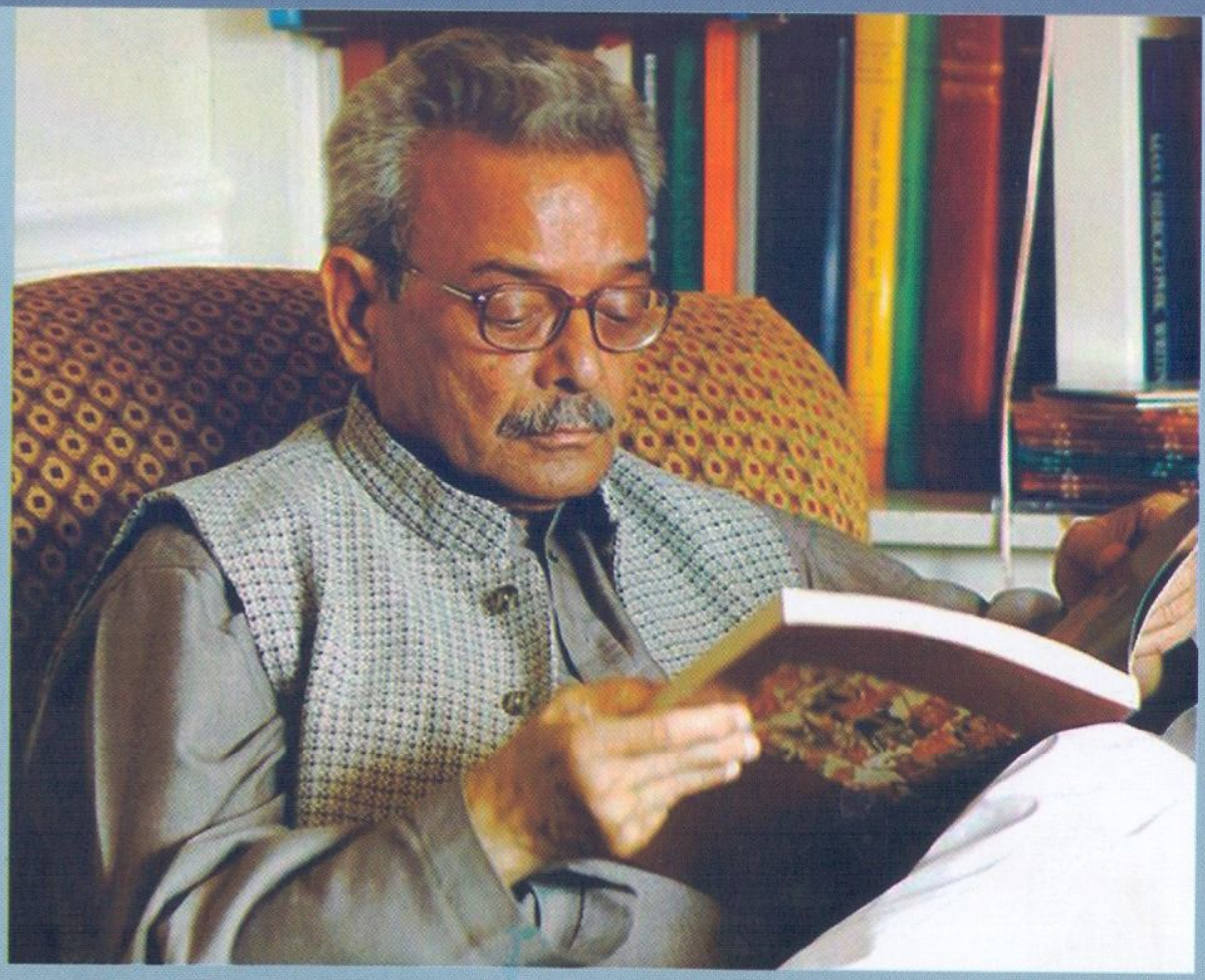
سہ ماہی

اردو ادب



فیض ہا می باید از حرفِ بزرگان گل کند
صبح روشن می شود تا می زند گردون نفس
(بیدلؔ دہلوی)

شمس الرحمٰن فاروقی کی 82 ویں سالگرہ پر خصوصی گوشہ

پروفیسر آل احمد سرور پر منعقدہ دوروزہ قومی سمینار کے موقع کی یادگار تصویر

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:243، جلد:61 (جولائی، اگست، ستمبر 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

اڈیٹر : اطہر فاروقی
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:

● جنابِ 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	9
گوشۂ شمس الرحمٰن فاروقی		
غبارِ کارواں	شمس الرحمٰن فاروقی	11
شمس الرحمٰن فاروقی	نیّر مسعود	23
جس کا رنگ، رنگِ بہار ہے	غضنفر	34
'کئی چاند تھے سرِ آسماں': شمس الرحمٰن فاروقی	صدیق الرحمٰن قدوائی	42
شمس الرحمٰن فاروقی کی شاعری (نظموں اور غزلوں کے حوالے سے)	نوشاد کامران	50
کچھ 'قبضِ زماں' کے بارے میں	خالد جاوید	60
'کئی چاند تھے سرِ آسماں' کی وزیر خانم	اطہر فاروقی	84
فاروقی صاحب کی تحریریں:		
امداد امام اثر	شمس الرحمٰن فاروقی	102
خلیل الرحمٰن اعظمی، گذشتگاں سے آئندگاں تک	شمس الرحمٰن فاروقی	126
انٹرویو: شمیم نوید، آصف مالک، اشرف میمن		139
اس شمارے کے دیگر مضامین		
مراٹھی مختصر افسانہ	سلام بن رزاق	173
فرائڈ: جنگ، تہذیب اور انسانی جبلّت	ایم. خالد فیاض	187
خسرو کا ہندوی کلام، محتویات و اشکالات	سلطان عبدالصمد	199
ادبی سماجیات کا مطالعہ اور اس کے اہم پہلو	شاہین پروین	210
شری مدبھگوت گیتا کا ایک قدیم مخطوطہ	ٹی. آر. رینا	221
خود نوشت سوانح		
نوشتہ بماندسیہ برسفید (قسطِ چہارم)	ٹام آلٹر	255
کتاب اور صاحبِ کتاب		
• سوتکلف اور اس کی سیدھی بات (مرتّبین: رئیس صدیقی، رحیل صدیقی) مبصّر: جاوید عالم		264

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

کچھ صفات انسان کی سرشت میں ازل سے رہی ہیں۔ انفرادی رکھ رکھاؤ ہو یا اجتماعی زندگی، توقع کی جاتی ہے کہ ولادت کے وقت سے ہی کچھ باتیں قدرت کی طرف سے ہر شخص کو ودیعت ہوتی ہیں جنھیں سیکھنے سکھانے کی ضرورت کا احساس نہیں ہوتا۔ ہر شخص اپنے گرد و پیش میں اپنے ماں باپ، بھائی بہنوں، اعزا و اقربا میں اٹھتے بیٹھتے بہت کچھ پاتا ہے جنھیں وہ خود بخود بغیر سوچے سمجھے قبول کرتا ہے اور اس کے رویّے، اس کے آداب، اس کے اندازِ گفتگو، اس کے چہرے کے آثار سب اس بات کی شہادت دیتے ہیں کہ یہ شخص جو ایک عام خاندان میں پلا بڑھا ہے اپنے اندر وہ ساری خوبیاں لیے ہوئے مختلف صحبتوں میں آتا جاتا، اُٹھتا بیٹھتا ہے۔ ہر انسان کی ان قدرتی صفات میں جو اسے ولادت کے لمحے سے ملی ہیں ان میں علاوہ اور بہت سی باتوں کے ایک ہے صبر و سکون، ماں کے آغوش اور باپ کے کاندھوں سے لے کر باہر کی دنیا تک سب لوگوں کے درمیان ایک خوش گوار فضا، اپنے ہم عمروں کے ساتھ ہنستے کھیلتے وقت گزارنا اور اسی طرح بڑے ہوتے ہوئے سنجیدگی کے ساتھ دنیا کو، دنیا والوں کو، دنیا کے کاروبار کو دیکھنا، نئے نئے رابطے قائم کرنا، بُرے بھلے میں تمیز کرنا، انھیں جھیلنے یا ان سب سے نمٹنے کی تدابیر نکالنا... یہ سب کچھ انسانوں کے درمیان ربط و ضبط بنانے اور بڑھانے میں کارگر ہوتے ہیں۔

عام سوجھ بوجھ کے مطابق دیکھیے یا حالات پر غور و فکر کے بعد انسانوں کی سماجی زندگی یا انفرادی سبھاؤ پر نظر ڈالیے تو انسانی فطرت کی پہلی اور بنیادی بات یہی ملے گی کہ اس کے اس سرزمین پر وجود کا سبب اور ذریعہ یہی باہمی رابطہ ہے اور باقی ساری زندگی اس رابطے کو

خوش گوار اور معنی خیز بنانے کی تدابیر کرنے میں صرف ہوتی ہے۔

مگر آج ہم جس دنیا میں رہ رہے ہیں وہاں انسانیت کی اس بنیادی فطری صفت کے ہوتے ہوئے بھی اسے پسپا ہوتے ہوئے دیکھ رہے ہیں۔ یہ سلسلہ ہر زمانے میں رہا ہوگا اور تاریخ کے صفحات سے پتا بھی چلتا ہے، مگر آج ہم جو کچھ اپنی نگاہوں کے سامنے دیکھتے ہیں تو انسانی فطرت کی اس معصومیت پر شک ہونے لگتا ہے جس کا ہم ابھی ذکر کر رہے تھے اور اسی سلسلے میں دھیان جاتا ہے ان فلسفوں کی طرف جو پیغمبروں، بھکتوں، مصلحوں کی زبان سے دنیا نے سنے اور پھر انھیں ایک سرے سے دوسرے سرے تک پھیلاتا گیا اور اس کی ضرورت یوں پیش آئی کہ دنیا ایسی کبھی نہیں رہی جیسا کہ انسانی فطرت کا تقاضا تھا۔ دور مت جایئے، اپنی زبان کی لفظیات اور اصطلاحات کی طرف توجہ کیجیے۔ گزشتہ ایک ڈیڑھ صدی میں ہم ہندستانی تشدد اور عدمِ تشدد کے الفاظ سنتے سنتے اور بولتے بولتے اتنے عادی ہو چکے ہیں کہ یہ ہر شخص کی سانس کا حصہ بن چکے ہیں خواہ وہ ان کو مانتا ہو یا نہ مانتا ہو۔ آج سے پہلے صدیوں ان الفاظ کے متبادل بہت سے اور الفاظ رہے ہوں گے جنھیں ہم ماضی کی یادداشتوں میں پڑھتے رہے ہیں۔ تاریخ کے مختلف زمانوں کو تو بھول جایئے، ہم نے اپنی آنکھوں کے سامنے گاندھی جی کی شہادت ہوتے دیکھی، پھر فرقہ وارانہ یا علاقائی تعصب کے زیرِ اثر فسادات اور ملک کے ہر خطے میں قتلِ عام دیکھا اور جو دیکھ چکے اُسے تو دیکھ ہی چکے، جو آج دیکھ رہے ہیں اس کا خیال کیجیے۔ صبح کا اخبار ایک عذاب کی طرح ہم سب کے دروازے پر نازل ہو کر بتاتا ہے کہ کہاں کس کی گردن اُڑا دی گئی، کہاں معصوم بچوں کے ساتھ ظلم ہوا، کہاں عورتوں کی زندگی اور عزت پر حملہ ہوا تو سوچ میں پڑ جاتے ہیں کہ گوتم بدھ اور گاندھی جی اس سرزمین پر نہ ہوئے ہوتے اور کیا کچھ نہ ہوا ہوتا۔ زبان و ادب نے ہماری بدنصیبی کے ہر لمحے کو اپنی گرفت میں لے کر محفوظ رکھا ہے، ہم تک پہنچایا ہے، مگر اس کا نتیجہ کیا یہی سب کچھ ہونا تھا جو آج ہو رہا ہے۔ کہتے ہیں کہ ادیب دنیا کا ضمیر ہے، دنیا اپنے ضمیر کو ہمیشہ جھنجھوڑتی رہی، ضمیر بھی چونکتا جاتا رہا ہے مگر دنیا اپنے راستے چلتی رہتی ہے۔ عالمی اور علاقائی جنگوں میں جو کچھ ہوا اس پر کیا کچھ نہ لکھا گیا، مگر اس کے بعد بھی وہ سلسلہ چھوٹے چھوٹے خطوں میں اسی پیمانے پر جاری ہے۔ عصمت اور منٹو اور ان جیسے لوگوں نے ہمیں بہت تڑپایا ہے اور آئندہ بھی اچھے بُرے وقتوں میں ان کی تحریریں ہمیں تڑپاتی رہیں گی، مگر کیا ان سے ہمارے گناہوں کی تلافی ہو سکتی ہے؟ اگر ہوتی تو آج کل کی

صورتِ حال وہ نہ ہوتی جو ہے۔ چناں چہ ادب اور ادیب دونوں کو اپنی بقا کے لیے اپنی سرگرمیوں کو جاری رکھتے ہوئے ان سے آگے بڑھنے کی ضرورت ہے۔

اردو ادب کا یہ شمارہ اپنے مشمولات کے لحاظ سے گزشتہ شماروں کی طرح اہم ہے اور ہماری خواہش اور کوشش ہے کہ ہم اپنی اس روایت کو جاری رکھیں اور ادب میں تحقیق وتنقید کو عام ڈگر سے ہٹ کر لے چلیں۔ اس بار آپ کو یہ دیکھ کر خوشی ہوگی کہ ہم نے شمس الرحمٰن فاروقی صاحب پر چند خاص مضامین کا ایک گوشہ شامل کیا ہے۔ فاروقی صاحب کے کاموں کی اہمیت کے بارے میں یہاں کچھ کہنے کی چنداں ضرورت نہیں کہ عصرِ حاضر کے اردو ادب میں اپنا جو نقش انھوں نے قائم کیا ہے وہ آئندہ یادگار رہے گا اور ان کی متعدد تحریریں حوالے کے طور پر کام آتی رہیں گی۔ ہمیں یقین ہے کہ ابھی ان کی نگارشات آتی رہیں گی جن پر آئندہ بہت کچھ لکھا جائے گا۔

صدیق الرحمٰن قدوائی

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

پہلا ورق

چو بُوَد با ہر گلِ این باغ پیوندیست جانم را
ز شاخ اے باغبان آہستہ بردار آشیانم را
(پیغمبر بلگرامی)

☆☆☆

ما بہ ہفتاد و دو ملت صلحِ کل داریم و بس
جادہ دارد بہ ہر مذہب طریقِ دینِ ما
(مرزا مظہر جانِ جاناں)

اطہر فاروقی

گوشۂ

شمس الرحمٰن فاروقی

گوشۂ شمس الرحمن فاروقی

شمس الرحمٰن فاروقی

غبارکارواں

از غبار شیشۂ ساعت قدح پر می کنم
خشکی ایں بزم نم نگذاشت در صہبائے من
(بیدلؔ)

آپ کو یقین مشکل سے آئے گا لیکن حقیقت یہی ہے کہ میں نے بچپن میں نہ کبھی کبڈی کھیلی، نہ گلی ڈنڈا، نہ گولیاں کھیلیں، نہ پتنگ اڑایا، نہ درختوں پر چڑھا، نہ کوند پھاند کی۔ 1944 کا واقعہ ہے، میں چھٹی جماعت میں پڑھتا تھا، ایک بار گھومتا پھرتا اسکول کمپاؤنڈ کے ایک کونے میں جا نکلا جہاں میرے دو دوست تاش کھیل رہے تھے۔ میرے تقدس کا اخلاقی دباؤ اس قدر تھا کہ انھوں نے جلدی سے تاش چھپا دیے اور چور بن کر مجھے دیکھنے لگے۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ میں نے انھیں ایک لمبا لکچر دیا جس میں تاش کھیلنے کے اخلاقی نقصانات پر روشنی ڈالی گئی تھی۔ یہ بھی اچھی طرح یاد ہے لکچر دیتے وقت مجھے دل ہی دل میں محسوس ہو رہا تھا کہ میں نے بھی کیا خوب زاہد خشک کا جھوٹا رول ادا کیا ہے۔ اپنے اوپر احتساب اور ہر ایک کے قول فعل کے ساتھ ساتھ اپنے قول فعل کو بھی معروضی نظر سے دیکھنا اور اپنے بارے میں کسی قسم کے پیغمبرانہ مغالطوں میں مبتلا نہ ہونا، میری اس کم زوری نے زندگی کے تقریباً ہر لمحے میں مجھے بے اطمینانی سے دوچار کیا ہے۔ مثلاً میرے

بارے میں مشہور ہے کہ میں دفتر کا کام بہت تیزی سے نپٹا دیتا ہوں۔ مجھے بھی اس کا احساس ہے اور میں یہ سوچ سوچ کر خوش بھی ہوتا ہوں۔ لیکن فوراً ہی مجھے یہ خیال بھی آتا ہے کہ اگر ہر فائل پر زیادہ وقت صرف کرتا تو ممکن ہے Disposal اور بھی زیادہ باریک اور گہرا ہوتا۔ دوسرے (یعنی مخالف) نقطۂ نظر کو اپنے نقطۂ نظر کے ساتھ ساتھ مدنظر رکھنے کی یہ جبلت میری تنقید کو جانب داری کے اتہام سے نہ محفوظ رکھ سکی، اسے تقدیر کی ستم ظریفی ہی کہا جا سکتا ہے۔

لیکن بات ہو رہی تھی میرے بچپن کی۔ میں اگر ان عام تقریبوں اور کھیل کود سے محروم رہا تو اس میں میرے گھریلو ماحول کا اتنا ہی دخل تھا جتنا خود میرے مزاج کا۔ بے تکلف ہو جانے کے بعد میں بہت کم پردے کا قائل ہوں، لیکن بے تکلف ہونے میں مجھے خاصی دیر لگتی ہے اور میں سب سے بے تکلف ہو بھی نہیں پاتا۔ ایسا نہیں کہ تفریح پسندی اور آزادہ روی کے دواعی مجھ میں بالکل تھے ہی نہیں۔ بس اتنا ہے کہ میرے مزاج کی کم آمیزی اور طبیعت کی عزلت پسندی کو گھر کے سخت گیر ماحول نے اور مستحکم کر دیا۔

باپ کی طرف سے میرے خاندان میں پانچ سو برس سے زیادہ پرانی زہد و اتقا کی روایت ہے جو اب بھی میرے والد محترم اور بعض عم زاد بھائیوں میں زندہ ہے۔ میرے بزرگوں کا کہنا ہے کہ ہمارا خاندان فیروز تغلق کے عہد میں اعظم گڑھ کے اس گاؤں میں آباد ہوا جو آج تک ہمارا وطن ہے۔ گاؤں کے ایک سرے پر کوڑیا شاہ نامی ایک بزرگ کا قدیم مزار تھا جس کے آثار والد محترم نے پچاس برس پہلے دیکھے تھے۔ اب وہاں ایک مندر ہے۔ کہتے ہیں کہ انھیں بزرگ کی رعایت سے ہمارے گاؤں کا نام کوڑیا پار پڑا۔ میرے دادا حکیم محمد اصغر عالم، فاضل اور طبیب تھے، انتہائی خوش خط، خلیق، عبادت گزار اور حاذق۔ وہ باقاعدہ شاعر نہ تھے، لیکن طبیعت موزوں تھی، زمانے کی تہذیب کے مطابق کبھی کبھی شعر کہتے تھے۔ ان کی تصنیف کردہ ایک طویل مناجات جو مثنوی مولانا روم کی بحر میں ہے، انھیں کے ہاتھ کی لکھی ہوئی میرے والد کے پاس محفوظ ہے۔ والد صاحب نے بھی باقاعدہ شاعری نہیں کی لیکن کبھی کبھی انھوں نے شعر کہے ہیں۔ والد صاحب کے تقریباً سب بھائی عربی فارسی کے منتہی تھے۔ اُن کی نظر میں اردو شعر و شاعری کی زیادہ وقعت نہ تھی لیکن شعر فہمی اور شعر شناسی کا ملکہ سب میں تھا۔ ان کی دیکھا دیکھی مجھے بھی فارسی زبان اور شاعری سے لگاؤ پیدا ہوا جو رفتہ رفتہ محبت میں تبدیل ہو گیا۔ میری دادی بلیا کے مشہور گاؤں قاضی پور کے قاضی گھرانے کی تھیں۔ ان کے خاندان میں بھی علم و زہد کی روایت اتنی ہی مستحکم تھی جتنی میرے گھر میں۔ میرے نانا خان بہادر مولوی محمد نظیر کا خاندان بنارس میں شاہ جہاں کے وقت سے آباد ہے۔

بنارس کی پرانی تاریخوں میں ان لوگوں کا ذکر ملتا ہے۔ میرے نانا کے دادا مولوی خادم حسین 1857 میں محمد آباد ضلع اعظم گڑھ کے منصف تھے، بعد میں سب جج ہوئے۔ انصاف کے ساتھ جاہ وجلال ان کا شیوہ تھا۔ خاندانی علم وفضل سے وہ بھی بہرہ مند تھے اور اپنے صاحب زادے (میرے پرنانا) حضرت قادر بنارسی کو انھوں نے زمانے کے معیار کے مطابق اعلیٰ ترین تعلیم دلوائی تھی۔ میرے پرنانا شاعری اور تاریخ میں یدطولیٰ رکھتے تھے، ان کی کتاب ''رہ نمائے تاریخ اردو'' معارف پریس نے عرصہ ہوا شائع کی تھی۔ کسریٰ منہاس اور دوسرے جدید ماہرین تاریخ گوئی کے مضامین میں ان کے حوالے اب بھی نظر آتے ہیں۔ میری نانی حضرت چراغ دہلی کے خاندان کی تھیں اور ان کے گھر میں بھی علم کے ساتھ ساتھ مذہب کا چرچا تھا۔ میرے دادا کا گھرانا حضرت مولانا تھانوی کا مرید تھا۔ میرا ننہال تقریباً سب کا سب حضرت مولانا احمد رضا خاں بریلوی کے حلقۂ ارادت میں تھا۔ ننہال میں سخت گیری کم تھی مگر مذہب پر زور اتنا ہی تھا۔ دادا کے گھر میں مذہب کی پابندی میں Austerity اور اوائل اسلام کا سا جوش وخروش تھا۔ دادا کا گھر میرے ہم عمر اور مجھ سے بڑے لڑکوں سے بھرا ہوا تھا، اس میں میری قدر بہت زیادہ نہ تھی۔ لہٰذا شروع سے ہی میرے مزاج کی خاموشی اور شرمیلے پن کو شہ ملتی گئی۔ بزرگوں کی مذہبیت کا مجھ پر اتنا گہرا رنگ تو نہ چڑھا، لیکن ان کی علم دوستی، انسانی ہم دردی اور عمومی ایمان داری کے اصولوں نے میرے کردار کی تعمیر میں بڑا حصہ لیا۔ میری فطری نصف مزاجی اور تجزیاتی رجحان غالباً انھیں لوگوں کا مرہونِ منت ہے۔ چناں چہ ہر بات کو ناپ تول کر، اس کے فروع واصول کو سمجھ کر، اس کے مخالف وموافق نظریات کو حسب توفیق کھنگال کر رائے قائم کرنا میری فطرت ثانیہ بن گئے۔

میرے والد صاحب اقبال اور مولانا تھانوی کی تحریروں کے شیدا تھے۔ سب سے پہلی کتابیں جو مجھے اپنے گھر میں نظر آئیں وہ مولانا تھانوی کے مواعظ، ان کا بہشتی زیور اور اقبال کا کلام تھا۔ والد صاحب کو اشعار بہت یاد تھے، انھیں تقریر کا بھی شوق تھا، چناں چہ ان کی دل چسپی کے باعث میں نے تقریر اور شعر خوانی میں خاصی مشق بہم پہنچائی، اس حد تک کہ زبان میں لکنت کے باوجود میں اچھا خاصا مقرر بن گیا اور اپنی اس کم زوری پر اس حد تک قابو پا سکا ہوں کہ میرے قریب ترین دوستوں کو بھی گمان نہیں گزرتا کہ میری زبان لکنت کرتی ہے۔ مولانا تھانوی کے مواعظ کی شگفتگی، ان کا انتہائی واضح اور دل نشیں اسلوب اور جگہ جگہ اشعار کی برجستگی مجھے بہت اچھی لگی۔ میرا خیال ہے کہ میں نثر میں وضاحت اور استدلال پر جو اس قدر زور دیتا ہوں تو اس کی ایک وجہ غالباً یہ بھی ہے کہ میں بچپن میں مولانا تھانوی کے اسلوب سے اثر پذیر ہوا ہوں۔ والد صاحب کی جن دوسری

کتابوں کا تاثر مجھے یاد ہے ان میں خواجہ غلام السیدین کی Iqbal's Educational Philosophy، ابوالکلام آزاد کی ''غبارِ خاطر'' اور رشید احمد صدیقی کی ''خنداں'' قابلِ ذکر ہیں۔ والد صاحب کے ہی پاس میں نے پہلی بار رشید احمد صدیقی کی ''ذاکر صاحب'' دیکھی اور ڈاکٹر ذاکر حسین کی شخصیت سے متعارف ہوا۔ والد صاحب کے ہی ساتھ میں نے مولانا سید سلیمان ندوی، اقبال سہیل اور عبدالسلام ندوی کو دیکھا اور شبلی کے نام و مقام سے واقف ہوا۔

نانہال میں راشد الخیری کی تحریروں، ''عصمت'' اور ''بنات'' کا دور دورہ تھا۔ میرے نانا مرحوم نے میری والدہ اور اپنی دوسری بیٹیوں کو ''عصمت'' کی مکمل فائلیں مجلد کرا کے جہیز میں دی تھیں۔ میری ایک خالہ جواب پاکستان میں ہیں رسالے پڑھنے کی بہت شوقین تھیں۔ میں نے ان کے ذخیرے میں سے ''نیرنگ خیال''، ''ادبی دنیا''، ''ہمایوں''، ''ادیب''، ''شعاع اردو'' اور دوسرے بہت سے رسالوں کی پوری فائلیں پڑھ ڈالیں۔ والد صاحب کبھی کبھی ''نگار'' بھی پڑھتے تھے۔ میں نے بہت سے لوگوں کے نام اور کارنامے پہلی بار ''نگار'' میں پڑھے۔ اعظم گڑھ میں ہمارے گھر کے نیچے ایک دفتری کی دکان تھی۔ اس کا لڑکا میرا ہم عمر تھا۔ اسکول کے علاوہ (اور کبھی کبھی اسکول کا بھی) میرا تقریباً سارا وقت وہیں گزرتا۔ سمجھ میں آنا شرط نہ تھا، جو بھی کتاب ذہن کو متوجہ کرتی اسے پڑھنا ضرور تھا۔ چناں چہ بلا سمجھے یا سمجھ کر میں ''سیرۃ النبی'' اور ''خیام'' اور ''البرامکہ'' اور ''الفاروق'' سے لے کر ایم.اسلم، الہلال کی پوری فائلیں، ''فسانۂ آزاد'' اور خدا جانے کیا کیا پڑھ ڈالا۔ تیرتھ رام فیروز پوری اور صادق حسین صدیقی پر تو میں اس وقت اتھارٹی ہو چلا تھا۔ میرے بچپن میں صادق حسین صدیقی کے ناولوں کی مقبولیت کا اندازہ آج کے بچوں کو نہیں ہوسکتا۔ ایسے مناظر عام تھے کہ کسی (مثلاً) بیڑی کے کارخانے میں دس پندرہ لوگ بیڑیاں بنا رہے ہیں اور ایک شخص ''آفتاب عالم'' یا ''ایران کی حسینہ'' وغیرہ کے صفحات بہ آواز بلند پڑھتا جا رہا ہے۔ ناولوں پر سخت پابندی کے باوجود میں نے چوری چھپے ہر طرح کے ناول پڑھ ڈالے۔ بہت سے حقائق حیات سے میرا تعارف ناولوں کا مرہونِ منت ہے۔

انوکھی بات یہ ہے کہ ادب کے باقاعدہ مطالعے کا ذوق (یعنی ادب بہ طور ذہنی تربیت) مجھ میں کورس کی دو کتابیں پڑھ کر جاگا۔ آل احمد سرور کی ''ہمارا ادب'' 1947-1948 میں ہمارے نویں کلاس میں پڑھائی جاتی تھی۔ شاید اس سال خلیل الرب کی ''ادبی شیرازے'' انٹرمیڈیٹ میں منظور ہوئی تھی۔ میں نے چاروں کتابیں (نظم و نثر) ہفتوں بلکہ دنوں میں پڑھ ڈالی۔ خلیل الرب کے انتخاب کی وسعت اور جدیدیت، اور آل احمد سرور کی مختصر تنقیدی عبارتوں نے مجھے بہت متاثر کیا۔

خلیل الرب کی کوئی کتاب تو پھر دیکھنے کو نہ ملی لیکن آل احمد سرور کی ''نئے اور پرانے چراغ''، ''تنقیدی اشارے'' وغیرہ جب بھی مجھے ملیں میں نے انھیں بہت دلچسپی سے پڑھا۔ اعظم گڑھ کے اسکولی دنوں میں دو اور شخصیتیں میری زندگی میں ہلکا سا پرتو ڈال گئیں۔ ایک تو احتشام صاحب اور دوسرے مشہور فلم ڈائرکٹر شوکت حسین۔ ادبی حلقوں میں احتشام صاحب کا اور عام حلقوں میں شوکت حسین کا نام اعظم گڑھ کے بچے بچے کی زبان پر تھا۔ یہ دونوں مقامی ہیرو کی حیثیت رکھتے تھے۔ احتشام صاحب اور شوکت حسین نے 1947 یا 1948 میں ہمارے اسکول کو خطاب کیا تھا۔ احتشام صاحب نے اردو زبان کے بارے میں ایک بہت طویل لیکن واضح اور دل چسپ تقریر کی۔ مجھے ان کے انداز کا اعتماد اور غیر جذباتی اسلوب بہت پسند آیا تھا لیکن خدا معلوم کیوں ان کی تحریریں مجھے کبھی اس درجہ متاثر نہ کر سکیں۔ شوکت حسین نے فلم کی ٹیکنیک پر انتہائی فصیح و بلیغ اردو میں تقریر کی تھی اور دیر تک ہمارے سوالوں کے جواب دیتے رہے تھے۔ ان کی جامہ زیبی، خوب صورتی اور انکسار میرے دل میں گھر کر گئے۔ والد صاحب کو، اور ان کے اثر سے مجھ کو، اچھے اور باریکی سے سلے ہوئے کپڑوں کا بہت شوق ہے۔ مجھے یاد ہے کہ والد صاحب نے شوکت حسین کے سوٹ کی بہت تعریف کی تھی تو مجھے احساس ہوا تھا کہ لباس بھی انسان کی شخصیت کا ایک حصہ ہے۔ مولانا آزاد، جواہر لال اور جناح کی جامہ زیبی کے بھی ذکر میں نے والد صاحب ہی سے سنے۔ افسوس ہے کہ ہم لوگوں کا بچپن خاصی عسرت اور تادیب کے ماحول میں گزرا۔ اس لیے اچھے کپڑے پہننے کی خواہش اکثر دل ہی میں رہ جاتی تھی۔ والد صاحب کا خیال تھا کہ بچوں کو موٹا جھوٹا ہی پہننا چاہیے۔ اور اس خیال پر وہ سختی سے کاربند بھی تھے۔ خود انھیں ایک زمانے میں انگریزی لباس کا شوق تھا لیکن میرے بڑے ہوتے ہوتے وہ انگریزی لباس کے مخالف ہو گئے تھے۔ اب جب کہ ان کے مزاج میں کچھ نرمی آ گئی ہے۔ میرے چھوٹے بھائی جدید وضع کی پتلونیں اور کوٹ پہنے آزادی سے گھومتے ہیں لیکن میں نے ایم.اے. کے پہلے کبھی پتلون نہیں پہنی، ٹائی باندھنا ایم اے پاس کر کے سیکھا۔

1946-1947 کے دن سیاسی تحریکوں، آزادی کے نعروں اور جلسے جلوس سے گونج رہے تھے۔ ایک بار مولانا حفظ الرحمٰن مرحوم کسی جلسے میں تقریر کرنے کے لیے تشریف لائے۔ والد صاحب ان کے بالکل پاس ہی بیٹھے تھے۔ ان کے کہنے سے میں نے مولانا کو سلام کیا تو انھوں نے اس قدر خوب صورت، دل آویز مسکراہٹ سے جواب دیا کہ میرا دل پانی ہو گیا۔ مجھے معاً احساس ہوا کہ اگر میں نے کسی بڑے مسلم لیگی لیڈر کو سلام کیا ہوتا تو شاید وہ جواب دینا بھی گوارا نہ

کرتا۔ میرا نانہال پکا مسلم لیگی تھا۔ نانا مرحوم 1946 کے الیکشن میں مسلم لیگ کے ایم.ایل.اے. بھی ہوگئے تھے۔ ان کے گھر میں بڑے بڑے لیڈروں کا آنا جانا تھا۔ مجھے یاد ہے کہ 1946-1947 کے گرم رمضان میں ان لوگوں کا دن دہاڑے شربت پینا اور ہم لوگوں کا روزہ دار ہونا مجھے سخت برا لگتا تھا۔

انیس سواڑتالیس، ونچاس میں نواں درجہ پاس کر کے میں اور گھر کے سب لوگ والد صاحب کے ساتھ گورکھ پور چلے آئے۔ یہاں کا ماحول اعظم گڑھ سے بہت بڑا تھا۔ اسکول کالج بڑے بڑے اور بہت سے تھے۔ چند مہینوں بعد مجھے احساس ہوا کہ میں خاصا مشہور اور جانا پہچانا شخص ہوں۔ اس وقت تک میں خود کو پورا مرد سمجھنے لگا تھا! تیرہ چودہ سال کی عمر مجھے بہت معلوم ہوتی تھی۔ مجھے یہ جان کر تعجب ہوا کہ لوگ مجھے ''کچھ'' سمجھتے ہیں ورنہ گھر میں تو ایک خاصا فضول اور سنکی ٹائپ کا لڑکا سمجھا جاتا تھا۔ اُس وقت تک میری تحریری زندگی ایک ماہانہ قلمی رسالہ ''گلستاں'' نکالنے تک محدود تھی۔ ''گلستاں'' میں میرے اور میری ایک بڑی بہن زہرا کے ''افسانے، مضامین اور منظومات'' بڑے اہتمام سے شائع ہوتے تھے۔ میری بڑی بہن نے باقاعدہ تعلیم نہ پائی اور جلد شادی ہوجانے کی وجہ سے ان کی زندگی کا نقشہ ہی بدل گیا۔ ورنہ ان میں آج کی بہت سی مشہور لکھنے والیوں سے بہتر Sensibility اور اسلوب کا احساس تھا۔ اب وہ عرصے سے پاکستان میں ہیں اور ان کی صورت بھی میرے لیے خواب ہوگئی ہے۔

گورکھ پور پہنچ کر میری توجہ انگریزی کی طرف مائل ہوئی۔ یوں تو والد صاحب کی تربیت و تادیب کے باعث میں اپنی عمر و تعلیم کے لحاظ سے بہت اچھی انگریزی لکھتا اور بولتا تھا۔ (انگریزی، اردو، فارسی کے علاوہ میں بقیہ تمام چیزوں علی الخصوص حساب میں صفر تھا۔) لیکن انگریزی زبان و ادب کے مطالعے کا مجھ میں کوئی خاص ذوق نہ تھا۔ انگریزی کی سب سے پہلی قابل ذکر کتاب جو میں نے پڑھی وہ جین آسٹن کی "Pride and Prejudice" تھی۔ زبان کی لطافتوں اور نزاکتوں سے ناواقفیت کی بنا پر میں اس کے مزاح اور طنزیہ پہلوؤں سے ناآشنا رہا لیکن اردو ناول نگاروں کی گرم اور حابس زبان کے مقابلے میں جین آسٹن کی ٹھنڈی اور چالاکی سے بھرپور زبان مجھے بہت اچھی لگی۔ انھیں دنوں میں محمد حسن عسکری کی تحریروں سے واقف ہوا۔ جیمس جوائس وغیرہ پر ان کے مضامین پڑھ کر میرے ہاتھ کے طوطے اُڑ گئے، مجھے احساس ہی نہیں تھا کہ عالمی ادب سے واقفیت کا یہ درجہ اور معیار بھی ممکن ہے۔ کلیم الدین احمد کی دو کتابیں ''اردو تنقید'' اور ''اردو شاعری'' بھی اسی زمانے میں پڑھیں۔ فراق صاحب، آل احمد سرور اور مجنوں گورکھ پوری

کے مضامین میں بھی عالمی ادب کے جو حوالے اور جو وسیع فضا ملتی تھی وہ میرے لیے خاصی دل شکن تھی کیوں کہ میں ان کے سامنے خود کو بالکل جاہل اور کم عقل پاتا تھا۔ ہائی اسکول پاس کرنے کے بعد اردو، فارسی چھوٹ گئی تھی اس لیے بھی انگریزی کی طرف رجحان اور بڑھا۔ میرے دوستوں میں اظہار احمد عثمانی غیر معمولی صلاحیت اور بے پناہ مطالعے کا لڑکا تھا۔ آج کل وہ پاکستان میں کسی بڑے عہدے پر ہے۔ ہم دونوں میں ایک طرح کی رقابت رہا کرتی تھی کہ کون کتنا پڑھتا ہے۔ انٹرمیڈیٹ میں ہمارے انگریزی کے استاد غلام مصطفیٰ خاں رشیدی ایک شیریں کلام، دل چسپ اور متحرک شخصیت کے مالک شاعر تھے۔ مجھے بعد میں محسوس ہوا کہ ان کا مطالعہ اس قدر ہمہ گیر نہ تھا جس قدر ہم لوگ تھے لیکن انگریزی اور اردو ادب سے ان کی دلچسپی اصلی تھی۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ان میں یہ صلاحیت تھی کہ وہ اپنے شاگردوں میں ادب کا ذوق اور اس کے لیے Enthusiasm پیدا کرنا جانتے تھے۔ مجھے یاد ہے کہ برنارڈ شا کی موت پر انھوں نے کئی دن تک ہم لوگوں سے برنارڈ شا کے علاوہ کسی اور کی بات ہی نہیں کی۔ رشیدی صاحب بات بات پر گورکی، فلوبیئر موپاساں، بالزاک، زولا، ڈکنس، ہارڈی، رسل، ہیگل وغیرہ کے حوالے دیتے تھے۔ نظریات کے اعتبار سے وہ ترقی پسند تھے لیکن وہ اچھے ادب کے قائل پہلے تھے، نظریے کے بعد میں۔ ہارڈی کے وہ پرستار تھے۔ انھیں کی دیکھا دیکھی میں نے ہارڈی کے ناول پڑھنا شروع کیے۔ ان دنوں میرے انگریزی مطالعے کی رفتار بہت تیز نہ تھی۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ ہارڈی کے باریک ٹائپ میں چھپے ہوئے چار چار پانچ پانچ سو صفحوں کے ناولوں کو دیکھ کر میرا دل بیٹھ جاتا تھا، لیکن میں ہمت کر کے شروع کرتا تھا اور جلد ہی یہ دعا کرنے لگتا تھا کہ خدا کرے یہ جلدی سے ختم نہ ہو۔ ایک طرف تو یہ تمنا تھی کہ میں انگریزی کے مطالعے کی رفتار بڑھاؤں اور زیادہ سے زیادہ صفحات ایک گھنٹے میں پڑھ ڈالوں تو دوسری طرف یہ خواہش کہ کاش یہ کتاب دیر میں ختم ہو۔ ہارڈی، ڈکنس اور فلوبیئر کے تمام ناولوں نے مجھے اس کش مکش میں مبتلا رکھا۔ بی۔اے۔ پاس کرتے کرتے میں روسی ناول نگاروں خاص کر واسفتگی کا بھی دل دادہ ہو گیا تھا۔ اس میں اظہار عثمانی کا بھی دخل تھا کیوں کہ وہ لینن کی کتابیں پڑھ پڑھ کر کمیونسٹ اور روس پرست ہو چکا تھا۔ میں اپنے مذہبی پس منظر کی وجہ سے کمیونسٹ طرز فکر کا بھی قائل نہ ہو سکا۔ کچھ دنوں جماعت اسلامی کی طرف ضرور میرا رجحان رہا لیکن میری باغیانہ طبیعت اور ادب کو ذریعۂ اشتہار بنانے سے نفرت کی جبلت نے یہ کمزور رشتہ بھی زیادہ دن نہ قائم رہنے دیا۔

بی اے کا امتحان دے کر میں نے گرمی کی چھٹیوں میں شیکسپیئر کو پڑھنا شروع کیا۔ اب تک

میں نے شیکسپیئر کے صرف دو ڈرامے پڑھے تھے۔ ''جولیس سیزر'' اور ''بارھویں رات''۔ گرمی کی تپتی ہوئی دوپہروں اور چاندنی چھٹکی ہوئی راتوں میں، میں نے لالٹین کی روشنی میں اس عظیم الشان دنیا کا سفر کیا جو شیکسپیئر کے اوراق میں آباد ہے۔ مجھے محسوس ہوا کہ ادب اور زندگی کے بارے میں اب تک جو کچھ میں نے سوچا سمجھا تھا وہ بالکل سطحی، بے رنگ اور بانجھ تھا۔ شیکسپیئر نے مجھ کو اس طرح جکڑ لیا جس طرح کوئی خواب کسی ننھے بچے کو قابو میں کر لیتا ہے۔ ان دنوں سے لے کر آج تک شیکسپیئر اور میرے درمیان ایک ایسا ربط قائم ہے جس کا اظہار الفاظ میں نہیں ہوسکتا اور جو غالب کے علاوہ کسی اور شاعر کے ساتھ قائم نہیں ہوسکا ہے۔ ایم.اے. کرنے کے لیے میں الٰہ آباد آیا۔ یہاں پروفیسر ایس سی دیب (جو احتشام صاحب اور محمد حسن عسکری کے بھی محبوب استاد رہے ہیں) اپنی پوری شان و شوکت، رعونت اور تحکم کے ساتھ حکم راں تھے۔ دیب صاحب سے میں نے بہت کچھ سیکھا، علی الخصوص یونانی المیہ نگاروں کی عظمت و وقعت اور کولرج کی باریک بینیاں مجھ پر دیب صاحب کے ذریعے منکشف ہوئیں۔ دیب صاحب پڑھاتے بہت کم تھے، اس معنی میں کہ وہ مربوط، منظّم، نکتہ نکتہ لکچر دینے کے قائل نہ تھے۔ وہ سارا وقت نئے سے نئے خیالات، نئی سے نئی اطلاعات، دور و نزدیک کے ادب میں ہو چکے یا واقع ہوتے ہوئے حالات پر تبصرہ کرتے رہتے۔ وہ شروع کرتے ڈکنس یا کولرج سے اور ختم کرتے دیوان جان صاحب یا حافظ پر۔ دیب صاحب کی تعلیم خاصی قدامت پرستانہ تھی لیکن وہ برانگیخت Provoke بہت کرتے تھے۔ اس وجہ سے ان کے کلاس میں ہر بار کوئی نہ کوئی ایسی بات سننے کو مل جاتی تھی جو بعد میں ایک پورے نظام فکر میں Develop ہوسکتی تھی۔ نظم معرّا اور ڈراما، نثر اور تخلیقی نثر وغیرہ پر بہت سی باتیں جن سے میں نے بعد میں اپنی تنقید میں بہت کام لیا، میں نے دیب صاحب سے سنیں یا ان کے خیالات سے برآمد کیں۔ غالب کو بھی میں نے 1953 میں سنجیدگی سے پڑھا۔ ان کے اسرار مجھ پر ذرا دیر میں کھلے لیکن بالآخر میری نظر میں غالب اور شیکسپیئر کے علاوہ بہت کم رہا۔

بی.اے. کے زمانے میں مجھے فلسفہ اور نفسیات کا بھی شوق ہوا اگرچہ میں نے یہ مضامین کلاس میں نہیں پڑھے (کلاس میں تو میں جغرافیہ اور اقتصادیات پڑھتا تھا) میں نے رسل کی ''مغربی فلسفے کی تاریخ'' بی اے کے دنوں میں پڑھی۔ کانٹ، ہیگل اور افلاطون سے جو تھوڑی بہت واقفیت مجھے ہے وہ بیش تر انھیں دونوں کی مرہونِ منت ہے۔ فرائڈ کو بھی میں نے بی اے کے زمانے میں ہی پڑھا۔ جنسیات میں دل چسپی جو فرائڈ کی وجہ سے پیدا ہوئی اب تک باقی ہے۔ میرے بارے میں کہا گیا ہے کہ میرا تنقیدی طریقہ کار منطقی اثبات پرستوں کا سا ہے۔ بعض لوگوں نے مجھ میں اور

رسل میں مشابہت بھی ڈھونڈی ہے۔ ایمان کی بات یہ ہے کہ میں ان مشابہتوں سے بالکل بے خبر ہوں۔ میں صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ جب میں نے تنقید پڑھنی شروع کی تو انگریزی اور اردو کی بہت سی تنقید مجھے خاصی ناقص، تعمیم زدہ، غیر قطعی اور سطحی معلوم ہوئی۔ مجھے کولرج، رچرڈس، اور ایک حد تک الیٹ، تنقید نگاروں کے بادشاہ نظر آئے۔ میں نے یہ کوشش کی کہ ان کے طریق کار اور طرز استدلال کو اردو میں اپناؤں۔ بہت دنوں بعد حالی کی عظمت مجھ پر منکشف ہوئی۔ میں نے دیکھا کہ ان کے یہاں بھی ادب کے بنیادی اصولوں سے گہری دلچسپی ہے۔ مجھے یہ محسوس ہوا کہ اصل الاصول پر تنقید کے اعتبار سے حالی سے بڑا نقاد ہمارے یہاں نہیں ہوا اور ہم میں سے کوئی بھی ان کے اثر سے آزاد نہیں۔ بہر حال اردو تنقید میں بہت سے نظریات، بہت سے طریق کار جن کے بارے میں بلا کسی تعلق کے کہہ سکتا ہوں کہ میں نے عام کیے، اور جن کو شروع میں بہت شبہے کی نظر سے دیکھا گیا، میری نظر میں بالکل بنیادی، بلکہ مبادیاتی حیثیت رکھتے تھے اور انھیں واضح کر کے میں نے اپنی دانست میں کوئی بہت بڑا تیر نہیں مارا تھا۔ دراصل کئی برس تک اردو ادب سے تقریباً الگ رہنے کی وجہ سے مجھے بالکل احساس نہیں تھا کہ ادب کی جس خالص ادبی حیثیت کی طرف میں لوگوں کو متوجہ کر رہا ہوں، لوگ اسے بالکل بھول چکے ہیں، اور ادب کو ادبی دستاویز سمجھ کر اس کی جس گہرے مطالعے کی میں دعوت دے رہا ہوں وہ تنقیدی نعروں اور سیاسی فارمولوں کی تنگ فضا میں دم توڑ چکا ہے۔

ترقی پسند ادیبوں کا مطالعہ میں نے یہ سمجھ کر کبھی نہیں کیا کہ ان کی تحریروں کے پیچھے کوئی ایسے مصالح یا نظریات بھی ہیں جن پر ضرب پڑے گی تو بہت سے لوگوں کو برا معلوم ہوگا۔ میرا خیال تھا کہ ادب کے محل میں کئی گھر ہیں اور ہر گھر میں طرح طرح کے لوگ امن و آشتی سے رہتے ہیں۔ یہ کہنے میں کوئی حرج نہیں ہے کہ آپ کے گھر کی دیوار ذرا اونچی یا نیچی ہے۔ ادب میں مصلحتوں، پارٹی بندی، دوست نوازی اور دشمن کشی کا کس قدر دور دورہ ہے، یہ مجھ پر اس وقت بھی واضح نہ ہوا جب میری تحریریں مختلف پرچوں سے واپس آئیں اور جب مدیرانِ کرام نے مجھ کو جواب بھی لکھنا اپنی شان کے منافی سمجھا۔ 1955 کے آس پاس میں نے غالب پر چند مضامین لکھے جن میں تقریباً ان تمام خیالات کا Nueleus موجود ہے جن کا اظہار 1969 اور 1970 میں کیا گیا، لیکن میں انھیں کہیں بھی نہ چھپوا سکا۔ ایک مقتدر رسالے نے ایک مضمون کوئی سال بھر بعد یہ کہہ کر واپس کیا کہ افسوس ہے اس کے لیے اب تک گنجائش نہ نکل سکی۔ میں ہمیشہ یہ سمجھتا رہا کہ میری تحریریں ابھی بہت کمزور ہیں یا ان میں وہ باتیں ہیں جو دوسرے بھی کہہ چکے ہیں، اس لیے یہ شائع نہیں

ہوسکتیں۔ سربرآوردہ پرچوں میں صرف ایک سلیمان ادیب کے ''صبا'' نے مجھ پر دست توجہ رکھا۔ کئی سال بعد یہ حقیقت مجھ پر منکشف ہوئی کہ میرے مضامین اور نظموں کے شائع نہ ہونے کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ ان میں کسی سیاسی یا ادبی گروپ کے نظریات کی تشہیر نہ تھی۔ ایسے لوگوں کی تعریف نہ تھی جو مدیران محترم کے دوست ہوں۔ ایسوں کی تنقیص نہ تھی جو ان کے دشمن ہوں۔ جب ''شب خون'' میں میرے مضامین اور تبصرے چھپنا شروع ہوئے اور لوگوں نے داد دینا شروع کی تو میں سمجھا تھا کہ میری محنت ٹھکانے لگ رہی ہے لیکن بعد میں جب ایسے مضامین اور تبصرے چھپے جن میں بعض داد دینے والوں پر ضرب پڑتی تھی تو دادفریاد میں اور پھر لعن طعن میں بدل گئی۔ میری یہ کمزوری کہ میں ہر شخص کو دوست سمجھتا ہوں تاوقتیکہ وہ دشمن نہ ثابت ہو جائے اور اپنے مخالفوں کو بھی آزادئ اظہار کا حق دیتا ہوں، میرے حق میں اس قدر زہریلی ثابت ہوئی کہ ان لوگوں نے، جو میری تنقیدوں سے ناخوش ہوئے، یا جن کی توقعات مجھ سے پوری نہ ہوئیں، مجھ پر دوست نوازی اور پارٹی بندی کا الزام آزادی سے رکھا اور اس کے لیے انھوں نے ''شب خون'' ہی کے صفحات کو استعمال کیا۔ جب تک میری تنقید سے ان کی امیدیں وابستہ تھیں، میں تنقیدی جرأت کا جیتا جاگتا نمونہ تھا۔ لیکن جب وہ مجھ سے مایوس ہوئے تو میں جاہل ہی نہیں، بددیانت بھی ٹھہرا۔ جہالت کا الزام مجھے منظور ہے لیکن میری بددیانتی صرف اتنی ہے کہ میں نے ترقی پسند ادیبوں اور جدید ادیبوں اور قدیم ادیبوں پر جو بھی لکھا یا نہیں لکھا وہ صرف اپنے معتقدات اور نظریات کی روشنی میں، کسی کے کہنے سننے سے نہیں۔

میرے نظریات کو مہلک، ماخوذ، رجعت پرست، انتہائی غیر رسمی، انقلابی حد تک نئے، گم راہ کن، نئی روشنی سے بھرپور، سب کچھ کہا گیا ہے۔ مجھے نہیں معلوم کہ مستقبل میرے بارے میں کیا فیصلہ کرے گا۔ ماضی یہ ہے کہ میرا ایک مضمون سن کر سارے عہد کے سب سے بڑے ترقی پسند نقاد نے کہا کہ مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک کھڑکی کھل گئی ہے اور تازہ ہوا کا جھونکا اندر آ گیا ہے۔ حال یہ ہے کہ ایک صاحب نے، جو جدید نقاد ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں، مجھ کو لکھا کہ آپ کی تنقیدوں میں سب سے بڑی کمی یہ ہے کہ آپ غیر جانب دار نہیں ہیں اور ایک ترقی پسند مدیر نے مجھے ادب کے یحییٰ خاں کا لقب عطا کیا ہے۔ (خدا کا شکر ہے کہ یہ خطاب آغا صاحب کے زوال سے پہلے بخشا گیا تھا۔ ممکن ہے مدیر موصوف کو القا ہوا ہو کہ آغا صاحب کا آفتاب لب بام ہے، اور اسی طرح فاروقی صاحب بھی دن ڈھلے چھپ جائیں گے) ایک پاکستانی معلم نے جو عرصہ سے نقاد بننے کی کوشش میں ہیں اور اس چکر میں اپنا نام بھی بدل چکے ہیں، مجھے جلد باز نقاد کہا ہے۔ میرا

دل تو یہی چاہتا ہے کہ میں محمد حسن عسکری کی اس بات پر ایمان لے آؤں (یہ بات 1969 کی ہے) کہ اب لوگ تمھارا اور حالی کا نام ایک ساتھ لیتے ہیں لیکن میرا دماغ مجھے سمجھاتا رہتا ہے کہ میاں یہ سب وقتی باتیں ہیں کل کو نہ تم ہوگے نہ یہ ننھے منے ادیبوں کی رقابتیں اور رنجشیں، اور اپنی تعریف میں خود مضمون لکھ کر دوسروں کے نام سے چھپوانے کی کوششیں۔ اس وقت لوگ جسے یاد رکھیں گے، وہی نقاد ہوگا، وہی شاعر۔ تم کیا اور تمھاری چار دن کی زندگی کیا۔ اس رند درویش صفت نے کیا خوب کہا ہے:

ہر یک چندے یکے در آید کہ منم
با نعمت و باسیم و زر آید کہ منم
چوں کارک او نظام گیرد روزے
ناگہ اجل از کمیں برآید کہ منم

اپنے ہم عصروں اور تقریباً ہم عمروں میں بھی مجھے وہی لوگ زیادہ اچھے لگے جن کے لیے ادب سازشوں کا کھیل نہیں، بلکہ زندگی سے بھی ماورا ایک حقیقت ہے۔ اگر یہ گروپ بندی ہے تو میں ایسے گروپ کا فرد ہونا خوش قسمتی سمجھتا ہوں۔

لیکن یہ حقیقت ہے کہ میرے گروپ میں صرف دو رکن ہیں۔ میں اور میری بیوی جمیلہ۔ جمیلہ سے شادی ہم دونوں کے لیے ایک ایسا سفر تھی جس کا انجام دوست دشمن کسی کی نظر میں بخیر نہ تھا۔ لیکن یہ بیل اس شان سے منڈھے چڑھی کہ ایک بابرگ وثمر درخت بن گئی۔ کوئی شبہ نہیں کہ میں نے اب تک جو کچھ بھی قابلِ ذکر کام کیا ہے، اس کی بنیادی وجہ یہ رہی ہے کہ میں نے خود کو ان کے سامنے ثابت کرنا چاہا ہے، یہ بتانا چاہا ہے کہ دیکھو مجھ میں فکر و اظہار کی کس قدر صلاحیتیں ہیں، تم نے مجھ سے شادی کر کے غلطی نہیں کی ہے۔ جمیلہ کو مجھ پر اعتماد نہ ہوتا تو میں بھی مقامی مشاعروں میں شرکت کر کے اگلے دن کے مقامی اخبار میں اپنا نام دیکھ کر خوش ہوتا اور اس کے تراشے حفاظت سے اپنی بیاض میں رکھ لیتا۔ جمیلہ کو اپنے گروپ میں شامل کر کے ہی میں بیدل کی زبان میں یہ کہہ سکا:

ہر طرف نظر کردیم، ہم بہ خود سفر کردیم
اے محیط حیرانی ایں چہ بے کرانی ہاست

تو یہ ہے محمد خلیل الرحمٰن فاروقی کے سب سے بڑے بیٹے کا نامۂ اعمال۔ مجھ میں اس قدر تلخی تو شاید نہیں ہے جتنی اس مضمون سے ظاہر ہوتی ہے لیکن ہم عصر دنیا میں معنویت اور دیانت داری کے

فقدان پر رنجیدگی ضرور ہے:

کس طرح خانۂ گردوں کی بنا ہو دلچسپ
معنی اس بیت کے ایک ہم ہیں سوآورد کے ساتھ
(سودا)

(یہ مضمون والد ماجد کی زندگی میں لکھا گیا تھا۔ 13 فروری 1972 کی سہ پہر کو ظہر کی نماز پڑھ کر انھوں نے جان جاں آفریں کے سپرد کر دی۔ وہ اخیر وقت تک بالکل ہوش وحواس میں رہے۔)

''غبار کارواں'' لکھنے کی فرمائش ادارہ ''آج کل'' کی طرف سے ایک عرصہ ہوا آئی تھی۔ شاید جون 1971 تھا۔ اگر میں اس سے پہلے ہی لکھ لیتا تو والد مرحوم اسے چھپا ہوا دیکھ لیتے۔ انھیں اس کا بہت اشتیاق تھا اور وہ اسے جلد لکھ ڈالنے کی ہدایت بھی مجھے کرتے رہتے تھے۔ یہ میری کم بختی تھی کہ میں ٹالتا رہا۔ آخر کار موت انھیں میرے ہی کاندھوں پر رکھوا کر اٹھا لے گئی۔ بس اتنی خوشی ہے کہ مدیر ''آج کل'' کو بھیجنے سے پہلے یہ مضمون میں نے انھیں دکھا دیا تھا۔ انھوں نے فرمایا کہ تم نے بہت ساری باتیں لکھ ڈالیں لیکن اپنی تاریخ پیدائش کہیں نہ لکھی، وہ بھی لکھ دیتے تو لوگوں کو معلوم ہو جاتا کہ تم نے نوعمری میں ہی اتنا کچھ کر ڈالا۔ میری عمر چھتیس سال ہے لیکن ان کی محبت بھری نگاہ مجھے نوعمر ہی سمجھتی تھی۔ اللہ ان کے درجات بلند کرے۔ ان کی اس واحد وصیت کی تعمیل عرض کر رہا ہوں کہ میں 30 ستمبر 1935 کو اس منحوس دنیا میں آیا تھا جواب ان سے خالی ہے۔

پھیل اتنا پڑا ہے کیوں یاں تو
یار اگلے گئے کہاں ٹک سوچ
(1972)

☼☼☼

نیّر مسعود

شمس الرحمٰن فاروقی

1965-66 کی بات ہے۔ میری منہ بولی بہن عفت بانو صاحبہ الٰہ آباد گئی ہوئی تھیں۔ ڈاکٹر مسیح الزماں نے ان کے اعزاز میں شعبۂ اردو الٰہ آباد یونی ورسٹی میں ایک ادبی نشست کا اہتمام کیا۔ معلوم ہوا کہ نشست میں زیبا صاحبہ کے علاوہ ایک مقامی شاعر شمس الرحمٰن فاروقی صاحب بھی کلام سنائیں گے۔ وہاں فاروقی صاحب کو دیکھا۔ ان کی شفاف آواز اور آنکھوں میں ذہانت کی چمک نے متاثر کیا۔ کلام بھی کچھ نئے انداز کا تھا۔ ایک نظم تھی:

غنچہ جب مہرِ لب کھولنے کا ارادہ کرے

اور غزل کا یہ مصرع یاد ہے:

یوں بھی ہم ابنِ آدم نذرِ خطا رہے ہیں

معلوم ہوا کہ الٰہ آباد کے ادبی حلقوں میں معروف ہیں اور اعجاز صاحب، احتشام صاحب، مسیح الزماں صاحب وغیرہ ان کی بڑی قدر کرتے ہیں۔

پھر مسیح الزماں صاحب کا خط آیا کہ شمس الرحمٰن صاحب الٰہ آباد سے ایک رسالہ نکال رہے ہیں۔ رسالہ نکلا۔ شروع کے اڈیٹر غالباً اعجاز صاحب، جعفر رضا صاحب وغیرہ تھے۔ رسالہ بہت اچھا چھپا تھا، لیکن نام 'شب خون'! جلد ہی رسالے کی پالیسی سامنے آ گئی: اردو میں جدیدیت کا فروغ۔ اس کے تین مستقل کالم تھے۔ ایک 'مرضیاتِ جنسی کی تشخیص'، دوسرا 'بھیانک افسانہ' تیسرا تبصرۂ کتب۔ یہ تینوں کالم فاروقی کے ذمے تھے اور شب خون کو جمانے میں ان کالموں کا بڑا ہاتھ تھا۔ خطوں کے کالم میں بھی زوردار بحثیں چھڑتی تھیں۔ افسانے، نظمیں، تنقیدی مضامین وغیرہ نئے انداز کے اور زیادہ تر ترقی پسند نظریات کے خلاف۔ تھوڑے ہی دن میں شب خون کا ہر طرف

چرچا ہوگیا اور ادبی فضا جاگ اُٹھی۔

.....

فاروقی کا تبادلہ لکھنؤ ہوگیا اور کچھ دن کے لیے لکھنؤ جدید ادب کا مرکز بن گیا۔ رام لعل نے ایک سیمینار کا بھی انتظام کرلیا۔ اور بھی کئی چھوٹے بڑے سیمینار ہوئے جن میں شرکت کے لیے باہر کے اہلِ قلم لکھنؤ آتے اور فاروقی کے یہاں ٹھہرتے تھے۔ زبردست گفتگوئیں اور بحث مباحثے ہوتے تھے۔ باتوں باتوں میں یہ بھی طے ہوگیا کہ جن لوگوں کی عمریں چالیس سال سے زیادہ ہوگئی ہیں وہ جدید نہیں ہوسکتے۔

اس زمانے میں فاروقی سے ہر دوسرے تیسرے دن ملاقات ہوتی تھی۔ فاروقی کے ساتھ ان کے چھوٹے بہنوئی نفیس بھائی لگے رہتے تھے۔ انھیں ادب سے سروکار نہیں تھا لیکن ادبی گفتگوئیں بڑے انہماک سے سنتے تھے۔ ان کے بڑے بڑے بال اور گھنی مونچھیں تھیں جو ایک بار سگریٹ سلگانے میں آگ پکڑا چکی تھیں۔ میرے گھر پر ایک دن عابد سہیل اور فاروقی میں فنِ افسانہ پر بحث چھڑ گئی جو دو بجے رات تک چلتی رہی۔ نفیس بھائی بڑے غور سے سن رہے تھے۔ فاروقی نے عابد سہیل کو قائل کرنے کے لیے کوئی بہت دقیق نکتہ نکالا۔ نفیس بھائی کھلکھلا کر ہنس پڑے۔ فاروقی کو غصہ آ گیا:

''اے گھاگھس، اس میں ہنسی کی کوئی بات ہے؟''

پھر عابد سہیل نے فاروقی کو قائل کرنے کے لیے فلسفے کا سہارا لیا اور کئی فلسفیوں کے اقوال پیش کیے۔ نفیس بھائی بولے:

''آپ تو پڑھے لکھے آدمی معلوم ہوتے ہیں۔ کچھ لکھتے کیوں نہیں؟''

کبھی گفتگوؤں میں دیر ہوجاتی تو فاروقی میرے ہی گھر پر سو جاتے۔ اس وقت ان کی مسکینی دیکھنے والی ہوتی۔ کسی چھوٹی چوکی کی طرف اشارہ کر کے کہتے:

''بس اسی پر پڑ رہوں گا۔ کوئی چادر اوڑھنے کو دے دیجیے گا''۔

اپنے یہاں وہ خاصے ٹھاٹ باٹ سے رہتے تھے۔ کم سے کم ایک نوکر اپنے ذاتی کام کے لیے رکھتے تھے۔ کبھی کبھی بیگم جمیلہ فاروقی کچھ دن کے لیے لکھنؤ آ جاتیں اور گھر کا انتظام درست کر دیتی تھیں ورنہ زیادہ تر فاروقی ملازموں کی چیرہ دستیوں کا شکار رہتے تھے۔ ملازم بھی ان کو عجیب وغریب ملے۔ ایک بار گھر میں عمدہ چاولوں کا اسٹاک ختم ہوا۔ ملازم نے بچے ہوئے چاول پکا کر خود نوش کر لیے اور فاروقی کے سامنے موٹے چاول پکا کر رکھ دیے۔ ایک صاحب کو جب فاروقی کسی بات

پر ڈانٹتے تھے تو وہ غصے میں آ کر 'صاحب' کو ایک وقت کا فاقہ دینے کا فیصلہ کر لیتے اور اس دن دفتر میں ان کا لنچ نہیں پہنچاتے تھے۔

فاروقی کی ایک عجیب عادت تھی جو میں نے اور کسی میں نہیں دیکھی۔ کڑکڑاتے جاڑوں میں سویرے جاگتے اور آنکھیں بند کیے کیے نوکر کو آواز دیتے۔ وہ چائے کی ٹرالی لاتا۔ فاروقی لحاف میں بیٹھے بیٹھے تین چار پیالیاں پیتے، پھر لحاف پھینک کر اٹھ کھڑے ہوتے اور سیدھے حمام میں جا کر رات کے رکھے ہوئے ٹھنڈے برف پانی سے نہا لیتے۔ وہاں سے صرف تولیہ لپیٹے ہوئے برآمد ہوتے۔ شیو کرتے، کپڑے پہنتے، اتنے میں نوکر ناشتہ لگا دیتا۔ ناشتہ کرتے اور کمال یہ تھا کہ نہانے کے بعد ناشتے میں چائے نہیں پیتے تھے۔ ان کا دائمی نزلہ غالباً اسی معمول کا نتیجہ تھا۔

یہ بات کم لوگوں کو معلوم ہوگی کہ فاروقی ایک زمانے میں ہکلانے لگے تھے (بلکہ ان کا کہنا ہے کہ اب بھی کبھی کبھی ہکلاتے ہیں)۔ ہکلاہٹ کا سبب ان کے والد کی سخت گیری تھی۔ ان سے گفتگو کرتے وقت فاروقی پر کچھ ایسی جھجک طاری ہوتی تھی کہ الفاظ ان کے منہ میں اٹکنے لگتے تھے۔ ایک بار گھر میں فاروقی کے لیے جو چائے آئی اس کا برتن کچھ اچھا نہیں تھا۔ فاروقی نے اس پر ناک بھوں چڑھائی۔ والد نے دیکھ لیا اور 'بچے میاں' پر برس پڑے (یہ فاروقی کا گھر کا نام تھا)۔

''بس میں وہاں سے اُٹھ کر چلا آیا۔''

ان کے والد بڑے پابندِ شرع اور بااصول بزرگ تھے۔ انھیں فاروقی کی آزادیاں پسند نہیں تھیں اور ان کا گمان یہ تھا کہ فاروقی ناکارہ زندگی گزاریں گے۔ لیکن بعد میں انھیں اپنے بیٹے پر فخر ہونے لگا اس لیے کہ فاروقی نے دنیاوی ترقی بھی بہت کی اور ادبی دنیا میں بھی نام کمایا۔ ایک بار کہنے لگے:

''بھئی رفیع احمد خاں کا مستند کلام ملنا چاہیے''۔

میں نے بتایا کہ سنتے ہیں صباح الدین عمر صاحب کے پاس ان کا دیوان موجود ہے لیکن وہ قبولتے نہیں۔ صباح الدین صاحب رفیع احمد خاں کے بے تکلف ملاقاتیوں میں تھے اور ان کے پاس دیوان ہونے کی بات لکھنؤ میں مشہور تھی۔ فاروقی نے معلوم نہیں کس طرح انھیں شیشے میں اتار لیا اور مخصوص احباب کو اطلاع دی کہ فلاں دن صباح الدین صاحب کے یہاں چلنا ہے۔ دن کا کھانا وہیں ہوگا اور اسی دن صباح الدین صاحب دیوانِ رفیع پڑھ کر سنائیں گے جسے ریکارڈ کر لیا جائے گا۔ مقررہ دن سب وہاں پہنچے۔ کھانا ہوا۔ اس کے بعد صباح الدین صاحب نے دیوان نکالا۔ ٹیپ ریکارڈ آن کیا گیا اور رفیع احمد خاں کی غزلوں پر غزلیں کیسٹ پر اترنے لگیں۔ آخری کی کچھ غزلیں پڑھنے سے پہلے صباح الدین صاحب نے کہا کہ ابھی تک جو کلام پڑھا گیا وہ سو فیصد رفیع

احمد خاں کا تھا۔ اب جو کلام پڑھ رہا ہوں اس میں کچھ الحاقی کلام شوکت تھانوی وغیرہ کا بھی ہے۔ وہ کلام بھی ریکارڈ کر لیا گیا۔ اس طرح وہ پورا دیوان ریکارڈ ہو گیا۔ پھر باتوں کا سلسلہ چلا۔ صباح الدین صاحب نے رفیع احمد خاں کے بہت سے واقعات اور ان کی وفات کا پورا حال سنایا۔ اسی وقت یہ بھی طے ہو گیا کہ محدود تعداد میں دیوان چھپوالیا جائے گا۔ اس میں دو مقدمے ہوں گے۔ ایک میں صباح الدین صاحب رفیع احمد کے حالات اور دوسرے میں فاروقی ان کے کلام پر تبصرہ کریں گے۔ دیوان کا غذ پر اتار بھی لیا گیا تھا لیکن اس کے چھپنے کی نوبت نہیں آئی۔ اب وہ معلوم نہیں کہاں ہے۔ صباح الدین صاحب نے ممانعت کر دی تھی کہ ریکارڈنگ کو عام نہ کیا جائے اس لیے کہ وہ اپنی زبان سے مسلسل اس قسم کے کلام کا سنایا جانا پسند نہیں کریں گے۔ پھر صباح الدین صاحب کی وفات ہو گئی۔ ریکارڈنگ محفوظ ہے جس میں ہر شعر پر سامعین کی داد کا شور اٹھتا ہے اور اس میں سب سے بلند آواز فاروقی ہی کی ہوتی ہے۔

اب ظاہر ہے فحشیات کا وہ شوق بھی نہیں رہا۔ لیکن ابھی کچھ دن ہوئے (اکتوبر 2002) فاروقی کا فون بہت دن کے بعد آیا، کہنے لگے:

> ''آپ کا فون مل نہیں رہا تھا میں نے کئی بار ملایا لیکن بات نہیں ہو سکی۔ ادھر معلوم نہیں کیا موڈ آیا کہ میں نے پچاس ساٹھ فحش اشعار موزوں کر ڈالے۔ کچھ غالب کے شعروں میں تحریف کی گئی تھی۔ باقی طبع زاد تھے۔ آپ کو سنانا چاہتا تھا مگر فون نہیں ملا۔ پھر معلوم نہیں کیوں موڈ بدل گیا اور میں نے وہ سب شعر مٹا دیے''۔ لیکن کچھ شعر ان کو ضرور یاد ہوں گے۔''

.....

سردار حسین ہمارے بہت اچھے دوست تھے۔ 'شب خون' میں بھیانک افسانے کا سلسلہ رُک گیا تھا۔ سردار حسین سے بھیانک افسانوں کے ترجمے کرا کے چھاپے گئے۔ افسانوں کا انتخاب زیادہ تر فاروقی کرتے اور سردار حسین ان کا ترجمہ کرتے، پھر فاروقی ترجمے کی غلطیوں کی تصحیح کرتے تھے۔ بعض غلطیاں افسانوں ہی کی طرح بھیانک ہوتی تھیں جن پر سردار حسین کی خوب ہنسی اڑائی جاتی تھی۔ ایک افسانے کا ایک پیراگراف اتنا ٹیڑھا تھا کہ فاروقی کی سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ اس کا ترجمہ کس طرح کیا جا سکتا ہے۔ وہ بیٹھے اسی پر غور کر رہے تھے کہ سردار حسین اپنا ترجمہ لیے ہوئے آ پہنچے۔ فاروقی نے اصل انگریزی افسانہ سامنے رکھا اور سردار حسین کا ترجمہ پڑھنا شروع کیا۔ وہ پیراگراف قریب آیا تو فاروقی ہنسنے پر تیار ہو گئے۔ لیکن جب سردار نے اپنا

ترجمہ پڑھا تو وہ اتنا صحیح اور رواں تھا کہ فاروقی ہکا بکا رہ گئے۔ سردار سے پوچھا:

''ارے ظالم، اس کا ترجمہ تو نے کس طرح کر لیا؟''

سردار نے الٹا پوچھا:

''کیوں، کیا اس کا ترجمہ مشکل تھا؟''

''مشکل نہیں، ناممکن''۔

سردار کہنے لگے:

''مجھے پتا بھی نہیں چلا بس ترجمہ کرتا چلا گیا۔''

یہ ترجمے کتابی صورت میں چھپ گئے ہیں اور بھیانک افسانوں کے بہترین مجموعوں میں شامل ہونے کے لائق ہیں۔

سردار حسین (اب مرحوم) عجب باغ و بہار آدمی تھے۔ ان کے پاس لطائف اور نقلوں کا زبردست ذخیرہ تھا۔ جب وہ گل افشانیِ گفتار پر آتے تو ہماری محفل قہقہوں سے گونجنے لگتی اور فاروقی کا تو یہ حال ہوتا تھا کہ ہنستے ہنستے پلنگ پر سے گر گر پڑتے تھے۔

.....

ایک دن ہم لوگ ایک دوست کے یہاں سے واپس آ رہے تھے۔ سڑک قریب قریب سنسان تھی۔ راستے میں ایک بھینس ہم لوگوں کو دیکھ کر عجیب آواز میں ڈکرائی اور کنارے ہو گئی۔ فاروقی کے منہ سے ایک گالی نکلی اور انھوں نے گاڑی کی رفتار بڑھا دی۔ کچھ دور چل کر اس کے ڈکرانے کی آواز پھر بہت قریب سے سنائی دی حالاں کہ ہم اسے بہت پیچھے چھوڑ آئے تھے۔ فاروقی نے پھر گالی دی اور گاڑی کی رفتار اور تیز کر دی۔ لیکن کچھ دیر بعد پھر گاڑی کے قریب سے ڈکرانے کی آواز آئی۔ میں نے کہا:

''شاید اس بھینس کا آسیب ہمارے پیچھے لگ گیا ہے۔''

اور واقعی آواز ایسی ہی تھی جیسی بھوت پریت کی آواز ہونا چاہیے۔ فاروقی نے پھر گالی دی اور بتایا:

''بھائی، ہماری گاڑی کا ہارن خراب ہو گیا ہے۔ مرمت کو دیا ہے۔ مکینک نے عارضی طور پر یہ کر یہ الصوت ہارن فٹ کر دیا ہے۔ چاہتا ہوں کہ نہ بجاؤں مگر کوئی نہ کوئی راستے میں آ جاتا ہے تو بجانا پڑتا ہے۔''

ان کے منہ سے پھر گالی نکلی، کیوں کہ راستے میں ایک اور سائیکل سوار آ گیا تھا۔

.....

جس زمانے میں فاروقی کان پور میں تعینات تھے، ایک دن لکھنؤ آئے۔ کسی سخت الجھن میں مبتلا تھے۔ بہت دیر تک بالکل خاموش بیٹھے رہے، پھر بولے:

''میں نے فیصلہ کرلیا ہے کہ ملازمت سے استعفیٰ دے دوں۔''

ان سے جب اس فیصلے کا سبب پوچھا تو بتایا کہ ان کے پی ایم جی صاحب ان کے پیچھے پڑ گئے ہیں۔ انھیں یہ خیال ہونے لگا ہے کہ فاروقی محکمے میں مسلمانوں کو زیادہ بھرتی کر رہے ہیں۔ میں نے پوچھا:

''کیا یہ حقیقت ہے؟''

''ہاں، کسی حد تک'' انھوں نے جواب دیا۔ ''دوسرے مسلمان افسر احتیاط کے مارے اہل مسلم امیدواروں کو بھی کاٹ دیتے ہیں۔ میں ایسا نہیں کرتا۔ پی ایم جی صاحب کھل کر یہ بات نہیں کہتے'' لیکن (فاروقی پی ایم جی کا ذکر اس طرح باادب انداز میں نہیں کر رہے تھے) ''میرے کاموں میں طرح طرح کی رکاوٹیں ڈالتے ہیں۔ بالکل مجھ سے کلرکوں والا برتاؤ کرتے ہیں۔''

دیر تک دل کا بخار نکال کر واپس گئے۔ اگلی بار آئے تو بہت خوش تھے۔ کہنے لگے:

''اس نے مجھے کلرک سمجھ لیا تھا تو میں نے بھی کلرکوں والی حرکتیں شروع کر دیں۔ اس کے ہر آرڈر میں طرح طرح کی قانونی قباحتیں نکال دیتا تھا اور بار بار آرڈر میں تبدیلیاں کراتا تھا۔ عاجز آ کر اس نے کہہ دیا مسٹر فاروقی آپ جو مناسب سمجھئے وہ کیجیے۔''

.....

فاروقی کے پاس عقلِ دنیا کی کمی نہیں ہے لیکن بعض اوقات اپنے نجی معاملات میں ان کی قوتِ فیصلہ جواب دے جاتی ہے۔ اس بار انھوں نے مجھے بلا کر اپنے ایک ادیب دوست کے کچھ خط میرے سامنے رکھ دیے اور کہا:

''یہ شخص کچھ دن سے میرے پیچھے پڑ گیا ہے۔ اس کے خط ملاحظہ کیجیے۔''

خطوں میں سیدھی سیدھی دھمکی تھی کہ آپ کے کچھ خط میرے پاس ہیں جن سے آپ کے محکمے کو خاص طور پر دلچسپی ہوگی۔ سوچتا ہوں ان لوگوں کو یہ خط بھیج دیے جائیں۔ آپ کا کیا خیال ہے؟ یہ بلیک میلنگ کا لہجہ تھا۔ فاروقی نے بتایا کہ انھوں نے ایک زمانے میں کچھ دوستوں کو خط لکھے تھے

جن میں 'شب خون' کے مالی حالات کا تذکرہ تھا اور ان سے یہ بھی مترشح ہوتا تھا کہ رسالے کے مالک دراصل شمس الرحمٰن فاروقی ہیں۔

''اگر میرے محکمے کو یہ خط دکھائے گئے تو مجھ پر سرکاری ملازمت میں ہوتے ہوئے ذاتی کاروبار کرنے کا سنگین الزام لگ سکتا ہے۔ خیر الزام تو میں دفع کردوں گا لیکن اس سے پہلے خاصی پریشانی اور اس سے زیادہ بدنامی کا سامنا کرنا ہوگا۔''

ان ادیب نے ابھی یہ نہیں لکھا تھا کہ محکمے کو خط نہ دکھانے کی قیمت وہ کیا چاہتے ہیں۔ فاروقی کی سمجھ میں نہیں آرہا تھا کہ ان کو خط کا جواب براہِ راست دیں یا فلاں اور فلاں کو بیچ میں ڈالیں۔ آخر یہ طے پایا کہ کسی کو متوسط بنایا جائے، نہ خط کا جواب دیا جائے۔ اس کے بعد ان کے غالباً دو خط اور آئے کہ وہ جواب کا انتظار کر رہے ہیں۔ لیکن فاروقی چپ سادھے رہے۔ آخر وہ بھی خاموش ہو کر بیٹھ گئے۔

.....

دوسروں کو ان کے معاملات میں فاروقی بہت مناسب مشورے دیتے ہیں۔ فروری 1975 میں میرے بہنوئی ڈاکٹر مسیح الزماں کی دل کے دورے میں وفات ہوگئی۔ میری بہن موت سے اور خاص کر مردے سے بہت ڈرتی تھیں۔ دل کی مریض بھی تھیں۔ مسیح الزماں صاحب کی لاش اسپتال سے لائی جانے کے پہلے ہی بہن کو احتیاطاً فاروقی کے یہاں پہنچا دیا گیا تھا۔ میں نے فاروقی سے کہا کہ شوہر کی میت اٹھتے وقت بیوی کا شہر میں ہوتے ہوئے گھر میں موجود نہ ہونا غیر مناسب بات معلوم ہوتی ہے۔ فاروقی بولے:

''غیر مناسب کیا، نہایت معیوب بات ہے۔ ان کو بالکل موجود رہنا چاہیے۔''

بہن کے معالج حمید عثمانی صاحب اس تجویز کی مخالفت کر رہے تھے۔ فاروقی نے ان سے دیر تک حجت کی تو وہ جھلا کر بولے:

''صاحب، ان کو گھر میں لایا گیا تو وہ مر جائیں گی۔''

فاروقی بولے:

''اس سے بہتر کیا ہو سکتا ہے کہ عورت شوہر کے ساتھ ہی مر جائے۔''

اس کے بعد عثمانی صاحب کچھ نہیں کہہ سکے۔ فاروقی نے بہن کو گھر پہنچا دیا اور میت ان کی موجودگی

میں اٹھی۔ان کی حالت واقعی خراب ہوگئی تھی لیکن یہ صدمہ وہ جھیل لے گئیں اور شوہر کی وفات کے انیس سال بعد 1994 تک زندہ رہیں۔

.....

ڈاکٹر کیسری کشور ہمارے باغ و بہار دوست تھے۔ادبی ذوق اعلا درجے کا تھا۔شاعر بھی بہت اچھے تھے۔ایک بار فاروقی کو ڈاک سے ایک لفافہ ملا۔ان کی شان میں ایک نظم تھی، کچھ مدحیہ، کچھ ہجویہ۔بعض شعر یہ ہیں:

سخن کے شہر میں تنہا کھڑا ہے فاروقی — بھڑا ہے بھیڑ سے اَڑ پر اڑا ہے فاروقی
فرو ہوئے پہ کھلے گا کہ کیا ہے فاروقی — ابھی تو فتنے کی صورت بپا ہے فاروقی
کبھی منیر کی مرغی کبھی ہے زاغِ ظفر — طیور خانے میں کیا بولتا ہے فاروقی
اسی سے ممکن ہے اب صفائے باغِ سخن — جدید خس کے لیے کہربا ہے فاروقی
ادب سرا میں کوئی دوسرا نہیں ایسا — برا ہے فاروقی یا بھلا ہے فاروقی
لکھو لکھو کہ بڑی لکھ رہا ہے تحریریں — کہو کہو کہ غلط کہہ رہا ہے فاروقی

زبانِ او نہ گرفتی و ہرچہ خواست بگفت
پس از دروغ نہ گوئی بگو کہ راست بگفت

خط ملتے ہی فاروقی نے فون کیا:

''کیوں صاحب، یہ کیا حرکت ہے؟''

پھر انھوں نے یہ نظم پڑھ کر سنائی اور کہا کہ یہ آپ ہی لوگوں کی کارستانی ہے۔ادھر سے انکار کیا گیا تو کہنے لگے:

''ڈاکٹر کے سوا منیر نیازی اور ظفر اقبال کا حوالہ اس طرح اور کون دے سکتا ہے۔اور 'برا ہے فاروقی یا بھلا ہے فاروقی' میں جس بے تکلفی سے تسکین اوسط.....''

انھیں بہت سمجھایا گیا لیکن وہ ماننے پر تیار نہیں ہوئے۔اس کے بعد اسی انداز کی کئی اور نظمیں خود کیسری کشور، ولی الحق انصاری، عمر انصاری، زیب غوری کو وصول ہوئیں اور ان کی تصنیف میں فاروقی بھی شامل تھے۔

.....

مارچ 1991 میں رام لعل کے زیرِ اہتمام اور فاروقی کے زیرِ سرپرستی خواتین افسانہ نگاروں

کی ایک محفل منعقد کی گئی جس میں اور لوگ مدعو ہوئے لیکن مجھے اور عرفان صدیقی کو یاد نہیں کیا گیا۔ عرفان صدیقی نے احتجاجاً اور انتقاماً اس پر یہ نظم کہی جو ہنوز غیر مطبوعہ ہے:

رمیدہ خو تھے بہت شہر جاں میں فاروقی ہوئے اسیر کمندِ بتاں میں فاروقی
ازل سے رشتہ ہے سورج کا ماہتابوں سے چمک رہے ہیں قمر چہرگاں میں فاروقی
اسی کشش پہ بنائے نظامِ شمسی ہے گھرے ہیں انجمنِ دلبراں میں فاروقی
سنانے آئے ہیں خوباں انھیں فسانۂ دل سو کیسے محو ہیں لطفِ زباں میں فاروقی
ادھر فرازِ تمنا ادھر نشیبِ طلب رکے ہوئے ہیں کہیں درمیاں میں فاروقی
یہ 'چار سمت کا دریا' ہے کس طرف بہہ جائے پڑے ہوئے ہیں عجب امتحاں میں فاروقی
یہ 'گنج سوختہ' کے بیچ 'سبز اندر سبز' یہ رام لعل، یہ ان کے مکاں میں فاروقی
ہم ایسے تشنہ لبوں کی پہنچ سے باہر ہیں چھپے ہیں محرمِ آبِ رواں میں فاروقی

'یہاں' سے ہجر ہے مطلب 'وہاں' سے وصل مراد
'یہاں' میں ہم فقرا ہیں 'وہاں' میں فاروقی

زیب غوری کو فاروقی بہت پریشان کرتے تھے۔ ان کی غزلوں کے کئی کئی شعر محض اس لیے کٹوا دیتے تھے کہ ان کی وجہ سے غزل لمبی ہوئی جاتی تھی۔ یہ زیب ہی کا حوصلہ تھا کہ وہ اچھے بھلے شعروں کو حذف کرنے پر تیار ہو جاتے تھے۔ لیکن ایک بار انھوں نے بحث شروع کر دی اس لیے کہ فاروقی ان کی پندرہ سولہ شعر کی ایک غزل کے پانچ شعر کٹوائے دے رہے تھے۔ یہ شعر زیب کو بہت پسند تھے۔ آخر فیصلہ ہوا کہ کسی تیسرے آدمی کی بھی رائے لی جائے۔ نظرِ انتخاب مجھ پر پڑی۔ دونوں حضرات میرے یہاں آئے۔ زیب نے غزل مجھے دی اور کہا کہ اس میں سے پانچ شعر کم کر دیجیے۔ اتفاق کی بات کہ میں نے بھی وہی پانچ شعر نکال دیے۔ زیب ٹھنڈی سانس بھر کر بولے:

''عجب ظالموں سے واسطہ پڑا ہے۔''

اور پانچوں شعر قلم زد کر دیے۔

زیب کی بڑی تمنا تھی کہ فاروقی ان کی شاعری پر مضمون لکھیں، لیکن فاروقی کو کوئی جلدی نہیں تھی اس لیے کہ زیب کا فن روز بہ روز نکھرتا جا رہا تھا۔ یہ خبر نہیں تھی کہ ان کا وقت قریب آتا جا رہا ہے۔ ایک دن زیب اچانک ختم ہو گئے۔ کان پور میں ان کی یاد میں جلسہ ہوا۔ فاروقی نے زیب کی شاعری پر مضمون پڑھا اور یہ کہہ کر روئے بھی کہ یہ مضمون زیب کی زندگی میں بھی لکھا جا سکتا تھا۔

اُس وقت فاروقی زیادہ تر جدید ادب اور ادیبوں کے بارے میں لکھتے تھے اور ان کو

جدیدیت کا امام کہا جاتا تھا۔لیکن وہ بے پناہ پڑھتے بھی تھے۔تفریح کے نام پر تاش کھیل لیتے تھے یا غزلوں کے ریکارڈ سنتے یا کسی مشہور مقرر کی تقریر میں چلے جاتے تھے اور اپنی بچیوں کو اردو پڑھاتے تھے۔غالب شروع ہی سے ان کے محبوب شاعر تھے، اگرچہ عام خیال یہی تھا کہ ان کو کلاسیکی ادب میں زیادہ دخل نہیں ہے اور وہ مغربی نقادوں اور ادیبوں سے زیادہ متاثر ہیں لیکن درحقیقت ان کا کلاسیک کا مطالعہ بھی بہت تھا۔اردو فارسی شاعروں کا بہت سا کلام ان کو حفظ تھا۔رفتہ رفتہ ان کی دلچسپی ہمارے کلاسیکی ادب اور مشرقی تنقید میں بڑھنے لگی جس کا سب سے اہم مظہر 'شعر شور انگیز' کی شکل میں سامنے آیا۔میر کی تشریح کے سلسلے میں انھوں نے مشرقی شعریات اور اردو کے ان کلاسیکی شاعروں کا منظّم مطالعہ کیا جن کو ہماری تنقید نے زیادہ قابلِ اعتنا نہیں سمجھا تھا۔انھوں نے لفظی صنائع خصوصاً ایہام کا مطالعہ کیا اور اس معتوب صنعت کی حمایت کی جس پر ان کو تنقید کا نشانہ بننا پڑا۔دہلی کے ایک سمینار میں انھوں نے میر انیس کا یہ مصرع پڑھا:

ہم وہ ہیں غم کریں گے ملک جن کے واسطے

اور للکار کر کہا کہ یہ ایہام کا معجزہ ہے۔

.....

ایک دن فاروقی کا فون آیا:

''آپ کو ایک خبر دینا ہے۔اس سے پہلے کہ آپ کو کسی دوسرے ذریعے سے اطلاع ملے، میں نے سوچا میں ہی بتا دوں۔''

میں نے خیال کیا کہ شاید انھیں کوئی بڑا ادبی انعام ملا ہے۔خبر سننے کے لیے ہمہ تن گوش ہو گیا۔لیکن انھوں نے بتایا کہ ڈاکٹری معائنے سے معلوم ہوا کہ وہ دل کی سنگین بیماری میں مبتلا ہیں۔کچھ عرصے بعد بائی پاس سرجری ہوئی اور کامیاب ہوئی، لیکن ان کے معمولات میں فرق آ گیا۔سگریٹ بہت پیتے تھے، پھر کسی کے کہنے پر سگریٹ چھوڑ کر پائپ شروع کر دیا تھا۔اب اسے بھی چھوڑا۔پڑھنے لکھنے کا سلسلہ بھی کچھ دن کے لیے تھم گیا۔لیکن اس کے بعد پھر ان کے ادبی مشاغل اسی زور شور کے ساتھ شروع ہو گئے۔انھوں نے اردو داستانوں کا مطالعہ کر کے ان پر کام شروع کیا جس کی ایک جلد آ چکی ہے۔'اردو کا ابتدائی زمانہ' ان کی ایک اور اہم تصنیف ہے جس پر انھوں نے بہت محنت کی ہے۔ان کے علاوہ بھی انگریزی اردو میں کئی کتابیں آ چکی ہیں اور کئی تیاری کے مراحل میں ہیں۔

اسی زمانے میں فاروقی نے ایک اور بہت اہم کام یہ کیا ہے کہ ہمارے کلاسیکی شاعروں کو

بنیاد بنا کر افسانے لکھے جن کا مجموعہ ''سوار'' کے نام سے شائع ہوا۔ یہ افسانے خاص اس مقصد سے لکھے گئے ہیں کہ ہماری ادبی اور تہذیبی روایت کے مختلف عناصر اس حیلے سے محفوظ ہو جائیں۔ اس وقت بھی یہ افسانے دستاویزی اہمیت رکھتے ہیں، وقت گزرنے کے ساتھ ان کی قدر و قیمت بڑھتی جائے گی۔

.....

فاروقی کے ساتھ میری بڑی دل چسپ صحبتیں رہی ہیں۔ ڈاکٹر کیسری کشور، زیب غوری، عرفان صدیقی وغیرہ ان صحبتوں میں اور جان ڈالتے رہے ہیں۔ لیکن اب فاروقی الٰہ آباد میں رہتے ہیں۔ لکھنؤ سال دو سال میں ایک دو دن کے لیے آجاتے ہیں۔ میرا الٰہ آباد جانا اور بھی کم ہو گیا ہے۔ اب گاہ گاہ ان سے فون پر بات ہو جاتی ہے۔ الٰہ آباد اور لکھنؤ کے درمیان سفر لمبا نہیں ہے، لیکن مسافر تھک گئے ہیں اور بہ قول فراقؔ:

یاروں نے کتنی دور بسائی ہیں بستیاں

یا بہ قول مصحفیؔ:

یارانِ رفتہ آہ بڑی دور جا بسے

●❖●

غضنفر

جس کا رنگ، رنگِ بہار ہے

اچھائی والا رنگ کم کم نظر آتا ہے مگر جب بھی اور جہاں بھی دکھائی دیتا ہے آنکھوں میں رنگ ونور، رگوں میں کیف وسرور اور دماغوں میں ادراک وشعور بھر دیتا ہے۔ ایسے رنگ سے صرف سمتیں ہی نہیں جھمکتیں، راہیں روشن بھی ہوتی ہیں اور منزلیں دکھائی بھی دینے لگتی ہیں۔ ایسے رنگ کو میں محض اپنے تک محدود نہیں رکھتا، بلکہ دوسروں تک پہنچانے کا جتن بھی کرتا ہوں کہ اس رنگ کی ہر آنکھ کو ضرورت ہے۔ جن لوگوں میں مجھے یہ رنگ دکھائی دیا ان میں وہ آفتابی شخص بھی ہے جسے ایک آسمان پر کئی چاند نظر آئے۔ آسمان پر کئی چاند دیکھنے اور انھیں لسانی زمین پر اتارنے والے میں اچھائی والا یہ رنگ مجھے اس لیے نظر آیا کہ اس نے اس زبان سے وفا نبھائی جس نے اسے چاند دیکھنے کا شعور اور چاند کو سلیقے سے زمین پر اُتارنے کا شعور بخشا۔ ایسا شعور جو چاندنی کی چمک کو چاروں طرف پھیلا سکے۔ اندھیرے کے کھیتوں میں تارے بو سکے۔ ظلمتی منڈیروں پر جگنوؤں کی فوج بٹھا سکے۔ اس نے اس زبان کے ساتھ وہ سلوک نہیں کیا جیسا کہ دوسرے کرتے ہیں جن میں وہ بھی شامل ہیں جو اس زبان سے بصارت اور بصیرت تو پاتے ہیں مگر اس زبان کے راستے کا اندھیرا دور نہیں کرتے۔ جو اس کی صداؤں سے سکون تو حاصل کرتے ہیں مگر اس کے اضطراب کو مٹانے کا جتن نہیں کرتے۔ جو اس سے مال وزر تو کماتے ہیں مگر اس پر مال خرچ نہیں کرتے۔ اس زبان سے محبت تو میں بھی بہت کرتا ہوں مگر میری محبت اس شخص کی محبت کے آگے ہیچ نظر آتی ہے۔ مجھے اس کی محبت میں اپنے سے زیادہ شدّت محسوس ہوتی ہے۔ اس لیے کہ اس زبان کی بقا کے لیے وہ مجھ سے زیادہ فکرمند رہتا ہے۔ اس کی بگڑی ہوئی صورت پر مجھ سے زیادہ رنجیدہ، مجھ سے زیادہ ملول

اور مجھ سے زیادہ افسردہ ہوتا ہے۔ ویسے تو اس زبان کی بدحالی پر دوسرے ہونٹوں سے بھی اس طرح کے جملے نکلتے ہیں: ہماری زبان مٹ رہی ہے۔ ہماری زبان مر رہی ہے۔ ہماری زبان نزع کی حالت میں پہنچ چکی ہے مگر دوسروں کی آواز اور اس شخص کی صدا میں فرق یہ ہے کہ اس کی آواز میں یہ دکھائی بھی دیتا ہے کہ ہماری زبان کس کس طرح سے مٹ رہی ہے؟ کہاں کہاں سے مر رہی ہے؟ اس کو مارنے اور مٹانے میں کون کون سے لوگ شریک ہیں؟ مٹانے کی کیا کیا ترکیبیں کی جا رہی ہیں؟ کیسی کیسی حرکتیں ہو رہی ہیں؟ اس کی تخریب کاری میں خود اس کے اپنے بھی کس طرح شامل ہو گئے ہیں؟ اس کی صدا میں سسکیاں بھی سنائی دیتی ہیں اور اس کے درد و کرب کی کراہیں بھی۔

اس نے میری دو کتابوں پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا کہ میں نے فلاں فلاں جملے میں اپنی زبان کی جگہ دوسری زبانوں کے الفاظ استعمال کیے ہیں اور اس بات کی طرف اشارہ بھی کیا کہ اس مفہوم کو ادا کرنے والے لفظ اپنی زبان میں موجود ہیں اور جب اپنی زبان میں لفظ موجود ہیں تو دوسری زبان کے الفاظ کیوں؟ مجھے اس شخص کا یہ ریمارک اچھا نہیں لگا۔ میں نے اس کا بُرا بھی مانا۔ مجھ پر اس کا خاصا ردِّعمل ہوا۔ میں نے یہ بھی سوچا کہ میں اس شخص سے اس مسئلے پر بحث کروں اور اپنی منطق سے اسے قائل کر دوں کہ موجودہ لسانی صورتِ حال میں میرا موقف ہی صحیح موقف ہے مگر ذرا ٹھہر کر میں نے دوبارہ اس کے جملوں پر غور کیا تو اس کا عندیہ سمجھ میں آیا اور جیسے ہی اس کا عندیہ سمجھ میں آیا میرے اندر یہ احساس جاگا کہ وہ اپنے اس موقف میں حق بہ جانب ہے۔ اس نے یہ سب میری دشمنی میں نہیں بلکہ اپنی زبان کی رفاقت میں کیا۔ یہ بھی احساس ہوا کہ وہ اپنی زبان سے کتنا پیار کرتا ہے اور اس کے تحفظ کے لیے کس قدر سنجیدہ اور کس حد تک فکرمند ہے۔ اس کا یہ رویہ محض میرے ساتھ ہی دیکھنے کو نہیں ملا بلکہ دوسروں کے تئیں بھی نظر آیا اور کچھ لوگوں کے ساتھ تو بعض معاملات میں اس کا یہ رویہ جارحانہ بھی محسوس ہوا۔ غور کرنے پر پتا چلا کہ اس کا یہ رویہ اس لیے نہیں سامنے آتا کہ وہ کسی کی تحریر کی گرفت کرنا چاہتا ہے یا تخلیق کی خامیاں نکالنا چاہتا ہے بلکہ اس کا مقصد صرف یہ احساس دلانا ہوتا ہے کہ زبان کو مارنے اور مٹانے میں تخلیق کاروں کا یہ عمل بھی بہت حد تک ذمّے دار ہے۔ یہ اپنی زبان سے محبت کی انتہائی جذباتی شکل ہے۔ یہ جذباتیت کبھی کبھی تو اس حد تک بڑھ جاتی ہے کہ وہ اپنی زبان کی محبت میں لوگوں سے دشمنی بھی مول لے لیتا ہے۔ لڑنے بھڑنے پر آمادہ ہو جاتا۔ محاذ آرائی پر بھی اتر آتا ہے۔ اپنی زبان سے محبت کرنے کا ایسا والہانہ اور مخلصانہ انداز بہت کم لوگوں میں نظر آتا ہے۔ اس کے اس رویے کے پیچھے زبان کے تحفظ کا جذبہ تو ہے ہی، اپنے تہذیبی سرمائے کو بچانے کی فکر بھی ہے۔ اس لیے کہ اس کی دور اندیش آنکھوں

میں عقب سے آنے والے وہ تیر بھی دکھائی دیتے ہیں جن کے نشانے پر تہذیبیں ہوا کرتی ہیں۔ اپنی زبان کی فکر اس لیے بھی کرتا ہے کہ وہ یہ جانتا ہے کہ زبان کے باقی رہنے سے کیا کیا باقی رہتا ہے اور باقی نہ رہنے سے کیا کیا چلا جاتا ہے۔

اچھائی والا یہ رنگ مجھے اس کی قوتِ ارادی کے مظہروں میں بھی نظر آتا ہے۔ یہ وہ قوت ہے جو کسی کسی کو ہی میّسر آتی ہے اور جسے میسر آ جاتی ہے وہ محمود بن جاتا ہے۔ جتنے معرکے سر کرنا چاہتا ہے، سر کر لیتا ہے۔ فتوحات کے جھنڈے جس میدان میں گاڑنا چاہتا ہے، گاڑ دیتا ہے، جو حاصل کرنا چاہتا ہے کر لیتا ہے۔ یہ وہی قوتِ ارادی ہے جس کی بدولت اس شخص نے جو ٹھانا، کیا۔ جو سوچا، ہوا۔ جو چاہا، ملا۔ اس نے چاہا کہ افسرِ اعلا بنے، سو بنا۔ اس نے ارادہ کیا کہ میدانِ ادب میں ایک نئے رجحان کو پروان چڑھائے، سو چڑھایا۔ اس نے طے کیا کہ وہ نئے انداز سے شعر کہے سو کہا، اس نے عزم کیا کہ ادبی تنقید کی بلندیوں کو چھوئے، سو چھوا۔ اس نے ارادہ کیا کہ نئے رنگ و آہنگ کے افسانے لکھے، سو لکھا۔ اس نے سوچا کہ ناول نگاری میں بھی وہ نام پیدا کرے،، سو کیا۔ اس نے ارادہ کیا کہ لفظ و معنی کے جدلیاتی رشتے کا پتا لگائے، سو لگایا۔ اس نے طے کیا کہ شعرِ شور انگیز تک پہنچے، سو پہنچا۔ اس نے عزم کیا کہ گنجینۂ معانی کے طلسم کا در کھولے، سو کھولا۔ اس نے ارادہ کیا کہ آسمانِ ادب پر شب خون مارے، سو مارا۔ اس نے چاہا کہ ایک عالم کو اپنا ہمنوا بنائے، سو بنایا۔ اس کی ان خواہشوں اور خواہشوں کی تکمیلی صورتوں کو دیکھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے اُسے الہ دین کا کوئی چراغ مل گیا ہو جسے رگڑتے ہی خوابوں کی تعبیریں نکل آتی ہیں۔ چاہتوں کی تصویریں بن جاتی ہیں۔ سوچ صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ارادے متشکل ہو جاتے ہیں اور عزم عمل میں بدل جاتا ہے۔ یہ وہ رنگ ہے جسے حاصل ہوتے ہی انسان کے قول و عمل سے رہبرانہ شعاعیں پھوٹنے لگتی ہیں۔ راستے جگمگانے لگتے ہیں۔ منزلوں کے نشان ملنے لگتے ہیں۔

اچھّائی والا یہ رنگ اس شخص کے اس اندازِ بود و باش میں بھی دکھائی پڑتا ہے جو اس کی زندگی میں ملازمت سے سبک دوشی کے بعد شروع ہوا۔ عام مشاہدہ یہ ہے اور تجربہ بھی بتاتا ہے کہ ملازمت سے سبکدوشی کے بعد آدمی دھواں ہو جاتا ہے۔ اس لیے کہ اس کے اندر کی ساری آگ نکل چکی ہوتی ہے اور اس کا وہ طنطنہ، دبدبہ اور غلغلہ برقرار نہیں رہ پاتا جو ملازمت کے دوران اس کے دفترانہ طمطراق اور حاکمانہ کرّ و فر میں دکھائی دیتا تھا۔ اس لیے کہ فضائے حاکمیت سے نکلتے ہی افسرانہ گرم مزاجی سرد پڑ جاتی ہے۔ افسر اپنی شعلہ مزاجی کی آگ جن ماتحتوں پر برساتا تھا، ان ہی کی سرد مہریوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ شرارہ صفت حاکمانہ ذہنیت جل کر راکھ ہو جاتی ہے۔ طبعِ شرر

فشاں بُجھ کر رہ جاتی ہے۔ بندۂ بیش بہا بندۂ بے دام ہو جاتا ہے۔ مگر وہ شخص دفتر سے نکل کر بھی دفتر سے الگ نہیں ہوا۔ اس کی قدر و قیمت باقی رہی۔ اس کی شعلہ مزاجی قائم رہی۔ اس کے اندر کی گرمی ختم نہیں ہوئی۔ اس نے اپنے گھر کو دفتر بنا لیا۔ یہاں بھی اس نے دفتری فضا کو قائم رکھا۔ معاملاتِ خامہ و قرطاس کو یہاں بھی برقرار رکھا۔ البتہ تحریروں کی نوعیت ضرور بدل گئی۔ اب نوٹنگ کی جگہ نکتوں نے لے لی۔ فائلوں کی جگہ علوم و فنون آ گئے۔ رولس بک کے اوراق کی جگہ ادب کی کتابیں کُھل گئیں۔ دفتری ڈرافٹنگ کی جگہ تخلیقی مسودے قلم بند ہونے لگے۔ قصّہ مختصر یہ کہ سکدوشی کے بعد بھی وہ دھواں نہیں ہوا بلکہ اس کے سینے کی آگ اور بھی شرر فشاں ہوگئی اور یہ آگ ایک عالم کو گرمانے لگی۔

دفتری کرسی سے اتر جانے کے بعد بھی اگر کسی کے پاس کچھ لوگ بیٹھتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ اس آدمی کی شخصیت میں کوئی جادو ہے جو لوگوں کو اس حد تک مسحور کر دیتا ہے کہ بے ضرر اور بے مایہ ہو جانے کے باوجود لوگ اس سے الگ ہونا نہیں چاہتے یا پھر اس کے پاس مادّی دولت کے علاوہ کوئی ایسی دولت موجود ہے جس کی لوگوں کی ضرورت ہے۔ یعنی اس کے پاس کوئی ایسی شے ہے جو روح کو تازگی، ذہن کو بالیدگی اور حواس کو آسودگی بخشتی ہے۔ یقیناً اس شخص کے پاس بھی ایسا ضرور کچھ ہے جو اس کی نازک مزاجی اور افسر شاہی طبیعت کے باوجود لوگ اس کے پاس جانا اور اس کے قریب بیٹھنا پسند کرتے ہیں۔ دراصل اس کے پاس وہ شے ہے جو تشنگانِ علم کی پیاس بجھاتی ہے۔ مضطرب ذہنوں کو مطمئن کرتی ہے۔ لاینحل سوالوں کے جواب فراہم کرتی ہے۔ پیچیدہ مسئلوں کا حل پیش کرتی ہے۔ ترسیل و ابلاغ کی الجھنوں کو سلجھاتی ہے۔ ابہام سے پردے اٹھاتی ہے۔ افہام و تفہیم کے نئے دریچے وا کرتی ہے۔ بیان و بدیع کی باریکیاں بتاتی ہے۔ صوت کی صورت گری کرتی ہے۔ آہنگ کو شکل دیتی ہے۔

یہ ایسا انداز ہے جس نے اس کے قلم کے ساتھ ساتھ اس کے دل، دماغ، جسم، آنکھ، کان، زبان سب کو جوان رکھا۔ یہ اسی اندازِ رہائش کا کرشمہ ہے کہ اسّی سال سے اوپر کے ہو جانے کے باوجود اس کے قلم کی گردش نہیں رکی۔ اس کی تقریروں کا سلسلہ ختم نہیں ہوا۔ اس کی نکتہ آفرینیوں کی نوکیں کند نہیں ہوئیں۔ اس کی سخن سنجیاں جاری رہیں۔ یہاں تک کہ اس کی ادبی چشمکیں بھی برقرار ہیں۔ یہ ایسا رنگ ہے کہ اس سے مس ہو جائے تو بہتوں کا بوڑھا پا سنور جاتا ہے۔ بے معنی زندگی کو بھی معنی مل جاتے ہیں اور راکھ میں بھی چنگاری سلگ جاتی ہے۔

اچھے اور بڑے نقاد کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ وہ جس زبان کا نقاد ہے، اس زبان میں چھپنے

والی ہر ادبی تحریر پر اس کی نگاہ پڑے اور اس پر وہ اپنا ردِّعمل بھی ظاہر کرے۔ یہ کام مشکل ہے مگر وہ شخص جس کا یہاں ذکر ہو رہا ہے، یہ مشکل کام بھی کرتا ہے۔ اپنی زبان میں چھپنے والی کوئی بھی کتاب ایسی نہیں جو اس کے پاس پہنچی ہو اور اس نے اس پر اپنی رائے ظاہر نہ کی ہو۔ میں نے اپنی جتنی کتابیں اس کے پاس بھیجیں اس نے نہ صرف یہ کہ وہ تمام کتابیں پڑھیں بلکہ ان پر اپنی رائے بھی ظاہر کی۔ کتابیں پڑھنا وہ بھی وافر تعداد میں اور ایسی جن میں سے بیشتر دلچسپی سے خالی بھی ہوں، جوے شیر لانے سے کم دشوار کام نہیں مگر وہ شخص علم و ادب کا پہاڑ کاٹ کر جوے شیر لاتا ہے۔ اس کام میں کتنا خون جلتا ہے اور دماغ کی نسیں کس طرح پھٹتی ہیں، یہ وہی محسوس کر سکتا ہے جو کتب بینی کے عمل سے گزرتا ہے۔ وہ صرف پڑھتا ہی نہیں کتابوں کو پیتا بھی ہے اور ان کا ست نچوڑ کر دوسروں کو پلاتا بھی ہے۔ وہ اپنے اس کام میں حد درجہ ایمان داری اور دیانت داری برتتا ہے۔ اس کی رائیں جو اکثر پوسٹ کارڈ یا انتر دیسی پتر پر درج ہوتی ہیں ایسی بامعنی، وقیع اور قیمتی ہوتی ہیں کہ لوگ انھیں اپنی فائلوں میں اس طرح سینت کر رکھتے ہیں جس طرح عورتیں اپنے بیش قیمت زیورات صندوقوں میں سنبھال کر رکھتی ہیں۔ میری بعض کتابوں پر اس کی لکھی ہوئی رائیں مجھ سے کھو گئیں جن کا مجھے بے حد رنج ہے۔ مجھ پر یہ رنج اس طرح طاری ہوا جس طرح قیمتی چیزوں کے گم ہو جانے پر ہوتا ہے۔

اپنی جڑوں سے جڑے رہنے والے کے چہرے پر جو رنگ دمکتا ہے وہ رنگ اس شخص کے چہرے پر بھی رقص کرتا ہے۔ اس کا یہ رنگ بھی دامنِ دل کو کھینچتا ہے کہ یہ ایسا رنگ ہے جو بیشتر چہروں سے مِٹتا اور معدوم ہوتا جا رہا ہے۔ اس کے چہرے پر سبز و سرخ رنگ اس حقیقت کے غماز ہیں کہ اس کے تہذیبی سمندر میں کیسے کیسے زمرد اور یاقوت چھپے ہوئے ہیں اور یہ کہ اسے اپنی تہذیب کے رنگ کس حد تک پیارے ہیں؟

یہ اسی تہذیب کا ایک رنگ ہے کہ وہ انسانی رشتوں کو استوار رکھتا ہے۔ میرے والد کے انتقال کی خبر اخبار میں چھپی تو میرے بیشتر متعلقین نے وہ خبر پڑھی تو مگر میرے پاس تعزیت کا صرف ایک خط آیا اور وہ خط اس شخص کا تھا۔ اس خط میں اس نے نہ صرف یہ کہ اظہارِ افسوس کیا بلکہ ایصالِ ثواب کی مجھے صورتیں بھی بتائیں۔ مجھ سے تو اس کا رشتہ ادب کا تھا مگر میرے والد سے اس کا کیا رشتہ تھا؟ پھر بھی اس نے ان کے لیے، ان کی مغفرت کے لیے سوچا اور صرف سوچا ہی نہیں مجھے تاکید کی کہ میں مغفرت کے لیے کیا کیا کروں؟ یہ وہ قدریں ہیں جن سے انسانیت زندہ ہے۔ جو ان قدروں کی قدر کرتا ہے وہ کیسے کسی کو اچھا نہیں لگے گا۔ یہ رنگ کیوں کر آنکھوں کو نہیں بھائے گا۔ یہ وہ

رنگ ہے جو رشتوں کی رگوں میں خون دوڑاتا ہے، جذبوں کو حرارت پہنچاتا ہے اور محبتوں کو مرنے نہیں دیتا۔

عام طور پر تعریف منہ پر کی جاتی ہے اور خامیاں پیٹھ پیچھے بیان کی جاتی ہیں مگر وہ شخص خامیاں بھی اسی طرح منہ پر گنواتا ہے جس طرح خوبیوں کا بکھان کرتا ہے۔ اس کا یہ بے باکانہ عمل بہتوں کو اچھا نہیں لگتا مگر جو لوگ اس بے باک طرزِ اظہار کی معنویت اور افادیت کو سمجھتے ہیں، وہ بالکل برا نہیں مانتے بلکہ اس عمل کی قدر کرتے ہیں کہ اس کا یہ عمل مغالطے کی لعنتوں اور خوش فہمیوں کے کرب سے بچالیتا ہے۔ یہ فنکار کو دوبارہ سوچنے کا موقع دیتا ہے جس سے وقت رہتے بھول سدھار لی جاتی ہے اور کمزور تحریر بھی بہتر بن جاتی ہے یا کم سے کم بہتر بننے کے عمل سے گزرنے لگتی ہے۔ اس کا یہ عمل بے شک کبھی کبھی جارحانہ لگتا ہے مگر صاحبِ تخلیق کے حق میں اکثر معالجانہ ثابت ہوتا ہے۔

اس کے اس بے باکانہ عمل کے درجنوں واقعات ہیں مگر میں صرف ایک واقعہ سناؤں گا۔ وہ بھی اس لیے کہ اس کے اس عمل کی دبازت کا اندازہ ہو سکے اور اس حقیقت کا احساس بھی کہ سچ بولنے والا حضرتِ یزداں میں بھی چُپ نہیں رہ پاتا۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں یونیورسٹی کے پہلے رجسٹرار سجّاد حیدر یلدرم کی یاد میں ایک سمینار ہو رہا تھا۔ اس سمینار میں وائس چانسلر اور یونیورسٹی انتظامیہ کے ممبران کے ہمراہ یلدرم کے اعزّا جن میں قرۃ العین حیدر بھی شامل تھیں، تشریف فرما تھے۔ کلیدی خطبہ پڑھتے ہوئے اس شخص نے فرمایا: ''یلدرم چوتھے درجے کے ادیب تھے''۔ یہ ایسا جملہ تھا کہ جس کے سنتے ہی محفل پر سنّاٹا چھا گیا۔ بعض چہروں کے رنگ متغیّر ہو گئے۔ صفوں میں چے می گوئیاں شروع ہو گئیں مگر وہ محفل کی صورتِ حال کی پرواہ کیے بغیر اپنے اس جملے کی تشریح کرتا ہوا آگے بڑھ گیا۔ اگر کوئی دوسرا ہوتا تو یقیناً عینی آپا کا خیال رکھتا اور ان کے سامنے یہ جملہ نہیں بولتا یا کم سے کم اس وقت اُسے حذف کر دیتا یا اس بات کو کسی اور طرح سے بیان کر دیتا مگر اس نے ایسا نہیں کیا۔ اس نے جو سمجھا اور یلدرم کے ادبی قد کے بارے میں جو کچھ محسوس کیا بنا کسی لاگ لپیٹ کے صاف صاف کہہ دیا۔ اسے یہ بات کہنے میں کوئی ہچکچاہٹ یا دقّت اس لیے محسوس نہیں ہوئی کہ اس کے مزاجِ بے ریا میں مصلحت یا منافقت کا کوئی خانہ موجود نہیں۔

بلاشبہ وہ بڑا عالم ہے اور اس نے اتنا پڑھ رکھا ہے جتنا کہ عالموں کا ایک عالم بھی نہیں پڑھ پاتا اور پڑھا بھی اس طرح جس طرح نامۂ محبوب پڑھا جاتا ہے: خشوع خضوع، محبت، عقیدت، احترام، تجسس، انہماک، استغراق اور رموزِ اوقاف کے ساتھ۔ ایسے انہماک و استغراق کے ساتھ

کہ آنکھوں میں جو لفظ آیا ذہن و دل پر نقش ہو گیا اور نقش بھی اس طرح کہ پس نوشت کا نقشہ بھی ابھر آیا۔ اس کی تحریریں بتاتی ہیں کہ وہ بین السطور کو بھی پڑھتا ہے اور وہاں سے بھی معنی و مفہوم کے موتی نکال لاتا ہے۔ مختلف موضوعات و اصناف کو محیط اس کی نگارشات اس حقیقت کی بھی غمازی کرتی ہیں کہ اپنی زبان کی شاید ہی ایسی کوئی تحریر ہو جو اس کے دائرۂ نگاہ میں نہ آئی ہو مگر عجیب بات ہے کہ ذہن میں ذخیرۂ علم اور عالمانہ لفظیات کی بہتات کے باوجود اس کی تحریریں علمیت یا علمی اصطلاحوں سے بوجھل نہیں ہوتیں۔ یہ اس کے اس طریقۂ کار کا کمال ہے جس میں منطق کے منتر پڑھے جاتے ہیں اور اس منتر کی پھونک سے لفظ و معنی کی گرہیں سرک جاتی ہیں، گانٹھیں کھل جاتی ہیں اور گتھیاں سلجھ جاتی ہیں جس میں استدلال کی ایسی جادوئی چھڑی گھمائی جاتی ہے جس کے لمس سے ثقالت موم کی طرح پگھل جاتی ہے۔ اظہار و ابلاغ، آسان، سہج، رواں اور قابلِ فہم ہو جاتا ہے۔ ایہام و ابہام والے افکار بھی سہلِ ممتنع میں بدل جاتے ہیں۔ ہماری زبان میں یہ اندازِ نظر بہت کم لوگوں کو نصیب ہوا ہے،

زبان کا پکّا تو وہ بہت ہے اور ایسا پکّا کہ اس کی تحریریں تو سند بنتی ہی ہیں تقریریں بھی استناد کا درجہ حاصل کر لیتی ہیں۔ زبان کا وہ ایسا پکا ہے کہ اس نے جس کے ساتھ بھی پیمان باندھا، پورا کیا۔ زبان سے، بیان سے، بدیع سے، معانی سے، عروض سے، داستان سے، ناول سے، افسانے سے، غزل سے، نظم سے، رباعی سے، تنقید سے، تحقیق سے، تقریظ سے، تشریح سے، تجزیے سے، تبصرے سے، تدوین سے، تاریخ سے، تہذیب سے، فرہنگ سے، میرؔ سے، غالبؔ سے، اقبالؔ سے، داغؔ سے، فیضؔ سے، فراقؔ سے، خلیلؔ سے، شہریارؔ سے یا جس سے بھی وعدہ کیا، نبھایا، مگر وہ زبان کا جتنا پکّا ہے اتنا ہی کان کا کچّا بھی ہے۔ اتنا کچّا کہ کان میں کوئی بات داخل ہوئی نہیں کہ کھلبلی مچ گئی۔ آن کی آن میں موم پگھل گیا۔ لویں گرم ہو اُٹھیں۔ ایسا شدید ردِّ عمل ہوا کہ منہ سے گالیاں تک نکلنے لگیں۔ اس شدید اور فوری ردِّ عمل کی وجہ اس کی زود حسی ہو سکتی ہے یا پھر اس کا وہ معصومانہ مزاج جو ایک ایک کو سچّا سمجھتا ہے اور کسی پر بھی آنکھ بند کر کے یقین کر لیتا ہے۔ بہر حال اس کے ہونٹوں سے نکلی ہوئی گالیاں بری نہیں لگتیں۔ لوگ اس کی گالیاں سن کر بدمزہ نہیں ہوتے بلکہ مزے لیتے ہیں۔ کچھ لوگ تو مزے لینے کے لیے اس کے کان میں کچھ نہ کچھ ڈالتے بھی رہتے ہیں۔ اس لیے کہ ردِّ عمل میں نکلنے والی گالیاں برجستہ شعروں اور برمحل ادبی فقروں سے کم پر لطف نہیں ہوتیں۔ دراصل اس کے دشنام لذیذ پکوانوں کی طرح چٹپٹے اور مزے دار ہوتے ہیں۔ جی چاہتا ہے کہ گالیوں کے پکوان پکتے رہیں اور کانوں میں مزہ گھلتا رہے۔ یہاں لب کے شیریں ہونے کی بات

نہیں ہے بلکہ گالیوں کی مٹھاس کی بات ہے۔اس کی گالیاں سنتے وقت کبھی کبھی تو جی چاہتا ہے کہ واہ واہ! مرحبا! کے ساتھ ساتھ مکرر ارشاد! بھی کہا جائے مگر حدِّ ادب اس کی اجازت نہیں دیتی۔اس کی گالیاں اس لیے بھی اچھّی لگتی ہیں کہ وہ دلچسپ اور پُر لطف ہونے کے ساتھ ساتھ بے ضرر بھی ہوتی ہیں اور بعض تو ایسی ہوتی ہیں کہ ان میں شخصیتوں کی شبیہ بھی اُبھر آتی ہے۔

بہت سے لوگ بڑے بن جانے کے بعد آدمی نہیں رہ پاتے۔یا تو وہ آدمی کے زون سے نکل جاتے ہیں یا اپنے آدمی کو دبا دبا کر مار ڈالتے ہیں۔مگر اس شخص نے بڑے ہو جانے کے بعد بھی اپنے آدمی کو زندہ رکھا۔اسے مرنے نہیں دیا۔اس کے اندر کے زندہ آدمی کے قصّے تو بہت ہیں مگر میں یہاں صرف ایک قصّے پر اکتفا کروں گا کہ اختصار میرے خاکے کی مجبوری بھی ہے۔ایک بار میں اپنے ایک سمینار کے لیے اس شخص کے پاس یہ درخواست لے کر گیا کہ وہ افتتاحی جلسے میں مہمانِ خصوصی بننے کی رضامندی دے دے۔میری درخواست سن کر اُس نے خود میرے سامنے ایک درخواست پیش کر دی: غضنفر! میں نے مانا کہ مہمانِ خصوصی کا مرتبہ بڑا ہوتا ہے مگر اس بار میں تمھارے پروگرام میں صدر بننا چاہتا ہوں اور یہ بھی چاہتا ہوں کہ تم جسے صدر بنانا چاہتے ہو اُسے مہمانِ خصوصی بنا دو۔سبب پوچھنے پر جواب ملا: ''ایک پُرانا حساب چُکانا ہے''۔میں حیران ہوا تو وہ خود ہی تفصیل بتانے لگا: دراصل یہاں کی ہر محفل میں اپنی طبعی بزرگی کے سبب وہ شخص ہی صدارت فرماتا ہے اور اپنی صدارت کا فائدہ اُٹھاتے ہوئے اکثر اپنی یاوا گوئی اور طنز و تعریض کی کمان میری طرف تان دیتا ہے۔صدر کے بعد بولنا چوں کہ آدابِ محفل کے خلاف ہے اس لیے میں تیر کھا کر بھی چپ رہ جاتا ہوں۔اس بار چاہتا ہوں کہ تیر میں چلاؤں اور سارا ترکش اس پر خالی کر دوں۔

اس بڑے آدمی میں عام آدمیوں والا یہ عمل کسی کو اچھّا لگے یا نہ لگے مجھے تو بہت اچھا لگتا ہے کہ اپنے اس عمل سے آسمان پر پہنچا ہوا آدمی بھی زمین پر نظر آتا ہے اور اپنا کوئی سنگی ساتھی محسوس ہوتا ہے۔اس بات کو میں یوں بھی کہہ سکتا ہوں کہ اس کا یہ عمل شمس کو عرش سے فرش پر اُتار کر فاروقی بنا دیتا ہے۔

صدیق الرحمٰن قدوائی

کئی چاند تھے سرِ آسماں: شمس الرحمٰن فاروقی

پرانی داستانوں کی طرح طویل، بات سے بات نکالنے کا انداز، موقع موقع سے واقعات کی ایسی تفصیلات کہ نظر ان ہی میں کھو جائے، انداز بیان ایسا لبھانے والا کہ پڑھنے والے کا ذہن مصنف کے پورے اختیار میں آ جائے۔ بیچ بیچ میں حیرت میں ڈال دینے والے مراحل۔ غرض کہ مزے لے لے کر پڑھنے والی یہ کتاب میں نے ایک دو راتوں میں نہیں مسلسل کئی راتوں میں ختم کی، کہ ہر باب کا اپنا لطف اور پھر قصے کے اندر آنے والے واقعات کے انتظار کی لذت نے کچھ ایسا کیا کہ پڑھنے کی رفتار بڑھنے کی بجائے سُست ہوتی گئی۔ نیندیں اُڑا دینے والے اور نہ ختم ہونے والے قصوں کی طرح جب یہ کتاب ختم ہوئی تو ایسا لگا جیسے میرے پاس اب کوئی کام ہی نہ رہا۔ یہ ناول کچھ میری عادت بن گیا تھا۔ ختم ہوا تو کوئی اور کتاب جس میں ہم اُسی طرح کھو جائیں جلد نظر میں نہ آئی۔ ایک اچھی کتاب کی بھی اپنی ایک شخصیت ہوتی ہے جس سے ایک دوستی کا رشتہ قائم ہوتا چلا جاتا ہے۔ جو اُسی طرح جیتا جاگتا ہوتا ہے جیسے کسی شخص کے ساتھ۔ کیونکہ کتاب کے کرداروں میں سے ہر ایک جب ظہور کرتا ہے اور پھر نشو ونما کے عمل سے گزرتا ہے تو وہ خود پڑھنے والے کے ساتھ ایک تعلق قائم کرتا چلتا ہے۔ وہ خود کو اس قصے میں کسی نہ کسی حیثیت سے شامل پاتا ہے۔ محسوس کرتا ہے کہ اُن میں سے کسی نہ کسی کے ساتھ وہ پل بڑھ رہا ہے یا مرنے کھپنے والا ہے۔ بہر حال ایک عرصے بعد اس ناول کی بدولت کچھ خوش گوار لمحے آ گئے۔ آج کل کتابوں کی کمی نہیں۔ زندگی جتنی مصروف ہوتی جاتی ہے اس کے ساتھ کتابوں کی طباعت واشاعت کی رفتار بھی بڑھتی جاتی ہے۔ مگر ایسی کتابیں جنہیں پڑھتے وقت ہم محسوس کریں جیسے کسی نے ہمیں پورے طور پر اپنی گرفت میں لے لیا ہے اور گرفت ایسی مضبوط ہو کہ ہم ادھر اُدھر ہل بھی نہ سکیں۔ بہت کم بلکہ کم سے کم ہاتھ آنے لگی ہیں۔ اور پھر عرصے سے یہ احساس تو بڑھتا ہی جاتا ہے کہ ہمارے ہاں لوگ اب عموماً ''ضروری'' کتابیں، کام کے موضوعات پر کتابیں زیادہ لکھنے لگے ہیں خواہ پڑھنے

والوں کو اُن میں نہ کوئی چیز ضروری لگے اور نہ کوئی بات واقعی ان کے کام کی ہو۔ اور اس کے مطابق ان میں اسلوب اور انداز بیاں بھی بڑا دوٹوک۔ فکشن کی اچھی کتابوں سے یہ شکایت دور تو ضرور ہو جاتی ہے۔ مگر ان میں بھی دنیا بھر کے دکھوں سے لے کر ذاتی، اندرونی کرب یا اور بہت سارے دکھوں کا بہ آواز بلند اظہار اتنا زیادہ ہونے لگا ہے کہ بسا اوقات ایک یکسانیت سی لگتی ہے۔ دنیا دکھوں سے بھری ہوئی سہی مگر اسی میں اور بھی تو بہت کچھ ہے۔ بہر حال عام طور سے مقبول قصوں اور جانے بوجھے واقعات سے ہٹ کر لکھا جانے والا یہ ناول بہت بروقت آیا۔

اس ناول کے چند باب ''شب خون'' اور ''ذہنِ جدید'' میں شایع ہو چکے تھے۔ اس سے قبل فاروقی صاحب کی پانچ کہانیاں فرضی مصنفوں کے نام سے شایع ہو چکی تھیں جو 'سوار' کے عنوان سے ایک مجموعے میں چھپ بھی گئیں۔ ان سب سے کسی اور کتاب کی آمد آمد کا اشارہ تو ملتا تھا مگر یہ راز کچھ عرصے بعد کھلا کہ ایک ناول آ رہا ہے۔ وہ مکمل ہوا تو پہلے کراچی سے شایع ہوا اور پھر ہمارے ہاں۔ مگر یہ کتاب ہے عجیب و غریب۔ اس کو پڑھتے پڑھتے ہم نہ جانے کئی بار سوچنے لگتے ہیں کہ آخر ہم ہیں کہاں۔ کیونکہ مصنف اپنی تمام عمر میں اپنے علم تخیل یا خواہش کا دامن تھامے ہوئے جن جن وادیوں سے گزرتا رہا ہے اُن میں سب کا سب وہ ایک جگہ سمیٹ کر بہ یک وقت تمام نوع بہ نوع لذتیں حاصل کر لینا چاہتا ہے۔ قصے کا آغاز سیدھے سادے بیان سے ہوتا ہے:

> ''وزیر خانم عرف چھوٹی بیگم (پیدائش غالباً 1811) محمد یوسف سادہ کار کی تیسری اور سب سے چھوٹی بیٹی تھی ان کی پیدائش دہلی میں ہوئی لیکن محمد یوسف سادہ کار دہلوی الاصل نہ تھے کشمیری تھے۔''

پھر اچانک یہیں یہ سوال اُٹھایا جاتا ہے کہ:

> ''یہ لوگ دہلی کب پہنچے اور دہلی میں ان پر کیا گزری۔ یہ داستان لمبی ہے.....ایسی کئی تفصیلات پہلے بھی کچھ بہت واضح نہ تھیں اور اب تو تمادی ایّام کے باعث اور کچھ مصلحتوں کے باعث بھلا دی گئی ہیں۔ جو کچھ معلوم ہو سکا وہ حسب ذیل ہے''۔

اس کے بعد اُن کا یہ کہنا کہ ''لیکن ضروری نہیں کہ یہ سب تاریخی طور پر درست ہو'' گویا پرانے داستان گویوں کی طرح کچھ اس طرح کا بیان ہے کہ ''صاحبو کان دھر کر سنو، داناؤں سے سنا ہے کہ اگلے زمانے میں ایک بادشاہ تھا'' وغیرہ اور پھر قصے کے آغاز میں ہی قافلے والوں کا آزمائش میں مبتلا ہونا ایک اور منظر دکھاتا ہے۔

> ''جسے اللہ رکھے اُسے کون چکھے۔ دہلی کی طرف سے ایک نیم روشن ابر نما

بڑا دھبہ سڑک پر متحرک نظر آیا۔ پھر سانڈنی کے پاوں کی جھنا جھن سنائی دی۔ پھر ایک گھڑ سوار جس کے پس اور جلو میں دو برچھیت ہواؤں اور غبار کے آگے منہہ کو ڈھانکے ہوئے مگر پامرد اور ثابت قدم....درختوں کی سائیں سائیں اس کی دلجمعی میں مطلق ہارج نہ تھی۔ سانڈنی سوار نے دھندلائی فضا میں اپنی فراست کو کام میں لاتے ہوئے تھوڑی دور پر ہی سمجھ لیا تھا کہ مصیبت زدہ مسافر ہیں۔ٹھگ بھی ہو سکتے تھے مگر یہ موسم ٹھگی کا نہ تھا....''

داستان میں ایسے مراحل بار بار آتے ہیں کہ سننے والا سوچ میں ڈوب جاتا ہے کہ ''اب کیا ہوگا'' طرح طرح کے وہم اور خوف جو کہانی کے کردار کے ذہن میں ہوں گے وہ قاری کے یاں بھی اُبھرنے لگتے ہیں اور داستان گو اپنے اندازِ بیان کے ذریعے اس کی حیرت کو اور بڑھانے کے لیے کبھی منظر کشی کے ذریعے کبھی کردار نگاری کے ذریعے اور کبھی کوئی اور حیرت انگیز کرشمہ دکھا کر اپنی ہنرمندی کا رنگ جماتا ہے۔فاروقی صاحب نے کتاب کے آغاز سے ہی یہ انداز بہ کمال اختیار کیا ہے جس کی شہادت جا بجا ملتی ہے۔

فکشن کے ذریعے کسی زمانے تہذیب کی بازیافت اگر کامیاب ہو تو خود ایک نہایت دلچسپ اور بارآور کوشش ہو سکتی ہے۔ ماضی کے کسی دور کے بارے میں جس کے بہت سے واقعات اور کردار کھو چکے ہوں جن میں سے بعض کا وجود بھی مشکوک ہو اور پھر اس دور کے ہزاروں عام لوگ جو اپنا کوئی بھی نقش یا نشاں نہیں چھوڑ جاتے ان کی زندگی کے بارے میں حاصل شدہ حقائق کی بنا پر اندازے لگانا، یہ سب کچھ مصنف کو ایک ایسی پُر اسرار وادی میں لے جاتا ہے جہاں اندھیروں میں روشنی کہیں کہیں نظر آتی ہے اور کہیں وہ دھندلاہٹوں میں لپٹی ہوئی ہوتی ہے۔اس طرح کا فکشن تاریخی حقیقت کی ڈور کے ایک سرے کو پکڑ کر آگے بڑھتا ہے مگر جب وہ ڈور ٹوٹ جاتی ہے یا اس کا دوسرا سرا ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے تو وہ تخیل کے ذریعے کوئی ایسی منطقی تدبیر اختیار کرتا ہے جو اُسے اَن دیکھی حقیقتوں کے نزدیک لے آئے یا اُن کا ایک وہم قائم کر دے۔تاریخ کے چھوڑے ہوئے خلاوں کو فکشن کے ذریعے پُر کرنا صرف ادب میں ہی نہیں ہماری تہذیبی یادداشت میں بھی بہت اہم ہے کیونکہ اس کے ذریعے وہ تسلسل قائم ہوتا ہے جو کسی خطۂ زمین کے لوگوں کو ذہنی اور جذباتی طور پر یک جا رکھتا ہے۔ قصے کہانیاں، ماتھالوجی، عقاید وغیرہ سب اس کا حصہ ہیں۔غرض کہ اس طرح کی کتاب ادبی اعتبار سے تو اہمیت رکھتی ہی ہے ایک تہذیبی شعور کی بھی عکاسی کرتی ہے۔

ناول میں فکشن کئی روپ اختیار کرتا ہے۔ابتدا میں کتب خانوں اور کھوئے ہوئے کاغذات کی بنا پر ایک بھرم تحقیق کا قائم ہوتا ہے اور تحقیق کے تقاضوں کے مطابق جستجو ایک ایسا رُخ اختیار

کرتی ہے جہاں کھوئے ہوئے خاندان اور اُن کے افراد کی پہچان اُن کی رشتہ داریوں اور قرابتوں کے ذریعے اپنے ماضی کی یادداشتیں جاگ جاتی ہیں۔ ایک make believ world اپنی سرزمین کی سمت بُلانے کے لیے راہیں کھولنے لگتی ہے اور کچھ پُراسرار واقعات کہانی میں افسانویت کی ایک نئی سطح پر ہمیں لے جاتے ہیں اب ایک مقام ایسا آتا ہے جہاں انہیں ایک کتاب ہاتھ لگتی ہے۔ یہاں فاروقی صاحب پھر چولا بدلتے ہیں اور اب وہ داستان گو کی بجائے کتب خانے میں ایک محقق کی طرح جستجو میں مصروف ہیں۔ کیونکہ وہ تمام عمر اس دریا میں تیرتے رہے ہیں اس لیے اس کی مناسبت سے ایک معروضی انداز تھوڑی دیر کے لیے اپنا لیتے ہیں۔ اور صفیر بلگرامی کی مثال، مطبع نوادرالانوار، جلد کاغذ، لکھائی، روشنائی وغیرہ کے ذریعے ایک نقاب اوڑھ کر آگے بڑھتے ہیں اور پھر کتاب کو پاکر دھیرے دھیرے اسرار کی ایک اور دنیا میں قاری کو لے آتے ہیں۔

''.....مگر یہ کتاب تھی کیا اور کس کی تھی۔ اسے لاکر کون میرے پلنگ پر رکھ گیا تھا۔ میں نے اسے چھوا تو گرم گرم لگی...میں نے ہمت کرکے ڈرتے ڈرتے کتاب کو کہیں بیچ سے کھولنا چاہا ورق کچھ بھاری بھاری لگے...میں کتاب کو سرہانے کی طرف تکیے کے نیچے کھسکانے جا ہی رہا تھا دفعتاً مجھے اپنی گردن کی پشت پر روئیں کھڑے ہوتے ہوئے لگے جیسے کوئی میرے پیچھے ہے اور جھک کر کتاب کو پڑھنے یا پہچاننے کی کوشش میں ہے...اچانک اپنے ہی آپ ایک ہلکی سی آواز کے ساتھ کتاب بند ہوگئی۔ میں ابھی ٹھیک سے چونک بھی نہ پایا تھا کہ کتاب پھر کھلی۔ کسی نے سرگوشی کے لہجے میں...کہا مگر کیا کہا یہ میں سمجھ نہ سکا۔ میں نے کچھ سراسمگی کچھ برہمی کے عالم میں کتاب کو پرے ہٹانا چاہا تو وہ ہٹی ہی نہیں۔ پتھر بن گئی... ہاتھ ابھی بڑھایا بھی نہ تھا کہ وہ کتاب آپ ہی آپ کسی ورق پر کھل گئی۔ کتاب میں سے آواز آئی جیسے کوئی گنگنا رہا ہے...''

اور بیچ میں ٹھہر ٹھہر کر کتاب ہی کے بہانے عالمانہ انداز میں طرح طرح کی معلومات فراہم کرتے ہیں جسے قصہ کہنے والے کا دماغ کسی نہ کسی بہانے مختلف سمتوں میں بہکتا ہے مگر اس پراسرار کتاب کے سحر سے وہ آزاد نہیں ہوسکتا۔''

جابجا گفتگوؤں کے دوران اردو فارسی کے اشعار، جاسوسیت اور ہر تھوڑی دیر بعد خود شمس الرحمٰن فاروقی اپنے تنقیدی اشارات کے ساتھ ورود کرتے ہیں۔ بالآخر تاریخ کے ایک دور کو جو ہماری یادداشتوں میں محفوظ ہے پھر زندہ کردیتے ہیں جس کے بارے میں بہت کچھ معلومات دستاویزات میں دفن ہے۔ مگر ان سبھی کے اندر فکشن جنم لیتا رہتا ہے۔ حقیقی کردار جن کی شناخت مشکل نہیں

افسانہ بن کر آتے ہیں اور اپنے اُلجھے سُلجھے وجود کے ساتھ اپنی کہانی آگے بڑھاتے رہتے ہیں۔

کرداروں میں سب سے دل کش ہر اعتبار سے بھرپور اور dynamic شخصیت رکھنے والی وزیر خانم کو ہم اُستاد داغ کی والدہ کی حیثیت سے بس جانتے ضرور تھے مگر ان سے جو شناسائی فاروقی صاحب نے کرائی وہ کچھ اس طرح محسوس ہوئی جیسے ہم خود اُن سے ملنے اور اُن کو ڈھونڈھ نکالنے کی مہم میں جانے کب سے لگے تھے۔ محمد حسین آزاد کے بارے میں فاروقی صاحب کی جو بھی رائے ہو مگر ہمارے اندر تو ان کے ایک فقرے نے پہلے ہی وزیر خانم سے ملنے کی شدید خواہش پیدا کر دی تھی۔ دیوانِ ذوقؔ کے دیباچے میں ذوقؔ کی مرزا فخرو سے ایک گفتگو کو یوں نقل کرتے ہیں:

> ''شہر میں چھوٹی بیگم نام ایک حسین صاحب جمال اپنے ہنر کی باکمال تھیں، عمر کی دوپہر ڈھل چکی تھی اور کتنے ہی امیروں کو مار کر ہضم کر چکی تھیں۔ اس پر بھی لڑکپن کی کلیاں چنتی تھیں''

فاروقی صاحب کی ہُنر مندی کا قائل کئی باتوں کی بنا پر ہونا پڑتا ہے۔ پہلی بات تو خود وزیر خانم کا ان کے افسانوی تخیل کا مرکز بن جانا۔ جو فکشن سے الگ داغ کی سوانح سے متعلق ایک ایسی حقیقت تھی جس میں افسانہ بن جانے کے تمام امکانات تھے۔ ناول میں نواب شمس الدین احمد خاں اور ولیم فریزر کے تعلقات اور ان کے درمیان بڑھتی ہوئی رنجشیں پھر تصادم اور بالآخر نواب شمس الدین خاں کی پھانسی کے واقعات کا بیان سب سے زیادہ اہم حصے ہیں۔ اس کے ذریعے اس شہر کو جس طرح جیتا جاگتا دکھایا گیا ہے اس سے ان کے اسلوب نثر کی قوت کا اندازہ ہوتا ہے۔

مارٹن بلیک، نواب شمس الدین خان، آغا تراب علی اور مرزا فخرو جیسے لوگ جس کے سحر میں گرفتار ہوئے ہوں اور اُن کے علاوہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے حکام میں ولیم فریزر جیسے بااثر اشخاص جس کی چشمِ کرم کے لیے ترس رہے ہوں وہ یقیناً اس زمانے کی غیر معمولی خاتون ہی ہوگی۔ مگر ہمارے سماج میں عورت کی شخصیت اور کردار کو عیاں ہونے سے روکنے کے جتنے اہتمام رہے ہیں اس کی بنا پر فکشن سے بہتر وسیلہ اُسے دریافت کرنے کا اور کیا ہو سکتا تھا۔ اور پھر اس کی شخصیت کے گرد مردوں کے جو کردار ہیں وہ سب کے سب سماج میں اور اس عہد کی پوری تہذیبی زندگی میں کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ مغل سلطنت کے دورِ آخر میں دہلی کی زندگی، ایسٹ انڈیا کمپنی کے حکمرانوں سے دوستی اور کشاکش کے رشتے، ملکیت اور اقتدار و اختیار سے متعلق مفادات اور اُن کی بنا پر باہمی تصادم اور پھر روز مرّہ کی زندگی اور طرزِ معاشرت کی تفصیلات سب مل کر ایک ایسی دنیا میں پہنچا دیتے ہیں جو کسی حد تک تو جانی پہچانی مگر بڑی حد تک انجانی اور نئی نئی لگتی ہے۔

وزیر خانم کی شخصیت میں اُن کے غیر معمولی حسن کے علاوہ اور بھی بہت کچھ رہا ہوگا جو عام

طور سے گھر کی چہار دیواری میں مقید رہنے والی عورتوں میں بہتوں کے ہاں ہوتا ہوگا مگر وہ اندر اندر ہی ماحول کے جبر کی بنا پر تحلیل ہو جاتا ہے۔ مگر وزیر خانم کا مارٹن بلیک سے تعلق قائم ہونا اور پھر اس کے بعد ان کی شخصیت کے بارے میں اس عہد کے اعلیٰ ترین حلقوں میں چرچا ہونا اور بڑے سے بڑے خاندانوں میں بار پانا، پھر لال قلعہ میں سلطنت مغلیہ کے ولی عہد مرزا فخرو سے شادی ہونا یہ سارے واقعات خود ان کے بارے میں بہت کچھ کہہ دیتے ہیں مگر فاروقی صاحب نے تاریخ کی دھندلاہٹوں میں جس طرح جھانک کر وزیر خانم کی زندگی اور اس پورے معاشرے کی بازیافت کی ہے اور فکشن کے وسیلے سے واقعات پر مبنی ایک صورتِ حال کو دیکھنے کی جو کوشش کی ہے وہ اس اعتبار سے غیر معمولی ہے کہ اس میں فکشن کی تعمیر کے پورے اہتمام کے پس پشت ایک عہد کی تاریخ، سیاست، طرز معاشرت اور سب سے بڑھ کر اس سارے عناصر کی چشمکوں اور ان کی اندرونی کشمکش کے درمیان پلنے والے کرداروں کی نفسیات جوان کی گفتگو کے ذریعے عیاں ہوتی ہے ایک غائر تحقیقی مطالعہ کے بغیر ناممکن تھی۔ یہ ناول جتنی سمتوں میں ہمیں لے جاتا ہے مثال کے طور پر نواب شمس الدین احمد سے وزیر خانم کا تعلق اس زمانے میں دہلی کی زندگی فریزر جیسے اثر ورسوخ والے شخص کا دہلی کی سیاست اور یہاں کی زندگی میں عمل دخل اور ان دونوں کے درمیان کشمکش پھر اس عہد میں برطانوی نوآبادیاتی سیاست اور ہمارے ملک کے جاگیرداروں اور اشرافیہ کے درمیان جو (Love - hate - relationship) تھی اس کو جس حقیقت پسندانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اسی کے اندر وزیر خانم کے کردار کے ذریعے فکشن جس طرح آمیز ہو گیا ہے اس سے مصنف کے تخیل کی رسائی اور فنی ہنرمندی کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔

قصے کی دل کشی اُن تفصیلات کے بیان کی بنا پر ہوتی ہے جن میں سے بعض بہ ظاہر بہت اہم نہ بھی ہوں تب بھی ان سے ایک فضا کی تعمیر ہوتی ہے۔ اس میں قصہ گو کی معلومات، اس کا تخیل اور پھر انداز بیان سب مل کر کسی حقیقت کا وہم قائم کرتے ہیں جس کے ذریعے پڑھنے والے کا ذہن اس دور کی زندگی سے خود کو ہم آہنگ پاتا ہے۔ جس کی کہانی وہ سن رہا ہے۔ مثال کے طور پر شمس الدین خاں ولیم فریزر کی کوٹھی پر گئے تو فریزر کے محافظ جو پہلے سے ہتھیاروں سے لیس اُن کی آمد کے منتظر تھے، اُن کے پہنچتے ہی سب کے سب ان پر ٹوٹ پڑے:

> ''شمس الدین احمد تھوڑا سا بائیں گھومے، گویا پینترا بدل رہے ہوں۔ پھر انھوں نے تلوار والا ہاتھ نیچے کر کے اچانک اسے بلند کیا اور پھر تلواریوں گھمائی کہ تلنگے کا شانہ نشانہ ہو گیا۔ اگر انتہائی مشاقی اور مہارت کا اظہار کرتے ہوئے نواب نے بالکل آخری وقت پر اپنا ہاتھ ہلکا نہ کر لیا ہوتا تو تلوار کم سے کم چار

انگل شانے میں اتر جاتی۔ اس وقت تو بس یہ ہوا کہ تلوار کی دھار تتلی کی سی آہستگی سے تلنگے کے شانے پر بیٹھی اور مونڈھے کے کپڑے کو کاٹتی ہوئی شانے پر خون کی باریک سی ایک لکیر چھوڑ گئی۔''

نواب صاب بالآخر زخموں سے چور چاندنی چوک والے اس گھر میں پہنچتے ہیں جو انہوں نے وزیر خانم کو دیا تھا۔ وہاں ان کے زخموں کی مرہم پٹی جس طرح ہوتی ہے وہ پھر ہمیں گزرے ہوئے زمانے کے طور طریقوں کی یاد دلاتا ہے:

''کسی نہ کسی طرح پلنگ پر لے جا کر وزیر اور حبیبہ نے وفادار کی مدد سے نواب کی قبا اور پگڑی اتاری، پاؤں کے گرد و غبار کو صاف کیا، ہلکے گرم پانی میں تر کیا ہوا دستمال ان کے منھ پر پھیرا کہ کچھ تازگی پیدا ہو۔ وفادار اور مبارک قدم نے نواب کے پاؤں کے تلوؤں پر نرم کپڑے سے ہلکے جھانویں کرنے شروع کیے اور وزیر نے بدقت ان کا بھنچا ہوا منھ تھوڑا سا کھول کر عرق بیدمشک کے چند قطرے ٹپکائے۔ جب شمس الدین احمد کے بدن کا تناؤ کچھ کم ہوا اور آنکھیں سیدھی ہوئیں تو لیٹے ہی لیٹے ان کے پاؤں پلنگ کے نیچے لا کر انھیں دیر تک سموئے ہوئے پانی سے پاپوشو یہ کیا گیا۔ پاشویہ ختم کرتے ہی دونوں پاؤں کو ململ کے دوپٹے سے خشک کر کے پلنگ پر سیدھا سیدھا پھیلا کر ہلکے دوہر سے ڈھانک دیا گیا تاکہ پاشویہ کی لطیف گرمی برقرار رہے اور گرمی بھی زیادہ نہ لگے۔''

وزیر خانم کے حُسن اور جسمانی کشش اور پھر اس دور کے رئیسوں، نوابوں اور شہزادوں کا ذوقِ عیش و نشاط ناول کو اُن فطری لذتوں کی طرف لے آتا ہے جو اُن حالات میں متوقع ہوتی ہیں۔ چنانچہ نواب شمس الدین خاں اور مرزا فخرو کے ساتھ وزیر خانم کی شب ہائے وصل کے ہیجان خیز جسمانی اور جذباتی مناظر ساری نزاکتوں کا خیال رکھتے ہوئے جس سچائی اور خوبصورتی کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں وہ بڑے لذت آفریں ہیں۔ خصوصاً مرزا فخرو اور وزیر خانم کا شادی کے بعد ملن دونوں کی زندگی کے اس پہلو کو بھی بہت لطیف انداز میں ظاہر کرتا ہے کہ دونوں کے لیے جنسی تجربہ کوئی نیا نہیں تھا۔ وزیر خانم کی دو شادیاں اور ایک تعلق تو پہلے ہی ہو چکا تھا اور مرزا فخرو کی بھی یہ دوسری شادی تھی اور عالمِ شہزادگی میں اور بھی بہت کچھ تعلقات رہے ہوں تو حیرت کی بات نہیں۔

تفصیلات میں جائیں تو ناول کا ہر باب اپنے اندر ایک پوری کہانی الگ بیان کرتا ہے اور پھر ایک کولاژ کی طرح پورا ناول ایک مکمل تصور بن جاتا ہے۔ ناول کے اجزاء میں اس کے مختلف باب بنی ٹھنی، کنواں، پھر رام پور میں وزیر خانم کی زندگی، آغا مرزا تراب علی ٹھگوں کا سامنا اور ٹھگوں

کے عادات واطوار غرض کہ پوری کتاب دلچسپ اور پرکشش واقعات کے ذریعے پڑھنے والے کے لیے لطف کا سارا سامان رکھتی ہے۔

واقعات کی مناسبت سے بیانیہ بھی کئی رخ اختیار کرتا ہے جیسے کہ پہلے کہا جا چکا ہے تحقیق و تنقید سخن گوئی اور سخن شناسی اور اس کے علاوہ اپنی ساری ذہنی دلچسپیوں کے ساتھ فکشن کی دنیا میں قدم رکھتا ہے اور متعدد مقامات پر پیوندکاری کرنے کے لیے وہ بار بار داستان گو کا روپ دھار لیتا ہے اور قصے کو بیچ بیچ میں نئے رُخ دینے اور کئی مقامات پر ''داستان باندھنے'' یعنی کسی مقام پر ٹھہر کر دیر تک کسی کردار، مقام یا صورت حال کی تفصیلات میں سننے والوں کو محو کر دینے کی تکنیک کو وہ اپناتا ہے۔ مگر ایسے مقامات پر محسوس ہونے لگتا ہے جیسے داستان گو داستان کے landscape سے باہر نکل کر خالص علم کی دنیا میں پہنچ جاتا ہے اور عموماً وہ شعریات کی دنیا ہوتی ہے۔ داستان کے بیانیہ میں یوں تو داستان گو کو پورا اختیار ہوتا ہے کہ جس طرح چاہے اپنی ترجیحات کے مطابق موقع بہ موقع اپنے علم کو بھی پروتا رہے مگر اس طرح کہ وہ دخل در معقولات نہ معلوم ہونے لگے۔

پورے ناول میں اُن کا ذوق شعر سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ اشعار کے ذریعے مکالمے اور پھر خود قصہ گو کو قصہ سناتے سناتے اشعار یاد آجاتے ہیں اور متعدد مقامات پر طویل اقتباسات ذہن کو قصے سے ہٹا کر شعری نزاکتوں بلکہ بعض اوقات اردو اور فارسی کی شاعری کی تاریخ کی طرف بہکا لے جاتے ہیں۔ داستان گوئی کے فن میں داستاں گو کو یہ اختیار تو یقیناً ہے کہ وہ اپنے علم اور واقفیت کی بنا پر جہاں ضرورت ہو سننے والوں کے ذہن کو خوش گوار انحراف کے ذریعے تسکین بہم پہنچائے یا داستان باندھنے کا اہتمام کرے۔ مگر اسے خوبصورت بنانے میں بعض اوقات اشعار آکر کچھ اس طرح اٹک اٹک جاتے ہیں کہ مولانا ابوالکلام آزاد بھی ہوتے تو پناہ مانگنے لگتے۔

اس ناول کی ساخت، اس کی ہیئت اور کردار نگاری پر فنی اعتبار سے بہت نقاد اظہارِ خیال کریں گے۔ اس سلسلے میں فکشن اور تاریخ کے حوالے سے اصولوں کی بحثیں بھی ہوں گی اور انیسویں صدی کی دہلی، شمالی ہند وغیرہ کی سیاسی اور معاشرتی زندگی کے حقائق کے بارے میں بھی بہت کچھ کہا جائے گا اور یہ سب کچھ ہونا بھی چاہیے۔ کسی اہم کتاب سے دلچسپی کا ثبوت بھی یہی ہوتا ہے میں اُن سے استفادہ کروں گا مگر اس وقت تو میں صرف اتنا ہی کہوں گا کہ مجھے یہ ناول بہت اچھا لگا۔ خاص طور سے مجھے جو بات پسند آئی وہ یہ کہ بیانیہ میں آراستگی کی بجائے انیسویں صدی کی دہلی اور نواح کی زبان کا بڑا حقیقت پسندانہ استعمال کیا گیا ہے جس کی بنیاد خود فاروقی صاحب کا کلاسیکل ادب اور اس کی زبان سے وہ شغف ہے جو اُن کی دوسری تحریروں میں نظر آتا ہے۔

○○○

نوشاد کامران

شمس الرحمٰن فاروقی کی شاعری
(نظموں اور غزلوں کے حوالے سے)

کبھی کبھی انسان کی ایک خوبی اس کی دوسری خوبی کو جلا بخشتی ہے، تو کبھی اس پر اس طرح حاوی ہو جاتی ہے کہ اس کی طرف متوجہ ہونا ذرا مشکل ہو جاتا ہے۔ جب ہم شمس الرحمٰن فاروقی جیسے نابغۂ روزگار کے علمی و ادبی کارناموں سے متعلق گفتگو کر رہے ہوں تو یہ بات خاص طور سے ہمارے پیشِ نظر رہنی چاہیے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقیدی تحریروں کی ایک دنیا قائل ہے۔ مگر ان کی شاعری کی جب بات آتی ہے تو عام طور سے لوگوں کے چہرے کا تاثر بدل جاتا ہے اور ناخوشگواری کے آثار نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ عرض کرنے کی ہے کہ فاروقی کی شاعری پر ناپسندیدگی کا اظہار کرنے والوں میں اکثریت ایسے لوگوں کی ہوتی ہے، جو فاروقی کے کلام سے عموماً بے خبر ہوتے ہیں۔ ایسے لوگ فاروقی کے اکا دکا شعر سن کر یا کہیں پڑھ کر پہلے اپنی ایک رائے قائم کر لیتے ہیں، پھر جب فاروقی کا کلام ان کے ہاتھ آتا ہے تو وہ اس سے اپنی قائم کردہ غلط اور بے بنیاد رائے کی تصدیق چاہتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ ہم اردو والوں کا عام مزاج یہ ہے کہ ہم کسی ادیب یا شاعر کی ادبی شخصیت کے ایک ہی رخ کو قدر کی نگاہ سے دیکھنے پر آمادہ رہتے ہیں۔ اس کی مثالیں اپنی ادبی تاریخ میں بھی جا بجا مل جاتی ہیں۔ مثلاً آزاد، حالی، شبلی، احتشام حسین، آل احمد سرور اور کلیم الدین احمد وغیرہ اردو ادب کی ایسی بلند پایہ شخصیتیں ہیں جنھوں نے شاعری کو بھی اپنا وسیلۂ اظہار بنایا۔ لیکن معاملہ وہی ہے کہ ان کی تنقیدی تحریروں کی چمک دمک کے سبب شعری تخلیقات عموماً نگاہوں سے اوجھل رہیں۔ دوسری طرف ہمارا عام رویہ بھی ان بزرگوں کے تنقیدی کارناموں پر اکتفا کر لینے کا رہا ہے۔ چناں چہ یہی صورتِ حال شاعر شمس الرحمٰن

فاروقی اور ناقد شمس الرحمٰن فاروقی کے ساتھ بھی دکھائی دیتی ہے۔ اس صورتِ حال کو مزید پیچیدہ اور ایک حد تک پریشان کن بنانے میں ایسے کچھ بے بنیاد اور گمراہ کن خیالات کا بھی دخل ہے، جو ایک عرصے سے ہماری ادبی تاریخ میں مشہور چلے آ رہے، مثلاً یہ کہ اچھا ناقد اچھا تخلیق کار نہیں ہو سکتا یا نہیں ہوتا وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ یہ بات درست نہیں ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ تنقید اور تخلیق دو الگ میدان ہیں، جن کے اپنے تقاضے ہیں۔ ان تقاضوں کی اپنی اپنی جگہ مکمل پابندی کرنا لازمی شرط ہے۔ اب یہ لکھنے والے کی صلاحیت اور توفیق پر منحصر ہے کہ ان شرائط کو پورا کرنے میں وہ کہاں تک کامیاب ہوتا ہے۔ فاروقی صاحب کے سلسلے میں ہم دیکھتے ہیں کہ ان کی کوئی تنقیدی کتاب جب قاری کے ہاتھ میں آتی ہے تو وہ فاروقی کو نہ صرف فن نقد اور علم و دانش کے بامِ عروج پر فائز دیکھتا ہے، بلکہ ان کے ایک ایک نکتے کی افہام و تفہیم کے لیے جستجو کرتا ہے، لیکن جب فاروقی کی شاعری کا معاملہ سامنے ہو تو وہی قاری خود کو شعر فہمی کی بلندی پر متمکن کر لیتا ہے۔ پھر خود ساختہ شعر فہمی کے نتیجے میں جو نکتہ یا شعر اس کی سمجھ میں نہیں آتا تو اس کے لیے یہی آسان معلوم ہوتا ہے کہ وہ فاروقی کی شاعرانہ شخصیت پر ہی خطِ تنسیخ کھینچ دے۔ اس سلسلے میں یہاں ایک واقعہ کا ذکر لطف سے خالی نہ ہوگا۔ ایک جگہ فاروقی کی شاعری سے متعلق گفتگو ہو رہی تھی۔ ایک صاحب کہنے لگے کہ فاروقی صاحب بلاشبہ تنقید کے شہنشاہ ہیں لیکن وہ شاعری کے معاملے میں ..... میں نے فاروقی صاحب کے شعری مجموعوں کا نام لیا تو فرمانے لگے کہ کوشش کر کے شعر موزوں کر لینا اور بات ہے اور واقعی شاعر ہونا بالکل دوسری بات ہے۔ اس وقت تک میں نے چوں کہ فاروقی صاحب کی شاعری کا مطالعہ زیادہ نہیں کیا تھا، اس لیے خاموش رہا۔ لیکن یہ بات میرے ذہن میں چنگاری بن کر سلگتی رہی کہ کیا کوشش کر کے عمدہ شعر نکال لینا کوئی بری بات ہے؟ میرا خیال تھا کہ تخلیقی عمل کی کوئی خاص اہمیت نہیں، بلکہ اصل چیز تو وہ فن پارہ ہے جو اس عمل کے نتیجے میں وجود میں آتا ہے۔ چناں چہ فاروقی صاحب کے مضمون ''دستِ خود دہانِ خود'' کا مطالعہ کرنے سے مجھے قدرے اطمینان ہوا کہ میں صحیح رخ پر سوچ رہا تھا:

> ''شعر گوئی اور شعر سازی جیسی اصطلاحیں دراصل خالص موضوعی اور ناقابلِ اعتبار ہیں، کیوں کہ شعر جس صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے اس کے بارے میں کوئی حکم نہیں لگ سکتا کہ یہ کس طرح بنا ہے اور شعر سازی کوئی بری بات نہیں۔ اگر شعر اچھا ہے تو سب باتیں بے معنی ہیں اور اگر شعر اچھا نہیں ہے تو اس میں شعر گوئی کی کیفیت ہو یا کچھ اور، سب بیکار ہے۔''

شمس الرحمٰن فاروقی کی شاعری پر اکثر لوگ مشکل اور ثقیل ہونے کا لیبل لگاتے ہیں۔ یہ بات ایک حد تک سچ بھی ہے کہ فاروقی کے مجموعۂ کلام ان کتابوں میں سے نہیں ہیں، جن کو ہم دورانِ سفر وقت گذارنے یا نیند نہ آنے پر مجبوراً پڑھتے ہیں، اور نہ ہی یہ ان کتابوں میں سے ہیں جو محض تفریحِ طبع کے لیے پڑھی جاتی ہیں۔ بات یہ ہے کہ ان کی شاعری اعلا درجے کے ذوقِ شعر، شعری روایت کے گہرے شعور اور معیاری علم کا تقاضا کرتی ہے۔ بعض لوگوں نے اپنی تقریر و تحریر میں فاروقی صاحب کے درج ذیل شعر کا حوالہ دے کر اسے مشکل بلکہ مہمل بتایا ہے:

پتھر کے بھورے اوٹ میں لالہ کھلا تھا کل
اس کو تو توڑ لے گئیں دو بچیاں جناب

حالاں کہ غور کیجیے تو اس شعر کے گنجینۂ معنی کا طلسم، لفظ ''دو بچیاں'' میں پنہاں ہے۔ عام طور پر سائے میں سبزہ کا اگنا مشکل ہوتا ہے۔ 'پتھر کے بھورے اوٹ' کہہ کر شاعر نے اس امر کو مزید دشوار دکھانے کی کوشش کی ہے۔ یعنی مدت کی جانکاہی کے بعد مسرت کی سرخی نظر آئی ہی تھی کہ بچیوں کی نادانی کے سبب وہ بھی ہاتھ سے جاتی رہی۔ یہاں فاروقی صاحب نے بچوں کی نادانی پر مبنی ظلم (insensible cruelty) کو لڑکپن کی ایک ایسی عادت کے ذریعے بیان کیا ہے جس کا مشاہدہ ہر شخص نے کیا ہوگا۔ شعر کا لہجہ ہلکا سا یاس انگیز ہے۔ یعنی تھوڑے سے رنج کے ساتھ اس بات کو گوارا کیا گیا ہے کہ بچے تو ایسا کرتے ہی ہیں۔ شفقت و محبت کے جذبات میں ڈوبے ہوئے ایسے خوب صورت شعر کو مہمل کیسے قرار دیا جا سکتا ہے؟ فاروقی صاحب کی شاعری میں اس طرح کے مضامین کثرت سے ملتے ہیں۔ بچوں کو ان کی فطرت کے مطابق جینے کا حق دینا چاہیے اور ان کی معصوم شرارتوں کو گوارا کرنا چاہیے۔ 'سبز اندر سبز' کی ایک نظم ''کوئی بات نہیں'' کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

تو بھی کوئی بات نہیں/ کان کھڑے ہوں/ تو بھی کوئی بات نہیں/ ڈانٹ پڑی ہو/ تو بھی کوئی بات نہیں/ دھوپ کڑی ہو/ تو بھی کوئی بات نہیں/ ادھم بڑا ہو/ تو بھی کوئی بات نہیں/ کوئی لڑا ہو/ تو بھی کوئی بات نہیں/ بچوں کو گھر میں آنے دو/ دھومیں ان کو مچانے دو۔

فاروقی صاحب نے راقم الحروف سے ایک ذاتی گفتگو میں کہا تھا کہ انھوں نے شعوری طور پر اپنی شاعری کو تھوڑا پیچیدہ رکھا ہے تاکہ پڑھے لکھے لوگ اسے سمجھیں اور نسبتاً کم پڑھے لکھے لوگ اس کو سمجھنے کی کوشش میں مطالعے کی طرف راغب ہوں۔ ظاہر ہے ان کا یہ عمل، ترقی پسندی کی

زائیدہ ادیبوں اور شاعروں کی سہل پسندی اور قارئین کی عام تساہل پسندی پر احتجاج کا حکم رکھتا ہے۔ فاروقی صاحب نے کلاسیکی ادبی روایت کے بہت سے عناصر کو اپنی شاعری میں پرو کر جدید طرز کی شاعری کی راہ کو استوار کرنے کی کوشش کی ہے۔ 1960 کے بعد کی نسل میں شہریار، عادل منصوری، کمار پاشی، محمد علوی، ظفر اقبال، افتخار جالب، انیس ناگی، جیلانی کامران جیسے شعرا نے اس جدید طرز کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ پروان چڑھایا ہے۔ ان میں کسی کے یہاں لسانی تشکیلات کا عمل، لفظوں کو نئے معنی میں استعمال کرنے کی جستجو، لب و لہجے کو متین رکھنے کی فکر زیادہ نظر آتی ہے تو کسی کے یہاں نسبتاً کم۔ لیکن ایک بات بہت واضح ہے کہ یہ شعرا کسی طرح کے داخلی یا خارجی دباؤ اور اس عمومی ادبی فضا کے اثر سے خود کو آزاد رکھنا چاہتے ہیں، جس کی ابتدا فاروقی صاحب کے یہاں دکھائی دیتی ہے۔

فاروقی صاحب نے لکھا ہے کہ میر کو غالب سے بڑا شاعر تسلیم کرنے میں مجھے جس کرب سے گزرنا پڑا وہ میرا دل ہی جانتا ہے۔ اس بات سے ان کی غالب پسندی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ غالب کی فنکاری اور زبان کا تخلیقی استعمال (جسے آج کل ہم لوگ عرفِ عام میں 'مشکل پسندی' کہتے ہیں) فاروقی صاحب کے دامنِ دل کو ہمیشہ کھینچتا رہا ہے۔ غالباً اسی لیے ان کے یہاں بھی شاعری میں قافیہ پیمائی کے بجائے معنی آفرینی پر زیادہ توجہ دی گئی ہے۔ اور شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری بالخصوص نظموں میں تخلیقی سرگرمی کا بے انتہا وفور نظر آتا ہے۔ ''گنج سوختہ'' میں غالب کی زمین اور غالب ہی کے رنگ میں چار غزلیں ملتی ہیں جو ''سرزمین غالب میں چار اجنبی غزلیں'' کے عنوان سے شامل ہیں۔ دو اشعار ملاحظہ ہوں:

پائے ساحل زیرِ لب ہنستی ہوئی لہروں کو گن
اک حقیقت اور بھی کچھ ماورائے خندہ ہے

ہر خار ہے غلطیدہ بہ خوں دشت وفا میں
اے سنگ رہ یار کسے ٹھیس لگی ہے

عام طور پر شعرا نے عشق و محبت کی راہ میں پیش آنے والی دشواریوں کے بیان کے لیے خون میں ڈوبے ہوئے کانٹوں کا پیکر استعمال کیا ہے، جس کی وجہ سے درد کی یہ کیفیت محسوسات کی سطح سے اوپر اٹھ کر بصارت کی سطح پر ظاہر ہو گئی ہے۔ جیسا کہ احمد فراز کے درج ذیل شعر سے ظاہر ہے:

تم نے دیکھی ہی نہیں دشت وفا کی تصویر
سر ہر خار پہ اک قطرۂ خوں ہے یوں ہے

احمد فراز کے شعر میں سادگی کے ساتھ ایک منظر کا بیان کر دیا گیا ہے، جو فوری طور پر ہمیں متاثر تو کرتا ہے، لیکن معنوی جہت کے فقدان کی وجہ سے اس تاثر کی گرفت بہت جلد ڈھیلی پڑ جاتی ہے۔ یہ شعر دل کو چھو لیتا ہے مگر ذہن کو گرمانے کی قوت نہیں رکھتا۔ برخلاف اس کے فاروقی صاحب کے شعر میں فاعل و مفعول کا وجود اور شعر کا استفہامیہ انداز معنی کی کئی جہتیں وا کر دیتا ہے جس کی وجہ سے یہ شعر دیر تک ہم سے سرگوشیاں کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ شعر میں سنگِ راہ کی عام اور پیش پا افتادہ ترکیب کو 'سنگ رہ یار' کہنے سے اس کی عمومیت پر تو ضرب پڑی ہے لیکن تاثیر میں زبردست اضافہ ہو گیا ہے۔ تعمیمی باتوں اور مروج مضامین میں خوب صورت تصرف کا رویہ عموماً ہر اچھے شاعر کے یہاں دیکھنے کو ملتا ہے۔ فاروقی کے یہاں نہ صرف مروجہ مضامین کو نئے ڈھنگ سے باندھنے کی للک دکھائی دیتی ہے بلکہ معاصرین اور قدما کی زمینوں میں غزل کہنے کا شوق بھی کارفرما نظر آتا ہے۔ چناں چہ ان کے مجموعوں میں کئی غزلیں ایسی ہیں جو دوسرے شعرا کی زمینوں میں کہی گئی ہیں۔ مروّجہ مضمون جب فاروقی کے تصرف میں آتا ہے تو ان کے اسلوب کا جادو اس میں کرشماتی کشش پیدا کر دیتا ہے:

تو ہے مستغنی ہر طرز تماشا پھر بھی
کس لیے طاق تغافل میں سجایا ہے مجھے

ایک کانٹا تھا کہ پہلو میں ترازو ہو گیا
نوک پر خوں جم رہا بس ہو چکی یاری تمام

فاروقی صاحب کی شاعری کی ایک اہم خوبی یہ ہے کہ وہ کلام میں کوئی بھی لفظ بے مصرف استعمال نہیں کرتے۔ بہ الفاظِ دیگر ان کے اشعار میں کوئی بھی لفظ غیر اہم (بھرتی کا) یا محض بحر و وزن کی مجبوری کے تحت نہیں آتا، بلکہ معنیاتی سطح پر تمام الفاظ اپنا اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ عام شعرا غزل میں ردیف کے الفاظ محض غنائیت پیدا کرنے اور آہنگ کو برقرار رکھنے کے لیے استعمال کرتے ہیں جس کا شعر کے معنیاتی نظام میں کچھ خاص دخل نہیں ہوتا۔ لیکن شمس الرحمٰن فاروقی کی غزلوں میں ردیفیں بھی اکثر نئے معنی کے ساتھ استعمال ہوتی ہیں اور شعر کے معنیاتی نظام میں بہت اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ بسا اوقات شعر کے معنی کا دارو مدار ان کے یہاں ردیفوں کے فنکارانہ استعمال پر ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ان کی اس غزل کے تین شعر ملاحظہ ہوں:

یہ تاب و تب یہ ہوائے ہنر اسی سے ملی
جو شے بھی میری ہوئی معتبر اسی سے ملی

عدم میں کچھ نہ خبر تھی کہ کون ہوں کیا ہوں
کھلی جو آنکھ تو پہلی نظر اسی سے ملی

یہ کس بدن کا تصرف ہے روے صحرا پر
لگائی پیٹھ جو میں نے کمر اسی سے ملی

ان تینوں اشعار میں ردیف کے الفاظ وہی ہیں مگر الگ الگ معنی میں استعمال ہوئے ہیں، جس کی وجہ سے غزل کا لطف دوبالا ہو گیا ہے۔ فاروقی صاحب کی جدت پسند طبیعت کا اثر ان کی شاعری بالخصوص غزلوں میں واضح طور پر دکھائی دیتا ہے۔ وہ اپنے ہر شعر میں کوئی انوکھی بات، اچھوتا مضمون یا کم از کم نئی طرزِ ادا پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کی وجہ سے ان کے کلام میں شادابی اور تازہ کاری کا احساس ہوتا ہے اور قاری کی دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ ان کے یہاں نظموں کی بہ نسبت غزلوں میں عرفان و وجدان کے موضوعات اگرچہ کم ملتے ہیں، لیکن جہاں بھی انھوں نے اس طرف نگاہ کی ہے، تصوف کے آبدار موتی رول دیے ہیں:

اس دل کے دشت شورہ پہ ٹکتا نہیں ہے کچھ
حیراں ہوں تیرے قصر یہاں کس طرح بنے

سینہ چورنگ اور اک گوشے میں مہتاب کی لو
صبح کاذب میں یہ دیکھا پہ بیاں کس سے کروں

دوسرے شعر کا یہ ٹکڑا 'اک گوشے میں مہتاب کی لو' فیضی کے جادۂ روشن کی یاد دلاتا ہے:

فیضی عجبے یافتم از صبح بہ بینید
ایں جادۂ روشن رہ میخانہ نہ باشد

فاروقی کے فنِ شعر کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ الفاظ کے مختلف معنوں کا بھرپور فائدہ اٹھاتے ہیں اور بڑی فنکاری سے اسے اپنے اشعار میں ٹانک دیتے ہیں۔ کبھی کبھی وہ دو الفاظ کو اس طرح ترکیب دیتے ہیں کہ معنی کے بالکل نئے ابعاد روشن ہو جاتے ہیں، جس سے شعر کی معنیاتی دینا ہمارے لیے غیر متوقع جلوہ سامانی کا سبب بنتی ہے۔ فاروقی صاحب کا یہ رویہ ان کی شاعری میں لسانی تشکیل کے عمل کی نشان دہی کرتا ہے۔ اگر قاری کی رسائی الفاظ کے ان معنوں تک ہوتی ہے جن معنوں میں فاروقی صاحب نے انھیں استعمال کیا ہے، تو شعر کا سمجھنا اور اس سے

حظ اٹھانا بہت آسان ہو جاتا ہے:

کاغذ قلم ہیں سامنے لکھنا گیا ہوں بھول
دامن میں جوشِ اشک سے ڈھیروں پڑا ہے پھول

فاروقی صاحب کا کلام شاعری کی بیشتر خصوصیات سے مملو ہے لیکن ان کی شاعری کو سمجھنے اور محظوظ ہونے کے لیے بقول مظفر حنفی 'فکر کرنے والا ذہن اور محسوس کرنے والا دل چاہیے۔'

فاروقی صاحب کے چاروں مجموعوں ''گنج سوختہ''، ''سبز اندر سبز''، ''چار سمت کا دریا'' اور ''آسماں محراب'' میں نظمیں، غزلیں، رباعیاں، شہر آشوب، قطعات، بچوں کی نظمیں وغیرہ شامل ہیں۔ ان کی نظمیں 'مناجات' اور 'رو بہ فلک' میں اختیاری موت اور ندرت کلام کے لیے خدائے عزو جل کے آگے دستِ دعا دراز کیا گیا ہے۔ فاروقی صاحب نے اس میں جدتِ بیان اور تازہ کاری کی جدید انداز میں دعا کی ہے۔ ان دونوں نظموں میں استعاروں کا التزام، بیان کا زور اور روانی کی کیفیت قابلِ تعریف ہے۔ فاروقی صاحب اگرچہ فلسفی نہیں ہیں لیکن وہ بقول ن.م. راشد: 'فلسفہ ہو یا اخلاق اس کے ادبی اور اجمالی امکانات سے کام لینا بخوبی جانتے ہیں۔ ان کی زیادہ تر نظموں میں حیات و ممات کے اسرار، انسان اور کائنات کا تعلق، خواہشِ نفس کی مختلف کیفیات کا احاطہ کیا گیا ہے۔ ان موضوعات کو فاروقی کی نظمیں فلسفیانہ رنگ میں بڑی خوبصورتی سے پیش کرتی ہیں۔ سائنسی مفروضات، مذہبی تصورات، اساطیری نکات، قدرت کے مظاہر اور ان کے متعلقات و مناسبات فاروقی صاحب کے یہاں استعاروں اور علامت کی شکل میں آتے ہیں جن سے وہ معنی کا ایک جہان آباد کر دیتے ہیں۔ ''کہ پیش آمدم بر پلنگے سوار''، ''بیت عنکبوت''، ''ارتباط منسوخ کے مرثیہ خواں''، ''من عرف نفسہٗ....'' وغیرہ ان کی بہترین نظمیں ہیں۔ جن میں انھوں نے حقیقت و مجاز کے جدال کو مذکورہ سائنس، مذہب، اساطیر اور فطرت کے سہارے بڑی خوبصورتی سے بیان کر دیا ہے۔ ان کی یہ نظمیں الفاظ و تراکیب اور نادر استعاروں سے ایسی گٹھی ہوئی ہیں کہ ایک مصرع بھی ادھر سے ادھر نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ''لمحۂ مرگ آب''، ''اک ہلاک وساوس کی اللہ سے دعا''، ''جنگل کے غلاموں کا خواب''، ''تنگ تنہائی میں بات چیت''، ''موت کے لیے نظم'' بھی اسی قبیل کی نظمیں ہیں۔

فاروقی صاحب کی طویل نظم 'نامکمل سوانح حیات' پہلی ہی نظر میں اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہے۔ اس میں شاعر کے ذہنی تگ و دو کا نقطۂ ارتکاز ساقی ازل کے اسرار کا سراغ پانے کی طرف ہے جس کے پرتو سے چلمن دنیا رنگین ہو گئی ہے۔ اس راہ میں جگر آزمانے والے مختلف دانشوروں

اور فلسفیوں کے حوالے اور ان سے مکالمے نیز عربی اور فارسی کے اشعار نظم کی فضا بندی میں بہت معاون ہوئے ہیں۔ شاعر کو خود بھی عرفانِ الٰہی کا شدید اشتیاق ہے، اس لیے کبھی وہ قلب و روح کی گہرائی میں اترتا جاتا ہے تو کبھی تخئیل کی بلندی پر جاتا ہے مگر اس کے دل میں کہیں نہ کہیں یہ بات جاگزیں ہے کہ یہ اور ہی مقام ہے:

نہ بر اوج ذاتش پرد مرغ وہم
نہ در ذیل وصفش رسد دست فہم
دریں ورطہ کشتی فروشد ہزار
کہ پیدا نشد تختہ اے بر کنار

چناں چہ وہ پکار اٹھتا ہے کہ 'جو ڈھونڈنے سے ملے وہ خدا نہیں ہوتا/ جو سوچنے سے کھلے وہ کلی نہیں ہوتی'۔ اگر چہ یہ خطاب ہارڈی سے ہے لیکن شاعر اسی کے پہلو بہ پہلو اپنی متلاطم طبیعت کو بھی تھپکی دیتا ہے مگر اس کے دل کی خلش اور ذہنی کشمکش تا حیات اسے مصروفِ کار رکھتی ہے۔ اس روحانی سفر میں دائرہ در دائرہ اس پر راز کھلتے ہیں مگر ہر دائرہ آخر آخر ایک خواب ثابت ہوتا ہے۔ وہ رازِ حیات کو مسخر کر سکا نہ بارش کے معجزے اس کے دائرۂ تفہیم میں آپائے۔ کاروبارِ حیات اور آفرینش کے کھیل تک تو شاعر کا ذہن ساتھ دیتا ہے لیکن اس کھیل کے خالق اور مالک تک پہنچنے میں افہام و ادراک کی سانسیں اکھڑنے لگتی ہیں:

بشر ماورائے جلالش نیافت
بصر منتہائے جمالش نیافت

نظم کے تیسرے باب میں برٹرنڈ رسل کی سعی لاحاصل کی طرف اشارہ کر کے اس بات کی وضاحت کی گئی ہے کہ شدید خواہش اور خلوص کے باوجود بہت سی چیزیں ماورائے دسترس ہیں۔ دراصل ذات خدا کی تفہیم اور غیر مختتم روحانی سفر میں انسان کو اس کی حقیقت کا ادراک اس طرح ہوا کہ اس کے خود ساختہ عظمت و رفعت کے سارے بت مسمار ہو گئے۔ لامحدود کون و مکاں کے سامنے انسانی عقل کی کمند کا عجز، مشیتِ ایزدی کے آگے انسانی اختیارات کی بے وقعتی سے موجودہ دور کا انسان شدید احساسِ شکست کا شکار ہوا ہے۔ اس کے نتیجے میں اداسی، تنہائی اور اپنی ذات سے فرار کا ایک رجحان پرورش پاتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

اکیلا یہاں میں مرا ذہن اور روح کی رات تاریک
کہاں سے انوکھی اداسی یہ اٹھی ہے

جیسے سمندر کی لہریں بلندی سے بہتی ہوں
عریاں سیہ رنگ چٹان پر...

جاؤں میں؟ اب اٹھوں؟ بھاگ جاؤں

نامکمل سوانح حیات کا چوتھا باب مجموعوں میں تو شامل نہیں ہے لیکن ماہنامہ ''شب خون'' میں شائع ہو چکا ہے۔ اس باب میں ایک طرح سے شاعر کی خود احتسابی کا رویہ کارفرما نظر آتا ہے، جس میں زندگی کے ایام کے زیاں پر شاعر کفِ افسوس ملتا ہے۔ شاعر کو عمرِ عزیز کی قیمت کا بخوبی اندازہ ہے اور اس کے رائیگاں جانے پر ماتم کناں ہے جیسا کہ میر کا شعر ہے:

غیرتِ یوسف ہے یہ وقت عزیز
میر اس کو رائیگاں کھوتا ہے کیا

حالاں کہ شاعر نے اپنی زندگی میں کئی میدان سر کیے ہیں لیکن وہ جس 'بادۂ پردہ سوز' کی تلاش میں میخانہ در میخانہ بھٹکتا رہا وہ اسے نہ مل سکا۔ اس لیے اسے زندگی کا رائیگاں مصرف معلوم ہوتی ہے۔ خود احتسابی کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

ستمبر کا دن تیسواں/ سال انیس سو پر پچاسی/ وہ دن مجھ پہ روز جزا سے زیادہ/ غم و شیون و رنج کا، خود سے نفرت کا دن تھا/ محاسب تھا اپنا میں اس دن/ تجھے/ عالم کون و جہد و فساد مسلسل/ میں آئے ہوئے آج پچاس سال/ پورے ہوئے ہیں۔ یہ مانا/ کہ پھل جہد کا کم ہی ملتا ہے۔ مانا/ فساد، انہدام اور صف آرائی اک دوسرے کے مقابل/ ہی انصاف کہلاتے ہیں ان دنوں/ عالم جہد ہے یہ ارض ستم گر/ جہاں خوں بہانے کو تقدیس و تحمید و جوش نمو/ کہتے ہیں۔ موت کا گھونٹ/ پانی سے سستا ہے۔ ایمان/ بازار میں مفت ہے۔/ ایسے عالم میں تجھ سے بھلا ہو بھی کیا/ سکتا؟ لیکن/ امیدیں تری تھیں۔ وہ دعوے/ ترے تھے۔ وہ میرے نہیں تھے۔ بتا/ تو نے اپنی جوانی کے دن/ پختگی کی شبیں/ کس طرح کاٹ دیں؟ تو نے/ لکھا پڑھا۔ غور و فکر و تجسس ترے/ ترے داہنے بائیں بازو کے مانند ہر وقت/ تیرے مصاحب تھے غمخوار تھے۔

ان مصرعوں میں شاعر کی ذہنی خلش اور شدید اضطراب کی کیفیت کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس نظم کے چاروں باب مل کر ایک ایسی انوکھی فضا تیار کرتے ہیں جہاں تجسس کی گرمی کے ساتھ تیقن اور

تشکیک کے جذبات ترازو کے پلوں پر جھولتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ نظم میں خودکلامی کا انداز اس کے اثر کو دوبالا کر دیتا ہے اور بحروں کی اچانک تبدیلی اس کی روانی کو مہمیز کرتی ہے۔ فاروقی صاحب نے اس نظم میں موضوع کی مناسبت سے عربی، فارسی اور انگریزی کے اشعار بلا تکلف استعمال کیے ہیں۔ مغربی و مشرقی مفکرین کے بلیغ اشاروں اور خیال افروز تلمیحات کی وجہ سے نظم تھوڑی مشکل ہوگئی ہے۔ فاروقی صاحب کے یہاں ایک بات جو مجھ جیسے نوآموز کو بہت بھلی معلوم ہوئی وہ یہ کہ انھوں نے ان سب اشاروں کو حواشی میں درج کر دیے ہیں جس سے نظم کی تفہیم میں خاصی مدد ملتی ہے۔ ان حواشی کی بدولت درج مفکرین کے خیالات اور ان کی سوانح حیات پڑھنے کا بھی اشتیاق پیدا ہوتا ہے۔ فاروقی صاحب کی یہ نظم نہایت جامع اور گٹھی ہوئی ہے۔ یہ 'آفاق کی اس کارگہ شیشہ گری میں' انسان کی بے بضاعتی، فہم و ادراک کی نارسائی اور فکر و فلسفہ کے ہیچ ہونے کا بیان نہایت ہی بلیغ اور پرشکوہ انداز میں کرتی ہے۔

فاروقی صاحب کے ''قصیدۂ شہر آشوب'' میں بھی ان کا پرشکوہ انداز اور تمتماتا ہوا رنگ غالب نظر آتا ہے۔ اس میں انھوں نے علم کی ناقدری، عمائدین نام نہاد کی عیاری، درسگاہوں کے موجودہ تعلیمی معیار پر شدید نفرت اور اپنے غم و غصے کا اظہار کیا ہے۔ سب سے خاص بات یہ ہے کہ یہ شہر آشوب جرأت کے تتبع میں لکھا گیا ہے۔ اپنے شہر آشوب میں جرأت نے مخمس کے ہر بند میں کسی نہ کسی پرندے کے ذکر کا التزام کیا ہے۔ اسی طرح فاروقی صاحب نے بھی اس شہر آشوب کے ہر شعر میں کسی نہ کسی جانور کا نام لے کر اس کی رعایت سے کام لیا ہے۔ فاروقی صاحب کی شاعری کا یہ نمونہ ان کی زبان دانی، وسعتِ مطالعہ اور قادرالکلامی پر دال ہے۔ اس کے علاوہ ان کے مجموعوں میں متعدد ترجمہ شدہ نظمیں ہمارے لیے توجہ انگیزی کا سبب بنتی ہیں اور فاروقی صاحب کی شاعرانہ ہنرمندی کی داد طلب کرتی ہیں۔ فاروقی کے اچھوتے اسلوب، بیان کے زور اور علمی شان نے ان نظموں کو بہت بلند کر دیا ہے۔ ان کی ترجمہ شدہ نظموں میں ''سانپ'' بہت عمدہ نظم ہے جس میں پُراثر تشبیہوں اور نادر استعاروں کی چمک قابلِ دید ہے۔

مجھے بخوبی احساس ہے کہ اس مختصر مقالے میں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی شاعرانہ شخصیت کے تمام پہلوؤں کا خاطر خواہ احاطہ نہیں کیا جا سکا ہے۔ یہ خود اس بات کی دلیل ہے کہ ان کی شاعری میں فکر اور فن کے جتنے رنگ اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہیں، ان کا مشتمل ایک مقالہ ہو بھی نہیں سکتا۔ تاہم اس مقالے سے ان کی شاعری میں بسی ہوئی بجلیوں اور حل کیے ہوئے ستاروں کا تھوڑا سا احساس بھی اگر لوگوں کو ہو گیا، تو میں اسے اپنے لیے کامیابی سمجھوں گا۔ ✦✦

خالد جاوید

کچھ، 'قبضِ زماں' کے بارے میں

فکشن کا کام اُن تمام جھوٹی باتوں کو سلیقے کے ساتھ اکٹھا کرنا ہے جو اپنے اندر ایک گہرا اور وسیع تر 'سچ' چھپائے رہتی ہیں۔ یہی وہ فرق ہے جو ایک چھوٹے، سرسری سے سچ اور ایک عظیم سچ کے درمیان پایا جاتا ہے۔ میں سچ کو محض ایک یا مطلق تسلیم کرنے کو تیار نہیں۔ دنیا میں ہزاروں ایسے دروازے ہمیں نظر آتے ہیں جن پر 'سچ' لکھا ہوا ہے مگر ہر دروازے کے راستے مختلف ہیں اور ان کی منزل بھی ایک نہیں ہے۔

فکشن اور تاریخ میں بھی یہی فرق ہے بلکہ فکشن کو تاریخ پر فوقیت حاصل ہے کیونکہ اُس میں ہزاروں ممکنات پوشیدہ ہیں جبکہ تاریخ محض ایک جامد اور بے جان شے کا نام ہے۔ مثال کے طور پر تاریخی کتابوں سے ہمیں یہ تو علم ہوسکتا ہے کہ نپولین نے کتنی جنگیں لڑیں، وہ کب پیدا ہوا اور کب مر گیا۔ اس کے زمانے میں فرانس کی معاشی حالت یا زرعی حالت کیا تھی وغیرہ وغیرہ۔ مگر ہمیں یہ علم نہیں حاصل ہوسکتا کہ نپولین جب صبح کو اٹھتا تھا تو اُس کی آنکھوں کی کیچڑ کو رفع ہونے میں کتنی دیر لگتی تھی یا وہ کون سا منجن استعمال کرتا تھا اور کلّی کرنے میں اُس کے منھ سے کیسی آوازیں نکلا کرتی تھیں۔ مگر اِس قسم کی باتیں ہمیں نپولین کے کردار پر مبنی ایک ناول میں ضرور مل سکتی ہیں یا اُن لوک کتھاؤں میں جو نپولین کے بارے میں فرانس میں مقبول تھیں اور یہاں بھی کسی واحد سچ، کی ڈکٹیٹر شپ نہیں ہوتی بلکہ یہ تو امکانات سے مالا مال، زمین سے نظر آنے والے دور، آسمان میں جگمگاتے ہوئے ستاروں کی دنیا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کا شاہکار ناول ''قبضِ زماں'' ہمیں امکانات سے بھری ہوئی ایک

ایسی ہی وسیع تر دنیا میں لے جاتا ہے۔ مشرق ہمیشہ سے پُراسرار رہا ہے یا یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ مغرب نے مشرق کو ہمیشہ پُراسرار پایا ہے۔ مغرب کے لیے جو اسرار ہے، ممکن ہے ہمارے یہاں وہ روزمرہ کی ایک عام سی بات ہو۔

فاروقی نے اِس ناول کو مشرقی تہذیبی، علمی اور ادبی روایت سے سینچا ہے۔ اِس کے ساتھ ساتھ اسلامی فکر اور تصوف کو بھی اِس طرح سمو دیا ہے کہ قبضِ زماں ایک خالص Oriental Novel بن گیا ہے اور اِس کے لیے اُن کی جتنی بھی تعریف کی جائے، کم ہے۔

جدید زمانے سے شروع ہوکر، ایک انوکھی فلیش بیک تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے، یہ ناول تاریخ ہی نہیں بلکہ ماورائے تاریخ کا احاطہ بھی کر لیتا ہے کیونکہ ناول میں ٹھوس اور ارضی دنیا ہی نہیں بلکہ ایک پُراسرار اور مابعدالطبیعیاتی دنیا کا سراغ بھی ملتا ہے۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی کا زمانہ سیاسی اور ذہنی انتشار سے تو بھرا ہوا ہے ہی مگر ساتھ ہی اردو تہذیب کا نشاۃ ثانیہ بھی کہا جاتا ہے۔ اقدار کی شکست وریخت اور نئی اور پرانی اقدار کا تصادم اس عہد کی شناخت ہیں۔ اس زمانے کا شعری وادبی ماحول اس امر کی نمایاں عکاسی کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فاروقی صاحب نے اختتام میں اس ماحول کو ناول کا ناگزیر حصہ بنا دیا ہے۔ ویسے بھی ناول کی صنف میں اتنی لچک ہے کہ کسی بھی چیز کو ناول میں سمویا جاسکتا ہے، چاہے وہ ڈائری ہو یا جرنل، تاریخ ہو، یا صحافت ہو یا پھر شاعری ہی کیوں نہ ہو۔ شرط صرف تخلیقی اعتبار سے اسے برتنے کی ہے، اور اس معاملے میں فاروقی بے مثال اور یکتا ہیں۔ اُن کا بیانیہ ناقابلِ یقین حد تک دبیز اور گھنا ہے (اِس کی عمدہ ترین مثال ہم اُن کے ناول 'کئی چاند تھے سر آسماں' اور اُن کے افسانوں میں بھی دیکھ چکے ہیں)۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ اردو تنقید میں پہلی بار فاروقی ہی نے افسانے اور ناول میں 'بیانیہ' کا ڈسکورس قائم کیا ہے۔ اردو والوں کو سب سے پہلے فاروقی ہی نے بتایا کہ 'بیانیہ' آخر ہوتا کیا ہے ورنہ ایک عرصے تک ہم بیان اور بیانیہ میں کوئی فرق قائم کرنے کے قابل نہ تھے۔

اس صورت میں فاروقی کے بیانیہ کے حوالے سے میرا کچھ کہنا گویا سورج کو چراغ دکھانے والی بات ہے مگر میں اتنا ضرور کہنا چاہوں گا کہ قبضِ زماں میں بیانیہ کی تینوں اہم سطحیں یعنی فابیولا (Fabula)، قصہ (Story) اور متن (Text) اپنے تمام عناصر کے ساتھ آپس میں اِس طرح ہم آہنگ ہیں کہ رسمی طور پر اُنھیں الگ الگ کر کے دیکھنا ممکن نہیں۔ کسی بھی بیانیہ کی طاقت اِسی نکتے یا خوبی میں چھپی ہوتی ہے۔ جہاں تک ناول میں وحدت کا سوال ہے تو میلان کنڈیرا نے لکھا ہے کہ وحدت محض موضوع سے ہی نہیں بلکہ تھیم کے ذریعہ بھی پیدا کی جاسکتی ہے۔ تھیم کی یہ وحدت

قبضِ زماں کے پہلے صفحے سے آخری صفحے تک کمال خوبی کے ساتھ موجود ہے۔ بیانیہ میں قصے کے مختلف وضعیاتی اور معنیاتی پہلو بھی ایک وحدت ہی میں ڈھل گئے ہیں۔

جہاں تک اٹھارویں اور انیسویں صدی کے تاریخی اور ثقافتی ڈسکورس کا سوال ہے تو ظاہر ہے کہ فاروقی کو ان کی جزئیات اور پیشکش میں ملکہ حاصل ہے اور اُن کے اس اندازِ فکر اور اسلوب کا عروج ہم ان کے شاہکار ناول 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' میں دیکھ چکے ہیں اور حیرت سے اپنی انگلیاں دانتوں میں دبا چکے ہیں۔ اس لیے سردست میں یہاں اس کی تفصیل میں نہیں جانا چاہتا بس اسی پر اکتفا کرنا چاہتا ہوں کہ اس انداز اور اس قبیل کا کلچرل فکشن فاروقی ہی کے ذریعہ اردو کو نصیب ہوا ہے۔ وہ اِس اندازِ فکر اور اسلوب کے موجد بھی ہیں اور خاتم بھی۔

جہاں تک ناول کی کہانی کا سوال ہے تو شمس الرحمٰن فاروقی ناول کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

> جس واقع یا روایت پر قبضِ زماں کی بنیاد ہے، اس میں دیگر تمام روایتوں سے بالکل مختلف بات ہے کہ یہاں جو وقت گذرا ہے، وہ نیند میں نہیں بلکہ جاگتے میں گزرا ہے۔ خدا نے اپنی قدرت سے ڈھائی تین سو برس کی مدت کو چند گھنٹوں میں محصور کر دیا۔ اسے صوفیوں کی اصطلاح میں قبضِ زماں کہتے ہیں۔ اسی طرح تھوڑی مدت بھی خدا چاہے تو طویل بن سکتی ہے۔ اگرچہ دیکھنے والوں کو احساس نہ ہوگا، لیکن جس پر یہ واقعہ گزرے گا وہ جان لے گا کہ کتنی مدت دراصل گزری ہے۔ صوفیوں کی اصطلاح میں اِسے 'بسط زماں' کہتے ہیں۔''

اِسی طرح حامد حسن قادری کے رسالے 'کنز الکرامات' کے حوالے سے فاروقی نے شیخ ابن سکینہ کا ایک قول بھی درج کیا ہے:

> ''شیخ ابن سکینہ نے فرمایا..... اللہ تعالیٰ قادر ہے کہ اپنے کسی بندے کے لیے زمانے کو پھیلا دے اور وقت کو دراز کر دے، جب کہ وہ دوسروں کے لیے بدستور کوتاہ رہے۔ اِسی طرح، اللہ تعالیٰ کبھی قبضِ زماں فرماتا ہے کہ زمانہ دراز کوتاہ معلوم ہوتا ہے۔''

اِس ناول کی بنیاد اُس واقعے پر ہے، جسے مولانا حامد حسن قادری نے اپنے رسالے ''کنز الکرامات'' میں درج کیا ہے۔ یہ واقعہ شاہ عبدالعزیز صاحب محدث دہلوی نے لکھا ہے۔ اس واقعے میں دہلی کے ایک سپاہی کا ذکر ہے جس کے اہل وعیال جے پور کی طرف کسی گاؤں میں

تھے۔ اپنی لڑکی کی شادی کا بندوبست کرنے کچھ روپے حاصل کر کے اپنے وطن کو روانہ ہوا۔ راستے میں ڈاکوؤں نے لوٹ لیا۔ خالی ہاتھ شہر پہنچا اور کسی کے کہنے پر ایک سخی اور فیاض طوائف سے تین سو روپے قرض لیے۔ اُس روپے سے لڑکی کا نکاح کیا۔ کئی مہینے بعد جب قرض ادا کرنے پہنچا تو معلوم ہوا کہ طوائف کا انتقال ہو چکا ہے اور اُس کا کوئی والی وارث نہیں۔ لہٰذا طوائف کی قبر پر فاتحہ پڑھنے پہنچا مگر دیکھا کہ قبر شق ہے۔ اندر جھانکا تو روشنی اور دروازہ نظر آیا۔ غرض یہ کہ وہ دروازے سے اندر داخل ہوا تو کیا دیکھتا ہے کہ ایک تخت پر وہی طوائف عمدہ لباس میں بیٹھی ہے۔ وہ اُس کے روپے ادا کرنا چاہتا ہے مگر طوائف اُسے گھبرا کر وہاں سے نکال دیتی ہے۔ وہاں ایک باغ بھی ہے۔ وہ تھوڑی دیر باغ کی سیر کرتا ہے اور پھر اُسی قبر کے راستے باہر نکل آتا ہے۔ مشکل سے تین گھنٹے صرف ہوئے ہوں گے مگر اب جو باہر آتا ہے تو دیکھتا ہے کہ دنیا ہی بدلی ہوئی ہے۔ شہر، بازار، سڑکیں، آدمی، سب نئے نئے سے ہیں۔ لوگوں سے پوچھا کہ دہلی میں کون بادشاہ ہے؟ معلوم ہوا کہ مغلیہ سلطنت کا زمانہ ہے۔ شاہ عالم بادشاہ ہے اور سپاہی سکندر لودھی کے زمانے میں دہلی میں نوکر تھا اور وہاں سے اُس نے یہ سفر شروع کیا تھا۔ تین سو سال کا عرصہ گزر گیا تھا مگر سپاہی نے صرف تین گھنٹے ہی گزارے تھے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے معمولی سے ردوبدل کے ساتھ اپنے ناول میں یہی کہانی بیان کی ہے۔

میں انتظار حسین کے اِس خیال سے متفق نہیں ہوں کہ افسانہ نگار کو اپنے افسانے کا ماخذ یا منبع ظاہر نہیں کرنا چاہیے۔ اگر افسانہ کسی کیفیت، داخلی احساس یا تجربے پر مبنی ہو تو خود افسانہ نگار کو ہی نہیں معلوم ہوتا کہ اس کا ماخذ یا منبع (Source) ہے کیا۔ ایسی صورت میں اگر وہ چاہے بھی تو ماخذ کا کوئی سراغ نہیں دے سکتا لیکن اگر افسانہ تاریخی یا نیم تاریخی نوعیت کا ہے تو ماخذ کو ظاہر کرنے میں کوئی قباحت نہیں ہے۔ یہ فاروقی صاحب کی تخلیقی دیانت داری کا ثبوت ہے۔

اِس ناول کا ایک اہم کردار بجائے خود وقت کا ہے۔ وقت کی تباہ کاریاں اور وقت کی ستم ظریفیاں ہمیشہ سے انسانوں کے مقدر کا سب سے بڑا المیہ رہی ہیں۔ کبھی کبھی یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ وقت آخر ہے کیا بلا۔

سامنے دیوار پر، ہوا سے پھڑ پھڑاتا ہوا کلینڈر وقت ہے یا وہیں قریب لگی ہوئی ٹک ٹک کرتی ہوئی گھڑی یا وہ آتی ہوئی روشنی اور آتا ہوا اندھیرا۔ جھریاں کیوں ابھر آتی ہیں، کھال پر اور وہ بچپن کی تصویر کتنی مختلف ہے۔ اس ادھیڑ عمر کی تصویر سے۔

ایک زمانے میں پکاسو سے جب کوئی اپنی تصویر بنانے کی فرمائش کرتا تو پکاسو اُسے جو تصویر بنا کر دیتا، وہ اُس شخص کی نہ ہو کر کسی اور کی محسوس ہوتی۔ جب وہ شخص پکاسو سے شکایت کرتا کہ یہ تو میری تصویر نہیں ہے تو پکاسو کہتا کہ ہاں ابھی نہیں ہے مگر آج سے بیس سال بعد تم ایسے ہی ہو جاؤ گے اور حقیقتاً ایسا ہی ہوتا۔ پکاسو وقت کے فریم سے ماورا۔ بہتے ہوئے وقت کی روشنی میں اُس اسرار کو گرفت میں لے سکتا تھا جو دوسروں کے لیے وقت کے اندھیروں میں دفن تھے اور یہی وہ مقام ہے جہاں وقت میں موت کی آمیزش بھی شامل ہو جاتی ہے۔ سنسکرت میں 'کال' کے ایک معنی 'موت' کے بھی ہیں۔ موت سے زیادہ پُر اسرار شے کوئی نہیں۔ وقت وہ سواری ہے جس پر بیٹھ کر موت آتی ہے۔ وقت کے رتھ کے پہیوں کی آواز میں موت کی سرگوشیاں صاف سنی جا سکتی ہیں۔ دنیا کی کوئی بھی کہانی ہو، موت کے دھاگوں کے بغیر اُسے نہیں بُنا جا سکتا۔ قبضِ زماں میں بھی موت، رات، نیند اور خواب مل کر ایک کہانی بُنتے ہیں۔ سارا ماجرا اِنھیں پُر اسرار عناصر نے ہم آہنگ ہو کر رچا ہے۔

سپاہی گل محمد، امیر جان طوائف کی قبر میں جا کر ایک عارضی موت کا مزہ چکھتا ہے یا پھر وہ موت کے بعد کی امیر جان سے مل کر باہر آیا ہے۔ مرنے کے بعد سب کچھ ابدی ہو جاتا ہے۔ امیر جان ایک دائمی وجود سے ابدی وجود میں تبدیل ہو چکی ہیں۔ مشہور فلسفی وہائٹ ہیڈ کے مطابق 'ابدی' وہ ہے جو وقت سے ماورا ہے۔ ہر لمحہ وقت کے اندر پیدا ہوتا ہے پھر مٹ جاتا ہے اور اُس کا بدلا ہوا روپ دوسرے لمحے پیدا ہو جاتا ہے۔ 'ابدی وہ ہے جو نہ پیدا ہوتا ہے نہ مٹتا ہے۔ اس لیے وہائٹ ہیڈ نے کہا ہے کہ:

> The eternal objects are the pure potentials of the Universe.

یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ حقیقت 'ابدی' نہیں ہوتی مگر امکانات ابدی ہوتے ہیں۔ امکانات محض ہیئت (Forms) ہیں۔ حقیقت اِن امکانات کو انگیز اور جذب کرنے سے تشکیل پاتی ہے مگر خود یہ ہیئت اِس عمل سے بیگانہ رہتی ہے۔

لہٰذا دنیا کے اِس لگاتار جاری بہاؤ میں ایک دراڑ تب ہی پیدا ہو سکتی ہے جب کسی پُر اسرار طاقت کے دباؤ میں حقیقی لمحے کا ٹکراؤ ایک ابدی منظر سے ہو جائے۔ امیر جان کی قبر میں آئی ہوئی دراڑ اور روشنی اِسی امر کی علامت کہے جا سکتے ہیں اور جہاں وقت ایک معروضی کیفیت سے باہر آ کر مکمل طور پر، اگرچہ عارضی طور پر، داخلی کیفیت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کے بے مثال بیانیہ میں کس طرح مختلف فلسفوں اور اُن کی مابعد الطبیعیات کو کھوج کر نکالا جا سکتا ہے، اِس حیرت انگیز خصوصیت کو تھوڑا اور تفصیل کے ساتھ دیکھنے کی ضرورت ہے اور ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی اِس بات پر بھی غور کرنے کی ضرورت ہے کہ فکشن کے بیانیہ کی مختلف پرتوں اور تہوں میں پوشیدہ اگر کسی مابعد الطبیعیات کو دریافت نہیں کیا جا سکتا تو وہ ناول (فکشن) کہلانے کے مستحق نہیں۔

برگساں کے مطابق 'وقت' تبدیلی کا ہی ایک نام ہے۔ یعنی ''وقت'' کے اندر کچھ تبدیل نہیں ہوتا بلکہ خود تبدیلی ہی وقت ہے۔ اور یوں ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ دُوری یا فاصلہ بھی ''وقت'' کا ہی ایک دوسرا روپ ہے، مگر برگساں نے جو سب سے زیادہ پتے کی بات کی ہے وہ یہ ہے کہ ہم ''اصل وقت'' کو ناپ نہیں سکتے۔ صرف اُس کا داخلی تجربہ کر سکتے ہیں۔ سنہ 1904 میں برگساں نے ولیم جیمس کو جو مشہور طویل خط لکھا تھا اُس میں بھی ''خارجی وقت'' کے متعلق شبہات کا اظہار کیا گیا تھا۔

> I saw, to my great astonishment, that scientific time does not ednure, that it would involve no change in our scientific knowledge if the totality of the real world were unfolded all atone, instantaneously and that positive science consists essentially in the elimination of duration.....

یعنی برگساں ''اصل وقت'' کے تجربے میں تبدیلی یا حرکت کے احساس سے زیادہ ''وقفے'' (Duration) کو اہمیت دیتا ہے۔ وقت کو ناپنے کے لیے، ہم ''گھڑی'' دیکھتے ہیں مگر کیا ہم واقعی ''وقت'' کو ناپ پاتے ہیں؟ میں ایک کتاب پڑھنا شروع کرتا ہوں اور گھڑی میں سوئی کے مقام کو دیکھ کر ذہن نشین کر لیتا ہوں۔ کچھ دیر بعد میں کتاب بند کر دیتا ہوں اور پھر گھڑی میں سوئی کے مقام کو دیکھتا ہوں۔ اِن دونوں مقاموں کے نیچے لکھے ہندسوں کا آپس میں موازنہ کرتا ہوں۔ اگر پہلے سوئی آٹھ کے ہندسے پر تھی اور اب بارہ کے ہندسے پر ہے تو مجھے معلوم ہو جاتا ہے کہ میں نے چار گھنٹے کتاب پڑھی۔ مگر یہ تو صرف Mathematical Time ہے۔ ''اصل وقت'' کو ہم کہاں ناپ سکے۔ ہم نے صرف دُوری ناپی ہے مگر اِس درمیان کی اصل حرکت کو کہاں ناپ سکے؟ اِس طرح وقت کے داخلی تجربے کو برگساں کے فلسفے میں کلیدی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔

برگساں کے فلسفے کی روشنی میں قبضِ زماں، کے واقعہ کے بارے میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے

کہ جو کچھ بھی ہوا ہے وہ خارجی وقت یا Mathematical Time کے اِدھر اُدھر ہو جانے سے ہوا ہے۔ گل محمد کا تجربہ داخلی وقت کا تجربہ ہے۔ داخلی وقت کے تجربے کے بعد دوبارہ ''خارجی وقت'' میں آنا ہی اُس کے لیے حیرت اور پریشانی کا سبب بنتا ہے ورنہ ممکن تھا کہ اصل وقت کے داخلی تجربے کے ساتھ جیتے رہنے سے وہ ولی یا مجذوب بن جاتا ہے۔

ایف. ایچ. بریڈلی بھی روز مرہ کے کاموں میں مددگار ہونے والے ''عملی قوت'' کو صداقت کے حوالے سے محض ایک التباس قرار دیا ہے۔ یعنی تبدیلی بھی ایک فریب نظر کے سوا کچھ نہیں۔ زینو (Zeno)، کانٹ (Kant)، شیلر (Schiller) اور ہیگل (Hegel) نے بھی زمان و مکان کے جامد تصور کو شک کی نظر سے دیکھا تھا۔ کانٹ نے تو ''زماں'' کو محض ایک عینک قرار دیا تھا جس کے سہارے معروضی اور عملی دنیا کے کام چلائے جا سکتے ہیں اگرچہ خود کانٹ نے زماں کو نہ تو داخلی مانا اور نہ ہی معروضی۔

قبضِ زماں ہمیں ایک مدھم لہجے میں یہ بھی بتانے کی کوشش کرتا ہے کہ ''اصل حقیقت'' کو محض نظر آنے والے واقعات اور لمحات کے لگاتار بہاؤ (Succession of moments) کے ذریعے نہیں گرفت میں لیا جا سکتا کیونکہ ممکن ہے کہ اِن کا تاریخی اور ریاضی فارمولا بدل جائے یا الگ الگ دواؤں کے کھانے میں جو وقت لگتا ہے وہ اُنھیں دواؤں کو محض ایک کیپسول (Capsule) کے ذریعے کھانے میں بہت کم ہو جائے۔ لہٰذا مسئلہ کچھ اور ہے اور ''حقیقت'' پر پڑے ہوئے ابہام کے پردے کو محض ''تاریخیت'' کے ذریعہ نہیں ہٹایا جا سکتا۔

قدیم ہندوستانی فلسفے میں اُپنشدوں میں بھی بار بار وقت کے اِس خارجی تصور کو مایا اور سراب ہی سمجھا جاتا رہا ہے۔ اصل حقیقت تو صرف روح (آتما) کی ہے جو زماں اور مکاں کے سانچوں سے ماورا ہے اور اِن سانچوں کو اپنے قلب و وجود کی روحانی پاکیزگی کی طاقت سے توڑ بھی سکتی ہے۔ قبضِ زماں میں جو واقعہ گزرا ہے، اُسے سپاہی گل محمد کے مقدر کی ایک روحانی واردات کے حوالے سے بھی سمجھنا چاہیے جہاں زمان و مکان کے سانچے چٹخ کر رہ جاتے ہیں۔

برگساں کے نظریۂ زماں کے حوالے سے ہمیں یہ نہیں فراموش کرنا چاہیے کہ اگرچہ علامہ اقبال برگساں سے متاثر رہے ہیں مگر انہوں نے برگساں کے وقت کے نظریے کو ہُو بہو قبول نہیں کیا ہے۔ برگساں نے ہر لمحے بدلتے ہوئے وقت کو ہی حقیقت کی شکل میں دیکھا ہے اور اِسے ایک طرح سے قائم بالذات ہستی مان لیا ہے مگر اقبال نے ''وقت'' کو زندگی اور زندگی کو وقت مانا ہے مگر واجب الوجود یا قائم بالذات ہستی ''وقت'' کو نہیں قرار دیا ہے۔ واجب الوجود تو اقبال کے

مطابق صرف ذاتِ خدا ہی ہے۔ اقبال کے نظریۂ زماں کی بنیاد وقت کے آزاد اور تخلیقی حرکت پر مبنی ہے۔ اقبال نے امام شافعی کے قول 'الوقت سیف' کی تفسیر اِسی روشنی میں کی ہے۔ رسول اللہ کی بیان کردہ حدیث قدسی ''لاتسبوا الدھر'' کا مفہوم اقبال کے نزدیک یہ ہے کہ ''زمانے کو برا نہ کہو' کیونکہ زمانہ ہی خدا ہے۔(Do not vilify time for time is God) اب یہاں ''دہر'' کی مذہبی اصطلاح کو زماں کی فلسفیانہ اصطلاح میں کتنا گڈ مڈ کر دیا گیا ہے، اس پر ایک طویل بحث بھی ہوسکتی ہے جس کی تفصیل میں جانے کا سر دست میرا کوئی ارادہ نہیں ہے مگر اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اقبال نے کہیں کہیں زمانے کو تقدیر کا مترادف بھی کہا ہے۔ دراصل علامہ اقبال ''وقت' کے تعلق سے ہمیشہ اُلجھن کا شکار رہے ہیں اور کیوں نہ ہوں، آخر وقت ہے ہی ایسی پُر اسرار شے جس کے بارے میں کوئی بھی فلسفی حتمی بیان دینے سے کتراتا رہا ہے۔

سینٹ آگسٹائن نے اپنے اعترافات میں کہا تھا کہ ''اگر کوئی مجھ سے وقت کے بارے میں کچھ پوچھے اور میں اُس کا جواب دینا چاہوں تو وہ یہ ہے کہ میں وقت کے بارے میں کچھ بھی نہیں جانتا اور اگر نہ پوچھے تو میں وقت کے رمز کو جانتا ہوں۔''

اقبال نے یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ مسئلہ زمان ہمیشہ مسلمان مفکرین اور صوفیا کی توجہ کا مرکز رہا ہے جہاں تک زمانے کو خدا کہنے والی بات ہے تو بھگوت گیتا میں بھی ایک جگہ شری کرشن (بھگوان) نے ارجن سے کہا ہے کہ ''میں زماں ہوں، کائنات کو برباد کر دینے والا، کال، آگ''۔

دیکھیے کہ اِس مختصر سے ناول میں کتنے ایسے فلسفیانہ تجربے پنہاں ہیں جو ادبی تخلیقیت کے محرک ثابت ہوسکتے ہیں۔ قبضِ زماں کا متن کس طرح بول رہا ہے اور مختلف اور کبھی نہ ختم ہونے والے معنی کی گویا ایک جھڑی سی لگ گئی ہے۔ ہر اعلا ادبی متن، فلسفے اور ادب، دونوں کناروں کے درمیان، ہمیشہ تیرتا رہتا ہے۔ ژاک دریدا کا بھی یہی خیال تھا۔ وہ کسی ادبی فن پارے کا، بغیر کسی فلسفیانہ جہت کے تصور بھی نہیں کرسکتا تھا اور ناول کے بارے میں تو یہ بات اور بھی صادق آتی ہے۔

کیا خود وقت نے ہی سپاہی گل محمد کے ساتھ یہ پُر اسرار کھیل کھیلا ہے؟ یا وقت میں پُر اسراریت کا عنصر آتا کہاں سے ہے؟ کیا انسان اور وقت کا ٹکراؤ اس میں اسرار پیدا کرتا ہے؟ یہ کہنا بظاہر بہت آسان ہے کہ سب کچھ قادرِ مطلق کے اشارے پر ہوتا ہے۔ عام لوگ اِس سے مطمئن بھی ہوسکتے ہیں مگر ادبی تخلیقیت کی بے چینی اگر مذہب، سائنس اور فلسفے سے ہوسکتی تو دنیا میں کوئی ادبی فن پارہ وجود میں نہ آتا۔

''وقت'' ایسی شے ہے (اگر اِسے شے کہا جا سکتا ہے) کہ نہ صرف مذہب اور فلسفہ بلکہ سائنس میں بھی اِس کی مختلف توجیہات پیش کی گئی ہیں۔ مثلاً آئن اسٹائن نے کائنات کو چار ابعاد پر مشتمل قرار دیا ہے جس میں زماں مکان سے الگ کوئی شے نہیں اور زمان کو مکاں کا ہی ایک بعد مانا گیا ہے۔ کائنات میں حرکت کا عنصر زمان سے ہی پیدا ہوتا ہے۔ اِسی مقام سے آئن اسٹائن کے نظریۂ اضافیت کی راہ کھلتی ہے جو فزکس میں اب ایک مسلمہ کی صورت اختیار کر چکا ہے۔ نظریۂ اضافیت کی روشنی میں وہی وقت جو ایک فرد کے لیے طویل ہے وہ دوسرے کے لیے مختلف بھی ہو سکتا ہے لیکن قبضِ زماں میں آئن اسٹائن کے نظریۂ اضافیت کی گنجائش کم نظر آتی ہے کیونکہ سپاہی گل محمد نے اُس زمانے کو بدلتے ہوئے دیکھا ہی نہیں۔ وہ ایک دوسرے مکاں (Space) میں موجود تھا جب باہر کا زمانہ بدل گیا مگر یہاں یہ امکان ضرور ہے کہ ممکن ہے کہ زماں و مکاں کی ترتیب میں کوئی جھول یا رخنہ پیدا ہو گیا ہو جس کی طرف استعارتاً، قبر کے شگاف کے ذریعے اشارہ کیا گیا ہو، کیونکہ بقول آئن اسٹائن زماں کو مکان سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

حالیہ دور کے مشہور سائنسداں اسٹیفن ہاکنگ (Stephen Hawking) نے اپنی کتاب A Brief History of Time میں لکھا ہے کہ ہمیں اِس بات پر یقین ہو جانا چاہیے کہ کائنات کی ایک ابتدا ضرور ہوئی ہے اور اِس طرح زماں کو مکاں سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ زماں اور مکاں دونوں کی ابتدا Big Bang میں تقریباً پندرہ سو بلین سال پہلے ہوئی تھی۔ اسٹیفن ہاکنگ کی تھیوری کوانٹم فزکس کے اصولوں اور تجربات پر مبنی ہے مگر ہمارے مطلب کی بات یہاں یہ ہے کہ ہاکنگ نے اصل وقت کے ساتھ جو Big Bang میں پیدا ہوا تھا، ایک ''خیالی وقت'' کی بات بھی کی ہے۔ ''اصل وقت'' کو اگر ہم ایک ایسی عمودی لکیر کی شکل میں تصور کریں جس کے بائیں طرف ''ماضی'' ہے اور دائیں طرف مستقبل تو خیالی وقت کو ایک ایسی اُفقی لکیر کی طرح جو عام طور پر ہمارے تجربے اور حواس و ادراک کا حصہ نہیں بن پاتا ہے مگر وہ بھی ''اصل وقت'' کی طرح ہی ہے۔

ہمیں پھر سپاہی گل محمد کی لرزہ خیز داستان کی طرف لوٹنا ہوگا کیا یہ ممکن نہیں کہ گل محمد نے ایک ''خیالی وقت'' کے تھپیڑے سہے ہوں جہاں نہ اُس کا کوئی فوری ماضی تھا اور نہ فوری مستقبل بس ایک کیفیت تھی جس میں ایک وقت عمودی سمت میں بڑھتا جا رہا تھا اور وقت کے دوسرے ابعاد ملتوی ہو گئے تھے۔ لیکن پھر وہی مسئلہ ہے کہ آخر گل محمد ہی کیوں؟ آخر اُس کی روح نے یہ صدمہ کیوں جھیلا؟

اور یہی وہ مقام ہے جہاں سے اِس شاہکار ناول کے تخلیقی genesis کا کچھ سراگ ملتا

ہے۔ سارے فلسفے ایک طرف، ساری سائنس ایک طرف اور مذہبی اعتقادات بھی۔ مگر ایک سچے تخلیقی فنکار کا کام تو وہیں سے شروع ہوتا ہے جہاں دوسرے مطمئن ہو کر بیٹھ جاتے ہیں۔ سوئیڈن کا شہرۂ آفاق ناول نگار ''پارلاگرکوئست'' اپنے ناول ''بارنباس'' کی بنیاد ایک لوک کتھا پر رکھتا ہے۔ اس لوک کتھا کے مطابق عیسیٰ مسیح کے ساتھ ساتھ ایک چور جس کا نام بارنباس (Barnabas) تھا، کو بھی صلیب پر چڑھایا جانا تھا مگر عین وقت پر بارنباس کو معاف کر کے رہا کر دیا گیا۔ پارلا کوئست اپنے ناول میں یہ دکھاتا ہے کہ رہا ہونے کے بعد آخر اُس چور پر کیا گزری؟ سارا ناول بارنباس کے روحانی اور وجودی کرب کی داستان ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی قبضِ زماں میں گل محمد کی روحانی اور وجودی واردات کو بیان کیا ہے۔ یہ کہانی ایچ جی ویلز کی طرح کا کوئی سائنس فکشن یا Matrix کی طرح کوئی سائنس فکشن پر مبنی فلم نہیں ہے۔ یہ اُس قبیل کی بھی کوئی چیز نہیں ہے مثلاً قرۃ العین حیدر کی کہانی ''روشنی کی رفتار''، جو محض سائنس فکشن سے ملتی جلتی چیز ہے اور آئن اسٹائن کے نظریۂ اضافیت پر مبنی ہے جس کی رُو سے اگر کسی شے کی رفتار، روشنی کی رفتار سے زیادہ ہو جائے تو Time Lapse ہو جاتا ہے یعنی وہ شے زمانۂ ماضی میں چلی جاتی ہے۔ یہ قرۃ العین حیدر کا ایک سطحی سا افسانہ ہے جس میں کوئی گہرائی و گیرائی نہیں۔ یا پھر اُن کے دو اور افسانوں، یعنی ''سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات'' اور ''دو سیاح''، ان سے بھی ''قبضِ زماں'' کو دور دور کا علاقہ نہیں۔ یہ افسانے فینٹیسی (Fantasy) کے زمرے میں آتے ہیں اور کسی قسم کی مابعد الطبیعیات اور روحانی واردات سے یکسر خالی ہیں۔ مغرب میں ڈیڑھ سو سال قبل ایسا سنسنی خیز سائنس فکشن بہتات سے لکھا گیا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ اردو میں اِس طرح کا فکشن پہلے نہیں لکھا گیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی اِس لیے بھی مبارک آباد کے مستحق ہیں کہ اُن کے فکر و فن کا کوئی سرا نہ اردو کے پرانے ناول نگاروں سے ملتا ہے اور نہ ہم عصروں سے۔ نیّر مسعود کا بیانیہ یقیناً بہت توانا ہے اور کافی حد تک رمز سے بھرا ہوا بھی ہے— مگر اُن کے یہاں ''اسرار'' سے زیادہ لایعنیت (Absurd) پر زور ہے۔ جبکہ فاروقی کا بیانیہ Absurd کی ترجمانی نہیں کرتا ہے بلکہ ایک ٹھوس اور سیال، دونوں کے باہمی رشتے پر مرتکز ہو کر کائنات اور انسان کے پُراسرار رشتوں کی ترجمانی کرتے ہوئے، ایک وجودی اور روحانی المیے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

بے محل نہ ہوگا اگر یہاں کچھ بات طلسمی حقیقت نگاری (Magical Realism) کی بھی ہو جائے۔ طلسمی حقیقت نگاری کی اصطلاح کا استعمال لاطینی امریکی ادب کی بعض تحریروں کے لیے 1960 کے بعد ہی کیا گیا ہے۔

میتھو اسٹریچر نے طلسمی حقیقت نگاری کی تعریف کرتے ہوئے کہا کہ سیدھے سادے تفصیلی بیانیہ، حقیقت پسند بیانیہ پر اچانک نہ سمجھ میں آنے والے عجیب وغریب واقعات کا حملہ ہوجاتا ہے۔ اِس انداز کو یہ نام نہ دیں تو کیا دیں؟ طلسمی حقیقت نگاری اور فینٹیسی میں بنیادی فرق یہ ہے کہ فینٹیسی میں فکشن نگار اپنے تخیل سے نئے زمین وآسمان اور نئے جہان پیدا کرتا ہے جبکہ طلسمی حقیقت نگاری میں وہ اسی ''دنیا'' کے باطن میں پوشیدہ طلسم کا بیان کرتا ہے۔ یعنی اول الذکر اپنی ماہیت میں خارجی ہے تو آخری الذکر کا رخ داخل کی طرف ہے۔

لاطینی امریکہ میں اِس بیانیہ نے تاریخ کے جبر کو مٹانے کے ساتھ ساتھ سائنس یا عقلیت کے جبر کو بھی ختم کرنے کی کوشش کی اور علّت ومعلول کے درمیان کے منطقی دھاگے کو توڑ کر رکھ دیا۔ طلسمی حقیقت نگاری کو اِس حوالے سے بھی سمجھنے کی ضرورت ہے کہ یہاں بیشتر مافوق الفطرت واقعات ہمیں اِس لیے بھی مافوق الفطرت نہیں محسوس ہوں گے کہ ہمیں اِس بات کا بھی اشارہ مل جائے گا کہ محض عقل کے ذریعے فطرت کو مکمل طور سے جان لینے کے دعوے کو بھی شک وشبہ کی نظر سے دیکھنے کی عادت ہونی چاہیے۔ یہ اِسی بیانیہ کا کمال تھا کہ یوروپ میں ساٹھ کی دہائیوں میں جس ناول کی صنف کی موت کا اعلان کر دیا گیا تھا وہ لاطینی امریکہ میں بڑے تزک واحتشام کے ساتھ ایک انوکھی اور زیادہ تہہ دار اور معنی خیز شکل میں واپس آ گیا۔ یہ بیانیہ، سنائی دینے والے زبانی لفظ اور تحریری فکشن کے اچھوتے ملاپ کی ایک شکل تھا۔ اِس تفصیل میں نہ جا کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے یہاں داستانوں کی ایک طویل روایت رہی ہے اور داستان میں طلسم کو بھی مرکزی اہمیت حاصل ہے مگر ہماری داستانوں کا مقصد سوائے تفنن طبع کے اور کچھ نہ تھا مگر لاطینی امریکی ادیب مثلاً بورخیس (Borges)، مارکیز (Marquez)، جوان رلفو (Juan rulfo)، کورتازار (Cortazar)، اسطور یاس (Asturias) اور انفانتے (Infante) وغیرہ کے یہاں طلسمی حقیقت نگاری کو ایک خاص، ادبی اور سیاسی مقصد کے طور پر اپنایا گیا تھا۔

قبضِ زماں کو یوں تو ہم داستان اور جدید فکشن کے درمیان ایک نادر نمونے کے طور پر بھی پڑھ سکتے ہیں مگر سہل پسندی کے ساتھ، اِس پر طلسمی حقیقت نگاری کا لیبل نہیں چسپاں کر سکتے اور Fantasy کے بارے میں تو پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے کہ قبضِ زماں کا اُس سے دور تک علاقہ نہیں۔ طلسمی حقیقت نگاری میں ایک براہ راست مقصد کے علاوہ (صرف مارکیز اِس سے مستثنیٰ ہے) بہت کچھ آرائشی اور مصنوعی ہوتا ہے۔ کبھی کبھی تو Pun کے وافر اور بے جا استعمال سے زبان بھی آرائشی اور مصنوعی بن جاتی ہے جیسا کہ انفانتے کے یہاں ہوا ہے۔ اُس کی وجہ طلسمی حقیقت نگاری

میں 'بروک' Baroque کے عنصر کی شمولیت ہے جس کی پیچیدگی، جزئیات اور آرائش حقیقت کو بغیر طلسم کے بھی طلسمی حقیقت بنا دیتے ہیں۔

قبضِ زماں ایک صاف وشفاف بیانیہ ہے جس میں جدید اور داستانوی رنگ ساتھ ساتھ نظر آتا ہے اور یہاں یہ نکتہ بھی غور طلب ہے کہ داستانوی اسلوب کے پس پردہ ناول نگار کا کوئی اور مقصد یا منشا نہیں ہے جیسا کہ مثال کے طور پر انتظار حسین، عزیز احمد یا قرۃ العین حیدر وغیرہ کے یہاں دیکھنے کو ملتا ہے یا سریندر پرکاش جیسے علامتی افسانہ نگاروں کی کچھ تحریروں میں۔ یہاں داستانوی اسلوب تو تاریخ کے عنصر کی شمولیت کا فطری اور منطقی نتیجہ ہے۔ اُسے کسی وسیلے کی طرح نہیں استعمال کیا گیا ہے۔ قبضِ زماں تو ایک تنہا انسانی روح پر گزرے ہوئے بظاہر ایک ناقابل یقین واقعے کے سبب ایک وجودی تجربے یا کیفیت کی کہانی ہے اور جس انداز میں بیان کی گئی ہے اُسے تخلیقی ادب کی مابعد الطبیعات سے بھی عبارت کیا جا سکتا ہے۔

ناول کی تکنیک بے حد فنکارانہ اور دلچسپ بھی ہے۔ ناول میں دو راوی یا بیان کنندہ ہیں۔ پہلا راوی ہمارے زمانہ کا ایک جدید فرد ہے اور اصل واقعے کو بیان کرنے کا ایک وسیلہ ہے یا ایک ایسا اسٹیج جس پر روشنی اور پرچھائیوں کا ایک کھیل چل رہا ہے۔ یہ راوی اپنے آبائی گھر آ کر، نیم کے پیڑ کے نیچے رات کو ایک خواب دیکھتا ہے۔ خواب سے پہلے اُسے پُراسرار کہانیاں اور بھوتوں کے قصے یاد آتے ہیں۔ اِس اندازِ بیان کی ایک مثال دیکھیے۔

> ''بچ رہا؟'' کیا مطلب، کیا میں خرچ ہو رہا ہوں، یا گھٹتا جا رہا ہوں کہ بچ رہنے کی بات میرے ذہن میں آئی؟ میں تو بس کل بھر کے لیے یہاں ہوں۔ شاید میں کہنا چاہ رہا تھا 'ٹھہر گیا' اور کسی وجہ سے، شاید نیند کے کسی جھونکے میں ''بچ رہا'' کہہ گیا تھا۔ یہاں کوئی ڈر کی بات تو ہے نہیں اور عجیب بات یہ ہے کہ بچپن میں ان سب بھوت، بیتال، برم، چڑیل وغیرہ کی باتوں سے ہمیں (یا کم سے کم مجھے) موت کا خوف نہ آتا تھا۔ وہ خوف تو عجب طرح کا تھا، کسی جنس غیر کے قبضے میں چلے جانے کا، گرفتار ہو جانے کا خوف، انجانی شے کا خوف۔ موت ان میں سے کسی مد حساب میں نہ تھی۔ بے شک ہم لوگوں نے سنسان یا اجنبی گھروں کے آسیب زدہ ہونے کے بارے میں کئی ڈراؤنی کہانیاں پڑھی تھیں اور ان میں سے اکثر کا انجام کسی نڈر شخص کی موت پر ہوتا تھا لیکن اپنے اصلی اور حقیقی بھوتوں

پریتوں سے ہمیں موت کا ڈر نہ تھا۔''

(شمس الرحمٰن فاروقی، قبضِ زماں، ص26)

یہ بہت معنی خیز عبارت ہے۔ یہاں ایک اونگھتے ہوئے ذہن کے لاشعور کی کارفرمائی ہے۔ ابھی لاشعور پوری طرح بیدار نہیں ہے۔ یہ صرف شعور اور لاشعور کے درمیان کا ایک مقام ہے۔ ایک کھڑکی، ایک شگاف جو صرف اونگھتے ہوئے ذہن میں ہی نمودار ہوتی ہے۔ یہاں محض خوف کی نفسیات نہیں ہے بلکہ اِس خوف کی منطقی تشریح بھی ہے۔ نیند کی گہرائیوں میں جانے سے پہلے کا، ایک انتشار زدہ ذہن۔ اِس عبارت میں یہ اشارہ بھی موجود ہے کہ ''ہمارے اصل بھوت پریت'' اُن دوسرے بھوت پریتوں سے مختلف ہیں۔ فاروقی کو بیانیہ پر جو زبردست گرفت ہے اور قصے کے تانے بانے پر جو غیر معمولی کنٹرول ہے، یہ عبارت تو محض اُس کی چھوٹی سی مثال ہے۔ اِسی باب اول میں سے یہ اقتباس بھی ملاحظہ فرمائیں:

> ''لیکن وہ پیپل اب پھر میرے سامنے ہے..... نہیں، پیپل نہیں، لگتا ہے کوئی شخص کہیں بلندی سے اتر رہا ہو۔ شاید نیم کے اسی پیڑ سے جس کے تلے میں سو رہا ہوں۔ دھندلی، لمبی صورت، بہت لمبی نہیں لیکن کچھ گھنی گھنی سی اور وہ پیپل اب اُس کے پیچھے ہے اور اُس پیپل سے اب کچھ نیلی، کچھ سیاہ سی روشنی پھوٹ رہی ہے۔ بہت ہلکی روشنی لیکن وہ صورت مجھے صاف دکھائی دیتی ہے۔ کوئی انسان ہے۔ ڈرنے کی کیا بات ہے؟ کوئی بوڑھا، پرانا مسافر ہوگا جو یہاں رات کے لیے جگہ مانگنے آیا ہے۔ صبح کو چلا جائے گا، مگر، مگر اُس کے کپڑے تو بہت ہی پرانے زمانے کے ہیں۔''

(شمس الرحمٰن فاروقی، قبضِ زماں، ص34)

اونگھتے ہوئے ذہن کے وہم ادراک کی اِس سے خوبصورت تصویر کشی کیا ہوسکتی ہے۔ اِس ساری کیفیت کو فاروقی بہت آہستہ آہستہ، رک رُک کر بیان کرتے ہیں جیسے کسی ندی میں پانی آہستہ آہستہ بڑھتا ہے:

> ''اجنبی آکر میرے پلنگ کی پائینتی کھڑا ہوگیا ہے۔ نہیں میں اُسے اپنے پلنگ پر رونے نہیں دوں گا۔ رونے نہیں سونے۔ ہرگز سونے نہیں دوں گا۔ میں چاہتا ہوں اٹھ کر اُس سے پوچھوں، ''کون ہو تم؟''

(شمس الرحمٰن فاروقی، قبضِ زماں، ص34)

ہمارے ذہن میں، اِس مختصر سی عبارت کو پڑھ کر سرریلزم کے سربرآوردہ مصور ڈالی کی کئی پینٹنگز رقص کرنے لگتی ہیں۔ بڑی بات یہ ہے کہ یہ کوئی علامتی قسم کی تحریر بھی نہیں ہے لیکن یہ اُس گھنے، توانا اور اچھوتے بیانیہ کی وہ مثال ہے جس کے زیریں سطح پر متن اپنے آپ ہی استعاروں کی روشنی سے جگمگانے لگتا ہے۔ ''رونے'' اور ''سونے'' کے الفاظ نے لطف دوبالا کر دیا ہے کیونکہ بہرحال آنے والا اپنا قصۂ غم ہی سنانے آیا ہے اور دُکھڑا رونے آیا ہے۔ ناول کی اصل کہانی اُسی خواب میں بیان کی گئی ہے:

> ''میں نے دوبارہ اٹھنا چاہا لیکن فضول۔ آواز بھی اسی طرح بند تھی۔ گلا اسی طرح خشک تھا۔
> بندگی عرض کرتا ہوں۔ حضور خاں دوراں، عالی جاہ۔ مزاج سرکار کا کیسا ہے؟.....
> .....نیند کا ایک جھونکا آیا۔ میری آنکھیں بند ہوتی چلی گئیں۔ ہوا بھی ٹھنڈی اور شیریں ہوگئی تھی۔''

(شمس الرحمٰن فاروقی، قبضِ زماں، ص34)

یہ خواب ہی اصل واقعہ ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ آسیب، جن اور بھوت پریت کا تعلق خوابوں سے بہت گہرا ہوتا ہے یا کم از کم ایسا مانا جاتا ہے۔ خواب کبھی کبھی سچے بھی ہوتے ہیں اور کسی شے یا عمل کا اشارہ بھی ہوتے ہیں۔ یہ دنیا پُراسرار ہے۔ اور انسان کی ذات بھی پُراسرار ہے اور سب سے بڑھ کر تو، یہاں، فاروقی کی تخلیقیت پُراسرار ہے، جس آہستگی کے ساتھ ڈرامے کا اسٹیج بدلتا ہے، قاری کو پتہ تک نہیں چلتا اور اب ناول میں ایک دوسرا راوی یا بیان کندہ اتنی خاموشی کے ساتھ داخل ہوتا ہے جیسے کوئی آسیب کسی جسم میں داخل ہوتا ہے۔

یہی راوی، ناول کا اصل راوی ہے۔ یہی ناول کا مرکزی کردار ہے۔ اِس کا نام گل محمد ہے۔ سپاہی گل محمد۔ پورا ناول پڑھ جانے کے بعد ناول میں ایک جہت پچھلے جنم کی بھی، چھپی ہوئی محسوس ہوتی ہے مگر یہ پڑھنے والے کی اپنی صواب دید پر ہے۔ خود فاروقی نے شاید بوجوہ، اِس کی طرف اشارہ نہیں کیا کیونکہ یہ قصہ پوری طرح اسلامی کلچر میں پیوست ہے مگر اِس ''ہونے اور نہ ہونے'' کے درمیان ایک دُھندلا امکان یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ہمارا نئے زمانے کا، پہلا بیان کنندہ، کسی قدیم زمانے کا خان دوراں تو نہیں جسے خواب میں، سپاہی گل محمد کی بے چین روح اپنی کہانی سنانے آئی ہو۔ یا پھر یہ بھی تو بعید از قیاس نہیں کہ خاں دوراں، تو یونہی ایک نام، سوتے

سوتے، پہلے بیان کنندہ کے لاشعور نے گڑھ لیا ہواور دراصل پہلا بیان کندہ ہی کسی زمانے کا سپاہی گل محمد ہے جو اپنی نیند اور اپنے خواب میں اپنے پچھلے جنم کی داستان کو دیکھ رہا ہے۔ تو آخر کون کس کے خواب میں آیا ہے؟ جسم کس کا ہے اور روح کس کی۔ آسیب کسی کے خواب میں داخل ہوا ہے؟ سپاہی گل محمد اور خاں دوراں (پہلا بیان کندہ) دونوں کی تاریک پرچھائیاں آپس میں ہم آہنگ ہوگئی ہیں۔ اِنھیں الگ الگ کر کے دیکھنا مشکل پڑ رہا ہے۔ سپاہی گل محمد کا جاگتا ہوا وقت اب ہم عصر زمانے کے کردار کا خواب بن کر گزر رہا ہے۔ کیا خواب اپنے آپ کسی شخص کی نیند اور اُس کی اونگھ (Slumber) کو منتخب کرتا ہے؟ نیند آنے سے پہلے ہی، ایسے پُراسرار خوابوں کا طلسم شروع ہو جاتا ہے (گزشتہ عبارتوں میں اِس طلسم کو پہلے راوی کے سر چڑھ کر بولتے دیکھ چکے ہیں)۔

''نہیں میں اپنے پلنگ پر اُسے رونے نہیں دوں گا۔ نہیں سونے نہیں دوں گا۔''

جو کچھ وہ اب نیند میں دیکھے گا وہ رونا ہی ہے۔ اور سونا؟ وہ خود سو رہا ہے۔ اور وہ رونے والا شخص مدتوں زمانے پہلے سو گیا تھا مگر آج اس کی ابدی نیند کے سرے اِس چھوٹی سی نیند سے آ ملے ہیں۔ اِسی پلنگ پر، اِس درخت کے نیچے۔ یہ نیند جس میں اُس کی گزری ہوئی زندگی، اُس کے دکھ درد، اُس کے ساتھ پیش آئے محیّر العقول واقعات، خواب بن کر اِس طرف، شعور اور لاشعور کے دریا کے دوسرے کنارے کی طرف آ گئے ہیں۔ اب کچھ بھی ممکن ہے۔ یہ بھی کہ یہ سونے والا شخص اُس کی یا اپنی ڈھائی سو سالہ زندگی میں کھویا رہے اور جب جاگے تو زمانہ پچیسویں صدی کو پہنچ جائے۔

بھیانک ہے یہ سب۔ بھیانک، کیونکہ ناول کے آخر میں اب اُس ہم عصر زمانے، اور پہلے بیان کنندہ کا کچھ پتا نہیں چلتا۔ یعنی قصہ اپنے اختتام تک نہیں پہنچا۔ خواب ختم نہیں ہوا، جاری ہے۔ جس طرح یہ کائنات بھی ایک خواب ہے۔ ایک سراب ہے اور جاری ہے۔ ''وقت'' کے پُراسرار رمز کبھی ختم نہیں ہوتے۔ وہ آسیبی شکل میں مافوق الفطرت میں، خوف اور دہشت میں اور خوفناک اُداسی، بیکسی اور بے ثباتی کی شکل میں جاری ہی رہتے ہیں۔

اِس بیانیہ کو پڑھ کر، آپ دنیا کے صرف دو ادیبوں کو یاد کر سکتے ہیں۔ پہلا نام تو بورخیس کا ہے جس کا تعلق وسطی امریکہ سے ہے اور دوسرا ایران کا فارسی فکشن نگار صادق ہدایت کا۔ بورخیس اور صادق ہدایت دونوں کے یہاں آئینہ، عکس، ہمزاد، نیند اور خواب کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ مگر اِن دونوں کے یہاں وہ فطری بہاؤ اور زبان کی خوبصورتی کہاں جو فاروقی کے پاس ہے اور بورخیس کی گرفت تو اکثر اس قسم کی کہانیوں پر کمزور پڑ جاتی ہے۔ وہ خشک، اکتا دینے والی اور تجریدی

علمیت کا نمونہ بن جاتی ہیں۔تقریباً اقلیدس کی طرح۔اس کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ بورخیس کا تعلق وسطی امریکہ کی فطری قصہ گوئی سے بہت کم رہا ہے۔فرانس کے آواں گارد ماڈرن ادیبوں سے وہ زیادہ متاثر رہا ہے۔اُس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وسطی امریکہ کے تمام فکشن نگاروں میں وہ سب سے زیادہ یوروپین ہے۔یہی وجہ ہے کہ طلسمی حقیقت نگاری کی توانا اور روشن جہت بورخیس کے یہاں زیادہ نمایاں نہ ہوسکی۔

یہی معاملہ صادق ہدایت کے ساتھ بھی ہے۔اُس کی بھی تمام زندگی پیرس میں ہی گزری۔ کافکا پر تو اُس نے اپنی ریسرچ کا مقالہ ہی تیار کیا تھا۔ اِن دونوں ادیبوں کی تحریروں میں Intellectualism زیادہ ہوجاتا ہے۔قبضِ زماں میں فاروقی کا بیانیہ گنجلک نہیں۔ یہ بہت شفاف بیانیہ ہے۔ فاروقی فطری فکشن نگار ہیں اور یہی وہ خوبی ہے جو کسی تخلیق کو بار بار پڑھے جانے کے لیے مجبور کرتی ہے۔قبضِ زماں کو آپ چاہے کتنی ہی بار پڑھ لیں آپ کا دل نہیں بھرے گا۔یہ قدرتی بہاؤ، کہانی کہنے کی ٹکنیک پر مبنی ہوتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے ناول میں Polyhistorical اور Polyphonic دونوں تکنیکوں کا استعمال بڑی مہارت اور نظم وضبط کے ساتھ کیا ہے۔ Polyhistorical ناول کی تکنیک میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ ناول نگار اپنے بیانیہ میں چیزوں کو جذب کس طرح کرتا ہے۔اِس ضمن میں میلان کنڈیرا کا کہنا ہے کہ ناول کو ایک ایسی عمارت یا قلعہ نہیں ہونا چاہیے جس کا بڑا حصہ ہماری آنکھ سے اوجھل ہوجائے ورنہ اُس کی تعمیر کی خوبصورتی اور ہنر ہم پر نہیں کھل سکتے۔ انسانی حافظے کی ایک حد ہوتی ہے۔اگر ناول کو ختم کرتے وقت ہم اس کی ابتدا یا درمیانی متون کو بھول جائیں تو ناول کی تعمیر میں جو فنکارانہ باریکیاں اور ہنر بروئے کار لائے گئے ہیں وہ بے کار ثابت ہوجاتے ہیں۔ ناول میں وجود یا ذات کی تمام پیچیدگیوں کو گرفت میں لینے کے لیے اس تکنیک سے بہت کام لیا جاسکتا ہے۔میلان کنڈیرا نے اِسے Technique of Ellipsis کا نام بھی دیا ہے۔

جہاں تک Polyphony کا سوال ہے باختن نے بہت پہلے کہا تھا کہ ناول میں کئی یا ایک سے زیادہ خود مکتفی اور خود مختار آوازیں ہونا چاہئیں۔ دستئیفسکی کے ناولوں میں باختن نے جس ''کارنیوال'' کے عنصر کی طرف اشارہ کیا ہے وہ انھیں خود مختار آوازوں سے تشکیل پاتا ہے۔

باختن کے اِس نظریے کو، میلان کنڈیرا نے موسیقی کے حوالے سے سمجھا ہے۔موسیقی میں جب ایک ساتھ دو، یا دو سے زیادہ آوازیں ابھرتی ہیں اور جو ایک دوسرے سے مکمل طور پر ہم

آہنگ ہونے کے باوجود اپنی اپنی جگہ مکمل طور پر آزاد ہوتی ہیں، تب ایسی صورت حال کو Polyphony کہا جاتا ہے۔

قبضِ زماں میں دو بیان کنندہ ہیں۔ اور اِن دونوں کی آوازیں ایک دوسرے میں پیوست ہونے کے بعد ایک دوسرے سے جدا بھی ہیں۔ دوسری طرف یہ دونوں آوازیں تاریخ کے مختلف ادوار کی ہیں۔ مختلف زمان و مکان کی۔ ناول کا پہلا باب ختم ہوتے ہی اچانک بیانیہ کا لہجہ بدل جاتا ہے۔ زبان اور اسلوب میں تبدیلی آجاتی ہے۔ ہم تاریخ کے کسی دوسرے کنارے پر کھڑے ہو کر وقت کے دریا کا نظارہ کرنے لگتے ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو۔

''میری شادی کے تیسرے سال باپ نے اچانک مرضِ فرنگ میں جان دی۔ فرنگی تو ہمارے یہاں دور دور نہ تھا۔ لیکن کہتے ہیں کہ اب سے دُور ایک بار سارے ملک فرنگ میں مرض طاعون کا پھیلا اور ایسا پھیلا کہ مسافروں، یا شاید جناتوں اور شیطانوں کے توسط سے بلادِ شرق میں بھی جگہ جگہ متمکن ہو گیا۔ تب سے ہر دو چار سال بعد کسی نہ کسی علاقے میں ہندوستان کے یہ موذی مرض پھوٹ پڑتا اور صدہا جانیں لے کر ہی جاتا۔ اُس وقت سے لوگ طاعون کو مرضِ فرنگ کہنے لگے۔

ایک قول یہ بھی ہے کہ دراصل مرض آتشک مرض فرنگ ہے کیونکہ یہ بلا بھی انھیں دیار و امصار سے ہم تک پہنچی تھی۔ لیکن یہ قول قوی نہیں۔ میں نے سنا ہے کہ شیخ الرئیس اور امام رازی کی کتابوں میں بھی ذکر آتشک کا ہے۔ پس درایں صورت آتشک کو مرضِ فرنگ کیوں کر کوئی کہے۔

باپ کے مرنے کا غم میں نے بہت کیا۔ اور دوسرا اتنا ہی بڑا غم کسب معاش اور پرداخت خاندان کا تھا۔ بارے میرے مرحوم باپ کی نوکری اور توسلی رشتے یہاں بھی کام آئے۔ خان جہاں لودی نے جب میری بدحالی سنی اور دیکھی تو مجھے خان دوراں اسد خان ابن مبارک خاں کے رسالے میں احدی بحال کرا دیا۔

''سن رہے ہو صاحب، آپ سن رہے ہو نہ؟''

''ہاں سن رہا ہوں''۔ میں نے بے زاری سے کہا اور دوسری کروٹ سو گیا۔ یا شاید سونے کی کوشش کرنے لگا۔ رات کچھ ٹھنڈی سی ہو رہی تھی۔ میں

نے بستر کی چادر میں خود کو لپیٹ لینے کی کوشش کی۔''

کثیر الصوتی (Polyphonic) اور کثیر التاریخی Polyhistorical تکنیک کا استعمال بیانیہ میں اِس سے بہتر اور کیا ہوسکتا ہے۔ یہاں بیانیہ، دو بیان کنندوں کے درمیان ایک مکالمے کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ یہ دو بیان کنندہ کوئی عام اور ٹھوس انسان نہیں ہیں۔ اِن میں سے ایک سو رہا ہے۔ کبھی کبھی جاگتا ہے پھر فوراً سو جاتا ہے اور دوسرا اُس کے خواب میں اپنے ماضی کے خواب کو دہرا رہا ہے۔ گویا ایک ہی ''اِسم'' کٹ کر دو ضمائر میں منقسم ہو گیا ہے مگر ہر ضمیر کو اپنی شناخت اور اپنے ہونے پر اصرار ہے۔ یہ بہت مشکل صورت حال ہے۔ اس صورت حال میں اپنے بیانیہ کے تعمیر کی خوبصورتی اور ہنر کو مکمل طور پر گرفت میں رکھنا کوئی معمولی بات نہیں۔ صرف بڑے لکھنے والے ہی اِس پُل صراط سے بخیر و خوبی گزر سکتے ہیں۔

یہاں یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ پہلے بیان کنندہ کے ذہن میں شروع ہی سے بھوت پریت رہے ہیں۔ وہ سونے سے پہلے اِنھیں کے بارے میں سوچتا رہا ہے۔ طرح طرح کے قصے۔ اِس لیے بھی ممکن ہیں کہ اُس نے خواب میں خود ہی یہ کہانی پن لی یعنی اُس کے لاشعور نے گل محمد کے بھوت کو تشکیل دیا ہو۔ یہاں ابہام ہے اور ابہام کے بغیر اِس قسم کے افسانے کو لکھنے کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا ہے، ''قبضِ زماں''، داستان، قصّہ اور افسانے کے درمیان کی ایک بالکل نئی چیز ہے۔ لہٰذا اِس میں جدید افسانے اور داستان اور قصّہ کے عناصر بڑی خوب صورتی سے سمائے گئے ہیں۔ فاروقی داستان کے فنی اور ادبی لوازمات سے پوری طرح آگاہ ہیں۔ آخر کیوں نہ ہو، فاروقی ہی نے ہمیں سب سے پہلے داستان کی شعریات سے روشناس کرایا ہے۔ قبضِ زماں سے نہ صرف زبان اور ثقافت بلکہ خاکہ نگاری کے بھی بہت عمدہ نمونے سامنے آئے ہیں۔ جگہ جگہ جو تاریخی یا نیم تاریخی اشخاص آئے ہیں وہاں محمد حسین آزاد بھی یاد آتے ہیں۔ شہر کی خوب صورتی کا بیان ہو یا جزئیات، ہر مقام پر فاروقی کا قلم، شاہکار جملے بکھیرتا ہوا آگے بڑھتا رہتا ہے اور یہ بھی ہے کہ خود فاروقی اس داستان گوئی کے عنصر یا خصوصیت کو، ناول میں کھل کر اور تفصیل کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر طلسم ہوشربا کے مصنف تصدق حسین کا جگہ جگہ ذکر ملتا ہے۔ اٹھارویں صدی کے سیاسی، سماجی، تاریخی، ادبی اور ثقافتی پس منظر کا یہ ناول ایک جیتا جاگتا منظر نامہ بن گیا ہے۔ شعر و شاعری پر بحثیں اور شعری مجلسیں اور اُن میں گل محمد کی جاندار شخصیت اور پُر اسرار کردار نے کہانی کا لطف دوبالا کر دیا ہے۔ اس حوالے سے ذیل میں چند اقتباسات پیش

کیے جاتے ہیں جو اس ناول کے زبان واسلوب کے نمائندہ کرنے میں مددگار ثابت ہو سکے۔

(۱)

''مجھے بلانا مقصود تھا تو..... لاحول ولاقوۃ یہ میں کیا سوچ رہا ہوں۔ قبر میں سے کوئی کسی کو بلاتا ہے اور میں ہوں بھی کون کہ مجھے بلایا جائے۔ میں امیر جان کے ساتھ سرسری جان پہچان کا بھی دعویدار نہ ہوسکتا تھا۔ تو کیا یہ آسیبی کارخانہ ہے؟ میری زبان پر بے اختیار آیت الکرسی جاری ہوگئی۔ پھر میں نے معوذتین کا ورد کیا۔ پھر آیت الکرسی کی تلاوت کی۔ معاً میرے دل میں خیال آیا کہ قرآنی آیتیں اتنی پڑھ ہی میں چکا ہوں، انھیں کو فاتحہ قرار دے کر ایصال ثواب کروں اور الٹے پاؤں..... مگر اس روشنی میں عجب سی کشش ہے۔ یا پھر یہ سب میرا وہم ہے۔ کیا معلوم سیدی مولیٰ صاحب جیسا کوئی صاحب تصرف یہاں بھی دفن ہو اور کسی بنا پر اثر ان کا مجھ پر ہو رہا ہو۔ یہاں سے چل لینا ہی..... میں نے جلد جلد دل ہی دل میں امیر جان کو ایصال ثواب کیا۔ یا اللہ اگر یہ کوئی کارخانہ آسیب کا یا نعوذ باللہ عذاب قبر کا ہے تو اپنے حبیب کے صدقے تو اس اپنی ناچیز بندی کو اس مصیبت سے اس قہر سے نجات دے دے۔ میں نے منت مانی کہ اگر مجھے معلوم ہو جائے کہ امیر جان پر کوئی عذاب نہیں ہے اور یہ روشنی آسیبی نہیں ہے تو یہاں سے اٹھتے ہی سلطان جی صاحب کے مزار پر پورے ساڑھے تین سو تنکوں کی دیغ پکوا کر محتاجوں کو کھلاؤں گا۔ مگر دل میرا یہاں سے نہ جانے کی بھی چاہ رہا ہے۔ ذرا اور جھک کر دیکھوں کہ اندر کیا ہے۔ اب جو غور کرتا ہوں تو پہلوے قبر میں کوئی شگاف نہیں بلکہ چور دروازہ سا ہے بالکل ٹھیک ٹھاک بنا ہوا۔ اور روشنی بھی کچھ ایسی ہے گویا کئی شمعیں فانوسوں میں روشن ہوں۔ اور یہ تو کچھ زینہ سا ہے اندر اترنے کا، جیسا کہ تہ خانوں میں ہوتا ہے۔ میرے قدم خود بخود اٹھتے جا رہے ہیں بڑھتے جا رہے ہیں۔ میں چور دروازے میں داخل ہو گیا ہوا۔''

(قبضِ زماں، شمس الرحمٰن فاروقی، ص72)

(۲)

''بازار بہت روشن اور پُر رونق بازار۔ حسن اس بازار کا کیا بیان کروں۔ جوانان رعنا، وخوبصورت، حسین وجمیل، ہر طرف اینڈتے پھرتے ہیں۔ چادروں میں سے جن کی حسن کی روشنی پھوٹتی ہے ایسی زنان جمیلہ، پالکیوں اور محافوں کے غرفوں سے لگی ہوئی بڑی بڑی سیاہ، شربتی، جامنی آنکھیں، کبھی کبھی جھلک مار دیتی ہیں تو دل دماغ میں فرحت دوڑ جاتی ہے۔ دکانیں جنس اور مال اور سامان تجارت سے پٹی پڑی ہیں۔ ہجوم خریداروں، مول بھاؤ کرنے والوں کا، اور آزاد ٹہلتے ہوئے بے فکروں کا۔ بیچ میں بازار کے ایک نہر، تازہ خوش گوار پانی کی رواں، اس کے دو رویہ درخت پھولوں اور پھلوں سے لدے ہوئے۔ مگر کسی کو یارائے گل چینی نہیں۔ ثمر ہائے شیرین و پختہ کو ملازمان شاہی چن چن کر توڑتے اور مونج کی سبد میں اکٹھا کرتے ہوئے۔ نہر کا پانی خس وخاشاک سے پاک آئینے کی مانند۔ باغبانیاں، گری ہوئی پتیوں اور پنکھڑیوں کو جال سے سمیٹتی ہوئی۔ کیا مجال جو کوئی بے خیالی میں بھی کوئی تنکا، کوئی خاش، کوئی دھجی، نہر میں ڈال دے۔ محتسبان بازار کا یہ بھی ایک کام ہے۔ سونٹے لیے ہوئے پھرتے ہیں۔ جہاں کسی نے ایک دھج بھی گرائی، سونٹا لہرا کے اس سے کہا کہ اٹھا، ورنہ پیٹھ لہولہان کردوں گا۔''

(قبضِ زمان، شمس الرحمٰن فاروقی، ص81)

(۳)

''واللہ کیا نازک نقوش تھے۔ لیکن مردانہ وجاہت میں پھر بھی کمی نہ تھی۔ کشیدہ قامت، چھریرا بدن، گورا رنگ، مسکراتی ہوئی آنکھیں، گہری سیاہ۔ بہت بڑی بڑی آنکھوں سے زیادہ حیرت زا ان کی پلکیں تھیں، کیا کسی شہزادی یا پری کی ایسی پلکیں ہوں گی۔ میں نے سنا تو تھا کہ کچھ لوگوں کی پلکیں ان کی آنکھوں پر پردہ سا ڈالے رہتی ہیں، لیکن دیکھا کبھی نہ تھا۔ جب وہ مژگاں اپنی کھول کر دیکھتے تھے تو لگتا تھا منھ پر چراغ دو روشن ہوگئے ہیں۔ بہت نفیس کتری ہوئی داڑھی، لمبی بالکل نہیں لیکن کم بھی

نہیں۔ مونچھیں ذرا نمایاں، بل دی ہوئیں نوکدار لیکن لمبی نہیں۔ پتلے پتلے ہونٹھ، ان پر ہلکی سی سرخی، شاید تنبول کی دولت سے، یا شاید ان کا رنگ ہی سرخ گلابی تھا۔ سر پر پٹے جو شانے کے ذرا اوپر تک آئے ہوئے تھے، اوپر سنہری دھاریوں کا آسمانی رنگ کا ریشمی چیرہ، خوب بل دیا ہوا، اس طرح کہ سر سے گویا ہم آغوش لگتا تھا۔ بہت باریک ململ کا کرتا، اسی آسمانی رنگ کا، لیکن رنگ اتنا ہلکا کہ نیچے بدن جھلکتا تھا۔ کرتے پر وہی لباس جس کی آستینیں اوپر سے کٹی ہوتی ہیں۔ کاشانی مخمل، جس پر ہلکی ہلکی جواہرات کی بیل ٹکی ہوئی، لیکن بہت متناسب۔ ریشمی دھاری دار کپڑے کا پاجامہ، کاکریزی یا شربتی رنگ کا، جو ان کے گورے بدن پر عجب بہار دے رہا تھا۔ کرتے کے ہلکے لطیف کپڑے کے مقابلے میں پاجامے کا کپڑا بھاری تھا، اتنا کہ پاؤں کی ٹھوکر سے کچھ بڑھا ہوا تھا۔ سیاہ چمکیلے چمڑے کی جوتیاں جن پر زری کا بھاری کام، کمر میں ڈوپٹے کے بجائے نیلے کیمخت کا پٹکا، جس پر زری کا کام اور کہیں کہیں سرخ قیمتی پتھر ٹکے ہوئے، کمر میں جڑاؤ خنجر جس کی میان بھی جڑاؤ تھی۔ گلے میں موتیوں کا سلہ لڑا مالا، لگتا ہے اسی گردن کی زیب و زینت کے لیے وہ موتی بنائے گئے ہوں گے۔ ایک بھی دانہ غیر متناسب نہیں، آب و تاب میں ذرا دودھیا دھندلے، جیسے کے سچے موتی ملک سیلان کے ہوتے ہیں۔''

قبضِ زماں، شمس الرحمٰن فاروقی، ص108)

سراپا نگاری کی اِس سے عمدہ مثال کیا ہوسکتی ہے اور نہ صرف کسی فرد کی سراپا نگاری بلکہ فاروقی نے تو شہر کی بھی ایسی عمدہ سراپا نگاری کی کہ محسوس ہوتا ہے کہ ہم اُس وقت کی دہلی کو نقشے پر دیکھ رہے ہیں۔ ایک زندہ نقشہ جس میں شعر و ادب اور تصوف کے رنگ بکھرے ہوئے ہیں۔

ذیل کا اقتباس ملاحظہ فرمائیے؛

(۴)

''میر محمد علی حشمت کی صحبت میں رہ کر مجھے جلد ہی شعر و سخن میں دل چسپی دوبارہ پیدا ہوگئی۔ میرے زمانے کے شہر دہلی میں تو مولانا جمالی کے سوا کوئی مشہور و معروف استاد فن شعر میں نہ تھا۔ اور یہ بھی ہے کہ ان وقتوں کی دہلی

میں شعر وسخن کا چرچا اس قدر اور اتنا عام نہ تھا جتنا آج کی دہلی میں تھا۔ کیا فارسی کیا ریختہ، کیا ہندو کیا مسلمان، ہر شخص ناظورۂ شعر کا متوالا اور شمع سخن پر مثال پروانہ جان دینے والا تھا۔ دہلی کی گلیاں شاعروں، زبان دانوں اور استادانِ فن سخن سے پٹی پڑی تھیں۔ اپنے مختصر دور حیات میں مجھے ان سب سے ملنے تو کیا، ان کے ناموں سے بھی آشنا ہونے کا موقع نہ مل سکا۔

زبان و کاروبار علم ولسان و بیان کے باب میں سب سے عجب بات یہ تھی کہ یہ لوگ خود کو ایرانیوں سے بہمہ وجوہ بہتر سمجھتے تھے۔ ٹیک چند بہار اور آنند رام مخلص جیسے لغت داں اور محاورۂ اہل زبان پارسی کے محققین، سراج الدین علی خان آرزو جیسے فنون شعر ونحو ولغات میں منتہی المدققین، میاں نور العین واقف اور خواجہ میر درد اور میرزا مظہر صاحب جان جاناں نقش بندی جیسے جید فارسی گو، جدھر جاؤ نیا عالم نظر آتا تھا۔ صوفی سنتوں اور اہل اللہ اور علما کی تو گنتی ہی نہ تھی۔ خود میرزا مظہر صاحب مغتنمات روزگار صوفیہ میں سے تھے۔ شاہ ولی اللہ صاحب محدث کے شہرے مکے مدینے تک تھے۔ پھر ان کے صاحب زادگان، اور علاوہ برآں بزرگواراں حضرت سید حسن رسول نما، حضرت شاہ محمد فرہاد، قطب شہر حضرت شاہ کلیم اللہ صاحب جہان آبادی، جدھر دیکھو علم وعرفان اور معرفت کے چراغ جگمگا رہے تھے۔ سوائی راجہ جے سنگھ ہیئت اور ریاضی میں ید طولیٰ رکھتے تھے۔ استاد خیر اللہ مہندس کے شاگرد از ہند تا ایران پھیلے ہوئے تھے۔''

(قبضِ زماں، شمس الرحمٰن فاروقی، ص118)

قبضِ زماں میں اتنی جہات اور معنی پوشیدہ ہیں کہ اُن تک رسائی ممکن نہیں بس ایک ذہین اور سچا قاری اپنی چھٹی حس سے جانتا ہے کہ اور بھی بہت کچھ ہے جس کو وہ الفاظ کا جامہ نہیں پہنا سکتا۔ یہ بظاہر صرف ایک خواب کی کہانی ہے۔ مگر خواب میں تو کوئی شخص کسی دوسرے کے خواب میں بھی آسکتا ہے اور خواب نہ صرف ماضی بلکہ مستقبل تک بھی لے جاسکتا ہے۔ ناول میں تاریخی کردار کی شمولیت سے، اِس میں ایک دستاویزی رنگ بھی آگیا ہے اور یہ اِس لیے کہ یہ ناول بجائے خود ایک دستاویزی بیان پر مبنی ہے ورنہ اِسے محض قصہ گوئی بھی سمجھا جاسکتا تھا۔ یوں دیکھا جائے تو ناول کا اختتام باب ہشتم پر ہی ہوجاتا ہے۔ ناول کا آخری پیرا گرف ذیل کے اقتباس کے علاوہ اور

کچھ نہیں ہوسکتا:

''جیسے زلزلے کے جھٹکے نے میرا پلنگ زور سے ہلا دیا ہو، میں ہڑبڑا کر اٹھا اور پلنگ سے گرتے گرتے بچا۔

''کیا کہا؟ سب مار لیے گئے؟ کوئی بھی نہ بچا؟''

''نہیں جناب۔ کوئی بھی نہیں۔'' اس نے پست اور افسردہ آواز میں کہا۔

''تو کیا.....تو کیا تم مردہ ہو؟''

''یہ تو میں خود بھی نہیں جانتا جناب۔ شاید آپ یہ معاملہ بہتر طے کر سکتے ہیں۔''

افسردہ آواز اور بھی دھیمی پڑتی جا رہی تھی۔ پھر جیسے بولنے والا دور ہوتا جا رہا ہو۔ پھر شہنائی پر بھیروی کی نفیر دھیرے دھیرے اٹھی۔ وہ بھی دور ہوتی چلی گئی۔''

یہ انتہائی اہم عبارت ہے۔ خواب دیکھنے والا، دوسرے سے سوال کرتا ہے کہ کیا تم مردہ ہو؟ اور وہ یہ جواب دیتا ہے کہ پتہ نہیں، شاید یہ بات وہ خود زیادہ بہتر جانتا ہو۔ غرض یہ کہ کون مردہ ہے کون نہیں؟ نہیں معلوم۔ موت کا اسرار بہر حال اسرار ہی رہے گا۔ اِس سے پردہ کبھی نہیں اٹھے گا۔ اِسے محض مذہبی اور روحانی واردات کے ذریعے گھلایا ملایا نہیں جا سکتا۔ یہ خالص انسانی معاملہ ہے۔ اگر اِسے وجود کی شرطوں پر قبول نہیں کیا گیا تو انجام مجذوبیت یا پاگل پن کے سوا اور کچھ نہیں ہوسکتا۔

یہ ہمیں شدت سے اُداس کر دینے والا ناول ہے۔ اگرچہ بظاہر اِس میں شگفتگی اور کھلواڑ کے پہلو بہت نمایاں ہیں مگر جیسا کہ وٹنکسٹائن نے لکھا ہے کہ زبان کی ماہیت ہی ایسی ہے کہ جو کچھ وہ کہہ نہیں پاتی ہے۔ اُسے دکھا دیتی ہے یعنی Display کراتی ہے۔ ایک اعلا فن پارہ، ہمیشہ اپنے متن میں اُس کی بھی گنجائش رکھتا ہے جو زبان سے نہیں کہا گیا۔

وولف گانگ ایزر اپنی مشہور کتاب The Implied Reader میں لکھتا ہے کہ ہر قسم کے متن ہمیشہ خالی جگہوں اور گنجائشوں سے بھرے رہتے ہیں اور اپنے قاری کو ہمیشہ ترغیب دیتے رہتے ہیں کہ وہ اِن خالی جگہوں کو بھرے۔

اِسی طرح اسٹینلی فش اپنی تصنیف The exprience of self-consuming artifacts میں کہتا ہے کہ اعلا ادب پارہ وہی کہلاتا ہے جس میں جدلیاتی استدلال کی ایک تائید ملتی یعنی وہ ادب پارہ ہی اپنے آپ میں کوئی حتمی، ٹھوس معنی رکھنے والی صادق شے نہ ہو۔ جدلیاتی

استدلال کے سبب قاری کے لیے یہ دعوت بلکہ للکار بھی ہے کہ وہ خود اپنے طور پر اُس متن یا ادب پارے کی صداقتیں دریافت کرے اور اِس عمل میں قاری بالکل آزاد ہوں۔

اِس حوالے سے ایک مثال پیش ہے۔ جب گل محمد امیر جان سے کہتا ہے کہ میں یہ قرض فوراً ادا نہ کرسکوں گا تو امیر جان جواب دیتی ہے کہ پچاس تو قرض ہی نہیں۔ بقیہ کے لیے آپ کو اختیار ہے۔ آپ کی نیت صاف ہو۔ یہ شرط ہے:

''آپ کی نیت صاف ہو، یہ شرط ہے۔''

یہ جملہ بے حد اہم ہے۔ راقم الحروف کے خیال میں گل محمد کی یہ صاف نیت ہی تو ہے جو دراصل قبضِ زماں کے واقع کا باعث بنی ہے۔ گل محمد اِسی صاف نیت کے سبب دوسری دنیا کا سفر کر کے واپس آیا ہے۔ اُس دنیا کو ایک عارضی جنت سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے اور وقت جس رفتار سے اِس دنیا میں بہتا ہے وہ اُس دنیا میں بہنے والے وقت کی رفتار سے مختلف ہے۔ زندہ لوگ جب مردہ لوگوں کی دنیا میں قدم رکھیں گے تو کچھ دیر کو وہ بھی مرجائیں گے۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ مردہ لوگ کچھ دیر کے لیے زندہ ہواٹھیں۔ مگر اِس قسم کی روحانی وارداتیں ہمیشہ پاکیزہ قلب کا انتظار کرتی ہیں۔ اِس لیے امیر جان کا یہ جملہ، ''اگر نیت صاف ہو''۔ دراصل گل محمد کی روح کے لیے ایک چیلنج ہے اور یقیناً گل محمد کی روح اِس چیلنج کو قبول کرتی ہے ورنہ امیر جان کی قبر میں روشنی کا شگاف نظر نہیں آتا۔

دوسری طرف یہ بھی ہے کہ ناول ایک اجتماعی اخلاقی غفلت کا استعارہ بھی ہوسکتا ہے۔ ناول کا متن، غور سے پڑھنے پر یہ ہمیں اِس انداز سے بھی اپنی قرأت کی دعوت دیتا ہوا نظر آئے گا۔

ایک بہت غور طلب نکتہ یہ بھی ہے کہ ناول کے اختتام میں پہلے والے بیان کنندہ کے بیدار ہونے کا کوئی ذکر یا منظر نہیں ملتا۔ یعنی کیا خواب ختم نہیں ہوا؟ وہ تو جاگا ہی نہیں، ممکن ہے کہ تماشا ابھی چل رہا ہو۔ کھیل ابھی ختم نہیں ہوا ہو۔ کیا ہم سب بھی خواب دیکھ رہے ہیں۔ اور ہم جن کو اپنے خواب میں دیکھ رہے ہیں۔ وہ ہمیں اپنے خواب میں دیکھ رہے ہیں۔ اِس طرح ایک انفرادی یا شخصی خواب سے یہ سلسلہ اجتماعی خواب تک جا پہنچتا ہے۔ یہ ناول استعاروں کی ایک روشن کڑی ہے۔

قبضِ زماں کو صرف شمس الرحمٰن فاروقی لکھ سکتے تھے۔ فاروقی کا ذہن پُر اسرار ہے۔ وہ انتہائی شگاف اور معروضی تنقید لکھتے ہیں مگر اُن کی تخلیقیت کے سوتے پُر اسرار ہیں۔ فاروقی کی علمیت میں بھی ایسے رمز پوشیدہ ہیں جن تک معمولی تخلیقی ذہن کی رسائی نہیں ہوسکتی۔ آپ ناول کے بابِ نہم کو بھی عرضِ مصنف کی طرح پڑھنے کی کوشش کریں۔ ناول کی معنی خیزی کے چند نئے امکان پیدا ہوتے ہوئے نظر آئیں گے، جن کا احاطہ اِس مضمون میں نہیں کیا گیا۔ □□

اطہر فاروقی

''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کی وزیر خانم—

نوآبادیاتی آرکائیو اور تانیثیت کے تناظر میں

انیسویں صدی کی دلّی کے بارے میں بہت کچھ کہا جا چکا ہے۔ بہت کچھ بھلا دیا گیا ہے۔ بہت کچھ مٹا دیا گیا ہے۔ ماضی کو حال میں دکھانے کے لیے ایک ایسے شخص کی ذکاوت درکار ہے جو بہ یک وقت 'اندر کا نقاد' اور مؤرّخ ہو۔ شمس الرحمٰن فاروقی ہی ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' جیسا بیانیہ لکھ سکتے تھے، جو بے عیب ہے، مفصل ہے اور لطافت سے گھڑا گیا ہے۔ فاروقی نے مگر مچھوں کے اس تالاب میں گہرا اور پُر اعتماد غوطہ لگا کر— جسے ہم میں سے اکثر انیسویں صدی کی دلّی کے شب و روز سمجھتے ہیں— ہمیں ایک ایسی کہانی عطا کی ہے جو ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی سے کچھ پہلے کی دہائیوں کی ہو بہو عکاسی کرتی ہے۔ اس میں مرکزی کردار ایک ایسی عورت کا ہے جو اپنی جائے پیدائش دلّی کی مانند توجہ انگیز اور ترغیب آمیز حسن کی مالک، دل موہ لینے والی سرکشی کی حامل، بے ساختہ رِجھانے والی مگر غم کی ماری بدقسمت ہے۔ یہ ناول ہماری اجتماعی ہستی کے المیے کو سامنے لانے اور حقیقی بنانے کی یادگار کوشش کرتا ہے۔ اس ناول کے ذریعے ہم اس سب سے کہیں بڑھ کر وہ کچھ جاننے لگتے ہیں، جسے اب تک جاننے کے قابل سمجھا گیا تھا، ان چیزوں سے مختلف چیزیں یاد کرنے لگتے ہیں جنھیں یاد رکھنے کے قابل قرار دیا گیا تھا، اور اس شے کا تعاقب کرنے لگتے ہیں اور اس کا مطالعہ کرنے لگتے ہیں جس کی تھاہ لانا تو کیا، خبر پانا بھی محال سمجھا گیا تھا۔

فاروقی صاحب 'معیاری' تصورات اور 'رہنمایانہ' بیانیوں کو پلٹتے ہوئے ہمیں یاد دلاتے ہیں کہ اب تک ہم ایسا تاریخی بیانیہ پڑھتے چلے آئے تھے جسے شیر کے شکاری نے تشکیل دیا تھا، شیر نے

نہیں۔شکاری جوشیر کو مستقل طور پر ایک ایسے عظیم 'غیر' کے طور پر دیکھتا تھا، جس سے خوف کھایا جاتا تھا، اور جس کے خلاف دل میں نفرت ہوتی تھی، اور جسے وہ ہتھیاروں کے زور سے غلام بنالیتا تھا۔

اس مقالے میں ژاک دریدا (Derida) کے 'آرکائیو' کے تصور (جسے اس نے اپنے مضمون *Archive Fever: A Freudian Impression* میں پیش کیا ہے،[1] کی روشنی میں یہ سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ کس طرح شمس الرحمٰن فاروقی وزیر خانم کے 'مدھم نشان' (trace) کو قائم اور روشن کرتے ہیں۔علاوہ ازیں اس مقالے میں فاروقی کے اردو ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' میں وزیر خانم کے اوائلِ حیات سے لے کر ان دنوں کی پوری زندگی کا احاطہ کرتے ہوئے، ان کی 'عتیق نگاری' (Archive-writing) کے طریقِ کار پر روشنی ڈالی جائے گی۔ یہ مقالہ نوآبادیاتی آرکائیو کے حالیہ غیاب کو منکشف کرتے ہوئے وزیر خانم اور دہلی کو دو متوازی خطوط کے طور پر پیش کرتا ہے کہ یہ دونوں اپنے وقت میں آقا بھی تھے اور آفت رسیدہ وجود بھی۔

جہاں سے دریدا نے بحث کا آغاز کیا ہے، وہیں سے ہم بھی شروع کرتے ہیں۔یعنی آرکائیو کے اشتقاق کی تحقیق، اور اس لفظ کے ماخذ لفظ 'arkhe' تک جب ہم پہنچتے ہیں تو اس تصور کی ردِتشکیل کے بڑے پروجیکٹ کی جھلک دیکھ لیتے ہیں۔دریدا 'arkhe' کے دو معنی کو نمایاں کرتا ہے: 'آغاز' یعنی commencement اور 'مقدس فرمان' یعنی commandment۔اس لفظ کے بطور واحد استعمال ہونے اور پھر بھی دو معنی کا حامل ہونے کی بنا پر ہی شاید نطشے کا تھیسس ہے جو الفاظ کے استعمال اور ان کی ملکیت حاصل کرنے سے متعلق ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ لفظ 'arkhe' نے اس مقبولِ عام خیال میں جگہ بنالی جو ایک معنی پر دوسرے معنی کو فضیلت دینے سے عبارت ہے۔نتیجتاً لفظ 'archive' کا استعمال بھی مقدس فرمان (مقتدرہ) سے زیادہ آغاز (ابتدا) کے سیاق وسباق میں ہونے لگا۔دریدا اس ثنویت میں موجود خالص عدمِ مطابقت کی نشان دہی کرتا ہے۔یعنی یہ کہ دو لفظ، دو یکسر مختلف 'درجے کے درجوں' میں وجود رکھتے ہیں۔اگر ایک 'متسلسل' ہے تو دوسرا 'حاکمانہ' ہے۔اگر ایک 'مقامیاتی' ہے تو دوسرا 'علم الذہن' سے متعلق ہے۔دریدا اس کے لیے استدلال لاتا ہے، اس آرکائیو کے اس تجسیمی اصول کی مدد سے، جسے وہ 'توطن پذیری' کا نام دیتا ہے۔وہ جب کہتا ہے کہ ''جب یہ دستاویزات ان پناہ گاہوں (آرکائیو) کی تحویل میں دی جاتی ہیں تو اصل میں قانون کو بیان کرتی ہیں: وہ قانون کو یاد کرتی ہیں، اور قانون پر اصرار کرتی ہیں یا قانون مسلط کرتی ہیں۔اس طرح محفوظ کیے جانے سے، یعنی 'قانون کو بیان کرنے' کے اس دائرہ اختیار میں، انھیں بہ یک وقت ایک سرپرست اور مقامیت کاری کی ضرورت ہوتی ہے۔سرپرستی

اورتعبیریاتی روایت کے باوجود آرکائیو بے کار ہیں، اگرانھیں ایک زیریں طبق اور جگہ حاصل نہ ہو۔ یہ توطّن پذیری اور نظر بندی ہی ہے جس میں آرکائیو واقع ہوتی ہیں۔'' (یہ اصطلاحیں دریدا کی ہیں۔) یہی وہ مقامیت کاری ہے جس کی بنا پر آرکائیو کو محفوظ بنانے کا عمل ممکن ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ یہیں ذہنی قوانین کا علم اور مقامیات یک جا ہوتی ہیں۔ اسی جگہ ''قانون اور وحدانیت ایک دوسرے کو باہمی مفاد میں قطع کرتے ہیں۔'' تاہم جس بات کی اہمیت سب سے بڑھ کر ہے، وہ اس توطن پذیری کے نتیجے میں وجود میں آتی ہے، اور یہ اس وقت ہوتا ہے جب 'عام' کو اس کی 'خصوصیات' کی روشنی میں دیکھا جاتا ہے، اور یہیں دریدا انتہائی واضح انداز میں 'ترسیل' کا تصور پیش کرتا ہے:

> حاکمانہ تفاعل محض مقامیات اور قوانینِ ذہنی کے علم سے عبارت نہیں۔ اس کے لیے فقط یہ ضروری نہیں کہ آرکائیو کو کسی مقام پر ایک مستحکم زیریں طبق میں ایک جائز تعبیریاتی مقتدرہ کی تحویل میں دیا جائے۔ حاکمانہ طاقت کو، جو یک جائی، تماثل کاری، اور زمرہ بندی کا تفاعل بھی حاصل کر لیتی ہے، اس شے سے جوڑا جائے جسے ہم ترسیل کاری (consignation) کہتے ہیں۔ ترسیل کاری سے ہماری مراد محض اس کا یہ عام فہم مفہوم نہیں کہ ایک جگہ پر اور ایک زیریں طبق میں، رہائش مقرر کرنا یا تفویض کرنا تاکہ اسے مخصوص کیا جا سکے (منتقل کرنا، جمع کروانا)۔ بلکہ یہاں ترسیل کے عمل سے مراد ہے نشانات کو جمع کرنا۔ یہ فقط روایتی ترسیلیہ (consignatio) نہیں ہے، جو تحریری ثبوت کی صورت ہوتا ہے، بلکہ اس کے مفہوم میں وہ سب کچھ شامل ہے، جس کا آغاز ترسیلیے کے اوّلین مفروضے سے ہوتا ہے۔ ترسیل کا مقصودِ واحد مجموعۂ کتب کو ایک نظام یا ہم وقتیت میں منظّم کرنا ہے، جس میں جملہ عناصر ایک مثالی ہیئت کو وجود میں لاتے ہیں۔ آرکائیو میں مطلق علاحدگی پسندانہ، کسی طرح کے غیر متجانس عناصر یا بھید نہیں ہونے چاہییں جو [آرکائیو کی مثالی ہیئت کو] مطلق طور پر جدا یا علاحدہ (secernere) کر سکیں۔ آرکائیو کا حاکمانہ اصول، ترسیل کا اصول بھی ہے، جو اکٹھا جمع کرنے سے عبارت ہے۔ (۲)

دریدا ترسیل کے عمل کو منکشف کرنے کے لیے اسے اس لیے دلیل بناتا ہے، کیوں کہ اس کے

مطابق اس امر کی انتہائی معنویت ہے کہ اس طرح کی تحقیقات کی جائیں۔ تنصیب یا ترسیل کا تقدیمی اصول سامنے لانا چاہیے، تاکہ وہاں مضمر تشویق کو سمجھا جاسکے۔ یہ ضروری ہے کہ 'مقامیاتی ذہنی قوانین کے علم' میں سے ذہنی قوانین کے علم پر توجہ کی جائے، تاکہ وجود کی ان شرائط سے آگاہی حاصل کی جائے جنھوں نے اوّل اس ترسیل میں آسانی پیدا کی، اور اس بنیادی اصول کو ممکن بنایا، جس سے رونما ہونے والی آرکائیو اپنا آئینی جواز حاصل کرتی ہے۔ وہ لکھتا ہے: ''آرکائیو کی سائنس میں اس ادارہ سازی (institutionalisation) کی تھیوری لازماً شامل ہونی چاہیے، یعنی بہ یک وقت اس قانون کی تھیوری جس کا آغاز خود کو وہاں نقش کرنے سے ہوتا ہے، یا اس حق کی تھیوری جو اسے [آرکائیو کو] مستند بناتی ہے۔ یہ حق کتنی ہی ایسی تحدیدات مسلط کرتا ہے، یا فرض کرتا ہے، جن کی ایک تاریخ ہے، ایک ردِّتشکیل پذیر تاریخ اور جس کی ردِّتشکیل کے لیے تحلیلِ نفسی کبھی اجنبی نہیں رہی۔''(۳)

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

آرکائیو کی اہمیت کے بارے میں مبالغہ ممکن نہیں، خاص طور پر اس وقت جب طاقت کے ان رشتوں سے معاملہ کیا جارہا ہو جو سماجی حالات کی تنظیم کرتے ہیں۔ ان سماجی حالات میں عورتیں اپنے ہم پایہ مردوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ مستقل طور پر نظرانداز کی جاتی رہی ہیں۔ دریدا لکھتا ہے:

> اگر کوئی سیاسی طاقت [عوام کی] یادداشت پر اختیار نہیں رکھتی تو لازماً آرکائیو پر اختیار رکھتی ہے۔ کامیاب جمہوری عمل کی پیمائش کا بنیادی اصول یہ ہے کہ آرکائیو میں عوام الناس کی شرکت اور رسائی کس حد تک ممکن ہے، نیز ان کی ترکیب اور تعبیر میں انھیں کتنا عمل دخل ہے۔(۴)

سماج میں مجموعی طاقت اور منصب کے استحکام کی بنیادی شرط یہ ہے کہ آرکائیو پر اختیار حاصل ہو۔

طاقت اور منصب، ایسے منطقے تھے جو واضح طور پر اس زمانے کی عورتوں کے لیے تھے ہی نہیں۔ اس زمانے میں عورتیں آرکائیو کی دنیا میں آسیبی شبیہوں کی طرح دکھائی دیتی تھیں، کہ وہ نظر آتی تھیں، مگر تھیں نہیں۔ وہ جسمانی طور پر تو زندہ تھیں لیکن ذہنی طور پر مردہ۔ ان کا سکوت ہی ان کا کلام تھا۔ وہ غیر موجودگی میں موجود تھیں۔ سرمور کی رانی کے زمان و مکاں میں مقام متعین کرنے کی مشکل سے متعلق لکھتے ہوئے، گائتری چکرورتی سپیوک (Gayatri C. Spivak) دلیل دیتی ہیں:

> انیسویں صدی کے برطانوی ہندستان کی کسی شبیہ کو علم کے ایک معروض کے طور پر مجسم کرنے میں حائل بڑی مشکلات میں سے ایک مشکل یہ ہے کہ اب برطانوی ہندستان کو ایک ایسی ثقافتی شے (cultural commodity) کے طور پر سخت محنت سے تشکیل دیا جا رہا ہے۔ روزمرہ کی اینگلو امریکی زندگی کی تعمیر پر جو چیزیں اثر انداز ہو رہی ہیں، ان میں نئی مائیکرو برقی سرمایہ داریت کے نتیجے میں رونما ہونے والی عالمی سطح پر محنت کی عالمی تقسیم کا گہرا ہونا، نوآبادیاتی جارحیت کا عالمی پھیلاؤ، اور نیوکلیائی ہولوکاسٹ شامل ہیں۔ آج کا حاوی برطانوی عہد (Pax Brittanica) جو ٹی وی اور فلم کے فوق حقیقت پسندانہ غنائی شکوہ کا شکار ہے، اس میں ناظرین کو امپیریل ازم کا جواز مہیا کیا جاتا ہے، جس کی سطح پر منافقانہ انداز کی [امپیریل ازم کی] ایک سہل اور نیک نہاد قسم کی تنقیدِ ذات کے خدوخال موجود ہوتے ہیں۔ (۵)

شمس الرحمٰن فاروقی بھی غالباً اسی نوع کی مشکلات کے پیشِ نظر وزیر خانم کی تاریخ کا کھوج لگاتے ہیں۔ وزیر خانم پندرہ سال کی عمر میں کیپٹن ایڈورڈ مارسٹن بلیک کی رکھیل بنی۔ وہ درمیانی درجے کا فرنگی نوآبادیاتی فوجی افسر تھا۔ بعدازاں وزیر خانم مشہور اردو شاعر داغ دہلوی کی ماں بنیں جب وہ فیروز پور جھرکہ اور لوہارو کے نواب شمس الدین احمد خاں کے حرم میں داخل تھیں۔ یہی نہیں، اس کے بعد رام پور کے آغا تراب علی سے ان کی قانونی شادی ہوئی، اور آخر میں مرزا فتح الملک بہادر، جو آخری مغل تاج دار بہادر شاہ ظفر کے وارث تھے، کی بیگم بنیں۔ فاروقی صاحب *First City Magazine* کو انٹرویو دیتے ہوئے فرماتے ہیں:

> متن، خاص طور پر بیانیہ متن اپنا آقا یا مالک خود ہوتا ہے، اور مصنف کو نکیل ڈال کے لے چلتا ہے۔ تاہم جب میں نے غور کیا تو مجھ پر کھلا کہ وزیر خانم

اوراس کی دلّی ایک دوسرے کا ہوبہو عکس تھے۔ دونوں کے پاس سب کچھ تھا، یعنی کلچر، نفاست، علمیت اور اپنے مجرد مفہوم میں اعلیٰ ذوق لیکن ان کے لیے کچھ بھی سود مند نہیں ہوا۔ دلّی ایک فرسودہ، متروک اور ناخواندہ شہر نہیں تھا، جیسا کہ نوآبادکاروں اور ان کے مقتدر دانش وروں نے کہا ہے۔ وزیر خانم جیسا کہ اسے معمولاً پیش کیا گیا ہے من موجی، اخلاق سے عاری رنڈی نہیں تھی۔ (۶)

ٹھیک یہی وجہ ہے کہ یہ ناول، حسن اور انیسویں صدی کی زندگی کی تاراجی کے آئینے کے طور پر ہر اس شے پر سوال قائم کرنے کی جسارت کرتا ہے جسے اب تک ایک مسلّمہ صداقت کے طور پر پیش کیا جاتا رہا ہے۔ یہ ناول ہمیں واپس ماضی میں لے جاتا ہے اور اس کی ہر طرح کی کثرت وفراوانی کو دیکھنے کے قابل بناتا ہے۔ یہ ہمیں اس امر کی تحسین کرنے کی ترغیب دیتا ہے کہ ماضی کے اس قدر متنوع لوگوں کے لیے واحد، غالب بیانیہ ناممکن ہے۔ ہمیں اس انتخاب کی تحسین بھی کرنی چاہیے کہ ناول کے مرکز میں مرد کے بجائے ایک نوجوان عورت ہے جو پدری اور سماجی اصول کی اطاعت سے انکار کرتی ہے، انھیں للکارتی ہے۔

گائتری چکرورتی سپیوک اپنے مضمون 'کیا نچلا طبقہ [سبلٹرن] کلام کرسکتا ہے؟' میں دلیل دیتی ہیں کہ ''کولونیل تاریخ نگاری کے معروض کے طور پر اور سرکشی کے فاعل (subject) کے طور پر، صنف کی آئیڈیالوجیائی تشکیل، مرد کو غالب رکھتی ہے۔ اگر کولونیل تشکیلات کے تناظر میں، نچلے طبقے (سبلٹرن) کی کوئی تاریخ ہی نہیں ہے اور وہ کلام نہیں کرسکتے تو عورت کے طور پر سبلٹرن تو کہیں زیادہ پرچھائیں ہے۔'' (۷) فاروقی صاحب انھی دوہری پرچھائیوں میں وزیر خانم کی تخلیق کرتے ہیں، جو اپنے ریڈیکل خیالات اور مسلمہ نظام کی اس کے اندر ہی سے تخریب کرنے کی قوت کی بنا پر نہ صرف ابتدائی تانیثیت پسندوں (فیمنسٹ) میں سے ہے، بلکہ ایک ایسی ہندستانی بھی ہے جو اپنے فولادی اعتماد کے سبب سے ولیم فریزر جیسے طاقت ور شخص کو گھر کی راہ دکھاتی ہے۔ اس کے دل میں ان پدری احکام کا کوئی احترام نہیں ہے جن میں عورتوں سے کہا جاتا ہے کہ شوہر کے لیے ان کا جینا مرنا ہی ان کا حقیقی منشا اور مقصدِ حیات ہے۔ جب اس کی بڑی بہن، بڑی بیگم نے اسے زندگی کے حقائق سے آشنا کرنے کی کوشش کی، اور عورتوں کے ضابطۂ اخلاق کی پابندی کرنے پر زور دیا تو وزیر نے جو کچھ کہا، انھیں ایسے حقیقی اور انتہائی توانا الفاظ کہا جاسکتا ہے جو اب تک انیسویں صدی کی عورت سے کم ہی منسوب کیے گئے ہیں:

میں کس مرد سے کم ہوں؟ جس اللہ نے مجھ میں یہ سب باتیں جمع کیں اس کو کب گوارا ہوگا کہ میں اپنی اہلیت سے کچھ کام نہ لوں بس چپ چاپ مردوں کی ہوس پر بھینٹ چڑھا دی جاؤں؟ (۸)

گو یہ بات سب کو معلوم ہے کہ انیسویں صدی کی اردو (جسے فاروقی بجا طور پر 'ہندی' کہتے ہیں، جو اس زمانے میں اس زبان کا نام تھا) شاعری کا عہدِ زرّیں تھا، مگر کوئی شخص اس عہد کی زرخیزی، جمال اور شائستگی کا تصور، نو سو صفحات پر محیط اس ناول کو پڑھے بغیر نہیں کر سکتا۔ یہ ناول انتہائی نفیس اور سحر انگیز اشعار اور نثر سے مزین ہے جن میں انیسویں صدی کی روح سرایت کیے ہوئے ہے۔ وزیر خانم، جو لفظوں کی دل فریبی اور طاقت سے برابر آگاہ رہتی ہے، شعر لکھنے کو فرصت کا مشغلہ کہتی ہے، جس کی مدد سے وہ مردوں سے برابری کا دعویٰ کر سکتی ہے، نیز اس کی مدد سے مردوں کے دلوں کو گرفتار کر سکتی اور چھین لے جا سکتی ہے۔ (۹) یہ دیکھنا کہ وزیر خانم کا منصوبہ کیسے روبہ عمل ہوا، ان بہت سی مسرتوں اور لطف اندوزیوں میں سے ہے، جو ہر اس شخص کی منتظر ہیں، جو اس کے صفحات کی سیر کے لیے کبھی کبھی وقت نکالتا ہے، صفحات جو ضرب المثل مینا بازاروں کی طرح دمک رہے ہیں۔ صدیق الرحمٰن قدوائی کہتے ہیں کہ انھوں نے اس ناول کا مطالعہ کئی طویل راتوں میں کیا، اس کے ہر لفظ کا لطف لیا، اور ہر واقعے کو نئے سرے سے بسر کیا۔

وزیر خانم (یا چھوٹی بیگم کہ وہ اسی نام سے عموماً معروف تھی) کو مارسٹن بلیک کے ساتھ جے پور گئے ہوئے ایک ہی دن گزرا تھا کہ اس نے اپنی صورتِ حال کا جائزہ لینے کے لیے اپنی منطق اور عملی سمجھ بوجھ سے کام لینا شروع کیا۔ وہ کچھ استغراق یا خود کلامی کے عالم میں، ایک مرتبہ اپنی زندگی کا موازنہ اپنی بڑی بہن سے کرتی ہے، اور یہ فیصلہ دیتی ہے:

اور بڑی...؟ بھلا ان جیسا کون ہوسکتا ہے۔ پاک صاف جنت کی حور۔ لیکن ان کی زندگی بھی کیا زندگی ہے۔ بچوں کی خدمت، میاں کی ناز برداری، ساس سسر کے دباؤ میں جینا، یہ بھی کوئی جینا ہے۔ ابھی کم سے کم مجھے تو صاحب کے ناز نہیں اٹھانے پڑتے، وہی میرے ناز اُٹھاتے ہیں۔ نہ بابا۔ ایک پاؤں پر کھڑی ہو کر سارے گھر کی خدمتیں، ساس سسر کے چونچلے، بچوں کی چیخم دھاڑ، میاں کے تن بدن پر اپنی جان نچھاور کر کے دو وقت کی روٹی کھانا، یہ مجھ سے نہ ہوگا۔ میں کسی مرد سے دبنے والی نہیں۔ کیسی اچھی گڑیا سی صورت تھی ان کی۔ منھ سوکھ کر ذری سا نکل آیا ہے۔ آخر دنیا میں

عورتیں ہی سارے دکھ کیوں اب بٹوریں، سارے بوجھ کیوں اُٹھائیں۔
وہ جو کہتے ہیں کہ لونڈی کو لونڈی کہا، رو دیا، بی بی کو لونڈی کہا، ہنس دیا، اسی
لیے تو کہتے ہیں کہ بس دو بول پڑھوالو اور جو خدمت چاہو لے لو۔ ذلیل
بھی کرو تو وہ ہنسی میں ٹالے گی۔ ایسی بیگم صاحبی کس کام کی۔ اس سے تو
میں اچھی ہوں۔ موے شیر سے بلّی بھلی۔ بلا سے بیگم نہیں ہوں لیکن ماما
چھوچھو بھی نہیں ہوں۔ (۱۰)

چھوٹی بیگم نے مارسٹن بلیک کی بی بی کی حیثیت میں اس بات کو یقینی بنانے میں کوئی دقیقہ فروگزاشت نہیں کیا کہ اس کی خانگی دنیا فقط اس کی اپنی ہو، اور روزمرہ کی انتہائی معمولی سرگرمیاں بھی اس کی ہدایت اور ثقافتی اوامر کے مطابق ہوں۔ مارسٹن بلیک کو مجبور ہونا پڑا کہ اس کی زندگی وزیر کی زندگی سے مطابقت رکھتی ہو، نہ کہ معاملہ اس کے برعکس ہو۔ یہی نہیں، وزیر نے مسلمان خاندان کی وضع کی تقلید میں آب دار خانہ (شراب اور الکحل رکھنے کا کمرہ) ختم کر دیا اور مارسٹن کے لیے روزانہ غسل لازم کیا۔ باورچی خانے میں سؤر کا گوشت ممنوع کر دیا... تازہ گوشت کی دستیابی کو یقینی بنانے کے لیے چڑیا خانہ بنایا جس میں مرغی، تیتر، کوئل، بطخ، مور اور کبوتر پلے ہوئے تھے۔ نیز تازہ دودھ کے لیے بکری (جو انگریزوں کی ترجیح رہی ہے) کی جگہ دو گائیں اور بھینسیں رکھیں۔ ہر چند وزیر ہمیشہ اس حقیقت سے بھی آگاہ تھی کہ آس پاس کون اصلی 'غیر' ہے۔ وہ اپنے نوکروں پر چوری کا الزام لگنے کی صورت میں ان کا ہمیشہ دفاع کرتی تھی۔ ایک دفعہ جب بلیک کو نوکروں پر چھوٹی موٹی چوری کا شک گزرا اور اس نے کہا، ''یہ ہندوستانی سب حرامی ہیں۔ یہ سب ایک جیسے ہیں۔'' تو وزیر غصے میں یہ کہتے ہوئے اس پر جھپٹ پڑی کہ:

نکاح بیاہ کے تم لوگ قائل نہیں ہو اور میرے لوگوں کو حرام کا جنا کہتے ہو۔
آئندہ ایسی بات منھ سے نکالنا مت، نہیں تو... (۱۱)

اس واقعے کے ذکر سے (اور اس طرح کے کئی واقعات ناول میں ہیں) میرا مقصود یہ بات واضح کرنا ہے کہ اگرچہ وزیر خانم بغیر شادی کے بلیک کے ساتھ رہ رہی تھی اور مکمل طور پر اس کی محتاج تھی مگر وہ جانتی تھی کہ اسے انگریزوں کے خلاف اپنا دفاع کرنا ہے۔ بلیک اس کا عاشق ہو سکتا تھا، مگر وہ اس کی ماتحت نہ تھی، لونڈی نہ تھی۔ یہی صورت دہلی شہر کے ساتھ تھی؛ حکم کمپنی بہادر کا ہو سکتا تھا، مگر ملک بادشاہ کا تھا۔ بازاروں، حویلیوں، لوگوں کی نجی زندگیوں میں اس سے فرق نہیں پڑتا تھا کہ کون یہاں کا تھا، اور کون باہر کا تھا۔ فاروقی صاحب، یا ناول کا بیان کنندہ ہمیں بتاتا ہے کہ ''بجا کہ کمپنی

بہادر کا حکم شاہ عالم کی سلطنت کے وسیع حصے پر چلتا تھا، مگر ہندستان کے لوگوں نے ابھی تک اپنے دلوں میں [گوروں کے] حکومت کرنے اور خراج اور لگان وصول کرنے کو جائز نہیں سمجھا تھا۔'' اس بحث کا اختتام ایک خوب صورت سطر پر ہوا ہے، جو ہندستان کے پورے نوآبادیاتی نظام کو عمدگی سے بیان کرتی ہے:

> کمپنی کے تحت بہت کچھ خطۂ زمین تھا تو سہی، لیکن ابھی اہلِ ہند کی نظر میں وہ حکم چلانے اور خراجے و باجے وصول کرنے کی مستحق نہ ہوئی تھی حکم اس کا رہا ہو، لیکن حکومت اس کی نہ تھی۔ (۱۲)

مارسٹن بلیک نے وزیر سے شادی کا وعدہ کیا تھا، مگر اس سے پہلے کہ وہ اس پر عمل کرتا، اس کی موت ہوگئی۔ اس کے بعد وزیر کو انگریزوں کی برہمی اور ریاکاری کا سامنا کرنا پڑا۔ انھوں نے بلیک کے سلسلے میں وزیر کے کسی قانونی حق کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیا۔ بلیک کے دُور کے رشتے داروں میں سے ٹینڈل میاں بیوی نے نہ صرف یہ کہ متوفی کے اثاثوں پر دعویٰ داغ دیا، بلکہ اس کی اولاد اور وزیر خانم پر اپنا اخلاقی اور مذہبی حق بھی جتایا۔ جب ٹینڈل نے اس سے کہا کہ اس کے پاس نہ پیسا ہے، نہ عزت تو وہ ترکی بہ ترکی جواب دیتی ہے، ''عزت ناپنے والی آپ کون ہیں اے بی میم صاحب۔'' (۱۳)

جب وزیر کو احساس ہوا کہ وہ ولایتی قانون کی طاقت کے مقابلے میں کم زور ہے، تو اس نے اپنے اختیارات کو نئے سرے سے مرتب کیا۔ اس نے اعلان کیا کہ اگرچہ وہ بچوں کو ساتھ نہیں لے جاسکتی، مگر ''وہ ان کی پرورش اور روزمرہ کے تمام اخراجات برداشت کرے گی، اور انھیں ہندی اور فارسی کی تعلیم دی جائے گی... انھیں اجازت ہوگی کہ وہ ہماری طرح اور آپ کی طرح کا لباس پہنیں''، اور وہ اپنی ''قربانیوں کے بدلے'' بلیک کے چھوڑے ہوئے گھر کے اثاث البیت کی اکلوتی مالک ہوگی۔ ''ایک ہندستانی عورت سے انھیں توقع نہ تھی کہ وہ اس لیاقت کے ساتھ گفت و شنید کرے گی اور مردوں کی طرح ہاتھ بھی ملائے گی۔'' (۱۴) لہٰذا ہم دراصل ایک لڑکی کو ایک عورت بلکہ ہندستانی عورت کی شکل میں دیکھتے ہیں۔ بلیک کی موت کے وقت وہ بمشکل انیس سال کی تھی... یہ ایک ایسی صلاحیت اور دانش مندانہ حکمت تھی جس کی توقع اس وقت کسی ہندستانی مرد سے بھی نہیں کی جاسکتی تھی۔ اس ملک کے حقیقی محافظ جب ملک کی باگ ڈور برطانویوں کے سپرد کرتے چلے جارہے تھے تو وہ وزیر ہی تھی جس نے احساسِ کم تری کے اس الجھاوے کا رُخ بدل دیا (فرانز فانن Franz Fanon) نے انھیں 'الجھاووں کا بارود خانہ' کہا ہے) جو مقامی باشندوں کے دلوں

میں استعمار کاروں کے لیے موجود ہوتا ہے، اور جس کی مثالوں اور نتائج سے آج بھی ہماری تاریخ کی کتابیں بھری پڑی ہیں۔

وزیر میں اپنی عزتِ نفس کے لیے ایک جابر — قطع نظر کہ اس کی چمڑی کا کیا رنگ ہے — کے خلاف اٹھ کھڑے ہونے کی غالباً یہ صلاحیت ہی تھی جو اسے نواب شمس الدین احمد خان کے قریب لائی۔ نواب دوسرے آدمی تھے جو وزیر کی زندگی میں آئے اور جن سے وزیر کا تعلق دہلی کے لیے دوسری تمثیل کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے۔ وزیر جب نواب کے ساتھ ممکنہ تعلق کے لیے خود کو ذہنی طور پر تیار کر رہی ہوتی ہے، تو وہ مافوق الفطرتی مدد کی جستجو ایک ایسے انداز میں کرتی ہے جو ہندستان کے مشترکہ ثقافتی مزاج کی پیچیدگی پر روشنی ڈالتا ہے۔ پنڈت نند کشور، وزیر کی درخواست پر اس کی راہنمائی کے لیے خواجہ حافظ کے دیوان سے فال نکالتا ہے۔ ہر چند کہ نواب کے ساتھ تعلقات میں اس کا کردار اطاعت شعاری پر مبنی ہے، مگر جب کبھی اسے کسی بات پر تحفظات ہوتے ہیں تو وہ ان کا برملا اظہار کرتی ہے۔ صرف یہی نہیں جب اس نے نواب کے ساتھ پہلی رات بسر کی تو خود کو ان جسمانی لذتوں سے محروم کیا، جن کی اسے خواہش تھی، اور جنھیں وہ اپنا حق تصور کرتی تھی اس نے نواب سے پہلے خود کو بے لباس کیا، جس سے نواب کے دل میں تکدر کا چھوٹا سا بگولا اٹھا، ''انگریز کی صحبت نے اسے بے حیا بنا دیا ہے۔''(۱۵) اس نے سوچا لیکن پھر انھیں انیسویں صدی کے شاعر میرؔ کا شعر یاد آتا ہے:

مر مر گئے نظر کر اس کے برہنہ تن میں
کپڑے اُتارے ان نے سر کھینچا ہم کفن میں

ولیم فریزر شروع ہی سے وزیر کا پیچھا کر رہا تھا، حالانکہ وہ اس وقت بھی ایک طرح سے نواب کی ہو چکی تھی۔ وہ اس کے گھر آتا ہے اور پیش قدمی کرتا ہے جسے وہ ناکام بناتی ہے۔ فریزر اسے دھمکی دیتا ہے کہ ''یہ سودا تجھے مہنگا پڑے گا''، جس کا جواب وہ غیر معمولی وقار اور شدید طنز کے ساتھ دیتی ہے:

> میرا آپ کا کوئی سودا نہیں۔ اور میں وارے کا سودا بھی نہیں ڈھونڈتی۔ میں تو عیار طبع خریدار دیکھتی ہوں۔ یہ کہہ کر وزیر بھی اُٹھ کھڑی ہوئی اور باہر کی طرف اشارہ کرتی ہوئی بولی، ''دروازہ اُدھر کی جانب ہے صاحب کلاں بہادر۔''(۱۶)

یہ حقیقت کہ یہ الفاظ ایک عورت نے دہلی کے ریزیڈنٹ کو خطاب کر کے کہے ہیں، اس فرق کو ظاہر کرتی ہے جو عام مردوں عورتوں اور وزیر میں تھا، وہ وزیر خانم جسے اردو مؤرّخ ایک رنڈی اور

زر پرست فاحشہ سمجھ کر ملامت کا نشانہ بناتے رہے ہیں۔ ہم اس امر پر متعجب ہونے سے باز نہیں رہ سکتے کہ دنیا کس قدر مختلف ہوتی اگر عورتوں کی آزادی کو اس وقت کے معاشرے کے تقدس مآب مردانہ نظام مراتب کی بھینٹ نہ چڑھایا جاتا۔

وزیر خانم کے اپنے دوسرے ساتھی نواب شمس الدین احمد کے ساتھ تعلق کا بیانیہ بھی دہلی کی زوال پذیر تقدیر کی علامت ہے۔ ہم دہلی پر برطانوی پھندے کو تنگ ہوتے دیکھتے ہیں، جس کا مظاہرہ نواب کی گردن کے گرد جلّاد کے پھندے کی صورت میں ہوتا ہے، اور جو پھیل کر ہندستان کی سرزمین کی گردن تک پہنچتا ہے۔ نواب کے ولیم فریزر کو انکل کہنے سے لے کر فریزر کے ذریعے اس کے قتل ہونے تک کی کہانی، نوآبادیاتی محکوموں کے انگریزوں سے تعلق کی تمثیل ہے۔ انگریز بے ضرر تاجر بن کر آئے، دوست ہونے کا تاثر دیا اور آخر آخر میں پوری تہذیب، اور پورے طرزِ حیات کے قاتل کے طور پر انھوں نے اپنی اصلیت ظاہر کر دی۔ جب شمس الدین احمد خاں جیل میں تھے اور ان کا معاملہ زیرِ تفتیش تھا، ان کے کسی دور کے بھی رشتے دار کو دہلی کی گلیوں میں نکلنے کی اجازت نہیں تھی۔ یہ محاصرہ تھا، گھیرا ڈالے بغیر۔ وزیر اپنے بیٹے کی زندگی کو خطرے میں دیکھ کر اسے بالآخر رام پور بھیجتی ہے۔ اسے دہلی چھوڑنے کے خیال ہی سے وحشت ہوتی ہے جہاں اس کا محبوب نواب دفن تھا، لیکن حالات نے اسے دوسرے کوچ پر مجبور کیا۔ اس مرتبہ منزل رام پور تھی، جہاں اس کے جمال اور نفاست کے سبب، ایک اور شخص اس کا عاشق بنا۔ وزیر نے اس کی جستجو نہیں کی تھی، مگر وہ خود اپنے طور سے پچھلے دو چاہنے والوں کی مانند اس کا مشتاق تھا۔ آغا مرزا تراب علی بھی، جو اس کا تیسرا عاشق اور پہلا شوہر تھا، بدقسمتی کا شکار ہوا اور شارعِ عام پر موت کے منھ میں چلا گیا۔ وزیر دہلی لوٹ آتی ہے، مگر بے گھر ہے۔ لیکن اگر وہ مکان نہ ہوتا جو اسے نواب شمس الدین نے تحفے میں دیا تھا تو اس کے سر پر چھت نہ ہوتی۔

جب ہم ناول کے آخری حصے تک پہنچتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ وزیر اور دہلی کی بدقسمتی کے ایک جیسے سلسلے ہیں جو مدغم ہو کر دونوں کو لال قلعے کی طرف لے جاتے ہیں، جن کا عروج بہ ظاہر شادی پر ہوتا ہے، مگر انجام موت اور علاحدگی پر ہوتا ہے، جو حتمی زوال ہے۔ انگریزوں نے فرمان جاری کیا کہ بادشاہ کی موت کے بعد بادشاہی نہ رہے گی، اس کی آل کو لال قلعے سے بے دخل کر دیا جائے گا۔ دوسری طرف، یہ بھی تھا کہ بہادر شاہ ظفر کی منظورِ نظر بیوی زینت محل نے حکم دیا کہ وزیر کو، جو اپنے شوہر فتح الملک بہادر کے انتقال کے بعد قلعے کی پہلی وارث تھی، لال قلعہ ہمیشہ کے لیے چھوڑنا ہوگا۔

یہاں اہم بات یہ نہیں ہے کہ ناول مغل حکومت کے سقوط کی تصویر کشی کرتا ہے، بلکہ اہم بات یہ ہے کہ ناول میں یہ کہانی از سرِ نو بیان کی گئی ہے، حقائق میں ردّ و بدل کیے بغیر اور تعصب کی آنکھ سے نہیں بلکہ حق کی آنکھ سے دیکھ کر واقعات کو بیان کیا گیا ہے۔ ایسا اس لیے ممکن ہوا کہ یہ ناول دراصل طاقت کی کارفرمائی کا مطالعہ ہے۔ مدھوسری چٹرجی نے فاروقی صاحب کا یہ بیان نقل کیا ہے، ''میں دہلی میں اور ہندستان میں اردو کلچر سے متعلق مجموعی طور پر لوگوں کی قطعی بے خبری کے خلاف اپنے دلی جذبات کا کھل کر اظہار کرنا چاہتا تھا۔''(۱۷)

حقیقت یہ ہے کہ ایک اجنبی ملک کے اندھے آرکائیو کی تیرگی جو تاریخ کے قلب میں اتری ہوئی ہے، اس میں سے ماضی کی بازیافت ہی نے ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کی تخلیق ممکن بنائی ہے۔ بار بار دُہرائی ہوئی ایک کہانی کو نئے سرے سے لکھنے اور بیان کرنے سے مقصود یہ ہے کہ نوآبادیاتی تاریخ پر کی گئی استرکاری کو منصفانہ طور پر منکشف کیا جائے۔ یہ ناول استعمار کے تحت بسر کی گئی زندگی پر مسلط جھوٹ کی گھنی تہوں کو ہٹا کر سچائی کی کھوج کرتا ہے۔ فاروقی صاحب کا پروجیکٹ ٹھیک ٹھیک وہی ہے، جسے شاہد امین نے 'سرکش، اڑیل وقوعے' (recalcitrant event) کی صورت پیش کیا ہے، جو ''متنازع حقیقت کی حدود سے باہر لرزتا رہتا ہے، نادیدہ ریکارڈ ہے، جو قابلِ مشاہدہ واقعات کی تاریخ سے بیانیے کی قلمرو تک پھیلا ہوا ہے۔''(۱۸) بلاشبہ ایک ناول نگار کے لیے اس مخصوص کردار کو آرکائیو سے نکال کر زندہ کرنا آسان نہیں تھا، جس کا وجود وسیع تناظر میں رکھنے سے بالکل حقیر نظر آتا تھا۔ لیکن تحریری ریکارڈ، ہر چند کہ وہ ناکافی ہے، لیکن اس سے جو کچھ ظاہر ہوتا ہے، اس سے ثابت ہے کہ وزیر خانم کا کردار ہماری تہذیب کی علامت بننے کی پوری صلاحیت کا حامل تھا۔

کولونیل آرکائیو کسی کو جواب دہ نہیں۔ جیسا کہ انجلی اروندکر (Anjali Arondekar) نے کہا ہے، ''اس طرح کے مسائل خصوصاً اس وقت سر اٹھاتے ہیں، جب کوئی شخص انیسویں صدی کے برطانوی ہندوستان پر قلم اٹھاتا ہے۔ وہ جغرافیائی سیاسی دنیا، جسے سامراجی آرکائیو کہیں تو غلط نہ ہوگا۔''(۱۹) اس کی تعریف میں اروندکر نے کہا ہے کہ ''یہ کوئی عمارت نہیں، نہ متون کا مجموعہ ہے، بلکہ ان سب کا اجتماعی تخیلی سنگم ہے، جن کا علم حاصل کیا گیا، یا جن کا علم حاصل کیا جاسکتا تھا، یعنی ایک زبردست تخیلی نمائندگی تھی، علمیاتی بنیادی پیٹرن کی!''(۲۰) فاروقی صاحب خود اپنی بیانیہ آرکائیو تخلیق کرنے پر صریحاً توجہ مرکوز کرتے ہیں، ایسی آرکائیو جس کی بنیاد ماضی کے پارچوں (palimpsest) پر ہو۔ یہاں فاروقی صاحب خاص اس مدھم نقش (trace) کا تعاقب کرتے

ہیں، جسے دریدا نے ''خود اپنے آپ، خود اپنی موجودگی کی تنسیخ کہا ہے، اور جو اس کی بے درماں غیر موجودگی، اس کی غیر موجودگی کی دھمکی یا کرب سے عبارت ہے۔ جس مدھم نقش کو مٹایا نہ جا سکے، وہ مدھم نقش نہیں ہے، اس کی کامل موجودگی ہے...'' گائتری سپیوک زور دے کر کہتی ہیں، ''میں جن دستاویزات کا مطالعہ کرتی ہوں، ان سے مجھ پر کھلتا ہے کہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے سپاہی اور منتظمین، نمائندگیوں کے جس معروض (Object of Representations) کی تشکیل کر رہے تھے، وہی ہندستان کی حقیقت بن جاتا ہے۔'' ادبی تھیوری کی قدرے غیر عمومی زبان میں، یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ فکشن کی تشکیل تھی، جس کا مقصود ''حقیقت کے اثرات'' کا مکمل مجموعہ پیدا کرنا تھا، اور اس ''فکشن'' کی ''غلط قرأت'' (misreading) نے اسمِ معرفہ ''انڈیا'' کو پیدا کیا۔''(۲۱)

دریدا کی دلیل ہے کہ ''اگر کوئی سیاسی طاقت [عوام کی] یادداشت پر اختیار نہیں رکھتی تو لازماً آرکائیو پر اختیار رکھتی ہے۔ کامیاب جمہوری عمل کو ناپنے کا بنیادی اصول یہ ہے کہ کس حد تک آرکائیو میں عوام الناس کی شرکت اور رسائی حاصل ہے، نیز ان کی ترکیب اور تعبیر میں انھیں کتنا عمل دخل ہے۔'' برطانوی آرکائیو کے نظام نے کس طرح حقائق کو مسخ کیا اور بگاڑا، ناول میں اس کی عکاسی بالکل ابتدا ہی میں ملتی ہے جہاں ہمیں وسیم جعفر کی لارڈ رابرٹس کی ڈائری تک پہنچنے کی کوشش کے بارے میں بتایا جاتا ہے۔ وزیر خانم کی شبیہ کی حقیقت اور اصل تاریخ کی جستجو نے وسیم جعفر کو لارڈ رابرٹس کی ڈائری تک پہنچایا تھا۔ وسیم جعفر کو بتایا جاتا ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بہت سے کاغذات جنھیں غیر اہم قرار دیا گیا تھا، وہ کتب خانے کی فہرست میں درج ہی نہ ہوئے تھے۔ انھیں بکسوں میں بند کر کے تہ خانے میں رکھوا دیا گیا تھا کہ کبھی فرصت اور وسائل ہوں گے تو انھیں کیٹلاگ کیا جائے گا لیکن وہ نوبت ہی نہ آئی۔''(۲۲) ہندستان کی پہلی جنگِ آزادی کے ریکارڈ کا برٹش لائبریری کے تہ خانے میں بغیر کیٹلاگ کے پڑا ہونا ہماری دنیا کا المیہ ہے۔ جب وسیم جعفر نے شبیہ کو حاصل کر لیا تو اسے پتا چلا کہ ''کسی بے درد نے اسے اس طرح پھاڑ ڈالا تھا کہ تہائی سے کچھ زیادہ تصویر ضائع ہو گئی تھی۔''(۲۳) جو چیز ہم تک پہنچی وہ محمد حسین آزاد کا بقول ذوقِ بیان تھا:

> شہر میں چھوٹی بیگم نام کی ایک حسین صاحبِ جمال اپنے ہنر میں... کہہ تو دو۔ شاید سمجھ جائے۔(۲۴)

فاروقی صاحب کا مقصود، آرکائیو میں تاریخ کو محفوظ کرنے کے اس عمل پر تنقید ہے۔ ان کا منشا ایک متبادل، اور خود اپنی بصیرت سے مستند حقیقت پیش کرنا ہے، تاکہ ہم نہ صرف اس سب پر سوال اٹھا سکیں جو کچھ ہم تک 'حقیقت' کے طور پر پہنچا ہے، بلکہ کولونیل آرکائیو کے نظام (جو طاقت کا

ایک اور ہتھیار تھا) کے ذریعے ان حقائق کی پیداوار، اور تعمیر کے عمل کا جائزہ بھی لے سکیں۔ یہاں ایشل میمبر کا قول یاد آتا ہے، ''کوئی ریاست بغیر آرکائیو، بغیر اپنی آرکائیو کے نہیں ہے۔ دوسری طرف، آرکائیو کی موجودگی، ریاست کے لیے مستقل خطرہ ہوتی ہے۔''(۲۵)

اس علمیاتی تشدد کا حوالہ دیتے ہوئے، وسیم جعفر ناول میں سوچتا ہے، ''اب مجھے آنکھ کی حقیقت سب معلوم ہے۔ یہ تارنگاہ وارنگاہ فضول توہماتی تشکیلات ہیں۔ روشنی آنکھ سے نہیں نکلتی، آنکھ کے اندر آتی ہے تو دکھائی دیتا ہے۔ ابن الہیثم نے یہ بات ہزار برس پہلے بتادی تھی۔ لوگوں کو یقین تب آیا جب اسے انگریزی کتابوں میں ثابت کیا گیا۔''(۲۶)

دریدا کے مطابق 'آرکائیو بخار' میں مبتلا ہونے کا مطلب ''آتشِ جوش کا حامل ہونا ہے۔ یہ کبھی ختم نہ ہونے والا اضطراب ہے، آرکائیو کو وہاں تلاش کرنے کا، جہاں یہ ہاتھ سے پھسل جاتے ہیں۔ یہ آرکائیو کے پیچھے دوڑنا ہے، اس وقت بھی جب آرکائیو کا ڈھیر موجود ہو، اور ٹھیک اس جگہ جہاں اس میں 'ہر طرح کے آرکائیو' (archives) ہوں۔ یہ آرکائیو کے لیے ایک مجبور کن، بار بار ظاہر ہونے والی اور ناستلجیائی آرزو ہے، یہ اصل کی طرف لوٹنے کی بے قابو آرزو ہے، ایک دیس لگن ہے، مطلق ابتدا کی قدیمی جگہ کی طرف واپسی کا ناستلجیا ہے۔'' سائمن مورگن ورتہیم کی اس رائے میں دریدا کی فکر سمٹ آئی ہے کہ ''آرکائیو، توطن پذیری کی صورتِ حال میں وجود میں آتی ہے، جس میں ان اشیا کو کم یا زیادہ مستقل طور پر نظر بند کیا جاتا ہے، جنھیں آرکائیو میں رکھا جاتا ہے۔ یہ نجی اشیا کو عوامی اشیا بنانے کے ادارہ جاتی طریقے کی عمومی طور پر نشان دہی کرتا ہے، تاہم ضروری نہیں کہ یہ پوشیدہ کو عام کرنے کا طریقہ ہو، کیوں کہ آرکائیو میں رکھا گیا متن ہمیشہ اسے محفوظ رکھتا ہے، جس کی (اپنی توثیق کے عمل میں) تخفیف محض شہادت یا ثبوت تک نہیں کی جاسکتی۔''(۲۷)

دستاویز سازی کی اہمیت اور [سماج کی] تقدیر کو بدلنے کی طاقت پورے بیانیے میں گونجتی ہے۔ اگر مارسٹن بلیک، وزیر کا اندراج اپنی بیاہتا بی بی کے طور پر کرالیتا، بچوں کو اپنی حیاتیاتی اولاد کے طور پر قبول کرلیتا، یا اس سے شادی کرنے کے اپنے ارادے کو عملی جامہ پہنالیتا تو صورتِ حال بالکل مختلف ہوتی۔ صورتِ حال تب بھی بالکل مختلف ہوتی، اگر نواب شمس الدین احمد خاں نے، جس نے وزیر سے بے کنار محبت کا دعویٰ کیا تھا، اپنی زندگی میں وزیر کی حالت، کسی اَن ہونی کی صورت میں مستحکم کرنے کی کچھ کوشش کی ہوتی، یا اپنے اکلوتے بیٹے نواب مرزا کو اپنا قانونی وارث قرار دیا ہوتا۔ اس صورت میں بھی حالات مختلف ہوتے، اگر آغا تراب علی نے اپنی نو بیاہتا بیوی کو

حق مہر کے حصے کے طور پر اپنا مکان لکھ دیا ہوتا۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ صورتِ حال یکسر مختلف ہوتی، اگر برطانویوں کو نواب شمس الدین احمد خاں کا وہ خط نہ ملا ہوتا، جو کریم خاں کو بھیجا گیا تھا۔ انگریزوں نے اس خط کے مندرجات کی جو تعبیر کی، اس سے یہ ظاہر ہوتا تھا کہ نواب ہی قتل کا اصل محرک تھا۔

دریدا جسے 'آرکائیوی تشدد' کہتا ہے، اس پر بحث کا آغاز اپنے مضمون 'مسکوکیات، یعنی سکّے کی پشت پر وہ خالی جگہ جو سکّے کے ڈیزائن کے نیچے ہوتی ہے' (Exergue) سے کرتا ہے، اور مسکوکیات کے خلقی، بیضوی امکانات کا جائزہ لیتا ہے، جو بعدازاں اس سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ وہ مسکوکیات کا موازنہ، اپنے آرکائیو کی فہم سے کرتا ہے کہ دونوں بہ یک وقت 'قانون عائد کرنے اور تنظیم دینے' کا دُہرا تفاعل انجام دیتے ہیں۔ وہ لکھتا ہے، ''مسکوکیات کا کام یہ ہے کہ وہ پیش بندی کے طور پر جمع کرے، اور فرہنگ کو پہلے سے آرکائیو میں شامل کرے، اس کے بعد مسکوکیات کو قانون عائد کرنا چاہیے اور ترتیب پیدا کرنی چاہیے، خواہ اس کا مطلب کسی مسئلے، یعنی انسانی فاعل (subject) کی شناخت تک خود کو مطمئن کرنا ہو۔ اس طرح، مسکوکیات کا کام، بہ یک وقت اداراتی اور مائل بہ تحفظ ہے کہ یہ طاقت کا تشدد ہے، جو بہ یک وقت قانون کو قائم کرتا اور اسے محفوظ کرتا ہے۔ مسئلہ زیرِ بحث یہ ہے کہ مسکوکیات کے ساتھ جس تشدد کا آغاز ہوتا ہے، وہ خود آرکائیو کا تشدد ہے، آرکائیو کی حیثیت میں، آرکائیوی تشدد۔ اس طرح وہ استدلال کرتا ہے کہ کس طرح ایک آرکائیو بہ یک وقت اداراتی اور مائل بہ تحفظ ہوتی ہے، کیوں کہ آرکائیو ایک طرح کی فراوانی میں کارفرما ہوتی ہے، اس مفہوم میں کہ اسے محفوظ بنانے کا عمل اسی وقت وقوع پذیر ہوتا ہے، جب اسے لوگوں تک پہنچانے کا انتظام کیا جارہا ہوتا ہے۔ اب چونکہ آرکائیو کو خود اپنا قانون وضع کرنا ہوتا ہے، اس لیے وہ ایجاد کی ایک خاص قوت کی گرفت میں بھی ہے، جس کی وجہ سے دریدا کہتا ہے کہ آرکائیو اتنی انقلابی ہے، جتنی روایتی ہے۔ آرکائیو کا غیاب، اس کی موجودگی کا مدھم نقش مستقبل کے تمام بیانیوں میں بار بار ظاہر ہوتا رہے گا۔ جیسا کہ کیپوٹو (capote) نے دریدا کے 'آرکائیوی بخار' پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''انجام کار آرکائیو کو ایک کھلی کتاب ہونا چاہیے، جس کا رخ مستقبل کی طرف ہو، اسے امید کا رکھوالا ہونا چاہیے، اس میں ناممکن کے لیے آتش شوق ہونی چاہیے۔ اس کی خصوصیت کوئی وعدۂ فردا ہونا چاہیے۔''

شمس الرحمٰن فاروقی نے تحریر کے لیے تحقیق سے زیادہ یادداشت پر انحصار کیا ہے۔ اس ضمن میں کہتے ہیں، ''میں نے حقیقتاً کوئی تحقیق نہیں کی۔ یہ ناول کم یا زیادہ اسی ادبی اور سماجی کلچر پر ہے،

جس کے بارے میں میں نے سالہا سال سے پڑھا اور جذب کیا ہے، اور جس کے بارے میں لکھتا ہوں۔ میں نے مخصوص حقائق کی تصدیق کے لیے تاریخ کی مخصوص کتابیں دیکھیں، جیسے یہ جاننے کے لیے کہ ایسٹ انڈیا کمپنی نے اپنے سکّے کب متعارف کروائے۔ تاہم روایتی مفہوم میں، میں نے کوئی 'تحقیق' نہیں کی۔ اس ناول میں بیانیہ آوازوں کی کثرت ہے، بعض اوقات بیان کنندہ اور ناول نگار بطور بیان کنندہ ایک ہیں، مگر اکثر وہ الگ الگ ہیں۔'' اس کثرت کو ممکن بنانے، اور یادداشت پر انحصار کرنے کا عمل ٹھیک وہی ہے جسے آرکائیو کو غیر قانونی بنانے کے سلسلے میں اختیار کیا جاتا ہے، یہاں واضح طور پر 'آرکی رائٹنگ' کا طریقہ اپنایا گیا ہے۔ دریدا کی دلیل ہے کہ ''آرکائیو کو ماضی کی چیز سے زیادہ اور کہیں بڑھ کر، مستقبل کی آمد کو معرضِ سوال میں لانا چاہیے...اس طرح آرکائیو محض ماضی کا مسئلہ نہیں ہے: یہ مستقبل کا مسئلہ ہے، بجائے خود مستقبل کا مسئلہ، فردا کے ردِّعمل، امید اور ذمے داری کا مسئلہ۔''(۲۸)

فاروقی نے ہمیں ایک ایسا ناول دیا ہے، جس میں ولولہ خیز انداز میں جزئیات نگاری کی گئی ہے، اور کوئی بات قاری کے علم سے مخفی نہیں رہتی، نیز وہ اس بات کو یقینی بناتے ہیں کہ ہمیں اس طرح، اس خوبی سے کہانی سنائی جارہی ہے کہ جیسے یہ اوّل تا آخر تھی، وہ ایک ایسی جامع تصویر کشی کرتے ہیں کہ اس سے فی نفسہٖ انکار کا امکان ہی مٹ جاتا ہے۔ یہ سب پال ریکئر (Paul Ricoeur) کے اس خیال سے مطابقت رکھتا ہے کہ ''ایک اچھے مورخ کا بنیادی مقصد، آرکائیو کے دائرے کو وسیع کرنا ہے، یعنی ایک باضمیر مؤرّخ کو آرکائیو کی عام دستیابی ممکن بنانی چاہیے، اور اسے اس کے ان مدھم نشانات کی بازیافت کرنی چاہیے، جنھیں غالب آئیڈیالوجیائی طاقتیں دبانے کی کوشش کرتی ہیں۔''(۲۹) آرکائیو کو وسیع کرنے کا یہی وہ عمل ہے، جس کی مدد سے فاروقی نے مکان (space) کی تخلیقِ نو کرکے وزیر خانم کی آواز نمایاں کی۔ یہ ایسی آواز ہے جو اپنے تاریخی اور نمایاں ہم وطنوں کے درمیان بلند قامت دکھائی دیتی ہے۔ وہ ایک ایسی شخصیت ہے جو ایک طاقتور پدری سماج کے انتہائی طاقتور مردوں کو اپنی منشا کے مطابق ڈھال سکتی، قابو کرسکتی، اور انھیں خاموش کرسکتی تھی۔

حواشی

۱۔ ژاک دریدا (Jacques Derrida)، *Archives fever*، مشمولہ *Diacritics* (Summer)، بالٹی مور، جلد ۲۵، شمارہ ۲ (گرما، ۱۹۹۵ء)، ص ۶۳۔۹

۲۔ ایضاً، ص ۱۰۔

۳۔ ایضاً۔

۴۔ محولہ بالا،ص۱۱۔
۵۔ گائتری چکرورتی سپیوک (Gayatri, C. Spivak)، *The Rani of Sirmur: an essay in reading the archives*، مشمولہ *History and theory*، مڈل ٹاؤن، جلد۲۴، شمارہ۳ (۱۹۸۵ء)، ص۲۲۴۔۲۷۲
۶۔ شمس الرحمٰن فاروقی، *First city magazine* کے سوالات کا جواب دیتے ہوئے، مورخہ ۱۷؍جولائی، ۲۰۱۳ء۔
۷۔ گائتری چکرورتی سپیوک (Gayatri, C. Spivak)، *Can the subaltern speak?* مشمولہ *Literary theory*، دہلی، ۲۰۱۰ء، ص۳۱۔۲۶۳
۸۔ شمس الرحمٰن فاروقی، کئی چاند تھے سرِ آسماں، (دہلی: یاترا بکس/ پینگوین بکس، ۲۰۰۶ء)، ص۱۷۷۔
۹۔ ایضاً، ص۳۹۱۔
۱۰۔ ایضاً، ص۱۹۰۔
۱۱۔ ایضاً، ص۱۹۴۔
۱۲۔ ایضاً، ص۹۹۔
۱۳۔ ایضاً، ص۲۲۴۔
۱۴۔ ایضاً، ص۲۲۷۔
۱۵۔ ایضاً، ص۳۵۳۔
۱۶۔ ایضاً، ص۳۹۶۔
۱۷۔ http://madhu-madhusree.blogspo.in/2013/07/yet-another-white-mughal-look-at-wazir.html
۱۸۔ شاہد امین، *Writing the Recalcitrant Event,* presented at "Remembering/ Forgetting: Writing Histories in Asia, Austrailia and the Pacific"، (سڈنی: یونی ورسٹی آف ٹیکنالوجی، ۵؍جولائی ۲۰۰۱ء)۔
۱۹۔ انجلی اروندکر (Anjali Arondekar)، *For The Record: On Sexuality and the Colonial Archive in India.* (ڈرہم: ڈیوک یونی ورسٹی پریس، ۲۰۰۹ء)۔
۲۰۔ ایضاً۔
۲۱۔ گائتری چکرورتی سپیوک (Gayatri C. Spivak) محولۂ بالا، ص۲۴۷۔۲۷۲
۲۲۔ کئی چاند تھے سرِ آسماں، ص۴۱۔
۲۳۔ ایضاً، ص۴۳۔
۲۴۔ ایضاً، ص۴۶۔۴۵
۲۵۔ ایشل میمبے، (Achille Mbembe)، *The Power of the Archive and its Limits*، مشمولہ *Reconfiguiring the Archive*، مرتبہ کیرولین ہیملٹن، ورنر ہیرس، (کلوور اکیڈمک پبلشرز:

ڈوردریشٹ/ بوسٹم/لندن)،شمارہ دسمبر۲۰۰۲ء۔

۲۶۔ کئی چاند تھے سرِ آسماں،ص۵۳

۲۷۔ سائمن مارگن ورتھم (Simon Morgan Wortham)، *The Derrida Dictionary*، (نیویارک:کنٹی نیئیم،۲۰۱۰ء)،ص۱۷۔

۲۸۔ ژاک دریدا،محولہ بالا۔

۲۹۔ پال ریکیئر (Paul Ricoeur)، *Imagination, Testimony and Trust: A Dialogue with Paul Ricoeur*، مشمولہ *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy*، (لندن:روٹلیج،۱۹۹۹ء)۔

مآخذ

۱۔ اروندکر، انجلی، (Arondekar, Anjali)، *For The Record: On Sexuality and the Colonial Archive in India.*، ڈرہم:ڈیوک یونی ورسٹی،۲۰۰۹ء۔

۲۔ امین،شاہد، *Writing the Recalcitrant Event*, presented at "Remembering\ Forgetting: Writing Histories in Asia, Austrailia and the Pacific"، یونی ورسٹی آف ٹیکنالوجی،سڈنی،۵/جولائی۲۰۰۱ء۔

۳۔ دریدا، ژاک (Derrida, Jacques)، *Archives fever*، مشمولہ (Summer) *Diacritics*، جلد۲۵،شمارہ۲۔بالٹی مور،جان ہاپکنز یونی ورسٹی،۱۹۹۵ء۔

۴۔ ریکیئر، پال، (Ricoeur, Paul)، *Imagination, Testimony and Trust: A Dialogue with Paul Ricoeur*، مشمولہ *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy*،لندن:روٹلیج،۱۹۹۹ء۔

۵۔ سپیوک، گائتری چکرورتی (Spivak, Gayatri, C.)، *The Rani of Sirmur: an essay in reading the archives*، مشمولہ *History and theory*، مڈل ٹاؤن:وسیلین یونی ورسٹی،جلد۲۴، شمارہ۳،۱۹۸۵ء۔

۶۔ _____، *Can the subaltern speak?* مشمولہ *Literary theory*، دہلی: اینتھم پریس، ۲۰۱۰ء۔

۷۔ فاروقی،شمس الرحمٰن، کئی چاند تھے سرِ آسماں،دہلی:یاترا بکس/پینگوین بکس،۲۰۰۶ء۔

۸۔ _____، First City Magazine،دہلی،۱۷/جولائی،۲۰۱۳ء۔

۹۔ مبمبے، ایشل (Achille Mbembe)، *The Power of the Archive and its Limits*، مشمولہ *Reconfiguiring the Archive*، مرتبہ کیرولین ہیملٹن، ورنر ہیرس،کلوورا کیڈمک پبلشرز: ڈوردریشٹ/ بوسٹم/لندن،دسمبر۲۰۰۲ء۔

۱۰۔ ورتھم،سائمن مارگن، (Wortham, Simon Morgan)، *The Derrida Dictionary*، نیویارک:کنٹی نیئیم،۲۰۱۰ء۔

شمس الرحمٰن فاروقی

امداد امام اثر

مہدی افادی نے اردو ادب کے عناصر خمسہ کی جو فہرست بنائی تھی اس میں امداد امام اثر کا نام نہیں ہے، یہ بات سب کو معلوم ہوگی۔ یہ بات بھی شاید اکثر لوگ جانتے ہوں کہ اس فہرست سے امداد امام اثر کے نام کی غیر حاضری پر کسی نے تعجب یا احتجاج بھی نہ کیا تھا۔ امداد امام اثر کی حق تلفی ہماری ادبی تاریخ کا قابل ذکر واقعہ ہے، لیکن ایسی حق تلفیاں ہمارے یہاں ہوتی ہی رہی ہیں۔ اردو تنقید (بلکہ اردو ادب) کی جدید کاری میں پہلا باقاعدہ قدم محمد حسین آزاد نے 'آب حیات' (1880) لکھ کر اٹھایا تھا۔ 'آب حیات' کو حق تلفیوں کا نسخۂ اعظم کہنا چاہیئے، اور اکثر حق تلفیوں کی مکمل تلافی آج تک نہیں ہوسکی ہے۔ پھر حالی، شبلی اور سرسید بھی اپنے اپنے میدان میں، اور اپنی اپنی باری میں، حق تلفیوں کے مرتکب ہوئے۔

اگر علمیت کو جانچیں تو امداد امام اثر کی عربی لیاقت شبلی اور نذیر احمد کے برابر نہ تھی، لیکن حالی اور آزاد سے بڑھ کر تھی۔ فارسی میں وہ شبلی سے پیچھے تھے، لیکن بہت پیچھے نہیں۔ مغربی ادب (براہ انگریزی) سے امداد امام اثر کی واقفیت اپنے تمام بزرگ معاصروں سے، اور شبلی سے کچھ زیادہ تھی۔ معقولات اور منقولات دونوں میں شبلی کے مرتبے تک کوئی نہیں پہنچتا، سرسید اور نذیر احمد بھی نہیں، امداد امام اثر کا ذکر کیا ہے۔ شبلی اور امداد امام اثر کی عمروں میں آٹھ نو سال کا تفاوت تھا، یعنی وہ شبلی سے آٹھ نو سال بڑے تھے۔ ورنہ محمد حسین آزاد، نذیر احمد، حالی، اور خود سرسید سے وہ کئی کئی برس چھوٹے تھے۔ یعنی اس وقت کے نئے ادب میں امداد امام اثر کو شبلی کے ساتھ کا، اور نئی روشنی والا، لیکن کلاسیکی فارسی ادب کا دلدادہ استاد قرار دیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ سب کو معاصر اردو ادب، اور پھر اردو کی ادبی تاریخ میں جگہ ملی۔ لیکن امداد امام اثر کو وہ مقام نہ ملا جس کے وہ مستحق تھے، نہ ان کی حین حیات میں، اور نہ اس کے بعد۔ اور کچھ نہیں تو ان کی 'کتاب الاثمار' اور 'کیمیائے زراعت' کے باعث انھیں اردو

میں نئے سائنسی ادب کے اولین مصنفوں اور اس طرح جدید اردو ادب کے نئے ایوان کا اہم ستون ضرور قرار دیا جانا چاہیئے تھا۔لیکن ایسا نہ ہوا۔سائنسی تصنیف وترجمہ کے میدان میں 'قدیم دہلی کالج' کی خدمات کا ذکر بہت ہوتا ہے،لیکن امداد امام اثر کا نام یہاں بھی سننے میں نہیں آتا۔

نظری اور ایک طرح کی اضافی تنقید پر مبنی 'کاشف الحقائق'، معروف بہ 'بہارستان سخن' اثر کا اہم ترین کارنامہ ہے۔موضوعات کے تنوع اور وسعت کی بنا پر اسے ادب کی انسائیکلو پیڈیا کہا جاتا تو غلط نہ تھا۔اردو کے جدید کار ادب میں اسے 'آب حیات'، 'مقدمۂ شعر و شاعری' اور 'شعر العجم' (جلد چہارم) کے ساتھ ہی ہونا چاہیئے تھا،لیکن یہ بھی نہ ہوا۔وہاب اشرفی کی حیرت بجا ہے کہ 'کاشف الحقائق' پر 'اب تک خصوصی توجہ' کیوں 'نہیں دی گئی؟' وہاب اشرفی کہتے ہیں کہ امداد امام اثر 'کا ذہن قاموسی تھا' اور انھوں نے 'کاشف الحقائق' کے ذریعہ اردو فارسی شعریات اور عالمی ادب کے بعض گوشوں پر نگاہ ڈالی۔تقابلی ادب کے بھی انداز اس کتاب میں ملتے ہیں اور عملی تنقید بھی جگہ جگہ ملتی ہے۔وہاب اشرفی نے یہ سب بالکل ٹھیک کہا،لیکن امداد امام اثر کی اہمیت کو پہچاننے میں کیا امور مانع تھے،اس پر انھوں نے کوئی گفتگو نہیں کی۔

سرور الہدیٰ ہمارے نوجوان لکھنے والوں میں سر برآوردہ ہیں۔انھوں نے امداد امام اثر کا کلیات نظم مرتب کیا تو اسے اچھی پذیرائی ملی۔وہ بہت عرصے سے امداد امام اثر کا مطالعہ کر رہے ہیں اور اب یہ مبسوط کتاب لے کر سامنے آئے ہیں۔لیکن انھوں نے اس بات سے بحث نہیں کی ہے کہ اثر کو وہ اہمیت کیوں نہ ملی جس کے وہ بجا طور پر مستحق تھے۔اب جب سرور الہدیٰ کی کتاب کا مسودہ میرے سامنے ہے اور 'کاشف الحقائق' کو بھی میں نے دوبارہ جگہ جگہ سے دیکھا ہے تو مجھے گمان ہو رہا ہے کہ میں اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کر سکتا ہوں۔میرا خیال ہے اس سوال کے جواب کے ذریعہ ہمیں انیسویں صدی کے اواخر میں اردو میں جدید کاری کی کوششوں کے بارے میں بھی کچھ نکات معلوم ہو سکتے ہیں

امداد امام اثر کی اہمیت کو نظر انداز کرنے کی ایک وجہ جو سب کے سامنے (یا تمام اہل بہار کے سامنے) ہوگی، یہ ہوگی کہ اردو والوں کا بڑا طبقہ بہار سے تعصب رکھتا ہے۔ممکن ہے کہ جنوب کے لوگ اس تعصب سے خالی ہوں، اور ممکن ہے اہل پنجاب کے لئے بہار کی خوبی یا خرابی کوئی خاص معنی نہ رکھتی ہو۔لیکن اردو ادبی تہذیب کے بعض بڑے مراکز میں یہ تعصب عام ہے۔جدید زمانے میں محمد حسین آزاد نے اس تعصب کا خوب اظہار کیا۔اول تو یہ کہ انھوں نے دہلی اور لکھنو کے سوا کسی اور جگہ کی زبان اور ادب (اور محمد حسین آزاد کی نظر میں زبان اور ادب ایک ہی ہیں، لہٰذا

زبان بھی اور ادب بھی) کو قابل تقلید یا مستند نہ قرار دیا۔ پھر، نہ صرف یہ کہ آزاد نے اردو شاعری کی ترقی اور بہتری میں بہار کا کچھ حصہ نہ دیکھا اور اپنے انتہائی مقبول اور موثر تذکرے 'آب حیات' کو بہار کے ذکر سے خالی رکھا، بلکہ جہاں کہیں امکان تھا بھی کہ بہار کا اعتراف کیا جائے وہاں محمد حسین آزاد نے ایسے جملے لکھے کہ پتہ نہ چلے کہ اصل معاملہ کیا ہے۔ راسخ عظیم آبادی کا ذکر انھوں نے بہت ذرا سا لکھا اور وہ بھی سودا کے حال میں، کہ ڈھونڈے نہ ملے۔ اور لکھا بھی تو کیا لکھا کہ 'سب ادھر کے لوگ انھیں استاد مانتے تھے' اور وہ سودا کے پاس شاگرد ہونے کو حاضر ہوئے۔ یعنی 'ادھر' (= بہار) کے لوگ انھیں استاد مانتے ہوں گے، لیکن پھر بھی وہ سودا کا شاگرد ہونا چاہتے تھے۔ گویا 'اُدھر' کا استاد اور 'اِدھر' کے سودا کا شاگرد، ایک ہی بات ہے۔

بہار، یا علاقۂ پورب کے خلاف تعصب میں محمد حسین آزاد اکیلے نہیں ہیں۔ حالی، شبلی، نذیر احمد، سب کے یہاں یہ بات نظر آتی ہے۔ محمد حسین آزاد نے علی گڈھ کی زبان میں 'بھاشا سے ملا جلا پورب کا انداز' دیکھا۔ لیکن علی گڈھ والے تو خود کو بلا د مغرب (یعنی دہلی) سے منسلک سمجھتے ہیں اور تب سے لے کر اب تک علی گڈھ یونیورسٹی میں بہار کی زبان وانشا کے خلاف کچھ نہ کچھ تعصب قائم رہا ہے۔ مہدی افادی الاقتصادی گورکھپور کے تھے، جو دہلی والوں کی نظر میں نپٹ 'پورب' تھا، لیکن گورکھپور کے لوگ خود کو اودھ، یعنی لکھنو کے طبقے کا قرار دیتے تھے۔ مہدی افادی کو اپنے زمانے میں کوئی بہاری انشا پرداز نظر نہ آیا تو کچھ تعجب کی بات نہیں۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ خود اہل بہار نے بھی اپنے لوگوں کے ساتھ، اور خاص کر امداد امام اثر کے ساتھ انصاف نہ کیا۔ کلیم الدین احمد کی بے حد بااثر (اگر چہ بے حد گمراہ کن) کتاب 'اردو تنقید پر ایک نظر' میں امداد امام اثر کا نام بھی نہیں۔ اس پر ظلم یہ کہ کلیم الدین احمد کے یہاں امداد امام اثر کو باریابی نہ ملی اور مولوی عبدالحق جیسے درجۂ سوم کے نقاد پر کئی صفحے سیاہ کئے گئے۔ شاد عظیم آبادی کے بارے میں مشہور ہے کہ اگر چہ 'عظیم آبادی' ان کے نام کا جز و اور ان کی پہچان تھا، لیکن وہ خود کو اصلاً دہلی والا قرار دیتے تھے۔ یگانہ نے لاکھ فخر سے بنکارتے ہوئے کہا ہو:

لکھنؤ کے فیض سے ہیں دو دو سہرے میرے سر
ایک استاد یگانہ دوسرے داماد ہوں

لکھنؤ والوں نے یگانہ کو ذلیل وخوار کیا اور ان کی استادی کے کبھی قائل نہ ہوئے۔ اہل عظیم آباد نے ان بچاروں کے سر پر کون سے سہرے باندھے؟

لہٰذا بات محض اتنی نہیں ہے کہ شمالی ہند کی اردو تہذیب میں بہار کے خلاف تعصب برتا

گیا ہے۔ہمیں انیسویں صدی کے اواخر میں اردو کی ادبی تہذیب اور ماحول کو بھی تھوڑا بہت سمجھنا ضروری ہے۔امداد امام اثر جید عالم تھے، یا شاید نہیں تھے، لیکن انھوں نے خود کو قاموسی تنقید نگار کے طور پر پیش کیا۔یہ ادب کے بارے میں ایک جدید رویہ تھا۔ان کی بہت سی باتیں حالی، آزاد، سرسید اور شبلی کی باتوں سے ہم آہنگ ہیں، یا ہم آہنگ نہیں تو ان کے طرز فکر سے بہت مشابہ ہیں۔ یعنی ان سب کے یہاں ادب اور ادبی تہذیب کے بارے میں بہت سے ایسے خیالات نظر آتے ہیں جنھیں 'جدید'، یا 'مغرب سے متاثر' کہا جاتا ہے۔

سرسید اور ان کے رفقا نے خواہ لفظ 'جدید' کا استعمال نہ کیا ہو، لیکن یہ بات واضح تھی کہ وہ اردو ادب اور اردو تہذیب کو جدید راہ دکھانا چاہتے۔یہ راہ صرف اس معنی میں جدید نہ تھی کہ ان کی تحریروں میں قدیم (یا آج کل کی زبان میں کلاسیکی) اردو ادب کے بہت سے حصے کو مسترد اور از کار رفتہ، بلکہ نقصان دہ قرار دیا گیا تھا۔یہ راہ اس معنی میں بھی جدید تھی کہ یہ 'نئے زمانے' کی راہ تھی۔سرسید اور ان کے رفقا کے خیال میں زمانہ ایک بالکل نیا موڑ مڑ چکا تھا لیکن ہمارا ادب اور ہماری ادبی تہذیب یا تو اس موڑ سے بے خبر تھی، یا پھر جیسا کہ اقبال نے آئندہ برسوں میں کہا تھا ع آئین نو سے ڈرنا طرز کہن پہ اڑنا کا نقشہ پیش کر رہی تھی۔تعلیم، تہذیب، مذہب، ادب، ہر میدان میں سرسید کا نعرہ تھا کہ ہندوستان کے لوگ اور خاص کر ہندوستانی مسلمان 'عقل' (Reason) سے کام لیں، قرون وسطیٰ کی ضعیف الاعتقادی کو ترک کریں اور نئے علوم سے بہرہ مندی کو اپنا شعار بنائیں۔اس بہرہ مندی کو حاصل کرنے کے لئے فاتح قوم کے اطوار اور اقدار دونوں کی پابندی پہلی شرط تھی۔

حالی کا تقاضا کچھ اس سے بھی آگے کا تھا، جیسا کہ انھوں نے 'مقدمۂ شعر و شاعری' کے سرنامے میں بدیع الزماں ہمدانی کے اس قول کے ذریعہ ہم پر ظاہر کیا تھا: 'زمانے کے ساتھ گھوم جاؤ جب زمانہ گھومے' (در مع الدھر کما دار)۔یہاں عقل سے زیادہ تاریخ کا دباؤ تھا۔اس دباؤ کا اظہار ایک نئے انداز میں حالی نے 'مقدمہ' کے بہت پہلے اپنے مسدس میں بھی کیا تھا (۱۸۷۹) اور یہاں وہ قرآن مجید سے سند لائے تھے۔مسدس کے پہلے ایڈیشن کا سرنامہ قرآن کی آیت کو بنایا گیا تھا: ان اللہ لا یُغیِّرما بقومٍ حتی یُغیِّرُوا ما بِاَنفُسِھِم (سورہ رعد، آیت ۱۱)۔ اس کا ترجمہ سید محمد کاظم نے یوں کیا ہے: 'اللہ کسی قوم کی حالت اس وقت تک نہیں بدلا کرتا جب تک وہ خود اپنی حالت کو نہ بدلے'۔جہاں تک میں جانتا ہوں، اکثر لوگ قرآن کے الفاظ کا وہی مفہوم سمجھے ہیں جو سید محمد کاظم مرحوم نے درج کیا ہے، اور اس مشہور شعر کی اصل بھی لوگوں نے قرآن

کے انھیں الفاظ کو سمجھا ہے:

خدا نے آج تک اس قوم کی حالت نہیں بدلی
نہ ہو جس کو خیال آپ اپنی حالت کے بدلنے کا

میں یہاں یہ بات واضح کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ مولانا شاہ اشرف علی تھانوی کا ترجمہ مختلف ہے۔ وہو ہٰذا: 'واقعی اللہ کسی قوم کی (اچھی) حالت میں تغیر نہیں کرتا یہاں تک کہ وہ لوگ خود اپنی (صلاحیت [=خوبی، راہ راست پر ہونا] کی) حالت کو نہیں بدلتے۔' مجھے جناب ظفر احمد صدیقی نے متوجہ کیا ہے کہ مولانا شاہ اشرف علی تھانوی صاحب اپنے ترجمے کے لئے اس آیت سے استدلال لائے ہیں: ذالك بان اللہَ لم يكُ مغَيِّراً نعمةً انعمها علىٰ قومٍ حتىٰ يُغيِّروا ما بِانفُسِهِم (سورہ انفال، آیت ۱۱)۔ اس کا ترجمہ مولانا تھانوی نے حسب ذیل کیا ہے: 'یہ بات اس سبب سے ہے کہ اللہ تعالیٰ کسی ایسی نعمت کو جو کسی قوم کو عطا فرمائی ہو نہیں بدلتے جب تک کہ وہی لوگ اپنے ذاتی اعمال کو نہیں بدل ڈالتے۔'

ظاہر ہے کہ یہ بحث میرے موضوع اور میری استطاعت کے باہر ہے۔ مجھے صرف یہ کہنا ہے کہ قرآن کی آیت کے ظاہری مفہوم کی بنا پر مسدس حالی کو مسلمانوں کے حق میں ایک پر جوش اور پر درد التجا سمجھا گیا کہ وہ اپنی حالت کو خود بدلیں، اللہ کی بھی رضا اسی میں ہے۔

یہاں یہ بات دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ سید جمال الدین افغانی نے بھی اپنی تحریروں میں سورۂ رعد کی مندرجہ بالا آیت کو جگہ جگہ نقل کیا ہے اور اسی کی بنیاد پر مسلمانوں کو تلقین کی ہے کہ وہ اپنی پستی ہمت اور پستی کردار سے باہر نکلیں اور اپنی حالت کو خود بدلنے کی راہ پر گامزن ہوں۔ سید جمال الدین افغانی کا زمانہ کم و بیش وہی ہے جو سر سید احمد خان، حالی اور آزاد وغیرہ کا تھا۔ لیکن سید جمال الدین افغانی کے پیغام کا بنیادی حصہ یہ تھا کہ مسلمانوں کو مغربی تعقل اور تفکر کی تقلید نہ کرنی چاہیئے، کیونکہ اس کا لامحالہ نتیجہ مغرب سے ہم رنگی اور مغربی اقدار کی تحسین کی صورت میں برآمد ہوگا۔ تغیر لانے کے باب میں افغانی کا پیغام ہندوستانی مسلمانوں میں مقبول نہ ہوا، کیونکہ یہاں افغانی کی رائے کے برخلاف تغیر کی راہ لندن (یا مغرب) سے نکلتی تھی اور اس تغیر کو برپا ہونے کے لئے ضروری تھا کہ مسلمان، یا ساری ہی محکوم قومیں، اپنی تہذیب اور اپنی روایت کو مغرب سے کمتر سمجھیں اور 'پیروی مغربی' میں کوشاں ہو جائیں۔

مسدس حالی کا اختتام مایوسی نہیں تو محزونی سے عبارت ہے۔ لیکن ۱۸۸۶ کی اشاعت میں حالی نے ایک ضمیمہ شامل کیا جس میں انھوں نے مسلمانوں کی حالت کے بارے میں لکھا کہ اگرچہ اب

بھی ع مکینکس کی رو میں تاراج ہیں وہ

لیکن اب ذرا بہتری کے حالات نظر آنے لگے ہیں اور اس بہتری کی پہلی منزل تھی امداد باہمی اور اپنی خطاؤں اور اپنی حالت پر شرمانا۔ ضمیمے میں حالی نے لکھا:

حوادث نے ان کو ڈرایا ہے کچھ کچھ　　مصائب نے نیچا دکھایا ہے کچھ کچھ
ضرورت نے رستہ دکھایا ہے کچھ کچھ　　زمانے کے غل نے جگایا ہے کچھ کچھ
ذرا دست و بازو ہلانے لگے ہیں
وہ سوتے میں کچھ کلبلانے لگے ہیں
رہ راست پر ہیں وہ کچھ آتے جاتے　　تعلی سے ہیں اپنی شرماتے جاتے
تفاخر سے ہیں اپنے پچھتاتے جاتے　　سراغ اپنا کچھ کچھ ہیں وہ پاتے جاتے
بزرگی کے دعووں سے پھرنے لگے ہیں
وہ خود اپنی نظروں سے گرنے لگے ہیں

بس تبدیلی اور جدید کاری کا سب سے بڑا تقاضا یہی تھا: اپنی تہذیب کو حقیر سمجھو، اپنے ادب کو ذلیل سمجھو۔ وہ سب بدل ڈالو جو پہلے زمانے میں مقبول تھا۔

محمد حسین آزاد کے یہاں تاریخ اور تبدیلی کا یہ دباؤ ایک طرح کی سراسیمگی اور اس کے ساتھ ساتھ تبدیلی کے لئے غیر معمولی عجلت کی ضرورت، اور سب سے بڑھ کر یہ کہ 'تبدیلی' کو تقریباً الوہی قوت قرار دینے کی کوشش میں نظر آتا ہے۔ حتیٰ کہ انھیں پرانے لوگوں سے مسلسل یہ شکایت ہے کہ وہ 'نئے' کیوں نہیں ہیں؟ انھیں رنگین استعاروں اور مبالغے کی عادت کیوں ہے؟ 'نئے' نہ ہونے کی شکایت میں آزاد کی سرگرمی اس درجہ ہے کہ وہ سترہویں صدی وسط کے شعرا سے نالاں ہیں کہ وہ انیسویں صدی کے اواخر کی زبان (یعنی 'نئے' زمانے کی زبان) کیوں نہیں لکھتے اور کچھ ایسا کیوں نہیں کرتے کہ ان کی زبان پرانی نہ ہونے پائے؟ 'آب حیات' سے چند جواہر ریزے ملاحظہ کریں:

''[ولی کے بیان میں] آج اس وقت کی زبان کو سن کر ہمارے اکثر ہم عصر ہنستے ہیں۔ لیکن یہ ہنسی کا موقع نہیں... یہ اس تدبیر کے سوچنے کا موقع ہے کہ آج ہم کیونکر اپنے کلام کو ایسا کریں جس سے ہماری زبان کچھ مدت تک زیادہ مطبوع خلائق رہے... آؤ ہم آج کے کاروبار اور اس کے آئندہ حالات کو خیال کریں اور اسی انداز پر قدم ڈالیں۔ شاید ہمارے کلام کی عمر میں کچھ برس زیادہ ہو جائیں (ص ۹۱)۔

[میر سوز کے بیان میں] غزل میں دو تین شعر کے بعد ایک آدھ پرانا لفظ ضرور کھٹک جاتا ہے۔ خیر، اس سے قطع نظر کرنی چاہیئے عفکر معقول بفرما گل بے خار کجاست (ص ۱۹۵)۔

[میر سوز کے بیان میں] ان کے شعر کا قوام فقط محاورے کی چاشنی پر ہے...اب دوہری مشکلیں ہیں۔ اول یہ کہ رنگین استعارات اور مبالغے کے خیالات گویا مثل تکیہ کلام کے زبانوں پر چڑھ گئے ہیں۔ یہ عادت چھڑانی چاہیئے۔ پھر اس میں نئے انداز اور خیالات کا داخل کرنا چاہیئے، کیونکہ سالہا سال سے کہتے کہتے اور سنتے سنتے، کہنے والوں کی زبان اور سننے والوں کے کان اس کے انداز ایسے آشنا ہو گئے ہیں کہ نہ سادگی میں لطف زبان کا حق ادا ہوسکتا ہے نہ سننے والوں کو مزہ دیتا ہے''۔ (ص ۱۹۶ تا ۱۹۷)۔

تبدیلی برائے تبدیلی کی اس عجلت کے پیچھے شکست خوردہ ذہن کی بیچینی صاف نظر آتی ہے۔ پچھلوں کے استعارے اور مضامین 'عادت' بن گئے ہیں، زبانوں پر چڑھ گئے ہیں۔ ان سے پیچھا چھڑانا چاہیئے۔ 'انگریزی زبان ترقی اور اصلاح کا طلسمات ہے' ('آب حیات'، ص ۴) سے ہی یہ راگنی بجنے لگتی ہے اور آخر تک نئے نئے سروں میں ادا ہوتی رہتی ہے۔ 'اکثر علوم اور ہزاروں مسائل علمی ممالک فرنگ میں ایسے نکلے ہیں کہ زمانۂ سلف میں بالکل نہ تھے...عربی، فارسی، سنسکرت...کے خزانے میں بھی اس کے ادائے مطلب کے لئے لفظ نہیں، اس لئے ہم اردو بچاری کے افلاس پر چنداں تعجب نہیں کر سکتے' (ص ۲۷)۔ محمد حسین آزاد اس بات کو بالکل نظر انداز کر گئے کہ انیسویں صدی تک جو علوم یورپ میں تھے، ان سب کی بنیاد اور بنیاد نہیں تو فروغ کا سہرا عربی اور ایک حد تک فارسی کے سر ہے۔ ایسی صورت میں ان کا یہ دعویٰ دروغ پر مبنی ہے کہ عربی اور فارسی میں باریک علمی مسائل کو ادا کرنے کی قدرت نہیں۔ خود ان کے ممدوح سرسید احمد خان کے بارے میں شبلی نے لکھا ہے کہ سرسید مرحوم نے فلسفہ [یعنی نظری علوم] کے نہایت اعلیٰ درجے کے مسائل سلیس اردو میں ادا کئے۔

لیکن یہاں تو گوشوارۂ عمل ہی کچھ اور ہے، سچ، جھوٹ سے غرض نہیں۔ اور نہ خود اپنی تاریخ کا کچھ احساس ہے جیسا کہ حالی نے ایک ہی سال پہلے مسدس لکھ کر دنیا کو دکھا دیا تھا۔ آزاد کو بس یہی دھن ہے کہ 'علوم و فنون کا عجائب خانہ کھلا ہے اور ہر قوم اپنے اپنے فن انشا کی دستکاریاں سجائے

ہوئے ہے...ہماری زبان کس درجے پر کھڑی ہے؟ ہاں صاف نظر آتا ہے کہ پا انداز میں پڑی ہے' ('آب حیات'، ص۸۱ تا ۸۲)۔ اردو شاعری کے میدان میں ولی کا ظہور ہزار خوش آئند سہی لیکن 'اس کوتاہی کا افسوس ہے کہ کوئی ملکی فائدہ اس سے نہ ہوا' ('آب حیات'، ص۹۳)۔ ابھی دو صفحے پہلے محمد حسین آزاد نے ولی کے بارے میں لکھا تھا کہ 'انھیں ہندوستان کی نظم میں وہی رتبہ ہے جو انگریزی نظم میں چاسر کو۔' کاش وہ وہیں رک کر یہ بھی بتا دیتے کہ چاسر کی شاعری سے انگریزوں کو کون سا ملکی فائدہ حاصل ہوا۔

'حسن قدرتی کیا شے ہے؟ ایک لطف خداداد ہے جس میں بناؤ سنگار کا نام بھی آ جائے تو تکلف کا داغ سمجھ کر سات سات پانی سے دھوئیں...صنعت کی دستکاری یہاں قلم لگائے تو ہاتھ کاٹے جائیں...خیالی رنگوں کے طوطا مینا نہیں بناتے...' ('آب حیات'، ص۱۱۱، دوسرے دور کی تمہید میں)۔ یہاں سے شبلی بہت دور نہیں جنھوں نے خسرو کی 'اعجاز خسروی' کو زیادہ تر 'قافیہ بندی اور لغو تکلفات' پر مشتمل اور صنائع بدائع میں خسرو کی کاوشوں کو 'کوہ کندن اور کاہ برآوردن' کہا ہے اور آخر میں فیصلہ دیا ہے کہ خسرو نے 'انھیں صنعتوں اور بیجا کاوشوں میں کئی جلدیں لکھ ڈالی ہیں۔ اگر کسی صاحب کو امیر خسرو سے زیادہ مغز کاوی مقصود ہو تو 'اعجاز خسروی' موجود ہے، مطالعہ فرمائیں' ('شعر العجم'، جلد دوم، ص۱۷۲ تا ۱۷۵)۔

شبلی نے تسلیم کیا ہے کہ خسرو نے جن صنائع کو استعمال کیا ہے ان میں 'بہت سی صنعتیں وہ ہیں جو عربی میں موجود تھیں۔' مگر بقول شبلی، فارسی کی وسعت عربی سے کم ہے، لہٰذا یہ کام فارسی میں مشکل تر تھا۔ لیکن اگر ایسا ہے تو خسرو ہماری داد اور استحسان کے اور بھی زیادہ مستحق ہیں، نہ کہ اس انداز طنز و تشنیع کے، جیسا کہ شبلی نے اختیار کیا ہے۔ یہ وہی انداز ہے جو دلوں کو مرعوب کر دیتا ہے لیکن عقل تک نہیں پہنچتا۔ اسی طرح، شبلی نے ابن رشد کے اس خیال کا مذاق اڑایا ہے کہ 'حکمائے اسلام نے یونانیوں کا فلسفہ سمجھنے میں اکثر غلطی کی ہے۔' اس کے بعد وہ ابن رشد کے کچھ خیالات نقل کر کے لکھتے ہیں: 'ہم جانتے ہیں کہ ہمارے ناظرین کو ان لغو اور بیہودہ خیالات اور دلائل کے سننے میں زحمت ہوئی ہوگی' ('مقالات شبلی'، جلد ہفتم، ص۳۴ تا ۳۵)۔

شبلی ہندوستانی-ایرانی شعرا میں صائب کے بہت قائل ہیں، لیکن اتنے بھی نہیں کہ وہ صائب کی طرح ظہوری اور جلال اسیر کی پیچیدہ گوئی اور تجریدی استعاراتی اسلوب کو قبول کر لیں۔ ظہوری اور جلال اسیر کی تعریف میں صائب کے دو شعر لکھ کر علامہ کہتے ہیں: 'بد مذاقی کا یہ پہلا قدم تھا، جس نے آخر میں ایک شاہراہ قائم کر دی اور نوبت یہ پہنچی کہ آج لوگ ناصر علی، بیدل، شوکت

بخاری وغیرہ کے کلام پر سر دھنتے ہیں' ('شعرالعجم'، جلد سوم، ص ۱۷۷)۔

شبلی کو ہم انیسویں صدی کے جدید کاروں میں نہیں شمار کرتے، لیکن ملک وقوم کے حالات میں تبدیلی کی تاریخی حقیقت، اور اس تبدیلی کا مقابلہ کرنے اور ملک وقوم کو بہتری کی راہ پر لانے کی ضرورت کو انھوں نے بھی سرسید وغیرہ کی طرح محسوس کیا۔ فرق صرف یہ ہے کہ شبلی کے یہاں شکست خوردگی اور سراسیمگی کا وہ ماحول نہیں جو ان کے بزرگ معاصروں کے یہاں ملتا ہے۔ انھیں مسلمانوں کی علمی اور سیاسی تاریخ کا شعور بھی اور لوگوں سے بڑھ کر تھا۔ بدلے ہوئے حالات میں ملک وقوم کی ضرورتیں پوری کرنے اور بالخصوص مسلمانوں کی زبوں حالی کو دور کرنے کے لئے انھوں نے مغربی تعلیم کی اہمیت کو تو محسوس کیا، لیکن مسلمانوں کے عہد گذشتہ میں ہر قسم کے علم اور عقلی تفتیشات کے فروغ سے بھی وہ واقف تھے۔ انھوں نے پرانے مسلمان علما کی تحریروں سے یہ بھی ثابت کیا کہ زمانۂ حال کے بہت سے سائنسی مسائل (مثلاً ارتقا، حقیقت افلاک، حرکت اجسام، مشینیات (Mechanics) کے بہت سے قضایا، حرارت کی اصلیت، اقلیدس اور جبر مقابلہ کے اعلیٰ مسائل، مسئلۂ گردش خون، قوت بصر کی اصلیت، امراض متعدی کی کیفیات) وغیرہ میں مسلمان علما کی حیثیت اگر بنیاد گذار کی نہیں تو ان مہتم بالشان عمارات میں کئی درجوں کا اضافہ کرنے والوں کی بیشک ہے۔

شبلی نے نئے ادب کی ضرورت اور پرانے ادب کی منسوخی یا اس کی از کار رفتگی پر کوئی کلام نہیں کیا۔ بلکہ ان کی اہم ترین ادبی تحریریں یعنی 'موازنۂ انیس و دبیر' اور 'شعرالعجم' انیسویں صدی میں نہیں بلکہ بیسویں صدی کے اوائل میں سامنے آئیں۔ اس وقت تک محمد حسین آزاد، مولانا حالی، گورنمنٹ کالج لاہور، اور سرسید، اردو ادب اور اردو تہذیب کے ایوان میں کئی زلزلے لا چکے تھے۔ لیکن شبلی نے دو کام ایسے کئے جن کی بنا پر وہ بیسویں صدی کے نقادوں اور انیسویں صدی کے نظریہ سازوں میں شامل ہیں۔ اول تو انھوں نے میر انیس کو اردو کے چند سب سے بڑے شعرا میں قائم کر دیا۔ انھوں نے 'موازنہ' کی تمہید ہی میں لکھ دیا کہ شاعری کے جتنے محاسن ہیں، وہ سب میر انیس کے کلام میں موجود ہیں۔ 'میر انیس کا کلام شاعری کے تمام اصناف کا بہتر سے بہتر نمونہ ہے' (ص ۱)۔ 'ان کے کلام میں شاعری کے جس قدر اوصاف پائے جاتے ہیں، اور کسی کے کلام میں نہیں پائے جاتے' (ص ۲)۔ اب مرثیہ صرف چند لوگوں کے پڑھنے اور سننے سنانے کی ایک مخصوص طرح کی نظم کے بجائے ادب کا قابل ذکر حصہ بن گیا۔

'موازنہ' کا دوسرا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس کے ذریعہ یہ ثابت ہوا کہ شعر کے میدان میں صنف کی اہمیت موخر ہے اور شاعری کی اہمیت مقدم ہے۔ یعنی صنف کوئی بھی ہو، اس کے اظہار

میں دبی قوت اسی وقت ممکن ہو سکے گی جب وہ شاعری کے شرائط پوری کرے۔ اصناف پر بہت کچھ گفتگو شبلی نے 'شعرالعجم' میں بھی کی ہے، لیکن جو نتیجہ انھوں نے یہاں نکالا ہے، وہ 'موازنہ' ہی کا حصہ ہے۔ اصناف ہی کی اہمیت پر گفتگو کرتے وقت شبلی نے حافظ کی بہت تعریف کی ہے۔ اور کون ایسا ہے جو حافظ کا حلقہ بگوش نہ ہوگا؟ حافظ کو شبلی 'فلسفیانہ شاعری' کا موجد بتاتے ہیں اور یہ بھی کہتے ہیں کہ اگرچہ ناصر خسرو کا پورا کلام فلسفیانہ مضامین پر مشتمل ہے لیکن وہ شاعری کے زمرے میں نہیں آتا، کیونکہ اس میں 'شعریت' نہیں ہے۔ 'شعریت' کی تعریف، مجمل یا مفصل، شبلی نے 'شعرالعجم' میں کہیں نہیں لکھی، یعنی ایسی تعریف جس میں منطقی ربط ہو۔ ہاں 'موازنہ' میں آغاز کلام کے پہلے علامہ شبلی بحث کا میدان یہ بتا کر متعین کر دیتے ہیں کہ شاعری کیا نہیں ہے؟ وہ لکھتے ہیں: 'خیال بندی، مضمون آفرینی، دقت پسندی، مبالغہ، صنائع و بدائع، شاعری کی حقیقت میں داخل نہیں۔'

یہ تعریف بھی نہایت غیر منطقی ہے، لیکن شبلی کے مقصد کے لئے کافی ہے۔ ہم یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ خیال بندی، مضمون آفرینی، استعارہ وغیرہ کو مزبلے پر پھینکنے والوں میں آزاد اور حالی تنہا نہیں ہیں، شبلی بھی ان کے شانہ بشانہ ہیں۔ اور چونکہ شبلی کے یہاں مثالوں اور تاریخی حوالوں کی ایک دنیا ہے، اس لئے اس میدان میں وہ حالی اور آزاد سے زیادہ با اثر ثابت ہوئے۔ (جیسا کہ ہم آئندہ دیکھیں گے، امداد امام اثر بھی حالی اور آزاد کے ہم نواؤں میں ہیں اور شبلی سے مقدم ہیں۔) دوسری بات یہ کہ شبلی نے امیر خسرو کے بیان میں خود اعتراف کیا تھا صنائع، بدائع، وغیرہ عربی میں بھی بہت ہیں۔ (یہاں وہ اس بات سے ذرا آنکھ بچا گئے ہیں کہ عربی شعرا در اصل اکثر صنائع و بدائع کے موجد یا دریافت کنندہ ہیں اور یہ لفظ 'بدیع' بھی عرب کے مشہور شاعر اور نظریہ ساز شہزادہ ابن المعتز کا قائم کیا ہوا ہے اور اس کی کتاب کا نام ہی 'کتاب البدیع' ہے۔) تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ وہ ان باتوں کے خلاف کیوں ہیں؟ میر انیس کے یہاں صنائع اور رعایت لفظی کی کمی نہیں۔ لیکن میر انیس کے لئے شبلی نے بچاؤ کی صورت نکال لی ہے (جو نہ ان کے مرتبے کے شایان ہے اور نہ ان کے ممدوح میر انیس کے حسب حال ہے)۔ چنانچہ فرماتے ہیں:

> اکثر صنائع و بدائع، شاعری اور انشا پردازی کا دیباچۂ زوال ہیں... مبالغہ، ایہام اور مناسبات لفظی، یہی چیزیں [میر انیس کے زمانے میں] شاعری کا کمال خیال کی جاتی تھیں۔ میر انیس کو انھیں لوگوں میں رہنا سہنا تھا، ان ہی سے داد سخن لینی تھی... کیونکر ممکن تھا کہ وہ زمانے کی حکومت سے آزاد رہتے؟ وہ جانتے تھے کہ جس شاعری کو وہ زندہ کرنا چاہتے ہیں،

صنائع وبدائع اس کے چہرے پر داغ ہیں ('موازنہ'،ص۱۱۱)۔

یہ استدلال تاریخی، منطقی، نظری، ہر اعتبار سے غلط ہے۔لیکن شبلی اس پر تا عمر قائم رہے تو کیوں؟ ظاہر ہے کہ اس کی وجہ صرف یہی ہے کہ انھوں نے مغربی (یعنی انگریزی) ادب کے بارے میں جو کچھ اپنے بزرگ انگریز دوستوں مثلاً آرنلڈ سے سنا یا پڑھا تھا اس کی بنا پر انھوں نے یہ اصول قائم کیا۔عربی فارسی کے وہ عدیم المثال ماہر تھے، سنسکرت شعریات سے بھی ان کی یاد اللہ تھی (جیسا کہ 'موازنہ' اور 'شعر العجم' دونوں سے متبادر ہوتا ہے)، یونانیوں (اور اس طرح مغربی علم وفن) سے وہ مرعوب بالکل نہ تھے، مغربی مستشرقین میں اکا دکا کے سوا وہ سب کو احمق سمجھتے تھے۔ اس سب کے باوجود شعر کی ماہیئت کے بارے میں وہ مار کھا گئے۔ جو کچھ انگریزوں سے بخیال خود انھوں نے سیکھا تھا، اس پر وہ صدق دل سے ایمان لے آئے۔

یہ بھی ایک اچنبھا ہے کہ 'شعر العجم' (جلد چہارم) میں شاعری پر نظری بحثوں میں جس انگریز مصنف سے شبلی نے سب سے زیادہ استفادہ کیا وہ جیمس مل (James Mill) ہے، جو معمولی درجے کا مورخ تھا اور ادبی تنقید سے کوئی علاقہ نہ تھا۔ جیمس مل کا نام بھی آج ہندوستان میں کوئی نہ جانتا اگر اس نے تاریخ ہند کی وہ زہریلی، بدنام اور مابہ الافتراق درجہ بندی نہ کی ہوتی کہ ہندوستان کی تاریخ (۱) ہندو عہد، (۲) مسلم عہد اور (۳) برطانوی عہد میں منقسم ہے۔ اگر شبلی نے جیمس مل کو مغربی اصول ادب ونقد میں کسی اہم مقام کا مستحق سمجھا تو اس کی وجہ انگریزوں کے غلط اثر کے سوا کیا ہو سکتی ہے؟ اپنے میدانوں میں تو شبلی کسی انگریز کو خاطر میں نہ لاتے تھے، لیکن مغربی ادب کی وادیوں میں سیاحت کے لئے انھیں کوئی رہنما درکار تھا۔ خواہ وہ کوئی بھی ہو، ان کے الفاظ میں، اس کا 'یورپین مصنف' ہونا کافی تھا۔

ہمارے افکار میں مغرب کی غیر ضروری موجودگی ہی کا یہ نتیجہ ہے کہ شبلی، جو ارسطو کی غلطیاں نکالنے سے دریغ نہیں کرتے، کسی 'لوئیس' اور کسی 'مشہور' فرانسیسی مصنف 'گیزو' کو اپنی بحث میں جگہ دیتے ہیں۔ (میں ان دونوں کے نام سے ناواقف ہوں۔)

اپنی اپنی حد تک محمد حسین آزاد، مولانا حالی اور علامہ شبلی تینوں کو ہمارے درمیان غیر کی موجودگی کا احساس تھا، تینوں ہی نئے کی چنوتی کا سامنا کرنے کے لئے تدابیر اور نسخے بنانے میں کوشاں ہیں۔ لیکن یہ ذرا عبرت کی جا ہے کہ شبلی نے 'یورپین' مصنف سے ادب کے میدان میں یہی سیکھا کہ مبالغہ بری چیز ہے، مضمون آفرینی مذموم ہے، بات کو پیچ دے کر کہنا برا ہے، تخیل کو قابو میں رکھنا بہتر ہے، شعر کو سچے 'انسانی جذبات' کا 'آئینہ' ہونا چاہیئے، وغیرہ۔

محمد حسین آزاد کے بعض اقتباسات ہم دیکھ چکے ہیں۔ حالی دعویٰ کرتے ہیں ('مقدمہ'،ص۱۸): 'شعر اگرچہ براہ راست علم اخلاق کی طرح تلقین و تربیت نہیں کرتا،لیکن از روے انصاف اس کو علم اخلاق کا نائب مناب اور قائم کہنا چاہیئے۔'اور پھر ایک 'یورپین محقق' نمودار ہوکر ہمیں تلقین کرتا ہے ('مقدمہ'،ص۱۹) 'ہر قوم اپنے ذہن کی جودت اور ادراک کی بلندی کے موافق شعر سے اخلاق فاضلہ اکتساب کرسکتی ہے۔'اس کے فوراً بعد حالی بزعم خود (اور ذرا خوش طبعی کے لہجے میں) افلاطون کا رد پیش کرنے کی بھی جرأت کر ڈالتے ہیں۔ (یہ کام ارسطو سے نہ ہوا تو حالی سے کیا ہوتا؟) مغربی فلسفہ اور فلسفۂ شعر کی تاریخ اور اس کی باریکیوں سے حالی بہرحال بالکل نابلد ہیں۔لیکن ان کی آواز وقت کی راگنی ثابت ہوئی اور مکے مدینے سنی گئی۔

میں نے سوال یہ قائم کیا تھا کہ امداد امام اثر کو وہ مقبولیت کیوں نہ ملی جو آزاد، حالی اور شبلی کے حصے میں آئی؟ شعر کی نوعیت کے باب میں امداد امام اثر، آزاد، حالی، اور شبلی میں کئی خیالات مشترک بھی ہیں۔لیکن اثر کے پیغام کو جدید کاری کی مہم کا حصہ کیوں نہیں قرار دیا گیا؟ میرا خیال ہے اب ہم ان سوالوں کے جواب دے سکتے ہیں۔

پہلی بات تو یہ کہ 'یورپین' مصنفوں کے حوالوں اور ایک طرح کی بین الاقوامی فضا کے باوجود امداد امام اثر کے یہاں کسی تاریخی دباؤ، تبدیلی، کسی انقلاب، کسی فیصلہ کن موڑ کی ضرورت کا احساس نہیں ملتا۔ 'کاشف الحقائق' کی مجموعی فضا ایسی ہے گویا انگریز کا وجود ہندوستان میں نو آبادیاتی حاکم کی طرح نہیں، بلکہ ایک علمی وجود کے طور پر ہے۔ انگریزی تہذیب، سیاست اور اصول معاشرت نے اہل ہند کی زندگی میں جو منفی اثرات پیدا کئے تھے اور حساس اہل ہند (مثلاً سر سید اور ان کے رفقا) کو ان اثرات کے خلاف اہم اور تقریباً انقلابی اقدامات کرنے پر مجبور کیا تھا، امداد امام اثر اس سب سے بالکل بے تعلق معلوم ہوتے ہیں۔ان کو ہماری شاعری میں 'اصلاح' کی ضرورت کی بظاہر کوئی فکر نہیں۔

امداد امام اثر کسی استدلال یا تاریخی مثال کے بغیر پہلے تو موضوعات شعر (یا مضامین شعر) کی ایک لمبی اور بے ربط فہرست تیار کرتے ہیں ('کاشف'،ص۹۴، یعنی اصل کتاب کا ص۴) اور پھر دعویٰ کرتے ہیں:

> ''واضح ہو کہ شاعری حسب خیال راقم رضاے الٰہی کی ایسی صحیح نقل ہے جو الفاظ بامعنی کے ذریعہ ظہور میں آتی ہے۔رضاے الٰہی سے مراد فطرت اللہ ہے اور

فطرت اللہ سے مراد وہ قوانین قدرت ہیں جنھوں نے حسب مرضی الٰہی نفاذ پایا ہے اور جن کے مطابق عالم درونی و بیرونی نشو نما پائے [کذا، پاتے؟] گئے ہیں۔ پس جاننا چاہیئے کہ اسی عالم درونی و بیرونی کی نقل صحیح جو الفاظ بامعنی کے ذریعہ عمل میں آتی ہے، شاعری ہے''۔

وہاب اشرفی نے اپنے دیباچے کے حاشیے میں اثر کے اس بیان پر ارسطو کے نظریۂ 'نمائندگی' یا 'نقل' (Mimesis) کا ذکر دبی زبان سے کیا ہے لیکن بات وہیں چھوڑ دی ہے۔ شاید ان کو خیال آ گیا ہوگا کہ یہاں ارسطو کی Mimesis کا دور دور تک شائبہ بھی نہیں۔ بہر حال، مقدمات غیر حقیقی پر مشتمل اس سراسر غیر منطقی اور غیر تنقیدی بیان میں دل کی وہ سادگی اور خلوص کا وہ زور بھی نہیں جو حالی کا طرۂ امتیاز ہے، محمد حسین آزاد کی جادو بیانی تو دور رہی۔ حالی کا ایک قول آپ نے ابھی دیکھا، اب ذرا آزاد کو سن لیں:

''جس طرح زمین بے روئیدگی کے نہیں رہ سکتی، اسی طرح کوئی زبان بے شاعری کے نہیں رہ سکتی۔ محمد شاہی دور تھا اور عیش و عشرت کی بہار تھی۔ ان شرفا کو خیال آیا ہوگا کہ جس طرح ہمارے بزرگ اپنی فارسی کی انشا پردازی میں گلزار کھلاتے تھے، اب ہماری یہی زبان ہے، ہم بھی اس میں کچھ رنگ دکھائیں۔ چنانچہ وہی فارسی کے خاکے اردو میں اتار کر غزل خوانیاں شروع کر دیں اور قصیدے کہنے لگے (' آب حیات'، ص ۲۹)۔

اب انھوں [اردو والوں] نے فارسی کو اس میں داخل کر کے استعارہ و تشبیہ سے مرصع کر دیا، جس سے وہ خیالوں کی نزاکت اور ترکیب کی پختگی اور زور کلام اور تیزی و طراری میں بھاشا سے بہت آگے بڑھ گئی۔ اور بہت سے نئے الفاظ اور نئی ترکیبوں نے زبان میں وسعت بھی پیدا کی۔ اس فخر کے ساتھ یہ افسوس بھی دل سے نہیں بھولتا کہ انھوں نے ایک قدرتی پھول کو جو اپنی خوشبو سے مہکتا اور رنگ سے لہکتا تھا، مفت ہاتھ سے پھینک دیا۔ وہ کیا ہے؟ کلام کا اثر، اظہار کی اصلیت... لوگ استعاروں اور تشبیہوں کی رنگینی اور مناسبت لفظی کے ذوق شوق میں خیال سے خیال پیدا کرنے لگے اور اصلی مطالب کے ادا کرنے میں بے پروا ہو گئے''۔ (' آب حیات'، ص ۶۱)۔

یہاں بھی تقریباً تمام باتیں تاریخی اور منطقی اعتبار سے، اور ہند-اسلامی شعریات اور عربی

اور سنسکرت شعریات کے بنیادی اصولوں کی بھی رو سے غلط ہیں۔ خود مغرب میں بھی ان باتوں میں سے بمشکل ہی ایک آدھی بات کی تصدیق ہو سکے۔ ان تمام اصولی اور نظری بیانات کا اعادہ، یا ان کی تفصیل، ہمیں 'کاشف' میں بھی مل جائے گی۔ لیکن 'کاشف' کی نثر کمزور اور بے کیف ہے، محمد حسین آزاد اس ساحر کی طرح ہیں جس کے لئے میر نے کہا تھا:

شاعر نہیں ہے دیکھا تو تو ہے کوئی ساحر
دو چار شعر پڑھ کر سب کو رجھا گیا ہے

اس پر مزید یہ کہ آزاد اور ان کے ساتھیوں کو تاریخ کا احساس ہے، تہذیبی اور سیاسی دباؤ کا احساس ہے۔ یہ بات وہ بار بار کہتے ہیں کہ ہمیں اپنے شعر میں اصلاح اور تبدیلی کی ضرورت ہے تا کہ وہ نئے تقاضوں کا ساتھ دے سکے، اور ان لوگوں کے یہاں منطق اور استدلال کا ایک شائبہ ہے۔ امداد امام اثر کے یہاں کوئی استدلال نہیں، صرف پیغمبرانہ کشف ہے۔ یہ کشف اگر درست بھی ہوتا تو بھی زمانۂ حال کے مطابق نہ تھا۔

امداد امام کا سب سے بڑا کارنامہ ہے شاعری کی دو اقسام کی دریافت۔ ایک کو وہ 'شاعری متعلق عالم خارج' کہتے ہیں اور دوسری کو 'شاعری متعلق بعالم ذہن' کا نام دیتے ہیں ('کاشف'، ص ۴۸)۔ پہلی قسم کو وہ بزبان انگریزی Objective اور دوسری کو بزبان انگریزی Subjective کہتے ہیں ('کاشف'، ص ۴۸ تا ۵۸)۔ انگریزی کی واجبی واقفیت، اور شاید اردو/ فارسی کو انگریزی کے ہم پلہ لانے کے شوق نے ان کو اس غلطی میں ڈالا۔ ان کو شاید یہ بھی خبر نہ تھی کہ Subjective اور Objective فلسفے کی اصطلاحیں ہیں، شاعری سے ان کا کوئی تعلق نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بعد کے اردو والوں نے Objective کے لئے 'معروضی' اور Subjective کے لئے 'موضوعی' کی اصطلاحیں وضع کیں۔

شاعری میں 'خارجی' اور 'داخلی' کی تفریق یوں تو کارآمد ہے، لیکن انگریزی سے معمولی واقفیت کی بنا پر اثر صاحب انگریزی میں والٹر اسکاٹ کو اور (غالباً فیلن کی ڈکشنری کے دیباچے کی بنا پر) اردو میں نظیر اکبر آبادی کو 'کسی حد تک' 'خارجی' شاعری کی مثال سمجھتے ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ وہ بائرن کو 'داخلی' انداز کا ممتاز شاعر سمجھتے ہیں۔ بائرن بیچارا تو بنیادی طور پر طنز نگار تھا، یا پھر اسے سیاسی-انقلابی قسم کی شاعری میں درک تھا اور وہ اب زیادہ تر انقلابی اور حسن پرست عیش کوش رئیس زادے کی حیثیت سے جانا جاتا ہے۔ اس کی طویل نظم Don Juan 'اپنے زمانے کا رزمیہ' کہی گئی ہے۔ یہ نظم مقبول تو بہت ہوئی لیکن اس پر کئی اعتراضات بھی ہوئے، مثلاً یہ کہ اس میں

زمانۂ حال کے سیاسی اور ادبی معاملات کو بھی جگہ جگہ اچھالا گیا ہے، اور یہ رزمیہ کے اصولوں کے منافی ہے۔ پھر بائرن نے اس نظم میں معاصر بڑے شعرا، خاص کر رومانی شعرا مثلاً ورڈز ورتھ (Wordsworth)، کولرج (Coleridge) حتیٰ کہ غریب کیٹس (Keats) پر بھی حملے کئے ہیں۔ 'کاشف الحقائق' کی اشاعت کے بہت پہلے بائرن مر چکا تھا، لیکن وہ اپنی قبر ہی میں تڑپ کر رہ جاتا اگر اسے خبر ملتی کہ لے، تجھے ہندوستان میں 'داخلی' شعرا کا سرآمد قرار دیا جا رہا ہے!

اثر صاحب کہتے ہیں کہ بعض خوش نصیب ایسے بھی ہیں جنھیں 'دونوں رنگ کی شاعری پر یکساں قدرت' تھی (ص ۸۵)۔ ان میں ایک طرف تو ہومر ہے تو دوسری طرف شیکسپیئر، تیسری طرف 'گرٹا' ہے جس کی شناخت وہاب اشرفی متعین نہ کر سکے کہ کون ہے۔ دراصل یہ بچارہ گوئٹے (Goethe) ہے جسے اگر جرمن لہجے میں ادا کریں تو کچھ 'گرٹا' سا سنائی دیتا ہے۔ (خدا معلوم امداد امام اثر کو جرمن زبان سے کتنی واقفیت تھی، تھی بھی کہ نہیں، لیکن انگریزی تو ان کی بہت معمولی تھی۔) اسی فہرست میں ایک طرف ہمارے میر انیس بھی ہیں۔ عام اردو والے کیا، عام انگریزی والے بھی ان میں سے ایک ہی دو ناموں کو پہچان سکتے ہوں گے اور ان سب کے اصل رنگ شاعری سے تو بڑے سے بڑا عالم بھی واقف نہ ہوگا۔ پھر ایسی فہرست سازی سے کیا فائدہ؟ یہ ضرور ہے کہ میر انیس کی غیر معمولی اور مطلق عظمت کو تسلیم کرنے کی سمت میں یہ پہلا قدم کہا جا سکتا ہے۔

چلئے مان لیا، اتنے ناموں کو دیکھ کر ہم بھولے بھالے ہندوستانی رعب میں آ ہی گئے ہوں گے۔ لیکن اثر صاحب نے بڑی گڑبڑ یہ کی کہ شاعر اور شاعری کو خلط ملط کر دیا۔ وہ اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ کوئی بھی شاعر (خواہ وہ شیکسپیئر یا 'گرٹا' کیوں نہ ہو) تمام کا تمام 'خارجی' یا تمام کا تمام 'داخلی' نہیں ہو سکتا۔ اور نہ ہی کوئی شاعری تمام و کمال 'داخلی' یا 'خارجی' ہو سکتی ہے۔ یہ تو عناصر ہیں، یا بہت سے بہت انھیں رجحانات کہیئے، جو شاعری میں عموماً نظر آتے ہیں۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ اثر صاحب کی تعریفیں غیر منطقی، دوری (Circular) اور مبہم ہیں۔ 'داخلی' شاعری میں 'تمام تر ایسے مضامین سے متعلق ہوتے ہیں [کذا، ہوتی ہے؟] جس کو سراسر امور ذہنیہ سے سروکار رہتا ہے۔' اس 'تمام تر' اور 'سراسر' کی عمومیت کو الگ رکھئے، یہ 'امور ذہنیہ' کیا ہوتے ہیں؟ ان کی وضاحت امداد امام اثر نے نہیں کی۔ اگلے جملے میں وہ 'مصوری' کو خواہ مخواہ گھسیٹ لاتے ہیں۔ عربوں نے Mimesis کا غلط ترجمہ 'محاکات' کیا تھا۔ اسی گمراہی میں پڑ کر شبلی نے شاعری کو ایک طرح کی مصوری ثابت کرنے کی کوشش کی تھی۔ امداد امام اثر اور بھی غیر ذمہ دار ہیں۔ وہ 'داخلی' شاعری کو 'انسان کے قوائے داخلیہ اور واردات قلبیہ کی کیفیتوں کی مصوری' پر مبنی بتاتے ہیں۔ بات

کچھ اور الجھ جاتی ہے۔

بہر حال، یہ دو اصطلاحیں تو اردو تنقید کو امداد امام اثر کی بدولت ملیں: خارجی/ خارجیت، اور داخلی/ داخلیت۔ میں بہت دن تک سمجھتا رہا کہ ان اصطلاحوں کے موجد عبد السلام ندوی ہیں۔ 'کاشف' پڑھ کر یہ غلط فہمی دور ہوئی۔ لیکن انھیں رائج عبد السلام ندوی نے کیا ('شعر الہند')۔ پھر تو خارجیت/ داخلیت، اور فوراً لکھنویت/ دہلویت کے نام پر اردو شاعری میں وہ قتل عام شروع ہوا کہ بس۔ لکھنویت/ دہلویت کا سکہ تو بہت دن نہ چلا، لیکن لکھنو اسکول/ دہلی اسکول، جنھیں مولانا عبد السلام ندوی نے ایجاد کیا تھا، اور داخلیت/ خارجیت، ان کا فریب اب تک کچھ نہ کچھ باقی ہے۔

امداد امام اثر نے خارجی/ داخلی کی تفریق پوری طرح قائم نہ کی۔ نہ انھوں نے اس بات کو خیال میں رکھا، جیسا کہ میں اوپر کہا، کہ کوئی بھی شاعری تمام کی تمام خارجی یا داخلی نہیں ہو سکتی۔ لیکن ان کی سب سے کمی یہ ہے کہ انھوں نے غزل کی پیچیدگی اور غزل کے اشعار کی کثیر المعنویت کو بالکل نظر انداز کر دیا۔ آج تو سبھی جانتے ہیں کہ بہت سی شاعری ایسی ہوتی ہے جس میں شاعر بیک وقت سنجیدہ، طنزیہ، اور مزاحیہ بھی ہو سکتا ہے، خود پر بھی تمسخر کر سکتا ہے اور متصوفانہ بات بھی کہہ سکتا ہے۔ امداد امام اثر کی اصطلاحوں کے بموجب داخلی شاعری 'انسان کے قوائے داخلیہ اور واردات قلبیہ' وغیرہ کی مصوری بھی کرتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اور کچھ نہیں تو میر اور درد اور غالب کے یہاں ایسے شعر وافر ہیں جنھیں نہ خارجی کہا جا سکتا ہے نہ داخلی، بلکہ ان پر کوئی لیبل لگ ہی نہیں سکتا۔

آگے چل کر امداد امام اثر اور بھی غیر منطقی اور بے دلیل باتیں کہتے ہیں۔ مثلاً 'اگر کوئی شاعر ...تبعیت فطرت نہ کرے تو اس کی شاعری مذاق غیر صحیح کا نقشہ پیدا کرے گی' ('کاشف'، ص ۸۶)۔ مزید، 'سخن فہم کو فطرت اللہ سے وفور اطلاع کی بڑی حاجت ہے' ('کاشف'، ص ۸۷)۔ خود 'یہ 'تبعیت فطرت' کیا ہے اور 'فطرت اللہ' کو ہم کیسے سمجھ سکتے ہیں، اس سوالوں سے اثر صاحب کو کوئی غرض نہیں۔ وہ مزید فرماتے ہیں، 'شاعری کا مدار خوش خیالی پر ہے' (ص ۸۷)۔ اس نئی اصطلاح 'خوش خیالی' کی وہ کوئی تعریف نہیں کرتے۔ لیکن بہت آگے چل کر وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ 'بے تاثیر مضمون بندی کا ماحصل کیا؟ اگر غزل گوئی صرف مضمون آفرینی کا نام ہوتا تو فردوسی، عنصری... صائب... نظیری وغیرہ کو بھی فقیر غزل گو جانتا۔ یہ حضرات بڑے بڑے شاعر تھے مگر غزل گو نہ تھے' ('کاشف'، ص ۳۸۱)۔ یہ استدلال نہ صرف دوری ہے بلکہ غالب کی سی ہٹ دھرمی کی بھی یاد دلاتا ہے جب وہ ہندوستانی فارسی گو شعرا کے نام لے کر کہتے ہیں کہ ہاں یہ لوگ شاعر ہیں، لیکن ان کی زبان فارسی نہیں ہے۔ امداد امام اثر 'خوش خیالی' کی تعریف نہیں بیان کرتے

اوراس دعوے کی دلیل سے بھی بے نیاز ہیں کہ 'ایسے ایسے حکیمانہ مضامین کو غزل سرائی کے پیرایے میں اتنی آسانی سے موزوں کرنا، یہ خواجہ [حافظ] ہی کا کام ہے' ('کاشف'، ص۳۸۲)۔

ہم گمان کر سکتے ہیں کہ امداد امام اثر کی نظر میں 'خوش خیالی' اور 'حکیمانہ مضامین' ایک ہی شے ہیں۔ شبلی نے تو صاف کہہ دیا تھا کہ ناصر خسرو کے کلام میں فلسفہ بہت ہے لیکن وہ شاعری نہیں ہے۔ یہ بات بے دلیل ہے، لیکن محض اپنی رائے کی بنیاد پر دعویٰ کرنے میں امداد امام اثر صاحب تنہا نہیں ہیں۔ اثر صاحب نے یہ تو کہہ دیا کہ حافظ کے یہاں 'حکیمانہ مضامین' ہیں۔ لیکن انھوں نے وضاحت نہیں کی 'غزل سرائی کا پیرایہ' وہ کس شے کو کہہ رہے ہیں؟ اور 'آسانی سے موزوں کرنا' سے کیا مراد ہے؟ کیا یہ مضامین اگر 'مشکل' انداز میں بیان ہوتے تو حافظ کی غزل ناکام ٹھہرتی؟

بات یہ ہے کہ اپنے طور پر بعض قضایا کو ایجاد کرنا اور پھر انھیں اپنے ہی طور پر طے کر لینا، عالمانہ شان تو ہو، لیکن ادب کی خدمت اس طرح نہیں ہو سکتی۔ مانا کہ امداد امام اثر کے خیال میں 'مضمون آفرینی، خلاقی، سخن پردازی، نازک خیالی، زور آوری... سچی غزل گوئی کی شان سے بہت بعید ہے' (ص۳۹۲)۔ لیکن وہ سچی غزل گوئی ہے کیا، اس پر وہ کوئی کلام نہیں کرتے۔ غالب کی ایک غزل کا موازنہ وہ سعدی کی ایک غزل سے کرتے ہیں اور فیصلہ دیتے ہیں:

> ''سعدی کی غزل سے اس غزل کا موازنہ ہی فضول ہے۔ کیوں حضرت غالب نے اس زمین میں غزل لکھی، اس کی ضرورت نہ معلوم ہوئی۔ اس غزل میں صرف ایک شعر قابل توجہ ہے، اور وہ یہ ہے:
>
> اندراں روز کہ پرسش رود از ہر چہ گذشت
> کاش با ما سخن از حسرت ما نیز کنند
>
> اس شعر کے سوا جتنے اشعار ہیں، زنہار اس قابل نہیں ہے [کذا، ہیں؟] کہ سعدی کے اشعار کے ساتھ پڑھے جانے کا استحقاق رکھتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ غزل سرائی بہت دشوار چیز ہے، یہ بڑے حکیم کا کام ہے، اور وہ بھی وہ حکیم جس نے غزل گوئی کی خلقی صلاحیت پائی ہے''۔ ('کاشف'، ص۳۹۶)۔

یہ سارا بیان منطق سے عاری ہے، غزل کی تاریخ کے شعور سے بھی عاری ہے، اور پورے کا پورا دوری (Circular) ہے۔ ہم یہ سب گوارا کر سکتے تھے لیکن جس بازاری لہجے میں غالب کا مذاق اڑایا گیا ہے اسے گوارا کرنا مشکل ہے۔ امداد امام اثر ایک معمولی سی بات بھول گئے کہ

سترہویں صدی سے فارسی شعرا نے ایک رسم شروع کی تھی جس کا نام انھوں نے 'استقبال' رکھا تھا۔ یعنی بزرگوں کی مقبول غزلوں کے جواب میں غزلیں کہی جائیں۔ یہ ایک طرح کا اعتراف بھی تھا اور شکریہ بھی، کہ آپ کی بدولت ہم بھی شعر کہہ سکے۔ اکثر یہ بھی ہوتا (جیسا کہ صائب نے خاص طور پر کیا ہے) کہ کسی معاصر کی پسندیدہ غزل کی تحسین کی خاطر اسی زمین میں غزل کہی جائے۔ 'استقبال' کے دونوں معنی ذہن میں رکھئے: 'آگے جانا' اور 'آگے بڑھنا'۔ یعنی ہم آپ سے آگے جانے کا دعویٰ بھی رکھتے ہیں اور آگے بڑھ کر آپ کی پذیرائی بھی کرتے ہیں۔ اس میں شرط یہ نہ تھی کہ آپ اس بزرگ کے رنگ میں غزل کہیں۔ شرط یہ تھی کہ آپ پورا زورِ سخن دکھائیں اور لوگوں کو لطفِ سخن سے بہرہ مند کریں۔ غالب اگر سعدی یا حافظ یا نظیری وغیرہ کی زمین میں کہہ رہے ہیں تو اپنا رنگِ سخن تھوڑا ہی ترک کر رہے ہیں۔ وہ استقبال کر رہے ہیں۔

امداد امام اثر کو چاہیئے تھا کہ غالب کی غزل کو غالب کے رنگ (یعنی سبک ہندی) کے اعتبار سے دیکھتے۔ لیکن غالب کے خلاف یکطرفہ ڈگری دے کر وہ مقدمہ پہلے ہی خارج کر چکے ہیں: 'ان کی غزل سرائی، غزل سرائی کا حکم نہیں رکھتی ہے... وہ استعارات وغیرہ سے بہت کام لیتے ہیں جو سچی غزل گوئی کی شان سے بہت بعید ہے' ('کاشف'، ص ۲۹۳)۔

جیسا کہ میں نے ابھی ذکر کیا، امداد امام اثر کی طرح شبلی نے بھی یہ بات کہی ہے کہ حافظ کا کلام فلسفیانہ مسائل سے مملو ہے۔ لیکن امداد امام اثر یہاں تک چلے گئے ہیں کہ 'خواجہ کا کلام فلسفہ و حکمت سے کہیں خالی تو ہوتا ہی نہیں ہے' (ص ۳۸۳)۔ یہ اسی قسم کی بچکانہ عمومی بات ہے جو آزاد سے لے کر عبدالحق تک سب لوگ میر کے بارے میں کہتے آئے ہیں کہ میر کا کلام سراپا سوز و گداز، غم و حرماں ہے۔ بقول عبدالحق، میر صاحب کے چہرے پر مسکراہٹ تو کبھی آتی ہی نہیں، وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کی باتوں پر تنقید اور شعر فہمی کے اصولوں کی بنا قائم کرنا تو بڑی بات ہے، بنیاد رکھی ہی نہیں جا سکتی۔

اثر صاحب نے کچھ انگریزوں سے سن سنا کر اور کچھ اپنی طبیعت سے خارجی/ داخلی کا امتیاز قائم کر کے یہ حکم لگا دیا کہ 'اصطلاح میں اس [غزل] سے وہ صنف شاعری مراد ہے جس میں ایسے مضامین جو اعلیٰ درجے واردات قلبیہ اور ارفع درجے کے امور ذہنیہ سے خبر دیتے ہیں حوالۂ قلم کئے جاتے ہیں... اس صنف کا یہی تقاضا ہے کہ امور داخلی کے سوا امور خارجی قلمبند نہ ہوں'۔ ('کاشف'، ص ۳۸۹)۔

صنف غزل کے یہ 'اصطلاحی' معنی اثر صاحب نے کہاں سے برآمد کئے، یہ ہم پر واضح نہیں

کیا گیا (اور شاید خود مصنف پر بھی واضح نہ ہو)۔ حالی اور آزاد کو تو اصلاح کا جواز تھا، کہ غزل کی برائیوں کی 'اصلاح' کی جائے۔ اثر صاحب کے پاس اپنی طبیعت خاص کے سوا، اور اس خیال کے سوا کوئی جواز ان رایوں کا نہیں کہ انگریزوں کے یہاں ایک چیز Lyric ہوتی ہے۔ کہا گیا ہے کہ اس میں شاعر اپنے خیالات قلبی بیان کرتا ہے اور اس انداز کو Lyricism کہتے ہیں۔ غزل بچاری Lyric کیوں ہو؟ اس باب میں اثر صاحب خاموش ہیں۔ انھیں کی طرح کلیم الدین احمد صاحب بھی اس معاملے میں خاموش تھے کہ غزل کو مغربی معنی میں Poem کہا ہی کیوں جائے؟

ایسا نہیں کہ امداد امام اثر مذاق سلیم سے عاری ہیں۔ غزل (یا جس چیز کو وہ غزل کہتے ہیں) اس کے دفاع میں انھوں نے بعض بہت اہم باتیں کہی ہیں:

> ''اس زمانے میں تقاضائے سلطنت سے انگریزیت نے ایسی تاثیر پھیلائی ہے کہ ہر شے جو ملکی وضع، ترکیب، ساخت، روش وغیرہ کی ہے، تنگ چشموں کی آنکھوں میں ذلیل وخوار نظر آتی ہے... مگر یورپین شاعری بھی عیوب سے پاک نہیں ہے... اور حقیقت یہ ہے کہ انھیں یورپین شاعری کے عیوب کیونکر نظر آئیں جب ان کی اطلاع کوٹ، پتلون، کرسی میز، چھری کانٹے وغیرہ کے اندر محدود ہے... انھوں نے غزل سرائی کی خوبیوں کو عجز طبیعت کے باعث درک نہیں کیا ہے... بعض فرماتے ہیں کہ غزل میں ہمیشہ عشقیہ مضامین باندھے جاتے ہیں جو مخرب تہذیب ہوا کرتے ہیں۔ لازم ہے کہ... وعظ، پند، نصیحت، اخلاق، تمدن اور نیچرل سینریوں کی باتیں [غزل میں] موزوں کی جائیں... عرض راقم یہ ہے کہ... اگر واقعی کسی غزل سرا [کو] ایسے مضامین [یعنی 'اعلیٰ درجے کے واردات قلبیہ' وغیرہ] کی بندش کی قدرت ہے تو اس کی غزل سرائی مخرب تہذیب ہو نہیں سکتی... اس صنف شاعری کو مجرد عالم درونی کی سیر درکار ہے۔ غزل گو کو کوئی حاجت نہیں ہے کہ کوہ کوہ پتھروں کو یا دریا دریا موجوں کو گنتا پھرے... غزل جس کام کے لئے ایجاد ہوئی ہے، اس میں بے موقع دست اندازی نہ فرمائیں ('کاشف'، ص ۴۶۴ تا ۴۶۵)۔

یہاں حالی اور محمد حسین آزاد پر تھوڑی سی ضرب معلوم ہوتی ہے، لیکن بعض باتیں بہت پتے کی ہیں۔ آخر میں ایک بات اثر صاحب ایسی کہہ گئے ہیں جس پر درجنوں تنقیدی مضمون نثار کئے جاسکتے ہیں۔ یعنی یہ کہ ہر صنف کے قوانین الگ ہیں، رسومیات الگ ہیں۔ غزل کے شاعر کو

دریا، پہاڑ، مناظر قدرت وغیرہ کے بیان سے کچھ سروکار نہیں کیونکہ غزل کے قواعد الگ ہیں، تقاضے الگ ہیں۔اس میں کوئی شک نہیں کہ اصناف کی انفرادیت اوران کی صفات وحدود کا تقاضا امداد امام اثر کو حالی اور شبلی سے زیادہ تھا۔ہم ان کی باتوں سے اتفاق کریں یا نہ کریں،لیکن ان کے اس کارنامے کا جتنا اعتراف کریں کم ہے۔

افسوس یہ ہے کہ اصناف کے باب میں اتنی عمدہ بصیرت بیان کرنے کے بعد امداد امام اثر صاحب نے خود ہی بھانڈا پھوڑ دیا۔غزل کو مناظر قدرت وغیرہ کی حاجت نہیں، یہ بات وہ اس لئے فرمارہے ہیں کہ 'یورپین شاعریوں میں بھی نیچرل سینریوں کا بیان لیرکس میں نہیں دیکھا جاتا ہے'('کاشف'،ص ۴۶۵)۔تھوڑا بہت پردہ اگر ان کی سادہ لوحی (میں محض بلحاظ ادب لاعلمی نہیں کہہ رہا ہوں) پر پڑا رہ گیا ہوگا تو وہ اگلے ہی جملے میں اسے بھی تار تار کر دیتے ہیں۔فرماتے ہیں:'ایسے مضامین کے لئے مثنوی کے رنگ کی شاعری عموماً کام میں لائی گی ہے،مثلاً سروالٹر کی وہ مثنوی جس کا نام 'لیڈی آف دی لیک' (Lady of the Lake) ہے۔' سبحان اللہ، والٹر اسکاٹ سے اس قدر محبت کہ سرسید کی طرح اسے بھی 'سروالٹر' کہا جارہا ہے اور اپنے محبوب وممدوح کے کارناموں سے لاعلمی کا یہ عالم کہ اسکاٹ کی نظم The Lady of the Lake (صرف 'لیڈی آف دی لیک' نہیں، جیسا کہ اثر صاحب نے لکھا)، اس کے بارے میں یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ 'مثنوی' نہیں ہے اور اس میں 'نیچرل سینریوں' کا بیان بھی کچھ بہت زیادہ نہیں ہے۔یہ نظم مثنوی کی شکل میں بھی نہیں،اس میں نو نو مصرعوں کے بند ہیں اور اس کے بند کی ترتیب قوافی خاصی ٹیڑھی ہے۔اس نظم میں ایک عشقیہ قصہ ہے اور اس کے ساتھ اسکاٹ لینڈ کی قومی تاریخ سے متعلق بعض واقعات منظوم کئے گئے ہیں۔

خیر، یہ بات تو طے ہوئی کہ استعارہ،سخن پردازی، مضمون آفرینی وغیرہ 'سچی غزل سرائی' کے لئے غیر ضروری، بلکہ منفی اور مضر ہیں۔اور یہ بصیرت اس بات سے حاصل ہوئی ہے کہ ہماری 'غزل' وہی چیز ہے جو 'یورپین شاعری' میں 'لیرک' ہے اور 'لیرک' میں سینریوں کا بیان، رنگینی ادا، مضمون پردازی وغیرہ نہیں ہوتی۔یہاں وہ کلیم الدین احمد کے ہم عناں معلوم ہوتے ہیں۔جس طرح کلیم الدین احمد صاحب کے اس خیال کی کوئی منطقی یا تاریخی بنیاد نہیں ہے کہ 'غزل' کو ویسا ہی ہونا چاہیئے جیسی کہ 'مغربی نظم' ہوتی ہے،اسی طرح امداد امام صاحب کے بھی اس خیال کی کوئی تاریخی یا منطقی بنیاد نہیں ہے کہ غزل وہی ہے جو 'یورپین' شاعری میں 'لیرک' ہے۔شبلی بھی ایک حد تک اسی دھوکے میں تھے کیونکہ انھوں نے بھی 'شعرالعجم' میں 'تغزل' یا 'غزلیت' کا راگ گایا ہے،لیکن ذرا مدھم سروں

میں۔امداد امام اثر صاحب تو ہر وقت اور ہر جگہ پنچم ہی میں رہتے ہیں۔

اس طرح دیکھیں تو امداد امام اثر نے بھی شاعری کے بارے میں اپنے بنیادی خیالات 'یورپین' شعرا اور 'محققین' سے اخذ کئے ہیں۔اور چونکہ ان کے بیان میں 'ادب اور تہذیب کی زبوں حالی'، 'زمانے کی تبدیلی'، 'دوڑ و زمانہ چال قیامت کی چل گیا' وغیرہ کا ذکر نہیں، اور نہ ہی اس میں شبلی کی طرح کا تاریخ کا احساس اور شعر فہمی کا حسن ہے، اس لئے تمام قاموسیت کے باوجود 'کاشف الحقائق' کو وہ مقام نہ مل سکا جو اس کا جائز حق تھا۔وہ اپنے وقت کی کتاب ہو کر بھی اپنے وقت کی کتاب نہ تھی۔

امداد امام اثر کی نگاہ نظری تنقید کے میدان میں دور دور تک جاتی ہے۔شعر پر گفتگو کے دوران وہ مصوری اور موسیقی کے میدانوں سے بھی استدلال لاتے ہیں۔اس سے بڑھ کر، وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ موسیقی، مصوری اور شاعری میں باہم 'مجانست' ہے، یعنی یہ ایک ہی جنس کے ارکان ہیں۔وہ کہتے ہیں، 'موسیقی بھی ایک قسم کی شاعری ہے' ('کاشف'، ص۵۲)۔وہ اس خیال کو دور تک پھیلاتے نہیں، لیکن یہ بات اہم ہے کہ ان کا ذہن وہاں تک پہنچا۔امداد امام اثر کے کم وبیش ہم عصر والٹر پیٹر (Walter Pater, 1839-1894) نے یہ نکتہ پیش کیا تھا کہ موسیقی اور شعر میں وحدت ہے اور درحقیقت، سارے ہی فنون لطیفہ موسیقی سی کیفیت حاصل کر لینے کے لئے کوشاں اور متمنی ہوتے ہیں (All art aspires to the condition of music.) لیکن پیٹر نے اپنی زیادہ تر بحث شعر کی صوتی کیفیت پر مرکوز رکھی تھی۔اس نے یہ ضرور کہا کہ ہر فن پارے کا بڑا عنصر حسیاتی اور محسوساتی (Sensuous) ہوتا ہے، اور موسیقی میں ہر فن لطیف کے اس عنصر کو متحد کر سکتے ہیں۔بعد کے لوگوں نے اس پر اعتراض کیا شاعری کے باب میں پیٹر نے زیادہ اہمیت وزن، بحر، قافیہ، آہنگ وغیرہ کو دی ہے لیکن یہ بنیاد تو بہت کمزور ہے جس پر شعر اور موسیقی کی وحدت کی بنیاد رکھی جائے۔اسی زمانے میں مشہور اور بہت بااثر جرمن موسیقار رچرڈ واگنر (Richard Wagner, 1813-1883) نے پیٹر سے کچھ ملتی جلتی بات کہی کہ موسیقی اور شعر کو ایک دوسرے کی تکمیل کرنا چاہیئے۔بودلیئر بھی اس خیال سے متاثر ہوا تھا۔

امداد امام اثر ان باریکیوں میں نہیں جاتے، لیکن وہ موسیقی کو اصوات موزوں کا تفاعل قرار دیتے ہیں اور 'شاعری و مصوری ویسی ہی [رضائے الٰہی کی] نقلیں بذریعہ الفاظ بامعنی اور نقوش قلم کاریوں کے ہیں' ('کاشف'، ص۵۳)۔'رضائے الٰہی' کا ذکر پہلے بھی آچکا ہے۔اثر صاحب نے اس کی تعریف کہیں نہیں بیان کی، اس کے مضمرات کا ذکر کرنا تو دور رہا۔چونکہ امداد امام اثر پر مذہب

(اور خاص کر مذہب امامیہ) کا رنگ بہت گہرا ہے، لہٰذا ان کی گفتگو کا رنگ فلسفیانہ یا متکلمانہ سے بہت زیادہ ذاکرین و مبلغین کا ہے۔ ان کی بات منطق یا استدلال پر قائم نہیں ہوتی اور مذہبیت ہر جگہ در آتی ہے۔ بحث کو آگے بڑھانے کے بجائے وہ حرام حلال کے میدان میں اتر آتے ہیں اور ادبی یا فنی گفتگو کہیں بہت دور پیچھے جوش تبلیغ کے غبار میں گم ہو جاتی ہے۔ اس بنا پر ابوالکلام قاسمی کا ہم نوا ہو کر یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ اثر صاحب 'متوازن ذہن' رکھتے تھے:

> ''لیکن وہ شے جسے عوام موسیقی کہتے ہیں اور جس سے نفس حرام کاری، فسق و فجور، رندی و اوباشی کی طرف مائل ہو جاتا ہے وہ زنہار موسیقی نہیں۔ وہ در حقیقت غنا ہے جسے اہل تقویٰ اشد من الزنا سمجھتے ہیں۔ بجنسہٖ یہی حالت شاعری کی بھی ہے، کہ جو شے درحقیقت شاعری کا حکم رکھتی ہے، وہ بجائے خود عبادت ہے۔ جیسے قصائد، حمد، نعت، محامد اہل بیت وائمۂ معصومین علیہ السلام، یا وسیلۂ تہذیب نفسی و تزکیۂ روحی ہے (' کاشف'، ص ۵۴)۔

فنون لطیفہ کی داخلی وحدت کا مضمون سنسکرت شعریات میں وسعت سے بیان ہوا ہے۔ اثر صاحب تمام فنون لطیفہ نہیں تو کم سے کم تین (شعر، موسیقی، مصوری) کی داخلی اور ایک حد تک صوری وحدت کی بات اٹھاتے ہیں۔ اس مبحث پر اردو میں یہ پہلی تحریر ہے اور نسبۃً سطحی ہونے کے باوجود تاریخی اور ادبی اعتبار سے اہم ہے۔ لیکن قاری کو اس وقت بہت مایوسی ہوتی ہے جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب اس لئے تھا کہ ہم علما و ذاکرین اور واعظین کی قدر کرنا سیکھیں اور سئیات سے اجتناب کریں۔ مذہبیت کے اس غیر ادبی وفور پر وہاب اشرفی جیسے معتدل (بلکہ مودب) مقدمہ نگار کو بھی شکایت پر مجبور کر دیا ہے (مقدمہ از وہاب اشرفی، ص ۲۷)۔ لیکن ان کی یہ بات بالکل صحیح ہے کہ امداد امام اثر کا ذہن قاموسی تھا۔ اس پر میں یہ اضافہ کروں گا کہ ان میں تجسس کا بھی مادہ بہت تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے ڈراما پر بھی توجہ کی، ہر چند کہ ڈراما ہماری اہم اصناف میں نہیں ہے۔

ایک اہم بات ڈراما کے ضمن میں اثر صاحب نے یہ کہی ہے کہ 'ڈراما نگاری کے بغیر کسی زبان کی شاعری درجۂ کمال کو نہیں پہنچ سکتی ہے۔ اگر اہل فارس کو ڈراما نگاری کا مذاق پیدا ہوا ہوتا تو امید قوی ہے کہ شعرائے فارسی کی نامطبوع مبالغہ پردازیاں بھی رخصت ہو جاتیں۔ کس واسطے کہ ڈراما نگاری میں تبعیت فطرت کی بڑی ضرورت ہے' (' کاشف'، ص ۱۳۵ تا ۱۳۶)۔

مجرد ڈراما تو نہیں، لیکن مغربی نظریہ سازوں (بشمول ارسطو، اور بعد میں ہیگل) نے المیہ کو اعلیٰ ترین صنف سخن قرار دیا ہے۔ اثر صاحب اس بحث سے شاید واقف نہیں ہیں۔ اور ان کی یہ

بات تو استعجاب انگیز ہے کہ فارسی میں ڈراما ہوتا تو 'شعرائے فارسی کی نامطبوع مبالغہ پردازیاں' غائب ہو جاتیں۔ گویا یہ آب آمد تیمّم برخاست کا معاملہ ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو اثر صاحب کی 'سچی غزل سرائی' کے سامنے اردو فارسی والوں کی 'فحش گوئیاں' بھی غائب ہو جاتیں۔ اپنے وقت میں ترقی پسندوں نے ادب کی سماجیات میں اس قسم کی خوش فہمیاں پھیلانے کی بہت کوشش کی تھی کہ فلاں سماجی یا ادبی حالات ہوں تو فلاں صنف ترقی کرتی ہے، یا فلاں طرح کا ادب پیدا ہوتا ہے۔ معلوم ہوا، اس کی جڑیں پرانی ہیں۔

بہر حال، اصناف کی درجہ بندی کا معاملہ بیشک اہم ہے اور اثر صاحب نے یہاں ڈرامے کے حق میں جو فتویٰ دیا ہے وہ بھی اردو میں اولیت اور اہمیت رکھتا ہے۔ لیکن جو دلیل وہ لائے ہیں اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ڈراما ایک بھی نہیں پڑھا ہے، نہ سنسکرت، نہ انگریزی، نہ کسی اور زبان سے ترجمہ کیا ہوا ڈراما۔ اول تو 'تبعیت فطرت' ہی بالکل مبہم اور کم وبیش بے معنی فقرہ ہے، دوم یہ کہ 'تبعیت فطرت' جو چیز بھی ہو، لیکن اکثر المیے اور تقریباً سب کے سب طربیے اس سے عاری ہیں۔ طربیہ تو خاص کر رعایت لفظی، ایہام، پھکڑ پن، بازاری گفتگو، قیاس اور احتمال سے ماورا واقعات سے بھرا ہوتا ہے، خواہ سنسکرت میں، خواہ یونانی میں، خواہ لاطینی میں۔ انگریزی میں شیکسپیئر تک کے یہاں طربیے میں پھکڑ پن اور فحش رعایت لفظی کی بھرمار ہے۔ اور اگر اثر صاحب 'ڈراما' سے صرف المیہ مراد لیتے ہیں تو ہزار دعوائے ہمہ دانی کے باوجود وہ اس بات سے بے خبر ہیں کہ سنسکرت میں المیہ ہے ہی نہیں۔ ان کی شعریات میں المیہ نہایت تکلیف انگیز اور 'غیر فطری' چیز ہے۔

امداد امام اثر کی تنقید میں اولیات بہت ہیں۔ تمام کمزوریوں کے باوجود، اور اس بات کے باوجود کہ ان کی فکر ماخوذ اور غیر منطقی ہے، ہمیں تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ انھوں نے بعض تازہ مسائل، مثلاً اصناف کی قسمیں اور ان کے خواص، ڈراما کی اہمیت، قصیدے میں 'درباری تہذیب' کے عناصر، مذہبی اصناف، وغیرہ سب پر کلام کیا ہے۔ وہ عربی، فارسی، اردو کے کم وبیش ماہر کہے جا سکتے ہیں۔ ان کی نظر حالی سے زیادہ بین الاقوامی ہے۔ لیکن مغربی ادب سے واقفیت بہت کم ہونے کے باعث مغربی ادب اور عالمی ادب کے بارے میں ان کے بیانات اکثر غلط یا بے بنیاد ہیں۔ 'یورپین' ادب کے باہر ان کی نظر مصر اور سنسکرت پر بھی پڑی ہے، مگر یہاں ان کا مبلغ علم بہت ہی کم، بلکہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس کے باوجود یہاں بھی وہ فیصلے اسی بے دھڑک انداز میں سناتے ہیں جو عموماً وہ فارسی اور اردو کے لئے مخصوص رکھتے تھے۔ مصر کے بارے میں وہ ایک بالکل ہی عجیب بات کہتے ہیں: 'اس قوم کا لٹریچر میں ممتاز شکل نہ تھا [کذا، ممتاز شکل میں نہ تھا؟]... ان

میں اہل یونان واہل روم کے لٹریچر کی خوبیاں نام کو پائی نہیں جاتی ہیں' (' کاشف' ص ۱۱۵ تا ۱۱۶)۔ ان کو یہ بھی نہیں معلوم کہ مصر کے عروج کے زمانے میں، اور اس کے بہت بعد تک 'اہل روم' کا وجود بھی نہ تھا۔ اور یونان کے بہت سے علوم مصر میں بھی تھے، اور شاید پہلے سے تھے۔ اثر صاحب چین کا نام بھی نہیں لیتے، حالانکہ ہندوستان اور چین ایک مدت تک ایک دوسرے پر اثر انداز ہوئے ہیں اور تاریخی قدامت اور انضباط اصول کے اعتبار سے چینی تہذیب دنیا کی قدیم ترین تہذیب ہے جو کئی ہزار سال تک پھلتی پھولتی رہی اور جس کے نقوش اس وقت بھی بہت کچھ روشن تھے جب امداد امام اثر اپنی کتاب لکھ رہے تھے۔

' کاشف الحقائق' نہایت جرأت مندانہ، اپنی حد تک قاموسی، اور بڑی حد تک علمی کارنامہ ہے۔ اس کا المیہ مگر یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے کے تقاضوں سے کچھ باہر وجود میں آئی۔ اس پر زمانے (یعنی نوآبادیاتی زمانے) کا دباؤ بھی بہت تھا۔ اگر امداد امام اثر اس دباؤ کا برملا اظہار کرتے (جیسا کہ سرسید احمد خان سے لے کر شبلی تک سب نے کیا) تو ان کی کتاب میں وہ تناؤ، وہ اعصابی قوت اور تشنج ہوتا جس کی بدولت ہم آج تک ' آب حیات' اور 'مقدمۂ شعر وشاعری' اور مضامین سرسید کو گلے سے لگائے پھرتے ہیں۔ ان کتابوں میں ہمیں اپنے نوآبادیاتی بحران کی تصویر نظر آتی ہے۔ ' کاشف الحقائق' میں نوآبادیات بحران تو کیا، نوآبادیاتی تقاضوں کا بھی احساس نہیں ملتا۔

مانا کہ ' آب حیات'، 'مقدمہ' اور اس قبیل کی دوسری تحریروں میں جو فیصلے اور مشورے درج ہیں، وہ تقریباً سب کے سب غلط ہیں۔ مانا کہ ہمیں ان مشوروں اور فیصلوں سے نقصان ہی پہنچا۔ لیکن وہ بروقت تھے اور اتنے موثر ثابت ہوئے کہ آج بھی ہمارے تعلیمی نظام میں ان کو تاجدار دروازے کا مقام حاصل ہے۔ ' کاشف الحقائق' کے تو فیصلے بھی کم وبیش اتنے ہی غلط ہیں جتنے متذکرہ بالا کتابوں کے، اور اس کے مصنف کا علم کئی معاملات میں بہت سطحی اور برخود غلط تھا۔ اور امداد امام اثر کی نثر بھی ایسی نہیں کہ اسی کی خاطر ہم اسے پڑھ سکیں۔

پھر بھی، یہ امر موجب رنج وافسوس ہے کہ ' کاشف الحقائق' کا وہ اعتراف نہیں کیا گیا جس کی وہ مستحق ہے۔ مجھے بہت خوشی ہے کہ سرور الہدیٰ نے ' کاشف الحقائق' کو اردو ادب کے نقشے پر دوبارہ ثبت کرنے اور اسے قائم کرنے کا بیڑا اٹھایا ہے۔ ان کی نثر آج کے عام رواج کے برخلاف رواں اور مربوط ہے۔ مطالعہ بھی ان کا وافر ہے اور اس سے بڑھ کر یہ کہ وہ جی لگا کر کام کرتے ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ ان کی سعی مشکور ہوگی۔ □□

شمس الرحمٰن فاروقی

خلیل الرحمٰن اعظمی، گذشتگاں سے آئندگاں تک

بڑی خوشی کی بات ہے کہ خلیل الرحمٰن اعظمی کا کلیات شعر شائع ہو رہا ہے اور اس کی ترتیب و تدوین خلیل صاحب کی لائق بیٹی ہما سلمہا نے کی ہے۔ امید ہے کہ خلیل صاحب کا کلیات نثر بھی جلد شائع ہوگا۔

خلیل الرحمٰن اعظمی سے میرا رشتہ صرف ہم وطنی کا نہیں، ہم خیالی کا بھی ہے اور اس میں استفادہ بھی شامل ہے۔ یعنی خلیل الرحمٰن اعظمی کے ساتھ گفتگوؤں نے مجھے جدید ادب کے بارے میں بہت کچھ سکھایا اور ان کی تنقیدی تحریروں نے میرے سامنے غور و فکر کے امکانات روشن کئے۔ بطور شاعر ان کی شہرت نے لوگوں کو ان کی نثر کے محاسن کی طرف متوجہ ہونے کا خیال نہ آیا، ورنہ وہ اپنے زمانے کے بہترین نثر نگاروں میں شمار ہوتے۔ یہ خیال رہے کہ جب خلیل الرحمٰن نے اعظمی لکھنا شروع کیا اس وقت خورشید الاسلام کی نثر کا بہت چرچا تھا۔ شبلی، حالی اور امراؤ جان ادا پر ان کے مضامین کو خوبصورت لیکن عمومی اور بڑی حد تک غیر تنقیدی لیکن دل کو متاثر کرنے والی تنقید کا نمونہ کہا جانا چاہیئے۔ لیکن اس وقت ان کے تنقیدی اسلوب کو اعلیٰ درجے کا تنقیدی اسلوب سمجھا گیا:

> ''شبلی نے شاید کبھی شراب نہیں پی لیکن ان کی تحریروں میں شراب کا رنگ جھلکتا ہے اور ان میں ہلکا سا نشہ بھی ہے''۔

اس قسم کے جملوں کا کوئی معنی نہیں، کوئی استدلال نہیں، صرف تاثرات ہیں۔ لیکن خلیل الرحمٰن اعظمی کے زمانۂ نوجوانی میں اس طرح کی تنقید (اگر اسے تنقید کہا جا سکتا ہے) بہت مستحسن نگاہ سے دیکھی

جاتی تھی۔اس کے برخلاف، بہادر شاہ ظفر پر خلیل الرحمٰن اعظمی کے مضمون میں کوئی عمومی بات، کوئی تاثراتی فیصلہ، کوئی ابہام نہیں۔ بلکہ یہاں بعض باتیں ایسی ہیں جن سے اس وقت کی اردو تنقید اس وقت آشنا نہ تھی:

''ظفر نے اپنی شاعری کے اس حصے میں چند الفاظ اور اشارات کو خاص طور پر استعمال کیا ہے جس سے ان کے مزاج اور ان کی شخصیت کے بنیادی عناصر کو سمجھنے میں بڑی آسانی ہوتی ہے۔ وہ الفاظ ہیں: شمع، آنسو، آگ... فلک کا جل جانا، شراب کی گرمی... دامن صحرا میں آگ کا لگ جانا، بھڑ کے ہوئے چراغ کی لو... یہ الفاظ جب اشعار میں آتے ہیں تو ظفر شاہ نصیر اور ذوق کی بزم سخن سے نکل کر ایک اور دنیا میں آجاتے ہیں''۔

یہاں کسی عبارت آرائی، جملہ تراشی، عمومیت کا دخل نہیں۔ بات بالکل واضح ہے، کسی قسم کی غلط فہمی یا معنی کی تلاش میں سرگرداں ہونے کی ضرورت نہیں۔ خیال میں رہے کہ کسی شاعر کے یہاں کلیدی فقروں یا الفاظ یا پیکروں کی نشاندہی اس زمانے میں بالکل نیا تنقیدی رویہ تھا۔ ملحوظ رہے کہ ظفر پر مضمون ۱۹۵۲ کا لکھا ہوا ہے، جب خلیل الرحمٰن اعظمی کی عمر بمشکل پچیس برس کی تھی۔ اور یہ بھی دھیان میں رہے کہ نوجوان خلیل الرحمٰن اعظمی نے بہادر شاہ ظفر کے نقادوں کے بارے میں بے تکلف کہہ دیا ہے: ''ظفر پر جو تھوڑی بہت رائیں ہمارے پچھلے نقادوں نے دی ہیں وہ بالکل غلط نہیں لیکن نامکمل یا یک طرفہ ضرور ہیں۔ اور وہ اس وجہ سے کہ کسی نے ظفر کے پورے کلام کا بالاستیعاب مطالعہ نہیں کیا ہے۔''

اسی طرح، حسرت موہانی کے بارے میں ان کا مضمون، جو اسی ۱۹۵۲ کا لکھا ہوا ہے، ہمیں چونکاتا ہی نہیں، ہمیں ایک نئے تنقیدی مزاج سے آشنا کرتا ہے:

''سنتے ہی دل میں اتر جانے والے اشعار پسندیدہ ہو سکتے ہیں لیکن ان میں کوئی بڑی بات نہیں ہوتی۔ بڑے شاعر کا شعر ذرا مشکل سے گلے کے نیچے اترتا ہے۔ ہم اس سے متاثر ہونے کے ساتھ ساتھ محسوس کرتے ہیں کہ یہ کوئی بڑی بات ہے''۔

مضمون کے آخر میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے لکھا ہے:

''حسرت... صرف دویم درجے کے شعرا کا رنگ کامیابی سے نباہ سکے ہیں... نہ تو ان کی شخصیت میں گداز ہے اور نہ ہی ذہنی تصادم و کشمکش۔ ان کے یہاں ایک

طرح کی معصومیت ملتی ہے جو دلکش ہے لیکن باعظمت نہیں''۔

میں اسی بات کو یوں کہتا کہ حسرت کے مزاج میں سادہ مزاجی اور سادہ لوحی ہے۔لیکن ۱۹۵۲ میں، جب حسرت کا غلغلہ چار دانگ عالم میں تھا، خلیل الرحمٰن اعظمی نے جو کہا وہ غیر معمولی جرأت کی بات تھی۔ یہاں یہ بات بھی خیال میں رکھئے کہ خلیل الرحمٰن اعظمی اس وقت ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے۔ ذرا غور کیجئے کہ کس ترقی پسند نقاد نے بہادر شاہ ظفر، یا آتش، یا حسرت موہانی کو پڑھنے اور ان پر بھرپور مضمون لکھنے کی زحمت گوارا کی؟ بجا کہ بعد میں سجاد ظہیر نے حافظ پر اور سردار جعفری نے میر اور غالب پر لکھا۔لیکن انھوں نے اس وقت لکھا جب ترقی پسند تحریک کی شدت اور مبلغانہ جوش میں کمی آ چکی تھی اور گذشتہ زمانوں کے سرمائے کے خلاف ترقی پسندوں کا تعصب بہت گھٹ گیا تھا۔ پھر یہ بھی ہے کہ خلیل الرحمٰن اعظمی کے غیر ترقی پسند پیش رووں (یعنی میراجی، راشد، فیض، اختر الایمان، مجید امجد وغیرہ) میں شاید میراجی نے بہادر شاہ ظفر یا آتش جیسوں میں کچھ دلچسپی لی ہو تو لی ہو، لیکن ان شعرا، یا ان جیسے دوسرے شعرا کا پورا کلیات پڑھنے کی زحمت کسی نے بھی گوارا نہ کی تھی۔

یہ بات درست ہے کہ خلیل الرحمٰن اعظمی نے بھی ابھی اپنے مکتبی استادوں کے اثر سے خود کو پوری طرح آزاد نہ کیا تھا۔ وہ شاعری کو ذاتی جذبات اور محسوسات کا اظہار سمجھنے پر مصر تھے۔اسی لئے انھوں نے ظفر کی ان غزلوں کو بہت برا بھلا کہا ہے جو خیال بندوں کے انداز میں، اور مشکل اور کڈھب زمینوں میں ہیں۔ انھوں نے ظفر کے کلام کو کئی قسموں میں تقسیم کیا اور ان کے خیال میں سب سے خراب قسم ان اشعار کی تھی جو ''ٹیڑھی ٹیڑھی'' زمینوں اور ''عجیب وغریب'' قافیوں میں کہے گئے ہیں۔انھوں نے لکھا:

> ''نہ صرف یہ کہ یہ معمولی اور بے جان اشعار ہیں، بلکہ اتنے خراب ہیں کہ آج ان اشعار کو آپ نہ صرف ہنسیں گے بلکہ ان کے پڑھنے سے جمالیاتی احساس کو اس قدر ٹھیس پہنچتی ہے کہ مذاق سلیم رکھنے والا شخص اس قسم کی شاعری سے نفرت کرنے لگتا ہے''۔

ظاہر ہے کہ یہ فیصلہ درست نہیں ہے اور انگریزی ذہن کی پیدا کردہ تقلیدی ذہنیت کا آئینہ دار ہے۔لیکن یہ کیا کم ہے کہ خلیل الرحمٰن اعظمی نے عام عقیدے کے برخلاف بہادر شاہ ظفر کی شاعری کو دوسروں کی جھولی میں نہیں ڈالا اور ان کی شاعری کے معتد بہ حصے کی جو توصیف کی وہ اپنے وقت سے بہت آگے تھی۔ اور ایک طرح دیکھئے تو خلیل الرحمٰن اعظمی نے ظفر کی شاعری کی تعیین قدر کے

لئے بالکل نئی راہیں پیدا کیں۔اس بات میں (یعنی کلاسیکی شعرا کی تفہیم نو کے معاملے میں) خلیل الرحمٰن اعظمی اپنے معاصرین سے قطعی ممتاز ہیں۔

خلیل الرحمٰن اعظمی، ابن انشا اور ناصر کاظمی جدید شعرا کے ان پیش روؤں میں سے ہیں جنھوں نے نئی شاعری کے لئے فضا تیار کی اور پھر وہ خود بھی اس منظر کا حصہ بنے جس کو انھوں نے ادب کے افق پر بے نقاب کیا تھا۔آج وہ تینوں ہم میں نہیں ہیں اور ان کو ہمارے درمیان سے اٹھے ہوئے اتنا عرصہ گذر چکا ہے کہ ان کے کارنامے کی قدر و قیمت متعین کرنے کا کام شروع کیا جاسکتا ہے لیکن جو وقت گذرا ہے وہ اتنا طویل بھی نہیں کہ یہ شعرا اپنے مکمل صحیح تناظر میں نظر آنا شروع ہو جائیں۔اس لیے میں نے یہ کہا کہ ان کے کارنامے کی قدر و قیمت متعین کرنے کا کام محض شروع ہی ہوسکتا ہے، اس کی تکمیل میں ابھی کئی سال لگیں گے۔ہم عصروں اور ماضی قریب کے ادیبوں کا مطالعہ کرنے میں سب سے بڑی مشکل یہ پیش آتی ہے کہ ہمارے ذہن میں ان کی شخصیت کا پرتو ان کے کلام کے نقوش کو متاثر کر دیتا ہے۔لہٰذا ہم ان کے کلام کا مطالعہ اس تاثر کی روشنی میں کرنے لگتے ہیں جو ان کی شخصیت نے ہمارے ذہن پر چھوڑا ہے۔بعض اوقات شخصیت کا تاثر، خود اپنے بارے میں شاعر کے فیصلے، شاعری کے بارے میں اس کے رویے، یہ چیزیں اس درجہ حاوی ہو جاتی ہیں کہ کلام کا مطالعہ مفروضات کا شکار ہو جاتا ہے۔یہ مفروضات شخصیت کے حوالے سے درست، لیکن خود کلام کے حوالے سے غلط ہو سکتے ہیں۔

خلیل الرحمٰن اعظمی نے ایک بار مجھ سے کہا تھا کہ میں اصلاً اور اولاً شاعر ہوں، تنقید میرا ثانوی مشغلہ ہے۔انھوں نے اپنے اولین مجموعۂ مضامین ''فکر و فن'' (۱۹۵۶) میں لکھا ہے:

> ''مضمون نگاری کو میری ادبی زندگی میں ثانوی حیثیت حاصل ہے۔میں نے اپنی شخصیت کے سارے عناصر کی ترتیب و تہذیب اب تک اسی نقطۂ نظر سے کی ہے کہ شعر کے پردے پر اپنی روح کو بے نقاب کرسکوں''۔

اگر ہم ان کے اس قول کو صحیح تسلیم کرلیں تو ان کے ساتھ زیادتی کے مرتکب ہوں گے۔کیونکہ خلیل الرحمٰن اعظمی ان چند لوگوں میں سے تھے جن کی شاعری اور تنقید یکساں وقعت کی حامل تھی۔یوں تو بہت سے شاعروں نے تنقید لکھی ہے اور بہت سے نقادوں نے شاعری کی ہے لیکن ایسے لوگ کم ہوئے ہیں جنھوں نے دونوں میدانوں میں یکساں یا تقریباً یکساں اہمیت کا سرمایہ چھوڑا ہو۔ان چند لوگوں میں بھی خلیل الرحمٰن اعظمی نمایاں مقام کے مالک ہیں۔لیکن چونکہ شاعری میں طور طریقے اور اسالیب جلد جلد بدلتے ہیں، اس لیے خلیل الرحمٰن اعظمی کی بہت سی شاعری آج

پرانی معلوم ہونے لگی ہے۔ضرورت ہے کہ اس کے زندہ اور نمائندہ عناصر کا مطالعہ کیا جائے تا کہ تاریخی اہمیت اور ادبی اہمیت کے عناصر الگ الگ نمایاں ہوسکیں۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ نئی شاعری میں خلیل الرحمٰن اعظمی کی تاریخی اور ادبی اہمیت برابر کا وزن رکھتی ہیں۔تاریخی اہمیت سے انھیں ابن انشا پر تقدم بھی حاصل ہے، کیونکہ جس زمانے میں ابن انشا ابھی اپنی راہ تلاش کررہے تھے اور نوجوانی کے سادہ جذبات کے اظہار میں گم تھے، خلیل الرحمٰن اعظمی نے ذاتی اظہار کی کئی پیچیدہ راہیں طے کرلی تھیں۔اجتماعی اظہار سے گریز، بلکہ فرار کی کوشش میں ان شعرا کو جن لوگوں سے مدد مل سکتی تھی وہ حسرت، فراق، جگر اور یگانہ تھے۔حسرت اور جگر کی دنیا اتنی محدود اور جگر کا اسلوب اتنا سطحی (اگرچہ مقبول) تھا کہ ان لوگوں سے کشادخاطر کی توقع نہ تھی۔غزل میں سیاسی موضوعات کو برتنے کی کوشش کے باوجود حسرت کی جذباتی رسائی بہت دور تک نہ تھی۔فراق کے یہاں رسائی کا التباس تھا۔اور ان کی غیر معمولی شہرت اور اثر بھی ان کے مقلد کے لئے مہمیز کا کام کرسکتے تھے۔یگانہ کے یہاں بقول آل احمد سرور، اکڑ تو تھی لیکن فرحت انگیزی نہ تھی۔خلیل الرحمٰن اعظمی اور ان کے ساتھیوں کو یگانہ کی طرح خم ٹھونک کر ہر کس و ناکس سے نبرد آزما ہونے کا شوق بھی نہ تھا۔اس صورت حال کو دیکھتے ہوئے اس بات پر تعجب نہ ہونا چاہئے کہ خلیل الرحمٰن اعظمی اور ابن انشا اور ناصر کاظمی نے الگ الگ اپنے طور پر میر کو منتخب کیا اور میر کے حوالے سے خود کو سمجھنے کی کوشش کی اور اس کوشش میں فراق سے بھی اکتساب کیا۔

اس وقت ابن انشا اور ناصر کاظمی سے بحث نہیں، لیکن خلیل الرحمٰن اعظمی کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے اسلوب اور فکر کی سطح پر میر سے کوئی خاص یا براہ راست فائدہ نہ حاصل کیا۔ یہ اور بات ہے کہ خود انھوں نے اپنی شاعری پر میر کے فیضان کا ذکر بہت کھل کر اور بڑے تیقن کے ساتھ کیا ہے۔''نیا عہد نامہ'' کے دیباچے میں، جو ان کی داخلی زندگی اور شاعرانہ ارتقا کی داستان ہے، خلیل الرحمٰن اعظمی نے لکھا ہے:

> ''میر کی آواز کو اپنی آواز سمجھنا میرے لئے محض غزل گوئی یا شاعری کا راستہ نہیں تھا بلکہ یہ میری پوری زندگی کا مسئلہ تھا۔اس آواز کا سراغ مجھے نہ ملتا تو میری روح کا غم جو اندر سے مجھے کھائے جارہا تھا نہ جانے مجھے کن اندھی وادیوں کی طرف لے جاتا''۔

اس دیباچے میں انھوں نے میر کے بارے میں یہ بھی لکھا ہے کہ ''مجھے ایسا لگتا ہے، جیسے ان کو بھی اپنے زمانے میں اس نوع کی تنہائی سے واسطہ پڑا تھا''۔ناصر کاظمی نے بھی کچھ ایسی ہی بات کہی تھی

کہ ''میر کے زمانے کی رات ہمارے زمانے کی رات سے آملی ہے۔'' میر سے متاثر ہونے کے بارے میں اتنے واضح بیان اور اس اثر پذیری کی اتنی واضح وجہ (یعنی دونوں کے تجربات میں بظاہر داخلی اشتراک) کے ہوتے ہوئے یہ نتیجہ فطری تھا کہ خلیل الرحمٰن اعظمی کو طرز میر کا شاعر سمجھ لیا گیا۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ان کو طرزِ میر کا شاعر کہنا ان کی انفرادیت کے ساتھ ناانصافی اور خود میر کے ساتھ ناانصافی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی شاعری میں میر کا حصہ ہے، لیکن بہت چھوٹا سا۔ ان کی بہترین غزلوں کو کسی دوسرے شاعر کے سیاق وسباق میں رکھ کر پڑھنا مناسب نہیں۔

میر کی نمایاں ترین صفات حسب ذیل ہیں۔ ڈرامائی اور افسانوی اظہار، جنس اور عشق کے معاملات میں بے تکلفی، جسم اور روح (یا دماغ) کے معاملات پر پوری طرح دسترس، زبان کے سلسلے میں تحکمانہ اور بے پروا انانیت، رعایت لفظی سے شغف، استعارہ اور پیکر کی کثرت، معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کا التزام، حس مزاح اور طنز یعنی Irony اور Satire کی فراوانی، کائناتی احساس جو بہ یک وقت مقامی بھی ہے اور مقام سے ماورا بھی، تصوف سے واقعی اور اصلی دلچسپی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی اور ناصر کاظمی کے یہاں یہ صفات یا تو مفقود ہیں یا بہت کم ہیں۔ خود فراق صاحب کے یہاں ان میں سے اکثر کا دور دور تک پتہ نہیں، بلکہ ان میں بعض چیزیں جو خلیل الرحمٰن اعظمی، ابن انشا اور ناصر کاظمی کی قلمرو سے باہر نہ تھیں، فراق کی رسائی ان تک بھی نہ تھی۔

پھر سوال یہ اٹھتا ہے کہ اگر خلیل الرحمٰن اعظمی نے میر سے کوئی قابل ذکر براہ راست استفادہ نہیں کیا تو انھوں نے یہ کہا کیوں کہ میں نے میر کی آواز کو اپنی آواز سمجھا؟ اور خود خلیل الرحمٰن اعظمی کا اپنا رنگ کیا ہے؟

پہلے سوال کا جواب تو ان باتوں میں ہے جو میں نے کچھ دیر پہلے عرض کیں۔ پنچایتی اور اجتماعی اظہار کو مسترد کر کے اور جگر اور حسرت، یگانہ کو نامنظور کر کے (کیونکہ ان کا ذاتی اظہار یا تو رسومیاتی تھا، یا مفید مطلب نہ تھا) خلیل الرحمٰن اعظمی کو ایسے نمونے کی تلاش تھی جو اس قسم کی شاعری کا جواز بن سکتا جو ان کی شخصیت میں وہ تلاطم پیدا کر رہی تھی جس کے لئے غالب نے ''زلف خیال نازک واظہار بے قرار'' کا استعارہ وضع کیا ہے۔ میر نے خلیل الرحمٰن اعظمی کو یہ سکھایا کہ باجماعت اظہار بیان کے بجائے یہ بھی ممکن ہے کہ آدمی اپنی شاعری میں ویسا ہی نظر آئے جیسا وہ ہے۔ شاعر کو ہر راہ چلتے سے جھگڑا کرنے اور اپنی شخصیت کو منوانے کی ضرورت نہیں (جو میرزا یگانہ کا ڈھنگ تھا)۔ اسے سادہ لوح جذبات کو روایتی شیرینی اور سرمستی کے ساتھ بیان کرنا ضروری نہیں (جیسا کہ جگر صاحب کا رنگ تھا)۔ اس کو عشق اور ظاہری زندگی کی سطح پر تیرتے ہوئے خوش رنگ لیکن

ہلکے برگ وغنچہ کو چننے کی ضرورت نہیں (جیسا کہ حسرت موہانی کا انداز تھا)۔

میر نے خلیل الرحمٰن اعظمی کو یہ سکھایا کہ شاعر کو تو وہ سب کچھ کہنا چاہئے جو اس کے اندر ہے۔ اسے اپنے داخلی واردات سے شرمانا نہیں چاہئے۔ تلخی ہو، غصہ ہو، مایوسی، فریب شکستگی ہو، جھنجھلاہٹ ہو، کام ودہن کی لذت ہو یا جسم کے ولولے ہوں۔ اللہ میاں سے ناچاقی ہو، اپنے آپ سے نفرت ہو، اپنے آپ سے محبت، ہو پڑوسیوں سے جنگ ہو، روح کی بلندکوشی ہو، لازوال بے پایاں وسعت جو بھی ہو، وہ سب بیان کر دینا چاہئے۔ گذری ہوئی چیزوں کو یاد کرنا اور ان کو قیمتی سمجھنا کوئی عیب نہیں۔ جو چیزیں ہاتھ نہ آسکیں ان کو ان چیزوں سے بہتر سمجھنا جو ہاتھ لگ گئیں، گھاٹے کا سودا ہو لیکن نادانی نہیں۔ غمگین ہونا بھی اتنی ہی بڑی حقیقت ہے جتنی عظیم الشان حقیقت فتح کے شادیانے گانا۔ تنہائی بھی انسان کا مقدر ہے اور عیش وصال اور سماجی لین دین بھی۔ انسان کہیں بند نہیں، کہیں آزاد نہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کو شعر گوئی کے فن یا اسلوب کی تلاش نہ تھی۔ انھیں حوصلے کی تلاش تھی اور یہ حوصلہ انھیں میر نے دیا۔ بھلا سوچئے، میر کے سوا کون ایسے شعر کہہ سکتا تھا:

جگر چاکی ناکامی دنیا ہے آخر
نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا

وصل میں رنگ اڑ گیا میرا
کیا جدائی کو منھ دکھاؤں گا

خلیل الرحمٰن اعظمی پوری طرح طرز میر کے شاعر نہیں ہیں۔ لیکن بہر حال حقیقت یہ ہے کہ میر نے خلیل الرحمٰن اعظمی کو ترقی پسندوں کے ہاتھ سے خرید کر آزاد کر دیا۔ پھر انھوں نے اپنی شخصیت خود دریافت کر لی۔

میں یہ نہیں کہتا کہ خلیل الرحمٰن اعظمی کوئی بڑے شاعر ہیں۔ یہ فیصلہ تو مستقبل کرے گا۔ ہم عصروں کے بارے میں بڑے چھوٹے کا حکم لگانا نہ ممکن ہے نہ مناسب۔ اس وقت کم سے کم یہ کہا جانا چاہیئے کہ وہ اچھے اور اہم شاعر ہیں۔ انھوں نے عمر بھی بہت کم پائی۔ ان کے آخری زمانے کی نظمیں جو ''زندگی اے زندگی'' میں شامل ہیں، اظہار کی ایسی بے باکی اور تخیل اور زبان کے ایسے تلاطم خیز انتشار کی حامل ہیں کہ جان کلیئر John Claire کے زمانۂ جنون کے کلام کی یاد دلاتی ہیں۔ ممکن ہے کہ ان راہوں سے گذر کر ان کو کوئی ایسی شاہراہ مل جاتی جو ارض ابد کو جاتی ہے۔ ممکن ہے ''تانڈو ناچ'' جیسی نظم لکھتے وقت انھیں خیال رہا ہو کہ اب انھیں بہت دن نہیں جینا ہے اور اس وقت انھیں وہ سب کر گذرنا چاہئے جو ایک عمر کی کلاسیکی تربیت اور شخصیت کے حزم واحتیاط اور اپنی

شہرت اور حیثیت اور مرتبے کے لحاظ کے باعث وہ اب تک نہ کر سکے تھے۔ ایسی نظم جس میں الفاظ کا سیلاب بامعنی اور بے معنی کی حدود توڑتا ہوا نکل جاتا ہے، جس میں Surrealism کی خودکار تحریر سے لے کر جرمن موسیقار واگنر Wagner کی تمنا، کہ لفظ کو موسیقی بنا دیا جائے، اور آرتھر سائمنز (Arthur Symons) کے اس خیال کا شائبہ موجود ہو کہ علامت نگار شاعر دراصل مرئی موسیقی (Visible Music) خلق کرتا ہے، اس خلیل الرحمٰن اعظمی کے لئے شاید ممکن نہ تھی جو علی گڑھ کی ''متین اور سنجیدہ'' روایت کا پاسدار تھا۔ جو رشید احمد صدیقی کا شاگرد تھا اور جس نے اپنی حس طنز و مزاح کے اظہار کے لئے ہجویں تو لکھیں، لیکن جس نے غزل کو ایک فن لطیف و شریف کی طرح برتا۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے میر کی طرح شاہانہ لفنگے پن سے نہیں، بلکہ میر اثر اور میر حسن کی طرح روک روک کر اور سوچ سوچ کر بات کی۔

خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل کی بنیادی صفت ایک آہستہ رو خودکلامی ہے۔ ایسی خودکلامی جس میں حیات، کائنات اور ذات میں واقع ہوتی واردات پر رائے زنی ہے۔ جانب داری، شکایت یا خودترحمی نہیں۔ اسے خودکلامی سے زیادہ مراقبے میں گذرنے والی واردات سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ اس کو جو نام چاہیں دیں، لیکن شخصیت کے اظہار کا یہ طرز خلیل الرحمٰن اعظمی کے سوا کسی کو نصیب نہ ہوا۔

اپنے آپ سے بات کرنا تو جدید غزل کے لئے عام شیوہ ہے۔ اس لئے آپ پوچھ سکتے ہیں کہ اس میں خلیل الرحمٰن اعظمی کی تخصیص کیا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ عام خودکلامی میں ذات پر گذرنے والی واردات یا ذات کے سوالات اور جوابات ہوتے ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے اس کو حیات، کائنات اور ذات تینوں کے اظہار اور تینوں پر رائے زنی کے لیے استعمال کیا۔ عام خود کلامی میں رائے زنی اسی حد تک ہوتی ہے جس حد تک شاعر اسے خود کو قائم کرنے یعنی Establish کرنے کے لئے ضروری سمجھے۔ خودکلامی کبھی کبھی صلاح مشورے اور طنز و تعریف کے لیے بھی استعمال ہوتی ہے۔ لیکن دھیمی آواز میں یعنی کسی ظاہری احتجاج کسی سنائی دینے والی Stridence اور کسی بے محابا تنقید کے بغیر تمام پیچیدگیوں پر رائے زنی کرنے کا فن خلیل الرحمٰن اعظمی کا اپنا فن تھا۔ ان کی غزل ہم سے بات کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ یا یہ محسوس ہوتا ہے کہ جو باتیں وہ اپنے سے کرتے رہے ہیں وہ ہمارے لیے بھی معنی خیز ہیں اور ہم نے کہیں سے ان کو سن لیا ہے۔ ان کا آخری مجموعہ ''زندگی اے زندگی'' جو ابھی شائع ہوا ہے۔ اسی کا زیادہ تر حصہ ان کی چھوٹی سی زندگی کے بحرانی اور تغیر پذیر دور کی یادگار ہے۔ اس سے کوئی ایسا نتیجہ نکالنا جو ان کے پورے کلام پر

منطبق ہو سکے، شاید بہت صحیح نہ ہو۔ لیکن خود کلامی اور دھیمے لہجے میں رائے زنی کی یہ صفت اس کلام میں بھی پوری طرح جلوہ گر ہے:

دنیا داری تو کیا آئی دامن سینا سیکھ لیا
مرنے کے تھے لاکھ بہانے پھر بھی جینا سیکھ لیا

گھر میں بیٹھے سوچا کرتے ہم سے بڑھ کر کون دکھی ہے
اک دن گھر کی چھت پہ چڑھے تو دیکھا گھر گھر آگ لگی ہے

کس راستے پہ جاؤں چلوں کس کے ہم رکاب
جمتے نہیں ہیں پاؤں کہ لغزش بہت ہے یاں

گھر کی ویرانی یہ کہتی ہے کہیں اور چلوں
میں کہاں جاؤں کہاں کے لئے بستر باندھوں
سگ دیوانہ سے بدتر یہ سگ دنیا ہے
ورنہ سوچا تھا کہ دونوں کو برابر باندھوں

پھر مری راہ میں کھڑی ہوگی وہی اک شے جو اجنبی ہوگی
نہ دیکھا چشم تر نے کوئی موسم وہی بس ایک ساون کا مہینہ
مرے وجود کی سب کو خبر اسی سے ملی
جو غرق خوں ہے اسی تیغ آبدار میں ہوں
ہمیں تو راس نہ آئی کسی کی محفل بھی کوئی خدا تو کوئی ہمسایۂ خدا نکلا

اس آخری شعر پر میر کا طنطنہ یاد آتا ہے۔ میر کے شعر کے بغیر خلیل الرحمٰن اعظمی کا شعر ممکن نہ تھا۔ لیکن یہ بھی دیکھئے کہ میر اور خلیل الرحمٰن اعظمی دونوں کے یہاں وہ بے مزہ اور شے لطیف سے عاری ڈینگ نہیں جسے بعض لوگ ''شاعرانہ طنطنہ'' سمجھتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ خلیل الرحمٰن اعظمی کے شعر میں میر جیسی تہ داری نہیں ہے، لیکن مزاج اسی طرح کا ہے۔ میر کا شعر سنئے ؎

الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنھیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

خلیل الرحمٰن اعظمی کی دوسری صفت، جس میں کوئی ان کا ہمسر نہیں، ان کی تفتیش ذات ہے۔

اظہار ذات کی ایک شکل تو یہ ہے کہ شاعر اپنے اوپر گذرنے والے تجربات کو بیان کرے اور اس کے ذریعہ، یا براہ راست، اپنی شخصیت کے اچھے برے گوشوں کو بے نقاب کرے۔ دوسری اور زیادہ پیچیدہ شکل یہ ہے کہ شاعر اپنے تجربات اور شخصیت کے گوشوں، مزاج کی افتاد، عمل اور ردعمل کے طریقوں کے بارے میں سوال پوچھے۔ ایسا کیوں ہے؟ میں ایسا کیوں ہوں؟ مجھ کو یہ بات ایسی کیوں لگی؟ یہ محض تجسس نہیں بلکہ ایک بیدار، بے چین، باضمیر اور مفکر ذہن کا تفاعل ہے ؎

میں ڈھونڈنے چلا ہوں جو خود اپنے آپ کو
تہمت یہ مجھ پہ ہے کہ بہت خود نما ہوں میں

کوئی تو بات ہوگی جو کرنے پڑے ہمیں
اپنے ہی خواب اپنے ہی قدموں سے پائمال

ہیں تو سوال اب بھی ایسے جن کا کوئی جواب نہیں
پوچھنے والا پوچھ کے ان کو اپنا دل بہلاتا ہے

زیب دیتے نہیں یہ طرہ و دستار مجھے
میری شوریدہ سری سنگ ملامت مانگے

قرض سب باقی پڑا ہے لمحۂ موجود کا
کیوں سراپا انتظار لمحہ آئندہ ہوں

خوش آ گیا ہے مجھے کیوں خرابۂ ہستی
خیال مرگ بتا تو ہی کس دیار میں ہوں

ان اشعار کا تفکر رسمی تفکر نہیں بلکہ ذہن اور ضمیر کے مسائل سے الجھا ہوا ہے۔ ان میں وہ حزن آلود اضطراب ہے جس کی حدیں علم و یقین، عقیدہ اور توہم، سب کچھ ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل نے آہستہ آہستہ ترقی کی، لیکن اس کا ہر قدم مستحکم اور ہر سفر نتیجہ خیز تھا۔

خلیل الرحمٰن اعظمی نادر روزگار شخص تھے۔ انھوں نے اپنے بزرگوں سے خراج تحسین وصول کیا، معاصروں کو بغاوت اور انحراف کی راہیں دکھائیں، اور اپنے بعد والوں کے لئے ہمت افزائی کے سرچشمے اور نمونے کا کام کیا۔ اس سے دو باتیں ثابت ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان کی خلاقانہ قوتیں، ان کا علم، اور سب سے بڑھ کر ادب سے ان کی غیر مشروط وابستگی، یہ سب ادبی دنیا میں اظہر من الشمس تھا۔ لہٰذا جب انھوں نے دین بزرگاں کو ناپسند کرنے یا بعض کھوئے ہوؤں کی جستجو، یا کچھ نئی دنیائیں آباد کرنے کی مہمیں سر کرنا شروع کیں تو کسی کو یہ مجال گفتار نہ تھی کہ خلیل الرحمٰن

اعظمی کسی مصلحت، کسی ذاتی منفعت، یا کسی تنگ نظر ردعمل سے مجبور ہوکر یہ کام کر رہے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ اگر چہ وہ یونیورسٹی کے ماحول میں تھے جہاں پھونک پھونک کر نقش پاے رفتگاں پر قدم رکھنے کو عقل مندی کی معراج سمجھا جاتا ہے، لیکن خود ان کا جذبۂ بینی وحق گوئی اس قدر قوی تھا کہ انھوں نے اپنے ادبی سروکاروں اور ترجیحات میں انھیں چیزوں کو رکھا جنھیں وہ صحیح سمجھتے تھے۔ اور شاید یہی وجہ ہے کہ جیتے جی انھیں یونیورسٹی سے وہ کچھ نہ مل سکا جس کے وہ مستحق تھے۔

بہت سے لوگ اچھے شاعر اور نقاد ہوتے ہیں، لیکن تعلیم وتدریس ان کے بس کی نہیں ہوتی۔ بہت سے لوگ اچھے استاد ہوتے ہیں لیکن تحریر وتصنیف کا روگ نہیں پالتے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے بہت کم عمری میں ادب کی دنیا میں نام پیدا کرلیا تھا۔ عنفوان شباب میں جب وہ یونیورسٹی میں استاد مقرر ہوئے تو معلوم ہوا کہ وہ جتنا اچھا لکھتے ہیں، اتنا ہی اچھا پڑھاتے بھی ہیں۔ بے مثال حافظہ، غیر معمولی طور پر وسیع علم، اور کئی علومیوں پر پھیلے ہوئے طالب علموں اور نو آمدہ فن کاروں کی ہمت افزائی، ان صفات نے انھیں مقبول خلائق بنا دیا تھا۔ تحریر کے میدان میں تنقید اور شاعری دونوں پر انھیں اس قدر تسلط تھا کہ یہ فیصلہ اکثر مشکل ہوجاتا کہ ان کی اصل، داخلی شخصیت میں شاعر مقدم ہے کہ نقاد۔ جیسا کہ میں نے اوپر لکھا، وہ خود کو اصلاً شاعر قرار دیتے تھے۔ لیکن ان کی تنقیدی کتابیں، مثلاً ''اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک'' اور مضامین مثلاً ''مقدمۂ کلام آتش'' اور ''نوائے ظفر'' آج بھی معنی خیز ہیں۔ ان کے کئی شعر ان کے دیکھتے ہی دیکھتے ضرب المثل ہوگئے اور آج وہ جدید شاعری کا بیش بہا سرمایہ ہیں:

میں دیر سے دھوپ میں کھڑا ہوں — سایہ سایہ پکارتا ہوں
ایسی راتیں بھی ہم پہ گذری ہیں — تیرے پہلو میں تیری یاد آئی
کہیں زخم بھر نہ جائے کہیں تو نہ بھول جائے — یہی سوچ کر فسردہ ہیں ترے جگر فگاراں
نشۂ مے کے سوا کتنے نشے اور بھی ہیں — کچھ بہانے مرے جینے کے لئے اور بھی ہیں
وادی غم میں مجھے دیر تک آواز نہ دے — وادی غم کے سوا میرے پتے اور بھی ہیں
بار ہستی تو اٹھا نہ اٹھا دست سوال — مرتے مرتے نہ کبھی کوئی دعا ہم سے ہوئی
دل پہ اک بوجھ سا رکھا ہے کسی طور ہٹے — ورق سادہ میسر ہو تو ہم بھی لکھیں

اور یہ شعر، جو ان کی ایک بہت پرانی نظم ''آپ بیتی'' کا ہے، لیکن غزل کے شعر کی طرح مشہور ہوا:

یوں تو مرنے کے لئے سبھی زہر پیتے ہیں
زندگی تیرے لئے زہر پیا ہے میں نے

مندرجہ بالا اشعار ثبوت ہیں اس بات کا کہ خلیل الرحمٰن اعظمی نے غزل کو ان ''روایتی'' روایات سے آزاد کرایا جو حالی اور آزاد کے زیر اثر، یا ان کے ردعمل کے طور پر ہمارے یہاں قائم ہو گئی تھیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل میں خود کلامی، خلاقانہ فکر، کائنات کی وسعت، بے معنویت، لیکن اس میں گہری تنظیم کا احساس، یہ سب اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ وہ غزل جو ان کے پہلے سادہ بیانی کی ماری ہوئی تھی، دور دور تک سرایت کرتی ہوئی ایک نئی پیچیدگی سے ہم کنار نظر آنے لگی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنی نظم کو بھی بہت حد تک براہ راست بیان اور سطح کے ابال سے محفوظ رکھا۔ عمر کے ساتھ ساتھ ان کی خود کلامی درون بینی میں بدلتی گئی اور اس صفت نے ان کی نظم کو اظہار ذات کا سچا نمونہ بنا دیا۔

خلیل الرحمٰن اعظمی کے بارے میں دو باتیں ملحوظ رکھنے کی ہیں۔ اول تو یہ کہ انھیں شاعر کے مرتبے کا احساس تھا۔ انھیں معلوم تھا کہ یہ مرتبہ آخر میں خاموشی کی طرف لے جاتا ہے۔ سبک ہندی کے شعرا، خاص کر بیدل اور غالب کی طرح انھیں بھی احساس تھا کہ شاعری کی بلند ترین منزل پر شاعر ختم ہو جاتا ہے، صرف خاموشی رہ جاتی ہے۔ بیدل:

اگر معنی خامشی گل کند　　لب غنچہ تعلیم بلبل کند
سخن اگر ہمہ معنیست نیست بے کم و بیشے
عبارتیست خموشی کہ انتخاب نہ دارد

بیدل کی طرح غالب نے اس مضمون کو اکثر باندھا ہے ؎

سخن ما ز لطافت نہ پذیرد تحریر
نہ شود گرد نمایاں ز رم توسن ما
طول سفر شوق چہ پرسی کہ دریں راہ
چوں گرد فرو ریخت صدا از جرس ما

اسی طرح کا ایک شعر خلیل صاحب کے یہاں بھی ہے، لیکن ذرا بدلے ہوئے لہجے میں:

یہ تمنا نہیں اب داد ہنر دے کوئی
مجھ کو آ کر مرے ہونے کی خبر دے کوئی

اس شعر نے مجھے مدتوں پریشان رکھا کہ خلیل الرحمٰن اعظمی کے کلام میں انفعالیت یا خود پر افسوس کرنے کے انداز تو کہیں نہیں ملتے، پھر اس شعر کا کیا مطلب ہے؟ جب مزید غور کیا اور اپنی شاعری کی روایت کے پس منظر میں اس شعر کو دیکھا تو سمجھ میں آیا کہ یہاں خاموشی کا مضمون ہے، شاعری

کی بلندیاں طے ہوچکیں، اب سکوت کا سلسلہ ہے۔ جدید شاعری میں ایسا شعر کم نظر آتا ہے۔

ورڈز ورتھ (William Wordsworth) نے ملٹن (John Milton) کو مخاطب کرتے ہوئے ایک سانیٹ میں لکھا تھا کہ ملٹن، تجھے اس گھڑی زندہ اور ہمارے درمیان موجود ہونا چاہیئے تھا۔ انگلستان کو تیری ضرورت ہے:

Milton! thou should'st be living at this hour:
England hath need of thee: she is a fen
Of stagnant waters:

ورڈز ورتھ نے اپنے زمانے کے انگلستان کو ''ٹھہرے اور سڑتے ہوئے پانی کا جوہڑ'' کہا تھا۔ اسی سانیٹ میں آگے وہ کہتا ہے:

We are selfish men;
Oh! raise us up, return to us again;
And give us manners, virtue, freedom, power.

ورڈز ورتھ اپنے درد کے درماں کے لئے ملٹن کو پکارتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ہم لوگ ''خودغرض'' لوگ ہیں۔ اے ملٹن، تو ''دوبارہ ہم میں آجا۔ ہماری سطح کو بلند کردے اور ہمیں خوش خلقی، نیک خصلتی، آزادی، اور قوت عطا کر۔'' معلوم نہیں ورڈز ورتھ آج ہم لوگوں کو کیا کہتا، کہ آج تو ہمارا حال قابل بیان بھی نہیں رہا۔ ہمارے زمانے کے ادب میں جس قسم کی دوڑ بھاگ، ذاتی مفاد اور چند لمحوں کی کامیابی کے لئے جوڑ توڑ، نااہلی کی ہمت افزائی، اور اہلیت کی کم ارزی کا جو طوفان برپا ہے، اس میں ٹھہراؤ اور ہمارے مزاجوں میں اعتدال لانے کے لئے ملٹن نہ سہی، لیکن خلیل الرحمٰن اعظمی کا ادب، ان کی زندگی، اور خود ان کی شخصیت ہمارے لئے مشعل راہ کا کام کر سکتے ہیں۔ ایمرجنسی کے زمانے میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے ایک شعر کہا تھا:

یاروں نے خوب جا کے زمانے سے صلح کی
میں ایسا بے دماغ یہاں بھی بچھڑ گیا

خلیل صاحب، آپ کو آج زندہ اور ہمارے درمیان موجود ہونا چاہیئے تھا۔ ہمیں آپ جیسے بے دماغوں کی اشد ضرورت ہے۔ ●●

قرطاسِ ادب: شمس الرحمٰن فاروقی سے بے تکلف گفتگو

انٹرویو: شمیم نوید، آصف مالک، اشرف میمن

آپ اپنا تعارف ہوا بہار کی ہے کے مصداق، شمس الرحمٰن فاروقی کی ادبی خدمات کا ایک زمانہ معترف ہے۔ وہ ۱۹۳۵ء میں پیدا ہوئے اور الٰہ آباد یونیورسٹی سے تعلیم حاصل کی۔ پھر انھوں نے انڈین پوسٹل سروس جوائن کی اور ۱۹۹۴ء میں ریٹائر ہوئے۔ انھوں نے جامعہ ملیہ اسلامیہ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی اور یونیورسٹی آف پنسلوانیا میں بھی خدمات انجام دیں۔ متعدد ادبی ایوارڈ ان کو مل چکے ہیں۔ ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی بیک وقت تحقیق، تنقید، شاعری، افسانے اور ناول کے میدان کے شہ سوار ہیں۔ متعدد کتابوں کے مصنف اور خالق ہیں۔ میر، غالب، فراق، داستان امیر حمزہ اور اردو شاعری اور افسانوں پر ان کا تحقیقی و تنقیدی کام اپنی انفرادیت اور تنوع کے باعث اب ایک حوالہ جاتی مواد کی حیثیت رکھتا ہے۔ سنہ ۶۰ کی دہائی میں انھوں نے ہندوستان سے ادبی رسالے ''شب خون'' کا اجرا کیا جس کا تسلسل آج بھی قائم ہے اور یہ رسالہ اردو دنیا کے چند اہم ادبی جریدوں میں شمار ہوتا ہے۔ ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی بنیادی طور پر فکر جدید سے تعلق رکھتے ہیں مگر وہ وسیع القلب ہی نہیں وسیع الدماغ بھی ہیں۔ بقول ڈاکٹر محمد علی صدیقی، اب وہ نظریات سے ماورا ہو چکے ہیں۔ ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی مختصر دورے پر کراچی تشریف لائے تو ان سے تقریباً نصف گھنٹے ملاقات کا شرف حاصل ہوا۔ اس موقع پر جو گفتگو ہوئی وہ نذر قارئین ہے۔

☆ ہندوستان میں ادب کی کیا صورتِ حال ہے؟

ہندوستان میں تنقید کی صورت حال بہتر ہے۔ کچھ پرانے لکھنے والے ہیں اور کچھ نئے نام سامنے آئے ہیں۔ افسانہ بہت لکھا جا رہا ہے مگر بہت خراب افسانہ لکھا جا رہا ہے۔ خراب اس لئے کہ افسانہ نگار یہ سمجھتے ہیں کہ ٹی وی کی خبر یا اخبار کی سرخی کو کاغذ پر منتقل کر دیجئے تو وہ افسانہ بن

جائے گا۔جس میں کردار، مکالمے یا بیان کی کوئی خوبصورتی ہو نہ ہو، بس انڈیل دیجئے...

☆فوری ردعمل جسے کہتے ہیں...؟

جی ہاں جو دل چاہے کہہ لیجئے۔معاصر حالات کو تخیل کی آمیزش سے تخلیقی طور پر برتنے کی صلاحیت ہمارے معاصر افسانہ نگاروں میں نظر نہیں آتی ۔ وجہ اس کی غالباً یہ ہے کہ گذشتہ تیس چالیس برس تک جو تجریدی یا علامتی افسانہ لکھا گیا...

☆جو آپ نے ہی شروع کیا تھا...؟

ہاں، کم وبیش میں نے شروع کیا تھا۔ اسے آپ تجریدی کہیں، مبہم کہیں، علامتی کہیں، کچھ بھی کہیں۔مگر جب افسانہ نگاروں نے دیکھا کہ نقادان افسانوں پر ناگواری کا اظہار کر رہے ہیں کہ صاحب اس میں سے کہانی غائب ہوگئی ہے یا یہ کہ ابہام ہے۔تو ایسے افسانہ لکھنے والے گھبرا گئے اور انھوں نے کہا کہ ٹھیک ہے ہم آسان بیانیہ کہانیاں بھی لکھ سکتے ہیں۔

☆ابلاغ کی سطح آپ کے ذہن میں کیا ہے؟ کس حد تک ابلاغ ہونا چاہئے؟

حد تو اس میں کوئی نہیں ہے، یہ تو منحصر ہے پڑھنے والے کی ذہنی سطح اور اس کی استعداد پر کہ وہ جو کچھ پڑھ رہا ہے، اسے اس تحریر سے کس حد تک ہمدردی ہے۔جو چیز وہ پڑھ رہا ہے اس کی لسانی باریکیوں سے وہ کتنا واقف ہے۔مثال کے طور میں اکبرالہ آبادی کا شعر سناتا ہوں ؎

آج میں نے ان کے گھر بھیجا کئی بار آدمی
جب سنا تو یہ سنا بیٹھے ہیں دو چار آدمی

اب اس سیدھے سے شعر کے ابلاغ کی کئی جہتیں ہوسکتی ہیں۔مثلاً ایک بات تو یہ ہے کہ معشوق کے بارے میں بات ہو رہی ہے، جب بھی آدمی بھیجتا ہوں، وہاں دو چار آدمی بیٹھے ہوتے ہیں۔دوسری تشریح یہ ہوسکتی ہے کہ کوئی وزیر، نیتا یا افسر ہے، جب بھی اپنے کام کے لئے آدمی بھیجتا ہوں، دو چار چمچے وہاں بیٹھے ہوتے ہیں اور مجھے وقت ہی نہیں ملتا۔تیسری تعبیر یہ ہے کہ میرے خلاف سازشیں ہو رہی ہیں، ہر بار یہی پتہ چلتا ہے کہ وہاں دو چار آدمی میرے خلاف سازش کرنے میں مصروف ہیں۔تو اگرچہ شعر بالکل واضح ہے لیکن یہ پڑھنے والے پر منحصر ہے کہ وہ اپنے ذہنی، علمی اور تہذیبی تناظر میں اس کے معنیٰ نکالے۔وہ معنی درست ہوں یا نہیں، یہ منحصر ہے اس کی لسانی اہلیت پر۔ضروری نہیں کہ ہر شعر یا افسانہ ہر قاری کے لئے ایک ہی معنی رکھے یا بے معنی بھی ہوسکتا ہے۔

☆یہ بتائیے کہ لکھنے والا اپنے لئے لکھتا ہے یا معاشرے کے لئے؟

یہ بات اتنی سادہ یا بلیک اینڈ وائٹ نہیں ہے جس طرح آپ بیان کر رہے ہیں کہ لکھنے والا اپنے لئے لکھتا ہے یا معاشرے کے لئے؟ اب مثال کے طور پر میں نے ایک گلاب کا پودا لگایا۔ یہ پودا کہیں سے بھی منگوایا۔ کچھ دن بعد اس میں پھول کھلا۔ مجھے خوشی ہوئی۔ میں خوش ہوا کہ واہ صاحب میرا پھول کھلا۔ اب یہ تو میرا کام ہوا نہ کہ میں نے محبت سے پودا منگوایا، اس کی آبیاری کی۔ تو میں نے پھر آپ کو اپنی خوشی میں شریک کرنا چاہا۔ تو اسی طرح لکھنا اپنے لئے ہے یا معاشرے کے لئے یہ دونوں باتیں بے معنی ہیں۔ جب لکھا جاتا ہے تو پھر وہ سب کا ہو جاتا ہے۔

☆ ابھی آپ نے کہا کہ افسانہ نگار خبر کو افسانہ بنانے کی ناکام کوشش کر رہے ہیں۔ تو ظاہر ہے اگر ہمارے اطراف میں کوئی بڑا سانحہ ہوتا ہے تو لکھنے والا اس سے متاثر تو ہوتا ہے۔ مثلاً تقسیم کے فسادات پر بیدی اور منٹو نے پائے کے افسانے لکھے۔ اسی طرح اگر آج کا کوئی لکھنے والا گجرات کے سانحے پر لکھ رہا ہے تو کیا اسے نہیں لکھنا چاہئے؟

میں نے خود گجرات پر لکھا ہے۔ گجرات پر میری نظم دنیا بھر میں چھپی ہے۔

☆ ایک مکتبۂ فکر جس میں شاید آپ بھی شامل ہیں، وہ یہ کہتا ہے کہ ادب فوری ردعمل کا متقاضی نہیں ہوتا جب کہ بعض واقعات فوری ردعمل بھی چاہتے ہیں؟

میں یہ کہتا ہوں کہ ضروری نہیں ہے کہ ہر چیز کا ردعمل فوری ہو۔ ممکن ہے فوری طور پر آپ اچھا لکھ جائیں، ممکن ہے خراب لکھ جائیں۔ تاہم اگر آپ اس محرک کو اپنی روح میں جذب کر کے بعد میں پوری تخلیقیت کے ساتھ لکھیں تو پھر شاید اچھا لکھیں گے۔ مثال کے طور پر بیدی کا افسانہ ''لاجونتی'' اس وقت سامنے آیا جب لوگ فسادات کو بھول چکے تھے لیکن اس افسانے میں جو گہرائی اور معنویت ہے وہ ان افسانوں میں نہیں ہے جو سنہ ۴۷ کے زمانے میں ہر رسالے اور اخبار میں لکھے جا رہے تھے۔

☆ آپ کے نزدیک ایک اچھے افسانے کے عناصر کیا ہیں؟

افسانہ ہو یا شعر، اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہونی چاہئے کہ میں جب اسے پڑھوں تو مجھے پتہ چلنا چاہئے کہ اس فن پارے کو پڑھ کر میں وہی ہوں جو پہلے تھا یا اس نے مجھے کسی بات سے روشناس کرایا ہے۔ اب یہ تخلیق کار کی صوابدید پر ہے کہ وہ اسے کس طرح بیان کرتا ہے۔ اب جیسے شعر ہے ؎

دیکھو اے ساکنان خطۂ خاک
اس کو کہتے ہیں عالم آرائی

اب ظاہر ہے اس میں کوئی فلسفہ نہیں ہے لیکن اس شعر سے بہ حیثیت انسان مجھے یہ علم ہوتا ہے کہ انسان کو دنیا کی خوبصورتی کو کس طرح دیکھنا چاہئے۔ اب جیسے ؎

سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی
بن گیا سطح آب پر کائی

اب ایک بات تو یہ معلوم ہوئی کہ میں سمجھتا تھا کہ ''کائی'' شعر میں نہیں آ سکتا لیکن شاعر کس خوبصورتی سے اسے شعر میں لے آیا۔ پھر میں ''کائی'' کو ایک فضول چیز سمجھتا تھا لیکن پتہ چلا کہ اتنا سبزہ، اتنی خوبصورتی ہے کہ جب سبزے کو جگہ نہیں ملی تو وہ سطح آب پر آ کر بیٹھ گیا۔ تو اس طرح اس شعر نے مجھے دنیا کو ایک نئی آنکھ سے دیکھنا سکھایا ہے۔

☆ آپ عروض ضروری سمجھتے ہیں؟

میں عروض جاننا تو ضروری نہیں سمجھتا لیکن اگر آپ اچھے شعر کہنا چاہتے ہیں تو آپ کے لئے عروض سے واقفیت ضروری ہے کیوں کہ عروض آپ کو آپ کی زبان کے آہنگ و اوزان سے مطلع کرتا ہے۔ اردو میں دو شاعر سب سے زیادہ خوش الحان تھے، ایک میر اور دوسرے اقبال۔ اور دونوں عروض کے بڑے ماہر تھے۔ اقبال نے تو ایسی ایسی بحریں استعمال کی ہیں جو اردو میں پہلے استعمال نہیں ہوئی تھیں۔

☆ یہ بتائیے کہ ہندوستان میں اردو کی کیا صورت حال ہے؟

پہلے سے بہتر صورت حال ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ ہندوستان میں اردو پر بہت برا وقت بھی آیا۔ دراصل اردو کی ترویج و ترقی غیر سرکاری ادارے یعنی آپ اور ہم جیسے لوگ کر رہے ہیں جنھیں اپنی زبان سے محبت ہے، اردو کا فروغ رسالوں سے، کتب خانوں سے، تقاریب سے ہو رہا ہے۔

☆ مشاعرے بھی کردار ادا کرتے ہیں؟

مشاعروں سے زبان کی تو کوئی خدمت نہیں ہوتی، البتہ شاعروں کی ضرور خدمت ہوتی ہے۔ میں مشاعرے کا مخالف نہیں ہوں لیکن میں یہ کہہ رہا ہوں مشاعرے سے زبان کو کوئی فروغ نہیں ملتا۔ البتہ شاعروں کو فائدہ ہوتا ہے۔ ایک مجمع انھیں سنتا ہے۔ انھیں مقبولیت حاصل ہوتی ہے۔

☆ بشیر بدر، ندا فاضلی وغیرہ، یہ جو قبیلہ ہے، یہ پرفارمر ہیں یا شاعر؟

شاعر تو ہیں، اچھے ہیں یا برے ... یہ الگ بات ہے۔ پھر شاعری تو ہے ہی پرفارمنس۔

میں نے لکھا بھی ہے کہ غزل ہماری تہذیبی روایت میں شامل ہے۔اسی طرح مرثیہ بھی پرفارم کیا جاتا ہے،اس میں کوئی حرج بھی نہیں ہے۔

☆نثری نظم کے بارے میں آپ کے کیا خیالات ہیں؟

میرے خیال میں بطور صنف نثری نظم کی اردو میں کوئی ضرورت نہیں ہے کیوں کہ وہی صنف کامیاب ہوتی ہے جو زبان کے مزاج سے ہم آہنگ ہو۔قمر جمیل،کشور ناہید وغیرہ نے اچھی نثری نظمیں لکھی ہیں۔اسی طرح، ماضی میں راشد نے اچھے سانیٹ لکھے۔لیکن سانیٹ اب کوئی نہیں لکھتا کیوں کہ یہ چیزیں اردو کے تہذیبی مزاج سے ہم آہنگ نہیں ہیں۔

☆ کراچی میں ترقی پسندوں نے آپ کو خراج تحسین پیش کرنے کے لئے ایک خوبصورت شام سجائی،تو کیا اب ادب کی دنیا میں نظریاتی ہارڈ لائننگ ختم ہورہی ہے؟

یقیناً ادب کی دنیا میں ہارڈ لائننگ ختم ہورہی ہے اور یہ خوش آئند بات ہے۔اصل میں ادب میں ایک تو مقامی اور وقتی پہلو ہوتا ہے لیکن جب آپ اس مقام سے بڑھیں گے تو ہارڈ لائننگ ختم ہوجائے گی۔

☆اس کا مطلب ہے کہ آپ نے ترقی پسند ادب کو قبول کرلیا ہے؟

میں نے کبھی بھی ترقی پسند ادب کو رد نہیں کیا لیکن انھوں نے بر از یادہ اور اچھا کم لکھا ہے تاہم میں اپنے آپ کو کبھی بھی ترقی پسند نہیں کہوں گا۔

☆اچھی شاعری ہندوستان میں سامنے آرہی ہے یا پاکستان میں؟

مجموعی حیثیت سے نظم اور خاص کر نثری نظم ہندوستان میں اچھی لکھی جارہی ہے۔غزل پاکستان میں اچھی لکھی جارہی ہے۔کراچی کے بعض شعرا اچھی نثری نظمیں بھی لکھ رہے ہیں۔

(مطبوعہ روزنامہ ایکسپریس،اسلام آباد،مورخہ ۲۹ اپریل ۲۰۰۴ء)

شمس الرحمٰن فاروقی سے خصوصی مکالمہ

عمران نقوی

شرکائے گفتگو: رفیع الدین ہاشمی،جعفر بلوچ،ضیاء الحسن،عزیز ابن الحسن

شمس الرحمٰن فاروقی اردو کے ہمہ جہت ادیب ہیں۔اگر کہا جائے کہ اردو ادب کے موجودہ منظر نامے میں ان کا نام سب سے نمایاں اور روشن ہے تو کچھ مبالغہ نہ ہوگا۔وہ شاعر،افسانہ نگار،نقاد،محقق،مترجم اور ایک موقر ادبی جریدے کے مدیر ہیں۔مختلف موضوعات پر ان کی چالیس

سے زیادہ تصانیف وتالیفات شائع ہو چکی ہیں۔ اردو ادب میں وہ بنیادی طور پر نقاد کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ تنقید کے حوالے سے انھوں نے نظریہ سازی کا کام بھی کیا اور مختلف شاعروں اور افسانہ نگاروں کے کام کا جائزہ لے کر عملی تنقید کی بصیرت کا اظہار بھی کیا۔ ''شعر شور انگیز''، ''جدیدیت'' اور ''شب خون'' شمس الرحمٰن فاروقی کی خاص پہچان ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی گذشتہ دنوں اقبال اکادمی کی دعوت پر بھارت سے پاکستان آئے۔ ہم نے اردو ادب کے اس اہم نقاد سے پینل انٹرویو کیا جس کی تفصیلات جریدہ ادب کے قارئین کی نظر ہیں:

س۔ آپ بنیادی طور پر انگریزی کے آدمی تھے لیکن اردو کی طرف آ گئے۔ آپ کے خیال میں وہ کون سے محرکات تھے جنھوں نے آپ کو اردو ادب کی طرف مائل کیا؟

ج۔ یہ درست ہے کہ میرا ارادہ انگریزی میں کام کرنے کا تھا لیکن میں نے سوچا کہ انگریزی کا میدان بہت بڑا ہے اور اس میں میں کتنا ہی بڑا کارنامہ سرانجام کیوں نہ دے لوں، رہوں گا تو باہر کا آدمی۔ اس کے برخلاف اگر میں کچھ اچھا کام کر سکتا ہوں تو مجھے اپنی زبان میں کرنا چاہئے۔ اس وقت تک شاعری اور افسانے کا بھوت بھی کچھ اتر چکا تھا اور کچھ تنقید کی حالت کو دیکھ کر مایوسی بھی بہت ہوتی تھی لہٰذا میں نے تنقید میں کام کرنے کا ارادہ کر لیا۔ میرا خیال تھا کہ اردو تنقید میں ادب کی تھیوری پر کام نہ ہونے کے برابر ہے اور بنیادی سوالات پر گفتگو بہت کم ہوئی ہے۔

س۔ آپ نے دیگر ناقدین کے برعکس یہ بات پر زور انداز میں کہی ہے کہ تنقید کے معیارات اور اصطلاحات معروضی ہونے چاہئیں۔ آپ نے اردو تنقید میں اس کی کمی کو کس طرح محسوس کیا؟

ج۔ عام طور پر اردو میں سطحی اور تاثراتی تنقید لکھی گئی ہے۔ مثلاً میر اور سودا کو آہ اور واہ کا شاعر کہہ کر بات ختم کر دی جاتی ہے جس سے کچھ پتہ نہیں چلتا کہ میر، سودا سے کن بنیادوں پر مختلف ہیں۔ یہی سلوک تمام اردو ادب کے ساتھ روا رکھا گیا ہے۔ ہمارے ہاں بیشتر انشا پردازانہ تنقید کی گئی ہے۔ چنانچہ میں نے سوچا کہ جو کام نہیں ہو رہا، اس کا آغاز میں ہی کروں۔ آپ کو میرے پہلے مجموعۂ مضامین ''لفظ و معنی'' میں ہی ان بنیادی سوالات پر مباحث ملیں گے۔ عام طور پر سودا کو نشاط کا شاعر، میر کو غم کا شاعر، مومن کو کیفیات عشق اور جرأت کو معاملہ بندی کا شاعر کہہ کر بات نمٹا دی جاتی ہے۔ جس سے کچھ پتہ نہیں چلتا کہ ان کا اصل شعری تجربہ کیا ہے۔ اس انداز کی تنقید کی سب سے بڑی مثال فراق گورکھپوری کی تنقید ہے کہ مصحفی کے ہاں نچلے ہونٹ دانتوں میں دبا کر مسکرانے کی ادا پائی جاتی ہے۔ فراق صاحب میر کے آنسوؤں کی گڑگڑاہٹ میں جملہ کائنات کی نفیر سنتے

ہیں۔تنقید کی اصل مشکل یہ تھی کہ فرق کیسے کیا جائے کہ ایک ماحول، ایک معاشرے اور ایک تہذیب میں شعر کہنے والے شاعر کس طرح مختلف شعری اظہار پر قادر ہوتے ہیں؟ میں نے سوچا کہ تنقید کو اس تاثراتی انداز سے نکال کر خالص تجزیاتی اور فکری رنگ ڈھنگ دیا جائے۔

س۔آپ کی گفتگو سن کر اکثر یہ شائبہ گزرتا ہے کہ آپ موضوع کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے، آپ کا زیادہ زور فن یا اسلوب پر ہوتا ہے۔کیا موضوع کی اہمیت فن کے برابر نہیں ہوتی؟

ج۔میں تو اس کا جواب بہت پہلے دے چکا ہوں۔جس زمانے میں ہم لوگوں نے اردو میں لکھنا شروع کیا تو بہت کہا جاتا تھا کہ موضوع ہونا چاہئے۔اصل چیز یہ ہے کہ کیا کہا گیا ہے؟ کیا بات اور کیا پیغام ہے؟ میں نے کہا کہ اگر ایسا ہے تو سب سے بڑا موضوع تو اللہ میاں کی تعریف ہے۔ہونا تو یہ چاہئے کہ سارا حمد یہ کلام اعلیٰ ترین ہو۔اگر موضوع ہی اچھے ادب کی ضمانت ہے تو اللہ کی تعریف سے بڑا تو کوئی موضوع ہے ہی نہیں،تو پھر کیا وجہ ہے کہ حمد کے بھی مراتب ہیں۔ اقبال کی حمد کسی اور طرح کی ہے۔غالب کسی اور طرح کہتے ہیں،فلاں کچھ اور اظہار لاتے ہیں۔ اگر موضوع کی اہمیت مرکزی ہے تو اس سے بڑا موضوع ہے ہی نہیں۔تو کیا ہم حمد کی ساری شاعری کو عظیم شاعری سمجھیں؟ ظاہر ہے ہم ایسا نہیں کرتے۔یہ تضاد آپ حل کر دیں تو اس پر مزید بات ہو سکتی ہے۔

یہ ممکن نہیں کہ موضوع کو فن سے الگ کر کے شعر کو دیکھیں۔جب موضوع کو جمالیاتی اظہار ملے گا تب وہ موضوع بنے گا۔اس سے پہلے وہ موضوع نہیں بنے گا۔اس سے پہلے وہ محض ایک Statement ہے۔ایک عنوان ہے۔موضوع کو شعر یا فن پارے کا مرتبہ عطا کرنے والا فن ہے۔

س۔مفروضہ ہے کہ تنقید تخلیقی ادب کے دور زوال میں پیدا ہوتی ہے۔ادب کے عروج کے زمانے میں تنقید کی بحثیں نظر نہیں آتیں۔اس بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟

ج۔بھئی معصومیت ہو تو ایسی ہو۔دیکھئے تنقید کا کام کیا ہے۔ایک بات گرہ سے باندھ لیجئے۔اسے میری ''وصیت'' سمجھئے کہ ادب کے بارے میں،اصناف کے بارے میں،کوئی بھی اصول قائم کرنے کی حماقت نہ کیجئے کہ فلاں ہوگا تو فلاں ہو جائے گا۔فلاں نہ ہوگا تو فلاں نہ ہوگا۔ یہ کبھی نہ کیجئے،کیوں کہ یہ تو پہلے بھی لوگ کہہ چکے ہیں اور ہمیشہ منہ کی کھاتے رہے ہیں۔اس کا مطلب تو یہ ہے کہ جہاں تنقید اچھی لکھی جا رہی ہے وہاں ادب کا زوال ہو چکا ہے۔ارسطو کے زمانے میں یوریپیڈیز بیٹھا ڈراما لکھ رہا ہے،جو دنیا کا عظیم ڈراما نگار ہے۔کہا جاتا ہے کہ صاحب

میر کے زمانے میں کون سا نقاد تھا؟ غالب کے زمانے میں کون سا نقاد تھا؟ نقاد کی اردو میں ضرورت اب پڑی ہے۔ پہلے فنکار اور فن کے صرف کرنے والے کے درمیان کئی طرح کی مفاہمتیں تھیں۔ کئی طرح کے مشترک تصورات تھے۔ مثلاً شعر کیا ہے، یہ بات غالب کو بھی معلوم تھی اور ان کے قاری کو بھی۔ دوسرے یہ کہ آج جو کام تنقید نگار کر رہا ہے، اس زمانے میں استاد کیا کرتا تھا۔ فن کے رموز سے آگاہ کرتا تھا اور فنکار کے باطن اور فن کی تہ میں جو کچھ ہوتا تھا، اس کو آشکار کرتا تھا اور یہ کام معاشرہ بھی کرتا تھا۔ معاشرے اور فنکار کے درمیان ایک معاہدہ تھا کہ ہم بھی جانتے ہیں کہ شعر کیا ہے اور تم بھی جانتے ہو۔ تم شعر کہنا سمجھ کر، ہم سنیں گے سمجھ کر۔ ہم یہ نہیں کہیں گے کہ تم شعر کے نام پر ریل گاڑی کے بارے میں لکھ دو اور تم یہ نہ کہنا کہ ہم تمھارے بچے کے ختنے پر لکھے ہوئے کو شاعری سمجھیں۔ دونوں میں یہ بات طے تھی۔ معاشرے اور شاعر کے درمیان جو معاہدہ تھا، وہ ٹوٹ چکا ہے۔ اب ہر ایک کو اپنی اپنی پڑی ہوئی ہے۔ ہر ایک کے اپنے اپنے خیالات ہیں۔ دوسرے یہ کہ جو کام اس زمانے میں استاد اپنے قول سے، اپنے فعل سے، اپنی خاموشی سے کرتا تھا، اب وہ کام کرنے والا کوئی نہیں۔ یہ سب کام نقادوں نے اپنے ذمے لے لیا ہے۔

س۔ کہا جاتا ہے کہ بڑا فنکار خود ہی اپنے فن کا بڑا نقاد بھی ہوتا ہے۔ وہ فن کے ذریعے اپنے فنی معیارات و اصول بیان کر رہا ہوتا ہے۔ قاری بعد میں اس سے استنباط کرتا ہے۔

ج۔ اس میں دو مغالطے ہیں۔ ایک یہ کہ کوئی ایسا مائی کا لال نہیں ہے جس سے پہلے کوئی شعر نہ کہا گیا ہو اور وہ شعر کہہ دے۔ یہ ممکن نہیں، مجھ سے پہلے شعر کہا ہوگا۔ مجھ سے بڑا نہ سہی، چھوٹا سہی، لیکن کوئی تو شاعر ہوا ہوگا۔ ہمیشہ شاعر سے شاعر بنتا ہے، شعر سے شعر بنتا ہے۔ شاعر کے تنقیدی شعور کا پہلا حصہ اس کے تنقیدی شعور کی تاریخ ہے۔ پھر شاعر کا اپنا بھی معاملہ ہے کہ اچھا ٹھیک ہے، غالب نے کہا ہوگا، سلیم احمد نے کہا ہوگا، ظفر اقبال نے کہا ہوگا، ہم بھی کہہ کے دیکھتے ہیں۔ کوئی نیا رخ تو ہوگا۔ اس نئے رخ میں بھی بار بار ایک چیز شعوری طور پر یا لاشعوری طور پر آڑے آتی ہے کہ وہ جو کچھ کہہ رہا ہے کیا اس کے معاشرے کو یا بعد میں آنے والے کو قبول ہوگا؟

فنکار کا تنقیدی شعور مشینی یا منضبط کتابی شکل نہیں رکھتا۔ لیکن یہ کہ اس کو خود احساس ہو جاتا ہے کہ مصرع ٹھیک نہیں آ رہا ہے۔ جملہ صحیح نہیں آ رہا ہے۔ بیدی کو پڑھ لیجئے، بیدی کے بارے میں میں نے خود لکھا ہے کہ اس کی زبان ایسی ہے کہ سپاٹ معلوم ہوتی ہے لیکن بیدی کے افسانے سے ایک فقرہ آپ نکال نہیں سکتے ہیں۔ اس کے تنقیدی شعور کا کمال ضرور ہے کہ فنکار بار بار دیکھتا ہے۔ چھانتا پھٹکتا ہے کہ مصرع کہاں فٹ بیٹھتا ہے، کہاں نہیں بیٹھتا ہے۔ جملہ اچھا نہیں آ رہا

ہے۔عبارت صحیح نہیں آرہی ہے لیکن یہ کہنا کہ وہ نقاد کا کام کر دیتا ہے صحیح نہیں۔اگر ایسا ہوتا تو غالب نے اپنے جو شعر کاٹ دیئے ہیں ان میں سے کم سے کم ہزار شعر تو ایسے ہیں جو اردو کے شہ پارے ہیں۔غالب کے بہترین اشعار کا اسی فیصدی حصہ وہ ہے جو انھوں نے اٹھارہ بیس برس کی عمر میں کہا اور اس میں سے بہت کچھ کاٹ دیا۔اس میں سے ایک ایک شعر ایسا ہے کہ اگر میں ویسا شعر کہہ دوں تو اس دن خودکشی کرلوں کہ میں اس سے اچھا کہہ نہیں سکتا۔میں تو امر ہوگیا، اب کہنے کی ضرورت ہی کیا ہے۔اس شعر کو کہنے کے بعد میں زہر کھالوں تو اچھا ہے کہ اس سے اچھا شعر تو اب کہہ نہیں سکتا۔میں نے اپنا نام جریدہ عالم پر دائم کر دیا۔یہ بات غلط ہے کہ شاعر نقاد ہوتا ہے۔ یہ تو تخلیق کار اور نقاد میں بلاوجہ کی ایک جنگ، ایک دوبدو کشتی لڑی جارہی ہے۔نقاد صاحب فرماتے ہیں کہ تنقید بھی تخلیقی عمل ہے، اس کے جواب میں شاعر کہتا ہے کہ شاعری بھی تنقیدی عمل ہے۔ ایمان سے کہیئے کہ عسکری سے بڑا نقاد تو اردو میں کوئی نہیں ہوا۔ان کے پانچ چھ مضمون میر کے بارے میں ہیں۔آپ میر کی غزل باقی رکھیں گے کہ عسکری کے چھ مضمون باقی رکھیں گے؟

س۔اردو ادب کے مستقبل کے بارے میں آپ کیا کہتے ہیں؟

ج۔میں ستارہ بیں نہیں، فال بیں نہیں، منجم نہیں۔مجھے پتہ نہیں کہ کل کیا ہوگا۔لیکن میں بار بار کہتا ہوں کہ جو چیز ادب میں قائم ہوجاتی ہے، وہ ہمارے آپ کے کہنے سے منسوخ نہیں ہوتی۔ اور یہ سمجھنا غلط ہے کہ آج اردو پڑھنے والے کم ہوگئے ہیں تو بھلا اب کیا ہوگا؟ اول تو کم نہیں ہوئے، بڑھ رہے ہیں۔یہ ایک سلسلہ ہے جو چلتا رہا ہے اور چلتا رہے گا۔لوگ پچاس برس سے کہہ رہے ہیں کہ ادب ختم ہورہا ہے ہربرٹ ریڈ نے ۴۰ برس پہلے کہا کہ ادب کے دن گنتی کے رہ گئے ہیں۔ لوگ ہڑبڑائے، لیکن ان کے ایک جونیئر سی۔ڈے۔لوئس (C.Day Lewis) نے کتاب لکھ ڈالی A Hope For Poetry۔نئی چیزیں سامنے آتی ہیں تو نئے خدشات بھی پیدا ہوتے ہیں۔ریڈیو آیا تو لوگ گھبرا گئے۔فوٹوگرافی آئی، پینٹر لوگ گھبرا گئے۔بعد میں پتہ لگا کہ کتنی ہی فوٹو بنالیں ، پینٹنگ پھر بھی پینٹنگ ہی رہتی ہے۔فوٹوگرافر ایسی فوٹو بنانا چاہتا ہے کہ پینٹنگ معلوم ہو۔ پرانے زمانے کی مطبوعہ کتابیں، ہاتھ کی لکھی معلوم ہوتی ہیں۔نئی چیز آتی ہے تو کھلبلی مچ جاتی ہے۔ پرانا چاہتا ہے کہ نئے کی طرح بن جاؤں۔نیا کہتا ہے کہ پرانے کی طرح ہوجاؤں۔میرے زمانے میں بڑی فیشن ایبل بات تھی کہ لوگوں کو فرصت ختم ہوگئی ہے۔ٹیلی فون کا زمانہ ہے۔ریڈیو کا زمانہ ہے۔ہوائی جہاز میں بیٹھتے ہیں۔چند گھنٹے میں نیویارک سے لندن پہنچ جاتے ہیں۔اب کس کو چھٹی کہ لمبے لمبے ناول پڑھے؟ لہٰذا ناول چھوٹے لکھے جارہے ہیں۔لیکن آج دیکھا جائے تو بالکل الٹا

ہورہا ہے۔اب یہ ہورہا ہے کہ ہر ناول گیارہ سو صفحات، سات سو صفحات کا لکھا جارہا ہے۔بھئی اب کم فرصتی کہاں گئی؟

س۔آپ کی ڈاکخانے کی ملازمت کی مصروفیات آپ کی تخلیقی سرگرمیوں سے کافی مختلف رہی ہیں۔کیا آپ کے دل میں کبھی یہ خواہش نہیں ہوئی کہ آپ کسی یونیورسٹی میں ہوتے تا کہ ملازمت اور تخلیقی کام میں مناسبت رہتی۔

ج۔میں چاہتا ضرور تھا کہ یونیورسٹی میں پڑھاؤں۔یہ بوجوہ ممکن نہیں ہوا۔اب مڑ کر دیکھتا ہوں تو سوچتا ہوں کہ اچھا ہی ہوا، کیوں کہ یونیورسٹی میں پڑھانے میں بہت سی قباحتیں بھی تھیں۔اگر آپ نے ایک کلاس اچھا پڑھا دیا تو بڑی خوشی ہوئی کہ یہ اب مضمون لکھنے کے برابر ہوگیا۔ایک طرح سے اچھا پڑھانے والے کی تخلیقی قوت میں کمی سی آجاتی ہے۔جو خط میں نے اپنے عزیز شاگرد اور دوست کبیر احمد جائسی کے نام لکھے ہیں اس میں ایک کشمکش نظر آتی ہے کہ میری چیز کوئی چھاپ نہیں رہا ہے۔مضمون لکھ رہا ہوں تو پڑھنے والا کوئی نہیں، چھاپنے والا کوئی نہیں۔شعر کہہ رہا ہوں تو سننے والا کوئی نہیں مل رہا۔میں نے دس بارہ سال اپنی چیزوں کو چھپوانے میں بڑی محنت کی ہے۔میں نے سفارشیں نہیں کیں۔دوڑ بھاگ نہیں کی لیکن خود کو منوانے کے لئے بڑی کاوش کی ہے جو کیا اپنے بل بوتے پر کیا۔

س۔جو باتیں آپ جدیدیت کے حوالے سے کہتے ہیں، نارنگ صاحب وہ مابعد جدیدیت کے حوالے سے کہتے ہیں۔

ج۔بھئی یہ ان سے پوچھو مجھ سے کیا پوچھتے ہو۔میں نے جدیدیت کے بارے میں جو پانچ مقدمات قائم کئے ہیں ان پر آج بھی قائم ہوں۔میں اپنے کہے کا جواب دینے کو تیار ہوں لیکن کوئی اور صاحب کیا فرماتے ہیں؟ بھیا، وہ جانیں۔ان کا مطلب ان سے ہے مجھ سے نہیں۔

س۔آپ کے تخلیقی کام میں جو تنوع ہے آپ نے عمداً اس کو اتنا پھیلایا یا منہ کا ذائقہ بدلنے کے لئے کیا؟

ج۔میں نے کئی بار سوچا ہے کہ میں نے کیوں خود کو اتنا پھیلایا ہے۔تنقید نگاری اپنا ایک آسان سا معاملہ ہے۔بیٹھے، ایک کتاب چار چھ دس سال میں لکھ دی۔اصل میں دل میں ایک درد تھا۔اپنی زبان اور ادب کے لئے میرے دل میں بہت درد تھا۔جہاں لگتا ہے کہ میں یہ کام اچھا کر سکتا ہوں، تو سوچتا ہوں کہ یہ زبان جو میری ماں ہے، میرا مخزن ہے، اس میں جو کچھ کر سکوں کر جاؤں۔

س۔ آپ کا کام تنقیدی حوالے سے زیادہ ہے۔ آپ کو یہ محسوس نہیں ہوتا کہ تنقید نگاری نے آپ کی شاعری یا افسانہ نگاری کو متاثر کیا ہے؟ آپ شاعری یا افسانہ نگاری کے میدان میں زیادہ بہتر اور زیادہ پھیلاؤ کے ساتھ لکھ سکتے تھے۔

ج۔ بہتر تو نہیں، لیکن زیادہ ضرور لکھتا۔ میں نے یہ رسک تو لیا۔ تخلیق سے بڑا تو کوئی کام نہیں۔ لیکن میں تنقیدی کام کر رہا تھا جس کا پوچھنے والا ہی کوئی نہیں۔ ہماری زبان میں بعض کتابیں جواز کار رفتہ ہوگئی ہیں، اب بھی پڑھی جارہی ہیں۔ مثلاً ''آب حیات'' یا ''مقدمۂ شعروشاعری''۔ ان کے علاوہ کون سی تنقیدی کتاب ایسی ہے جس کو لوگ ۵۲ سال بعد بھی پڑھ رہے ہوں سوائے عسکری کے۔ تنقید تو آئی اور گئی۔ مضمون لکھا۔ پڑھ لیا۔ تعریف ہوئی۔ بس ختم۔ ہر لمحہ نئی شان پڑھنے والے میں آتی رہتی ہے۔ میرا پڑھنے کا طریقہ اور، تمھارا کچھ اور ہے۔ تنقید کی عمر تو لامحالہ کم ہوتی ہے، کجا کہ کوئی بہت بڑا کام کیا جائے۔ یونانی، عربی، سنسکرت یا انگریزی میں ایسے لوگ ہیں۔ ہمارے یہاں نہیں ہیں۔ تنقید لکھ کر میں نے کچھ اپنا فائدہ نہیں کیا۔ بس شروع میں ایک دھن سی پیدا ہوگئی کہ بھئی تنقید لکھو۔ ایسی چیزیں لکھو جو اور لوگ نہیں لکھ رہے ہیں، تو لکھا۔

س۔ جدیدیت کی تحریک ترقی پسند تحریک کا ردعمل تھی یا اس وقت کی ضرورت؟

ج۔ میں اسے ردعمل تو نہیں کہہ سکتا کیوں کہ ردعمل ایک مشینی عمل ہے جیسے نیوٹن کا مشہور قانون حرکت۔ اس لئے میں ردعمل کا لفظ کبھی استعمال نہیں کرتا کیوں کہ ردعمل میں ایک طرح کی مشینی کیفیت ہے۔ جدیدیت ردعمل نہیں بلکہ وقت کا تقاضا تھی۔

س۔ آپ نے جدیدیت کے جو خدوخال بتائے ہیں، کیا آپ کے خیال میں اس تحریک میں ویسا ہی ادب بھی تخلیق ہوا؟

ج۔ میں نے اسے تحریک تو کبھی نہیں کہا، البتہ ایک بے حد مضبوط رجحان ضرور تھا۔ اتنا مضبوط کہ سب رجحانوں پر حاوی ہوگیا۔ بہت لوگ کہتے ہیں کہ یہ رجحان آج ختم ہوگیا۔ میں کہتا ہوں، ہوگیا ہوگا۔ جو مقدمات اور اصول شعرا اور ادبا نے جدیدیت کے اپنائے تھے، وہ کسی حد تک آج بھی موثر اور کارگر ہیں۔ کیا آج کوئی فنکار چاہے وہ کتنا ہی بڑا ترقی پسند یا کتنا ہی بڑا سماجی شعور کا مبلغ کیوں نہ ہو، کہہ سکتا ہے کہ میں تو فلاں نظریئے کے ماتحت لکھوں گا ورنہ نہیں لکھوں گا؟ اس زمانے میں تو یہ عام بات تھی کہ تم کمیونسٹ نہیں تو شاعر نہیں۔ آج آپ کتنے ہی بڑے سماجی شعور کے، سیاسی شعور کے، معترف کیوں نہ ہوں کیا آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادیب وہی ادیب ہے جو فلاں نظریئے کے ماتحت لکھے؟ جدیدیت کا کم از کم یہ کام تو ہے کہ اس نے آپ ہم کو ان زنجیروں

سے آزاد کر دیا جو ہمارے لئے ضروری اور فطری قرار دی گئی تھیں۔
(مطبوعہ ''نوائے وقت''، لاہور، مورخہ ۱۴ مئی ۲۰۰۴ء)

شمس الرحمٰن فاروقی کا خصوصی انٹرویو

خالد بہزاد ہاشمی
شریک گفتگو: رفیع الدین ہاشمی

شمس الرحمٰن فاروقی کا شمار ہندوستان کی ان سرکردہ شخصیات میں ہوتا ہے جنھوں نے بطور شاعر، ادیب، مترجم، نقاد، ماہر لسانیات اور تاریخ داں، اردو ادب پر گہرے اور انمٹ نقوش چھوڑے ہیں۔ انھوں نے ہندوستان کی ادبی تہذیب اور تاریخ کے کئی پہلوؤں کو اردو کے ابتدائی زمانہ میں بہت خوبصورتی سے اجاگر کیا اور تنقید کو تاثراتی انداز سے نکال کر خالص تجزیاتی اور فکری رنگ کا جامہ پہنایا۔ میر تقی میر ان کا پسندیدہ موضوع ہے اور میر پر چار جلدوں میں ان کی کتاب ''شعر شور انگیز''، ان کا ادبی پرچہ ''شب خون''، اور جدیدیت، شمس الرحمٰن فاروقی کی خاص پہچان بنے۔ غالب کے اشعار پر ان کی ''تفہیم غالب'' نے ادبی حلقوں میں بہت دھوم مچائی۔ وہ تنقید، تحقیق اور تخلیق کے حوالے سے ہمہ جہت شخصیت اور اپنی ذات میں از خود ایک ادارہ کے حامل ہیں۔ چالیس سے زائد کتب لکھ چکے ہیں۔ لفظوں کا بہت خیال رکھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ ''سارنگی نواز'' تو درست ہے لیکن ''ادب نواز'' کیا ہے؟ اس کے بجائے ''ادب دوست'' یا ''خادم ادب'' ٹھیک ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے بھارت میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے اردو اور مسلمانوں سے تعصب کا ہمیشہ بھرپور، مدلل اور منھ توڑ جواب دیا ہے۔ ان کا گروپ گوپی چند نارنگ کے گروپ کے مقابلے میں بہت مضبوط اور ہندوستانی مسلمانوں کی موثر آواز ہے اور یہ اسے آڑے ہاتھوں لینے کا ہنر بھی خوب جانتے ہیں۔

ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی لاہور آرٹس کونسل کی الحمرا میں منعقدہ سہ روزہ عالمی ادبی و ثقافتی کانفرنس میں شرکت کے لئے لاہور تشریف لائے۔ انھوں نے اپنی گوناں گوں مصروفیات سے نوائے وقت کے لئے وقت نکالا وہ لمز (LUMS) یعنی لاہو یونیورسٹی آف مینیجمنٹ سائنسز میں محترمہ یاسمین حمید کے مہمان تھے۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی سے ان کی پرانی یاد اللہ ہے۔ سو ہاشمی صاحب نے ان سے ملاقات کا اہتمام کیا اور سوال و جواب کی نشست میں معاونت بھی کی۔ لمز

میں لیا گیا انٹرویونذر قارئین ہے۔

س۔ فاروقی صاحب، آپ کا تعلق ہندوستان کی ایڈمنسٹریشن سروس سے رہا۔ آپ اپنی ابتدائی زندگی، تعلیم اور ادب کی جانب رغبت کے بارے میں بتائیے۔

ج۔ بچپن میں جب ہوش سنبھالا اور اردو لکھنا آئی تو یہ بات اس وقت ہی میرے نہاں خانۂ دل میں جاگزیں ہو چکی تھی کہ میں مصنف، افسانہ نگار اور شاعر بنوں گا۔ اگرچہ ہمارے خاندان میں ادب کی کوئی فعال روایت موجود نہیں تھی لیکن ننھیال میں اس دور کے مطابق عربی، فارسی کا حوالہ موجود تھا۔ ہمارے دادا کی طرف بھی کئی نسلوں سے دیوبندی مولوی تھے۔ تعلیم مکمل کرنے کے بعد نوکری اور ذریعۂ معاش کی ضرورت تھی۔ یونیورسٹی میں ملازمت نہ ملی تو سول سروس میں چلا گیا۔ مرکزی حکومت میں ہونے کے ناطے یہاں سیاستدانوں سے کوئی واسطہ نہ تھا۔ ملازمت کا سلسلہ گوہاٹی (آسام) سے شروع ہوا بعد ازاں دلی، الٰہ آباد، پٹنہ، لکھنؤ، پٹنہ وغیرہ بھی ذریعہ معاش کے سلسلہ میں پڑاؤ رہے۔ ڈاکخانے کی ملازمت میں فراغت بہت تھی۔ سو لکھنے پڑھنے کا کام آرام سے جاری رہا۔

س۔ آپ نے ادب کا آغاز کس صنف سخن سے کیا، کیا یہ صنف شاعری تھی لیکن قبول عام آپ کو تنقید میں زیادہ ہوا؟

ج۔ میں نے پہلا مصرع آٹھ سال کی عمر میں کہا ع

معلوم کیا کسی کو مرا حال زار ہے

چونکہ والد صاحب سخت گیر طبیعت کے حامل تھے، اس لئے ان کے ڈر اور بزرگوں کے خوف کی وجہ سے نہ انھیں اور نہ ہی کسی اور کو دکھایا۔ وہ کبھی کسی بچے کو گود میں نہ اٹھاتے۔ ہمارے دلوں میں ان کا خوف اور ادب دونوں موجود تھے۔ میں نے نو سال کی عمر میں پرانی کاپیوں کے ورق پھاڑ کر گھریلو پرچہ ''گلستان'' کے نام سے ترتیب دینا شروع کیا۔ اس میں اشعار اور مضامین وغیرہ شامل تھے۔ میری بڑی بہن زہرا، جو اب کراچی میں مقیم ہیں وہ افسانے لکھنے میں معاونت کرتیں۔ جوانی میں یہ خیال بھی دل میں آیا کہ ایسا ناول لکھ جاؤں جو لوگ یاد رکھیں۔ چنانچہ ۸۲ سال کی عمر میں ''منظر خورشید شام'' ناول کا نام سوچا۔ قبل ازیں ۵۱ سال کی عمر میں ناولٹ'' دلدل سے باہر'' لکھا۔ پھر تنقید لکھنے کا خیال ہوا۔ ہمارے ادیبوں اور شعرا نے مختلف شعبوں میں جو طرز اور رویہ اختیار کیا تھا، میں اس سے متفق نہ تھا۔ غالب اور ناسخ، مومن اور غالب میں فرق کے حوالے سے صرف یہ کہہ دینا ہی کافی نہیں کہ صاحب، یہ سب اپنے اپنے رنگ کے لوگ ہیں۔ اس

سے تو بات نہیں بنتی۔ آپ یہ بتائیں کہ پھر آپ اقبالؒ جیسی شخصیت کو کہاں رکھیں گے جو ان سب سے بھاری اور مختلف ہے؟

س۔ آپ کے ادبی پرچے ''شب خون'' نے جس وقت جدیدیت کو پروان چڑھایا، اس وقت ترقی پسند تحریک عروج حاصل کر چکی تھی۔ کیا ترقی پسند ادیبوں نے اس کے خلاف ردعمل کا اظہار کیا؟

ج۔ جنوری ۱۹۶۶ء میں جب میں نے اپنا پرچہ ''شب خون'' نکالا تو لوگوں کو نیا کام اور انداز نظر آیا۔ اس میں نئے طرز کے تبصرے اور مضامین شائع ہونے لگے۔ ایک نیا راستہ بن گیا۔ حالانکہ میں اس کا مدیر تھا، لیکن شروع میں اپنا نام نہیں دیا جو بعد میں آنے لگا۔ ترقی پسندوں کو اس سے شدید اختلاف تھا کہ ان کے مقابل ایک زیادہ وسیع اور مختلف نظریۂ ادب کیسے آ گیا؟ ترقی پسندوں کی جانب سے شدید مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا۔ ڈاکٹر سید اعجاز حسین اور احتشام حسین موجود تھے۔ ویسے وہ مجھ سے خوش بھی تھے۔ اعجاز صاحب مرحوم کچھ عرصے تک اس کے مدیر بھی رہے۔ لیکن عمومی طور پر سخت ردعمل کا سامنا کرنا پڑا۔ کئی رسالے اس کی برابری اور مخالفت میں سامنے آئے۔

س۔ ہندی لکھنے والوں میں اردو کے ذوق کی کوئی ایک مثال دیجئے؟

ج۔ ۱۹۹۷ء میں غالب کا دوصد سالہ جشن ولادت منایا گیا۔ ''شب خون'' کا ایک حصہ اس کے لئے مختص کرنا چاہتا تھا۔ مضامین جمع کرنا شروع کئے تو نتیجہ اس لحاظ سے مایوس کن نکلا کہ فارسی اور اردو کے ماہر زبان دانوں نے جو مضامین ارسال کئے وہ بالکل غیر معیاری اور کمزور تھے جب کہ ایک ہندی لکھنے والے کشن موہن جو کہ فارسی اور اردو پر پی۔ ایچ۔ ڈی کر رہے تھے ان کا مضمون بہت معیاری نکلا۔ چنانچہ میں نے معیار اور موضوع کے باعث اسے دوسروں پر ترجیح دی۔

س۔ آپ نے اردو فکشن میں تاریخ اور ادب کے بعض حقیقی کرداروں کے بارے میں فکشن لکھا ہے۔ افسانوں کی کتاب ''سوار'' اور ناول ''کئی چاند تھے سر آسماں'' میں یہ سلسلہ بہت مقبول ہوا۔ کیا اس سے ان حقیقی کرداروں کا اصل تشخص مجروح نہیں ہوا؟

ج۔ حقیقی کرداروں پر مبنی افسانوں کو غیر معمولی پذیرائی ملی۔ جب میں نے داغ کے حالات زندگی پر غور کیا تو ان کی والدہ کا غیر معمولی کردار سامنے آیا۔ وہ حسن و خوبصورتی کا مرقع اور زبردست قوت ارادی کی حامل تھیں لیکن ان کا انجام بڑا المناک تھا۔ آپ یوں کہہ لیں کہ دہلی کی

مغل اسٹیٹ میں جو خوبیاں تھیں وہ اس کا مرقع تھیں۔ اور جس طرح مغل حکومت کو اس دور کے مسائل اور آزمائشوں سے نجات نہیں مل رہی تھی اسی طرح داغ کی والدہ بھی اس آشوب سے نجات نہ پا سکیں۔ ان کی کہانی دہلی کی مٹتی بادشاہت کا افسانہ اور نوحہ ہے۔ اس لئے اصل کرداروں کو ہی سامنے لانا چاہئے تاکہ جوان پر گذری وہ لوگ جان سکیں۔

س۔ پاکستان میں ایک خیال یہ بھی ہے کہ ''شب خون'' نے جدیدیت کے نام پر لایعنی شاعری کو فروغ دیا۔ محمد علوی اور عادل منصوری اس کی مثال ہیں۔ کیا ان کا تعلق افتخار جالب کی لسانی تشکیلات کی تحریک سے تھا؟

ج۔ ایک خاص طرح کا شعری اسلوب سرحد کے دونوں جانب موجود تھا۔ افتخار جالب، عباس اطہر، انیس ناگی کی شاعری نے اس تحریک کا ماحول بنانے میں اہم کردار ادا کیا اور عوام کو اس سے مانوس کیا اور جب لوگ اس اسلوب کو سمجھنے لگے تو اسے لایعنی کہنا چھوڑ دیا۔

س۔ کیا جدیدیت کے لئے روایت سے انحراف یا شکست وریخت ضروری ہے؟

ج۔ روایت سے انحراف ہم نے نہیں، بلکہ ترقی پسندوں نے کیا۔ ہم نے تو یہ بتایا کہ روایت میں اس طرح کے انحراف اور تجربہ کی مثال موجود ہے۔ انشا، میر، ناسخ، جرأت، مصحفی، اور سودا کے یہاں غزل میں ایسے اشعار موجود ہیں جو غزل کی روایتی عشقیہ فضا سے ہٹ کر ہیں۔ غالب مشکل پسند شاعر ہیں۔ وہ خود کہتے ہیں کہ اس بات میں کیا حیرانی ہے کہ ہم اشاروں میں بات سمجھانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ہاں، ہم اپنے سے پچاس سال قبل کے ادب سے ضرور منحرف ہوئے۔ آپ دیکھیں کہ پریم چند نے افسانہ کم لکھا اور سبق زیادہ پڑھایا اور کرشن چندر بھی بعد میں رونے بیٹھ جاتا ہے۔ فیصلے کا اختیار قاری پر چھوڑ دینا چاہئے۔

س۔ یہ تاثر عام ہے کہ آپ نے بھی ڈاکٹر وزیر آغا کی طرح تنقید میں نیا شعور وفروغ دیا اور محمد حسن عسکری کی طرح مغربی مصنفین اور ادب کو متعارف کرایا۔ لیکن ''شب خون'' کے آخری دور میں آپ نے مشرقی ادب کو زیادہ اہمیت دی اور اس کے لئے پیمانے بھی مشرقی استعمال کئے۔ اس تبدیلی کی کیا وجہ ہے؟ کیا اسے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا ردعمل قرار دیا جا سکتا ہے؟

ج۔ اس کے بارے میں کیا کہوں کہ کون کیا کھاتا اور کیا بیچتا ہے؟

س۔ بعض لوگ آپ کو محمد حسن عسکری کا مقلد قرار دیتے ہیں۔

ج۔ میں مغرب سے ہرگز مرعوب نہیں ہوں۔ میں نے تین لوگوں سے لکھنا سیکھا: علامہ اقبالؒ، اکبر الہ آبادی اور محمد حسن عسکری۔

س۔ کیا ''شب خون'' کے پلیٹ فارم سے پاکستانی ادیبوں اور شاعروں کو بھی متعارف ہونے کا موقع ملا؟

ج۔ ''شب خون'' کے بارے میں انتظار حسین خود کہتے ہیں کہ اس نے انھیں بھارت میں متعارف کرایا۔ اسی طرح ظفر اقبال کو بھی بہت جگہ اور بہت سے نئے قاری ملے اور یوں دونوں جانب ان کا نام روشن ہوا۔

س۔ کیا غزل کی لخت لخت شاعری میں شاعر اپنے محسوسات کو پوری طرح پیش کر سکتا ہے؟

ج۔ لخت لخت کیوں۔ دو مصرعے ہیں، غزل میں بات بھی ربط کے ساتھ بیان کرنا ہوتی ہے، پتا مارنا پڑتا ہے۔

س۔ نظم اور غزل کے تخلیقی عمل میں کیا فرق ہے؟

ج۔ یہ نفسیاتی معاملہ ہے، غزل میں کہے گئے مضامین کو اپنے رنگ میں پیش کرنے کی بڑی گنجائش ہوتی ہے جب کہ نظم میں شاعر ذاتی خیال اور تصور کا اظہار کھل کر کر سکتا ہے۔

س۔ آپ نے نظم اور غزل کے ساتھ رباعی کو زیادہ اہمیت دی۔ رباعی کی قبولیت کی وجوہات کیا ہیں جب کہ قطعہ نگاری کی طرف آپ نے توجہ نہیں دی؟

ج۔ قطعہ نگاری کا عربی میں عباسی خلفا کے دور میں بہت رواج تھا۔ ہمارے ہاں رباعی سب بڑے شعرا نے لکھی، کم یا زیادہ، لیکن لکھی۔

س۔ آپ نے زبان میں کئی چیزوں کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ دونوں طرح سے ٹھیک ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے؟

ج۔ یہ کہنا کہ میاں، زبان ہمارے گھر کی لونڈی ہے درست نہیں ہے۔ اب آپ خود ہی ملاحظہ فرمائیں کہ جو لفظ (الف) پر ختم ہوتا ہے اس کے آخر میں ہمزہ بے ضرورت ڈال دیتے ہیں۔ آپ پاکستانی اخبارات کو دیکھ لیجئے وہ ہمزۂ اضافت کو بالکل غائب کر دیتے ہیں۔ جیسے ''مجموعۂ خیال'' کو ''مجموعہ خیال'' لکھا جا رہا ہے۔ اس طرح لفظ کچھ کہہ رہا ہے جب کہ اس کا وزن کسی اور پلڑے میں پڑتا ہے۔ مجھے تو یوں لگتا ہے کہ آپ کے ہاں مستقبل میں ایسے الفاظ میں ہمزہ خود بخود غائب ہو جائے گا۔ یہ بات صحیح ہے کہ جو رواج عام ہے اس کو ماننا چاہیئے۔ لیکن غلط بات کو عام بھی نہیں ہونا چاہیئے۔

س۔ رشید حسن خان نے اپنی کتاب میں جو اصول و قواعد بتائے وہ سوائے ہمدرد کی کتب

اور مکتبہ جامعہ دہلی کے سوا کہیں نہیں ملے۔ وہ کہیں خود ہی اصول بناتے ہیں اور پھر خود اسے استثنیٰ کر دیتے ہیں۔

ج۔ ان کی کتاب سے مجھے بہت اختلاف ہے۔ اس کی عبرتناک مثال یہ ہے کہ وہ غالب کے املا کی پابندی پر اصرار کرتے ہیں۔ لیکن غالب نے ہر جگہ ''باللہ'' کی جگہ ''با اللہ'' لکھا ہے۔ اسے وہ نہیں مانتے۔ اگر غالب کے املا کی پابندی کرنی ہے تو پھر اسے کیوں کاٹو اور ایڈٹ کرو؟ خود ہی اصول وضع کئے اور خود ہی استثنیٰ قرار دیا۔ یہ بھلا کون سی اصول پسندی ہے؟

س۔ پاکستان میں انشائیہ کو زیادہ فروغ حاصل ہوا۔ لیکن ہندوستان میں صنف قبولیت کی سند کیوں نہ پا سکی؟

ج۔ میں انشائیہ کو صنف نہیں مانتا۔ یہ صنف با اثر لوگوں نے بنائی اور اسے فروغ ملا۔ ہندوستان میں ادب میں با اثر افراد نہ تھے اس لئے اسے معمولی اظہار خیال سمجھا گیا۔

س۔ دہلی میں حضرت خواجہ حسن ثانی نظامی دہلوی (سجادہ نشین حضرت نظام الدینؒ اولیا) جیسی نابغۂ روزگار شخصیت کے بارے میں کچھ فرمائیے؟

ج۔ حضرت خواجہ حسن نظامیؒ کے صاحبزادے خواجہ حسن ثانی نظامی دہلوی دہلی کی تہذیب کا بہترین نمونہ ہیں۔ ان کی شائستگی، انکسار اور عجز بے مثال ہیں۔ تصوف پر ان کا کام اور دسترس تو ایک عالم کے سامنے ہے۔ ان کی زبان بھی اپنے والد محترم کی طرح عمدہ ہے اور اس میں ان کا انداز جھلکتا ہے۔ وہ باعمل انسان ہیں، وہ بیماری، پیرانہ سالی اور آپریشن کے باوجود بھی دین کی خدمت میں مصروف ہیں۔ وہ اس دور کے قابل قدر آدمی ہیں۔

س۔ آپ نے ڈاکٹر گیان چند جین کی کتاب ''ایک بھاشا دو لکھاوٹ دو ادب'' پر کڑی تنقید کی تھی۔ جس پر دونوں طرح ردعمل بھی ہوا۔ کیا زبان کو کسی ایک مذہبی فرقہ سے منسلک کیا جا سکتا ہے، کیا اس کے پیچھے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا ہاتھ تھا؟

ج۔ زبان کسی مسجد یا مندر میں پیدا نہیں ہوئی۔ ڈاکٹر گیان چند نے اردو کو محض مسلمانوں کی زبان قرار دے کر بڑی گڑبڑ کی۔ گیان چند نے اردو کی خدمت سے شہرت حاصل کی۔ لیکن پھر اچانک انھوں نے اردو کو مسلمانوں کے متعصب ہونے سے منسلک کر دیا اور یہ کہا کہ فاتح (مسلمان) اور مفتوح (ہندو) کا کیا جوڑ؟

س۔ کیا آپ متفق ہیں کہ بیسویں صدی میں اقبال کے بعد فیض سب سے بڑا شاعر ہے؟ اس ضمن میں آپ مجید امجد، ن م راشد، میراجی اور ڈاکٹر وزیر آغا کو کس مقام پر رکھیں گے؟

ج۔ میں فیض احمد فیض کو سب سے بڑا شاعر نہیں مانتا بلکہ اقبال کے بعد پانچ بڑے شعرا میں میرا جی، ن م راشد، اختر الایمان، مجید امجد اور پھر فیض کو شمار کرتا ہوں۔

س۔ کہانی اور افسانے میں کیا فرق ہے؟ کیا آج کے افسانے کو اردو داستان کی توسیع قرار دیا جا سکتا ہے؟

ج۔ دراصل کہانی اور افسانہ ایک ہی شے ہے۔ صرف الفاظ کا کھلواڑ ہے، ورنہ افسانہ صحیح لفظ ہے۔

س۔ تجریدی افسانے اور علامتی افسانے میں کہانی کا کہیں پتہ نہیں چلتا؟

ج۔ ہاں، یہاں کہانی غائب ہوتی نظر آتی ہے۔ آپ آٹھ دس تجربے کرتے ہیں، ان میں سے ایک ہی دو کامیاب ہوتے ہیں۔ کامیاب تجربہ بھی ناکام تجربات کی وجہ سے ہی وجود میں آتا ہے۔

(مطبوعہ ''نوائے وقت''، لاہور، مورخہ ۹ مئی ۲۰۱۰ء)

شمس الرحمٰن فاروقی سے مکالمہ

محمود الحسن

ادب سے وابستہ کسی فرد کے بارے محض یہی کہہ دیا جائے کہ اس جیسی صلاحیتوں کی حامل شخصیت عصر حاضر میں خال خال ہوگی، یا ڈھونڈے سے نہ ملے گی، تو یہ الفاظ بھی اس شخصیت کی بڑائی بیان کرنے کے لئے نہایت موزوں ٹھہریں گے۔ لیکن اگر کسی کی بابت مذکورہ بالا الفاظ پوری ادبی روایت کے تناظر میں دہرائے جائیں، تو اس کے یگانۂ روزگار ہونے میں مطلق شبہ نہ رہے گا۔ ہمارے عہد میں شمس الرحمٰن فاروقی ایسی ہی عبقری شخصیت ہیں۔ نقاد، محقق، شاعر، افسانہ نویس، ناول نگار، مدیر، کلاسیکی متون کے شارح، مترجم، مبصر، ماہر عروض ولغات، یہ وہ حوالے ہیں، جو شمس الرحمٰن فاروقی کی شخصیت کے متنوع اور پہلو دار ہونے کے غماز ہیں۔ وہ نصف صدی سے جس تسلسل سے اردو کی مختلف اصناف کو باثروت بنانے کا فریضہ انجام دے رہے ہیں، وہ اپنی مثال آپ ہے۔ انھیں اردو ادب کی ان معدودے چند شخصیات میں شمار کیا جا سکتا ہے، جنھیں ان کی زندگی میں ہی لیجنڈ کا درجہ مل گیا۔ ادبی کیریئر کے آخری حصے میں وہ فکشن کے طرف متوجہ ہوئے تو یہاں بھی انھیں یکتا مقام حاصل ہوا۔ باکمال افسانوں کے بعد، انھوں نے ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' ایسا عظیم ناول لکھا، جس نے ان کی علمی وادبی حیثیت کو مزید مستحکم اور مقتدر بنا دیا۔

اس کڑی مہم کو سر کرنے کے بعد یقین ہے کہ وہ چپکے نہ بیٹھیں گے بلکہ اپنے کچھ اور رشحات قلم سے لوگوں کو چونکانے کی فکر میں ہوں گے۔ دیکھنا یہ ہے کہ اردو ادب کے قارئین کے لئے اس بحر کی تہ سے مستقبل میں کیا اچھلتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی ۳۰ ستمبر ۱۹۳۵ کو پیدا ہوئے۔ بچپن سے ہی یہ علم کے جویا تھے۔ سات آٹھ برس کی عمر میں یہ کھیل اور دیگر دلچسپیوں سے منہ موڑ کر ایک دکان جہاں اردو کی کتابیں جلد سازی کے لئے آتیں، یہ اندھیرا ہونے تک پڑھا کرتے، والد منع کرتے کہ آنکھ خراب ہو جائے گی لیکن یہ مان کر نہ دیتے۔ ساڑھے نو برس کی عمر میں یہ پرانی کاپی کے کاغذوں کو کاٹ کر اس کے صفحے بناتے اور قلمی ماہنامہ ''گلستان'' کو ترتیب دیتے جو ان کی اپنی نگارشات سے مزین ہوتا۔ ان کی پہلی ادبی کاوش ایک مصرع تھا جو انھوں نے محض سات برس کی عمر میں کہا تھا۔ وہ کہتے ہیں، ''مصرع کیا تھا، میرے دکھی بچپن، کی داستان کا دریا میرے حسابوں اس کوزے میں بند ہو گیا تھا ع

معلوم کیا کسی کو مرا حال زار ہے''

وہ کہتے ہیں کہ مجھے تو روز ازل سے معلوم تھا کہ ادیب بنوں گا، شاعر اور افسانہ نگار بنوں گا، مدیر و نقاد بنوں گا۔ پندرہ یا سولہ برس کی عمر میں انھوں نے کولرج کے بارے میں پڑھا کہ وہ تمام علم کو اپنی ملکیت بنانا چاہتا تھا۔ یہ پڑھ کر ایسی ہی تمنا ان کے یہاں پیدا ہوئی، جس کی جستجو کرتے ان کی زیست گذری۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ۱۹۵۵ء میں الہ آباد یونیورسٹی سے ایم۔ اے۔ انگریزی کیا۔ ۱۹۵۸ء میں انڈین سول سروس میں شمولیت اختیار کی، انڈین پوسٹل سروس میں اعلیٰ عہدوں پر فائز رہنے کے بعد وہ ۱۹۹۴ء میں ریٹائر ہوئے۔ الہ آباد میں مقیم شمس الرحمٰن فاروقی کی دو بیٹیاں ہیں۔ بڑی بیٹی مہر افشاں فاروقی امریکہ کی ایک یونیورسٹی میں جب کہ چھوٹی بیٹی باراں فاروقی جامعہ ملیہ دہلی میں تدریس کے شعبے سے وابستہ ہیں۔ ڈھائی برس قبل ان کی بیگم کا انتقال ہوا، جس کے بعد ان کے بقول ان میں کام کرنے کا پہلے جیسا ولولہ باقی نہیں رہا۔ شمس الرحمٰن فاروقی گذشتہ دنوں لاہور آئے تو ان سے یہ انٹرویو ہوا جو نذر قارئین ہے۔

ایکسپریس :- آپ نے ایک جگہ کہا ہے کہ آپ تنقید میں کلیم الدین احمد، آل احمد سرور اور محمد حسن عسکری سے متاثر ہوئے لیکن آہستہ آہستہ اول الذکر دونوں اصحاب سے دور جب کہ عسکری صاحب کے قریب آتے گئے۔ اس دوری اور نزدیکی کی کیا وجوہات تھیں؟

شمس الرحمن فاروقی :- کلیم الدین احمد سے میں اس لئے متاثر ہوا کہ نثر ان کی

بہت صاف ہے، جو وہ کہتے ہیں وہ فوراً سمجھ میں آجاتا ہے۔ دوسرے، وہ بے باک تھے۔ جس بات پر میں ہمیشہ ان سے اتفاق نہ کرسکا وہ یہ ہے کہ وہ بہت تنگ مغربی اصولوں کی روشنی میں اردو ادب کو جانچتے۔ توقع تو یہ تھی کہ وہ تخلیقی سطح پر اپنے علم کو استعمال کریں گے۔ لیکن انھوں نے علم کا مشینی اور بے رس انداز میں استعمال کیا۔ دوسری بات یہ تھی کہ ان کا اپنا کوئی تنقیدی نظام مجھے نظر نہیں آیا۔ جو انگریزی تھوڑی بہت انھوں نے پڑھی تھی اس کو انھوں نے استعمال کیا۔ اس وجہ سے مجھے ان کے یہاں کوئی امکان نظر نہیں آتا تھا۔ اردو داستان پر ان کی کتاب مجھے بہت ناپسند معلوم ہوئی کیوں کہ انھوں نے اس میں داستانوں کی بنیادی باتوں کی طرف توجہ نہیں کی تھی۔ ایک خوبی بہرحال ہے کہ ان جیسے بڑے آدمی نے داستان کو اس قابل سمجھا کہ اس پر کتاب لکھی جائے۔ ان کا میں احترام کرتا تھا اور ان کے علم کا بھی قائل تھا اور ہوں۔ لیکن وہ میرے کام کے نہیں تھے۔

آل احمد سرور اردو اور انگریزی ادب پر حاوی تھے۔ وہ با آسانی دونوں دنیاؤں میں سفر کرتے تھے۔ ان کے یہاں تصنع نہیں تھا، نہ طرز تحریر میں نہ طرز فکر میں۔ ان میں برائی یہ تھی کہ بات کو پھیلاتے نہیں تھے، صرف نکتے کی بات کرتے۔ مثلاً انھوں نے داستان کے بارے میں ایک بات کہی جس پر کسی نے غور نہیں کیا۔ انھوں نے کہا کہ ناول ہمارے یہاں مقبول ہے اور داستان بھی ایک زمانے میں بہت مقبول تھی۔ لیکن یہ دونوں الگ الگ چیزیں ہیں۔ اب یہ اتنی بڑی بصیرت ہے کہ جو یوں تو سامنے کی بصیرت نظر آتی ہے لیکن اردو ادب میں کسی کو بھی خبر نہیں تھی کہ ناول اور داستان الگ الگ ہیں۔ سب گھوم پھر کر یہی کہتے تھے کہ ناول کیا ہے، وہ داستان کی ارتقائی شکل ہے۔ سرور صاحب نے کہیں یہ وضاحت نہیں کی کہ کیوں الگ الگ چیزیں ہیں۔ بس انھوں نے نکتہ بیان کر دیا۔ دوسری بات جو مجھے ان کی اچھی لگتی ہے، وہ ان کی خوبصورت نثر ہے۔ اگرچہ ان کی باتوں میں بہت سارا انشا پردازی کا عنصر ہوتا ہے لیکن تحریر میں الجھاؤ کوئی نہیں کہ آدمی سمجھ نہ پائے کہ وہ کیا کہہ رہے ہیں۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ سرور صاحب نہ پوری تعریف کرتے ہیں نہ پوری برائی، میں اس بات کو نہیں مانتا۔ جن لوگوں کے بارے میں مثبت باتیں انھیں کہنا ہوتیں، وہ بے تکلف کہتے ہیں۔ مثلاً جس زمانے میں ہندوستان میں اقبال کے ماننے والے بہت کم تھے، اس وقت ہندوستان میں دو نام تھے جو اقبال کی تعریف کرتے تھے، ایک جگن ناتھ آزاد اور دوسرے آل احمد سرور۔ سرور صاحب منفی بات کرنے میں مروت سے کام لیتے تھے۔ کوئی خراب شاعر ہے تو اول تو اس کے بارے میں کچھ کہیں گے نہیں، اور اگر کہیں گے تو بہت گھما پھرا کر کہیں گے۔

سرور صاحب سے میرا قریبی تعلق رہا اگرچہ تنقید میں ان کی رہنمائی میں نے قبول نہیں کی۔ عسکری صاحب کے مطالعہ کی وسعت نے شروع میں میری بہت ہمت شکنی کی۔ اتنا پڑھنا، اور پھر اتنا دور تک جا کر کے مغرب کو دیکھنا اور پھر اس کو مشرق سے بھی متعلق رکھنا تو میں نے سوچا کہ یہ تو میرے بس میں ہے ہی نہیں۔ میں اس کو کیسے کروں گا؟ لیکن مجھے ان کی جس چیز نے فوراً ہی متاثر کیا، وہ ان کی نثر ہے۔ بہت ہی عمدہ نثر اور مشکل سے مشکل معاملے کو پانی کر دینے والی نثر۔ کتنی ہی باریک بات کیوں نہ اس کو چند جملوں میں، چند پیراگرافوں میں صاف کر دیتے تھے۔ دوسرے ان کی نگاہ: ان کی نگاہ اتنی نکتہ بیں تھی کہ دور دور کی چیزوں کو جو ان کے مطلب کی ہیں یا جن سے کوئی ادبی موازنہ یا تقابل بن سکتا ہے انھیں وہ فوراً ڈھونڈ لیتے تھے۔ یہ کہنا ایک حد تک صحیح ہے کہ شروع میں عسکری صاحب فرانس سے بے حد متاثر تھے، خاص طور پر نام نہاد زوال پرستوں سے، جنھیں فرانسیسی زبان میں ''لعنت زدہ شعرا'' کہا جاتا تھا لیکن کبھی وہ ان کے حلقہ بگوش نہیں ہوئے۔ عسکری صاحب نے ۱۹۴۲ء میں عبادت بریلوی کو ایک خط لکھا کہ جدید مغربی ادب کو سمجھنا ہے تو آپ کو اپنے کلاسیکی ادب کو بھی سمجھنا چاہئے، اس کے بغیر آپ مغربی ادب تک نہیں پہنچ سکتے۔ یہ بات ان سے پہلے میں نے کسی کے ہاں نہیں دیکھی تھی۔

کلیم الدین احمد مغرب کے حلقہ بگوش تھے۔ آل احمد سرور چیزوں کو پرکھتے تھے لیکن شرط نہیں لگاتے کہ مغرب کو سمجھنا ہے تو مشرق کو پڑھو۔ یہ مجھے معلوم نہیں تھا کہ دو مختلف چیزوں کو بھی کسی خاص ذہنی یا علمی تناظر میں رکھ کر دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ بات مجھے عسکری صاحب سے ہی معلوم ہوئی۔ اس لئے میں نے شروع سے ہی ان کو قبول کر لیا۔ جو وہ بات کہتے ہیں، وہ سننے اور سمجھنے کے قابل ہے، چاہے مجھے اس پر پورا یقین آئے یا نہ آئے۔ میں نے ادب کے معاملے میں بہت سے نکتے ان سے سیکھے۔ مثلاً عسکری صاحب کی یہ بات، کہ یہ کہنا غلط ہے کہ ترجمہ میں ترجمہ پن نظر نہ آئے۔ ورنہ ہم لوگ ہمیشہ یہی کہتے تھے کہ بھئی ترجمہ اتنا عمدہ ہے کہ ترجمہ معلوم ہی نہیں ہوتا ہے۔ کتنی بڑی بات ہے، یہ آپ خود ہی سوچئے۔ یہ بات میں نے ان سے سیکھی کہ یہ ترجمہ کی پہلی شرط بالکل نہیں ہے کہ ترجمہ طبع زاد معلوم ہو، بلکہ جس زبان سے ترجمہ کر رہے ہوں اس زبان کے ذائقے کا اس کے مزاج کا رنگ آنا چاہئے۔ اور یہ اتنی عمدہ بات ہے کہ بہت مدت کے بعد میں نے اسے دیکھا Claude Levi Strauss کے ہاں جو فرانسیسی کا ایک بڑا لکھنے والا تھا۔ اس کی زبان فرانسیسی تھی، لیکن اس نے اپنا ایک مضمون انگریزی میں لکھا اور اس کے دیباچے میں یہ بیان کیا کہ میں نے یہ مضمون انگریزی میں اس لئے لکھا ہے کہ اس بات کو اپنی مادری زبان فرانسیسی میں بیان

نہیں کرسکتا۔

عسکری صاحب کا قول تھا کہ ہر تہذیب کو حق ہے کہ اپنے ادبی، تہذیبی اور فنی اصول خود مقرر کرے۔ یہ بالکل سامنے کی اور ایسی بات لگتی ہے کہ سب کو معلوم ہونا چاہئے۔ لیکن جب تک عسکری صاحب نے نہیں کہی تھی ہمیں بالکل معلوم نہیں تھا۔ جیسے ہی انھوں نے کہا، ہمیں یوں لگا کہ یہ تو قطعی اور آفاقی اصول ہونا چاہئے۔ میں نے کلیم الدین صاحب کے جواب میں ایک جگہ لکھا ہے کہ انھیں شکایت ہے کہ غالب نے سانیٹ کیوں نہیں لکھا، میری شکایت یہ ہوسکتی ہے کہ ورڈز ورتھ نے غزل کیوں نہیں لکھی؟ مجھے یہ عسکری صاحب نے سکھایا، ورنہ یہ بات میرے ذہن میں بالکل نہ آتی۔ عسکری صاحب کے ہاں آپ کو کوئی نہ کوئی ہر مضمون میں نکتہ ضرور ایسا بکھرا ہوا مل جائے گا جو بہت ہی بڑا نکتہ ہوگا۔ بعض جگہ انھوں نے اس نکتہ کو بڑھایا ہے، بعض جگہ نہیں بڑھایا۔ بعض دفعہ کہہ کر چھوڑ دیا ہے لیکن رکھا ضرور ہے جو آپ کو غور وفکر کا سامان مہیا کرتا ہے۔

ایکسپریس: آپ نے تنقید نگاری شروع کی تو کیا باتیں آپ کے ذہن میں تھیں، کن نئی چیزوں کو آپ نے تنقید میں متعارف کرایا؟

شمس الرحمٰن فاروقی: جو چیز اردو تنقید نگاری میں میں نے دیکھی نہیں اور اپنے طور پر اسے بنانے کی کوشش کی... نہ معلوم وہ چیز مجھ سے بنی کہ نہیں بنی، شاید نہیں بنی... وہ کام کسی سے نہیں ہوا تو مجھ سے کیا ہوگا... لیکن میں نے اس کی کوشش ضرور کی۔ یہ سب تو کہنا آسان ہے کہ صاحب مومن کا ایک رنگ ہے، عاشقانہ رنگ ہے، نازک خیالی ہے، معاملہ بندی ہے۔ یہ بیان تو آپ نے کر دیا، لیکن ان میں فرق کیا ہے؟ اس کو بتانا اصل بات ہے۔ مجھے تنقید پر اکسایا بھی اسی بات نے تھا۔ دو باتوں نے مجھے تنقید نگاری پر اکسایا۔ ایک تو یہ کہ بنیادی سوالات پر کوئی بحث نہیں ہے۔ ادب کیا ہے؟ غزل کسے کہتے ہیں؟ قصیدہ اور غزل میں کیا فرق ہوسکتا ہے؟ اور اندر آئیں تو قصیدہ گو تو ذوق بھی ہیں اور سودا بھی، ان میں کیا فرق ہے؟ یہ کیسے بتایا جائے؟ عسکری صاحب نے بھی اس پر کوئی کام نہیں کیا تھا۔ وہ اگر یہ کام کرتے تو یقیناً مجھ سے بہت بہتر کام کرتے۔ شبلی نعمانی جیسے بڑے آدمی نے، جس کے جتنی فارسی کسی نے نہیں پڑھی یا ان کے جتنی اچھی فارسی جاننے والا کم ہی کوئی ہوگا، چالیس صفحے لکھنے کے بعد لکھا:: فردوسی فردوسی ہے اور نظامی نظامی ہے۔ اب اس رائے سے مجھے کیا فائدہ ہوا؟ میں نے جب میر پر لکھنا شروع کیا تو میں نے بتایا کہ اس شعر میں دیکھو یہ خوبی ہے، یہ باریکی ہے، یہ نیا پن اور کہیں نہیں ہے۔

ایک اور چیز جو میں نے شروع کی وہ عام طور پر نظر نہیں آئے گی۔ وہ یہ ہے کہ میرا خیال تھا

کہ ایسا نظریۂ ادب بن سکتا ہے جس کا کم وبیش تمام ادب پر اطلاق ہوسکتا ہو۔ میں نے مثال یہ دی کہ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہم لوگ یورپیڈیز کے ڈھائی ہزار برس کے بعد اس کے ڈرامے کو کس طرح سے پسند کرتے؟ یہ بات جو میں نے اس وقت کہی اس کو میں اب صحیح نہیں مانتا۔ لیکن مجھے بہت دن تک خیال رہا کہ ادب کے ایسے دو چار پانچ اصول ضرور ہوں گے جن کو ہم ہر جگہ جاری کر سکیں۔ لیکن میں بعد میں اس نتیجے پر پہنچا کہ اس طرح نہیں ہوسکتا، کیوں کہ ادب انسان کی ایسی داخلی ضرورت کا اظہار کرتا ہے جو ہر جگہ مشترک نہیں ہوسکتی۔ یہ ضرور ہے کہ اگر آپ کو تربیت دی جائے تو آپ کسی اور طرح کا ادب بھی صحیح طرح سے پڑھ سکتے ہیں۔

میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ یہ چیزیں انسان میں اس قدر مقامی ہیں کہ یہ باہر سے نہیں آسکتیں۔ میں نے دیکھا کہ ادب جو ہے وہ اتنا گہرا اظہار ہے کہ اسے اپنے علاقے، معاشرے اور تہذیب سے ہی منسلک ہونا چاہئے۔ میرا استدلال ہے کہ مجھے بتایا گیا کہ یونان میں بڑے بڑے ڈراما نگار پیدا ہوئے، مجھے بتایا گیا کہ یورپیڈیز ایک بڑا ڈراما نگار تھا، مجھے بتایا گیا کہ یورپیڈیز کے ڈرامے کی تعریف ارسطو نے بھی کی ہے، اس لئے میں نے جانا کہ یورپیڈیز بہت بڑا آدمی ہے۔ اگر الگ سے کوئی مجھے بتاتا کہ صاحب، یہ ڈراما رکھا ہوا ہے، بتائیں کہ کس کا لکھا ہوا ہے؟ یورپیڈیز کو تو ہم جانتے ہی نہیں ہیں۔ آپ ہمیں بتائیں کہ آپ کو کیسا لگ رہا ہے؟ اگر آپ نے ڈرامے کے فن کے بارے میں کچھ سیکھا ہے تو شاید آپ کہہ دیں گے کہ بڑا اچھا ڈراما ہے۔ لیکن اگر وہ فن نہیں سیکھا تو آپ اسے سمجھ ہی نہیں پائیں گے، یہ بہت بعد کی بات ہوگی کہ وہ ڈراما اچھا ہے یا برا۔

ایک بات ضرور ہے کہ ادبی تربیت کے بغیر غیر تہذیب کا ادبی متن کارآمد نہیں ہوسکتا۔ میں نے پھر اس بات پر زور دیا ہے کہ میں اپنے ہاں دریافت کروں کہ ہمارے ہاں شعر کے اصول کیا ہیں؟ میرے ہاں شعر کس چیز کو کہتے ہیں؟ جب میرا آدمی شعر کہہ رہا تھا تو وہ کیا سمجھ کر شعر کہہ رہا تھا؟ اور جو سننے والا ہے اس کو کیا چیز حاصل ہو رہی ہے؟

ایک چیز ہمارے ہاں بہت عام ہے۔ مثلاً ناسخ کو کہہ دیا کہ وہ شاعر ہی نہیں ہیں، اور اگر شاعر ہیں تو بڑے خراب شاعر ہیں۔ یہاں تک کہ میر کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انھوں نے شاعری میں زیادہ بکواس ہی کی ہے۔ ان کے کلیات میں بڑی لچر سی چیزیں ہیں، اس کی کاٹ چھانٹ ہونا چاہئے۔ اس پر میں نے یہ سوال قائم کیا کہ جب یہ آدمی شعر کہہ رہا تھا، تو وہ کیا کام کر رہا تھا؟ ظاہر ہے کہ شعر کہہ رہا تھا اور سب اسے مان رہے تھے کہ ہاں یہ شعر ہے۔ سب سے پہلے

دیکھنے کی تو یہ بات ہے کہ ان کی اپنی نظر میں وہ کیا کام کر رہے تھے؟ بات یہ ہے کہ شاعر کو جب اس کے معاشرے نے قبول کر لیا اور کہا کہ آپ بڑے شاعر اور استاد ہیں تو وہ بات طے ہو گئی۔ اور معاشرہ کسی ایک فرد کا نہیں بہت سے لوگوں کا نام ہوتا ہے۔ اس کے بعد ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس زمانے کے اصولوں کو ہم نہیں مانتے۔ ممکن ہے اس زمانے نے ناسخ کو بڑا شاعر مانا ہو لیکن ہم اس معاشرے کے اصولوں کو نہیں مانتے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ وہی معاشرہ میر انیس کو بھی بڑا شاعر مانتا ہے۔ پھر میر انیس کو بھی چھٹی دے دیجئے۔

ہمارے مزاج میں تھوڑا انکسار ہونا چاہئے۔ جب آپ انگریزی پڑھتے ہیں تو آپ کو احساس رہتا ہے کہ آپ انگریزی پڑھ رہے ہیں اور یہ بڑے آدمی کے شعر ہیں۔ شیلی کا ہے، کیٹس کا ہے، کچھ تو اس میں ہوگا۔ آپ پڑھتے ہیں، غور کرتے ہیں، لوگوں سے پوچھتے ہیں، مطلب نکالتے ہیں۔ اردو کا شاعر بے چارہ بدنصیب، غریب کی جورو سب کی بھاوج کے مصداق۔ ہر آدمی اردو کے شاعر پر خود کو استاد سمجھتا ہے۔ ایک شخص جو آپ سے پہلے کام کر گیا ہے، اس کی قدر کرنی چاہئے اور اس سے تھوڑی سی ہم آہنگی اختیار کریں۔ ہم آہنگی نہ ہونے سے مشفق خواجہ ایسے شریف، نفیس اور لائق آدمی نے یہ لکھا کہ شمس الرحمٰن فاروقی کی ''شعر شور انگیز'' پڑھ کر یہ معلوم ہوا کہ میر کے جو خراب شعر ہیں وہ خراب نہیں ہیں۔ اب یہ کتنا بڑا مربیانہ جملہ ہے۔ یہ مربیانہ جملہ مجھ پر نہیں بلکہ میر کے اوپر ہے۔

تنقید لکھنے کا جب تھوڑا شعور مجھ میں پیدا ہوا تو میں نے سب سے زیادہ وقت نئے شاعروں پر صرف کیا۔ ان کو کوئی پوچھتا نہیں ہے۔ ان کو کوئی جانتا نہیں ہے۔ وہ نئے ہیں اس لئے ضرور خراب ہوں گے۔ پہلے پندرہ بیس سال میں نے نئے شاعروں کو قائم کرنے کی کوشش میں لگائے اور یہ دکھایا کہ جن اصولوں کی روشنی میں میر، غالب کو اور اقبال کو اچھا سمجھتا ہوں انھیں کی روشنی میں میں ان نئے شاعروں کو بھی اچھا سمجھ سکتا ہوں اور اگر فرق ہوگا تو زمانے کے لحاظ سے زبان کا فرق ہوگا، رویے کا فرق ہوگا لیکن جو جوہر ہے شعر کا وہ قائم رہے گا۔

ایکسپریس: ہمارے ہاں یہ کہا جاتا ہے کہ اردو میں اچھے ناولوں کی کمی ہے۔ شمیم حنفی صاحب سے بات ہوئی تو ان کا کہنا تھا کہ اگر وار اینڈ پیس (War and Peace) اور دَ برادرز کراماز وف (The Brothers Karamazov) کو پیمانہ بنایا جائے تو اردو میں قرۃ العین حیدر کے ناول بھی بڑے نہیں ہیں۔ آپ کی اس بارے میں کیا رائے ہے؟

شمس الرحمٰن فاروقی: ایک بات تو یہ ہے کہ اردو ناول کی عمر ابھی اتنی نہیں ہے۔ محمد احسن

فاروقی صاحب کی روح سے معذرت کے ساتھ، اگر ڈپٹی نذیر احمد کو ناول نگار مان لیا جائے (کیوں کہ وہ تو انھیں بالکل ناول نگار نہیں مانتے تھے) تو بھی ناول نگاری کی صنف کی عمر ڈیڑھ سو برس سے کم ہے۔ اس لئے یہ کیسے ممکن ہے کہ آپ یہ دعویٰ کر سکیں کہ اس میں وار اینڈ پیس اور دَ برادر زکرامازوف ایسے ناول نہیں ہیں؟ بات یہ ہے کہ وار اینڈ پیس، دَ برادرز کرامازوف اور دی ایڈیٹ (The Idiot) ایسے جو ناول ہیں، یا بالزاک یا فلوبیئر کے ناول ہیں، ان پر تو سرد و گرم بہت گذر چکا ہے۔ جو ناول کے پیراڈائم تھے جن میں سے بیشتر یورپ میں اب بھی موجود ہیں۔ یہ ناول ان سب پہلوؤں کو exemplify کرتے ہیں۔ وہاں کئی زبانیں اور تہذیبیں ہیں جو اپنے اپنے طور پر ناول لکھ رہی ہیں۔ ان کا ترجمہ مختلف زبانوں میں ہو رہا ہے، اس لئے کئی زبانوں کے کارناموں کا ایک زبان سے کیسے مقابلہ کیا جا سکتا ہے؟ یہ تقابل غلط ہے۔

یہ تمام ناول زمانے کے سرد و گرم کو دیکھ چکے ہیں۔ ان کی برائی ہو چکی، ان کی تعریف ہو چکی ہے، یہ ناپے جا چکے ہیں۔ ہمارے ہاں ناول کی عمر اتنی نہیں ہے۔ ہمارے ناول کو دنیا کے سامنے آنے میں ابھی دیر لگے گی۔ پھر یہ کہ ہم کسی اور زبان سے یہ توقع کیوں کریں کہ اس کا ناول کسی اور زبان کے ناول کی طرح ہوگا اور اسی کی طرح سے بڑا مانا جائے گا؟ تیسری بات جو معمولی سی بات ہے کہ دَ برادرز کرامازوف یا اس طرح کے دوسرے ناول کے ترجمے آپ کے پاس کئی موجود ہیں۔ ایک ہی ناول کے تین تین چار چار مترجم ہیں۔ اس سے ان ناولوں کے تعبیری امکانات بہت حد تک کھل چکے ہیں۔

تاریخی وجوہ کی بنا پر ترقی پسندوں کو افسانہ نگاری زیادہ پسند آتی تھی، اس لئے کہ افسانہ چھوٹا ہوتا ہے، جلدی پڑھ لیا جاتا ہے۔ مقصد جو بیان ہوتا ہے اس میں ابہام نہیں ہوتا۔ طویل ناول میں کچھ نہ کچھ ابہام در آتا ہے لیکن افسانے میں آپ آسانی سے اپنی بات کو بیان کر سکتے ہیں۔ اظہار مطلب اور اظہار مقصد کے لئے افسانہ آسان تر ہے اس لئے ترقی پسندوں نے افسانہ اختیار کیا اور بہت جلد سارے ادب پر چھا گئے۔ وہ کتنے اچھے تھے یا کتنے برے، یہ بعد میں معلوم ہوا۔ مثلاً یہ بعد میں معلوم ہوا کہ کرشن چندر اتنے بڑے نہیں ہیں جتنا کہ انھیں بنا کر پیش کیا جاتا تھا۔ لیکن اپنے زمانے میں تو ان کا طوطی بولتا تھا۔ اس لئے جب ایک بہت پاور فل، موثر اور دور تک پھیلنے والی تحریک میں افسانہ سب سے اہم قرار پایا تو ایسی صورت حال میں ناول نگار کہاں سے بنتے؟ کسی ادب میں کیا چیز کیوں ہے اور کیوں نہیں ہے، یہ بحث اچھی نہیں ہوتی؟ کسی زبان میں کوئی صنف کیوں بنی، اور کوئی صنف کیوں نہ بنی یا قائم کیوں نہ ہوئی، اس کا جواب نہیں دیا جا سکتا۔

علی گڑھ تحریک اور اکبر الہ آبادی دونوں ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ لیکن اس کے باوجود سرسید اور اکبر الہ آبادی میں بے پناہ محبت تھی۔ اگرچہ اکبر الہ آبادی کا خیال تھا کہ سرسید اپنے فیصلے، اپنے انتخاب اور غلط صوابدید کے نتیجے میں مسلمانوں کو گمراہ کر رہے ہیں، لیکن وہ یہ بھی جانتے تھے کہ اگر کوئی شخص دل سے مسلمانوں کی حالت کو اور مسلمانوں کے ساتھ پورے اہل ہند کی حالت کو سدھارنے کے لئے کوشاں ہے تو وہ سرسید ہیں۔ اس لئے وہ سرسید کی قدر بھی کرتے تھے۔ آج جو فیصلہ تاریخ کر رہی ہے اس کے تناظر میں تو ایک طرح سے دیکھیں تو سرسید کا فیصلہ درست لگتا ہے۔ مسلمانوں کو نئی دنیا میں داخل ہونے کے لئے جو راہ ضروری تھی، وہ انھوں نے دکھائی۔ اکبر کی بات صحیح بھی ہے اور غلط بھی۔ صحیح اس لئے کہ وہ دیکھ رہے تھے کہ مغربی تعلیم اور ذرائع بظاہر تو علم، تہذیب اور ثقافت کو پھیلانے کے لئے ہیں لیکن بباطن وہ استعمار کو پھیلانے کے لئے ہیں۔ مغربی مصنوعات کا لانا اور تجارت کرنا ہر دور میں سامراجی استعمار کو پھیلانے کا ایک طریقہ رہا ہے یعنی جہاں جنگ ضروری ہے وہاں جنگ کریں اور جہاں جنگ کی ضرورت نہ ہو وہاں تجارت کو پھیلایا جائے، جیسے اکبر کا شعر ہے

توپ کھسکی پروفیسر پہنچے جب بسولا ہٹا تو رندا ہے

یعنی پہلے وہ توپ لاتے ہیں، جو غارت و برباد کرتی ہے۔ پھر وہ استاد کو لاتے ہیں جو غارت شدگان کو ''تعلیم اور تہذیب'' سکھاتا ہے۔ انگریزوں کا خیال تھا کہ ان کی تعلیم، نوآبادیاتی اقوام میں جو ٹیڑھ ہے وہ اس کو سیدھا کر دیتی ہے۔ بسولا، لکڑی یا پتھر کاٹنے کی کلہاڑی ہوتی ہے، اور رندا لکڑی کو چھیل کر اس کی ناہمواریاں دور کرنے کا اوزار ہوتا ہے۔ بجا طور پر اکبر نئی ایجادات کو انگریز استعمار کو پھیلانے کے طریقے قرار دے رہے ہیں، لیکن ان چیزوں کو رد کرنا ہے تو پھر اس کے متبادل کے طور پر کیا ہو؟ یہ بتانے میں وہ ناکام رہے۔ ان کی سب سے بڑی ناکامی تو یہ ہے کہ ان کی زندگی میں تو لوگ ان کی قدر کرتے رہے۔ بعد میں لوگوں نے ان کو از کار رفتہ قرار دے کر حاشیے میں ڈال دیا۔ اکبر نے مسائل کی نشاندہی کی، لیکن حل بتانے میں ناکام رہے۔ سرسید نے آ کر بتایا کہ کیا ہو؟ وہ ناکام ہوئے ہوں، ایک الگ بات ہے لیکن انھوں نے ایک حل پیش کیا۔ بڑا افسوس یہ ہے کہ اتنے بڑے کارنامے کا خالق اگر آج ہندوستان اور پاکستان کے مسلمانوں کو دیکھ لے تو وہ خودکشی کر لے۔ سرسید نے قوم کو جو سکھانا چاہا اس قوم نے ٹھیک سے سیکھا نہیں۔ اور جہاں سے نکل کر ہم آئے تھے، وہاں واپس جانے کے راستے مسدود ہو گئے۔ مذہب کو سائنس اور

سائنس کو مذہب سے متحد کرنے کی جو مہم انھوں نے چلائی وہ ناکام ہوئی۔ یہ اس لئے ناکام نہیں ہوئی کہ یہ ان کا کوئی بڑا غلط قدم تھا۔ ناکام اس لئے ہوئی کہ ملا لوگوں نے بالکل نہیں مانا۔ جن لوگوں کے لئے ضروری تھا کہ وہ ان کی باتوں پر غور کرتے، انھوں نے قبول نہیں کیا۔ جن لوگوں نے قبول کیا، انھوں نے بھی اندر سے قبول کیا، ظاہر نہیں کیا۔ جیسے شبلی نعمانی تھے۔ ظفر احمد صدیقی نے اپنے ایک مضمون میں بڑے پتے کی بات لکھی ہے کہ شبلی نے اور بعد میں حمید الدین فراہی نے تفسیر میں کئی نکات من وعن وہی لے لئے جو سرسید کے تھے، لیکن یہ نہیں کہا کہ ہم مذہب اور سائنس کو ہم آہنگ کر رہے ہیں۔ نہ سائنس کو ہم مذہب سے ہم آہنگ کر سکے ہیں اور نہ سائنس کو ہم اختیار کر سکے۔ مسلمان نے نہ تو سائنس کو اللہ تعالیٰ کے راستے سے قبول کیا، نہ اللہ تعالیٰ کو سائنس کے راستے سے قبول کیا۔ سرسید نے جو حل پیش کیا شاید اس حل میں ہی کوئی ایسی کمی تھی کہ وہ آخر میں لاینحل قسم کا عقدہ بن گیا۔ سوال اب یہ ہے کہ اگر سرسید نہ ہوتے یا نو آبادیاتی دور نہ ہوتا تو کیا برصغیر کے لوگ اس دنیا میں رہتے جس میں سرسید نے اس کو پایا تھا یا کہ وہ کھینچ کھانچ کر نئی دنیا میں آجاتے؟ سرسید کے بارے میں ہمارا رویہ بالکل غلامانہ ہے، کچھ لوگ سرسید کے شدید حامی ہیں تو کچھ شدید مخالف۔ ایک طرف تو یہ ہے کہ میں نے ایک بار بنارس سے نکلنے والے ایک رسالے میں پڑھا کہ سرسید انگریزوں کے جاسوس اور پٹھو تھے۔ دوسری جانب وہ لوگ ہیں جو سرسید کو منجانب اللہ یا مامور من اللہ سمجھتے ہیں۔ ہمیں چاہئے کہ اس زمانے کے جو لوگ ہیں ان کو پھر سے ٹٹولیں اور یہ دیکھیں کہ ان سے حل میں کہاں کمی رہ گئی تھی؟ انھوں نے جو حل پیش کیا وہ اگر غلط تھا تو صحیح حل کیا ہو سکتا ہے؟

اظہار خیال: ایڈورڈ سعید کی کتاب اورینٹلزم (Orientalism)

ایڈورڈ سعید کی کتاب اورینٹلزم (Orientalism) جب شائع ہوئی تو میں اسی زمانے میں اسے پڑھا۔ نیویارک ریویو آف بکس (New York Review of Books) میں برسوں اس پر بحث ہوتی رہی۔ معترضین کا کہنا تھا کہ فلاں اقتباس غلط ہے۔ فلاں جگہ ترجمہ صحیح نہیں آیا۔ یہ معمولی باتیں تھیں جن کی طرف توجہ دلا کر یہ لوگ خوش ہو رہے تھے۔ لیکن بنیادی بات جو ایڈورڈ سعید نے کی تھی، وہ بالکل مستحکم تھی۔ مجھے تعجب اور افسوس بھی ہوا کہ میرے امریکی دوست، جو میرے خیال میں بہت روشن خیال تھے، ان کو اس کتاب سے بہت تکلیف پہنچی۔ وہ کہنے لگے کہ دیکھئے صاحب سعید نے سب کو ایک ہی جگہ دھکیل کر ڈال دیا ہے۔ ہم تو بڑے پرخلوص لوگ ہیں

اوراپنے فائدے کے لئے نہیں بلکہ علم کے لئے جدوجہد کرتے ہیں۔ میں نے کہا کہ وہ آپ لوگوں کو الگ الگ سے تھوڑی کہہ رہا ہے کہ مسٹر اے، بی یا سی یہ کر رہے ہیں۔ وہ تو مغربی علما کے بارے میں جو عمومی تصور اور تاثر ہے اس کو بیان کرتا ہے۔ ایڈورڈ سعید کی بنیادی بات یہ تھی کہ جو مستشرقین ہیں وہ علم کے فروغ کی بجائے استعمار کی مضبوطی کے لئے کام کرتے ہیں۔ اورینٹل ازم Orientalism چھپنے کے بہت عرصے بعد ایڈورڈ سعید ہندوستان آئے تو میں نے ان سے پوچھا کہ اب اگر آپ لکھتے تو کیا لکھتے اور کیسے لکھتے؟ انھوں نے کہا کہ کتاب تو وہی لکھی جاتی جو میں نے پہلے لکھی تھی۔ میں نے کہا کہ پچیس برس میں زمانہ بدلا ہے، بہت سے لوگوں نے اعتراضات کئے ہیں۔ اس پر ان کا موقف تھا کہ اعتراضات جو ہیں، وہ اپنی جگہ لیکن میری کتاب کا جو بنیادی خیال ہے اس پر میں اب بھی قائم ہوں۔ انھوں نے کہا کہ فلسطین کے معاملات جب میں دیکھتا ہوں تو اس سے میری بات اور ثابت ہو جاتی ہے۔ عربوں کے بارے میں ہمارے ہاں اس طرح لکھا جاتا ہے کہ جو منفی پہلو ہیں وہ سامنے آجائیں اور اسرائیل کے منفی پہلو سامنے نہ آئیں۔ اس کتاب کے چھپنے کے کچھ عرصہ بعد اس کے خلاف مضامین پر مشتمل کتاب Occidentalism سامنے آئی جس میں طنزیہ قسم کے مضامین تھے۔ ان مضامین میں ایڈورڈ سعید کے مخالفین سے بات بنی نہیں۔ میں نے امریکی دوستوں سے کہا کہ تم اس بنیادی بات کو سمجھ نہیں سکتے جس کو ایڈورڈ سعید نے بیان کیا ہے۔ ہم اسے زیادہ بہتر انداز میں سمجھ سکتے ہیں کیوں کہ ہم محکوم ملک میں رہ چکے ہیں۔ اس کتاب میں جو درد ہے اس کو میں زیادہ سمجھ سکتا ہوں۔ اس کتاب میں علم کے علاوہ درد بھی بہت ہے۔ میں اس درد کو زیادہ سمجھ اس لئے سکتا تھا کیوں کہ میں نے کلونیلزم (Colonialism) کے استبداد اور نام نہاد جھوٹی ہمدردی کا زمانہ دیکھا ہے۔ ایڈورڈ سعید نے صحیح معنوں میں بہت خدمت کی ہے۔ خواہ اس کی امریکہ اور یورپ میں کتنی ہی مخالفت کیوں نہ کی گئی ہو، مذاق اڑایا گیا ہو، لیکن اس کے بعد مغرب نے اپنے گریبان میں جھانکا اور جسے انگریزی میں Soul searching کہتے ہیں اس عمل سے وہ گذرے۔ انھوں نے جانا کہ ان کے ہاں علمی معاملات میں خودغرضی اور مربیانہ تیور کتنے ہیں اور علم دوستی کے تیور کتنے ہیں۔ اب بھی نام نہاد مستشرقین کا ایک بااثر حلقہ ہے جو اسلام کے خلاف پروپیگنڈا کرتا رہتا ہے۔ ایک صاحب ہیں ابن وراق، جو فرضی نام سے لکھتے ہیں اور بقول ان کے وہ خود کو ظاہر اس لئے نہیں کرتے کہ وہ مار دیئے جائیں گے۔ ان کی ساری کتابیں زہر سے بھری ہوتی ہیں۔ قرآن اور حدیث کے حوالے دیتے ہیں لیکن صاف ظاہر ہوتا ہے کہ علم کی ترسیل مقصد نہیں بلکہ اسلام اور مسلمانوں سے دنیا کو

بدظن کرنا مقصود ہے۔ مسلمانوں سے ماضی وحال میں جو غلطیاں ہوئی ہیں، ان کی بنیاد پر ان پر تنقید ہوسکتی ہے۔ یہ ایسی غلطیاں ہیں جن پر مسلمان مفکرین بھی اپنی رائے کا اظہار کرتے رہتے ہیں۔ لیکن نام نہاد مستشرقین ہماری کتابوں کے مفاہیم توڑ کر اور ہمارے اسلاف کو غلط ثابت کرنے کی کوشش کر کے اور ہماری نیتوں کو صحیح نہ مان کر اپنی بات کرتے ہیں۔ مستشرقین کا ایسا زندہ طبقہ اب بھی موجود ہے۔ لیکن اب کچھ لوگ یہ ماننے لگے ہیں کہ اس معاملے میں بے ایمانی ہوئی ہے۔ مثلاً لوگ اب یہ سمجھنے لگے ہیں کہ برنارڈ لیوس (Bernard Lewis) جو مشہور مستشرق ہے، وہ یہودی پہلے ہے، اس کے بعد امریکی اور سب سے آخر میں ایک عالم یا مفکر۔

محمود الحسن: علمی سفر کا اجمالی جائزہ

شمس الرحمٰن فاروقی ان لکھنے والوں میں شمار ہوتے ہیں جنھیں خود کو کچھ زور وشور سے نہیں منوانا پڑا۔ وہ تنقید میں رواں ہوئے تو ابتدا ہی میں انھیں اپنی علمیت کے بارے میں محمد حسن عسکری ایسے جید اور ثقہ آدمی کی سند مل گئی۔ تیس برس کی عمر میں ادبی جریدہ ''شب خون'' جاری کیا جس نے فوراً مقام اور اعتبار حاصل کر لیا۔ ''کرشن چندر نے لکھا، ''یقین نہیں آتا کہ یہ رسالہ اردو زبان کا ہے اور ہندوستان سے نکلتا ہے۔'' ان کا ایک اور اہم ادبی کارنامہ کلام میر کی چار جلدوں میں ''شعر شور انگیز'' کے نام سے شرح ہے، اس وقیع ترین ادبی کام پر انھیں ہندوستان کے سب سے بڑے ادبی ایوارڈ سرسوتی سمان سے سرفراز کیا گیا۔ غالب کو وہ آخری بڑا کلاسیکی شاعر اور پہلا جدید شاعر مانتے ہیں۔ ''تفہیم غالب''، غالب کے منتخب اشعار کی کلاسیکی اور نئے اصولوں کے تحت شرح ہے۔ اقبال پر ان کی تحریریں، روایتی انداز سے ہٹ کر ہیں۔ اقبال سے محبت بچپن سے ان کے ساتھ ہے۔ والد مولوی محمد خلیل الرحمٰن فاروقی کی کوشش سے اقبال کی شاعری میں انھیں دلچسپی پیدا ہوئی جس میں گذرتے وقت کے ساتھ اضافہ ہوتا گیا۔ ان کے بقول ''اقبال پر میں نے ہمیشہ اپنا کچھ اسی طرح کا حق سمجھا، جس طرح کا حق اپنے والد پر سمجھتا تھا، کہ وہ مشکل کے وقت میری دستگیری کریں گے، کوئی مسئلہ پوچھوں گا تو صحیح حل بتائیں گے، بھٹک جاؤں گا تو رہنمائی کریں گے۔ اقبال نے اپنے بارے میں لکھا ہے کہ زمانہ طالب علمی میں ورڈزورتھ کی شاعری نے انھیں دہریہ ہونے سے بچالیا۔ میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ اقبال نے وقتاً فوقتاً مجھے یاس اور بے مصرفی کے قعروں میں غرق ہونے سے بچالیا۔ اور اس کی وجہ ان کا پیغام نہیں، بلکہ ان کی شاعری تھی۔'' شمس الرحمٰن فاروقی کو اردو داستانوں سے گہرا شغف ہے۔ یہ غالباً واحد شخص ہیں جن کے پاس اردو کی عظیم داستان،

داستان امیر حمزہ کی تمام چھیالیس جلدیں موجود ہیں۔ بیس برس سے زائد عرصہ تک اس داستان کی کھوج اور پھر ان پر تفحص کا ثمرہ ہے کہ انھوں نے ''ساحری، شاہی، صاحبقرانی: داستان امیر حمزہ کا مطالعہ'' کے نام سے اس داستان کا تنقیدی اور تحقیقی مطالعہ تین جلدوں میں پیش کیا ہے، ان دنوں وہ اس سلسلے کی چوتھی جلد پر کام کررہے ہیں۔ انتظار حسین کے بقول ''پچھلے دنوں ہوا یہ کہ شمس الرحمٰن فاروقی کی معرکۃ الآرا تصنیف ''ساحری، شاہی، صاحبقرانی'' میرے ہاتھ لگ گئی۔ اس نے مجھے پھر طلسم ہوش ربا کی طرف دھکیل دیا۔ اچھی تنقید کی یہی خوبی ہوتی ہے اور ہونی چاہئے کہ جس ادبی کارنامے پر بحث کرے اسے پڑھنے کو جی چاہے اور اگر اسے پہلے پڑھ چکے ہیں تو تنقید پڑھنے کے بعد احساس ہو کہ اسے ہم نے اچھی طرح نہیں سمجھا تھا اور پھر دوبارہ پڑھنے کو جی چاہے۔'' ان کی کتاب ''اردو کا ابتدائی زمانہ: ادبی تہذیب و تاریخ کے پہلو'' ان کی ایک اور مستند تصنیف ہے۔ خلیق انجم کے الفاظ میں ''کلاسیکی تاریخ ادب اردو پر یہ اپنی نوعیت کی سب سے پہلی اور اہم کتاب ہے۔ ''لغات روزمرہ'' ایک اور قابل قدر کتاب ہے جس میں انھوں نے اردو زبان کے غیر معیاری استعمالات کی فہرست و تنقید پیش کی ہے۔ منفرد اسلوب کے حامل ان کے چار شعری مجموعے بھی چھپ چکے ہیں۔ تبصرہ نگاری میں انھوں نے ایک الگ راہ نکالی۔ ان کی کتاب ''فاروقی کے تبصرے'' شائع ہوئی تو شمیم حنفی نے لکھا کہ ''فاروقی نے تبصرہ نگاری کا جو معیار قائم کیا ہے اس کی مثال ان سے پہلے تلاش کرنا بے سود ہوگا۔'' بطور ترجمہ نگار ارسطو کی کتاب "Poetics" کا ''شعریات'' کے نام سے ترجمہ بھی ان کے قلم سے ہے۔ ''آب حیات'' کے انگریزی ترجمہ میں فرانسس پریچٹ کے ساتھ شریک مترجم بھی رہے۔ نام بدل کر افسانے لکھے، کبھی بنی مادھو رسوا بنے اور کبھی عمر شیخ مرزا لیکن افسانوں میں زبان و بیان کی خوبصورتی، تاریخ، تہذیب کا جو رچاؤ تھا وہ اس امر کا غماز تھا کہ یہ کسی نوخیز کی نہیں بلکہ ادب کے گہرے پانیوں کے کسی شناور کی تحریر ہے۔ نیر مسعود ''سوار اور دوسرے افسانے'' کے متعلق لکھتے ہیں: ''یہ افسانے خاص اس مقصد سے لکھے گئے ہیں کہ ہماری ادبی اور تہذیبی روایت کے مختلف عناصر اس حیلے سے محفوظ ہو جائیں۔ اس وقت بھی یہ افسانے دستاویزی اہمیت رکھتے ہیں، وقت گذرنے کے ساتھ ان کی قدر و اہمیت بڑھتی جائے گی۔'' ان کا ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' اردو کے عظیم ناولوں میں شمار ہوا۔

اظہار خیال: کئی چاند تھے سر آسماں

میں نے افسانے لکھے تو انھیں لوگوں نے بہت پسند کیا، اور مجھ سے کہا گیا کہ اور بھی

افسانے لکھے جائیں۔ میرے ذہن میں یہ خیال آیا کہ داغ کی شخصیت ایسی ہے کہ اس پر لکھا جا سکتا ہے۔ داغ کے بارے میں پڑھا تو اس کی اماں جان کے حالات بھی پڑھے۔ میں نے کہا کہ یہ تو بہت حیران کن خاتون ہیں، جو صدیوں میں پیدا ہوتی ہے۔ یہاں سے وزیر خانم کی شخصیت کو ناول کا موضوع بنانے کے خیال نے جنم لیا۔ ''غالب افسانہ'' کی کامیابی نے مجھے بتایا کہ میں مزید افسانہ نگاری کر سکتا ہوں۔ اس افسانے کی کامیابی نے مزید افسانے لکھوائے۔ پھر ان افسانوں کی کامیابی نے ''کئی چاند تھے سر آسماں'' تک پہنچایا۔ وزیر خانم جس طرح کی عورت ہے اس کے لئے جب تک کوئی پس منظر نہ ہو اور اس کو صحیح طریقے سے بیان نہیں کر سکتے۔ جس طرح میر کے افسانے میں میں نے چالیس صفحے کا پس منظر لکھا، تو میں نے سوچا کہ یہاں بھی پوری تاریخی، تہذیبی، واقعاتی، تجرباتی اور سوانحی معاملات کا بیان ہو جس کا منتہا ے کمال وزیر خانم ہو۔ وہ ایک باکمال خاتون تھی، جس طرح کی زندگی اس نے اس زمانے میں گذاری آج کی خواتین کے لئے بھی مشکل ہے۔ اس نے ایک مشکل زندگی گذاری لیکن کبھی حالات سے شکست تسلیم نہیں کی۔ تحقیق میں نے ناول کے سلسلے میں اس طرح سے نہیں کی کہ جس طرح سے مغرب میں ہوتا ہے کہ آپ نے ایک موضوع کا انتخاب کیا اور پھر اس پر کتابیں اکٹھی کیں، کوئی بندہ ملازم رکھا، نوٹ بنائے۔ میرے ساتھ اس طرح کا معاملہ تو بالکل نہیں تھا۔ یہ ضرور ہے کہ جن کتابوں کا میں نے ناول کے آخر میں ذکر کیا ہے تو ان کتابوں سے میں نے یہ کام لیا ہے کہ کسی تاریخ کو Verify یا کسی واقعہ کو Confirm کرنا تھا کہ وہ پہلے کا ہے یا بعد کا ہے۔ یا پھر نیشنل آرکائیوز سے نواب شمس الدین احمد کے مقدمے کے بارے کچھ معلومات ملیں جو عام ذرائع سے نہ مل سکتی تھیں۔ زبان کے معاملے میں حتی الامکان کوشش کی ہے کہ جس زمانے کا ذکر ہو، اس زمانے کے مطابق زبان کا استعمال ہو کیوں کہ اس زمانے کے انسان کا صحیح مزاج اور اس کی شخصیت کے جو مختلف رنگ ہیں وہ اس دور کی زبان کے بغیر کھلتے نہیں ہیں۔ زبان کے استعمال سے ہی آپ اس پرانی تہذیب کو جلوہ گر کر سکتے ہیں۔ میں نے ناول میں ایسا کوئی لفظ نہیں لکھا جو اس زمانے میں مستعمل نہ ہو۔ جہاں مجھے شک ہوا اور شک بھی وہیں ہوا جہاں ہونا چاہئے تھا۔ تو میں نے وہ لفظ چھوڑ دیا۔ ۱۸۵۷ء اور ۱۹۴۷ء کی جو دوہری Disunity ہے، اس کے بغیر میں ناول نہیں لکھ سکتا تھا۔ اس Disunity نے ہمیں اپنی تہذیب سے اتنا بیگانہ اور دور کر دیا ہے کہ اب ہم اسے تلاش بھی نہیں کر سکتے۔ بالفرض اگر اس کلچر کو تلاش کرنے کی کنجی ہمیں مل بھی جائے تو ہمیں معلوم ہی نہیں ہوگا کہ اس کا استعمال کس طرح کرنا ہے۔ ناول لکھنے کے سلسلے میں میر کا کلام میرا بہت بڑا رہبر ثابت ہوا۔ میر میں یہ خوبی ہے کہ جو بھی

اسے چھو لیتا ہے اس میں کچھ نہ کچھ سنہرا پن ضرور جھلک جاتا ہے۔ ناول کے لکھنے میں داستانوں سے شغف، لفظوں سے دلچسپی اور ادب کی کلاسیکی روایت سے لگاؤ نے بھی اہم کردار ادا کیا۔ میں دو باتیں کہنا چاہتا ہوں، ایک بات نان پرسنل non-personal ہے، وہ یہ ہے کہ اس ناول کی اشاعت کو پانچ برس ہو گئے ہیں، برصغیر میں اور یہاں بھی، باہر بھی لوگوں نے اس کو بہت سراہا ہے۔ ناول کو عام طور پر دیر سے جگہ ملتی ہے۔ لیکن شائع ہوتے ہی اس کا نوٹس لیا گیا۔ یا ناول کے ساتھ یہ ہوتا ہے کہ اشاعت کے کچھ عرصہ بعد اس کو لوگ بھلانے لگتے ہیں لیکن اب بھی اس ناول کی مانگ برقرار ہے۔ دوسری بات ذاتی ہے، وہ یہ ہے کہ یہاں بھی اور ہندوستان میں بھی لوگ یہی کہیں گے کہ فاروقی صاحب نقاد اچھے لیکن شاعر بس یوں ہی ہیں، داستان پر ان کا کام اچھا ہے، لیکن میر کے شارح کے طور پر ٹھیک نہیں ہے۔ یعنی پوری تصویر کی کبھی تعریف نہیں کریں گے کوئی نہ کوئی دھبہ ضرور لگا دیں گے۔ اب ناول کے سلسلے میں بھی ایسے ہی رویے کا سامنا ہے۔ کوئی یہ کہے گا کہ زبان بہت اچھی ہے، تحقیق کا ایک معیار قائم کیا ہے، علمیت کا بے پناہ اظہار ہے، لیکن پورے ناول کی تعریف سے گریز ہی کیا جائے گا۔ میں نے یہ ناول سردیوں میں شروع کیا، دل کا مریض ہوں اور سردی مجھے بہت بری لگتی ہے کیوں کہ سردی میں تکلیف بڑھ جاتی ہے۔ اس مرض میں نیند بھی کم آتی ہے۔ میں جب یہ ناول لکھنے کے بارے میں سوچ رہا تھا، ان دنوں میری آنکھ رات کو کھل جاتی۔ پھر مجھے نیند نہیں آتی تھی۔ اب دو بجے میری آنکھ کھلی ہے اور میں بیٹھا لکھ رہا ہوں۔ کوئی چیز تو تھی مجھے جو اس عمر میں کام پر مجبور کر رہی تھی۔ اس عمر میں مسائل ہوتے ہیں، بیماریاں ہوتی ہیں، سبھی کام خود ہی کرنا پڑتے ہیں تو یہ سب اللہ کی مہربانی ہے کہ یہ سب کچھ ہو گیا۔ مجھ میں ایک خوبی ہے کہ کام کے دوران کسی قسم کی مداخلت ہو، میرے کام پر اس کا اثر نہیں پڑتا۔ مجھے ناول لکھنے کے دوران مسائل بالخصوص بیماری کے مسائل کی وجہ سے درمیان میں ڈیڑھ برس رکنا پڑا۔ لیکن جب میں نے دوبارہ لکھنا شروع کیا تو مجھے کوئی مشکل نہیں ہوئی۔ وقفوں اور رکاوٹوں کے باوجود ناول کی Integrity کسی سطح پر متاثر نہیں ہوئی۔ ناول لکھنے کے دوران ایک بار کمپیوٹر سے پچاس صفحے اڑ گئے جو مجھے دوبارہ لکھنا پڑے۔ ناول کے ابتدائی ساٹھ صفحات میں نے اپنی بیٹی کے کہنے پر دوبارہ تحریر کیے۔ مستقبل کا جہاں تک تعلق ہے تو ایک خیال میرے ذہن میں ہے۔ یہ بھی اٹھارویں صدی سے اور میر کے زمانے سے تعلق رکھتا ہے، اس کو لکھنے کی سوچ رہا ہوں۔ اس کی کمیت اگر زیادہ نہ ہوئی تو افسانے کے طور پر شائع ہوگا۔ اگر میں زیادہ لکھ سکا تو یہ ناول بھی بن سکتا ہے۔ میرے ناول کے بارے میں یہ بھی کہا گیا کہ اس میں جگہ جگہ تحقیق جو ہے، وہ بیانیہ کے اوپر

غالب آ گئی ہے۔ میں اس بات کو نہیں مانتا۔ سب سے میں نے یہی سنا کہ آپ کا ناول شروع کیا تو ختم کر کے ہی چین لیا۔ اس میں علمیت زیادہ ہونے کی جہاں تک بات ہے، تو اگر کوئی یہ کہے کہ اس میں فارسی شعر بہت زیادہ ہیں تو بھائی یہ کون سی علمیت ہے؟ جس کلچر کو ہم بیان کرنا چاہتے ہیں اس کلچر میں فارسی اور اردو شاعری گھلی ملی تھی۔ اس زمانے میں لوگ اٹھتے بیٹھتے شعر کہتے اور پڑھتے تھے۔ اس تہذیب کو اگر بیان کرنا ہے، یا اسے میں Recall کر رہا ہوں تو اس کے جو Obvious تقاضے ہیں ان کو تو میں پورا کروں گا۔ جہاں تک یہ معاملہ ہے کہ ناول کی مقبولیت اور پذیرائی کی وجہ سے میری جو دوسری علمی حیثیات ہیں، وہ ذرا پیچھے رہ گئی ہیں تو اس کی مجھے فکر نہیں کیوں کہ تخلیقی کام کی اہمیت اور زندگی کسی بھی دوسرے علمی کام سے زیادہ ہوتی ہے۔

اظہار خیال: قرۃ العین حیدر فکشن کی اتنی بڑی ہستی نہیں جتنا انھیں بیان کیا جاتا ہے

قرۃ العین حیدر اردو فکشن میں اتنی بڑی ہستی نہیں ہیں جتنا انھیں بیان کیا جاتا ہے۔ لیکن دو چیزوں میں ان کا ثانی نہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ جو فوری طور پر ماضی ہو گیا ہے، چاہے وہ کلونیل ماضی ہو یا تہذیبی یا معاشرتی ماضی، اس ماحول، زندگی اور معاشرت کو جتنا اچھا وہ بیان کر سکتی ہیں، اتنا اچھا اور کوئی نہیں بیان کر سکتا۔ دوسری خوبی یہ ہے کہ تقسیم کے ایک پہلو پر ان کے سوا کسی نے نہیں لکھا۔ وہ پہلو تھا کہ جب گھر سے چھوٹ کر آدمی نیا گھر بنانے جاتا ہے تو اس کی نفسیات میں، اس کے طور طریقے میں، زندگی کے بارے میں، اس کے رویے میں تبدیلی کتنی آ جاتی ہے۔ ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہونے سے جو مسائل جنم لیتے ہیں وہ ان سے زیادہ بہتر کسی نے بیان نہیں کئے۔ ہمارے زیادہ تر افسانے جو فسادات کے بارے میں ہیں... اکا دکا افسانے ہی اس سے ہٹ کر ہیں... ان کے دو پیراڈائم ہیں: ایک تو خوشونت سنگھ کا ٹرین ٹو پاکستان Train to Pakistan ہے دوسرا رامانند ساگر کا ''اور انسان مر گیا''۔ قرۃ العین حیدر کے جو افسانے تقسیم ملک کے نتائج کے بارے میں ہیں، وہ ان دونوں پیراڈائم سے الگ ہیں۔ بڑی ناول نگار میں انھیں اس لئے نہیں کہتا کہ جتنا کہ وہ بلند بانگ دعویٰ کرتی ہیں کہ انھوں نے تاریخ کی پوری حقیقت کو مٹھی میں لے لیا ہے اور وقت کیسے گذرتا ہے تہذیب اور اقوام پر، اس کو بیان کیا ہے۔ تو یہ اتنا صحیح نہیں ہے۔ اس کا ثبوت ہمیں ''آگ کا دریا'' میں ملتا ہے جس کے شروع میں انھوں نے ٹی ایس ایلیٹ کے ''چار چوسازیے'' (Four Quartets) سے طویل اقتباس دیا ہے۔ لیکن جب اسی ناول کو انھوں نے خود ترجمہ کیا تو وہ سارا حوالہ غائب ہے۔ جس بات کو اردو میں بنیاد بنایا گیا تھا وہ انگریزی

ترجمے میں بالکل غائب۔ جس بات کے ذریعے وہ تاثر دینا چاہتی تھیں کہ وہ وقت کی کیفیت کو خوب جانتی ہیں اور تاریخ کے پورے تناظر پر ان کا قبضہ ہے، وہ انگریزی ترجمے سے غائب ہے۔ وہ جانتی تھیں کہ انگریزی میں یہ بالکل نہیں چلے گا، کیوں کہ انگریزی پڑھنے والوں کا ایک وسیع پس منظر ہے، اس لئے لوگ اسے مانیں گے نہیں۔ ایک بہت بڑی کمی ان میں کردار بنانے کی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ہاں کرداروں کی بہت ورائٹی اور کردار نگاری کا وسیع کینوس ہے لیکن وہ کسی کردار کے پیٹ یا دماغ کے اندر تک نہیں جاتیں۔ ''آگ کا دریا'' ناکامیاب ہے، لیکن وہ ایک بڑی ناکامی ہے۔ انھوں نے ایک بڑا جنگل کاٹنا چاہا لیکن ان سے کٹا نہیں۔ ماضی اور حال کا ایک مشترک بہاؤ ہے، ماضی جو ہے حال میں بدلتا ہے اور حال ماضی میں تبدیل ہوتا ہے۔ یہ بہت بڑا جنگل تھا اور اس میں سفر کرنا آسان کام نہیں تھا۔ اس چیز کو وہ اپنا بہت بڑا کارنامہ سمجھتی تھیں۔ ہم وقت کے پورے جوہر سے واقف ہیں اور وقت اقوام پر اور تہذیبوں پر کیسے گذرتا ہے، اس کے بارے میں خوب جانتے ہیں لیکن یہ کام ان سے ہوا نہیں۔ ''گردش رنگ چمن'' اور ''چاندنی بیگم'' میں وہ کیا کر رہی ہیں، میری سمجھ میں نہیں آتا۔ ''آخر شب کے ہمسفر'' سے زیادہ مجھے ''چائے کے باغ'' زیادہ پسند ہے۔ آخر میں یہ بات کہ Narrative کی زبان پر بھی ان کو اختیار نہیں ہے۔

(مطبوعہ ''سنڈے ایکسپریس''، لاہور، مورخہ ۱۶ مئی ۲۰۱۰)

سلام بن رزّاق

مراٹھی مختصر افسانہ — ابتدا اور ارتقا
(1900 سے 1970 تک)

کہانی کی روایت قدیم ہے، اسی لیے ہندوستان کی کسی علاقائی زبان کی تاریخ کا جائزہ لینا ہو تو اُس کی جڑیں سنسکرت زبان کے ادب میں تلاش کرنا ہوں گی۔ سنسکرت میں وید، پُران اور اُپنشدوں میں بے شمار کہانیاں بیان کی گئی ہیں۔ دراصل یہی ہماری کہانی کی ابتدائی شکل تھی۔ پھر رامائن اور مہابھارت کی کہانیوں نیز کتھا سرت ساگر اور پنچ تنتر کی کہانیوں تک آتے آتے کہانی نے اپنی ایک الگ شناخت بنالی۔

آج ہم جسے مختصر افسانہ کہتے ہیں یوں تو اس کا موجودہ فارم ہم نے مغرب سے لیا ہے تاہم ہمارے افسانے کی جڑیں اُسی ابتدائی کہانی کی زمین سے پھوٹی ہیں جو ہزاروں برس پہلے سنسکرت ادب میں جنم لے چکی تھی۔

مراٹھی کہانی بھی دیگر علاقائی زبانوں کی طرح سنسکرت کی اسی ابتدائی کہانی کی ترقی یافتہ شکل ہے۔

مراٹھی میں سب سے پہلی تحریری کہانیوں کی کتاب مہانو بھو پنتھ کے مہائی بھٹ کی لیلا چرتر ہے، جس میں مہانو بھو پنتھ کے بانی شری چکر دھر سوامی کی کچھ حکایتیں کہانی کی شکل میں بیان کی گئی ہیں۔ 1800 سے 1885 کا زمانہ مراٹھی میں تراجم کا زمانہ تھا۔ اس زمانے میں انگریزی، فارسی اور سنسکرت سے بے شمار کہانیاں مراٹھی میں ترجمہ کی گئیں۔ اُسی زمانے میں کچھ مراٹھی رسالے بھی نکالے گئے، جن میں 'دِگ درشن' اور 'گیانودے' خاص طور پر مشہور ہیں۔ ان رسالوں میں مراٹھی کی

چند طبع زاد کہانیاں بھی شائع ہوئیں۔ مگر یہ ساری کہانیاں زیادہ تر پُر اسرار واقعات اور محیر العقول کارناموں سے بھرپور ہوتی تھیں اور زندگی کی سچّائیوں سے ان کا ربط کم ہی تھا۔ مراٹھی کہانی کو تحیر اور اسرار، طلسماتی فضا اور غیر یقینی واقعات کے جال سے نکال کر اُسے زندگی آمیز بنانے کا سہرا ہری نارائن آپٹے کے سر ہے، اسی لیے ہری نارائن آپٹے کو مراٹھی کا پہلا افسانہ نگار سمجھا جاتا ہے۔ اُنھوں نے افسانے میں حقیقت پسندی اور مقصدیت کو شامل کیا اور مراٹھی افسانے کو زندگی سے قریب کر دیا۔

اُسی زمانے میں کچھ اور لکھنے والے بھی سامنے آئے جنھوں نے مراٹھی افسانے کی رُوپ ریکھا سنوارنے میں اہم کردار ادا کیا۔ اُن میں کرشن کے. گوکھلے، شری با. راناڈے، ناکے بیہرے، واگو آپٹے اور خاتون قلم کاروں میں کاشی تائی کانٹکر، لکشمی تنیا، آنندی بائی شِرکے کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ اس عہد کے افسانے میں دل چسپی کا عنصر غالب ہوتا تھا۔ اس لیے اُس عہد کو 'منورنجن کال' بھی کہا جاتا ہے۔ وی سی گُرجر بھی اس عہد کے اہم کہانی کار ہیں، کیپٹن لمیئے اپنی مزاحیہ کہانیوں کی وجہ سے مشہور ہیں، اس سلسلے میں دِوا کرشن کا نام بھی بہت اہم ہے، کیوں کہ اُن کا زمانہ منورنجن کال اور آگے آنے والے مراٹھی افسانے کے عہدِ زرّیں کے بیچ کڑی کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی زمانے میں مراٹھی افسانہ بطور ایک صِنف کے پہچانا جانے لگا۔

1926 سے 1950 کا زمانہ مراٹھی افسانے کا عہدِ زرّیں کہلاتا ہے۔ اس زمانے میں رتنا کر، یشونت، کرلوسکر، استری، منوہر، جیوتسنا، پرتبھا، سنجیونی، کلا، پاری جات جیسے اہم پرچے جاری ہوئے اور ان میں کثرت سے مراٹھی افسانے لکھے گئے، مراٹھی افسانہ اب فنّی حیثیت سے زیادہ پختہ اور مواد کے اعتبار سے زیادہ وقیع ہو گیا تھا۔

اب کہانی محض دل بہلاوے کی چیز نہیں رہ گئی تھی۔ لوگوں کا سماجی شعور بیدار ہو رہا تھا۔ نفسیاتی، سماجی اور معاشی مسائل پر لوگوں نے غور کرنا شروع کر دیا تھا۔ گاندھی ازم، سوشلزم اور مارکسزم کے نظریات براہِ راست لوگوں کی فکر پر اثر انداز ہونے لگے تھے۔ آزادی کا صُور پھونکا جا چکا تھا اور لوگ برٹش سامراج کے خلاف صف آرا ہو چکے تھے۔ نچلے طبقے میں نسلی بیداری پیدا ہو چکی تھی اور مذہبی، سماجی، سیاسی اور اقتصادی مسائل پر لوگوں نے نئے سرے سے غور کرنا شروع کر دیا تھا۔ کارل مارکس، فرائڈ اور برٹنڈ رسل کی تعلیمات عام ہو رہی تھیں۔ ان تمام چیزوں کا اثر براہِ راست یا بالواسطہ ادب پر پڑنا لازمی تھا۔ لہٰذا ادب میں سماجی حقیقت نگاری کی داغ بیل ڈالی گئی اور پورے ملک میں ادب کے تعلق سے دو اہم رویّے سامنے آئے۔ ایک ادب برائے ادب اور دوسرا ادب برائے زندگی۔ مراٹھی افسانے میں اوّل الذّکر رویّے کے حامی، ناسی پھڑکے اور

ثانی الذکر رویّے کے علمبردار، وی سی کھانڈیکر ہیں۔

ناسی پھڑکے، 'ساہتیہ سار سنسار' میں افسانہ نگاری کے تعلق سے رقم طراز ہیں:

''مخصوص واقعات کو چابک دستی سے ترتیب دینے کا نام ہی مختصر افسانہ ہے۔''

آگے لکھتے ہیں:

''افسانہ نگار کو چاہیے کہ روزمرّہ کی زندگی میں پُر کیف واقعات کو نگاہِ تجسّس سے دیکھے اور اپنے تجربے کو دلکش پیرائے میں بیان کرے، یہی مختصر افسانے کا اسلوب ہے۔''

اُنھوں نے اپنے افسانے کی زبان کو زندہ محاوروں، خوب صورت تشبیہوں، دل چسپ مکالموں اور مخصوص واقعات کے ذریعے سجانے کی کوشش کی تھی۔ وہ افسانے کے آغاز اور انجام کو پُر کشش بنانے پر پوری توجہ صرف کرتے ہیں۔ پھڑکے مراٹھی افسانے کے جادوگر ہیں، اُنھوں نے پرانے ڈکشن کو یکسر ترک کر کے نیا ڈکشن دریافت کیا اور مراٹھی افسانے کو ایک نئے اسلوب سے روشناس کرایا، اس لیے اُنھیں مراٹھی افسانے کا سب سے بڑا بُت تراش کہا جاتا ہے۔ میرا، وتسلا، حساب بے باق، لکشمی، چندرما، کام دھینو، رمبھا، ہرے دھنو، شنکھ اُن کی مشہور کہانیاں ہیں۔

اُس عہد کے دوسرے اہم افسانہ نگار وی.سی.کھانڈیکر ہیں، جن کے افسانے سماجی حقیقت نگاری کی منہ بولتی تصویریں ہیں۔ پھڑکے نے زیادہ تر اعلا متوسّط طبقے کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا، مگر کھانڈیکر نے نچلے متوسّط طبقے کے سُکھ دُکھ، ان کی جذباتی کشمکش، سنگھرش اور اقتصادی نابرابری کو اپنے افسانوں میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ یہی وجہ ہے کہ آج بھی کھانڈیکر کو مراٹھی افسانے کا سمراٹ کہا جاتا ہے۔ پروفیسر دیش پانڈے نے اُن کا موازنہ میکسم گورکی اور چیخوف سے کیا ہے۔

''کس کا گھر؟'' کھانڈیکر کا پہلا افسانہ ہے۔ بعد میں رتناکر، یشونت کرلوسکر اور جیوتسنا رسالوں میں اُنھوں نے بے شمار کہانیاں لکھیں اور 1925 سے 1941 کے مختصر عرصے میں اُن کے سولہ افسانوی مجموعے شائع ہوئے۔ اُن کے چند مشہور افسانے ہیں۔ ماترہتیا، جیت کس کی، کنیادان، سرسوتی پوجا، کتّوں کی برات، دتّک، ٹھنڈی پَون، سادھی کے پھول، فطرت، گونگی محبت، پھٹی قمیض، فرشتہ، دو کنارے، اُس کی آنکھیں، کڑی بھات، چندرکور۔

کھانڈیکر کی کہانیوں پر گاندھی جی کی تعلیمات کا بھی کافی اثر رہا ہے۔ کھانڈیکر نے افسانے میں ہیئتی تجربے بھی کیے ہیں۔ مراٹھی میں سب سے پہلے تمثیلی کہانی لکھنے کا سہرا اُنھی کے سر ہے۔ بعض نقّاد کھانڈیکر کو مراٹھی کہانی کا رہ نما کہتے ہیں اور بجا کہتے ہیں۔ انھوں نے اپنی

کہانیوں کے ذریعے اپنے عہد کی جیتی جاگتی تصویر پیش کی ہے۔اس طرح اُن کے افسانے اپنے عہد کے سماجی، معاشی اور سیاسی حالات کی دستاویز بن گئے ہیں۔مراٹھی زبان میں ادبی خدمات کے لیے اُنھیں ہندستان کے سب سے بڑے ادبی انعام گیان پیٹھ پُرسکار سے نوازا جاچکا ہے۔ اُس زمانے میں ناسی پھڑکے اور کھانڈیکر کے ساتھ ہی گوجوشی، بی وی، بوکل کو ٹھے کر، انت کا نیکر، گورے ویرکر، ورٹی، سکھٹنکر، لکشمی راؤ، سردیسائی، دِکھے، ٹھوکل اور خواتین میں کرشنا بائی، وِبھاوری شِرورکر، مالتی بائی ڈانڈیکر، آنند بائی کرلوسکر وغیرہ قابلِ ذکر افسانہ نگار ہیں۔1940 تک مراٹھی افسانہ سماجی حقیقت نگاری میں اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔1935 میں وامن چورگھڑے نے نئے نہج کی کہانیاں لکھیں، اُن کی کہانیاں انسان کے خارج سے نہیں، باطن سے سروکار رکھتی ہیں۔ان کے افسانوں میں انسان کے داخلی جذبات اور احساسات کا اظہار بڑے فنکارانہ طریقے سے کیا گیا ہے۔اپنے اسٹائل کی وجہ سے وہ اپنے ہم عصروں میں سب سے الگ اور منفرد نظر آتے ہیں۔کانچ کی کیمیا، سنسکار، چیل، واستو دیوتا، جیوترمئی، کلاجیون، روٹ کی کہانی، گوری بیوی، اُن کی چند مشہور کہانیاں ہیں۔اپنی کہانیوں کے بارے میں وہ خود لکھتے ہیں:

''میری کہانیاں دراصل میری اپنی ذات کا اظہار ہیں۔''

دوسری جنگِ عظیم کے اختتام تک مراٹھی افسانے کا دامن ہئیت، تکنیک، مواد اور موضوع کے اعتبار سے کافی وسیع ہو چکا تھا۔دوسری جنگِ عظیم کے اثرات زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح ادب میں بھی ظاہر ہونے لگے تھے۔دوسری جنگِ عظیم کے نتائج نے انسان کو دہلا کر رکھ دیا تھا۔انسانی قدروں کی بساط درہم برہم ہو چکی تھی۔عالم گیر افراتفری، اخلاقی روحانی اور تہذیبی قدروں کا زوال، خاندانی زندگی کا انتشار، رِشتوں کا ٹوٹنا، مشینی عہد کی حشر سامانیاں، سیاسی ناآہنگیاں، اقتصادی نابرابری اور طبقاتی کشمکش نے انسانی فکر و احساس میں زبردست تبدیلیاں پیدا کردی تھیں اور انسان نے زندگی اور اس کے مسائل پر نئے سرے سے غور کرنا شروع کردیا تھا۔ ان سب چیزوں کا اثر ادب اور آرٹ پر بھی پڑا۔اب زندگی کی پیچیدگیوں کو سیدھی سادی کہانیوں میں سمونا آسان نہیں تھا۔اس لیے 1950 کے بعد آنے والے کہانی کاروں کو کہانی کے پرانے سانچے ناکافی محسوس ہونے لگے۔لہٰذا 1950 کے بعد مراٹھی افسانے نے ایک نئی کروٹ لی اور اس عہد کے لکھنے والوں نے 'نوکتھا' کی بنیاد ڈالی۔نوکتھا کاروں میں گنگا دھر گاڈگل کا نام سرِفہرست آتا ہے۔اُن کے ساتھ اَروِند گوکھلے، پوبھا بھاوے اور وینکٹیش ماڈگل نے مراٹھی افسانے کو نئی جہتوں سے روشناس کرایا۔

نوکتھا کی بحث سب سے پہلے ماہنامہ 'ستیہ کتھا' میں اُٹھائی گئی۔جس طرح اردو افسانے میں

جدید افسانہ نگاروں نے ترقی پسند افسانے سے انحراف کرتے ہوئے جدید طرز کے افسانے لکھے۔ اسی طرح مراٹھی میں نوکتھا کاروں نے بھی اپنے پیش رو افسانہ نگاروں سے انحراف کیا اور ناسی پھڑکے کے نظریۂ فن کو ایک قلم رد کرتے ہوئے بالکل نئی وضع اور نئے آہنگ کے افسانے لکھے۔

'نوکتھا' کے پیش رو افسانہ نگار گنگا دھر گاڈگل اپنی کتاب 'چٹان اور پانی' میں نئے افسانے کے بارے میں رقم طراز ہیں:

> ''نئی کہانی روایتی کہانی کے مقابل کھینچا ہوا چھوٹا سا دائرہ نہیں، بلکہ اس کا حلقہ اتنا وسیع ہے کہ روایتی کہانی خود اس وسیع دائرے کا چھوٹا سا حصہ دکھائی دیتی ہے۔ روایتی کہانی کا دائرہ نہ صرف چھوٹا تھا بلکہ اس کا قطر ایک موہوم نقطے کے گرد کھینچا گیا تھا۔ اُس کا سنگِ بنیاد ہی غلط پڑا تھا۔ اس کے برعکس نئی کہانی کی اساس زیادہ توانا اور حقیقت سے زیادہ قریب ہے۔ نئی کہانی دراصل آج کے عہد کی ضرورت ہے۔''

نیا افسانہ نہ صرف طرزِ اظہار کے اعتبار سے نیا تھا بلکہ ایک مخصوص رویّے کی ترجمانی کرتا تھا۔ روایتی کہانی اکہری اور یک رُخی ہوا کرتی تھی۔ وہ ماحول اور کردار کے محض خارجی صورتِ حال کو پیش کرتی تھی، مگر نئی کہانی انسان کے داخلی جذبات و احساسات کی کشمکش، اُس کی نفسیاتی گتھیوں، خواہشوں اور رویّوں کا فنکارانہ اظہار کرتی ہے۔ نئے افسانہ نگاروں نے انسان کے اندرون میں غوّاصی کی اور اس کی اچھائیوں، برائیوں، ہمواریوں، ناہمواریوں اور سفید و سیاہ کو بے لاگ طریقے سے پیش کیا۔ نئی کہانی نے انسان کو فرشتہ یا ابلیس، رام یا راون، نائک یا کھل نائک کے خانوں میں تقسیم کرنے کے بجائے اُسے ایک مکمل انسانی صورت عطا کی۔

نئے کہانی کاروں نے نہ صرف واقعات کے بیان اور پلاٹ سے انحراف کیا بلکہ بعض کہانی کاروں نے کہانی کے بغیر کہانی لکھنے کا دعویٰ کیا۔ اس صورتِ حال کی وجہ سے روایتی کہانی کاروں اور نئے کہانی کاروں میں ایک زبردست نظریاتی اختلاف پیدا ہوا اور رسائل میں خوب بحثیں بھی ہوئیں۔

نئی کہانی کے پیش رو کہانی کار گنگا دھر گاڈگل نے اپنے مضامین اور کہانیوں کے ذریعے ثابت کیا کہ نئی کہانی روایتی کہانی سے کس طرح مختلف ہے۔ ان کی شروع کی کہانیاں روایتی انداز ہی کی تھیں، مگر جب 1946 میں اُن کا پہلا افسانوی مجموعہ 'مانس چترے' شائع ہوا، تب مراٹھی افسانے کے قاری کو ایک نئی تبدیلی کا احساس ہوا۔ 'مانس چترے' کا جدید طرزِ اظہار مراٹھی افسانے کی تاریخ میں ایک نئے باب کا آغاز تھا۔

گاڈگل نے مراٹھی افسانے کو روایتی فریم کی قید سے آزاد کر کے نیا اسلوب عطا کیا۔ 'بے

چہرہ شام' کہانی میں کہانی کا روایتی فارم نہیں ہے بلکہ ایک لمحاتی کیفیت کا دل پذیر بیان ہے۔ 'آدمی'، 'پری اور کچھوا' کہانی میں تقدیر، انسانی خواہش اور جذبے کو تمثیلی انداز میں پیش کیا ہے۔

مرڈھیکر اُن کے افسانوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

''گاڈگل کے افسانوں میں واقعہ کی بجائے رویّہ اُمّید کی بجائے خواہش، سچویشن کے بجائے احساس کی گرمی حاوی رہتی ہے۔''

اُنھوں نے بچّوں کی نفسیات کو بھی اپنی کہانیوں کے ذریعے خوب صورتی سے پیش کیا ہے۔ 'مانس چترے' کی بیشتر کہانیوں کا موضوع بچّوں کی نفسیات ہی ہے۔ بعد میں اُن کی کہانی کا کینوس وسیع ہوتا چلا گیا۔ تاہم اُن کی کہانیوں کا بنیادی موضوع بڑے شہروں کا متوسط طبقہ اور اُس کے افراد ہی ہیں۔ اُن کے کرداروں میں مدرّس، پروفیسر، کلرک، ٹائپسٹ اور دوسرے درجے کے افسر سبھی شامل ہیں۔ متوسط طبقے کے سماجی، معاشی اور ثقافتی مسائل، اُن کے اعتقادات، نظریات اور توہمّات، اُن کی ذہنی اور جذباتی آویزش، اُن کے سُکھ دُکھ اُن کی کہانیوں میں فنکارانہ ڈھنگ سے عکس ریز ہوگئے ہیں۔

وہ کہانی میں زندگی کے منظرنامے کو اس طرح دھیرے دھیرے کھولتے ہیں کہ قاری کے سامنے ایک دنیا روشن ہوجاتی ہے اور زندگی اپنے پورے تضادات کے ساتھ اُس پر آشکار ہوتی چلی جاتی ہے۔ جب قاری کہانی ختم کرلیتا ہے تو اُسے محسوس ہونے لگتا ہے کہ کہانی خود اُس کی ذات کا تجربہ بن گئی ہے۔ کڑوا میٹھا، کٹا ہوا چندرما، برساتی ہوا، جھیل کی چاندی، سلامی، دیمک زدہ لوگ، جادو، بات کا بتنگڑ، کچرپچر، تھکان چیتھرے، کشتی ڈوب گئی، جگنو، وصیّت، خالی بس، نیا سنسار، اُن کی چند مشہور کہانیاں ہیں۔

شری مادھو آچول کے مطابق کڑوا میٹھا اور دیمک زدہ لوگ کہانیاں مراٹھی افسانوی ادب میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ نوکتھا کاروں میں دوسرے اہم افسانہ نگار اروِند گوکھلے ہیں۔ اروِند گوکھلے کے افسانے کا خمیر تحیّر، احساس اور ارتقا کے آمیزے سے تیار ہوتا ہے۔ اُن کی کہانی میں جذبات کی عکّاسی کی بہ نسبت واقعاتی فضا کا عمل دخل زیادہ ہے۔ اپنے اردگرد کے حالات اور کرداروں کا وہ بڑی باریک بینی سے مشاہدہ کرتے ہیں۔ اُنھوں نے اپنے تجربے کو احساس کی آنچ میں پگھلا کر افسانے کی شکل میں اس طرح پیش کیا ہے کہ اُن کے افسانے آج کے عہد کا آئینہ بن گئے ہیں۔ ان کی شروعات کی کہانیوں پر، ی گو جوشی، کھانڈیکر اور وامن چورگھڑے کے اثرات صاف دکھائی دیتے ہیں۔ مگر رفتہ رفتہ اُنھوں نے ایک نیا اسلوب دریافت کرلیا اور اُن کی کہانی روایتی کہانی سے کٹ کر نئی کہانی کے دھارے سے مل گئی۔ اُن کی کہانیوں میں فرد کو مرکزی حیثیت

حاصل ہے اور فرد ہی کے توسّط سے وہ سماج کے مختلف طبقوں کی تصویر پیش کرتے ہیں۔ موضوع، کردار اور تجربے کے لحاظ سے اُن کے یہاں اس قدر تنوّع ہے کہ یہ تنوّع اُن کی کہانیوں کی خصوصیت بن گئی ہے۔

اُن کی کہانی کا ایک اہم موضوع عورت بھی ہے۔ دردِزہ کی آنچ میں جلتی دیو کہانی کی سگنا، بمبئی کی میکا نیکی زندگی میں کچلی ہوئی منجولا، مفلس اور بے کار شوہر سے بیزار اور اندرونی اعتماد سے خالی، 'رِکتا' کپکپاتی شام میں اپنے سینے میں حادثاتی محبت کی گرمی محسوس کرتی، اودھوا کی داشتہ ڈاکٹر اِراوتی، اپنی بھوک اور بچّے کی پرورِش کی خاطر ماہانہ پچیس روپوں کے عوض اپنا جسم فروخت کرنے والی اومابِنا ان عورتوں کے اندرونی جذبات کو گوکھلے نے بڑے فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ ان کے افسانوی مجموعہ 'انامِکا' میں طوائفوں پر لکھی ہوئی کہانیاں شامل ہیں۔ اُن میں ایروشا، عصمت، پارو، کسمی جیسی طوائفوں کی زندگی میں جھانک کر اُن دُکھی دِلوں کی دردبھری روداد بیان کی ہے۔ اُن کی 'منجولا' کہانی مراٹھی افسانے کی نمائندہ کہانی ہے۔ 'منجولا' ممبئی کی میکانکی زندگی میں دبی کچلی عورت کی تڑپتی روح کی پُکار ہے۔ وہ فطری اختلاط اور جذبات کی پاکیزگی کی قائل ہے۔ مگر روزانہ بمبئی کی لوکل ٹرینوں میں سفر کرتے اور چالی کے گھٹتے ہوئے ماحول میں رہتے اُس کے شہوانی جذبات سرد پڑ چکے ہیں اور وہ اپنے شوہر شرد کے ساتھ ہم بستری کے لیے ذہنی اور جذباتی طور پر تیار نہیں ہو پاتی۔ جب شرد جھنجلا کر کہتا ہے۔ ''میں لاش کے ساتھ سنبھوگ نہیں کر سکتا۔'' تب وہ بڑے کرب سے کہتی ہے۔ ''میں کیا کروں، میری واسنا کا پھول اُس وقت کھلتا ہے جب دل مسرور، جسم تازہ اور ماحول صاف اور خوشگوار ہو۔''

زندگی سے شدید لگاؤ کے باوجود اُن کی بعض کہانیوں کا موضوع، موت ہے۔ مگر وہ موت سے خوف زدہ نہیں ہیں بلکہ موت کو ایک مفکّر کی نظر سے دیکھتے اور سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یاترا، رات بے رات، ایک بے آواز آتما، دیپ دان، پاگل مول، دعوت، چھلانگ وغیرہ وہ موت کے فلسفے کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں۔

پو بھا بھاوے مراٹھی کے نئے افسانے کا تیسرا اہم نام ہے۔ جن کی کہانیوں نے روایتی دائرے کو اپنے اندر جذب کر کے ایک نئے اور بڑے دائرے کو جنم دیا۔ اُن کے افسانے کی رگوں میں روایتی افسانے کا لہو بھی شامل ہے۔ اس لیے اُن کا افسانہ پرانے افسانے اور نئے افسانے کے بین بین دکھائی دیتا ہے۔ اُنھوں نے سماجی، سیاسی اور تہذیبی مسائل کو فلسفیانہ رنگ آمیزی کے ساتھ اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔

سماجی رسوم کے کھوکھلے پن اور غیر انسانی برتاؤ سے وہ جھنجلا جاتے ہیں۔ تہذیبی قدروں کا

زوال اُنھیں بے چین کر دیتا ہے۔اس کے باوجود انسان پر اُنھیں پورا اعتماد ہے۔اور زندگی کے حقائق سے جڑے رہنے ہی کو انسان کا بہت بڑا کارنامہ سمجھتے ہیں۔

گنگا دھر گاڈگل اُن کے افسانوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

''بھاوے نے زندگی کے مختلف موضوعات پر کہانیاں لکھی ہیں۔مگر اُن کی سب سے اعلا کہانیاں رومانی کہانیاں ہیں اتنی خوب صورت رومانی کہانیاں انگریزی ادب میں بھی شاذ ہی ملتی ہیں۔''

اُنھوں نے جنس کے موضوع کو بھی مختلف پہلوؤں سے برتا ہے اور جگہ جگہ اُس کی بڑی نفسیاتی توضیح پیش کی ہے سنسکار، سگندھ، پاشان، سترھواں برس، پاپی لوگ، دشمن جنس کے موضوع پر ان کی کامیاب کہانیاں ہیں۔ وہ کہانی میں کلائمکس پر خاص توجہ صرف کرتے ہیں۔اُن کی کہانیاں ایک مخصوص رفتار سے اپنے انجام کی طرف سفر کرتی ہیں اور رفتہ رفتہ کلائمکس کی چوٹی پر پہنچ کر ایک غیر متوقع انجام پر ختم ہوتی ہیں۔البتہ وہ قاری کو ذہنی صدمے نہیں پہنچاتے، بلکہ ایک تحیر آمیز مسرّت سے ہمکنار کرتے ہیں اور کہانی کے اختتام پر قاری اپنے اندر یک گونہ اطمینان محسوس کرتا ہے۔اُن کی کہانیاں دُکھ، رُوپ، پاشان، سارتھک، پھٹا ہوا آکاش، اپنے ڈرامائی انجام کی وجہ سے مراٹھی افسانے میں عرصے تک یاد رکھی جائیں گی۔

اُنھوں نے اپنی کہانی میں لسانی تجربے بھی کیے ہیں۔اُن کی زبان میں شعر کا سا کیف اور آہنگ ہوتا ہے۔

اُنھوں نے مراٹھی افسانے کو چند خوب صورت کردار بھی عطا کیے ہیں۔اُن کے کردار افسانہ نگار کے ہاتھوں کٹھ پُتلی نہیں بن جاتے بلکہ وہ کہانی کے پس منظر سے اس طرح اُبھرتے اور حرکت کرتے ہیں کہ قاری کے ذہن پر نقش ہو جاتے ہیں۔ پاشان کا معمولی آدمی، دشمن کا شِفالی، تپسوی کا رام بھاؤ، پاپی لوگ کا وسنت راؤ یا سرجامے وکیل سارتھک میں موت کے کنویں میں کرتب دکھانے والا کرتب کار، مُکتی کا آتمارام مراٹھی افسانے کے ناقابلِ فراموش کردار ہیں۔

اس طرح اُنھوں نے روایتی کہانی کی زمین سے نئی کہانی کے گُل بوٹے اُگائے ہیں۔ مراٹھی افسانے کے دامن کو وسیع تر کرنے میں اُن کا بڑا حصہ ہے۔

'نوکتھا' کے چوتھے بڑے کہانی کار وینکٹیش ماڈگل کر ہیں۔ ماڈگل کرنے 1950 کے آس پاس لکھنا شروع کیا۔

دیہات کی کہانیاں، ہاتھی کی برسات، کالی ماں، جامنوں کے دن، دہلیز، سیتا رام ایک ناتھ، واری، اُن کے افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔اُنھوں نے اپنے افسانوں کا مواد زیادہ تر

دیہی زندگی بالخصوص جنوبی مہاراشٹر کی دیہی زندگی سے حاصل کیا ہے۔اُن کا بچپن اسی علاقے کے 'مان دیش' میں گزرا ہے،اس لیے یہاں کے ماحول، یہاں کی آب وہوا،موسم اور یہاں کے لوگوں سے اُنھیں خاص نسبت ہے۔گاڈگل اُن کے افسانوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

''مان دیش کی زندگی کا ایسا کوئی گوشہ نہیں ہے جس پر ماڈگل کرنے کہانی نہ لکھی ہو۔''

اُن کے افسانوں میں اس علاقے کے مختلف کردار آتے ہیں، بھولے،معصوم، کسان،غریب جفا کش،مظلوم، اسی طرح لالچی،جھوٹے، بدمعاش، چالاک، کام چوراور لا اُبالی، یہ سارے لوگ اپنی اپنی فطری اچھائیوں اور برائیوں کے ساتھ زندہ رہنے کی جدوجہد کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اُن سب کی طرف ماڈگل کرنہایت تجسّس ، ہمدردی اور اپنائیت سے دیکھتے ہیں اور اُن کی دُکھی زندگیوں کی گرہیں،سُبک ہاتھوں سے کھولتے دکھائی دیتے ہیں۔

اُنھوں نے تخیلی واقعات اور خیالی کرداروں سے اپنے افسانوں کو ملوّث نہیں کیا بلکہ اُنھوں نے جو کچھ دیکھا،سُنا اور محسوس کیا اُسے بغیر کسی لاگ لپیٹ کے قاری کے سامنے پیش کر دیا۔ اُنھوں نے مان دیش کے پھٹے حال،غریب اور مظلوم لوگوں کی غربت وافلاس کا ایسا دل سوز ذکر کیا ہے کہ قاری پر رقّت طاری ہوجاتی ہے اور دل بھر بھر آتا ہے۔اسی لیے گاڈگل نے بجا لکھا ہے کہ:

''ماڈگل کر کی ساری کہانیاں خاموش آنسوؤں کی زبان میں بیان کی گئی ہیں۔''

جس طرح اُن کے کردار آندھی ،طوفان اور قحط کے خلاف حرفِ شکایت زبان پر نہیں لاتے، اسی طرح وہ اپنی غربت کے خلاف بھی صدائے احتجاج بلند نہیں کرتے۔ وہ اپنی غریبی کو مقدّر کی دین سمجھ کر چُپ چاپ دُکھوں کا کڑوا گھونٹ پی جاتے ہیں۔اُن کی کہانیوں کی زبان دراصل اُن کے کرداروں کی زبان ہے۔ساتارا اور مان دیش کے آس پاس کے دیہات کی مٹّی کی خوشبو اُن کی زبان میں رچی بسی ہے۔گاڈگل اور گوکھلے کی طرح اُن کی کہانیاں کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ پیش نہیں کرتیں،مگر نپے تُلے لفظوں میں نہایت سادگی سے اپنے کرداروں کی حقیقی تصویر پیش کر دیتی ہیں۔ماڈگل کر سے پہلے بھی دیہی کہانیاں لکھی گئیں،مگر اُن پر صرف دیہات کا ملمّع چڑھا ہوا تھا۔دیہات کی مٹّی سے سونا نکالنے کا کام ماڈگل کرنے ہی انجام دیا ہے۔

نئی کہانی کا اُفق اب خاصا وسیع ہو چکا تھا۔گاڈگل، گوکھلے، بھاوے اور ماڈگل کر کی قیادت میں نو کتھا کاروں کا ایک پورا قافلہ نئی دشاؤں کی تلاش میں چل پڑا۔شانتارام،سدانند ریگے،شری جوشی ،مہادیو شاستری جوشی، میراث دار،شنکر پاٹل، جی اے کلکرنی، دلیپ چترے، کھانولکر وغیرہ نے نئی کہانی کے عہد میں لکھنا شروع کیا اور اپنے قلم سے نئی کہانی کے در و دیوار پر نئے نقش ونگار

بنائے۔شانتارام کا ذکر پانچویں نوکتھا کار کی حیثیت سے کیا جاتا ہے۔'چاند میرا ساتھی' سے اُن کی نئی کہانی کا آغاز ہوتا ہے۔بعد میں اُنھوں نے درجنوں کہانیاں لکھیں اور نوکتھا کاروں میں اپنا ایک مقام بنایا۔

سدانند ریگے اپنی تجرباتی، علامتی اور تجریدی کہانیوں کی وجہ سے جلد ہی نوکتھا کاروں کی صف میں شامل ہوگئے۔ان کے قلم میں بڑا تنوع ہے،بعض نقادوں کے نزدیک اسی تنوع کی بِنا پر وہ کہانی میں اپنی کوئی مخصوص پہچان نہیں بنا سکے۔

تاہم اندھیرے کے بال و پر، چاند اندھیرا تراشتا ہے، کس کے لیے جیا جائے، سورج کا کفن، مچھلی، پتھر وغیرہ کہانیاں نئی کہانی کا ایک حصہ بن چکی ہیں۔شری ج جوشی نے مہاراشٹر کے برہمن خاص طور پر پونا کے متوسط طبقے کے برہمن کو اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا ہے۔

پُرش، نالوتاما، ربڑ، گرہ لکشمی، فاصلہ، سوالیہ نشان، بھوگ، ناٹک، رات، تیسری پیڑھی، موٹر وغیرہ اُن کی قابلِ ذکر کہانیاں ہیں، جن میں کردار نگاری کے اچھے نمونے مل جاتے ہیں۔

پنڈت مہادیو شاستری جوشی نے روایتی کہانی کے تانے بانے سے اپنی نئی کہانی کو بُننے کی کوشش کی ہے۔اُن کی کہانیاں زیادہ تر گھریلو ماحول کی عکّاسی کرتی ہیں۔خاص طور پر عورت اُن کی کہانیوں میں کبھی ماں، کبھی بہن، کبھی بیوی کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے۔

مراٹھی افسانے میں دیہی افسانے کی بھی اپنی ایک روایت ہے، جس کی داغ بیل ہری نارائن آپٹے کے زمانے میں پڑ چکی تھی۔مگر وینکٹیش ماڈگل کرنے اپنے افسانوں کے ذریعے اُس کی اپنی ایک الگ شناخت قائم کردی۔

اس روایت کو بعد کے لکھنے والوں نے آگے بڑھایا اور مراٹھی افسانے کے نمایاں طور پر دو الگ دھارے نظر آنے لگے۔شہری کہانی اور دیہی کہانی وینکٹیش ماڈگل کر کے بعد دیہی کہانی کو اپنے بھرپور تناظر میں پیش کرنے والے قلم کاروں میں شنکر راؤ کھرات، دما میراث دار اور شنکر پاٹل کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

شنکر راؤ کھرات کا شمار دلت کہانی کے پیش روؤں میں ہوتا ہے، جس کا ذکر آگے آئے گا۔ کھرات کے افسانے گاؤں کے پچھڑے ہوئے دلت طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں۔

دما میراث دار نے بھی گاؤں کی زندگی پر کامیاب کہانیاں لکھی ہیں۔اُن کی کہانیاں زیادہ تر واقعاتی ہوتی ہیں۔وہ خود ایک جگہ لکھتے ہیں:

''میں اپنی کہانی کی بنیاد ہمیشہ کسی نہ کسی قصّے پر رکھتا ہوں۔''

اسی لیے اُن کی کہانیاں، کہانیاں نہ ہو کر قصہ بن گئی ہیں۔اُن کی کہانیوں میں مزاح کی رنگ

آمیزی ہوتی ہے، اس لیے اُن کی بیشتر کہانیاں مزاحیہ کہانیوں کے زمرے میں آتی ہیں۔ میرے باپ کی پینڈ، وینکو کی تعلیمات، ندی کے کنارے کا واقعہ، چوری، میری پہلی چوری، کُر گھوڑی، نمائش، بھامٹا، ننانوے آؤٹ کا ایک سفر، خاص میراث داری رنگ کی کہانیاں ہیں ان میں مزاح کی رنگ آمیزی کے ساتھ دیہی بولی کا چٹخارہ بھی ہے۔ اپنے منفرد لب و لہجے اور شگفتہ اندازِ تحریر کی وجہ سے مراٹھی افسانے میں اُن کا ایک خاص مقام ہے۔ شنکر پاٹل بھی دیہی افسانے کا ایک اہم نام ہے۔ اُنھوں نے ناٹک، حساب، میٹنگ، ذلّت، نیمانیمی، جیسی اعلا درجے کی مزاحیہ کہانیاں لکھ کر مزاح نگاری میں اپنی بے پناہ صلاحیتوں کا ثبوت دیا ہے۔ ساتھ ہی موڑ، گڈھا میکیا، بوجھ، دسہرا، بھجنگ، ادب چیتھڑا، ملاقاتیں، تال میل جیسی خوبصورت سنجیدہ کہانیاں لکھ کر اپنے قلم کا لوہا منوایا۔

پاٹل نے اپنی جدید کہانیوں میں مَردوں کے ظلم اور لاپروائی کی شکار عورتوں کی بڑی پُرسوز تصویر کھینچی ہے۔ بھجنگ کی جنابائی، وینا کی بھاگو اور رتنا، دسہرا کی کاشی بائی، میکا کی چمپا اور ملاقاتیں کی بالائی ایسی مظلوم عورتوں کی نمائندگی کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ 1965 تک نئی کہانی نے اپنے بھرپور قدم جما لیے تھے، مگر اسی دَوران نوکتھا کے نام پر مراٹھی افسانے میں افسانوں کا ایک سیلاب سا آ گیا۔ ظاہر ہے جب سیلاب آتا ہے تو اپنے ساتھ بہت سارا خس و خاشاک بھی بہالاتا ہے۔ مراٹھی افسانے میں بھی یہی ہوا۔ رسالوں میں نوکتھا کی وضع پر بے شمار کہانیاں لکھی جانے لگیں اور ہر بوالہوس حُسن کا دعوے دار ہو گیا۔

مصنوعی کہانیوں کے اس انبار میں نئی کہانی کے خدوخال مسخ ہونے لگے۔ اُس کی چمک ماند پڑنے لگی اور جنوین افسانہ نگاروں کی کہانی کا مستقبل خطرے میں نظر آنے لگا۔ دوسری طرف بین الاقوامی اور ملکی سیاست کے افق پر چند اہم تبدیلیاں رُونما ہو رہی تھیں۔ سماجی، سیاسی اور معاشی مسائل دن بہ دن زیادہ پیچیدہ ہوتے جا رہے تھے۔ انسانی زندگی کا مول گھٹتا جا رہا تھا۔ طبقاتی کشمکش، رسّہ کشی، مذہبی جنون اور صوبائی تعصّب نے ایک عام آدمی کی زندگی کو ایک مسلسل عذاب کی شکل دے دی تھی۔ اس صورتِ حال نے ادب کی دوسری اصناف کے ساتھ افسانے کو بھی متاثر کیا۔ اب افسانے کی لے ماقبل افسانے سے زیادہ تیکھی، زیادہ تیز اور زیادہ کاٹ دار ہو گئی اور عریاں حقیقت نگاری کا چلن پڑا جس نے افسانے کو زیادہ بے لاگ اور بے باک بنا دیا۔

1965 کے بعد لکھنے والے افسانہ نگاروں نے اپنے افسانے کے ماتھے سے نوکتھا کا جھومر نوچ پھینکا اور اس کے سر پر عصری حسیّت کا تاج رکھا۔ اسی لیے 1965 کے بعد لکھی جانے والی کہانی کو 'آج کی کہانی' کا نام دیا گیا۔ اُسی زمانے میں دلت ادب کی تحریک بھی اپنے عروج پر تھی۔ دلت کہانی دراصل آج کی کہانی کی ایک شاخ ہے۔ مگر اُس کی احتجاجی آواز نسبتاً زیادہ بلند ہے۔

آج کے افسانے کی نمائندگی کرنے والے افسانہ نگار ہیں۔ جی اے کلکرنی، دلیپ چترے، کمل دیسائی، وجیارراجاادھیکش، شرچند چرملے، پانولکر، انّا بھاؤ ساٹھے، مدھومنگیش کرنک، جیونت دیوی، چی ترے، کھانولکر، وڈّھیا دھر پنڈلک، وامن انگلے، اے وی جوشی، پوشی ریگے۔ رتنا کرمتکری وغیرہ۔

جھوپڑپٹّی، شہری زندگی کا ایک ناسور ہے۔ اُس بستی کی عریانیت، غریبی، غنڈہ گردی، جسم فروشی، بے راہ روی اور اخلاقی گراوٹ کو جیونت دلوی، مدھومنگیش کرنک، بابوراؤ باگل وغیرہ نے اپنے افسانوں کے ذریعے بے نقاب کیا ہے۔ پانولکر نے صرف کسٹم کی دنیا کی بھیانک تصویر اپنی کہانیوں میں پیش کی ہے۔ دلیپ چترے جنسی بھوک کی تہہ میں اُتر کر اُس کی حقیقت کے اَن دیکھے انجان پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں۔

کھانولکر نے اپنی کہانیوں میں کوکن کی سرزمین، اُس کے موسم، اُس کے جنگل، باغات، پہاڑ، ندیاں اور وہاں کے لوگوں کی زندگی کے شب و روز اُن کی محنت، جفاکشی، غربت، معصومیت، دُکھ درد اور مسرّتوں کو اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا ہے۔ ددھیا دھر پنڈلک متوسط طبقے کی گھریلو زندگی، رشتوں، ناتوں آپسی تعلقات اور رنجشوں کی کہانیاں بیان کرتے ہیں، دونا، برعکس کچھ نہیں ہوا، دیوار خفیہ راستہ وغیرہ اُن کی کہانیاں اس کی مثال ہیں۔

اے وی جوشی، پوشی ریگے اور وامن انگلے بھی آج کی کہانی کے قابلِ ذکر نام ہیں۔ جوشی کی بیل بوٹے، نان سینس فیلوز، ایک حماقت، نمستے ظلم، ریگے کی 'منو' اور انگلے کی پریم بھنگ، شکست، رتن اور روگی کہانیاں مشہور ہیں۔ اس کے علاوہ کمل ڈیسائی پدمجا پاٹھک، امبیکا سرکار، گوری دیش پانڈے، ولاس راؤ سارنگ، وجیاراجادھیکش، اجیوت بروے، چاروتا ساگر وغیرہ آج کے قابلِ ذکر افسانہ نگار ہیں۔

آج کے سب سے اہم افسانہ نگار جی اے کلکرنی ہیں۔ ۱۹۵۹ء سے ۱۹۷۷ء تک اُن کے آٹھ افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں، جن میں تقریباً سو کہانیاں شامل ہیں۔ جی اے کلکرنی مراٹھی افسانے کا ایسا روشن نام ہے، جس پر ماہ و سال کی گرد اثر انداز نہیں ہوتی۔ ایسا بلند پایہ تخلیق کار کسی کسی زبان میں کبھی کبھی پیدا ہوتا ہے۔ پچھلے بیس برس کے مراٹھی افسانے کے ذخیرے کو دریا برد کر دیا جائے اور صرف جی اے کلکرنی کے افسانوں کو بچا لیا جائے، تب بھی مراٹھی افسانے کا حُسن اور معیار جوں کا توں برقرار رہے گا۔ جی اے کا افسانہ مراٹھی افسانے کی آبرو ہے۔ جی اے نے اپنی کہانیوں کی شروعات بیانیہ کہانیوں سے کی جو نوکتھا کی روایت کو آگے بڑھاتی تھی۔ جلد ہی اُنھوں نے اپنی کہانی کا اُفق خود دریافت کر لیا اور اُن کا افسانہ اپنے عہد کی منفرد آواز بن گیا۔ تخلیقی

زبان، رواں دواں بیانیہ، انوکھی تکنیک، فکر انگیز علامتیں، خوب صورت استعارے، دل کش تمثیلی اور حیران کُن اسطور سازی اُن کی کہانیوں کی چند خوبیاں ہیں۔ ان کی کہانیوں میں ناول کا سا پھیلاؤ اور شاعری کا سا رچاؤ ہوتا ہے۔ اس کے باوجود اس کی خوبی یہ ہے کہ کہانی، کہانی رہتی ہے۔ جی اے کی کہانی کسی مخصوص مرکزی نکتے یا مرکزی نکتوں کی کہانی نہیں اُن کی کہانی کا مرکز متحرک رہتا ہے۔ کہانی قاری کو بیک وقت مسرّت و انبساط اور حیرت و اضطراب کی خوبیوں سے دوچار کرتی ہے۔

سندیسہ، پالنا، آدمی نام کا، جزیرہ، راکشس، گدھ، آخری سبز پتّہ، دوت، غلام، ودوشک، سوامی یا ترک، پرساد، ناگ، مسافر، باؤلا اور آرفی لیس، اُن کی چند معرکتہ الآرا کہانیاں ہیں۔

یوں تو دوسری جنگِ عظیم کے بعد کی کہانیوں میں دلت کہانی کی جھلکیاں نظر آنے لگی تھیں، مگر اس کے بھرپور نقش نو کتھا اور آج کی کہانی میں زیادہ اُبھر کر سامنے آئے اور ساتویں دہائی کے وسط میں اس نے اپنی ایک الگ پہچان قائم کر لی۔ سب سے پہلے شری م ماٹے نے اپنی کہانی 'بنسی دھرتُو کہاں جائے گا؟' میں نچلے طبقے کی زندگی کو اپنی کہانی کا موضوع بنایا۔ مراٹھی افسانے کے سفید پوش قاری کے لیے یہ دنیا بالکل نئی تھی۔ اُنھیں پہلی دفعہ پتا چلا کہ نچلے طبقے کے وہ لوگ جو جانوروں کی سی زندگی گزارتے ہیں، اُنہی کی طرح انسان ہیں اور وہ انسانوں کی طرح سوچتے اور محسوس کرتے ہیں۔ اس کے بعد کچلے ہوئے طبقے کی بھرپور تصویر ہمیں انّا بھاؤ ساٹھے کی کہانیوں میں نظر آتی ہے اور انھیں پڑھتے ہوئے قاری محسوس کرتا ہے کہ وہ ایک نئے تجربے سے آشنا ہو رہا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ 'میں جو زندگی جیتا، دیکھتا اور محسوس کرتا ہوں، اسی کو اپنی کہانیوں میں پیش کرتا ہوں۔ مجھے تخئیل کے پر لگا کر اُڑنا نہیں آتا۔ اس معاملے میں، مَیں اپنے آپ کو مینڈک سمجھتا ہوں۔'

اُنھوں نے اپنے افسانوں میں چند سوالات اُٹھائے ہیں، اُن کچلے دبے لوگوں کو جینے کے لیے اتنا سنگھرش کیوں کرنا پڑتا ہے؟ اُن کی عزت، ذلّت اور پچھڑے پن کا ذمہ دار کون ہے؟ ان کے ساتھ یہ ناانصافی، نابرابری اور ظالمانہ سلوک کیوں روا رکھا جاتا ہے؟ اُن کی بیشتر کہانیوں پر مارکسزم کے اثرات بہت واضح ہیں۔ بھوک، مرغی چور، وشنو کلکرنی، شمشان کا سونا، سلطان، آنکھیں، امرت، اُن کی چند قابلِ ذکر کہانیاں ہیں۔

شنکر راؤ کھرات دلت کہانی کے دوسرے بڑے کہانی کار ہیں۔ اُن کا پہلا مجموعہ 'بارہ بلوتے دار' 1959 میں شائع ہوا۔ اُن کے افسانوں کے کردار چمار، بھنگی، راموشی، کمہار، کولی، نائی بڑھئی، سُنار اور چرواہے ہیں۔ اُنھوں نے صدیوں سے چُپ چاپ ظلم سہتے اس طبقے کو اپنی کہانیوں کے ذریعے زبان عطا کی۔

اُن کا دوسرا مجموعہ 'تڑی پار' 1961 میں شائع ہوا۔ 'تڑی پار' میں مجرم پیشہ لوگوں کی زندگی کو اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا ہے۔ کھرات نے آزادی کے بعد خاص طور پر ہریجن طبقے میں پیدا ہونے والے مسائل پر بڑی بے باکی سے قلم اُٹھایا ہے۔ اُنھوں نے اپنی کہانیوں کے ذریعے اس طبقے میں یہ احساس بیدار کرنے کی کوشش کی ہے کہ وہ بھی انسان ہیں اور انھیں بھی انسانوں کی طرح جینے کا حق ہے۔ اُن کی کہانیاں دونڈی، تڑی پار، وڈار، بھامٹا، بھنڈارا، دیوی کا عذاب، گاؤں شیو، واسنا، اُن کے نظریے کی بھرپور ترجمانی کرتی ہیں۔

دلت کہانی کو ایک فنّی بلندی سے ہمکنار کرنے والے کہانی کار ہیں شری بابوراؤ باگل۔ باگل کی کہانیوں میں ایک جوش، جذبہ اور قوّت ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ خود دلت طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اور اُنھوں نے ذاتی طور پر دُکھ سہے ہیں، ظلم سہے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ہریجنوں کے دُکھوں کی وجہ غلط طبقاتی نظام ہے۔ اُنھوں نے اپنی تحریر کا آغاز شاعری سے کیا لیکن وہ جلد ہی کہانی کی طرف راغب ہو گئے۔ کیوں کہ ان کے کہنے کے مطابق شاعری کے مقابلے میں کہانی اُنھیں اپنے احساس سے زیادہ قریب نظر آئی، وہ ایک باغی کہانی کار ہیں اُن کی کہانیاں 'جب میں نے ذات چُرائی، موت سستی ہو رہی ہے، آہار، بغاوت، ماں، میدان کے لوگ، غنڈہ، سرمایہ، سورج کے ساتھی، بھوک وغیرہ نہ صرف ہریجن طبقے کی مظلومیت کی تصویر پیش کرتے ہیں بلکہ صدیوں سے ظلم سہتے اس طبقے کو بغاوت اور بیداری کا ایک منتر بھی دیتے ہیں۔ ان کے علاوہ دلت کہانی کاروں میں دیا پوار، یوگی راج واگھ مارے، وامن ہووال، دادا گورے، گنیش دھانڈ گے، بنکٹ پاٹل، مادھو کرنڈولکر، ارجن ڈانگلے، بھیم راؤ سر والے، اویناش ڈولس، کیشو میشرام اور نام دیو ڈھسال وغیرہ کتنے ہی کہانی کار ہیں جو دلت کہانی کی روایت کو آگے بڑھاتے رہے ہیں۔

یہ مراٹھی مختصر افسانے کا محض ایک اجمالی خاکہ ہے، جس میں 1970 تک کے بدلتے ہوئے رجحانات کی صرف نشاندہی کی گئی ہے۔ بہر کیف مراٹھی افسانے کا سفر آج بھی جاری ہے اور پُرانے لکھنے والوں کے ساتھ بالکل نئے لکھنے والے بھی اس کارواں میں شریک ہو گئے ہیں۔ مراٹھی افسانے کا دامن روز بروز وسیع سے وسیع تر ہوتا جا رہا ہے۔ نئے لکھنے والوں کے تازہ کار افسانے اس کے ذخیرے میں اضافہ کرتے جا رہے ہیں اور نئے افسانہ نگار نئی جہتوں کی تلاش میں سرگرمِ سفر ہیں۔

❑❑❑

ایم.خالد فیاض

فرائڈ: جنگ، تہذیب اور انسانی جبلّت

''ہم انسانوں کی حیثیت سے انسانوں سے اپیل کرتے ہیں کہ صرف اپنی انسانیت کو یاد رکھو۔ اگر تم ایسا کرسکو گے تو تمھارے سامنے ترقی، امن و سلامتی کی راہیں کھلی ہیں اور اگر تم ایسا نہ کرسکے تو تمہارے سامنے آفاقی موت کے خطرات ہیں۔''

(اقتباس: رسل آئن سٹائن مینی فیسٹو)

جنگ سے متعلق فرائڈ کے نظریات پر بات کرنے سے پہلے یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ یہاں جنگ سے مراد وہ صورتِ حال ہے جو زمانۂ امن کے متضاد ہے جو قوموں کے درمیان وقوع پذیر ہوتی ہے اور بین الاقوامی ٹکراو کی ذیل میں آتی ہے۔ بے شک تشدد اور ظلم جیسے جذبات کی دوسری صورتیں بھی موجود ہیں مثلاً خانہ جنگیاں، نسلی و فرقہ ورانہ فسادات وغیرہ لیکن یہاں موضوعِ بحث وہ فوجی کارروائی ہے جو سب سے زیادہ خون ریز ہے یعنی مختلف اقوام کے درمیان جنگ جو لامتناہی انسانی تباہی و بربادی کا باعث بنتی ہے، جو زندگی سے پیار کرنے کی بجائے موت سے عشق کا درس دیتی ہے، جو مادّی اور زمینی تسلط کو انسانوں پر فوقیت دینے کا رجحان رکھتی ہے اور جس کے دوران انسان، انسانیت کے اُس پست تر درجے کو چھو لیتا ہے جہاں وہ انسان نہیں رہتا بلکہ درندہ بن جاتا ہے۔

سگمنڈ فرائڈ نے جنگ کے بارے میں اپنے خیالات کا براہِ راست اظہار ایک تو اپنے

مضمون ''جنگ اور موت سے متعلق کچھ خیالات'' میں کیا ہے اور دوسرا اپنے اُس خط میں جو آئن سٹائن کے خط کے جواب میں تحریر کیا گیا۔

فرائڈ نے اپنا مذکورہ مضمون پہلی جنگِ عظیم کے دوران غالباً 1915 میں تحریر کیا جب کہ آئن سٹائن کے جواب میں لکھا گیا خط 1932 میں تحریر کیا گیا۔ ان سترہ سالوں میں جنگ کے بارے میں فرائڈ کے خیالات کم وبیش ایک سے رہتے ہیں جس کی وجہ شاید یہ ہے کہ ان سترہ برسوں میں دنیا کی سماجی، سیاسی اور عسکری صورتِ حال بھی کم وبیش ایک سی ہی رہی۔

ایک ماہرِ نفسیات ہونے کے ناطے فرائڈ نے جنگ کی وجوہ انسانی نفسیات اور جبلتوں میں تلاش کی ہیں اور آخر کار اس نتیجے پر پہنچا کہ جنگ ناگزیر ہے کیوں کہ یہ انسان میں موجود تخریبی جبلتوں کا اظہار ہے جنھیں ختم نہیں کیا جا سکتا لہٰذا ہمیں جنگ کو ایک آفت کے طور پر قبول کر لینا چاہیے کیوں کہ اس کے تدارک کی تمام کوششیں بے کار ہیں۔

اپنے مضمون ''جنگ اور موت کے متعلق کچھ خیالات'' میں وہ لکھتا ہے کہ تخریب کو ختم کرنا گویا ناممکن ہے کیوں کہ انسانی فطرت کا گہرا ترین حصہ کچھ قدیم جبلتوں پر مشتمل ہے جو اپنی ذات میں نہ خیر ہیں نہ شر۔ یہ اساسی جبلتیں ہر انسان میں یکساں اور برابر پائی جاتی ہیں، معاشرہ اجتماعی طور پر اپنے مخصوص مفادات کے پیشِ نظر ان پر خیر اور شر کے محاکمات کا اطلاق کرتا ہے۔ ہر وہ جبلت جس کی معاشرہ مذمت کرتا ہے شر قرار پاتی ہے۔ اس کے برعکس سماج کی منظور کردہ اقدار پسندیدہ اور اچھی تسلیم کی جاتی ہیں۔ خود غرضی اور ظلم انھی ابتدائی جبلتوں میں سے ایک ہیں۔

پھر وہ کہتا ہے کہ یہ تہذیب ہے جو ہر انسان سے ترکِ جبلت کا تقاضا کرتی ہے۔ تہذیب کا اثر ونفوذ لگاتار خود غرضی کے جذبات اور جبلتوں کو سماجی خدمت اور بے غرضی کی جبلتوں میں تبدیل کرتا رہتا ہے لیکن فرائڈ کا کہنا ہے کہ تہذیب کے زیرِ اثر دبے رہنے سے جبلتیں ختم نہیں ہوتیں بلکہ جب کبھی انھیں اس دباو سے آزاد ہونے کا موقع ملتا ہے وہ سارے بند توڑ کر بہہ نکلتی ہیں۔ لہٰذا فرائڈ کے بقول جنگ وہ ارادہ یا وقت کا وہ حصہ ہے جو جبلت پر عائد کردہ پابندیوں کو عارضی طور پر معطل کر دیتا ہے اور انسان کو اپنی وحشت کے کُلّی اظہار کا موقع دیتا ہے۔

اور پھر فرائڈ ہماری توجہ اس امر کی طرف بھی دلاتا ہے کہ جبلت کو طاقت کے معاملے میں عقل پر فوقیت حاصل ہے۔ ہماری عقل ودانش صرف اس وقت تک غیر جانبداری اور منطقی حدود کی پاسداری کرتی ہے جب تک اُسے کسی طاقتور جذبے کے خلاف مزاحمت نہ کرنی پڑے بہ صورتِ دیگر یہ خود کو جذبات کا غلام ثابت کرتے ہوئے وہی فیصلہ کرے گی جو جذبات کہیں گے۔

آگے چل کر فرائڈ انسان کی جنگ سے رغبت کے حوالے سے یہاں تک کہتا ہے کہ عام حالات میں ہم موت کو ناپسند کرتے ہیں حتیٰ کہ ہم موت کے تصور سے ہی نفرت کرتے ہیں اور نہ صرف موت کے تصور سے نفرت کرتے ہیں بلکہ ہمارا لاشعور تو سرے سے اسے تسلیم ہی نہیں کرتا لیکن جنگ کے ساتھ ہی موت کے لیے ہماری یہ ناپسندیدگی ختم ہو جاتی ہے۔

''لیگ آف نیشنز'' اور ''انٹرنیشنل انسٹی ٹیوٹ آف انٹلیکچوئل کوآپریشن'' کی تجویز پر جب آئن سٹائن نے فرائڈ کو وہ خط لکھا جس میں بنیادی سوال یہ تھا کہ ''کیا انسان کو جنگ کی لعنت سے نجات دلانے کا کوئی طریقہ ہے؟'' اور اُس کے ساتھ ایک ذیلی سوال یہ کہ ''کیا انسان کے ذہن کو اس طرح سے کنٹرول کرنا ممکن ہے کہ اُس کے اندر سے نفرت و تشدد کے جذبات نکالے جا سکیں؟'' تو فرائڈ انسانی تشدد اور قانون پر تاریخی تناظر میں بحث کرتے ہوئے دو جبلتوں کا سراغ لگاتا ہے۔ ایک جبلت حیات (جسے جبلتِ جنس اور جبلتِ محبت بھی کہا گیا) اور دوسری جبلتِ مرگ (جسے جبلتِ تخریب اور جبلتِ نفرت بھی کہتا ہے) پھر وہ ان جبلتوں پر قدرے تفصیلی روشنی ڈالنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ انسان کے پاس اپنی پُرتشدد یا تخریبی جبلت سے چھٹکارہ پانے کا کوئی طریقہ نہیں اور یہی تخریبی جبلت جنگ کا باعث ہوتی ہے۔ اس خط کے آخر میں وہ ایک بار پھر تہذیب کو اس کا قصوروار ٹھہراتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ بے شک تہذیبی ارتقا کے ہم پر بہت سے احسانات ہیں لیکن تہذیب نے ہماری زندگی کو کرب و آزار سے بھر رکھا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ تہذیب کا مقصد نسلِ انسانی کو ختم کرنا ہے کیوں کہ یہ کئی طرح سے جنسی عمل میں رکاوٹ ڈالتی ہے کیوں کہ تہذیبی عمل کے دوران جبلّی عزائم آہستہ آہستہ پسِ پردہ جانے لگتے ہیں اور ایک موقع ایسا آتا ہے کہ جبلت پر مکمل پابندی عائد کر دی جاتی ہے لہٰذا جنگ دراصل ان نفسیاتی بندشوں کے خلاف شدید ترین ردِعمل ہے جو تہذیب نے ہم پر عائد کی ہیں۔

اور اسی لیے فرائڈ ہمیں یہ مشورہ دیتا ہے کہ ہم جنگ کو زندگی کی دیگر آفات کی طرح ایک مصیبت سمجھ کر قبول کیوں نہیں کر لیتے؟

اگر غور کیا جائے تو فرائڈ کے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ انسان کی تخریبی جبلتیں کبھی ختم نہیں ہو سکتیں اور تہذیب چوں کہ انھیں دبانے کا کام کرتی ہے لہٰذا یہ جبلتیں اکثر و بیشتر اپنا ردِعمل ظاہر کرتی رہتی ہیں جن کا اظہار جنگ و جدل کی صورت میں ہوتا ہے۔ یعنی فرائڈ کے مطابق یا تو جنگ کو قبول کر لیں یا پھر تہذیب سے دستبردار ہو جائیں۔ اس کے علاوہ تیسرا کوئی باقاعدہ حل جنگ سے بچاؤ کا نہیں ہے۔

فرائڈ کے خیالات مخصوص حالات اور تناظر میں بڑی حد تک درست کہے جا سکتے ہیں اور خاص طور پر فرائڈ کے عہد کے معروضی حالات کو اگر پوری طرح مدِ نظر رکھا جائے تو نتائج بالکل وہی سامنے آتے ہیں جو فرائڈ ہمیں بتاتا ہے۔ حتیٰ کہ فرائڈ کی زندگی اور دوسری جنگِ عظیم کے بعد سے لے کر آج تک دنیا کی جس صورتِ حال کا ہم مشاہدہ کر رہے ہیں وہ فرائڈ کے پیش کردہ نتائج سے کچھ مختلف نہیں اور جس انسانی تاریخ کے مطالعے سے فرائڈ اپنے نظریات کے لیے دلائل اکٹھے کرتا ہے اُس کی صورتِ حال بھی کچھ یوں ہے کہ جب سے انسانی تاریخ تحریری صورت میں سامنے آئی ہے تب سے اب تک اس کا مطالعہ ہمیں یہی دکھاتا ہے کہ انسان ہمیشہ قتل اور جنگ کے ذریعے اپنے آپ کو تباہ و برباد کرتا رہا ہے اور کوئی ایسا علاج سامنے نہیں آیا جس سے اس روگ کا خاتمہ ہو سکا ہو۔

لیکن ہمیں دیکھنا ہے کہ جنگوں کی محض یہی ایک وجہ ہے جو فرائڈ نے بیان کی ہے؟ کیا واقعی ساری خرابی تہذیب ہی کی پیدا کردہ ہے؟ لیکن تہذیب کی تخلیق کس نے کی؟ کیا یہ اسی انسان ہی کا آپس میں طے کردہ معاہدہ نہیں؟ کیا تہذیب کے بغیر بھی معاشرہ اور انسان (کہ یہ دونوں الگ نہیں) انتشار اور تخریب ہی کا باعث نہیں بن جائے گا؟ کیا تہذیب واقعی انسانی جبلتوں پر پابندیاں عائد کرتی ہے یا محض اُن کی خاص سمت یا معیار متعین کرتی ہے؟ کیا انسان اپنی جبلتوں کو کسی خاص سمت یا حدود میں تسکین دینے کی اہلیت نہیں رکھتا؟ کیا انسان محض ایک مکینیکل شے کا نام ہے یا وہ کوئی تخلیقی ہستی بھی ہے؟ اور آخر میں یہ کہ کیا واقعی ہمیں ہاتھ پر ہاتھ دھر کر بیٹھ جانا چاہیے اور جنگ کو آفت کے طور پر قبول کر لینا چاہیے یا پھر تہذیب کو خیر باد کہہ دینا چاہیے اور کیا ایسا ممکن بھی ہے؟ وغیرہ وغیرہ۔ یہ اور ایسے بہت سے سوالات ہیں جو فرائڈ کے جنگ سے متعلق نظریات جاننے کے بعد ذہن میں پیدا ہو جاتے ہیں۔

یہاں ہمارا مقصد یہی ہوگا کہ ہم اپنے موضوع سے متعلق مختلف پہلوؤں کا ذکر کرتے چلے جائیں، انھیں سامنے رکھ دیں، کچھ تجاویز اور آرا گوش گزار کر دیں اور سوچنے کے لیے کھلی راہیں چھوڑ دیں، اس امید پر کہ ہم سب مل کر اس مسئلے کا ضرور کوئی مثبت حل نکال لیں گے۔

لہٰذا میں آئن سٹائن کے اس سوال کو کہ ''کیا انسان کو جنگ کی لعنت سے نجات دلانے کا کوئی طریقہ ہے؟'' نئے سرے سے اُٹھانا چاہتا ہوں اور فرائڈ کے اس جواب پر کہ ''یہ ممکن نہیں کیوں کہ انسان کی تخریبی جبلت ختم نہیں کی جا سکتی'' غور و فکر کی دعوت دینا چاہتا ہوں۔ میں چاہتا ہوں کہ ہم آج کے تناظر میں اور انسانی علم میں مزید اضافے کے بعد، ایک بار پھر اس جواب اور

سوال کا جائزہ لیں۔ شاید کوئی بہتر صورت ہمیں دکھائی دے جائے یا کسی حوصلہ افزا نتیجے تک پہنچ ہی جائیں۔

سب سے پہلے ہمیں یہ دیکھ لینا چاہیے کہ فرائڈ کس دَور میں اپنے ان نظریات کو بیان کر رہا ہے۔ ''نیو کیمبرج ماڈرن ہسٹری'' میں 1898 تا 1945 کے دَور کو ''خون خرابے کا دَور'' کہا گیا ہے۔ ۴۷ سالہ اس دَور کے پہلے 41 برس فرائڈ کی زندگی کے آخری سال ہیں جو اُس کی آدھی زندگی پر محیط ہیں۔ جنگ کے بارے میں اُس کی مذکورہ بالا دونوں تحریریں اسی دَور کی ہیں۔ وہ انسان کا مطالعہ اُس وقت کر رہا ہے جب وہ (انسان) جنگ کی صورتِ حال سے دوچار ہے۔

پھر ہمیں یہ بھی یاد رکھنا ہے کہ فرائڈ کا تعلق فلسفے کی اُس فکری روایت سے ہے جسے System Building یا نظام بندی کہا جاتا ہے۔ اس فکری روایت کے حامل مفکرین کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ کائنات اور زندگی کے ہر رخ اور پہلو کی تشریح اپنے اساسی اصول کے حوالے سے کریں۔ اس کوشش میں یہ مفکرین دیگر نظریات یا تصورات کو رد یا نظر انداز کر دیتے ہیں اور معاملے کو ایک ہی رخ سے دیکھتے اور سمجھتے ہیں۔ انھیں کسی اور پہلو یا نظریے میں صداقت نظر نہیں آتی۔

اس کے بعد ہمیں یہ بھی دیکھنا ہے کہ بیسویں صدی کے نصف اول میں دو عظیم جنگوں کی وجہ سے انسان کا تہذیب پر سے اعتماد اُٹھ گیا تھا، وہ فوری طور پر ان جنگوں کے اصل اسباب کا تجزیہ کرنے سے قاصر تھا، اُسے بظاہر یہ ہی نظر آ رہا تھا کہ انسان نے سائنسی ترقی کی اور اُس کے علم میں اضافہ ہوا تو اُسے ان عظیم جنگوں کا سامنا کرنا پڑا۔ لہٰذا اُس نے اس خون خرابے کا سبب انسانی تہذیب کو ٹھہرایا اور فرائڈ بھی اس عمومی نظریے کو اختیار کر لیتا ہے یا اس کا اثر لے لیتا ہے۔

ایک اور بات بھی دھیان میں رکھنی ہے کہ یک رُخے مطالعے کی وجہ سے فرائڈ کا تصورِ انسان محدود ہو جاتا ہے۔ فرائڈ کے ہاں انسان اپنے تمام تر امکانات کے ساتھ نہیں اُبھر پاتا۔ وہ لاشعور ہی کا مرقع بن کر رہ جاتا ہے اور کٹھ پتلی کی طرح لاشعور کے اشاروں پر ناچتا دکھائی دیتا ہے۔ فرائڈ کے انسان میں شعور کا عمل دخل اول تو ہے ہی نہیں اور اگر ہے تو وہ انسان پر منفی اثرات مرتب کرتا ہی دکھائی دیتا ہے۔ انسان فرائڈ کے تصورات کے زیر اثر ایک مکینیکل شے نظر آتی ہے اُس میں تخلیقیت کا فقدان ملتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ انسان کوئی ڈھلی ڈھلائی یا جامد شے کا نام نہیں۔ وہ ارتقا کی مختلف منزلوں سے گزرتا ہے، تخلیقی صلاحیت رکھتا ہے اور اس کائنات میں خالق کی حیثیت حاصل کرنے والی واحد مخلوق ہے، اسی لیے ایرک فرام ہمیں اپنے ایک مضمون ''انسانیت نواز ریڈیکلزم'' میں بتاتا ہے کہ جب ہم انسان کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے مراد انسان بہ حیثیت ایک

بنی بنائی شے نہیں بلکہ بہ حیثیت ایک ارتقائی عمل ہے۔ اس سے مراد وہ صلاحیتیں ہیں جو تمام انسانی قوتوں کو پروان چڑھاتی ہیں۔ ان قوتوں کو جن سے زندگی کے ولولے میں اضافہ ہوتا ہے، زیادہ ہم آہنگی، زیادہ پیار محبت اور زیادہ باخبری پروان چڑھتی ہے۔ ہم جب انسان کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے مراد اُس کی فاسد صلاحیتیں بھی ہیں، وہ صلاحیت بھی جو انسان کے قوتِ عمل کو دوسروں پر تسلط حاصل کرنے کے جنون میں تبدیل کر دیتی ہے اور وہ صلاحیت بھی جس کے ذریعے زندگی سے انسان کا عشق بگڑ کر زندگی کو تباہ و برباد کرنے کا بخار بن جاتا ہے۔

یعنی انسان منفی اور مثبت ہر دو طرح کی صلاحیتوں کا مجموعہ ہے۔ اگرچہ وہ بسا اوقات منفی صلاحیتوں کا اظہار کرتا ہے مگر مثبت صلاحیتوں کو پروان چڑھانا کوئی ناممکن عمل یا انسانی ہمت سے ماورا نہیں۔ فرائڈ بھی انسان میں ان صلاحیتوں کا ذکر کرتا ہے، اُس کے ہاں جبلتِ حیات اسی کا نام ہے اور اپنی مذکورہ بالا تحریروں میں بھی وہ دو چار مقامات پر ایسے خیالات کا اظہار کر جاتا ہے جس کا ذکر آگے کیا جائے گا مگر مجموعی طور پر فرائڈ کے انسان کا جو تاثر بنتا ہے وہ منفی صلاحیتوں تک محدود فرد کا ہی ہے۔

اصل میں انیسویں اور بیسویں صدی کا دَور جو سائنس، ٹیکنالوجی اور مادے کی بے پناہ ترقی کا دَور تھا اُس میں المیہ یہ ہوا کہ اس دَور میں انسان کو جو مرکزی حیثیت حاصل ہونا چاہیے تھی، وہ نہ ہو سکی۔ فلسفوں کی حد تک تو ہیومن ازم کے نعرے لگتے رہے مگر عملی سطح پر معاشی اور تجارتی سرگرمیوں کو انسان اور انسانیت پر فوقیت دی گئی۔ انسانیت کے مفاد پر تجارتی مفاد کو ترجیح دی گئی جس نے انسانی تہذیب کی شکل و صورت بگاڑ کر رکھ دی، یوں اقوامِ عالم جنگوں کا شکار ہو گئیں۔ یہ تباہ کن دَور انسان کی سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی کا سیاست اور تجارت کے میدانوں میں اندھا فائدہ اُٹھانے کا نتیجہ تھا جس میں کچھ محدود سے طبقات ملوث تھے اور جنھوں نے باقی انسانی آبادی کو بھی اپنے ساتھ آلودہ کر لیا تھا جس کی وجہ سے جنگ و جدل کی صورت پیدا ہوئی اور برابر پیدا ہوتی چلی جا رہی ہے۔ ایرک فرام اپنی کتاب The Sane Society میں بڑے پتے کی بات بتاتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ''سب لوگ اعتماد اور خدشے کے ملے جلے جذبے کے ساتھ مختلف اقوام کے سیاست دانوں کی طرف نظریں گاڑے ہوئے ہیں اور اگر وہ جنگ سے بچنے میں کامیاب ہو جائیں تو ہر طرح سے ان کی مدح سرائی کرنے پر تیار ہیں اور اس حقیقت کو نظر انداز کیے ہوئے ہیں کہ اصل میں یہی وہ سیاست داں ہیں جو ہمیشہ جنگ کا سبب بنتے ہیں۔ عام طور پر وہ اپنے بڑے عزائم کے بجائے ان امور کی غیر معقول بدسلیقگی کے باعث جنگ کا موجب بنتے ہیں جو اُن

کے سپرد کیے جاتے ہیں۔''

فرائڈ کے ہاں ہمیں قوموں کے مابین جنگوں کا سیاسی، اقتصادی اور عسکری سطح کا تجزیہ نہیں ملتا۔ فرائڈ ہمیں یہ نہیں بتاتا کہ حکمراں اور فوجی طبقہ ہی کیوں طاقت کے نشے میں اور دولت کے لالچ میں دوسرے ممالک پر تسلط کے بارے میں سوچتا ہے؟ اس طبقے کے نفسیاتی محرکات کیا ہوتے ہیں؟ اور نہ فرائڈ ہمیں یہ بتاتا ہے کہ مختلف طبقوں سے تعلق رکھنے والے افراد کی نفسیات اور لاشعوری محرکات بھی مختلف ہوتے ہیں۔ یا ماحول، مرتبہ، مقام اور وقت کے بدلنے سے انسانی نفسیات اور لاشعور پر کیسے اثرات مرتب ہوتے ہیں؟ لہٰذا یک رُخے تجزیے کا نتیجہ ہے کہ وہ انسانی تہذیب کو انسانی جبلتوں کا دشمن سمجھنے لگتا ہے اور ابتدا ہی سے یہ نظریہ بنالیتا ہے کہ جوں جوں انسان ناآسودہ ہوتا ہے، مہذب ہوتا جاتا ہے۔

تہذیب اپنی صحت مند شکل میں جبلتوں کی ناآسودگی کا باعث نہیں ہوتی۔ وہ محض جبلت کی آسودگی کا ایک پیمانہ یا معیار متعین کرتی ہے یا یوں کہہ لیں کہ جبلت کی آسودگی کا ایک ڈھنگ بتاتی اور سکھاتی ہے اور یہ معیار یا پیمانہ معاشرے کے تمام افراد متفقہ طور پر طے کرتے ہیں۔ تہذیب کسی ایک فرد کی جبلت کو صرف وہ راستہ اختیار کرنے سے روکتی ہے جو دوسروں کی جبلتوں کو روندڈالنے یا اُن کا استحصال کرنے کا موجب ہو اور میرے خیال سے یہ تہذیب کا جبلت کو تخلیقی رخ دینے کا عمل ہے۔ تہذیب کسی بھی فرد کی جبلت کو اتنا ہی پابند کرنے کی قربانی مانگتی ہے جتنی قربانی سے دوسروں کی جبلتیں اور آزادیاں آسودہ ہوسکیں اور اس قدر قربانی دینے کی قوت انسانی جبلت اور انسان میں ہوتی ہے اگر وہ اپنے اندر تخلیقیت، ارتقا اور شعور جیسے اوصاف رکھتا ہے۔ اگر وہ کوئی جامد وساکت یا ڈھلی ڈھلائی شے نہیں تو پھر ایسی پابندی نہ تو ناآسودگی کا باعث بنتی ہے اور نہ ہی اس کا نبھانا ناممکن دکھائی دیتا ہے اور چوں کہ جبلت پر تہذیب کی اس پابندی میں دوسروں کی آسودگی کا صحت مند احساس شامل ہوتا ہے لہٰذا یہ پابندی نہ تو جبر کی صورت اختیار کرنے کا جواز رکھتی ہے اور نہ ہی تخریبی شکل اختیار کرنے کا۔

اصل میں تہذیب نام ہی جبلتوں کی تراش خراش کا ہے اور تہذیب تخلیق بھی تب ہی ہوئی کہ انسان جبلت پر مناسب اور صحت مند کنٹرول پانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ لہٰذا تہذیب ایک انسان (صحت مند) کے لیے سماجی جبر نہیں ہے۔ یہ محض جبلتوں کی تسکین کا وہ راستہ متعین کرتی ہے جس سے سماج اور فرد میں ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے۔ لیکن تہذیبی ارتقا کے اس عمل میں انسان کو شعوری سطح پر شدید نفسیاتی ریاضت اور بے غرض علم کی ضرورت ہوتی ہے اور اگر ان کی کمی رہ جائے

تو نفسیاتی عوارض پیدا ہوتے ہیں۔ تخریبی جبلتیں حاوی ہوجاتی ہیں اور انسان، درندہ بن جاتا ہے۔ پھر سیاسی، معاشرتی اور اقتصادی قوتیں ہوتی ہیں جو بگڑ جائیں تو تہذیبی ارتقا نہ صرف متاثر ہوتا ہے بلکہ اس کی شکل وصورت بھی بگڑ جاتی ہے اور اپنی اس بگڑی ہوئی صورت میں تہذیب ضرور فرد کی جبلتوں کے لیے جبر کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے مگر اس کا علاج ممکن ہے اور یہ علاج تہذیب کے انکار میں نہیں بلکہ ان عناصر کا سدِباب کرنے میں ہے جو تہذیبی بگاڑ کا باعث بنتے ہیں اور اس کے لیے تہذیب کے معاشرتی، سیاسی اور معاشی ڈھانچے کو سمجھنا ضروری ہے۔

یہاں اس بات کی نفی نہیں کی جاسکتی کہ تہذیب بار بار اپنے تخلیقی پن سے عاری ہوکر منفی اور جامد رسموں اور رواجوں میں اسیر ہوجاتی ہے اور انسان کی وہ صورت سامنے آتی ہے جس کا ذکر ولیم رائخ نے اپنی کتاب Murder of Christ میں اور زیادہ بہتر انداز میں ایرک فرام نے Escape from Freedom میں کیا ہے کہ انسان، حیوانی سطح پر آکر ان رسموں اور رواجوں میں اسیر جینے لگتا ہے اور آزاد ہونے سے ڈرتا ہے۔ اُسے انسان بننے کے عمل سے خوف آنے لگتا ہے کیوں کہ انسان بننے کا عمل تو ایسا تخلیقی عمل ہے جو اُس کی روزمرہ زندگی کے جامد وساکت اور غیر تخلیقی رواجوں اور رشتوں کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیتا ہے۔

بہرحال یہ مباحث اس بات کے متقاضی ہیں کہ ہم ان پر مسلسل اور باہمی غور وفکر کا سلسلہ جاری رکھیں تاکہ نسلِ انسانی کسی بہتر نتیجے پر پہنچنے کے قابل ہوسکے۔

لیکن ایک بات طے ہے کہ ہمیں تہذیبی ارتقا کو صحت مند طریقے سے آگے بڑھانے اور جاری رکھنے کے بارے میں سوچنا ہے نہ کہ تہذیب وتمدن کا انکار کر کے انسان کو وحشت و بربریت کے دَور کی طرف مراجعت کرنے کے بارے میں کیوں کہ تہذیبی دَور انسانی دَور ہے اور وحشت و بربریت پر مبنی دَور محض حیوانی دَور۔

اب میں فرائڈ کا وہ بیان بطورِ خاص نقل کروں گا جو اُس کے مضمون ''جنگ اور موت سے متعلق کچھ خیالات'' میں ہی موجود ہے اور جس میں نہ چاہتے ہوئے بھی محض سماجی اہمیت کے پیشِ نظر اُسے تہذیب کو جبلت پر فوقیت دینا پڑی ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> ''آج ہم اُس مقام پر ہیں جہاں ہم جبلتوں کو کھل کر اظہار کا موقع دینا پسند نہیں کریں گے کیوں کہ اس سے فائدے سے بڑھ کر نقصان کا احتمال ہے۔ تہذیب کی گھٹیا ترین منافقت بھی جبلت کے بے لگام اظہار سے بہتر ہے۔''

پھر ایک جگہ اسی مضمون میں وہ یہ بھی کہہ جاتا ہے کہ ''ہم میں کچھ نہ کچھ رجحانات پیدائشی طور پر بھی پائے جاتے ہیں جنھیں بعد ازاں کردار کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ رجحانات خود غرضی کو بے غرضی میں تبدیل کرتے ہیں۔''

اس کے بعد وہ ایک اور حوصلہ افزا بات کرتا ہے جس میں انسانی ارتقا اور امکانات کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ جب وہ اپنے ہم عصر اُن انسانوں کا ذکر کرتا ہے جو رذالت اور گراوٹ کا مظاہرہ کر رہے تھے، تو کہتا ہے کہ:

> ''اس انسانی رویے سے ہمیں مایوس نہ ہونا چاہیے کیوں کہ ہمارے ساتھی اور ہم جنس اتنا نہیں گرے بلکہ حقیقتاً وہ کبھی اتنے اچھے تھے ہی نہیں جتنا کہ ہم نے انہیں سمجھ لیا تھا۔''

لہٰذا ہمیں فرائڈ کے ہاں انسانی ارتقا کے امکانات کی ڈھونڈے سے چند جھلکیاں ضرور دکھائی دے جاتی ہیں اور سب سے اہم فرائڈ کا جبلتِ حیات کا تصور ہے جو ہماری جبلی قوتوں کا تعمیری حصہ ہے اور زندگی میں امید پیدا کرنے کا ایک وسیلہ بھی اور شاید یہی وجہ ہے کہ فرائڈ کے انتہائی مایوس کن جبلتِ مرگ کے تصور کے باوجود انسانی تہذیب کا وجود باقی ہے اور تہذیب میں جو ارتقا جاری ہے اور انسان کے جو فنی شاہکار دیکھنے کو ملتے ہیں اُن سے معلوم ہوتا ہے کہ انسان میں جینے کی خواہش کس قدر شدت کے ساتھ موجود ہے اور یہی زندہ رہنے کی خواہش ہمیں نسلِ انسانی سے مایوس ہونے سے بچاتی ہے۔

اب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ مستقبل میں جنگوں کے امکانات یا اُن کے خاتمے کے بارے میں کس قسم کی تجاویز ہمارے سامنے ہیں تاکہ ہم نہ صرف اُن پر بلکہ مزید امکانات پر بھی غور و فکر کرنے کے اہل ہو سکیں۔

سب سے پہلے ہم آئن سٹائن کے اُسی خط کی طرف آتے ہیں جو اُس نے فرائڈ کو لکھا اور انسان کو جنگ کی لعنت سے نجات دلانے کا طریقہ پوچھا۔ اس میں وہ اس مسئلے کا اپنے تئیں ایک حل بھی پیش کرتا ہے۔ اُس کا کہنا ہے کہ عالمی برادری کی رضامندی سے ایک ایسا قانونی یا عدالتی ڈھانچہ قائم کیا جانا چاہیے جو دو اقوام کے درمیان پیدا ہونے والے کسی بھی تنازعے کی غیر جانبدارانہ تحقیق کرے۔ اس ادارے کے ہر فیصلے کا احترام تمام اقوامِ عالم پر لازم ہو اور یہ مناسب ہوگا کہ اس ادارے میں فیصلے کا اختیار فردِ واحد کی بجائے جیوری کے پاس ہو اور یہ جیوری مختلف ممالک کے شہریوں پر مشتمل ہو اور ساتھ ہی ساتھ آئن سٹائن یہ بھی کہہ دیتا ہے کہ

عالمی امن تحفظِ عامہ کے لیے ضروری ہے کہ ہر قوم اپنی آزادی و خود مختاری کا کچھ حصہ تج دے اور ایسے ادارے کی حاکمیت تسلیم کرے بصورتِ دیگر کوئی اور راستہ امنِ عالم کی منزل تک نہیں پہنچ پائے گا۔

فرائڈ جنگ کو ناگزیر سمجھنے کے باوجود بھی اس کو روکنے کے جو دو ممکنہ حل بتاتا ہے اُن میں سے ایک یہی ہے کہ اگر انسانیت باہم متحد ہو کر ایک مرکزی ادارے کا وجود عمل میں لائے جسے ان تمام تنازعات پر فیصلہ دینے کا اختیار ہو تو ایسی صورت میں جنگیں رک سکتی ہیں۔

دوسرا حل وہ جبلتِ حیات کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اگر ہم جنگ کی تباہ کاریوں سے بچنا چاہتے ہیں تو ہمیں جنگ کے مخالف یعنی ایروز (جبلتِ حیات) کو مستحکم کرنا ہوگا۔ ہر وہ چیز جو انسانوں کے درمیان جذباتی روابط کو فروغ دے، تشدد کے امکانات کو کم کرتی ہے اور یہ روابط دو طرح کے ہو سکتے ہیں، پہلے جنسی اور دوسرے سماجی اور بقول فرائڈ موخر الذکر کی اہمیت زیادہ ہے۔

ایک حل عالمی حکومت کے قیام کی صورت میں بھی پیش کیا جاتا ہے۔ ٹوائن بی نے دائیسا کو اکیدا کے ساتھ مکالمے کے دوران جنگ کے خاتمے کا جو حل بتایا ہے وہ عالمی اقتدار میں مضمر ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ جنگ کے ادارے کو عالمی حکومت کے ادارے کے قیام سے ہی ختم کیا جا سکتا ہے۔ نیوکلیائی دَور میں اس وقت تک جنگ کا امکان رہے گا جب تک موجودہ ۱۴۰ ممالک ایک ایسے عالمی اقتدار کے تحت نہیں آ جاتے جو طاقتور ترین ریاستوں کو بھی امن قائم کرنے کے لیے مجبور کرنے پر قادر ہو۔

برٹرینڈ رسل ہمارے سامنے جنگ سے بچنے کی دو تین ممکنہ صورتیں پیش کرتا ہے اور ان میں سے ایک صورت عالمی قانون یا حکومت کی اس کے ہاں بھی موجود ہے۔ وہ اپنی مشہور کتاب ''معاشرے پر سائنس کے اثرات'' میں کہتا ہے کہ آئندہ کم و بیش پچاس سال کے عرصے میں ہمیں دو صورتوں میں سے ایک کا انتخاب کرنا ہوگا، یا تو ہمیں اس بات کی اجازت دینا ہوگی کہ نسلِ انسانی خود کو فنا کر لے یا ان چند آزادیوں کو خیر باد کہنا ہوگا جنھیں ہم بہت عزیز رکھتے ہیں، خاص طور پر اس بات کی آزادی کہ ہم جب چاہیں غیر ملک کے لوگوں کو موت کے گھاٹ اُتار سکیں۔ تاہم اگر نسلِ انسانی نے زندہ رہنے کا فیصلہ کیا تو اُسے اپنے سوچنے، محسوس کرنے اور طرزِ عمل میں زبردست تبدیلیاں کرنا ہوں گی۔ حتیٰ کہ رسل کہتا ہے کہ ہمیں قانون کی اطاعت سیکھنا ہوگی چاہے وہ قانون اُن بیگانوں نے عائد کیا ہو جنھیں ہم نفرت اور حقارت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں اور جن کے متعلق ہمیں یقین ہے

کہ وہ حق وصداقت کے تمام معاملات میں اندھے ہیں اور اس کے بعد رسل بڑے فیصلہ کن انداز میں کہتا ہے کہ:

''ہمیں پچاس سال کے اندر اندر عقل اور موت میں سے ایک چیز کا انتخاب کرنا ہے۔ عقل سے میری مراد کسی بین الاقوامی ادارے کے بنائے ہوئے قانون کی اطاعت کے لیے آمادگی ہے۔'' اور ساتھ ہی رسل کہتا ہے کہ ''مجھے ڈر ہے کہ بنی نوعِ انسان موت کا انتخاب کرے گی۔ مجھے امید ہے کہ میرا خیال غلط ہے۔''

اپنے ایک مضمون ''میرا عقیدہ'' میں برٹرینڈ رسل جنگوں کو محبت کے بغیر علم کا ماحصل قرار دیتا ہے۔ یہ بھی قابلِ غور نقطہ ہے یعنی جنگوں کو روکنے کے لیے ہمیں ایسے علم کی ضرورت ہے جس کی بنیاد محبت پر رکھی گئی ہو۔ جدید دَور کا علم محض اسی لیے تخریبی ہوتا جا رہا ہے کہ اُس کی عمارت کی بنیاد محبت کی بجائے نفرت اور عناد پر رکھی جا رہی ہے۔

تعلیم جو کہ ایک بہت بڑا تہذیبی عنصر ہے، یقیناً جنگ کو روکنے میں اہم کردار ادا کر سکتی ہے۔ وہ جبلتوں کو مثبت رُخ دینے یا صحیح سمت عطا کرنے اور تخریبی کی بجائے تعمیری بنانے میں اہم کردار ادا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ بشرطیکہ اس میں محبت شامل ہو اور اسی لیے برٹرینڈ رسل یہ سفارش کرتا ہے کہ یہ ضروری ہے کہ انسانوں کو بچپن ہی میں ''زندہ رہو اور زندہ رہنے دو'' کا سبق سکھایا جائے مگر موجودہ تعلیمی نظام تہذیبی عنصر کی بجائے سرمایہ دارانہ نظام کی بنیادوں کو مضبوط کرنے کا کام کر رہا ہے اور خود غرضانہ اور مفاد پرستانہ رویوں اور جبلتوں کو فروغ دینے میں اہم کردار سرانجام دے رہا ہے۔ ہمیں اس کے بارے میں بھی سنجیدہ غور وفکر کی ضرورت ہے۔

یہاں جنگوں کو روکنے کا میں، ایک اور ممکنہ حل پیش کرنا چاہوں گا جس پر ابھی کم توجہ دی جا رہی ہے اور وہ یہ کہ مختلف ملکوں، قوموں اور تہذیبوں کے مابین مکالمے کو فروغ دیا جانا چاہیے۔ آج کی بظاہر سکڑتی ہوئی دنیا کا یہ عجیب المیہ سامنے آ رہا ہے کہ قومیں جتنی قریب آ رہی ہیں اتنی اجنبی ہوتی جا رہی ہیں جس کی سب سے بڑی وجہ اُن کے مابین مکالمہ کا نہ ہونا ہے۔ مکالمے کے نہ ہونے سے نہ صرف اجنبیت بڑھتی ہے بلکہ مخاصمت میں بھی اضافہ ہوتا ہے اور شکوک وشبہات بھی جنم لیتے ہیں۔ لہٰذا مکالمے کی اہمیت کو تسلیم کرنا اور مکالمہ کی صورت کو پیدا کرنا بھی یقیناً جنگ کے تدارک میں اہم کردار ادا کر سکتا ہے۔ لیکن اس ضمن میں یہ سوال پیشِ نظر رکھنا بھی نہایت ضروری ہے کہ طاقت ور اور کمزور کے درمیان مکالمہ کیوں کر ہو سکتا ہے اور مکالمہ کی ایسی صورت کس طرح وضع کی

جاسکتی ہے جس میں کمزور کے وزنی دلائل طاقت ور کے سامنے خود کو منوا سکیں اور مکالمہ کی ایسی فلاسفی یا اخلاقیات کیسے مرتب کی جاسکتی ہے جس میں طاقت ور کو غلبہ نہ ہو۔ (ویسے یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ کیا طاقت ور کے غلبہ پر مبنی اصول وضوابط کا کوئی نظام ''اخلاقیات'' کے زمرہ میں آ سکتا ہے؟) وغیرہ وغیرہ۔

فرائڈ کے جنگ کے بارے میں نظریات کو پیش کرتے ہوئے کچھ اختلافی پہلو اور جنگ کے تدارک کے محض چند امکانی امور یہاں زیرِ بحث آئے۔ جنگ چوں کہ کل نسلِ انسانی کا مسئلہ ہے لہٰذا اس بحث میں شریک ہونا سب کا بنیادی حق ہے کہ وہ اس معاملے میں اپنی آرا کا اظہار کریں۔ یہ ہمارا فرض ہے کہ ہم مختلف سوالات اُٹھائیں، اُن کے جوابات تلاش کریں اور کسی ایسے نتیجے پر پہنچنے کی پُرخلوص کوشش کریں جو نسلِ انسانی کی فلاح و بہبود کی سچی ضامن ہو۔ مایوس نہ ہوں اور اپنا ذہنی سفر جاری رکھیں اور آخر میں برٹرینڈ رسل کا ایک سادہ سا اصول پیش خدمت ہے جو اُس نے اپنے مضمون ''ہمیں سائنس سے محفوظ رکھنے والی سائنس'' میں بیان کیا ہے کہ

> ''تمام انسانیت اب اس طرح کا خاندان بن چکی ہے کہ ہم اپنی خوش حالی کو اس وقت تک یقینی طور پر ممکن نہیں بنا سکتے جب تک سب لوگوں کے لیے وہ یقینی نہ ہو جائے۔ اگر آپ خوش رہنا چاہتے ہیں تو پھر آپ کو یہ تگ ودَو بھی کرنی ہوگی کہ دوسرے لوگ بھی خوش رہیں۔''

ooo

سلمان عبدالصمد

خسرو کا ہندوی کلام، محتویات و اشکالات

اردو کی خشتِ اول اور تشکیلِ زبان و ادب میں جن عناصر کی شمولیت رہی، ان میں تکثیری سماج کا پہلو شاید ہمیشہ نمایاں رہا۔ اولین تاریخی شواہد کے شوشے گوشے میں سماجی تانے بانے کی دلکش لڑیاں واضح نظر آتی ہیں۔ لسانی جرثومے اور اجزائے صنفی میں سماجیات کی بجلیاں چھٹکی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ تشکیلاتِ زبان کی تاریخی مٹی سے بھی سوندھی سوندھی تکثیریت کی خوشبو آتی ہے۔ نظمیاتی سرمایوں میں بقائے باہم کے جگنو جگمگاتے ہیں تو اولین نثری پیرایوں میں تصورِ فردیت کے ساتھ ساتھ تصورِ سماجیات بھی جلوہ گر نظر آتا ہے۔ اپنی سخن شناسی اور ادبی طالع آزمائی کے جو چند قطرے امیر خسرو نے اردو زبان و ادب میں شامل کیے، ان میں بھی تکثیری سماج کی گونج سنائی دیتی ہے۔ ہندی سماج کی ہندویانہ خصوصیات اور مسلم معاشرہ کی اسلامی ترجیحات کو بقائے باہمی کی فضا میں انھوں نے اس طرح پروان چڑھانے کی کوشش کی کہ اردو زبان اول زمانے سے ہی تصورِ تکثیریت سے مالا مال نظر آتی ہے۔ اس مفروضہ کی توثیق کے لیے زبان و ادب کی موشگافیوں سے قطعِ نظر راگ راگنیوں کے ضمن میں ان کا ذکر ہی کافی ہے۔ موسیقی کے تئیں اسلامی تصورات و نظریات کے برعکس موسیقیت میں ان کا حصہ کلچر و تکثیریت کے تناظر میں قابلِ التفات ہے۔ اس لیے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ خسرو کے ماتھے پر نہ صرف ادبی جھومر جگمگاتے ہیں، بلکہ ان کے ادبی سراپے سے سنگیت و موسیقی کی جھنکار بھی سنائی دیتی ہے۔ وطنیت کی سوندھی سوندھی خوشبو پھوٹتی ہے۔ ان کی کشادہ پیشانی پر تہذیب و کلچر کی نمایاں لکیریں بھی ابھری ہیں۔ رہی بات خسرو کے ہندوی کلام کی حقیقت و ماہیت اور ان میں پائی جانے والی فنی و موضوعاتی نزاکتوں کی تو

اس کے لیے تاریخی جھروکوں میں جھانکنا ناگزیز ہے۔

خسرو کے فارسی کلام سے قطعِ نظر سردست ہندوی کلام کے انسلاکات سے ہی سروکار رکھنا ہے، ورنہ ان کے فارسی کلام کی نزاکتوں اور ادبی موشگافیوں پر اجمالی گفتگو بھی طوالت کا متقاضی ہے، یہاں پر فقط ان کی فارسی دانی کا اظہار علامہ شبلی نعمانی کے لفظوں میں:

> ''...اور سچ پوچھو تو اس قدر مختلف اور گوناگوں اوصاف کے جامع، ایران و روم کی خاک نے بھی ہزاروں برس کی مدت میں دو ہی چار پیدا کیے ہوں گے، صرف ایک شاعری کو لو تو ان کی جامعیت پر حیرت ہوتی ہے۔ فردوسی، سعدی، انوری، حافظ، عرفی نظیری، بے شبہ اقلیمِ سخن کے... ہیں، لیکن ان کی حدودِ حکومت ایک اقلیم سے آگے نہیں بڑھتی۔ فردوسی مثنوی سے آگے نہیں بڑھ سکتا۔ سعدی قصیدہ کو ہاتھ نہیں لگا سکتے۔ انوری مثنوی اور غزل کو چھو نہیں سکتا۔ حافظ، عرفی، نظیری غزل کے دائرہ سے باہر نہیں نکل سکتے لیکن خسرو کی جہاں گیری میں غزل، مثنوی، قصیدہ، رباعی، سب کچھ ہے اور چھوٹے چھوٹے خطہ ہائے سخن یعنی تضمین، مستزاد اور صنایع وبدایع کا تو شمار نہیں''۔[1]

مذکورہ اقتباس خسرو کی فارسی دانی اور فارسی میں ان کی صنفی ثروت مندی کا پتا دیتا ہے۔ تاہم ان کے ہندوی کلام کے محتویات کی نکتہ کشائی سے قبل یہ وضاحت ضروری ہے کہ اس وقت کے ہندوی کلام میں موجودہ شیریں اردو کی سلاست وروانی ہوسکتی ہے اور نہ ہی معیاری ہندی کی نفاست پسندی۔ البتہ لسانی سطح پر اپ بھرنش کے دائرہ سے نکل کر ان کا کلام کھڑی بولی اور برج بھاشا کا پتا دینے لگا تھا۔ دوسری وضاحت یہ ہے کہ اردو شاعری میں خسرو کا طریقہ جداگانہ تھا۔ یعنی کبھی ایک مصرعہ فارسی اور دوسرا اردو تو کبھی آدھا اردو تو کبھی آدھا فارسی میں۔ تیسرا طریقہ یہ تھا کہ دونوں مصرعے اردو میں بنائے، جن میں کھڑی بولی اور برج بھاشا کی گونج تھی[2]۔ آئندہ سطور میں دی گئی مثالوں سے مذکورہ باتوں کی تصدیق ہوگی کہ خسرو نے ہندوی الفاظ کو کس کس انداز میں اپنے اشعار کا حصہ بنایا ہے۔

اسی طرح یہاں یہ بھی مثال پیش کر سکتے ہیں کہ خسرو نے ہندوی کلام میں جو زبان استعمال کی، وہ زبان کتنی صاف ستھری یا پھر اپنے عہد کے متقدمین اور متاخرین سے کتنی مختلف تھی۔ یہ تو مسلّم ہے کہ مسعود سعد سلمان کے بعد خسرو کو ہندی اور اردو کے اولین شاعر کی حیثیت حاصل ہے۔ لسانی

تناظر میں اس لیے ہماری نگاہیں، ان پر ہی جا ٹکتی ہے، تاہم خسرو سے قبل گورکھ ناتھ اور ان کے بعد کبیر کی بانیوں کی زبان قریب قریب یکساں نظر آتی ہے:

اَودھو ایسا نگر ہمارا تہاں جو وو اُجد وادم
اُردُھ، اَرتھ بازارمٹر یا ہے گورکھ کہے وِچارم

گورکھ نابی

بڑھیں نت نیھ تمے پتی ساہ
امی رس میں وِش گھورت کاہ

ہمیر اراسو

بھائی رے ملا ہو ہم کوں پار اتار
ہاتھ کا دیوونگی کا دیو ونگی ہار
دیکھ میں اپنے حال کو رو وں جار بجار

امیر خسرو

کَرَت وچار من ہی من اپجی کہیں گیا نہ آیا
کہے کبیر سنسا چھوٹا رام رتن دھن پایا

کبیر[۳]

ان مثالوں سے وضاحت ہو جاتی ہے کہ گورکھ، خسرو اور کبیر داس کا کلام بہت زیادہ متفاوت نہیں۔ لسانی ہیئت کے تناظر میں جو زیادہ زمانۂ بُعد سے متعلق ہے، اس کی زبان اتنی ہی گنجلک ہے۔ اگر خسرو کے زمانے کا نمونۂ کلام ہمارے سامنے ہوتا تو شاید ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوتے کہ انھوں نے اپنے معاصرین سے الگ ہٹ کر ایک نئی زبان پیش کی۔ ان کے لفظوں کا آمیزہ دوسروں سے مختلف تھا۔ یہاں تو یہ صورت ہے نہیں، اس لیے خسرو کی زبان کے تعلق سے ہم فقط یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہندی یا اردو ان کے ہندوی کلام میں آنکھیں کھول رہی تھیں، نہ کہ خسرو کسی پرانی زبان کو صاف ستھرے انداز میں صیقل کر کے پیش کر رہے تھے۔

تیسری بات یہ ہے کہ ان کے کلام کی ادبی حیثیت کیا تھی اور ہندی یا اردو سے ان کی دلچسپی کی کیا حقیقت ہو سکتی ہے، اس پر بھی کلام ضروری ہے۔ یوں تو خسرو کی ننانوے تصانیف کا پتا چلتا ہے۔ البتہ انھوں نے اپنے تیسرے فارسی دیوان ''غرۃ الکمال'' کے دیباچے میں اس فقرے ''جزوے چند نظم ہندی نذرِ دوستاں کردشدہ است'' سے اپنے ہندی کلام کا انکشاف کیا ہے۔ یہ

فقرہ دو پہلوؤں کی عقدہ کشائی کرتا ہے۔ اول، خسرو نے ہندی/اردو کی طرف التفات کیا۔ دوم، دوستوں کے درمیان اپنی نظمیں تقسیم کر دیں۔ اس فقرہ سے بنیادی طور پر ماہرینِ خسرو نے کئی غلط معانی اخذ کر لیے اور تشریحات کے زعم میں بہت دور چلے گئے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب ''امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخہ برلن ذخیرۂ اشپرنگر'' میں ایسے ماہرین کی احسن طریقے سے تردید کی ہے۔ ماہرین کا یہ تسلیم کرنا کہ خسرو ہندی/اردو میں شعر کہنے کو دونِ مرتبت سمجھتے تھے، اس لیے نہ زیادہ ہندی کلام کا پتا چلتا ہے اور نہ ہی خسرو نے ہندی میں جمع کلام کا التزام کیا؛ پر نارنگ نے نکیر کی اور لکھا کہ ''جزوے چند....'' کے فقرے نے ماہرین کو گمراہ کیا۔ اس کے علاوہ بھی دیگر تفصیلات وہاں موجود ہیں۔[۴]

تاہم اس فقرے پر راقم یہ کہنا چاہتا ہے کہ خسرو کے دوستوں کو ان کے ہندوی کلام میں نئے پن کا احساس ہوا ہوگا۔ فقط خسرو کی زبان سے سن کر انھیں سیری نہیں ہوئی ہوگی۔ وہ ان کے ہندوی کلام کو بار بار سننا چاہتے ہوں گے، پڑھنا چاہتے ہوں گے۔ اس لیے دوستوں نے خسرو سے اپنے درمیان ہندوی کلام تقسیم کرنے کا مطالبہ کیا ہوگا اور خسرو نے ان کے مطالبے کا پاس ولحاظ رکھا ہوگا۔ اس فقرے میں قطعاً یہ وضاحت نہیں ہوتی کہ خسرو نے اپنے ہندوی کلام کو کمتر سمجھ کر تقسیم کر دیا ہے۔ ان کا ہندوی کلام کمتر ہوتا تو وہ شاید دوست واحباب کے درمیان تقسیم کرتے اور نہ ہی دوست ان کے کلام کو قبول کر لینا گوارہ کر لیتے۔ بہار میں ایک لفظ استعمال کیا جاتا ہے، چھَہکّا ہونا۔ مچھلی فوراً چھہکا ہوگئی۔ یعنی خریدنے والوں نے منٹوں میں خرید لیا؛ سرعت کے ساتھ کوئی چیز منقسم ہوگئی۔ راقم کو ایسا ہی محسوس ہوتا ہے کہ خسرو کے ہندوی کلام میں دوستوں کو نئے پن کا احساس ہوا ہوگا اس لیے کہ فوراً چھہکے کی نوبت آ گئی ہوگی۔

یہ بات بھی قابلِ التفات ہے کہ ''جزوے چند نظم ہندی نذرِ دوستاں...'' سے یہ مطلب بھی نکلتا ہے کہ چند دوستوں نے ہندوی کلام کا مطالبہ کیا ہوگا تو چند ہندی کلام ہی تقسیم ہوئے ہوں گے اور بقیہ ہندوی نظمیں خسرو کے پاس ہی محفوظ رہی ہوں گی، اس لیے جزوے چند.... ایک اور بات یہ کہ خسرو کا انتقال 72 برس کی عمر میں ہوا اور 'غرۃ الکمال' میں 685 سے 693 تک کی چیزیں شامل ہیں۔ یعنی خسرو کی عمر کے چونتیس سے تینتالیس برس کے دوران کا یہ زمانہ ہے۔ ہوسکتا ہے کہ خسرو نے تینتالیس برس کی عمر تک ہندی میں کم کہا ہو اور بعد میں ہندوی کلام کا شغف بڑھ گیا ہو، اس لیے اس فقرہ کو بنیاد بنا کر ماہرین کا سیدھے لفظوں میں یہ کہہ دینا کہ خسرو ہندی میں شعر کہنے کو دونِ مرتبت گردانتے تھے، خسرو کے ساتھ شاید انصاف نہیں ہے۔ گوپی چند نارنگ نے

نسخۂ برلن کے حصول کے بعد جو حقائق پیش کیے، اس سے خسرو کے ہندوی کلام کا دائرہ وسیع ہوا ہے۔ بعید نہیں کہ مرورِ زمانہ کی گردشوں سے دائرۂ خسرو اور بھی وسیع ہو۔

کلام کی کمی وزیادتی کا مسئلہ اپنی جگہ، تاہم یہ امر مسلّم ہے کہ خسرو نے ہندوی کلام کا ذخیرہ چھوڑا ہے۔ البتہ مرورِ زمانہ کے ہاتھوں نے ان کے کلام میں حذف واضافہ کا کام کیا۔ خسرو نے 'غرۃ الکمال' میں اپنے ہندوستانی پن اور ہندوی گوئی پر کچھ یوں فخر کیا ہے:

تُرک ہندوستانیم من ہندوی گویم جواب
شکر مصری ندارم گز عرب گویم سخن[۵]

ڈاکٹر نظیر احمد لکھتے ہیں:

''اس میں کوئی شبہ نہیں کہ وہ (امیر خسرو) ہندی کے ایک کہنہ مشق شاعر تھے اور انھوں نے اس زبان میں کافی سرمایہ بھی چھوڑا ہوگا۔ یہ ہماری بدنصیبی ہے کہ خسرو کا ہندی کلام سارا برباد ہوگیا۔ دراصل اس کی بازیابی کی پوری کوشش نہیں ہوئی''[۶]

محمود شیرانی لکھتے ہیں:

''ہمیں تسلیم کرنا چاہیے کہ خواجہ ہندی میں بھی شعر کہتے تھے مگر بدقسمتی سے ان کا کلام دستِ بردِ زمانہ کے ہاتھوں شاید ہمیشہ کے لیے برباد ہوگیا ہے''[۷]

خسرو کے حوالے سے اشپرنگر کا نشان زد جو نسخہ گوپی چند نارنگ نے طبع کیا ہے، اس سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ شاید کبھی اور کسی اور نسخہ کا کچھ پتا چلے، اس طرح خسرو کے ہندوی کلام کا مزید انکشاف ہو۔ اس نسخہ کی دریافت کے بعد ہم قنوطیت کے شکار نہیں ہیں، تاہم پتا نہیں کیوں پروفیسر محمود شیرانی قنوطیت کے شکار اب سے بہت پہلے ہی ہوگئے اور یہ کہنے پر مجبور ہوئے کہ خسرو کا ہندوی کلام کبھی ملے ہی نہ۔ ہوسکتا ہے کہ 'خالقِ باری' جو خسرو کے ہندوی کلام کا بڑا سرمایہ سمجھا جاتا ہے، کو شیرانی صاحب نے خسرو کا تسلیم نہیں کیا ہے، اس لیے وہ ناامید ہوگئے ہوں گے کہ 'خالقِ باری' بھی ان کی نہیں تو اور کچھ ملنے کی امید بھی باقی نہیں۔ ہوسکتا ہے کہ انیسویں صدی میں اشپرنگر کی مرتب کردہ مخطوطات کی فہرست یا ان کا مضمون پڑھ لیتے تو شاید شیرانی صاحب کو خسرو کا کلام صحیح سلامت ملنے کی کچھ امید ہوتی۔ پھر یہ بھی ایک معاملہ ہے کہ مولوی محمد امین چریا کوٹی نے 'خالقِ باری' کو نہایت دقیقہ ریزی کے بعد علی گڑھ سے ''جواہرِ خسروی'' کے نام سے شائع کیا ہے اور زمانۂ خسرو کے مماثل لفظوں کی روشنی میں 'خالقِ باری' کو خسرو کا مجموعہ ہی تسلیم کیا ہے لیکن محمود شیرانی اس سے

مطمئن نہیں ہو سکے۔ وہ کسی ضیاء الدین خسرو کو 'خالقِ کاباری' کا خالق تسلیم کرتے ہیں۔ 'خالقِ باری' ان کے یہاں خالقِ باری نہیں، حفظ اللسان تھا۔[8]

شیخ سلیم احمد کی مرتّبہ کتاب میں محمود شیرانی کا یہ مضمون 'خسرو کا ہندی کلام' کے عنوان سے شائع کیا گیا ہے، تاہم اس طویل مضمون میں ان کے ہندوی کلام کی عمومی فضا ہے ہی نہیں۔ فقط 'خالقِ باری' کے انسلاکات سے بحث کی گئی ہے، بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ 'خالقِ باری' کو خسرو کے چنگل سے چھڑانے کی پوری کوشش ہوئی۔ یہ معلوم نہیں کہ مرتب نے اس مضمون کا نام تبدیل کر دیا ہے یا محمود شیرانی نے خود اس طویل القامت مضمون کا یہی نام رکھا تھا۔ 'خالقِ باری' کو خسرو سے آزادی دلانے کے بعد محمود شیرانی کو امید ہی نہیں ہوتی ہے کہ خسرو کا ہندوی سرمایہ کبھی ہاتھ بھی آ سکتا ہے، تاہم گوپی چند نارنگ نے اشپرنگر کے نشان زد نسخۂ برلن سے حاصل کر کے شائع کر دیا ہے۔ یہ وہ نسخہ ہے جس کے متعلق شمس اللہ قادری نے اشپرنگر کے حوالے سے اپنی کتاب ''اردوے قدیم'' میں لکھا تھا اور اس نسخے کو اشپرنگر اپنے 1856 میں اپنے وطن جرمنی لے گئے تھے۔ شمس اللہ قادری کے حوالے سے گوپی چند نارنگ اپنی کتاب میں لکھتے ہیں:

> ''شاہانِ اودھ کے کتب خانوں میں جو موتی محل اور توپ خانہ میں تھے، حضرت امیر خسرو کے دوسو چیستاں موجود تھے اور ان کے علاوہ ایک مجموعہ میں ان کا متفرق کلام جمع تھا، جس میں فارسی آمیز غزلیں اور کہہ مکرنیاں وغیرہ تھیں۔ ان دونوں مجموعوں کو ڈاکٹر اشپرنگر نے دیکھا تھا اور ان کے متعلق ایک مضمون بھی لکھا تھا جو 1854 میں شائع ہوا تھا''۔[9]

یہی وہ نسخہ ہے، جو گوپی چند نارنگ کو 1982 میں سفرِ یورپ کے دوران برلن میں ہاتھ لگا۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''غرض شاہانِ اودھ کے کتب خانوں میں امیر خسرو کے ہندوی کلام کے جو قلمی نسخے محفوظ تھے اور ان میں جو دوسو پہیلیاں تھیں، ان میں سے 150 کا نسخۂ برلن کی صورت میں مل جانا شائقینِ خسرو کے لیے ایک نادر تحفہ ہے یا نہیں، لیکن اس میں کلام نہیں کہ اس سے خسرو کے ہندوی کلام پر مزید غور و خوض اور تحقیق و تفتیش کا ایک نیا در یچہ ضرور وا ہو جاتا ہے''۔[10]

اس تحقیقی اور نزاعی مسائل و مباحث کے بعد ہم ذیل میں نمونۂ کلام پیش کر کے خسرو کے ہندوی منہاج و معاملات کا جائزہ لیں گے تا کہ یہ معلوم ہو سکے کہ وہ خود کتنے ہندستانی ہیں اور ان کے رگ

وپے میں کتنا ہندستان بسا ہے یا ان کے ہندوی کلام میں لسانی سطح پر کتنی ہندستانیت ہے۔ اساسی طور پر ہندوی تناظر میں امیر خسرو کے دو پہلو ہیں۔ اول ،ان کے مکمل سرمایہ (فارسی /ہندی) میں ہندستانی فضا کتنی رچی بسی ہے۔ دوم، ان کا ہندوی کلام یا ہندوی کلام میں ہندستانیت۔ یہاں پر ہم فقط ان کے ہندوی کلام سے مثالیں پیش کریں گے:

آری آری ہمہ بیاری آری
ماری ماری برہ کہ ماری آری

ماہرینِ خسرو ڈاکٹر وحید مرزا، ڈاکٹر گیان چند جین اور گوپی چند نارنگ نے اس کی مختلف قرأت کرتے ہوئے معمولی اختلاف کے ساتھ دونوں زبان کا تسلیم کیا ہے۔

رفتم بہ تماشائی کنارِ جوئے
دیدم بلبِ آب زن ہندوئے
گفتم صنما بہائی زلفت چہ بوئے
فریاد برآورد ''دُر دُر موئے''

.....

جو بکشادند تیرے بے خطا را
بہ زاری گفت ''ہے ہے تیر مارا''

.....

خسرو رین سوہاگ کی جاگی پی کے سنگ
تن میرے من پیو کو دوؤ بھیے اک رنگ

(اے خسرو اپنے محبوب کے ساتھ سہاگ رات جاگ کر گزاردی۔ میرا تن اور محبوب کا من دونوں مل کر ایک ہو گئے۔)

زرگر پسرے چوماہ پارا
کچھ گڑھیے، سنواریے، پکارا
نقد من ربود وبشکت
پھر نہ گڑھا نہ کچھ سنوارا

(ایک سنار کا لڑکا دیکھا جو خوب صورتی میں چاند کا ٹکڑا تھا۔ میں نے گڑھنے اور سنوارنے کے لیے کہا۔ وہ میرے دل کی دولت لے گیا اور میرا دل توڑ ڈالا۔ اب گڑھنے وسنوارنے کے لیے کچھ

باقی نہ رہا)

.....

گجری تو کہ در حسن ولطافت چومہی
ایک دیگ دیہی برسر تو چتر سہی
از ہر دولبت شہد وشکر می ریزد
ہرگاہ کہ می گوئی دیہی لیہو دیہی

(اور گجری تو اپنی سندرتا میں چاند کی طرح ہے۔ دیہی کا برتن تیرے سر پر شاہی چھتر کی طرح لگتا ہے جب تو پکارتی ہے کہ لے لو دہی تیرے ہونٹوں سے شہد وشکر ٹپکتے ہیں۔)

چند پہیلیاں:

ادھر کو آوے ادھر کو جاوے
ہر ہر پھیر وہ کاٹ کھاوے
ٹھہرے جس دم وہ نارن
خسرو کہے اس کو آرن
(آری)

.....

گھوم گھمیلا لہنگا پہنے ایک پاؤ سے رہے کھڑی
آٹھ ہاتھ ہیں اس ناری کے صورت اس کے لگے پری
سب کوئی اس کی چاہ کریں مسلمان ہندو چھتری
خسرو نے یہ کہی پہیلی دل میں اپنے سوچ ذری
چھتری

ایک تھال موتیوں سے بھرا
سب کے سر پر اوندھا دھرا
چارو اور وہ تھال پھرے
موتی اس سے ایک نہ گرے
آسمان

ایک کہانی میں کہوں سن میرے پوت
بن پنکھوں وہ اڑگیا باندھ گلے میں سوت
پتنگ

سب سکھین کا پیا پیارا
سب میں ہے اور سب سو نیارا
وا کی آن مجھے یہ بھا
جا کی ہے بن دیکھی چا
خدا

چند کہہ مکرنیاں:

آنکھ چلاوے بھوں مٹکاوے
ناچ کود کے کھیل دکھاوے
من آوے لے آؤں اندر
اے سکھی ساجن ؟ ناسکھی بندر
بندر

نت میری کھاتر بجار سے آوے
کرے سنگار تب چوما پاوے
من بگڑے نت راکھت مان
اے سکھی ساجن؟ ناسکھی پان
پان

دوسخنے کی مثالیں:

انار کیوں نہ چکھا ؟
وزیر کیوں نہ رکھا ؟
جواب دانا نہ تھا
دیوار کیوں ٹوٹی ؟
راہ کیوں لوٹی ؟
جواب، راج نہ تھا

گھر کیوں اندھیارا ؟
فقیر کیوں بڑا را ؟
جواب، دیا نہ تھا

نوٹ: یہ مثالیں گوپی چند نارنگ کی کتاب ''امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخۂ برلن'' اور شیخ سلیم احمد کی کتاب ''امیر خسرو'' سے لی گئی ہیں۔

ان مثالوں اور مذکورہ سطور میں ہونے والی بحث کے بعد یہ بات محقق ہوجاتی ہے کہ امیر خسرو کے ہندوی کلام کے نمونے موجود ہیں۔ مختلف پیرایوں میں انھوں نے ہندوی الفاظ کو اپنے کلام کا حصہ بنایا ہے۔ کبھی فارسی کی لڑیوں میں چند ہندی لفظوں کو جگہ دیتے ہیں تو کبھی فارسی مصرعوں میں اردو مصرع ٹانکنا انھیں پسند ہے یا پھر کبھی کبھی فقط ہندی لفظوں سے ہی مکمل مصرع بناتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ تاہم ہمارے پاس لسانی سطح پر ان کی زبان کو اس وقت کی منجھی ہوئی زبان تسلیم کرنے کا کوئی جواز نہیں ہے۔ کیوں کہ اس وقت کسی بھی شاعر کے ہندوی کلام کا نمونہ موجود نہیں تھا۔ نمونۂ کلام کی موجودگی میں ہی دیگر شعرا کے کلام کا محاکمہ یا موازنہ کیا جاسکتا ہے۔ خسرو سے پہلے مسعود سعد سلمان کا ذکر تو ملتا ہے، تاہم ان کا نمونۂ کلام نایاب ہے۔ اس لیے خسرو کی زبان کو ایک صاف ستھری زبان کیسے کہہ سکتے ہیں۔ گورکھ بانی، ہمیر راسو، امیر خسرو اور کبیر کی زبان کا موازنہ ہمیں بتاتا ہے کہ اساسی طور پر لسانی ہیئت کی بنیاد پر کسی ایک کی انفرادیت ثابت نہیں ہوتی ہے۔ کیوں کہ سب کی زبان میں کسی نہ کسی حد تک یکسانی رنگ و آہنگ موجود ہے۔ اگر خسرو کی زبان دھلی دھلائی اور صاف ستھری تھی تو سب کی تھی، اس معاملے میں خسرو کے لیے کوئی وجہِ تفوق نہیں۔ ابتدائی سطور کی نظمیہ مثالوں سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے اور ہم یہاں یہ بھی کہہ سکتے ہیں اس پوری بحث میں ہندوی سے مراد خالص ہندی یا اردو نہیں ہے، دیگر ہندی زبانیں مراد ہوسکتی ہیں۔ جیسا کہ امیر خسرو نے ہندوی کے تناظر میں آٹھ زبانوں کے جاننے کا اعتراف کیا ہے۔ چناں چہ ان کے ہندوی کلام کا سرا ہندی، اردو کے علاوہ دیگر ہندوی زبانوں سے بھی ملایا جاسکتا ہے۔

لسانی نقطۂ نظر کے بعد خسرو کے ہندوی کلام کا موضوعاتی سروکار یہ ہے کہ وہ اوّلین ایسے سخن گو ہیں جن کے کلام میں ہندستانیت کی گونا گوں تصاویر اپنے رنگوں کی نقاشی کے ساتھ جلوہ نما ہیں۔ ان کی اُردو یا ہندوی شاعری اس لحاظ سے ایک بے مثال مرتبہ رکھتی ہے کہ اس میں ہندستانی تہذیب وثقافت اور معاشرے کے مختلف پہلوؤں کو نہایت فن کاری کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ انھوں نے نہ صرف ہندی بلکہ فارسی کلام کا پوٹریٹ کھڑا کرنے میں بھی ہندستانی آلات کا استعمال کیا

ہے۔ان کے لب ولہجہ میں ہندستانیت کی گونج ہے۔ہندوی کی طرف ان کے میلان میں شعوری کوشش نظر آتی ہے،اس لیے یہ کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ اگر وہ فقط تفننِ طبع کے لیے ہندوی کی طرف مائل ہوتے تو ہندستانیت پُرشکوہ انداز میں ان کے یہاں جلوہ گر نہیں ہوتی۔مقالے کی اختتامی سطور گوپی چند نارنگ کے الفاظ میں:

> وہ ہندستان کے عاشقِ صادق اور سچے وطن پرست تھے۔اپنی شاعری میں جہاں جہاں وہ (امیر خسرو) ہندستان کی تعریف کرتے ہیں ان کی روح وجد میں آجاتی ہے اور جیسے ان کے منہ سے پھول جھڑنے لگتے ہیں''۔[۱۲]

~~~~~

حوالہ جات :

۱۔ علامہ شبلی نعمانی،شعرالعجم (دوم)،دارالمصنّفین شبلی اکیڈمی،اعظم گڑھ یوپی،2014،ص108۔
۲۔ ڈاکٹر جمیل جالبی،تاریخِ ادبِ اردو (جلداول)،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،ہلی،2013،ص29۔
۳۔ مجیب رضوی،خسرونامہ،مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،جامعہ نگر،نئی دہلی،1987،ص53۔
۴۔ گوپی چند نارنگ،'امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخۂ برلن ذخیرۂ اشپرنگر،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی، 1992 (طبع سوم)،ص33۔
۵۔ بحوالہ: مجیب رضوی،خسرونامہ،مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ،جامعہ نگر،نئی دہلی 1987،ص39۔
۶۔ ڈاکٹر نذیر احمد،امیر خسرو کے ادبی وشعری کمالات پر ایک نظر،مشمولہ ہندوستانی زبان بمبئی،خسرو نمبر 1972،ص79۔
۷۔ محمود شیرانی،پنجاب میں اردو،لکھنؤ،1970،ص65۔
۸۔ امیر خسرو کا ہندی کلام،مضمون نگار محمود شیرانی،مشمولہ:امیر خسرو،مرتبہ شیخ سلیم احمد،ادارۂ ادبیات قاسم جان اسٹریٹ،دہلی،1976 ،ص294۔
۹۔ شمس اللہ قادری،اردو قدیم،لکھنؤ،1929،ص30،بحوالہ امیر خسرو کا ہندوی کلام،ص88۔
۱۰۔ گوپی چند نارنگ،'امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخۂ برلن ذخیرۂ اشپرنگر،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی،1992 (طبع سوم)،ص108۔
۱۱۔ شیخ سلیم احمد،امیر خسرو،این سی ای آر ٹی دہلی،1975،ص ص48-37
۱۲۔ گوپی چند نارنگ،'امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخۂ برلن ذخیرۂ اشپرنگر،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی،1992 (طبع سوم)،ص13۔
~~~~~

شاہین پروین

ادبی سماجیات کا مطالعہ اور اس کے اہم پہلو

جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ کسی قوم کا ادب اس کی تہذیبی خصوصیت کا آئینہ دار ہوتا ہے جو اس قوم کے سماجی و تہذیبی معیار پر اچھے برے اثرات ڈالتا ہے، اس لیے ادب کی صحت و طہارت پر بھی توجہ کرنا ضروری ہے کیوں کہ یہ ایک اہم قومی اور انسانی فریضہ ہے۔ اس میں تنقید کا بھی اہم رول ہے۔ ادبی تنقید بالواسطہ ہی سہی تہذیب کے ارتقا کی اہم محرک نظر آتی ہے۔ ادب، سماج اور ادیب کی فکری صلاحیتوں میں بہت گہرا تعلق ہے یہ تعلق تنقیدی ہو یا تخلیقی' ادب ہر صورت میں سماج کی پیداوار ہوتا ہے اور اس کو متاثر کرتا ہے۔ مذکورہ دونوں طرح کے ادیبوں کی کاوش ادب اور سماج میں نہ صرف ایک سلسلہ قائم کرتی ہے بلکہ ادب، سماج اور ادیب کی فکری صلاحیت میں گہرا تعلق بھی۔ ناقد اور تخلیق کار دونوں کا فکری ردِّ عمل ادب اور سماج کے درمیان ایک کڑی کی طرح ہے۔ ناقد اصل میں قاری ہی ہوتا ہے جو مختلف اصولوں کی روشنی میں گہری نظر سے ادب کا مطالعہ کرتا ہے اور ادب کے سہارے ادیب کے ذہن تک پہنچنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ ادب کی طرح ادبی سماجیات بھی ایک اہم ادبی علم ہے جس کی تعریف محمد حسن نے اپنی کتاب 'ادبی سماجیات' میں بہت آسان و جامع انداز میں ایک جملے میں اس طرح پیش کی ہے:

> ''ادبی سماجیات ادب کو سماج کے رشتوں سے اور سماج کو ادب کے وسیلے سے پہچاننے کی کوشش ہے[1]...''

جس طرح ادب زندگی سے جڑا ہے اسی طرح ہماری زندگی سماج سے جڑی ہے اور اس

رشتے کو سبھی کسی نہ کسی حد تک قبول کرتے ہیں، کہیں بالواسطہ اور کہیں بلاواسطہ۔ سماج جس کو ہم ادب کے وسیلے سے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں وہ خود عظیم ادارہ ہے، اس کے اتنے رنگ و روپ ہیں کہ اس میں وحدت تلاش کرنا کافی مشکل ہے۔ بہرحال مختلف ضروریات کے پیشِ نظر ادبی سماجیات وجود میں آئی جس کے توسّل سے ادب اور سماج کو سمجھ سکیں۔ اس کی ابتدا کے بارے میں اہم معلومات اس طرح ہیں:

''ماہرینِ سماجیات نے ادبی سماجیات کی ضرورت کو محسوس کیا جس کے نتیجے میں انیسویں صدی میں کومٹے اور سپنسر کی راہ نمائی میں سماج کے مطالعہ میں ادب سے کام لینے کی بنیاد ڈالی۔ بیسویں صدی میں ڈرک ہیم اور ویبر نے سماج کے مطالعہ میں نئی جہتوں کا اضافہ کیا۔''[2]

منیجر پانڈے نے اپنی کتاب 'ادب کی سماجیات، تصور اور تعبیر' میں ادبی سماجیات کی روایت کے بارے میں کہا ہے:

''یوں تو ادب کے سماجیاتی مطالعہ کی روایت افلاطون سے شروع ہوتی ہے جس نے حقیقت اور فنونِ لطیفہ کے رشتے پر غور کر کے فن کو نقل کی نقل قرار دیا لیکن سائنس کے عروج کے بعد سائنس کا رشتہ ادب سے گہرا ہوتا گیا۔ فرانسیسی مفکر تین (1828-39) کو ادبی سماجیات کا بانی مانا جاتا ہے...''[3]

کہا جاسکتا ہے کہ تخلیق کار کا جس ماحول، سماج اور نسل سے تعلق ہوتا ہے وہ اس کے ادب سے ظاہر ہوتا ہے۔ ادب کے ذریعے تخلیق کار اپنے تجربات میں دوسروں کو شریک کرتا ہے اور اپنی تخلیق میں نہ صرف اپنے عصر کو پیش کرتا ہے بلکہ ذہنی و ادبی کیفیات کی عکاسی بھی کرتا ہے جس سے گزر کر فرد، معاشرہ زندگی کے گہرے سمندر میں ڈوب کر نئی روشنی پاتا ہے۔

مغرب میں ادب کو سماجیاتی نظر سے دیکھنے کی روایت کم و بیش دو سو سال قبل ہے۔ فرانس کی انقلابی خاتون مادام استیل کی جدوجہد سے ادبی سماجیات کی بنیادی شکل سامنے آئی جو کہ فرانس کے ہی پیروڈورے تک آتے آتے ادبی سماجیات اپنے ارتقا کی منزل طے کر لیتی ہے، ہندی اور اردو میں ادبی سماجیات دھیرے دھیرے اپنی جگہ بنا رہی ہے۔ ادبی سماجیات ادب کی تمام اصناف میں ادب، ادیب اور سماج کے سامنے پھیلی ہوئی خوابوں اور خیالوں کی دنیا کے پردے ہٹا کر اصل صورتِ حال کا تجزیہ کرتی ہے۔ آج کے جدید سائنٹفک دور میں آواز اور تحریر بڑی حقیر سی چیز ہے نہ

اس میں ایٹم بم کا دھماکہ ہے اور نہ توپ میزائیل کی گھن گرج بلکہ خیال کی ایک ننھی سی چنگاری ہے جو آواز اور تحریر میں چمکتی ہے اگر اس میں سماج کو متاثر کرنے کی طاقت ہوتی ہے تو وہ آگ کے دریا کی مانند پھیل جاتا ہے اور سماج میں مبارک اور نا مبارک تبدیلیاں لے آتی ہے۔ ہر خیال ایک لہر کی مانند ہے جو اپنی لہروں میں اضافے کے سبب ایک موج ضرور پیدا کرتی ہے ہمارا ہر خیال اور ہر عمل وقت کی موج پر آگ کے شعلے کی طرح اپنا نقش و نگار ضرور چھوڑتا ہے جو ادب کا دقیق مطالعہ کرنے پر ظاہر ہوتا ہے۔ ادبی سماجیات میں ہم ادب اور سماج کے اسی ذمہ دار پہلوؤں پر زور دیتے آئے ہیں۔ اب ہم ادبی سماجیات کے ان اہم پہلوؤں پر بات کریں گے جن کو ایپانلت اوولف تین نے پیش کیا جن کو ادبی سماجیات میں اہم مقام حاصل ہے:

۱۔ ادب میں سماج کی عکاسی کی تشریح
۲۔ قلم کار یا تخلیق کار کی اہمیت
۳۔ ادب اور قاری کا رشتہ
۴۔ ادب کی مادی اور سماجی بنیاد کی تلاش

اس کے علاوہ ان پہلوؤں میں ادب کی اثر پذیری اور ادبی سرپرستی کرنے والے اداروں اور طبقوں کا اضافہ کیا جا سکتا ہے۔

ادبی سماجیات کا پہلا اہم پہلو اس میں دو طرح کے لوگ شامل ہوتے ہیں۔ ایک ادب کو سماج کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دوسرے سماج کو ادب کے وسیلے سے پہچاننے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن سماجیاتی نقطۂ نظر والے اچھی، بری، سنجیدہ تخلیق میں فرق نہیں کرتے بلکہ ان کے نزدیک ادبی سماجیات کا مقصد سماج سے ادب کے رشتے کو تلاش کرنا ہے۔ ادبی سماجیات میں اس کی دو صورتیں ملتی ہیں۔ ایک سماجی حقیقت نگاری اور دوسری ادب کے ذریعے ظاہر ہونے والی حقیقت کے رشتوں کا تجزیہ اور تخلیق سے حاصل ہونے والے شعور کی آگاہی کی تلاش۔

ادبی سماجیات ادب کا مطالعہ سماج کے وسیلۂ اظہار کے طور پر ہی نہیں کرتی بلکہ اس کے آئینے میں زمانے کے مسائل اور اقدارِ حیات اور کرداروں کے بدلتے ہوئے رنگ و روپ، اذہان، ان کے محرکات کو پرکھنا اور پہچاننا بھی چاہتی ہے۔ اندازِ بیان، تکنیک کے بدلتے ہوئے تصورات بھی اس کے احاطۂ علمی میں آتے ہیں۔

نثر میں بھی شاعری کی طرح زندگی کی تنقید نظر آتی ہے۔ اس لحاظ سے ہم ادب کو زندگی کی تنقید کہہ سکتے ہیں۔ ادب چاہے کسی ملک اور قوم کا ہو اس کا لکھنے والا مرد ہو یا عورت اس میں

انسانوں کے احساسات، خیالات ان کے جذبات اور تجربات کا عکس منظرِ عام پر آتا ہے جس میں نہ صرف مناظرِ فطرت کی عکاسی ملے گی بلکہ اس میں بھی ہمیں انسانوں کے دلوں کی دھڑکنیں سنائی دیں گی۔ انسان جس سماج میں رہتا ہے یا جس سماج اور ماحول سے اس کا تعلق ہے وہ اس کے ادب سے ظاہر ہوتا ہے۔ ادب کا رشتہ جس طرح انسان کے ماضی سے جڑا ہوا ہے اسی طرح حال اور مستقبل سے جڑا ہے کیوں کہ ادب میں انسانی زندگی کی تمنائیں اور آرزوئیں بھی شامل ہوتی ہیں۔ زندگی کا معاملہ اتنا عجیب ہے کہ اس میں ذرّے سے لے کر آفتاب تک اور لہر سے لے کر سمندر تک، خالق سے لے کر تخلیق تک مسلسل کھونے اور پانے کا سلسلہ برقرار رہتا ہے۔ یہاں زندگی پانی کے تالاب کی طرح ٹھہرتی نہیں بلکہ آبشار کی مانند متحرک اور شفاف نظر آتی ہے۔ ادبی سماجیات ادب اور سماج کے مطالعے کے سلسلے میں کافی مقبول ومفید ثابت ہو رہی ہے تخلیق کے ساتھ تخلیق کار کے مطالعے کو بھی نہ صرف ذہن میں لاتی ہے بلکہ اس کی تخلیق کو پڑھ کر جو اثرات عوام یا قاری کے ذہن میں اجاگر ہوتے ہیں ان کی تصویر کشی بھی کرتی ہے۔

رچرڈ ہوگریٹ نے لکھا ہے کہ ''مکمل ادبی گواہ کے بغیر سماج کا طالبِ علم سماج کی تکمیل سے بے بہرہ رہ جائے گا۔''

> **" With out the full literary witness the student of our society will be blind to the fullness of the society."4**

ادبی سماجیات کا دوسرا اہم پہلو تخلیق کے ساتھ ساتھ قلم کار یا تخلیق کار کی اہمیت کا تجزیہ بھی ہے۔ وہ شاعروں اور ادیبوں کی زندگی کے حالات وواقعات کو ہی نہیں بلکہ عوام کے ذہنوں میں ان کی تصویر کو بھی زیرِ بحث لاتی ہے اور ان سے دور رس نتائج نکالتی ہے جو ادب اور سماج کے مطالعے کے سلسلے میں مفید ثابت ہو سکتے ہیں۔ انسان کی زندگی میں بڑا تنوع ہے یہ انسان کو مجبور کرتا ہے کہ اس میں دل چسپی لے۔ تخلیق کار کی قوتِ تخیل عام آدمی سے زیادہ ہوتی ہے اور اپنی قوتِ متخیلہ کے بل بوتے اس میں کچھ اور بھی شامل کرتا ہے۔ فن کار عام آدمی سے زیادہ گہرائی میں پہنچتا ہے اور وہ باتیں جو عام آدمی کی نظر سے اوجھل ہوتی ہیں وہ ان کی نظر سے بچ کر نہیں نکل سکتیں۔ وہ تجزیہ جو عام آدمی کے لیے معمولی بات ہے، وہ ادیب کے لیے ایسا قطرہ ہے جس میں دریا نظر آتا ہے۔ تجربات کے اظہار کے لیے وہ اپنے احساسات کے ساتھ ساتھ اپنے جذبات کی بھی آمیزش کر لیتا ہے۔ تخلیق کار کو سچّا اور ایمان دار ہونا چاہیے کیوں کہ سماج کا ایک بڑا طبقہ اس کی

تخلیق سے نہ صرف مستفید ہوتا ہے بلکہ اس کا اثر بھی قبول کرتا ہے۔ ریمنڈ کے مطابق:

''تخلیق کار کی اصل حالت کو جاننے کے لیے تین باتوں پر غور ضروری ہے۔ اول تخلیق کار کی سماجی بنیاد، دوم اس کا تعلیمی نظام اور سوم طرزِ زندگی۔ انہی بنیادوں پر انھوں نے 1920-1417 کے انگریزی قلم کاروں کی سماجی صورتِ حال کا تجزیہ کیا[5]۔''

ریمنڈ کے اس بیان کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ فن کا تعلق کسی نہ کسی حد تک فنکار کی شخصیت سے ہوتا ہے۔ سماجیات کے نقطۂ نظر سے ہر فنکار اپنے سماج کا حصہ ہے جو سماج کے کسی نہ کسی طبقے اور مذہب سے تعلق رکھتا ہے اور اپنے خاندانی رشتوں سے بھی جڑا ہوتا ہے۔ اسی تعلق سے اس کی اپنی پہچان ہوتی ہے۔ اس کا اثر محض نفسیاتی سطح پر ہی نہیں بلکہ سماجی سطح پر بھی پڑتا ہے اس کے علاوہ اس کی پوری حسیت اور آگاہیوں پر پڑتا ہے۔ منیجر پانڈے نے اپنی کتاب ''ادب کی سماجیات'' میں کہا ہے:

''نقاد کا تخلیق کاروں سے مطالبہ ہے کہ مستقبل کے لیے کوئی وژن ہونا چاہیے یعنی مستقبل کے لیے کوئی نقطۂ نظر ہونا چاہیے۔ یہاں یہ سوال اٹھتا ہے کیا ہم تنقید سے کسی وژن یا مستقبلیت کا مطالعہ کر سکتے ہیں یا نہیں؟ یہاں نظریے کا مطالبہ کرنے کا مطلب یہ نہیں کہ ہم پسندیدہ موضوع کو تلاش کریں بلکہ یہ کہ مستقبل کے لیے نقطۂ نظر سے مراد اصلی حقائق کے شعور کی بنیاد پر مستقبل کے امکانات کی طرف اشارہ کرنا[6]...''

ہر فرد معاشرے کا نقطۂ اظہار ہے شاعر اور ادیب کی زندگی کے انفرادی رویوں کا مطالعہ بھی پورے سماج کو محیط ہونا چاہیے۔ واقعی ایک سچا فنکار وہی ہے جو اپنے دور اور اپنے طبقہ و زندگی کی صحیح عکاسی سے اپنے قارئین کو متعارف کرا سکے۔

ادبی سماجیات کا تیسرا اہم پہلو ادب کی اثر پذیری اور قاری کا رشتہ ہے۔ لکھنے والے کو یہ بھی معلوم ہونا چاہیے کہ وہ کس لیے لکھ رہا ہے؟ اور کیوں لکھ رہا ہے؟ اس کے قاری کون کون ہیں؟ اور وہ اس کی تحریروں کے بارے میں کیا سوچتے ہیں؟ کس ردِّ عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ ادب اور قاری کا یہ رشتہ قائم ہو جائے تو لکھنے والا اعتماد اور قوت کے ساتھ لکھتا رہتا ہے۔ ادبی سماجیات اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے کہ قارئین کو تخلیق کار کے اسلوب و تکنیک کا علم بھی ہو۔ قاری اور ادب ایک ہی سکّے کے دو پہلو کی طرح ہیں۔ دونوں ایک دوسرے کے بغیر نامکمل ہیں۔ لازم و ملزوم کی

حیثیت رکھتے ہیں۔ادبی سماجیات ادب کی سماجی اثر پذیری کے عمل کو بھی پہچانتی ہے،صرف اس سے غرض نہیں رکھتی کہ کس قسم کی کتابیں اور رسالے کم یا زیادہ بکتے ہیں بلکہ اس پر بھی نظر رکھتی ہے کہ وہ کس حد تک مقبول ہیں اور کیوں؟ اس کا موضوع یہ بھی ہے کہ کسی دور کا ادب اس دور کو کس طرح اور کس حد تک متاثر کرتا ہے؟ یا متاثر ہی نہیں کرتا بلکہ قارئین کے خیالات کو اور بھی مستحکم و مضبوط کرتا ہے جس سے سماج ترقی کی راہ پر گامزن ہوتا ہے۔

1935 کی ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر ادب برائے ادب، ادب برائے زندگی کا نعرہ بلند ہوا جس کے زیرِ اثر پیرس میں ایک کانفرنس منعقد کی گئی، وہاں ہندستان کے طلبہ اور دانش ور موجود تھے۔ کہا گیا کہ سامراجیت، سرمایہ داری کے ظلم اور ستم کے خلاف مزدور و محنت کش طبقے کا کھل کر ساتھ دینے کے لیے فکر و قلم کے ہتھیار کو کام میں لائیں۔1917 کا روسی انقلاب، جرمنی میں ہٹلر کی تاناشاہی، ہندستان کی جنگِ آزادی کی تحریک، عورتوں کو برابری کا حق دینا ان سب وجوہ نے Progresive Writers' Movement کو فروغ دیا۔ ادب برائے ادب کی بجائے ادب برائے زندگی کا نعرہ بلند کیا گیا۔ ترقی پسند تحریک کا مقصد سماجی مسائل کو اہمیت دینا ہے۔ انسانی جذبات کی نمائش کو اہمیت دی جائے۔ ادب وہ ہو جس میں سارے عوام کی آواز سنائی دے جو ماحول کے تقاضوں کی عکاسی کرے یا ترجمانی کرے یا ان سے اثر پذیر ہو۔

ادبی سماجیات کا چوتھا اہم پہلو ادب کی مادّی اور سماجی بنیاد کی تلاش ہے اہم تخلیق کار اپنی تخلیق کو روزی روٹی کا ذریعہ نہیں سمجھتا لیکن چوں کہ تخلیق کار ایک انسان ہوتا ہے، اس کی اپنی مادی ضرورتیں ہیں تو وہ مجبوری کے عالم میں اپنی تحریر کو روزی روٹی کا ذریعہ بنا لیتا ہے۔ مارکس اور اینگلس نے ادب کو سماجی ارتقا کے عمل کا حصہ قرار دیا ہے۔ ان کے نزدیک سماج کا ارتقا مادّی جدلیات سے عبارت ہے۔ ہر دور کا ادب اپنی اقتصادی ضرورتوں اور معاشی نظام کے سبب مختلف طبقوں سے ٹکراتا ہے تو اس سے سماج کا ارتقا ممکن ہے جو تبدیلی اور ارتقا کے مخالف ہوتے ہیں یا مظلوم طبقوں کے حمایتی جو کمزور ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں۔ یہی جھکاؤ ادب کو نہ صرف اپنے دور کے انقلابی رویّوں سے ہم آہنگ کرتا ہے بلکہ انسانیت کے ہر دور کو ترقی پذیر عناصر کا ہم نوا اور ہم آواز بھی بنا دیتا ہے۔ منیجر پانڈے نے اپنی کتاب ''ادب کی سماجیات'' کے باب نمبر 2 میں ادب کے مادّی ذرائع کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے:

> ''ادبی سماجیات میں پناہ گاہ کی صورت کا مطالعہ مغرب کے مختلف سماجیاتی مفکروں نے کیا۔ پناہ گاہ کا مطلب ہے قلم کار اور تخلیق کار اپنی روزی اور

روٹی کے لیے اپنی تخلیقات ادارے کو دیتا ہے اور اس کے بدلے میں وہ
سہولیات مہیا کرتے ہیں۔''

ادیبوں اور شاعروں کے روزی اور روٹی کے مختلف ذرائع ہیں جیسے مشاعروں سے ملنے والے انعامات، کتابوں کی اشاعت، رسالوں میں مضامین لکھنا، ریڈیو یا ٹیلی ویژن کے لیے پروگرام لکھنا، ساہتیہ اکادمی اور دیگر اکادمیوں کے انعامات، فلم اور تراجم نیشنل بک ٹرسٹ، پی. اے بی اور صحافت وغیرہ کے لیے مضامین لکھنا۔ ادبی سماجیات ادب کے مادّی پہلو اور سماجی بنیاد کی تلاش کرتی ہوئی آگے جاتی ہے، رسالوں کی اشاعت وخرید و فروخت، کتابوں کی بکری، مسوّدے، چارٹ کے گوشوارے وغیرہ سے اندازہ لگاتی ہے کہ کس قسم اور کس صنف کی کتابیں سماج میں مقبول ہیں۔ سرمایہ دارانہ دور کی وجہ سے آج کتاب بازار کی شے میں تبدیل ہو رہی ہے۔ سب سے زیادہ بکری مذہبی ادب کی ہے اس کے علاوہ فلمی، رومانی، جاسوسی ناول اور رسالے وغیرہ بھی اس ذیل میں آتے ہیں۔

ادبی سماجیات کا پانچواں اہم پہلو ادبی سرپرستی کرنے والے اداروں کا مسئلہ ہے۔ ہر دور میں ادب کی سرپرستی مختلف طبقوں اور اداروں کے سپرد رہی اور اس سرپرستی کا نتیجہ ادب کے اندازِ تکنیک اور طرزِ اسلوب پر بھی اثر انداز ہوا۔ پرانے زمانے میں راج درباروں سے لے کر مٹھوں، مندروں، مکتبوں اور سنگھوں کی طرف سے قلم کاروں اور فنکاروں کو پناہ کی شکل میں سہولتیں ملتی تھیں۔ ایک زمانے میں دیہی چوپال لوک گیتوں اور عوامی فن پاروں کی سرپرستی کا مرکز تھی اور پھر درباروں کی سرپرستی کا دور آیا۔ اس کے بعد پھر صنعتی دور میں عوامی ترسیل کا دور دورہ شروع ہوا۔ اخبارات ورسائل، ریڈیو، ٹیلی ویژن اور اب کمپیوٹر (Computer) کے ذریعے سرپرستی کی جانے لگی۔ طباعت اور اشاعت میں پریس اور اجارہ داری کا سکہّ چلنے لگا، ان سبھی ذرائع نے ادب کے اسلوب وتکنیک اور ادیب وشاعر کو بھی متاثر کیا۔

سماجی تبدیلی کا عمل بھی یہاں لامتناہی سلسلے کی طرح جاری ہے ایک زمانے میں شاعر چوپال میں اجتماعی اسناد والے قصے نظم کرتا تھا اور کوچہ کوچہ گاتا پھرتا تھا دیہات سے شہروں اور چوپال سے دیوان ودربار تک پہنچا۔ اس کی مالی حیثیت بدلنے سے طبقاتی نوعیت بھی بدلی۔ پہلے شاعر، ادیب اپنے راجاؤں اور نوابوں کی شان میں قصائد کہتے تھے وہ ان کے قصائد سے خوش ہو کر ان کو انعامات دیتے تھے۔

سوداؔ کی شاگردی میں شاہ عالم جیسا باذوق سلطان آیا جس نے سوداؔ جیسے باذوق استاد سے

علم کی دولت حاصل کی۔اس سلطان نے اپنے استاد کو عطیات کی دولت سے مالا مال کیا۔اُمرا اور رؤسا نے ہمت افزائی اور امداد و اعانت کے دامن پھیلائے۔قدرت کے حکم سے لطف و کرم کی بارش ہوئی جس سے سوداؔ کے مالی حالات میں سدھار آیا۔انہی لوازمات و عنایات اور درباری زندگی نے سوداؔ میں شانِ استغنا پیدا کر دی۔مالی سہولتوں کی بنا پر سوداؔ نے دوسرے شعرا کے برعکس انتہائی فارغ البالی اور شان و شوکت کی زندگی گزاری۔ادیب کبھی بازار کے لیے نہیں لکھتا اس طرح وہ قاری، مصنف اور ناشر کے جبر سے نکل جاتا ہے اور اپنی تخلیق کو مالِ تجارت نہیں بناتا۔

ادبی سماجیات اور اس کے اہم پہلوؤں کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ ادبی سماجیات ایک وسیع ادبی علم ہے۔اختصار نویسی کے سبب اس کے پہلوؤں کی اور زیادہ تفصیل میں نہ جاتے ہوئے ادبی سماجیات کا مطالعہ یہ بتاتا ہے کہ ادب چوں کہ سماج سے براہِ راست تعلق رکھتا ہے، اس لیے وہ اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ادبی سماجیات ادب کو سماج کی پیداوار اور اس کا آئینہ سمجھ کر اس کا مطالعہ کرتی ہے۔اس کے ساتھ اس بات سے بحث کرتی ہے کہ ترقی پسندوں اور نقادوں کی طرح شاعر اور ادیب اپنے زمانے کے ادبی منظر نامے کو پیش کرنے میں کس حد تک کامیاب ہیں۔ اپنے گرد و پیش میں رونما ہونے والے واقعات و حادثات کا عکس اپنے تخلیقی کارناموں میں کس حد تک پیش کرتے ہیں جن سے وہ متاثر ہوتا ہے اور یہی روحِ عصر کہلاتی ہے۔ہر دور کا ادبی مزاج اپنے عصر کے اعتبار سے تشکیل پاتا ہے۔ہر شاعر اور ادیب اپنے زمانے کے خیالات و تصورات کو پیش کرتا ہے۔

ادبی سماجیات ادب اور سماج سے براہ راست بحث کرتی ہے۔ادب و سماج دونوں ایک دوسرے کے بغیر نامکمل ہیں۔ادبی سماجیات چوں کہ ایک آزاد ادبی علم ہے اس لیے یہ صرف اپنے ملک ہی کی ادبی سماجیات کو نظر میں نہیں رکھتی بلکہ بین الاقوامی سماجیات کو بھی اپنے دائرۂ بحث میں لاتی ہے۔

اردو ادب کے مطالعے سے یہ بات صاف ظاہر ہو جاتی ہے کہ ادبی سماجیات کسی ایک دور میں مختص ہو کر نہیں رہتی بلکہ شروع سے ہی کسی نہ کسی طرح ادب میں موجود ہے۔کسی رجحان اور تحریک کے ذریعے نہیں بلکہ ذاتی تجربات اور احساسات کے سبب۔ادب اور زندگی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔یہ زندگی کا ترجمان بھی ہے اور حقیقی عکاس بھی، یہ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں کسی عہد کی سیاسی، سماجی، معاشی، مذہبی اور تمدنی جھلکیاں جملہ خصوصیات کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہیں۔ لہٰذا اس میں عصری مسائل، میلانات، رجحانات، انسانی جذبات، احساسات اور ان کے دکھ درد کی

عکاسی ہوتی ہے۔ادیب یا دانش ور چوں کہ زمانے اور سماج کا حساس فرد ہوتا ہے لہٰذا وہ اپنے آپ کو واقعات کی اثر پذیری سے الگ نہیں رکھ سکتا۔اس نقطۂ نظر سے ادبی سماجیات کا تجزیہ کیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ وہ اپنے گرد و پیش کی زندگی کے علاوہ بین الاقوامی زندگی میں پیش آنے والے واقعات وحادثات کو موضوع بناتی اور اپنے طور پر پیش کرتی ہے۔

اردو کے افسانوی ادب کی سماجیات گزرے ہوئے کل کے اس آئینے میں کس شکل میں ابھرتی ہے اسے پہچاننے کے لیے تاریخ کے پاس ایک بڑا ذخیرہ ہے۔تخت وتاج کی معلومات اور جیتی ہاری جانے والی جنگوں کی داستانیں ہیں،حکومتوں کی فتح وشکست کے سبھی پتے ونشانات موجود ہیں لیکن بدقسمتی سے انسان کی اندرونی کیفیت جاننے کا ذریعہ تاریخ کے پاس نہیں ہے۔ تاریخ ہو یا تمدن دراصل ان کی تعمیر وتشکیل تو انسان کے اندورن سے اٹھنے والے پُر اسرار اور پیچیدہ جذبات وافکار ہی سے ہوتی ہے جن کی ہلکی سی گونج ادب میں سنائی دیتی ہے لہٰذا ادب تاریخ کی واقفیت کا وسیلہ بھی ہوسکتا ہے اور اس کا راہ نما بھی۔

اس طرح ادبی سماجیات کا اگر بہ نظرِ غائر مطالعہ کیا جائے تو اس کے ذریعے انسان اپنے اور فطرت کے درمیان رشتے دریافت کرتا ہے،اپنے چاروں طرف بکھری ہوئی زندگی سے مسابقت اور مطابقت کے رابطے طے کرتا ہے۔ادب سے کسی قسم کے نتیجے نکالنے سے قبل اس کے پیرایۂ بیان کے انوکھے پن پر نظر رکھنی ہوگی۔شاعری میں طرزِ فکر اور طرزِ احساس کے اختلافات زیادہ ہیں جو صنف جتنی مخصوص پیرایۂ بیان واظہار اختیار کرے گی اور رموز وعلائم سے کام لے گی اسی قدر اس کی دقتیں بڑھتی جائیں گی۔غزل سے تاریخی صداقتوں کے بارے میں نتیجے نکالنا نہایت دشوار اور خطرناک ہے ممکن ہے جسے ہم شاعر کا حقیقی اظہار سمجھ رہے ہوں ہوسکتا ہے وہ محض روایتی انداز ہو یا بولتے ہوئے مصرعے یا قافیے کی آواز ہو۔

اختصار نویسی کے سبب غزل،نظم،ڈراما،شاعری کی سماجیات سے قطعِ نظر فکشن کی سماجیات پر بات کریں تو اس ضمن میں ایک اہم لمبی قطار فکشن نگاروں کی ہے مثلاً ڈپٹی نذیر احمد، پریم چند،کرشن چند، بیدی،منٹو،عصمت چغتائی،سجاد ظہیر،شمس الرحمٰن فاروقی،قرۃ العین حیدر وغیرہ۔یہاں پر ہم قرۃ العین حیدر کے فکشن کا جائزہ ادبی سماجیات کے حوالے سے لیں گے۔عصرِ حاضر میں انھوں نے اپنے پیش رو سے الگ راہ نکالی۔ان کے فکشن میں ناول کے نسوانی کرداروں کی بات کریں تو 'آخر شب کے ہم سفر' کی ناصرہ انجم سحر، دیپالی،سیتاہرن کی سیتا،میر چندانی،اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو کی جمیلن،ہاؤسنگ سوسائٹی کی ثریا حسین قابلِ ذکر ہیں۔یہ ناول کے وہ نسوانی کردار ہیں جو

بے چین ہونے کے ساتھ مجاہد نظر آتے ہیں، جن کے ذریعے سماج کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ناول نگار کی تخلیق کا انداز سب سے نرالا ہے، اپنے کرداروں کو کہیں ہنساتی ہیں کہیں رُلاتی ہیں تو کہیں بین الاقوامی سماج کی سیر کراتی ہیں تو کہیں کرداروں کے قول و فعل سے بھول بھلیوں میں قارئین کے ذہن کو بھٹکاتی ہیں۔ انھوں نے بہت کچھ لکھا ہے، ان کے قلم نے تمام عمر کے اربابِ قلم اور قارئین کو نہ صرف متاثر کیا بلکہ ادبی سماجیات کو بھی متاثر کرنے کا ہنر رکھتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر صاحبہ نے ایک جگہ خود لکھا ہے کہ ''میرے اتنے چھوٹے سے ذہن میں نہ جانے اتنی ساری باتیں کہاں سے آجاتی ہیں۔''

ادبی سماجیات کے مطالعے کے پیشِ نظر ادب انسانیت کا دماغ اور اس کا ضمیر بھی ہے۔ وہ کسی ایک فرد کا سہارا نہیں لیتا، اس کے سامنے انسانیت کا مجموعی تصوّر ہوتا ہے۔ ادبی سماجیات کی خوبی یہ ہے کہ وہ اس جذبے کو شدّت کے ساتھ ادب میں انسان کے باطن کے مطالعے سے واقف کراتی ہے۔ ادبی سماجیات میں ادبی تخلیق کو سمجھنے کے لیے فرائڈ کے نظریۂ تحلیلِ نفسی کا بھی دخل ہے کیوں کہ فن کار کی تخلیق پر اس کی نفسیاتی کیفیت کا بھی دخل ہوتا ہے۔ جس طرح ادب اور سماج کا تعلق ہوتا ہے اسی طرح سماج اور زندگی کا تعلق ہوتا ہے۔ اس نظریے کے ذریعے ادیب کی تخلیق کو یا کسی بھی شخص کے جذباتی احساس کو جانا جا سکتا ہے۔ ادبی سماجیات کے مطالعے کے دوران ہمیں تحلیلِ نفسی کے مطالعے کی بھی ضرورت پڑ سکتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ ''لاجونتی'' جس میں ساری توجہ نفسی و ذہنی رویوں پر صرف کی گئی ہے، جو فسادات کے موضوع پر لکھی گئی مغویہ عورتوں کی کہانی ہے۔ انھوں نے جس مسئلے پر توجہ دی ہے وہ اشارتاً ان کے سماجی ہمدردانہ رویے کو سمجھنے کے لیے کافی ہے۔ لاجونتی کا غیر مرد کے ذریعے آلودہ ہو جانے کو خود کلامی کیفیت کے ذریعے ظاہر کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر رونق جہاں نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ ''رشید جہاں، راشد الخیری یا ڈپٹی نذیر احمد مسخ شدہ اخلاقیات کے برخلاف عورت کی جبریہ محکومی اور جنسی غلامی کو اپنا موضوع بناتے ہیں تو ان کے احتجاج کی لَے بعض سماعتوں کے پردے چاک کر دیتی ہے۔

ادبی سماجیات کی ضرورت اور اہمیت اس لیے بھی ہے کیوں کہ یہ آزاد ادبی علم ہے۔ عصری مسائل اور زمانے کے بدلتے ہوئے رجحانات بھی اس کے دائرے میں آتے ہیں، تو گویا ادبی سماجیات ادب کو سماجی زندگی کے ذریعے اور سماجی زندگی کو ادب کے ذریعے پہچاننے کی کوشش ہے۔ سماج کے مختلف روپ و رنگ ہونے کے باوجود پورے سماج کو ایک اکائی سمجھ کر اس کا مطالعہ

کرتی ہے اور سماج کے اندیشوں، ارمانوں اور خطرات کا جائزہ لیتی ہے۔ قارئین کو بھی جائزہ لینے کا موقع دیتی ہے۔ یہ سماج کے ارتقا کا ایک جزو ہے جس سے ادب اور سماج کے ارتقا کی تفہیم میں مدد فراہم ہوتی ہے۔ ادبی سماجیات کے ذریعے زندگی اپنے تمام پہلوؤں کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ ادنیٰ سے اعلا اور اعلا سے اعلا تر کی طرف لے جاتی ہے۔ یہ اس مظہرِ حیات سے عبارت ہے جو نیرنگیِ زمانہ کے ساتھ ساتھ تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ انسانی زندگی کی ایسی تصویر کشی کرتی ہے جس میں جذبات واحساسات، مشاہدات وتجربات کی جھلکیاں بدرجۂ اتم موجود ہوں۔

حواشی:

۱۔ محمد حسن، ادبی سماجیات، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، اشاعت 1983، ص 9۔

۲۔ ایضاً ص 11-10

۳۔ منیجر پانڈے، مترجم سرورالہدیٰ، ادب کی سماجیات تصوّر اور تعبیر، ثمر آفسیٹ پرنٹرز، نئی دہلی، اشاعت 2006، ص 139۔

۴۔ محمد حسن، ادبی سماجیات، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، اشاعت 1983، ص 10۔

۵۔ مجنوں گورکھ پوری: ادب اور زندگی، اردو گھر علی گڑھ، اشاعت 1964، ص 63۔

۶۔ منیجر پانڈے، مترجم سرورالہدیٰ، ادب کی سماجیات تصوّر اور تعبیر، ثمر آفسیٹ پرنٹرز، نئی دہلی، اشاعت 2006، ص 222۔

۷۔ ایضاً، ص 100۔

ooo

ٹی.آر.رینا

شری مد بھگوت گیتا کا ایک قدیم مخطوطہ

'**شری مد بھگوت گیتا**' کے ایک ایسے نسخے کا تعارف یہاں پیش کیا جا رہا ہے جس کا پانچواں اڈیشن 5 اگست 1922 کو شائع ہوا۔ اِس اڈیشن کا 'دیباچہ طبع پنجم' پنڈت امرناتھ مدن تحصیل دار بلبھ گڑھ، ضلع گوڑگاؤں احاطہ پنجاب لال حویلی چوڑی گراں دہلی نے مورخہ 30 ستمبر 1921 کو لکھا۔ اِسی کے آگے 'دیباچہ طبع چہارم' شامل ہے۔ یہ بھی پنڈت امرناتھ مدنؔ کا 26 فروری 1912 کا قلم بند کیا ہوا ہے۔ دونوں دیباچے دو دو صفحات پر مشتمل ہیں۔ اصل نسخہ (یعنی اشاعتِ اوّل) مع ترجمہ وتشریح مولّفہ رائے بہادر پنڈت جانکی ناتھ صاحب مدن دہلوی کے قلم کا شاہکار ہے۔ اِس نسخے کی طباعتِ پانچویں میں دیباچہ چہارم وپنجم کی تاریخوں کا ذکر تو ہے مگر اس کی پہلی تین اشاعتوں کی تاریخوں کا ذکر ان دونوں دیباچوں میں نہیں۔ اگر اشاعتِ چہارم وپنجم کے وقفے کو بنیاد مان کر دس دس سال پیچھے چلیں تو ہم 1882 پہ پہنچتے ہیں جو اس نسخے کی اشاعتِ اوّل ہو سکتی ہے۔ دس دس سال کے وقفے کے بجائے اس مدت کو پانچ پانچ سال تصوّر کر لیا جائے تو بھی یہ نسخہ پہلی بار 1897 میں منظرِ عام پر آیا ہوگا۔

اس نسخے کی قدامت کا ثبوت ہمیں ڈاکٹر نوشاد عالم کی اس تحریر سے ملتا ہے جو اُن کے مضمون ''مذہبی لٹریچر اور اردو'' میں شامل ہے:

> ''منشی کنہیالال عرف الکھ دھاری کا ترجمہ 'گیان پرکاش' کے عنوان سے ملتا ہے جو پہلی بار 1863 میں گیان پریس اکبرآباد سے چھپا تھا''۔[1]

اِسی 'گیان پرکاش' کا ذکر پنڈت جانکی ناتھ مدنؔ اِن الفاظ میں کرتے ہیں:

''یہ بات عام طور پر مشہور ہے کہ شری مد بھگوت گیتا کی باون ٹیکا یعنی تفسیریں زبانِ سنسکرت میں ہوچکی ہیں اُن کے علاوہ دیگر زبانوں میں بھی اس کے ترجمے موجود ہیں۔ چناں چہ ایک فارسی ترجمہ مولّفہ حضرت فیضی وزیر محمد اکبر بادشاہ اور دوسرا مرتّبہ پنڈت ٹیکا رام صاحب کشمیری میرے مطالعے سے گزرا ہے اور چند سال ہوئے کہ بہ مقام کورچھیتر منشی کنہیا لال صاحب الکھ دھاری نے پنڈت ٹیکا رام صاحب کے اُسی فارسی ترجمے سے اردو میں ترجمہ کیا ہے اور اُس کا نام 'گیان پرکاش' رکھا ہے''۔[۲]

اس اقتباس کے الفاظ ''چند سال ہوئے'' اور ڈاکٹر نوشاد عالم کے درج سال 1863 کے عرصے کو اُنیس یا بیس سال پہ محیط کرلیں تو ہم 1882 کے قریب آجاتے ہیں۔ ان شواہد کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ نسخہ ایک سو برس سے زیادہ عمر کا ہے۔ یوں تو طبعِ چہارم 1912 کا ہے جس کے مطابق طبعِ چہارم اِس وقت ایک سو چار برس کا ہے۔

دیباچہ پنجم میں پنڈت امرناتھ مدن یوں رقم طراز ہیں:

''یہ متبرک صحیفہ تمام اوپنشد ہائے کا لُبِ لباب ہے اور جملہ رموزِ سربستہ جو اپنشدوں میں مندرج ہیں اس صحیفے میں مناسب مقام پر تعبیر کرنے سے فہم کے نزدیک تر لائی گئی ہیں، اس لیے قلبِ انسان پر اُن کا اثر معاً محسوس ہوتا ہے اور تصدیق ہوجاتا ہے کہ جو بیان شرح وبسط کے ساتھ اپنشدوں میں کیا گیا ہے اور جس کا ربط اُس موقعے پر انسانی زندگی اور طریقت سے معلوم نہیں ہوتا اپنے مناسب موقعے پر بخوبی اور بآسانی ظاہر ہوتا ہے۔ ہر اشاعت کے وقت اس امر کا لحاظ رکھا گیا تھا کہ ربطِ کلام کا سلسلہ بہ خوبی طالب کے ذہن نشین ہوتا چلا جاوے۔ اشلوکوں کے تحت ان کے لفظی معنی کے علاوہ پوشیدہ ضمیرِ کلام کا اظہار کردیا گیا تھا۔ نفسِ مضمون ادھیائے کا خاتمہ ادھیائے پر مندرج کرکے جو امور ذہن نشین کرائے جانے مطلوب تھے وہ سادہ عبارت میں درج کردیے گئے تھے۔

طبعِ دوم میں اُس تمام بحث ومباحثے کا نتیجہ درج ہوا تھا جو عالمانِ سنکرت و عاملانِ طریقت سے مختلف اشلوکوں کے معنی اور ضمیر کے متعلق ہوکر فیصلہ قرار پایا تھا اور جو تشریحات سمجھ میں نہیں آتی تھیں ان کو صاف وسادہ عبارت میں قابلِ تفہیم بنایا گیا تھا۔

طبعِ سویم کے وقت پایا گیا تھا کہ چشم و گوش کے شہادت متفق نہ ہونے کی وجہ سے جو شکوک ضمیر میں مخفی طور پر پیدا ہوتے تھے اور جن کا دلائل نہ ہونا قلب کے سکون میں ہارج ہوتا تھا ان کو تصویرات کے ذریعے پیشِ نظر کر کے رفع کرنے کی کوشش کی گئی تھی اور اس کوشش کا نتیجہ کامیابی ہوئی۔

طبعِ چہارم میں تلقین شری مدبھگوت گیتا کا خلاصہ اور ادھیاؤں کا ربطِ باہمی اور سلسلہ بہ موجب طریقت ہائے مروّجہ سابقہ اہلِ ہنود و طریقت جدید تلقین کر دیا۔ شری کرشن دیوتا پرماتما اور اس اہلِ ہنود کے طریقت کے مطابق اہلِ اسلام کے مذہب صوفیہ سے ایک علاحدہ نقشا میں جو کتاب کے ابتدا میں چسپاں کیا گیا ہے ایزاد کر دیا گیا تھا۔ یہ اختصار نفسِ مضمون شری مدبھگوت گیتا کا خلاصہ ہے اور جب بعد مطالعۂ کتب اس خلاصۂ تلقین پر نظر ڈالی جاتی ہے تو سلسلہ گفتگو اور بحث کا اور حاصل کلام پیش نظر ہو جاتا ہے اور ربط ادھیاؤں کا باہم دگر بہ خوبی واضح ہو جاتا ہے''۔[۳]

دیباچہ نگار نے اہلِ تصوف کی اصطلاح میں چار منازل کا ذکر کیا ہے: (1) شریعت (2) طریقت (3) حقیقت اور (4) معرفت۔

انانیت کے ساتھ افعال کا سرزد ہونا شریعت کی پیروی اور افعالی تثلیث کی پابندی ہے۔ ترکِ انانیت کے وسیلے سے صفائیِ قلب کا حاصل کرنا طریقت ہے اور یہ افعالی تثلیث سے آزادی کی صورت ہے۔ قلبِ مصفّا سے حق و باطل کی تمیز کرنا اصل حقیقت ہے اور یہ علمی تثلیث کی پابندی مانی جاتی ہے۔ ترکِ پندار سے سکونِ قلب پیدا کرنا منزلِ معرفت ہے جہاں علمی تثلیث سے رُستگاری ہے۔

دیباچہ نگار نے فلسفیانہ دلائل کا تفصیل سے ایک نقشہ مرتّب کر کے اس نسخے کی جلد کے اندر چسپاں کر دیا ہے جس میں یہ بتایا گیا ہے کہ گیتا کے کون کون سے ادھیاے تصوف کی کس کس منزل کا احاطہ کیے ہوئے ہیں۔[۵]

صفحہ 3 کے اوپر قریب چوتھائی حصّے میں خوب صورت پھول پتّیاں بنی ہیں۔ درمیان میں بارہ کونوں والا ایک پھول ہے جس کی سطح کاغذ کے رنگ کی ہے، اِس میں ''شری کرشنائے نمہ'' چھپا ہوا ہے۔ ٹھیک اسی کے نیچے لکیر دار سیاہ حاشیہ ہے۔ نیچے برابر چار خانے ہیں جن میں فارسی کی ایک رباعی کے چار مصرعے درج ہیں:

از شش جہتم روئے نمودی آخر	وز ہرسوئے دلم ربودی آخر
بیروں دروں جلوہ گرت میدیدم	بر تحقیق آمدم تو بودی آخر

ترجمۂ مولّف

چھوں دشا میں آپ سمایا	چت تت سوں میرے من بھایا
اندر باہر ڈھونڈت پھریا	ڈھونڈ تھکے نج آپا پایا

جس نے پیکرِ انسانی میں نزول فرما کر عالمِ کون و مکان کو ظہور دیا ہے اور اپنے ظہور کے جلوے کو آپ ہی تماشا بنایا ہے اُس کے ادراک سے غافل رہنا اور اُس کی حقیقت سے آگاہ ہوئے بغیر اس کالبدِ عنصری کو چھوڑنا آخر الامر ہزاروں ہزار حسرت اور ناکامی دلاتا ہے۔

شعر

یکدم پارمست بخفت است در کنار	بیدار باش تا نرود عمر بر فسوں

ترجمۂ مولّف

جس دم پیتم پائیاں چیتن رہئے جاگ	جوسوت نہیں چٹیاں کھوٹے تنکے بھاگ

اُس عطیۂ عظمیٰ کی جو زیورِ عقل وحواس سے آراستہ کر کے صرف ادراکِ علمِ ذات کے لیے بخشا گیا ہے۔ قدر نہ جاننا اور اس کے فرائضِ لازمی ادا کیے بغیر راہیِ ملکِ عدم ہونا اور اپنی ہستی موہوم کا پندارِ علم الیقین میں لے جانا کیسی جہالت اور نادانی ہے۔

اِس کے آگے پھر فارسی کی رباعی درج ہے، پھر مولّف کا ترجمہ اشعار کی صورت میں۔ اِنھی اشعار کی تشریح نثر کی صورت میں۔ یہ سلسلہ صفحہ 3 سے 14 تک مسلسل چلا گیا ہے۔ ان صفحات میں فارسی زبان کا ایک مصرع، چار شعر اور دس رباعیاں درج ہیں۔ مولّف نے چار رباعیوں اور دو اشعار کو اردو اشعار کے قالب میں ڈھالا ہے، باقی کے نیچے نثری تشریح درج ہے، جس میں یہ بتایا گیا ہے کہ وید ویدانت اور سب مذہبوں نے اُس (نورِ ازلی) کو ادوّیت، اکھنڈ، ابناشی نرانجن نرّاکار مانا ہے۔ سچی طلب اور صدقِ ارادت کے بغیر اصولِ مدعا یعنی دیدارِ معشوقِ حقیقی ناممکن ہے۔

ویدانت یعنی علمِ توحید کو اہلِ ہنود نے اور سب مذہبوں نے افضل العلوم مانا ہے اور جو لوگ اس میں درجۂ کمال پر پہنچے ہیں اُنھیں معلوم ہے کہ سب علوم کا ظہور اُسی علمِ ذات سے ہے۔ جب کبھی اس علم کی روشنی ماند پڑنے لگتی ہے تو قدرت کسی ایسی ذات کا ظہور کرتی ہے کہ وہ علمِ ذات کی

روشنی سے عالم کی تاریکی کو دور کر دیتا ہے۔

شری بھگوان کرشن جی مہاراج اور رشی وید ویاس کے مقدس وجودوں کا ظہور اسی غرض کے لیے ایک ہی زمانے میں ہوا۔ اُس زمانے میں ویدوں کے باریک رموز تک انسانی فہم کی رسائی ناممکن ہوگئی تھی، لہٰذا نہایت مختصر اور آسان طریقے سے ان رموز کو شری مد بھگوت گیتا کے مقدس صحیفے کے طور پر دنیا کے سامنے منکشف کر دیا۔

جو لوگ بہ نظرِ قدامت وید کو کل اور شری مد بھگوت گیتا کو اس کا جز و سمجھتے ہیں، غلطی پر ہیں۔ یہ جز و نہیں بلکہ ویدوں کا سار یعنی عطر ہے اور ویدوں کے وہ مخفی رموز اور عالی اسرار جن کے معنی اُن کے مطالعے سے اس وقت کے علما حل نہیں کر سکتے ہیں، یہ ترتیب مناسب و بہ کمالِ اختصار اس صحیفۂ عالیہ میں درج ہوئے ہیں۔[۶]

مولّف نے اس نسخے کے سنسکرت کی تفسیروں (جن کا ذکر پہلے آ چکا ہے) پنڈت ٹیکا رام کے ترجمے (جو فیضؔی کے لفظی ترجمے کا ترجمہ ہے)، منشی کنہیا لال الکھ دھاری کے 'گیان پرکاش' سوامی آنند گری جی و سوامی چت گھن جی کے بھاشا کے ترجموں کے علاوہ اپنے سے قبل اردو اور انگریزی کے بہت سے ترجموں کا مطالعہ کیا۔ ان کے علاوہ محمد دارا شکوہ نے اپنے عہد میں باون اپنشدوں کا جو ترجمہ فارسی میں کروایا تھا اور اس کا نام 'سرِّ اکبر' رکھا تھا، اسی قلمی نسخے سے منشی کنہیا لال الکھ دھاری نے ترجمہ بہ مقام لدھیانہ اردو میں چھپوایا تھا اور اس کا نام 'الکھ پرکاش' رکھا تھا، اُس سے بھی استفادہ کیا ہے۔[۷]

وہ خود یوں رقم طراز ہیں:

> ''جس عاصی ہیچ مدانِ عاجز جسم کو بنام رائے بہادر جانکی ناتھ مدن کشمیری پنڈت دہلوی سوامن مدگلیہ گوتر کہتے ہیں وہ کوئی استعداد و قابلیت نہیں رکھتا کہ شری مد بھگوت گیتا کی جس میں اسرارِ اشراقی اور رموزِ مخفی ہیں، تشریح معانی کر سکے مگر جو چیتن اُس میں محرّک ہے:
>
> درخود غلطم کہ من چہ نامم معشوقم و عاشقم کدامم
> من چشم بہ بستہ ام ز اغیار در خوبیِ خویش مبتلایم
>
> وہ بعد مطالعہ اصل سنسکرت شری مد بھگوت گیتا کے اس امر کا محرک ہوا کہ جو رموزِ سربستہ اس وقت کی زبانِ اردو میں اب تک نہیں کھلے ہیں اور جن کے معنی شائقین کی سمجھ میں صاف نہیں آتے ہیں ان کے معنی واضح طور پر ظاہر کر دیے

جاویں اور اس کشش نے بے اختیار اس طرف توجّہ دلائی، پس جو معنی منتروں
کے غور اور فکر سے سمجھ میں آئے صاف صاف بے بیم ورجا لکھ دیے جاتے ہیں۔
جو صاحبانِ شوق اور طالبانِ صادق اس کو غور سے بہ غرضِ خود شناسی ملاحظہ
فرمائیں گے اور اس کی اصلی مراد کو پہنچیں گے البتّہ لطف حاصل کریں گے'' [8]

مولّف نے اپنے قلم سے اس بات کی بھی وضاحت کر دی ہے کہ اس نسخے کو کس طرح سے ترتیب دیا گیا ہے۔ شری مد بھگوت گیتا کے سات سو منتر اٹھارہ ادھیاؤں پر مشتمل ہیں۔ وہ یہ درج کرتے ہیں کہ چند تفسیر نگاروں نے گیتا جی کے چند ادھیاؤں کو 'کرم'، چند کو 'اُپاسنا' اور چند کو 'گیان یوگ' کے لیے مخصوص کر دیا ہے۔ گو وہ اپنی جگہ درست ہوں مگر دراصل کلام ویدانت وسانکھ یعنی توحید و عرفان کا سلسلہ جو دوسرے ادھیاے کے گیارہویں منتر سے شروع ہوا ہے آخر تک مثل زنجیرے کے سوال و جواب کے پیرایے میں رموز کہلواتا ہوا چلا گیا ہے۔ اس ترجمے میں منتروں کے معنی جلی قلم اور تشریح باریک حروف میں اُس کے نیچے لکھی گئی ہے۔ ہر ادھیاے کے آخر میں اُس کا خلاصہ لکھ دیا گیا ہے اور بعض مقامات پر اُن اُپنشدوں کا حوالہ جہاں سے کہ مضمون گیتا میں اختصار ہو کر آیا ہے، دیا گیا ہے تا کہ ناظرین کو جو شکوک پیدا ہوں ان کے مطالعے سے رفع ہو جائیں۔

'بھگوت گیتا' کُل اپنشدوں کا خلاصہ ہے اور جو مضامین اُپنشدوں میں مختلف مقامات پر مکرّر آئے ہیں وہ اس صحیفے میں بہ موقع و مناسبت ترتیب دیے گئے ہیں۔ چوں کہ اہلِ ہنود میں سے کوئی شخص وید اور اُپنشدوں کے احکام سے انکار نہیں کر سکتا پس جہاں کہیں ضمیر مفہومۂ عام اور اصلی ضمیر میں فرق واقع ہوا ہے اُپنشدوں کی شہادت کی مہر اُس جگہ لگا دی گئی ہے تا کہ اُسے دیکھ کر رفعِ شک ہو سکے۔ [9]

اس کے بعد صفحہ 14 سے اصل ''دیباچۂ شری مد بھگوت گیتا'' کا شروع ہوتا ہے جس میں یہ بتایا گیا ہے کہ ''شری مد بھگوت گیتا'' کب وجود میں آئی، اسے کس نے اور کب قلم بند کیا۔ اس کے منتروں کی تعداد کتنی ہے، کتنے ادھیاے ہیں، ان کا مختصر لبِ لباب کیا ہے، دھیان کیسے لگایا جاتا ہے اور نجات کیسے حاصل کی جا سکتی ہے۔

'بھگوت گیتا' کی اٹھارہ ادھیائیں کتاب ''مہابھارت'' مصنّفہ شری وید ویاس کے بھیشم پرب میں واقع ہوئی ہیں... ''اُوم مہاوک یعنی اسم اعظم ہے جو عالم کا تخم اور مبدأ مانا گیا ہے اور وید، اُپنشد اور ہر کتاب متبرک کے آغاز میں آیا ہے۔ اس کی فضیلت اُپنشدوں میں مفصل لکھی ہوئی ہے اور اس شری مد بھگوت گیتا کی آٹھویں ادھیاے کے تیرہویں منتر میں اس کے شغل کا طریقہ مختصر طور

پر بیان کیا گیا ہے اور پندرھویں ادھیاے میں اس کی تصریح کی گئی ہے:

ओं अस्य श्री भयवद्वीता माला मंत्रस्य भगवान वेदव्यास ऋषिः अनुष्टु पछन्दः श्री कृष्णः परमात्पा देवता।।

اِس شری مد بھگوت گیتا کے منتروں کی لڑی کے شری بھگوان ویدویاس رشی ہیں انشٹپ چھند ہے اور شری کرشن پرماتما دیوتا ہیں۔ 'بھگوت گیتا' کے 700 منتر بہ منزلہ مالا کے دانوں کے ہیں اور ذیل کے تین منتر مثل دانہ سمیر کے ہیں۔ گیتا جی کے کل اصول ان میں بہ صورتِ تخم موجود ہیں''۔[10]

(1) پہلا منتر:

अशोच्यानन्दशोचस्त्वं प्रज्ञावादांच्श्र भाषसे इतिवीजं ।।१।।

یہ بیج منتر ہے: یہ منتر ایک تنبیہ ہے جو حالتِ جہل کو دکھلاتی ہے، خواب سے بیدار کرتی ہے اور جتاتی ہے کہ پندار خودی کی ہستی موہوم ہے یعنی انسان غلطی میں پھنسا ہے اور غلطی کو صحیح سمجھتا ہے جب وہ غلطی رفع کرنے کی کوشش کرے گا تب اس کے معنی اُس کو بہ خوبی حل ہو جائیں گے۔ یہ منتر بھگوت گیتا کے دوسرے ادھیاے کے گیارہویں منتر کا نصف حصہ ہے۔

(2) دوسرا شکتی منتر ہے:

सर्वधर्मान्परित्यज्य समिकं शरणं व्रजेति शक्तिः।।२।।

شکتی منتر وہ منتر ہے جس میں عشق، عرفان، زہد و ریاض وغیرہ طلب کے ساری قوتوں کے معنی مشمول ہیں:

سب دھرموں کو چھوڑ کر میری ہی شرن میں آؤ

یہ منتر نصف حصہ اس شری مد بھگوت گیتا کے اٹھارہویں ادھیاے کے 66 منتر کا ہے۔[11]

(3) تیسرا منتر کیلک منتر (کلیدِ معرفت)

अहंत्या सर्व पापेभ्यो मोक्षयिष्यांमि माशचेति कीलकम्।।३।।

میں تجھے سب پاپوں سے آزاد کردوں گا تو فکر نہ کر۔ یہ اقرار واجب الوجود کا ہے جو اِس میں شک وشبہ کرے گا بے شک گرفتارِ واہمات رہے گا۔[12]

ان کے بعد کرنیاس کے چھے منتر ہیں۔ شغل یا دھیان لگانے سے قبل ان کا پڑھنا بتایا گیا ہے۔ شری ویدویاس مُنی کی اس دیباچے میں بہت تعریف کی گئی ہے۔ دیباچہ نگار لکھتا ہے کہ ''شری ویدویاس کی بزرگی اور عظمت نہ صرف ہندستان میں تسلیم ہوئی ہے بلکہ ملکِ یونان کے فلسفہ دانوں نے ان کے شاگردوں سے علمِ الٰہی وفلسفہ حاصل کیا ہے۔ حضرت داراشکوہ لکھتے ہیں:

'' کلام راحت انجام حق اساس حقیقت شناس معرفت بے قیاس وحدت مماس

محرم اسرار خاص الخاص سوامی بیاس کہ تعریفش از ہر چہ گویند افزوں وتوصیفش از ہر چہ نویسند خارج و بیرون است چنانچہ حکیم اوّل افلاطون کہ شہرۂ آفاق و ممتاز حکمائے عرب وعجم بودہ باوجود انواع حکمات بحکمت اشراقیہ سرفرازی داشت درشاگردی کمترین شاگردان تیمنم ہندی کہ حکیم بس بزرگ گذشتہ است افلاطون درکتب مولفہ خود وصف کمالاتش رابدرجۂ کمال بالاکمل مفصل بقلم آوردہ وایں مرشدش مریدے ازسلسلہ مریدانِ سوامی بیاس است درجہ بزرگیش ازینجا تصور نمایند کہ بچہ درجہ خواہد بود''۔[۱۳]

'بھگوت گیتا' ویدوں اور اپنشدوں کا خلاصہ ہے جسے بھگوان شری کرشن جی مہاراج نے اپنی مُکھ بانی سے بہ وقتِ جنگ مہابھارت ارجن کو اُپدیش دیا اور جسے شری ویدویاس مُنی نے منظوم صورت میں قلم بند کیا۔ شری ویدویاس مہارشی پراشر جی کے فرزند ہیں۔ روحانی علم میں اُن کے عہد سے لے کر اب تک کوئی ان کے مدِمقابل نہیں ہوا ہے۔ شری وشسٹ جی ان کے دادا تھے۔ تخمِ علم موروثی تھا۔ بھگوت گیتا کا یہ صحیفہ فیضِ عام ہے جو اُنھوں نے نہ صرف اہلِ ہند بلکہ تمام دنیا کے واسطے بخشا ہے۔

اِس دیباچے میں سنسکرت کے بیس پورے پورے منتروں کے ساتھ تین آدھے آدھے منتر درج ہیں۔ سنت کبیر صاحب کا ایک مقولہ جو چار مصرعوں پر مشتمل ہے وہ بھی درج ہے۔ ان کے علاوہ فارسی کے دو شعر اور دو رباعیاں بھی درج ہیں۔ جس رباعی پہ اس دیباچے کا اختتام ہوتا ہے وہ اس طرح ہے:

قومے بہ نماز و روزہ می جویند　　جمعے برہ کعبہ رہے می پویند
بعضے گویند ماسوا چیزے نیست　　حق جانب آناست کہ حق می گویند

صفحہ 26 پر دیباچہ ختم ہوتا ہے، اسی کے آخر سے اصل گیتا جی کا پہلا ادھیائے شروع ہوتا ہے اس عنوان کے ساتھ ''ادھیائے اوّل ارجن وشاد (47 منتر)''۔

धृतराष्ट्र अवाय

धर्मक्षेत्रे कुरूक्षेत्रे समवेता युयुत्सवः।

मामकाः पाण्डवा श्चैव किमकुर्वत सञ्जय ।१।

دھرت راشٹر نے سوال کیا (1) اے سنجے ہمارے اور پانڈو (کے طرف والوں) نے دھرم بھومی کورو کھشیتر میں بالارادہ جنگ جمع ہو کر کیا کیا؟

ترجمہ نظم:

جنگ کوروکھشیتر کا سنجے بیان کر ماجرا پانڈوکوروں نے اُس بھومی میں جا کر کیا کیا؟

راجا دھرت راشٹر اور راجا پانڈو دو بھائی تھے، مگر راجا دھرت راشٹر نابینا تھے۔ پس راجا پانڈو کو سلطنت ملی تھی۔ راجا پانڈو کی وفات کے بعد دریودھن دھرت راشٹر کا بڑا بیٹا کاروبارِ سلطنت کیا کرتا تھا۔ اُس نے حق اپنے چچازاد بھائیوں یعنی اولادِ پانڈو کا جو کہ اصلی حق دار تھے، دغا سے چھین لینا چاہا اور اُن کو اذیت پہنچائی۔ اس بنائے حق پر مخاصمت پیدا ہو کر جنگ مہابھارت وقوع میں آئی۔ اس موقعے پر دھرت راشٹر کا سوال اپنے رتھ بان بوجہ نابینا ہونے کے ہوا ہے۔

آپ دیکھ رہے ہیں کہ گیتا جی کے اس نسخے کی شروعات سنسکرت کے اصلی شلوک سے ہوئی ہے۔ اس کے نیچے جلی قلم سے اس شلوک (منتر) کے معنی لکھے جاتے ہیں۔ اُنھی معنی کو اردو زبان کے شعر کے سانچے میں ڈھالا جاتا ہے۔ اس کے نیچے اصل معنی کی تشریح باریک قلم سے درج کی جاتی ہے۔

اِس ادھیائے میں پہلے شلوک (منتر) کے علاوہ کسی بھی شلوک کی تشریح نہیں کی گئی۔ دوسرے شلوک سے سینتالیسویں شلوک تک اوپر سنسکرت کا شلوک درج ہے، پھر اُس کے معنی اردو میں اور اُنھی معنی کو شعر کا جامہ پہنایا گیا ہے۔

سنجے کوروکھشیتر کے میدان میں دونوں طرف کی افواج کی صف آرائی، اُن کے مہارتھیوں کے نام اور جنگ کی تیاری کے علاوہ دریودھن کا دونوں فوجوں کے معائنے کا ذکر دھرت راشٹر سے کرتا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی بتاتا ہے کہ کوروں کی فوج گیارہ اکھشونی اور پانڈوں کی سات اکھشونی ہے۔ بھگوان شری کرشن جی نے جنگ میں حصہ نہ لینے اور ہتھیار نہ اٹھانے کا وعدہ کر رکھا ہے۔ وہ صرف ارجن کے سارتھی (رتھ چلانے والے) بنے۔

ارجن بھگوان شری کرشن جی سے کہتا ہے کہ میرا رتھ دونوں فوجوں کے درمیان لے چلو تا کہ میں دیکھ سکوں کہ میرے مقابل کون کون لوگ ہیں۔

چوبیسویں اور پچیسویں شلوک میں بتایا گیا ہے کہ بھگوان شری کرشن جی ارجن کے رتھ کو لے جا کر سیدھا کوروں کی فوج کے سامنے کھڑا کر دیتے ہیں۔ ارجن دادا بھیشم، گرو درون آچاریہ، دریودھن، بیٹے، پوتے، دوستوں اور رشتے داروں کو دیکھ کر نڈھال ہو جاتا ہے۔ جنگ کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ وہ اپنے سگے سمبندھیوں کو مارنا نہیں چاہتا۔ وہ بھگوان شری کرشن جی سے کہتا ہے کہ انھیں مارنے سے اعلا خاندانوں کی عورتیں بیوہ ہو جائیں گی، خاندانوں میں ناجائز بچے پیدا

ہوں گے، جس سے خاندانوں کی روحوں کو نجات نہیں ملے گی۔ پنڈ دان اور جل ترپن کرنے والا کوئی نہیں رہے گا۔ مجھے راج پاٹ نہیں چاہیے، مجھے دو جہاں (عالم) کا راج بھی مل جائے تو بھی میں اپنوں کو نہیں ماروں گا۔ وہ گانڈیو (دھنش بان/ تیر کمان) چھوڑ دیتا ہے اور رتھ میں بیٹھ جاتا ہے۔ سنجے کہتا ہے:

सञ्जय उवाच
एवमुक्त्वाऽर्जुनःसंरव्ये रथोपस्थ उपाविशत।
विसज्य सशरं चापं शोकसंविन्धमानसः ।४७।

ارجن کی یہ حالت دیکھ کر بھگوان شری کرشن جی مہاراج ارجن سے یوں مخاطب ہوتے ہیں۔ دوسرے ادھیائے کا دوسرا اشلوک:

श्री भगवानवाच
कुतस्त्वा कश्मलमिदं विषमे समुपस्थितम।
अनार्यजुष्टमस्वर्ग्यमकीर्तिकरमर्जुन ।२।

اے ارجن تجھ کو یہ بے دلی میدانِ جنگ میں کہاں سے پیدا ہوئی جو کہ بزرگوں کی شان سے بعید اور باعثِ بدنامی ہے اور جس کا انجام اچھا نہیں۔

جنگ کے میدان میں آ کر کیوں ڈرا جاتا ہے تو
راستی بہبودگی اور شہرت کا بنتا ہے عدو

گیارہویں شلوک میں بھگوان شری کرشن جی مہاراج یوں فرماتے ہیں:

अशोच्यानन्वशोचस्त्वं प्रज्ञावादांश्च भाषसे।
गतासुनगतासुंश्च नानुशोचन्ति पण्डिताः ।११।

تو انکار باطل کرتا ہے اور سمجھتا ہے کہ دانائی کی بات کہہ رہا ہوں۔ دانش مند ماضی و مستقبل کا فکر نہیں کرتے (لفظی معنی بھاشا) جو سوچنے کی وستو[14] نہیں اُن کو سوچتا ہے اور گیان کی باتیں کہتا ہے، جن کے پران گئے یا جاویں گے پنڈت[15] اُن کا سوچ نہیں کرتے۔

فکرِ باطل پر تجھے یہ گفتگو زیبا نہیں عاقلوں کو زندگی اور موت کی پروا نہیں

رباعی:

ہیچ میدانی چہ چیزی چیستی و کیستی خویش را دریاب دریم ہستی و یا نیستی
آں کہ میگوید کلیم است آں کہ مے شنود سمیع آں کہ مے بیند بصیر است پس بگو تو کیستی

شعر:

لاف دانش میزنی خود راں میدانی چہ سود دعویٰ از خود مے کنی خود راں میدانی چہ سود

رباعی:

گر دعویٰ ہستی است بہتان است ایں　　ور دعویٰ نیستی است کفر آن است ایں
اے حضرتِ انساں تحیر بنیاد　　خود را نشاختی چہ عرفان است ایں

یہ خیال کرنا کہ جان ہلاک ہوتی ہے، غلطی ہے۔ جان لازوال، محیط اور ایک حالت پر قائم ہے۔ جینا اور مرنا پران اور جسم کے اتّصال اور انفصال کا نام ہے جو نمود بے بود اور غلطی کی تسلیم ہے۔ عارف جان کے پیدا اور فنا ہونے کو بے معنی سمجھتے ہیں پس ہر حال میں آپ کو موجود اور برہم میں استھت یعنی قائم دیکھ کر مرنے اور جینے کے وہم کو خیال میں نہیں لاتے یعنی ماضی و مستقبل کو چھوڑ کر زمانۂ حال پر نظر رکھتے ہیں۔[16]

اِس سے آگے تفصیل سے تشریح درج کی گئی ہے۔ اُس میں بتایا گیا ہے کہ انسانی عقل گردشِ ایّام کو زمانۂ حال، ماضی و مستقبل میں تقسیم کرتی ہے۔ اصل میں زمانۂ حال ایک نقطے کی طرح ہے جسے دونوں طرف پھیلانے سے ماضی اور مستقبل بنتے ہیں۔ حال ہر وقت موجود رہتا ہے اس میں ماضی اور مستقبل دونوں شامل ہیں۔ ماضی و مستقبل دونوں وہم ہیں۔ عارفوں نے اِسی اسرار کو اپنے قلب میں پایا ہے۔

اِس کے بعد حضرت شمس تبریز کے چھے فارسی اشعار درج ہیں، ہم صرف دو پہ اکتفا کرتے ہیں:

اے عاشقان اے عاشقان من عاشقِ دیرینہ ام
اے صادقان اے صادقان من عاشقِ دیرانہ ام
آن دم کہ نورِ عاشقان از عالمِ علوی گذشت
آنجہ ہمہ خود من بُدم من عاشقِ دیرینہ ام

ہم جس عالم میں رہ رہے ہیں یہ عالم صغیر ہے اور یہ عالم کبیر یعنی برہمانڈ (پوری کائنات) کا جزو ہے۔ اسی طرح انسانی عقل، عقلِ کُل کا پرتو ہے جس پہ پندار کا پردہ پڑا ہوا ہے اور وہ اپنی حقیقت کو نہیں پہچانتی۔ جب عقلِ سلیم اپنے آپ کو عقلِ کُل سے الگ نہیں دیکھتی تو اُس کی ساری مشکلات حل ہو جاتی ہیں۔

دوسرے ادھیاے کے تیرہویں اشلوک میں بھگوان شری کرشن جی مہاراج ارجن کو یوں اُپدیش دیتے ہیں:

''آتما پُرانے جسم کو چھوڑ نئے جسم کو روشن کرتی ہے یعنی جسم پیدا ہوتے اور فنا ہوتے ہیں آتما بدستور قائم و دائم ہے اور روشن رہتی ہے یہ فنا نہیں ہوتی''۔

آتما کی حقیقت کیا ہے، یہ کیوں کر وجود میں آتی ہے، کہاں سے وجود میں آتی ہے اور کہاں واپس چلی جاتی ہے؟ اِن تمام باتوں پہ روشنی ڈالی گئی ہے۔

جو سُکھ دُکھ کو برابر جانتا ہے وہی حیاتِ ابدی پاتا ہے (شلوک 15)۔ باطل کی ہستی نہیں اور حق کو فنا نہیں (شلوک 16)۔ جان بے زوال ہے وہ سب میں محیط ہے (شلوک 17)۔ جسم مادہ یعنی ذرّوں سے بنتا ہے لہٰذا اِسے فنا ہے روح غیر مادّی ہے اسے فنا نہیں (شلوک 18)۔

वासांसि जीर्णानि यथा विहाय
नवानि ग्रहणति नरोण्पराणि।
तथा शरीराणि विहाय जीर्णा- न्यन्यानि संयाति नवानि देही ।२२।

جیسے انسان پُرانے کپڑے اُتار کر نئے کپڑے پہنتا ہے ویسے ہی آتما پرانے جسموں کو چھوڑ کر نئے جسموں میں داخل ہوتی ہے (شلوک 22)۔ بھگوت گیتا جی کا یہ سدھانت ہے کہ ایک ہی چیتن ہے جو کُل جسموں میں محرک ہے۔

नैनं छिन्दन्ति शस्त्राणि नैनं दहति पावकः
न चैनं केल्दयन्त्यापो न शोषयाति मारूतः ।२३।

نہ اس کو ہتھیار کاٹتے ہیں نہ اس کو آگ جلاتی ہے، نہ اس کو پانی گلاتا ہے اور نہ اس کو ہوا سکھاتی ہے۔ یہ بے زوال، محیط، قائم بالذّات ساکن اور قدیم ہے (شلوک 23,24)

جو پیدا ہوا اُسے فنا ضرور ہے جو فنا ہوا اُسے پیدا ہونا ضرور ہے۔ اے ارجن تجھے اس کی فکر نہیں کرنی چاہیے (شلوک 25)۔

عدم کے خزانے کا نام ہرن گربھ ہے وہاں سے انسانی جسم برآمد ہوتے ہیں وسط میں نمود پاتے ہیں اور سیرِ عالم کر کے واپس اُسی عدم میں چلے جاتے ہیں (شلوک 28)۔

جب انسان سکھ دُکھ، نیکی بدی کو مساوی جان لیتا ہے تو وہ ایک حالت سرور کی پاتا ہے جس کو پرم آنند کہتے ہیں اور وہ اپنے آپ میں مست ہو جاتا ہے، وہ اپنے جلوے کو آپ دیکھتا ہے (شلوک 45)۔

کرم یوگی افعال کے نتیجے پہ نظر رکھتے ہیں لہٰذا وہ کم درجے کے ہیں۔ گیان یوگی افعال کے نتیجے پر نظر نہیں رکھتے لہٰذا اُنھیں ابدی مقام حاصل ہے۔

اشلوک 49 کے معنی کو شعر کا جامہ پہنانے کے بعد یہ رباعی نقل کی گئی ہے:

شوقے کہ بجز حق نبود پابند است　　عقلے کہ شود مائلِ دنیا بند است
در راہِ خدا بجز خدا اے سالک　　دنیا چہ بود خواہشِ عقبیٰ بند است

اشلوک 54 میں ارجن سوال کرتا ہے کہ عقل ساکن رکھنے اور محویت کی حالت میں رہنے والے شخص کی پہچان کیا ہے؟

بھگوان شری کرشن جی جواب دیتے ہیں: جو شخص دلی خواہشوں سے آزاد اور اپنی ذات میں مسرور اور محو ہو جاتا ہے وہ ساکن عقل والا کہلاتا ہے۔ اُس کی عقل غیر متحرک ہوتی ہے۔ خوشی و غم اُس پہ اثر نہیں کرتے، وہ سب کو یکساں خیال کرتا ہے۔ انہی معنی پہ مبنی فارسی کی ایک رباعی ص 64 پر درج ہے۔

جو شخص نفسیاتی خواہشات ولذّات پہ ضبط حاصل کر لیتا ہے وہی نورِ ذات کا باطنی نظر سے دیدار کرتا ہے۔ فارسی کا شعر ص 66 پہ یوں درج ہے:

اگر لذّتِ ترک لذّت بدانی وگر لذّتِ نفس لذّت نخوانی

اے ارجن جو شخص حواس کی محسوسات کی طرف جانے سے روکتا ہے اُس کی عقلِ سلیم ساکن ہو جاتی ہے یہی برہم کا مقام ہے۔ آخر میں وہ برہم میں وصال پاتا ہے۔

دوسرے ادھیائے میں سانکھ یوگ یعنی علم حقیقت کا بیان درج ہوا ہے۔ یہ ادھیائے چار وید اور چھے شاستروں کا عطر ہے جسے بھگوان شری کرشن جی نے ارجن کو تفصیل کے ساتھ سمجھایا ہے۔ اس ادھیائے میں 72 اشلوک (منتر) ہیں۔

تیسرا ادھیائے کرم یوگ (اس کے 43 منتر ہیں)

دوسرے ادھیائے میں بتایا گیا ہے کہ کرم یوگ گیان یوگ سے کم وقعت رکھتا ہے۔ مگر کرم یعنی افعال کے بغیر انسان نہیں رہ سکتا۔ نہ چاہتے ہوئے بھی قدرت کی طرف سے افعال سرزد ہوتے رہتے ہیں۔ بھگوان فرماتے ہیں کہ میں بھی افعال کا پابند ہوں۔ اگر میں ایک پَل (لمحہ) کے لیے بھی کرم کرنا چھوڑ دوں تو پوری کائنات (برہمانڈ) ساکن ہو جائے۔ پس افعال کرنا لازم ہے لیکن افعال کو دل کے تابع رکھ کر اور بے تعلق ہو کر جو کیے جاتے ہیں وہی اعلا کہلاتے ہیں۔ جو لوگ شوق و نفرت کے مطیع نہیں ہوتے اور افعال کو قدرت یعنی پرکرتی کا باعث مانتے ہیں وہ ان کی پابندی سے چھوٹ جاتے ہیں۔

اِس ادھیائے کے صفحہ 83 اور 86 پر ایک ایک فارسی رباعی درج ہے۔ صفحہ 89 پر چار اور صفحہ 91 پر ایک فارسی شعر درج ہے۔

چوتھا ادھیائے کرم سنیاس یوگ:

بھگوان شری کرشن جی فرماتے ہیں کہ میں نے لازوال اور غیر فانی علمِ معرفت سب سے

پہلے دیوسوت کو بتایا۔ دیوسوت نے منو کو اور منو نے اکشواک کو جو سری رام چندر جی کے دادا تھے اُن کو بتایا تب سے یہ سلسلہ عارفوں کے لیے مسلسل چلا آ رہا ہے۔

آتما ہمیشہ بدستور اور سروبیاپک (یعنی سب کو محیط) ہے۔

چوتھے اشلوک میں ارجن سوال کرتا ہے کہ دیوسوت پہلے پیدا ہوئے اور آپ ابھی، تو پھر یہ کیوں کر ممکن ہوا کہ آپ نے یہ علم دیوسوت کو بتایا؟ میں جاننا چاہتا ہوں۔

بھگوان شری کرشن جی فرماتے ہیں:

बहनि मे व्यतीतानि जन्मानि तव चार्जुन।
तान्यहं वेद सर्वाणि नत्वं वेत्थ परन्तप ।५।
अजोणपि सन्नव्ययात्मा भूतानामीश्रवरोणपि सन।
प्रकृतिं स्वामधिष्ठाय सम्भवाम्यात्मायया ।६।
यदा यदा हि धर्मस्य ग्लानिर्भवति भारत।
अभ्युथानमघर्मस्य तदात्मानं सृजाम्यहम ।७।
परित्राणाय साधनां विनाशाय च दुष्कृताम।
धर्मसंस्थापनाथयि सम्भवामि युगे युगे ।८।
जन्म कर्म च मे दिव्यमेवं यो वेन्ति तन्त्वतः।
त्यक्त्वा देहं पुनर्जन्म नैति मामेति सोर्ज्जुन ।९।
वीतरागभयक्रोघा मन्मया मामुपात्रिताः।
बहवो ज्ञानतपसा पूता मद्भावमागताः। १०।
ये यथा मां प्रपघन्ते तास्तथैव भजाम्यहम।
मम वर्त्मानुवर्तनो मनुष्याः पार्थ सर्वशः ।११।

مترجم نے انھی اشلوکوں کو یوں اشعار کا جامہ پہنایا ہے:

میرے اور تیرے بہت اجسام پہلے ہو چکے
تو ہے ناواقف مگر واقف ہوں میں اِس راز سے

اِسی شعر کے مفہوم کو یوں فارسی رباعی کے قالب میں ڈھالا ہے:

گر پُرسندم ز حال زندگی　　نہ صد و ہفتاد قالب دیدہ ام
در بگویم شرح حال خویش را　　ہمچو سبزہ بار بار دیدہ ام

چھٹا شعر دیکھیے:

مالک عرض و سما ہوں برتر از خلق و فنا　　اپنی قدرت سے دے دیتا ہوں میں جلوہ نما
جب کبھی گھٹتی ہے نیکی اور بڑھتی ہے بدی　　میں عیاں ہوتا ہوں عالم میں بہ شکلِ عنصری
وقت پر آتا ہوں میں انصاف کرنے کے لیے　　قتلِ موذی اور بندہ پروری کے واسطے

جس نے سمجھا راز میری قدرت و افعال کا　　وہ تناسخ سے رہائی پا کے مجھ میں مل گیا
میری ہستی میں سمائے طالبانِ باصفا　　برق عرفاں سے جلا کر خرمن بیم و رجا
حسب نیست سب کو میں دیتا ہوں فعلوں کا ثمر　　ساری دنیا کر رہی ہے میری منزل کا سفر

رباعی:

ہر آن چیزے کہ مقصود تو آمد　　ہماں مولا و معبودِ تو آمد
ہر آں چیزے کہ دریم در دلِ تست　　ہماں ہشدار آخر حاصل تست

مفہوم اور تشریح:

اے ارجن میرے اور تیرے اس سے قبل کئی جنم ہو چکے ہیں جنھیں میں جانتا ہوں اور تو نہیں جانتا۔ آتما سروبیاپک یعنی کُل میں محیط ہے۔ میں پیدائش و فنا سے برتر ہوں میں تمام کائنات کا مالک ہوں اور اپنے کرشمے سے ظاہر و روپوش ہوتا رہتا ہوں۔ میں لازوال پُرش ہوں بار بار تاریکی کو رفع کرنے کے لیے ظہور میں آتا رہتا ہوں۔ جب اچھائی گھٹ جاتی ہے اور برائی غلبہ حاصل کر لیتی ہے تب تب میں برائی کو ختم کرنے کے لیے وجود اختیار کرتا ہوں۔ میں نیکی کو بڑھانے اور بدی کو مٹانے کے لیے ظاہر ہوتا رہتا ہوں۔ جو شخص، ارجن میری حقیقت کو سمجھتا ہے جب وہ جسمانی قید سے آزاد ہوتا ہے مجھ میں وصال پا جاتا ہے۔ آج سے قبل بھی بہت سے عارفوں نے میری حقیقت کو جانا ہے اور مجھ میں وصال پایا ہے۔

اے ارجن! جو شخص جس طرح سے میرا طالب ہوتا ہے میں اُسے ویسا ہی پھل دیتا ہوں۔ میرے متعلق جو جیسا عقیدہ رکھتا ہے ویسا ہی وجود پاتا ہے۔ اصل میں ہر انسان کی منزلِ مقصود میری ہی ذاتِ واحد ہے۔

ہمہ کس طالب یاراند چہ ہشیار و چہ مست　　ہمہ جا خانۂ عشق است چہ مسجد چہ کنشت

آتما لازوال، محیط و قدیم ہے۔ اس دنیا میں دو طرح کے فعل ہوتے ہیں۔ ایک فعل باتعلق، دوسرا بے تعلق۔ پہلا فعل ادنا ہے اس میں نیکی و بدی کی تمیز ہوتی ہے۔ دوسرے قسم کا فعل ارفع و اعلا ہے۔ عارف کی نظر دونوں سے اوپر اٹھ جاتی ہے اور اُسے عرفان حاصل ہو جاتا ہے۔

اس ادھیاے میں چوبیسویں اشلوک ص106، 36ویں اشلوک ص111، 39ویں اشلوک ص112 پہ ایک ایک رباعی فارسی زبان میں درج ہے۔ اس ادھیاے میں 42 اشلوک ہیں۔

پانچواں ادھیاے سنیاس یوگ:

اِس ادھیاے میں ارجن بھگوان شری کرشن جی مہاراج سے سوال کرتا ہے کہ آپ کرم سنیاس

اور کرم یوگ میں سے بہتر کِسے مانتے ہیں؟

بھگوان فرماتے ہیں: یہ دونوں لازم وملزوم ہیں مگر پھر بھی کرم یوگ اعلا ہے۔ کرم سنیاس کا مطلب سانکھ یعنی علمِ حقیقت ہے اور کرم یوگ کا مطلب ویدانت یعنی علمِ معرفت ہے۔ افعال سے بےتعلقی اختیار کرنا سنیاس کہلاتا ہے اور افعال سے بےتعلق ہوجانا کرم یوگ ہے۔ دونوں کو ایک جاننے والا عارف ہے۔ ہر فعل کرتے وقت عارف کی نظر نورِ الٰہی پہ رہتی ہے وہ کبھی غافل نہیں ہوتا، وہ گناہ سے بےلوث رہتا ہے۔ اصل یوگی افعال سے بےتعلق رہتا ہے۔ جو شخص برہمن، گائے، ہاتھی، کتّے اور چنڈال کو برابر سمجھتا ہے وہی سب سے بڑا عارف ہے اور وہی ذاتِ عالم میں وصل ہوجاتا ہے۔ اے ارجن لذاتِ حواس ہی تکلیف کا باعث ہیں اور عارضی ہیں۔ اصل یوگی ہمیشہ باطن میں مسرور اور متفرق رہتا ہے۔ اسباب وافعال ظاہری کو ترک کرنے والا عارف نہیں ہوسکتا۔ عارف وہ ہے جو بہرکٹی دھیان یعنی سُرت سادھنا میں لگا رہتا ہے، حواس، دل اور عقل پہ قابو پاکر۔ اس ادھیاے میں 29 اشلوک ہیں جن میں کرم سنیاس اور کرم یوگ یعنی حقیقت ومعرفت سے متعلق بحث کی گئی ہے۔

چھٹا ادھیاے آتم سمیم یوگ:

श्री भगवानुवाच
अनाश्रितः कर्मफलं कार्यं कर्म करोति यः।
स सन्न्यासी च योगी च न निरग्निर्न्न चाक्रियः ।१।

بھگوان شری کرشن جی مہاراج فرماتے ہیں:

اصل یوگی اور سنیاسی وہ ہوتا ہے جو نتیجے پر نظر نہ رکھ کر فعل کرتا ہے نہ کہ وہ جو آگ اور مذہبی پابندیوں کو ترک کردیتا ہے۔ کپڑے رنگ لینے یا مذہبی رسوم کو ترک کرنے سے یوگی یا سنیاسی نہیں ہوتا بلکہ افعال سے بےتعلقی کا اظہار کرنا ہی یوگی وسنیاسی کی اصل پہچان ہے۔

جو شخص حواس اور محسوسات پہ قابو پاکر یکسوئی حاصل کرلیتا ہے وہی سنیاسی ویوگی کہلاتا ہے۔ سردی، گرمی، رنج وراحت میں یکساں رہتا ہے، مٹی پتّھر اور سونا کو مساوی جانتا ہے یوگی کہلاتا ہے۔ اصل یوگی گوشۂ تنہائی میں بیٹھ کر شغل یعنی مراقبہ میں مستغرق رہتا ہے۔ زیادہ سونے اور زیادہ کھانے والا کبھی یوگی نہیں ہوسکتا۔ جس طرح بند کمرے میں جہاں ہوا کا گزر نہ ہو چراغ کی لو نہیں ہلتی اسی طرح جب خیالات کو روک کر انسان دھیان میں محو ہوجاتا ہے یوگی کہلاتا ہے۔

यो मां पश्यति सर्वत्र च मयि पश्यति।
तस्याहं न प्रणश्यामि स च मे न प्रणश्यति ।३०।

جو یوگی کل مخلوقات میں مجھ کو اور سب کو مجھ میں دیکھتا ہے میں اُس سے جدا نہیں ہوتا اور وہ مجھ سے جدا نہیں ہوتا۔ دل و دماغ پہ قابو پانا یوگ کہلاتا ہے۔ جو یوگی کوشش کرتا رہتا ہے اپنے آپ کو گناہوں سے پاک کر لیتا ہے کئی جنموں کے بعد وہ درجۂ کمال حاصل کر لیتا ہے آخر وہ ذات میں وصل پا جاتا ہے۔ جو شخص ذاتِ پاک کی یاد میں مستغرق رہتا ہے وہی اعلا درجے کا یوگی کہلاتا ہے۔ اس ادھیاے میں سینتالیس اشلوک اور صفحہ 124 پر ایک فارسی رباعی بھی درج ہے۔

ساتواں ادھیاے گیان و گیان یوگ (30 منتر):

اِس ادھیاے میں بھگوان شری کرشن جی مہاراج ارجن سے کہتے ہیں میں تمھیں وہ علم بتاتا ہوں جسے جاننے کے بعد دنیا میں پھر جاننے کو کچھ باقی نہیں رہتا۔ میری صفات میں خاک، آب، آتش، باد، خلا، دل، عقل اور انانیت آٹھ اقسام شامل ہیں۔ ان کے علاوہ ایک اعلا قوت مجھ میں ہے جس سے پورے عالم کا قیام ممکن ہے۔ ایک ہی ذات سب سے اعلا اور سب کو محیط ہے۔ یہ اشلوک دیکھیے:

मन्तः परतरं नान्यत्किञ्चिदस्ति धनन्जय।
मयि सर्वमिदं प्रोतं सूत्रे मणिगणा इव ॥७।

اے ارجن پورے برہمانڈ میں مجھ سے برتر کوئی شے نہیں ہے پورا برہمانڈ (عالم) مجھ میں پرویا ہوا ہے۔ ستوگن، رجوگن اور تموگن اِن تین صفات کے سبب پورا عالم غافل ہو رہا ہے اور مجھ لازوال اور برتر کو نہیں جانتا۔

حقیقت میں مجھے چار قسم کے لوگ یاد کرتے ہیں مصیبت زدہ، طلب گار، غرض مند اور عارف۔ ان چاروں میں سے عارف مجھ سے زیادہ قریب ہے۔ جو شخص جس نیت سے مجھے پوجتا ہے وہ ویسا ہی پھل پاتا ہے۔ جو شخص میرے علاوہ کسی اور کی پرستش کرتا ہے اصل میں وہ علمِ ذات سے بے خبر ہے۔ جو شخص اعلا مقام پر پہنچ جاتا ہے وہ پرکرتی کے سات طبقوں کی سیر باطن میں کرتا ہے۔ اس ادھیاے میں آٹھ پراکرتیاں (اجزاے عالم) بیان کی گئی ہیں اور نویں پراکرتی مادۂ حیات ہے۔

اس ادھیاے کے صفحہ 139 پہ فارسی کی ایک رباعی درج ہے اور 146 پر حافظؔ کا ایک شعر بھی ہے۔ اس ادھیاے کے کل 30 اشلوک ہیں۔

آٹھواں ادھیاے مہاپورش یوگ:

اس ادھیاے کے شروع میں ارجن بھگوان شری کرشن جی مہاراج سے سوال کرتا ہے: اے

پرشوتم برہم، ادھیاتم، ادھی بھوت اور ادھی دیو کیا ہے، ادھی یگ کون ہے، آخری وقت کیا کرنا چاہیے؟

بھگوان شری کرشن جی مہاراج جواب میں فرماتے ہیں:

ذات لاشریک، لازوال و برتر کو برہم اور انسان و دیگر حیوانات کو ادھیاتم کہتے ہیں۔ کرم اُس جلوے کا نام ہے جو عالم کی پیدایش اور قیام کا سبب ہے۔ ادھی بھوت جسم فانی اور ادھی دیو جان (چیتن) یعنی جسم میں ادھی یگ میں ہوں۔ جو شخص آخری وقت (نزع کے وقت) میرا تصور کرتا ہے وہ مجھے پراپت ہوتا ہے یعنی مجھ میں وصال پاتا ہے۔ لہٰذا تجھے جنگ کرتے ہوئے ہر وقت میرا تصور کرنا چاہیے۔ جو شخص بھوؤں کے درمیان نظر کو ٹھہرا کر نفس کو روک کر علیم، قدیم، محرک، لطیف سے الطف عالم کے قایم رکھنے والے قیاس سے برتر مثلِ آفتاب کے جلال رکھنے والے اور تاریکی سے مبرّا واجب الوجود کا تصور یکسو دل سے عشق کے ساتھ کرتا ہے وہ اعلا مقام اور ہستیِ بحت کو پاتا ہے۔ ہستیِ بحت کی تشریح یوں کی گئی ہے:

> ''اوم اسمِ اعظم مبدا اور انتہا کل کائنات کا ہے۔ اکار، اوکار اور مکار تین حروف یعنی زبر، پیش اور زیر کے ملنے سے اوم شبد بنتا ہے اور چوتھی ندائے غنّہ ارادہ ماترا کہلاتی ہے جس میں تینوں حروف کے معنی محو ہو جاتے ہیں۔ پرماتما کے بہت سے نام ہیں مگر اُن سب میں جزویت پرماتما کی پائی جاتی ہے کُلّیت پرماتما کی اسی اوم شبد میں ثابت کی گئی ہے، اسی وجہ سے اس شبد کو ایکاکشر برہم کہتے ہیں۔ یہ علم کلّیت سمجھنے کے لیے واسطے سات طبقوں میں تقسیم کیا گیا ہے جنھیں خاک، آب، آتش سے ہوا، خلا، دل اور عقل کہتے ہیں۔ آٹھواں اہنکار سب کا مبدا اور سب میں بسیط ہے اور اُن کا مجموعہ اوم کی صورت ہے جو بالفاظِ دیگر پرجاپت ہرنیّہ گربھ اور مہتّت کے نام سے بھی موسوم ہوئی ہے''۔[۱۸]

मामुपेत्य पुनर्जन्म दुः खालयमशश्वत्म्।
नाप्नुवन्ति महात्मानः संसिद्धि परमां गताः ।१५।

جو شخص ایک بار اعلا مقام پر پہنچ کر مجھ میں وصال کر جاتا ہے وہ دوبارہ پیدایش کی تکلیف رکھنے والے عالم میں نہیں آتا یعنی وہ نجات پا جاتا ہے اور آواگمن کے چکر سے چھوٹ جاتا ہے۔ برہم یعنی مجھ تک پہنچے کی جتنی منازل ہیں وہ ہمیشہ گردش میں رہتی ہیں۔ مجھ میں وصل کے بعد پیدایش ممکن نہیں۔

ویدوں کا مطالعہ، یگ، تپ اور دان اصل یوگی (جو علم معرفت حاصل کر لیتا ہے) کے لیے ادنا معنی رکھتے ہیں، وہ اپنے اصلی اور اعلا مقام پہ پہنچ جاتا ہے اور علمِ خودشناسی سے ذاتِ پاک میں وصل ہو جاتا ہے۔

اس ادھیاے کے 28 منتر یعنی اشلوک ہیں۔

نواں ادھیاے ودیا راج گھیہ یوگ:

اس ادھیاے میں بھگوان شری کرشن جی مہاراج فرماتے ہیں: اے ارجن میں تجھے ایک ایسا علم اشراق بتاتا ہوں جسے جاننے کے بعد تو وہم و مکروہات سے نجات پا جائے گا۔ یہ علم سب علوم میں افضل ہے جو آسانی سے حاصل ہو سکتا ہے اور فنا پذیر نہیں۔ جو اس علم سے واقف نہیں وہ میری ذات تک رسائی حاصل نہیں کر سکتے اور عالمِ فانی کے راستے پر واپس آ جاتے ہیں۔ بھگوان آگے فرماتے ہیں:

न च मत्स्थानि भूतानि पश्य मे योणमैश्वरम।
भूतभृन्न च भूतस्यो ममात्मा भूतभावनः ।५।

اے ارجن میری ذات کا کرشمۂ قدرت دیکھ کہ تمام موجودات کے قیام و ظہور دینے کے باوجود نہ میں ان موجودات میں مقیم ہوں اور نہ ان کا قیام مجھ میں ہے۔ ہاں ایک زمانہ گزرنے کے بعد یہ سب مجھ میں محو ہو جاتے ہیں اور ایک زمانہ گزرنے کے بعد میں پھر ان کو نمود دیتا ہوں۔ اے ارجن میری ذات سے قدرت متحرک اور غیر متحرک اجسام کو بار بار پیدا کرتی ہے اس لیے یہ عالم ہمیشہ گردش میں رہتا ہے۔ میں اس کُل عالم کا مبدا ہوں، متبرک اونکار ہوں، رگ وید، شام وید اور یجر وید ہوں۔

جو لوگ ان تینوں ویدوں کے اصولوں پہ عمل کرتے اور گناہوں سے پاک ہو کر بہشت کے طالب ہوتے ہیں وہ وہاں پہنچ کر لذّاتِ بہشتی سے لطف اٹھاتے ہیں اور ثواب کے ختم ہونے پر عالمِ فانی میں دوبارہ داخل ہوتے ہیں۔ خواہشات کے پابند اور ویدوں کی ہدایت پر عمل کرنے والے ہمیشہ آمد و رفت میں رہتے ہیں۔[19]

اصل میں ارجن جو جس کی پرستش کرتا ہے وہ اُسی کو پراپت ہوتا ہے۔ دیوتاؤں کو پوجنے والے دیوتاؤں کو، پتّھروں کو پوجنے والے پتّھروں کو اور مجھے پوجنے والے مجھے پراپت ہوتے ہیں۔ اُن کی آمد و رفت نہیں ہوتی۔ اے ارجن مرد ہو یا عورت جو میری پناہ میں آ جاتا ہے وہ میری اعلا منزل تک پہنچ جاتا ہے اس لیے تو مجھ میں دل لگا، میری پرستش کر، میرے لیے یگ کر اپنی ہستی کو

میرے حوالے کردے اور مجھ میں وصل ہو جا۔

اِس ادھیاے میں 34 اشلوک ہیں۔ صفحہ 178 پہ سات فارسی اشعار بھی درج ہیں۔

دسواں ادھیاے وبھوتی یوگ:

اس ادھیاے کے دوسرے اشلوک میں بھگوان شری کرشن جی مہاراج ارجن سے فرماتے ہیں:

न मे विदुः सुरगणाः प्रभवं न महर्षयः।
अहमादिर्हि देवानां महर्षीणां च सर्वशः ।२।

میری حقیقت کو دیوتا اور مہارشی نہیں جانتے کیوں کہ میں سب کا مبدا ہوں۔

مہارشی اور دیوتا کی ہے مجھ سے ابتدا اس لیے میری حقیقت سے ہیں وہ نا آشنا

مہارشی وہ ہیں جنھوں نے اس عالم کے قیام وفنا کو پالیا ہے اور دیوتا اُن لطیف قوتوں کا نام ہے جو انسان اور دیگر حیوانات میں بہ صورتِ متخیلہ وعقل وغیرہ موجود ہیں اور جسم میں محدود نظر آتے ہیں۔

بھگوان آگے فرماتے ہیں:

यो मामजमनादि च वेन्ति लोकमहेश्वरम।
असम्मूढःस मर्त्येषु सर्वपापैः प्रमुच्यते ।३।

میں جنم وفنا سے بلند ہوں اور عالم کا مبدا ہوں جو میری اصلیت کو جان لیتا ہے وہ گناہوں سے رہائی پا جاتا ہے۔

چوتھے اور پانچویں اشلوک میں بتایا گیا ہے کہ انسانی طبائع ذاتِ پاک سے ظہور پراتی ہیں۔

बुद्धिर्ज्ञानमसम्मोहः क्षमा सत्यं दमः शमः।
सुखं दुःखं भवोह भावो भयं चाभयमेव च ।४।
अहिंसा समता तुष्टिस्तयो दानं यशोहयशः।
भवन्ति भावा भूतानां मन्त एव पथण्विधाः ।५।

عقل، علم، ہوشیاری، تحمل، راست بازی، نفس کشی، ضبطِ دل، خوشی، رنج، پندار، ترک پندار، خوف، بے خوفی، رحم دلی، سکون، قناعت، ریاضت، فیاضی، خیر طلبی اور بدخواہی ان سب خصلتوں کا ظہور مجھ سے ہوتا ہے۔ مجھ سے ہی سات مہارشی اور چار منوصفاتی قوتیں ہیں۔ یہ گائتری منتر کی سات بھومیکا اور اوستھا پر ہے جن کے اختلاط اور ترکیب سے مخلوقات میں تمام خصلتیں پیدا ہوتی ہیں۔ جو انسان ان باتوں کو جان لیتا ہے اُس کے یقین میں کبھی جنبش پیدا نہیں ہوتی۔ ساتویں اشلوک کے مفہوم کو فارسی شعر کا جامہ پہنایا ہے۔

ناصح بہ طعن گفت برو ترک عشق کن معذور دارِ مست کہ تو او را ندیدہ

اے ارجن! کل مخلوقات متحرک اور غیر متحرک کا تخم میں ہی ہوں۔ میں نے ایک شمہ سے اس کل عالم کو نمود دے رکھا ہے۔ اسی شمۂ قدرت کو سنسکرت میں اشنون یا چیتن بندو کہتے ہیں، اسی کو مادۂ حیات یعنی جیو اور اسی کو اوّلین ایک عدد شمار سمجھنا چاہیے۔ بھگوت گیتا ویدوں اور اُپنشدوں کا خلاصہ ہے:

(1) زمین، پانی اور آگ کی ایک تر پٹی ترلوکی ہے، یہ استھول کہلاتے ہیں۔

(2) ہوا، خلا اور من دوسری تر پٹی ہے جو سوکھشم تر پٹی کہلاتی ہے۔

(3) بدھی، اہنکار اور چیتن تیسری تر پٹی ہے اس کا نام گیات ہے۔ بدھی (برہما)۔

اہنکار (شیو) اور چیتن (وشنو) کا سروپ ہیں۔ اے ارجن میرے نادر جلووں کی کوئی انتہا نہیں یہ بیان بالکل مختصر ہے۔ اس ادھیاے میں 42 اشلوک ہیں۔[20] دو فارسی اشعار ہیں، ایک جو پہلے درج کیا جا چکا ہے اور ایک صفحہ 205 پہ درج ہے۔

گیارھواں ادھیاے وشو روپ درشن:

اِس ادھیاے میں ارجن بھگوان شری کرشن جی مہاراج سے ملتجی ہوتے ہیں اور التماس کرتے ہیں کہ آپ نے مجھے جو علمِ خود شناسی کے اسرار بتائے ہیں اُن سے میری نادانی دور ہوئی ہے۔ اب میں آپ کی قدرتِ کاملہ کا دیدار کرنا چاہتا ہوں۔ اگر آپ مجھے اس لایق سمجھتے ہیں تو مجھ پہ کرم کیجیے۔

بھگوان شری کرشن جی مہاراج فرماتے ہیں: اے ارجن میرے ظہور سینکڑوں نہیں، ہزاروں نہیں، لاکھوں نہیں بلکہ لامتناہی ہیں۔ اُن سب میں سے میں ایک جلوہ آپ کو دکھاتا ہوں۔ یہ جلوہ اس سے پیشتر کسی نے نہیں دیکھا۔ لیکن تو ان آنکھوں سے یہ جلوہ نہیں دیکھ سکتا اس لیے میں تجھے دِیا آنکھ (یعنی عجیب قوت رکھنے والی آنکھ) دیتا ہوں۔

یہ بات سنجے دھرت راشٹر کو بتاتا ہے کہ اس کے بعد بھگوان نے اپنی قدرتِ کاملہ کا جلوہ ارجن کو دکھایا، جسے وراٹ روپ کہا جاتا ہے، جس کا آدی انت یعنی آغاز و انجام نہیں، زمین تا فلک کئی چہرے، کئی آنکھیں، کئی ہاتھ، کئی پانو، کئی شکم، بڑے بڑے بھیانک دانت جن میں کوروں کی سینا کے مہارتھی گھسے چلے جا رہے ہیں اور اُن کے سر دانتوں میں اٹکے ہوئے ہیں یعنی فنا ہو رہے ہیں۔ اس وراٹ روپ کا جلال ہزاروں نہیں لاکھوں سورجوں سے بڑھ کر ہے۔ کبھی دیوتا ہاتھ جوڑے پرارتھنا کر رہے ہیں۔ ارجن تھر تھر کانپ رہا ہے۔

بھگوان کہہ رہے ہیں: اے ارجن یہ فنا ہو چکے ہیں تم صرف دھنش بان اُٹھاؤ، انھیں مارو

تا کہ تمھارے نام کی جے جے ہو۔تم راج حاصل کرو۔ یہ پہلے ہی معدوم ہو چکے ہیں۔

ارجن کانپتی آواز میں ہاتھ جوڑ نمسکار کرتے ہوئے کہتا ہے: اے مہا جلال آپ کون ہیں، میں آپ کی حقیقت کو نہیں جانتا۔ بھولے سے آپ کو اپنا دوست یا ساکھا کہا ہے اور بعض اوقات گستاخیاں بھی کی ہیں آپ سے، مجھے معاف کریں اور اپنی اصلی صورت میں آئیں۔

بھگوان نے فرمایا: اے ارجن اس روپ کو آپ سے پہلے کسی نے نہیں دیکھا تھا، بڑے سے بڑے عارف اور ریاضت کرنے والے اس منزل پہ نہیں پہنچے، تو گھبرا مت اپنی خودی کو دل سے دور کر اور میری پہلے والی صورت کو دیکھ۔

سنجے دھرت راشٹر سے کہتے ہیں کہ بھگوان شری کرشن جی مہاراج نے وہی پہلے والی موہنی صورت ارجن کو دکھائی اور تسلی دی۔ ارجن نے اس صورت کو دیکھ کر قرار پایا۔

اس ادھیاے کے اشلوک نمبر 54 اور 55 میں بھگوان یوں فرماتے ہیں:

भक्त्या त्वनन्यया शक्य अहमेवंविधोअर्जुन।
ज्ञातुं द्रष्टं च तन्त्वेन प्रवेष्टुं च परन्तप ।५४।
मत्कर्मकृन्मत्परमो मन्द्भक्तः सग्ड़वर्जितः।
निर्वैरः सर्वभूतेषु यः स मामेति पाण्डव ।५५।

اے دشمنوں پہ فاتح ارجن جو طلبِ عشقِ حقیقی رکھتا ہے اور تمام مخلوقات سے بے تعلّق رہتا ہے وہ میرا دیدار پا سکتا ہے اور مجھ میں وصل پا جاتا ہے۔

اس ادھیاے میں 55 اشلوک ہیں۔ اشلوک 48 کے مفہوم کو فارسی کے دو اشعار میں ڈھالا گیا ہے۔ ان کے علاوہ صفحہ 236 پہ دو اور فارسی شعر درج ہیں۔ اشلوک 54 کے مفہوم کو یوں درج کیا ہے:

دایم ہمہ جا باہمہ کس در ہمہ حال می دارد نہفتہ چشم دل جانبِ یار[۲۱]

بارھواں ادھیاے بھگتی یوگ:

ادھیاے کے شروع میں ارجن شری بھگوان سے سوال کرتا ہے کہ آپ کی پرستش میں ہمیشہ مشغول رہنے والا یا آپ کی ذات لازوال و بے نشان کی پرستش کرنے والا کون سا طریقہ بہتر ہے۔

شری بھگوان فرماتے ہیں: ذات لازوال و بے نشان کی پرستش کرنے والے واصلوں میں اعلا مقام رکھتے ہیں مگر یہ طریقہ مشکل ہے۔ لیکن جو طالب اپنے سارے افعال مجھے ارپن (تفویض) کر کے عشقِ کامل اور حقیقی سے میری پرستش کرتے ہیں میں انھیں جلد عالمِ فانی سے پار کر دیتا ہوں۔

اس ادھیاے کے آخری 18 اور 19 ویں اشلوک میں بھگوان شری کرشن جی فرماتے ہیں:

समःशत्रौ च तथा मानापमानयोः।
रीतोष्णसुखदः खेषु समः सग्ड़विवर्जितः ११८।
तुल्यनिन्दास्तुतिमौंनी सन्तुष्टो येन केनचित्।
अनिकेतः स्थिरमतिर्भक्तिमान्मे प्रियो नरः ।१६।

جو طالب دوستی، دشمنی، انانیت، سردی، گرمی، شادی، غمی، مدح وذم، جو کچھ مل جائے اُسی میں خوش اور زمانۂ کاروباری سے بے تعلق، مستقل مزاج رہتا ہے وہ مجھے ہمیشہ عزیز رہتا ہے۔

اس ادھیاے میں کُل 20 اشلوک ہیں، اشلوک 8، 9 اور 12 کو فارسی کے ایک ایک شعر کے قالب میں ڈھالا گیا ہے۔ اشلوک 10 کو تین، گیارہ کو دو اور بیس کو تین فارسی اشعار کا جامہ پہنایا گیا ہے۔[۲۲]

تیرھواں ادھیاے کھشیتر کھشیتر گھیہ یوگ:

ارجن بھگوان شری کرشن جی مہاراج سے سوال کرتا ہے:

प्रकृतिं पुरुषं चैव क्षेत्र क्षेत्रज्ञ मेद्यच।
एतद्वेदि तु मिच्छामि ज्ञानं ज्ञेयंचकेशबः ।१।

اے کرشن آپ مجھے صفات، ذات، جسم، جان، علم اور علیم کے معنی سمجھایئے۔ شری بھگوان جواب دیتے ہیں:

इंद शरीर कौन्तेय क्षेत्रमित्यभिद्यीयते।
एतद्यो वेन्ति तं प्राहुः क्षेत्रज्ञ इति तद्विदः ।२।

اے ارجن اِس کالبد عنصری کا نام جسم ہے اور اس کے اندر جو ہے وہ جان ہے۔

سنسکرت زبان میں کھشیتر کے معنی زمین کے ہیں اور کھشیتر گھیہ سے مراد کسان کے ہیں، کھشیتر سے مراد جسم اور کھشیتر گھیہ سے مراد جان کے ہیں۔ انسانی جسم پانچ عنصروں کا پُتلا ہے۔ چھٹے منتر میں اجزاے جسمانی کا یوں بیان کیا گیا ہے: خلا، باد، آتش، خاک، انانیت، عقل، قوت، متخیّلہ، سامعہ، لامسہ، باصرہ، ذائقہ، شافہ ہاتھ پانْو، منہ، مقامِ بول، مقامِ براز، دل، کان، پوست، آنکھ، زبان، ناک؛ یہ چوبیس تتو یعنی اجزاے انسان کے فلسفہ سانکھ نے تحقیقات کے بعد ثابت کیے ہیں۔ پچیسواں ذاتِ مطلق ہے جس سے ان سب کی نمود ہوتی ہے۔ ان چوبیس اجزا کی ترکیب سے رغبت ونفرت، آرام وتکلیف، موت، زندگی اور پیدایش کی سیاتوں حالتیں پیدا ہوتی ہیں۔

علم کی تعریف میں انکساری، راست بازی، رحم دلی، تحمّل، سچائی، اُستاد کی تعظیم کا خیال،

صفائیِ قلب، استقلال اور ضبطِ دل آتے ہیں۔

اس ادھیاے میں 35 اشلوک ہیں، اشلوک 33 ,32 ,31 ,24 ,15 ,14 اور 34 کو فارسی کے دو دو اشعار میں منتقل کیا گیا ہے۔[۲۳]

چودھواں ادھیاے گن ترے وبھاگ یوگ:

شری بھگوان ارجن سے مخاطب ہو کر فرماتے ہیں کہ جس علمِ حقیقت کا بیان اس سے قبل میں کر چکا ہوں اُس کے فیض سے جو شخص مجھ میں وصل ہو جاتا ہے وہ دوبارہ پیدایش کی قید میں نہیں آتا۔ جب میں اپنی صفات کو باور کرتا ہوں تو کل موجودات کی نشو ونما ہوتی ہے۔ صفات تمام موجودات کی ماں اور میں پیدا کرنے والا باپ ہوں۔

یہ تین بڑی صفات ستوگُن، رجوگُن اور تموگُن پیدایش کے وقت غیر فانی جان کو جسم میں مقید کرتی ہیں۔ ستوگن عقل کو روشنی دیتی ہے، رجوگن خواہش پیدا کرتا ہے اور افعال کا پابند کرتا ہے اور تموگن غفلت میں ڈالتا ہے۔

جو شخص ستوگن کی حالت میں جسم ترک کرتا ہے وہ پاک عالم یعنی بلند مقام پر پہنچ جاتا ہے۔ اُسے وہ مقام حاصل ہوتا ہے جو عارفوں کا مقام ہے۔ رجوگن کے وقت شر پر چھوڑنے والا شخص نیک اعمال میں پیدا ہوتا ہے یعنی وسطِ مقام پہ رہتا ہے۔ جو تموگن کے وقت جسم ترک کرتا ہے وہ جاہلوں کے مقام کو حاصل کرتا ہے اور پستی میں گرتا ہے۔

ارجن شری بھگوان سے سوال کرتا ہے:

कैर्लिंग्ड़ैस्त्रीन्गुणानेतानतीतो भवति प्रभो।
किमाचारः कथं चैतांरत्रीन्गुणानतिवर्तते ।२।

اِن تین صفات سے بلند شخص کی پہچان کیا ہے؟ اور وہ کس طرح ان پر حاوی ہوتا ہے؟

شری بھگوان جواب میں فرماتے ہیں:

प्रकाशं च प्रवृन्तिं मोहमेव च पाण्डव।
न द्वेष्टि सम्प्रवृन्तानि न निवृन्तानि काड़क्षति ।२२।

جو شخص حالتِ استغراق میں ان صفات کے آنے و جانے کی بالکل پرواہ نہیں کرتا وہ صرف ان کا تماشا دیکھتا ہے، وہ ان کا اثر قبول نہیں کرتا۔ وہ عشقِ حقیقی کے ذریعے ان صفات پر عبور حاصل کر کے میرا طالب ہوتا ہے، وہ مجھ میں وصل ہو جاتا ہے۔

اس ادھیاے میں 27 اشلوک ہیں۔ اشلوک نمبر 3 کے مفہوم کو فارسی کے دو اشعار میں منتقل کیا گیا ہے:

آن روح مجردم کہ خلقم بدن است بے آتش وآب وبادوخاکم وطن است
این چرخ فلک بایں ہمہ جرم کہ ہست درگردش ازاں است کہ جویاے من است

اِسی طرح اشلوک چار کے مفہوم کو دیکھیے، پہلے اردو میں پھر فارسی میں:

جتنی اشیاء ہر طرح کی تجھ کو آتی ہیں نظر
قدرت اُن کی ماں ہے اور میں باپ ہوں اے نامور

درین خانہ ذاتست بس با صفات ہمان نقش نقاش ونقش آور است
درین خانہ آن خانہ ساز اے ولی ہمون صنع مصنوع وصورت گر است[۲۴]

پندرھواں ادھیاے پُرشوتم یوگ:

شری بھگوان فرماتے ہیں کہ عارفوں نے اپنے علم اشراق سے بے زوال درخت کا بیان کیا ہے جس کی جڑ اوپر اور تنا، شاخیں، پتّے اور شگوفے نیچے کی طرف ہیں۔شگوفوں کو انھوں نے وید مانا ہے اور ان کا علم رکھنے والا ویدوں کا عالم کہا گیا ہے۔ یہ درخت مانند انسانی جسم کے ہے جس میں دماغ سب سے اوپر ہوتا ہے۔ وہاں پیدا ہونے والی صفات نیچے کی اور سرایت کرتی ہیں۔انسان کو چاہیے کہ وہ اس درخت کی جڑ کو اپنے علم کی تلوار سے کاٹے اور اُس مقام پر جا پہنچے جہاں پہنچ کر باز گشت نہیں ہوتی یہی وہ اعلا مقام ہے جو میرا ہے۔

دنیا کی ہر شے میں جو جلال وجلوہ ہے وہ میرا ہے۔ چاند، سورج اور حیوانات کی حرارت مجھ سے ہے۔کل موجودات حادثات سے پیدا ہوتی اور فنا ہوتی ہیں۔ہستیِ قدیم تغیر وتبدل سے بری ہے یعنی مجھ پہ زوال نہیں آتا۔یہی وجہ ہے کہ مجھے ذاتِ بے نشان سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔

اِس ادھیاے میں 20 اشلوک ہیں۔اس کے اوّل ودوم اشلوک کو گوسائیں ولی رام جی نے فارسی زبان کے چار اشعار میں ڈھالا ہے[۲۵]

تیسرے و چوتھے اشلوک کے مفہوم کو فارسی کے قالب میں ڈھالا گیا ہے جس کے چھے اشعار ہیں۔ پانچویں اشلوک کو چار اشعار، چھے اشلوک کو آٹھ اشعار کی نظم میں، ساتویں کو دو اشعار میں، آٹھویں اشلوک کو دو اشعار میں، گیارہویں اشلوک کو ایک شعر میں، سولہویں اشلوک کو دو اشعار میں، اِس سے قبل پندرہویں اشلوک کو ایک شعر میں، اٹھارہویں کو ایک شعر میں ڈھالا گیا ہے۔یعنی کُل ملا کر دس اشلوکوں کو فارسی زبان کے 27 اشعار میں منتقل کیا گیا ہے۔

سولھواں ادھیاے دیواسُر سمیت یوگ:

اے ارجن اِس عالمِ فنا میں دو قسم کے انسان پیدا ہوتے ہیں۔ ایک فرشتہ خصلت اور دوسرے شیطانی خصلت والے۔ دیوتاؤں کی کوئی نسل یا قوم انسانوں کے علاوہ کبھی پیدا نہیں ہوئی اور نہ ہی شیطانی کوئی مجسم شے ہے، بلکہ جن میں نیک خصلتیں تھیں وہ دیوتا کہلائے اور بدخصلت شیطان۔

دیوتاؤں میں یہ خصلتیں پائی جاتی ہیں: بیباکی، پاک باطنی، علم اور عمل میں استقامت، فیاضی، ضبطِ حواس، تکمیلِ فرائضِ مذہبی، تحصیلِ علم، ریاضت، راست بازی، خیرطلبی، سچّائی، تحمّل، نیکی، اطمینان، عیب پوشی، رحم دلی، قناعت، حلم، حیا، سنجیدگی، جلال، عفو، استقلال، پاک بازی، صلح جوئی اور انکساری۔

اے ارجن اب شیطانی خصلت والے انسانوں سے متعلق سُنو: فریب، خودنمائی، غرور، غصّہ، سنگ دلی و جہالت ہوتی ہے اور پاک باطنی، نیک اعمالی اور راست بازی اِن میں نہیں ہوتی۔ وہ اچھے و بُرے کی تمیز نہیں کر سکتے۔ وہ مادّوں کے اتصال سے عالم کی پیدائش مانتے ہیں اور ناستک کہلاتے ہیں۔ نفسانی خواہشات میں پھنسے رہتے ہیں۔ دوسروں کو ضرر پہنچاتے ہیں۔ موذی اور بے رحم ہوتے ہیں۔ وہ مجھ تک نہ پہنچ کر پستی میں گرتے ہیں۔ رجوگن اور تموگن کا ان پہ غلبہ ہوتا ہے اور گرفتارِ دوزخ ہوتے ہیں۔ نیک خصلتوں والے بہشت پاتے ہیں یعنی مجھ تک آتے ہیں اور مجھ میں وصل ہو جاتے ہیں، اس لیے شاستروں کے اصولوں پہ عمل کرنا لازم ہے تا کہ اعلا مقام حاصل کر سکو۔

اس ادھیاے کے 24 اشلوک ہیں۔ اشلوک پانچ میں فارسی زبان کے ایک شعر، پندرہ میں دو اشعار، سترہ میں ایک شعر، 23 ویں میں ایک شعر کے سانچے میں ڈھلے ہوئے ہیں۔ اس ادھیاے کے خلاصے میں پوری ایک نظم پندرہ اشعار کی فارسی زبان میں درج ہے۔[۲۶]

سترھواں ادھیاے شردھاتری وبھاگ یوگ:

ارجن بھگوان شری کرشن جی مہاراج سے سوال کرتا ہے:

ये शास्त्रविधिमुत्सृज्य यजन्ते श्रद्धयान्विताः।
तेषां निष्ठा तु का कृष्ण सत्त्वमाहो रजस्तमः ।१७।

اے کرشن عقیدت مند انسان شاستر کے مطابق عمل نہیں کرتے، اُن کا عقیدہ ستوگنی، رجوگنی اور تموگنی میں سے کون سا ہوتا ہے:

شری بھگوان جواب دیتے ہیں:

त्रिविधा भवति श्रद्धा देहिनां सा स्वभावजा।

सुान्तिुकी राजुसी चैव तामसी चेति तां श्रृणु ।२।

اے ارجن عقیدہ خاصہ طبیعت ہے انسانوں کا۔ اس کی تین قسمیں ہیں: ستوگنی، رجوگنی اور تموگنی۔ تو ہر ایک کا الگ الگ حال مجھ سے سُن۔ کوئی بھی انسان عقیدے کے بغیر نہیں رہ سکتا۔ جو اُس کا عقیدہ ہوتا ہے وہی اُس کی ہستی کہلاتی ہے۔

ستوگنی انسان صفاتِ علوی کی پرستش کرتے ہیں اور نیک افعال کے پابند رہتے ہیں۔ رجوگنی اپنی اغراض کی خاطر سفلی قوتوں کو پوجتے ہیں اس لیے دوسرے جانداروں کو تکلیف اور ایذا پہنچاتے ہیں۔ تموگنی بھوت اور پریتوں کی عبادت کرتے ہیں اور بد عقلی میں گرفتار رہتے ہیں۔

جو بدعقل شاستروں کے اصولوں کے خلاف سخت ریاضت کرتے ہیں، فکر و پندار، خواہشات اور تمنّا سے مغلوب ہوکر اپنے اجسام میں میری ذات کو جو اُن کے دل میں رہتی ہے تکلیف پہنچاتے ہیں، اُن کا عقیدہ تموگنی ہوتا ہے۔ اِن تینوں صفات کے اشخاص کو الگ الگ قسم کی غذائیں پسند ہوتی ہیں۔ نیک افعال کا پابند اور یادِ الٰہی کا طالب زُہد جسمانی کہلاتا ہے، شیریں زبان اور علم کا جاننے والا زُہد زبانی کہلاتا ہے، حواس کو قابو میں رکھنا اور صفائیِ قلب میں مشغول رہنا زُہد قلبی کہلاتا ہے۔ عارف ایسے شخص کو ستوگنی کہتے ہیں۔ جو یگ ناموری اور عزت کے واسطے فریب سے کیا جاتا ہے، وہ فانی ہے اسے رجوگنی کہتے ہیں۔ جو یگ اپنے کو تکلیف دے کر دوسروں کو نقصان پہنچانے کے لیے کیا جاتا ہے وہ تموگنی کہلاتا ہے۔

جو خیرات فرض سمجھ کر اور اِچّھا کے بغیر دی جاتی ہے ستوگنی ہے، جو پھل کی اِچّھا کی خاطر خیرات دی جاتی ہے وہ رجوگنی ہوتی ہے اور جو خیرات موقع اور وقت کا دھیان نہ رکھ کر غیر مستحق کو دی جاتی ہے وہ تموگنی کہلاتی ہے۔

برہم کی تین صفات ہیں: علم، عالم اور معلوم۔ ان کو یوں بھی کہا جاتا ہے: اوم، تت، ست۔ اصل میں یہی اسمِ اعظم ہے۔ جو شخص حق و باطل کی تمیز کرتا ہے، اصل اعتقاد سے عمل کرتا اور شک کو رفع کرتا ہے وہی ارفع و اعلا مقام حاصل کرتا ہے۔

اِس ادھیائے میں 28 اشلوک ہیں۔ اشلوک پانچ و چھے کو یوں فارسی اشعار کے قالب میں ڈھالا ہے:

بے خردے چند ز خود بے خبر   عیب پسندند بزعمِ ہنر
دود شوند ار بدماغے رسند   باد شوند ار بہ چراغے رسند[۲۷]

اٹھارھواں ادھیاے موکھش سنیاس یوگ:

اس ادھیاے کے شروع میں ارجن بھگوان شری کرشن جی مہاراج سے سوال کرتا ہے:

सन्न्यासस्य महाबाहो तन्त्वमिच्छामि वेदितुम।
त्यागस्य च ह्रषीकेश पृथक्केशिनिषूदन ।१।

کہ اے کرشن سنیاس اور تیاگ کی حقیقت کیا ہے اِسے الگ الگ سمجھایئے

شری بھگوان جواب دیتے ہیں:

काम्यानां कर्मणां न्यासं सन्न्यासं कवयोविदुः।
सर्वकर्मफलत्यागं प्राहृस्त्यागं विचक्षणाः ।२।

جو افعال خواہش کی خاطر کیے جاتے ہیں اُنھیں ترک کرنا سنیاس کہلاتا ہے۔ تمام افعال کے نتیجے کو ترک کرنا تیاگ کہلاتا ہے۔ تیاگ تین قسم کے ہوتے ہیں:

نیک اعمال، خیرات اور زُہد کے افعال کو ترک کرنا واجب نہیں۔ جو افعال دلی تعلق اور نتیجے کو چھوڑ کر کیے جاتے ہیں وہ اعلا اصول ہیں اور یہی بھگوان کو پسند ہیں۔ لازمی افعال کو چھوڑنا مناسب نہیں۔ جو غلطی سے اسے چھوڑتا ہے وہ تموگنی تیاگ کہلاتا ہے۔ جو لازمی فعل کو دقّت جان کر تکلیف سے بچنے کے لیے چھوڑتا ہے، اسے رجوگنی تیاگ کہتے ہیں۔ جو لازمی فعل کو فرض سمجھ کر کرتا ہے اور اُس کے نتیجے سے تعلق نہیں رکھتا، ستوگنی تیاگ کہلاتا ہے۔ ان اشلوکوں کے مفہوم کو فارسی میں یوں بیان کیا ہے:

سر برہنہ نیستم دارم کلاہِ چار ترک ترکِ دنیا ترکِ عقبیٰ ترکِ مولا ترکِ ترک[۲۸]

عارف اچھے و بُرے افعال کو ہیچ مانتا ہے اور ان کا اپنے اوپر اثر نہیں ہونے دیتا۔ اس عالم میں کوئی بھی شخص بغیر افعال کے نہیں رہ سکتا لیکن جو افعال کے نتیجے کو ترک کرتا ہے وہی تارک کہلاتا ہے۔

اے ارجن میں تجھے اُن پانچ اسباب کو جو علم سانکھ کے لیے لازمی ہیں، بتاتا ہوں، یہ ہیں: ظرف، فاعل، مختلف آلۂ فعل، مختلف اور جداگانہ حرکات اور قوت ہاے بسیط۔

قوت ہاے بسیط ہی عالم میں فعل کا سبب ہیں اور انھیں ہی عارفوں نے دیوتا کہا ہے۔

چت یعنی قوتِ متخیّلہ کا دیوتا واسدیو ہے۔ من یعنی قوت مدرکہ کا دیوتا اندر، آکاش یعنی خلا کا دیوتا رودر، پَون یعنی ہوا کا دیوتا مُرت، اگنی یعنی آگ کا دیوتا سورج، جل یعنی پانی کا دیوتا ورون اور پرتھوی یعنی خاک کا دیوتا کُبیر مانا گیا ہے۔ تیاگی کبھی فعل کا فاعل نہیں بنتا۔ گیان تین قسم کا ہوتا

ہے: ستوگنی گیان، رجوگنی گیان اور تموگنی گیان۔ کرم بھی تین پرکار کے ہوتے ہیں: ستوگنی کرم، رجوگنی کرم، تموگنی کرم۔ کرتا بھی تین طرح کا ہوتا ہے: ستوگنی کرتا، رجوگنی کرتا اور تموگنی کرتا۔ بدھی بھی تین پرکار کی ہوگی ہے: ستوگنی بُدھی، رجوگنی بُدھی اور تموگنی بُدھی۔ دھرتی بھی تین پرکار کی ہے: ستوگنی دھرتی، رجوگنی دھرتی اور تموگنی دھرگی۔ سُکھ بھی تین پرکار کے ہوتے ہیں: ستوگنی سُکھ، رجوگنی سُکھ اور تموگنی سُکھ۔

اے ارجن اپنا فرض اگر ادنا سے ادنا بھی ہو تو اُسے ترک نہیں کرنا چاہیے۔ جو شخص اپنی عقل، زبان، جسم اور دل کو قابو میں رکھتا ہے، انانیت، تکبّر، خودنمائی، خواہش، غصہ اور شوق سے بری ہوتا ہے وہی واجب الوجود میں وصل پاتا ہے۔ عارف عشقِ حقیقی کی بدولت میری حقیقتِ کامل کو حاصل کر کے مجھ میں وصل ہو جاتا ہے، لہٰذا اِس عالم کے سب افعال کو میرے حوالے کر دے اور میرا طالب ہو اور ہمیشہ میرے تصوّر میں مشغول رہ۔

اے ارجن جو بھی ہماری تقریر کو سُنے گا اور اس پر عمل کرے گا وہ مجھے اپنا عزیز بنالے گا اور آخر وہ میرے عالم کو پہنچے گا۔ آخر میں کرشن جی ارجن سے پوچھتے ہیں کہ اب بھی تمھاری نادانی اور غفلت دور ہوئی یا نہیں؟

ارجن جواب دیتا ہے:

آپ کے کرم سے میری نادانی و غفلت دور ہوئی۔ اب میں آپ کے حکم کو بجالاؤں گا اور وہ جنگ کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ سنجے دھرت راشٹر سے کہتا ہے کہ میں نے کرشن کی اور ارجن کی گفتگو سُنی اور کرشن جی کے عجیب روپ کے درشن کیے جس سے مجھے حیرت و خوشی ہوتی ہے۔ اب جس طرف کرشن ہوں گے مجھے کامل یقین ہے کہ فتح مندی اُسی طرف ہوگی۔

اِس ادھیائے میں 78 اشلوک ہیں۔ اشلوک 55 کے مفہوم کو فارسی نظم کے سات اشعار میں پرویا گیا ہے۔ راقم اس اشلوک کو تینوں صورتوں میں درج ذیل کرتا ہے:

भक्त्या मामभिजानाति यावान्यच्श्रास्मि तत्त्वतः।
ततो मां तत्त्वतो ज्ञात्वा विशते तदनन्तरम् ।५५।

<u>ذات میں وصل ہونے کا طریقہ:</u> (55) وہ اُس عشق کی بدولت میری حقیقت سے کامل طور پر واقف ہو جاتا ہے اور پوری واقفیت حاصل کر کے مجھ میں وصل ہو جاتا ہے۔

جذبِ کامل سے ہو جب پیش نظر میرا جمال
عشق کر دیتا ہے مجھ میں میرے طالب کا وصال

جب انسان کی رسائی علم کلّیت کی منزل تک ہوجاتی ہے اُس وقت اُسے خورشیدِ ذات کا پرتو اپنے باطن میں نظر آتا ہے اور اُس کے دیدار کا عشق پیدا ہوتا ہے جس کے وسیلے سے وہ اپنی ہستی کے ذرے کو اُس کے بے انتہا جلال میں فنا کر دیتا ہے۔

نظم

دربازیِ عشق صرفہ جان زیبا نہ بود بہ پیش جانان
آنکو کہ فدائے عشق یار است او را بہ تن و بجان چہ کار است
بیجان وتن است درتن و جان آرام گہش کنارِ جانان
در بحر فنا قدم گذارد پردائے وجود و جان ندارد
در راہِ یگانہ خاک گشتہ از موت و حیات پاک گشتہ
باید کہ دلت صفا پذیرد جز رنگ یگانگی نگیرد
این است دلی رہ خدائی جز این ہمہ باطل و ہوائی

اسی طرح اشلوک 56 کے مفہوم کو بھی پہلے سنسکرت میں، پھر اُس کا مطلب اردو میں، پھر اردو شعر کے لباس میں اور پھر فارسی اشعار کے جامے میں دیکھیے:

सर्वकर्माण्यपि सदा कुर्वाणों मदव्यपाश्रयः।
मत्प्रसादादवाप्रोति शश्वतं पदमव्ययम् ।५६।

<u>وصالِ ذات</u> (56) جو میری پناہ میں آتا ہے وہ سب فعلوں کو کرتا ہوا بھی میرے فضل سے قدیم اور لازوال منزل پہ پہنچتا ہے۔

میرا بندہ کاروبارِ دُنیوی کرتا ہوا میری رحمت سے ہے روبرو منزلِ جاوید کا
خواہی کہ دروں خویش مولا یابی با خاص با خاص نشین تا یابی
در چہل چلہ انچہ نہ پیدا یابی از یک نظرِ خاص ہویدا یابی[۲۹]

اسی طرح اشلوک 61، 62، 65، 66، 67، 69 کو بھی فارسی لباس پہنایا گیا ہے۔ اٹھارہویں ادھیاے کے خلاصے کے آخر میں ایک فارسی رباعی درج کی گئی ہے:

آخر یابد ہر کہ ز صدقش جوید تخمے کہ بجا فتاد آخر روید[۳۰]
گویند کہ ہر کہ یافت حرفے نکند نے نے غلط است ہر کہ یابد گوید

صفحہ 336 سے خلاصۂ کتاب شروع ہوکر صفحہ 338 پر ختم ہوتا ہے۔ اس میں بھگوت گیتا جی کے اٹھارہ ادھیاؤں کا ایک ایک یا دو دو سطروں میں مختصر طور پر خلاصہ درج کیا گیا ہے۔

خاتمۂ کتاب صفحہ 339 سے شروع ہوکر صفحہ 343 پہ ختم ہوتا ہے۔اس میں مختصراً یہ درج کیا گیا ہے کہ وید وشاستروں کا علم کیسے حاصل کرنا چاہیے۔سنسکرت زبان سے ہم ناواقف ہیں۔ دوسری زبان کی کتب کے ذریعے ہمیں علم حاصل نہیں ہوتا۔ ہمارے مذہبی پیشوا دنیاوی معاملوں میں الجھ کر رہ گئے ہیں۔ ہمارے پاس بھگوت گیتا آسان زبان میں موجود ہے جس میں باطنی علم کا ذکر تفصیل سے کیا گیا ہے۔اس میں یہ بھی بتایا گیا ہے کہ اگر انسان روزانہ صبح وشام پندرہ یا بیس منٹ تک سچّے دل ودماغ سے شغل یعنی دھیان کرے تو وہ مقامِ اعلا حاصل کرسکتا ہے۔انسان کا دنیا میں آنے کا مقصد دوسرے حیوانات کی مانند زندگی بسر کرنے کا نہیں بلکہ علمِ ذات تک رسائی حاصل کرنا اس کا مقصد ہے۔اس کے لیے ضبط،شوق،استقلال اور کوشش کا ہونا ضروری ہے۔

کتاب کے صفحہ 340 پہ فارسی کی ایک رباعی درج ہے:

اے بند بیا وقفل بر دل ہشدار　　دے دوختہ چشم پاے درگل ہشدار
عزم سفر مغرب در و در مشرق　　اے راہ روپشت بہ منزل ہشدار

خاتمۂ کتاب بھی فارسی کی ایک رباعی درج کرنے سے ہوتا ہے:

باید طلب اندر رہ دلدار درست　　ہمت درکار باید اے یار درست
اخلاص درست وصبر تار چار درست　　زین چار درست میشود کار درست[۳۱]

گیتا جی کے اس نسخے میں مترجم نے سترہ تصویریں الگ الگ کاغذوں پر بنا کر ادھیاؤں کے بیچ میں چپکا دی ہیں تاکہ ہر ادھیاے کے مطلب کو سمجھنے میں آسانی ہو اور کسی قسم کی مشکل پیش نہ آئے۔ان تصویروں میں یہ دکھایا گیا ہے کہ آتما کہاں سے اس عالم میں آتی ہے،وہ کس طرح سے ترقّی کے منازل طے کرتی ہوئی آخر واپس کہاں چلی جاتی ہے۔کن کن لوکوں سے اسے گزرنا پڑتا ہے۔ یُگ کتنے ہیں، ہر ایک کی عمر کتنی ہے، نظامِ شمسی وقمری کیا ہیں۔راقم ان تصاویر کے نام، ادھیاے کا نام اور صفحہ نمبر لکھ دیتا ہے تاکہ جانکاری میں دشواری نہ آئے،ساتھ ہی مترجم کی علمیت و محنت کا بھی اندازہ ہوجائے گا۔

(1) پران چکرم (ادھیاے پانچواں،ص124، (2) ناساگر دھیان گنیش مورتی (ادھیاے چھٹواں صفحہ 124 تا128 کے بعد دوبارہ صفحہ 121 تا128 درج ہوگئے ہیں)، (3) ششمار چکر یا نظامِ شمسی (ادھیاے ساتواں،ص140)، (4) برہم ودیا (آٹھواں ادھیاے،ص159)، (5) یُگ چکر (ادھیاے آٹھواں،ص141، چار یُگوں کا نقشا)، (6) سموت سر چکر (ادھیاے آٹھواں، ص167)، (7) آتما بھاو درشن (ادھیاے نواں،ص172)، (8) پرجاپتی مورتی (ادھیاے

نواں، ص178)، (9) جوتش بھان چکر (ادھیاے دسواں، ص193)، (10) چندر چکرم (ادھیاے دسواں، ص 195، چاند کی بدلتی ہوئی حالتیں)، (11) شیوکا بھارت برکھش درشن (ادھیاے دسواں، ص 196)، (12) اُترا کھنڈ (ادھیاے دسواں، ص197، ہندستان کے اُترا کھنڈ علاقے میں برہم لوک، شیولوک اور وشنولوک کی نشان دہی کی گئی ہے)، (13) ایکوہم بھوشاما (ادھیاے دسواں، ص205)، (14) برہماوہایا درشن (ادھیاے دسواں، ص212، وراٹ ست)، (15) سُپن دھیان (ادھیاے گیارہواں، ص234، وشنو بھگوان شیش ناگ کی سیج پر نیند کی حالت میں ہیں اور دیوی لکشمی پانو داب رہی ہیں)، (16) اشوتھ برکھش (ادھیاے پندرہ، ص273)، (17) برہم انتر یہ درشن پاہرنیہ گربھ (ادھیاے پندرہ، ص278۔ یہاں سے آتمائیں آتی ہیں اِس عالم میں اور معراجِ کمال حاصل کرنے کے بعد واپس اسی مقام پر چلی جاتی ہیں۔ موکھش یعنی نجات حاصل کر لیتی ہیں)۔

اب ہم بھگوت گیتا کے اس ترجمے (نسخے) کے اُس وقت کے املا سے متعلق چند باتیں کریں گے جو دورانِ مطالعہ ہماری نظروں کے سامنے آئیں۔ آج سے سو سال قبل کے املا اور آج کے املا میں کتنی تبدیلی آ گئی ہے۔ اُس وقت اُوس اور اُون کو الف کے بعد مع واو لکھا گیا ہے۔ یاے معروف اور یاے مجہول کا فرق کہیں رکھا گیا ہے کہیں نہیں۔ دوچشمی یعنی ہاے مخلوط کا استعمال نہیں کیا گیا ہے یا بالکل کم۔ یہی حال ہاے ملفوظی کا ہے۔ اس کا استعمال نہ ہونے کے برابر ہے۔ ہاے ملفوظی لکھتے وقت عموماً لٹکن کا استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ گاف کے لیے کہیں مرکز کا استعمال کیا گیا ہے کہیں نہیں۔ بعض مقامات پر اسے کاف ہی کی صورت میں درج کیا گیا ہے۔ 'جہاں' اور 'وہاں' کو نون غنّہ کے بجاے مع نونِ اعلان یعنی نقطے کے ساتھ لکھا گیا ہے۔ زیادہ تر الفاظ کو ملا کر لکھا گیا ہے۔

بھگوت گیتا کے اس نسخے کے مطالعے کے بعد راقم اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ مترجم صرف سنسکرت، ہندی، اردو اور فارسی زبان پہ ہی عبور نہیں رکھتا تھا بلکہ اُس نے دوسری زبانوں اور دوسرے مذاہب کا بھی وسیع تر مطالعہ کیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کی علمیت سے اپنی نوعیت کا یہ واحد نسخہ صفحۂ قرطاس پہ ظاہر ہوا اور ہم تک پہنچا تا کہ اردو جاننے والے حضرات جو سنسکرت زبان سے نابلد ہیں، اس کے مطالعے سے فیض حاصل کر سکیں۔

حواشی:

۱ ''مذہبی لٹریچر اور اردو'' از ڈاکٹر نوشاد عالم، مشمولہ ماہنامہ 'اردو دنیا'، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی، ص12، کالم تین، ماہ جولائی 2013۔

۲؎ 'شری مد بھگوت گیتا باتصویر' مولفہ رائے بہادر پنڈت جانکی ناتھ صاحب مدن دہلوی، اشاعت 5اگست 1922،ص9۔رام نراین پریس متھرا میں بابورادھارمن بھارگو کے اہتمام سے چھپی۔

۳؎ ایضاً، دیباچہ طبع پنجم، پنڈت امرناتھ مدن،ص(ل،ب) کیوں کہ دیباچے پرصفحہ نمبر درج نہیں کیا گیا ہے۔

۴؎ ایضاً، دیباچہ طبع چہارم ص2۔اس دیباچے پر بھی صفحہ نمبر درج نہیں ہے،لیکن اس کے آگے صفحہ نمبر 3 درج ہےاس لیے ہم اسے صفحہ 2مان لیتے ہیں۔

۵؎ ایضاً، یہ نقشا کاغذ کے ایک بڑے شیٹ پہ چھاپا گیا ہے جس کے دونوں طرف گیتا جی کے اٹھارہ ادھیائے مع اشلوکوں کی تعداد میں درج کیے گئے ہیں اور یہ تفصیل خانے بنا کر درج کی گئی ہے کہ کتنے کتنے ادھیائے تصوّف کی کس کس منزل کا احاطہ کیے ہوئے ہیں۔

۶؎ ایضاً،ص8-9

۷؎ ایضاً،ص14

۸؎ ایضاً،ص12-13

۹؎ ایضاً،ص13-14

۱۰؎ ایضاً،ص14-15

۱۱؎ ایضاً،ص5-16

۱۲؎ ایضاً،ص18

۱۳؎ ایضاً،ص22

۱۴؎ 'ستو' یہ ہندی وبھاشا کا لفظ ہے۔اس کے معنی چیز سے ہیں۔

۱۵؎ 'پنڈت' عارف، دانا، عاقل، عالم، مفکر۔

۱۶؎ ایضاً،ص41-42

۱۷؎ چوتھا ادھیائے،ص97-101

۱۸؎ آٹھواں ادھیائے،ص159

۱۹؎ نواں ادھیائے،ص180

۲۰؎ دسواں ادھیائے،ص204

۲۱؎ گیارہواں ادھیائے،ص236

۲۲؎ بارہواں ادھیائے،ص245

۲۳؎ تیرہواں ادھیائے،ص258

۲۴۔ چودھواں ادھیائے،ص 261

۲۵۔ پندرھواں ادھیائے،ص 275

۲۶۔ سولہواں ادھیائے،ص 297

۲۷۔ سترہواں ادھیائے،ص 300

۲۸۔ اٹھارہواں ادھیائے،ص 311

۲۹۔ ایضاً،ص 27-226

۳۰۔ ایضاً،ص 336

۳۱۔ خاتمۂ کتاب،ص 343

۳۲۔ اِس کے علاوہ گیتا پریس گورکھپور کا ریالے (ادارہ) گوبند بھون کے اصل سنسکرت نسخے سے بھی استفادہ کیا گیا ہے (دسواں اڈیشن، سمپت بکری 2053)، ''بھگوت گیتا مع ترجمہ اردو'' راجہ رام کمار پریس بک ڈپو (وارث) نول کشور پریس بک ڈپو لکھنؤ (سالِ طبع درج نہیں)، ''سری بھگوت گیتا'' مصنفہ لالہ پرسرام صاحب شرما، جے ایس سنت سنگھ اینڈ سنسز پبلشرز و تاجرانِ کتب چوک متی لوہاری گیٹ، لاہور (سالِ اشاعت درج نہیں)۔ ''دل کی گیتا'' خواجہ دل محمد، آزاد بک ڈپو ہال بازار امرتسر (سالِ اشاعت درج نہیں)۔ ''نغمۂ جاوید'' از نواب مرزا جعفر علی خاں اثر لکھنوی، راج محل پبلشرز جموں کشمیر (پہلی اشاعت 1943)۔ ''بھگوت گیتا یا نغمۂ خداوندی'' محمد اجمل خاں، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ، 1992۔ ''شریمد بھگوت گیتا مع گیتا بودھ'' مہاتما گاندھی، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ، 1991 اور ''بھگود گیتا'' از ڈاکٹر شان الحق حقی، انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دہلی، 1994 جیسے نسخے بھی نظر کے سامنے رہے ہیں۔ ❑❑

نوشتہ بماندسیہ برسفید

(قسط چہارم- ٹام آلٹر کی فلمی زندگی)

میری ابتدائی فلمی زندگی کی کہانی عجیب وغریب ہے۔ اداکار کے طور پر مجھ کو پہلی فلم اس وقت ملی تھی جب میں فلم اینڈ ٹیلی ویژن انسٹی ٹیوٹ آف انڈیا(FTII) پونے میں طالبِ علم تھا۔ اس فلم کا نام 'مرگ ترشنا' تھا۔ اس فلم میں جلال آغا صاحب اور راکیش پانڈے بھی تھے اور اس کے ڈائریکٹر آر. این. شکلا تھے جو ایف ٹی آئی آئی میں میرے سینئر تھے۔ لیکن میری پہلی فلم جو ریلیز ہوئی تھی وہ ہے 'چرس' جس کی کہانی بہت دل چسپ ہے۔ اسے رامانند ساگر صاحب نے پروڈیوس کیا تھا۔ ان کا بیٹا پریم ساگر صاحب، یہ بھی فلم اسٹوڈیو سے ہیں جو میرے سینئر رہ چکے ہیں۔ یہ ایک مرتبہ کسی کام سے فلم اسٹوڈیو آئے تھے۔ اس وقت میں اسٹوڈیو کی کسی فلم کی شوٹنگ کر رہا تھا جس میں شوٹ کے لیے مجھے کسی درخت پر چڑھنا تھا۔ درخت اونچا تھا لیکن میں چوں کہ مسوری کا رہنے والا ہوں، اس لیے میرے لیے درخت پر چڑھنا بندروں کی طرح آسان ہے، اس لیے، میں درخت پر چڑھ گیا۔ پریم ساگر صاحب اس وقت مجھے دیکھ رہے تھے۔ اس واقعے کے ڈیڑھ دو سال بعد جب رامانند ساگر صاحب 'چرس' فلم بنا رہے تھے تو انھوں نے اپنے بیٹے پریم سے کہا کہ مجھے کوئی ایسا کلاکار چاہیے جو کسی حد تک بولڈ ہو اور ایکشن وغیرہ کرتا ہو۔ پریم ساگر نے اپنے والد سے کہا کہ میں ٹام آلٹر نام کے ایک کلاکار کو جانتا ہوں جس کا تعلق مسوری سے ہے۔ اس طرح گویا پہلا کام مجھ کو میری ایکٹنگ کی بنیاد پر نہیں بلکہ اس لیے ملا کہ میں درخت پر بہ آسانی چڑھ سکتا تھا۔ 'چرس' فلم کمال کی تھی۔ وہ چلی بھی خوب۔ اس فلم میں دھرمیندر اور ہیما مالنی کے ساتھ کام

کرنے میں بڑا لطف آیا۔ وہ زمانہ ہی کچھ اور تھا۔ سادگی بھری زندگی تھی۔ پہلے دن جب میں شوٹنگ کے لیے اسٹیشن سے پیدل ہی اسٹوڈیو گیا تو دروازے پر چوکیدار نے مجھے روک لیا جو ایک عام بات تھی اور ہے۔ میں نے اسے بتایا کہ میں شوٹنگ کے لیے آیا ہوں۔ اس نے کہا کہ سب یہی کہتے ہیں! چلو بھاگو یہاں سے۔ بڑی منت سماجت کے بعد اس نے ساگر صاحب سے بات کی۔ اس کے بعد نٹراج فلم اسٹوڈیو میں تقریباً تیس سال تک میرا آنا جانا رہا۔ میں جب بھی جاتا تو وہ چوکیدار دونوں ہاتھ جوڑ کر نمستے کرتا۔ میری اس سے دوستی ہوگئی تھی۔ ممبئی میں جب میں دھرم پاجی کے ساتھ شوٹنگ کر رہا تھا تو شدید گرمی تھی۔ مجھے زور کی پیاس لگی ہوئی تھی۔ چوں کہ میں ابھی بالکل نیا نیا تھا، اس لیے مجھے وہاں کوئی پوچھ ہی نہیں رہا تھا۔ دھرم پاجی ایک چھتری کے سایے میں بیٹھے لسّی پی رہے تھے اور میں دھوپ میں بیٹھا جل رہا تھا۔ وہ بار بار مجھے دیکھ رہے تھے۔ انھوں نے ایک شخص سے کہا کہ جا کر اس انگریز سے پوچھو کہ اسے لسّی چاہیے۔ اس نے آ کر مجھ سے پوچھا کہ کیا آپ کو لسّی چاہیے۔ میں نے اس سے کہا کہ ضرور چاہیے۔ لسّی آئی جسے میں نے دو چار ہی گھونٹ میں ختم کر دیا۔ دھرم پاجی نے اس شخص سے کہا کہ پھر جا کر اس انگریز سے پوچھ کہ کیا اور لسّی چاہیے۔ اس طرح دوسری بار اور پھر تیسری بار بھی میں نے لسّی پینے کے لیے اپنا عندیہ ظاہر کیا تو دھرم پاجی کی زور سے آواز آئی 'اوے تو سی انگریز ہو یا پنجابی؟ وہ سادگی سے بھرے دن تھے۔ کسی کو کسی سے کچھ لینا دینا نہیں تھا۔ ایسے دن اب بمبئی کی زندگی میں پھر کبھی نہیں آئیں گے۔ انہی دنوں دھرم پاجی کے ساتھ دوستی ہوئی۔ اس زمانے میں ہیما جی کے ساتھ ان کا زبردست رومانس چل رہا تھا۔

رامانند ساگر صاحب رائٹر، شاعر اور بہت بڑے فلم ڈائرکٹر تھے۔ ایک مرتبہ کا واقعہ ہے کہ جب میں شوٹنگ کر رہا تھا تو شام کے وقت انھوں نے مجھ سے کہا کہ ٹام Relax۔ تھوڑی دیر کے بعد پھر کہا کہ ٹام Relax۔ ان کے ری لیکس کہنے کا مطلب میں سمجھ نہیں رہا تھا۔ تیسری مرتبہ انھوں نے خود ہی مجھے بُلا کر کہا ٹام Relax کا مطلب بمبئی کی پنجابی میں یہ ہوتا ہے کہ تمھارا آج کا کام ختم ہو گیا اب تم جا سکتے ہو۔

27 مئی 1976 کو جب 'چرس' فلم ریلیز ہوئی تو جگادری جہاں انیس بیس برس کی عمر میں کبھی میں نے ایک اسکول میں ٹیچر کی نوکری کی تھی، وہاں کے اپنے دوستوں سے وعدہ کیا کہ جب میری پہلی فلم ریلیز ہوگی تو میں اسے آپ لوگوں کے ساتھ جگادری ہی میں دیکھوں گا۔ فلم یمنا

نگر جو جگادری کے بالکل سامنے ایک سنیما ہال میں ریلیز ہوئی۔ جگادری کے اپنے ایک دوست ڈیویڈ کو میں نے 1976 میں ڈیڑھ سو روپے کا منی آرڈر بھیج دیا تھا اور اس سے کہا تھا کہ وہ اس پیسے سے جتنے ٹکٹ مل جائیں خرید لے۔ اس وقت غالباً پانچ روپے میں ایک ٹکٹ ملا کرتا تھا۔ اس طرح گویا تیس آدمی کا بندوبست ہو گیا۔ میں 27 مئی 1976 کو اپنی موٹر سائیکل پر بیٹھ کر مسوری سے جگادری کے لیے تین بجے کے شو کے لیے روانہ ہوا۔

اس فلم میں میری انٹری شروع میں نہیں بلکہ ایک گھنٹے کے بعد ہے۔ جو لوگ میرے ساتھ سنیما ہال میں یہ فلم دیکھنے آئے تھے جب میں انھیں شروع میں اسکرین پر دکھائی نہیں دیا تو ان لوگوں نے یہ کہتے ہوئے 'ارے ٹام آلٹر! تم اس فلم میں ہو بھی یا نہیں' ہوٹنگ شروع کر دی مگر جب فلم میں میری پہلی انٹری ہوئی تو اس وقت ہال میں یہ کہتے ہوئے 'او ٹام آلٹر واہ واہ کیا بات ہے' جو تالیاں بجیں ہیں، وہ میرے لیے نا قابلِ فراموش ہے۔

دہرہ دون میں کنک سنیما ہال ہے جہاں 'چرس' فلم لگنے والی تھی۔ جمعے کو مسوری سے جاتے ہوئے صبح صبح میں وہاں رُکا اور کنک کے منیجر سے کہا کہ اتوار کی شام میں مجھے چھے بجے کی شو کے لیے پچیس ٹکٹیں چاہیے کیوں کہ مسوری والے میرے دوست فلم دیکھنے کے لیے آ رہے تھے۔ اس نے مجھ سے کہا اگر آپ کو سنڈے کی ٹکٹیں چاہیے تو آپ پھر سنڈے کو ہی آیئے اور ٹکٹ حاصل کیجیے۔ اس کو اس وقت تک یہ معلوم نہیں تھا کہ میں کون ہوں۔ میں سنڈے کو اسی سنیما ہال میں آیا اس وقت تک 'چرس' ہٹ ہو چکی تھی۔ وہی منیجر جو دو دن قبل مجھ سے بات تک نہیں کر رہا تھا دیکھتے ہی کہنے لگا 'ارے ٹام صاحب آیئے آیئے، یہ سنیما ہال آپ ہی کا ہے۔ کیا لیں گے، کتنے ٹکٹ چاہیے، پورا ہال آپ ہی کا ہے۔ یہ سموسے لیجیے اور پکوڑے لیجیے'۔ یہ ہے جادو ہماری فلموں کا کہ کس طرح دو دن میں کایا پلٹ ہو جاتی ہے۔ میرے ساتھ مسوری سے دہرہ دون لگ بھگ پچیس آدمی فلم دیکھنے کے لیے آئے تھے۔ ہم لوگ اوپر بال کنی میں بیٹھے ہوئے تھے۔ منیجر صاحب کو چوں کہ میری تواضع کرنی تھی، لہٰذا انھوں نے انٹرول میں سب کے لیے اوپر کیلے بھجوائے تھے۔ رات میں انٹرول میں کیلے کون کھائے گا لیکن یہ کیلے چوں کہ منیجر صاحب کی طرف سے آئے تھے، اس لیے، سب لوگ وہاں بیٹھ کر بندروں کی طرح کیلے کھا رہے تھے۔ بڑا مزا آیا۔ آج کل بھی فلمیں جمعے کو ریلیز ہوتی ہیں اگر وہ Manday تک چل جائیں تو بہت بڑی بات ہے۔ 'چرس' تو دہرہ دون میں پچیس ہفتے سے زائد چلی تھی۔

تقریباً ایک مہینے بعد مسوری میں واسو سنیما ہال میں چرس لگی تو میں وہاں بھی فلم دیکھنے کے لیے گیا تھا۔ فلم دیکھنے کے بعد واسو سنیما ہال سے جب میں باہر نکلا تو وہاں ایک اجنبی شخص نے مجھ سے نمستے کیا۔ میں نے بھی نمستے کیا۔ اس نے کہا ٹام بھائی مجھے آپ سے کچھ کہنا ہے۔ میں نے کہا کہیے۔ اس نے کہا کہ یہ فلم مجھے بہت اچھی لگی۔ آپ نے بہت اچھا کام کیا ہے لیکن ٹام صاحب ایک بات کا خیال رکھیے گا۔ میں نے کہا کہ ضرور رکھوں گا لیکن کس بات کا۔ اس نے کہا کہ آپ نے جو کیا وہ سب کرنا چاہتے ہیں لیکن نہیں کر پاتے۔ آپ یوں سمجھیے کہ آپ نے جو بھی کیا ہے وہ سب ہمارے لیے کیا ہے، اس لیے آپ کے اندر گھمنڈ یا غرور نہیں آنا چاہیے۔ بس اس چیز کا خیال ہمیشہ رکھیے گا۔ اس وقت تو اس شخص کی یہ باتیں عجیب لگی تھیں۔ میں تو سنیما ہال سے نکلنے کے بعد جشن منانے والا تھا لیکن اس اجنبی شخص کی باتوں نے مجھے بہت کچھ غور و خوض کرنے پر مجبور کر دیا۔ آج تک مجھے اس شخص کی باتیں ذہن نشیں ہیں۔

یہ بات سچ ہے کہ کروڑوں لوگ فلموں میں آنا چاہتے ہیں لیکن معدودے چند ہی آ پاتے ہیں۔ حقیقت میں ہم لوگ بہت ہی خوش نصیب ہیں کہ کیمرے کے سامنے فلموں میں آتے ہیں۔ یہ ایک ذمہ داری تو نہیں ہے مگر یہ سمجھنا چاہیے کہ لاکھوں لوگوں کی دعائیں ہماری اس چھوٹی سی کامیابی کے پیچھے ہوتی ہیں۔

مرگ ترشنا اچھی لیکن آرٹ فلم تھی۔ یہ اسی وقت یعنی چرس کے ساتھ ہی اس کے کچھ روز بعد ریلیز ہوئی تھی۔ آرٹ فلموں کا اس وقت کوئی خاص چلن نہیں تھا، اس لیے، یہ فلم نہیں چل سکی۔ اس وقت آرٹ فلمیں بہت کم بنتی تھیں۔ مرگ ترشنا بہت اچھی فلم تھی۔ اس میں جلال آغا اور راکیش پانڈے تھے اور ہیما مالنی جی کا ڈانس تھا۔ یوگیتا بالی جنھوں نے بعد میں متھن چکرورتی سے شادی کی، کا بھی اس فلم میں اہم رول تھا۔

میں آپ کو 1974 کے آخر کی ایک بات بتاتا ہوں۔ ہم لکھنؤ میں ترشنا کی شوٹنگ کر رہے تھے جس میں مَیں ایک انگریز افسر بنا تھا۔ کمال کا منظر ہے سامنے جھیل، اسٹیچو، لمبی لمبی سیڑھیاں اور ایک بڑی سی عمارت ہے۔ افسر گھوڑے پر سے اُتر کر سیڑھیوں پر جاتا ہے۔ ٹھیک چالیس برس بعد 2014 میں مَیں نے وہی شوٹنگ کی۔ وہی منظر، وہی سیڑھیاں اور وہی اسکول یعنی لامارٹینیر (Lamartenier)۔ البتہ 1974 میں مَیں گھوڑے پر سوار ہو کر آیا تھا اور 2014 میں جیپ پر سوار ہو کر آیا۔ میں نے دیکھا کہ میں پہلے سے کچھ موٹا ہو گیا ہوں لیکن چال، لوکیشن اور شوٹ بالکل وہی

ہے۔ یہ بہت بڑا تجربہ ہے۔ ہم ایکٹر جب فلموں میں کام کرتے ہیں تو ہم اپنے آپ کو کیمرے میں دیکھتے ہیں۔ ہم جب اسٹیج پر کام کرتے ہیں تو بہ مشکل وہ کام دیکھنے کو ملتا ہے۔ البتہ جب لوگ تعریف کرتے ہیں تو ہم سوچتے ہیں کہ لوگ ہماری تعریف کیوں کر رہے ہیں۔ آخر ہم نے کیا کیا ہے۔ یہ کیمرہ ایسی چیز ہے کہ اس سے کوئی چیز پوشیدہ نہیں رہتی۔ آپ اگر پریشان ہیں تو آپ کی پریشانی اس پر نظر آئے گی۔ آپ اگر خوش ہیں تو آپ کی خوشی کے تمام زاویے اس پر عیاں ہو جائیں گے۔ اگر آپ موٹے ہیں تو آپ کا موٹاپا بھی اس پر نظر آئے گا۔ آج جب تقریباً چالیس پینتالیس برس بعد میں اپنے پُرانے کام کو دیکھتا ہوں تو محسوس ہوتا ہے کہ ہمارا کام اتنا بُرا تو نہ تھا جو اس وقت اچھا نہ لگتا تھا۔ حالاں کہ جن حالات میں ہم کام کر رہے تھے اس کے اعتبار سے تو ٹھیک ہی تھا۔

'لیلیٰ مجنوں' کا تجربہ عجیب وغریب ہے۔ ایچ اے رویل صاحب اس سے پہلے بڑی بڑی فلمیں بنا چکے تھے۔ انھوں نے راجندر کمار کے ساتھ لکھنؤ کی کہانی پر 'میرے محبوب' نام سے ایک فلم بنائی تھی اور وہ لیلیٰ مجنوں فلم بھی بنانا چاہتے تھے۔ میں اس وقت FTII سے نکل کر فلم کی دنیا میں کام ڈھونڈ رہا تھا۔ اس فلم میں ہیروئن رنجیتا تھیں جو میری کلاس میٹ تھیں۔ میرے بارے میں انھوں نے سن رکھا تھا کہ مجھے اردو بھی آتی ہے۔ انھوں نے مجھے بُلایا اور کہا کہ ٹام ہم لیلیٰ مجنوں کو ایک نئے انداز میں کچھ اس طرح پیش کرنا چاہتے ہیں کہ کالج اسٹوڈنٹ کسی ریگستان میں بھٹک جاتے ہیں جہاں ایک گائیڈ ہوتا ہے جو انھیں یہ بتاتا ہے کہ یہ مجنوں کا مزار ہے اور پھر لیلیٰ مجنوں کی کہانی شروع کر دیتا ہے۔ یہ دونوں اسٹوڈنٹ فلیش بیک میں چلے جاتے ہیں اور لیلیٰ مجنوں اسکرین پر آجاتے ہیں۔ ہم نے دو تین دن جے پور کے ریگستان میں یہ فلم شوٹ کی جس میں مَیں گائیڈ بنا تھا اور خالص اردو میں گفتگو کر رہا تھا۔ میرا رول بہت مختصر تھا لیکن میرے رول کی بڑی تعریف ہوئی تھی۔ میں بڑا خوش تھا۔ بہر حال فلم ریلیز ہوئی جس کے تعارف میں میرا نام تھا لیکن مجھے یہ معلوم نہیں تھا کہ فلم بنتے بنتے لوگوں نے جب اس فلم کو دیکھا تو کہا کہ فلم کا موجودہ تصوّر Cinematic Sense کے خلاف ہے۔ لہٰذا ان لوگوں نے اس آئیڈیا کو بالکل ہی چھوڑ دیا اور کسی نے مجھے کچھ نہیں بتایا۔ فلم ریلیز ہوئی تو میں اپنے کچھ دوستوں کے ساتھ سنیما ہال میں فلم دیکھنے کے لیے گیا۔ ابتدائی تعارف میں جب میرا نام آیا تو وہ لوگ جو میرے ساتھ گئے تھے خوش ہوئے لیکن جب فلم شروع ہوئی تو صحیح معنوں میں ہیرو اور ہیروئن لیلیٰ مجنوں بنے پھر رہے ہیں۔ میں اس فلم میں ہوں ہی نہیں۔ یہ تو بمبئی کی بات ہے۔ اب مسوری کا حال سنیے۔ اس وقت تک میری دو تین فلمیں آچکی تھیں۔ میں

اپنے دوستوں سے 'لیلیٰ مجنوں' کی بہت تعریف کر چکا تھا، اس لیے، آدھی مسوری فلم دیکھنے کے لیے مسوری سنیما ہال پہنچ گئی۔ وہاں بھی میں نے اپنے کچھ دوستوں کو فلم دیکھنے کے لیے پیسے دے رکھے تھے۔ پورے مسوری کو فلم میں رشی کپور اور رنجیتا سے کوئی سروکار نہیں تھا، انھیں تو ٹام آلٹر سے دلچسپی تھی جو اس فلم میں کہیں تھا ہی نہیں۔ ایک بندے نے پہلے روز یہ فلم تین بار دیکھی کہ کہیں تو ٹام آلٹر ہوگا۔ اگلے روز اس کا فون آیا تھا۔ خوب گالیاں دے رہا تھا۔ کہہ رہا تھا پندرہ روپے ضائع کیے۔ پانچ پانچ روپے دے کر تین بار فلم دیکھی تم اس میں کہیں بھی نہیں ہو۔ میں نے اس سے کہا سنو ایک گانا ہے کہ 'کوئی پتھر سے نہ مارے میرے دیوانے کو' وہاں تین لاشیں پڑی ہوئی ہیں انہی لاشوں کی قطار میں جو تیسری لاش ہے وہ میری ہے!!! اب یہ نہ کہو کہ میں وہ نہیں ہوں۔

لیکن اس فلم کی کہانی یہیں ختم نہیں ہوتی۔ میرے خیال میں اس فلم کے لیے مجھے اس وقت دس ہزار روپے ملنے والے تھے۔ جب اس فلم کی شوٹنگ شروع ہوئی تو اس کے پروڈیوسر شنکر بی.سی تھے۔ انھوں نے مجھ کو یہ کہہ کر پانچ ہزار روپے دیے کہ جب فلم ریلیز ہو جائے گی تو بقیہ پانچ ہزار روپے لے لینا۔ یہ 1974 کی بات ہے اس وقت پانچ ہزار روپے اچھی رقم مانی جاتی تھی۔ فلم سپر ہٹ ہوئی تھی۔ کافی چلی تھی۔ میں بقیہ پانچ ہزار روپے کی رقم لینے کے لیے گیا تو شنکر بی.سی صاحب نے کہا کہ تم کون ہو بھائی! میں نے کہا کہ میں ٹام آلٹر ہوں۔ وہ کہنے لگے تم تو میری فلم میں ہو ہی نہیں۔ میں تمھیں پیسہ کیوں دوں۔ میں نے کہا سر! اس فلم میں میرا نام ہے۔ انھوں نے صاف کہہ دیا کہ میں تمھیں نہیں پہچانتا، جب کہ مجھے وہ خوب پہچانتے تھے۔ پھر میں رویل صاحب کے پاس گیا اور اپنا مسئلہ بیان کیا۔ انھوں نے مجھ سے کہا کہ تم فکر نہ کرو۔ میرے خیال میں انھوں نے مجھے یہ رقم اپنی جیب سے دے دی۔ شنکر بی.سی شاید مارواڑی تھے۔

اسی دوران 'شطرنج کے کھلاڑی' کی شوٹنگ چل رہی تھی جس کے پروڈیوسر کوئی سندھی تھے۔ فلم شطرنج کے شروع میں میرا ایک سین تھا۔ شنکر رے صاحب سے طے ہوا کہ دو دن میں ہم یہ سین شوٹ کر لیں گے۔ مجھے اس زمانے میں ایک دن میں ایک ہزار روپے کے حساب سے معاوضہ ملتا تھا۔ دوسرے دن خوب اچھی طرح شوٹنگ ہوئی۔ لنچ کے وقت ڈائرکٹر صاحب نے کہا کہ کام پورا ہو گیا۔ سب نے کہا ابھی تو آدھا دن باقی ہے۔ لیکن انھوں نے کہا کہ ہم نے ٹام اور رچرڈ کو دو دن کا وقت دیا تھا لیکن انھوں نے ڈیڑھ دن میں ہی سین کو اچھی طرح شوٹ کر کے پورا کر دیا، اس لیے، اب چلو تم لوگ آرام کرو۔ پروڈیوسر کی سوچ کیا ہوتی ہے، وہ دیکھیے۔ جب پیسہ دینے کی

نوبت آئی تو اس نے مجھے پانچ سو روپے کم دیے اور کہا جب تم نے لنچ تک آدھے دن کام کیا تو میں تمھیں پورے دن کا پیسہ کیوں دوں۔ اس نے کہا ٹام تم ایمان داری سے بتاؤ کہ تم نے پورے دن کام کیا۔ میں نے کہا کہ نہیں آدھے دن کام کیا۔ اس نے کہا پھر میں تمھیں پورے دن کا پیسہ کیسے دے سکتا ہوں؟ ہم نے اچھی ایکٹنگ کی سین جلدی شوٹ ہو گیا لیکن پروڈیوسر تو پروڈیوسر ہوتا ہے۔

آخر میں ایک اور کہانی سُن لیں۔ کافی دنوں پہلے ایک فلم 'عاشقی' بنی تھی جو ہٹ ہی نہیں بلکہ سپر ہٹ ہوئی تھی۔ اس میں میرا اچھا خاصا رول تھا۔ اس فلم کے پروڈیوسر مکیش بھٹ تھے جو مہیش بھٹ کے بھائی ہیں۔ یہ مجھے فلم سائن کرنے دس ہزار روپے لے کر آئے تھے۔ اس وقت کیش کا لین دین تھا۔ انھوں نے مجھے دس ہزار روپے دیتے ہوئے یہ کہا کہ تم اس وقت یہ روپے رکھو اور کام شروع کرو۔ اگر فلم ہٹ ہو گئی تو تم دیکھنا کہ ہمارا دل کتنا بڑا ہے۔ میں نے کہا ٹھیک ہے۔ فلم ہٹ کیا سپر ڈوپر ہٹ ہوئی۔ وہ دن اور آج کا دن مجھے صرف وہی دس ہزار روپے ملے جو شروع میں مل گئے تھے۔ انھوں نے 'عاشقی پارٹ-2' بنائی۔ یہ فلم بھی ہٹ ہوئی۔ بیس سال سے ہماری کوئی بات چیت نہیں ہوئی۔ ایک مرتبہ مکیش بھٹ ائیر پورٹ پر ملے میں نے ان سے کہا مکیش جی مبارک ہو آپ عاشقی پارٹ ٹو بنا رہے ہیں بہت اچھی بات ہے۔ وہ شخص مجھ سے یہ کہتا ہے کہ 'عاشقی' میں مجھے بہت زیادہ خسارہ اُٹھانا پڑا تھا، اس لیے، اب اس کی بھرپائی کے لیے عاشقی پارٹ ٹو بنا رہا ہوں۔ میں اس شخص کا منہ دیکھتا رہ گیا۔ انھوں نے 'عاشقی' فلم سے کروڑوں روپے کمایا ہے۔ جب وہ مجھ سے خسارے کی بات کر رہے تھے تو انھیں یقیناً یہ بات یاد تھی کہ انھوں نے اپنا وعدہ پورا نہیں کیا۔

میں نے تین پروڈیوسروں کی کہانی بیان کی ہے۔ فلم کی لائن میں پروڈیوسر اس طرح بھی کامیاب ہوتے ہیں۔ اپنی زبان سے صاف مکر جانا اور پیسہ نہیں دینا بمبئی میں عام ہے۔

مظفر علی صاحب کے ساتھ میں نے ایک ہی دفعہ کام کیا ہے۔ تقریباً پچیس برس پہلے انھوں نے واجد علی شاہ پر ایک ٹی وی سیریل بنایا تھا جس میں انھوں نے خود واجد علی شاہ کا رول ادا کیا تھا اور میں لکھنؤ کا ریذیڈنٹ بنا تھا۔ جہاں تک مجھے یاد ہے کوئی بڑی رقم نہیں تھی لیکن مجھ سے جو طے ہوا تھا وہ مجھے ملا، اس لیے مظفر علی سے مجھے کوئی شکایت نہیں ہے۔

فلم کی دنیا میں سب لوگ ایک طرح کے نہیں ہوتے۔ میں منوج کمار کو اپنا بڑا بھائی اور استاد

مانتا ہوں۔ کرانتی فلم سپر ڈوپر ہٹ ہوئی تھی۔ شوٹنگ ابھی چل ہی رہی تھی اور اسی درمیان مجھے شادی کرنی تھی۔ منوج صاحب میری ہونے والی بیوی کو جانتے بھی تھے۔ انھوں نے کہا کہ ٹام! شادی کرنے کے واسطے تمھارے پاس پیسے ہیں؟ میں نے کہا کہ منوج صاحب ہیں تو سہی لیکن کچھ کم ہیں۔ انھوں نے پوچھا کتنے ہیں؟ میں نے کوئی جواب نہیں دیا۔ ہم لوگ ان کے گھر پر بیٹھے ہوئے تھے انھوں نے وہیں سے اپنے دفتر میں فون ملایا اور مہتہ صاحب سے فون پر کہا کہ ٹام صاحب آپ کے پاس آنے والے ہیں۔ ان کو شادی کرنی ہے۔ آپ انھیں اتنے کا چیک فوراً دے دیجیے۔ اچھی خاصی رقم تھی۔ یہ 1978 کی بات ہے۔ میں نے وہ چیک لیا۔ اسی رقم سے شادی بہت اچھے طریقے سے ہوئی۔ شادی ہی نہیں اس پیسے سے ہنی مون بھی منایا گیا اور بھی بہت کچھ ہوا۔ اب یہ الگ بات ہے کہ شادی کے بعد 'کرانتی' میں ملنے والے معاوضے کے باب میں مجھے کچھ اور نہیں ملا لیکن جب ضرورت تھی تو بغیر مانگے انھوں نے اپنی طرف سے اچھی خاصی رقم دے دی۔ ایسے بھی لوگ ہیں۔

رامانند ساگر کی پانچ فلموں کے علاوہ ان کے تین یا چار ٹی وی سیریلز میں بھی میں نے کام کیا۔ شروع میں جب میں نے چرس میں کام کیا تھا جو لگ بھگ میری پہلی فلم تھی۔ میں نے کبھی پیسوں کی بات نہیں کی تھی۔ اس کے بعد بھی میں نے کبھی ان سے یا ان کے کسی بیٹے سے پیسے کی بات نہیں کی۔ لیکن میں جانتا ہوں اگر آج بھی مجھے پیسوں کی ضرورت ہو تو میں جا کر ان میں سے کسی سے بات کروں گا تو وہ لوگ مجھے جتنے پیسوں کی ضرورت ہوگی، ضرور دے دیں گے۔ اس زمانے میں کنٹریکٹ وغیرہ نہیں ہوتا تھا۔ اگر میں اس وقت اڑ جاتا کہ نہیں مجھے ایک لاکھ چاہیے تو قطعی ممکن تھا کہ ایک ہی فلم کے بعد وہ مجھے خدا حافظ کہہ دیتے۔ ہماری فلمی دنیا میں رشتے عجیب طرح کے ہوتے تھے۔ زبان کے اوپر کام چلتا تھا۔ اب اگر زبان دینے کے بعد کوئی مکر گیا تو کوئی اس سے ملتا نہیں تھا۔

رامانند ساگر صاحب کے ایک بیٹے ہیں شانتی ساگر صاحب۔ بہت ہی نیک اور کمال کے آدمی ہیں۔ ایک دن میں ان کے دفتر میں بیٹھا ہوا تھا۔ وہ ایک فلم بنا رہے تھے جس میں شترو گھن سنہا اور ونود کھنہ ہیرو تھے۔ شانتی ساگر کے ساتھ ہنسی مذاق کا رشتہ تھا۔ انھوں نے کہا ٹام کھانے میں کیا لوگے جو عام طور پر پوچھا جاتا ہے اور عام طور پر آدمی جواب میں چائے یا کافی کہتا ہے۔ میرے منہ سے یوں ہی مذاق میں نکل گیا تندوری چکن، ملائی کوفتہ، تین بٹر نان اور دال مکھنی وغیرہ وغیرہ۔ اس آدمی نے اپنے آدمی کو فوراً بلایا اور نٹراج اسٹوڈیو کے سامنے ہی جو ہوٹل تھا وہاں سے یہ

ساری چیزیں منگوائیں اور شتروگھن سنہا، ونود کھنہ اور ٹام آلٹر اطمینان سے بیٹھ کر تندوری چکن وغیرہ کے ساتھ سیر ہو کر کھانا کھایا۔

راجندر سنگھ بیدی ہندستان کے اردو کے بڑے رائٹر ہیں۔ وہ ایک فلم بنا رہے تھے جو کبھی ریلیز نہیں ہوئی۔ اس فلم کا نام تھا 'آنکھوں دیکھی'، جس میں میرا اچھا خاصا رول تھا۔ اس میں میرا کردار یہ تھا کہ ایک انگریز افسر ہے جو اپنے دوسرے انگریز ساتھیوں سے بغاوت کر کے کہتا ہے کہ اب میں ہندستانیوں پر ظلم و زیادتی سے پیش نہیں آؤں گا۔ سامنے جو سینئر افسر بنے تھے وہ ایک پارسی تھے سپاری والا صاحب جو ہمیشہ انگریز کے رول کیا کرتے تھے۔ اس وقت وہ کافی ضعیف ہو چکے تھے۔ ہم وہ سین شوٹ کر رہے تھے جس میں سپاری والا صاحب کو کچھ کرنا نہیں تھا۔ میرے ڈائیلاگ لمبے تھے ان کو صرف ہوں اور ہاں بولنا تھا لیکن ان سے وہ ہو نہیں پا رہا تھا۔ دن بھر ہم اسی میں لگے رہے۔ ہو سکتا ہے یا تو وہ ڈائیلاگ بھول گئے تھے یا ٹائم سے وہ انھیں ادا نہیں کر پا رہے تھے جس کی وجہ سے سب کو کافی تکلیف ہو رہی تھی۔ ہم نے پندرہ بیس بار اس سین کو کرنے کی کوشش کی مگر وہ نہیں ہوا۔ آخر میں بیدی صاحب پستہ قد ہونے کی وجہ سے میز کے نیچے بیٹھ گئے اور سپاری والا صاحب سے کہا کہ میں نیچے سے یوں اشارہ کروں گا اور آپ صرف ہاں کہیے۔ بیدی صاحب نے جیسے ہی نیچے سے وہ اشارہ کیا تو سپاری والا صاحب نے نیچے مڑ کر ان کی طرف دیکھ کر پوچھا: کیا کہنا ہے؟ اس دن شام ہو گئی تھی اور بیدی صاحب نے کہا ہم اس سین کو اب کل شوٹ کریں گے۔ میں صبح سات بجے بیدی صاحب کے دفتر آیا تو کیا دیکھتا ہوں کہ وہ زار و قطار رو رہے ہیں۔ میں نے ان سے پوچھا کہ بیدی صاحب کیا ہوا تو انھوں نے کہا میں تمھیں کیسے بتاؤں کہ پندرہ منٹ پہلے سپاری والا صاحب کی بیوی آئی تھیں بتا رہی تھیں کہ سپاری والا صاحب کا انتقال ہو گیا ہے اور گھر میں ان کی آخری رسوم کی ادائیگی کے لیے ایک پیسہ بھی نہیں ہے۔ چوں کہ ان کا سین نہیں ہوا تھا اس لیے ان کو کل کا پیسہ نہیں دیا تھا اور ان کی بیوہ وہ کل کا پیسہ مانگنے آئی تھیں۔ میں نے ان کی بیوہ کو کل کا پیسہ دے دیا ہے۔ بیدی صاحب جس طرح کے آدمی تھے انھوں نے یقیناً اس رقم سے بہت زیادہ دیا ہوگا جو واجب تھا۔ فلموں میں ہم زندگی کے جتنے رنگ دیکھتے ہیں وہ سب فلم والوں کی زندگی میں بھی ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ سپاری والا صاحب تو اندر سے بالکل ٹوٹ چکے تھے لیکن گھر میں پیسہ نہ تھا، اس لیے کام کرنے آ گئے تھے۔

●❖●

جاوید عالم

کتاب اور صاحبِ کتاب

سوتکلف اور اس کی سیدھی بات★ (فاروقی: محوِ گفتگو)

مرتبین: انیس صدیقی، رحیل صدیقی، مبصر: جاوید عالم

مصاحبہ کسی شخصیت کے خیالات کے فوری اظہار کا نام ہے جس میں ترتیب و تنظیم کے خلاقانہ جواہر، بدیہہ گوئی اور ذہانت بالمشافہ اظہار کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ مصاحبے میں جب کوئی ایسی شخصیت سوالوں کے جوابات دے رہی ہو جو نہ صرف بین العلومیت کی صفت رکھتی ہو بلکہ اصنافِ ادب کی بُنت، اس کے مزاج و معیار اور تاریخ کے منظرنامے پر اس شخصیت کی غیر معمولی نظر بھی ہو تو پھر اس نوع کی مصاحبتی گفتگو نہ صرف صحبتِ زعفران کا لطف دیتی ہے بلکہ اس گفتگو میں ادب و تہذیب اور ثقافت و تاریخ کا عطر کشید ہوتا ہے۔ اسی نوع کی گفتگو کی تحریری صورت زیرِ تبصرہ کتاب ''سوتکلف اور اس کی سیدھی بات'' ہے جس میں اردو کی اس عہد ساز شخصیت کے انٹرویوز شامل ہیں جسے اقبال کے بعد اردو کا سب سے بڑا عالم تصور کیا جاتا ہے۔ بلاشبہ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی علمی دل چسپیوں اور مطالعے کا دائرہ اقبال سے کہیں زیادہ وسیع ہے مگر اقبال کی لافانی شاعری اور فلسفے اور اسلامیات سے ان کی گہری دل چسپی کے سبب انھیں ایک منفرد مقام حاصل ہے۔ یہ بات کم لوگوں کو معلوم ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کو فلسفے اور اسلامیات سے بھی گہری دل چسپی ہے البتہ انھوں نے ان علوم کو اپنی تحریروں کا موضوع نہیں بنایا اور اپنی تمام توجہ خصوصاً اردو ادب کی آبیاری پر صرف کی۔

گفتگو کا آغاز افسانے کی شعریات سے ہوتا ہے اور سوالوں کے جوابات میں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کئی ایسے غموض اور ابہامات سے پردہ اٹھاتے ہیں جو ان کی کتاب ''افسانے کی حمایت میں'' سے متعلق ان کے معاصرین کے پیدا کردہ اس لیے ہیں کہ وہ کبھی اس کتاب کو سمجھ ہی

★ ''سوتکلف اور اس کی سیدھی بات''، شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کے ایسے **28** انٹرویوز کا مجموعہ ہے جو مختلف لوگوں نے اُن سے لیے ہیں۔

نہیں سکے۔شعر ونثر کے مابین تفضیل ہوسکتی ہے یا نہیں، اگر ہوسکتی ہے تو کیوں کر؟ فقط سماجیات پر اصرار فنکار کیوں نہیں کرسکتا اور فی الواقع ادب، سماج اور تہذیب سے فکشن کا رشتہ کیا ہے، مبادیاتِ فکشن میں کسی واقعے کی منطقیت کیا ہونی چاہیے کہ کردار واقعہ کا تابع رہے اور واقعہ مطبوع کی حیثیت میں رہے وغیرہ وغیرہ۔ یہ سب اردو والوں کو پہلی دفعہ فاروقی صاحب ہی نے بتایا۔

کتاب میں اطہر فاروقی صاحب کی شمس الرحمٰن فاروقی صاحب سے وہ گفتگو بھی شامل ہے جو غالباً ان کا پہلا ایسا انٹرویو تھا جس میں زبان کی افادیت کی بحث ادب کے نہیں بلکہ تعلیم کے سیاق وسباق میں کی گئی تھی۔ اس انٹرویو میں جو مباحث زیرِ بحث آئے وہ شاید اس سے پہلے کسی انٹرویو میں جگہ نہ پا سکے تھے۔ 1993 کے اس انٹرویو میں ہی وہ جملہ ایک سوال کے جواب میں شمس الرحمٰن فاروقی نے کہا تھا جو بعد میں اردو زبان اور تعلیم کی صورتِ حال کے حوالے سے حافظ کے اشعار کی طرح علمی حلقوں میں زبان زدِ خاص وعام ہوگیا: ''یونی ورسٹیوں میں برسرِ کار اردو اساتذہ جہلا کی چوتھی نسل ہیں''۔ زمانی اعتبار سے اب یونی ورسٹیوں میں برسرِ کار اردو اساتذہ کو جہلا کی چھٹی نسل کہا جاسکتا ہے۔ آزادی کے فوراً بعد ملک میں اردو کی صورت حال پر گفتگو کرتے ہوئے اطہر فاروقی صاحب کے ایک سوال کا جواب شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے کچھ اس طرح دیا تھا:

> ''میرا خیال ہے کہ اس موقع پر اور ان تبدیل شدہ حالات میں یونیورسٹیوں کے اردو شعبوں کے اساتذہ نے اپنی نوکری بچانے کے لیے جو مفاد پرستانہ لائحۂ عمل مرتب کیا اس نے اردو کی بنیادوں کو بالکل اکھاڑ پھینکا ...ان کے اس اقدام کے نتیجے میں یونیورسٹیوں کے اردو طالبِ علموں میں اکثریت جاہلوں کی ہوگئی ہے... یہ 55-1950 کے آس پاس کی بات ہے جب یونیورسٹی کے اردو شعبوں میں انہی جاہل طالبِ علموں کی بھرتی بہ طور استاذ شروع ہوئی پھر ان اساتذہ کے جاہل شاگردوں کی کھیپیں تیار ہونا شروع ہوئیں اور جاہل در جاہل کا یہ سلسلہ اب خدا جانے کب رکے؟''۔

''اردو کا مسئلہ سیاسی نہیں وجودی ہے'' کے عنوان کے تحت اس مصاحبے میں آزادی کے بعد ہندستان میں تہذیبی وادبی سطح پر اردو کے سمٹتے ہوئے دائروں پر اطہر فاروقی صاحب نے بے حد اہم اور تشویشناک سوالات کیے ہیں۔ جواب میں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے چند ایسے افسوسناک امور کی طرف نشان دہی بھی کی ہے جس کی توقع آج بھی اردو کے کسی عالم سے نہیں کی جاسکتی۔

اس انٹرویو میں ایک اور سوال کے جواب میں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے دینی مدارس کے ان فارغین کے حوالے سے جو اُردو کے منظرنامے کا حصہ ہیں، نہایت جرأت مندی سے کہا:

''مجھے دینی مدارس سے آنے والے طلبہ کے تعلق سے پریشانی یہ ہے کہ یہ لوگ اردو کی تہذیبی روایت کی روح سے واقف نہیں ہیں، ادب سے کوئی لگاؤ تو ان لوگوں کو ہوتا ہی نہیں''۔

الغرض شمس الرحمٰن فاروقی سے کی گئی یہ گفتگو آزادی کے بعد ہندستان میں اردو کی صورتِ حال اور اس کے سیاسی وغیر سیاسی اسباب کا احاطہ کرنے کی ایک نایاب کوشش ہے۔ یہ انٹرویو اردو اور انگریزی میں شمس الرحمٰن فاروقی کا سب سے زیادہ شائع ہونے والا انٹرویو بھی ہے۔

کتاب کا اگلا مصاحبہ ڈاکٹر سراج اجملی اور ڈاکٹر احمد محفوظ کی شمس الرحمٰن فاروقی صاحب سے گفتگو پر مبنی ہے۔ اس میں ادب اور زندگی کے باہمی رشتے اور اس کی نوعیت سے متعلق مسائل زیرِ بحث آئے ہیں۔ ایک خاص طرح کے علامتی، تجریدی اور مبہم اسلوب کا شکار ہو کر ترسیل کی سطح پر جدیدیت جس طرح ناکام ہوئی اور سماج سے اس کے رشتے کو بھی شک کی نگاہ سے دیکھا گیا اس نے جدیدیت کے حوالے سے لوگوں میں ایک خاص قسم کی غلط فہمیوں کو رواج دیا۔ فاروقی صاحب نے اس انٹرویو میں زیرِ بحث موضوع پر اپنے سلجھے ہوئے اور متوازن موقف سے اس غلط فہمی کو حتی الامکان رفع کرنے کی کوشش کی ہے۔ ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی سے متعلق مسائل بھی اس گفتگو میں زیرِ بحث لائے گئے ہیں۔ بقول فاروقی صاحب ''یہ ثابت کرنا ضروری نہیں ہے کہ ادب زندگی کا اظہار کرتا ہے اور زندگی کا ایک عمل ہے''۔ آگے چل کر وہ کہتے ہیں:

''جب مغرب میں یہ بحث چلی کہ کیا یہ ممکن ہے کہ ادب کو ہم خالص ادب بنا کر رکھیں؟ تو وہاں یہی نتیجہ نکلا تھا کہ خالص ادب کوئی چیز نہیں ہوتی۔ ہاں یہ سوال ضرور اٹھ سکتا ہے کہ ادب اور فن جو ہم بنا رہے ہیں اس کا اصل مقصود کیا ہے؟ اور اصل مقصود یہ ہونا چاہیے اور ہے کہ ہم ادب بنا رہے ہیں یہ مقصد نہیں ہونا چاہیے کہ اس سے ہم کوئی کام لے رہے ہیں۔ یعنی ادب کو حرفت سے الگ ہونا چاہیے۔''

شعر و ادب میں لفظ کے تخلیقی رول کی اہمیت، اردو ادب میں ردِ تشکیل (Deconstruction) کی تھیوری کی اہمیت، اردو ادب میں اس کے نفاذ کی نوعیت، ساختیات پس ساختیات اور مابعد جدید منظرنامے پر اس مصاحبے میں قدرے تفصیل سے بات کی گئی ہے۔ انٹرویو کا آخری حصہ استاذِ

محترم ڈاکٹر احمد محفوظ کے چند بے حد اہم سوالات پر مشتمل ہے جس میں انھوں نے مابعد جدید ادبی صورتِ حال بالخصوص Theory کے میکانکی اور ادب پر اس کے مشروط استعمال پر اطمینان بخش گفتگو کی ہے۔ ان کے ایک سوال کے جواب میں فاروقی صاحب نے نہ صرف اس ادبی رجحان کے عالمی سیاق پر اظہارِ خیال کیا ہے بلکہ اس کی ناکامی یا محدود کامیابی کے اسباب کا احاطہ ان الفاظ میں کر کے دریا کو کوزے میں بند کر دیا ہے:

''مجھے بہت افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ اس بات کو بہت کم لوگ جانتے ہیں کہ Post Modern Thought ہے کیا؟''

الغرض تقریباً 22 سوالات پر مبنی اس مصاحبے میں ادب برائے ادب اور زندگی سے اس کے نامیاتی تعلق، ادبی و فنی سطح پر لفظ کے تخلیقی رول، نظریۂ ردتشکیل، ساختیات پس ساختیات اور مابعد جدید تنقیدی صورت حال پر جس طرح اظہارِ خیال کیا گیا ہے اس سے مباحثِ مذکورہ سے متعلق متعدد طرح کی لاعلمیوں کا ازالہ ہوتا ہے۔

مشمولات کا چوتھا انٹرویو ساقی فاروقی اور افتخار قیصر کے ذریعے لیا گیا ہے جس میں برِّصغیر ہندو پاک سے باہر دوسرے ترقی یافتہ ممالک مثلاً امریکہ اور برطانیہ جیسے ملکوں میں اردو کی صورتِ حال اور وہاں کے ادبی منظرنامے سے متعلق کچھ دل چسپ اور علمی مسائل سامنے آئے ہیں۔ زیرِ تبصرہ کتاب کے اس مصاحبے میں ہندستان سے باہر اردو کے چند ادیبوں مثلاً راشد، مجید امجد، مشتاق احمد یوسفی، زہرا نگاہ، اور عبداللہ حسین جیسے ممتاز فنکاروں کے ادبی رجحانات پر اجمالی بحث کرتے ہوئے یہ ثابت کیا گیا ہے کہ کس طرح دہلی، لکھنؤ، پٹنہ، حیدرآباد اور کراچی و لاہور سے دور ان تہذیبوں نے ایک نسبتاً جداگانہ تہذیب کے معاشرتی اور علمی اثرات پر سبقت حاصل کی۔ اس موقع پر راشد کا ذکر خصوصی طور پر ہوا ہے اور فاروقی صاحب اس گفتگو میں بھی انھیں فیضؔ سے بڑا شاعر قرار دیتے ہوئے اقبال کے بعد اردو کا دوسرا بڑا شاعر مانتے ہیں:

''ن م راشد تو فیض سے بہت اوپر ہیں اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کا ذہن شروع ہی سے بین الاقوامی تھا، فیض سے اوپر تو اختر الایمان اور مجید امجد بھی ہیں ان چار شعرا کی فہرست میں فیض بھی ہیں لیکن وہ بہت نیچے ہیں۔''

آج بھی فاروقی صاحب اپنے اس موقف پر قائم ہیں کہ راشد، میراجی، اختر الایمان اور مجید امجد کے بعد ہی اردو شاعروں میں فیضؔ جگہ پا سکتے ہیں۔

کتاب کا ایک اور اہم انٹرویو وزیر آغا، انتظار حسین، آغا سہیل، سلیم اختر، انور سدید، احمد

ظفر، اصغر ندیم سید اور حسن رضوی وغیرہ کی شمس الرحمٰن فاروقی صاحب سے دو بدو گفتگو پر مبنی ہے۔ ظاہر ہے ان میں ہر شخص بالخصوص انتظار حسین، وزیر آغا اور انور سدید تنقیدی و تخلیقی سطح پر اردو ادب کا ایک معتبر حوالہ ہیں۔ گفتگو نسبتاً طویل نہ ہونے کے باوجود کئی زاویوں سے بہت اہم ہے۔ فاروقی صاحب سے ان کے پاکستان کے سفر کے موقع پر کی گئی یہ ملاقات اور اس میں زیرِ بحث آنے والے ادبی مسائل کا مخصوص سیاق و سباق ہے۔ مصاحبے کا آغاز فاروقی صاحب کی شخصیت، ان کے فن اور پاک و ہند کے ادبی منظر نامے سے متعلق حسن رضوی کے پُر مغز سوالات سے ہوتا ہے جن کا مختصراً جواب دیتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے اپنے بچپن، گھریلو حالات اور اپنی ابتدائی علمی و ادبی سرگرمیوں پر گفتگو کی ہے۔ فاروقی صاحب کے بچپن اور ان کے ادبی سفر کے ابتدائی مرحلے سے اجمالی واقفیت کے بعد ادب کا کوئی بھی سنجیدہ اور باشعور قاری معاصر ادب کے اس ممتاز دانشور اور نقاد سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اس امر سے قطعِ نظر کہ علمی ماحول انھیں بڑی حد تک وراثت میں ملا تھا تاہم کچھ اپنی خداداد صلاحیتوں اور دیوانگی کی حد تک علمی و ادبی دل چسپیوں اور باقی اپنے اکتسابِ علم — جس میں بے پناہ مطالعے کو فیصلہ کن حیثیت حاصل ہے — سے فاروقی صاحب نے اپنی شخصیت اور فن کو نکھارنے میں جس ریاضت سے کام لیا ہے اس کی دوسری کوئی مثال اردو میں موجود نہیں ہے۔ ان کا تبحرِ علمی، ان کی تصانیف، تحریر و تقریر اور ان کے طرزِ زندگی سے بھی نمایاں ہے۔ اس موقع پر وزیر آغا نے پاکستان میں تنقید کی صورتِ حال اور محض کلاسکی ادبی اقدار کے سبب جس طرح جدید ادب و تنقید سے ایک بہ ظاہر سوچی سمجھی دوری قائم کر لی ہے اس پر جب فاروقی صاحب سے ان کا موقف معلوم کیا تو انھوں نے بڑے اعتدال اور علمی انداز میں اس کا جواب دیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کے مطابق کسی بھی شہ پارے کا تجزیہ کرتے وقت کلاسکی معیاروں کو ملحوظ رکھنا بے حد ضروری ہے کیوں کہ بالآخر یہی پیمانے ہمارے پورے ادب کا سرمایہ ہیں۔ اس مصاحبے میں آغا سہیل نے افسانے کو ناول سے کمتر درجے کی چیز سمجھنے اور اصناف کی درجہ بندی سے متعلق سوالات کیے ہیں۔ سلیم اختر نے اردو شاعری میں جدید رویّوں اور طرزِ احساس اور اردو کے ساتھ دیگر زبانوں میں ان کی منتقلی کو موضوعِ گفتگو بنایا ہے۔ زبانوں کے تہذیبی رشتے اور اپنی زمین میں دور تک پیوست ان کی جڑوں کا ذکر کرتے ہوئے جب وزیر آغا نے اس حقیقت کو اردو شاعری کے سیاق و سباق میں جاننے کی کوشش کی تو فاروقی صاحب نے اس کا جواب ان الفاظ میں دیا ''کوئی بھی شاعری اپنے تہذیبی شعور سے علاحدہ نہیں ہو سکتی'' انٹرویو کے آخری حصے میں ممتاز فکشن نگار انتظار حسین نے جدید ادب سے

متعلق بے حد معنی خیز گفتگو کی ہے۔

علاوہ ازیں پریم کمار نظر، رحیل صدیقی، جاوید انور، مشتاق صدف، اختر سعید، رشید انصاری، محمود الحسن، خالد بہزاد ہاشمی اور عمران نقوی وغیرہ نے مابعد جدیدیت، محمد حسن عسکری کی ناقدانہ حیثیت، ادب اور فلسفہ کے باہمی رشتے، تخلیقی سطح پر صحتِ زبان کے مسائل، ایک ادبی رجحان کے طور پر جدیدیت کی ناکامی یا محدود کامیابی، نظری تحریکوں کے ادب پر اطلاق، زندگی میں تخلیقی سرگرمیوں کی اہمیت اور رسالۂ 'شب خون' کی ادبی خدمات جیسے اہم ادبی نکات پر سیر حاصل گفتگو کی ہے جن کے جواب میں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے نہایت ہوشمندی اور اپنے تخلیقی و تنقیدی شعور کی روشنی میں ان ادبی مسائل سے پردہ اٹھاتے ہوئے ان کے حل کی تدابیر کی تجاویز بھی پیش کی ہیں۔

زیرِ تبصرہ کتاب میں کل اٹھائیس انٹرویوز ہیں۔ ظاہر ہے کہ سب پر فرداً فرداً بات کرنا مشکل بھی ہے اور غیر ضروری بھی، اس لیے، میں نے اس تبصرے میں صرف ان موضوعات پر بات کی ہے جو اس کتاب کی حد تک فاروقیت کی تفہیم میں معاون ہو سکتے ہیں لیکن اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ''سو تکلف اور اس کی سیدھی بات'' کے عنوان سے منظرِ عام پر آیا مصاحبتی گفتگو کا یہ مجموعہ نہ صرف فاروقی صاحب کے ادبی موقف کا احاطہ کرتا ہے بلکہ شعر و ادب سے متعلق کچھ ایسے گوشوں کی طرف بھی ہماری رہنمائی کرتا ہے جن کے بغیر ہم جدید ادب کی افہام و تفہیم میں کسی قابلِ ذکر نتیجے تک نہیں پہنچ سکتے۔ توقع کی جا سکتی ہے کہ علمی و ادبی حلقوں میں یہ کتاب اپنی چند مذکورہ امتیازی خصوصیات کے سبب اس عبقری شخصیت کے نظریات کی تفہیم میں معاون ہوگی۔ ■■

تبصرے کی اشاعت کے لیے چند گزارشات

تبصرہ نگار حضرات سے گزارش ہے کہ وہ — تبصرے کے مسلّمہ فارمیٹ کے مطابق — کتاب کے تمام مشمولات کا مختصراً تعارف اس طرح کرائیں کہ تبصرہ دو ہزار الفاظ سے تجاوز نہ کرنے پائے نیز جہاں تک ہو سکے تعریفی و توصیفی کلمات سے گریز کیا جائے۔ تبصرے کے شروع میں کتاب کی تمام تفصیلات مثلاً کتاب کا پورا نام، مصنف/ مرتّب کا نام، سنِ اشاعت، ضخامت، قیمت، ناشر اور ملنے کا پتا وغیرہ ضرور درج کریں۔

'اردو ادب' میں تبصرے کی اشاعت کے لیے کتاب کی دو جلدیں آنا ضروری ہیں۔

(ادارہ)

اس شمارے کے اہلِ قلم☆

پروفیسر شمس الرحمٰن فاروقی	C-29, Hasting Road, Allahabad-211001 (UP) E-mail: srfaruqi@gmail.com
پروفیسر نیّر مسعود	Adabistan, Deen Dayal Road, Lucknow-226003
پروفیسر غضنفر	Director Academy of Professional Developmnet of Urdu Medium Teachers, Noam Chomsky Complex, Jamia Millia Islamia, New Delhi-110025 E-mail: ghazanfarjmi@gmail.com
جناب نوشاد کامران	Department of Urdu, Allahabad University, Allahabad (UP)
ڈاکٹر خالد جاوید	Department of Urdu Jamia Millia Islamia, Jamia Nagar, New Delhi-110025. E-mail:khalidjawed_09@yahoo.co.in
جناب سلام بن رزاق	603-B, New Akar CHS, Opp. Hyderi Masjid, Nayanagar, Meera Road (East), Thane-401107 Email: shaikhsalam076@gmail.com
جناب ایم. خالد فیاض	Karachi, Pakistan
جناب سلطان عبدالصمد	N 106, Abul Fazal Enclave, Jamia Nagar New Delhi- 110025 Email: salmansamadsalman@gmail.com
محترمہ شاہین پروین	Research Scholar, Department of Urdu, University of Delhi, Delhi-110007 E-mail: shaheenparveen.du@gmail.com
ڈاکٹر ٹی. آر. رینا	F-237, Lower Hari Singh Nagar, Rehari Colony, Jammu - 180005 (J&K), E-mail: trrainaraina@yahoo.com
جناب ٹام آلٹر	21, Methodist Centre, 4th Floor, YMCA Road, Bombay Central, Bombay-400008 E-mail: kkalsi1@rediffmail.com
جناب جاوید عالم	Centre for Indian Languages School of Language Literature and Culture Studies, Jawahar Lal Nehru University, New Delhi-110067

☆ موجودہ شمارے میں جس ترتیب سے مضامین شائع ہوئے ہیں اُسی ترتیب سے اہلِ قلم کی یہ فہرست بھی تیار کی گئی ہے۔

پروفیسر شمس الرحمٰن فاروقی کا خط جناب رشید حسن خاں (مرحوم) کے نام

۲ اگست ۱۹۹۰

خان بابا، سلام علیکم

کل شام کو "کتاب نما" میں آپ کا گوشہ میں نے ابھی دیکھا تو [illegible] یاد آیا کہ میں نے حسب وعدہ آپ کو خط نہیں لکھا ہے۔

داستان کے [illegible] مستقل [illegible] چار جلدوں میں [illegible] چکے ہیں۔ ان میں کسی کا [illegible] مشکل ہے۔ اور جب جلدوں کو [illegible] ہوں تو رنج ہوتا ہے کہ اس کی محنت [illegible] کے باوجود میں ابھی داستان کے بارے میں لکھنے پر خود کو آمادہ نہیں پاتا۔

بہرحال، [illegible] سے عرض کرنا ہے کہ [illegible] میں نے "باغ و بہار" کے دیباچے [illegible] ۱۸۰۲ [illegible] آپ [illegible] کے بارے میں [illegible] دراصل [illegible] کے بارے میں ہے۔ لاحول ولا قوت۔ [illegible] محقق ہونے کا یہ نتیجہ [illegible] پڑھا اور محفوظ کیا [illegible] آپ سے معذرت چاہتا ہوں۔

"باغ و بہار" کا جو مختصر حصہ "کتاب نما" میں ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ آپ "فسانۂ عجائب" سے بھی آگے بڑھ جائیں گے۔ (اگر ایسا ممکن ہے۔) مجھے [illegible] کا ذکر بھی آپ نے [illegible] کے لفظ [illegible] سے بحث کرتے ہوئے کیا ہے۔ [illegible] کا شکریہ۔

"کتاب نما" سے یہ بھی معلوم ہوا کہ آپ ان دنوں کلاسیکی شعرا کی [illegible] خاص طور پر متوجہ ہیں۔ بڑی خوشی ہوئی۔ آپ کو معلوم ہوگا میں بھی [illegible] سے کلاسیکی غزل کی [illegible] مرتب کرنا چاہتا ہوں۔ [illegible] موضوع پر بہت غور و خوض کیا ہے، لیکن ابھی لکھنے کی نوبت نہیں آئی۔

گوشہ دیکھ کر بہت خوشی ہوئی۔ اگر مجھے معلوم ہوتا کہ آپ کا گوشہ نکل رہا ہے تو میں بھی اس میں لکھتا۔ [illegible]

مندرجہ ذیل اشعار کے بارے میں آپ کی مدد درکار ہے۔ [illegible] کوئی خاص نہیں۔ [illegible] جب آپ کو فرصت ہو۔

پرانے استادوں کے دیوان [illegible] کے بارے میں میری درخواست کا خیال رکھیں۔

آپ [illegible] کے بارے میں [illegible] آپ نے [illegible]؟

آپ کا

شمس

[signature]

URDU ADAB

Quarterly

Price: 75/-

RNI NO. 13640/57
ISSN: 0042-1057
Vol. 61, Issue: 243
Date of Publication:
15 July 2017

Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)
Urdu Ghar,212-Rouse Avenue
New Delhi - 110002

July, August, September 2017

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