مفید ہوں گی۔ مختصر یہ ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز میں اردو زبان ایک ایسا ذریعہ بن گئی تھی جو نہ صرف اختلافات کی حامل ہے بلکہ ایک مشترکہ سیکولر مستقبل کا تصور بھی پیش کرتی ہے[۱۰]۔

جیسا کہ کتاب میں ان تین موضوعات کو کثرت سے پیش کیا گیا: سیکولر اسلام کی زبان، اردو قوم پرستی اور نوآبادیاتی ہندستان۔ مصنفہ کی سیکولرزم سے کیا مراد ہے؟ اس کی صراحت کتاب میں ایک اور جگہ اس طرح ملتی ہے 'حیدرآباد میں تعلیم کی تاریخ یہ واضح کرتی ہے کہ جنوبی ایشیا کے مسلمان دانش وروں کی ذہنی تعمیر میں سیکولر اور قومی منصوبے شامل رہے تھے۔ اس تناظر میں سیکولرزم سے مراد یہ ہے کہ 'مذہب کی ایک ایسے نئے تاریخی مقصد (historical object) کے طور پر تشکیل جو ذاتی تجربات پر مبنی ہو، اپنی وضاحت عقائدی بیانات کی طرح کرتا ہو، نجی اداروں پر انحصار ہو اور جس پر ایک جدا زمان و مکان میں عمل کیا جاسکے۔ مذہب کی یہ تشکیل اس بات کی یقین دہانی کراتی ہے کہ ہماری عمومی سیاست، معیشت، سائنس اور اخلاقیات ایسے عناصر ہیں جو غیر ضروری ہیں'۔ عثمانیہ یونی ورسٹی کے دانش وروں نے جن منصوبوں پر عمل کیا ان میں ماضی کے وہ عناصر شامل تھے جنھیں ایک نئے قومی مقصد کے طور پر نہ صرف بازیافت کیا گیا تھا بلکہ انھیں استعمال میں بھی لایا گیا تھا۔ ان عناصر کو اسلام کے ماضی اور علمی روایات سے تلاش کیا گیا تھا۔ اقدار، ذخیرۂ الفاظ اور تجربات کا ایسا تصور ملتا ہے جسے اس وضاحت کردہ نئے مشترکہ خیر (newly defined common good) میں استعمال کیا جاسکتا تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ مسلمانوں کی پیچیدہ ثقافتوں کے کم تر پہلو بھی شامل تھے جس کے بارے میں باربرا مٹکاف (Barbara Metcalf) نے اسے کسی اور تناظر میں ثقافتی خول (cultural encapsulation) سے تعبیر کیا ہے۔ یہ مذہب کی ایک ایسی حلقہ بندی تھی جس کے بارے میں سمجھا جاتا تھا کہ یہ تعلیم سے مختلف ہے لیکن سائنسی، معاشی اور سیاسی مشترکہ مفادات کے فروغ میں معاون ہے۔ اس کے لیے یونی

ورسٹی کی جدید تعلیم کو استعمال کیا گیا اور عثمانیہ یونی ورسٹی کے ذریعۂ تعلیم کو بھی استعمال میں لایا گیا۔ اردو زبان جسے ایک ایسی سیکولرز بان تصور کیا جاتا تھا جو اسلام کے شان دار ماضی پر مبنی تھی۔[11]

دتلا نے جامعہ عثمانیہ میں اردو کو ہندستان بھر میں رائج کرنے اور اس کے ذریعے قومی مقاصد حاصل کرنے کی کاوشوں کو صراحت سے پیش کیا ہے۔ جامعہ عثمانیہ کا ترجمان مجلّہ عثمانیہ کے اداریے اس تعلق سے اہمیت کے حامل ہیں جس کے مدیر مجلّہ مذکور کے اداریے بہ عنوان 'افتتاحیہ' میں اس مجلّے کو 'گنگا جمنی رسالہ'[12] لکھتے ہیں۔ جامعہ عثمانیہ کی عمارت کے لیے جو نقشہ منظور کیا گیا اس میں بھی یہ التزام رکھا گیا کہ یہ عمارت ہندو مسلم ثقافت کا مظہر ہو۔ 1917 سے 1935 تک طلبہ کی تعداد میں اس قدر اضافہ ہو گیا تھا کہ تعلیمی اغراض اور ہاسٹل کے لیے شہر کے مختلف حصوں میں عمارتیں لینی پڑیں جس کی وجہ سے باہمی ربط ضبط میں دشواریاں پیدا ہو رہی تھیں۔ مستقل عمارتیں خاص طور پر آرٹس کالج کی تعمیر کا جب سوال اٹھا تو یہ کام چیف آرکی ٹیکٹ نواب زین یار جنگ (1889-1961) اور چیف انجینئر سلطنتِ آصفیہ سید علی رضا کے سپرد کیا گیا۔ میر عثمان علی خاں (1886-1967) نے انھیں یورپ اور امریکہ جانے اور وہاں سے کوئی ایسا نقشہ لانے کو کہا جو اس جامعہ کے شایانِ شان ہو۔ باوجود تلاش کے کوئی نقشہ پسند نہ آیا۔ البتہ ایک آرکی ٹیکٹ پسند آیا جسے وہ اپنے ساتھ لائے اور طے پایا کہ عمارت کا نقشہ ہندو مسلم ثقافت کا مظہر ہو۔[13]

مصنفہ نے نوآبادیاتی دور میں ہونے والی ان منصوبہ بندیوں کا ذکر بھی صراحت سے کیا ہے جن کا راست تعلق اردو زبان سے ہے۔ 'نوآبادیاتی دور میں انگریزوں کا دستور بہ طور ایک نصابی مضمون پڑھایا جاتا تھا جب کہ اسی وقت ہندستانی زبانیں جن کی ادبی اور لسانی روایات علاحدہ علاحدہ تھیں آپس میں متحد ہو رہی تھیں۔ اس لیے حیران نہیں ہونا چاہیے کہ انگریزی تعلیم کے بڑھتے ہوئے غلبے کی موجودگی میں ہندستانیوں نے ایسے تعلیمی اداروں اور یونی ورسٹیوں کا مطالبہ کیا جنھوں نے ان کی زبانوں کو نہ صرف تسلیم کیا بلکہ انھیں فروغ بھی ملا۔ ہندستان میں اعلا سطح پر جدید تعلیم پر اصرار کیا گیا۔ سید احمد خان (98-1817) نے محمڈن کالج اور پنڈت مدن موہن مالویہ نے ہندو یونی ورسٹی قائم کی جن کے قیام میں برطانیہ کی رضامندی اور مدد شامل نہ تھی۔ یہ دونوں اعلا سطح کے تعلیمی ادارے قائم کرنے میں کام یاب ہوئے۔ محمڈن اینگلو اورینٹل کالج جو بعد میں علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کہلایا اور بنارس میں ہندو یونی ورسٹی، ان دونوں علمی اداروں میں ذریعۂ تعلیم انگریزی تھا۔ لیکن کسی ایک ایسی یونی ورسٹی کا قیام جہاں تمام مضامین ہندستان کی مقامی زبان میں پڑھائے جاتے تھے اور وہ برطانوی سرکار کے راست ماتحت بھی نہ تھی، اس یونی ورسٹی کا قیام حیدرآباد میں

عمل میں آیا'[۱۴]۔

'1835 میں کونسل آف انڈیا کا ایک قانونی رکن تھامس بابنگٹن مکالے (Thomas Babington Macaulay) نے کہا تھا کہ 'یورپ کے کسی اچھے کتب خانے کی الماری کا ایک خانہ ہندستان اور عربی کے مقامی ادب کے مساوی ہونے کا حامل تھا'۔ مکالے کا زبان کی بحث میں شامل ہونا تعلیمی پالیسی کی منصوبہ بندی تھا۔ مکالے نے جس وقت انگریزی ادب اور انگریزی تعلیم کو ہندستانی زبانوں پر فوقیت دی تو برطانیہ اور ہندستان میں اس پر بہت توجہ دی گئی۔ ہندستان میں برطانیہ نے انیسویں صدی میں جو اعلا تعلیم کا نظام فروغ دیا اس نے انگریزی زبان کو وہاں ایک ذریعۂ تعلیم بننے میں مدد دی۔ اعلا تعلیم کے لیے مدرسوں کا نظام، کلکتہ میں سنسکرت کالج، سنسکرت کالج بنارس، دہلی کالج اور بعد میں پنجاب یونی ورسٹی نے مشرقی زبانوں (سنسکرت، عربی اور اردو) میں تعلیم دی لیکن ان زبانوں میں جدید سائنس کی تدریس کے سلسلے میں کوئی خاص کام یابی حاصل نہ ہوئی'[۱۵]۔

مکالے اور اس کے رفقائے کار سنسکرت اور عربی کو سنجیدگی سے جنوبی ایشیا کی کلاسیکی زبانیں تسلیم کرتے ہیں۔ مدرسوں اور کلکتہ کے سنسکرت کالج میں برطانیہ مشرقی زبانوں کی سرپرستی کر رہا تھا۔ مکالے نے تسلیم کیا ہے کہ عربی، فارسی اور سنسکرت جیسی مشرقی زبانیں، ان کے افسانوی ادب خاص طور پر شاعری (حالاں کہ اس نے مغربی شاعری کی فوقیت کو تسلیم کیا ہے) کی جانب رسائی حاصل کرنا اہمیت کا حامل ہے۔ ان کے افسانوی ادب کو پڑھنے کے بعد ان کاموں پر غور کیا گیا جن میں حقائق یا عام اصولوں کی تحقیق پیش کی جاسکتی ہے تو اس کے بعد مغرب کی فوقیت کئی گنا بڑھ جاتی ہے۔ مکالے کے مطابق تعلیم کی زبان ایک ایسی زبان ہوتی ہے جس میں حقائق کو محفوظ کیا جاتا ہے اور اصولوں کی تحقیق کی جاتی ہے اس میں انگریزی کو امتیازی شان حاصل ہے۔ اس صورت میں اگر انگریزی کا کوئی ممکنہ متبادل ہے تو جنوبی ایشیا کی کلاسیکی زبانوں میں عربی اور سنسکرت ہے لیکن دیگر ہندستانی زبانیں غیر ترقی یافتہ ہیں اور مقامی سطح پر یہ زبانیں ہندستان میں تعلیم کے لیے ابھی تیار نہیں:

> ''تمام جماعتیں اس پہلو پر متفق دکھائی دیتی ہیں کہ بولیاں (dialects) جو مقامی افراد ہندستان کے اس خطے میں عام طور پر بولتے ہیں ان میں نہ تو کوئی ادبی (literary) اور نہ ہی سائنسی معلومات (scientific information) ہوتی ہیں۔ جب تک یہ متمول نہیں ہو جاتیں ان میں کسی

اہم کام کا ترجمہ نہیں کیا جا سکتا۔ تمام فریقین کی جانب سے اس پر اتفاق دکھائی دیتا ہے کہ لوگوں کے ان طبقات کی علمی ترقی (intellectual improvement) کے لیے جو اعلا تعلیم حاصل کرنے کے لیے وسائل بھی رکھتے ہیں وہ صرف زبان کی وجہ سے اثر انداز ہو سکتے ہیں''۔

ہندستان میں تعلیم کا وہ تصور جو مکالے نے پیش کیا تھا ثقافتی لین دین یا نفوذ (diffusionist) پر مشتمل تھا۔ پہلے منتخب طبقے کو انگریزی تعلیم دینے کا ارادہ تھا جیسا کہ اس نے اپنے معروف اقتباس میں کہا تھا کہ 'ایک ایسا طبقہ تشکیل دینا ہے جو ہمارے اور ان کے مابین جن پر ہم حکومت کرتے ہیں ترجمانی کا کام انجام دے سکے۔ یہ افراد کا ایسا طبقہ ہوگا جو رنگ اور خون کے اعتبار سے ہندستانی ہوگا لیکن اپنے ذوق، رائے، اخلاقی اقدار اور سمجھ بوجھ میں انگریز ہوگا'۔ یہ وہی طبقہ ہے جس کے ذمے مکالے نے ایک اہم ذمے داری یہ عائد کی تھی کہ وہ ہندستان کی مقامی زبانوں کو مالا مال کرے گا۔ 'سائنس کی وہ اصطلاحات جو مغربی طریقِ تسمیہ (western nomenclature) سے مستعار ہیں، ان بولیوں کو متمول بنانے کی غرض سے ان میں اصطلاحات کو اس طرح منتقل کیا جائے کہ وہ وسیع پیمانے پر عام آدمی تک پہنچ جائیں'۔ ہندستانی بولیاں غیر ترقی یافتہ ہونے کے باوجود مکالے کے ثقافتی نفوذ کے تصور کے تحت مغربی ایشیا کی جدید تعلیم میں بہت اہم ثابت ہوئیں'[16]۔

مکالے کے تاثرات جس میں انگریزی زبان کے ترقی یافتہ ہونے پر اصرار ہے اور ہندستانی زبانوں کے غیر ترقی یافتہ ہونے کا ذکر موجود ہے، اس میں انگریزی کے ادبی مطالعات کو نوآبادیاتی تناظر میں بتدریج آگے بڑھایا گیا۔ گوری وس وناتھن (Gauri Viswanathan) نے نوآبادیاتی ہندستان کی ادبیات پر اپنے ایک کام میں لکھا ہے کہ تعلیم اور ادبی نصابات شاہی منصوبوں میں شامل تھے جسے وہ فتح کا نقاب (mask of conquest) کہتے ہیں۔ اپنی آمد سے قبل نوآبادیاتی علاقوں میں انگریزی کو بہ طور ایک مضمون متعارف نہیں کرایا گیا تھا بلکہ ہندستان میں انگریزی کو بہ طور ایک مضمون پیش کرنا برطانوی حکومت کی ہندستان میں مستقبل میں پیش آنے والی مشکلات کو عبور کرنے کا ایک حصہ تھا[17]۔

انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے آغاز میں غیر مغربی دنیا میں کئی ایسے منصوبے پیش کیے گئے جن کا مقصد ان چیلنجوں کا مقابلہ کرنا تھا جو مغرب کی ترقی سے دنیا میں پیدا ہوئے تھے۔ عثمانیہ یونی ورسٹی بھی ایک ایسا ہی منصوبہ تھی[18]۔ 'ہندستان کی صورتِ حال کی وہ تشخیص جو

[مولوی] عبدالحق نے کی یعنی ترقی یافتہ ممالک کے اثرات قبول کرنے پر اصرار کا ایک مطلب یہ بھی تھا کہ ان کے اثرات زبان پر بھی قبول کیے جائیں۔ اس وجہ سے عثمانیہ یونی ورسٹی میں اردو زبان کے کردار اور اس کی سمت کا تعین کرنے کے بارے میں مباحثے ہوئے۔ آخر کار اردو دیگر مغربی ایشیائی روایات کی طرح ایک ایسے موضوع کی صورت اختیار کر گئی جس میں وہاں کے اشرافیہ (elites) نے مغرب کے ساتھ اپنی وابستگی کو اہم تصور کیا۔ عثمانیہ یونی ورسٹی میں اس منصوبے کا مقصد یہ تھا کہ مغرب کی علمی فضیلت (western scholarship) اور دیگر زبانوں کو اس طرح قریب لایا جائے تا کہ سائنس کے موضوعات کو عوام کی زبان میں پیش کیا جا سکے، اس طرح اردو زبان کو تبدیل ہونا پڑا۔ عثمانیہ یونی ورسٹی اور دیگر علاقوں کے ماہرینِ تعلیم (educators) کے سامنے یہ منصوبہ تھا کہ اردو کو ایک ایسی زبان ہونا چاہیے جو عام آدمی کی زبان ہو جس میں ان کی خدمات کا کام بھی انجام دیا جا سکے اور جو زبان کی سطح پر تمام ضروریات پوری کر سکے۔ اس خواہش کا مقصد یہ تھا کہ ایک ایسی بول چال کی زبان ہو جو سب جگہ یکساں ہونے کے ساتھ ساتھ ان مقاصد پر بھی پورا اترتی ہو یعنی وہ روزمرہ (quotidian)، انتظامی امور، ادبی، سائنسی، فلسفیانہ اور نصابی سطح پر ایک ایسی عالمی (worldly) زبان ہو جو انگریزی زبان کی تجارت اور علمی موضوعات میں ہم سری کر سکے۔ اردو کو ایک ایسی کامل زبان بنانا جس میں جدید سائنس کا ابلاغ ہو سکے اور جو افراد ترجمے پر مامور ہوں گے عام بول چال کی زبان اور کلاسیکی زبان کے مابین فرق کر سکیں تا کہ جدید سائنس، علمی روایات اور اسلامی روایات کے مابین فرق واضح ہو سکے۔ اردو کو تبدیل کرنے کا مقصد ہندستان میں صرف زبان کی تبدیلی نہیں ہے بلکہ اس طرح عام بول چال کی زبان کا دائرہ کار بھی وسعت اختیار کر گیا تھا۔[19]

ہندستان کے حالات کا جاپان سے مقابلہ یا عثمانیہ یونی ورسٹی کی نصابی کتابوں میں جاپان کو اہمیت دینا اور جاپانی زبان کو عثمانیہ یونی ورسٹی میں پڑھانے کی تجویز محض اتفاق نہ تھا۔ 1905 میں جاپان نے روس کو شکست سے دو چار کیا تھا۔ نوآبادیات کا حصہ بنے بغیر جاپان ایسی ترقی حاصل کر سکتا ہے تو مشرقی اقوام جو نوآبادیات میں شامل ہیں وہ کیوں نہیں ایسا کر سکتیں۔ جاپان جہاں بیسویں صدی کے آغاز میں ایک کامیاب عسکری اور معاشی قوت بن کر ابھرا دوسری جانب جاپان پہلا ایشیائی ملک تھا جس نے کسی مغربی زبان کو اختیار کیے بغیر عوام میں تعلیم کا ایک کامیاب منصوبہ پیش کیا تھا۔ 1922 میں حیدرآباد کی حکومت نے سید راس مسعود (1889-1937) کو جاپان کے نظامِ تعلیم کا مطالعہ کرنے کے لیے وہاں بھیجا۔[20] مسعود کی نظر میں جاپان کا اتحاد اس کی ترقی میں

خاص اہمیت کا حامل ہے۔ جاپان کی ترقی میں جو اہم عوامل شامل رہے تھے ان میں ہندستانیوں کے برعکس جاپان کا متحد اور محبِّ وطن ہونا ہے۔ ہندستان کے مسائل تعلیم کی وجہ سے زیادہ گھمبیر ہوگئے ہیں۔ مغرب کی تعلیم کے اثرات ہندستان میں محدود رہے ہیں اور یہ تعلیم اشرافیہ کے مختصر سے طبقے تک محدود رہی ہے۔ مسعود کے الفاظ میں جہاں تک جدید فکر اور علم کا تعلق ہے تو یہ ایک غیر ملکی زبان تک محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ ہندستان کے مغربی تعلیم یافتہ اشرافیہ کے بارے میں مسعود کا رویہ لاتعلقی پر مبنی ہے۔ ان کو یقین تھا کہ ان کی مغربی تعلیم ان کے وطن کے لوگوں کے لیے مفید نہیں۔ 1936 میں کلکتہ یونی ورسٹی کی افتتاحی تقریب کے موقعے پر ہندستان میں مغربی تعلیم کے محدود ہونے کے بارے میں سیّد راس مسعود نے اپنی مایوسی کا اظہار ان الفاظ میں کیا:

> ...Many years ago, my old mother, who would be considered uneducated... happened to be living with me in a place where bubonic plague had broken out. At my request, as a precautionary measure, she had herself inoculated against it. When the fever and pain which sometimes follow such inoculation had left her, she asked me to explain to her the priniciple that underlay all inoculation. I thought over the answer for a few minutes and then had to confess to her that as she did not understand either French or English and I did not know enough of my mother tongue for the purpose. I could not explain the theory of it to her. Thereupon my mother looked me straight in the face and said: "My son, of what use will your education be to your country if it does not enable you to remove the ignorance even of her of whose very bone and flesh you are made?" I leave you all to guess what my feelings must have been at that moment.

مسعود نے اپنی والدہ کی بیماری کا جو واقعہ یہاں بیان کیا ہے اس کا خاص تعلق زبان کے مسئلے سے تھا جس میں ترجمے کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ ترجمے کا یہاں مقصد کسی ایک زبان سے دوسری زبان میں معنی کی ترسیل سے زیادہ اس کی اہمیت اپنی روزمرہ زندگی کے بارے میں سمجھ بوجھ سے ہے۔ عثمانیہ یونی ورسٹی کے قیام کے کچھ برسوں بعد مسعود کو وہاں اعلا سطح کی تعلیم کا ترجمان بنا دیا گیا۔ عام بول چال کی اردو کو ذریعۂ تعلیم بنانے کی خواہش کے بارے میں برطانوی افراد میں عدمِ دل چسپی پائی جاتی تھی اور وہ پوچھتے تھے کہ کس طرح اردو کا ذخیرۂ الفاظ جدید سائنس کی

پیچیدگیوں کو بیان کرنے میں موزوں الفاظ فراہم کرے گا؟ کیا سائنسی ذخیرۂ الفاظ کے لیے الفاظ وضع کیے جائیں گے یا انگریزی کے وہ الفاظ جن کا تعلق سائنس سے ہے ان کے لیے اردو الفاظ وضع کرنا کیا طالبِ علموں کے تحصیلِ علم کا مقصد مزید مشکل نہیں کر دے گا؟ سیّد راس مسعود نے اس کا جواب اس طرح دیا ہے:

> ...I will give you an instance. In the early stages of our translation work, I happend to be in charge of it, and we came across the very ordinary geographical term "watershed". Never having studied in our own mother tongue properly, we did not know how to render it correctly into Urdu. Now, our committee of orientalists coined a word which sounded to me very difficult. Our great authority on Persian translated it by the term "Fasil-i-Ab". I said to him that three-fourths of the idea was correct but that one-fourth of it was wrong. So, that word was put aside for the time being.
>
> Five weeks later one of us happened to be touring in the Marathi districts of our state, namely Aurangabad, the whole of which district contains miniature watersheds. On asking a farmer: "What do you call such hills?", we learnt that they were called "pan-dhal", which is a literal translation of "Watershed". In this way we were able to discover a precious term. Perhaps, I ought not to say that we "discovered" it, for, it has been in use for hundreds of years and we were ignorant of it, simply because we had not paid any attention to our vernacular. This poor villager was thus able to show the way to our committee of learned Orientalists.

سیّد راس مسعود کی سوچ اور اُن کا نظریہ ترجمے کی ضرورت کے حوالے سے ان اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے[۲۱]۔ اس نئی یونی ورسٹی میں ترجمے کے کام کو خاص اہمیت دی گئی اور نصابی کتابیں بھی یہاں ترتیب دی گئیں۔ حالاں کہ دارالترجمہ کا کام طبع زاد اردو نصابی کتابیں بھی مرتب کرنا تھا لیکن یہاں سے خاصی تعداد میں جو ترجمے سامنے آئے وہ انگریزی زبان سے اردو میں تھے۔ جامعہ عثمانیہ میں تدریس سے قبل دارالترجمہ کے لیے ہندستان بھر سے موزوں افراد کو مدعو کیا گیا اور

مولوی عنایت اللہ (1896-1943) جیسے تو وہاں ڈائرکٹر کے عہدے پر بھی فائز رہے۔ مولوی عنایت اللہ معروف اردو مترجم مولوی ذکاءاللہ (1832-1910) کے برخوردار تھے۔ فورٹ ولیم کالج (Fort William College) (1857 سے قبل)، دہلی کالج، سید احمد خان کی علی گڑھ میں سائنٹفک سوسائٹی، لکھنو میں نول کشور پریس، پنجاب یونی ورسٹی، کلکتہ کانے ٹو میڈیکل انسٹی ٹیوٹ (Native Medical Institution)، برطانوی اور ہندستانی اسکالر اردو ترجمے کرتے رہے تھے۔ حیدرآباد میں انیسویں صدی میں بھی اردو ترجمے سامنے آئے تھے۔ نظام کی حکومت نے مصنّفین اور سرکاری ملازمین کی حوصلہ افزائی کی تاکہ وہ اردو میں ترجمے کا کام انجام دیں۔ اس کے علاوہ حیدرآباد میڈیکل اسکول جو 1845 میں قائم ہوا اور مدرسہ فخریہ وہ ہائی اسکول تھا جسے نواب محمد فخرالدین خاں شمس الامرا (م1862) نے 1843 میں قائم کیا تھا، دونوں میں مغربی سائنسی علوم اردو زبان میں پڑھائے جاتے تھے۔ ترجموں پر توجہ بیسویں صدی میں بھی جاری رہی۔

دتلا نے جامعہ عثمانیہ میں تاریخ نویسی کے اہم منصوبوں پر بھی توجہ صرف کی ہے۔ محمد علی (1878-1931) کا کہنا ہے کہ ہندستان کے مسلمان اور اسلام آپس میں فطری تعلق رکھتے ہیں۔ اس حوالے سے عثمانیہ یونی ورسٹی میں تاریخ نویسی ہمیں یہ سمجھنے میں مدد دیتی ہے کہ اس فطری تعلق کو کس طرح سمجھا گیا ہے۔ تاریخِ ہند از سید ہاشمی فرید آبادی (1890-1964) اور تاریخ اسلام از عبدالحلیم شرر (1860-1929) دونوں جدید اور قومی بیانیے ترتیب دینے میں مصروف ہیں۔ دونوں مصنفین نے اپنے اپنے ماضی کے بارے میں نیا بیانیہ پیش کیا ہے اور دونوں نے ان علمی کاموں کو تنقید کا نشانہ بنایا جو مغرب میں ہندستان کی تاریخ کے بارے میں پیش کیے جارہے تھے۔ ان کے یہاں مسلمانوں کے ایک ایسے ماضی کو سامنے لانے پر زور دیا گیا تھا جس کا تعلق سیکولر فتوحات سے تھا تاکہ یہ تاریخیں ہندستان کے نئے قومی مقاصد پورا کرسکیں[۲۲]۔ تاریخ نویسی میں شرر نے شبلی نعمانی (۱۸۵۷-۱۹۱۴) کے برعکس جو انداز اختیار کیا تھا اس کا مقصد اسلام کی تاریخ کا بیان ایک تاریخ کے طور پر تھا[۲۳]۔

برطانوی مورخین کے کاموں سے محتاط رہنے کے باوجود، سیّد ہاشمی فرید آبادی نے اپنی تاریخ میں مغربی اسکالروں کے کاموں سے استفادہ کیا ہے۔ تاریخ ہند کے ابتدائی ابواب میں آریان، بدھ مذہب، جین مذہب، گپتا، موریا (mauryas) اور سکندر اعظم کی فتوحات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ انھوں نے ونسنٹ اسمتھ (Vincent Smith) کی *The Early History of India*، اوکسفرڈ ہسٹری آف انڈیا (*Oxford History of India*) اور ٹی ڈبلیو رائز ڈیوڈ

(T.W.Rhys David) کی *Buddhist India* پر بھرپور انحصار کیا ہے۔ یہ نہیں کہا جاسکتا ہے کہ ان کی دل چسپی بنیادی مآخذ میں نہیں تھی۔ موہن جودڑو، ہڑپا، چین کے بدھ مذہب ماننے والے، پران (Puranas) اور دیگر ہندو متوں سے ان کی دل چسپی اس بات کا ثبوت ہے کہ ان کی ان مآخذ سے بھی دل چسپی تھی جن سے ہندستان کی تاریخ لکھنے میں مدد لی جاسکتی ہے[۲۴]۔

پیٹر ہارڈی (Peter Hardy) نے وضاحت کی ہے کہ 'اکبر کے عہد سے لے کر موجودہ دور تک قرونِ وسطیٰ کے مسلمانانِ ہند کی تاریخ بنیادی طور پر مورخین کا ایسا مطالعہ ہے جسے مورخین ہی نے انجام دیا ہے۔ قرونِ وسطیٰ کے مسلمانانِ ہند کے بارے میں ہندستانی اور برطانوی مورخین کی تاریخ نویسی ایسا انداز پیش کرتی ہے جیسے قرونِ وسطیٰ کے روزنامچے اور تاریخی کتابیں اس دور کے بارے میں حالات کو بالکل واضح انداز میں پیش کرتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں دیگر تاریخی شواہد کے برعکس قرونِ وسطیٰ کے ان روزنامچوں پر اس طرح کام انجام نہیں دیا گیا جن کا مسلمانوں سے تعلق تھا جس کی وجہ سے درست تاریخ سامنے نہیں آسکی ہے۔' بالکل ایسا ہی ہاشمی فرید آبادی کی تاریخِ ہند کا معاملہ ہے۔ اس تاریخ میں قرونِ وسطیٰ کے مصنّفین کے کام یا بیانات پاورقی حوالوں میں جدید مورخین کے ساتھ ساتھ ابواب میں پیش کیے گئے ہیں۔ فرید آبادی کے استعمال میں جو مآخذ تھے ان سے مکمل طور پر استفادہ نہیں کیا جاسکا[۲۵]۔ مقامی روایت میں اسکالرشپ کی غیر تسلی بخش صورت حال سے فرید آبادی پریشان تھے۔ ایسی صورت میں فارسی روزنامچے کسی طور پر مسئلے کا حل نہیں تھے۔ فرید آبادی بہ خوبی جانتے تھے کہ ہندستان کی جو تاریخی کتابیں برطانوی فاتحین نے لکھی ہیں وہ نہ صرف ان کی جانب داری ظاہر کرتی ہیں بلکہ درست بھی نہیں۔ اس لیے انھوں نے اس مسئلے کا یہ حل نکالا کہ ہندستان کی تاریخ کو تاریخ وار لکھا جائے۔ اس حوالے سے ان کی معلومات جو دراوڑی تہذیب (Dravidian civilization)، اس کے بعد کے واقعات اور لوگوں کی بے دخلی کے تعلق سے ہے وہ اہم ہے[۲۶]۔ عثمانیہ یونی ورسٹی میں وہ نصابی کتابیں منتخب کی جاتی تھیں جن میں انگریزی زبان سے راست مواد لیا جاتا تھا لیکن تاریخِ ہند اور تاریخِ اسلام سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مغربی دانش کے ساتھ تعلق زیادہ محاذ آرائی کا راستہ اختیار کرسکتا تھا۔ ایک وسیع منظر نامے میں مسلمانوں کی اہمیت ظاہر کرتے ہوئے ان نصابی کتابوں کے مرتبین مسلمانوں کے لیے مقامی اور عالمی بیانیے میں جگہ حاصل کرنے کے دعوے دار تھے۔ اس حوالے سے انھوں نے مذہب اور اسلام کا ایک خاص نقطۂ نظر پیش کیا۔ اس بیانیے کا تعلق قومی اور عالمی ترقی سے تھا اور اس وسیع مقصد کے تحت ہی تمام ایمانی اور اخلاقی پہلو تھے[۲۷]۔

میں نے اس کتاب میں یہ بحث کی ہے کہ عثمانیہ یونی ورسٹی کا اردو زبان کے ساتھ تعلق ایک ایسا اقدام تھا جو مسلم ثقافت اور دانش کی مختلف شکلوں (intellectual forms) کو مشترکہ سیکولر مستقبل (shared secular future) میں ترتیب دے رہا تھا۔ جو منصوبے عثمانیہ یونی ورسٹی کے اساتذہ نے خاص طور پر اس کے ابتدائی سالوں میں اختیار کیے ان میں ان کا مطلب صرف مذہبی یا مقامی لسانی شناختوں (regional linguistic identities) کو ترتیب دینا نہ تھا۔ یونیورسٹی کے دارالترجمہ یا مولوی عبدالحق کی جانب سے اردو کے حوالے سے کئی ایسے مباحثے بھی سامنے آئے جن کا مقصد اردو کی حدود میں اضافہ تھا تاکہ اس تصور کے خلاف مزاحمت کی جائے جس میں اردو کو ایک مذہب اور مسلمانوں کے علاقوں سے وابستہ کیا جاتا تھا۔ محی الدین قادری زور (1905-62) نے مقامیت کو اہمیت دیتے ہوئے دکنی اردو کی تاریخی اہمیت، ہندستانی کی تاریخ جس میں گجراتی، پنجابی، شمالی ہندستان اور دکن شامل تھا، زور دیا[۲۸]۔

مغربی ایشیا کی تاریخ نویسی کے ذریعے یہ سوال بھی سامنے آیا کہ کیا اسلام، جدیدیت کے لیے ہم آہنگ ہوسکتا ہے۔ اس حوالے سے جو روایت پسند (traditionalist) یعنی علما اور جدت پسند (modernist) یعنی مغربی تعلیم کے مابین ربط پیدا کرنا چاہتے تھے ان میں شبلی نعمانی کا حوالہ دیا جاتا ہے۔ اس طرزِ تفتیش کا مسئلہ یہ ہے کہ یہ سیکولرزم کی منطق (logic of secularism) کو تسلیم کرنے میں ناکام ہیں یعنی یہ کس طرح مذہب پر اثر انداز ہوتا ہے۔ ہندستانی مسلمانوں پر ثانوی مواد (secondary literature) اس اعتبار سے ناکافی ہے کہ خاص سماجی اور سیاسی مقاصد کے حل کے لیے مباحث جس کثرت سے موجود ہیں وہ ان علمی کاموں کے بارے میں نہیں ہیں جو ہندستانی مسلمانوں نے نوآبادیاتی دور میں ہندستانی اسلام کی مختلف شکلوں (registers of Indian Islam) یعنی قانونی (legal)، دینیاتی (theological)، اخلاقی (ethical)، عملی (practical) اور سندی (authoritative) حوالے سے سامنے آئے تھے[۲۹]۔

عثمانیہ یونی ورسٹی کی تاریخ اس اعتبار سے اہمیت کی حامل ہے کہ یہ سیکولر قومیت پرستی (secular nationalism) کے ان مختلف انداز کی جانب توجہ دلاتی ہے جو نوآبادیاتی ہندستان میں سوچے جارہے تھے۔ تاریخ کے اس پہلو کو پیش کرنے کے لیے میں نے ہندستانی مسلمانوں کی علمی سرگرمیوں پر احتیاط سے توجہ دی ہے تاکہ طاقت کے حصول میں ان مسلمان دانش وروں کے عزائم کو نظر انداز کیا جائے جن کے اقدام خشک مزاجی (cynical) یا خود پسندی

(self-interested) پر مبنی تھے[۳۰]۔

ہندستان میں سیکولرزم کے بارے میں جو اسکالرشپ پیش کی گئی ہے اور وہ جن خصوصیات کی حامل ہے اسے ہندستانی سیکولرزم کہا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر راجیو بھرگاوا (Rajeev Bhargava) نے اس تعلق سے وضاحت کی ہے کہ'۔۔۔اس کا مطلب یہ تھا کہ ہندو اور مسلمانوں کے مابین ان سیاسی موضوعات کو حدود آشنا کرنا تھا جن کا تعلق ثقافتی اور مذہبی تنازعات سے تھا'۔ شاید ایسا ہی ہو لیکن مغربی ایشیا میں سیکولر منصوبوں کے سامنے آنے میں ان دانش وروں اور ریاست کے اقدامات بھی شامل ہیں جو مذہب کی وضاحت بھی کرنا چاہتے تھے۔ اسلامی روایت کے کون سے گوشوں کو ریاست کی جانب سے توجہ اور تحفظ ملے گا؟ کون کون سی اسلامی روایات کو ایک سیکولر قومی ثقافت کی جانب رسائی حاصل ہوگی؟ کون سے مذہبی موضوعات گروہی تنازعات (Communal conflict) کا باعث ہوں گے؟

ہندستان میں سیکولرزم کا مقصد مذہبی رسومات کو اجازت اور تحفظ دینا ہے۔ اس میں اقلیتوں کے حقوق بھی شامل ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اسے آزادی سے قبل اہم علما کی جانب سے پذیرائی حاصل ہوئی۔

~ ~ ~ ~ ~

اسناد و حواشی:

۱ عقیل، پروفیسر ڈاکٹر معین الدین، ۲۰۱۵، جنوبی ایشیا کی تاریخ نویسی: نوعیت، روایت اور معیار، نشریات، لاہور، ص ۸

۲ ترتیب یوں ہے:

مقدمہ۔

بابِ اول:

MUSLIMS AND SECULAR EDUCATION: THE BEGINNINGS OF OSMANIA UNIVERSITY

بابِ دوم:

REFORMING A LANGUAGE: CREATING TEXTBOOKS AND CULTIVATING URDU

بابِ سوم:

MUSLIM PASTS: WRITING *THE HISTORY OF INDIA* AND *THE HISTORY OF ISLAM*

باب چہارم:

LOCATING URDU: DACCANI, HINDUSTANI, AND URDU

باب پنجم:

SECULAR PROJECTS AND STUDENT POLITICS: 'VANDE MATARAM' IN HYDERABAD

ماحصل:

FROM NATIONAL TO MINORITY SUBJECTS

زیرِ نظر نسخہ راقم کو پروفیسر ڈاکٹر معین الدین عقیل کے کتب خانے سے دست یاب ہوا ہے۔ یہ طالبِ علمانہ تبصراتی مقالہ (review article) بھی ڈاکٹر عقیل صاحب کی مشفقانہ تحریک کا ثمر ہے۔

۳ دتلا، سرس وتی کویتا، 2013، *The Language of Secular Islam: Urdu Nationalism and Colonial India*، University of Hawai' i Press, Honolulu، ص ۱۱۳

۴ ایضاً، ص ۶۴

۵ بہ حوالہ: جالبی، ڈاکٹر جمیل، ۱۹۹۱، فرہنگ اصطلاحات جامعہ عثمانیہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد

۶ فرہنگ اصطلاحاتِ جامعہ عثمانیہ کی جلد اول و دوم کو مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد نے ۱۹۹۱ اور ۱۹۹۳ میں بالترتیب شائع کیا ہے۔

۷ صدیقی، ڈاکٹر رضی الدین، ۱۹۸۴ع، جامعہ عثمانیہ: آغاز اور نشو و نما کا پہلا دور، مشمولہ: جامعہ عثمانیہ، بہادر یار جنگ اکیڈمی، کراچی، ص ۲۵

۸ ایضا، ص ۲۶

۹ دتلا، ص ۶۵

۱۰ ایضاً، ص ۹

۱۱ ایضاً، ص ۱۷

۱۲ قریشی، سید معین الدین، فروری ۱۳۳۶ھ، افتتاحیہ، مشمولہ: مجلّہ عثمانیہ، ص ۲

۱۳ ابراہیم، محمد، ۱۹۸۴ع، جامعہ عثمانیہ کا سنہرا دور، مشمولہ: جامعہ عثمانیہ، بہادر یار جنگ اکیڈمی، کراچی، ص ۱۳۲-۱۳۳

۱۴ دتلا، ص ۷

۱۵۔ ایضاً،ص۴
۱۶۔ ایضاً،ص۵
۱۷۔ ایضاً،ص۶
۱۸۔ ایضاً،ص۵۶
۱۹۔ ایضاً،ص۵۸
۲۰۔ ایضاً،ص۵۹
۲۱۔ ایضاً،ص۶۲
۲۲۔ ایضاً،ص۸۳
۲۳۔ ایضاً،ص۸۶
۲۴۔ ایضاً،ص۱۰۱
۲۵۔ ایضاً،ص۱۰۲
۲۶۔ ایضاً،ص۱۰۴
۲۷۔ ایضاً،ص۱۰۵
۲۸۔ ایضاً،ص۱۶۶
۲۹۔ ایضاً،ص۱۶۷
۳۰۔ ایضاً،ص۱۶۸

❑❑❑

(ب) اردو ادب کی تشکیلِ جدید، مصنّف: ناصر عباس نیّر، مبصّر: سرور الہدیٰ

''اردو ادب کی تشکیلِ جدید'' کا ایک اہم مگر اختلافی مضمون ''دو جذبیت کے تناظر میں شبلی کی تنقید کا تجزیہ'' ہے۔ میرا خیال ہے کہ عام طور پر 'دو جذبیت' کی ترکیب پر نگاہ ٹھہر گئی اور مضمون کو توجہ سے پڑھا نہیں گیا۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ شاید دو جذبیت کی ترکیب ناصر عباس نیّر سے قبل کسی نے استعمال نہیں کی۔ عام زندگی میں دو جذبی رویّہ اس لیے گوارا ہے کہ کوئی انسان کسی شے کو قبول بھی کر سکتا ہے اور رد بھی۔ ناصر عباس نیّر نے جس سطح پر اس ترکیب کی روشنی میں شبلی کی تنقید کو دیکھنے کی کوشش کی ہے وہ شبلی تنقید میں دکھائی نہیں دیتی۔ شبلی کی وہ تحریریں جو ہماری نگاہ سے گزرتی رہی ہیں، ناصر عباس نیّر نے انھیں نئی نظر سے دیکھا ہے اور لازماً نئی تعبیرات سامنے آئی ہیں۔ سوال یہ ہے کہ بعض سنجیدہ قارئین کو شبلی کے تعلق سے دو جذبیت کی اصطلاح کیوں مناسب معلوم نہیں ہوتی۔

مضمون کی ابتدا میں سیّد سلیمان ندوی اور شیخ اکرام کی کتابوں سے دو چھوٹے اقتباس درج کیے گئے ہیں۔ ان اقتباسات کا تعلق شبلی کے بچپن اور قیامِ علی گڑھ سے ہے۔ انگریزی تعلیم سے متعلق شبلی کا رویّہ اگر 'دو جذبی' رہا ہے تو اسے قبول کر لینے میں کوئی مضائقہ نہیں۔ ناصر عباس نیر کی نگاہ میں سیّد سلیمان ندوی کی حیاتِ شبلی اور شیخ اکرام کی یادگارِ شبلی کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ ان کتابوں میں شبلی کے دو جذبی رویّے کو ان کے بچپن کے بعض واقعات میں تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ شبلی کے کسی ناقد نے 'شعر العجم' اور 'موازنۂ انیس و دبیر' اور دیگر کتابوں کے تجزیے سے قبل شبلی کے بچپن کو اس نقطۂ نظر سے دیکھا ہے۔ میں نے شبلی پر جو تنقیدیں پڑھی ہیں ان میں شبلی کے نمایاں خیالات کو سامنے رکھ کر نتائج اخذ کیے گئے ہیں۔ حیاتِ شبلی کے بعض واقعات کو اہمیت دینا اور ان کی افادیت کو تسلیم کرنا ایک ایسا رویّہ ہے جسے جوشیلے نقاد پسند نہیں کرتے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ حاشیائی متن کو حاشیے پر ہی رہنے دیا جائے۔ ناصر عباس نیّر نے شیخ اکرام کے جس اقتباس کی روشنی میں یہ بات لکھی ہے:

> ''شیخ اکرام پہلے شخص ہیں جنھوں نے شبلی کے دو جذبی رجحان کو بہ یک وقت شخصی، نفسیاتی اور ثقافتی و علمیاتی ٹھہرایا۔ انھوں نے اس جانب متوجہ کیا کہ کس طرح عوامی زندگی میں اہم کردار ادا کرنے والے شخص کی ذاتی و سماجی زندگی کی سرحدیں مٹ جاتی ہیں۔ اس کی لاشعوری پیچیدگی اس کی علمی زندگی

میں راہ پالیتی ہے''۔(ص322-23)

شیخ اکرام کے اقتباس کو دیکھے بغیر ناصر عباس نیّر کی تعبیرات پر یشانی کا سبب بن سکتی ہیں۔ اگر شیخ اکرام اپنے انداز میں 'دوجذبی رویّے' کی جانب اشارہ کریں تو وہ ٹھیک ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ شیخ اکرام ہیں۔ میں پورے یقین کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ ناصر عباس نیّر نے شیخ اکرام کی 'یادگارِ شبلی' کے جس اقتباس سے اپنے مطالعے کے زاویے کو تقویت پہنچائی ہے وہ ہمارے ان نقادوں سے بھی ممکن نہیں ہوسکا جو مشرقی شعریات کی گردان کرتے رہتے ہیں۔ وہ ناصر عباس نیّر سے اس لیے بھی ناراض ہیں کہ وہ مشرقی ادب کے مطالعات میں مغربی تناظر سے استفادہ کرتے ہیں۔ شیخ اکرام کو تو کم سے کم ان حضرات نے توجہ کے ساتھ پڑھا ہوتا جو دوجذبی رویّے کو شبلی اور ان کے رفقا کے لیے بہتان تصور کرتے ہیں۔ ناصر عباس نیّر سے خوف کھانے کی وجہ سمجھ میں آتی ہے، اگر انصاف اور معروضیت کو راہ دی جائے تو اس بات پر خوش ہونا چاہیے کہ آپ کے یہاں ناصر عباس کی شکل میں ایک ایسا نقاد ہے جو اپنی ذہانت اور آگہی کو ذمہ داری کے ساتھ بڑے کینوس میں استعمال کررہا ہے۔ کچھ نئے حقائق اگر سامنے آرہے ہیں تو آنے دیجیے۔ تنقید کے موجودہ افق کو اسی صورت میں بلند ہونا ہے۔ شیخ اکرام کا اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''شبلی کے سب بھائیوں نے کالجوں میں تعلیم پائی اور وہ اپنے گھر میں جدید کے خلاف قدیم کے ترجمان تھے، بلکہ شاید نفسیات کا طالبِ علم تو یہ کہے گا کہ ان کے تحت الشعور میں جدید تعلیم کی نسبت وہی خیالات و جذبات تھے جو اپنے گھر میں سوتیلی والدہ کی نسبت تھے۔ تکمیلِ تعلیم کے بعد جب انھیں انگریزی نہ جاننے کی وجہ سے معمولی ملازمتیں بھی نہ ملیں تو انگریزی تعلیم کے خلاف ان کا غم وغصہ اور بڑھ گیا۔''(ص322)

ممکن ہے شیخ اکرام کی اس تعبیر سے کسی کو اتفاق نہ ہو مگر تعبیر کا یہ عمل بے بنیاد تو نہیں۔ ناصر عباس نیّر نے شیخ اکرام کی اس سلسلے میں جو تعریف کی ہے اسے بھی دیکھنا چاہیے۔ تعریف کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ شیخ اکرام نے زندگی کے بہ ظاہر ایک معمولی سے واقعے میں شبلی کی نفسیاتی الجھنوں کا سراغ لگالیا۔ انگریزی زبان کے تئیں ان کی بیزاری کا سبب ان کی ذاتی زندگی کی کوئی محرومی بھی ہے تو اسے اس کی نشان دہی میں حرج کیا ہے۔ قومی وملّی خدمات کا جذبہ شبلی کی ذاتی زندگی سے اگر کہیں ٹکراتا ہے اور اس کے نتیجے میں 'دوجذبیت' ابھرتی ہے تو اس میں شبلی کی تضحیک کا پہلو کہاں نکلتا ہے؟ شبلی نے ایک خط میں اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ کچھ لوگ انگریزی زبان سیکھ لیں تاکہ

انگریزی میں جو کچھ چھپ رہا ہے اس سے ہم باخبر ہوسکیں۔ اس سے بھی شبلی کا ایک زاویۂ نظر سامنے آجاتا ہے۔ دو'جذبیت' کی انگریزی Anbivalence ہے۔ ناصر عباس نیّر نے نوآبادیات اور'دوجذبیت' کے رشتے پر نہایت ہی فکر انگریز گفتگو کی ہے جنھیں اس اصطلاح سے پریشانی ہے ان سے گزارش کروں گا کہ وہ اپنے لیے نہ سہی اپنی ذہنی ثروت مندی کے لیے اس کا مطالعہ کریں اور ناصر عباس نیّر کی بہتر تفہیم کے لیے انھیں اپنی انگریزی کی استعداد بڑھانا چاہیے۔ ویسے بھی اچھی انگریزی جانے بغیر اردو تنقید کے بڑے حصے کی تفہیم ممکن نہیں۔

ناصر عباس نیّر یہ اطلاع بھی دیتے ہیں کہ نوآبادیات اور'دوجذبیت' کے رشتے پر سب سے پہلی مرتبہ ہومی بھابھا نے لکھا۔ اگر ناصر عباس نیّر ہومی بھابھا سے نظری طور پر استفادہ کرتے ہیں تو یہ تو نظر اور توفیق کی بات ہے۔ جس شخص کا تناظر جتنا چھوٹا ہوگا اس کے مباحث کا دائرہ بھی فطری طور پر محدود تر ہوگا۔ نوآبادیاتی مباحث میں ناصر عباس کے یہاں جو ایک پھیلی اور کھلی ہوئی فضا ہے اس کا سبب یہی ہے کہ ان کے مطالعے کی ریخ نہایت وسیع ہے۔ ناصر عباس نیّر سے ان حضرات کو بھی شکایت ہے جو مشرقی شعریات کی بازیافت کے نام پر نوآبادیاتی فکر کی گرفت کرتے ہوئے یہ کہتے ہیں کہ ہمارے ادیب انگریزی سے تھوڑی سی آشنائی کے سبب اپنی روایت سے بدگمان ہوگئے۔ اس کی وجہ اس کے سوا کچھ اور کچھ نہیں کہ ہم ذہن پر زور ڈالنا ہی نہیں چاہتے۔ شبلی کی 'دوجذبیت' سے ان ہی لوگوں کو پریشانی ہے جو شبلی کو زمانی ترتیب سے پڑھنا نہیں چاہتے۔ ناصر عباس نیّر نے ہومی بھابھا کا ایک قول نقل کیا ہے:

> ''نوآبادیاتی کلامیہ (Colonial Discourse) دوجذبی ہونے پر مجبور ہے، کیوں کہ اس کلامیہ کا یہ منشا کبھی نہیں ہوتا کہ استعمار کبھی، استعمار کار کی ٹھیک ٹھیک نقل نہیں، اس لیے کہ یہ خطرناک ہوگا''۔ (ص323)

ہومی بھابھا کے اس قول کی روشنی میں اگر شبلی وغیرہ کی تحریر دوجذبیت کی حامل نظر آتی ہے تو اسے یہ کہہ کر رد کرنا کیا مناسب ہے کہ شبلی دوجذبی رویّے سے واقف کہاں تھے، وہ اشیا کو اس طرح کہاں دیکھ رہے تھے۔ گویا شبلی اور ان کے رفقا بہت ایماندار اور اپنے جذبے میں صادق تھے۔ معصومیت کے نتائج بہت خطرناک ہوتے ہیں اپنے لیے بھی اور دوسروں کے لیے بھی۔ معصومیت کی سچائی یا فوری جذبے کی سچائی سے کون انکار کرسکتا ہے۔ ناصر عباس نے مشکل یہ پیدا کردی ہے کہ اپنے مطالعے اور تجزیے سے یہ ثابت کردیا ہے کہ آپ جسے معصومیت کہتے ہیں اس نے کس طرح نوآبادیاتی فکر کو پھلنے پھولنے کا موقع فراہم کیا۔ کمال یہ ہے کہ خود ہماری ذات میں

نوآبادیاتی فکر گھر کرتی رہی اور ہم اسے ایک مدت تک سمجھ نہیں سکے۔ ناصر عباس نے دوجذبیت کی تین حالتوں: مرتکز، منتشر اور متذبذب کی جانب اشارہ کیا ہے۔ دوجذبیت کے مفاہیم کو سمیٹتے ہوئے ناصر عباس نیّر نے سرسیّد، آزاد، شبلی، حالی اور نذیر احمد کے تعلق سے لکھا ہے کہ یہ سب یورپ کی آرزو کرتے ہیں، یورپ کی نقل کرتے ہیں، یورپ کی تحسین کرتے ہیں اور یورپ کی گرفت کرتے ہیں۔ گویا بیک وقت دوجذبی رویہ کارفرما نظر آتا ہے۔ اس ضمن میں ہمارے بعض اہم حضرات یہ کہتے ہیں کہ اگر آپ اس وقت ہوتے تو کیا کرتے۔ انھوں نے جو کیا وہ وقت کا تقاضا تھا۔ وقت کی کلائی کو مروڑا تو نہیں جا سکتا۔

ناصر عباس نیّر نے یورپ کے سلسلے میں شبلی کے دو اقتباسات درج کرنے کے بعد جو نتیجہ اخذ کیا ہے اسے دوجذبی رویّہ کا نام دیا گیا ہے، یعنی یورپ سے گریز بھی ہے اور یورپ سے قربت کی خواہش بھی۔ قربت اور گریز کے سلسلے میں انھوں نے چند ایسی اشیا اور مقامات کے نام درج کیے ہیں جن کا تعلق عام زندگی سے ہے۔ مثلاً عمارتوں، دفتروں، اداروں، کتابوں، ذرائع ابلاغ وغیرہ۔ میں کہنا یہ چاہتا ہوں کہ ناصر عباس نیّر نوآبادیاتی فکر کو کلیّت میں دیکھتے ہیں مانوس اور بہ ظاہر معمولی نظر آنے والی اشیا کا بھی انھیں لحاظ ہے۔ اکبر نے ایک شعر میں پائپ اور ٹائپ سے کیسی زندگی پیدا کر دی:

لفظ پڑھنا پڑا ہے ٹائپ کا پانی پینا پڑا ہے پائپ کا

اکبر کے اس شعر کو انیسویں صدی کے نوآبادیاتی سیاق میں ہی بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ اس میں کوئی ایسی معنی آفرینی تو نہیں کہ ہر قاری کے ساتھ اس کا تناظر بدل جائے اور وہ نئی معنویت کا حامل نظر آئے۔ پائپ اور ٹائپ ایک خاص سیاق میں معنی دیتا ہے۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ شبلی اور ان کے رفقا کے مطالعے میں ادبی تناظر اور روایت کو نظر انداز کر دیا گیا ہے اور تاریخی اور ثقافتی حوالوں نے مرکزی اہمیت اختیار کر لی ہے، وہ اکبر کے مندرجہ بالا شعر کو کس ادبی اصول کی روشنی میں بڑا اور اہم شعر قرار دیں گے؟ ناصر عباس نیّر نے لکھا ہے:

> ''پہلی نظر میں شبلی کا رویّہ محض ایک انصاف پسندانہ علمی رویہ محسوس ہوتا ہے کہ کسی معروض کی خرابیوں کے بیان کے ساتھ ساتھ اس کی خوبیوں کا بھی اعتراف کیا جائے، لیکن جب ہم اس علمی رویّے کا مطالعہ نوآبادیاتی سیاق میں کرتے ہیں تو ہم پر کھلتا ہے کہ یہ ایک نئی حسّیت اور نئی علمیات ہے''۔ (ص 327)

اگر دیکھا جائے تو اس انصاف پسندانہ علمی رویّے کی بنیاد پر دوجذبیت کی اصطلاح بے معنی

ہوجاتی ہے۔اور پورا مابعد نوآبادیاتی مطالعہ بھی۔اس انصاف پسندانہ علمی رویّے کی دریافت کے بعد ناصر عباس نیّر کو رک جانا چاہیے تھا۔انھیں فکری سطح پر اتنی زحمت اٹھانی نہیں پڑتی۔لیکن ناصر عباس نیّر کو اس مقام پر رکنا کہاں تھا۔انھوں نے اس انصاف پسندانہ علمی رویّے کو نئی حسّیت اور نئی علمیات کا نام دیا ہے۔لیکن ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ اس نئی حسّیت اور نئی علمیات کی دریافت کا سہرا نوآبادیاتی مطالعے کے سر باندھتے ہیں۔ہومی بھابھا اور ایڈورڈ سعید کی تحریروں سے اگر کوئی استفادہ کرتے ہوئے اپنی ادبی اور تہذیبی تاریخ کو سمجھنا چاہتا ہے تو ہم اسے کچھ زیادہ اور کچھ مختلف دیکھنے کی غیر ضروری خواہش کا نام دیتے ہیں۔

ناصر عباس نیّر کا مسئلہ اسی نئی حسّیت اور نئی علمیات کو دیکھنا، سمجھنا اور تجزیہ کرنا ہے۔اس عمل میں نیّر تاریخ، تہذیب اور ادب کے نامانوس حوالوں کے ساتھ اتنی دور نکل جاتے ہیں کہ ہمارے اندر کچھ زیادہ اور کچھ مختلف نتائج کی طرف دیکھنے کا حوصلہ ہی نہیں رہ جاتا۔وہ ایک ایک جملے کی تہ میں اترتے ہیں۔اسے الٹ پلٹ کر دیکھتے ہیں مگر اس کو سیاق وسباق سے الگ نہیں کرتے۔ بار بار کے دیکھے اور آزمائے ہوئے حوالوں میں ناصر عباس نیّر جو پہلو تلاش کر لیتے ہیں وہ ان کے وسیع تر مطالعے کا فیضان ہے جس میں نوآبادیاتی رجحانات کا عمیق مطالعہ بھی شامل ہے۔

شبلی کے دو خیالات کو بڑی اہمیت حاصل ہوئی۔'شعرالعجم' کی پہلی جلد میں مل صاحب کے حوالے سے انھوں نے لکھا ہے کہ شاعری کا کام جذبات کو برانگیختہ کرنا ہے۔شاعری میں شاعر کا خطاب اپنی ذات سے ہوتا ہے لیکن وہ مل صاحب کی اس نظر کی تعریف کرنے کے باوجود گرفت کرتے ہیں کہ شاعری ایسے میں تنگ ہوجائے گی۔'شعرالعجم' کی چوتھی جلد میں وہ مل صاحب کی تقریر درج کرتے ہیں اور یہ تاریخی جملہ لکھتے ہیں: ''اصل شاعر وہی ہے جس کو سامعین سے غرض نہ ہو''۔'شعرالعجم' کی پہلی اور چوتھی جلد کے درمیان آخر ایسا کیا ہوگیا کہ شبلی کو اپنے رویّے میں اس قدر تبدیلی کی ضرورت محسوس ہوئی۔اس کا سیدھا جواب تو یہی ہے کہ شبلی جیسا بڑا ذہن فکر کے جس تسلسل کا غماز تھا اس میں رائے کی تبدیلی اگر نہ ہو تو یہ تعجب کی بات ہے۔ناصر عباس نیّر نے شبلی کے ان خیالات کے تجزیے کے ساتھ مل صاحب کا بھی تجزیہ کیا ہے۔مل صاحب شبلی کے لیے جتنے اہم تھے وہ اس اقتباس سے ظاہر ہے۔مگر انھیں مل صاحب کے اس موقف کی خبر کہاں تھی جس کا ذکر ناصر عباس نیّر نے کیا ہے:

> ''شخصی آزادی کا تصور یورپیوں کے لیے مناسب ہے مگر وحشیوں پر حکومت کرنے کے لیے مطلق العنانیت (despositsm) ایک جائز

طریقہ ہے شرط یہ ہے کہ مقصد ان کی اصلاح ہو' (ص329)۔

مل صاحب کے اس خیال کی تائید کرنے والے لوگ ہمیشہ موجود رہے ہیں۔ ایک مخصوص صورتِ حال میں مطلق العنانیت اچھی چیز ہے۔ ہندستانیوں کی اصلاح کی فکر انگریزوں کے ساتھ انگریز نوازوں کو بھی تھی۔ امداد امام اثر کی ایک مذہبی کتاب 'مصباح الظلم' سے ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''یہ انگریزی سلطنت کا زمانہ ہے، عرصہ ہو گیا کہ ہوا پر تلوار مارنے والے ہوا ہو گئے لیکن اگر دو برس کے لیے بھی یہ سلطنت معطل ہو جائے تو پھر ہزاروں ہزار چھری بند ظہور کر جائیں۔ کوئی شک نہیں ہے کہ امن و امان دینے والی سلطنت ایک بڑی رحمتِ الٰہی ہے جب تک کوئی سلطنت امنِ خلائق قائم رکھ سکتی ہے تب تک ارحم الراحمین اس سلطنت کا زوال گوارا نہیں فرما سکتا ہے''۔

دیکھیے انیسویں صدی کا ایک عالم اور ادیب انگریزی حکومت کو کس نظر سے دیکھتا ہے۔ ناصر عباس نیّر نے شبلی کے ان خیالات کو شاعر اور خطیب جیسے دو لفظ کا مرہونِ منّت نہیں سمجھا ہے بلکہ ان دو الفاظ کو شبلی کی تنقیدی فکر کا اہم حوالہ قرار دیا ہے۔ ناصر عباس لکھتے ہیں:

''شبلی نے یہاں شاعر اور خطیب میں جس فرق کا ذکر کیا ہے اور جس طرح شاعری کو تنہا نشینی اور خطابت کو مجلس آرائی کا استعارہ بنایا ہے کیا وہ شخصی و نجی زندگی اور سماجی و ثقافتی زندگی کی اسی جدلیات کی تمثیل نہیں ہے جو دو جذبیت کی روح رواں ہے''۔ (ص329)

تنہا نشینی کے مسائل کو شبلی کے سیاق میں بہت سرسری طور پر دیکھا گیا اور اس سے وہی مطلب برآمد کیے گئے جو لغت کے توسط سے ہم تک پہنچے ہیں۔ ناصر عباس نیّر ان تراکیب کو بھی رومانوی فلسفے کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ وہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ مل صاحب تک یہ خیال کس طرح پہنچا کہ شاعری جذبات پر اثر کرتی ہے۔ ورڈز ورتھ نے شاعری کو جذبات سے وابستہ کر کے دیکھا تھا۔ اور اسی بنا پر سیاست سے اسے الگ کیا تھا۔ ناصر عباس نیّر شبلی کے موقف کو پیش کرتے ہیں۔ ناصر عباس نیّر شبلی کے بہت سے ناقدین کی طرح کوئی آسان راستہ اختیار کر سکتے تھے۔ کیا یہ شبلی کے تئیں ناصر عباس نیّر کی حد درجہ Respect نہیں ہے کہ وہ شبلی کے خیال کی ساخت تک پہنچنا چاہتے ہیں اور شبلی جن حضرات سے متاثر ہیں ان کا احترام بھی باقی رہتا ہے۔ کس نقاد نے شبلی کی تنہا نشینی اور خطاب کے تعلق سے ایسی فکر انگیز گفتگو کی ہے۔ ناصر عباس نیّر لکھتے ہیں:

''اس طور شاعری کی تنہا نشینی کا جواز پیدا ہو جاتا ہے، وہ خلوت میں نفس خود

پر مرکوز ہو کر نفس انسانی اور ماہیت وجود تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ یعنی نفس خود میں نفس انسانی مضمر ہے۔ ذات خود کا عرفان، ذاتِ انسانی کا عرفان ہے یعنی ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو، لہٰذا شاعر جب خود کو مخاطب کرتا ہے تو دوسروں سے لاتعلق نہیں ہو جاتا''۔ (ص330)

یہ تجزیہ بہت منطقی بھی ہے اور حسّی بھی۔ ناصر عباس نیّر کو اس آزمائش کا احساس ہے جس سے شبلی کی شخصیت دوچار تھی، لکھتے ہیں:

''شبلی نے شاعری کے لیے تنہا نشینی اور مطالعۂ نفس کا تصور یوں ہی رواری میں نہیں اختیار کر لیا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ تنہا نشینی، مطالعۂ نفس دودھاری تلوار کی طرح نہیں۔ ان سے اگر ایک طرف نفس اجتماعی سے اتحاد تشکیل (و ریاضت .....) دے سکتا تھا تو دوسری طرف اتحاد نظم کو پارہ پارہ بھی کر سکتا تھا۔ اس میں ایک طرح کی نظم کو تشکیل دینے کی صلاحیت تھی تو دوسری طرح کی نظم کو شکست دینے کی طاقت بھی نہیں، یہ نظم او اتحاد کو اسی طرح بے مرکز رکھنے پر قادر تھیں''۔ (ص323)

ناصر عباس نیّر نے تخیّل، محاکات، تشبیہ و استعارہ کے حوالے سے شبلی کے تنقیدی افکار کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ شبلی کو عموماً جمالیاتی اور ذوقی نقاد کہا جاتا۔ یہ بھی کہا گیا کہ حالی مواد پر زور دیتے ہیں اور شبلی ہیئت پر۔ گویا حالی معنی کے ساتھ ہیں اور شبلی لفظ کے ساتھ۔ شبلی نے ابنِ رشیق کی کتاب العمدہ سے اقتباس بھی درج کیا ہے جس میں لفظ و معنی کو جسم اور روح کے طور پر دیکھا گیا ہے۔ بنیادی سوال یہ ہے کہ شبلی لفظ کے ساتھ کیوں ہیں، انھیں معنی سے خوف ہے، وہ کون سا خوف ہے جو انھیں لفظ کی طرف لے جاتا ہے۔ اس بحث میں ناصر عباس نیّر نے حسن عسکری کے مضمون 'استعارے کا خوف' کا بھی حوالہ دیا ہے۔ آل احمد سرور کا ایک جملہ نقل کیا ہے۔ حالی کے نزدیک شخص اہم ہی نہیں تھا۔ شبلی اس لحاظ سے زیادہ شخص پرست تھے۔ یہ وہ بین المتونی عمل ہے جو تنقید کو بھی ایک فکری اساس فراہم کرتا ہے۔ ناصر عباس نیّر لکھتے ہیں:

''شبلی معنی و مضمون پر الفاظ کو اس لیے بھی فوقیت دیتے ہیں کہ لفظ مستحکم (stable) ہے جب کہ معنی غیر مستحکم (unstable) ہے اور سیال ہے۔ لفظ قریب الماخذ تشبیہ کی مانند ہے اور معنی دور از کار تشبیہ کی طرح ہے۔ لفظ پر گرفت قائم رکھنا ممکن ہے، معنی پر نہیں۔ لفظ واقعیت و اصلیت ہے اور معنی،

مبالغہ واہمہ اور قیاسی ہے۔ شبلی لفظ کی اصلیت کی مدد سے معنی کی واہماتی دنیا کو قابو میں رکھنا چاہتے ہیں۔ یہ عمل قوتِ متخیلہ پر قوتِ ممیّزہ کا پہرہ بٹھانے کے مترادف ہے''۔ (ص339)

شبلی کے تصورِ لفظ کو اس طرح سمجھنے کی کوشش کرنا شبلی کو نئے منظرنامے میں رکھ کر دیکھنا ہے۔ لفظ و معنی کی بحث آج کس قدر عہدِ حالی و شبلی سے آگے نکل آئی ہے اس کے باوجود شبلی کی لفظ پرستی یا لفظ نوازی کو معنی کے خوف کا نتیجہ قرار دینا اور یہ لکھنا کہ شبلی کو احساس تھا کہ معنی پر اختیار ممکن نہیں، گو کہ شبلی کے یہاں ایسا کوئی جملہ نہیں ملتا۔ شبلی کا تشبیہ و استعارے کو قریب الماخذ بنانے پر زور دینا۔ معنی کے واہمے اور مبالغے سے خوف کھانے کے سوا کیا ہے۔ ناصر عباس نیّر کی یہ تعبیر اگر قیاسی ہے تو اس کو رد کرنے کے لیے شبلی کی تحریروں سے مثالیں لانی پڑیں گی۔ یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ناصر عباس نیّر نے شبلی کے تصورِ لفظ و معنی کا حالی کے تصورِ لفظ و معنی سے موازنہ نہیں کیا ہے۔

ناصر عباس نیّر نے شبلی کے ایک اقتباس کو درج کرنے کے بعد شبلی کی تنقیدی فکر کو دیکھنے کے ساتھ ساتھ محسوس کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ دیکھنے میں ایک عالمانہ غرور ہوتا ہے محسوس کرنے میں قاری مصنف سے اختلاف کے باوجود اس کا رازداں بن جاتا ہے۔ شبلی ہی نہیں بلکہ حالی، حسین آزاد اور امداد امام اثر کو زیادہ تر ایسے ہی نقاد ملے جن کے ہاں عالمانہ غرور ہے۔ ناصر عباس نیّر شبلی کی داخلی اور خارجی پریشانیوں کا علمی و منطقی بنیادوں پر تجزیہ کرتے ہیں مگر وقفے وقفے سے وہ ان خاموش لمحوں کو بھی گویائی عطا کرتے ہیں جو شبلی کی علمی و تنقیدی مشاغل کے درمیان در آئے تھے:

''شبلی کو اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ مراتب کی یہ بحث خاصی نازک اور گہرے مضمرات کی حامل ہے۔ یہ بات شبلی کی نظر سے اوجھل نہیں کہ لفظ و معنی کے نظام مراتب میں جب لفظ کو فوقیت دی جائے تو لفظ کو معنی کے درجے، معنی کی حیثیت، معنی کے حدود، معنی کے حسن و قبح، معنی کی آزادانہ حرکت کو طے یا محدود کرنے کا اختیار بھی دیا جا رہا ہے۔ ذہنی دنیا کے درجات کے تعین کا استحقاق، مادی، حسّی دنیا کے سپرد کیا جا رہا ہوتا ہے''۔ (ص338)

ناصر عباس نیّر نے شبلی کی خاموشی کو جو زبان دی ہے کیا وہ قیاسی ہے۔ تعبیر اور نئی تعبیر کے لیے ذہن سوزی کی بھی ضرورت ہے اور دل لہو کرنے کی بھی۔ شبلی نے تشبیہ و استعارے کے قریب الماخذ ہونے پر زور دیا۔ ناصر عباس نیّر نے تشبیہ و استعارے کی تفہیم و تجزیہ کا جو انداز اختیار کیا ہے وہ بلاغت کی عام کتابوں سے بہت مختلف ہے۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ شبلی کے یہاں استعارے کے

مقابلے میں تشبیہ کی گنجائش زیادہ ہے۔شبلی تشبیہ اور استعارے دونوں کے قریب الماخذ ہونے پر اصرار کرتے ہیں۔گویا اسی صورت میں تخیّل کی بے اعتدالی سے بچا جا سکتا ہے۔ناصر عباس نیّر نے شبلی کی تشبیہ پسندی میں ایک اہم نکتے کو دریافت کر لیا ہے۔جو لوگ دو جذبیت کی اصطلاح سے پریشان ہیں انھیں یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ پورے مضمون میں یہ اصطلاح چند ہی مقام پر آئی ہے۔ تشبیہ،استعارے کے مقابلے میں کیوں کر شبلی کو عزیز ہے،اس سلسلے میں کسی نقاد نے نہ تو سوچا اور نہ لکھا۔ناصر عباس نیّر نے اپنی زبان میں استعارے اور تشبیہ کی تعریف پیش کی ہے۔اگر مسئلہ شبلی کی تشبیہ پسندی اور استعارے کے خوف کا نہ ہوتا تو یہ تعریف بھی کہاں وجود میں آتی:

> ''استعارے میں کسی لفظ کا معنی (روح) کسی دوسرے لفظ کی طرف منتقل کیا جاتا ہے۔حالاں کہ وہ لفظ اس معنی کے لیے نہیں بنا تھا۔انتقال معنی کا یہ عمل سیمیا ہے جس سے اسرار کھلتے اور نئے معانی پیدا ہوتے ہیں''۔(ص334)
>
> ''شبلی کی مجموعی تنقیدی فکر دیکھیں تو اس میں تشبیہ کی خاصی گنجائش ہے، استعارے کی نہیں۔شبلی کو تشبیہ اور استعارے کے قریب الماخذ ہونے پر اس لیے اصرار ہے کہ ایک طرف اس سے تخیّل کی بے اعتدالی سے بچا جا سکتا ہے اور دوسری طرف اس سے موضوعِ انسانی کے متحد رہنے کا امکان پیدا ہو سکتا ہے''۔(ص336)
>
> ''مشابہت کی دریافت انفرادی کوشش کا نتیجہ ہو سکتی ہے مگر خود مشابہت دو مختلف اشیا میں ایک ایسا اشتراک ہے جس کی تصدیق عمومی،اجتماعی تجزیے سے کی جا سکتی ہو۔اس طور تشبیہ ہمیں باہم مجتمع کرتی ہے۔ہم تشبیہ کے ذریعے اپنے وجود اور معرفت وجود کے منتشر اجزا کو منظّم کرتے ہیں''۔
>
> (ص337)

ناصر عباس نیّر نے شبلی کی تنقید کے سیاق میں معنی کے عمل سے جیسی بحث کی ہے اسے بطورِ خاص دیکھنے کی ضرورت ہے۔دو جذبیت ایک ایسی اصطلاح ہے جس سے ناراض تو ہوا جا سکتا ہے مگر ہر جگہ دو جذبیت اس طرح ہے بھی نہیں۔انھوں نے مسائل و مباحث کو اس اصطلاح کی روشنی میں دیکھا ضرور ہے مگر مسائل و مباحث کو آزادانہ طور پر سفر کرنے کا موقع دیا ہے۔ناصر عباس نیّر کی نگاہ میں شبلی پر لکھی جانے والی تنقید تھی لہٰذا انھیں معلوم تھا کہ اب مطالعے کا کون سا زاویہ اختیار کیا جائے اور زاویے کی زبان کیا ہو۔اس مضمون میں 'شعر العجم' کی چوتھی جلد سے بنواُمیہ کے تعلق

سے ایک اقتباس درج کیا گیا ہے۔ شبلی نے لکھا:

''ان خیالات نے طبیعتوں کی آزادی، دلیری، راست گوئی، بلند ہمتی کا بالکل خاتمہ کر دیا۔ اخلاق پر نہایت اعلا درجے کی کتابیں لکھی گئیں لیکن اخلاقی مسائل کے عنوان یہ ہیں: احسان، تواضع، حلم، عفو، سخاوت، توبہ وغیرہ وغیرہ۔ آزادی اور حق گوئی کا عنوان اخلاقی کتابوں میں نہیں مل سکتا، پند و موعظت کے سیکڑوں ہزاروں اشعار ہیں لیکن دلیری اور آزادی کے مضامین خال خال ہیں''۔ (ص342)

شبلی نے اس اقتباس میں جس خیال کا اظہار کیا ہے وہ انیسویں صدی کی نوآبادیاتی فکر کے سیاق میں شبلی کے بدلے ہوئے موقف کا پتا دیتا ہے۔ دلیری اور آزادی کے مضامین کو پند و موعظت کے مضامین سے زیادہ اہمیت دینا اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ شبلی معنی کو سماجی عوامل، سماجی صورتِ حال سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ ناصر عباس نیّر نے اس سلسلے میں بہت فکر انگیز بحث کی ہے۔ اس کا رشتہ ترقی پسند تحریک سے بھی قائم کر دیا ہے۔ یعنی معنی کی سیاست کو طبقاتی پس منظر میں پیش کرنا۔ ناصر عباس نیّر لکھتے ہیں:

''یہ حقیقت شبلی کی نظر سے اوجھل نہیں کہ ایک طرف معنی تخیّلی، خیالی، لاشعوری دنیا سے تعلق رکھتا ہے (جس کی وضاحت سے ان کی تنقید گریز کرتی ہے) تو دوسری طرف معنی کی ایک دوسری دنیا بھی ہے جو حقیقت میں سماجی تشکیل ہے۔ چوں کہ سماجی تشکیل ہے، اس لیے سماج کی مقتدر قوتوں کی آماجگاہ بھی ہے۔ چوں کہ معنی سماجی قوتقوں کی آماج گاہ ہے۔ اس لیے مقتدر ادارے اسے آئیڈیولوجی کی تشکیل میں بھی بروے کار لاتے ہیں۔ سماجی قوتوں کی ساری جنگیں معنی کی دنیا میں برپا ہوتی ہیں۔ اقتداری قوت کے وضع کردہ یا اس کی حمایت میں وضع کردہ معانی، سماج کی عمومی علمی فضا اور بسا اوقات شعری تخیّل میں سرایت کر جاتے ہیں۔ معانی جب ایجاد یا وضع کیے ہوتے ہیں تو ایک مقام پر رُک نہیں جاتے، ایک مقام سے دوسرے مقام کی طرف ایک طبقے سے دوسرے طبقے کی جانب اور ایک سماجی گروہ سے دوسرے سماجی گروہ کی سمت سفر کرتے ہیں''۔ (ص341)

❑❑❑

(ج) دیوانِ غالب مطبوعہ 1863 (عکسی)

مقدّمہ: حکیم سید ظل الرحمٰن (ابنِ سینا اکاڈمی، علی گڑھ)، **مبصّر:** محمد جعفر احراری

حکیم سید ظل الرحمٰن نے اپنی علمی فتوحات کے ذریعے دانشوری کی روایات پر گہرے اور دیرپا نقش ثبت کیے ہیں۔ ان کی طبّی اور ادبی خدمات قران السعدین کا درجہ رکھتی ہیں۔ میرے نزدیک ان کی شرافتِ نفسی، علوِ ہمتی اور تحقیق و تجسّس نے انھیں اوروں سے ممتاز کر دیا ہے اور یہ احساس متعدی ہو کر زبان پر یوں آتا ہے:

یک چراغ است دریں خانہ و از پرتو آں
ہر کجا می نگرم انجمنے ساختہ اند

قحط الرجال کے اس پُر آشوب دور میں کسی تحقیقی اور تنقیدی کام کا منظرِ عام پر آنا کسی نعمتِ غیر مترقبہ سے کم نہیں۔ غالبؔ سے رغبت اور شیدائیت نے ہی حکیم صاحب کو اس بات پر مہمیز کیا کہ وہ دیوانِ غالبؔ کے ایک قدیم ترین مطبوعہ نسخے کی عکسی شکل منظرِ عام پر لائیں۔ چناں چہ 1863 کے دیوانِ غالبؔ کا وہ مطبوعہ نسخہ جو منشی شیونرائن کے زیرِ اہتمام مطبع مفید خلائق آگرہ میں چھپا ہے شائقینِ غالبؔ کے لیے پیش کر دیا ہے۔ دیوانِ غالبؔ مطبوعہ 1863 کی عکسی اشاعت کو کتابی شکل میں لانے کے پس منظر کو محترم حکیم صاحب نے اپنے مقدمہ میں بیان کیا ہے:

> ''میرے ذخیرۂ کتب میں غالبیات سے متعلق 1300 سے زیادہ کتابیں اور یادگاری مجلّات محفوظ ہیں۔ ایک روز تسلیم احمد تصور، مدیر سہ ماہی 'سورج' لاہور نے ٹیلی فون کر کے فرمائش کی کہ اگر غالبؔ سے متعلق کوئی یادگار چیز میرے ذخیرہ میں ہو تو وہ اسے طبع کرنے کے خواہش مند ہیں۔ میں نے 1863 کے مطبوعہ نسخہ کی موجودگی کا تذکرہ کیا۔ انھوں نے اس کی عکسی اشاعت کے لیے باصرار خواہش ظاہر کی۔ ان کے شوقِ بے پایاں کا لحاظ کرتے ہوئے میں نے اپنے مقدمہ تحریر کردہ 16 اپریل 2016 کے ساتھ اس کا عکس انھیں بھیج دیا۔ 'سورج' کے 2016 کے سالنامہ (اکتوبر تا دسمبر)

میں اس عکسی نسخہ کی اشاعت عمل میں آئی۔ تسلیم احمد تصور نے اسے علاحدہ کتاب کی شکل میں شائع کرنے کا ارادہ ظاہر کیا تھا لیکن کسی وجہ سے وہ گزشتہ دس برس سے اسے شائع نہیں کر سکے۔ مجھے خوشی ہے کہ 2016 میں دیوانِ غالبؔ 1841 کی پہلی اشاعت کے 175 سال مکمل ہونے پر دیوانِ غالبؔ مطبوعہ 1863 کا عکسی اڈیشن ابنِ سینا اکاڈمی کے زیرِ اہتمام پیش کیا جارہا ہے۔ اس کا عکس 'سورج' میں بہت صاف نہیں چھپا تھا۔ میں نے مسلم ایجوکیشنل پریس کے مالک شجاع الدین سے اس کی صفائی کا خیال رکھنے کے لیے کہا۔ یہ ان کی تعریف کی بات ہے کہ انھوں نے پھیلی ہوئی سیاہی اور دھبّوں کو جہاں تک ہوسکا دور کیا۔ بعض اشعار جو تجلید کی نذر ہو گئے تھے، اسی طرح جگہ جگہ جو حروف ٹوٹ گئے تھے اور چھاپے میں صاف نہیں آئے تھے انھیں بڑی محنت سے اُبھارنے کی کوشش کی۔ 1841 اور 1862 کی عکسی اشاعتوں میں بھی چھاپے کی صفائی اور اُڑے ہوئے حروف کے بنانے پر توجہ نہیں کی گئی تھی۔ 1863 کے اڈیشنوں کی اس عکسی اشاعت کے ذریعے غالبؔ دوستوں کو غالبؔ کی وفات سے 6 برس قبل چھپنے والے دیوان کی زیارت کا موقع ملے گا اور غالبیات کے سلسلے کی یہ ایک یادگار کاوش سمجھی جائے گی۔''

(مقدمہ دیوانِ غالب مطبوعہ 1863 عکسی، ص20)

محترم حکیم صاحب کی غالبؔ شناسی کا ثبوت اس سے بڑھ کر اور کیا ہوسکتا ہے کہ انھوں نے اپنے قائم کردہ ادارے ابنِ سینا اکاڈمی کے زیرِ اہتمام مکمل دل چسپی لے کر دیوانِ غالبؔ مطبوعہ 1863 کی عکسی شکل کو تہذیب و تنقیح کے بعد غالبؔ کے پرستاروں کو سوغات کے طور پر دیا ہے۔

اہلِ علم اس بات سے بہ خوبی واقف ہیں کہ غالبؔ کا دیوان غالب کی حیات میں پانچ مرتبہ چھپا۔ اپنے ہم عصروں میں غالبؔ ہی ایک ایسے شاعر تھے جنھیں اپنے دیوان کی اشاعت کی اتنی فکر تھی۔ گرچہ سارے مطبوعہ نسخے خامیوں سے پُر ہیں، یہی وجہ ہے کہ غالبؔ ان مطبوعہ نسخوں سے بہت ہی بدظن تھے۔ اغلاط کی بہتات سے انھیں کاتبوں اور مطبع کے مالکوں سے

شکایت رہی ہے اور ان شکایات کا ذکر انھوں نے گاہے گاہے اپنے مکتوب میں بھی کیا ہے۔

دیوانِ غالبؔ کا پہلا اڈیشن نواب ضیاالدین احمد خاں کی تقریظ کے ساتھ 1841 میں سید محمد خاں بہادر مطبع سیدالمطابع عرف سیدالاخبار سے شائع ہوا۔ نواب صاحب نے اشعار کی تعداد 1095 تحریر کی ہے۔ اس دیوان کی بنیاد اور انتخاب 1821 کا وہ نسخہ ہے جو نسخۂ حمیدیہ بھوپال کے نام سے مشہور ہے۔ حکیم صاحب سے یا کاتب سے ایک مقام پر سہو ہو گیا ہے جو محلِ نظر ہے۔ وہ ایک جگہ رقم طراز ہیں:

> ''نواب ضیاالدین احمد خاں نیّر ورخشاں کی تقریظ کے ساتھ 108 صفحات کا یہ دیوان 1070 اشعار پر مشتمل ہے۔ ضیاالدین نیّر ورخشاں نے یہ تقریظ 1254 ھ میں لکھی تھی اس میں انھوں نے شعروں کی تعداد 1095 لکھی ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ دیوان 1054 ھ بمطابق 1838ء میں مکمل ہو چکا تھا اور جب تین برس بعد 1257ھ/1841ء میں شائع ہوا تو اس میں 25 اشعار کا اضافہ کیا گیا۔'' (مقدمہ ص 7)

اس اقتباس میں 1054 ھ کا جو سن لکھا گیا ہے وہ سہوِ کاتب پر مبنی ہے۔ یہاں 1254 ھ ہونا چاہیے اور یہی درست ہے۔ 1841ء کا یہ مطبوعہ نسخہ صولت پبلک لائبریری رام پور اور کچھ دیگر غالبؔ کے پرستاروں کے یہاں محفوظ ہے۔ تعداد اشعار کے سلسلے میں تھوڑے بہت اختلافات بھی رہے ہیں۔ سرسید کے مطابق نواب ضیاالدین نیّر کی تقریظ لکھے جانے کے وقت اشعار کی تعداد 1070 سے کچھ اوپر تھی لیکن طباعت کے وقت یہ تعداد بڑھ ہو کر 1090 سے کچھ زیادہ ہوگئی۔ عرشی صاحب کی تحقیق کے مطابق اشعار کی کل تعداد 1093 ہے لیکن تین اشعار حصۂ غزلیات کی ردیف الیا میں سہواً مکرّر چھپ گئے ہیں جس کی وجہ سے مکمل طور پر دیوان کے اشعار کی کل تعداد 1096 ٹھہرتی ہے۔

غالبؔ کا دیوان دوسری بار منشی نورالدین احمد لکھنوی کے مطبع دارالسلام عرف مطبع صاق الاخبار، حوض قاضی دہلی سے نواب ضیاالدین احمد خاں کی تقریظ کے ساتھ مئی 1847 میں شائع ہوا جس میں 74 اشعار کا اضافہ ہے اس طرح 1159 اشعار اس دیوان میں شامل ہیں۔ عرشی صاحب کی تحقیق کے مطابق اس دوسرے اڈیشن میں صرف نواب تجمّل حسین خاں کے مدحیہ چودہ اشعار بہ طور اضافہ ہیں اور بیسنی روٹی والا دو شعر بھی بڑھا دیا گیا ہے۔

غالبؔ کے دیوان کی اشاعت کا سلسلہ ایسے ہی چلتا رہا اور جولائی 1861 میں تیسری بار محمد حسین خاں تحسین کے مطبع احمدی شاہدرہ دہلی سے دیوانِ غالبؔ نواب ضیاالدین احمد خاں کی تقریظ کے ساتھ منظرِ عام پر آیا۔ اس دیوان کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ اس کا کاتب خوش نویس ضرور ہے لیکن غلطیاں بہت کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مرزا غالبؔ نے جب اپنا مطبوعہ دیوان دیکھا تو بہت ناراض ہوئے اور انھوں نے 8 اگست 1861 کو میر مہدی مجروح کے نام ایک خط لکھ کر اپنے جلے پھپھولے پھوڑے اور خوب لعن طعن کی اور یوں گویا ہوئے:

''دیوانِ اردو چھپ چکا۔ ہائے! لکھنؤ کے چھاپے خانے نے جس کا دیوان چھاپا اس کو آسمان پر چڑھا دیا۔ حُسنِ خط سے الفاظ کو چمکا دیا۔ دلی پر اور اس کے پانی پر اور اس کے چھاپے پر لعنت! صاحبِ دیوان کو اس طرح یاد کرنا، جیسے کوئی کتّے کو آواز دے۔ ہر کاپی دیکھتا رہا ہوں۔ کاپی نگار اور تھا، متوسط جو کاپی میرے پاس لایا کرتا وہ اور تھا۔ اب جو دیوان چھپ چکے، حق التصنیف ایک مجھ کو ملا، غور کرتا ہوں تو وہ الفاظ جوں کے توں ہیں۔ یعنی کاپی نگار نے نہ بنائے، ناچار غلط نامہ لکھا۔ بہر حال خوش و ناخوش کئی جلدیں مول لوں گا۔ نہ میں خوش ہوا ہوں، نہ تم خوش ہوگے۔'' (غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد دوم بحوالہ دیوان غالب مطبوعہ 1863، مقدمہ حکیم سید ظل الرحمٰن، ص 9)

دیوانِ غالبؔ کا چوتھا اڈیشن جون 1862 میں مطبع نظامی کانپور سے شائع ہوا۔ چوں کہ غالبؔ اپنے دیوان کی تیسری اشاعت سے ناخوش تھے، اس لیے انھوں نے مطبع احمدی کے مالک مولوی محمد حسین خاں تحسین سے درخواست کی کہ وہ صحیح متن کے ساتھ اسے کہیں اور سے چھپوا دیں۔ غالبؔ نے مطبع احمدی والے اڈیشن میں حسبِ دل خواہ اصلاحات بھی کیں۔ محمد حسین خاں نے اسے مطبع نظامی کانپور سے چھپوا دیا۔ اس دیوان کی خاص بات یہ بھی ہے کہ اس میں نواب ضیاالدین خاں نیّر کی تقریظ موجود نہیں ہے، جو دوسری اشاعتوں اور اڈیشنوں میں ہے۔ محترم حکیم صاحب کی اطلاع کے مطابق غالبؔ کا تصحیح کردہ مطبع احمدی کا یہ نسخہ آندھرا پردیش گورنمنٹ اورینٹل مینسکرپٹ لائبریری (آصفیہ) حیدرآباد میں محفوظ ہے۔

غالبؔ کی زندگی میں شائع ہونے والا دیوانِ غالب کا پانچواں اور آخری اڈیشن 1863

میں مطبع مفید خلائق آگرہ سے منشی شیونرائن کے اہتمام میں چھپا۔ منشی شیونرائن نے بہت ہی احتیاط کے ساتھ اغلاط پر نظر رکھتے ہوئے یہ دیوان چھاپا۔ دراصل منشی جی کے پاس غالبؔ نے 1860 میں ہی اپنے دیوان کو شائع کرنے کے لیے روانہ کیا تھا لیکن غیر معمولی تاخیر کے باعث غالبؔ کو غلط فہمی ہوئی اور یہ سمجھ بیٹھے کہ شاید منشی جی دیوان شائع کرنا نہیں چاہتے، یہی وجہ ہے کہ انھیں مطبع احمدی اور پھر مطبع نظامی کا سہارا لینا پڑا۔ 1863 میں منشی شیونرائن کا یہ مطبوعہ نسخہ منظر عام پر آیا۔ محترم حکیم صاحب نے مقدمہ میں دیوان غالبؔ کی پانچویں اشاعت کے بارے میں لکھا ہے:

> ''یہ پانچویں اشاعت مطبع احمدی کے اغلاط سے بھرے 1861 کے نسخہ کی اگر چہ نقل ہے لیکن شیونرائن نے اپنے مطبوعہ نسخہ میں تصحیح کا خاص خیال رکھا ہے۔'' (مقدمہ ص 11)

مالک رام اور عرشی صاحب کی تحقیق کے مطابق دیوانِ غالب مطبوعہ 1863 نسخۂ رام پور جدید کی نقل ہے جسے غالبؔ نے 1857 میں غدر سے پہلے نواب یوسف علی خاں بہادر والیِ رام پور کی خدمت میں ارسال کیا تھا اور یہ دیوان بہت ہی اہتمام کے ساتھ تیار کرایا گیا تھا۔ اہم بات یہ ہے کہ اس قلمی نسخے کی تصحیح غالبؔ نے خود کی تھی۔ 1857 کے ہنگامے اور غارت گری سے یہ بچ گیا اور آج بھی رضا لائبریری رام پور میں موجود ہے۔ حکیم صاحب نے بھی مالک رام کے تحقیقی کلمات کو اپنے مقدمے میں لکھا ہے جس سے اس پانچویں اشاعت کے متعلق یہ ثابت ہوتا ہے کہ یہ دیوان نسخۂ رام پور جدید کی نقل ہے، اس لیے حکیم صاحب کا یہ کہنا کہ یہ نسخہ مطبع احمدی والے 1861 کی نقل ہے تحقیقی تسامح پر مبنی ہوسکتا ہے۔ مالک رام دیوان غالبؔ کی اس پانچویں اشاعت کی خصوصیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اس نسخہ کی ترتیب دوسرے نسخوں سے مختلف اور بالکل اس قلمی دیوان کی ہے جو غالبؔ نے لکھوا کر رام پور بھیجا تھا اور جس کی نقل سے یہ شائع ہوا۔ اس کا سائز 10-1/2x6-1/2 (5x8-3/4) ہے۔ اس کا سرورق بھی پھولوں سے مزین ہے۔ اس کی پیشانی پر لکھا ہے ''العلم قوۃ'' بسم اللہ الرحمٰن الرحیم کے بعد غالبؔ کا اپنا فارسی دیباچہ صفحہ 3 تک چلا گیا ہے۔ اس کے بعد دیوان صفحہ 4 سے شروع ہوتا ہے۔ سب سے پہلے قطعات ہیں۔ عنوان کی عبارت

کسی جگہ نہیں ملتی۔ البتہ بعض جگہ لفظ ''قطعہ'' لکھا گیا ہے۔ قطعات صفحہ 12 پر ختم ہوتے ہیں۔ اس کے صفحہ 13 سے 15 تک آموں والی مثنوی ہے۔ اس پر بھی صرف ''مثنوی'' کا لفظ دیا ہے۔ صفحہ 15 سے جہاں مثنوی ختم ہوتی ہے، قصیدہ کا آغاز ہے۔ یہ معروف چاروں قصیدے ہیں اور صفحہ 26 پر ختم ہوتے ہیں۔ صفحہ 27 سے 139 تک غزلیات ہیں اور ان کے بعد صفحہ 142 تک وہی 16 رباعیاں درج ہیں۔ خاتمہ میں نواب ضیاالدین احمد خاں کی تقریظ ہے، صفحہ 142 تا 146۔ کاتب اچھا خوش خط ہے۔ پوری کتاب 15 سطری مسطر پر لکھی گئی ہے اور اس میں 1795 شعر ہیں۔''

(بحوالہ دیوان غالب مطبوعہ 1863 مقدمہ حکیم سید ظل الرحمٰن، ص 12)

مولانا امتیاز علی عرشی نے بھی اس دیوان کی ایک بہت اہم خصوصیت بیان کی ہے:

''اس نسخے کی یہ خصوصیت قابلِ بیان ہے کہ پوری کتاب میں کچھ مقامات کے سوا یائے معروف و مجہول اور ہائے سادہ و مخلوط میں فرق کیا گیا ہے۔ شاید اس سے پہلے کسی مطبوعہ کتاب میں یہ التزام نہیں ہوا۔''

(دیوانِ غالب مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، دوسرا اڈیشن ص ۱۴۴)

غالبیات کے مطالعے کے بعد غالبؔ کے شیدائیوں کو یہ بات مایوس کرتی ہے کہ غالبؔ کا کوئی اردو دیوان ان کی خواہش کے مطابق نہیں چھپا، یہی وجہ ہے کہ وہ مطبوعہ نسخوں، کاتبوں اور ان کے مالکوں سے بہت غیر مطمئن اور دل برداشتہ نظر آتے ہیں۔

دیوان غالب شیونرائن مطبوعہ 1863 آگرہ سے ہم چند اشعار نقل کرتے ہیں تاکہ دوسرے مطبوعہ نسخوں سے اس کا موازنہ کیا جا سکے۔

افسوس کہ دنداں کا کیا رزق فلک نے — جن لوگوں کی تھی درخورِ عقدِ گہر انگشت
کافی ہے نشانی ترا چھلے کا نہ دینا — خالی مجھے دکھلا کے بوقت سفر انگشت

لکھتا ہوں اسدؔ سوزشِ دل سے سخن گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی میرے حرف پر انگست

حامد علی خاں نے لکھا ہے:

''نسخۂ نظامی اور بعض دوسرے نسخوں میں 'دنداں' کے بجائے 'دیداں'

چھپا ہے۔ دودہ عربی میں کیڑے کو کہتے ہیں اس کی جمع 'دود' ہے اور جمع الجمع دیدان۔ یہ بات خلافِ قیاس معلوم ہوتی ہے کہ غالبؔ نے 'دیداں' لکھا ہو۔ اس میں معنوی سُقم یہ ہے کہ قبر میں پورا جسم ہی کیڑوں کی نذر ہو جاتا ہے۔ انگلی کی کوئی تخصیص نہیں، نہ خاص طور پر انگلی کے گوشت سے کیڑوں کی زیادہ رغبت کا کوئی ثبوت ملتا ہے۔ حق تو یہ ہے کہ کسی مرے ہوئے محبوب کا ماتم بھی نہیں ہے بلکہ زمانے کی ناقدری کا ماتم ہے جو انگلی عقد گہر کے قابل تھی وہ حسرت و افسوس کے عالم میں دانتوں میں دبی ہے۔ خوب صورت دانتوں کو موتیوں کی لڑی سے تشبیہ دی جاتی ہے، اس لیے موتی کے زیور کی رعایت ملحوظ رکھی گئی ہے۔ کیڑوں کو موتیوں سے تشبیہ دینا مذاقِ سلیم کو مکروہ معلوم ہوتا ہے۔''

(دیوانِ غالب، تحقیق و ترتیب حامد علی خاں، 1969 ص 41)

دوسرے شعر میں بعض نسخوں میں ''تری'' اور بعض میں ''ترا'' چھپا ہے لیکن دیوان غالب مطبوعہ 1863 میں ''ترا'' ہے۔

مقطعے کے شعر پر نظر ڈالی جائے تو دیوان غالب مطبوعہ 1863 میں ''انگست'' چھپا ہے یعنی ''ش'' کا تین نقطہ غائب ہے جو درست نہیں، یقیناً یہ سہوِ کاتب ہے۔

تو ہم مریض عشق کے بیمار دار ہیں اچھا اگر نہ ہو تو مسیحا کا کیا علاج

یہاں نسخۂ نظامی اور دوسرے مطبوعہ نسخوں میں ''لوہم'' ہے۔ ظاہر ہے ''تو'' سہوِ کاتب ہے جو 1863 کی اشاعت میں موجود ہے۔

چھوڑوں گا میں نہ اوس بت کافر کا پوجنا چھوڑے نہ خلق گو مجھے کافر کہے بغیر

یہاں نسخۂ حمیدیہ میں ''کافر کو پوجنا'' درج ہے۔

مینائے مے ہے سرو نشاط بہار سے بال تدور جلوۂ موج شراب ہے

حامد علی خاں نے لکھا ہے کہ یہ شعر درست نہیں ہے۔ ''سے'' کی جگہ ''مے'' ہونا چاہیے، گویا صحیح شعر اس طرح ہے:

مینائے مے ہے سرو نشاط بہار مے بال تدور جلوۂ موج شراب ہے

ان کا کہنا ہے کہ ''اٹھارہ سے زائد قدیم وجدید نسخوں کے باہم دگر مقابلے سے معلوم ہوا کہ بیشتر نسخوں میں یہ شعر اسی طرح چھپا ہے لیکن نسخۂ حمیدیہ طبع اوّل میں ''سرونشاط بہار سے'' درج ہے جو صریحاً غلط ہے۔'' (دیوان غالب مرتبہ حامد علی خاں 1969)

نسخۂ عرشی اور نسخۂ مالک رام نیز دیوان غالب مطبوعہ 1863 نسخۂ شیونرائن میں ''مے'' کی جگہ ''سے'' ہے یعنی ان کے نزدیک صحیح شعر یہ ہے:

مینائے مے ہے سرو نشاط بہار سے بال تدور جلوۂ موج شراب ہے

غالبؔ اور ان کے شیدائیوں کی ساری کوششوں کے باوجود دیوان غالب نسخۂ شیونرائن مطبوعہ 1863 بھی اغلاط سے محفوظ نہ رہ سکا۔ یہاں میں صرف دو مثالیں پیش کروں گا۔ کاتب صاحب کی کرامات ملاحظہ فرمائیے:

شمار سبحۂ مرغوب تب مشکل پسند آیا تماشای بیک کف بردنِ صد دل پسند آیا

اس شعر کے پہلے مصرعے میں ''بت'' کو ''تب'' لکھ دیا گیا ہے جو سہوِ کاتب ہے۔ اسی طرح ایک اور شعر ملاحظہ ہو:

جو تھا سو موج رنگ کے دھوکے میں رہ گیا اے وائے نالۂ لبِ خونیں اے گل

اس شعر کے مصرعۂ ثانی میں ''اے گل'' نہیں بلکہ ''نوائے گل'' ہے۔ ''نو'' چھوٹ گیا ہے۔ یہ بھی کاتب صاحب کا حسنِ کرشمہ ہے۔ مالک رام کے نسخہ میں ''رہ گیا'' کی جگہ ''مر گیا'' ہے۔ بعض جگہوں پر ''ک'' اور ''گ'' میں فرق نہیں کیا گیا ہے۔ مثلاً: ''نہ سنو گر بُرا کہے'' کوئی''۔ ''کر'' کی جگہ ''گر'' ہونا چاہیے لیکن یہ طرزِ املا دیوان میں بہت سی جگہوں پر ہے۔

حکیم سید ظل الرحمٰن صاحب نے غالبؔ کے پرستاروں کو ایک نادر تحفہ دیا ہے نیز دیوان غالب مطبوعہ 1863 کی عکسی اشاعت غالبیات کے باب میں اہم اضافہ ہے۔

●❖●

(د) آخری پہر کی دستک، شاعر: شمیم حنفی، مبصّر: ثاقب فریدی

شمیم حنفی اردو کے عہد ساز نقاد ہیں۔ تاریخ وتہذیب کے حوالے سے ان کا مطالعہ بہت عمیق اور اس موضوع پر ان کی تنقیدی فتوحات نہایت وقیع ہیں۔ شمیم حنفی کی پہلی غزل 65-1964 میں 'نقوش' لاہور میں شائع ہوئی تھی۔ اس کے بعد بقول شمیم حنفی 'کتاب' لکھنؤ، 'گفتگو' بمبئی، 'شب خون' الٰہ آباد، 'سطور' دہلی، 'شعر وحکمت' حیدرآباد، 'اظہار' ممبئی، 'محور' دہلی اور 'فنون' لاہور وغیرہ میں ان کی غزلیں شائع ہوئیں۔ 'آخری پہر کی دستک' کے نام سے شمیم حنفی کی غزلوں کا مجموعہ ریختہ فاؤنڈیشن نے 2015 میں شائع کیا۔ اس میں ایک سو تیرہ (113) غزلیں موجود ہیں جن میں تقریباً چھ سو انتالیس (639) اشعار ہیں۔ 'آخری پہر کی دستک' کی غزل کا زمانہ وہی ہے جو اردو میں جدیدیت کے فروغ کا زمانہ ہے۔ ہر چند کہ شمیم حنفی صاحب کو بہ حیثیت شاعر جدیدیت کے ہراول دستے کے شعرا میں شمار کیا جاسکتا ہے مگر شمیم حنفی کی غزل اس طرح موضوعِ گفتگو نہیں بن سکی جس طرح جدیدیت یا یوں کہیں کہ نئی غزل کے دیگر شعرا کے اشعار موضوع بحث رہے۔ اس سوال کا جواب تلاش کرنے کا بہتر ذریعہ 'آخری پہر کی دستک' ہی ہے۔ ان کی غزلیں اس فرد کی کہانی ہیں جس نے بدلتے ہوئے معاشرے اور تہذیب کو اپنی آنکھوں سے دیکھا اور اس بدلتی ہوئی صورتِ حال کو شدت سے محسوس کیا۔ اسے فرد کی فردیت کا احساس پریشان کرتا ہے۔ نئی شاعری نے اجتماعی مسئلے کو ایک فرد کی حیثیت سے دیکھا اور محسوس کیا جس کے نتیجے میں رات کی تیرگی، وقت کے بدلتے ہوئے دھارے کی تیزی، تنہائی اور اکیلے پن کی شدت کا احساس، ذات کا عرفان اور اس کا اپنا وجود نئی شاعری مسئلہ بنا۔ شمیم حنفی کی غزل بھی انہیں معاملات اور کیفیات کا اظہار ہے:

میں لفظ لفظ بکھرتا رہا فضاؤں میں
مری صدا سے وہ کرتا رہا شکار مجھے

مرے زوال کا ہر رنگ تجھ میں شامل ہے
تو آج تک مری حالت سے بے خبر کیا تھا

کون بہتے ہوئے پانی کو صدا دیتا ہے
کون دریا سے یہ کہتا ہے سمندر ہوں میں

یہی اجڑی ہوئی بستی ہے ٹھکانہ میرا
ڈھونڈنے والے اسی خاک کے اندر ہوں میں

ہر سمت اجالا بھی ہے سورج بھی ہے لیکن
ہم اپنے چراغوں کو بجھانے کے نہیں ہیں
نقش لوح دل پہ بنتے ہیں مٹا دیتی ہے شام
ہم کو سورج کی طرح اکثر بجھا دیتی ہے شام

میں ہوں ذرہ تو مجھے ریت کے طوفاں سے بچا
میں ہوں قطرہ تو سمندر سے جدا رہنے دے

رات دن اپنے تعاقب نے تھکا ڈالا مجھے
خود کو پانے کی ہوس کا شور لیکن سر میں ہے

حال سے اپنا تعلق بس برائے نام تھا
یا تو ہم ماضی رہے یا حرف آئندہ رہے

پہلے شعر میں لفظ لفظ فضا میں بکھرنے اور صدا کے ذریعہ شکار ہونے کا احساس انفرادی وجود کے پامال ہونے کا علامیہ ہے۔ فضا میں ذروں کی طرح بکھرنا وجود کی بقا بھی ہے۔ یعنی انسان کا ایک ظاہری وجود تو ختم ہوا لیکن فضا میں جو شئے ضم ہوئی ہے وہ بھی اسی کا وجود ہے۔ دوسرے شعر میں اپنے زوال کا رنگ کہیں اور تلاش کرنا بھی اپنی ذات کی موجودگی کا اظہار ہے۔ تیسرے شعر میں اپنے وجود کے تئیں احساس کی لے تیز تر ہوگئی ہے۔ بہتے ہوئے دریا کو صدا دینے اور اپنی ذات کو سمندر سے تعبیر کرنا اسی رویے کا اظہار ہے۔ سمندر کا وجود یوں بھی دریا سے بہت بڑا ہے لیکن دریا کے بہتے ہوئے پانی دیکھ کر اپنے وجود کو سمندر کہنا بہت بامعنی ہے۔ وہ اس طرح سے کہ دریا کے تحرک کے مقابلے سمندر کی طبیعت بہت پرسکون اور شانت ہوتی ہے۔ اس مناسبت سے نئی غزل کا فرد بھی خاموشی اور سکوت کا مظہر ہے لہٰذا دونوں کی خاموشی کے مابین ایک طرح کا رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ چوتھے شعر میں اجڑی ہوئی بستی کو اپنا ٹھکانہ کہنا اور ایک خاص جگہ کو اپنا مسکن قرار دینا پرانے رشتوں کی بازیافت ہے۔ اجڑی ہوئی بستی کا فقرہ نئی بستیوں کے جبر کا اظہار ہے۔ شمیم حنفی کی

غزلوں میں پرانی بستیوں کے اجڑ جانے کا شدید احساس ہے۔ پانچویں شعر میں ''ہم اپنے چراغوں کو بجھانے کے نہیں ہیں'' میں سورج کی روشنی نئی تہذیب کا استعارہ ہے۔ تمام سمتوں میں اجالے کے باوجود اپنے چراغ کو نہ بجھانے کا رویہ اپنے وجود کو فنا کرنے کی نفی اور تمام پرانی قدروں کا تحفظ ہے۔ ظاہر ہے کہ جب روشنی پھیلتی ہے تو چراغ بجھا دئے جاتے ہیں۔ ایسی صورت میں اپنے چراغ کو جلائے رکھنے کا خیال ہی دراصل فرد کی فردیت کا احساس ہے۔ چھٹے شعر میں نقشِ لوحِ دل پر ابھرنا بھی اپنے وجود کی بازیافت کا ایک عمل ہے اور شام کو سورج کی طرح بجھنے کا احساس تنہائی اور تاریکی میں گم ہونے کی طرف اشارہ ہے۔ ساتویں شعر میں ریت کے طوفان اور سمندر کی بیکرانی میں گم ہوجانے کا خوف ہی وجود کو زندہ رکھتا ہے۔ ذرے کے مقابلے ریت کا طوفان اور قطرے کے سامنے سمندر گویا فرد کی موت ہے۔ آٹھویں شعر میں خود کو پانے کی ہوس کا شور سر میں ہونا بہت بامعنی ہے۔ انسان کے جسم کی تھکن اس کے جذبے اور حوصلے کو متاثر نہیں کرتی یعنی ایک انسان جسمانی اعتبار سے تھک تو جاتا ہے لیکن اس کا حوصلہ تھکن کی آلودگی سے پاک رہتا ہے۔ یہاں اس شعر میں شور کا لفظ بھی بہت بامعنی ہوگیا ہے۔ یہ شور دراصل حوصلہ مندی کا علامیہ بن گیا ہے جسے ایک طرح کے جنون سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے اور پھر شور بھی خود کو پانے کی ہوس کا ہے۔ آخری شعر میں ماضی اور مستقبل سے اپنا رشتہ استوار کرنے کا رویہ حال سے برگشتگی کا اظہار ہے۔ شمیم حنفی کی غزل میں ماضی کی عظمت، پرانی قدروں کی اہمیت اور ایامِ گذشتہ سے ایک خاص رشتہ نظر آتا ہے جیسے کوئی جانے والا پلٹ کر اپنے گھر کی طرف دیکھتا ہے۔ نئی تہذیب نے پرانی قدروں کو رفتہ رفتہ ختم کردیا۔ انسان نے ایک ایسی دنیا میں قدم رکھا جہاں پرانی قدریں باقی نہیں ہیں اور نئی تہذیب، اس کی چمک اور روشنی میں پرانی چیزیں دھندلی پڑ گئیں ہیں۔ لیکن شمیم حنفی کی غزل میں احساس کی سطح پر وہ تمام نقوس بار بار ابھرتے ہیں:

آتی تھی روز نیند کی سوغات لے کے شام
پہلے یہ ہاؤ ہو یہ طلسمات شب نہ تھے

سیاہ دھوپ شجر برگ و بار سے خالی
طنابیں ٹوٹ گئیں شامیانہ ختم ہوا

سن رہا ہوں دیر سے جاتے ہوئے لمحوں کی چاپ
اب کسی کو سرحد ادراک تک آنے نہ دے

ہوا بھی زرد ہے دشت نگاہ کی صورت
بدل گئے گل منظر کے نقش یوں کیسے

ہمارے اجداد کی کہانی سنا رہا تھا ندی کا پانی
کئی صداؤں نے خون تھوکا کئی بدن سنگسار دیکھے

نہ اب وہ شہر نہ گلیاں نہ وہ مکاں نہ مکیں
یہی دیار تھا اپنا یہی ٹھکانے تھے

کچھ مویشی کھیت جنگل اور سر پر آسماں
ان دنوں کی بات ہے جب بستیاں اجڑی نہ تھیں

گلی گلی یہی اجڑے ہوئے مکاں دیکھے
خلا خلا یہ اداسی کا سلسلہ دیکھا

کچھ سرنگوں تھا بوجھ سے اپنے درخت بھی
طوفان ابرو باد کی منزل تھی سخت بھی

پہلے شعر میں پرانی شاموں کو یاد کرنا، اور نیند کی سوغات کا تذکرہ کرنا احساس کی سطح کو متاثر کرتا ہے اور پھر ہاؤ ہو کا رشتہ نئی تہذیب سے قائم ہو جاتا ہے۔ اس شعر میں طلسمات شب کی ترکیب بہت بامعنی ہے۔ شمیم حنفی کی غزل میں جہاں پرانی تہذیب کا تذکرہ ہے وہاں نئی تہذیب کا شکوہ بھی ہے۔ جہاں نئی تہذیب کی بات ہے وہاں پرانی قدریں بھی ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ دوسرے شعر میں نئی تہذیب کو سیاہ دھوپ اور بے برگ و بار شجر سے تعبیر کرنا بہت خوبصورت شعری عمل ہے۔ پرانی قدروں کے تعلق سے طنابیں ٹوٹنا اور شامیانہ ختم ہونے کا استعارہ بہت توجہ طلب ہے۔ بڑے شہروں میں اب شامیانے کم کم لگتے ہیں۔ عہد قدیم میں شامیانہ انسانی زندگی اور اس کے پرخلوص اجتماع کی علامت تھا۔ شامیانے کا رشتہ دھوپ سے بہت گہرا ہے۔ وہ اس طرح کے شامیانہ دھوپ اور اس کی شدت کو روک دیتا ہے۔ گویا پرانی قدروں کی حیثیت ایک شامیانے کی تھی جسے آج کی زندگی نے ختم کر دیا۔ تیسرے شعر میں جاتے ہوئے لمحوں کی چاپ سننا احساس کی سطح پر

بہت سخت عمل ہے۔ گزرتے ہوئے لمحوں کی چاپ سننا پرانی قدروں کے خاتمے کو محسوس کرنا ہے۔ اس کے بعد کے اشعار میں گل منظر کے نقش کے بدلنے کا احساس، پرانی گلیوں اور مکان ومکیں کے ختم ہو جانے کا خیال، مویشی، کھیت، جنگل اور آسمان کے منظر نامے کا گم ہونا اور بار بار اجڑی ہوئی بستی و مکان کا تذکرہ کرنا پرانی قدروں سے محبت اور اس سے گہرے تعلق کا اظہار ہے۔ آسمان آج بھی باقی ہے لیکن شہر سے اٹھنے والے دھوئیں اور غبار نے اسے پاٹ دیا ہے۔ پرانی شاعری میں آسمان آزمائش و ابتلاء کا استعارہ تھا لیکن یہاں آسمان حسن فطرت کا استعارہ بن گیا ہے۔ آخری شعر میں زندگی اور پرانی تہذیب کا درخت کے مانند سرنگوں ہونا اور نئی روایت کو طوفان ابر و باد سے تعبیر کرنا بہت خوبصورت ہے۔ ہر نئی تہذیب پرانی تہذیب کو ختم کرتی ہے اور نئی تہذیب وقت کی ضرورت بھی ہوتی ہے لیکن پرانی قدروں کی یادیں ختم کرنا آسان نہیں ہے۔ اس میں زندگی کی ترتیب ایک نئے طور سے نظر آتی ہے اور یہاں زندگی گذارنے کا انداز بھی پرانی قدروں سے بہت الگ ہے۔ شمیم حنفی کی غزلوں میں اس نئے شہر سے بیزاری تو نہیں ہے لیکن اس میں ایک طرح کی حیرانی کی کیفیت ضرور ہے:

دن نکلا سب جاگے پھر دفتر کو بھاگے
اب کمروں کے اندر کیا ہے صرف اندھیرا

کس کو پتہ چلے گا کہ اک دن گذر گیا
دستک سرائے دل پہ اگر شام بھی نہ دے

بند کرلے کھڑکیاں یوں رات کو باہر نہ دیکھ
ڈوبتی آنکھوں سے اپنے شہر کا منظر نہ دیکھ

اک آہنی صدا کے اشارے پہ رات بھر
کیوں جاگتے ہیں شہر طلسمات کے مکیں

یہ کیسی بات ہے دن کی گھڑی ہے اور اندھیرا ہے
چمکتی دھوپ میں سونا پڑا تھا رات بھر ہم کو

یہ کیسے لوگ ہیں کیسا عجیب شہر ہے یہ
گھڑی ہے دن کی مگر سر پہ شامیانۂ شب

اس شہر میں لوگوں کو مگر کام بہت ہیں
اس شہر میں راتوں کو اندھیرا نہیں کرتے

ہجوم سیر تماشے نمائشیں بازار
تمام شہر میں جیسے کہیں مکاں نہ رہے

مندرجہ بالا اشعار کے موضوعات تو نئی غزل میں مل جائیں گے لیکن ان اشعار میں اظہار کی سطح بہت مختلف ہے۔ چند اشعار ہی کی بات کیوں کریں، شمیم حنفی صاحب کا اسلوب، ان کا شعری لغت جدیدیت اور نئی شاعری کے شعرا سے مختلف اور بالکل نئے انداز کا ہے اور یہی وصف انھیں اس بھیڑ میں بلند قامت کرتا ہے۔ اس میں شہر کی زندگی کا تجربہ بھی ہے اور اس زندگی سے ایک خاموش شکوہ بھی۔ آج کی زندگی میں ہم عموماً ان مسائل سے دو چار ہیں اور اس طرز زندگی کے عادی ہو چکے ہیں۔ ان اشعار کی داخلی کیفیت ہمیں نیند سے جگانے کا کام کرتی ہے۔ یہ اشعار کسی ایک نوع کی طرز زندگی کی تصویر نہیں بلکہ موجودہ زندگی کے تمام ڈھب اس میں شامل ہیں۔ ایک زندگی تو وہ ہے جس میں دن بھر کی بھاگ دوڑ شامل ہے۔ دوسری زندگی وہ ہے جس میں مستقل راتوں کا جاگنا ہے اور رات بھر تھک کر دن بھر کا سونا۔ اب ایسے میں یہ شعر:

کس کو پتا چلے گا کہ اک دن گزر گیا
دستک سرائے دل پہ اگر شام بھی نہ دے

احساس کی سطح کو متاثر کرتا ہے۔ دن بھر سونے کے بعد بالآخر شام کو پورے ایک دن کے گذر جانے کا احساس ہوتا ہے۔ اگر اس طرز زندگی سے تعلق نہ بھی ہو تو یوں بھی شام کو پورے دن کا گذر جانا گراں محسوس ہوتا ہے۔ اس شعر کے داخل میں ایک دھیمی آنچ جل رہی ہے جس میں ایک خاموش احتجاج بھی شامل ہے۔ اس کے اظہار کی سطح بہت مختلف ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ یہ اشعار بھی دیکھیے:

یہ کیسی بات ہے دن کی گھڑی ہے اور اندھیرا ہے
چمکتی دھوپ میں سونا پڑا تھا رات بھر ہم کو

یہ کیسے لوگ ہیں کیسا عجیب شہر ہے یہ
گھڑی ہے دن کئی مگر سر پہ شامیانہ شب

ان جیسے اشعار میں استعجابیہ لہجہ ہی دراصل قاری کو اپنی گرفت میں لیتا ہے۔اس لہجے میں شہر کی زندگی پر ایک طنز ہے لیکن طرز اظہار کی شیرینیت طنز کے نشتر کو نمایاں نہیں ہونے دیتی۔اسی لہجہ اور طرز اظہار کی شیرینیت قاری کے احساس کو متحرک کرتی ہے۔اور شعر سے اس کا ایک جذباتی رشتہ قائم ہوجاتا ہے۔وحید اختر نے اپنے مضمون ''جدید شاعری اور فرد'' میں یہ بات کہی تھی

''خیال خواہ کتنا ہی بڑا، کتنا ہی اہم۔کتنا ہی بلند کیوں نہ ہو جب تک وہ ذات کی بھٹی سے تپ کر نہ نکلے فن نہیں بن سکتا''۔('جدید شاعری اور فرد' مضمون نگار: وحید اختر، رسالہ 'شاعر' ممبئی جلد ۳۸، شمارہ ۸۔۹، ۱۹۶۷)

نئی غزل میں تنہائی، خاموشی، سکوت زندگی کی بے ثباتی اور اس کے تئیں جو منفی رویہ قائم ہوا اسے رسمی شاعری نہیں کہا جاسکتا۔اس کی وجہ یہ ہے کہ اس نوع کے مضامین رسم کے طور پر نہیں برتے جاسکتے اور پھر جہاں محض رسم کی ادائیگی مقصود ہوگی وہاں فن مجروح ہوگا۔خصوصاً اس نوع کے مضامین میں وہ گھلاوٹ اور تاثیر پیدا نہ ہوسکے گی لہذا احساس کی گھلاوٹ اور جذبے کی گہرائی کے لیے وحید اختر کے مطابق اسے ذات کی بھٹی سے تپ کر نکلنا ہوگا۔شمیم حنفی کی غزل میں بھی تنہائی، سکوت اور خاموشی ہے جسے انہوں نے اپنے داخل میں جھلسا کر کندن بنایا ہے۔مثال کے طور پر یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

میں اپنے شور میں گم تھا نہ سن سکا اس کو
وہ بے سبب ہی مجھے دیر تک پکارا کیا

دل کی ویرانی کا سایہ شام کے منظر میں ہے
گھر سے باہر بھی وہی کچھ ہے جو میرے گھر میں ہے

روشنی ہوگی تو سائے بھی ستم ڈھائیں گے
اور کچھ دیر چراغوں کو بجھا رہنے دے

جنگلوں کی رات کیوں آواز دیتی ہے ہمیں
ہم ابھی زندان بے خوابی سے اکتائے نہیں

ٹوٹ جاتا ہے نشہ لذت تنہائی کا
لوح خلوت پہ کوئی نقش ابھرتا کیوں ہے

سنا ہے دشت ہی کافی ہے ڈوبنے کے لیے
اب اس کے بعد سمندر کی سمت جائے کون

ہجر کا قصہ بہت لمبا نہیں بس رات بھر ہے
ایک سناٹا مگر چھایا ہوا احساس پر ہے

پھر فصیل شہر تک جاکر پلٹ آؤں گا
پھر وہی جنگل کا سناٹا بلاتا ہے مجھے

ہر طرف منظر بچھے ہیں خشک پتھریلی زمیں پر
ہر طرف الجھی ہوئی تنہائیوں کا سلسلہ ہے

ساحل جزیرے کشتیاں غرقاب سب ہوئے
اپنی فسردگی بھی سمندر کوئی نہ ہو

ان شعروں کی قرأت کے بعد طبیعت پر، اداسی، تنہائی اور خموشی کی فضا چھا جاتی ہے۔ یہ تمام افسردہ رویے یونہی نہیں ہیں بلکہ ان میں زندگی کی تلخ اور کڑوی سچائی کا بہت کچھ حصہ شامل ہے۔ شمیم حنفی کی غزلوں میں اس نوع کے اشعار بہت ملیں گے۔ ان شعروں کی خصوصیت یہ ہے کہ آپ کسی شعر کی جانب اشارہ کر کے یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس میں تنہائی ہے اور اس میں اداسی ہے یا اس میں خاموشی اور سکوت ہے بلکہ بیشتر جگہوں پر مختلف کیفیتوں کی ملی جلی شکل نظر آتی ہے۔ ایک ہی شعر میں الگ الگ کیفیتوں کا رنگ موجود ہے۔ مثال کے طور پر:

ساحل جزیرے کشتیاں غرقاب سب ہوئے
اپنی فسردگی بھی سمندر کوئی نہ ہو

اب شعر میں ساحل اور جزیرے کا لفظ ایک بیکراں سناٹے اور عالم ہو کی علامت ہے۔ اس میں خاموشی بھی ہے۔ اپنے شور میں گم ہو جانا، روشنی کے بجائے تاریکی پسند کرنا، جنگلوں کے سناٹے کی

آواز سننا اور اس جانب کا قصد کرنا، اپنے اندرون میں سناٹا محسوس کرنا، یہ سب زندگی کے مسلسل جبر کا فطری نتیجہ ہیں۔ان میں ایک بھی کوئی ایسی کیفیت نہیں جسے بالا رادہ کسب کیا گیا ہو۔ان شعروں کو اظہار کے جس پیرائے میں برتا گیا ہے یہ شاعرانہ ہنرمندیوں کی دلیل ہے۔ان شعروں میں خودکلامی کا لہجہ ان کے حسن میں اضافہ کرتا ہے۔شمیم حنفی کی غزلوں میں بعض اوقات خودکلامی کا لہجہ احساس کو گھلا دینے والی کیفیت پیدا کرتا ہے۔اس ضمن میں یہ اشعار بھی قابل توجہ ہیں:

پھر دل سے گفتگو کا ہوا ختم سلسلہ
پھر یہ گماں کے روح کے اندر کوئی نہ ہو

اپنے سایے کو نہ اس طرح سے ٹھکرانا تھا
زندگی ایسی شرارت سے تو باز آنا تھا

بس آئینے میں کبھی خود کو دیکھ لیتے ہیں
وہ روز روز کا ملنا ملانا ختم ہوا

نہ تیرگی نہ اجالا یہ کیسی دنیا ہے
کہ صبح نیند سے بوجھل ہے شب چراغ نصیب

ہر کہانی ایک حرف رائیگاں تک جائیگی
زندگی معلوم ہے سب کو کہاں تک جائیگی

ایک دن مسمار ہوجائیگی آوازیں تمام
ایک دن ہر بات احساس زیاں تک جائے گی

چٹختی گرتی ہوئی چھت اجاڑ دروازے
اک ایسے گھر کے سوا حاصل سفر کیا تھا

ان شعروں میں خودکلامی کا لہجہ احساس میں گھلاوٹ کی فضا ہموار کرتا ہے۔اس میں حیرانی بھی ہے اور فنا کا احساس بھی۔جو چیز بھی عالمِ وجود میں آتی ہے اسے فنا ہونا ہے لیکن اس قدر فنا کا احساس زندگی کے تئیں بیزاری کا جذبہ پیدا کرتا ہے۔یہ زندگی کے خلاف ایک منفی رویہ ہے۔ہر کہانی کو

بالآخر ایک دن ختم ہونا ہے۔اس رویے میں زیاں کا احساس کسی خودرو پودے کی طرح نہیں اگ آیا ہے بلکہ اس کے پس منظر میں زندگی کی سچائی پوشیدہ ہے۔شمیم حنفی کی غزلوں میں فنا کا احساس تو ہے لیکن فنا کے تئیں ان کا رویہ مثبت ہے یعنی اس میں آہ وگریہ اور نوحہ کی روش نہیں ہے۔ہاں اتنا ضرور ہے کہ جہاں فنا کا احساس بڑھتا ہے وہاں ان کی غزلوں میں فضا سوگوار ہوجاتی ہے۔اوپر کے آخری شعر میں چٹختی گرتی ہوئی چھت اور اجاڑ دروازہ صرف کسی ایک گھر کا زوال نہیں ہے بلکہ یہ ایک پوری تہذیب، اور زندگی کے رشتوں کا زوال ہے۔اس نوع کی اور بھی مثالیں شمیم حنفی کی غزلوں میں موجود ہیں۔

تاریکیوں نے شام کو نرغے میں لے لیا
دن پر لکھی ہوئی تھی مری سرگذشت بھی

ہر ہر قدم پہ اپنے ہی سائے کا سامنا
یہ وقت آچکا ہے تو ہوگی شکست بھی

آوازۂ جرس کی طرح ڈوب جائے گی
اس دشت بیکراں میں مری سرگذشت بھی

گرنی ہی تھی اک روز یہ دیوار بدن کی
یہ راہ کا پتھر بھی ہٹانے کے لیے تھا

ہمیں غرور تھا سو ہم بھی ڈوب گئے
ہماری آنکھوں کو اندازۂ سراب نہ تھا

شمیم حنفی کی غزلوں میں جسم اور روح کی کشمکش بھی فنا کے اس احساس کو جلا بخشتی ہے۔جسم اور روح میں ایک فرق تو یہ ہے کہ جسم فنا ہوجاتا ہے اور روح باقی رہتی ہے۔دوسرے یہ کہ جسم اور روح کو علاحدہ علاحدہ نہیں رکھا جاسکتا۔احساس کے تمام رشتے روح سے قائم ہوتے ہیں یہی وجہ ہے کہ جسم کی موت کے بعد بھی احساس باقی رہتا ہے۔اب اشعار دیکھے:

یہ جسم و روح کی دوری بھی اک معمہ ہے
ہزار کوس چلے فاصلہ نہ ختم ہوا

رنگ دکھلائی دئے جسم کے زنداں میں اسیر
آئینے روح کے تصویر طلب لگتے ہیں

ایک بے نام و نشاں روح کا پیکر ہوں میں
اپنی آنکھوں سے الجھتا ہوا منظر ہوں میں

آسماں حد نظر تک ایک بحر بے کراں
روح پیاسی ہے مگر سمٹی ہوئی پیکر میں ہے

شام آئی صحن جاں میں خوف کا بستر لگا
مجھ کو اپنی روح کی ویرانیوں سے ڈر لگا

پہلے شعر میں جسم اور روح کے مابین فاصلے کا احساس دراصل ایک نفسیاتی کشمکش کا اظہار ہے۔جسم ایک مادی اور مرئی شئے ہے جبکہ روح ایک غیر مادی اور غیر مرئی شئے ہے۔ایک طویل زندگی گزارنے کے باوجود روح کو بالآخر جسم سے آزاد ہو جانا ہے۔اس طرح دونوں کے درمیان کا فاصلہ مزید بڑھ جاتا ہے۔ایسی صورت میں جسم و روح کے فاصلے کا احساس بالکل فطری معلوم ہوتا ہے۔دوسرے شعر میں روح کے اندر رنگوں کا تصور بہت بامعنی ہے۔جسم کو تو عموماً زنداں کہا گیا ہے لیکن روح کے لئے آئینہ کا لفظ ایک نئی تعبیر معلوم ہوتی ہے۔پھر آئینے کا تصویر طلب ہونا بھی بہت خوبصورت ہے۔گویا جسم روح کا آئینہ ہے۔تیسرے شعر میں خود کو بے نام و نشاں روح کا پیکر کہنا اپنے وجود کی تلاش ہے اور خود اپنے آپ سے الجھنا ایک گہری کشمکش کا اظہار ہے۔ایک انسان زندگی بھر اپنی ہی تلاش میں رہتا ہے لیکن تلاش مکمل نہیں ہو پاتی۔۱۹۶۰ کے بعد کی غزلوں میں انکشافِ ذات اور تلاش ذات کا مسئلہ بہت شدت کے ساتھ نظر آتا ہے۔شمیم حنفی کی غزلوں میں بھی یہ مسئلہ مختلف کیفیتوں کے ساتھ موجود ہے۔چوتھے شعر میں روح کی پیاس کا اظہار اور بے کراں آسمان میں پرندوں کی طرح اڑنے کا خیال روح کی زندگی اور اس کی بیکراں خواہشوں کی طرف اشارہ ہے۔دنیا میں آسمان اپنی وسعتوں کے اعتبار سے سب سے زیادہ عظیم ہے اور پھر پیاس کی حد بھی متعین نہیں کی جاسکتی۔اسی طرح آسمان اور پیاس کے مابین ایک طرح کا رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔آخری شعر میں روح کی ویرانیوں کا خوف ایک بالکل الگ تصویر ہے جس کا رشتہ شام سے بہت گہرا ہے۔اس شعر میں صحن جاں کی ترکیب بھی خوب ہے وہ اس طرح کہ جان ایک لطیف شے

ہے جب کہ صحن لطیف نہیں ہے۔ شمیم حنفی کی غزلوں میں شام کا کرب اوراس کی ہولنا کی کا ذکر بار بار آتا ہے اوراس کا رشتہ اداسی، مایوسی اور خاموشی سے قائم ہو جاتا ہے:

آتی تھی روز نیند کی سوغات لے کے شام
پہلے یہ ہاؤ ہو یہ طلسمات شب نہ تھے

دریا بھی لہو رنگ تھا آنکھیں بھی لہو رنگ
کل شام کے ہاتھوں میں تھی تلوار عزیزو

زوال شام کی ساعت تمہیں بتائے گی
کہ آسماں سے اترتی ہے موج خوں کیسے

آج اس گہرے اندھیرے غار میں اترے گا کون
ساحل شب پر کھڑی کس کو صدا دیتی ہے شام

دیکھ لے مجھ کو ابھی کچھ روشنی باقی ہے مجھ میں
شام تک اک ریت کا طوفان آنے کی خبر ہے

گرد میں الجھی ہوئی ہر رات پیاسی آئے گی
سوکھ جائے گا گھڑی بھر میں سمندر شام کا

ان اشعار کو دیکھ کر شمیم حنفی کی غزل میں شام اوراس کے کرب کی مختلف کیفیتوں کا احساس ہوتا ہے۔ شام کی ان چھ تصویروں میں احساس کے کئی رنگ ہیں۔ جیسے زندگی کی ہر شام ایک الگ الگ کیفیت کی حامل ہے اسی طرح ان چھ اشعار میں ایک الگ کیفیت کا اظہار ہے۔ زوال شام کی بات ہو، ساحل شب پر شام کے صدا دینے کی بات ہو، شام کو ایک گہرے اندھیرے غار کہنے کا رویہ ہو یا پھر شام کو ایک سمندر خیال کرنے کا احساس، ہر تصویر کا الگ رنگ ہے اور پھر یہ بھی دیکھئے کہ ہر تصویر مکمل ہے۔ مثلاً ایک ہی شعر میں گہرے، اندھیرے، غار، ساحل، شب، صدا، شام سارے الفاظ آ گئے۔ یعنی حولنا کی کی تصویر بنانے کے لئے جتنے رنگ درکار تھے وہ سب استعمال کیے گئے۔ جسم وروح کی کشمکش کی تصویریں ہوں یا اداس شاموں کے منظر مے اتنی جہتوں سے ایک

ہی چیز کو دیکھنے کا رویہ نئی غزل میں کم کم نظر آتا ہے مگر شمیم حنفی کے یہاں ایسا نہیں ہے۔ ان کی غزلوں میں یہ اندھیرا صرف شام کا اندھیرا نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق زندگی کی تاریکی اور فرد کے اندرون سے بھی ہے۔ جسم و روح کی کشمکش، شام کے کرب کے ساتھ ان غزلوں میں اندھیرے پن کے مرقعے بھی بہت صاف ہیں:

کالی مٹی کالا بادل کالا پانی
میں نے بس اک لفظ سنا ہے صرف اندھیرا

دھوپ کے دشت میں سایوں کی دیوار کھڑی ہے
تجھ تک آنے کا رستہ ہے صرف اندھیرا

گھنے اندھیروں میں بھٹکیں گی عمر بھر آنکھیں
تماشہ بن گئے خوابوں کی پاسبانی کے بعد

نیلے سرخ سفید سنہرے ایک اک کر ڈوب گئے
سمتوں کی ہر پگڈنڈی پر کالا رنگ پگھلنے لگا

اندھیرے دوڑ کر آئے پناہ کی خاطر
ہمارے گھر کا دریچہ اگر کھلا دیکھا

اندھیروں کی اتنی تصویریں حالت دل کی شفاف ترجمانی کرتی ہیں۔ ان تصاویر کی سیاہی کا رشتہ کائنات سے بھی ہے اور متکلم کے اندرون سے بھی۔ یہ سیاہی اور اس کا کالا پن کسی ایک فرد کی کہانی نہیں ہے بلکہ اس اندھیرے پن کی فضا ایک پورے عہد سے تعلق رکھتی ہے۔ اس میں منظر کا ہر رنگ شامل ہے اور مظاہر فطرت کی ہر شئے موجود ہے۔ مٹی، بادل، پانی، دھوپ، ہوا، چہار سمت میں کالا رنگ محسوس کرنا کوئی آسان عمل نہیں ہے بلکہ یہ ایک مسلسل کرب کا علامیہ ہے۔ اس کرب میں کالے سایے اور سیاہی کا بھی ایک بڑا حصہ ہے۔ ان تمام اشعار میں سیاہی جامد نظر نہیں آتی بلکہ ایک سیال صورت میں ہے۔ منجمد ہونے کے بجائے سیال صورت زیادہ خوفناک اور پرتشدد ہو جاتی ہے۔ صرف اندھیرے کا لفظ سننا، گھنے اندھیروں میں عمر بھر بھٹکنے کا احساس ہونا، ہر پگڈنڈی پر سیاہی نظر آنا اور اندھیروں کا گھر کے دریچوں کی جانب دوڑ پڑنا وغیرہ سیاہ رنگ سے ایک گہرے

تعلق ہی کی علامت ہے۔

شمیم حنفی کی غزل لوحِ دل پر پھیلی ہوئی اداسی، تنہائی اور خاموشی سے جب باہر نکلتی ہے تو مظاہر کائنات سے ایک گہرا رشتہ استوار کر لیتی ہے۔ مناظرِ فطرت سے اس کا لگاؤ داخل کی ایک نئی فضا دریافت کر لیتا ہے۔ یہاں ہوا، روشنی، آبِ رواں، خلا، غبار، دھوپ، پرچھائی، دن کی تابناکی، رات کی سیاہی، ستارے، چاند، سورج، زمین و آسمان، ساحل و سمندر، دریا، شفق کی لالی سب کچھ ہیں۔ مناظر کے حسین مرقعوں میں ڈوب کر شمیم حنفی کی غزل جاذب نظر اور خوبصورت ہو جاتی ہے۔ انھوں نے مناظر قدرت کی اس قدر خوب صورت تصویریں بنائی ہیں کہ نئی غزل میں ایک شاعر کے یہاں مناظر کا اتنا تنوع کم نظر آتا ہے:

سرمئی گہرا خلا بے جان لمحوں کا غبار
میں نہ کہتا تھا گل منظر کو مرجھانے نہ دے

کھلے گی دھوپ جب پرچھائیاں پیڑوں سے نکلیں گی
یہ منظر بھی اسی سمٹے ہوئے منظر میں رہتا ہے

دن نکلتا ہے کسی اجلے کبوتر کی طرح
پھیلتا جاتا ہے اک قطرہ سمندر کی طرح

ڈوبتے سورج کا ہر منظر مری آنکھوں میں ہے
کیسا پاگل ہے اندھیروں سے ڈراتا ہے مجھے

دیوار سے دیوار بھی آزاد نہیں ہے
موہوم خلاؤں میں بھی زندان ہوا ہے

ٹھہر گیا ہے کہ منظر غروب کا دیکھے
مری نگاہ کی صورت ندی کا پانی بھی

تو جزیرہ ہے تو مجھ سے ترا رشتہ کیا ہے
میں سفینہ ہوں سمندر مجھے بہنے دے گا

دھوپ سمٹی تو گھنی چھاؤں کا جادو ٹوٹا
اور کچھ رنگ نئے شاخ و شجر میں آئے

نیلے سفید سرخ سنہرے سیاہ زرد
سائے بھی روز رنگ بدلتے ہوئے لگے

سنا ہے آج لہو آسماں سے برسے گا
ہوائے سبز میں تحلیل ہو چکے پتھر

دھوپ ڈھلتی ہے تو ہم گھر سے نکل جاتے ہیں روز
دل ہے اک ڈھلتے ہوئے منظر کا شیدائی بہت

ان شعروں میں سرمئی گہرا خلا اور گل منظر کا مرجھانا، دھوپ کا پیڑوں کی پرچھائیوں میں چھپا ہوا ہونا ، دن کا اجلے کبوتر کی طرح نکلنا ، ڈوبتے سورج کا اندھیروں سے رشتہ، خلاؤں میں زندان ہوا کا خیال، ندی کے پانی کا غروب آفتاب کے منظر کو ٹھہر کر دیکھنا، سفینے کی طرح سمندر میں بہنے کا تصور، دھوپ کے سمٹنے اور گھنی چھاؤں کا جادو ٹوٹنے کا منظر، نیلے سفید سرخ سنہرے اور سیاہ سایوں کا روز رنگ بدلنا، سبز ہواؤں میں پتھروں کا تحلیل ہو جانا اور ڈھلتے ہوئے منظر کا شیدائی ہونا احساس کی تراشی ہوئی ایک نئی تصویر ہے۔ نئی غزل میں مناظر کی مختلف تصویریں تو ملتی ہیں لیکن اتنے دلکش رنگ ایک ساتھ دیکھنے کو کم کم ملتے ہیں۔ شمیم حنفی کی غزلوں کے علاوہ زیب غوری کی غزلوں میں بھی مناظر فطرت سے گہرا سروکار پایا جاتا ہے۔ ساحل، سمندر، پیڑ، سورج کا ڈوبتا ہوا منظر، اندھی ہوا اور دھوپ وغیرہ کی تصویریں زیب غوری نے بہت خوبصورت بنائی ہیں۔ ان تمام منظر ناموں سے ان کے داخل کا بڑا گہرا انسلاک ہے۔ شمیم حنفی اور زیب غوری کی ان تصویروں کے مابین بعض اوقات بہت کم فرق نظر آتا ہے۔ زیب غوری اور شمیم حنفی دونوں کی غزلوں میں مناظر فطرت کا رشتہ اندرون ذات سے قائم ہو جاتا ہے اور اس منظر میں وجود کا نقش ابھرنے لگتا ہے۔ میں ان کی چند مثالیں یہاں پیش کرتا ہوں۔

اندھی ہوا نے توڑ دی سب کے بدن کی ڈھال
اب اے دیار حسن ستمگر کوئی نہ ہو

خلا کی دھجیاں بکھری ہوئی ہیں چاروں طرف
بہت اداس ہوئے لوگ کامرانی کے بعد

شب گزیدوں سے وہیں صبح کی سازش ہوگی
میرا سورج بھی اسی شام کے گھر جائے گا

مری طرح تری کشتی بھی ڈوب جائے گی
طلسم آب میں الجھا ہوا کنارہ دیکھ

زمین سخت تھی دریا بھی منجمد نکلے
گذر سکا نہ کوئی شخص سطح آب سے بھی

بوجھ سے کتنی پریشاں تھیں ہوائیں
سارے ہنگامے انہی کے دوش پر تھے

ان شعروں میں صرف فرد کی ذات نہیں ہے بلکہ ان کا رشتہ زندگی اور سماج کے دوسرے افراد سے بھی ہے۔ان مناظر کا ایک رشتہ تہذیب سے بھی قائم ہوجاتا ہے اور یہی وصف شمیم حنفی کے مناظر کو زیب غوری کے مناظر سے مختلف کردیتا ہے۔وحید اختر نے اپنے ایک مضمون ''جدید شاعری اور فرد'' میں نئی غزل کے سماجی، معاشرتی اور روحانی رویوں کے تعلق سے لکھا ہے:

> ''جدید شاعری کے معترضین یہ کہتے ہیں کہ آج کا شاعر اپنی ذات کے خول میں بند اور اس کے حصار میں محصور ہے۔ یہ اعتراض سچائی پر مبنی نہیں۔فرد اپنے آپ کو معاشرے اور کل کائنات سے الگ کر ہی نہیں سکتا۔ اسلئے غم ذات بھی غم جاناں اور غم دوراں بن کر رہتا ہے۔فرق صرف راستے کا ہے۔ پہلے ہماری شاعری براہ راست غم جاناں اور غم دوراں کی بات کرتی تھی لیکن اس وقت شاعروں نے یہ بات فراموش کردی تھی کہ شاعری ہو یا فن لطیف اس کی بنیاد ہمیشہ خالق کی اپنی ذات اس کے ذاتی تجربات واحساسات اور جذبات ہوتے ہیں...آج ہماری شاعری برسوں سماجی شعور کا درس لینے کے بعد اتنی بالغ نظر ہوگئی ہے کہ وہ ہر خیال اور ہر تجربے کو انفرادی احساس کی

آگ سے گذارنا سیکھ گئی ہے۔آج کا شاعر بھی اپنے عہدے کے سیاہی، سماجی، اور معاشی، اخلاقی اور روحانی مسائل پر سوچتا اور لکھتا ہے اور شاید زیادہ شدت سے، زیادہ گہرائی میں جا کر لیکن اس کا انداز فکر اور طرز احساس بیشتر صورتوں میں داخلی اور موضوعی subjective ہوتا ہے''۔

('جدید شاعری اور فرد' مضمون نگار: وحید اختر، رسالہ 'شاعر' ممبئی جلد ۳۸، شمارہ ۸۔۹، ۱۹۶۷)

شمیم حنفی کی غزلوں میں سماج اور معاشرے سے ایک گہرا تعلق ہے۔اس میں ان کی داخلی حس کا بھی بڑا حصہ ہے۔زندگی کے مٹے ہوئے نقوش کو انھوں نے نہ صرف محسوس کیا ہے بلکہ انہیں ایک نئے طور سے ابھارنے کی کوشش کی ہے۔جبکہ زیب غوری کی غزل میں ان کی داخلی آنچ کی لو زیادہ تیز ہے اور اپنے وجود کی تلاش کا رویہ زیادہ حاوی نظر آتا ہے۔مناظر اور مظاہر کی تصویر کشی میں مجھے ان کے یہاں بعض اشعار ایسے نظر آئے جن میں موضوع کا اتحاد، اظہار کی یکسانیت اور مناظر کی تصویر میں بڑی مماثلت ہے:

نمبر شمار	شمیم حنفی	زیب غوری
(۱)	میں لفظ لفظ بکھرتا رہا فضاؤں میں مری صدا سے وہ کرتا رہا شکار مجھے	اسی نواح میں میری صدا بھی ہے خاموش پس غبار کہیں فرد فرد میں بھی ہوں
(۲)	شام کے ساحل پہ سورج کا سفینہ آلگا ڈوبتی آنکھوں کو یہ منظر بہت اچھا لگا	بے رنگ ساعتوں میں کبھی کام آئے گا دریا سے ڈوبتا ہوا منظر نکال لے
(۳)	اس کنارے سے کوئی آواز آتی ہے مگر کشتیاں ٹوٹی ہوئی دریا میں گہرائی بہت	ایسا لگا ہے جیسے خموشی میں شام کی میں ہی کھڑا ہوا ہوں سمندر کے پار بھی
(۴)	ہر ہر قدم پہ اپنے ہی سائے کا سامنا یہ وقت آچکا ہے تو ہوگی شکست بھی	گھرا ہوں اپنی ہی پرچھائیوں میں چارطرف پڑا ہے اب کے عجب دشمنوں سے رن میرا
(۵)	آسماں حد نظر تک ایک بحر بے کراں روح پیاسی ہے مگر سمٹی ہوئی پیکر میں ہے	یہ آسماں یہ صحرائے بے شکن یہ سکوت سفر میں زیب کہاں چھٹ گیا بدن میرا
(۶)	اک دور کنارہ ہے وہیں جاکے ملیں گے بستی میں تو آثار ٹھکانے کے نہیں ہیں	لے چلی مجھ کو گھٹا ساحل پہ بہلاتی ہوئی کیا طبیعت تھی مری بستی سے اکتائی ہوئی
(۷)	پھر دل سے گفتگو کا ہوا ختم سلسلہ پھر یہ گماں کے روح کے اندر کوئی نہ ہو	آج اس قریۂ ویراں میں یہ آہٹ کیسی دل کے اندر ہے نہ کوئی اور نہ باہر کوئی

(۸) چٹختی گرتی ہوئی چھت اجاڑ دروازے رنج سفر ازل سے ابد تک اٹھا کے بھی
اب ایسے گھر کے سوا حاصل سفر کیا تھا دامن میں صرف گرد مسافت ملی مجھے

(۱) لفظ لفظ بکھرنا اور فرد فرد ہونا تقریباً ایک ہی کیفیت ہے۔زیب غوری کے شعر میں فرد فرد ہونے کا رشتہ غبار سے قائم ہو جاتا ہے اور یہ غبار زندگی کا بھی ہے اور فضاء کا بھی۔فرد فرد ہونے کی تصویر غبار کے ذروں سے بہت مماثل نظر آتی ہے۔زیب غوری کے شعر میں 'میری صدا بھی' اور 'میں بھی ہوں' کا فقرہ شدت احساس کا علامیہ بن گیا ہے اور اس میں احتجاج کی لے دھیمی نظر آتی ہے۔شمیم حنفی کے شعر میں لفظ لفظ کا رشتہ صدا سے بہت گہرا ہے۔اس عمل میں تسلسل بھی ہے اور صدا کے ذریعہ شکار ہونا بھی جو زیادہ خوفناک ہے۔

(۲) شام کے ساحل پر سورج کا سفینہ آنا زندگی کی شام بھی ہے۔شمیم حنفی کی غزل میں شام اپنی مختلف صورتوں اور کیفیتوں کے ساتھ جلوہ گر ہے۔'ڈوبتی آنکھوں' کا فقرہ بھی زندگی کی شام ہے اور ڈوبتے سورج سے بہت مماثل بھی ہے۔شمیم حنفی اور زیب غوری دونوں کے یہاں ڈوبتے ہوئے منظر کے تئیں پسندیدگی کا جذبہ ہے۔گویا ڈوبتے سورج کا منظر پسند آنے کے رویے میں زندگی کا احساس شامل ہے۔زیب کے شعر میں کسی اور وقت کے لئے دریا سے ڈوبتا ہوا منظر نکال لینے کا خیال بہت خوب صورت ہو گیا ہے۔زیب غوری نے ڈوبتے ہوئے سورج کو زندگی کے طور پر دیکھا ہے۔اس میں ڈوبتی آنکھوں کا احساس شامل نہیں ہے۔بے رنگ ساعتوں کے لیے ڈوبتے ہوئے سورج کا منظر چرا لینا مستقبل کے تئیں ایک مثبت رویے کا اظہار ہے۔

(۳) شمیم حنفی کے شعر کے دوسرے مصرعے میں کشتیوں کی شکستگی اور دریا کی گہرائی ایک دوسرا معاملہ ہے۔لیکن ''اس کنارے سے کوئی آواز آتی ہے مگر'' کے مصرعے میں وہی احساس ہے جو زیب غوری کے یہاں ہے۔یعنی دوسرے کنارے پر بھی خود کو محسوس کرنا۔شمیم حنفی کے یہاں ایک جگہ یہ مصرع بھی ہے کہ ''دریا میں خود کو چھوڑ کے اس پار میں ہی تھا'' اس مصرعے کی قرأت کے بعد زیب غوری کے مضمون سے شمیم حنفی کے دونوں مصرعوں کا مضمون بہت مماثل ہو جاتا ہے۔زیب غوری کے شعر میں بیک وقت سمندر کے دوسرے کنارے پر بھی خود کو کھڑا ہوا محسوس کرنا دراصل شام کی بیکراں خموشی میں گم ہو جانا ہے۔اس شعر میں خارجی فضاء کی خاموشی اور متکلم کے اندرون کی خاموشی کے مابین ایک گہرا رشتہ ہے اور یہی رشتہ زیب غوری کے شعر کا حسن ہے۔

(۴) اس جگہ دونوں اشعار میں خود اپنی ہی پرچھائیوں میں گھرا ہونا بہت بامعنی ہے۔ دوسروں کے مقابلے میں اپنوں کی دشمنی زیادہ تکلیف دہ ہوتی ہے اور یہاں انسان اپنی تمام تر قوتوں کے باوجود شکست سے دوچار ہو جاتا ہے۔ شمیم حنفی کے شعر میں ''ہر ہر قدم پہ اپنے ہی سائے کا سامنا'' اور زیب غوری کے شعر میں ''گھرا ہوں اپنی ہی پرچھائیوں میں چار طرف'' ایک ہی احساس کی دو تعبیریں ہیں۔ زیب غوری کے شعر میں لفظ دشمن کی مناسبت سے گھرا ہونے کا فقرہ بہت خوبصورت اور بامعنی ہے۔ شمیم حنفی کے شعر میں شکست کا لفظ ہے جب کہ زیب کے شعر میں شکست کا لفظ نہیں ہے لیکن چاروں طرف دشمنوں سے گھرا ہونا شکست کو بہت قریب لا کھڑا کرتا ہے۔ زیب کے شعر میں دراصل شکست کا ایک معنی ابھارنے کے لئے دشمن کا لفظ لایا گیا ہے اور دشمن بھی اپنی ہی پرچھائی ہے۔ پرچھائی کا رشتہ جسم سے سب سے قریب بھی ہے لہذا اتنا قریبی کوئی اگر دشمن ہو جائے تو پھر شکست لازمی ہے۔

(۵) اس جگہ شمیم حنفی اور زیب غوری دونوں کے اشعار کے پہلے مصرعوں میں آسمان کی لامتناہی وسعتوں کا ذکر ہے۔ شمیم حنفی نے یہاں آسمان کو تا حد نظر ایک بحر بے کراں کہا ہے اور ان کے یہاں دوسرے مصرعے میں بحر کی مناسبت سے پیاس کا لفظ ہے جب کہ زیب غوری نے آسمان کو صحرائے بے شکن سے تعبیر کیا ہے اور اس کی فضاء میں سکوت کا نقش اجاگر کیا ہے۔ ان کے یہاں روح صحرائے بے شکن آسماں کے سفر میں بہت دور نکل چکی ہے اور بدن کی قید بہت پیچھے چھوٹ گئی ہے۔ جبکہ شمیم حنفی کے شعر میں روح بے کراں آسمان میں سفر کی ابھی پیاسی ہی ہے اور جسم کے پیکر نے اسے ابھی سمیٹ رکھا ہے۔ دونوں اشعار کے مابین ایک لطیف فرق یہ ہے کہ زیب غوری کے شعر میں بدن کے بہت پیچھے چھوٹ جانے کا احساس ابھر آیا ہے اور شمیم حنفی کے شعر میں روح کی پیاس کے باوجود پیکر جسم میں قید ہونے کا ملال شامل ہے۔ زیب غوری کی غزل میں روح کی یہ پرواز بہت نظر آتی ہے لیکن اس اڑان میں زندان جسم حائل نہیں۔

(۶) اس جگہ دونوں اشعار میں بستی سے اکتاہٹ اور سمندر کے کنارے یا ساحل سے مانوسیت نظر آتی ہے۔ خاص کر شمیم حنفی کے یہاں ''بستی میں تو آثار ٹھکانے کے نہیں ہیں'' کا مصرع خوب صورت اور بہت بامعنی ہے۔ ٹھکانے کے آثار نظر نہ آنے کی وجہ یہ ہے کہ طبیعت جس ماحول اور معاشرے سے مانوس تھی اس میں غیر معمولی تبدیلی آچکی ہے۔ پرانے معاشرے

اور ماحول کے آثار بھی ختم ہو چکے ہیں۔لہذا اس پوری کیفیت کے اظہار کے لیے' آثار ٹھکانے کے نہیں ہیں' کا فقرہ بہت خوب صورت ہو گیا ہے۔بستی کے شور شرابے یوں بھی طبیعت میں اکتاہٹ پیدا کر دیتے ہیں اور پھر دونوں جگہ اس رویہ میں تنہائی پسندی کا عنصر بھی شامل ہے۔ساحل اور سمندر کے کناروں پر خاموشی اور تنہائی زیادہ ہوتی ہے۔اس تنہائی سے اپنے داخل کا رشتہ قائم کر لینا آسان نہیں ہے۔شمیم حنفی کے شعر میں بستی سے جس قدر اکتاہٹ اور جتنا دور نکل جانے کا شدت احساس ہے زیب غوری کے شعر میں وہ بات نظر نہیں آتی۔

(۷) اس جگہ شمیم حنفی کے شعر میں روح کا لفظ ہے جبکہ زیب غوری کے شعر میں دل کا لفظ۔انسان جب کسی سے تمام رشتے ختم کر لے اس کے باوجود اس کی یادیں دل پر دستک دیتی ہیں۔ دل سے گفتگو کا سلسلہ ختم ہونے کا مطلب ہی یہی ہے کہ وہ تعلق خاطر جو کبھی تھا ختم ہو چکا۔ زیب غوری کے شعر میں دل کے لئے قریہء ویراں کا استعارہ اور اس میں آہٹ کا احساس بہت خوبصورت ہے۔دونوں جگہ خیال کا رنگ ایک ہے۔یعنی ایک مدت تک بے تعلقی کے بعد اچانک سے اندرون میں کسی کے موجود ہونے کا احساس۔پھر یہ احساس یونہی اچانک پیدا نہیں ہوتا بلکہ ہمیشہ سے رہتا ہے البتہ اس احساس کی لیے مدھم پڑ جاتی ہے۔

(۸) زیب غوری کے شعر میں گرد مسافت کی ترکیب بہت خوب ہے اور شمیم حنفی کے یہاں چٹختی گرتی ہوئی چھت اور اجاڑ دروازے زندگی کی تلخ سچائی کی تصویر کشی ہے۔دونوں جگہ شعر کا مضمون زندگی کی تمام تر مشقتوں کے باوجود تہی دستی کا اظہار ہے۔زیب کے شعر میں ازل سے ابد تک کی تحدید شعر کو بہت وسیع پس منظر میں دیکھنے پر امادہ کرتی ہے۔تمام تر مشقتوں کے باوجود دامن میں گرد مسافت کا ملنا ہی دراصل زندگی کا سب سے بڑا المیہ ہے۔جبکہ شمیم حنفی کے شعر میں چٹختی گرتی ہوئی چھت اور اجاڑ دروازے کی تخصیص زندگی کی بدصورتی اور اس کے قبیح چہرے کی تصویر کشی ہے۔

□□□

اس شمارے کے اہلِ قلم ☆

شمس الرحمٰن فاروقی	C-29, Hasting Road, Allahabad-211001 (UP) E-mail: srfaruqi@gmail.com
پروفیسر شمیم حنفی	114-B, Zakir Bagh, Okhla Road, New Delhi-110025
ڈاکٹر رؤف پاریکھ	Dept. of Urdu, University of Kranchi University Road, Kranchi-75270 (Pakistan)
ڈاکٹر بیدار بخت	21, Whiteleaf Crescent, Scarborough, Ontario, Canada MIV 3G1 E-mail: bbakht@rogers.com
پروفیسر خالد محمود	Ex Head Dept. of Urdu, Jamai Millia Islamia Jamia Nagar, New Delhi-110025
ڈاکٹر شیو یاتر پاٹھی	Department of Urdu, Bareilly Collage, Bareilly-243004 (UP)
جناب فیاض رفعت	328, Eldeco Green's, Dream Vila Gomti Nagar, Lucknow-226010 (UP)
جناب ٹوم اولٹر	21, Methodist Centre, 4th Floor, YMCA Road, Bombay Central, Bombay-400008 E-mail: kkalsi1@rediffmail.com
ڈاکٹر نریش	169, Sector 17, Panchkula, Haryana-134109
ڈاکٹر جاوید احمد خورشید	Research Scholar, Islamic Research Academy, Karachi, Pakistan E-mail: jawedahmedkhursheed@gmail.com
ڈاکٹر سرور الہدیٰ	Dept. Of Urdu, Jamia Millia Islamia, Jamia Nagar New Delhi-110025 E-mail: sarwar103@gmail.com
ڈاکٹر محمد جعفری احراری	Associate Professor, Zakir Husain Delhi Collage Jawaharlal Nehru Marg, New Delhi-110002 E-mail: jafarahrari@gmail.com
جناب ثاقب فریدی	Research Scholar, Jamia Millia Islamia Jamia Nagar, New Delhi-110025. E-mail:saquibfaridi@gmail.com

☆ موجودہ شمارے میں جس ترتیب سے مضامین شائع ہوئے ہیں اُسی ترتیب سے اہلِ قلم کی یہ فہرست بھی تیار کی گئی ہے۔

ممتاز شاعر جاں نثار اختر کا خط ڈاکٹر خلیق انجم کے نام

مکرمی خلیق انجم صاحب!

آپ کے خطوط بھی ملے اور تار بھی۔

میں شرمندہ ہوں کہ کوئی نظم غیر مطبوعہ موجود نہیں ہے۔ ایک نظم "ہماری تاریخ" کے عنوان سے کہی تھی وہ "بلٹز" والے لے گئے تھے اور وہ شائع ہو چکی ہے ورنہ آپ کے رسالے کے لیے موزوں رہتی۔ میں اس کا cutting آپ کو بھیج رہا ہوں۔ اگر مناسب سمجھیں تو "شکریہ بلٹز" چھاپ دیجیے۔ زیادہ سے زیادہ مجھے کوئی معاوضہ نہ دیجیے گا۔

چند اشعار البتہ آزادی کے موضوع پر غیر مطبوعہ موجود ہیں۔ وہ بھی بھیج رہا ہوں۔ چاہیے انہیں شامل کر لیجیے۔ آج کل میری مصروفیت حد سے زیادہ بڑھی ہوئی ہے۔ اس لیے نئی نظم فی الحال کہنے کا امکان نہیں ہے۔

امید ہے مزاج گرامی بخیر ہو گا۔

آپ کا

جاں نثار اختر

URDU ADAB

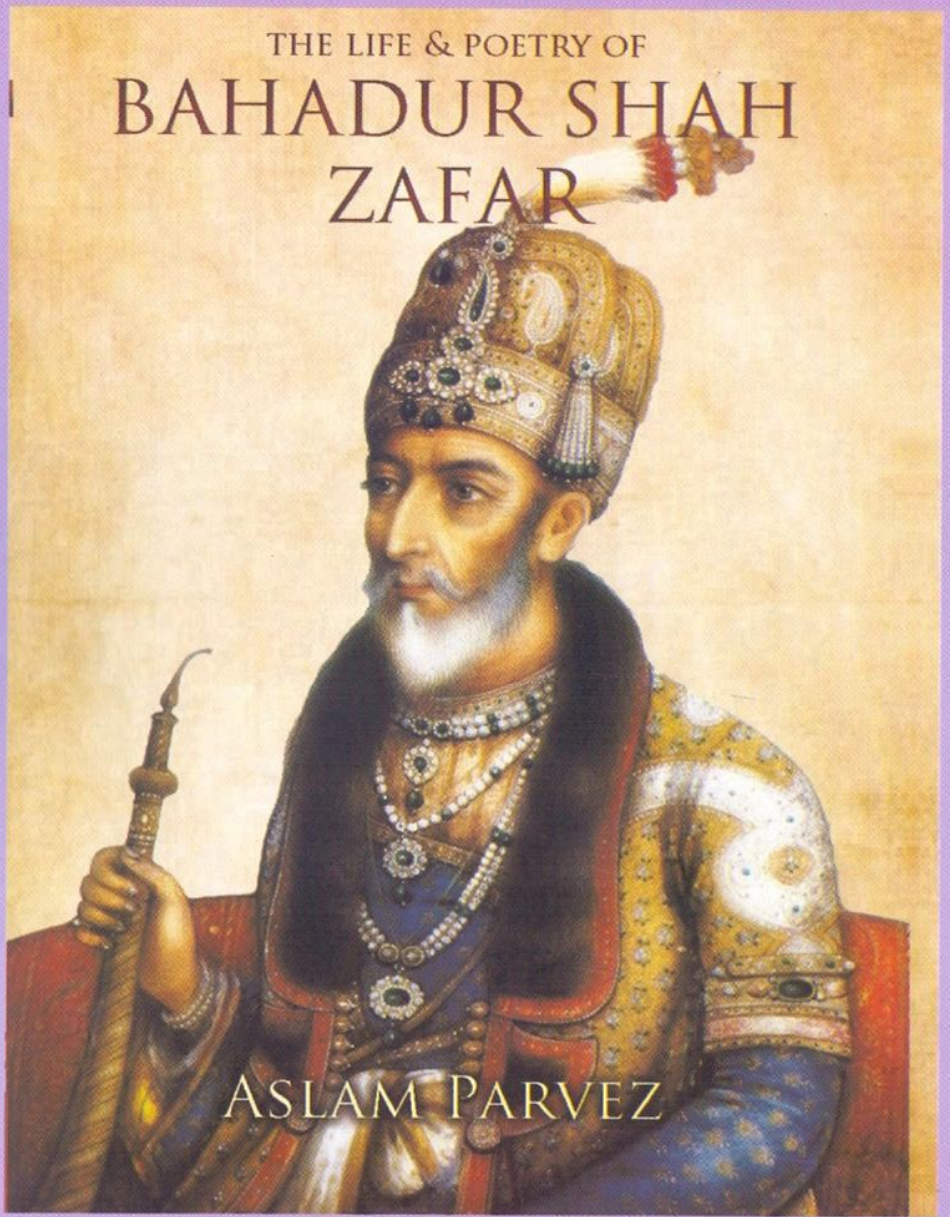
Quarterly

Price: 75/-

Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)
Urdu Ghar,212-Rouse Avenue
New Delhi - 110002

RNI NO. 13640/57
ISSN: 0042-1057
Vol. 61, Issue: 242
Date of Publication:
May 2017

April, May, June 2017



یہ تصویر اسلم پرویز صاحب کی کتاب **بہادر شاہ ظفر** کے انگریزی ترجمے کے سرورق کی ہے جسے Hay House (India) نے اپریل 2017 میں شائع کیا ہے۔ یہ ترجمہ اطہر فاروقی نے کیا ہے

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 Asila Offset Printers
1307-08. Kalan Mahal, Darya Ganj, New Delhi-110002
Editor: Dr Ather Farouqui, E-mail: farouqui@yahoo.com
E-mail: urduadabquarterly@gmail.com, Ph: 0091-11-23237722, 23237733