سہ ماہی

اردو ادب

اداریہ

پہلا ورق

املا کے لیے کچھ رہنما اصول

امیر مینائی کی تصنیف 'بہارِ ہند' اور اس کا پس منظر

غالب کا 1841 کا دیوان اور مطبوعہ کتابوں کا رواج

ایڈورڈ سعید: دانش ور کے اظہارات

نسیب اور غزل میں وقت اور حقیقت

انگریزی ادب میں مغربیت کا تناظر

افتخار جالب اور لسانی تشکیلات کی تحریک

سلیم احمد: تہذیبی شناخت کا مسئلہ

اختر الایمان کی شاعری کا فکری پس منظر

سفر نامہ

کیش: ایک گمنام جزیرہ

خصوصی گوشہ

میرا عشقِ دراز-1 (خواجہ احمد عباس)

کتاب اور صاحب کتاب

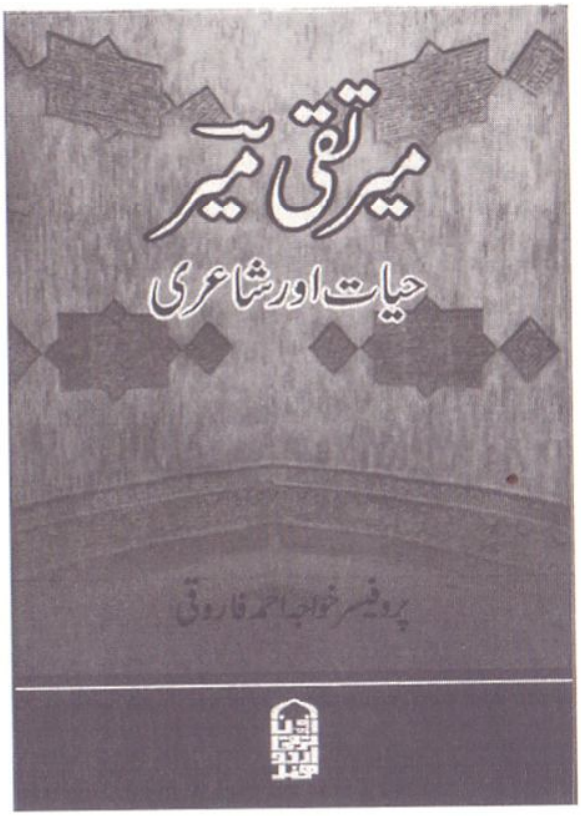
آخری سواریاں (مصنّف: سیّد محمد اشرف)

نعمت خانہ (مصنّف: خالد جاوید)

اختر الایمان نمبر ('اردو ادب')

میر تقی میر: حیات اور شاعری

پروفیسر خواجہ احمد فاروقی



- اس کتاب میں خدائے سخن میر تقی میرؔ کی شخصیت اور شاعری کے مختلف پہلوؤں کا پروفیسر خواجہ احمد فاروقی نے انتہائی عالمانہ جائزہ لیا ہے جو پہلی مرتبہ 1954 میں انجمن ترقی اردو (ہند) سے شائع ہوئی تھی اور تقریباً ساٹھ برس بعد جب یہ کتاب نایاب کے زمرے میں شامل ہوگئی تھی اور علمی حلقوں میں اس کی اشاعتِ ثانی کی ضرورت شدت سے محسوس کی جارہی تھی تو انجمن ترقی اردو (ہند) نے نہایت اہتمام کے ساتھ اسے دوبارہ 2015 میں شائع کیا۔
- یہ کتاب میر تقی میرؔ کی حیات اور شاعری کے افہام و تفہیم کے لیے ایک اہم ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے۔

ضخامت: 527 صفحات —— قیمت: 500 روپے

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
خلیق انجم — نائب صدر

شمارہ:238، جلد:60 (اپریل تا جون 2016)

قیمت: فی شمارہ: 75 روپے، سالانہ 300 روپے

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

(غیر ممالک کے لیے یہ رقم 25 امریکن ڈالر فی شمارہ اور سالانہ 100 امریکی ڈالر 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

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

● جناب صبا اکرام (پاکستان)
General Manager (Admn & HR) Conrpak Ltd.
Plot No. 11/26, Sector 20, Korangi Industrial Area,
Karachi, Pakistan, E-mail: sabaekram@hotmail.com
Cell Phone: 0092-3002164282

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

مالک : انجمن ترقی اردو (ہند)، اردو گھر، 212، راؤز ایونیو، نئی دہلی-110002
پرنٹر پبلشر : عبدالباری
کمپوزنگ : عبدالرشید
سرکولیشن انچارج: امیر الحسن رحمانی (Mob. 9560432993)
مطبوعہ : اصیلا آفسٹ پرنٹرز، دریا گنج، نئی دہلی-110002

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.: 23237212, 23237214

فہرست

اداریہ	صدیق الرحمٰن قدوائی	5
پہلا ورق	اطہر فاروقی	8
املا کے لیے کچھ رہنما اصول	شمس الرحمٰن فاروقی	12
امیر مینائی کی تصنیف 'بہارِ ہند' اور اس کا پس منظر	معین الدین عقیل	28
غالب کا 1841 کا دیوان اور مطبوعہ کتابوں کا رواج	مہر افشاں فاروقی	36
ایڈورڈ سعید: دانش ور کے اظہارات	ناصر عباس نیّر	52
نسیب اور غزل میں وقت اور حقیقت (رینیٹ جیکوبی)	ترجمہ: ارجمند آرا	81
انگریزی ادب میں مغربیت کا تناظر	جاوید احمد خورشید	103
افتخار جالب اور لسانی تشکیلات کی تحریک	اورنگ زیب نیازی	127
سلیم احمد: تہذیبی شناخت کا مسئلہ	خالد امین	138
اختر الایمان کی شاعری کا فکری پس منظر	شاہ عالم	155
سفر نامہ		
کیش: ایک گمنام جزیرہ	آصف نورانی	166
خصوصی گوشہ		
میرا عشقِ دراز-1 (خواجہ احمد عباس)	ترجمہ: ڈاکٹر نریش	172
کتاب اور صاحبِ کتاب		
آخری سواریاں (مصنّف: سیّد محمد اشرف)	مبصّر: خالد جاوید	184
نعمت خانہ (مصنّف: خالد جاوید)	مبصّر: سیّد خالد قادری	191
اختر الایمان نمبر ('اردو ادب')	مبصّر: بیدار بخت	202

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

ہمارے ادبی رسالوں کی تعداد تو زیادہ نہیں مگر یہ بات اطمینان بخش ہے کہ تقریباً ہر ریاست کے بڑے شہروں اور قصبات سے اچھے شمارے شائع ہو رہے ہیں۔ انہیں دیکھ کر یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ تصنیف و تالیف کے میدان میں نئے نئے نام سامنے آ رہے ہیں۔ صفحات کو بھاری بھرکم بنانے کے لیے اب بڑے بڑے معروف مصنفین کی طرف خصوصی توجہ نہیں جیسے کہ پہلے ہوا کرتی تھی۔ تحقیق و تنقید کے نئے پہلوؤں اور نئی سمتوں کا بھی پتا چلتا ہے۔ یہ سب خوش آئند باتیں ہیں اور اردو کے مستقبل کے بارے میں اب اُس تشویش کا اظہار نہیں ہوتا، جو ہوا کرتا تھا، مگر ان سب باتوں کے باوجود کتابوں کی دکانوں پر جایئے تو خیال آتا ہے کہ ابھی سماں بندھا نہیں ہے۔ رسالوں کی مجموعی تعداد پورے ملک کی اردو آبادی کے مناسبت سے بہت کم ہے۔ رسالوں کی ترتیب و تدوین میں اختراع کی طرف توجہ نظر نہیں آتی۔ ایک یکسانیت سی ہے جو سب رسالوں کو ایک ہی قطار میں لا کھڑا کرتی ہے۔ بہت سے رسالوں کے سرورق بدل کر ایک ساتھ رکھ دیجیے تو پتہ نہیں چلے گا کہ یہ الگ الگ رسالے ہیں۔

ادب کی دنیا فکر و خیال کی سرگرمی کی بدولت زندہ رہتی ہے۔ رویّوں، نظریوں اور افکار کی کشاکش بلکہ ان کے درمیان تصادم، اختلافات اور ان سے وجود میں آنے والے نئے امکانات پڑھنے والوں کو چونکاتے ہیں۔ ذہنوں کو غور و فکر کا سامان فراہم کرتے ہیں۔ ہمارے یہاں تحریکات اور رجحانات کے زیر اثر یہ سب کچھ بہت ہوا ہے مگر اب کچھ سناٹا سا نظر آتا ہے۔ عالمی ادب تک ہماری رسائی میں اب کوئی رکاوٹ نہیں، ہمارے کتب خانوں اور بازاروں میں

بہت کچھ وہ آ رہا ہے جو نیا ہے۔ پھر ہمارے ملک کی مختلف علاقائی زبانوں میں علم و ادب کی دولت بکھری پڑی ہے جس کا اندازہ ان کے رسالوں اور کتابوں سے ہوتا ہے مگر ہمارے یاں خصوصاً اردو کے تعلق سے دیکھیے تو اپنی زبان کے دائرے کے باہر رابطہ اور تعاون کے آثار کم سے کم نظر آتے ہیں۔ ترجمے کی رفتار پہلے سے زیادہ ہے مگر اس کے باوجود دھیمی ہے۔ ہمارے ہاں ایسے رسالے ہر زمانے میں شایع ہوتے رہے ہیں جنھوں نے ہمارے رویّوں پر اثر ڈالا۔ فکر و خیال کو نئی سمتوں سے آشنا کیا۔ ماضی قریب میں ''شب خون'' بہت عرصے تک جاری رہا اور اس کی بدولت ہلچل رہی۔ اس کے بند ہونے کے بعد اس کے اثرات تو ادب کی سطح پر پھیلے اور بکھرے ہوئے ملتے ہیں مگر اس جیسا کوئی اور رسالہ اس کے بعد ظہور میں نہیں۔ ''عصری ادب'' نے نظریاتی اعتبار سے ایک جہت پر اصرار کیا مگر اس کے بند ہونے کے بعد ویسا کوئی اور پرچہ سامنے نہیں آیا۔ حال میں ''ذہنِ جدید'' ایک نئے قسم کے مذاق کا نمائندہ تھا۔ پابندی سے نکلا۔ بہت مقبول ہوا۔ وہ بھی اب نہیں۔ ایسے ماحول میں وقت کا تقاضا ہے کہ ہمارے فکری سوتے خشک نہ ہوں۔ زبان اور ادب کا مفلوک الحال ہونا بڑا المیہ ہے یہ ہمارے ہاں نہیں ہونا چاہیے۔

''اردو ادب'' کوئی بڑا دعویٰ نہیں کرتا مگر گزشتہ برسوں میں جو اُس نے نیا روپ اپنایا، اُس کا ہر طرف استقبال ہوا۔ ہماری خواہش اور کوشش ہے کہ یہ سلسلہ اور فروغ پائے اور ہم اپنے قارئین اور مصنفین کو اس میں برابر کا شریک سمجھتے ہیں۔ ''اختر الایمان'' نمبر کو ادبی حلقوں میں سراہا گیا۔ نیا شمارہ کوئی خاص نمبر نہیں۔ اس میں مضامین کا تنوع عام ڈگر سے ہٹ کر چلنے کی دعوت دیتا ہے۔ موضوعات کی نوعیت سے توقع ہوتی ہے کہ ان کے پڑھنے والے اپنے خیالات کا اظہار کریں گے۔

ملک کے عام حالات سیاسی اور معاشرتی اعتبار سے خاصے بدل چکے ہیں۔ ایک ہماہمی اور آگے کی طرف بڑھنے کا حوصلہ بھی ہے اور بے سمتی اور افراتفری کا بھی عالم ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ایسے ہی حالات میں کوئی ایسی صورت پیدا ہو جاتی ہے جو نئے اور بہتر متبادل کو جنم دیتی ہے۔ پتا نہیں کہ ہمارے حالات بگاڑ کی اس منزل پر پہنچ چکے ہیں یا نہیں۔ ہم موجودہ صورت حال کو بگاڑ کی حالت تو بالکل نہیں کہتے لیکن بناؤ کے آثار ضرور تلاش کرتے ہیں کہ اس کے امکانات بھی بہت ہیں۔ آزادی کی جنگ کے زمانے میں ایک حوصلہ مندی تھی اور آزادی کے

فوراً بعد تقسیم کی تباہی و بربادی کے بعد تعمیر کی ایک لگن نئے منصوبوں کا عزم اور ماضی کے چھوڑے ہوئے منفی رجحانات کے خلاف ایک پیکار کی قوت نظر آتی تھی۔ آج کی سیاسی زندگی میں ایک بے سمتی بے حوصلگی اور انتشار حاوی ہے۔ سیاست نے خاصے دل شکن ماحول کی بنیاد ڈالی ہے۔ فرقہ پرستی، علیحدگی پسندی اور باہمی شک وشبہ بہت بڑھا ہے۔ اور وہ ساری قوتیں حاوی ہونے کی کوشش کر رہی ہیں جو ان حالات کا سبب بنی مگر اُمید بندھتی ہے تو یہ دیکھ کر کہ ان کے خلاف نبرد آزما ہونے والی قوتیں بھی سرگرم ہیں اور منفی عناصر سے لوہا لینے کے منصوبے بھی بن رہے ہیں۔ سیاسی بے سمتی اور فرسودگی کی سرگرمیوں کو دیکھ کر بسا اوقات احساس ہوتا ہے کہ ہماری منزل آخر خلا ہے۔ مگر یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ایسا ہے نہیں اور ہمارا ملک ایک ایسی راہ سے گزر رہا ہے جہاں کشمکش لازم ہے اور یہ کشمکش ترقی اور فروغ کے حق میں فیصلہ کن ہوگی۔ یہ دیوانے کا خواب نہیں بلکہ تاریخ کے مدارج میں ایسے دور آتے ہیں جہاں تشویش اور فکر مندی بھی ایک مثبت رول ادا کرتی ہے۔ ہمارے ادب میں گزشتہ برسوں میں یہی عام انتشار ہے جو منعکس ہوتا ہے۔ مگر ساتھ ہی ساتھ متوازی پہلو بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ ہماری کوشش ہوگی کہ 'اردو ادب' وہ رول ادا کرے جس کی توقع ایک جیتے جاگتے معاشرے میں ادب سے کی جاتی ہے۔

صدیق الرحمٰن قدوائی

پہلا ورق

استادِ محترم ڈاکٹر اسلم پرویز صاحب کی ادارت میں 'اردو ادب' کے احیا کے بعد اس کے مندرجات کی زیادہ توجہ تنقیدی اور تحقیقی مضامین کی اشاعت پر مرکوز رہی۔ اردو میں تنقید اور تحقیق کا امتیاز اب اس قدر دھندلا ہو چلا ہے کہ اکثر تحریریں تنقید و تحقیق کا ملغوبہ معلوم ہوتی ہیں۔ نئی نسل کے نقادوں میں کم و بیش سب کے سب مشرقی تنقید کی روایت سے اس لیے ناواقف ہیں کہ اب فارسی پڑھانے کا باضابطہ نظام یونی ورسٹیوں کے اردو شعبوں میں تقریباً معدوم ہو گیا ہے اور الگ سے فارسی پڑھنا جوے شیر لانے سے کم نہیں۔ ایک فیشن کے طور پر اردو تنقید نے مغربی تنقیدی اصولوں اور رجحانات سے تھوڑی بہت روشنی کبھی حاصل کی تھی جس سے اردو ناقدین کی اکثریت ابھی تک کام چلا رہی ہے۔ انگریزی کی استعداد پرانے لوگوں میں بہت نہ تھی مگر انھوں نے اپنی حد تک اس استعداد کو استعمال کیا۔ بیسویں صدی میں ادبی تھیوری کے فیشن میں متعارف ہونے کے بعد ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے وہ سارے طور ہی بدل گئے جن سے ہم کسی متن کو دیکھتے اور دوسرے کسی متن سے اس کا موازنہ کرتے تھے۔ یہ تبدیلی، چوں کہ تبدیلی کی خاطر تھی، اس لیے، خوش گوار تھی، کیوں کہ جدید کے لذیذ ہونے کا حسنِ ظن مشرق میں عام ہے لیکن درحقیقت یہ تھیوری ہمارے اپنے ادب کو سمجھنے میں کارگر نہ ہو سکی، اس لیے، اس کے زیرِ اثر جو کچھ لکھا گیا وہ زیادہ تر تھیوری ہی تک محدود رہا،

یعنی ادب کے بارے میں خیالی بات چیت، اور پھر جو بات ہوئی اس کے بارے میں بات چیت! یہ مغربی دانش کا چھوڑا ہوا ایسا شوشہ تھا جو معنی کے وجود ہی سے منکر ہو گیا۔ اردو ادب پر ادبی تھیوری کا اطلاق کرنے والی تحریروں کے مطالعے کے نتیجے میں — بہ شمول دیگر مہملات کے — یہ فیصلہ کرنا بھی مشکل ہو گیا کہ غالبؔ کی غزل میں معنی کس طرح سے اور کہاں سے حاصل کیے جائیں۔

کچھ عرصے سے ادبی تھیوری ایک اور طرز کی تنقید کا ہدف بنی ہوئی ہے۔ اس اعتراض کی وجہ تھیوری کا وہ نظام ہے جو سب کے لیے قابلِ فہم نہیں اور صرف اُس کے رگ و ریشے سے مکمل واقفیت رکھنے کا دعویٰ کرنے والے ہی اس کے اجارہ دار ہیں۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ تھیوری کے علَم بردار عموماً یہ بھی کہتے ہیں کہ آپ ہماری بات سمجھتے ہی نہیں ہیں۔ ادبی تنقید کے بعض ناقدین کے مطابق تھیوری ایک خفیہ طفیلی وجود ہے جو کسی دوسرے وجود کے اندر یا اس سے وابستہ رہ کر ہی گزران کر سکتا ہے۔

مابعد تھیوری کے ادبی رجحانات جو درجاتِ تدریس اور ادبی مباحث میں جگہ بنا رہے ہیں، ان میں Postness کو معرضِ بحث میں لایا گیا ہے اور Post Theory to Theory کا ذکر بھی آنے لگا ہے۔ یعنی یہ کہ Post سے کیا مراد ہے؟ کیا ادب میں کوئی بندھے بندھائے ادوار ہیں (جیسا کہ انگریزی تنقید نے ہمیں بتایا تھا) جن کے آغاز اور اختتام کی تاریخ، یا تاریخ نہیں تو زمانہ متعین کیا جا سکتا ہے؟ اور کیا تھیوری کے بعد کوئی اور تھیوری ہوگی، جیسا کہ جدید کے بعد مابعد جدید کا اعلان کیا گیا۔ کیا یہ ہو سکتا ہے کہ پوسٹ تھیوری تنقید کی ایک نئی دنیا خلق کرے جو ادبی تھیوری کے تمام فاسد یا بے معنی عناصر کو تھیوری کے نظام سے باہر کر دے؟ اگر ایسا ہوا تو یہ معرکہ کس کے حق میں جائے گا یہ ایک ایسا سوال ہے جس کا جواب اس وقت شاید ہی کسی کے پاس ہو۔ ہم لوگوں کو اس کی خبر ہو یا نہ ہو مگر تھیوری مغرب سے تقریباً جا چکی ہے اور Post Theory کا مستقبل کیا ہوگا یہ تو مغرب ہی بتائے گا جو اب ادب کی تعیینِ قدر کا ٹھیکے دار بن گیا ہے۔ اردو تنقید کے لیے اب یہ سمجھنے کا وقت آ گیا ہے کہ ہر ادبی تہذیب اپنے معیار خود مقرر کرتی ہے اور ہمیں مغرب کی دریوزہ گری کی کچھ بہت ضرورت نہیں۔

روسنکا چودھری کی تصنیف The Literary Thing: History, Poetry and

the Making of a Modern Cultural Sphere (2014) ایک قابلِ ذکر کتاب ہے جو ادبی تنقید سے متعلق بہت سے نئے سوالات اٹھاتی ہے۔ اسی طرح ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton) کی کتاب After Theory (2004) ہر چند کہ بارہ برس پرانی ہو چکی ہے مگر اب بھی اس کا مطالعہ ادبی تھیوری کے مستقبل کے بارے میں ہمیں کچھ نہ کچھ ضرور بتا سکتا ہے۔

☆☆☆

ادبی دنیا میں اختر الایمان نمبر کی پذیرائی توقع سے کہیں زیادہ ہوئی۔ 'اردو ادب' نے اب اپنے لیے وسیع تر جولان گاہیں تلاش کرنی شروع کر دی ہیں اور غیر ممالک خصوصاً پاکستان اور کینیڈا کے علمی حلقوں میں اس کی جو پذیرائی جنابِ صبا اکرام اور بیدار بخت صاحب کی کوششوں سے ہوئی، اس کے لیے ہم ان دونوں حضرات کے سپاس گزار ہیں۔

●❖●

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

شمس الرحمٰن فاروقی

املا کے لیے کچھ رہنما اصول

بنیادی اصول: املا ہو یا صرف ونحو، یا تلفظ، ان میں تبدیلی آپ ہی آپ آتی ہے اور یہ کام عام پڑھے لکھے بولنے والوں کے طرزِ عمل اور ترجیح پر مبنی ہوتا ہے۔ ممکن ہے کوئی ایک شخص یا چند اشخاص ان تبدیلیوں پر ناخوش ہوں اور غیر مطمئن رہیں۔ ممکن ہے بولنے والوں نے جس املا یا معنی یا صرف کا انتخاب کیا وہ 'اصولاً' غلط ہو۔ لیکن پڑھے لکھے بولنے والوں کے متفقہ عمل کے نتیجے جو تبدیلیاں وجود میں آئیں اور رائج ہو جائیں، انھیں ہی درست مانا جائے گا۔

(۱) اعراب

اعراب لگانے سے حتیٰ الامکان گریز کیا جائے۔ جہاں اعراب کے بغیر کسی لفظ کے تلفظ میں غلطی کا امکان ہو، وہاں اعراب لگا سکتے ہیں۔

(۲) اضافت مع الف

جن لفظوں کے آخر میں الف ہے، ان کے لیے علامت اضافت بڑی ے ہے۔ اس بڑی ے پر ہمزہ لگانے کی ضرورت نہیں، کیونکہ اس سے کام بڑھتا ہے اور کوئی خاص مطلب حاصل نہیں ہوتا۔ آج کل چوں کہ دونوں طرح رائج ہے (یعنی بڑی ے بلا ہمزہ بھی لکھتے ہیں اور مع ہمزہ بھی لکھتے ہیں)، اس لیے دونوں صورتیں درست ہیں۔ لیکن اس بات کا خیال رکھیں کہ پوری عبارت میں اس التزام کو برقرار رکھا جائے۔ یہ غلط ہے کہ کہیں بڑی ے بلا ہمزہ لکھیں اور کہیں مع ہمزہ لکھیں۔ لہٰذا یہ دونوں صورتیں درست ہیں لیکن پوری تحریر میں ایک ہی طرز کی پابندی کریں:

آبنائے عمان/ آبنائے عمان
ابتدائے عشق/ ابتدائے عشق
برائے خدا/ برائے خدا
برائے فروغ اردو/ برائے فروغ اردو
خدائے عزوجل/ خدائے عزوجل
دریائے خوں/ دریائے خوں
رائے عالی/ رائے عالی
شیدائے قوم/ شیدائے قوم
مینائے سحر/ مینائے سحر
ید بیضائے قوم/ ید بیضائے قوم، وغیرہ۔

میں ذاتی طور پر ان سب تراکیب میں اور اس طرح کے تمام تراکیب میں بڑی ے بلا ہمزہ کو بہتر سمجھتا ہوں۔

(۳) اضافت مع واؤ

بعض الفاظ کے آخر میں واؤ ہے۔ ایسے تمام لفظوں کی اضافت کے لیے بڑی ے (مع ہمزہ یا بے ہمزہ) بڑھائیں، خواہ وہ لفظ فارسی ہو یا عربی۔ صرف زیر لگانا، یا کسی علامت کے بغیر چھوڑ دینا غلط ہے۔ مثلاً:

صحیح	غلط
ابروے دوست/ ابروئے دوست	ابروِدوست/ ابرودوست
پہلوے ہلال/ پہلوئے ہلال	پہلوِ ہلال/ پہلو ہلال
داروے بیہوشی/ داروئے بیہوشی	داروِبیہوشی/ داروبیہوشی
سوے ظن/ سوئے ظن	سوءِظن/ سوظن
گفتگوے بسیار/ گفتگوئے بسیار	گفتگوِ بسیار/ گفتگو بسیار
گیسوے اردو/ گیسوئے اردو	گیسوِ اردو/ گیسواردو
یارائے سوال	یارائے سوال

(۴) اضافت مع ہاے ہوز

جن لفظوں کے آخر میں ہاے ہوز (چھوٹی ہ) ہے، چاہے وہ لفظ کا حصہ ہو یا الگ لکھی

جائے، ان سب لفظوں میں اضافت کی صورت میں چھوٹی ہ پر ہمزہ لگانا ضروری ہے۔ مثلاً:

صحیح	غلط
پردۂ غفلت	پردہ غفلت/ پردہِ غفلت
جامۂ صد چاک	جامہ صد چاک/ جامہِ صد چاک
حصۂ اول	حصہ اول/ حصہِ اول
خانۂ خدا	خانہ خدا/ خانہِ خدا
شرمندۂ تعبیر	شرمندہ تعبیر/ شرمندہِ تعبیر
شعبۂ اردو	شعبہ اردو/ شعبہِ اردو
قصۂ حمزہ	قصہ حمزہ/ قصہِ حمزہ
گلۂ برہنہ پائی	گلہ برہنہ پائی/ گلہِ برہنہ پائی
گہوارۂ مادر	گہوارہ مادر/ گہوارہِ مادر
نالۂ دل	نالہ دل/ نالہِ دل
نامۂ شوق	نامہ شوق/ نامہِ شوق

(۵) اضافت مع چھوٹی ی

جن لفظوں کے آخر میں چھوٹی ی ہے، ان کو مضاف کرنے کے لیے ہمزہ لگانا غلط ہے۔ یہاں یا تو چھوٹی ی کے بعد کسرہ (زیر) لگائیں، یا کچھ نہ لگائیں۔ مثلاً:

صحیح	غلط
تنہائی شب/ تنہائیِ شب	تنہائیٔ شب
زندگی مستعار/ زندگیِ مستعار	زندگیٔ مستعار/ زندگیٔ مستعار/ زندگی ءمستعار
غمگینی دل/ غمگینیِ دل	غمگینیٔ دل/ غمگینیٔ دل/ غمگینی ءدل
مرضی مولا/ مرضیِ مولا	مرضیٔ مولا/ مرضیٔ مولا
وادی الفت/ وادیِ الفت	وادیٔ الفت/ وادیٔ الفت/ وادی ءالفت
ہستی ناپائدار/ ہستیِ ناپائدار	ہستیٔ ناپائدار/ ہستیٔ ناپائدار/ ہستی ءناپائدار

خیال رہے کہ 'مرضی مولا' میں 'مولا' کا املا 'مولیٰ' رائج نہیں ہے۔

(۶) اللہ اور اس سے متعلق الفاظ

اسم ذات مبارک اور اس سے متعلق الفاظ کو لکھنے کا ایک خاص انداز ہم اردو والوں نے

اختیار کیا ہے اور یہ آنکھوں کو بہت بھلا بھی لگتا ہے۔ عربی فارسی میں کچھ بھی لکھا جاتا ہو، لیکن ہم عربی یا فارسی کے پابند نہیں۔ ہمیں اپنے ہی املا پر قائم رہنا چاہیے:

اللہ؛ باللہ؛ للہ (یعنی لِ + اللہ۔ یہاں اردو میں دو لام لکھنا غلط ہے۔)؛ واللہ؛

واضح ہو کہ اسم مبارک اللہ اگر کسی ترکیب میں بھی آئے تو اس کا املا یہی رہے گا:

الا اللہ؛ سبحان اللہ؛ ماشاء اللہ؛ معاذ اللہ؛ وغیرہ۔ لیکن للّٰہی لکھیے۔

(۷) الف مقصورہ

عربی کے بہت سے الفاظ ہیں جن میں الف وسط لفظ میں آتا ہے۔ بہت سے ایسے لفظ بھی ہیں جن میں الف آخری حرف پر آتا ہے بشرطیکہ وہ حرف ی/ ے ہو۔ دونوں حالات میں الف کی آواز عام الف کی طرح ادا کی جاتی ہے، لیکن لکھنے میں یہ الف کھڑے زبر کی طرح بنایا جاتا ہے۔ ایسے الف کو مقصورہ کہتے ہیں اور یہ نام اسی لیے ہے کہ یہ الف بہت چھوٹا سا (یعنی قصر کیا ہوا=مقصور) ہوتا ہے۔

اردو کے علما اور اساتذہ میں جن لوگوں کو املا اور اس کے مسائل سے دل چسپی تھی اور انھیں اردو املا کی 'اصلاح' کا بھی بہت شوق تھا، انھوں نے اس بچارے الف مقصورہ پر طرح طرح کے ستم روا رکھے ہیں، لیکن نتیجے میں صرف انتشار اور طالب علم کے لیے خلفشار حاصل ہوا۔ بات یہ ہے کہ املا ہو یا صرف ونحو، یا تلفظ، ان میں تبدیلی آپ ہی آپ آتی ہے اور یہ کام عام پڑھے لکھے بولنے والوں کے طرز عمل اور ترجیح پر مبنی ہوتا ہے۔ ممکن ہے کوئی ایک شخص یا چند اشخاص ان تبدیلیوں پر ناخوش ہوں اور غیر مطمئن رہیں۔ ممکن ہے بولنے والوں نے جس املا یا معنی یا صرف کا انتخاب کیا وہ 'اصولاً' غلط ہو۔ لیکن پڑھے لکھے بولنے والوں کے متفقہ عمل کے نتیجے میں جو تبدیلیاں وجود میں آئیں اور رائج ہو جائیں، انھیں ہی درست مانا جائے گا۔

اس اصول پر کاربند نہ ہونے کی وجہ سے الف مقصورہ والے الفاظ کے املا میں کئی تبدیلیاں لانے کی افسوسناک کوششیں ہوئیں اور معاملہ بد سے بدتر ہوتا گیا۔

ادنیٰ، اعلیٰ: ادنیٰ کو 'ادنا'، اور اعلیٰ کو 'اعلا' لکھنے پر زور دیا گیا۔ یہ بات کسی نے مانی، کسی نے نہ مانی۔ لہٰذا اس نہایت عام لفظ کے املا کے بارے میں خلفشار ہی مقدر ہوا۔ 'اعلیٰ' کو 'اعلا' لکھنے سے کسی کو کچھ فائدہ نہیں، نہ لکھنے والے کو اور سیکھنے والے کو۔ یہ محض غیر ضروری پیچیدگی ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ 'مصلحانِ املا' نے 'اعلیٰ' کی طرح کے کئی الفاظ میں الف مقصورہ کو قائم رکھنے کی تائید بھی ہے۔ جدید فارسی والوں نے بڑے زور شور سے 'اعلا' لکھنے کی تلقین کی، لیکن وہاں بھی یہ مقبول

نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ جس تبدیلی کی ضرورت نہ ہو، یا جس کے پیچھے کوئی مجبوری نہ ہو، وہ تبدیلی قائم نہیں ہوسکتی۔ ہمیں 'اعلیٰ' پر قانع رہنا چاہیے اور یہی صحیح ہے۔ بلکہ میں تو یہ بھی کہوں گا کہ 'اعلا' بالکل غلط ہے۔

یہی حال 'ادنیٰ' کا ہے۔ اس کا املا 'ادنا' مقرر ہوا۔ لیکن اس کو صرف چند 'اصلاح پسندوں' نے اختیار کیا ہو تو کیا ہو، ورنہ رواج عام 'ادنیٰ' لکھنے کا ہے اور یہی صحیح ہے۔

اسمائے گرامی: متبرک شخصوں، خاص کر پیغمبروں کے اسمائے گرامی حسب دستور لکھے جائیں۔ ان میں کوئی 'اصلاح' ضروری نہیں۔ لیکن بعض نام ایسے ہیں جن کو دو طرح سے لکھ سکتے ہیں: اسحٰق/اسحاق؛ اسمٰعیل/اسماعیل۔ اللہ تعالیٰ کے ناموں میں رحمٰن/رحمان دونوں طرح درست ہے۔ عام طریقہ یہ ہے کہ کسی شخص کے نام کے طور پر صرف 'رحمٰن' لکھا جائے تو 'رحمان' لکھنا بہتر ہوگا۔

الف مقصورہ مع واؤ والے الفاظ: ان میں کچھ ایسے ہیں جن میں اردو والوں نے الف مقصورہ بالکل ترک کر دیا ہے۔ لہٰذا: حیات، نہ کہ حیواۃ۔ زکوٰۃ کو بھی اکثر زکات لکھا جاتا ہے، لیکن میں زکوٰۃ ہی کو بہتر سمجھتا ہوں۔ 'صلوٰت' کو کچھ لوگ 'صلات/صلاۃ' لکھتے ہیں۔ دونوں ٹھیک ہیں۔ الف مقصورہ کے حامل بعض الفاظ دونوں طرح لکھے جاتے ہیں: استثنا/استثنیٰ، استثنےٰ؛ استعفےٰ، استعفیٰ/استعفا۔

اولیٰ: مع واؤ معروف، اسے ہمیشہ سے یوں ہی لکھتے ہیں اور وہی ٹھیک ہے۔

علٰحدہ: کو علیحدہ بھی لکھ سکتے ہیں۔ لیکن 'علاحدہ' کا کوئی جواز نہیں۔

مولیٰ: اسے دونوں طرح لکھتے ہیں: مولیٰ/مولا۔ لیکن کہاوت 'مرضی مولا از ہمہ اولیٰ' میں صرف الف لکھتے ہیں۔

مولانا: پہلے زمانے میں 'مولانا' میں الف مقصورہ قائم رکھتے تھے اور 'مولیٰنا' لکھتے تھے۔ اب یہ بالکل ترک ہو چکا ہے اور واجب الترک تھا بھی۔ بلکہ اب تو 'مولانا بالفضل اولانا' بھی لکھا جاتا ہے اور اس میں کچھ عیب نہیں۔ ورنہ 'مولانا بالفضل اولیٰنا' بھی لکھا جا سکتا ہے۔

ایک بات یہاں واضح کرنا ضروری ہے۔ 'موسیٰ'، 'عیسیٰ'، 'تقویٰ' جیسے کچھ الفاظ کا تلفظ فارسی میں 'موسا'، 'عیسا'، 'تقوا' بھی ہے اور 'موسیٰ'، 'عیسیٰ'، 'تقویٰ' بھی۔ اردو میں بھی پہلے یہ تلفظ رائج تھا۔ مثلاً شاہ مبارک آبرو:

نازک پنے پہ اپنے کرتے ہو تم غروری
موسی کمر پہ اپنی فرعون ہو رہے ہو

اس شعر کا لطف اسی بات میں ہے کہ 'موسیٰ' کا تلفظ 'موسی' یعنی مو+سی کر کے ایہام پیدا کیا گیا ہے۔ یہاں 'موسیٰ' لکھنا اور پڑھنا دونوں غلط ہوگا۔ غالبؔ نے اسی تلفظ کو ملحوظ رکھتے ہوئے کہا ہے:

دہر میں نقش وفا وجہ تسلی نہ ہوا
ہے یہ وہ لفظ جو شرمندۂ معنی نہ ہوا
دل گذر گاہ خیال مے و ساغر ہی سہی
گر نفس جادۂ سر منزل تقوی نہ ہوا
مر گیا صدمۂ یک جنبش لب سے غالب
ناتوانی سے حریف دم عیسی نہ ہوا

یہاں قافیے 'معنی'، 'تقوی' اور 'عیسی' لکھے اور پڑھے جائیں گے۔ اسی طرح، حسب ذیل تراکیب میں 'عیسی'، 'موسی'، 'لیلی' کو چھوٹی ی کے ساتھ لکھیں اور پڑھیں گے:

عیسیِ دوراں؛ موسیِ عمراں؛ لیلیِ شب

وغیرہ۔

ایک اور بات یہاں قابل ذکر ہے۔ 'معنی' اور 'نفی' ان چند لفظوں میں ہیں جن کا الف مقصورہ اردو میں بالکل ترک کر دیا گیا ہے۔ اب 'نفیٰ' اور 'معنیٰ' اردو میں کوئی نہیں بولتا۔ خال خال دلی والے 'معنی' کو 'معنیٰ' بول دیتے ہوں، لیکن 'نفی' کو 'نفیٰ' وہ بھی نہیں بولتے۔

(۸) انگریزی الفاظ

جس انگریزی لفظ کا جو املا رائج ہو گیا ہے اسے درست سمجھنا چاہیے۔ اس میں چھیڑ چھاڑ کی ضرورت نہیں۔ مثلاً:

صحیح	غلط
امریکہ	امریکا
انسٹیٹیوشن	انسٹی ٹیوشن
ایڈیٹر	اڈیٹر
ایڈیشن	اڈیشن
بنچ	بینچ
پولیس	پولس/پلس

پیپلس	پی پلس
ٹسٹ	ٹیسٹ
سیمینار	سے می نار
یونیورسٹی	یونی ورسٹی

انگریزی کے بہت سے لفظ St سے شروع ہوتے ہیں، جیسے Station۔ بہت سے لفظ Sc/Sk/Sch وغیرہ سے شروع ہوتے ہیں۔ جیسے:Scooter; Skill; School۔ان سب میں ابتدائی حرف ساکن ہے۔ اردو میں انھیں یوں لکھا جاتا ہے گویا ان کا ابتدائی حرف الف ہو:اسٹیشن؛اسکول؛اسکل؛اسکوٹر۔ان سب لفظوں کو ہم یوں بولتے بھی ہیں گویا ان کا پہلا حرف الف ہو۔بعض اہل پنجاب ان کوالف کے بغیر لکھنے لگے ہیں:سٹیشن؛سکوٹر؛سکل؛سکول۔یہ بالکل غلط اور مضحکہ خیز ہے۔اردو میں ابتدائی حرف ساکن نہیں ہوتا۔اکثر لوگ تو انگریزی میں بھی ان لفظوں کومع الف بولتے ہیں،یا اس طرح بولتے ہیں کہ پہلا حرف متحرک ہو جاتا ہے:سِٹیشن؛ سِکول؛سِکل؛سِکوٹر،وغیرہ۔اردو کے لیے یہی مناسب ہے کہ ان کے شروع میں الف لکھا جائے اور یہی مدت مدید سے چلا آ رہا ہے۔اب اس میں چھیڑ چھاڑ بے فائدہ اور موجب انتشار ہوگی۔

ایک رسالے میں مطبوعہ ایک افسانے کا عنوان 'سنوٹائگر کی کہانی' دیکھ کر میں سمجھا کہ کسی 'ٹائگر' کی کہانی سنائی جائے گی۔لیکن آگے پڑھنے پر معلوم ہوا کہ یہ دراصل Snow Tiger کی مٹی پلید کی گئی ہے۔صحیح لکھا جاتا (اسنوٹائگر کی کہانی) تو یہ غلط فہمی نہ پیدا ہوتی۔

(۹) ب، بہ، بے، سابقے والے بعض لفظ

ب، بہ، بے (حرف جار)، سابقے والے بعض لفظ (یعنی مجرور) کے ساتھ ملا کر رائج ہیں، انھیں الگ الگ لکھنا غلط نہیں، لیکن ملا کر لکھنا بہتر ہے۔مثلاً:

بہتر	کم بہتر
بوقت	بہ وقت
بدولت	بہ دولت
ملک بدر	ملک بہ در
در بدر	در بہ در
بیدم	بے دم
بیدل	بے دل

بیروئی　　بےروئی

اکثر ایسے سابقے کم وبیش لفظ ہی کا حصہ بن گئے ہیں۔لیکن انھیں الگ الگ لکھیں یا ملا کر لکھیں، یہ لکھنے والے کی صوابدید اور اس کی جمالیاتی حس پر چھوڑ دیا جائے۔ جو جہاں جیسا اچھا لگے، ویسا ہی لکھا جائے۔ چناں چہ حسب ذیل سب صحیح ہیں:

بے خوف/ بیخوف؛ بے شک/ بیشک؛ بہ خوبی/ بخوبی؛ بہ خدا/ بخدا؛ بے کار/ بیکار؛ بہ منت/ بمنت؛ بے راہ/ بیراہ؛ بہ مشکل/ بمشکل؛ بے حساب/ بیحساب؛ بہ خیال خود/ بخیال خود؛ وغیرہ

یہاں اہمیت حسن تحریر اور آسانی کی ہے۔ چنانچہ 'بےتکلف' کے مقابلے میں 'بے تکلف' بہتر ہے اور 'بیکھٹکے' کے مقابلے میں 'بے کھٹکے' نہ صرف بہتر ہے، بلکہ 'بیکھٹکے' نا قابل قبول ہے۔ اسی طرح، 'بیرعایت' نا قبول اور 'بے رعایت' درست اور مقبول ہے۔ 'بےنہایت' بالکل نا قبول اور 'بے نہایت' بالکل ٹھیک۔ 'بےآرام' غلط اور بدصورت اور 'بے آرام' بالکل ٹھیک۔ 'بل کل' بالکل مہمل ہے اور 'بالکل' بالکل ٹھیک۔ 'بےہودہ' بہتر ہے اور 'بے ہودہ' نا مناسب۔

(۱۰) صفت عددی کے طور پر گنتیاں

بہت سی گنتیوں کے آخر میں چھوٹی ہ (ہاے ہوز) ہے۔ ان کی صفت بناتے وقت ہاے ہوز کو ہاے دوچشمی سے بدلنا ٹھیک نہیں۔

صحیح	غلط
گیارہواں	گیارھواں
بارہواں	بارھواں
تیرہواں	تیرھواں
چودہواں	چودھواں
پندرہواں	پندرھواں
سولہواں	سولھواں

وغیرہ۔ خیال رہے کہ صفت کی علامت (واں، ویں) گنتی کے ساتھ ملا کر لکھی جاتی ہے، الگ نہیں۔ بعض جگہ 'بیس واں/ اکیس واں' لکھا ہوا دیکھا گیا۔ اس املا کا کوئی جواز نہیں۔ ابھی ایک اخبار نے 'ے واں' لکھا ہے۔ یہ بڑے افسوس کی بات ہے کہ اردو املا کے ساتھ اس طرح غیر ذمہ دارانہ سلوک کیا جائے۔ گویا اردو کوئی زبان ہی نہیں، بچوں اور بڑوں کا کھلونا ہے۔

(۱۱) طوطی، وغیرہ چند الفاظ

طوطا؛ طوطی؛ طشت؛ طشتری؛ یہ سب بالکل صحیح ہیں۔ ان کوت (تاے فوقانی) سے لکھنا صحیح نہیں۔ اس کے برخلاف، 'تیار' کو 'طیار' لکھنا بھی غلط ہے، کیونکہ رواج عام کے خلاف ہے۔ اسی طرح بعض لوگ 'ذرا' کی جگہ 'زرا' لکھتے ہیں۔ اس کا کوئی حقیقی جواز نہیں۔ یہ بچارا بھی ایک مظلوم لفظ ہے کہ ذرا سی چیز کو اور بھی حقیر بنا دیا۔

(۱۲) کچھ اور سابقے اور لاحقے

'تر' کا لاحقہ جس طرح اچھا لگے، اس طرح لکھیں:

کمتر/کم تر؛ پیشتر/پیش تر؛ بیشتر/بیش تر وغیرہ سب ٹھیک ہیں۔

'دار' کا لاحقہ عموماً ملا کر لکھا جاتا ہے:

جاندار؛ خانہ دار؛ دام دار؛ دلدار؛ دمدار؛ دہدار؛ شاندار؛ علمدار؛ کارخانہ دار؛ نامدار؛

'دل' کے سابقے کے ساتھ الفاظ الگ الگ لکھے جائیں تو بہتر ہے، لیکن یہاں بھی بعض الفاظ ملا کر لکھنے کا رواج ہو گیا ہے۔ انھیں بدلنے کی ضرورت نہیں:

دلاسا؛ دلجو/دلجوئی؛ دلخواہ؛ دلربا؛ دلنواز؛

لیکن عموماً دل کا سابقہ الگ ہی بہتر ہے:

دل آرام؛ دل آسائی؛ دل خوش کن؛ دل ریش؛ دل گرم؛

دلگیر؛ راہگیر؛ شبگیر؛ گلگیر (اور 'گیر' لاحقے والے دوسرے الفاظ) کو الگ الگ لکھنا ٹھیک نہیں۔

'زار' کا لاحقہ عموماً الگ لکھا جاتا ہے:

چمن زار؛ سبزہ زار؛ خاک زار؛ آب زار؛

لیکن 'گلزار' لکھیں (نہ کہ گل زار)۔

'شاہ' کے سابقے والے الفاظ عام طور ملا کر لکھے جاتے ہیں:

شاہراہ؛ شاہ رخ؛ شاہ بیت؛ شاہ خرچ

لیکن 'شاہ مات' کے دونوں لفظ الگ الگ لکھے جائیں گے۔

'فروش' کا لاحقہ عموماً الگ کر کے لکھتے ہیں۔ حسب ذیل دونوں طرح ٹھیک ہیں:

گلفروش/گل فروش؛ مے فروش/میفروش؛

لیکن 'حیرت فروش' بہتر ہے، نہ کہ 'حیرتفروش'۔

'کدہ' کا لاحقہ عموماً ملا کر لکھا جاتا ہے، لیکن ایسی کوئی قید نہیں، حسب ذیل سب ٹھیک ہیں:

میکدہ/ مے کدہ؛ گلکدہ/گل کدہ؛ حسرتکدہ/حسرت کدہ؛ حیرت کدہ/ حیرتکدہ؛

(۱۳) گذشتن، گذاشتن، وغیرہ

گذشتن اور گذاشتن اور ان کے مشتقات کو آج کل ز (زاے ہوز) سے لکھا جانے لگا ہے۔ (گزشتہ؛ گزشتگاں؛ گزر؛ گزرنا؛ رہگزر؛ رہگزار؛ وغیرہ۔) یہ سب بالکل غلط ہے۔ لیکن یہ اس قدر رائج ہو گیا ہے کہ اسے درست مانتے ہی بنے، حالانکہ آنکھوں کو بیحد برا لگتا ہے۔ میں بہر حال ان لفظوں کو ہمیشہ ذ (ذال ثخذ) سے لکھتا ہوں۔

(۱۴) ل اور چھوٹی ہ کی مخلوط آواز

اردو میں ایسے لفظ بہت کم ہیں جن میں ل اور چھوٹی ہ مخلوط استعمال ہوتے ہیں۔ اس صورت کو 'لھ' کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں۔ مثلاً:

آلھا؛ الھڑ؛ کلھڑ؛ ملھار؛

لیکن کئی لفظ ایسے بھی ہیں جن میں دوچشمی ھ کی جگہ کہنی دار ہ (ہاے ہوز) ہی لکھی جاتی ہے۔ رواج عام کو دیکھتے ہوئے ان الفاظ کو کہنی دار ہ (ہاے ہوز) کے ساتھ ہی لکھنا چاہیے:

چولہا؛ دولہا؛ کولہا؛

(۱۵) ملا کر لکھنا، لفظوں کو

لفظوں کو ملا کر لکھنے کے بارے میں بنیادی اصول حسب ذیل ہیں:

(۱۵-الف) دیسی الفاظ، اور دیسی اور بدیسی الفاظ، کو ملا کر نہیں لکھتے۔ مثلاً:

صحیح	غلط
اس لئے	اسلئے/اسلیے
قبول ہو	قبولہو
آؤں گا/آئیں گے، وغیرہ	آؤنگا/آئینگے، وغیرہ
کے مطابق، کے خلاف، وغیرہ	کیمطابق، کیخلاف، وغیرہ
جاتے ہیں، وغیرہ	جاتیہیں، وغیرہ
لکھنے میں، وغیرہ	لکھنیمیں، وغیرہ
مل کر، سوچ کر، وغیرہ	ملکر، سوچکر، وغیرہ
جس پر، اس پر، وغیرہ	جسپر، اسپر، وغیرہ

جن کو، ان کو، تم کو، وغیرہ	جنکو، انکو، تمکو، وغیرہ
خاص کر، جان کر، سوچ کر، وغیرہ	خاصکر، جانکر، سوچکر وغیرہ
رات دن	راتدن
دن رات	دنرات

(۵۱-ب) جو الفاظ الگ لفظ کی حیثیت سے زبان میں قائم ہیں، انھیں ملا کر نہیں لکھتے۔ مثلاً:

صحیح	غلط
شب چراغ	شبچراغ
خوش بخت	خوشبخت
کم بخت	کمبخت
کم رو	کمرو

(۵۱-ج) اگر کسی لفظ کا ایک ٹکڑا (یا دونوں ٹکڑے) الگ لفظ کی حیثیت سے زبان میں قائم نہیں ہیں، تو انھیں الگ الگ توڑ کر نہیں لکھتے۔

مثال کے طور پر، حسب ذیل الفاظ کو الگ الگ کر کے لکھنا ٹھیک نہیں، کیوں کہ ان کا ایک ٹکڑا بطور لفظ الگ سے قائم نہیں ہے:

غلط	صحیح
خوف ناک	خوفناک

('ناک' لاحقے والے دوسرے الفاظ پر یہی اصول جاری ہوگا۔)

دل چسپی/ دل چسپ	دلچسپ/ دلچسپی
بل کہ	بلکہ
چوں کہ	چونکہ
چناں چہ	چنانچہ
جان ور	جانور
دانش ور	دانشور
گفت گو	گفتگو
خوش نود	خوشنود
خوش گو	خوشگو

لیکن 'حقگو' کی جگہ 'حق گو' اور 'گل کاری' کی جگہ 'گلکاری'، 'گل رو' کی جگہ 'گلرو'، 'گل نار' کی جگہ 'گلنار' اور 'عقل مند' کی جگہ 'عقلمند' بہتر ہے۔

(۵۱-د) لاحقے سے بنے ہوئے کچھ مخلوط لفظ

لاحقے سے بنے ہوئے کچھ لفظ رائج ہو کر واحد لفظ بن گئے ہیں۔ رواج عام کی پابندی کرتے ہوئے حسب ذیل املا لکھیں:

خوبرو (نہ کہ خوب رو)؛ خوشرو (نہ کہ خوش رو)؛ خوشحال (نہ کہ خوش حال)؛ خوش خصال (نہ کہ خوشخصال)؛ خوش خیال (نہ کہ خوشخیال)؛ خوبصورت (نہ کہ خوب صورت)؛ گلدستہ (نہ کہ گل دستہ)؛ گلگوں (نہ کہ گل گوں)؛ وغیرہ۔

(۱۶) ہائے ہوز اور ہائے دوچشمی

اردو میں جو لفظ ہائے ہوز (چھوٹی ہ) سے شروع ہوتے ہیں، انھیں دوچشمی ھ سے کبھی نہیں لکھنا چاہیے۔ مندرجہ ذیل املا بالکل غلط ہیں:

ھستی؛ ھمزہ؛ ھمیشہ؛ ھند؛ ھندوستان/ ھندستان؛ ھندی؛ ھوا؛ ھوش؛ وغیرہ۔

بعض لوگ عربیت کے جوش میں 'وہم' کی جگہ 'وھم' اور 'سہم' کی جگہ 'سھم' لکھنا چاہتے ہیں۔ یہ بالکل غلط اور رواجِ عام کے خلاف ہے۔

بعض لفظوں میں ہائے ہوز (چھوٹی ہ) بیچ میں آتی ہے۔ اگر وہاں ہائے مخلوط (بھ، پھ، کھ، لھ، نھ وغیرہ) ہے، تو ان میں چھوٹی ہ لکھنا بالکل غلط ہے۔ لیکن مندرجہ ذیل املا رواج پا چکے ہیں اس لئے انھیں بدلنے کی کوشش کرنا شاید بیکار ہے:

انہیں (بجائے انھیں)؛ انہوں (بجائے انھوں)؛ جنہیں (بجائے جنھیں)، وغیرہ۔ انھیں ذاتی طور پر میں سخت ناپسند کرتا ہوں اور بالکل غلط سمجھتا ہوں کہ دوچشمی ھ کے ہوتے ہوئے ہم چھوٹی ہ لکھیں۔

(۱۷) ہائے ہوز (چھوٹی ہ)، لفظ کے آخر میں

اردو میں ہزاروں لفظ ہائے ہوز (یعنی چھوٹی ہ) پر ختم ہوتے ہیں۔ ان میں بہت سے ایسے ہیں جن کی ہائے ہوز (یعنی چھوٹی ہ) الف کی طرح سنائی دیتی ہے، یا الف کی آواز کے بہت قریب سے ادا ہوتی ہے۔ خیر، تو اس آخری ہائے ہوز کو 'ہائے مختفی' کہا جاتا ہے۔ اور یہ بھی کہا گیا ہے کہ 'ہندی' زبان (یعنی دیسی الفاظ، کھڑی بولی کے الفاظ) میں ہائے مختفی نہیں ہے، اس لیے 'ہندی' (یعنی دیسی الفاظ، کھڑی بولی کے الفاظ) الفاظ کے آخر میں ہائے ہوز، یعنی چھوٹی ہ کے بجائے

الف لکھنا چاہیے۔ یہ دونوں باتیں غلط ہیں اور زبان کے اصول سے بیخبری پر مبنی ہیں۔

اردو میں ہائے مختفی کی بحث بہت لمبی اور پرانی ہے اور میں اس پر مفصل اظہارِ خیال 'لغات روزمرہ' میں کر چکا ہوں۔ فی الحال اتنا کہنا کافی ہے کہ ہر چند ہماری زبان کا رجحان (فطری طور پر، یا بعض غلط فہمیوں کے تحت) لفظ کے آخر میں واقع ہائے ہوز (چھوٹی ہ) کو الف سے بدل لینے کا ہے، لیکن بہتر یہی ہے کہ یہاں بھی رواج عام کی پابندی کی جائے۔ صرف اس مفروضے پر عمل کرنا، اور سختی سے عمل کرنا کہ 'ہندی' الفاظ میں آخری حرف کو چھوٹی ہ نہیں، بلکہ الف ہونا چاہیئے، زبان کے ساتھ زیادتی کرنی ہے۔ لہٰذا:

صحیح	غلط
باڑہ	باڑا
پتہ/ پتا (دوم مشدد، بمعنی leaf)	پتہ
پتہ (بمعنی نشان، address)	پتا
پیسہ	پیسا
خاکہ	خاکا
روپیہ	روپیا
گھنٹہ	گھنٹا
نقشہ	نقشا

(۱۸) ہمزہ کا ایک بھونڈا اور عجیب استعمال

عربی میں بہت سے لفظ ایسے ہیں جن کا دوسرا حرف الف یا واؤ ہے۔ ایسے لفظوں میں عربی والے الف یا واؤ پر ہمزہ لگاتے ہیں۔ یہ طریقہ اردو میں مدتوں سے معدوم ہو چکا ہے لیکن آج کل بعض لوگ عربیت کے جوش میں آ کر ایسی صورتوں میں ہمزہ لگانے لگے ہیں۔ یہ سراسر اغلط ہے:

صحیح	غلط
تاثر	تأثر
تامل	تأمل
مورخ	مؤرخ
مولف	مؤلف

بعض پنجابی حضرات کا جوش عربیت اس قدر بڑھا ہوا ہے کہ وہ اردو لفظ 'ہوا' (یعنی 'ہونا' کا ماضی) میں بھی ہمزہ لگا دیتے ہیں ('ہوَا')۔ یہ بالکل غلط اور بھونڈا ہے۔ اسے سادہ سادہ 'ہوا' لکھنا

چاہیے۔

(۱۹) ہمزہ کے بجائے ی

فارسی نے ہمزہ کو قریب قریب ترک کر دیا ہے۔ فارسی والوں کے اپنے مسائل ہیں، انھیں اپنے مسائل سے نمٹنے دینا چاہیے، نہ ان کی نقل کرنا۔ ہمارے یہاں جو الفاظ حاصل مصدر کے طور پر مستعمل ہیں، ہم ان کے آخری حرف (یعنی ش) کے پہلے ہمزہ لکھتے ہیں۔ ان دنوں کئی صاحبان ہمارے یہاں فارسی کی نقل میں وہاں ہمزہ کی جگہ یائے تحتانی لکھنے لگے ہیں۔ یہ رواجِ عام کے خلاف ہے، بہت بدنما بھی لگتا ہے اور اگر سوچ کر بولا جائے تو یائے تحتانی بولنے سے تلفظ بدل بھی جاتا ہے۔

صحیح	غلط
آرائش	آرایش
آزمائش	آزمایش
پیمائش	پیمایش
نمائش	نمایش

وغیرہ بے شمار لفظوں کی شکل (اور تلفظ) کو مسخ کرنے کا انداز درست نہیں۔

خیال رکھیے کہ ہمزہ کی آواز الف کی قائم مقام ہے، لیکن جب اردو لفظ کے بیچ میں آتی ہے تو الف سے بھی ہلکی ہو کر ادا ہوتی ہے۔ اسے انگریزی میں Glide کہتے ہیں۔ اس کے برخلاف، ی کی آواز ہمیشہ صاف ادا کی جاتی ہے۔ حسب ذیل پر غور کریں:

آرا + اِش؛ یہاں الف کی آواز بہت ہلکی ادا ہوتی ہے، اسی لئے یہاں ہمزہ لکھتے ہیں۔

لیکن اگر آرا + ی اور ش لکھیں تو آواز صاف yish سنائی دیتی ہے، اور یہ تلفظ درست نہیں۔

یہی حال عربی کے فاعلی الفاظ میں ہمزہ کا ہے۔ ان پر بحث آگے آتی ہے۔

(۲۰) فاعلی الفاظ

عربی کے فاعلی الفاظ میں اصلاً ہمزہ ہی ہے، لیکن یہاں بھی کچھ لوگ فارسی کی نقل میں چھوٹی ی لکھنے لگے ہیں۔ یہ بالکل غلط ہے:

صحیح	غلط
حائل	حایل
شائع	شایع
ضائع	ضایع

قائد	قاید
مائل	مایل

وغیرہ۔ بے شمار لفظوں کی شکل (اور تلفظ) کو مسخ کرنے کا انداز درست نہیں۔ ظاہر ہے کہ صحیح اردو تلفظ حا + اِل ہے، حا + یِ ل نہیں۔ یہی صورت فارسی کے بعض الفاظ میں ہے جن کا ذکر آگے آتا ہے۔

فارسی والوں نے اپنے بھی بہت سے فاعلی الفاظ میں ہمزہ ترک کر دیا ہے۔ کوئی وجہ نہیں کہ ہم بھی ان کی نقل کریں۔

صحیح	غلط
آئندہ	آیندہ
پائندہ	پایندہ
جوئندہ	جویندہ

وغیرہ۔ ان بے شمار سبک لفظوں کی شکل (اور تلفظ) کو مسخ کرنے کا انداز درست نہیں۔ لفظ کے بیچ میں ہمزہ کی آواز بہت ہلکی ادا ہوتی ہے۔ اس پر گفتگو اوپر ہو چکی ہے۔

یہ بھی ہے کہ بعض لوگ فارسی کے 'شاید' کو عربی سمجھ کر 'شائد' لکھتے ہیں۔ یہ بھی بالکل غلط ہے۔

(۲۱) ہمزہ، لفظ کے آخر میں (اول)

بہت سے عربی لفظوں کے آخر میں الف ہے، اور عربی قاعدے کے مطابق الف کے بعد وہاں ہمزہ بھی ہے۔ اردو نے ایسے سب لفظوں میں ہمزہ ترک کر دیا ہے۔ حتیٰ کہ قافیے میں اس ہمزہ کا لحاظ نہیں رکھتے اور 'پیدا'، 'تنہا' وغیرہ الفاظ کو بے تکلف 'اثناء'، 'انشاء' جیسے الفاظ کے ساتھ قافیہ کرتے ہیں اور ہمزہ کو قافیے میں لکھتے بھی نہیں۔ لیکن بعض لوگ بالکل غلط طور پر اور بے ضرورت اس ہمزہ کو باقی رکھتے ہیں۔ اس کی کوئی ضرورت یا جواز نہیں۔

صحیح	غلط
ابتدا	ابتداء
اعتنا	اعتناء
افشا	افشاء
انتہا	انتہاء
بنا	بناء
خلا	خلاء

شعرا	شعراء
علما	علماء
سوا/ ماسوا	سواء/ ماسواء
ماورا	ماوراء
ورا	وراء

وغیرہ۔ایسی ہی صورت ان عربی الفاظ کی ہے جو واؤ پر ختم ہوتے ہیں۔اردو نے ایسے تمام الفاظ میں ہمزہ ترک کر دیا ہے اور اسے قافیے میں بھی شمار نہیں کرتے:

صحیح	غلط
سو(یائے معروف)	سوء
لولو	لؤ لؤ
مملو	مملوء
وضو	وضوء

(۲۲) ہمزہ، لفظ کے آخر میں (دوم)

آخر لفظ میں وارد الف اور ہمزہ کا ایک دوسرا رخ یہ ہے کہ بہت سے الفاظ کے آخر میں ہمزہ ہے ہی نہیں، لیکن کچھ لوگ عربی کے جوش میں وہاں بھی ہمزہ درج کر دیتے ہیں۔ یہ بالکل غلط اور بے معنی ہے:

صحیح	غلط
اسرا/اسریٰ	اسراء
پیدا	پیداء
تنہا	تنہاء
دنیا	دنیاء
لا(Law)	لاء
منتہا/منتہیٰ	منتہاء

واضح رہے کہ اوپر جو کچھ بیان کیا گیا ہے وہ صرف موٹے موٹے اصول ہیں۔اسے املا کا مکمل ہدایت نامہ نہ سمجھا جائے۔دیگر یہ کہ جن الفاظ کو زیر بحث لایا گیا ہے وہ محض مثال کے طور پر ہیں۔ایسا نہیں ہے کہ اوپر بیان کردہ اصولوں کا اطلاق ان لفظوں پر نہیں ہوتا جو یہاں زیر بحث نہیں آئے ہیں۔ □□

معین الدین عقیل

امیر مینائی کی تصنیف 'بہارِ ہند' اور اس کا پس منظر

جنوبی ایشیا میں ایسی لغات جو نسخ یا نستعلیق رسم الخط میں لکھی جانے والی مقامی زبانوں کے الفاظ کے فارسی زبان میں مطالب و مترادفات کی تعبیر و تفہیم یا تشریح و وضاحت کے مقصد سے مرتب ہوئیں یا اردو زبان یا اس کی قدیم و مخلوط صورتوں کے معانی و مفاہیم کو ظاہر کرنے کے لیے ترتیب دی گئیں، وہ اولاً درسی و تدریسی مقاصد یا نصاب کی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے وجود میں آئیں جس کی ایک مثال امیر خسرو کی ''خالقِ باری'' ہے۔ یا پھر ایک صورت یہ بھی تھی کہ جو فارسی لغات ہندستان میں مرتب ہوئیں ان میں گاہے اردو یا مقامی الفاظ میں شامل ہو گئے یا ایک ابتدائی مثال محمد بن قوام کرخی کی تالیف ''بحر الفضائل فی منافع الافاضل'' (محررہ 795ھ/1392) ہے، جس کے آخری باب میں مقامی الفاظ کی لغت دے دی گئی تھی۔ اس نوعیت کی مزید تالیفات ہر دور میں نظر آتی ہیں۔ ایسی جو ابتدائی صورتیں دستیاب ہیں ان میں ایسی ذولسانی لغات بھی ہیں جو اردو کی ابتدائی شکل 'کھڑی بولی'، 'برج بھاشا'، 'ہندستانی' یا اردو الفاظ کے فارسی معانی و مطالب پر مشتمل 'اردو- فارسی' لغت ہے جو اس زبان کی اولیں قواعد کے ضمیمے یا ایک باب کے طور پر مرتب کی گئی تھیں۔ جہاں تک اولیں قواعد کے تعین کا معاملہ ہے، دستیاب شواہد کی روشنی میں، اس بات پر محققین کا اب قریب قریب اتفاق ہے کہ یہ ہندستان کی تہذیب و ثقافت سے متعلقہ متنوع موضوعات پر مشتمل قاموسی نوعیت کی ایک فارسی تصنیف 'تحفۃ الہند' میں، جس کا مصنف مرزا خان بن فخر الدین محمد تھا، ایک باب کے طور پر لکھ کر شامل کی گئی تھی۔ مصنف کا نسبی تعلق عہد جلال الدین

اکبر (1556-1605) کے مدبّر و دانشور عبدالرحیم خانخاناں (1556-1627) کے اخلاف سے تھا، لیکن اس کے حالاتِ زندگی اور سرگرمیوں کے بارے میں معلومات عام نہیں ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب (1893-1975) کے مطابق ان کے کتب خانے میں 'قصائد عرفی' کی ایک شرح 'مفتاح النکات' کے دو قلمی نسخے تھے، جن کا مصنف میرزا جان بن فخرالدین محمد تھا اور یہ شرح 1072ھ مطابق 1661 میں بعہدِ اورنگ زیب عالم گیر (1658-1707) لکھی گئی تھی[۲]۔

'تحفۃ الہند' متنوع موضوعات کا احاطہ کرتی ہے اور اس کے لکھے جانے کے کافی عرصے کے بعد اس کے آخری باب میں بطورِ مقدمہ اردو زبان کے ایک ابتدائی روپ 'برج بھاشا'، 'کھڑی بولی' یا 'ہندستانی' کی قواعد کو ایک نصابی ضرورت کے تحت بالارادہ لکھا اور شامل کیا گیا تھا[۳]۔ یہ تصنیف اگرچہ خاصی معروف ہے لیکن اس کی اس مناسبت سے اردو دنیا سے اس کا اور اس میں شامل قواعد کا اولین تعارف پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب نے جون 1930 میں کرایا تھا[۴] اور پھر بعد میں انھوں نے ایک مزید تعارف کے ساتھ اس قواعد کے فارسی متن کا اردو ترجمہ بھی شائع کیا[۵]۔

یہ تصنیف اگرچہ 1661 کی تصنیف ہے، لیکن مصنف نے اپنے ایک مربّی اور اورنگ زیب کے فرزند اعظم شاہ (متوفی 1707) کی خوشنودی یا ایما پر، جو برج بھاشا کا سرپرست بتایا جاتا ہے، شہزادہ جہاندار شاہ (متوفی 1712) کی تعلیم و تربیت کی خاطر، اس میں اضافہ کر کے ایک مختصر اردو-فارسی (برج بھاشا-فارسی) لغت اور قواعد اس میں شامل کی تھی۔ اس نے یہ اضافہ 1711 میں کیا تھا[۶]۔ مصنف نے اس کتاب کی تالیف میں بڑی محنت و جاں فشانی کا ثبوت دیا ہے۔ اس نے اس میں شامل مطالب کی توضیح و تشریح اور معلومات کے جمع کرنے میں بڑی کدوکاوش اور جستجو سے کام لیا ہے اور کہیں کہیں مثالیں بھی درج کی ہیں۔ پھر اس نے جو لغت ترتیب دی ہے اس میں یہ اہتمام کیا ہے کہ اردو لفظ کے مقابل جہاں فارسی معنی تحریر کیے ہیں وہیں اس نے اس لفظ کو دیوناگری رسم الخط میں بھی لکھ دیا ہے۔ اس طرح وہ پہلا شخص ہے جس نے، چاہے ایک ترغیب و تحریک ہی کے تحت سہی، ایک شعور اور ارادے کے تحت اور ایک مقصد کو سامنے رکھ کر ضمنی طور پر ہی سہی اردو کی یہ اولین لغت مرتب کی ہے۔ اپنی تاریخی اور نوعی اہمیت کے باوجود افسوس کہ اس لغت کا مکمل متن اب تک شائع نہیں ہوا، اگرچہ اس کے اجزا یا ابواب شائع ہوتے رہے ہیں۔

اپنے دیگر متنوع موضوعات اور اردو قواعد نویسی کے ساتھ ساتھ اردو لغت نویسی کی تاریخ

میں بھی 'تحفۃ الہند' نہایت اہم تصنیف ہے جو اپنے موضوعات کی مناسبت سے سات ابواب، مقدمہ اور خاتمہ پر مشتمل ہے۔ اس میں علم عروض، علمِ قافیہ، علمِ بیان و بدیع، علمِ موسیقی، علم مباشرت، علمِ قیافہ پر مفصل معلومات درج کی گئی ہیں لیکن اس کے آخر میں دراصل اردو- فارسی لغت بعنوان 'درذکرِ لغات و مصطلحات و کنایاتِ اہلِ ہند' بھی شامل ہے، جو جنوبی ایشیا میں لغت نویسی کی تاریخ میں اپنی مذکورہ بالا نوعیت کی اولین لغت بھی ہے۔ اگر چہ اردو قواعد اور لغت کی تالیف کے ضمن میں مقامی ماہرین یا مصنّفین کی نظر میں یہ دستیاب اولین کاوش تھی لیکن اسے اولین نہیں کہنا چاہیے کیوں کہ یورپی افراد کی جانب سے بھی یورپی زبانوں میں اردو اور مقامی زبانوں کی قواعد لکھنے کا سلسلہ بھی آس پاس کے عرصے میں جاری ہو چکا تھا[ے]، بلکہ اگر 'تحفۃ الہند' کے حصہٴ قواعد اور لغت کی تالیف کا سال 1711 کو مان لیا جائے تو اس بنیاد پر اردو زبان کی اولین قواعد دراصل ایک یورپی باشندے جون جوسوا کیٹیلا ر (Joan Josua Ketelaar) نے 1698 میں، جب وہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے ایک ملازم کی حیثیت سے لکھنؤ میں مقیم تھا، لکھا تھا۔ یہ کیٹیلا رہی تھا جس نے بعد کے عرصے میں دیگر مستشرقین کو اس راہ پر گامزن ہونے کی تحریک دی اور اس کے زیرِ اثر جلد ہی اردو اور دیگر مقامی زبانوں کی قواعد نویسی کا ایک عام سلسلہ یورپ اور ہندستان میں شروع ہو گیا اور متعدد قواعد لکھی گئیں لیکن کیٹلا رکی قواعد ان میں ایک امتیاز رکھتی تھی کہ 'تحفۃ الہند' کی طرح کیٹیلا رنے اس کے آخر میں بھی ایک لغت ترتیب دے کر اس میں شامل کی تھی جس کی وجہ سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ دراصل اردو کی اولیں لغت یہ ہے لیکن فرق محض یہ ہے کہ یہ لغت اردو- فارسی نہیں اردو- ولندیزی ہے اور یہ اس نوعیت کی بھی، یعنی اردو اور کسی بھی مغربی زبان کی جزوی ہی سہی لیکن اولیں لغت ہے، جب کہ لغت و فرہنگ کی ذیلی اقسام دیگر کئی صورتوں میں نظر آتی ہیں[۸]۔

کیٹیلا را اور مرزا خان کی تصانیف سے قطع نظر اب تک یہ تسلیم کیا جا تا رہا ہے کہ اردو- فارسی اولیں لغت عبدالواسع ہانسوی کی 'غرائب اللغات' تھی جو اورنگ زیب کے زمانے میں لکھی گئی۔ 'تحفۃ الہند' اور 'غرائب اللغات' کے درمیانی عرصے میں کسی اور لغت کا علم نہیں۔ ہاں 'غرائب اللغات' کی تالیف کے کچھ سال بعد 1165ھ یا 1748 میں سراج الدین علی خان آرزو (متوفی 1169ھ/ 1756) نے 'نوادرالالفاظ' لکھی اور اول الذکر سے خاصا استفادہ بھی کیا اور اس کا اعتراف بھی کیا اور اس میں شامل الفاظ اپنی لغت میں شامل بھی کیے[۹]۔ اس کے قریبی یا آس پاس

کے عرصے میں کئی اور لغاتِ اردو و فارسی کے مرتب ہونے کے بارے میں علم تو ہوتا ہے لیکن وہ تا حال شائع نہ ہو سکیں[۱۰]، مگر اسی زمانے میں، ایک دو سال کے وقفے سے، لکھی ہوئی ایک لغت 'کمالِ عترت'، مصنفہ میر محمدی عترت اکبر آبادی نے مرتب کی تھی، جس کے بارے میں علم تو عام نہ تھا لیکن اس کا ایک قلمی نسخہ ڈاکٹر عارف نوشاہی کو دستیاب ہوا اور معلوم ہوا کہ اس کا ایک نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری کے ذخیرۂ محمود شیرانی میں بھی موجود ہے، چناں چہ دونوں نسخوں کے تقابل کے بعد اسے ڈاکٹر عارف نوشاہی نے اپنے فاضلانہ مقدمے کے ساتھ مرتب و شائع کیا ہے[۱۱]۔

اس روایت کے ذیل میں ایسی متعدد تصانیف کا ذکر تو ملتا ہے جن میں جزوی طور پر اردو یا مقامی الفاظ کی فرہنگ شامل کی گئی تھی لیکن مستقل روایت کا اگلا اہم مرحلہ مرزا جان طپش کی تالیف 'شمس البیان فی مصطلحاتِ ہندوستان' ہے جو 1207ھ/1791 میں لکھی گئی تھی[۱۲]۔ اس کتاب میں اردو محاوروں کے معنی فارسی میں پیش کیے گئے تھے اور استعمال کی مثالیں اساتذہ کے اشعار سے دی گئی تھیں۔ یہ روایت آگے بڑھ کر کچھ جزوی، کچھ مستقل مولوی محمد مہدی واصف کی 'دلیل ساطع' (مولّفہ: 1248ھ/1833)؛ مولوی اوحدالدین بلگرامی کی 'نفائس اللغات' (مولّفہ: 1252ھ/1837)؛ میر علی اوسط رشک لکھنوی کی 'نفس اللغۃ' (محررہ: 1256ھ/1844)؛ امام بخش صہبائی کی 'حدائق البلاغت' (مطبوعہ: 1849)؛ نیاز علی بیگ نکہت کی 'مخزن الفوائد' (مطبوعہ: 1886)؛ منشی چرنجی لال کی 'مخزن المحاورات' (مطبوعہ: 1886)؛ مرزا محمد مرتضیٰ عاشق لکھنوی کی 'بہارِ ہند' (مطبوعہ: 1888) اور مولوی اشرف علی لکھنوی کی 'مصطلحاتِ اردو' (مطبوعہ: 1890) جیسی لغات یا اسی نوعیت کی دیگر تالیفات کی صورت میں مستحکم ہوتی نظر آتی ہے[۱۳]۔ لیکن اس روایت کو، اس منقولہ جائزے کے دورِ آخر میں، ہم امیر مینائی (1827-1900) کی لغت نویسی میں ایک جامعیت اور استقلال کے ساتھ فروغ پاتا ہوا دیکھ سکتے ہیں کہ جنھوں نے خود بھی عاشق لکھنوی کی ہم نام 'بہارِ ہند' کے نام سے اسی نوعیت کی ایک لغت مرتب کی۔

امیر مینائی اپنے وقت کے ایک ایسے نابغۂ روزگار شخص تھے کہ جن کی اہمیت اپنے وقت کے صفِ اول کے ایک شاعر ہی کی نہیں تھی، وہ ایک عالم بھی تھے اور مختلف علوم سے کامل واقفیت اور زبانوں پر عبور بھی رکھتے تھے اور ایک ماہر لسانیات بھی تھے، جن کی علمی کاوشوں میں نثر میں متعدد تصانیف اور ترجمے، حتیٰ کہ 'فتاویٰ عالمگیری' کا ترجمہ بھی ان سے منسوب ہے۔ اسی ذوق کے ذیل میں انھوں نے عربی و فارسی اور سنسکرت و ہندی میں مہارت حاصل کی تھی۔ زبانوں سے دل چسپی

کے ضمن میں ان میں لغت نویسی سے بھی ایسی رغبت پیدا ہوئی کہ ایک یکسوئی و دل جمعی کے ساتھ انھوں نے فارسی و اردو کی مختلف نوعیّتوں کی لغات کی ترتیب و تالیف میں اپنی زندگی کے کئی برس نذر کر دیے۔ اس تعلق سے ان کا سب سے بڑا کارنامہ، اردو لغت نویسی کے اس اولیں دور میں، 'امیر اللغات' (اردو۔اردو) کی تالیف ہے جسے انھوں نے ریاست رامپور کے نواب کلبِ علی خاں (87-1835) کی سرپرستی میں شروع کیا تھا لیکن وہ اسے مکمل نہ کر سکے اور ابتدائی صرف تین جلدوں کا وہ مواد یکجا کر سکے تھے کہ عمر نے وفا نہ کی۔ اس لغت کی پہلی دو جلدیں پہلی بار 1891 اور 1892 میں مطبع مفیدِ عام، آگرہ سے شائع ہوئیں اور تیسری جلد بہت بعد میں 2010 میں پنجاب یونیورسٹی لاہور سے شائع ہوئی۔ اس کے علاوہ لغت نویسی میں انھوں نے اس وقت تک اپنی نوعیت کے منفرد کام بھی کیے، جیسے 'سرمۂ بصیرت' (لغات و محاوراتِ فارسی کا محلِ استعمال) اور دوسرے 'بہارِ ہند' جو اردو روزمرّہ و محاورات کے فارسی مطالب کی تشریح و وضاحت پر مشتمل ہے۔ یہ ان کے ایسے مجموعی کام ہیں جو لغت نویسی میں صرف امیر ہی کی دل چسپی و مہارت کے مظہر نہیں بلکہ ہندستان میں لغت نویسی کی روایت کے بھی سنگِ میل ہیں۔

انیسویں صدی کے اختتام تک جنوبی ایشیا میں لغت نویسی کی روایت اور تاریخ میں اردو کی حد تک تو یہ اولیں دور تھا لیکن فارسی- فارسی لغت نویسی کی روایت تو یہاں خاصی مستحکم بلکہ شان دار بھی تھی، جب کہ اردو- فارسی لغات کی مستقل روایت کو بھی ایک صدی سے زیادہ عرصہ گزر چکا تھا، پھر بھی اس میں وہ صورت قابلِ اطمینان نہ تھی جس کو دیکھتے ہوئے امیر نے اپنے زاویے سے 'سرمۂ بصیرت' اور 'بہارِ ہند' کی تالیف کی ضرورت محسوس کی اور اس جانب اپنے مقصد کی حد تک دونوں انداز کی لغات کی ترتیب میں بڑی کامیاب اور مثالی پیش رفت بھی کی۔ لغت نویسی میں امیر کی کاوشوں کا سرمایہ افسوس کہ اب تک مکمل صورت میں سامنے نہ آ سکا۔ 'امیر اللغات' تو مکمل ہی نہ ہو سکی اور جس حد تک مسودہ موجود تھا اس کی مکمل اشاعت میں بھی ایک صدی سے زیادہ عرصہ لگ گیا۔ 'سرمۂ بصیرت' کا نسخہ ان کے لواحقین میں محترم اسرائیل احمد مینائی صاحب کی تحویل میں رہا ہے اور تا حال منتظرِ طباعت ہے۔ یہی صورت 'بہارِ ہند' کی بھی تھی جو اب بالآخر محترم مینائی صاحب ہی کی تحریک و ترغیب کے نتیجے میں اشاعت کے لیے تیاری کے مرحلے میں ہے۔ یوں یہ خوش آئند ہے کہ ہماری لغت نویسی کی روایت کا ایک قیمتی شہ پارہ ان حضرات کی دل چسپی و کاوش اور محنت سے اب اس طرح اہلِ علم و ذوق کی رسائی اور استفادے میں آ سکے گا۔

حواشی:

۱ ایسی مزید تصانیف کا ذکر جو کسی درسی سبب سے لکھی گئیں اور ان میں مقامی الفاظ کے معانی درج کیے گئے، متعدد محققین کا موضوعِ مطالعہ رہا ہے، انفرادی حوالوں سے قطع نظر ایک مجموعی تذکرہ مسعود حسین رضوی ادیب 'اردو زبان کے لغت'، مشمولہ: 'ہندستانی' (الہ آباد، جنوری 1931، ص ص 51-24 میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر نورالسعید اختر نے ایک ایسی اولیں دکنی لغت کی مثال پیش کی ہے جو دکنی الفاظ کے ترکی، عربی، فارسی مترادفات پر مشتمل تھی۔ اسے ملا سید حسین طبسی نے اپنی تصنیف 'شکارنامہ' میں بطورِ فرہنگ شامل کیا تھا۔ 'ملا سید حسین طبسی اور دکنی کی اولیں لغت'، مشمولہ 'اردو' (کراچی)، جولائی 1987، ص ص 96-81

۲ اس کے مصنف کا نام تین طرح سے: (۱) میرزا خان بن فخرالدین محمد، (۲) میرزا محمد خان بن فخرالدین محمد، (۳) میرزا جان بن فخرالدین محمد جیسی قدرے مختلف صورتوں میں ملتا ہے۔ مسعود حسن رضوی کے مطابق میرزا جان، میرزا خان کا بھائی ہوسکتا ہے یا ممکن ہے کہ خود میرزا خان ہی میرزا جان ہو، کیوں کہ 'تحفۃ الہند' کے بعض قلمی نسخوں پر بطور مصنف میرزا جان بھی لکھا ہے، پھر اس نام کی مزید تائید دیگر نسخوں سے بھی ہوتی ہے۔ لچھمی نرائن شفیق نے فارسی شعرا کے اپنے تذکرے 'گلِ رعنا' مخزونہ برٹش میوزیم، لندن (Or 2044) میں اس کا تذکرہ کیا ہے اور اس کا نام مرزا خان بن فخرالدین محمد تحریر کیا ہے۔ بحوالہ چارلس ریو (Charles Rieu)، *Catalogue of Persian Manuscripts in the British Museum* جلد سوم، برٹش میوزیم، لندن، 1965، ص 1079، الف؛ ریو کے مطابق اس تذکرے کے اسی ذخیرے میں شامل ایک اور نسخے (Or 2014) میں اس کا نام محمد مرزا خان لکھا ہے۔ ایضاً۔ لیکن ہرمن ایتھے (Hermann Ethe)، *Catalogue of Persian Manuscripts in the India Office Library*، لندن، انڈیا آفس لائبریری اینڈ ریکارڈ، 1980، ص 119 کے مطابق مصنف کا نام میرزا محمد بن فخرالدین محمد ہے۔ اس ضمن میں چارلس ریو اور ایتھے کی فہارسِ مخطوطات میں 'تحفۃ الہند' کے ایسے دیگر نسخوں کی نشان دہی کی ہے جس میں یہی نام تحریر ہے۔ اس کی تائید نجمہ پروین احمد Indian Muusic، نئی دہلی، منوہر، 1984، ص 24 میں بھی ملتی ہے کہ مصنفہ نے 'تحفۃ الہند' کے کئی نسخوں میں مصنف کا نام 'میرزا جان' لکھا دیکھا۔

۳ اس تصنیف کے متعدد قلمی نسخے ہندوستان اور یورپ کے کتب خانوں میں محفوظ ہیں۔ تفصیلات کے لیے: ڈی۔این۔ مارشل (D. N. Marshall)، *Mughals in India, a*

Bibliographical Survey: Manuscripts جلد اول، ایشیا پبلشنگ کمپنی، بمبئی، 1967، ص ص 692-295؛ و نیز رشید ملک، مقدمہ، مشمولہ: 'تحفۃ الہند'، باب پنجم (علمِ موسیقی)، اردو ترجمہ و تدوین بدرالزماں، طابع: ادارۂ فروغِ موسیقی، لاہور، 1993، ص ص 20-19؛ مارشل کی مذکورہ بالا تصنیف کا ترجمہ، مع اضافات: 'مغولان در ہند: بررسی کتاب شناختی دستنویس ہا'، ترجمہ حسین برزگر کشتلی، مرکز پژوہش کتاب خانہ، تہران، 1389ھ، ص 622؛ 'تحفۃ الہند' کے باب اول کو مع انگریزی ترجمہ و حواشی شانتی نکیتن، کلکتہ کے پروفیسر ایم. ضیاالدین نے مرتب کر کے شائع کیا تھا: A Grammer of the Braj Bhakha by Mirza Kahn (1676) مطبوعہ، کلکتہ: وشوا بھارتی بک شاپ، 1935۔

۴ 'برج بھاشا کی پہلی گرامر'، مشمولہ: 'ادب'، لکھنؤ، جون 1930؛ یہی مقالہ بعد میں 'نقوش' لاہور، جولائی 1955، ص ص 219-207 میں شائع کیا تھا جو دوبارہ اسی مجلّے میں اپریل 1960، ص ص 213-199 میں بھی نقل ہوا۔ پھر انھوں نے اس قواعد کے فارسی متن کا اردو ترجمہ ایک معلوماتی مقدمے کے ساتھ کتابی صورت میں بعنوان 'قواعد کلیۂ بھاکا' کتاب نگر، لکھنؤ سے 1968 میں شائع کیا۔ اس میں شامل عرضِ ناشر کے مطابق رضوی صاحب نے اس موضوع پر اپنا اولین مقالہ انگریزی زبان میں بھی تحریر کیا جسے انھوں نے سنسکرت کے ممتاز عالم اور الہ آباد یونیورسٹی کے وائس چانسلر و پروفیسر گنگا ناتھ جھا کے اعزاز میں شائع ہونے والے ارمغان: Jha Commemmoration Volume کے لیے لکھا جو 24 نومبر 1933 کو پیش کیا گیا اور یہ پونا اورینٹل بک ایجنسی سے 1937 میں شائع ہوا۔ اظہر مسعود رضوی، عرضِ ناشر، ایضاً، ص 3۔

۵ ایضاً، ص ص 39-11۔

۶ 'تحفۃ الہند' مرتبہ: نورالحسن انصاری، بنیادِ فرہنگِ ایران، دہلی، 1975، جلد اول، ص 26؛ 'تحفۃ الہند' کا بقیہ متن بہ اہتمام ڈاکٹر نورالحسن انصاری، 1983 میں بخشِ فارسی، دانش گاہِ دہلی کے مجلۂ تحقیقاتِ فارسی' کے شمارۂ مخصوص میں شائع ہوا۔ 'تحفۃ الہند' پر سر ولیم جونز (Sir William Nones) نے 'ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ' کے تحت اپنے جاری کیے ہوئے تحقیقی مجلّے Asiatic Researches، 1785، شمارہ 3، ص 66 پر اس کے حصۂ موسیقی کا تعارف On the Musical Modes of thd Hindus تحریر کیا تھا، بحوالہ چارلس ریو، تصنیفِ مذکور، جلد اول، لندن، 1965، ص 62 الف؛ یہ مقالہ بعد میں Indian Music and its Instruments، مرتبہ: ولیم ریوز، مطبوعہ، روزنتھال، لندن، 1928 میں شائع ہوا۔ بحوالہ: رشید ملک، تصنیفِ مذکور، ص 20۔ اس تصنیف کے ایک مخطوطے مخزونہ 'انڈیا آفس لائبریری' پر سر ولیم جونز نے انگریزی میں جا بجا تشریحات اور معانی تحریر

کیے ہیں۔ ڈینیسن روس (Denison Ross) اور ای.جی. براؤن (E. G. Brown)، *Catologue of Two Collections of Persian and Arabic Office Library*، مطبوعہ: ایرا اینڈ اسپوٹس ووڈ، لندن، 1902، ص59۔

۷ ان کاوشوں کا ایک معلوماتی جائزہ، متعدد قدیم اور تازہ تصانیف و مآخذ کے علاوہ، مولوی عبدالحق، مقدمہ ''قواعد اردو''، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو، 1936، ص 20-8-19 اور ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، مقدمہ 'ہندوستانی گرامر'، مصنفہ انجمن شلزے، مطبوعہ، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1972، ص 2-37 میں دیکھا جا سکتا ہے۔

۸ یہ لغت حال میں اپنی اشاعت تک غیر مطبوعہ تھی جسے تیج کمار بھاٹیا اور کازوہیکو ماچیدا نے اپنے نہایت معلوماتی مقدمے کے ساتھ تین جلدوں میں مرتب کر کے اہتمام سے شائع کیا ہے اور اپنے مقدمے میں کیٹیلار کے حالات اور اس قواعد ولغت کی شانِ نزول تفصیل سے تحریر کی ہے: *The Oldest Grammer of Hindustani: Contact, Communication and Colonial Legacy*، تین جلدیں، مطبوعہ: ریسرچ انسٹی ٹیوٹ فور لینگویجز اینڈ کلچرس اوف ایشیا اینڈ افریقہ (*Research Institute for Languages and Cultures of Asia and Africa*)، ٹوکیو یونیورسٹی اوف فورن اسٹڈیز، (*Tokyo University of Foreing Studies*) ٹوکیو، 2008۔ مغربی افراد کی اس ضمن میں کوششوں کا، جو خاص لغت کے ضمن میں انھوں نے انجام دیں، ایک اچھا جائزہ مولوی عبدالحق 'اردو لغات اور لغت نویسی' میں دیکھا جا سکتا ہے۔

۹ سید عبداللہ، 'نوادرالالفاظ مع غرائب اللغات' مرتبہ انجمن ترقی اردو، کراچی، 1951، ص ص 4-3۔

۱۰ ایضاً، ص ص 17-16۔

۱۱ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، 1999۔

۱۲ مطبوعہ: مطبع آفتابِ عالم تاب، مرشد آباد، 1226ھ۔

۱۳ یہ جائزہ مولوی عبدالحق 'اردو لغات اور لغت نویسی' مشمولہ بطورِ مقدمہ: 'لغتِ کبیر' جلد دوم، حصہ اول، انجمن ترقی اردو، کراچی، 1977 میں دیکھا جا سکتا ہے۔

●❖●

مہر افشاں فاروقی

غالبؔ کا 1841 کا دیوان اور مطبوعہ کتابوں کا رواج
اس دیوان کے قاری کون لوگ رہے ہوں گے؟

''زیورات کی دکانوں کے برابر شہر کی سب سے عالی شان عمارت مرکزی
کتب فروش تھیکر اینڈ کمپنی کی ہے''۔ ایما رابرٹس[1]

میں نے اس مضمون میں خواندگی کے ان نئے طریقوں اور ان کے آپسی رشتوں کی پیچیدگیوں کا مطالعہ کرنے کی کوشش کی ہے جو وسط انیسویں صدی کے آس پاس ہندستان اور خاص کر اردو خواندہ طبقوں میں رونما ہوئیں جب یہاں طباعت کی تہذیب کا ہمہ گیر آغاز ہوا۔ بطور خاص میرا مطالعہ اردو اور فارسی کے عظیم شاعر اسداللہ خان غالبؔ کے نقطۂ نظر کو سمجھنے کی کوشش ہے، کیوں کہ غالبؔ نے اپنا اردو دیوان 1841 میں پہلی بار طبع کرایا۔ یہ مسئلہ اس لیے بھی اہم ہے کہ اُس وقت تک غالبؔ کے عظیم معاصر دوسرے شعرا میں سے کسی کا بھی دیوان زیورِ طبع سے آراستہ نہ ہوا تھا اور 1841 کی یہ اشاعت دوسرے معاصرین کے مجموعوں کی اشاعت سے خاصی پہلے تھی۔

یہ بات خاص کر خیال میں رکھنے کی ہے کہ مخطوطے سے مطبوعے تک کا سفر عموماً آہستہ آہستہ ہوا۔ اور مخطوطے بنانے، نقل کرنے اور ان نقلوں کو لوگوں تک پہنچانے کا عمل بھی کتابوں کی طباعت کے ساتھ جاری رہا۔ لیکن مخطوطہ سازی یا مخطوطوں کی نقل بہرحال محدود تھی۔

میں ان سوالوں پر بھی گفتگو کرنا چاہتی ہوں: جب غالبؔ نے اپنے دیوان کو چھپوانے کا

فیصلہ کیا تو ان کے خیال میں کون لوگ اس مطبوعہ نسخے کے پڑھنے والے ہو سکتے تھے؟ کیا یہ مفروضہ قاری ان قارئین سے مختلف تھے جن کی رسائی غالبؔ کے مخطوطوں تک تھی یا ممکن ہوسکتی تھی؟ کیا قارئین کی اس نئی کھیپ کے رونما ہونے کے نتیجے میں قاری اور شاعر کے متن کے درمیان کوئی نئے قسم کا رشتہ قائم ہوا؟ یعنی کیا ایسا ہوا ہوگا کہ متن پہلے تو شائقین تک زیادہ تر ان کے سامعہ کے توسط سے پہنچتا تھا، اب طباعت کے ذریعے قائم ہونے کے باعث یہی متن سامعہ سے زیادہ باصرہ کے ذریعے لوگوں تک پہنچے رجحان کو فروغ دینے میں معاون ہونے لگا؟

کیا 'ملکیت' کا تصور بالکل نئے روپ سے سامنے آیا، کیوں کہ مطبوعہ کتابیں بازار میں فروخت ہونے لگیں اور اس باعث لوگوں کے ذہنوں میں ادب کا تصور بھی اب کچھ بدلا، کہ اب ادب ایک نئی شے تھی، ایک جنس تھی جسے لوگ اپنی ملکیت کہہ سکتے تھے، اسے دوسروں کو دکھا سکتے تھے اور اسے صرف کر سکتے تھے۔

اگر کسی نے 1841 کے مطبوعہ دیوان کا کوئی نسخہ دیکھا ہے (یہ بے حد کمیاب ہے) تو اسے اس کی سادگی بلکہ عامیانہ پن دیکھ کر حیرت ہوئی ہوگی۔ کم از کم مجھے تو یقیناً ہوئی تھی۔ مخطوطوں کی آنکھوں کو لبھانے والی فنکارانہ خطاطی کے مقابلے لیتھو پر مطبوعہ کتاب بھونڈی نظر آتی ہے۔ لیکن جب یہ دیوان شائع ہوا اُس وقت مطبوعہ کتاب نہایت نادر چیز ہوا کرتی تھی۔ آج سے 175 سال قبل غالبؔ کے مطبوعہ دیوان کو ہاتھوں ہاتھ لیا گیا ہوگا اور یہ جلد ہی ختم ہو گیا ہوگا کیوں کہ 1847 میں اس کا ایک اور اڈیشن چھاپا گیا۔ غالبؔ کی زندگی میں یہ دیوان پانچ بار چھپا۔ میں اس بات کا تعین کرنا چاہتی ہوں کہ کیا غالبؔ نے اپنے دیوان سے یہ انتخاب تیار کر کے شائع کرنے میں اس بات کا کچھ خیال کیا تھا کہ مطبوعہ شکل میں دیوان لوگوں کی کثیر تعداد تک پہنچے گا اور اس لیے مکمل اور خاصے مشکل دیوان کا ایک چھوٹا سا انتخاب کیا جائے۔ ممکن ہے کہ غالبؔ کے ذہن میں یہ خیال بھی رہا کہ مطبوعہ دیوان قاریوں کے ایک نئے طبقے تک پہنچے گا اور شاید یہ طبقہ مخطوطہ خوانوں کے مقابلے میں کم صلاحیت کا حامل ہوگا۔ کیا کتاب کی اشاعت کے مالی معاملات (یعنی اس کی قیمت اور پڑھنے والوں کی قوتِ خرید) نے کتاب کا حجم متعین کرنے میں کردار ادا کیا۔ اعلا ادبی کتاب مثلاً غالبؔ جیسے شاعر کے دیوان کی کیا قیمت مقرر کی جائے؟ شاید یہ سوال بھی غالبؔ اور مالکانِ مطبع کے سامنے رہا ہوگا۔ ایک بہت ہی معمولی اندازے کے مطابق اُس وقت کا ایک روپیہ آج کے ایک ہزار روپے سے زیادہ قوت رکھتا تھا۔

غالبؔ نے اپنے اردو دیوان سے آدھا سے زائد کلام نکال دیا اور یہ بھی واضح کر دیا کہ اس

دیوان کے باہر جو کچھ بھی میرا کلام ہے اسے میرا کلام نہ سمجھا جائے۔ فارسی دیوان چھپواتے وقت انھوں نے اس قسم کی پابندی عائد نہیں کی۔ لہٰذا معاملات کسی قدر پیچیدہ ہو جاتے ہیں جب ہم اس بات کو خیال میں رکھیں کہ فارسی دیوان پہلی بار 1845 میں چھپا تھا یعنی اردو دیوان کے صرف چار سال بعد۔ اس مضمون میں میں نے غالبؔ اور ان کے دیوان کی طباعت کے بارے میں ان کے تعمّلات اور شاید کچھ مخفی تاثرات کے باب میں کچھ عرض کرنے کی کوشش کی ہے تاکہ اوپر اٹھائے ہوئے سوالوں کے ممکن جواب تلاش کیے جائیں۔

1

غالبؔ کے اردو دیوان کے کئی مخطوطے دستیاب ہیں۔ ان میں سے تین زیادہ اہم ہیں جو 1816، 1821 اور 1826 میں مرتب ہوئے کیوں کہ ان سے دیوانِ غالبؔ 1841 میں غالبؔ کے مدیرانہ رویّے اور عمل پر روشنی پڑتی ہے۔ ان سے ہمیں ان کے ابتدائی کام کی توقیت متعین کرنے میں بھی مدد ملتی ہے۔ ان مخطوطوں کو مختلف ناموں سے موسوم کیا جاتا ہے جو یا تو اس جگہ کے نام پر رکھے گئے ہیں جہاں یہ دریافت ہوئے یا پھر ان لوگوں کے نام پر جنھوں نے اسے اولاً شائع کیا۔ پہلے دو مخطوطے تقریباً پچاس برسوں کے وقفے سے یکے بعد دیگرے بھوپال میں دریافت ہوئے تھے۔ ان کی دریافت کی کہانی بڑی دل چسپ ہے۔ 1821 کے دیوان کو نسخۂ بھوپال یا نسخۂ حمید یہ کہا جاتا ہے۔ یہ نسخہ میاں فوجدار محمد خان کے کتب خانے میں تھا۔ فوجدار محمد خان ریاست بھوپال کی نواب بیگم سکندر جہاں کے ماموں تھے۔ اس کے کاتب حافظ معین الدین نے ترقیمہ لکھا ہے جس کے مطابق اسے ۵ صفر 1237 ہجری کو مکمل کیا گیا۔ مخطوطے پر فوجدار خان کی ثبت شدہ مہر کے مطابق انھوں نے اسے 1248 / 1832 میں حاصل کیا تھا۔ ایک اور بڑی مہر کے مطابق پر 1261 / 1848 کی تاریخ درج ہے، جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کم از کم اس وقت تک ان کے نجی کتب خانے میں موجود تھا۔ اس کے بعد کسی وقت یہ نسخہ نواب کے کتب خانے میں منتقل ہو گیا۔ اس کے بعد غالباً اس پر کسی کی نظر نہیں گئی۔

1917 میں غالبؔ کے انتقال کو 50 برس سے بھی کچھ کم اور حالیؔ کی 'یادگارِ غالب' کی اشاعت کو 20 برس سے کچھ ہی اوپر ہوئے تھے، لیکن اس وقت تک بھی لوگ یہ بات بالکل بھلا چکے تھے کہ غالبؔ نے مطبوعہ دیوان کے علاوہ بھی بہت کچھ لکھا تھا۔ ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری کو، جو اُس وقت غالبؔ کے دیوان کا ایک نیا اڈیشن تیار کرنے میں مصروف تھے، 1917 میں 1821 کے اُس

غیر مطبوعہ کلام کے اُس مخطوطے کو دیکھنے اور اس سے استفادہ کرنے کا کام تفویض کیا گیا۔ بدقسمتی سے وہ اس مخطوطے سے کچھ استفادہ کرنے اور اس میں محفوظ غیر مطبوعہ کلام کی چنوتیوں سے کچھ معاملہ کرنے سے پہلے ہی 1918 میں انفلوئنزا کی وبا کا شکار ہو گئے۔ انھوں نے 'محاسن کلامِ غالب' کے عنوان سے اپنے اڈیشن کے لیے ایک مقدمہ تحریر کرنا چاہا تھا، لیکن موت نے اسے مکمل کرنے کی مہلت نہ دی۔ اس مقدمے میں بجنوری نے غالبؔ کی شاعری کی آفاقی کشش کی تحسین کرتے ہوئے اسے مقدس ویدوں کے برابر رکھا تھا۔ 1921 میں نوابِ بھوپال نواب حمید اللہ خان کی ایما پر ایک اڈیشن تیار کیا گیا۔ یہ کام مفتی انوار الحق نے انجام دیا جو اس وقت ریاست بھوپال کے ناظم سررشتۂ تعلیم تھے۔ اس نئے اور تاریخی اہمیت کے حامل اڈیشن کو دیوانِ غالب جدید کا نام دیا گیا۔ اس میں غالب کے 'متداول' دیوان اور اس کے علاوہ 1821 کے نو دریافت کلام کو ملا دیا گیا تھا۔ لیکن مفتی صاحب نے متداول اور غیر متداول کی تصریح حاشیہ میں کر دی تھی۔

نسخۂ حمیدیہ (دیوانِ غالب جدید) کی اشاعت کو 50 سال سے کچھ کم گزرے تھے کہ غالبؔ کا ایک اور مخطوطہ دریافت ہوا جس کی تاریخ 1816 تھی۔ اسی سال یعنی 1969 میں دنیا بھر میں غالب کی برسی کی صد سالہ تقریبات منعقد کی جا رہی تھیں۔ اس مخطوطے کے بارے میں کہا گیا کہ یہ غالبؔ کے ہاتھ کا لکھا ہوا تھا۔ اس میں ایسی غزلیں تھیں جو 1821 کے دیوان میں بھی تھیں۔ اس کے برخلاف اس میں کچھ ایسا کلام (52 غزلیں) بھی تھا جو 1821 کے مخطوطے میں نہیں ہے۔ 1969 ہی میں اس مخطوطے کے دو اڈیشن چھاپے گئے۔ اکبر علی خان عرشی زادہ نے رامپور سے اس کی عکسی نقل شائع کی۔ لاہور کے مشہور مجلّے نقوش میں بھی نثار احمد فاروقی کے تعارف کے ساتھ اسی نسخے کی ایک اور عکسی نقل طبع ہوئی۔

ہمارے پاس غالبؔ کے اردو فارسی کلام کے پہلا انتخاب کے کئی نسخے موجود ہیں۔ غالبؔ نے اس انتخاب کا نام گلِ رعنا رکھا تھا۔ اسے انھوں نے اپنے دوست مولوی سراج الدین احمد کی فرمائش پر 1828 میں کلکتے میں ترتیب کیا تھا۔ اس انتخاب کے لیے غالبؔ نے اپنے اُس وقت تک کے کہے ہوئے تقریباً دو ہزار اشعار میں سے صرف 455 درج کیے۔ جیسا کہ ہم بعد میں دیکھیں گے، یہ بے حد اہم بات تھی کیوں کہ اس کے ذریعے غالبؔ کو موقع ملا کہ وہ اپنی شاعری کا اس نقطۂ نظر سے جائزہ لیں کہ انھیں کیا پسند ہے اور کیا نہیں۔ ساتھ ہی ساتھ شاید یہ بھی انھیں خیال رہا ہوگا کہ میرے عام قارئین کو جو پسند آئے گا، وہ کلام اس انتخاب میں ڈالا جائے۔

یہ بات واضح نہیں ہے کہ غالبؔ اپنے ساتھ اپنے کلام کا کون سا نسخہ لے کر کلکتے گئے تھے۔

کیا یہ 1821 والا نسخہ تھا یا کوئی دوسرا نسخہ؟ اور کیا یہ وہی نسخہ تھا جس سے انھوں نے گلِ رعنا کے لیے انتخاب کیا؟ غالبؔ نے خود لکھا ہے کہ میں نے اپنے دیوان کا ایک نسخہ کسی انگریز حکام کو اپنی شاعرانہ قدر و منزلت جتانے کے لیے دیا تھا اور یہ بھی ظاہر کرنے کے لیے کہ وہ غالبؔ اور اسدؔ دونوں تخلص رکھتے ہیں[۲]۔ ہمیں یہ بات معلوم ہے کہ کسی حاسد یا ناخوش رشتہ دار نے ان سے پہلے ہی کلکتہ پہنچ کر یہ افواہ پھیلا دی تھی کہ وہ شاعر جو اپنی شناخت بدلتا رہتا ہے وہ ناقابلِ اعتبار ہوتا ہے۔ اکبر علی خان عرشی زادہ اور کچھ دوسرے ماہرینِ غالبیات کا خیال ہے کہ غالبؔ نے اپنے اردو دیوان کا ایک نسخہ انگریزی حکومت کے دفتر میں جمع کر دیا تھا اور ممکن ہے وہ اب بھی کسی کتب خانے میں یا دفتر خانے میں پڑا ہو۔

سفرِ کلکتہ کے دوران غالبؔ کو طباعت کی دنیا کا براہِ راست مشاہدہ کرنے اور مطبوعہ تحریروں کے اثر اور نفوذ کو دیکھنے کا موقع ملا۔ 1820 کی دہائی میں برطانوی ہندستان کا دارالحکومت کلکتہ غالبؔ کی دہلی سے بہت مختلف تھا۔ غالباً فورٹ ولیم کالج کی بدولت وہاں ایک سرگرم ادبی ماحول قائم ہو رہا تھا۔ طباعت کو علم کے تحفظ کا ایک ذریعے سمجھا جانے لگا تھا۔ فورٹ ولیم ہی کے زیرِ اثر ایک نئی ادبی اور تحریری روایت کی بنیاد پڑ رہی تھی۔ غالبؔ نے مولوی سراج الدین کے ہفتہ وار اخبار 'آئینِ سکندری' میں اپنی چند غزلیں چھپوائیں۔ نئی ہوش مندی اور نئے ترقیاتی اقدام کی طرف غالبؔ کا ذہن ہمیشہ حاضر اور مستعد رہتا تھا۔ ممکن ہے طباعت اور ذرائع رسل و رسائل کے پھیلاؤ کو دیکھ کر غالبؔ کو یہ خیال آیا ہو کہ طباعت ان کی شاعری کی وسیع ترسیل کا ذریعہ ہو سکتی ہے۔ ممکن ہے انھیں اپنے دیوان کا انتخاب تیار کرنے کا خیال انھیں کلکتہ ہی میں آیا ہو۔ گلِ رعنا کو تیار کرنے کی غرض سے وہ انتخاب کے ایک مرحلے سے گزر رہی چکے تھے۔ ممکن ہے کہ مقامی شعرا کے ساتھ ان کی چشمکوں نے بھی انھیں اپنے کلام پر بے جا حملوں کے لیے تیار کر لیا ہو۔ اس لیے انھوں نے اپنے اردو کلام کا بہ غور جائزہ لیا ہو اور احتیاط سے وہی کلام منتخب کیا ہو جسے وہ اپنی بہترین تخلیق سمجھتے تھے اور جس کے بارے میں انھیں یہ بھی گمان رہا ہو کہ اس کو اعتراف کا ہدف نہ بنایا جائے گا۔

غالبؔ تین برس کے بعد نومبر 1829 میں دہلی لوٹ آئے۔ انھوں نے خاصی بڑی رقم قرض پر لے کر یہ سفر اختیار کیا تھا۔ یہ دورہ اس لحاظ سے تو ناکام رہا کہ غالب اپنی پنشن بڑھوانے میں کامیاب نہیں ہو سکے، لیکن یہ ان کی شاعرانہ زندگی میں ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ کلکتہ کی فضا نے ان کی فکر پر مہمیز کا کام کیا اور وہ نئے خیالات اور اپنے مستقبل کے لیے نئے منصوبے لے کر

لوٹے۔اس کا کچھ اندازہ ان کے دیباچے سے ہوسکتا ہے جوانھوں نے گلِ رعنا (1828) کے لیے لکھا تھا۔ مثال کے طور پر اس دیباچے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی اردو اور فارسی شاعری کے قارئین کے بارے میں خیال کر رہے تھے کہ وہ ان دونوں طرح کی شاعریوں کو ایک ہی طرز کلام کے دو پہلو سمجھیں۔یعنی وہ اپنی اردو اور فارسی شاعری کو ایک ہی باغ کے دو دروازے سمجھتے تھے۔ یہاں قابلِ غور بات یہ ہے کہ پانچ ہی سال بعد اردو دیوان کے دیباچے مورخہ اپریل 1833 میں بالکل مختلف لہجہ اختیار کیا۔ ہاں ان کی زبان زیادہ پیچیدہ اور عبارت آرائی سے بھری ہوئی ہے۔ لیکن انھوں نے اردو دیوان کو محض انتخاب کا نام دیا ہے اور یہ بھی وعدہ کیا ہے کہ میں فارسی کلام کا انتخاب بھی پیش کروں گا۔نواب ضیاالدین احمد خاں نے اس کی تقریظ لکھی، لیکن دیوان 1841 تک شائع نہیں ہو سکا۔ 1833 کے مخطوطے کے ایک نسخے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ابتدا میں 1070 ابیات تھے۔آٹھ برس بعد جب دیوان چھپا تو اس میں اشعار کی تعداد 1095 ہوگئی تھی۔اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ غالبؔ نے دیباچے میں ایک پیراگراف کا اضافہ کیا جس میں انھوں نے واضح الفاظ میں کہا کہ اس دیوان میں شامل اشعار کے علاوہ ان کے نام سے منسوب کسی اور کلام کو ان کی تخلیق نہ سمجھا جائے۔انھوں نے لکھا: (فارسی سے ترجمہ میرا ہے)

اب راقم الحروف کا یہ ارادہ ہے کہ ریختہ [اردو] دیوان کے بعد اٹھے اور فارسی کی اپنی پوری متاع کو یکجا کرے اور اس راست اور برحق فن میں اپنے کمال کا دنیا کے سامنے مظاہرہ کرنے کے بعد پاؤں توڑ کر چپ چاپ بیٹھ جائے۔ امید ہے کہ سخن ور اور اہلِ سخن کو اگر متفرق یا غیر مرتب اشعار ایسے ملیں جو ان موجودہ صفحات میں نہیں ہیں تو وہ انھیں اس نامہ سیاہ کے قلم کی رگوں سے ٹپکی ہوئی روشنائی کا نتیجہ ہرگز قرار نہ دیں گے۔اور اس طرح وہ ان اشعار کی خوبی کی تعریف یا ان کے عیب کی تنقیص کا مجھ کو مورد نہ ٹھہرائیں گے۔

اب ایک قدم پیچھے ہٹ کر 1841 میں شائع شدہ اس انتخاب یا دیوان کی اشاعت میں تاخیر کی وجوہات پر غور کریں اور اس بات پر بھی کہ غالبؔ نے اپنے کلام کے بڑے حصے کو مسترد کیوں کیا ہوگا اور یہ پابندی کیوں لگائی ہوگی کہ جو کچھ اس دیوان کے باہر ہے اسے میرا کلام نہ سمجھا جائے۔

2

ہندستان میں طباعت سولھویں صدی کے وسط میں متعارف ہو چکی تھی لیکن کاروباری طور پر

طباعت کا آغاز انیسویں صدی سے قبل نہ ہوسکا تھا۔ اسٹوارٹ بلیک برن (Stuart Blackburn) کی تحقیق کے مطابق تمل وہ پہلی ہندستانی زبان تھی جس میں کتابیں چھاپی گئیں۔ فرانسس زیویئر کے زیر اثر ہنری ہنریک (Henri Henrique) نامی ایک پرتگالی یہودی 1560 کی دہائی میں ہندستان کے مغربی ساحل پر پہنچا۔ ہنریک کا خیال تھا کہ عیسائیت کی اشاعت میں کامیابی اس بات پر منحصر ہے کہ مذہبی کتابیں ہندستانی زبانوں میں شائع ہوں۔ تجارتی بنیادوں پر طباعت کے لیے ایسی جگہ درکار تھی جہاں بڑی اور متنوع آبادی ہو اور ساتھ ہی ساتھ مناسب سرپرستی بھی حاصل ہوسکے تاکہ مصنفوں کو اس سرپرستی میں اپنا فائدہ بھی نظر آئے۔ جیسویٹ پادریوں نے جس کام کا بیڑا اٹھایا تھا وہ دو صدیوں تک ماندگی کا شکار رہا۔ آخر کار انیسویں صدی میں مدراس میں طباعت کا کام چل پڑا۔ اس زمانے میں مدراس مشنری، نجی اور سرکاری تجارتی اور غیر تجارتی مہمات کا مرکز تھا اور یہاں ایسے لوگ بھی کثرت سے تھے جو مختلف طرح کی طباعتوں (مذہبی، ادبی، علمی) کو امداد پہنچا سکتے تھے۔ ادھر بنگال میں 1802 میں ہندستانی پریس کے قیام کے بعد کتابوں کی اشاعت کو فروغ ملا۔ اس پریس نے اردو ادب کی کئی اہم کتابیں شائع کیں جن میں دیوانِ میر سوز (1810)، انتخابِ سودا (1810) اور کلیاتِ میر تقی میر (1811) شامل تھے۔ آخر الذکر کتاب میر کی وفات کے ایک سال بعد شائع ہوئی۔ 1820 کی دہائی میں کلکتہ میں اردو طباعت خاصی مستحکم ہوچکی تھی، جہاں سے یہ شمالی ہندستان کے دوسرے شہروں میں پھیلنا شروع ہوئی اور کانپور اور لکھنؤ میں پہلے لیتھو پریس قائم ہوگئے۔ غازی الدین حیدر نے عربی فانٹ بنوائے جن میں فارسی میں بھی کئی کتابیں شائع ہوئیں۔ اولین 1821 میں چھپی۔ شمالی ہندستان میں آگرہ، الہ آباد، کانپور، میرٹھ اور لاہور وغیرہ شہروں میں جو انگریزوں کے زیر حکومت تھے سب سے پہلے پرنٹنگ پریس قائم ہوئے۔ ان کے علاوہ دوسرے اہم طباعتی مراکز میں لدھیانہ، دہلی، لکھنؤ اور بنارس کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے۔

ابتدا میں صرف چند ہی چھاپے خانوں میں ٹائپ استعمال کیا جاتا تھا۔ چھاپا خانوں کی اکثریت لیتھوگرافی ہی استعمال کرتی تھی[3]۔ ٹائپ کے فانٹ زیادہ تر نسخ تھے۔ ہر چند کہ نستعلیق فاؤنٹ کے ٹائپ برطانیہ اور ہندستان میں 18ویں صدی کے اواخر میں تیار ہونے لگے تھے لیکن وہ بہت مہنگے پڑتے تھے۔ جب 19ویں صدی کی ابتدا میں ہندستان میں لیتھوگرافی متعارف ہوئی تو اسے فارسی اور اردو اشاعت کے لیے بہت مقبولیت حاصل ہوگئی، کیوں کہ یہ بہت سہل اور سستی پڑتی تھی۔ اس کی کم لاگت اور مقبولیت کی وجہ سے چھاپے خانوں کو یہ آسانی تھی کہ مہنگے فاؤنٹ

خریدے بغیر ہاتھ سے لکھوا کر اور لیتھو کے ذریعے چھپوا کر سستی کتابیں شائع کر دیں۔ لیتھو میں ایک فائدہ یہ بھی تھا کہ اس کے ذریعے کاتب کی اصل تحریر سامنے آسکتی تھی۔ اس طرح اچھے خوش نویسوں کی بھی مانگ بڑھی۔ لیتھوگرافی کا تاثر ٹائپ سے کہیں مختلف تھا کیوں کہ لیتھو پر چھپی ہوئی کتابوں پر کتابت شدہ مخطوطوں کا دھوکا ہوتا تھا۔۔ لیکن ابھی یہ واضح نہیں ہو سکا ہے کہ کثیر تعداد میں چھاپی ہوئی کتاب کے ایک نسخے کی قیمت ایک ایک کر کے نقل کی ہوئی کتاب کے ایک نسخے کی قیمت سے کتنی کم یا زیادہ تھی اور شے کی حیثیت سے کتاب کو خریدنا زیادہ مہنگا تھا یا اس کا ایک نسخہ نقل کروانا۔ یہاں ایک یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ نقل کیے ہوئے نسخہ میں غلطیاں در آتی تھیں تو ان کی تصحیح کا کام خریدار کسی نہ کسی صورت سے انجام دے لیتا تھا یا پھر غلط ہی کو درست سمجھ بیٹھتا تھا۔ اس کے برخلاف مطبوعہ کتابوں کے بارے میں یہ تعصب تھا کہ اسے احتیاط سے لیتھوایا یا چھپوایا گیا ہوگا اس لیے یہ خیال تھا کہ اس میں کوئی غلطی نہ ہوگی۔ اور اگر کوئی غلطی نظر بھی آتی تو اس کے لیے مصنف ہی ذمہ دار ٹھہرایا جاتا تھا۔ چناں چہ غالبؔ نے کئی جگہ شکایت کی ہے کہ کتابت کوئی کرتا ہے اور کاپی نویس (یعنی مصحّح) کوئی اور ہوتا ہے لیکن مطبوعہ کتاب کے اغلاط کو مصنف کے سر تھوپ دیا جاتا ہے۔

پرنٹ پر مبنی ادبی روایت کو اچھے مصنفوں کو اپنی طرف راغب کرنے اور کتابیں چھاپنے کی ٹیکنالوجی کے حصول کے لیے سرپرستی درکار تھی۔ ادبی کتابوں کی طباعت کے لیے اور اس لیے بھی کہ اچھے لکھنے والوں کی کتابیں چھپوانے کی طرف مائل کیا جائے چھاپے خانے کے مالکوں کو یقیناً متمول لوگوں کی سرپرستی درکار رہی ہوگی۔ طباعت کی ٹیکنالوجی کو بہتر سے بہتر بنانے اور نئی مشینیں خریدنے کے لیے بھی سرپرست کی ضرورت پڑتی ہوگی۔ اگرچہ چند اچھے ابتدائی پریس یورپی آبادی اور ہندستانی تاجروں کی ضروریات پورے کرتے نظر آتے تھے، لیکن ہندستان میں ادبی کتابوں کی طباعت کی روایت اس وقت تک پروان نہ چڑھی جب تک خود ہندستانیوں نے ہندستانی زبانوں میں قارئین کے لیے کتابیں چھاپنا شروع نہیں کیں۔ لیکن اس کے لیے تین مختلف اقسام کی پیش رفت کی ضرورت تھی: چھاپہ خانوں کی کثرت اور طباعت کی ٹیکنولوجی میں ترقی، طباعت پر سرکاری نگرانی میں کمی اور مطبوعہ کتابوں کی ادبی روایت کے قیام میں ادیبوں کا تعاون۔ یعنی اگر مصنّفین اپنی کتابیں چھپوانے پر بیش از بیش مایل نہ ہوں گے تو چھپنے کے لیے کتابیں آئیں گی کہاں سے؟ نوآبادیاتی حکومت ہندستانی پریس پر نظر رکھنے اور اس کی سرپرستی بھی کرنے کے دو انتہاؤں کے درمیان معلق رہا تھا۔ اس کی پالیسی کبھی پشت پناہی رہی تو کبھی کڑی سنسر شپ۔

مجموعی حیثیت سے کتابوں کی طباعت کی طرف حکومت کا رویہ مثبت کہا جاسکتا ہے۔۔ چارلز مٹکاف نے 1823 کا وہ آرڈیننس منسوخ کر دیا جس کی رو سے ہندستانی اخباروں کی نگرانی کی جاتی تھی اور اس کے بدلے 1835 کا نسبتاً معتدل قانون نافذ کر دیا[5]۔ یہ قانون ایک ایسے وقت آیا جب لیتھوگرافی مقبول ہو چکی تھی، اس لیے اس سے طباعت اور اشاعت کی انڈسٹری کو مزید تقویت مل گئی۔

جیسا کہ اولریکے اسٹارک (Ulrike Stark) نے نول کشور پریس پر اپنے کام میں واضح کیا ہے، مخطوطوں کی تیاری اور کتابوں کی طباعت بہ یک وقت ہوتی رہی لیکن طباعت کے نفوذ کے باعث میں تسلسل کے باوجود 19 ویں صدی میں شمالی ہندستان کی ادبی روایت پر بعض فوری اثرات مرتب ہوئے[6]۔ اول تو یہ کہ مصنّفین کو پذیرائی کے زیادہ وسیع مواقع ملے اور پرنٹروں، ناشروں اور کتب فروشوں کے لیے نئی منڈی وجود میں آ گئی۔ کتب بینوں کو بھی بڑے پیمانے پر کتابیں مہیا ہو گئیں۔ ابتدا میں سرپرستی نے بڑا کردار ادا کیا ہوگا اور زیادہ تر کتابیں یا تو مصنف خود یا پھر ان کے متمول مداح چھپواتے ہوں گے۔ بسا اوقات مصنف خود پرنٹروں کے پاس جاتا تھا۔ یا پیش قدمی مصنف کے سرپرست کی جانب سے ہوتی ہوگی جو مصنف کی کتاب کو مخطوطے کی بجائے مطبوعہ شکل میں دیکھنا چاہتے تھے۔ جب پرنٹروں نے طباعت میں پیش قدمی کی تو ظاہر ہے انھوں نے ایسی کتابوں کا انتخاب کیا ہوگا جو پہلے ہی سے جانی پہچانی تھیں اور ان کے قاری پہلے سے موجود تھے۔

اس بحث سے ظاہر ہوتا ہے کہ طباعت کسی خلا میں کام نہیں کر رہی تھی بلکہ وہ سماجی اور ثقافتی روایات کے تعامل سے آگے بڑھی۔ اس درمیان ایسا وقت بھی یقیناً تھا جب مطبوعہ ادب اور زبانی سنا ہوا ادب معاشرے میں بہ یک وقت کارفرما تھے۔ طباعت محض ایک مشینی عمل نہیں تھا، بلکہ کتاب ایک لچک دار ثقافتی شے تھی۔ طباعت پر تحقیق، خاص طور پر الزبیتھ آئزنسٹائن (Elizabeth Eisenstein) کے اہم کام کے مطابق طباعت کی روایت کے بنیادی ستون ثبات اور معیار بندی قرار پائے۔ ایڈرین جانز (Adrian Johns) کہتے ہیں کہ ثبات اور استناد کبھی بھی طباعت کا بنیادی وصف نہیں تھے[7]۔ طباعت انقلاب کی بجائے ایجاد کا درجہ رکھتی تھی۔ اس کے اثرات سے انکار ممکن نہیں لیکن ہمیں دو باتیں ذہن میں رکھنی چاہیے: طباعت کے ابتدائی دور میں نئی کتابوں سے زیادہ پرانی کتابیں شائع کی گئیں۔ صرف ونحو وغیرہ کی نئی کتابیں ضرور شائع ہوئیں، لیکن یہ کتابیں طباعت کی ایجاد سے پہلے بھی لکھی اور پڑھی جاتی رہی تھیں۔ اسکولی نصاب کی ضرورتوں کو

پورا کرنے کے لیے ابتدائی درجے کی نئی کتابیں بھی لکھی گئیں لیکن اصل تبدیلی یہ ہوئی کہ طباعت نے ادب اور زبان کی طرف لوگوں کے رویوں میں تغیر پیدا کیا جو آہستہ آہستہ وسیع تر ہوتا گیا۔

اس تبدیلی میں طباعت نے ایک اور کام انجام دیا۔ فورٹ ولیم میں گلکرسٹ نے اردو تحریر میں اوقاف، پیراگراف کا التزام اور شاعری میں بھی معنی کو واضح کرنے کے لیے اوقاف کا استعمال، کتاب کے آخر میں غلط نامے کی شمولیت، مختلف حرفوں کے لیے معیاری املا کا قیام، ان تمام باتوں پر بہت زور دیا تھا۔ دھیرے دھیرے ان میں سے کچھ باتیں مثلاً املا کی معیار بندی، یائے مجہول اور معروف کے فرق کا لحاظ، ہائے مخلوط یعنی دوچشمی ہ کا تعین یہ باتیں شمالی ہند کی طباعت میں بھی آئیں۔ طباعت کی وجہ سے ایک تبدیلی یہ بھی آئی کہ بعض متن کم وقت میں بڑے پیمانے پر دور دور تک پھیلنے لگے، یہ تقریر یا تحریر سے ممکن تھا۔ طباعت کی سہولت نے کتابوں کی شکل اور حجم میں بھی تغیر پیدا کیا، جیبی سائز کی کتاب سے لے کر جہازی سائز کی کتاب آسانی سے چھپنے لگی۔ طباعت کی وجہ سے شرحِ خواندگی میں بھی اضافہ ہوا۔ اس کے علاوہ مطبوعہ یا مخطوطہ کتابوں کی بھی نقل بنانے کا رواج بڑھا۔ مثلاً اگر کوئی مطبوعہ کتاب آسانی سے دستیاب نہ تھی تو اس کا ایک نسخہ حاصل کر کے لوگ اپنے لیے آسانی سے اس کی نقل بنا لیتے اور پھر اس نقل سے اور نقلیں بھی بننا ممکن ہو گیا۔

3

جب غالبؔ کلکتہ سے دہلی لوٹے تو ان کی مالی حالت بے حد سقیم تھی۔ پھر بھی انھوں نے اپنا کلام جلد از جلد چھپوانے کا فیصلہ کر لیا۔ اُس وقت دہلی میں مطبع کی صنعت اپنے ابتدائی مراحل میں تھی۔ ظاہر ہے کہ غالبؔ کو کسی سرپرست کی ضرورت رہی ہوگی جو اُن کی کتاب کی اشاعت کا ذمہ لے لے۔ لیکن دیوان کی اشاعت میں آٹھ سال کی تاخیر کو دیکھتے ہوئے ہم یہ گمان کر سکتے ہیں کہ انھیں کوئی مناسب سرپرست یا ان کے حسب دل خواہ طابع نہیں مل سکا۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ غالبؔ نے یہ اندازہ لگا لیا تھا کہ طباعت ہاتھ سے لکھے مخطوطے سے بہت مختلف ہے اور اس کے امکانات اور مضمرات بہت مختلف ہیں۔ طباعت سے متن ایک طرح سے جامد ہو جاتا ہے۔ طباعت کے ذریعے املا وغیرہ کا معیار بھی قائم کرنے میں مدد ملتی ہے۔ اس کے علاوہ مطبوعہ کتاب کی ترسیل مخطوطہ کتاب کے مقابلے میں تیز رفتار اور آسان ہوتی ہے۔ اس طرح غالبؔ یہ بھی چاہتے ہوں گے کہ ان کا مطبوعہ دیوان ان کی شاعری کا مستند نمائندہ ہو جس میں الحاقات اور غلطیوں کا امکان کم از کم ہو۔ غالباً اس بنا پر بھی انھوں نے 1841 کے دیباچے میں ان فقروں کا

اضافہ کیا کہ وہ اس دیوان سے باہر ان سے منسوب کسی کلام پر داد یا تنقید کے مستحق نہ ہوں گے۔

میں 1841 کے دیوان کے نسخے ڈھونڈ رہی تھی۔ رامپور کی صولت لائبریری میں ایک نسخہ موجود ہے لیکن جب میں دسمبر 2015 میں رامپور پہنچی تو لائبریری مرمت کے کام کی وجہ سے بند تھی لہٰذا میں اس کی زیارت سے محروم رہی۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ یونیورسٹی کے کتب خانے میں اتفاق سے اس نادر اڈیشن کا ایک نسخہ مجھے مل گیا تو ظاہر ہے کہ مجھے بڑی خوشگوار حیرت ہوئی[9]۔ یہ ایک پتلی اور بالکل عام سی کتاب ہے۔ اس میں غالبؔ کے 1821 والے دیوان (نسخۂ حمیدیہ) یا پھر 1826 کے مخطوطے (یعنی نسخہ شیرانی) جیسی نفاست اور خوب صورتی نہیں پائی جاتی۔ اور نہ ہی اس کی کتابت مخطوطوں جیسی خوبصورت ہے۔ دیباچے میں غالبؔ کی مرصع و پیچیدہ فارسی تحریر میں بھی کئی اغلاط در آئے ہیں۔ صفحات پر کوئی جدول نہیں ہے۔ املا بھی بعض اوقات ایک ہی غزل کے اندر بدل گئے ہیں۔ اس کے ناشر سید محمد خان (سرسید احمد خان کے بڑے بھائی) تھے جن کا ایک چھوٹا سا لیتھوگرافک پریس تھا[10]۔ اس بات کے تعین کا کوئی طریقہ نہیں ہے کہ یہ کتاب کتنی تعداد میں چھپی یا اس کی قیمت کتنی تھی۔ آثار و قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں اعلا ادب کی کتابوں کی تعدادِ اشاعت عام طور پر 200 ہوا کرتی تھی۔ یہ دیوان سارے کا سارا جلد ہی نکل گیا ہوگا کیوں کہ 1847، 61، 62 اور 63 میں اس کے مزید اڈیشن چھاپے گئے[11]۔ لیکن 1841 کے دیوان کی اہمیت اولیت کی وجہ سے ہمیشہ قائم رہی زیادہ ہے۔ ہندستان اور خاص کر اردو طباعت کی تاریخ میں یہ بات غیر معمولی کہی جائے گی کہ ایک چھوٹی معمولی نظر آنے والی کتاب 1857 کے غدر کی تباہی کا نشانہ بننے سے بچ گئی۔ کیوں کہ اس کے چند نسخے اب بھی موجود ہیں۔ اس سے شاید یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ لوگ اس کتاب کو کس قدر عزیز رکھتے تھے۔ 1841 کے اس دیوان اور اس قبیل کی کچھ اور کتابوں کی مقبولیت متن کی ترسیل کے عمل میں انقلاب برپا کرنے میں طباعت کی اہمیت پر مہرِ تصدیق ثبت کرتا ہے۔

اگرچہ غالبؔ اپنی کتابوں میں کتابت کے اغلاط اور پروف خوانی کی خامیوں سے نالاں رہتے تھے، لیکن پھر بھی انھوں نے طباعت کو خوش آمدید کی۔ وہ اخباروں کو پڑھنے کے مشتاق رہتے تھے اور 1859 میں نول کشور کے اودھ اخبار کی اشاعت کے ساتھ ہی اس کے مستقل قاری بن گئے۔ اس اخبار میں آئندہ چھپنے والی کتابوں کی خبروں کے ساتھ ساتھ ان کے ہم عصروں کی تخلیقات بھی شائع ہوتی تھیں۔ غالبؔ پہلے تو اخبار نواب ضیاالدین احمد خان سے مستعار لے کر پڑھتے تھے۔ بعد میں منشی نول کشور نے انھیں اعزازی کاپی بھیجنا شروع کر دی[12]۔ غالبؔ نے اس

بات پر افسوس بھی ظاہر کیا ہے کہ انھوں نے اپنا دیوان نول کشور پریس سے کیوں نہ چھپوایا۔ انھوں نے نول کشور پریس سے شائع کتابوں کی طباعت اور کتابت کی تعریف بھی کی ہے۔

منشی نول کشور نے غالب کو پہلا خط جو کہ فارسی میں تھا غالباً 1859 میں لکھا، اس میں انھوں نے غالبؔ سے اپنا کلام بھیجنے کے ساتھ یہ بھی کہا تھا کہ وہ 'اودھ اخبار' کے مستقل خریدار بن جائیں۔ یہ خط تو اب نہیں ملتا لیکن غالبؔ کا جواب ضرور موجود ہے۔ انھوں نے جواب فارسی میں لکھا تھا اور وعدہ کیا کہ وہ اپنا کلام بھیجیں گے اور اخبار بھی خریدا کریں گے۔ غالبؔ کی نول کشور اور بعض دوسرے ناشروں کے ساتھ خط و کتابت 19ویں صدی کے اردو ادب میں مصنف اور ناشر کے رشتوں کے بارے میں معلومات کا بہترین ماخذ ہے۔ غالبؔ اور نول کشور کے درمیان 1860 میں مراسم قائم ہونے کے وقت غالب کی کئی کتابیں شائع ہو چکی تھیں۔ اغلاط کی بنا پر غالبؔ ان اشاعتوں سے بہت خوش نہیں تھے۔ جب نول کشور نے غالب سے رابطہ کیا تو یہ ناشر کی طرف سے پہل کا ایک دل چسپ نمونہ تھا کیوں کہ عموماً مصنف ہی ناشر کو ڈھونڈتا ہے۔ غالبؔ نے نول کشور کو اپنی فارسی نثر کی کتابیں پنج آہنگ، مہر نیم روز اور دستنبو چھاپنے کے لیے دیں۔ پھر جلد ہی انھوں نے اپنا فارسی کلیات اور 'قاطعِ برہان' بھی نول کشور پریس کو برائے اشاعت دے دی۔ غالبؔ کی آئندہ کتابوں کا اشتہار 'اودھ اخبار' کے پہلے صفحے پر چھپتا تھا۔ ممکن ہے خریداروں سے یہ بھی کہا گیا تھا کہ اگر وہ کلیات فارسی کا نسخہ پہلے سے محفوظ کرا لیں تو انھیں تین یا چار روپے کی پڑے گی۔ اس کے برخلاف اشاعت کے بعد اس کی قیمت پانچ روپے رکھی گئی۔ اخبار میں غالبؔ کے بارے میں خبریں باقاعدگی سے چھپتی تھیں۔ دہلی کے لیفٹیننٹ گورنر نے جب غالبؔ کی پذیرائی اور انھیں خلعت وغیرہ دیا تو اس خبر کو 'اودھ اخبار' میں نمایاں طور پر شائع کیا گیا۔ منصف اور ناشر کے درمیان تعلق کی بنیاد باہمی اعتماد اور خلوص تھا۔ غالبؔ نے اپنے شاگرد قدرؔ بلگرامی کو ایک سفارشی خط دے کر لکھنؤ بھیجا تا کہ انھیں نول کشور پریس میں نوکری مل سکے۔ بلگرامی کو ادارتی شعبے میں نوکری مل گئی اور وہ کئی برس تک پریس سے وابستہ رہے۔ ہاں بات الگ ہے کہ وہ اپنی تنخواہ سے مطمئن نہیں تھے۔

ناشر اور مصنف کی واحد ملاقات 1863 میں ہوئی جب نول کشور دہلی آئے تھے۔ تین دسمبر 1863 کو غالب نے علائی کو خط میں لکھا:

> ''شفیقِ مکرم ولطیفِ مجسم منشی نول کشور صاحب بہ سبیلِ ڈاک یہاں آئے۔
> مجھ سے اور تمھارے چچا اور تمھارے بھائی شہاب الدین خان سے ملے۔

خالق نے ان کو زہرہ کی صورت اور مشتری کی سیرت عطا کی ہے۔ گویا بجاے خود قران السعدین ہیں۔ تم سے میں نے کچھ نہ کہا تھا اور کلیات کے دس مجلد کی قیمت 50 روپیہ مان لیے تھے۔ اب ان سے جو ذکر آیا تو انھوں نے پہلی قیمت مشتہرہ اخبار لینی قبول کی۔ یعنی ۳ روپیہ ۴ آنے فی جلد۔ اس صورت میں دس مجلد کے 23 روپیے آٹھ آنے میں دوں اور باقی تم دو۔ کل ۵۶ روپے اودھ اخبار پریس کو پہنچانے ہیں۔''

یہ بات ظاہر ہے کہ وقت کا ایک بڑا ناشر غالبؔ کا شائق اور مشتاق تھا لیکن یہ بھی واضح ہے کہ غالبؔ بھی اپنے ناشر کو خوش کرنا چاہتے تھے۔ ہمیں معلوم نہیں کہ اشاعت کے حقوق پر کیا معاملات طے ہوئے۔ اوپر کے اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ غالبؔ نے اشاعت کے حقوق نول کشور کو بیچ دیے تھے۔

غالبؔ کے کسی نمایاں ہم عصر مثلاً امام بخش ناسخ (متوفی 1838، لکھنؤ)، شاہ نصیر دہلوی (حیدر آباد، متوفی 1839)، آتش (لکھنؤ، متوفی 1847)، مومن (متوفی 1852، دہلی) اور ذوق (متوفی 1854، دہلی) نے اپنے کلام کی اشاعت میں دل چسپی ظاہر نہیں کی۔ ہوسکتا ہے کہ غالبؔ کے کلام کی مقبولیت میں اس بات کا بھی ہاتھ رہا ہو کہ ان کا کلام اوروں کی بہ نسبت بہت جلد چھپ کر عام ہوگیا۔ یہاں ہم فورٹ ولیم کی اشاعتوں سے بحث نہیں کریں گے کیوں کہ بہ ظاہر وہ مشرقی ہندستان تک ہی محدود رہیں۔ دہلی والوں میں ان کا ذکر نہیں ملتا۔ اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ طباعت نے کتاب کو بہ آوازِ بلند پڑھنے یا پڑھ کر سنانے کے بجاے اس کی خاموش قرأت کو فروغ دیا اور اس طرح کتاب کے ساتھ لوگوں کا ایک نیا ہی رشتہ قائم کرنے میں مدد دی۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ غالبؔ کی اپنے ہم عصروں اور 18 ویں صدی کے دوسرے بڑے شعرا حتیٰ کہ میر سے زیادہ شہرت اور مقبولیت کی ایک وجہ طباعت بھی ہے۔ یہ بھی طباعت ہی کی دین ہے کہ غالبؔ کا انتخاب ہر طرف جاری وساری ہوگیا اور لوگ جلد ہی یہ بات بھلا بیٹھے کہ ان کا اصل دیوان متداول دیوان سے زیادہ ضخیم تھا۔

غالبؔ کے قارئین کون رہے ہوں گے اس سوال کی طرف مراجعت کرنے کی کوشش میں میشل داسرتو کے کام کی طرف اشارہ کرنا چاہتی ہوں جس میں انھوں نے کتاب کی تاریخ بیان کی ہے۔ اس تصنیف میں انھوں نے کسی متن کو مطبوعہ شکل دینے سے زیادہ اس بات پر زور دیا ہے کہ قاری متن کو حاصل کس طرح کرتا ہے اور ادبی معاشرے میں یا خود اپنے ذہن میں متن کو قائم

کرنے کے لیے کیا عمل کرتا ہے[۱۳]۔ جب طباعت ہندستان میں پہنچی تو معاشرے میں زبانی روایت عام تھی۔ لیکن جیسا کہ آنند یتا گھوش نے واضح کیا ہے، کسی ایک کتاب کے متعدد نسخوں کی دستیابی کی وجہ سے ایسا نہیں ہوا کہ اسے پڑھ کر سنانے یا اسے کسی متن کی طرح لوگوں کے سامنے پیش کرنے کی روایت کا یک قلم خاتمہ نہیں ہو گیا۔ بہت سی کتابیں 20 ویں صدی تک بھی پڑھ کر سنائی جاتی یا لوگوں کے سامنے پرفارم کی جاتی رہیں۔ مطبوعہ کتاب مخطوطے کی براہِ راست جانشین تھی۔ مخطوطوں نے طباعت کے لیے ابتدائی مسالا ضرور فراہم کیا لیکن ایسا بھی ہوا کہ طباعت کی غرض سے نئی کتابیں تصنیف کی گئیں۔ پال سانگر نے قرونِ وسطیٰ کے یورپ میں خواندگی کے روایت اور معاملات کا تجزیہ کرتے ہوئے ہمیں بتایا ہے کہ اس وقت بھی دو طرح کی خواندگیاں رائج تھیں۔ ایک تو یہ کی حرف کو پہچان کر عبارت کو بے سمجھے ہوئے پڑھ ڈالنا اور دوسری یہ کہ حرف پہچان کر اور عبارت کو سمجھتے ہوئے چپ چاپ پڑھنا۔ اسے وہ تفہیمی خواندگی کا نام دیتے ہیں، جس میں خاموش مطالعے کی مدد سے متن کی مکمل تفہیم ہوتی ہے[۱۴]۔ ماقبل طباعت دور میں مطلب سمجھے بغیر پڑھنے والوں کی تعداد تفہیمی خواندگی کی صلاحیت رکھنے والوں سے بہت زیادہ تھی۔ طباعت کے پھیلاؤ نے مطالعے کی عادت بھی بدل دی۔

غالبؔ کے قاری ایک نئی قسم کے قاری تھے۔ یہ بات غالبؔ کے کلام کی متعدد شرحوں سے واضح ہو جاتی ہے۔ کلام غالبؔ کی تفہیم کی مقبولیت کا آغاز ہم کہہ سکتے ہیں کہ حالی سے ہوتا ہے جنھوں نے 'یادگارِ غالب' (1897) کا دوسرا حصہ غالبؔ کے اشعار کی شرح کے لیے وقف کیا تھا۔ اس کے بعد کئی شرحیں اور لکھی گئیں اور یہ سلسلہ اب تک جاری ہے۔ یہ شارح وہ لوگ تھے جنھوں نے غالبؔ کو خاموشی سے اور تفہیم کے ساتھ پڑھا تھا۔ غالبؔ کے مکمل متداول کلام کی پہلی شرح نظمؔ طباطبائی نے 1900 میں لکھی۔ اس کے بعد بہت سی شرحیں لکھی گئیں، جن میں بیخودؔ موہانی، عبدالباری آسیؔ، غلام رسول مہرؔ اور دوسرے ماہرینِ غالبؔ کی شرحیں شامل ہیں۔ غالبؔ 'مشکل' شاعر مشہور ہونے کے باوجود گھر گھر مقبول ہو گئے، جس کی وجہ یہ بھی تھی کہ ان کا کلام بار بار چھپتا رہا۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ ان کا دیوان اس لیے بار بار چھپا کہ ان کی شہرت مشکل گو کی حیثیت سے تھی اور لوگوں کو تجسس پیدا ہوتا رہا کہ ہم بھی پڑھ کر دیکھیں کہ اس میں ہے کیا۔ یہ بات بھی چھاپے خانے کی باعث ممکن ہو سکی اس لیے اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ طباعت نے غالبؔ کی مقبولیت میں اضافہ کیا اور ایسے قاری پیدا کیے جو بازار یا محفل میں کلام سننے کے بجائے گھر بیٹھ کر کتاب پڑھنے کو ترجیح دیتے تھے۔

حوالہ جات

۱۔ ایمارابرٹس اپنی کتاب *Scenes and Characteristics of Hindostan with Sketches of Anglo-Indian Society*, vol.3, London: W.H. Allen & Company, 1835, pp. 8-9 میں 1835 کے کلکتے کا ذکر کرتے ہوئے یہ اقتباس نقل کیا گیا ہے۔ Abhijit Gupta and Swapan Chakravorty, ed. Print Areas, Book History in India, Delhi, Permanent Black, 2004.

۲۔ 1821 کے دیوان کے ترقیمے میں واضح طور پر لکھا ہے کہ یہ 'مرزا صاحب قبلہ المتخلص باسد و غالب' کا کلام ہے۔ اس تنازعے کی تفصیل کے لیے دیکھیے میری کتاب *Digitized Version of Nuskhah-e-Hamiddiyah* کا دیباچہ، جنوری 2016۔

۳۔ پراگ کے شہری ایلوس سینفیلڈر نے 1798 میں لتھوگرافی ایجاد کر لی تھی۔ اس تکنیک کو یورپ میں محدود کامیابی ملی لیکن اسے برصغیر میں بڑے پیمانے پر قبولیت حاصل ہوئی۔ ہندوستان میں لتھوگرافی کے لیے دیکھیے گراہم شا۔

۴۔ فرانسسکا اورینی کا بنارس میں طباعت پر مضمون۔

۵۔ گورنر جنرل جان ایڈم نے دسمبر 1823 میں ایک قانون منظور کیا تھا جس میں یہ بات لازمی قرار دی گئی تھی کہ تمام طبع شدہ مواد گورنر جنرل ان کونسل کے لائسنس کے تحت چھاپا جائے۔ اسی قانون کے تحت موہن رائے کی کتاب مرأۃ الاکبر سنسر کی گئی۔ چارلز مٹکاف نے 1835 میں یہ قانون منسوخ کر دیا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ مٹکاف ہی وہ گورنر جنرل تھے جنھیں غالب فیروز پور جھرکہ میں ملنا چاہتے تھے لیکن نواب احمد خان نے ان دونوں کے درمیان ملاقات کروانے میں مدد نہیں کی۔

۶۔ الریک سٹارک کی کتاب *An Empire of Books: The Naval Kishore Press and the Diffusion of the Printed Word in Colonial India*, Ranikhet, Permanent Black, 2007.

۷۔ Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983. مزید دیکھیے: "On the Printing Press as an Agent of Change." In Olson, Torrance and Hildyard, Literacy, Language and Learning, 1933.

۸۔ Adrian Johns, *The Nature of the Book, Print and Knowledge in the Making*, Chicago: Chicago University Press, 1998.

۹۔ مجھے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی مولانا آزاد لائبریری میں اس اڈیشن کا ایک اور نسخہ مل گیا۔ یہ نسخہ خاصا کمزور اور بودا ہے۔ میں یہ کتاب تلاش کرنے میں مولانا آزاد لائبریری کی شائستہ بیدار کی بے حد ممنون ہوں۔ نئی دہلی کی ذاکر حسین یونیورسٹی کے محمد انزار نے غالبؔ کے بارے میں دستاویزات ڈھونڈنے میں میری مدد کی۔

۱۰۔ سید محمد خان اور سید احمد خان کچھ برسوں تک پریس چلاتے اور اس کا خرچ اپنی جیب سے برداشت کرتے رہے۔ دہلی میں طباعت کے بانیوں میں مولانا محمد باقر بھی شامل ہیں جو دہلی اردو اخبار نکالتے تھے۔ یہ اخبار 1837 سے چھپنا شروع ہوا۔ مولانا باقر کے صاحبزادے مولانا محمد حسین آزاد نے کئی برسوں تک پرنٹنگ کے کام میں اپنے باپ کا ہاتھ بٹایا۔

۱۱۔ پہلے تینوں اڈیشن دہلی سے چھپے، چوتھا کانپور سے اور پانچواں آگرہ سے طبع ہوا۔ اس کے بعد کے اڈیشن نول کشور پریس نے چھاپے۔

۱۲۔ غالبؔ اسے اپنے اوپر مہربانی سمجھتے تھے لیکن انھوں نے پھر بھی ڈاک کا خرچ خود اٹھانے پر اصرار کیا اور ایک سال کے اخباروں کے لیے نول کشور کو 48 ڈاک ٹکٹ بھیجے۔

۱۳۔ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Translation. Steven F. Rendall, Berkeley and Los Angeles, 1984. Also, Roger Chartierde. The Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe, Trans. Lydia G. Cochrane; Cambridge, 1989. مجھے ہندستانی صورتِ حال سمجھنے میں اس کتاب سے بھی مدد ملی: Anindita Ghosh's *Power in Print, Popular Publishing and the Politics of Language and Culture in a Colonial Society*, New Delhi, Oxford University Press, 2006

۱۴۔ Paul Saenger, "Books of Hours and Reading Habits of the later Middle Ages" in Roger Chartier, *The Culture of Print.*

❑❑

ناصر عباس نیّر

ایڈورڈ سعید: دانش ور کے اظہارات

دانش ور کے اظہارات، ایڈورڈ ڈبلیو سعید کے خطبات کا مجموعہ ہے۔ انھیں 1993 میں بی بی سی ریڈیو پر ریتھ خطبات کے طور پر پیش کیا گیا تھا (بی بی سی نے اپنے پہلے ڈائریکٹر جنرل لارڈ جان ریتھ کی خدمات کے اعتراف میں 1948 میں ریتھ خطبات کا آغاز کیا تھا۔ اوّلین خطبات کے لیے برٹرینڈ رسل کو دعوت دی گئی تھی۔ ان کے علاوہ آرنلڈ ٹائن بی، ایڈورڈ لیچ، جان سرل، وول سوئنکا جیسے معروف مفکرین یہ خطبات پیش کر چکے ہیں)۔ ایڈورڈ سعید (1935-2003) فلسطینی نژاد امریکی دانش ور تھے، یعنی دوہری شہریت کے حامل تھے۔ دوہری شہریت، دوہرے تناظر کو ممکن بناتی ہے۔ وطن اور جلاوطنی کا تناظر۔ یہ دوہرا تناظر ہمیں سعید کے نظام فکر کی بنیاد میں کارفرما محسوس ہوتا ہے۔ عالمی تنقید میں جسے سعید کا اہم اضافہ کہا جا سکتا ہے، اسے مابعد نو آبادیاتی تنقید کا نام ملا ہے۔ نو آبادیاتی مغرب نے کس طور مشرق، اسلام اور افریقا کے 'علم' کو طاقت کے حصول کا ذریعہ بنایا؛ مشرق اور مغرب، یا 'ہم' اور 'وہ' کی تفریق قائم کی، جس میں 'ہم' کو 'وہ' پر فوقیت حاصل رہتی ہے، نیز 'ہم' ایک ایسے مرتبے کا حامل رہتا ہے، جہاں سے اسے 'وہ' کی من مانی ترجمانی کا اختیار حاصل رہتا ہے۔ مابعد نو آبادیاتی تنقید کا یہ بنیادی تصور، سعید کے دوہرے تناظر کا مرہون ہے۔ وہ ایک ایسے امریکی عالم تھے، جن کی روح ایک وطن پرست فلسطینی باشندے کی تھی۔ سعید کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے اپنی وطن پرستی کو ایک جبلی جذبے تک محدود نہیں ہونے دیا، بلکہ اسے ایک استعارہ بنایا۔ (اگر وہ ایسا نہ کرتے تو غالباً آزادیِ فلسطین کے ہتھیار بند مجاہد ہوتے)۔ پھیلاؤ، استعارے کی بنیادی خصوصیت ہے۔ چناں چہ سعید

'نوآبادیاتی تدبیروں، سازشوں سے تارتار وطن کے تجربے' کو مشرق وایشیا میں استعماری حربوں کی تفہیم کا استعارہ بناتے ہیں۔ لہٰذا ان کی آواز فقط ایک فلسطینی عرب کی نہیں رہ جاتی، مشرق وافریقا کی آواز بن جاتی ہے۔ دوسری طرف وہ تفہیم اور اس کے اظہار کے لیے 'مغرب' کے علم اور زبان کو بروے کار لاتے ہیں۔ انھوں نے 'وہ' کا استغاثہ مغرب کے علم اور مغرب کی زبان میں پیش کیا ہے۔ ان سب باتوں کی بازگشت ان خطبات میں بھی شدت سے سنائی دیتی ہے۔

خطبات کے پیش لفظ میں سعید نے انگریزوں کے اس ردّعمل کا ذکر کیا ہے، جو 1992 میں ان کے خطبات کے اعلان کے فوراً بعد ہوا۔ اس ردّعمل سے ظاہر ہوتا ہے کہ سعید کی 'فلسطینی امریکی شناخت' میں فلسطینی عنصر ہی کو برطانوی صحافیوں نے توجہ دی، اور اس حوالے سے طرح طرح کے اعتراضات کا نشانہ بنایا۔ انھیں فلسطینیوں کے حقوق کی جنگ میں فعال ہونے کا الزام دیا گیا، اور اس بنیاد پر یہ رائے ظاہر کی گئی کہ وہ کسی معتبر پلیٹ فارم پر گفتگو کرنے کے لیے موزوں نہیں۔ بعض نے تو انھیں طعنہ دیتے ہوئے کہا کہ وہ [ہر تحریر، خطبے میں] اپنے سوانح کو پیش کرتے ہیں۔ اس کا سیدھا سادھا مطلب تھا کہ انھیں ایک فلسطینی سے کوئی دل چسپی نہیں۔ سنڈے ٹیلی گراف میں انھیں ''مغرب مخالف'' قرار دیا گیا، اور کہا گیا کہ ان کی تمام تحریریں مغرب کو الزام دینے پر مرکوز ہیں، جن میں تیسری دنیا کی تمام برائیوں کا ذمہ دار مغرب کو قرار دیا گیا ہے۔ ایک صحافی نے تو دانش ور کے اظہارات کو موضوع بنانے کو غیر انگریزانہ (Un-English) کہا۔ اس تنقید کے جواب میں سعید نے لکھا ہے کہ ''یہ بڑی حد تک دانش ور کے سلسلے میں برطانوی رویوں کو منکشف کرتی ہے''۔ سعید سماجی رویوں کو فطری نہیں، ایک تشکیل سمجھتے ہیں۔ چناں چہ کہتے ہیں کہ یہ رویے صحافیوں کے ذریعے برطانوی عوام کو ملے ہیں، مگر ان کی تکرار انھیں موجودہ سماجی استناد دیتی ہے۔ گویا جسے برطانوی صحافیوں نے غیر انگریزانہ کہا، وہ انگریزی تہذیب کا کوئی بنیادی عنصر نہیں، بلکہ برطانوی عوام کا وہ رویہ ہے، جسے ذرائع ابلاغ کی مقتدر شخصیتوں نے پیدا کیا ہے۔ سعید عوام اور رائے ساز مقتدر شخصیتوں کے اس رشتے کا تجزیہ نہیں کرتے، جس میں عوام مجہول انداز میں، کسی تنقیدی شعور کے بغیر آرا کو قبول کر لیتے ہیں۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ سعید کی فکر کا محور اقتداری سیاست ہے، جس میں رائے کی تشکیل سے لے کر اس کے اظہار تک کے تمام اختیارات ایک ہی طبقے میں مرتکز ہوتے ہیں۔ سعید اسی طبقے کی حکمت عملیوں کا تجزیہ کرتے ہیں۔ اسی رو میں وہ یہ واضح کرتے ہیں کہ برطانوی صحافی اور عوام مشرق ومغرب کی اسطور (متھ) کے اسیر ہیں۔ سعید کی نظر میں مشرق ومغرب، فکشن ہیں؛ یہ ایسی ''اساطیری تجریدات'' ہیں جو جھوٹ پر مبنی ہیں۔

یعنی مغرب نے اس تفریق کے ذریعے جن باتوں کی بنیاد پر مغرب کو مشرق سے مختلف قرار دیا، وہ باتیں حقیقتاً مشرق میں موجود ہی نہیں؛ جیسے مشرق کو مذہب کا، اور مغرب کو سائنس وعقلیت کا علم بردار سمجھنا، اور مشرق کی تاریخ میں موجود سائنس وعقلیت پسندی کے واقعات کو مشرق کی اسطور کی تشکیل کرتے ہوئے خارج کرنا۔ سعید نے اپنی کتابوں شرق شناسی (1978) اور ثقافت اور استعماریت (1993) میں ان موضوعات پر تفصیل سے لکھا ہے۔ خطبات کے پیش لفظ میں وہ اس امر کا گلہ کرتے ہیں کہ انھوں نے ان کتابوں میں جو کچھ لکھا، انھیں یکسر نظر انداز کرتے ہوئے، ان پر تنقید کی گئی۔ سعید نے ثقافت اور استعماریت میں جین آسٹن کے ناول Mansfiled Park میں جہاں آئنٹیگوا (ویسٹ انڈیز کا جزیرہ) میں غلامی اور برطانوی ملکیت کے علاقوں میں گنے کی کاشت سے متعلق کچھ نہ کچھ موجود ہے۔ جو کچھ آسٹن نے لکھا ہے، کیا وہی کچھ اس کے قارئین سمجھتے ہیں؟ سعید کی شکایت یہ ہے کہ جین آسٹن پر [برطانوی] لوگوں کی توجہ ہے، مگر اس کے قارئین کو خارج رکھا گیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں آسٹن پر ان کی تنقید کو نہیں پرکھا گیا۔

سعید برطانوی صحافیوں کے لیے کہیں دانش ور کا لفظ استعمال نہیں کرتے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ دانش ور کا تصور ایک ایسے شخص کے طور پر کرتے ہیں جس کی عوامی کارکردگی کی نہ پیش گوئی کی جاسکتی ہے، نہ اس کی کارکردگی کو کسی نعرے، راسخ العقیدگی، پارٹی لائن یا عقیدے (ڈاگما) میں بدلا جاسکتا ہے۔ دانش ور اپنی جماعتی وابستگی، قومی پس منظر، مذہبی وفاداری کے باوجود انسانی بدحالی سے متعلق سچائی کے کڑے معیار سے جڑا رہتا ہے۔ جب کہ برطانوی (ہمارے یہاں کے بھی) صحافی قومی پس منظر اور ادارہ جاتی، مذہبی، نظریاتی وفاداریوں کے پابند نظر آتے ہیں؛ ایسے لوگوں کے خیالات کی پیش گوئی کی جاسکتی ہے۔ سعید یہ رائے قائم کرتے محسوس ہوتے ہیں کہ دانش ور 'سچائی کے کڑے معیار' کی پابندی کے باوجود اس راسخ العقیدگی کا شکار نہیں ہوتا، جس کی پیش گوئی کی جاسکتی ہو۔ اس کے یہاں لازماً تشکیک کا عنصر ہوتا ہے جو اسے مسلسل سوال اٹھانے پر مجبور رکھتا ہے۔ حقیقی دانش ور سچائی کے کڑے معیار کا بھی وقتاً فوقتاً جائزہ لیتا رہتا ہے۔ سعید نے دانش ور کے اس تصور پر آگے بھی اظہارِ خیال کیا ہے، لہٰذا مزید بحث آگے آرہی ہے۔

سعید کے ضمن میں برطانوی ذرائع ابلاغ کا رویہ 'شناختوں کی سیاست' کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ کسی سماج میں کسی مفکر کے افکار میں سے کس پہلو یا کسی تخلیق کار سے متعلق کس رائے کو اہمیت ملتی ہے؟ ایک مفکر یا تخلیق کار کے یہاں عموماً تنوع ہوتا ہے، (کیوں کہ اگر کوئی تخلیق کار ایک ہی خیال کی مسلسل رٹ لگائے تو اس کی تخلیقیت ہی مشکوک ہوجاتی ہے) مگر اس کے کسی خاص پہلو کو

منتخب کرلیا جاتا اور اسے اس کی واحد شناخت ٹھہرادیا جاتا ہے۔ جیسے ٹیگور کی ہندوستانی تخلیق کار کی شناخت اور اقبال کی امت مسلمہ کے شاعر کی شناخت۔ چناں چہ ٹیگور کے یہاں ہندوستانی ثقافتی روح کی تلاش کو مرکزی اہمیت دی جاتی اور اقبال کے یہاں امت مسلمہ کی ترجمانی کو۔ ان دو موضوعات کے علاوہ جو کچھ ہے، اسے یا تو نظرانداز کیا جاتا ہے، یا ان کی من مرضی کی تعبیریں کی جانے لگتی ہیں۔ اس صورت حال کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شخصیات اپنی مخصوص شناختوں کے ساتھ دو کینن، دو عظیم دیوتا بن جاتے ہیں، جن کی تقدیس کی حفاظت کا ذمہ بعض بزرجمہر لے لیتے ہیں۔ بحث و گفتگو کا کھلا آزادانہ ماحول، جس سے دانش وری کو فرغ ملتا ہے، اسے دیوتا پرستی اور حفظِ تقدیس محال بنا دیتے ہیں۔ شخصیات کے علاوہ بعض نظریات، آئیڈیالوجیوں کو بھی جب سماج اپنی اٹل شناخت بنالیتے، اور انھیں دیوتا کا مرتبہ تفویض کر دیتے ہیں تو دانش وروں کے 'مختلف، متبادل، یا متوازی' نظریات کے اظہار تک کو محال بنا دیا جاتا ہے۔ (ملازمت سے برخاستگی، کفر کے فتوے، معاشی، جنسی بدعنوانی کے الزامات تو معمولی باتیں ہیں؛ قتل سے بھی گریز نہیں کیا جاتا)۔ جس صورت حال کا سامنا سعید کو برطانیہ میں نسبتاً کم مشکل انداز میں کرنا پڑا، اس کی شدید صورتیں ہمارے یہاں موجود ہیں۔ تاہم 'شناختوں کی سیاست' کا کھیل جمہوری ملکوں، اور پاکستان جیسے نام نہاد جمہوری ملکوں میں کھیلا جاتا ہے۔

سعید نے پیش لفظ میں اپنے خطبات کے بیش تر نکات کو دہرایا ہے، لہٰذا ان پر بحث تو آگے کی جائے گی، تاہم ایک اور نکتہ ایسا ہے جسے انھوں نے خطبات میں پیش نہیں کیا، صرف پیش لفظ میں اس پر مختصر گفتگو کی ہے۔ اس کا ذکر ضروری ہے۔ جب کوئی دانش ور بے اختیار ہو، مگر افسوس ناک حالات کا سامنا کر رہا ہو تو کیا کرے؟ سعید اس کے جواب میں میشل فوکو کے ان تھک تبحرِ علمی (relentless erudition) کا تصور پیش کرتے ہیں، جس کے تحت مدفون دستاویزات، فراموش شدہ، یا ترک کردہ تاریخوں کو کھنگالا جاتا ہے۔ یہ اظہار کے متبادل ذرائع ثابت ہوتے ہیں۔ گویا دانش ور کو کبھی خاموش نہیں ہونا چاہیے۔ اگر وہ اپنے عصر سے متعلق راست اظہار کے سلسلے میں بے بس ہو، موت کے خطرے سے دوچار ہو تو اظہار کا متبادل ذریعہ اختیار کرے۔ اپنے اظہار پر مسلط خاموشی کا مثنیٰ، تاریخ کی خاموش دستاویزات میں تلاش کرے۔ تاہم یہ اظہار کا متبادل ذریعہ اس وقت بن سکتا ہے، جب یہ حال کی درشتی سے گھبرا کر ماضی میں پناہ لینے کا وسیلہ نہ بنے؛ خطرے کا سامنے سے مقابلہ کرنے کی بجائے، اوٹ میں جا کر خطرے سے نبرد آزما ہونے کی تدبیر بنے۔ اگر مدفون دستاویزات پر تحقیق، معاصر عہد کے سلگتے ہوئے سوالات یا کم از کم بنیادی نوعیت

کے انسانی سوالات سے لاتعلق رہے تو یہ ساری تحقیق ایک بے رس اکیڈمک سرگرمی بن کر رہ جاتی ہے۔ اردو کی ماضی کی دستاویزات سے متعلق تحقیق کا المیہ یہی ہے کہ یہ متبادل دانش ورانہ اظہار نہیں ہے۔ تاہم جدید اردو فکشن نے اس رمز کو پالیا تھا۔ قرۃ العین حیدر اور نثار حسین کا فکشن خصوصاً فراموش کردہ ماضی کی 'خاموشی' میں اپنے لیے اظہار کے نئے، متبادل اسالیب کی دریافت کرتا ہے؛ داستانی، اساطیری بیانیوں کی علامتیت کو سطحی حقیقت پسندی کا متبادل بنا کر پیش کرتا ہے۔

سعید نے چھ خطبات دیے۔ پہلا خطبہ 'دانش ور کے اظہارات' کے عنوان سے ہے، جسے کتاب کا عنوان بھی بنایا گیا ہے۔

پہلے خطبے کا آغاز سعید اس سوال سے کرتے ہیں کہ کیا دانش ور، اعلا طرز پر منتخب لوگوں کا، ایک چھوٹا یا بڑا گروہ ہے؟ دانش ور سے متعلق یہ بنیادی سوال نہیں۔ دانش ور کون ہے؟ یہ بنیادی سوال ہے۔ اس سوال کے دو جواب اٹلی کے انتونیو گرامشی (1891-1937) اور فرانس کے ژولیاں بندا (1867-1956) نے دیے۔ اطالوی مارکسی، سیاسی فلسفی گرامشی (جسے مسولینی نے 1926 تا 1937 قید میں رکھا) نے 'جیل کی ڈائری' میں لکھا کہ تمام آدمی دانش ور ہیں مگر تمام لوگ دانش وری کا فریضہ ادا نہیں کرتے، جب کہ ژولیاں بندا نے دانش ور کو فیض یافتہ، فلسفی بادشاہوں کا قلیل گروہ قرار دیا جو انسانیت کے ضمیر کی تشکیل کرتے ہیں۔ سعید اپنی بحث کا مدار ان دو مختلف آرا پر رکھتے ہیں جو بڑی حد تک توقع کے خلاف ہے۔ افتتاحی خطبے میں وہ دانش ور سے متعلق نظری بحث نہیں کرتے، جس کی توقع ان کی دیگر تحریروں کے مطالعے سے پیدا ہوتی ہے۔ (مثلاً *Begnnings : Intention and Method* میں وہ 'اصل' کی فلسفیانہ جہت سے بحث کرتے ہیں، یا شرق شناسی میں شرق شناسی کے ڈسکورس پر نظری بحث کرتے ہیں)۔ دانش ور پر نظری بحث کی عدم موجودگی کی بنا پر یہ واضح نہیں ہو پاتا کہ دانش ہے کیا چیز، اور اسے حاصل کیسے کیا جاتا ہے؟ ایک انٹیلکچوئل کے پاس علم ہوتا ہے، یا حکمت و دانش؟ بادی النظر میں تو انٹیلکچوئل کے پاس intellect ہے، دانش (wisdom) نہیں۔ ہمارے یہاں حکیم کا لفظ صاحبِ حکمت کے معنوں میں رائج رہا ہے؛ لفظ دانش ور کا استعمال انٹیلکچوئل کے معنی میں استعمال ہونا شروع ہوا۔ دانش ور کے رواج نے 'حکیم' کے لفظ کو روزمرہ کی لغت سے خارج ہی کر دیا۔ البتہ طبِ یونانی کے ماہر کو حکیم کہنے کا رواج اب بھی ہے۔

بعض اوقات حکمت و دانش کو محض علم کے معنوں میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ جیسے حکمتِ فرنگ، یا دانشِ فرنگ۔ بہ قول اقبال: خیرہ نہ کر سکا مجھے جلوہ دانش فرنگ / سرمہ ہے میری آنکھ کا

خاکِ مدینہ ونجف؛ یہ صناعی مگر جھوٹے نگوں کی ریزہ کاری ہے/وہ حکمت ناز تھا جس پر خردمندان ِمغرب کو۔ تاہم ان دونوں' اصطلاحوں' میں معانی کا فرق موجود ہے۔ نوراللغات کے مطابق ''اصطلاح میں حکمت عبارت ہے، احوال موجودات کے علم سے جیسا کہ وہ نفس الامر میں ہے''۔ موضوع کے اعتبار سے حکمت کی تین شاخیں بیان کی گئی ہیں: طبعی، ریاضی اور الہیٰ۔ حکمت کو نظری اور عملی میں بانٹا گیا ہے۔ اس طور حکمت بڑی حد تک فلسفہ وسائنس کا مفہوم رکھتی ہے۔ جب کہ دانش کا مفہوم، عقل، فہم، دانائی ہے۔ دوسرے لفظوں میں حکمت کی اصطلاح ان کلاسیکی مشرقی علوم کے لیے مستعمل تھی، جنھیں خاص طریق کار کے تحت حاصل کیا جاتا تھا، جب کہ دانش، عام زندگی کے تجربات سے حاصل ہونے والا 'علم' تھا، اس لیے دانش کا دائرہ وسیع تھا؛ دانشمند اس شخص کو کہا جاتا تھا، جو زندگی کے مقصد ومنتہا سے متعلق ایک ایسی بصیرت رکھتا ہو، جسے اس نے گزرانِ وقت کے ساتھ، گھاٹ گھاٹ کا پانی پینے کے بعد، اور زندگی کی اونچ نیچ کے متنوع تجربات کے بعد حاصل کیا ہو۔ ویبسٹر ڈکشنری میں wisdom کا مفہوم اس سے ملتا جلتا ہے: وہ علم جسے زندگی سے متعلق کئی تجربات کے بعد حاصل کیا گیا ہو۔ زندگی کے متنوع تجربات سے متعلق ہونے کی بنا پر، یہ علم اخلاقی جہت کا حامل ہو جاتا ہے۔ اخلاقی جرأت ودیانت کا تقاضا دانشمند سے لازماً کیا جاتا ہے، جب کہ کسی خاص علم کے متخصص سے عموماً۔ ہر چند دانشمند کا یہ قدیم تصور ہے، اور اس کی جگہ دانش ور کے نئے تصور نے لے لی ہے، جو زندگی کے محض تجربات پر انحصار نہیں کرتا، بلکہ باقاعدہ تحقیق سے کام لیتا ہے، مگر اخلاقی اقدار کے پاس دار ہونے کا مفہوم اب بھی اس سے وابستہ ہے۔ مثلاً دانش وری کا انحصار سچائی کی دریافت اور اظہار پر ہے، یہ دونوں اخلاقی جرأت کا مطالبہ کرتے ہیں۔

گرامشی اور بندا کی دانش ور کی تعریفوں کے تجزیے کے دوران میں اور اس کے نتیجے میں، سعید اپنا نقطہء نظر واضح کرتے ہیں۔ گرامشی دانش کو کسی ایک طبقے کا خصوصی استحقاق نہیں سمجھتے۔ ایک مارکسی مفکر کے طور پر وہ دانش کے سلسلے میں طبقاتی تفریق کے قائل نہیں۔ گرامشی کے مطابق ہر آدمی کے پاس فہم وخرد کی صلاحیت ہے جسے وہ استعمال کرتا ہے، تاہم ہر شخص سماج میں دانش ور کا فریضہ (Function) ادا نہیں کرتا۔ سعید گرامشی کی اس رائے کا تجزیہ نہیں کرتے، جس کا یہ مطلب لیا جا سکتا ہے کہ وہ اسے درست تسلیم کرتے ہیں۔ سعید یہ سوال نہیں اٹھاتے کہ کیا دانش ور کا انحصارِ کلی، فہم کی اسی صلاحیت پر ہے جسے تمام لوگ اپنی روزمرہ زندگی میں بروے کار لاتے ہیں؟ اس سوال کا جواب، ہاں میں دینے سے، ایک بڑا سوال ہمارے سامنے منھ پھاڑے کھڑا

نظر آتا ہے۔ اگر تمام لوگ دانش ور ہیں تو پھر 'تمام لوگ' مقتدر طبقوں کی آرا کو مجہول انداز میں کیوں قبول کر لیتے ہیں؟ حکمران طبقوں کے نظریات، ان کے ذہنوں پر کیوں غلبہ پا لیتے، اور ان کی نظروں سے معاشی، فکری، ثقافتی استحصال کی ظاہر و مخفی صورتوں کو کیوں اوجھل کر ڈالتے ہیں؟ اینگلز کے لفظوں میں لوگ اس 'باطل شعور' کا شکار کیوں ہوتے ہیں جو انھیں سرمایہ داریت کی قبیح صورتوں کو پہچاننے اور پھر انھیں مسترد کرنے کے ناقابل بنا دیتا ہے؟ خود گرامشی کا اجارہ داری کا نظریہ کہتا ہے کہ پولیٹیکل سوسائٹی کے نظریات، میڈیا، جامعات اور ثقافتی اوضاع کے ذریعے سول سوسائٹی پر اجارہ حاصل کر لیتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ جہاں تک دانش ور کو عوام سے الگ، ممتاز سماجی گروہ قرار دینے کا تعلق ہے، تو اسے ہم گرامشی کے لفظوں میں جھوٹا (اسطور) کہہ سکتے ہیں، کیوں کہ اس سے ایک طرف مخصوص علم کے سلسلے میں مخصوص طبقے کی اجارہ داری قائم کرنے کا شائبہ ہوتا ہے، اور دوسری طرف عوام اور دانش ور میں فاصلے کی وہی دیوار اٹھانے کی 'حکمتِ عملی' نظر آتی ہے، جو بادشاہوں، نوآبادیاتی آقاؤں اور غلاموں کے بیچ کھڑی کی جاتی ہے، تاکہ بادشاہ اور آقا کی ہر بات فرمان سمجھی جائے۔ لیکن جہاں تک ہر شخص کے دانش ور ہونے کا سوال ہے تو گرامشی کی دلیل بالکل ایسے ہی ہے جیسے یہ کہنا کہ چوں کہ تمام لوگ کوئی ایک زبان بولتے ہیں، اور شاعری زبان ہی میں ہوتی ہے، اس لیے تمام لوگ شاعر ہیں۔ قصہ یہ ہے کہ جس طرح شاعری میں زبان کا خاص استعمال (استعاراتی) ہوتا ہے، اسی طرح دانش وری میں بھی فہم و خرد کی صلاحیت خاص انداز (یعنی سوال اٹھانے، واضح رائے قائم کرنے اور اس کا بے خوف اظہار کرنے) میں بروے کار آتی ہے۔ بلاشبہ فہم و ادراک کی صلاحیت پر کسی ایک طبقاتی یا صنفی گروہ کا اجارہ نہیں، مگر محض اس صلاحیت کی موجودگی کسی کو دانش ور ثابت نہیں کرتی۔

یہاں ہمیں ابن رشد کا خیال آتا ہے۔ انھوں نے لوگوں کو تین درجوں میں تقسیم کیا تھا۔ ''پہلا جو سب سے بڑا ہے، ان لوگوں کا ہے جو منبر پر سے دیے جانے والے وعظ سن کر مذہبی عقائد پر ایمان رکھنے لگتے ہیں۔ خطابت کے زور سے ان کو جس طرف بھی چاہیے موڑا جا سکتا ہے۔ یہ سادہ ذہن راسخ العقیدہ لوگوں کا طبقہ ہے۔ [اسی طبقے سے خودکش بمبار پیدا ہوتے ہیں۔ ن ع ن] دوسرا طبقہ ان لوگوں کا ہے، جن کی مذہب کے بارے میں جو سمجھ بوجھ ہے، اس کا دارومدار کچھ تو استدلال پر ہے، لیکن زیادہ تر ان مقدمات پر جن کو بے چوں و چرا مان کر استدلال آگے بڑھتا ہے۔ یہ طبقہ مدرسی علما اور متکلمین کا ہے۔ تیسرا اور آخری طبقہ جو ان سب سے چھوٹا اور مختصر ہے، اس میں وہ لوگ شامل ہیں جو مذہب کی عقلی سمجھ بوجھ رکھنے میں کامیاب ہو جاتے

ہیں۔ان کے عقائد کی بنیاد ان مقدمات پر ہوتی ہے جن کا بہت اچھے طریقے سے تجزیہ کیا جا چکا ہوتا ہے،اور وہ ثابت ہو چکے ہوتے ہیں''۔(محمد کاظم،مسلم فکر و فلسفہ ،ص۲۵۹)۔
تیسرے طبقے کو ابن رشد فلاسفہ کہتے ہیں،اور آج کی اصطلاح میں ہم انھیں دانش ور کہہ سکتے ہیں۔ فلاسفہ کی طرح دانش وروں کا طبقہ بھی مختصر ہوتا ہے۔اس لیے نہیں کہ یہ طبقہ خصوصی طور پر فیض یافتہ ہے، بلکہ اس لیے کہ مذہبی مقدمات یا سماجی وثقافتی روشوں کا عقلی تجزیہ کرنے کے لیے جس محنت، ارتکازِ توجہ،مشکل سوالات اٹھانے کی ضرورت ہے،اکثر لوگ اپنی طبعی کاہلی یا مصلحت پسندی کی وجہ سے،اس پر آمادہ نہیں ہوتے۔

سعید گرامشی کی رائے کے دوسرے حصے کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں،جس میں کہا گیا ہے کہ دو قسم کے لوگ دانش وری کا فریضہ ادا کرتے ہیں۔روایتی دانش وراور تنظیمی (جن کے لیے گرامشی Organic کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں) دانش ور۔سعید گرامشی کے حوالے سے واضح کرتے ہیں کہ''روایتی دانش وروں میں اساتذہ، پادری اور وہ منتظمین ہیں جو نسل در نسل ایک ہی کام کیے چلے جاتے ہیں،(ابن رشد کی وضاحت کی رو سے یہ لوگ عوام ہی کا ایک طبقہ ہیں، دانش ور نہیں) جب کہ تنظیمی دانش ور طبقات یا تنظیم سے براہ راست وابستہ ہو کر زیادہ طاقت اور زیادہ اختیار حاصل کرتے ہیں۔سرمایہ دار اور تاجر اپنے ساتھ صنعتی ماہرین،سیاسی معیشت کے متخصصین، نئے کلچر اور نئے قانونی نظام کے منتظمین تخلیق کرتا ہے''۔سعید کے نزدیک گرامشی نے سرمایہ دارانہ کلچر میں دانش ور کے کردار کی صحیح تشخیص کر لی تھی،مگر بِندا نے دانش ور کا قدامت پسندانہ تصور پیش کیا ہے۔

بِندا نے اپنی کتاب دانش وروں کی غداری (1927) میں ان دانش وروں پر سخت تنقید کی تھی جنھوں نے اپنے ضمیر کی آواز پر لبیک نہیں کہا اور اصولوں پر سمجھوتے کیے۔بِندا کے پیشِ نظر دانش ور کا جو پروٹو ٹائپ تھا،قدیم تاریخ میں اس کی مثال سقراط اور حضرت عیسیٰؑ تھے،اور تمام اہلِ کلیسا جو حضرت عیسیٰؑ کی وراثت کے محافظ تھے، نیز بِندا کی نظر میں اہلِ کلیسا سچائی اور انصاف کے ابدی معیارات کے علم بردار ہیں۔بِندا،دانش ور کے مذہبی پروٹو ٹائپ میں سقراط کے علاوہ کچھ فلسفیوں کو بھی شامل کر لیتے ہیں،جیسے سپائی نوزا،وولتیئر،ارنسٹ رینان اور نطشے۔رینان نے نپولین کے تشدد کی مذمت کی اور نطشے نے فرانس پر جرمنوں کی بربریت کے خلاف آواز اٹھائی۔ بِندا مزید کہتے ہیں کہ''اصل دانش ور وہ ہے جس کی سرگرمی بنیادی طور پر عملی مقاصد کے تابع نہیں ہوتی۔وہ اپنی مسرت آرٹ،سائنس یا مابعد الطبیعیاتی غور وفکر میں تلاش کرتا ہے''اور یہ اعلان کرتا

ہے کہ ''یہ دنیا میری مملکت نہیں''۔ بِندا کے مطابق حقیقی دانش ور جلاوطنی یا صلیب پر چڑھنے کے لیے تیار رہتا ہے۔ بِندا افسوس سے کہتے ہیں کہ آج کے دانش ور کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ اس نے فرقہ واریت، عوامی احساسات، قومی جنگوں، طبقاتی مفادات کے آگے اپنی اخلاقی طاقت کو ہار دیا ہے۔ اسے بِندا دانش ور کی غداری سے بھی تعبیر کرتے ہیں۔ سعید کا خیال ہے کہ بِندا پہلی عالمی جنگ اور ڈریفس افیئر (جس کا آغاز ۱۸۹۴ میں فرانسیسی فوجی، مذہباً یہودی الفریڈ ڈریفس پر جرمنوں کو فرانس کے عسکری راز فراہم کرنے سے متعلق غداری کے الزامات سے ہوا، جس میں اسے سزا ملی) کی روحانی تشکیل تھا۔ ان دونوں واقعات نے فرانسیسی دانش وروں کو کٹھن آزمائش سے دوچار کیا؛ ان کے پاس ایک راستہ یہ تھا کہ وہ سامی مخالف رویوں، عسکری ناانصافی اور قومی جوش کے خلاف جرأت سے بولیں؛ دوسرا راستہ یہ تھا کہ بزدلانہ طور پر ہجوم کا ساتھ دیں، یہودی الفریڈ ڈریفس کے دفاع سے انکار کرتے ہوئے، جرمنوں کے خلاف جنگجویانہ ترانے گائیں۔

سعید یہ تسلیم کرتے ہیں کہ اگرچہ بِندا کا دانش ور کا تصور قدامت پسندانہ ہے، مگر یہ طاقت کے خلاف سخت گونج دار لے میں اپنا اظہار کرتا ہے، اور اس کی نظر میں کوئی دنیوی طاقت ایسی نہیں، جس پر تنقید نہ کی جاسکتی ہو اور جس کا محاسبہ نہ کیا جاسکتا ہو۔ 'روایتی دانش ور' بڑی سے بڑی دنیوی طاقت کے آگے بے باکانہ کلمۂ حق کہنے کی جرأت کہاں سے کشید کرتا ہے؟ بِندا کے یہاں اس سوال کا بالواسطہ جواب موجود ہے۔ 'روایتی دانش ور' اپنی سرگرمی کو غیر مادی، مابعد الطبیعیاتی اغراض سے وابستہ کرتا ہے؛ اس کی نظر اِس دنیا کے بجائے اُس دنیا پر ہوتی ہے، اس لیے اِس دنیا کی ترغیب اور خوف اُس پر غالب نہیں آتے۔ سعید، بِندا کے دانش ور کی بے خوفی کی تعریف کرنے کے باوجود اسے قبول نہیں کرتے۔ ان کا پہلا اعتراض فلسفیانہ نوعیت کا ہے۔ بہ قول سعید، بِندا سچائی اور انصاف کے جن ابدی معیارات کو دانش ور کے لیے ضروری قرار دیتے ہیں، وہ اِس، ہماری دنیا کے نہیں ہیں، نیز یہ واضح نہیں ہوتا کہ ابدی اصولوں کی بصیرت کیوں کر حاصل ہوتی ہے۔ سعید کو دوسرا اعتراض یہ ہے کہ بِندا کے زمانے میں عوامی ذرائع ابلاغ (ماس میڈیا) موجود نہیں تھے، اس لیے وہ براڈ کاسٹر، کمپیوٹر تجزیہ کار، کھیلوں اور میڈیا کے آئینی ماہرین، پالیسی ماہرین، حکومتی مشیروں، خصوصی مارکیٹ رپورٹ کے متخصصین جیسے دانش وروں کے سماج میں کردار کا اندازہ نہیں کر سکے۔ گرامشی نے جنھیں تنظیمی دانش ور کہا ہے، مذکورہ ماہرین انھی کی قسمیں ہیں۔ لہٰذا سعید کی نظر میں گرامشی کا دانش ور کا تصور حقیقت پسندانہ ہے۔

گرامشی کے تصور کو حقیقت پسندانہ قرار دینے کے پس منظر میں، سعید کا اپنا ترجیحاتی تصورِ

کائنات بھی کارفرما ہے۔ سعید مذہبی تصورِ کائنات پر سیکولر تصورِ کائنات کو ترجیح دیتے ہیں۔ سعید کا سیکولر تصورِ کائنات بڑی حد تک اطالوی مفکر گیامبتستا وکو (۱۶۶۸۔۱۷۴۴) کے اس نظریے پر مبنی ہے کہ ہم جس دنیا میں رہتے ہیں، وہ انسانی دنیا ہے، اسے انسانوں نے اپنے ارادوں سے تشکیل دیا ہے، اور سماجی دنیا کا ہر رویہ، ادارہ، رواج، نظریہ تاریخ کے محور پر تشکیل پایا اور اس سارے عمل میں فطرت یا الوہی قوتوں کا ہاتھ نہیں۔ انسانی سماج میں الوہی قوتیں مداخلت نہیں کرتیں۔ جو لوگ تاریخ کے عمل میں الوہی کردار کا نظریہ پیش کرتے ہیں، وہ دراصل اپنی حکم رانی کا جواز گھڑتے ہیں۔ چناں چہ اس دنیا کو ہم الوہی قوانین کی مدد سے نہیں، فہم کے سیکولر انسانی طریقوں سے سمجھ سکتے ہیں۔ ظاہر ہے اس تصورِ کائنات میں بِنا کے روایتی دانش ور کی جگہ نہیں۔

سعید، گرامشی کے دانش ور کے تصور کو حقیقت پسندانہ سمجھنے کے باوجود، اسے کافی نہیں سمجھتے۔ وہ امریکی ماہرِ عمرانیات الوِن گولڈنر کے حوالے سے کہتے ہیں کہ موجودہ زمانے میں دانشور نے امرا کے طبقے کی جگہ لے لی ہے (کیوں کہ صنعتی معاشرے میں علم کی صنعت کو حقیقی پیداوار کی صنعت پر برتری حاصل ہوگئی ہے، اور اوّل الذکر صنعت سے وابستہ افراد کافی مالدار ہوگئے ہیں)، مگر وہ وسیع عوام کو مخاطب نہیں کرتے۔ وہ مخصوص زبان میں محدود لوگوں کو مخاطب کرتے ہیں اور وہی ان کی زبان سمجھتے ہیں۔ وہ فوکو کی یہ رائے بھی درج کرتے ہیں کہ 'آفاقی دانش ور' (جیسے سارتر) کی جگہ 'خصوصی دانش ور' نے لے لی ہے۔ سعید ان خطبات میں ان خصوصی یا تنظیمی دانش وروں کو جگہ جگہ سخت تنقید کا نشانہ بناتے ہیں۔

دانش ور سے متعلق خود سعید اپنا نقطۂ نظر بھی واضح کرتے ہیں۔ ان کی نظر میں دانش ور ایک ایسا فرد ہے جسے عوام کے لیے کسی پیغام، نقطۂ نظر، رویے، فلسفے، رائے کی نمائندگی، تجسیم اور تشکیل کی صلاحیت ودیعت ہوئی ہے۔ وہ مشکل سوالات اٹھاتا ہے۔ راسخ العقیدگی اور عقیدے (ڈاگما) کا مقابلہ کرتا ہے، نہ کہ انھیں پیدا کرتا ہے۔ دانش ور کی وجہ جواز تمام لوگوں کے ان تمام مسائل کی نمائندگی ہے، جنھیں فراموش کر دیا گیا یا چھپا دیا گیا ہے۔ سعید دانش ور کے لیے خیال کی تشکیل اور ترسیل کو بہ یک وقت اہمیت دیتے ہیں۔ 'خیال کی تشکیل' کا یہ مفہوم لیا جا سکتا ہے کہ دانش ور کسی راسخ العقیدہ نظریے یا آئیڈیالوجی کا حامل نہیں ہوتا، بلکہ وہ معاصر دنیا کی مختلف روشوں پر سوال اٹھاتا، یا فراموش شدہ مسائل و معاملات کی چھان پھٹک کرتا ہے، اور پھر اسی عمل کے دوران میں 'خیال کی تشکیل' کرتا ہے۔ سعید دانش ور کے لیے آفاقی (اخلاقی) اصولوں کی پابندی تو ضروری قرار دیتے ہیں، مگر کسی راسخ العقیدہ نظریے کی نہیں۔ خیال کی تشکیل ہی سے اس کی ترسیل کا سوال

جڑا ہے۔سعید کے مطابق دانش ور کو ایک ایسا اسلوب اختیار کرنا چاہیے، جو نہ صرف خود دانش ور کی مخصوص آواز کا نمائندہ ہو (جیسے برٹرینڈ رسل یا سارتر)، بلکہ عوام کے لیے قابل فہم بھی ہو۔سعید یہاں اس بحث میں نہیں پڑتے کہ کیا خیال کی تشکیل کا عمل خود ہی اپنے اسلوب کا تعین نہیں کرتا؟ سعید دانش ور کے اسلوب کے لیے ترغیب (Persuasion) کا لفظ استعمال کرتے ہیں، جس سے ان کے دانش ور کے تصور میں ایک گڑبڑ پیدا ہوتی ہے۔اگر دانش ور کا کام سوال اٹھانا ہے تو وہ اس کام سے ذہن کو جھنجھوڑتا ہے، نہ کہ کسی خاص جواب کو قبول کرنے کے لیے ذہن کو آمادہ کرتا ہے۔ ترغیب، حکومتوں، سیاسی جماعتوں، تجارتی تنظیموں، مذہبی مبلغین کا طریق کار ہے، جنھیں سعید حقیقی دانش ور تسلیم نہیں کرتے۔تاہم آگے چل کر سعید یہ کہتے ہیں کہ دانش ور نہ تو مصالحت کرانے والا ہے، نہ رائے ساز، بلکہ تنقیدی شعور کا حامل ہے۔وہ سرکاری بیانیوں، میڈیا انڈسٹری کی تمثالوں، آسان فارمولوں، بنے بنائے کلیشوں، نیز سٹیٹس کو کی حامل سب قوتوں کو قبول کرنے سے انکار کرتا ہے۔سعید یہ واضح کرنا ضروری سمجھتے ہیں کہ دانش ور کا کام ہر وقت حکومت پر نکتہ چینی نہیں، تاہم مستقل ذہنی تحرک اس کی بنیادی خصوصیت ضرور ہے۔سعید دانش ور کو چست و توانا (اتھلیٹک) عقلی توانائی کا حامل سمجھتے ہیں۔

سعید کے مطابق دانش ور کی سرگرمی کا بنیادی مقصد انسانی آزادی اور علم کی ترقی ہے۔یہ مقصد، تنظیمی دانش وروں کے مقصد سے متصادم ہے۔تنظیمی یا جماعتی دانش ور اپنی اعلا ترین ذہنی صلاحیتوں کو متعلقہ ادارے (جہاں سے وہ تنخواہ لیتا ہے) کی ترقی کے لیے کام میں لاتا ہے۔وہ آفاقی اخلاقی اصولوں کی جگہ اپنے ادارے کے قواعد کی پابندی کرتا ہے۔اس کا یہ مطلب نہیں کہ دانش ور کسی تنظیم یا ادارے سے وابستہ نہیں ہوسکتا۔دانش ور کے ساتھ بھی پیٹ لگا ہے۔اصل سوال یہ ہے ایک حقیقی دانش ور کسی ادارے سے وابستگی کا کیا مطلب لیتا ہے؟ کیا وہ تنخواہ لینے کے عوض میں اپنے ضمیر کی آواز فروخت کرتا ہے، یا محض مہارت؟ ایک بات بالکل واضح ہے کہ دانش ور کی ذہنی دنیا اتنی محدود نہیں ہوسکتی کہ وہ کسی بھی ادارے یا تنظیم کے مقاصد کے دائرے میں سما جائے۔ چوں کہ وہ بہت کچھ ایسا لکھتا ہے، جو اس کے تنظیمی فرائض سے مختلف اور الگ ہوتا ہے، اس لیے وہ اپنی ہی تنظیم کے حاشیے پر ہوتا ہے۔اس ضمن میں سعید امریکی ماہر عمرانیات سی رائٹ ملس کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ آزاد دانش ور یا تو اپنی حاشیائی حیثیت کی وجہ سے بے بسی کا مایوس کن احساس رکھتے ہیں یا اداروں، کارپوریشنوں، یا حکومتوں میں نسبتاً چھوٹے عہدے سنبھالنے کا امکان رکھتے ہیں جو اہم فیصلے غیر ذمہ داری کے ساتھ کرتے ہیں۔اس کی مثال میں ہم پاکستان و

ہندستان کی یونیورسٹیوں کے متعدد اساتذہ کی مثال پیش کر سکتے ہیں، جنھیں اپنی دانش وری کی خاطر اپنی پیشہ ورانہ ترقیوں کی بھینٹ دینا پڑتی ہے، اور بعض اوقات ملازمتوں سے بھی ہاتھ دھونا پڑتے ہیں۔

سعید دانش ور کے لیے آفاقی اصولوں، اقدار کا ذکر دہراتے ہیں۔ آفاقیت سعید سمیت متعدد مفکروں کے لیے سانپ کے منھ میں چھچھوندر کی مانند ہے، جسے نہ نگلا جا سکتا ہے نہ اگلا۔ اپنے پہلے خطبے کے خاتمے پر وہ لیوتار کے اس نظریے سے برملا اختلاف کرتے ہیں کہ ''عہدِ جدید کے آزادی اور روشن خیالی کے کبیری بیانیے مابعد جدید عہد میں باقی نہیں رہے''۔ سعید مابعد جدید مفکروں پر یہ الزام بھی عائد کرتے ہیں کہ وہ مقامی صورتِ حال، لسانی کھیل اور اظہارات و نمائندگیوں (competence) کو اہمیت دیتے ہیں، اور یوں آفاقیت کو نظر انداز کرتے ہیں، مگر اگلے خطبے ''قوموں اور روایتوں کو فاصلے پر رکھتے ہوئے'' میں جن مباحث کو چھیڑتے ہیں، ان سے واضح ہوتا ہے کہ آفاقیت ایک تجرید ہے، اور دوسری عمومی تجریدوں کی مانند اس کا بھی سیاسی استعمال کیا گیا ہے۔ مثلاً اس خطبے کے آغاز ہی میں کہتے ہیں کہ بِندا کا دانش ور کو آفاقی دنیا کا باشندہ کہنا درست نہیں۔ بِندا دانش ور کو قومی یا نسلی شناخت سے ماورا اور ان ''ماورائی اقدار'' کا حامل سمجھتے ہیں جن کا اطلاق تمام قوموں پر ہوتا ہے۔ سعید کی رائے ہے کہ بِندا جسے آفاقی دنیا کہہ رہے ہیں وہ حقیقتاً یورپی دنیا ہے (سوائے حضرت عیسیٰؑ کے)؛ انیسویں صدی میں یورپ کی 'مقامی اقدار' کو آفاقی بنا کر پیش کیے جانے کا آغاز ہوا تھا۔ سعید واضح کرتے ہیں کہ دوسری عالمی جنگ کے بعد نوآبادیوں کے ختم ہونے، سرد جنگ کے شروع ہونے، اور تیسری دنیا کے وجود میں آنے کے بعد، نیز سفر اور ابلاغ کے وسائل میں اضافے کے بعد ''یورپ اور مغرب پوری دنیا کے لیے معیار ساز نہیں رہے''۔ یہاں سعید مابعد جدید مفکروں ہی کی اصطلاحات فرق (Difference)، دوسراپن (Otherness) اور مقامیت کاری (Localisation) استعمال کرتے ہیں۔ فرق، دوسرے پن اور مقامیت کاری کی آگاہی بڑھی ہے۔ اب یہ تسلیم کیا جانے لگا ہے کہ فرانسیسی دانش ور، چینی دانش ور کی طرح نہیں۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ پاکستانی دانش ور، چینی دانش ور کی مانند نہیں۔ سعید واضح لفظوں میں قبول کرتے ہیں کہ ''دانش ور کے آفاقی ہونے کا تصور لازماً تحلیل ہوا ہے''۔

دانش ور کے آفاقی تصور کو جو باتیں محال بناتی ہیں، ان میں سب سے اہم قومیت ہے۔ قومیت سے جڑا اہم لفظ قوم پرستی ہے۔ سعید یہ بات اچھی طرح سمجھتے ہیں کہ قوم پرستی کی تشکیل میں زبان کا کردار بنیادی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ رسل سے لے کر چومسکی تک کوئی اسپرانتو (مصنوعی عالمی

زبان) میں نہیں لکھتا۔ ''ہر دانش ور ایک زبان میں پیدا ہوتا ہے اور زیادہ تر اسی زبان میں اظہار کرتے اپنی عمر بسر کر دیتا ہے، جو دانش ورانہ سرگرمی کے اظہار کا ذریعہ ہے''، یہیں دانش ور ایک خاص مسئلے سے دوچار ہوتا ہے۔ وہ جس زبان میں اظہار کرتا ہے، وہ پہلے سے موجود ہوتی ہے۔ گویا دانش ور، زبان ایجاد نہیں، اختیار کرتا ہے۔ دانش ور کا مسئلہ یہ ہے کہ زبان میں اظہار کے بعض ایسے رویے غالب ہوتے ہیں، جن کا کام ہی یہ ہے کہ وہ 'سٹیٹس کو' کو قائم، اور کچھ چیزوں کی پہلے سے موجود آگاہی کو جوں کا توں برقرار رکھیں۔ سعید یہاں جارج آرول کے مشہور مضمون 'Politics and the English Language' (مطبوعہ ۱۹۴۶) کا حوالہ دیتے ہیں۔ آرول کے مطابق کلیشے، مردہ استعارے، بے حس تحریریں زبان کے انحطاط کی علامتیں ہیں۔ انھیں پڑھ اور سن کو ذہن سُن ہو جاتا ہے۔ ان کا اثر ذہن پر اس پس منظری موسیقی کا سا ہوتا ہے جو کسی سپر مارکیٹ میں مدھم سروں میں بج رہی ہوتی ہے، جو شعور پر حاوی ہو جاتی اور خیالات و جذبات کو (اشیا کی) منفعل قبولیت کے لیے بہکاتی ہے۔ کلیشے صرف زبان کا انحطاط نہیں، خیالات اور قوت ایجاد کا انحطاط بھی ہے، مگر اس انحطاط کا فائدہ سیاست دان اٹھاتے ہیں۔ وہ کلیشوں کے ذریعے کئی قسم کی جھوٹی باتوں کو سچ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ سعید اس ضمن میں ان قومی کارپوریٹ شناختوں کا ذکر کرتے ہیں جنھیں ''ہم'' (we) اور ''ہمیں'' (us) جیسے الفاظ سے مستحکم کیا جاتا ہے۔ قومی زبانوں میں جاری ہونے والے اخبارات میں ''ہم امریکی''، ''ہم برطانوی'' اور اردو میں ''ہم پاکستانی'' جیسے الفاظ اس قومی شناخت کا تصور راسخ کرتے ہیں، جو اصل میں تجرید ہے۔ سعید کے مطابق ''صحافت اس شے کو واضح اور ٹھوس بناتی ہے جو قومی زبان میں مضمر ہوتی ہے''۔ قومی زبان میں ''ہم'' کے علاوہ ''انھیں'' (them) کا تصور بھی ہوتا ہے۔ سعید کا تجزیہ ہے کہ ''ہم'' کے ذریعے اگر ایک طرف قومی شناخت پیدا ہوتی ہے، تو دوسری طرف اس شناخت کو ''انھیں'' کی وجہ سے خطرے میں ہونے کا احساس بھی پیدا ہوتا ہے۔ چناں چہ ''اس [تفریقی شناخت] کے زیر اثر علم اور کمیونٹی [آفاقی نوعیت کی] نہیں، عدم رواداری اور خوف پیدا ہوتا ہے''۔ عدم رواداری اور خوف حقیقی اور لفظی جنگوں کا باعث بنتے ہیں۔

اس بحث کے ذریعے سعید یہ واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ دانش ور کو کس قسم کی بندشوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ آخر ایک دانش ور ان فصیلوں سے باہر کیسے نکلے جو قوم یا کسی دوسری قسم کی کمیونٹی (جیسے یورپ، مغرب، ایشیا، افریقا) نے تعمیر کر رکھی ہیں؟ بہ قول سعید عوامی گفتگو میں ''انگریز''، ''عرب''، ''امریکی'' یا ''افریقی'' سے بڑھ کر کوئی دوسرے الفاظ عام نہیں۔ ان میں

سے ہر لفظ نہ صرف پورے کلچر بلکہ ایک خاص ذہنی رویے (مائنڈ سیٹ) کا حامل بھی ہے۔قومی کارپوریٹ شناختوں سے عبارت ان الفاظ کے ذریعے کسی کمیونٹی میں حقیقی طور پر موجود مختلف وغیر متجانس عناصر کا انکار کیا جاتا ہے۔ یہاں سعید مغرب کے اسلام کی طرف 'کارپوریٹ رویے' کا ذکر کرتے ہیں۔امریکی اور برطانوی اکیڈمک دانش ور، ایک ارب مسلمانوں کے بارے میں، جو نصف درجن (حقیقتاً کہیں زیادہ) زبانیں بولتے ہیں، غیر ذمہ دارانہ انداز میں گفتگو کرتے ہیں۔ وہ اسلام کی ڈیڑھ ہزار سالہ تاریخ کے بارے میں کبیری تعمیمات سے کام لیتے ہیں، اور اسلام اور جمہوریت، اسلام اور انسانی حقوق، اسلام اور ترقی میں عدم مطابقت سے متعلق ڈھٹائی سے آرا قائم کرتے ہیں۔سعید اسلام کو ایک مذہب اور کلچر سمجھتے ہیں؛ یہ دونوں کسی واحد کلیے کے اسیر نہیں ہیں؛ ان کی متعدد تعبیریں ہیں۔ وہ شامی مسلم دانش ور ادونس کے حوالے سے کہتے ہیں کہ کیا اسلام حکمرانوں کا ہے، یا انحراف پسند شعرا اور مسالک کا؟ مغرب اسلام کے غیر متجانس کردار پر زور دیتا ہے، اور اس کی تاریخ میں عقلیت و سائنس اور اجتہادی فکر کے حامل عناصر کی نفی کرتا ہے۔ یہاں سعید کا اشارہ سرد جنگ کے خاتمے کے بعد اسلام سے متعلق اس امریکی ڈسکورس کی طرف ہے، جس میں اشتراکیت کی جگہ اسلام کو ملی ہے۔سعید کے یہ خطبات گیارہ ستمبر (نائن الیون) کے واقعے سے پہلے دیے گئے تھے۔اس واقعے کے بعد اسلام کی بابت امریکی ڈسکورس میں شدت پیدا ہوئی ہے۔

سعید کے نزدیک قوم پرستی سے متعلق کارپوریٹ فکر سے آزاد ہونے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ دانش ور 'متجسس، تشکیک پسند فرد' کا کردار اختیار کرے۔ وہ ایک بار پھر یہ واضح کرتے ہیں کہ قوم اور گروہ فطری یا خدائی عطیہ نہیں، بلکہ تشکیل اور بعض صورتوں میں ایجاد ہیں، جن کے پیچھے جدوجہد اور فتح کی تاریخ ہے۔قوم کے تاریخی طور پر تشکیل پانے کا یہ علم، دانش ور کو ذہنی آزادی دیتا ہے؛ وہ کسی عقیدے، اسطور، آئیڈیالوجی کے زیر اثر نہیں آتا؛ وہ انسانی معاملات کا تجزیہ اس انسانی علم کی مدد سے کرتا ہے، جسے ماورائے خطا ہونے کا گھمنڈ نہیں ہوتا۔دانش ور کی نظر میں کوئی روایت اتنی مقدس نہیں ہوتی کہ اس کی تاریخ اور انسانوں پر اس کے اثرات کے ضمن میں سوالات قائم نہ کیے جاسکیں۔ چوں کہ قوم کی تاریخ جدوجہد اور تسخیر سے عبارت ہے، اس لیے دو طبقے وجود میں آتے ہیں: فاتح اور مغلوب؛ غالب اور نمائندگی سے محروم۔ دانش ور اگر کسی آفاقی اخلاقیات کا حامل ہوسکتا ہے تو وہ ہے، مغلوب، غیر نمائندگی پذیر، فراموش کردہ، نظر انداز کردہ طبقے کی خاموشی کو آواز دینا۔سعید ماہر عمرانیات ایڈورڈ شلس کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ دانش ور دو انتہاؤں پر

کھڑے ہیں: وہ یا تو غالب اقدار، اصولوں کے خلاف ہیں یا مصلحت آمیز انداز میں وہ عوامی زندگی میں تنظیم اور تسلسل مہیا کرتے ہیں۔ سعید کی رائے ہے کہ جدید دانش ور کے لیے اوّل الذکر کردار ہی حقیقی ہے، یعنی غالب رجحانات کو چیلنج کرنا، کیوں کہ غالب اقدار و اصول قوم سے جڑے ہیں جو ہمیشہ تسخیر پسند ہے، اسے اختیار و مرتبہ حاصل ہے؛ قوم، دانش ور سے تحقیق اور تجزیے کی بجاے وفاداری اور متابعت کا تقاضا کرتی ہے۔ دانش ور کو اس تقاضے کے آگے جھکنے سے انکار کر دینا چاہیے۔ اسے اپنی دانش ورانہ فکر کے سوا کسی سے وفادار نہیں ہونا چاہیے۔

اس خطبے کے آخری حصے میں دو اہم سوال سعید نے اٹھائے ہیں۔ ایک یہ کہ دانش ور ان لسانی بندشوں سے کیسے آزاد ہو، جن سے قومی شناخت مستحکم (اور ساتھ ہی خطرے سے دوچار) ہوتی ہے؟ سعید کا خیال ہے کہ قومی زبانیں ہمارے اردگرد برائے استعمال موجود نہیں ہوتیں، بلکہ انھیں 'اپنانا' (appropriate) پڑتا ہے۔ 'اپنانا' دراصل دانش ور کا موقف ہے۔ عام لوگوں کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ وہ قومی زبانوں کی تمام عمومی علامتوں کو بے چون و چرا قبول کر لیتے اور ان کی مدد سے اپنے تخیل میں قومی شناخت کا ایک پرشکوہ قلعہ تعمیر کر لیتے ہیں۔ وہ زبان کو 'اپناتے' نہیں، زبان کو موقع دیتے ہیں کہ وہ انھیں اپنا لے۔ جب کہ دانش ور سوال اٹھا کر، انحراف کی روش اپنا کر زبان کو اپناتا ہے۔ وہ عمومی علامتوں، کلیشوں وغیرہ میں اظہار کرنے کے بجائے، ان پر سوال قائم کرتا ہے؛ جن عمومی علامتوں سے ذہن سُن ہو جاتے ہیں، انھیں نہ صرف تحلیل و تجزیہ کا موضوع بناتا ہے، بلکہ ایک غیر عمومی اسلوب بھی اختیار کرتا ہے۔ یہیں ہمیں اس سوال کا جواب بھی ملتا ہے کہ کیوں دانش ور اپنا اظہار نئی اصطلاحات میں کرتے ہیں، اور کیوں خطیبانہ اور شاعرانہ اسلوب سے بیزار ہوتے ہیں۔ نسبتاً نامانوس زبان، ایک حقیقی تخلیق کار ہی کی نہیں، دانش ور کی بھی ضرورت ہے۔ محاورات، کہاوتوں، معروف شعری استعاروں سے لبریز زبان ذہن کو لوری دیتی ہے، (جسے بعض لوگ لطفِ زبان یا لطفِ سخن کہتے ہیں) جگاتی نہیں۔

دانش ور کی قومی وفاداری کی کیا حقیقت ہے؟ اس دوسرے سوال کے ضمن میں سعید یہ تو تسلیم کرتے ہیں کہ ہم سب بغیر کسی استثنا کے قومی، مذہبی یا نسلی کمیونٹی سے تعلق رکھتے ہیں۔ ہم خواہ کس قدر مزاحمت و احتجاج کر لیں، اپنے خاندان اور قومیت سے جدا نہیں ہو سکتے۔ سعید قوم و مذہب سے جڑے رہنے اور وفاداری کو مترادف نہیں سمجھتے۔ یوں بھی قوم سے علاحدگی کے بعد دانش ور مخاطب کس کو کرے گا؟ سعید کی رائے میں جب کوئی قوم سیاسی یا حقیقی طور پر کسی خطرے سے دوچار ہو (جیسے فلسطین و بوسنیا، یا طالبان کے ہاتھوں پاکستان) تو قومی دشمنوں کے خلاف

دفاع لازم ہے۔اسے وہ 'دفاعی قوم پرستی' کہتے ہیں۔یعنی ایمرجنسی کی حالت میں قوم کی بقا باقی لوگوں کے ساتھ دانش ور کے لیے بھی اہمیت اختیار کر جاتی ہے۔تاہم وہ فرانز فینن کا حوالہ دے کر لکھتے ہیں کہ ''استعمار مخالف قوم پرستی کے مقبول گیت (جیسے پارٹی اور لیڈر شپ کی تائید) کا ساتھ کافی نہیں''۔نیز'' کیا ہم نوآبادیات سے خود کو نجات دلانے کے لیے لڑ رہے ہیں یا ہم یہ سوچ رہے ہیں کہ جب آخری سفید پولیس والا چلا جائے گا تو ہم کیا کریں گے؟ مقامی دانش ور کا مقصد محض سفید پولیس والے کو اس کے مقامی ہم منصب سے بدلنا نہیں، بلکہ نئی 'روحوں' کی ایجاد ہے''۔ سعید واضح لفظوں میں لکھتے ہیں کہ بقا کے لیے اجتماعی جنگ سے وفاداری، دانش ور کی تنقیدی حس کو سُن نہیں کر سکتی۔اس دوران میں بھی اسے اپنی لیڈر شپ کی ان روشوں پر تنقید کرنی چاہیے، جن کی وجہ سے کچھ خیالات، معاملات حاشیے پر چلے جاتے ہیں دانش ور کو دفاعی قوم پرستی اور لیڈر شپ پر تنقید کے علاوہ ایک تیسرا کام بھی کرنا چاہیے۔مقامی بحران کو آفاقی بنانا؛ اپنی قوم کی تکالیف کو وسیع انسانی مفہوم دینا، اپنے تجربے کو دوسروں کے مصائب سے وابستہ کرنا۔

حاشیے کا تصور سعید کی فکر میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔دانش ور طاقت کے ان تمام مظاہر اور علامتوں کا پردہ چاک کرتا ہے، جو اخلاقی و علمی اہمیت کے حامل معاملات کو حاشیائی حیثیت سے ہم کنار کرتی ہیں۔اس موضوع کی مزید وضاحت، سعید اپنے تیسرے خطبے بہ عنوان ''دانش ورانہ جلاوطنی: وطن بدر اور حاشیائی دانش ور''، میں کرتے ہیں۔خطبے کے آغاز میں سعید قبل جدید عہد اور جدید عہد کی جلاوطنی میں فرق کرتے ہیں۔قبل جدید عہد میں مخصوص افراد کو جلاوطنی پر مجبور کیا جاتا تھا۔ان کے لیے وطن بدری ایک جذامی تجربہ تھا؛ جلاوطن کو اچھوت سمجھا جاتا تھا۔جدید عہد میں جلاوطنی پورے سماج کی ظالمانہ سزا میں بدل گئی ہے۔(سعید یہاں آرمینیائی لوگوں کی مثال دیتے ہیں۔مشرقی بحیرہ روم کے یہ باشندے ترکوں کے ہاتھوں نسل کشی کی وجہ سے الیپو، یروشلم اور قاہرہ میں آباد ہوئے۔دوسری عالمی جنگ کے بعد پھر دربدر ہوئے۔سعید پاکستان کی طرف مسلمان مہاجرین اور اسرائیل کی طرف یورپی و ایشیائی یہودیوں کی ہجرت کی مثال بھی دیتے ہیں)۔ سعید اس مقبول عام مگر مکمل طور پر غلط مفروضے کی نفی کرتے ہیں کہ جلاوطن لوگ اپنی جنم بھومی سے یکسر کٹ جاتے، بیگانہ ہو جاتے، یا مایوسانہ طور پر الگ ہو جاتے ہیں۔قبل جدید عہد میں جلاوطن شخص کو کوئی شے اپنے وطن کی یاد دلانے کو موجود نہیں ہوتی تھی؛ وہ ماضی کے سلسلے میں حد درجہ دل شکستہ اور حال و مستقبل کے ضمن میں تلخی کے احساسات رکھتا تھا، جب کہ جدید زمانے میں متعدد چیزیں ایک جلاوطن شخص کو اپنے وطن و ماضی کی یاد دلاتی ہیں (جیسے وہاں کے لوگوں، اشیا،

مصنوعات کی مسلسل آمدورفت سے، اور ذرائع ابلاغ کی خبریں، رپورٹیں وغیرہ)۔ چناں چہ بہ قول سعید آج کا جلاوطن ایک وسطی حالت میں رہتا ہے؛ وہ نہ تو پورے طور پر نئے ماحول سے ہم آہنگ ہوتا، نہ قدیم ماحول سے مکمل طور پر آزاد ہوتا ہے؛ وہ نیم شرکت اور نیم علیحدگی سے مغلوب رہتا ہے؛ ایک سطح پر ناسٹلجیائی اور جذباتی ہوتا ہے، اور دوسری سطح پر (نئے ماحول کی) ماہرانہ انداز میں نقل کرنے والا، ایک خاموش آوارہ ءوطن ہوتا ہے۔ سعید اس ضمن میں وی ایس نائپال کے ناول Bend in the River کے مرکزی کردار سلیم کی مثال دیتے ہیں جو ہندوستانی نژاد مشرقی افریقی مسلمان ہے۔

سعید جلاوطن کمیونٹی کی صورت حال کا خیال انگیز تجزیہ کرتے ہیں۔ وہ پاکستان اور اسرائیل کے مہاجرین پر بحث کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ان کی ہجرت، تقسیم اور علاحدگی کی آئیڈیالوجی کے تحت ہوئی تھی۔ اس آئیڈیالوجی نے فرقہ وارانہ مسائل کو حل کرنے کی بجائے انھیں زندہ رکھا ہے۔ اس کی وجہ بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ (جلاوطن گروہوں کے) دانش ور جب تک خود کو بے خانماں کمیونٹی کو متاثر کرنے والی صورتِ حال کا حصہ سمجھتے ہیں، وہ ثقافتی آمیزش (acculturation) سے زیادہ، ثقافتی عدم توازن کا سرچشمہ بننے کا امکان رکھتے ہیں۔ حقیقتاً یہ دانش ور اپنی قدیمی شناخت اور نئی، نسبتاً مختلف ثقافتی صورت حال میں موجود خلا کو پر کرنے کی کوشش کرنے کے بجائے اسے ابھارنے اور اس کی بنیاد پر مراعات حاصل کرنے کی سیاست کرتے ہیں۔

اس خطبے کا انتہائی فکر انگیز نکتہ جلاوطنی کو ایک استعاراتی حالت کہنا ہے۔ سعید کے مطابق اگرچہ جلاوطنی ایک حقیقی حالت ہے، ساتھ ہی یہ ایک استعاراتی حالت بھی ہے۔ نیز جلاوطنی محض ہجرت اور بے دخلی کی سیاسی تاریخ تک محدود نہیں۔ سعید اس بات کی وضاحت میں کہتے ہیں کہ کسی معاشرے کے تاحیات شہری بھی درونی رمانوس (insiders) اور بیرونی/اجنبی (outsiders) افراد میں تقسیم کیے جاسکتے ہیں۔ درونی افراد کسی بغاوت و انحراف کی واضح آواز کے بغیر جی حضوریے (yea-sayers) ہوتے ہیں؛ وہ سماج کا ساتھ دینے کے بدلے ترقی پاتے ہیں۔ دوسرے انکار پسند (nay-sayers) ہوتے ہیں؛ ان کے سماج سے تعلقات ناہموار ہوتے ہیں؛ بغاوت و انحراف کی اونچی لے کی وجہ سے وہ مراعات، طاقت، اختیارات اور اعزازات نہیں پاتے۔

جلاوطنی کی حقیقی صورت حال عبارت ہے، مقامی لوگوں کی مانوس فضا میں خود کو اجنبی محسوس

کرنے سے۔تمام 'بیرونی دانش ور' خود کو اپنے ہی سماج میں اجنبی پاتے ہیں۔سعید کی رائے میں، اس مابعد الطبیعیاتی مفہوم میں جلاوطنی کا مطلب ہے، بے چینی، بے قراری، مستقل طور پر مضطرب ہونا اور مضطرب رکھنا۔گھر واپسی کا ناممکن ہونا اور نئی جگہ میں بے خانماں ہونے کا احساس ہی، تمام اضطراب کا باعث ہے۔اہم بات یہ ہے کہ جلاوطن دانش ور اس اضطراب کو دبانے کی بجائے اسے اپنی فکر کی غذا بناتا ہے۔جلاوطنی اپنے بھرپور استعاراتی دلالتوں کے ساتھ، اس کا طرزِ فکر بن جاتی ہے۔یہاں سعید تھیوڈور ڈبلیو اڈورنو (1903-69) کی مثال پیش کرتے ہیں۔1930 کی دہائی میں نازی جرمنی سے ہجرت کر کے، پہلے لندن اور پھر امریکا جانے والے، اور 1949 میں واپس جرمنی آنے والے اڈورنو ایسے مفکر ہیں جنھیں سعید 'بیسویں صدی کا ممتاز دانش ور اور نہ ضمیر' قرار دیتے ہیں۔اگرچہ اڈورنو کا نیویارک میں پانچ سال (1936 تا 1941) قیام رہا، مگر انھوں نے جلاوطنی کو اس کے حقیقی و استعاراتی معنوں میں ایک گہرا تجربہ بنایا۔بہ قول سعید وہ اپنے جوہر میں دانش ور تھا، یعنی تمام نظاموں سے نفرت کرنے والا، خواہ وہ 'ہمارے' ہوں یا 'ان کے'۔اڈورنو ایک مستقل جلاوطن دانش ور تھا۔اڈورنو کہتے ہیں کہ حقیقی معنوں میں قیام اب ناممکن ہے۔وہ روایتی قیام گاہیں، جہاں ہم پلے بڑھے، اب ناقابل برداشت ہوگئی ہیں؛ ان کی آسائش کی قیمت علم کے ظہور (اور نئے انکشافات) سے ادا کی جا چکی ہے۔اڈورنو مزید کہتے ہیں کہ گھر اب قصہ ماضی ہے۔نئی اخلاقیات کا تقاضا ہے کہ 'گھر میں بے گھر رہا جائے'۔نیز غلط زندگی صحیح طور پر نہیں گزاری جا سکتی۔ سعید، اڈورنو کے موقف کی وضاحت میں کہتے ہیں کہ جلاوطنی جس وسطی حالت کی علم بردار ہے، وہ حالت بھی ایک جامد آئیڈیالوجی میں بدل سکتی ہے۔دوسرے لفظوں میں کوئی شخص، گھر اور بے گھری کی حالت سے وابستہ اضطراب کا عادی ہوسکتا ہے، جس کا مطلب دانش ورانہ جوہر (بے چینی) کی موت کے سوا کچھ نہیں۔دل چسپ بات یہ ہے کہ کلاسیکی اردو شاعری میں گھر اور بے گھری کے تجربے سے وابستہ اضطراب کا اظہار عام ملتا ہے۔جسے سعید نے مابعد الطبیعیاتی جلاوطنی کا نام دیا ہے، اس کی اتنی کیفیتیں اردو شاعری میں ملتی ہیں کہ ان پر الگ ایک مقالہ لکھا جا سکتا ہے۔جلاوطنی کے مضمون کی تہ میں کہیں تو وحدت الوجودی فکر کام کر رہی ہے، کہیں عشق کی غارت گری، کہیں ناقدریِ زمانہ، کہیں روح و بدن کی کش مکش اور کہیں اپنے عہد سے اجنبیت کا احساس۔یہ چند اشعار دیکھیے:

مسافر ہو کے آئے ہیں جہاں میں تس پہ وحشت ہے
قیامت تھی اگر ہم اس خرابہ میں وطن کرتے

انعام اللہ یقیں

رہے پھرتے دریا میں گرداب سے
وطن میں بھی ہیں ہم سفر میں بھی ہیں

میر تقی میر

کون ومکاں سے ہے دل وحشی کنارہ گیر
اس خانماں خراب نے ڈھونڈا ہے گھر کہاں

الطاف حسین حالؔی

تھی وطن میں شان کیا غالب کہ ہو غربت میں قدر
بے تکلف ہوں وہ مشت خس کہ گلخن میں نہیں

مرزا غالبؔ

نہ پوچھو مجھ سے لذت خانماں برباد رہنے کی
نشیمن سیکڑوں میں نے بنا کر پھونک ڈالے ہیں

علامہ اقبالؔ

ذکر ہو رہا تھا اڈورنو کا۔ ان کی فکر کی ترجمانی ان کے اس اندازِ تحریر میں ہوتی ہے، جو انتہائی حدوں میں تشکیل پاتا ہے۔ ایقان شکن تشکیک اور اطمینان کو پارہ پارہ کرنے والا استفہام ہی، دانش ور کو انتہائی حدوں میں لے جاتے ہیں۔ اڈورنو کہتے ہیں کہ جس کے پاس گھر نہیں، اس کے لیے، اس کی تحریر ہی رہنے کی جگہ ہے۔ اڈورنو کی دانش میں چوں کہ قیام ناممکن ہے، اس لیے تحریر بھی مستقل ٹھکانہ نہیں ہوسکتا۔ مستقل ٹھکانہ , ،حد یا منجمد آئیڈیالوجی میں بدلنے کا امکان رکھتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ ادیب/دانش ور تحریر سے جلاوطن کیسے ہو؟ اسے اپنی تحریر کو مخصوص اسلوب، کلیشوں، چند گنے چنے سوالات، پیش گوئی کیے جانے والے استفہامیوں کی آماج گاہ نہیں بننے دینا چاہیے۔ بہ قول سعید دانش ور بنیادی طور پر علم اور آزادی کا علم بردار ہے (یہ ایک تجریدی بات نہیں، ایک حقیقی تجربہ ہے)۔ وہ رابنسن کروسو کی طرح نہیں جس کا مقصد ایک چھوٹے جزیرے کو نو آبادی بنانا ہے، مارکو پولو کی مانند ہے جو ہر مقام پر خود کو عارضی مہمان سمجھتا ہے؛ حملہ آور اور فاتح نہیں۔ ادیب/دانش ور کے لیے روا نہیں کہ وہ اپنی تحریر کو اپنی نو آبادی بنائے؛ اسے اپنی ہر تحریر کو عارضی ٹھکانہ بنانا چاہیے۔ یہ ان لوگوں کے لیے لمحۂ فکر یہ ہے جو اپنے اسلوبِ خاص پر فخر کرتے ہیں۔

اڈورنو دانش ورانہ فکر کو جن انتہائی حدوں میں لے جانے کی تجویز پیش کرتے ہیں، ان کا

نتیجہ یاسیت اور کلبیت ہوسکتا ہے۔ سعید دانش ور کے لیے تشکیک، شوخی اور طنز کو تو ضروری قرار دیتے ہیں، مگر کلبیت کو نہیں۔ دانش ور کی جلاوطنی اسے سماج میں حاشیائی مقام دیتی ہے؛ انعامات و اعزازات، ایک طرح سے گھر کی فضا سے عبارت ہیں۔ انعام واعزاز کی مانوس دنیا میں دانش ور کی اجنبیت اسے حاشیائی حیثیت دیتی ہے۔ اگر دانش ور اپنی جلاوطنی کو گریہ وزاری میں بدل لیتا ہے، تو اس کا کلبی ہوجانا یقینی ہے۔ انعامات واعزازات سے محرومی کا قلق اسے ایک مایوس روح میں بدل سکتا ہے۔ سعید اس خیال کے حامی محسوس ہوتے ہیں کہ تحریر، دانش ور کا گھر ہوسکتی ہے۔ دانش ورانہ تحریر کے اپنے اعزازات ہیں اور تحریر ایک اور قسم کے گھر کی فضا کی حامل ہوسکتی ہے۔ اڈورنو کے یہاں نطشے کی عدمیت کا عکس محسوس ہوتا ہے، جو تمام اخلاقی اقدار کی معروضی بنیاد کا یکسر انکار کرتی ہے۔ جب کہ سعید ان اقدار پر سوال قائم کرتے ہیں، جو دنیا کو 'محروم اور مراعات یافتہ طبقوں' میں تقسیم کرتی ہیں۔ سعید تجریدی فلسفیانہ فکر پر سماجی، سیکولر فکر کو ترجیح دیتے ہیں۔ یہ ایک انوکھا اتفاق ہے کہ اردو میں مرزا غالب دانش ور کے اسی تصور کے حامل محسوس ہوتے ہیں، جسے سعید ان خطبات میں دہراتے ہیں۔ تشکیک، شوخی اور طنز غالب کی شاعری کے اساسی عناصر ہیں۔ غالب ان تمام کبیری تصورات پر شوخ وطنزیہ انداز میں استفہام قائم کرتے ہیں، جو اپنی اصل میں تجرید ہیں۔ مثلاً غالب کا یہ شعر: ٹٹتا ہے فوت فرصت ہستی کا غم کوئی/ عمر عزیز صرفِ عبادت ہی کیوں نہ ہو، دانش ورانہ شوخی کا کیسا عمدہ اظہار ہے۔

سعید کے نزدیک جلاوطنی کا سب سے اہم تحفہ 'دوہرا تناظر' ہے۔ جلاوطنی کا ہر منظر یا صورتِ حال، گھر کے منظر یا صورتِ حال کی طرف دھیان منتقل کرتی ہے۔ بہ قول سعید عقلی طور پر اس کا مطلب ہے کہ ہر خیال یا تجربہ، دوسرے خیال یا تجربے کے روبرو ہے۔ نئے ملک اور پرانے ملک کے تناظرات کے دوبدو ہونے سے، دونوں ایک نئی روشنی میں آجاتے ہیں، اور ایک ایسے علم کو ممکن بناتے ہیں جس کی پہلے پیش گوئی نہیں کی جاسکتی۔ دوہرا تناظر اس بات کو ممکن بناتا ہے کہ ہم اپنے وطن کو دوسروں کی نظر سے اور دوسروں کو اپنے وطن کی نگاہ سے دیکھ سکیں۔ بسا اوقات حب الوطنی ہمیں تنگ نظری وتعصب کا شکار کرتی ہے، دوہرا تناظر ہمیں ان سے آزادی دلاتا ہے۔ یہاں سعید ایک بار پھر مغرب کے اسلام سے متعلق ڈسکورس کا حوالہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''میں نے محسوس کیا ہے کہ اسلامی بنیاد پرستی سے متعلق یورپ کی انتہائی ناقص بحثیں دانش ورانہ طور پر اشتعال انگیز ہیں، کیوں کہ ان کا موازنہ یہودی یا عیسائی بنیاد پرستی سے نہیں کیا گیا، جو مشرق وسطیٰ کے میرے تجربے کے مطابق غالب اور نفرت انگیز ہیں''۔ گویا ان بحثوں پر یورپ کا محض ایک،

مقامی تناظر حاوی ہے۔ سعید خود مسلمان ملکوں میں اسلام کی بحثوں کا حوالہ نہیں دیتے، جہاں ایک طرف اسلام کے نام پر بادشاہت کے ظالمانہ نظام کی دہشت سے لے کر فرقہ وارانہ قتل و غارت کا بازار گرم ہے، اور دوسری طرف مغرب کی سیکولر فکر کے ساتھ وہی سلوک کیا جاتا ہے جو اسلام کے سلسلے میں مغرب کے دانش ور کرتے ہیں۔ دونوں جگہ واحد، مقامی تناظر حاوی ہے۔ مغرب میں اسلام کی بحثیں اور مسلم دنیا میں مغربی تہذیب کی بحثیں، دو انتہاؤں پر ہیں۔ اس 'انتہا پسندی' کا نقصان مغرب کو کم، مگر مسلم دنیا کو زیادہ ہے۔ عام طور پر مسلم دنیا کے دانش ور، اسلام سے متعلق مغربی مباحث کو بنیاد بنا کر سیکولر انسانی تہذیب کے حقیقی ثمرات سے نفرت کا پرچار کرتے ہیں۔ لہٰذا مسلمان ملکوں کے تناظر میں بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا یہاں اس ایقان شکن تشکیک کے لیے فضا سازگار ہے، جو دانش وری کی اساس ہے؟ ظاہر ہے اس سوال کو اخباری کالم نویس، اینکر پرسن اور ان کے پروگراموں میں روزانہ شام کو گل افشانی گفتار کا مظاہرہ کرنے والے 'ماہرین' زیرِ بحث لانے سے تو رہے!

کیا ایک دانش ور پوری آزادی کے ساتھ، من موجی انداز میں کام کر سکتا ہے؟ معاشی اعتبار سے کسی کا مرہونِ منت، اور نظریاتی لحاظ سے کسی کا وفادار ہوئے بغیر کیا وہ دانش ورانہ سرگرمی جاری رکھ سکتا ہے؟ انیسویں صدی میں بوہیمین دانش ور کا تصور سامنے آیا تھا، جب کہ بیسویں صدی میں کیفے فلسفی، ٹی ہاؤس دانش ور کی جگہ تنظیمی دانش وروں نے لے لی؛ بیسویں صدی میں علم کی صنعت کے غیر معمولی فروغ سے 'دانش وروں' کی بہتات ہوگئی۔ یہ 'دانش ور' سرکاری، نیم سرکاری، نجی اداروں اور سیاسی، مذہبی، فلاحی جماعتوں سے وابستہ ہیں اور تنخواہ اور مراعات حاصل کرتے ہیں۔ ان سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ اپنے ادارے یا جماعت کے معاشی و نظریاتی مفادات سے وفاداری کا مظاہرہ کریں۔ اسی تناظر میں سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ہم ایک ایسے دانش ور کا آج تصور کر سکتے ہیں جو کارپوریٹ فکر کی بجائے، انفرادیت پسند فکر کا حامل ہو؟ سعید یہ سوال اپنے چوتھے خطبے ''پیشہ ور اور باذوق دانش ور'' میں اٹھاتے ہیں۔ ان کا موقف ہے کہ مذکورہ سوال کا جواب ضروری ہے، کیوں کہ یہ جواب، دانش ور کے ہم سے خطاب کی توقعات کو متاثر کرتا ہے۔ کیا اس کا نقطہء نظر ایک آزاد شخص کا نقطہء نظر سمجھا جائے، یا حکومت، منظّم سیاسی جماعت، کسی لابی کا نقطہء نظر؟ سعید یہ تسلیم کرتے ہیں کہ آج انیسویں صدی کے بوہیمین دانش ور کا تصور ممکن نہیں؛ آج ہر دانش ور کسی نہ کسی ادارے سے وابستہ ہے۔ لیکن کیا ادارے سے وابستگی، اس کی آزادانہ رائے کو ناممکن بناتی ہے؟ سعید کہتے ہیں کہ اس سوال کا جواب مثالیت اور حقیقت کے

امتزاج کی روشنی میں زیر بحث لایا جا سکتا ہے، نہ کہ کلبیت کی روشنی میں۔ کلبی شخص بہ قول آسکر وائلڈ، وہ شخص ہے جو ہر شے کی قیمت جانتا ہے، مگر قدر کسی کی نہیں۔ سعید کے مطابق یہ سمجھنا ایک کلبی رویہ ہوگا کہ پورا معاشرہ اس قدر بدعنوان ہوگیا ہے کہ ہر شخص دولت کے آگے جھک جاتا ہے۔ اسی طرح ایک مکمل بے نیاز، خودنگر دانش ور کا وجود بھی غیر حقیقی ہے۔ گویا ادارے سے وابستگی کے باوجود ایک شخص، حقیقی دانش ور کا کردار ادا کر سکتا ہے۔ گویا بوہیمین دانش ور کا تصور مثالی، مگر ادارے سے وابستگی کے باوجود اپنی انفرادیت کو قائم رکھنا حقیقت پسندانہ تصور ہے۔ تاہم وہ اکیڈمک دانش وروں کے ضمن میں یہ ضرور کہتے ہیں کہ بیسویں صدی میں ان کی تحریریں فقط عوامی مباحث پر مرکوز نہیں، بلکہ تنقید اور بت شکنی سے متعلق ہیں، جن میں قدیم روایات کے جھوٹے پیغمبروں کو بے نقاب کیا گیا اور کھوکھلے ناموں کا بھانڈا پھوڑا گیا ہے۔ یہاں ان کا واضح اشارہ نئی تنقیدی تھیوری کی طرف ہے، جو اتھارٹی کی ہر شکل کو معرض سوال میں لاتی ہے۔

سعید اپنے خطبات میں دانش ور کی انفرادیت پر جا بجا زور دیتے ہیں۔ ان کی نظر میں دانش ور کو کارپوریٹ فکر کا شکار ہونے اور اس کا ترجمان بننے سے اگر کوئی شے بچا سکتی ہے تو وہ اس کی انفرادیت ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کارپوریٹ فکر کی آکاس بیل، دانش ور کے بنیادی جوہر ہی کو چوس لیتی ہے۔ بوہیمین دانش ور کو یہ سہولت حاصل تھی کہ وہ ان تمام تنظیموں سے بے زاری کی حد تک دور تھا، جو اسے سٹیریوٹائپ فکر کے دام میں لا سکتی تھیں، اور اس طرح وہ اپنی شدید انفرادیت کا تحفظ کر سکتا تھا، مگر جدید دانش ور اس سہولت سے محروم ہے۔ اردو میں بوہیمین دانش ور کا اوّلین، اور نسبتاً نامکمل تصور ہمیں توبتہ النصوح کے کلیم کی شکل میں ملتا ہے۔ وہ جب اپنے باپ سے کہتا ہے: مجھ کو تمھارے ماں باپ ہونے سے انکار نہیں۔ گفتگو اس باب میں ہے کہ تم کو میرے افعال میں زبردستی دخل دینے کا اختیار ہے یا نہیں۔ سو میں سمجھتا ہوں کہ نہیں ہے''، تو وہ اپنی انفرادیت کا تحفظ کرتا ہے۔ باپ کی اتھارٹی سے انکار، استعاراتی طور پر سماج کی مقتدر قوتوں سے انکار ہے۔ اس کے انکار کی بنیاد، شاعری سمیت دیگر فنون سے اس کی دل چسپی میں ہے۔ کلیم کا رویہ ایک باذوق شخص (amateur) کا رویہ ہے۔ یہ اسی باذوق دانش ور کی تصویر ہے، جسے سعید اپنے زیر بحث خطبے میں 'تنظیمی دانش ور' کے مقابلے میں پیش کرتے ہیں۔ بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں میراجی، کلیم کی بوہیمین دانش ور کی نامکمل تصویر کو مکمل کرتے ہیں۔ جو چیز کلیم کے یہاں استعارے کی سطح پر تھی، وہ میراجی کے یہاں ایک حقیقت بن جاتی ہے؛ میراجی سماجی اشرافیہ کی سب اہم علامتوں کے منکر تھے۔ میراجی کی انفرادیت اپنا مفہوم، اشرافیہ کلچر کی کارپوریٹ فکر کا

مضحکہ اڑانے کی صورت میں متعین کرتی ہے۔ یہی کام ایک دوسرے انداز میں منٹو نے کیا۔

دانش ور کی انفرادیت، ایک بات ہے اور اس انفرادیت کا 'اثر' دوسری بات ہے۔ سعید نے یہ نکتہ اجاگر نہیں کیا۔ قصہ یہ ہے کہ دانش ور کی انفرادیت کا اثر سماج میں اس صورت میں، اور اسی حد تک پڑ سکتا ہے، جہاں تک سماجی رشتے اس امر کی اجازت دیں۔ اسی سے ہم اس سوال کا جواب بھی تلاش کر سکتے ہیں کہ دانش وروں کے غیر معمولی خیالات کے باوجود، سماج میں ان کی روشنی میں کوئی تبدیلی کیوں رونما نہیں ہوتی۔ جسے ہم تبدیلی کہتے ہیں، وہ دانش ور اور سماج کے درمیان ابلاغ کا دوطرفہ رشتہ قائم ہو جانے کا نتیجہ ہے۔ نیز اس سوال کا جواب بھی مل جاتا ہے کہ کیوں ایک معاشرے میں دانش ور کی تحریریں، بیانات واضح اثر رکھتے ہیں اور کسی دوسرے معاشرے میں کیوں بے اثر رہتے ہیں؟

سعید کی رائے ہے کہ آج مغربی اور غیر مغربی دنیا میں دانش ور کو اگر کسی طرف سے خطرہ ہے تو وہ اکیڈمی ہے، نہ مضافات ہیں، صحافت کی جادو اثر صارفیت ہے نہ پبلشنگ ہاؤس، بلکہ اس رویے سے ہے، جسے میں پیشہ وریت (پروفیشنل ازم) کہتا ہوں۔ اگر کوئی شخص اپنی دانش ورانہ فکر اور اپنی معاشی فکر میں حد فاصل قائم نہ رکھے؛ وہ اپنے دانش ورانہ کام کو بھی روٹی روزی کے کام کی طرح سمجھے، جس میں نوتا پانچ آنکھ گھڑی پر لگی رہتی ہے، اور کوئی متنازع بات نہیں کہی جاتی ہے، خود کو ادارے یا منڈی کی ضرورت کے مطابق ڈھالا جاتا ہے، تو یہی پیشہ وریت ہے۔ پیشہ وریت کا سادہ مفہوم اپنی ذہانت اور علم کو کسی ایسے مقصد کے لیے کام میں لانا ہے، جس کا تعین ادارے اور تنظیمیں اپنے محدود مفادات کے لیے کرتی ہیں۔ یہ اپنے علم و مہارت کی سیدھی سادھی فروخت ہے۔ اس پر سوالیہ نشان اس وقت قائم ہوتا ہے، جب اس مہارت کو دانش کہنے پر اصرار کیا جائے۔ علم و مہارت کی فروخت کی ایک اور صورت بھی ہے۔ انعام و اعزاز۔ چوں کہ یہ حکومتوں، مقتدر اداروں کی طرف سے ملتے ہیں، اس لیے انھی لوگوں کو ملتے ہیں جو انھیں للکارتے نہیں؛ وہ ان کی روشوں پر سوال اٹھانے کی بجائے، ان کے نظریات و اعمال کی توثیق کرتے ہیں۔ اس کے بدلے ہی میں انھیں انعام و اعزاز ملتے ہیں۔ سارتر (جنھوں نے 1964 میں ادب کا نوبل انعام ٹھکرا دیا تھا) تو یہاں تک کہتے ہیں کہ جب تک کوئی شخص سوسائٹی کے مطالبات و ترغیبات میں گھرا ہے، وہ دانش ور ہی نہیں ہو سکتا۔ سعید دراصل دانش ور کے لیے حاشیائی حیثیت کو اصول بنا لیتے ہیں۔ دانش ور کو اپنے ادارے، سوسائٹی، ملک میں طاقت کے مرکز سے دور، حاشیے پر رہنا چاہیے، تاکہ وہ مرکز پر سوال قائم کرتا رہے۔

سعید کی نظر میں پیشہ وریت، دانش ور پر چار قسم کے دباؤ ڈالتی ہے۔ اوّل تخصیص کاری۔ آج سب سے زیادہ اسی کی ضرورت سمجھی جاتی ہے۔ سعید کے مطابق تخصیص کا مفہوم ہے، آرٹ یا علم کو تشکیل دینے والی خام قوتوں (تاریخ و سیاست) کے سلسلے میں بے بصری۔ تخصیص سے دریافت اور جوش کی وہ حس ہی ختم ہو جاتی ہے، جس پر دانش ور کا بنیادی انحصار ہوتا ہے؛ تخصیص کار مکمل طور پر دوسروں کی آرا کے رحم و کرم پر ہوتا ہے۔ دوم سندی نوعیت کی مہارت۔ بہ قول سعید، اس میں تسلیم شدہ معیارات کی جگالی ہوتی ہے۔ جو لوگ، ادارے، تنظیمیں ان معیارات کو مسلمہ قرار دیتی ہیں، وہ دیگر مختلف معیارات کے سلسلے میں عدم رواداری کا مظاہرہ کرتی ہیں۔ سوم طاقت و اتھارٹی کی طرف جھکاؤ۔ پیشہ وریت، طاقت و اتھارٹی کی طرف جھکنے کا میلان رکھتی ہے، تاکہ اسے اپنی خدمات بیچ کر مراعات حاصل کر سکے۔ اس ضمن میں سعید امریکا سمیت مختلف ملکوں کے حکومتی اداروں کی طرف سے تحقیقی گرانٹس کا ذکر کرتے ہیں، جنھیں سماجی سائنس کے پیشہ ور ماہرین حاصل کرتے اور متعلقہ اتھارٹی کے ایجنڈے کے مطابق نظریات وضع کرتے ہیں۔ تاہم سعید یہاں یہ بات بھی واضح کرتے ہیں کہ امریکا و یورپ میں 'کرائے کی تحقیق' کے متوازی حقیقی، بے غرض تحقیق کی اہمیت کا احساس باقی رہا ہے۔ اس ضمن میں وہ نوم چومسکی کی مثال لاتے ہیں۔ بھارت میں ارون دھتی رائے اس حقیقی، دانش ورانہ تحقیق کی اہم مثال ہیں۔

پیشہ وریت کے اس جبر سے آزادی کی کیا صورت ہے؟ سعید ایک لفظ میں جواب دیتے ہیں: غیر پیشہ وریت (amateurism)۔ کلاسیکی مفہوم میں غیر پیشہ ور، باذوق دانش ور کسی دباؤ اور جبر کی پروا نہیں کرتا، نہ کسی لالچ و ترغیب کے دام میں گرفتار ہوتا ہے؛ آرٹ اور علم سے اس کا تعلق غیر افادی ہوتا ہے۔ اگر آرٹ کی روح، حسن اور علم کی روح، بصیرت ہے تو اسے فقط ان سے غرض ہے۔ سعید 'غیر پیشہ ور، باذوق دانش ور' کے کلاسیکی تصور کو پورے طور پر قبول کرتے محسوس نہیں ہوتے۔ شاید اس لیے کہ کلاسیکی مفہوم میں 'باذوق، غیر پیشہ ور شخص' آرٹ و علم کی سماجی افادیت پر توجہ نہیں کرتا (جیسے کلیم یا میرا جی)، جب کہ سعید دانش ور کے سیاسی و سماجی کردار کے شدت سے حامی ہیں۔ اسی طرح وہ تحقیق کے پیشہ ورانہ اصولوں اور رسمیات کے جبر سے تو انکار کرتے ہیں، مگر بذاتہٖ ان سے نہیں۔ چناں چہ کہتے ہیں کہ باذوق دانش ور معاشرے کے ایک سوچنے والے، مضطرب رکن کے طور پر اسے اپنا حق سمجھتا ہے کہ وہ اپنی ٹیکنیکل اور پروفیشنل سرگرمی کے عین دوران میں اخلاقی سوال اٹھائے۔ خاص طور پر یہ سوال کہ کس بات سے کون فائدہ اٹھاتا ہے؟ اس طرح وہ ان قوتوں کی نشان دہی کی کوشش کرتا ہے، جو کسی ڈسکورس سے بہ ظاہر فاصلے پر

ہوتی ہیں، مگر اس سے منفعت حاصل کر رہی ہوتی ہیں۔ غیر پیشہ ور دانش ور کے سامنے یہ سوال بھی ہوتا ہے کہ آیا اس کے قارئین ایک صارف کی طرح مطمئن ہو رہے ہیں، یا انھیں چیلنج کیا جا رہا ہے، یعنی انھیں مکمل اختلاف کی تحریک دے کر معاشرے میں جمہوری شرکت کے قابل بنایا جا رہا ہے، یا نہیں؟ سعید دانش کے نام پر خاص طرح کے خیالات کی اجارہ داری کو ناپسند کرتے ہیں۔ اگر دانش وری کا اہم فریضہ جھوٹے پیغمبروں کو بے نقاب کرنا اور بت شکنی ہے، تو خود دانش ور کیوں کر ایک پیغمبر اور بت کے طور پر اپنی نمائندگی کا ارتکاب کر سکتا ہے؟

'طاقت ور کے سامنے کلمۂ حق' سعید کے پانچویں خطبے کا عنوان ہے۔ سعید کے مطابق دانش ور کے لیے بنیادی سوال یہ ہیں کہ کوئی شخص سچ کیسے بولتا ہے؟ کون سا سچ؟ کس کے لیے؟ کہاں؟ سعید کہتے ہیں کہ بدقسمتی سے کوئی ایسا نظام یا طریقۂ کار موجود نہیں جو اس قدر وسیع اور یقینی ہو کہ دانش ور کو ان سوالات کے راست جواب دے سکے۔ کچھ نظامِ فکر یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ وہ سچائی کا حتمی علم رکھتے ہیں۔ سعید غالباً انھی کو مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ ہماری دنیا سیکولر ہے، اس مفہوم میں کہ اس کی تعمیر انسانی کوششوں سے ہوئی ہے۔ لہٰذا دانش ور مذکورہ سوالات کے جواب تلاش کرنے کے لیے سیکولر طریقے (تاریخی و سماجی تجزیے کے طریقے) ہی کام میں لا سکتا ہے۔ سعید تسلیم کرتے ہیں کہ وحی و الہام نجی زندگی [کے معاملات کی] تفہیم کے لیے مکمل طور پر قابلِ عمل طریقے ہیں، لیکن اس وقت یہ تباہ کن بلکہ وحشیانہ بن جاتے ہیں، جب نظریاتی ذہن کے حامل مرد و عورت انھیں استعمال کرتے ہیں۔ بہ قول سعید: ''لاریب، مجھے یہ کہنے میں باک نہیں کہ دانش ور کو لازماً مقدس وژن یا متن کے محافظوں سے تاحیات بحث میں شریک رہنا چاہیے، جن کی غارت گری کی کوئی حد نہیں، جن کی سخت گیری کسی اختلافِ رائے کو برداشت نہیں کر سکتی، اور اس طرح [سماج میں] تنوع پیدا نہیں ہوتا''۔ گویا ذاتی زندگی میں مذہب ایک نعمت، مگر ایک سماجی نظریے کے طور پر تباہ کن ہے۔ نشاۃ ثانیہ کے بعد مغربی فکر نے دنیا کو مادی مظہر ہی سمجھا اور اس کی تفہیم میں عقلی طریقوں کو استعمال کیا ہے۔ اردو میں سرسید نے (بیسویں صدی کے سیکولر انسان دوست فلسفی برٹرینڈ رسل سے پہلے) انیسویں صدی کے اواخر میں لکھا تھا کہ ''قدیم اصول یہ ہے کہ مذہب روحانی اور جسمانی یعنی دینی و دنیوی دونوں کاموں سے متعلق ہے۔ جدید اصول یہ ہے کہ مذہب صرف روحانی کاموں سے متعلق ہے''۔ سعید اور سرسید کے یہ خیالات آج پاکستان میں جاری مذہبی شدت پسندی کے سلسلے میں کس قدر برمحل معلوم ہوتے ہیں، یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں۔ مذہبی گروہوں کی غارت گری، مقدس متن کے نام پر ہے۔ اقبال نے سیاست کے دین

سے جدا ہونے کو چنگیزی کہا تھا، مگر مذہبی گروہوں، مذہبی سیاسی جماعتوں میں دین و سیاست کی آمیزش، چنگیزیت کی صورت اختیار کر گئی ہے۔ پاکستان کے اہلِ دانش کا مخمصہ اس قدر انوکھا ہے کہ شاید اس کی کہیں مثال بھی نہ ہوگی۔ مذہب کے نام پر وجود میں آنے والی ریاست میں، ایسے گروہوں کو وجود میں آنے سے کیسے روکا جا سکتا ہے جو ریاست کے تمام قوانین کو مذہبی بنانے کی جدوجہد کو مقصدِ حیات بنالیں، اور جو لوگ مذہب کو ذاتی زندگی تک محدود رکھنے کے قائل ہوں، ان کے خلاف صف آرا نہ ہوں؟ یہ ایک ایسا مخمصہ ہے، جس سے نکلنے کے لیے کبھی کبھی قائداعظم کی گیارہ اگست کی مشہور تقریر کا حوالہ دیا جاتا ہے، جس میں انھوں نے پاکستانی شہریت کی تعریف بلا مذہب و فرقہ کی تھی، مگر اس کے جواب میں قائداعظم کے متعدد ایسے خیالات پیش کیے جاتے ہیں جو پاکستان کو اسلام کی تجربہ گاہ بنانے سے متعلق تھے۔ اس کا نتیجہ کنفیوژن ہے، نتیجہ خیز مباحثہ نہیں۔

سعید کو یہ ماننے میں تامل نہیں کہ الوہی صداقت میں یقین رکھنے والوں کو اپنی رائے کے اظہار کا حق ہے، اور یہ حق انھیں سیکولر دنیا دیتی ہے۔ سیکولر دنیا بحث مباحثے میں تمام لوگوں کی جمہوری شرکت کی قائل ہے۔ سیکولر دانش ور رائے ظاہر کرنے میں یقین رکھتا ہے، مسلط کرنے میں نہیں۔ یہی اصول مذہبی دانش وروں کے لیے بھی ہے۔ بہ قول سعید، سیکولر دانش ور کا اگر کوئی قلعہ ہوسکتا ہے تو وہ رائے کی تشکیل اور اظہار کی آزادی ہے۔ اسی اصول کی بنا پر سعید سلمان رشدی کے حق میں آواز بلند کرنا بھی ضروری خیال کرتے ہیں۔

کیا سیکولر ہونے کا مطلب سچائی کے ایک غیر متنازع تصور کا حامل ہونا ہے؟ کیا سیکولر سچائی ایک معروضی سچائی ہے؟ اگر اس کا جواب ہاں میں ہو تو ایک سیکولر اور ایک مذہبی دانش ور میں کیا فرق باقی رہ جاتا ہے! سعید کو بھی اس نزاکت کا احساس ہے، اس لیے وہ امریکی مؤرخ پیٹر نووک کی کتاب *That Noble Dream* (مطبوعہ 1988) کا حوالہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ حقیقت/ سچائی سے متعلق اتفاق رائے غائب ہو گیا ہے۔ نیز روایتی اتھارٹی بھی باقی نہیں رہی، بہ شمول خدا اور مصنف۔ ظاہر ہے یہاں اشارہ نئی تھیوری کی طرف ہے، جس نے سچائی کو ایک سماجی تشکیل کہا ہے۔ سعید اپنی رائے ظاہر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''یہ کہنا سچ ہے کہ معروضیت اور اتھارٹی کی تنقید نے مثبت خدمت انجام دی، کیوں کہ اس تنقید سے یہ واضح ہوا کہ بنی نوع انسان نے کس طرح سیکولر دنیا میں سچائیاں تشکیل دیں''۔ یہیں سعید اپنے محبوب موضوع مابعد نوآبادیات کی طرف پلٹتے ہیں، اور کہتے ہیں کہ سفید آدمی کی برتری بھی ایک 'معروضی سچائی' سمجھی گئی تھی۔ ایشیا و افریقا پر حکم رانی، اسی 'معروضی سچائی' کو اتھارٹی سمجھ کر کی گئی۔ سعید نے اپنی کتابوں میں تفصیل سے واضح کیا

ہے کہ کس طرح سفید آدمی نے 'ہم' کو ایک آفاقی صداقت قرار دے کر مقامی ثقافتوں کا استحصال کیا، حالاں کہ 'ہم' خود ایک مقامی یورپی تصور تھا۔ اتھارٹی کی تنقید سے آفاقیت معرض سوال میں آئی ہے۔ آفاقیت کی جگہ مقامیت نے لے لی ہے۔ عقلی طور پر مقامیت کا مطلب ہے کہ سچائی غیر معین یعنی contingent ہے۔ آج اور یہاں کی سچائی، ضروری نہیں کہ کل اور وہاں کی سچائی کے عین مطابق ہو، یا اس کے لیے معیار ہو۔ مطابقت اور معیار بننے کا امکان ہوسکتا ہے، لازمی اصول نہیں۔ یہی وہ سچ ہے جس کا اظہار دانش ور کو طاقت ور کے سامنے کرنا چاہیے۔

عالمی دانش ور کے سامنے اب بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ کس طرح مقامی شناختوں کو دیگر مقامی شناختوں سے ہم آہنگ کیا جائے؟ اس ضمن میں وہ ایک اہم بات یہ کہتے ہیں کہ آج کسی دانش ور کے شایان شان نہیں کہ وہ اپنی ثقافت کی شان وشوکت کے قصیدے لکھے۔ یہ قصیدے دوسری، مختلف ثقافتوں کی موجودگی میں کوئی جواز نہیں رکھتے۔ اپنی ثقافتی عظمت کا ترانہ، دوسری ثقافتوں سے ہم آہنگی میں ایک بڑی رکاوٹ بن جاتا ہے۔ سعید دانش ور کو ثقافتی سفیر کے طور پر نہیں دیکھتے۔ ان کی نظر میں دانش ور کے لیے معقول رویہ، یہ ہے کہ وہ اپنے اور دیگر معاشروں میں موجود اختیارات کی حامل ان طاقتوں کو موضوع بنائے جو اپنے شہریوں کو جواب دہ ہیں۔ طاقت کو موضوع بنانے، اس کی حکمت عملیوں اور ان کے اثرات کو منکشف کے لیے ضروری ہے کہ دانش ور غیر معمولی تحقیق اور سخت محنت کرے۔ وہ ان دانش وروں کو ملامت کرتے ہیں جو دوسروں کے لیے تو اصولی اور مشکل موقف اختیار کرنے کی بات کرتے ہیں، مگر خود اس سے گریز کرتے ہیں کہ کہیں ان پر سیاسی ہونے کی چھاپ نہ لگ جائے، یا جو متنازع ہونے سے ڈرتے ہیں۔ نیز وہ متوازن، معتدل ہونے کی شہرت چاہتے ہیں، یا یہ خواہش رکھتے ہیں کہ انھیں کسی باوقار بورڈ میں شامل کرلیا جائے، وہ فیصلہ سازوں کی مین سٹریم میں رہیں، اور امید رکھیں کہ انھیں کوئی اعزازی ڈگری مل جائے، کوئی بڑا انعام یا شاید سفارت۔ سعید کے نزدیک دانش ور کے لیے اگر کوئی شے اس کی پر جوش دانش ورانہ زندگی کی خاصیت بدل سکتی ہے، اسے بے اثر اور بالآخر اسے قتل کرنے والی ہوسکتی ہے تو ان عادات کو 'داخلی بنانا' ہے۔ دانش ور کے خوف اور ترغیبات، اس کی ذہنی زندگی کو زہر آلود کرتے ہیں، جس کا اثر اس کی تحریروں میں بھی ظاہر ہوتا ہے؛ وہ طاقت کے آگے کلمۂ حق کہنے کی بجائے طاقت کی رضامندی کا طالب رہنے لگتا، اور مشکل وقت پڑنے پر طاقت کی آئیڈیالوجی کے آگے ہتھیار ڈال دیتا ہے۔ تاہم سعید یہ بھی واضح کرتے ہیں کہ طاقت کے سامنے اظہار کوئی سادہ لوح قسم کی مثالیت پسندی نہیں۔ بہ قول سعید دانش ور کا کلمۂ حق دراصل متبادلات کا محتاط جائزہ

ہے، یعنی صحیح بات کا انتخاب، اور اس کی قابل فہم انداز میں نمائندگی، اور اس پلیٹ فارم سے نمائندگی جہاں یہ زیادہ موثر ہو اور صحیح تبدیلی کا سبب بن سکے۔

ان خطبات میں سعید اس موقف کو کئی بار دہراتے ہیں کہ دانش ورانہ سرگرمی، سیاست سے الگ نہیں رہ سکتی۔ سیاست ہر شے میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ یہ سعید کا پسندیدہ مقولہ لگتا ہے۔ نیز وہ دانش ور کے لیے ضروری قرار دیتے ہیں کہ وہ تبدیلی کے عمل کا حصہ بھی بنے۔ ایسے میں اس بات کا امکان ہے کہ دانش ور کسی سیاسی جماعت میں شامل ہو جائے، لیکن ساتھ ہی سعید اس اندیشے کا اظہار کرتے ہیں کہ اس کی جماعت میں شمولیت اسے دانش ور کی بجائے جماعتی نظریے کا معتقد بنا سکتی ہے۔ اس سوال پر وہ بحث اپنے آخری خطبے ''دیوتا جو سدا ناکام ہوتے ہیں'' میں کرتے ہیں۔ خطبے کا یہ عنوان انھوں نے رچرڈ کراس مین کی کتاب *The God that Failed* (مطبوعہ 1949) سے لیا ہے۔

ایک دانش ور کے طور پر سعید کسی دیوتا میں یقین نہیں رکھتے۔ لکھتے ہیں: ''میں کسی بھی قسم کے سیاسی دیوتا میں اعتقاد کے خلاف ہوں''۔ سعید بعض تاریخی مثالوں سے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ سیاسی دیوتاؤں میں دانش ور کے اعتقاد کا انجام بالآخر اعتراف گناہ کی اذیت ہے۔ وہ اپنے ایک ایرانی دوست کی کہانی لکھتے ہیں، جو خمینی انقلاب کا پرجوش حامی تھا۔ انقلاب کے بعد خمینی حکومت کا حصہ بنا، بعد میں مایوس ہوا۔ جب اسلامی انقلاب کے ممکنہ نتائج سامنے نہیں آئے، تو وہ امریکا آ گیا۔ یہی نہیں بلکہ خلیج کی جنگ کے دوران میں اس نے امریکا کی حمایت بھی کی۔ گویا ایک دیوتا سے مایوس ہو کر، دوسرے دیوتا میں اعتقاد پختہ کر لیا۔ بہ قول سعید اس کا رویہ، بائیں بازو کے یورپی دانش وروں کا سا تھا، جو فاشزم اور امپیریل ازم میں سے امپیریل ازم کا انتخاب کرتے ہیں۔ اس پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں: ''دانش ورانہ اور سیاسی طور پر مطلوب رویّہ یہ تھا کہ فاشزم اور امپیریل ازم دونوں کو رد کیا جاتا''۔ برصغیر کے بائیں بازو کے دانش وروں نے بھی دوسری عالمی جنگ کے دوران میں فاشزم کے مقابلے میں برطانوی امپیریل ازم کا ساتھ دیا تھا۔ سعید نے یہ واضح نہیں کیا کہ بائیں بازو کے یورپی دانش وروں نے فاشزم کی مخالفت میں کیوں امپیریل ازم کا انتخاب کیا؟ بائیں بازو کے یورپی دانش ور ہوں یا برصغیر کے، ان کی فکر طاقت کی حرکیات میں اسیر تھی؛ ان کے لیے یہ بات قابلِ فہم تھی کہ طاقت کی ایک سفاک شکل کا خاتمہ، طاقت کی دوسری زبردست صورت سے کیا جا سکتا ہے۔ ایک طاقت کے مقابلے میں دوسری طاقت کے انتخاب کا 'جبر'، دوسری عالمی جنگ (جس میں فاشسٹ جرمنی و اٹلی کے مقابلے میں اتحادی ملکوں میں سوویت

یونین بھی شامل تھا، جو بائیں بازو کی جماعتوں کی دانش ورانہ فکر کا قبلہ تھا) کی پیداوار تھا۔ سوال یہ ہے کہ اس میں آج کے دانش ور کے لیے کیا پیغام ہے؟ ہماری رائے میں بڑا سادہ پیغام ہے۔ دانش ور کو طاقت کے مراکز سے فاصلہ رکھنا چاہیے، تاکہ وہ طاقت، جبر، استحصال کی واضح اور مخفی یعنی مادی، نفسیاتی اور علمیاتی صورتوں کا پردہ چاک کر سکے۔ یہ دانش ور کا حاشیائی مقام ہے، مگر اس کی دانش کی ساری طاقت کا خزینہ یہیں دفن ہے۔

رچرڈ کراس مین کی کتاب میں ممتاز مغربی دانش وروں، جیسے آندرے ژید، آرتھر کوئسلر کے ماسکو کی طرف جانے اور پھر واپس غیر کمیونسٹ ملکوں میں آ کر 'اعتراف گناہ' کے قصے ہیں۔ بہ قول سعید سرد جنگ کے زمانے میں اکثر لوگوں کے 'دانش روانہ کیریر' کی بنیاد دانش ورانہ کامیابیوں کے بجائے کمیونزم کی برائیوں کو ثابت کرنے، نیز کمیونسٹ ملکوں میں جا کر رہنے کے ناکام تجربے پر ندامت کے اظہار پر تھی۔ اس پر سعید طنزاً کہتے ہیں: ''میں پوچھنا چاہتا ہوں، ایک دانش ور کے طور پر آپ کیوں دیوتا میں یقین رکھتے ہیں؟ مزید براں آپ کو یہ حق کس نے دیا ہے کہ آپ یہ تصور کریں کہ آپ کا سابقہ اعتقاد اور بعد کی التباس شکنی [ہمارے لیے] اس قدر اہم ہیں؟'' سعید دیوتا میں یقین کو تشدد سے وابستہ دیکھتے ہیں۔ نئے نظریے کو مذہب بنانے والے، اور پرانے نظریے کی طرف مراجعت کرنے والے اکثر عدم رواداراور متشدد ہوتے ہیں۔ قصہ مختصر، دانش ور کے لیے دیوتا ہمیشہ ناکام ہوتے ہیں۔

دیوتا کیوں ناکام ہوتے ہیں؟ دیوتا (اور ہیرو بھی)، ایک ایسی شبیہ ہے، جس کی اصل ہمیشہ ماضی میں ہوتی ہے، مگر یہ حال میں پوری شان سے جلوہ گر رہتی اور مستقبل سے متعلق امیدوں اور خواہشات کا مرکز بنی رہتی ہے؛ گویا یہ لازمانی شبیہ ہے، جس کا تصور ہم اپنے اس ذہن سے کرتے ہیں، جس کی ساری کارکردگی زمان و مکاں کی اسیر ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دیوتا کو اپنی عقیدت کا مرکز بنانے کے لیے ہم اپنے مکانی و زمانی شعور کو معطل کرتے ہیں۔

[دانش ور کے اظہارات (*Representations of the Intellectual*) ونٹاژ بکس، نیویارک سے 1994 میں پہلی مرتبہ شائع ہوئی۔ اس تحریر میں کتاب کا پہلا اڈیشن ہی سامنے رکھا گیا ہے۔ ن ع ن]

رینیٹ جیکوبی

انگریزی سے ترجمہ: ارجمند آرا

نسیب☆ اور غزل میں وقت اور حقیقت

قصیدے کی عشقیہ تمہید 'نسیب' سے علاحدہ، عشقیہ شاعری کی ایک آزاد صنف کے طور پر غزل کے ارتقا کو عربی ادب کی تاریخ کی چند انقلابی تبدیلیوں میں شمار کیا جاتا ہے۔[1] حالاں کہ اس کی ہیئت پر کچھ نہ کچھ تحقیق ہوئی ہے لیکن بہت سے سوال ہیں جن پر ابھی کام ہونا باقی ہے۔ مثلاً غزل کا منبع کیا صرف نسیب ہے یا پھر دوسری اصنافِ شاعری کو بھی کھنگالنا چاہیے؟ یہ سوال بحث کے لیے کھلا ہے۔ اُن اہم خارجی عوامل کے بارے میں بھی اختلافِ رائے ہے جن کے سبب غزل کا ارتقا آزاد صنف کے طور پر ہوا اور جنھوں نے غزل میں مضمرِ عشق کے نئے تصور کو بھی نمایاں کیا۔ (خارجی عوامل میں) کیا مذہب، وحدانیت اور/یا قرآنی اخلاقیات بنیادی اہمیت کے حامل ہیں جن پر مسلم علما نے خصوصی زور دیا ہے؟ یا پھر یہ بات زیادہ پذیرِ فتنی ہے کہ خانہ بدوشی یا نیم خانہ بدوشی میں اقتصادی اور معاشرتی صورتِ حال، بدو معاشرے میں انتشار، زیارت گاہوں والے شہروں میں آرام و فراغت کی فراوانی، اور حجاز کے قبیلوں میں غربت کی کمی کے مطالعے پر توجہ صرف کی جائے؟ اس سے یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ عمر ابن ابی ربیعہ (م 93/712) کی 'مدنی غزل' اور جمیلؔ (وفات 82/701) اور دیگر مرثیہ گویوں کی نام نہاد 'عذری غزل' میں کس طرح فرق کیا جائے؟ اس نئی صنف کی ہیئت اور موضوع، اس کے اشکال اور تکنیکوں کا بھی ڈھنگ سے مطالعہ نہیں کیا گیا ہے۔ ساتویں صدی کے شاعروں نے نئے موضوعات اور تصورات کا تعارف تو کروایا لیکن روایات کو بھی اس طرح برتا کہ کبھی ان میں لطیف معنیاتی تبدیلیاں کر دیں اور کبھی ان

کو غیر معمولی تراکیب میں ڈھال کر پیش کیا۔ نتیجے کے طور پر ہم جدت اور روایت کا ایک عجیب و غریب امتزاج دیکھتے ہیں جس پر آج تک مناسب ڈھنگ سے بات کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ ان میں سے بعض سوالوں کے جواب زیادہ جامع طور پر دیے جا سکتے تھے۔ میرا خیال ہے ہم یہاں غزل اور نسیب کے بنیادی فرق کا تعین کر دیں جس میں بدو ہیرو اور اس کی مہجور معشوقہ طے شدہ پیکروں کے حامل ہیں، اور جو قبائلی قوانین اور اخلاقیات کے اشرافی نمائندے ہیں[۲]۔

ان مختلف النوع عناصر کے مدِ نظر، جو تشکیلی ہیئت اور تصورات پر مشتمل ہیں اور جن سے عہدِ بنوامیہ کی غزل کی تشکیل ہوئی ہے، کسی ایک مشترکہ پیمانے کی یا کسی ایسے ایک سبب کی تلاش بے سود ہوگی جو اس کی (نسیب کی) تمام خصوصیات کو واضح کر سکے۔ پھر بھی جب میں جاہلیہ دور کی عشقیہ شاعری کا موازنہ پہلی ہجری صدی کی عشقیہ شاعری سے کر رہی تھی تو اس نتیجے پر پہنچی کہ آخر الذکر دور کے کم از کم چند عناصر تو ایسے ہیں جن کا منبع مشترک ہے، یعنی جمالیاتی شعور کا تغیر — جو باہم تعلق رکھنے والے دو حقائق پر مبنی ہے: (۱) وقت کا ایک نیا تجربہ، اور (۲) حقیقت کے تئیں ایک نیا رویّہ۔ یہ تبدیلی فی الحقیقت کب آئی، یہ طے کرنا مشکل ہے۔ لیکن جہاں تک میں دیکھ سکتی ہوں، اس کے اوّلیں نقوش ساتویں صدی کے ابتدائی متون میں ظاہر ہونا شروع ہوتے ہیں، اور اس طرح یہ محمد کی تعلیمات کے ساتھ ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ اپنے نظریے کو کچھ ٹھوس صورت دینے کے لیے میں ایک مختصر عشقیہ نظم/غزل کا تجزیہ کرنا چاہتی ہوں، اور پھر اس کا موازنہ ماقبل اسلام نسیب سے کروں گی، خصوصاً اس کے موتیف اور تصورات کے حوالے سے[۳]۔ متن کا انتخاب تقریباً اتفاقی کہا جا سکتا ہے، کیوں کہ اپنی دلیل کو ثابت کرنے کے لیے اتنی ہی کارآمد غزلوں کے اور بھی بہت سے نمونے پیش کر سکتی ہوں۔ لیکن ایسا ہوا کہ یہی وہ مخصوص غزل تھی جس نے جمالیاتی شعور میں مذکورہ بالا تبدیلی کی طرف پہلی بار میری توجہ مبذول کی۔

مذکورہ غزل 'دیوانِ ابوذؤیب الھُذلی' (م 28/649) میں شامل ہے[۴]، لیکن دو اور شاعروں سے بھی منسوب ہے، جن میں ایک 'بنوخزاعۃ قبیلے کا کوئی شخص' اور دوسرا 'سلیمان ابن ابی دُبارِکل' ہے جو 'الاحوص' (م 105/723 یا 110/728) کا معاصر تھا۔ آخر الذکر تعلق کی توثیق 'کتاب الاغانی' سے بھی دو مقامات پر ہوتی ہے۔ اس کا ایک علاحدہ متن الاحوص پر لکھے گئے باب میں شامل ہے، اور کہا جاتا ہے کہ الاحوص اس سے متاثر تھا۔ اس کے علاوہ بعد کے حصے میں چار اشعار ان کی لے کے ساتھ نقل کیے گئے ہیں[۵]۔ جب میں نے پہلی بار اس غزل کا تجزیہ کیا تو یہ خیال آیا کہ ممکن ہے اس کا خالق ابوذؤیب ہو، کیوں کہ اس کی عشقیہ شاعری کے ایسے کئی جدید امتیازات ہیں جو ماقبل

اسلام شعریات سے بالاتر ہیں، اور جن کی نشان دہی 'دیوان' کے مرتب اور مترجم جے. ہیل (J. Hell) پہلے ہی کر چکے ہیں[6]۔ لیکن ابو ذؤیب کی شاعری کے ساتھ اس متن کے قریبی تقابل کے بعد مجھے اس میں ذرا شک ہوا کہ وہ اس کا مصنف ہوسکتا ہے، کیوں کہ یہ غزل، نہ صرف زبان اور تکنیک کے لحاظ سے بلکہ تصوراتی سطح پر بھی، بقیہ دیوان سے خاصی مختلف ہے[7]۔ چنانچہ جب تک کوئی اور ثبوت ہاتھ نہ لگے، تب تک ہم یہ مان سکتے ہیں کہ یہ اشعار ابن ابی دُباکل نے ساتویں صدی کے اواخر میں یا اس کے بعد کہے تھے۔

متن کے دونوں نسخے ایک دوسرے سے کسی حد تک مختلف ہیں۔ دونوں میں سے کسی کو بھی مکمل نہیں کہا جا سکتا، کیوں کہ 'اغانی' میں ہمیں بتایا گیا ہے کہ ابن ابی دباکل نے ''اپنا قصیدہ پڑھا جس میں اس نے کہا...'' علاوہ ازیں، یہ اقتباس (بارہ اشعار کا) کچھ ناموزوں نوٹ پر ختم ہوتا ہے جو کسی بھی اختتامی عبارت کے لیے ایک عجیب سی بات ہے۔ ابو ذؤیب کے 'دیوان' کا متن نسبتاً مختصر ہے (نو اشعار)، اور یوں زیادہ ناقص ہے، پھر بھی یہ زیادہ احتیاط کے ساتھ بنائی ہوئی، کامل غزل کے پہلو کو نمایاں کرتا ہے۔ ہم نہیں جانتے کہ اشعار کی ترتیب خود شاعر نے منتخب کی تھی یا کسی حساس ناقل نے۔ لیکن یہ لگتا ہے کہ ایک مخصوص شعری تاثر پیدا کرنے کے لیے دانستہ طور پر یہ ترتیب رکھی گئی ہے۔ اسی وجہ سے میں نے یہ طے کیا کہ دونوں نسخوں کو علاحدہ علاحدہ دیکھوں، اور ابو ذؤیب کے متن کو اپنے تجزیے کے لیے بنیادی متن مانوں (متن: الف)۔ اس کے ایک ایک شعر پر بحث کرنے کے بعد میں 'اغانی' کے متن (متن: ب) کا جائزہ لوں گی تا کہ یہ دیکھا جا سکے کہ کیا اس سے اوّلین تجزیے میں کچھ اضافہ ہو سکے گا یا پھر کسی تضاد کا پہلو سامنے آئے گا۔

متن: الف

1	يَا بَيْتَ دَهْماءَ الّذى أتَجَنَّبُ	ذَهَبَ الشّبابُ وَحُبُّهاَ لايَذْهَبُ
2	مَالى أَحِنُّ اِذا جمالُكِ قُرِّبَتُ	وَأَصُدُّ عَنْكِ وَأَنْتِ مِنّى أَقْرَبُ
3	لِلّهِ دَرُّكِ هَل لَدَيْكِ مُعَوَّلُ	لِمُكَلَّفٍ أَمْ هَلْ لِوُدِّكِ مَطْلَبُ
4	تَدْعُو الحمَامَةُ شَجْوَهاَ فَتَهيجُنى	ويَروُحُ عَازِبُ شَوْقِىَ المُتأَوِّبُ
5	وَأَرَى البلادَ اِذا سَكَنْتِ بِغَيْرِهاَ	جَدْبأ وِاِنْ كانَتْ تُطَلُّ وَتُخْصِبُ
6	وَيَحُلُّ أَهْلِى بِالمَكَانِ فلا أَرَى	طَرْفِى لِغَيْركِ مَرَّةً يَتَقَلَّبُ
7	وَاُصانِعُ الواشِينَ فِيكِ تَجَمُّلاً	وَهُمُ عَلَىَّ ذَوُو ضَغَائِنَ دُوَّبُ
8	وَتَهيجُ سارِيَةُ الرِّيَاحِ مِنْ أَرْضُكُم	فَأَرَى الجنابَ لهَا يُحَلُّ وَيُجْنَبُ

9 وَأَرَى العَدُوَّ يُحِبُّكُمْ فَأحِبُّهُ   اِنْ كانَ يُنْسَبُ مِنْکِ أَوْ لا يُنْسَبُ

١. اے دَہما کے خیمے، تو کہ جس سے میں مجتنب ہوں!
شباب جاچکا لیکن اُس کے لیے میری محبت کبھی نہ جائے گی۔
٢. ایسا کیوں ہے کہ جب تمھارے اونٹ قریب آتے ہیں تو میں آہ بھرتا ہوں
اور جب تم قریب تر ہوتی ہو، تو منہ پھیر لیتا ہوں؟
٣. تم کس قدر شیریں ہو! مصیبت کا مارا آدمی تم پر بھروسا کرے،
اور تمھاری محبت پانے کی بھی امید رکھے۔
٤. فاختہ اپنی فریاد سے میرے دل کو بے چین کردیتی ہے
اور رات کو تیری چاہت یوں لوٹ آتی ہے جیسے دور چراگاہ سے گلّہ لوٹے۔
٥. ایسی سرزمین جہاں تم نہیں رہتیں، مجھے بنجر لگتی ہے؛
خواہ وہ شبنم میں بھیگی ہو، اور سبزہ اس پر لہلہاتا ہو۔
٦. جب میرے لوگ کسی مقام پر خیمہ زن ہوتے ہیں، تو میں
کسی اور عورت پر نظر ڈالنے سے بھی خود کو لاچار پاتا ہوں۔
٧. میں افترا پردازوں کے ساتھ نرمی برتتا ہوں، یہ دکھانے کو کہ میں تم سے دور ہوں؛
جب کہ وہ مجھ سے متنفر ہیں اور میرے خلاف سازشوں میں مصروف رہتے ہیں۔
٨. جب تمھاری سرزمین کی طرف سے رات میں ہوا کا جھونکا اٹھتا ہے تو لگتا ہے
کہ جیسے اس کی مطابقت سے کوئی لشکرگاہ چُنی گئی یا نظرانداز کردی گئی ہے۔
٩. اور اگر اپنے دشمن کو تم سے محبت کرتے دیکھتا ہوں تو میں اس سے محبت کرتا ہوں۔
خواہ اس کا تعلق تمھارے قبیلے سے ہو یا نہ ہو۔

شعر(١):

پہلے شعر کے دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ بیانات ہیں، اور ان کا جائزہ الگ الگ ہی لیا جائے گا۔ نسیب کے معروف فارمولے کو معمولی تغیر کے ساتھ (يَا بَيْتَ دَهْماءَ) برتتے ہوئے شاعر فریاد کے ساتھ ابتدا کرتا ہے۔ آئی. لخشن سٹاٹر (I. Lichtenstadter) نسیب پر اپنے مطالعے میں اس فارمولے کو تعارف کی فہرست میں شامل کرتی ہیں اور 'النابغہ الذُبیانی' کے یہاں سے مثال نقل کرتی ہیں: یا دارا میّتہ ۔لیکن یہاں شاعر خیمہ گاہ کے بجائے محبوبہ کے خیمے

سے مخاطب ہوتا ہے اور اس میں ایک نیا خیال یا موتیف (motif) شامل کرتا ہے (الّذِی أتَجَنَّبُ)، کیوں کہ ماقبل اسلام شاعری میں ایسا کبھی نہیں ہوا کہ محبوبہ کے مسکن سے اجتناب برتا گیا ہو۔ لیکن غزل میں یہ نظریہ عام ہے جس کا تسلیم شدہ سبب یہ ہے کہ عاشق عورت کے ناموس کی حفاظت چاہتا ہے۔ جمیل کے ایک قطعہ میں ایک دل چسپ یکسانیت دیکھی جا سکتی ہے جس کی ابتدا میں وہ خیمہ گاہ کے موتیف میں ایک عجیب انحراف برتتا ہے: ''کیا تم اس خیمہ گاہ سے مجتنب ہو، یا اسے دیکھنے آئے ہو؟ لیکن ایسی خیمہ گاہ کی زیارت کا کیا فائدہ جس کے مکین اسے چھوڑ چکے ہوں!'' (أَتَهَجُّرُ هٰذا الرُّبَع أَم أَنتَ زائِرُ / وَكَيْفَ يُزارُ الرّبع قَد بانَ عامرُه)۔[9] دو اشعار کے بعد محبوب کے خیمے کے لیے وہ پھر یہی زبانی اختلاف ظاہر کرتا ہے: ''میں نے دیکھا کہ تم اسی خیمے کی زیارت کو آتے ہو جس کے مکینوں سے تمھیں نفرت ہے۔ لیکن تمھارا دل اسی خیمے میں اٹکا ہے جس سے تمھیں اجتناب ہے۔'' (رَأيتُكَ تأتي ألبَيتَ تُبغِضُ أهلهُ / وَقَلْبُكَ فى البيتِ الَذى أنتَ هاجِرُه)۔ اس قطعے میں عذر کا اصل عمل اپنے معنی کھو چکا ہے۔ جب کہ 'عذری' شاعر کو اپنی محبوبہ کو یاد کرنے کے لیے کسی متروک یا خالی خیمہ گاہ کی ضرورت نہیں، اور اپنے سفر میں آگے بڑھ جانے کے بعد بھی وہ اسے نہیں بھولتا کیوں کہ وہ ہمیشہ اس کے ذہن میں رہتی ہے۔ ہم آگے یہ بھی دیکھتے ہیں کہ تینوں عنصر جو پہلے مصرعے میں مضمر ہیں، یا جن کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، جمیل نے انھی کو یکجا کیا اور ان کی توضیح کی ہے: متروک خیمہ گاہ، محبوبہ کا خیمہ، اور اس کے مسکن سے اجتناب۔ بلاشبہ ان میں آخری خیال معاشرتی اخلاقیات میں تبدیلی کا نتیجہ ہے، لیکن اس میں ایک جذباتی کشمکش بھی مضمر ہے، کیوں کہ شاعر کو اسی کام سے پرہیز ہے جس کو وہ سب سے زیادہ گرم جوشی سے کرنا چاہتا ہے۔ میں اس نکتے پر دوسرے شعر پر بحث کے دوران لوٹوں گی جس میں اسی طرح کی کشمکش ظاہر کی گئی ہے۔

دوسرا مصرعہ ہمیں نسیب کے مانوس ماحول میں واپس لاتا ہے، یا ایسا کرتا محسوس ہوتا ہے۔ بڑھاپے اور ناکامی کی عورتوں سے شکایت قصیدے کا ایک ایسا موضوع ہے جو تواتر سے آتا رہا ہے۔ البتہ، اگر ہم احتیاط سے موزوں کی گئی نقیض / تضاد (ذَهَبَ الشّبابُ وَحُبُّهاَ لايَذْهَبُ) کا مقابلہ نسیب میں برتے گئے بڑھاپے کے بیان سے کریں تو ایک نیا رویّہ دیکھنے کو ملے گا۔ دورِ جاہلیہ کا شاعر بڑھتی ہوئی عمر کے تجربے کو ذرا مختلف انداز میں دو طرح سے بیان کرتا ہے۔ پہلے تو وہ اس بات کی شکایت کرتا ہے کہ عورتیں اس پر ہنستی ہیں اور اب اس کو سنجیدگی سے نہیں لیتیں، اور پھر تلافیِ زیاں کی غرض سے اپنی جوانی کی عیش کوشیوں اور تجربوں، اور عورتوں سے اپنے تعلق کی

کامیابیوں کا فخر یہ بیان شروع کرتا ہے۔اس طرح خیال کا مقصد خودستائش (فخر) کی جانب مڑ جاتا ہے۔ دوسرا رویّہ بھی ابتدائی شکایت ہی سے متعلق ہے۔شاعر حیرانی ظاہر کرتا ہے کہ وہ ابھی تک خواہش اور رغبت کیوں محسوس کرتا ہے، جب کہ اسے اب تک اپنی آرزوؤں اور تمناؤں کے بےسود ہونے کا احساس ہو جانا چاہیے تھا۔نتیجتاً وہ یہ طے کرتا ہے کہ عورت اور عشق کو بھول جائے گا؛ پھر وہ دوسرے موضوعات کی طرف متوجہ ہوتا ہے، مثلاً اپنے شاندار اونٹ اور ہتھیاروں کی طرف۔ دونوں ہی موتیف کثیر موضوعی قصیدے کی ساخت میں ایک واضح عمل کے حامل ہیں۔ نیز ساتھ ہی وہ عشق کے ایک ایسے تصور کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو ماقبل اسلام شاعروں کے اپنائے ہوئے نظامِ اقدار کے ساتھ کامل مطابقت رکھتا ہے۔ان کے نزدیک عشق کے معنی ہیں عیش وعشرت، ملکیت وتصرف، کامیابی اور سماجی قدرومنزلت۔اس صورت میں اگر ان میں سے ایک بھی مقصد پورا نہ ہو، پھر بھی عورت سے عشق برقرار رہے، تو یہ بات احمقانہ لگتی ہے۔ جب ہجر لازم ہو جائے تو پھر قبائلی معاشرہ شاعر سے یہ توقع کرتا ہے کہ وہ اس سے 'اپنا تعلق قطع کر لے'۔ ایسے بیانات کہ عشق کبھی مرتا نہیں، شاذونادر ہی ملتے ہیں، اور صرف تاکیداً نظر آتے ہیں، مثلاً زُہیر ابن ابی سلمٰی کے اس شعر میں: جدا ہونے کے بعد ہر عاشق کے دل کو قرار آ جاتا ہے، لیکن تمھارے لیے میری محبت کو قرار نہیں۔(وَكُلُّ مُحِبٍ أحْدَثا النائيُ عِنْدَهُ / سُلُوّىٰ فَأَذِنُ غَيرَ حُبُّكِ ما يَصْلُ)[11] یہاں زمانۂ ناتمام کے ساتھ حرفِ نفی 'ما' کے استعمال نے مستقبل کی جانب کسی بھی طرح کے اشارے کو روک دیا ہے۔شاعر کو اپنے جذبات کی محض حالیہ صورت سے ہی سروکار ہے۔

بڑھتی عمر کے تئیں روایتی رویّے کا موازنہ اگر ہم پہلے شعر میں بیان کردہ خیال سے کریں تو ہم ردِعمل میں ایک واضح تغیر دیکھتے ہیں۔ جوانی کا جانا، انسانی زندگی کی ناپائیداری کا احساس، کسی دوسری طرح سے، یعنی شاعر کی محبت کے تسلسل میں سکون پاتا ہے۔تضاد کا دوسرا حصہ(وَحُبُّهـا لايَـذْهَـبُ)زمانۂ حال کی طرف اشارہ کر رہا ہے لیکن اس کو مستقبل پر منطبق کرنا بھی ممکن ہے: ''لیکن اُس کے لیے میری محبت کبھی نہ جائے گی۔'' جیسا کہ میں دکھانا چاہتی ہوں، سیاق سے ترجمے کی تائید ہو رہی ہے لیکن یہ ترجمہ 'عذری غزل' میں پیش کردہ تصورِ عشق سے بھی مطابقت رکھتا ہے جس میں عشق ایک ایسے تجربے کے طور پر اہم سمجھا گیا ہے جو سماجی حیثیت و وقار سے آزاد ہے، اور جسے ہجر، بڑھاپے اور یہاں تک کہ موت کے بھی مقابل رکھا گیا ہے۔اسی لیے جمیؔل بوثینہ سے کہتا ہے: ''میرا دل تم سے محبت کرتا رہے گا، جب تک کہ میں جیوں گا، اور جب میں مروں گا، میرا طائرِ

روح قبروں کے درمیان تمھارے طائرِ روح کا پیچھا کرے گا۔'' (یَھواکِ ما عِشتُ الفوأدُ فَاِن أَمُتْ / یَتْبَعُ صَدایٔ صَداکِ بین الاقبُر)[11] اس نظریے کا سماج مخالف رجحان جگ ظاہر ہے اور جدید تحقیق میں اس کی جانب بار بار اشارہ کیا گیا ہے۔ زمانۂ جاہلیہ کا بدّو ہیرو قبائلی اخلاقیات کی پیروی کرتا ہے، جب کہ اس کی زندہ دلی اور قوت، محبت کے مصائب پر غلبہ پانے میں اس کی مدد کرتے ہیں۔ غزل کا شاعر فرد کے حقوق کا حامی ہے، لیکن سماجی مطالبات کے تئیں اس کا احتجاج غیر فعال رہتا ہے اور بالآخر خود اس کے لیے تباہ کن بن جاتا ہے۔ سماج کے خلاف اس کی مزاحمت بجائے خود زندگی کی نفی کے برابر ہے۔

وقت کے عنصر پر بات تجزیے کے آخر میں ہوگی، لیکن میں اس طرف توجہ دلانا چاہوں گی کہ اس شعر میں **ذَھَبَ** پوری غزل کا واحد فعل ہے جو زمانۂ کامل (Perfect Tense) میں ہے۔ زمانۂ کامل کے دو اور روپ (**قُرِّبَتْ، سَکَنْتِ**) کا تعلق شقِ زمانی سے ہے جو لفظ **اِذا** کے ذریعے متعارف کرایا گیا ہے۔ یہ کام کے تواتر اور تسلسل کی علامت ہیں اور درحقیقت زمانۂ ناتمام کی نمائندگی کر رہے ہیں۔

شعر (۲):

دوسرے شعر میں یا تو دو الگ الگ باتیں ہیں، یا پھر دو باتیں تسلسل میں بیان کی گئی ہیں۔ شاعر اپنے عجیب وغریب رویّے پر غور کرتا ہے۔ محبوب کی آمد سے اسے خوش ہونا چاہیے لیکن وہ اداس ہے (**مَالی أَحِنُّ اِذا جمالُکِ قُرِّبَتْ**)۔ اور جب اس سے بات کرنے کا بہترین موقع ملتا ہے تو وہ منھ پھیر لیتا ہے (**وَأَصُدُّ عَنْکِ وَأَنْتِ مِنّی أَقْرَبُ**)۔ اس پر تبصرے سے یہ وضاحت ہوتی ہے کہ وہ اپنی محبوبہ کو رسوائی سے بچانا چاہتا ہے۔ جیسا کہ پہلے شعر سے بھی عیاں ہے، اس کے سلوک یا رویے کو معاشرے کا لحاظ متعین کر رہا ہے، لیکن ساتھ ہی اس کے الفاظ سے ایک اور پیچیدہ یا لطیف معنی بھی برآمد ہو رہے ہیں: کہ شاعر نہ صرف اپنا ردِعمل بیان کرتا ہے بلکہ وہ اپنے جذباتی تناؤ کی جانب بھی اشارہ کرتا ہے، احساس کی اس کشمکش کی جانب جس میں وہ گھرا ہوا ہے۔ یہاں بھی، ایک مرتبہ پھر، نسیب کے ساتھ اس کا فرق یا تضاد عیاں ہوتا ہے۔ جاہلیہ عہد میں محبت کو پُرقوت بلکہ پُرتشدد تک سمجھا جاتا تھا، اور اس کا بس یہی ایک پہلو تھا۔ جذبات کی پیچیدگی، اور متضاد احساسات اُس وقت کے قبائلی شاعروں نے نہ تو پہچانے تھے اور نہ ہی ان کا اظہار کیا تھا۔ اس کے برعکس، محبت کے تضادات کا بیان غزل کا پسندیدہ موضوع ہے، جیسا کہ، بطورِ مثال، جمیل کے اس شعر سے واضح ہے: ''جب وہ میرے قریب ہوتی ہے، میری آرزو بڑھ جاتی ہے۔ اور

جب وہ مجھ سے دور ہوتی ہے، تو مجھے نیند نہیں آتی کیوں کہ اس کا گھر میرے گھر سے الگ ہے اور دور بھی۔" (اِذا ثاقبة زودت اشتیاقاً واِن نأت/ ارقت لی بین ضدر منها و لی بعدی)۔[۱۲] اس طرح کے افکار سے اندازہ ہوتا ہے کہ اب توجہ خارجی دنیا سے، جو ماقبل اسلام شاعر کا بنیادی سروکار تھی، ذاتی تجربے کی طرف مبذول ہو رہی ہے۔

شعر(۳):

پچھلے اشعار کے مقابلے میں یہ شعر زیادہ روایتی ہے، اس لیے اس پر بس مختصراً ہی بات کی جا سکتی ہے۔ شاعر کا فجائیہ لہجہ اور دو سوال (لِلّٰهِ دَرُّکِ هَل لَدَیکِ مُعَوَّلُ / لِمُکَلَّفٍ أَمْ هَلْ لِوُدِّکِ مَطْلَبُ) غزل کی مجموعی جذباتی فضا کے ساتھ ہم آہنگ ہیں اور اس کے تاثر میں اضافہ کر رہے ہیں، لیکن اس طرح کے اشعار اسلام سے پہلے کی شاعری میں بھی مل جاتے ہیں۔ البتہ نسیب میں یہ سوال محض لفاظی ہی ہوں گے جن کا متوقع جواب نفی میں ہوگا، جب کہ حالیہ سیاق میں ہم یہ تصور کر سکتے ہیں کہ کسی منفی جواب کی توقع کیے بغیر شاعر محض اپنی امیدوں کا اظہار کر رہا ہے۔

شعر(۴):

اس شعر کے دونوں مصرعے ایک دوسرے کے ساتھ آزادانہ طور پر منسلک ہیں، اور ایک الگ طرح سے شاعر کے موڈ کو ظاہر کرتے ہیں۔ فاختہ کا موتیف، جس کی محزوں آواز شاعر کو بے چین کرتی ہے (تَدْعُو الحَمَامَةُ شَجْوَهَا فَتَهِیجُنی)، بنوامیہ کے دور کی عشقیہ شاعری میں کثرت سے مل جاتا ہے لیکن دورِ جاہلیت کی شاعری میں شاذ ہی نظر آتا ہے۔ جو چند مثالیں ملتی ہیں، مجھے خیال گزرتا ہے کہ حتیٰ الامکان، وہ مستند نہ ہوں گی۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ ابتدائی دور کا شاعر اپنے جذبات کو اپنے ماحول کے ساتھ وابستہ کر کے ظاہر نہیں کرتا تھا، فطرت کے تئیں رومانی رجحان، جس میں ہر شے شاعر کے جذبات میں رنگی ہوئی ہوتی ہے، بعد کے دور کی خصوصیت ہے۔ اپنی محبوبہ کے گھر کی سمت میں چمکنے والی بجلی کو دیکھ کر بھی وہ حسرت و رنج کی طرف رجوع نہیں ہوتا بلکہ جلد ہی آنے والے طوفانِ بادوباراں کے طولانی اور تفصیلی بیان کی سمت راغب ہو جاتا ہے۔ ایک اور ماقبل اسلام موتیف جو اس تعلق سے ذہن میں آتا ہے، 'ہجر کا کالا کوّا' (غراب البین) ہے۔ لیکن 'ہجر کے کالے کوّے' کو بمشکل ہی 'جھاڑی کی فاختہ' (حمامة أیكة) کے مماثل سمجھا جا سکتا ہے، کیوں کہ اس کا (کوے کا) تعلق بنیادی طور پر سحر کی دنیا سے ہے۔ دوسرے حیوانوں، خصوصاً پرندوں کی مانند اس کو شگون کے لیے کام میں لایا جاتا تھا، اور میرا خیال ہے کہ نسیب میں اس کی اس وقت بھی ساحرانہ دلالت باقی تھی۔ بعد میں یقیناً یہ یاسیت کی علامت محض بن کر رہ گیا، مثلاً ایڈگر

ایلن پو کا معروف ''زاغِ سیاہ''۔

دوسرے مصرعے میں اس غزل کا واحد استعارہ آیا ہے۔ ایک خوبصورت پیکر جس کے ذریعے شاعر کی آرزو کا مقابلہ اونٹوں کے اس گلّے سے کیا گیا ہے جو رات کو گھر لوٹ رہا ہے (ویَروُحُ عَازِبُ شَوْقِیَ المُتأَوَّبُ)۔ یہ پیکر ابن ابی دباکل نے کی ایجاد ہرگز نہیں تھا کیوں کہ یہ ہمیں پہلے ہی سے 'النابغہ الذّ بیانی' کے ایک قصیدے میں مل چکا ہے: اور یہ میرا سینہ ہے کہ جس کی طرف رات غموں کے اس گلّے کو ہانک دیتی ہے جو دور چراگاہوں میں چرتا ہے (وَصـــدرٍ أرَاحَ اللیلُ عازِبَ هَمّهِ) [۳۱] النابغہ بعد کا ایسا شاعر ہے جو حرا اور غسّان کے درباروں سے رابطہ رکھنے کی بنا پر اپنا بدوی اسلوب کافی حد تک چھوڑ چکا تھا، جیسا کہ اس کی شاعری سے واضح اشارہ ملتا ہے۔ یہ مصرعہ ماقبل اسلام شاعری کی ان چند مثالوں میں سے ہے جن میں جذبے کا براہِ راست بیان کیا گیا ہے۔ اس طرح یہ غزل کی دیگر خصوصیات میں اچھی طرح گھل مل جاتا ہے۔

شعر (۵):

پانچویں شعر میں جس خیال کی تصویر کشی کی گئی ہے وہ ایک نیا موتیف ہے، علاوہ ازیں جاہلیہ کی شعریات کے ذہنی رجحان کے ساتھ یہ کوئی میل نہیں کھاتا۔ شاعر بتاتا ہے کہ محبوبہ کی غیر موجودگی میں سارے علاقے اس کو بنجر نظر آتے ہیں، حالاں کہ وہ نم بھی ہیں اور زرخیز بھی (وَأَرَی البلادَ اِذا سَکَنتِ بِغَیْرِها / جَدْباً وِانْ کانَتْ تُطَلُّ وَتُخصِبُ)۔ شعر سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ شاعر اپنے اطراف کے ماحول کو اپنے انفرادی نقطۂ نگاہ سے دیکھ رہا ہے، اور ساتھ ہی اسے اپنی موضوعیت / ذاتیت کا احساس بھی ہے اور اسی کو بیان کرتا ہے۔ اس میں آخری نکتہ مجھے سب سے اہم لگتا ہے۔ وہ یہ کہ اس بات کا احساس ہونے کے بعد کہ دنیا مشاہدہ کرنے والے کے مزاج یا تناظر کے مطابق بدل جاتی ہے، وہ اپنی اس اکڑ ھ اور لاشعوری معروضیت سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے جو ماقبل اسلام اور ساری ابتدائی شاعری کا وصف تھی۔ جب کہ ادبی ادوار میں معروضی رجحان ایک ایسا رویہ ہے جو شاعروں اور ادیبوں نے دانستہ اختیار کیا، ابتدائی عہد کے شاعر کے پاس ایسا کوئی اختیار نہ تھا۔ وہ اب بھی اسی وہم میں جی رہا تھا کہ حقیقت، اس کے اطراف کی دنیا، ویسی ہی ہے جیسی وہ دیکھ رہا ہے۔ یہی سبب ہے کہ وہ اس کو تفصیل سے، اور ہر ممکن درستی کے ساتھ بیان کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس وہم کو ترک کر کے عربی کا شاعر تصور کے ایک نئے مرحلے میں داخل ہو گیا ہے، جو لازماً اس شاعری میں اپنا اظہار پاتا ہے جو وہ تخلیق کر رہا ہے۔ زمان و مکان کی اضافیت کا ذکر عہدِ بنوامیہ کے شاعروں کے یہاں بہ کثرت ملتا ہے۔ چناں چہ وقت کے تجربے کے تعلق سے

جمیل کہتا ہے: جب وہ کہیں اور رہتی ہے تو دن بہت طویل ہو جاتا ہے لیکن ملاقات کا ایک سال بھی مختصر ہوتا ہے (یَطولُ الیومُ اِن شحتة نواحَ و حولٌ نَلتقی فیهِ قَصیرُ)۔[۱۴] کہا جا سکتا ہے کہ ماقبل اسلام شاعری میں 'طویل رات' کے موتیف میں بھی اسی طرح کا تجربہ مضمر ہے۔ یہ بات یقیناً درست ہے لیکن میں جس نکتے کی طرف توجہ دلا رہی ہوں اس کا تعلق آگاہی کے اس درجے سے ہے جس پر شاعر پہنچ چکا ہے۔ دورِ جاہلیہ میں شاعر بعض مظاہرات کو بیان کرنے کے اہل تھے لیکن وہ اس کے اہل نہیں تھے کہ ان پر گہرائی سے غور کرتے اور ان کے مضمرات کا تجزیہ کر سکتے۔ بعد کے شاعر کا خود اپنی معروضیت کو پہچاننا میرے خیال میں علم کی ایک مختلف سطح کو ظاہر کرتا ہے، جس میں توجہ کی وہی تبدیلی، یا اپنے اصل اصطلاحی معنوں میں توجہ بدرون (introversion) نظر آتی ہے جس کی طرف دوسرے شعر کے ضمن میں اشارہ کیا گیا ہے۔

پانچویں شعر کے سلسلے میں آخری نکتہ فعل 'أَرَی' کے فنکشن سے متعلق ہے۔ متن میں یہ لفظ چار بار آیا ہے۔ دو جگہ میں نے اس کا ترجمہ it seems to me (مجھے ایسا لگتا ہے) کیا ہے، لیکن بقیہ دو جگہوں پر یہ معنوں میں کوئی اضافہ نہیں کرتا بلکہ محض 'مشاہدۂ ذات' (چھٹا شعر)، یا ایک نفسیاتی کیفیت کے مشاہدے (نواں شعر) کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ چاروں اشعار میں اس کا بنیادی کام ایک جیسا ہی لگتا ہے- یعنی شاعر کے ذاتی نقطۂ نظر پر اصرار کرنے کا۔ یہ طرزِ اظہار، بطورِ اصول، نصیحت آمیز بیانات میں اختیار کیا گیا ہے، اور اس کا نزدیک ترین ترجمہ 'میرا خیال ہے' یا 'میری رائے ہے' ہوگا۔

شعر(٦):

پچھلے شعر کی طرح چھٹے شعر میں بھی ابن ابی دُبارِکل نے ایک نیا موتیف استعمال کیا ہے۔ اس کا یہ کہنا کہ وہ دوسری عورتوں کی طرف نہیں دیکھ سکتا (وَیَحُلُّ أَهْلِی بِالمَکَانِ فلا أَرَی / طَرْفِی لِغَیْرِکِ مَرَّةً یَتَقَلَّبُ)، ماقبل اسلام شاعر کے تصورِ عشق سے بالکل میل نہیں کھاتا۔ علاحدگی کے بعد وہ نئی لذتوں کی جانب راغب ہو جاتا ہے، گو کہ اس کے سابق تعلق کی یادیں بعض اوقات اس کے ذہن پر غالب آتی ہیں یا اس کو پریشان کرتی ہیں۔ لیکن اس کے برعکس وفادار رہنے کا عہد 'عذری غزل' کا تکراری موضوع ہے، جیسا کہ بہت سی جگہوں پر جمیل کے 'دیوان' سے ثابت ہے۔ البتہ چھٹے شعر میں ظاہر کیا گیا خیال ایک نسبتاً زیادہ لطیف تعبیر کو راہ دیتا ہے۔ اس میں نہ صرف وفاداری مضمر ہے بلکہ محبوب کے ساتھ شاعر کے کامل انہماک کے کنایہ کے طور پر بھی اس کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اس موتیف کو عہدِ بنو امیہ اور بعد میں عہدِ عباسیہ کے شاعروں نے مسلسل توسیع

دی اور شیقل کیا۔ عبّاس ابن الاحنف (م 188/804یا 194/809) نے اس موضوع کو ایک پوری غزل میں برتا ہے جس میں وہ اپنی تمام ترحسّی ردِ عمل کی استعداد گم ہو جانے کا بیان کرتا ہے۔ اس کی زبان تک اس کی تابع نہیں رہتی، اور محبوب کا نام رٹے جاتی ہے۔ غزل کی آخری بیت، چھٹے شعر کا ایک اختراعی متبادل ہے، کیوں کہ شاعر ہمیں یہ بتا رہا ہے کہ جب بھی کسی دوسری عورت پر اس کی نظر پڑتی ہے، اس کی آنکھوں کے سامنے وہ عورت اس کی محبوبہ کے پیکر میں ڈھل جاتی ہے۔[۱۵] اس طرح حقیقت بالآخر اپنی قوت کھو دیتی ہے اور عاشق کے ذہن پر صرف اور صرف اس کا تخیل قابض ہو جاتا ہے۔

شعر (۷):

ساتویں شعر کے ساتھ ہم نسیب کے روایتی ڈھانچے کے اندر لوٹ آتے ہیں۔ افسانہ طراز، جو عاشق و معشوق کے مابین بدگمانیاں پیدا کرتا ہے، ایک جانا پہچانا کردار ہے جو عہدِ وسطیٰ کی تمام عربی شاعری میں یکساں اوصاف رکھتا ہے۔ ماقبل اسلام شاعر کا رویہ اس کے تئیں بے ریا ہے؛ وہ اسے برا بھلا کہتا ہے اور اس کی سازشوں کا شکوہ کرتا ہے۔ لیکن جہاں تک ابن ابی دبا کل کا تعلق ہے، تو اس کے یہاں ایک زیادہ پُر کار بیوہار دیکھنے کو ملتا ہے۔ جو لوگ اس سے نفرت کرتے ہیں ان کے تئیں عداوت رکھنے کے بجائے وہ تحمّل سے کام لیتا ہے، اور اپنے عشق کو محفوظ رکھنے کی خاطر ان کے ساتھ دوستانہ تعلقات رکھتا ہے (وَاُصانِعُ الواشِینَ فِیکِ تَجَمُّلاً / وَهُمُ عَلَیَّ ذَوُو ضَغَائِنَ دُوَّبُ)۔ اس کا سلوک بدوی ہیرو کے اصولِ غیرت کا متضاد ہے جو ہمیشہ اینٹ کا جواب پتھر سے دیتا ہے۔ یہاں روایتی اخلاقیات کو انفرادی اخلاقی فیصلوں کے حق میں ترک کر دیا گیا ہے۔

شعر (۸):

آٹھویں شعر کی لفظ بہ لفظ تعبیر کرنے سے کچھ پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں، گو کہ معنی عمومی طور پر واضح ہو جاتے ہیں۔ ہوا جب بھی محبوبہ کے وطن کی جانب سے چلنا شروع ہوتی ہے تو شاعر جذباتی ہو اٹھتا ہے اور اس کو اپنی قیام گاہ کے مقابل رکھ کر دیکھتا ہے (وَتهیجُ سارِیَةُ الرِیَاحِ مِنُ أَرُضِکُمُ / فَأَرَی الجنابَ لهَا یُحَلُّ وَیُجُنَبُ)۔ ہیل (Hell) نے دوسرے مصرعے کا ترجمہ ایک ٹھوس حقیقت سمجھ کر کیا ہے اور اس کے یہ معنی نکالے ہیں کہ شاعر کا قبیلہ اپنے خیمے، فی الواقع محبوبہ کی قیام گاہ کی طرف سے چلنے والی ہوا کے بہاؤ کے مطابق لگاتا تھا۔[۱۶] میری رائے میں اس سے کوئی معنی برآمد نہیں ہوتے۔ میں اس بات کو ترجیح دوں گی کہ فعل أَرَی شاعر کے ذاتی نقطۂ نظر

کی دلالت کر رہا ہے۔ پھر بھی اس کی دو تشریحات ممکن ہیں: ایک تو یہ کہ شعر شاعر کی آرزوؤں کی طرف اشارہ کر رہا ہے، یعنی اس کا خیال ہے کہ لشکر گاہ کا انتخاب ایسا ہو کہ جہاں ہوا اس کو چھوتی ہوئی گزرے۔ اور دوسرے متبادل کے مطابق جو میں نے اپنے ترجمے میں پیش کیا ہے، لفظ أَرَی محض شاعر کے تاثر کی طرف اشارہ کر رہا ہے، بالکل اسی طرح جیسے پانچویں شعر میں استعمال ہوا ہے۔ جب ہوا اس کے جذبات کو انگیخت کر دیتی ہے تو اس کو ایسا لگتا ہے جیسے لشکر گاہ کے لیے ایک مناسب مقام کا انتخاب کیا گیا ہے، لیکن وہ اچھی طرح جانتا ہے کہ یہ حقیقت نہیں ہے۔ شاعر دراصل جو بھی کہنا چاہتا ہو، شعر کا بنیادی کام وہی رہتا ہے، یعنی یہ جتانا کہ شاعر اپنی محبوبہ کے خیال میں منہمک ہے، اور یہ کہ خارجی دنیا کے ہر مظہر کو وہ اپنی محبوبہ کے تعلق سے ہی دیکھتا ہے۔

شعر (۹):

متن کا آخری شعر ایک طرح سے ساتویں شعر کی تعبیر کا ہی ترفع ہے۔ وہاں شاعر اس لیے تحمل برتتا ہے تاکہ خود کو اور اپنی محبوبہ کو افسانہ طرازوں سے محفوظ رکھ سکے۔ اب وہ ایک قدم اور بڑھ کر یہ کہتا ہے کہ وہ اپنے دشمنوں سے محبت کرے گا، اگر وہ اس کی محبوبہ اور اس کے خاندان کے دوست ہیں (وَأَرَی الْعَدُوَّ یُحِبُّکُمْ فَأُحِبُّهُ)۔ دوسرے مصرعے میں اضافی بات یہ ہے کہ وہ اپنے قول کو ہر انسان تک پھیلاتا ہے، کہ وہ چاہے اس کے قبیلے سے ہو یا نہ ہو (اِنْ کَانَ یُنْسَبُ مِنْکِ أَوْ لا یُنْسَب)۔ بدوی معاشرے اور اس کے اصولوں کے نقطۂ نظر سے یہ اس غزل کا شاید سب سے غیر معمولی خیال ہے۔ قبائلی وفاداریوں اور ترجیحات کو انفرادی تعلقات کے حق میں برطرف کر دیا گیا ہے۔ اس شعر میں ماقبل اسلام اقدار پوری طرح ٹوٹتی ہوئی دیکھی جا سکتی ہیں، جس کا اس طرح بے لاگ اظہار شاید ہی کہیں اور ملے۔

آخر میں متن کی ساخت کے بنیادی ذرائع پر تھوڑا سا غور کیا جائے گا۔ اشعار کی ترتیب میں ایک وحدت اور ربط کا پہلو تو ہے لیکن اس کو سختی سے متعین نہیں کیا جا سکتا۔ بعض جگہ ترتیب بدلی جا سکتی ہے اور اس سے اشعار کی یا مجموعی طور پر غزل کی تعبیر پر کوئی فرق نہیں پڑے گا۔ نسیب کے برعکس، جس کی ساخت بنیادی طور پر بیانیہ اور نحوی انسلاکات پر مبنی ہوتی ہے، (غزل کے) اشعار کی نحوی یا معنوی ترکیب میں کوئی براہِ راست انسلاک نہیں ہوتا، سوائے خالص تشریحی حصوں کے۔ غزل کہنے کے لیے آج بھی انھی طریقوں کو کام میں لایا جاتا ہے، جیسا کہ متبادل ''متن ب'' سے ثابت ہے، لیکن کسی نہ کسی حد تک ابلاغیاتی اور اسلوبیاتی طریقۂ کار ان کی جگہ لے لیتا ہے، یا ان کو تقویت دیتا ہے[۱۸] جہاں تک ابن ابی دباکل کی غزل کا تعلق ہے، تو اس میں موازنہ اور تجنیس

کا استعمال سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ چوتھے سے لے کر آخری شعر تک ہر شعر کسی فعلِ ناقص کے ساتھ شروع ہوتا ہے، اور یہی صورت چوتھے سے لے کر آٹھویں شعر کے تمام دوسرے مصرعوں میں برقرار رہتی ہے۔ ایک اور نمایاں موازنہ پانچویں اور آٹھویں شعر کے آخر میں افعال کے جوڑوں سے مہیا ہوتا ہے۔ اور قدرے تبدیلی کے ساتھ، ایسا ہی نویں شعر کے دونوں مصرعوں سے بھی ظاہر ہے۔ نظم میں لفظ أَرَی کا چار بار آنا (اشعار 5,6,8,9) اور اس کے استعمال کے بارے میں پہلے ہی بات ہو چکی ہے (آٹھویں شعر کے تجزیے میں)۔ تکرار کی دوسری مثالیں یہ ہیں: تَهيجُ (4,8)، غَيْرِها/ غَيْرِكِ (5,6)، يُنْسَبُ (9)۔ تجنیس ایک ہی شعر میں یا مختلف اشعار میں بار بار آئی ہے: ذَهَبَ /يَذْهَبُ، (1)، قُرَّبتُ/ أَقْرَب (2)، أتَجَنَّبُ/ جنابَ/ يُجْنَبُ (1,8)، حُبُّها/ يُحِبُّكُمْ/ فَأَحِبُّهُ (1,9)، يَحُلُّ/ يُحَلُّ (6,8)۔ صوتیاتی سطح پر مضاعف افعال اور فعل کی دوسری اور پانچویں شکل استعمال کرنے کی شاعر کی ترجیح کے سبب گونج دار الفاظ اور متشدد حروف کی تعداد غیر معمولی ہے۔ نتیجتاً متن کے اصوات و آہنگ متجانس محسوس ہوتے ہیں۔ غالب طور پر افعال کے استعمال کے باوجود ہمیں زندگی اور ایکشن کا تاثر نہیں ملتا، بلکہ ایک دھیمی اور خاموش حرکت نظر آتی ہے جو اصوات کے گونجنے کے وصف سے ہم آہنگ ہے۔

غزل کی ساخت میں ابلاغیاتی وسائل کے استعمال کے علاوہ، ہم معنیاتی سطح پر دو وحدت بخش عناصر کا بھی مشاہدہ کرتے ہیں۔ ان میں سے ایک عنصر وقت/زمان کا ہے جس پر بحث تجزیے کے آخر میں کی جائے گی۔ البتہ اس بات کو پہلے ہی ذہن نشین رکھا جائے کہ وقت/زمانہ کے اعتبار سے متن نابرابر اوزان کے دو حصوں میں منقسم ہے۔ اوّلاً، شعر کا یہ بیان کہ 'شباب گزر چکا' اور دوم، اس کی نقیض، یعنی بقیہ اشعار میں شاعر کی تغیر ناپذیر محبت کا بیان۔ متن کا دوسرا روپ 'ب' اس معاملے میں تھوڑا سا ابہام تو پیدا کرتا ہے لیکن اس کی نفی نہیں کرتا۔ دوسرا عنصر خود شاعر یا 'شاعرانہ متکلم' ہے جو نسیب کے شاعر کی طرح مادی دنیا کی اشیا کے پیچھے چھپنے کے بجائے، اس غزل میں مسلسل اپنا اظہار کرتا رہتا ہے۔ اس اعتبار سے یہ غزل اپنے کردار میں 'عذری غزل' سے کامل مطابقت رکھتی ہے، جیسا کہ جمیل کے 'دیوان' سے مثالیں دے کر ثابت کیا گیا ہے جو عذری غزل کا سب سے اہم ترجمان شاعر ہے۔

متن: ب

1 يَا بَيْتَ خَنْساءَ الّذي أتَجَنَّبُ ذَهَبَ الشّبابُ وَحُبُّهاَ لايَذْهَبُ

1a أصْبَحْتُ أمنَحُكِ الصُّدودَ وَاِنَّني قَسماً اِلَيكِ مَعَ الصُّدُودِ لأَجْنُبُ

2 مَالِی أَحِنُّ اِلی جمالِکِ قُرَّبَتُ — وَأَصُدُّ عَنکِ وَأَنْتِ مِنّی أَقْرَبُ
3 لِلّٰهِ دَرُّکِ هَل لَدَیْکِ مُعَوَّلُ — لِمتَیَّمٍ أَمْ هَلْ لِوُدِّکِ مَطْلَبُ؟
3a فَلَقَدْ رأیْتُکِ قَبلَ ذَاکَ وَاِنَّنی — لَمُوَکَّلَ بِهَواکِ أوْ مُتَقَرَّبُ
3b اِذ نَحْنُ في الزَّمَنِ الرَخیُ وأنْتمُ — مُتَجَاوِرُوْن کلامُکم لا یُرقَبُ
4 تَبکِی الحمَامَةُ شَجْوَهاَ فَتَهیجُنی — ویَروُحُ عَازِبُ همَّیَ المُتأَوَّبُ
8/5 وَتَهَبُّ جارِیَةُ الرِیَاحِ مِن أَرْضِکُم — فَأَرَی البِلادَ لَهَا تُطَلُّ وَتُخصِبُ
5a وأَرَی السَّمِیَةَ باسْمِکُم فَیَزیدُني — شَوْ اِلَیکِ رَجاؤکِ الْمتَنَسَّبُ
9 وَأَرَی العَدُوَّ یُودُّکُمْ فَأودُّه — اِنْ کانَ یُنْسَبُ مِنْکِ أَوْلا یُنْسَبُ
7 وَاُخالِفُ الواشِینَ فِیکِ تَجَمُّلاً — وَهُمْ عَلَیَّ ذَوو ضَغَائِنَ دُوَّبُ
7a ثُمَّ اتخَذْتِهِمْ عَلَیَّ وَلِیجَةً — حَتّیَ غَضِبْتُ ومثلُ ذَلِکَ یُغْضِبُ

اشعار کے ساتھ نمبر شمار دونوں متون کے باہمی تعلق کو دکھانے کے لیے دیے گئے ہیں۔ اضافی اشعار کو انگریزی کے حروفِ صغیر کے ساتھ ظاہر کیا گیا ہے۔ متن 'الف' کا چھٹا شعر متن 'ب' میں سے پوری طرح غائب ہے۔ شعر پانچ اور آٹھ یوں لگتا ہے کہ ایک بے پروائی کے انداز میں آلودہ ہو گئے ہیں۔ بعض اور بھی تبدیلیاں ہیں لیکن ان سے شعر کی تشریح و تعبیر متاثر نہیں ہوتے (1خَنْساء، 2 اِلی جِمالِکِ، 3 لِمتَیَّمٍ، 4 تَبکِی، همَّی، 8/5 تَهَبُّ جارِیَةُ، 9 یُودُّکُمْ فَأودُّه، 7 اُخالِفُ)۔ سوائے ساتویں شعر کے۔ نفسِ مضمون کے اعتبار سے متن کو تین تین اشعار کے تین زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے، جن پر ایک ساتھ بات کی جائے گی۔ صرف زائد اشعار ہی کا پورا ترجمہ کیا گیا ہے۔

<u>اشعار 1, 1a, 2</u>

شعر 1 اور 1a بیانیہ وسیلے سے باہم منسلک ہیں، یعنی نسیب کے انداز میں۔ پہلے شعر میں شاعر محبوبہ سے اپنے اجتناب کا ذکر کرتا ہے، اور دوسرے شعر میں اس کا سبب بتا تا ہے، لیکن ساتھ ہی اپنے اعترافِ محبت کی تجدید بھی کرتا ہے۔

1a: میں نے تم سے مجتنب ہونا قبول کیا، لیکن میں قسم کھاتا ہوں، تم سے اجتناب برتنے کے باوجود، میری آرزو برقرار ہے۔

اس کے علاوہ دونوں اشعار لفظوں کی ایک لطیف بازی گری کے ذریعے بھی باہم منسلک ہیں، 'اجتناب برتنے' اور 'آرزو کرنے' کے فعلی تضاد کے وسیلے سے (أتَجَنَّبُ / أَجْنُبُ)۔ شعر 2 میں

موضوع کا تسلسل برقرار رہتا ہے۔اس کے علاوہ 1a اور 2 میں جناسِ لفظی یا تجنیس کے وسیلے سے دونوں اشعار کا رابطہ قائم رہتا ہے(صُـدود / أَصُـدُّ)۔تینوں اشعار صریح طور پر باہم وحدت رکھتے ہیں کیوں کہ وہ ابلاغیاتی وسیلے سے بھی باہم منسلک ہیں اور ایک ہی موتیف کی وجہ سے بھی، یعنی عاشق کا اپنی محبوبہ سے مجتنب ہونا، اور اس کے نتیجے میں مضمر کشمکش کا اظہار۔

اشعار 3, 3a, 3b

تیسرے شعر میں شاعر اپنے آپ سے پوچھتا ہے کہ کیا اپنی محبوبہ پر اعتبار کرنے میں وہ حق بجانب ہے۔سوال کے بعد وہ گزشتہ ملاقاتوں کو یاد کرتا ہے۔

3a: بے شک، میں نے تمھیں اس سے پہلے بھی دیکھا ہے، جب میں تم سے محبت کرنے میں مشغول تھا، یا تمھاری رفاقت کا متمنی تھا۔

3b: کیوں کہ اُن دنوں ہم ہمسایہ تھے، اور زندگی سہل تھی؛ تب تمھارے کہے پر شک نہیں ہوتا تھا۔

مختصر عرصے کے لیے ماضی میں اس طرح جھانکنے کا کیا کام ہے، اس کو حتمی طور پر طے کرنا مشکل ہے۔شاعر ماضی میں اُس عورت کے مہربان سلوک کو یاد کر سکتا ہے، تا کہ اپنے ذہن کو پرسکون رکھ سکے، اور اس کی ذات میں اپنے حالیہ اعتبار کو جواز فراہم کر سکے۔دوسری جانب، وہ اس کو ملامت کر کے اس کا گزشتہ سلوک بھی یاد دلا سکتا ہے۔بہرحال، یہ طے ہے کہ یہ ایک بیانیہ تسلسل کی تشکیل ہے، جو ماقبل اسلام نسیب کے طرز پر ہے۔اس کے علاوہ ہم قطعے کی تشکیل کے متعدد لسانی آلے دیکھتے ہیں جن کے ذریعے اسے گزشتہ اور آئندہ اشعار کے ساتھ مربوط کیا جاتا ہے۔شعر 2 اور 3a کے درمیان تجنیس ہے(قُـرَّبَـتُ / أَقْـرَبُ / مُتَـقَـرَّبُ)، جس کے ساتھ شعر 3b کے فعل یُـرقَـبُ کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے۔ایک نمایاں خصوصیت صرفی نمونوں مـفـعّـل، متـفـعّل، متفاعل کی تکرار ہے جو اشعار 4, 5a تک پھیلی ہوئی ہے(مُعَوَّل / متَیَّم / مُوَکَّل / مُتَقَرّب / مُتَجَاوِر / مُتأَوَّب / متَنَسَّب)۔

اشعار 4, 8/5, 5a

گزشتہ قطعے کے برعکس یہ اشعار ایک دوسرے سے آزاد ہیں اور ترتیب کے اعتبار سے متعین نہیں کیے جا سکتے۔ان کو ایک گروپ میں رکھنے کا واحد جواز نفسِ مضمون کی ایک مخصوص وحدت سے فراہم کیا جا سکتا ہے، کیوں کہ ان سب کا سروکار شاعر کے جذبات اور محبوبہ کے ساتھ اس کے انہماک / ذہنی مشغولیت سے ہے۔شعر 4 میں، جس میں فاختہ کی فریاد کناں آواز کا ذکر کیا

گیا ہے، اور شعر 5/8 میں بھی، شاعر مظاہر قدرت سے متاثر ہونے کی بات کرتا ہے۔

8/5 : جب بھی تمھاری قیام گاہ کی جانب سے ہوا چلتی ہے مجھے یہ لگتا ہے کہ اس کی وجہ سے زمین نم اور سرسبز ہوگئی ہے (یعنی اس بارش کی وجہ سے جو یہ اپنے ساتھ لے کر آتی ہے)۔

شاعر کے ذریعے اپنا نجی خیال ظاہر کرنے کے معنوں میں لفظ أَرَی کا ترجمہ متن 'الف' کے پانچویں شعر سے مطابقت رکھتا ہے۔ اگر ہم اس کو حقیقی بیان کہیں گے تو شعر سے کوئی مفہوم برآمد نہیں ہوگا۔ حالاں کہ شعر کی یہ ہیئت تلویث کا نتیجہ ہے، لیکن یہ جس تصور کی ترسیل کر رہا ہے وہ تصور غزل کے دوسرے موتیفوں پر بھی موزوں اترتا ہے، خصوصاً بعد کے عہد کی درباری غزل پر، جس میں محبوب کی کائناتی قوت کی ستائش کی گئی ہے[19]۔ اگلے شعر کا استناد مشکوک ہے کیوں کہ یہ 'اغانی' کے صرف ایک مخطوطے میں ہی ملتا ہے۔

5a: جب میں تمھاری ہم نام کسی عورت کو دیکھتا ہوں، تو تمھارے لیے میری آرزو بڑھ جاتی ہے، اور میں سوچتا ہوں کہ شاید وہ تم سے متعلق ہے۔

اپنی محبوبہ کا نام سن کر شاعر کا جوش میں آجانا غزل کا ایک عام موتیف ہے۔ جمیل کہتا ہے: ''جب ہم مِنہ کی بلندیوں پر تھے تو کسی نے پکارا، اور اس کو جانے بغیر میرا دل اداسیوں میں ڈوب گیا۔ اس نے لیلیٰ نام کی کسی دوسری عورت کو پکارا تھا...'' (**وَداعٍ دَعـا اِذ نـحـنُ بـالخيفِ مِن منى / فَهيَّـجَ أحـزانَ الـفؤادِ وَما يَدرِي / دَعا باسمِ ليلى غيرها...**)۔[20] شعر 5a لفظ أَرَی کی تکرار کے باعث شعر 8/5 اور 9 کے ساتھ وابستہ ہے، اور شعر 9 کے ساتھ تجنیس کے باعث (**مُتَنَسّب / يُنُسَبُ**)۔

اشعار 9, 7, 7a

اشعار کا آخری گروپ دوسرے لوگوں کے تئیں شاعر کے رویے سے متعلق ہے۔ شعر 9 میں شاعر کا ایک متوحد بیان ہے، شاعر کا یہ عہد کہ وہ اپنے ان دشمنوں سے بھی محبت کرے گا جو اس کی محبوبہ کے دوست ہیں۔ اس کے برعکس شعر 7 اور 7a اسی طرح کا بیانیہ تسلسل ہیں جو مندرجہ بالا اقتباسات میں نظر آتا ہے۔ اُصانِعُ (میں ان سے نرمی برتتا ہوں) کی جگہ متبادل اُخالفُ (میں ان کی مخالفت کرتا ہوں) کی وجہ سے شعر 7 کے معنی میں ذرا تبدیلی واقع ہوگئی ہے، کیوں کہ اس سے شاعر کے دوستانہ سلوک اور اس کے دشمنوں کی سازشوں کے بیچ کا تضاد کمزور ہوگیا ہے۔ شعر 7a میں ماضی کی ایسی یادیں ہیں جن کی نوعیت ناگواری کی ہے۔

7a: بعد میں تم نے ان کے ساتھ مل کر میرے خلاف سازش کی، اور مجھے غصہ آیا؛ اس سبب سے

غصہ یقیناً واجب ہے۔

یہ شعر عاشقوں کے جھگڑے سے منسوب ہے، جو عمر ابن ابی ربیعہ اور اس کے حلقے کے شاعروں کا پسندیدہ موضوع ہے۔ البتہ یہ جھگڑا کتنا ہی سنگین کیوں نہ ہو، اس کا خاتمہ عموماً مفاہمت پر ہوتا ہے۔ شعر 7a کو بمشکل ہی غزل کا مقطع کہا جا سکتا ہے۔

متن 'ب' کے جائزے سے یہ بات واضح ہے کہ ایک سے چھے تک کے اشعار ایک مربوط ترتیب میں ہیں کیوں کہ ان کو ایک مختلف لسانی سطح پر جزرسی سے بنایا گیا ہے۔ ساتوں سے لے کر اس سے آگے کے اشعار (= شعر 4) کی ترتیب میں کساؤ نہیں ہے، 7 اور 7a کو چھوڑ کر۔ بعض واضح لغزشیں بھی ہیں، مثلاً شعر 5 اور 8 کی آلودگی یا تلویث۔ متن کی ساخت کے آلے دونوں متون میں تقریباً یکساں ہیں (تطابق، ہم آواز الفاظ کا استعمال، تجنیس وغیرہ)، لیکن متن 'ب' میں اس کے علاوہ بعض ایسے بیانیہ انسلاکات ہیں جو نسیب کے مانند ہیں۔ اغانی کے متن سے میرے ذہن میں ایک ایسے مرسل کا تصور پیدا ہوتا ہے جس نے قصیدے کے ابتدائی اشعار کو بہت ایمانداری سے نقل کر دیا ہو، اور اس کے بعد وہ پھر ذرا غیر محتاط ہو گیا ہو، اور وہ بلا قصد یا بلا منصوبہ متن میں کچھ اشعار شامل کرتا یا چھوڑتا گیا ہو۔ اس کے برعکس متن 'الف' ایک سوچے سمجھے انتخاب کا نتیجہ محسوس ہوتا ہے۔ کئی اشعار کے حذف ہو جانے کے باوجود تمام متعلقہ موتیف اس میں برقرار ہیں (محبوبہ سے اجتناب، اس پر بھروسہ، قدرتی مناظر سے شاعر کا متاثر ہونا، باتیں بنانے والے افسانہ طراز)۔ پھر یہ بات بھی اہم ہے کہ صرف وہی اشعار نکالے گئے ہیں جن میں ماضی کا کوئی حوالہ موجود ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ وقت کے اعتبار سے متن 'الف' زیادہ یکساں و ہموار ہے، اور جذباتی فضا یا شوخی کے اعتبار سے بھی ایسا ہی ہے۔ متن 'ب' میں شاعر نے جن یادوں کو دوہرایا ہے وہ متن کے ''تغزلی'' کردار کو تھوڑا سا خراب کرتی ہیں، خصوصاً شعر 7a میں۔ البتہ وہ تعبیر کا استرداد نہیں کرتیں، کیوں کہ اس حوالے سے یادداشت کا کام واضح طور پر اس کام سے مختلف ہے جو وہ نسیب میں کرتی ہے۔

وقت اور حقیقت کے دو فیکٹر یا عاملوں کی، جن کا ذکر شروع میں ہوا تھا، مندرجہ بالا تجزیے کی بنیاد پر وضاحت اور تشریح اسی طرح کی جا سکتی ہے جیسے وہ نسیب اور غزل میں آشکار ہوتے ہیں۔ پہلے معاملے پر دو پہلوؤں سے غور کیا جا سکتا ہے: اوّل، نظم میں وقت بطور عاملِ موضوعی، اور دوم، وقت شاعر کے ذاتی تجربے کے طور پر۔

اوّل: نسیب میں وقت ایک جانب تو خطی ترتیب یا تاریخی ترتیب میں ظاہر ہوتا ہے۔

انسان کے تمام معاملات کی بے ثباتی کو اجڑی ہوئی لشکر گاہوں، ہجر، بڑھاپے اور زیاں کے آثار میں نمایاں کیا گیا ہے۔ دوسری جانب وقت ایک دوَری حرکت میں خود کو عملِ فطرت میں، بدلتے موسموں میں، نباتات وحیوانات کی زندگی اور نمود میں ظاہر کرتا ہے۔ وقت کا خطی اور دوری، دونوں ہی طرح کا تحرک بعض اوقات منصوبہ بند ڈھنگ سے تیار کیا گیا تضاد بن جاتا ہے، جیسا کہ A Hamori نے اپنے مضمون The Poet as Hero میں نشان دہی کی ہے۔[۲۱] ابنِ ابی دباکل کی نظم میں خطی یا تاریخی وقت کا ذکر صرف ایک بار آیا ہے جب وہ پہلے شعر میں کہتا ہے: 'شباب جا چکا'۔ متن 'الف' میں یہ بیان ایسا واحد بیان ہے جو ماضیِ کامل میں ہے اور اپنے الگ تھلگ ہونے کی وجہ سے خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کے بعد کے اشعار کو تضاد یا تلافی (جو بھی صورت ہو) کے طور پر سمجھا جا سکتا ہے، شاعر کے اس عہد/دعوے کی تفصیل کے طور پر: ''اور اُس کے لیے میری محبت کبھی ختم نہ ہوگی۔'' یہ بات بھی اہم ہے کہ دوَری وقت، عملِ فطرت بطور معروضی حقیقت، نظم میں سے پوری طرح غائب ہے۔ میرے خیال میں اس کی وجہ بالکل واضح ہے، کہ شاعر کے اطراف کی دنیا، اس کے مظاہر اور حالات، کوئی خود مختار یا آزادانہ حیثیت نہیں رکھتے۔ وہ شاعر کے نزدیک اہم ہیں، اور ان کا ذکر وہ تبھی تک کرتا ہے جب تک وہ جذباتی سطح پر ان سے متاثر ہونے اور ان پر ردِعمل ظاہر کرنے کی استعداد رکھتا ہے۔

دوم: وقت وجود رکھتا ہے، اور اس کو محسوس صرف زمانۂ حال ہی میں کیا جا سکتا ہے، اور مستقبل محض 'ذہن کی توسیع' (distentio animi) ہے، یادداشت اور توقع ہے، جیسا کہ سینٹ آگسٹائن وقت پر اپنے معروف تفکرات میں کہتا ہے (Confessions, chapter 11)۔ نسیب اور غزل دونوں کا شاعر زمانۂ حال ہی میں اپنی بات کہتا ہے، لیکن دونوں جگہ وقت کا تجربہ مختلف ہے۔ پہلے معاملے میں وہ ماضی تک اپنے ''ذہن کی توسیع'' کرتا ہے، جب کہ دوسرے کو مستقبل کی جانب موڑ دیا گیا ہے۔ نسیب کی ابتدائی حالت مستقلاً حزن اور بے اطمینانی کی ہے کیوں کہ محبت اور شباب رخصت ہو چکے۔ شاعر یا تو ماضی کو یاد کرتا ہے تاکہ اپنی کاہیدہ عزتِ نفس کی بازیافت کر سکے، یا پھر محبوبہ کی یادیں اس کے پاس آتی ہیں اور وہ اپنی سابق مسرت کے تجربے کو اپنے تصور میں دوہراتا ہے۔ اس کے بعد وہ ایک جذباتی بحران سے گزرتا ہے، وہ شدت سے آہ و بکا کرتا ہے، اور انجام کار بحال ہوتا ہے اور اس کیفیت سے نکل آتا ہے۔ قبائلی معاشرے کے مطالبات کی تعمیل میں وہ اپنا ''تعلق قطع کر لیتا ہے''۔ اس کی توقعات اور خواہشات مستقبل میں شاذ ہی عکس ریز ہوتی ہیں۔ یہ نسیب اور غزل کے اختلافاتی نکات میں سے ایک بنیادی نکتہ ہے۔ کیوں کہ غزل کا تعلق،

اگر اس میں بعض اوقات مستقبل کی طرف اشارہ بھی کیا جائے تو بھی، عشق کے حالیہ معاملے سے ہوتا ہے، جس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعر کے تخیل پر مستقبل کا غلبہ رہتا ہے، بیم ورجا حاوی رہتے ہیں۔ محبوبہ سے جدا ہوتے وقت جمیل نہ صرف ماقبل اسلام شاعر کی مانند روتا ہے، بلکہ مستقبل کی تکالیف کے اندیشوں میں بھی مبتلا ہوتا ہے: ''خدا کی قسم! بہت سے آنسو بہائے جائیں گے، جب ہم ایک دوسرے سے بہت دور بس چکے ہوں گے۔'' (**علی قَد أری وَاللهِ أن روبی عبرتٍ / اِذا د دارُ شتت بیننا سَتَرُودُ**)۔[۲۲] ابن ابی دباکل کی غزل کے متن 'الف' میں ماضیِ ناتمام میں افعال کی ترتیب، حالِ استمراری کی خبر دے رہی ہے۔ متن 'ب' میں بعض مقامات پر ماضی کا حوالہ دے کر شاعر محبوبہ کے تئیں اپنے رویّے کی وضاحت کرتا ہے، یا اسے جواز فراہم کرتا ہے (اشعار 1a, 3a, 3b, 7a)۔ البتہ، نسیب میں حافظے / یادداشت کا جو عمل ہے اُس کے برعکس شاعر کی یادیں بذاتِ خود کوئی اہمیت نہیں رکھتیں یا ان کا کوئی کام نہیں ہے۔ ان کی اہمیت کلیتًا اس کے معاشقے کی عصری صورتِ حال پر منحصر ہے۔ متن میں مستقبل کا کوئی واضح ذکر نہیں ہوا ہے، لیکن یہ اس میں مسلسل مضمر ہے، کیوں کہ زمانۂ ناتمام کے سارے کے سارے بیانات احساسات کے تسلسل اور عمل اور ردِعمل کی تکرار کو ظاہر کرتے ہیں۔ نسیب کی طرح یہاں بشری وقت اور عملِ فطرت کے وقت میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ اس کے بجائے، ایک اور طرح کے تضاد کو دیکھنے کی ضرورت ہے؛ تاریخی وقت کو، انسانی زندگی کے عارضی ہونے کو اُس وقت کے مقابل رکھا گیا ہے جو غزل کے 'تغزلی متکلم' نے محسوس کیا ہے۔ اس کی حرکت بذاتِ خود نہ تو خطی ہے نہ دوَری، بلکہ استمراری ہے، عاشق کے جذبات کے غیر مبدّل بہاؤ کی شکل میں۔[۲۳]

اس طرح بیان کردہ وقت کا تجربہ ایک حد تک دروں بینی کو لازم کرتا ہے، جس سے جاہلیہ دور کے شاعر واقف نہیں تھے۔ یہ ایک معروف نفسیاتی حقیقت ہے، اور اس کی تطبیق فرد اور افراد دونوں پر کی جاسکتی ہے، کہ انسان دنیا کی بازیافت اپنی ذات کی بازیافت سے پہلے کرتا ہے۔ ماقبل اسلام شاعر کا حقیقت کا تصور، اس کی سادہ معروضیت، علم کے ایک سابق درجے پر مبنی ہے، اگر ہم اسے بعد کے شاعر کی اپنی موضوعیت / ذاتیت کی عکاسی کے مقابل رکھ کر دیکھیں۔[۲۴] شاعر کا خارجی دنیا سے ہٹ کر اپنی داخلی دنیا کی طرف دھیان دینا، جو یقیناً ساتویں صدی کے دورانیے میں ہوا ہوگا، ایسی تبدیلی تھی جس نے اس کی تخلیقی صلاحیتوں کو بہت انگیخت کیا۔ اس کے جمالیاتی نتائج دو طرح کے ہیں: ایک تو موضوع کی تاکید میں تغیر، اور دوسرا، اظہار کا ایک نیا انداز۔ مادی دنیا کے عنصر کے تفصیلی اور ہر ممکن حد تک جامع بیان کے ذریعے اس کو دوام بخشنے کی ماقبل اسلام شاعر کی

شدید خواہش اس کی شاعری کا حاوی عنصر ہے، اور اسی اظہار میں اس شاعری کی بیشتر خصوصیات نمایاں ہوتی ہیں۔ ابتدائی دور کے رزمیہ ادب کی طرح نسیب میں بھی حقیقت کو اسی طرح دیکھا گیا ہے جیسے وہ ناظر سے علاحدہ کوئی وجود رکھتی ہو۔ شاعر جو کچھ دیکھتا اور سنتا ہے، اس کی منظر کشی کرتا ہے، یہ بتائے بغیر کہ وہ اس کے بارے میں کیا سوچتا اور محسوس کرتا ہے۔ غزل میں بصری اور ٹھوس اشیا کے لیے یہ جذبہ دھیرے دھیرے بدل گیا اور اس کی جگہ شاعر کی اپنی ذات میں انہماک اور جذباتی زندگی میں مشغولیت نے لے لی۔ ابن ابی دُباکل اپنا ذاتی رجحان یا ردِعمل ظاہر کیے بغیر کسی ایک بھی شے یا حقیقت کا ذکر نہیں کرتا، خواہ اس کا تعلق ماضی سے ہو یا حال سے۔ اس کے یہاں قدرتی مناظر، افراد یا واقعات، یہاں تک کہ محبوبہ تک کا ذکر صرف ان کے بارے میں بتانے کے لیے نہیں کیا گیا، بلکہ ان کے وسیلے سے وہ اپنے باطنی تجربے پر غور کرتا ہے۔ متن میں أَرَی کا بار بار استعمال میرے خیال میں اسی مقصد کو حاصل کرتا ہے، یعنی شاعر کی ذاتیت یا موضوعیت پر زور دیتا ہے۔ اگر ہم اس کو زیادہ وضاحت کے ساتھ بیان کرنا چاہیں تو کہہ سکتے ہیں کہ نسیب کا شاعر خود کو جزوِ دنیا سمجھتا ہے، جب کہ غزل کا شاعر دنیا کو اپنا جزو سمجھتا ہے۔ اس طرح 'تغزل کی شاعری'، اپنے روایتی اور رومانی اصطلاحی مفہوم میں، عربی ادب میں ممکن ہو چکی ہے۔
(Renate Jacobi, ***Time and Reality in Nasib and Ghazal***, Journal of Arabic literature. 16 (1985), p. 1-17.)

حواشی:

☆ اردو قصیدے میں جو مقام تشبیب کا ہے وہی عربی قصیدے میں نسیب کا ہے۔

۱ اس مضمون میں غزل اور نسیب کی اصطلاحات کو محدود معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔ یعنی صرف 'ہیئت' کے اصطلاحی معنوں میں، عشقیہ موضوع کے طور پر نہیں۔

۲ میرا سروکار صرف ماقبل اسلام نسیب سے ہے۔ کیوں کہ عہدِ امیہ کے قصیدے کا تفصیلی جائزہ نہیں لیا گیا ہے، اور نہ ہی اس سے پہلے اور بعد کی صنف کے ساتھ اس کا موازنہ کیا گیا ہے۔

۳ یہی تجزیہ اختصار کے ساتھ 1983 میں کلاسیکی عربی شاعری پر منعقد ہونے والے دوسرے سمپوزیم میں کیمبرج میں پیش کیا گیا تھا۔ غزل کے تجزیے کے تعلق سے شرکا کے قابلِ قدر مشوروں کے لیے ممنون ہوں۔

۴ اے.اے. فرّاج، شرح اشعار الھذلیّین، جلد 3، قاہرہ، 1384/1965۔ تقابل کریں جلد

اوّل، ص205، نمبر XXVI۔ جے. ہیل کے ایڈیشن میں متن اسی کے عین مطابق ہے۔ Der Diwan des Abu Du'aib, Hannover, 1926, p. 29

۵۔ ابوالفرج الاسفہانی، کتاب الاغانی، قاہرہ، 1346/1928، تقابل کریں: Vol. XXI, pp 96 and 102

۶۔ Loc. cit، ص2۔ ایسے ہی خیالات GE von Grunebaum نے بھی ظاہر کیے ہیں۔ تقابل کریں: EI2 sv 'Abu Dhu'ayb'

۷۔ میرے دلائل میرے ایک مضمون میں تفصیل کے ساتھ شامل ہیں: Die Enfange der Arabischen Gazalpoesie: Abu Du'aib al-Hudali, Der Islam, 61/2, pp. 218-250, Cf. pp. 241-245.

۸۔ Das Nasib der Altarabischen Qaside, Islamica 5, 1932, pp. 17-96, Cf. p. 61

۹۔ دیوانِ جمیل، مرتبہ ایچ. بنّار، قاہرہ، 1967، ص100۔

۱۰۔ The Divans of the Six Ancient Arabic Poets, ed. by W. Ahlwardt, London 1870, p. 89 (No. XIV 4)

۱۱۔ Loc. cit. p. 109, -1

۱۲۔ Loc. cit. p. 74, -1

۱۳۔ The Divans... Loc. cit. p. 2, No. 13

۱۴۔ Loc. cit. p. 99, 3

۱۵۔ 'دیوان عباس ابن الاحنف'، مرتبہ اے. الخزرجی، قاہرہ 1954 /1373، نمبر 401

۱۶۔ Loc. cit. p. 43 – فعل تَھیـــــجُ جس کا ترجمہ یہاں 'اٹھتا ہے' کیا گیا ہے، 'مجھے انگیخت کرتا ہے' بھی کیا جاسکتا ہے، جیسا کہ E. Braunlich نے نشان دہی کی ہے۔ Abu Du'aib-Studien, Der Islam, 8, 1929, pp -23, cf. p 18.

۱۷۔ آخری اشعار کی ترتیب اگر 8,7,9 ہوگی تو درحقیقت اس میں زیادہ معقولیت محسوس گی۔

۱۸۔ غزل کی ہیئت اور ساخت کے مطالعے شاذ ہی کیے گئے ہیں۔ ایک قابلِ ذکر کام Cl. Audebert نے کیا ہے: Rime et Parallelisme dans un peome de Umar B. Abi Rabi'a: ou Le jeu de l'attente dejouee. In: Institut

Fransais d' Archeologie Orientale du Caire. Livre du Centenaire 1880-1980. Le Caire 1980, pp 355-367.

۱۹ Cf. J. Cl. Vadet, L'Espirit courtois en Orient dans le cinq premiers siecles de l'Hegire. Paris 1968, pp 249. sequ.

۲۰ Loc. cit. p 100, 9-10

۲۱ On the Art of Medieval Arabic Literature, Princeton N.J., 1974, pp. 3-30, cf. p. 17

۲۲ Loc. cit. p 62, 5

۲۳ مزید شائستگی کے زمانے میں عاشق کے وقت کے تجربے کو زیادہ براہِ راست اور ایجاز کے ساتھ بیان کیا گیا ہے، مثلاً عباس ابن الاحنف کے اس شعر میں: اس کی محبت کچھ ایسی ہے کہ دل اس کے علاوہ کچھ اور نہیں جانتا، نہ کچھ 'پہلے' بچتا ہے اور نہ کچھ 'بعد میں'۔'(هَـوَاهَـا هَوى لَم يَعلَم القَلْبُ غَيرَهُ/ فلَيسَ لهُ قَبلُ وَليسَ لهُ بَعدُ)۔ Loc. cit. No. 186, 3.

۲۴ وہ تضاد جو میں ثابت کرنے کی کوشش کر رہی ہوں، اور لفظ 'سادہ' (Naive) کا میرا استعمال شِلر (Schiller) کے مضمون Uber Naive und Sentimentalische Dichtung (1796) میں شامل اصطلاح 'سادہ' اور 'جذباتی' کے تصور کے قریب ہے، کیوں کہ اس نے اپنی ڈیفی نیشن کی بنیاد ادراک کے دو مختلف طریقوں پر رکھی ہے، اور اس کے نتیجے میں اظہار کے دو مختلف طریقوں پر۔ شلر کے ہاں بطور اصطلاح 'Naive' اور 'sentimental' کا استعمال کچھ مبہم ہے، اور اسی لیے بعض اوقات گمراہ کن بھی ہے۔ ایک جانب تو یہ دو ایسے کامل زمرے ہیں جن کا اطلاق ہر دور کی شاعری پر کیا جاتا ہے۔ دوسری جانب، ان سے انسانی ارتقا کے مراحل کا پتا چلتا ہے۔ سادہ یا Naive شاعری صحیح معنوں میں، جیسا کہ عہدِ ہومر کے رزمیے اس کے ترجمان ہیں، ادب کا ایک ایسا مرحلہ ہے جو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ختم ہو چکا۔ صرف شیکسپیئر اور گوئٹے جیسے نابغے، جو خود اپنے عہد میں ہی بے میل محسوس ہوتے ہیں، اب بھی Naive شاعر کہے جا سکتے ہیں۔ یہ دوسرا زمرہ ہے جو مجھے اس مباحثے سے مربوط و متعلق محسوس ہوتا ہے۔

▼▼

جاوید احمد خورشید

انگریزی ادب میں مغربیت کا تناظر
جیمز ایل رائے فلیکر پر مشرقی ادب کے اثرات

Abstract:

This article aims at introducing the poetical, prose and dramatic writings of James Elroy Flecker based on the research carried out by Syed Munir Wasti, former chairman of the English department, University of Karachi, titled, the Writings of James Elroy Flecker with especial reference to his treatment of the East. A vital aspect of Flecker's writings reflected his interest in literature, history and culture of the Muslim East where he served as a Consular Officer in Turkey and Lebanon. Flecker's Oriental poems are the most remarkable part of his poetic oeuvre adding sizable elements to the ever increasing part of English literature deriving its inspiration from the golden geography of the East. A play Hassan, his magnum opus, stands out a luminous peak among the many level of diverse literary creation of Flecker. Hassan is not simply a play but recreation of a civilization that in its own time was the premier civilization of the world.

ایڈورڈ سعید کی *Orientalism* (۱۹۷۸ء) سے پہلے بھی ضمنی طور پر انگریزی ادب

میں ادبی مشرقیت (Literary Orientalism) تحقیق وتنقید کا ایک موضوع بنا رہا ہے۔ بی پی اسمتھ (B.P.Smith) وہ پہلا مصنف تھا جس نے ادبی مشرقیت پر پہلا بھرپور مطالعہ *Islam in English Literature* (۱۹۳۷ء) کے عنوان سے کیا۔ اس سے قبل میری ڈی میس ٹر (MaryDemesster) نے بھی *Oriental Influence in the English Literature of the Nineteenth Century* (۱۹۱۴ء) اور ایڈنا اوز بورن نے *Oriental Diction and Themes in Eglish Vers 1740-1840* (۱۹۱۶ء) میں ایسا ہی کیا۔[1]

کسی ایک نقطۂ نظر کے تحت ہونے والے مطالعات، چاہے ان کا موضوع مذہب، لسان، سماج یا ثقافت کیوں نہ ہو، ان میں غلطی کا امکان رہتا ہے۔ اسی لیے ادبی مشرقیت کی تاریخ بھی مذہبی اور ثقافتی تعصّبات کی مظہر ہے۔ لیکن یہ افسوس ناک ہے کہ اس کا آغاز عیسائیت اور اسلام جیسے مذاہب کے مابین تنازعات سے ہوا۔ ان دونوں مذاہب کے مابین افتراق کو ادبی متون میں دیکھا جاسکتا ہے۔ اس لیے ادبی مشرقیت کے ذیل میں ہونے والے مطالعات کا ایک مقصد ان دو بڑی تہذیبوں کے مابین بڑھتی ہوئی خلیجوں کو مٹانا بھی ہے۔[2] *Orientalism* کے عنوان سے ایڈورڈ سعید کے کام کے بعد حالیہ برسوں میں ادبی مشرقیت کے موضوع پر خصوصیت سے توجہ دی گئی ہے۔ اس تعلق سے ادبی کانفرنسیں، کتابیں اور تحقیقی مقالات لکھنے کے رجحان میں خاصہ اضافہ ہوا ہے۔ اس موضوع کی ایک بڑی اہمیت یہ ہے کہ اب ادبی مشرقیت کو مزید وسیع تناظر میں تانیثیت، تصوف، مابعد نوآبادیات، دِراساتِ ثقافت، ریاست، سیاست، اور فلم جیسے موضوعات کے حوالے سے بھی مطالعے کا موضوع بنایا جارہا ہے۔ ایک اندازے کے مطابق ان موضوعات پر ۱۹۸۰ء کے بعد سے ۹۰۰ تحقیقی مقالات، ۴۰۰ سندی مقالات (doctoral dissertations)، سیکڑوں ادبی کانفرنسیں اور کتابیں تحریر کی جاچکی تھیں۔[3]

جیمز ایل رائے فلے کر (James Elroy Flecker) (1884-1915) کا شمار بھی ان کئی انگریزی نثر نگار اور شاعروں میں ہوتا ہے جن کا ادبی مشرقیت کے رجحان کے تحت مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اے آر قدوائی نے اپنی کتاب *Literary Orientalism*[4] میں فلے کر کے حوالے سے ان درج ذیل مآخذ کے بارے میں معلومات فراہم کی ہیں:

> ''بوس ورتھ، سی ای (Bosworth ,C.E.)، ۱۹۷۷ء، *James Elroy Flecker: Poet, Diplomat, Orientalist*، بلیٹن آف دی جون ری لینڈ، یونی ورسٹی لائبریری آف مین چسٹر، ۳۵۹۔۷۸

میری، سیگ رسٹ (Seigrist, Mary)، ۱۹۲۲ء، A Poet of the Oriental: J.E.Flecker نیویارک ٹائمز، بک ریویو، ۳۰ جولائی، ۸۔۲۴

اِسا، ڈبلیو (Issa, W.)، ۱۹۸۶ء، *Aspects of Orientalism: Four English Writers; Burton, Blunt, Flecker and T.E.Lawrence*، یونی آف ریڈنگ

ریہل، آئی (Rehal,I.)، ۱۹۷۸ء، *A Critical Apparatus for an Edition of James Elroy Flecher's Hassan*"۔

زیرِ نظر تحریر کا مقصد بھی ادبی مشرقیت کو پروفیسر ڈاکٹر سید منیر واسطی[۶] کے تحقیقی کام کے حوالے سے ایک مطالعہ ہے۔ پروفیسر واسطی صاحب برعظیم پاک و ہند کے ایک معروف علمی خان وادے کے چشم و چراغ ہیں۔ منشی غلام قادر واسطی مبارک، سید محمد عبدالغنی واسطی، سید جمیل واسطی اور سید تنویر واسطی اپنے علمی و ادبی کاموں کے باعث معروف ہیں۔ منیر واسطی صاحب جامعہ کراچی کے شعبۂ انگریزی سے بہ حیثیت صدر سبک دوش ہوئے ہیں۔ انھوں نے پی ایچ ڈی کا مقالہ *The writings of James Elroy Flecker with sepcial reference to his treatment of the East* کے موضوع پر 2006 میں مکمل کیا۔

اپنے اس مقالے میں پروفیسر واسطی نے جو مطالعہ کیا ہے اس کا لب لباب ان لفظوں میں پیش کیا جاسکتا ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز سے نو سال قبل انگریزی شاعر ٹے نی سن (Tennyson) کی موت کے بعد ایک عام تاثر یہ رہا کہ انگریزی شاعری بھی اس کے ساتھ ہی مر چکی ہے[۷]۔ اس وقت کے شاعروں میں ایک رجحان یہ رہا ہے کہ کسی طرح انگریزی شاعری کے لیے ایسے موضوعات تلاش کیے جائیں جو اسے جلا دے سکیں۔ اسی لیے اس دور کے انگریز شاعروں اور نثر نگاروں میں ایسے تخلیق کاروں کی کثرت ہے جنھوں نے دیگر موضوعات کے ساتھ ساتھ مشرقی موضوعات کی جانب رخ کیا۔ ولیم بٹ لر ییٹس (William Butler Yeats) (1865-1939) نے ابتداً انقلاب کے موضوعات کو اپنی شاعری کے لیے اختیار کیا اور بعد میں آئرلینڈ کی ترجمانی سیاسی میدان میں بھرپور انداز میں کی۔ جیمز ایل رائے فلے کر (JamesElroy Flecker) (۱۸۸۴۔۱۹۱۵) کے کھیل حســـن [جس کے بارے میں آئندہ صفحات پر روشنی ڈالی جائے گی] سے متاثر ہو کر ییٹس نے The Gift of Harun al-rashid (۱۹۲۳) کے عنوان سے نظم تخلیق کی[۸]۔ ییٹس مسلمان عباسی حکمران ہارون رشید کی شخصیت سے بہت متاثر تھا۔

ایک جگہ اس نے لکھا ہے کہ سخاوت کی تمام روایتی مثالوں میں اس کی شخصیت عظیم تر ہے۔اس نے حسن پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہارون رشید کو اس کھیل میں ایک ظالم کے طور پر پیش کیا ہے جس نے دو عاشقوں رفیع اور پروین کو موت کی گھاٹ اتار دیا[9]۔ییٹس کا شمار ہارڈی (Hardy)، کپلنگ (Kipling)، ٹی ایس ایلیٹ (T.S.Eliot)، ایزرا پاونڈ (Ezra Pound) اور اے ای ہاوس مین (A.E.Houseman) (ص ٦) کی طرح جارجین شاعروں (Georgian Poets) میں نہیں ہوتا لیکن ان کی تخلیقات میں مشرقی موضوعات بھی ملتے ہیں۔

یہاں ایک اور مثال دل چسپی سے خالی نہ ہوگی: تھیوفائل گوٹیر (Theophile Gautier) (۱۸۱۱۔۱۸۷۲) کا کام L'Orient: voyages et vogageure نیویارک سے ۱۸۷۷ء میں شائع ہوا۔دو جلدوں پر مبنی یہ سفرنامہ ۳۰ ابواب اور ۳۵۰ صفحات پر مشتمل ہے جس میں عثمانی سلطنت کے بارے میں اہم معلومات ہیں۔اس سفرنامے میں قسطنطنیہ کے بارے میں ہی نہیں بلکہ ان افراد کے بارے میں بھی معلومات فراہم کی گئی ہیں جنھوں نے مشرق کے سفر اختیار کیے (ص ۲۴)۔گوٹیر کے مطابق مشرق (یعنی مسلمانوں کا مشرق) جو قسطنطنیہ سے قاہرہ تک پھیلا ہوا ہے صرف ایک جغرافیائی اہمیت کا حامل خطہ نہیں بل کہ یہ جمالیات، فنون، ادب اور جذبات کا ایک آدرش ہے (ص ۲۵)۔

فلے کر کا شمار جارجین شاعروں میں ہوتا ہے۔ان شاعروں کو جارجین اس لیے کہا جاتا ہے کہ یہ کنگ جارج پنجم (Kind George V) (۱۹۱۰۔۱۹۳۵) کے دور سے منسوب ہیں۔ جارجین شاعر انھیں اس لیے بھی کہا جاتا ہے کہ یہ شاعر جارجین پوئٹری (Georgian Poetry) نامی رسالے میں چھپتے تھے جس کی ادارت ایڈورڈ مارش (Edward Marsh) کے ذمے تھی (ص ۳)۔رابرٹ ایچ روز (Rober H. Ross) نے لکھا ہے کہ اس رسالے کے ابتدائی دو شماروں میں یہ شاعر شامل تھے: ابے برکرومبی (Abercrombie)، بوٹم لے (Bottomley)، ڈیوینس (Davies)، بروک (Brooke)، ڈی لامیر (de la Mare)، ڈرنک واٹر (Drinkwater)، فلے کر (Flecker)، گب سن (Gibson)، لارنس (Lawrence)، میس فیلڈ (Masefield)، مونرو (Monro) اور اسٹیفنز (Stephens)[10]۔اس پہلو کی وضاحت بھی یہاں ضروری ہے کہ جارجین شاعری صرف جارج پنجم کے دور کے مسائل یا معاملات سے مملو نہیں بل کہ یہ شاعری ہارڈی اور کپلنگ کی طرح اس دور سے قبل، اس دور کے موضوعات اور اس دور کے گیارہ سالوں کے بعد کی شاعری بھی ہے (ص ۳)۔

فلے کرکی شاعری، نثر اور صنف ڈراما پر مبنی تحریریں انگریزی ادب میں اہمیت کی حامل ہیں۔اس کی تخلیقات کا اہم ترین موضوع تاریخ اور مشرق میں بسنے والے مسلمانوں کی ثقافت ہے۔ترکی اور لبنان میں ایک کونسلر آفیسر (Consular Officer) کی حیثیت سے اپنی ذمے داریاں ادا کر چکا ہے[11]۔اس کی تحریروں کو پرکشش بنانے میں جن عوامل نے اہم کردار ادا کیا ان میں ان کی مشرقی زبانوں سے واقفیت، ان کے سماجی و ثقافتی اور سیاسی و تاریخی منظر نامے سے آگاہی شامل ہے۔وہ نظمیں جن میں مشرقی ماحول غالب ہے اس کی شاعرانہ صلاحیتوں پر دال ہیں۔مشرقی کے ان اثرات سے انگریزی ادب بہت متاثر ہوا ہے (ص ii)۔

فلے کرکی شاعری بالخصوص اور ان کی دیگر نثری تخلیقات بالعموم جن ماخذ سے متاثر ہیں وہ اپنی نوع یعنی موضوعات اور پیش کش میں مشرقی ہیں۔سر رچرڈ برٹن (Sir Richard Burton) کی نظم *Kasidah of Haji Abdu El-Yazdi: a Lay of the Higher Law* نو حصوں پر مشتمل ہے جس میں ۱۲۶۸ ابیات ہیں[12]۔نظم نگار نے ایک فرضی کردار حاجی کے ذریعے اپنے خیالات کو پیش کیا ہے۔اس نظم کے بارے میں برٹن کی بیوی ای سوبل (Isobel) نے لکھا ہے کہ 'یہ نظم فطرت اور انسان کی منزل مقصود کے بارے میں غیر معمولی حیثیت کی حامل ہے جس میں عیسائیت اور نظریۂ وحدت الوجود کے خلاف خیالات ملتے ہیں'[13]۔اس نظم کے بارے میں تھامس اے اسد (Thomas J. Assad) نے لکھا ہے کہ 'یہ طویل نظم انکشاف کے ساتھ ساتھ تخلیقی ادب میں ایک بہترین اظہار ہے'[14]۔اس کے قصیدے کا طبع شدہ متن آسانی سے نہیں ملتا تھا جس کی وجہ سے فلے کرنے اسے اپنے ہاتھ سے نقل کیا۔جیرال ڈن ہوج سن (Geraldine Hodgson) نے لکھا ہے کہ 'اس طرح اس نے دی بیلیڈ آف اسکندر (*The Ballad of Iskander*) میں افلاطون (Plato) اور ارسطو (Aristotle) کے ناموں کو مطابق بحر استعمال کر کے شہرت پائی'[15]۔فردوسی کے شاہ نامہ میں سکندر (Alexander) کو ایران کی قدیم تاریخ کے حوالے سے تفصیل سے موضوع بنایا گیا۔فلے کرنے بھی اپنی ایک مختصر نظم میں سکندر کو پیش کیا ہے جس کے آغاز میں اس نے ضروری تصور کیا ہے کہ سکندر، افلاطون اور ارسطو کے تعارف کو وضاحت سے پیش کیا جائے (ص ۸۶)۔

فلے کر جن مشرقی کاموں سے متاثر ہوا ان میں الف لیلہ و لیلہ (*Arabian Nights*) کو اس کی اہمیت اور شہرت کے باعث شامل نہ کرنا ممکن نہیں۔اس کے ڈرامے حسن (*Hassan*) کا موضوع اسی داستان سے ماخوذ ہے۔اس داستان کی متعدد کہانیوں کو حسن میں

پیش کیا گیا ہے۔ حسن میں یاسمین کا کردار الہ دین ابو شامت (Ala aldin Abu Shamat) میں عورت کے اسی کردار یاسمین سے متاثر ہے[16]۔

فلے کر کی نظم دی بیلڈ آف اسکندر (*The Ballad of Iskander*) کو آسانی سے کسی ایک مشرقی ماخذ سے منسوب کہا جا سکتا ہے۔ فلے کر کے مطالعے کا مرکز ترکی رہا تھا۔ ترکی زبان سے واقفیت کی باعث ان کے لیے اس زبان کا ادب پڑھنا ممکن ہوا۔ اس کی ایک کہانی منصور (Mansur) میں اس نے نظامی کے اسکندر نامہ (*Iskander Name*) کا حوالہ دیا ہے جسے حمیدی نے ایک لاکھ مصرعوں میں تحریر کیا تھا[17]۔ منصور کی کہانی میں حقیقت اور افسانے کے امتزاج سے فلے کر نے تاریخی طور پر اس کردار کو درست انداز میں پیش کیا ہے جو شاعر نسیمی (م۔۱۴۱۷) کے دیوان پر مشتمل ہے۔ اس کا ماخذ ای جے ڈبلیو گب (E.J.W.Gibb) ہسٹری آف اوٹومن پوئٹری (*History of Ottoman Poetry*)[18] (۱۹۶۷) پر مبنی ہے۔ منصور کے کردار کو جون بن ین (John Bunyan) پل گرمز پروگریس (*Pilgrim's Progress*) میں پیش کر چکے ہیں (ص۸۲)۔

خسرو و شیریں (*Khusrau wa Shirin*) از شاعر شیخی کا ایک حوالہ فلے کر کی کہانی منصور میں موجود ہے۔ شیخی نے نظامی کے اس خمسے کو ترکی زبان میں منقلب (adapt) کیا تھا۔ ایران کے ایک بادشاہ خسرو کا حکایتی رومان (fabled romance) شیریں سے تھا جسے ترکی اور فارسی زبان کی بہت سے نظموں میں پیش کیا جا چکا ہے (ص۸۷)۔

کونسلر سروس (Consular Service) کو اختیار کرنے کے لیے فلے نے کیس کالج، کیمبرج (Caius College, Cambridge) میں داخلہ لیا تا کہ ان مطالعات کو منتخب کیا جائے جو ان کے لیے مستقبل میں کام آسکیں۔ فارسی اور عربی کے بعد اس نے ترکی زبان کا مطالعہ کیا۔ کیم رج میں مطالعے کے دوران انھیں معروف فارسی اسکولر ای جی براؤن (E.G.Browne) کی رہ نمائی میسر رہی۔ براؤن بھی ترکی زبان کے طالب علم رہ چکے تھے (ص۶۴)۔

قسطنطنیہ (Constantinople) کے مقام پر اسے ترکی کے اصل حالات سے متعارف ہونے کا موقع ملا۔ اس نے یہاں اپنے پسندیدہ کام یعنی ترجمے کا آغاز کیا اور دو معروف ترکی نظمیں حمام نامہ اور سعد آباد (*Hammam Name and Saadabad*) کا ترجمہ کیا۔ مشرقی زبانوں میں جس طرح فارسی، عربی اور ترکی میں محبوب کو مرد سے نسبت دی جاتی ہے، فارسی اور ترکی میں تذکیر و تانیث کا کوئی تصور موجود نہیں ہے۔ اس لیے ممکن ہے کہ یہاں حوالہ ایک عورت کی

جانب ہو۔خواتین عام طور پر گھروں میں پانی کی فراہمی نہ ہونے کی وجہ سے گھروں سے باہر حمام میں جاتی تھیں۔ فلے کر نے نظم حمام نامہ کو ایک عورت کی تخلیق بتایا ہے جو جولائی ۱۹۱۳ء کے ایک مکتوب بہ نام فرینک سے وری (Frank Savery) سے بھی ثابت ہے[19]۔ جب کہ اس نظم کا شاعر محمد امین بلیغ (Muhammad Emin Beligh) ہے۔حمام نامہ ایک خوب رو نوجوان کی کہانی ہے جو ایک عوامی غسل خانے میں جاتا تھا۔ گب نے اسے 'پرکشش سبب آزار' (winsome torment) لکھا ہے۔لفظ فتنہ کا یہ ایک آزاد ترجمہ ہے۔اسے شاعر اس وقت استعمال کرتا ہے جب کسی کو نوجوان، ضدی اور من موجی کہنا مقصود ہو۔مسدس کی صنف میں یہ نظم لکھی گئی ہے جس میں آب (aaaabb) کے وزن پر قافیے استعمال ہوئے ہیں۔ فلے کر نے نو مصرعوں کی جگہ چھ استعمال کیے ہیں جس کے باعث اس کی ساخت قدرے کسی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ فلے کر نے مشرقی مبالغہ آرائی سے بھی احتراز کیا ہے۔ فلے کر کا یہ کام گب کے متن پر مبنی ہے۔لیکن گب کے برعکس فلے کر نے نظم کو اپنی شاعرانہ خصوصیات کے باعث متمول بنا دیا ہے۔نظم سعد آباد کے شاعر احمد ندیم (۱۶۸۱۔۱۷۳۰) ہیں جو سلطنت عثمانیہ کے شاعروں میں سب سے زیادہ مقبول ہیں۔گیت کی صنف میں نظم لکھی گئی ہے۔اس میں ایک عشقیہ ملاقات کے راز کو خراج تحسین پیش کیا گیا ہے جو سعد آباد کے ایک مقام رومان پر طے ہوئی تھی (ص ۶۶)۔

فلے کر نے سعدی کی گلستان سے آٹھ کہانیوں کا ترجمہ بھی کیا ہے۔کہانیوں کی ترجمے کے لیے اس نے ان انگریز ترجمہ نگاروں کے کاموں سے استفادہ کیا جن کا ہندوستان میں کبھی تقرر رہا تھا۔ فلے کر نے کونسلر سروس کے لیے تیاری کی غرض سے کیم رج میں فارسی زبان کا مطالعہ کیا۔ گلستان میں آٹھ ابواب ہیں۔ پہلے باب میں بادشاہ کی ۴۱ کہانیاں ہیں جن میں فلے کر نے تین کا انتخاب کیا ہے۔دوسرے باب میں درویشوں کی ۴۸ کہانیاں ہیں جن میں فلے کر نے پانچ کا انتخاب ترجمے کے لیے کیا تھا۔بحیثیت شاعر فلے کر نے جب سعدی کی شاعری کا انگریزی میں ترجمہ کیا تو ان تمام شاعرانہ نزاکتوں کو قائم رکھا ہے جو اس کے لیے ناگزیر تھیں۔سعدی اور فلے کر کے مابین ایک طویل زمانی بعد ہونے کے باوجود فلے کر نے سعدی سے وہی کام یاب شاعرانہ مطابقت پیدا کی ہے جو خیام کی رباعیوں کے تعلق سے ایڈورڈ فٹز جیرالڈ (Edward FitzGerald) نے پیدا کی ہے۔ گلستان کی اس کی ترجمہ کردہ آٹھ حکایات Collected Prose (۱۹۲۲) کے عنوان سے شائع ہوئیں۔ فلے کر کی ترجمہ کردہ حکایتیں ایک خزانے کی اہمیت کی حامل ہے۔یہ بالکل واضح ہے کہ فلے کر نے یہ سب کچھ عالمی ادب سے آگاہی حاصل کرنے

کے لیے ایک مشق کے طور پر کیا تھا (ص ۷۰۔۶۹)۔

دیوان شمس تبریز فارسی شاعری میں صوفیانہ روایت کا ایک عظیم شاہ کار ہے۔ مولانا روم کے استاد شمس تبریز کو معنون ہے جو مختصر عرصے کے لیے ان کی زندگی میں آئے اور انھیں بالکل تبدیل کر دیا۔ مولانا روم نے اپنا دیوان عقیدت کے جذبے سے اپنے مرشد کے نام معنون کیا تھا۔ ۱۹۰۸ء میں یہ دیوان فلے کر کے سامنے اس وقت آیا جب وہ کیم رج میں مشرقی زبانوں کا مطالعہ کر رہے تھے۔ انھوں نے اس دیوان کی نظم ۴۱ کو منتخب کر کے اسے تقلیب (adapt) کیا۔ اسے فلے کر نے اپنے کھیل حسن میں یاسمین: ایک غزل (*Yasmin: a ghazel*) کے عنوان سے پیش کیا ہے۔ مولانا روم کی اس نظم نے فلے کر کو مجبور کیا کہ وہ اس کی شاعرانہ خوبیوں کو انگریزی میں پیش کریں۔ ان کی انگریزی پیش کش بغیر کسی معنوی تغیر کے کام یاب رہی ہے۔ اس نظم کے تعلق سے فلے کر کا انداز ترجمے سے زیادہ اس کی تخلیق نو پر مبنی ہے (ص ۷۵)۔ اس تعلق سے سی ای بوس ورتھ (C.E.Bosworth) نے لکھا ہے کہ 'انھوں نے شاعری کی اس صنف میں موجود حساسیت اور مے نوشی کے جشن اور صوفیانہ پاک بازی جیسے موضوعات کو بڑی خوبی سے گرفت میں لیا ہے' (ص ۷۶)۔

فلے کے ذہن میں ایک ایسے کھیل کا خیال ایک طویل عرصے میں تقویت پا رہا تھا جس میں خالص مشرقی یا اسلامی موضوعات ہوں۔ ڈون جوان (Don Juan) (۱۹۱۲) میں مکمل کرنے کے بعد اس نے سنجیدگی سے خود کو ایک نئے کام کے لیے تیار کیا۔ اپنے جون ۱۹۱۲ء کے ایک مکتوب میں جون میورو گورڈاٹو (John Mavrogordato) کو لکھتا ہے کہ میں نے الف لیلہ و لیلہ (Arabian Nights) پر مبنی ایک کھیل لکھنے کا آغاز کر دیا ہے[۲۰]۔ جیسا کہ فلے کر الف لیلہ و لیلہ کی داستان پر مبنی دس جلدوں کا مطالعہ کر چکا تھا اور وہ محسوس کرتے تھا کہ اپنے تخیل کے زور پر انگریزی میں ایک ایسا کھیل پیش کرے جو الف لیلہ و لیلہ کی مختلف کہانیوں کو یک جا کر دے۔ فلے کر نے اپنی کچھ معروف نظمیں کچھ معمولی ردوبدل کے بعد اس کھیل میں شامل کیں جو اس کے ایک مجموعے *The Golden Journey to Samarkand* میں شامل تھیں یعنی یاسمین: ایک غزل (*Yasmin: a ghazel*)، دی وار سونگ آف دی ساراسینز (*The War Song of the Saracens*) اور اس مجموعے کے عنوان پر مبنی نظم (ص ۱۵۸۔۱۵۷)۔

فلے کر کا ایک اہم کھیل حسن (۱۹۱۳) جس کے بارے میں طباعت کے تعلق سے اس

نے ایڈورڈ مارش کو لکھا ہے جس سے بہ خوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ فلے کر کی نگاہ میں اس کھیل کی اہمیت تھی۔ لکھتا ہے کہ 'میرے عزیز مارش میری زندگی کی امید حســـن تمہارے ہاتھ میں ہے۔' سوئٹزلینڈ میں رہتے ہوئے فلے کر طبیعت ناساز ہونے کے باوجود فلے نے تھیٹر کے ہدایت کار بے سل ڈین (Basil Dean) سے حسـن کو اسٹیج پر پیش کرنے کے بارے میں مراسلت کی تھی۔ یہ مراسلت زیادہ تر اس موضوع پر مبنی رہی کہ حســـن کے متن کو اسٹیج کے لیے کس طور موزوں بنایا جائے[۲۱]۔ لیکن جنگ عظیم اول چھڑ جانے کے بعد یہ کھیل اسٹیج پر پیش نہ کیا جا سکا۔ ۳ جنوری ۱۹۱۵ء کو فلے کر کا انتقال ہو گیا۔ ۱۹۲۳ء میں بے سل ڈین نے اس کھیل کو لندن میں اسٹیج کیا جو ایک سال سے کچھ زائد دورانیے تک دکھایا جاتا رہا جس سے ڈین اور فلے کر بیوہ ہیلی (Helle) کو بہت مالی فائدہ ہوا۔ اسی سال یعنی ۱۹۲۳ ع میں فلے کے ایک پرانے دوست جون اسکوائر (John Squire) نے حسن کو پانچ مناظر پر مشتمل فلے کر کے اصل متن پر مبنی ترتیب دیا۔ بعد میں ڈین نے حســـن کے متن کو اسٹیج پر پیش کرنے کے لیے مزید تبدیل کر کے تین مناظر میں ترتیب دیا۔ فلے کر نے حســـن لکھنے کا جب آغاز کیا تھا اس وقت اس کے بارے میں خیال تھا کہ یہ کھیل اسٹیج کے لیے ناموزوں (unstageable)[۲۲] ہوگا لیکن اس کا یہ خیال بعد میں تبدیل ہو گیا (ص ۱۵۷)۔

فلے کر نے حسن میں مشرق وسطیٰ میں عباسی حکم رانوں کے دور کو موضوع بنایا ہے۔ عباسی دور کے ایک حکم ران ہارون الرشید کے گرد کھیل کی کہانی گھومتی ہے۔ الف لیلہ و لیلہ میں بھی ہارون الرشید متعدد موقعوں پر سامنے آتے ہیں۔ ہارون الرشید کا بھیس بدل کر گھومنا، ان کی سخاوت، دشمنوں کے ساتھ ان کی بے رحمی، ان کی سلطنت کی وسعت، درباری سیاست کا سیاہ رخ، ان کے وزیر، اندرون اور بیرون کے خطرات اور ان سے سختی سے نمٹنا جیسے موضوعات فلے کر کے کھیل کا موضوع ہیں۔ ان میں سے کچھ موضوعات کو فلے کر نے اپنے رومانی تخیل کے تحت پیش کیا ہے۔ کھیل میں موجود ہارون الرشید کے اطراف میں جو کردار ظاہر ہوتے ہیں، مثال کے طور پر ہارون الرشید کا ایک وزیر جعفر، ان کا ایک درباری شاعر اسحاق اور جلاد مسرور تاریخی کردار ہیں۔ کھیل کا مرکزی کردار حسن اور کچھ ثانوی کردار رفیع، پروین اور یاسمین، فلے کر کے اپنے ذہن کی تخلیق ہیں (ص ۱۶۰۔۱۵۹)۔

حســـن صرف ایک کھیل ہی نہیں بلکہ اس کے لکھنے والے نے اس کے ذریعے ایک تہذیب کو دوبارہ زندہ کیا ہے[۲۳]۔ حسـن کی جگہ اگر ہارون کو مرکزی کردار کے طور پر پیش کیا جاتا تو

کھیل غیر فطری، مصنوعی اور شاہی موضوعات سے مملو ہوجاتا ۔ فلے کر اس میں عوام کے طرز احساس کو پیش کرنا چاہتے تھے۔ یہ کھیل، ڈرامے کے تمام لوازم کا حامل ہے: المیہ، مزاح، جمال آرائی، غمی اور خوشی ۔کھیل کی عمومی شناخت ایک المیے کے طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔اس کے ساتھ ساتھ انسانی محنت وعظمت کے عناصر اس کھیل میں موجود ہیں (ص ۱۶۱)۔

کھیل کے اساسی کرداروں کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے: گوشت پوست کے کردار اور روحانی کردار۔ گوشت پوست کے کرداروں میں ہارون، جعفر، مسرور اور یاسمین شامل ہیں جب کہ روحانی کرداروں میں رفیع، پروین، اسحاق اور سب سے زیادہ اہم حسن۔شکست سے دوچار ہونے کے باوجود روحانی کردار ایک نئی دنیا کو تلاش کرنے میں کام یاب ہوتے ہیں۔ سمرقند حسن اور اسحاق کے لیے اور رفیع اور پروین کے لیے موت کے بعد ایک نئی زندگی ہے۔ سمرقند ایک روحانی دنیا ہے (۱۶۱)۔

کھیل میں رنگوں کی بھرمار ہے۔ جو اپنی نوع کی علامتوں سے عبارت ہیں۔ سرخ رنگ خون، غروب آفتاب، تنزل اور گلاب کی علامت ہے۔ ماریو پراز (Mario Praz) محسوس کرتا ہے کہ حسن میں خون کی بڑھتی ہوئی خواہش ایک 'ایذا رسانی کا تخیل' (sadistic fantasy) ہے[۲۴]۔ رفیع اور پروین کو پہنچائی گئیں سخت تکلیف دہ سزائیں اس بات کا مظہر ہیں۔ کھیل میں خون ایک ایسا موضوع ہے جو کھیل میں ایک ریشے کی طرح آغاز سے بھوتوں کے باغ میں خون ڈالنے تک قائم رہتا ہے۔ کھیل کا ایک دل چسپ پہلو ایک وسیع اور نا آسودہ افراد، خطرناک باغیوں اور ان احتجاجیوں کی پاتال میں موجود خفیہ قوتوں کا بیان ہے جو گداگروں کے سوانگ بھر کر خلیفہ کے حکم کو اس لیے تسلیم نہیں کرتے کہ وہ ظالم ہے۔ مرد گداگر گھسے پٹے اور لیر لیر لباس میں ہوتے ہیں جب کہ خواتین گداگر فاخرانہ پوشاکوں میں ملبوس ہیں۔ گداگروں کے سردار کے دربار میں رقص کا منظر تھیٹر کی چمک دمک کا نقطۂ عروج ہے۔ اس کے بعد جب منظر تبدیل ہوکر ہارون کے زبردست دربار میں پہنچتا ہے تو وہاں کی خواتین میں کسی فضول چیز کا ذکر نہیں ہے جب کہ وہاں حرم میں موجود خواتین کی کثرت ہے (ص ۱۶۲)۔ فلے کر نے فرینک سے وری (Frank Savery) کو لکھا ہے کہ مشرقی کھیل کو تماشے کی صورت ہی میں پیش کرنا چاہیے[۲۵]۔ اس رائے سے پتا چلتا ہے کہ جس طرح ڈرامائی قالب میں پیش کرنے کے لیے اس کی ضروریات کو پورا کیا گیا ہے یعنی امیرانہ ٹھاٹھ باٹھ، وحشیانہ پن، جنسیت اور برہنگی کو کھیل میں شامل کیا گیا ہے تو اس سے ظاہر ہے کہ اس وقت فلے کر بہ قید حیات تھا۔

ہارون کا عہد شاعری کا دور ہے۔ یہاں تک کہ نان بائی حسن کو بھی اشعار یاد ہیں جو اس نے بغداد کے بازاروں میں سیکھے ہیں۔ وہاں نائی اور قصائی بھی انتار کے رزمیہ کو سننے کے لیے تڑپتے تھے۔ یہاں انتار کا معروف رومان ہے جو قبل اسلام تخلیق کیا گیا جس میں شجاعت اور بہادری کے قصے ہیں۔ ہارون کے پاس اس کا درباری شاعر اسحاق الموسیلی (Ishak al-mausili) ہے جس کا حوالہ یہاں ایک مسخرے (Abu Nuwas) کا ہے لیکن اصل میں یہ خمریات کا عظیم شاعر تھا[۲۶]۔ ڈیوڈ پی نالٹ (David Pinault) نے لکھا ہے کہ 'مشرق نے آگاہی اور جمالیاتی حسیت کے فروغ کے لیے ایک مثالی عامل کا کام کیا ہے'[۲۷]۔ گداگروں اور تاجروں کے گیت ڈرامائی سکون (dramatic relief) فراہم کرتے ہیں۔ کھیل کی نثر بھلے دنوں کی یاد شاعرانہ ماحول میں تازہ کر دیتی ہے۔ مثال کے طور پر 'جب رات کو درخت کی ٹہنیوں پر پرندے گیت گاتے ہیں اور ٹہنیوں کی سرسراہٹ سے تمہارے دریچے کے باہر جو آواز پیدا ہوتی ہے، اور چاند کا سایہ جب زمین پر چلتا ہے تو میں تمہارے لیے بلبل سے بہتر میٹھا گیت چھیڑ سکتا ہوں اور میں چاند کی روشنی سے زیادہ چمک دکھا سکتا ہوں' (ص ۱۶۳)۔

رفیع اور پروین کے مرنے کے بعد حسن کو ذہنی اذیت سے چھٹکارا دلانے کے لیے اسحاق، حسن کو فرار ہونے کے لیے پیش کش کرتا ہے کہ وہ سمرقند کی جانب اپنے زرین سفر کا آغاز کرے۔ آدھی رات کے وقت ایک بہت بڑا کاروان بخارا اور سمرقند کی جانب روانہ ہوتا ہے (ص ۱۶۴)۔ وسطی ایشیا میں سمرقند ایک اہم شہر کی حیثیت سے معروف رہا ہے۔ اس میں حضرت محمدؐ کے کزن عباس کا مقبرہ ہے اور امیر تیمور جیسے متعدد اہل علم وہاں مدفون ہیں۔ لیکن فلے کر کا سمرقند ایک ایسا پراسرار روحانی مقام ہے جو دنیا کے نقشے پر کہیں موجود نہیں۔ یہ مقام ایک ایسی پناہ گاہ ہے جب ہم غمزدہ ہوتے ہیں تو وہاں کا سفر کرتے ہیں۔ یہ ایک ایسا عمل ہے جس میں کسی مقام پر پہنچنے کے بجائے سفر کو پسند کیا جاتا ہے (ص ۱۶۵)۔

فلے کر کی خدمات انگریزی کے منظوم ڈرامے کے تعلق سے اہم ہیں جس نے *Murder in the Cathedral* جیسے منظوم کھیل کے لیے راہ ہموار کی۔ اس دور میں شا (Shaw)، گیلس وردی (Galsworthy) اور سموم (Maugham) جیسے ڈراما نگار نثر میں ڈراما لکھ رہے تھے۔ حسن کا شمار فلے کر کی دیگر تخلیقات میں ایک چوٹی کے کھیل کی حیثیت سے شامل ہے۔ مغربی نوآبادیات نے جس مشرق اور اس کے ماضی کو برباد کر دیا تھا فلے کر نے اسے رومان کے طور پر پیش کرنے کے بجائے حسن نے انگریزی ادب میں ایک رنگارنگی اور ژرف نگاہی کے طور پر

متعارف کرایا۔ فلے کا ڈرامائی تخیل ایک لازوال شے کے طور پر سامنے آیا ہے (ص ۱۶۶)۔ جس کے بارے میں پرس سیلا تھولیس (Priscilla Thouless) نے لکھا ہے کہ 'فلے کر کا مشرق وہی مشرق ہے جو الف لیلہ و لیلہ کا مشرق ہے۔ فلے کر نے مشرق کے خوب صورت آسمان، بھڑکتے رنگ، خوب صورتی کا احساس۔۔۔کو اپنے سامنے پایا'[۲۸]۔ حسن کو فارسی میں حسن یا جادئہ زرین سمرقند (*Hassan yajaada-i-Samarkand*) کے عنوان سے ترجمہ کر کے اسٹیج پر پیش کیا جاچکا ہے۔ جرمنی میں جرمن زبان میں بھی اس کھیل کو پیش کیا جاچکا ہے[۲۹]۔ فلے کر کی موت کے باوجود اس کھیل نے اپنے لکھنے والے کے لیے عالمی شہرت کا سامان کیا ہے (ص ۱۶۷)۔

ای ایم فورسٹر (E.M.Forster) کے مضمون *The physiognomy of the name* کے حوالے سے یہاں اس کھیل کے چار اہم کرداروں کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے[۳۰]۔ اس کے مطابق اس کھیل کا مرکزی کردار حسن ہے جب کہ اس کے دیگر کردار اس کے ماتحت اپنا کام کرتے ہیں۔ حسن کے معنی عربی زبان میں خوب صورت اور عمدہ کے ہیں۔ حسن ایک ادھیڑ عمر، فربہ شخص ہے جو چیکٹ صافہ باندھتا ہے لیکن نیکی کے لیے اس کی صلاحیتیں اس وقت ابھر کر سامنے آتی ہیں جب اسے کسی ایسی ہی صورت کا سامنا ہو۔ ذہین ہے اور واحد فرد ہے جو دارالفقرا (House of the Beggars) سے فرار کے طریقے بھی تجویز کرتا ہے۔ اس کے منصوبے کام یاب ہیں۔ مختصر یہ ہے کہ حسن کا کردار قابل تعریف ہے کیوں کہ وہ جھوٹ، بدعنوانی اور لالچ سے بلند ہے۔ اسی طرح رفیع، پروین اور یاسمین کے ناموں کو بھی کھیل میں معنوی اعتبار سے بھی استعمال کیا گیا ہے (ص ۱۷۰)۔ اس تعلق سے سی اے بوڈل سین (C.A.Boldelsen) نے لکھا ہے کہ 'جہاں تک فلے کر کا تعلق ہے اس بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کے ہاں کرداروں کے نام بھی ان کے کرداروں کی فطری خصوصیات کی مطابقت کو ظاہر کرتے ہیں[۳۱]۔

میک بتھ (*Macbeth*) اور حسن ان دونوں کھیلوں میں زمانی اور مکانی بُعد ہونے کے باوجود دونوں میں خون کا علامتی نقش تاثر موجود ہے۔ جہاں تک میک بتھ کا تعلق ہے اس میں خون کے سو سے زائد حوالے موجود ہیں۔ شیکسپیئر کے اس کھیل میں خون کی نقش گری کو معروف اسکالر اے سی بریڈلے (A.C.Bradley) نے اپنے مستند کام *Shakespearean Tragedy* میں لکھا ہے کہ 'ہم پر خون کے نقش کو تواتر کے ساتھ جبری انداز میں پیش کرنا کوئی اتفاق نہیں ہوسکتا ہے ...مکالمات میں اس لفظ [خون] کی تکرار ایک غیر تسلی بخش حصہ ہے[۳۲]۔ ان کے بعد کے بہت

سے تنقید نگاروں نے اسی رائے کو دہرایا ہے۔ کیرولن اسپرجن (Caroline Spurgeon) نے اپنے معروف مطالعے *Shakespeare's Imagery and what it tells us* میں لکھا ہے کہ 'خون، خوف اور درد کا احساس متواتر استعمال سے مزید قوی ہوتا رہتا ہے'[۳۳]۔ شیکسپیئر کے نقاد جی ولسن نائٹ (G. Wilson Knight) اپنے اہم مطالعے *The Wheel of Fire* میں خون کے اس تاثر کے بارے یوں رقم طراز ہیں 'خون کا مسلسل حوالہ ہے۔ خون کا تاثر اہم ہونے کے باوجود اس میں کوئی خوبی نہیں بلکہ ایک مریضانہ عیب کی صورت اختیار کر گیا ہے'[۳۴]۔ فلے کر اپنے نو پار ناسین (neo-Parnassians) [انیسویں صدی کے اواخر کے فرانسیسی شاعروں کے ایک گروہ کے متعلق جو ظاہری اسلوب پر بہت زور دیتا تھا] اور دوسرے معاصرین کی طرح شیکسپیئر کو بہت پسند کرتے تھے۔ فلے کر پہلا تخلیق کار تھا جس نے شیکسپیئر کا پال فورٹ (Paul Fort) سے تقابل کرنے کے بعد فورٹ کی اس لیے تعریف کی کہ اس نے شیکسپیر سے مماثلت کی کوشش نہ کی لیکن شیکسپیئر کے بہت سے موضوعات یعنی ہیم لیٹ (*Hamlet*)، او فے لیا (*Ophelia*) اور لیئر (*Lear*) کو اپنی تحریروں کے لیے منتخب کیا[۳۵]۔

فلے کر کے حسن کا منظر نامہ مشرق میں خاص طور پر مسلمان مشرق وسطی سے تعلق رکھتا ہے۔ اس میں خون کی اہمیت کچھ اضافے کے ساتھ وہی ہے جو مغرب میں ہے۔ مشرق میں پانچ مواقع ایسے ہیں جن میں خون کو علامتی معنی میں استعمال کیا ہے۔ خون ریزی میں خون کو حیات کے مساوی قرار دیا ہے جیسا کہ میراث اور آبا و اجداد کے تعلق سے ہے۔ بدلے کی صورت میں خون کا حوالہ جیسا کہ 'آنکھ کے بدلے آنکھ'۔ خون قربت اور محبت کے حوالے سے جیسے 'flesh of flesh and blood of blood'۔ لازمی نہیں اس کا اطلاق خونی رشتوں پر ہو۔ آخری معنی یہ کہ مکہ میں حج کے دوران قربانی ہے (ص ۱۷۷)۔

حسن میں خون کا محرک اس کھیل کے تانے بانے کا اہم حصہ ہے۔ میك بتھ میں بادشاہ کے ظلم اور جبر کے خلاف خون کے محرک کو خوف پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا ہے۔ حسن میں الف لیلہ و لیلہ کا معروف کردار ہارون الرشید بادشاہ کے کردار میں ہے۔ اس میں اس تاریخی کردار کو اس کی رحم دلی اور ظلم پسندی کے تعلق سے پیش کیا ہے (ص ۱۷۷)۔ خون کا پہلا حوالہ اس وقت آتا ہے جب نان بائی حسن کے محبوب کو اس کا دوست سلیم لے اڑتا ہے، اس پر حسن کہتا ہے کہ 'یہ ایسا خون ہے جو دیواروں سے رس رہا ہے'۔ اپنے دوست اور محبوب کی جانب سے اس بے وفائی کے خلاف یہ ایک ردعمل تھا۔ دیواروں سے خون رسنے کا تاثر کھیل کے مختلف

حصوں میں ایک خون کے فوارے کی حیثیت سے بار بار استعمال ہوا ہے (ص ۱۷۸)۔

گداگروں کے سردار کی ہارون کو قتل کرنے کی سازش کو جب حسن سمجھ لیتا ہے تو کہتا ہے کہ 'آج رات میں اپنے نسیان کا پیالہ (bowl of oblivion) بغداد کے خلیفہ کے خون سے بھرلوں گا۔' بعد میں گداگر سردار رفیع اپنے محبوب پروین کو یوں تعبیر دیتا ہے 'میرے خون کا خون' (the blood of my blood)۔ کھیل کے تیسرے منظر میں خون کے فوارے کا استعارہ تکرار سے سامنے اس وقت آتا ہے جب ہارون یہ سنتا ہے کہ اس کا یونانی مجسمہ ساز باپ اسے اس لیے موت کے گھاٹ اتار دے گا کیوں کہ اس نے دوسروں کے لیے کوئی بھی خوب صورت مجسمہ نہیں تراشا ہے (۱۷۸)۔

حسن کی سابقہ محبوبہ یاسمین دوبارہ حسن کو اس وقت پھانسنے کی کوشش کرتی ہے جب وہ طاقت حاصل کر لیتا ہے۔ اس وقت حسن وضاحت کرتا ہے کہ 'کیا تم نے اس فوارے کو کبھی سنا ہے جس میں قطرہ قطرہ خون رس رہا ہے؟ تمہارا خون میرے قالین پر گر کر اسے میرے لیے مزید سرخ نہیں کر دے گا۔' بعد میں قید رفیع کے سامنے پروین کو لایا جاتا ہے اس موقعے پر ہارون اس پر طنز کرتا ہے کہ اسے دیکھ کر تمہارے جذبات بالکل اسی طرح ابھرنے چاہیے جس طرح ریگستان میں کسی مسافر کی پانی کے فوارے پر نظر پڑنے کے بعد حالت ہوتی ہے۔ اس پر حسن یہ اضافہ کرتا ہے کہ 'اگر یہ فوارہ ایک ایسا فوارہ ہو جس سے خون بہتا ہو؟ (۱۷۹)

رفیع اور پروین علیحدگی اور موت کا انتخاب کرتے ہیں۔ اس پر رفیع کہتا ہے کہ 'میں تمہارا خون اس طرح بہتا ہوا دیکھنا چاہتا ہوں کہ جس طرح شراب ایک سفید فوارے سے قطرہ قطرہ بہتی ہے اور اسے اس وقت تک بہنا چاہیے جب تک تم جلاد کے قالین کو بالکل سرخ للّی کی طرح نہ رنگ دو۔ آخری منظر میں جب عشاق کو موت کی سزا دی جانی والی تھی اس موقعے پر حسن کا تخیل خون کے تاثر کو پیش کرنے کے لیے یوں رواں دواں ہے: 'میں اپنی دیواروں پر، اپنے قالین پر، فوارے پر اور آسمان پر خون خون ہی دیکھتا ہوں' (ص ۱۸۰)۔

میك بتھ میں خون کے تاثر کے ساتھ ساتھ رنگوں کی نقش گری اس طرح کی ہے جس سے غم کا تاثر ابھرتا ہے جیسے جامنی اور سیاہ رنگ۔ اسی طرح حسن میں بھی سیاہ رنگ مسرور کے لیے استعمال ہوا ہے جو ایک حبشی جلاد ہے۔ سیاہ جلاد مسرور کے لیے نام کا انتخاب ایک ظالمانہ پھبیر ہے جس کے عربی میں معنیٰ 'خوش' کے ہیں۔ سیاہ، جامنی اور اودا رنگ مشرق ہو یا مغرب ان میں موت اور تکلیف کی علامتیں موجود ہیں (ص ۱۸۱)۔

خلیفہ ہارون الرشید اپنے اقتدار اور حاکمانہ حیثیت کی بابت کھیل حسن کا اہم ترین کردار ہے۔ جیسا کہ الف لیلہ و لیلہ میں بھی ان کا اہم کردار ہے لیکن حسن میں یہ کردار آہستہ آہستہ ایک روادار فرد کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے اور اس کی اصل تاریخی شہرت اس میں دھندلا گئی ہے۔ ہارون کو بطور ایک مرکزی کردار کے پیش کرنے کی روایت قدیم ہے۔ ہارون کے کردار کو نیم حقیقی اور شاہی انداز میں پیش کرنے کے لیے فلے کرنے ان گزرے دنوں کی یاد تازہ کی ہے جب ہارون حکومت کرتا تھا جو ٹینی سن (Tennyson) کی طرح الف لیلہ و لیلہ میں اس کے بچپن کے حالات سے اتفاقیہ مماثلت کے حامل ہیں۔ فلے کرنے ترکی کے خلیفہ عبدالحمید دوم کی قسطنطنیہ (Contantinople) میں ان کی خلافت کے زوال کا مشاہدہ کیا تھا اور دیکھا تھا کہ کبھی سلطنت اپنے جاہ وجلال کے عروج پر تھی۔ فلے کر کے فن پارے حسن میں یہ تاثر بھی ابھر کر سامنے آیا ہے (ص ۱۸۳)۔

حسن پر تنقید کرتے ہوئے ڈبلیو بی ییٹس (W.B.Yeats) نے لکھا ہے کہ 'ہارون کی وہ تصویر جو فلے کرنے پیش کی ہے اصل ہارون سے مماثلت کی حامل نہیں۔' ان کے مضمون Explorations میں لکھا ہے کہ 'الف لیلہ و لیلہ کے ہارون کی سخاوت کے روایتی تصور سے ہم واقف ہیں جسے بجا طور پر ایک تاریخی تصور ہے۔ جب کہ حسن ایک بحال ہے'[۳۶]۔ ییٹس نے اپنی نظم The Gift of Harun al Rashid میں ہارون کو 'عظیم ہارون' اور 'عزیز خلیفہ' کہہ کر مخاطب کیا ہے[۳۷]۔ شاید ییٹس اس تاریخی توڑ مروڑ کو اس لیے نہ معاف کریں کہ وہ خود برطانیہ کے ہاتھوں جو آئرلینڈ کی تاریخ کی گت بنائی ہے اس کی بھینٹ چڑھ چکے ہیں۔ لیکن شیکسپیئر نے اپنے تاریخی کھیلوں میں اور مارلو (Marlowe) نے Tamburlaine میں اور بہت سوں نے تاریخ کے ساتھ ایسا ہی کیا ہے۔ فلے کر کو ایسا کرنے پر اس لیے پسند کیا جاتا ہے کیوں کہ وہ تاریخ نہیں بل کہ ایک ڈراما لکھ رہے تھے (ص ۱۸۷)۔

انیسویں صدی میں نظر انداز ہونے کے بعد بیسویں صدی میں انگریزی ڈرامے کا احیا ایک غیر معمولی امر سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ جیسا کہ ڈرامے کی تمام ہیئتیں اپنے موضوعات، مواد پیش کش کے اعتبار سے معروف ہیں (ص ۱۸۸)۔ انگریزی ڈراموں پر سند کی حیثیت رکھنے والے الارڈیس نی کول (Allardyce Nicoll) نے بیسویں صدی کے ڈراموں کے بارے میں اصطفائیت (eclectic) [تحریروں یا اسالیب میں جو سب سے اچھے نظر آئیں ان کا انتخاب] کی اصطلاح استعمال کی ہے جس کے بارے میں وہ اس طرح وضاحت کرتے ہیں کہ 'کوئی دور ایسا

نہیں گزرا جس میں ایسے رنگا رنگا انداز کے پیچیدہ اور متنوع موضوعات کو پیش کیا گیا ہو'[۳۸]۔اس دور میں جو ڈرامے پیش کیے گئے وہ اہم، متنوع موضوعات پر مبنی تھے اور ان میں انسانی نفسیات اور جذبات کی جس طور وسیع تناظر میں منظر کشی کی گئی ہے وہ تاریخ میں اس سے کبھی نہیں دیکھی گئی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ برطانوی ڈرامے کا ایک اور پہلو قابل ذکر یہ تھا کہ اس دور میں مقامی اور قومی سرحدوں سے پرے موضوعات پر توجہ دی گئی۔اس تعلق سے نی کول نے لکھا ہے کہ 'شاید کسی دور میں انگریزی تھیٹر میں ایسے اہم اور ایسے جاسوسی موضوعات نہیں پیش کیے گئے جن میں قومی سرحدوں سے دور موضوعات میں دل چسپی لی گئی ہو'[۳۹]۔

غیر ملکی کاموں پر مبنی ترجموں کو فروغ حاصل ہوا اور انگریزی دانش ور طبقہ تسلسل سے چیزوں کی دریافت میں مشغول رہا۔اس تناظر میں جاپانی کھیل یعنی نوح (Noh) کو متعارف کرایا گیا'[۴۰]۔ اس طرح انگریزی ڈرامے نے اپنے موضوعات اور مواد سے ہٹ کر جاپانی، سویڈیش (ابسن Ibsen)، جرمن (بریخت Brecht) اور آئرلینڈ (ییٹس Yeats) کے ڈراموں سے استفادہ کیا۔ جولی ہین کے (Julie Hankey) لکھتی ہیں کہ 'اس دور میں مشرقی موضوعات بہت پسند کیے جاتے تھے۔۱۹۱۱ء سے لندن کے اسٹیج پر وہ ڈرامے خصوصیت سے پیش کیے گئے جن کے موضوعات مشرقی تھے'[۴۱]۔ ان تمام کھیلوں کو سادہ انداز میں پیش کیا جانا مقصود نہ تھا بلکہ ان میں موسیقی، گانے اور رقص بھی کثرت سے پیش کیے جاتے تھے۔ان ڈراموں میں فلے کر کے حسن کے ساتھ ساتھ کلف فورڈ بیکس (Clifford Bax) کا *The Poetasters of Ispahan*، گل برٹ (Gilbert) اور سلی ون (Sullivan) کا *The Mikado* اسکر ایش (Oscar Asche) کا *Chu Chin Chow* گیا کومو پوسینی (Giacomo Puccini) کا *Turandot* ایڈورڈ نوب لوک (Edward Knoblock) کا *Kismet* اور ڈبلیو سومرسیٹ موگم (W. Somerset Maugham) کا *East of Suez* شامل ہیں۔مذکورہ کھیلوں کی فلے کر کے حسن سے نسبت رہی تھی (ص۱۸۹)۔

The Poetasters of Ispahan[۴۲] نامی کھیل حسن سے خاص تعلق کا حامل ہے جس میں تمام وہ کردار پیش کیے گئے ہیں جو ایران کے دارالخلافہ اصفہان کے شہری ہیں۔اس منظوم کھیل میں ایرانی ماحول پیش کیا گیا ہے۔ یہ کھیل اپنی نوع میں طربیہ ہے اور اس میں حسن کے برخلاف کسی قسم کا تشدد ماحول نہیں (ص۱۹۰)۔دی می کاڈو (*The Mikado*) (۱۸۸۵) میں سامنے آیا۔می کاڈو جاپان کے بادشاہ کا خطاب ہے اور یہ خطاب آج بھی استعمال کیا جاتا

ہے۔ جاپان میں نوح (Noh) کھیلوں کی روایت کے مطابق اس میں دس سے زائد کردار پیش نہیں کیے جاتے ہیں اور اس کا دورانیہ بھی چھ سے آٹھ گھنٹے ہوتا ہے۔ لیکن اس کھیل کی مغربی روایت یہ ہے کہ اس کی تقلیب (adaptation) کو بہت مختصر دورانیے میں پیش کیا گیا ہے اور اسے وہاں مناظر میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ مغرب میں اس کھیل کو پیش کرنے کے لیے خواتین کرداروں کو بھی استعمال کیا گیا ہے جب کہ نوح میں خواتین کے کردار بھی مرد ادا کرتے تھے جس طرح کے شیکسپیر کے دور میں ہوتا تھا۔ اس ڈرامے کا پلاٹ یہ ہے کہ می کاڈو کا بیٹا نان کی پو (Nanki Poo) اپنے باپ کے دربار سے اس لیے فرار ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی پسند سے شادی کرنا چاہتا ہے۔ فرار ہونے کے بعد اپنے محبوب یم یم (Yum-Yum) سے ملتا ہے جو پہلے ہی کوکو (Ko-Ko) کی مانگ ہوتی ہے۔ نان کی پو شہر چھوڑ دیتا ہے لیکن یہ جان کر واپس وہاں آ جاتا ہے کہ کوکو کو موت کی سزا ہو گئی ہے۔ کوکو اس سزا سے بچ جاتا ہے اور بادشاہ کے جلاد کی حیثیت سے اس کا تقرر ہو جاتا ہے۔ جس کے بعد کوکو کی شادی یم یم سے ہو جاتی ہے۔ یم یم سے ایک ملاقات میں نان کی اسے اپنی شناخت کراتا ہے۔ لیکن نان کی اسے ان مشکل حالات سے نکالنے میں ناکام رہتا ہے جہاں یم یم موجود ہے۔ کوکو سے وعدہ لیا جاتا ہے کہ وہ نان کی پو کو یم یم سے ایک ماہ کے عرصے کے لیے شادی کی اجازت دے دے اور اس کے بعد کوکو، نان کی پو کا گلا سرتن سے جدا کر دے گا اور اس کی بیوہ کوکو سے شادی کر لے گی۔ امکان موجود ہے کہ فلے نے دی می کاڈو نامی کھیل دیکھا یا پڑھا ہو گا جس کے پلاٹ سے مشابہہ حسن میں رفیع اور پروین کو خلیفہ ہارون ایسا ہی موقع دیتے ہیں جس میں ہمیشہ کے لیے جدا ہونے کے خوف کے احساس کی وجہ سے ان پیار کرنے والوں کو کچھ وقت ساتھ رہنے کا موقع دیا جاتا ہے (ص ۱۹۴۔۱۹۳)۔

چو چن چو (*Chu Chin Chow*) کے اثرات بھی حسن پر موجود ہیں۔ اس سے قبل ۲۲۳۸ بار یہ ڈراما اسٹیج پر پیش کیا جا چکا تھا۔ اس کھیل کا عنوان چینی ہے۔ یہ ایک عرب باشندہ ہے جو خود کو ایک چینی کے بہروپ میں پیش کرتا ہے اس کا نام ابوالحسن ہے جس کے معنی حسن کا باپ ہے۔ اس کھیل کی پوری کہانی الف لیلہ ولیلہ کی ایک کہانی علی بابا چالیس چور سے ماخوذ ہے۔ اس کے سارے کردار عرب سے تعلق رکھتے ہیں: نورالہدیٰ، محبوبہ، عبداللہ، مرجانہ، علی، مصطفیٰ، مصب اور عتبہ۔ حسن میں ایک چینی فلسفی ہارون کے دربار میں خود کو پیش کرتا ہے۔ لیکن حسن کے برعکس اس کھیل کا موضوع شاہی ماحول نہیں ہے بلکہ اس کا موضوع مقامی نوعیت کا ہے۔ جس میں کئی منفی کردار سازشوں میں مصروف نظر آتے ہیں۔ اس کھیل کا ایک اہم موضوع

قاسم کو قتل کر کے اس کی دولت حاصل کرنا ہے۔اس تعلق سے خواتین کردار سازشی عناصر کی مدد کرتی ہیں۔اس کھیل کا عروج اس وقت آتا ہے کہ جب ایک غار کے سامنے کھل جا سم سم کے خفیہ الفاظ (password) دہرائے جاتے ہیں۔حسن کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس نے اسٹیج کی پیش کش کو سوپ اوپیرا سے بہتر بنا دیا ہے اور ادب کا ایک ایسا سنجیدہ اور طبع زاد فن پارہ ہے جو دائمی شہرت کا حامل ہے۔اور چو چن چو کی طرح فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے کیوں کہ یہ کھیل شائع نہ ہونے کی بابت آج نظروں سے اوجھل ہو گیا ہے (ص ۱۹۵)۔حسن کو امریکہ اور جنوبی افریقہ میں پیش کیا جا چکا ہے[۴۳] اور جامعات میں سنجیدہ تحقیق کا موضوع ایک طویل عرصے سے ہے (ص ۱۹۷)۔

غنائی کھیل ٹورن ڈوٹ (*Turandot*) جرمن ڈراما نگار شلر (Schiller) کے اسی عنوان پر مبنی ایک کھیل کی تقلیب (adaptation) ہے۔اسے انگریزی میں ترجمہ کرنے کے بعد برطانیہ اور امریکہ میں اسٹیج پر پیش کیا جا چکا ہے۔ٹورن ڈوٹ ایک مرکب لفظ ہے جو توران یعنی ترکوں کا وسطی ایشیا میں وطن اور ڈوٹ کے معنی فارسی میں 'دختر' کے ہیں۔اس کھیل میں ترکوں اور چینیوں کو ہم آہنگ پیش کیا ہے۔مثال کے طور پر تیمور کا کردار جو یورپ میں مارلو (Marlowe) کے ٹمبرلین (Timburlaine) کے ذریعے معروف ہوا اور چینیوں کو پیکنگ (Peking) کے مقام پر پیش کیا ہے۔ ٹورن ڈوٹ کو اسٹیج پر اس کے شاہانہ ماحول کی بابت اس طرح پیش کیا گیا ہے جس میں محلات، شاہی دربار، غلام، جلاد، موسیقار اور بھوت پریت موجود ہیں۔اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ حسن کے موضوع اور مزاج کے مطابق اس سے قریب ہے (ص ۱۹۸۔۱۹۷)۔

قسمت (*Kismat*) نامی کھیل کو ۱۹۱۱ء میں تحریر کیا گیا تھا جو برطانیہ میں کامیابی سے پیش کیا گیا۔یہ کھیل حسن کا پیش رو تھا اور اس نے چو چن چو، دی می کاڈو اور دوسرے مشرقی موضوعات سے مملو کھیلوں کو بہت کچھ عطا کیا۔قسمت کا مرکزی کردار حجی ہے جو ایک گداگر ہے اور خلیفہ ہارون رشید کی سلطنت کو اپنے تسلط میں لینے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔حسن میں رفیع جو گداگروں کا سردار ہے اور حجی سے مماثلت کا حامل اس لیے ہے کہ رفیع بھی ہارون کو اس کی سلطنت سے محروم کرنا چاہتا تھا۔امکان ہے کہ فلے کر اس کردار سے متاثر ہوئے ہوں۔حجی خلیفہ کی سلطنت کو تسلط میں لینے کے بعد اپنے بیٹے کی ایک وزیر جعفر کی بیٹی سے سیاسی شادی رچانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔لیکن اس کی سلطنت ایک دن سے زائد عرصے کے لیے نہیں رہتی اور اسے مار دیا جاتا ہے جیسا کہ حسن میں رفیع کے ساتھ ہوتا ہے۔اس کی اسٹیج پر شان

دارکام یابی کے بعدلندن کے بعد نیویارک میں ۲۵ دسمبر ۱۹۱۱ کو اس کا پریمیر منایا جاچکا ہے جہاں یہ ڈراما مسلسل ۲۱۳۵ راتیں چل چکا تھا۔ حسن پر قسمت کے سب سے زیادہ اثرات دیکھے جاسکتے ہیں جہاں تک دیگر مشرقی ڈراموں کا تعلق ہے (ص ۱۹۹)۔ فلے کر اپنے ایک ۵/اگست ۱۹۱۳ء کے مکتوب میں لے سن (Leysin) کو لکھتا ہے کہ 'جنیوا کتب خانے (Geneva library) سے دریافت کرنے کے بعد جب میں نے قسمت کے متن کا مطالعہ کیا، تو اسے میں نے کسی بھی جدت سے محروم پایا اور ڈرامائی طور پر کھردرا اور کم زور ہے۔ لیکن میں امید کرتا ہوں کہ کسی روز حسن کو اسٹیج پر پیش کیا جائے گا'[۴۴]۔

ایسٹ اف سوئز (East of Suez)[۴۵] سات مناظر پر مشتمل کھیل ہے۔ تمام مناظر غیر معمولی طور پر ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ اس کھیل کو پیکنگ (Peking) کے ماحول میں ترتیب دیا گیا ہے۔ بے سل ڈین اس تعلق سے لکھتا ہے کہ اس کھیل میں 'مشرقی عوام ہیں، رنگین قمقمے ہیں یہ تمام عناصر نوجوان ہدایت کاروں کو مسحور کرتے ہیں'[۴۶]۔ یہ کھیل ایک نصف چینی خاتون ڈیزی (Daisy) کے گرد گھومتا ہے جو اپنے انگریز شوہر کو قتل کر کے اپنے ایک اور انگریز محبوب کو پھانسنا چاہتی ہے۔ یہ کہانی مصنف ڈبلیو سمر سیٹ موگم (W. Somerset Maugham) کے اس سفری تجربے پر مبنی ہے جو اس نے چین میں ۱۹۲۰ء میں اختیار کیا تھا[۴۷]۔ نتیجے کے طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس ڈرامے کا انوکھا موضوع اور کرداروں نے مشرقی کھیلوں کے غلبے کے لیے راہ ہموار کی جس کی بابت ڈراما لکھنے اور پیش کرنے کے ماحول کو فروغ ملا اور ان کھیلوں کو تجارتی کام یابی بھی میسر آئی۔ یہ واضح ہے کہ کھیل تنہائی میں لکھے جاتے ہیں لیکن معروف اسی صورت ہوتے ہیں جب ان کے لیے اجتماعی ماحول سازگار ہو (ص ۲۰۲)۔

حواشی:

۱۔ قدوائی، اے آر، ۲۰۱۲ء، Literary Orientalism وی وا بکس (Viva Books)، دہلی، ص xv

۲۔ ایضاً، ص xvii

۳۔ ایضاً، ص xviii

۴۔ قدوائی

۵۔ ایضاً، ص ۸۷

۶۔ راقم کی منیر واسطی صاحب سے پہلی ملاقات پروفیسر ڈاکٹر معین الدین عقیل صاحب کے گھر گذشتہ

دو برس پہلے ہوئی تھی۔ واسطی صاحب طبعاً کم آمیز واقع ہوئے ہیں۔اس کے باوجود طالب علموں کی رہ نمائی یا کتابوں کی فراہمی میں معاون رہتے ہیں۔میرے لیے ان کی شخصیت کا سب سے پرکشش پہلو ان کا مہذب انداز ہے۔ میں نے کم لوگوں کو عادات واطوار بلکہ دھیمی آواز اور لب ولہجے کے لحاظ سے اتنا مہذب وشائستہ پایا ہے۔

جب مجھے ان کے بارے میں کچھ معلومات ملیں تو سب سے پہلے میں نے ان کے پی ایچ ڈی کے تحقیقی کام کی بابت استفسار کیا اور ان کا تحقیقی مقالہ مطالعے کی غرض سے طلب کیا جسے انھوں نے فوری فراہم کر دیا۔ یہ بات بھی ۲۰۱۳ء کے آخر کی ہے۔مقالہ پڑھنے کے بعد میں نے اس پر کچھ لکھنے کی غرض سے سوچا۔سوچ بچار کے بعد یہ طے پایا کہ مقالے سے صرف ان حصوں کا انتخاب کیا جائے جس میں فلے کر کی تحریریں مشرق سے راست متاثر ہیں۔درج ذیل سطور میں صرف ان ہی پہلوؤں کا انتخاب کیا گیا ہے۔ فلے کر کی تحریروں میں مشرقی موضوعات کو اختیار کرنے کے تعلق سے واسطی صاحب نے ممکنہ حد تک تلاش وجست جو سے کام لیتے ہوئے اپنی تحقیق کو ۲۰ ابواب میں ۲۲۸ صفحات پر مشتمل جس سلیقے سے پیش کیا ہے میں اسے جامعات میں ہونے والی تحقیق کی ایک غیر معمولی نظیر تصور کرتا ہوں۔واسطی صاحب کی اپنے موضوع سے سنجیدگی اور نتائج اخذ کرنے کے تعلق سے یہ مقالہ طالب علموں کے ساتھ ساتھ قارئین ادب کے لیے بھی خاصے کی چیز ہے

۷۔ وارڈ، اے سی (Ward,A.C.)،۱۹۶۵ء، Twentieth Century Enlish Litereture،لندن،ص۱۴۳

۸۔ وردی ،جون اسٹال(Worthy, Johnstall)،۱۹۶۳، Between the Lines: Yeats's Poetry in the making،اوکسفرڈ،ص۵۴۔۸۴

۹۔ ییٹس ،ڈبلیو بی(Yeats,W.B.)،۱۹۶۲ء،Explorations،لندن،میک ملن،ص۴۴۸

۱۰۔ روز،رابرٹ ایچ (H. Ross, Robert)،۱۹۶۷ء، The Georgian Revolt: Decline and Fall of a Poetic Ideal، لندن، فے براینڈ بے بر،باب اول

۱۱۔ ہڈسن، گیرالڈن(Hudgson, Geraldine)،۱۹۲۵ء، *The Life of James Elroy Flecker with letters and materials provided by his mother*, London: Heinemann ص۶،۱۲۵

۱۲۔ برٹن ،سر رچرڈ(Burton, Sir Richard), س ن، *The Kasidah of Haji Abdu El-Yazdi: a Lady of the Higher Law*, London: Hutchinson،صix

۱۳۔ ایضاً،صx

۱۴۔ اسد، تھامس جے (Assad, Thomas J.)، ۱۹۶۴ء، *Three Victorian Travellers: Burton, Blunt and Doughty*, London: Routledge and Kegan Paul ص ۱۲

۱۵۔ ہڈسن، ص ۲۵۶

۱۶۔ *The Book of the Thousand Nights and One Night*، جے سی مرڈروس (J.C. Mardrus) اور اسی پوئس میدرس (E. Pawys Mathers) نے انگریزی میں ترجمہ کیا، London: Routledge and Kegan Paul جلد دوم، ص ۱۲۹۔۱۹۶

۱۷۔ فلے کر، جیمز ایل رائے، ۱۹۲۲ء، *Collected Prose*, London: Heinemann ص ۴۸

۱۸۔ گب، ای جے ڈبلیو (Gibb, E.J.W.)، ۱۹۶۷ء، *A History of Ottoman Poetry* جلد دوم، ص ۴۸

۱۹۔ *Some Letters from Abroad by James Elroy Flecker*، ۱۹۳۰ء، London: Heinemann ص ۹۹

۲۰۔ فلے کر، ہیلی (Flecker, Helle)، ۱۹۳۰ء، *Some Letters from abroad fo James Elroy Flecker*, London: Heinemann ص ۴۶

۲۱۔ ڈین، بے سل (Dean, Basil)، ۱۹۶۰ء، *Hassan*, London: Heinemann ص iiivx-vix

۲۲۔ فلے کر، ہیلی، ایضاً

۲۳۔ نائٹ، جی ول سن (Knight, G. Wilson)، ۱۹۶۲ء، *The Golden Labyrinth: a study of British drama*, London: Phoenix House Ltd., ص ۳۳۷

۲۴۔ پراز، ماریو (Praz, Mario)، ۱۹۷۰ء، *The Romantic Agony*, London: Oxford University Press ص ۳۵۶

۲۵۔ فلے کر، ہیلی، ص ۱۰۷

۲۶۔ اسٹارکی، جولی اسکوٹ می سازمی اور پال (lie Scott Meisami & Paul Starkey)، ۱۹۹۸ء، *Encyclopaedia of Arabic Literature* ص ۹۳

۲۷۔ ایضاً

۲۸۔ تھالیس، پری سی لا (Thouless, Priscilla)، ۱۹۳۴ء، *Modern Poetic Drama*, Oxford: Basil Blackwell ص ۳۳

۲۹ فلے کر، ہیلی، ص ۹۸

۳۰ فورسٹر، ای ایم (Forster, E.M.)، ۱۹۶۷ء، *Aspects fo the Novel*, London: Penguin Books، ابواب ۴۔۵

۳۱ شیکسپیئر (Shakespeare)، *Romeo and Juliet*، ایکٹ دوم، منظر دوم، ص ۴۵۔۴۶

۳۲ موئر، کینتھ (Muir, Kenneth)، ۱۹۶۰ء، *Shakespeare's Macbeth*, London: Methuen and Co., ص ۵

۳۳ اسپرجن، کیرولن (Spurgeon, Caroline)، ۱۹۶۱ء، *Shakespeare's Imagery and what it tells us*, Cambridge: University Press ص ۳۳۴

۳۴ نائٹ، جی ول سن (Knight,G. Wilson)، ۱۹۶۰ء، *The Wheel of Fire*, London: Methuen and Co., ص ۱۴۷

۳۵ فلے کر، جیمز ایل رائے، ص ۲۶۸۔۶۹

۳۶ ییٹس، ڈبلیو بی (Yeats, W.B)، ۱۹۶۲ء، *Explorations*, London: Macmillan ص ۴۴۷۔۴۴۸

۳۷ .....، ۱۹۳۷ء، *Collected Poems*, London: Macmillan، ص ۴۲۷۔۴۲۸

۳۸ نی کول، الارڈس (Nicoll, Allardyce)، ۱۹۶۲ء، *British Drama*, London: George G. Harrap & Co., Ltd., ص ۲۴۷

۳۹ ایضاً، ص ۲۴۹

۴۰ ایضاً، ص ۳۱۹

۴۱ ہین کی، جولی (Hankey, Julie)، ۲۰۰۱ء، *A Passion for Egypt: the biography of Arthur Weigall*, London: I.B.Tauris ص ۲۱۱

۴۲ *Nine Modern Plays* کے عنوان سے ایک منتخب مجموعہ ہے جس کا انتخاب اور ترتیب جون ہیمپ ڈن (John Hampden) نے کی ہے، London: Thomas Nelson & Sons, ص ۱۴۱۔۱۷۸، تمام حوالے اس سے فراہم کیے گئے ہیں۔

۴۳ ڈین، بے سل (Basil، Dean)، ۱۹۷۰ء، *Seven Ages: an autobiography 1888-1927* ص ۳۱۳

۴۴ فلے کر، ہیلی، ص ۹۶

۴۵ موم، ڈبلیو سمرسیٹ (Maugham, W. Somerset)، ۱۹۳۲ء، *Collected Plays*, London: William Heinemann جلد سوم، ص ۱۰۳۔۲۲۹

۴۶ ڈین،ص۱۷۵
۴۷ ایضاً،ص۱۷۷

کتابیات:

— اسپرجن، کیرولن (Spurgeon, Caroline)، ۱۹۶۱ء، *Shakespeare's Imagery and what it tells us*, Cambridge: University Press

— اسٹارکی، جولی اسکوٹ می سازمی اور پال (Julie Scott Meisami & Paul Starkey)، ۱۹۹۸ء، *Encyclopaedia of Arabic Literature*

— اسد، تھامس جے (Assad, Thomas J.)، ۱۹۶۴ء، *Three Victorian Travellers: Burton, Blunt and Doughty*, London: Routledge and Kegan Paul

— برٹن، سر رچرڈ (Burton, Sir Richard)، س ن، *The Kasidah of Haji Abdu El-Yazdi: a Lady of the Higher Law*, London: Hutchinson

— پراز، ماریو (Praz, Mario)، ۱۹۷۰ء، *The Romantic Agony*, London: Oxford University Press

— تھالیس، پری سی لا (Thouless,Priscilla)، ۱۹۳۴ء، *Modern Poetic Drama*, Oxford: Basil Blackwell

— روز، رابرٹ ایچ (H. Ross, Robert)، ۱۹۶۷ء، The Georgian Revolt: Decline and Fall of a Poetic Ideal، لندن، فے براینڈ بے بر، باب اول

— ڈین، بے سل (Dean, Basil)، ۱۹۶۰ء، *Hassan*, London: Heinemann

— ــــــــ (Basil، Dean)، ۱۹۷۰ء، *Seven Ages: an autobiography 1888-1927*

— شیکسپیئر (Shakespeare)، *Romeo and Juliet*، ایکٹ دوم، منظر دوم

— فلے کر، جیمز ایل رائے، ۱۹۲۲ء، *Collected Prose*, London: Heinemann

— فلے کر، ہیلی (Flecker, Helle)، ۱۹۳۰ء، *Some Letters from abroad fo James Elroy Flecker*, London: Heinemann

— فورسٹر، ای ایم (Forster, E.M.)، ۱۹۶۷ء، *Aspects fo the Novel*, London: Penguin Books ابواب ۴۔۵

— قدوائی، اے آر، ۲۰۱۲ء، Literary Orientalism وی وابکس (Viva Books)، دہلی

— گب ،ای جے ڈبلیو (Gibb, E.J.W.)،۱۹۶۷ء، *A History of Ottoman Poetry* جلد دوم

— موم ،ڈبلیو سمرسیٹ (Maugham, W. Somerset)،۱۹۳۲ء، *Collected Plays*, London: William Heinemann جلد سوم

— موئر، کینتھ (Muir, Kenneth)،۱۹۶۰ء، *Shakespeare's Macbeth*, London: Methuen and Co.,

— نائٹ، جی ول سن (Knight,G. Wilson)،۱۹۶۰ء، *The Wheel of Fire*, London: Methuen and Co.,

— نی کول، الارڈس (Nicoll, Allardyce)،۱۹۶۲ء، *British Drama*, London: George G. Harrap & Co., Ltd.,

— ــــــــــ (Knight, G. Wilson)،۱۹۶۲ء، *The Golden Labyrinth: a study of British drama*, London: Phoenix House Ltd.,

— وارڈ، اے سی (Ward,A.C.)،۱۹۶۵ء، Twentieth Century Enlish Litereture، لندن

— وردی، جون اسٹال (Worthy, Johnstall)،۱۹۶۳ء، Between the Lines: Yeats's Poetry in the making، اوکسفرڈ

— ہڈسن ، گیرالڈن (Hudgson, Geraldine)،۱۹۲۵ء، *The Life of James Elroy Flecker with letters and materials provided by his mother*, London: Heinemann

— ہیمپ ڈن، جون (Hampden,John)، *Nine Modern Plays*، London: Thomas Nelson & Sons,

— ہین کی ، جولی (Hankey, Julie)،۲۰۰۱ء، *A Passion for Egypt: the biography of Arthur Weigall*, London: I.B.Tauris

— ییٹس ، ڈبلیو بی (Yeats,W.B.)،۱۹۶۲ء، Explorations، لندن، میک ملن

— ــــــــــ، ۱۹۳۷ء، *Collected Poems*, London: Macmillan

❑❑

اورنگ زیب نیازی

افتخار جالب اور لسانی تشکیلات کی تحریک

اردو میں لسانی تشکیلات کی تحریک کا آغاز 1960 کے عشرے میں ہوا۔ لسانی تشکیلات کے علم بردار چند شاعروں اور نقادوں پر مشتمل اس مختصر گروہ کا تعلق بنیادی طور پر حلقہ اربابِ ذوق سے تھا۔ ان لوگوں نے لسانی حرمتوں کے خلاف آواز اٹھائی اور شعر و ادب کی تخلیق کے لیے مروّجہ زبان کے ڈھانچے کو توڑ کر ایک نئی زبان کی ضرورت پر زور دیا۔ ان ناقدین کا رویہ اینگری ینگ مین کا رویّہ تھا۔ اُنھوں نے خود کو ایک ''نافرمان بردار نسل'' کے طور پر پیش کیا اور روایت سے انحراف اور بغاوت کو اپنا وطیرہ بنایا۔ اُنھوں نے ادبی زبان کے روایتی ڈھانچے کو تسلیم کرنے سے انکار کرتے ہوئے زبان کی نحوی ترتیب کو توڑنے کا عمل شروع کیا۔ لسانی تشکیلات کے معتقد ناقدین نے مواد اور ہیئت کی تقسیم کو رد کر دیا ان کے نزدیک لسانی تشکیلات ان دونوں پر حاوی ہے اور کلی صداقتوں کا اظہار ہے جسے تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ یہ نقاد مغرب کی جدید لسانی تحقیق سے آگاہی رکھتے تھے۔ جس کی بنیاد پر انھوں نے اردو میں یہ عمل شروع کیا تھا۔ انھوں نے بنیادی اثر منطقی اثباتیت پسندوں کے لسانی نظریات سے لیا۔ اگرچہ انھوں نے ساختیاتی تنقید کا محاورہ استعمال نہیں کیا لیکن ان کے نظریات میں ساختیاتی و پس ساختیاتی مفکرین سے اثر پزیری کو بھی نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ ساختیاتی تنقید دراصل ایک مطالعاتی منہاج ہے جب کہ لسانی تشکیل مروجہ اور متعارف زبان کی شکست اور انہدام کا دعویٰ کرتی ہے۔

لسانی تشکیلات کے دعویٰ داروں نے اپنے موقف کی تائید جیمز جوائس اور ولیم فاکنر کے نثری متون سے حاصل کی۔ جوائس نے اپنے ناولوں Ulysses اور Finnegans wake میں ایک نئی زبان استعمال کی۔ اس نے نہ صرف مروجہ لفظوں کے معانی تبدیل کیے بل کہ نئے لفظ بھی تخلیق کیے۔ اس کے بعض لفظ اتنے بڑے اور نا مانوس ہوتے ہیں کہ ان کے معانی تلاش کرنا

مشکل ہو جاتا ہے۔ اس نے ادھورے جملے لکھنے کا تجربہ کیا۔ یہ ادھورے جملے اگرچہ اختصار کے حامل ہوتے ہیں لیکن اس ادھورے جملے سے ایک مربوط جملے کو ذہن میں لانے کے لیے کافی ذہنی مشقت کرنی پڑتی ہے۔ جوائس نے نحوی اصولوں سے بھی انحراف کیا۔ اس کے جملوں میں رموز اوقاف کی پابندی نہیں ملتی۔ لسانی تشکیلات کے دعویٰ داروں نے ولیم فاکنر کے حوالے بھی دیے ہیں جس نے گرامر کے بنیادی اصولوں سے انحراف کرتے ہوئے طویل جملے لکھے اور ان جملوں میں کہیں رموز اوقاف کا استعمال نہیں کیا۔ لسانی تشکیلات کے علم برداروں کے پیش نظر بڑا مقصد نئی شاعری کے مسائل، ضرورت اور اس کا جواز تھا۔ جس کے لیے انھوں نے روایت سے مکمل انحراف اور انقطاع کو ضروری سمجھا۔ اس مقصد کے لیے انھوں نے قدیم شعرا کے ساتھ ساتھ اپنے پیشرو شاعروں مثلاً راشد، قیوم نظر وغیرہ کے شعری اسلوب کو بھی رد کر دیا۔ انھوں نے نئی شاعری میں ابلاغ اور ترسیل کے لیے بنیادی وسیلہ زبان کو قرار دیتے ہوئے یہ سوال اٹھایا کہ:

''آخر شعرا کے لیے یہ کیوں ضروری ہے کہ وہ الفاظ کو کم و بیش اسی مفہوم میں استعمال کریں جس میں وہ کلاسیکی ادب یا عام بول چال میں مستعمل ہیں۔ مفہوم کی پرواہ کیے بغیر الفاظ کے نئے رشتے کیوں نہ دریافت کیے جائیں[۱]؟''

ان ناقدین کا خیال تھا کہ بدلتے ہوئے معاشرتی تناظر میں نئے شاعر کا شعری تجربہ اپنے پیش رو شاعروں سے مختلف ہے۔ آج کا شاعر نئی دریافتوں میں مصروفِ عمل ہے۔ اس کے سامنے سب سے اہم سوال اپنی ذات کی دریافت ہے جو شعری نظام میں انسان کی دریافت بن جاتی ہے۔ یہی آج کے نئے شاعر کے لیے سب سے اہم تجربہ ہے اور یہ اس وقت ممکن ہوتا ہے جب شاعر کی ذات کا ٹکراؤ خارجی دنیا کے حقائق اور ان سے پیدا شدہ صورتِ حال سے ہوتا ہے۔ شاعر کے وسائل ہر دور میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ نئے شاعر کا نیا شعری تجربہ بھی نئے وسائل کا تقاضا کرتا ہے۔ موجود عہد کی سائنسی دریافتوں اور سیاسی و سماجی تبدیلیوں نے نئے شاعر کو ایک ایسے وسیع تناظر میں لا کھڑا کیا ہے جہاں اس کے لیے شاعرانہ صناعی کے مظاہرے سے زیادہ اپنے تجربے اور ادراک کا اظہار ضروری ہو گیا ہے۔ لہٰذا اس کے لیے پرانے مروجہ اور روایتی اصول اور ضابطے زیادہ موثر شعری وسائل ثابت نہیں ہو سکتے۔ اس لیے وہ نئے ذرائع تلاش کر رہا ہے۔ اس عمل میں نئے شاعر کا بنیادی وسیلہ لفظ ہے جسے وہ نئی صورتوں میں پیش کر کے شاعری کا نیا اسلوب ترتیب دے رہا ہے۔ انیس ناگی لکھتے ہیں:

''ہمارا لسانی حرمتوں کا تصور بدل گیا ہے۔ آج شاعر کے لیے لفظ معانی کا جامہ نہیں نیا شاعر لفظ کو Sign اور علامت بنا کر نئی لسانی حرمتوں کی تشکیل کر رہا

ہے سوچنے کا عمل Signs اور علامتوں کی ترتیب کا عمل ہے۔ علامتوں کو احساساتی سطح پر استعمال کرنے سے شعری پیکر جنم لیتا ہے۔ نئے شاعر کے لیے چوں کہ لفظ علامت ہے اور اس کے استعمال کا قرینہ ہماری شعری روایت کے لیے کسی قدر غیر مانوس ہے۔ لفظ علامت بنتے وقت اپنے مروجہ تلازمات کم بہت کم قبولتا ہے۔ بلکہ ایک مخصوص سیاق وسباق میں نئے تلازمات خلق کرتا ہے۔ الفاظ کے نئے تلازمات اس کی معنویت کے متداول رشتوں کو بدل دیتے ہیں۔ نئی شاعری میں الفاظ کی معنوی توڑ پھوڑ' نئی تراکیب اور نئے امیجز اسی عمل کو پیش کرتے ہیں۔ نیا لسانی پیرایہ مروجہ لسانی پیرایے کی اگر پوری نہیں تو جزوی نفی کرتا ہے''۔[۲]

لسانی تشکیلات کے مباحث میں کئی ادیبوں نے حصہ لیا مگر اس گروہ کی نمایندگی افتخار جالب نے کی۔ ۱۹۶۶ء میں انھوں نے ''نئی شاعری۔ ایک تنقیدی مطالعہ'' کے نام سے ایک کتاب مرتب کی جس میں نئی شاعری کے موضوع پر ۲۵ مضامین شامل تھے۔ ان میں سے کچھ مضامین ان کے نظریہ کی حمایت میں تھے اور کچھ مخالفت میں۔ اسی کتاب میں ''لسانی تشکیلات'' کے عنوان سے ان کا وہ مضمون بھی شامل تھا جسے اس تحریک کا منشور کہا جا سکتا ہے۔ اسی عرصہ میں انھوں نے معروف ادبی رسالے ''اوراق'' کے صفحات پر ''سوال یہ ہے'' کے سلسلے میں نئی ادبی زبان کی تشکیل کے سوال اٹھائے جن پر مختلف ناقدین کی طرف سے سیر حاصل گفتگو ہوئی۔ بعد ازاں انھوں نے لسانی تشکیلات کے سلسلے کے دو اور مضامین ''مہملات غالب؟ نام زنگی کافور'' اور ''نوٹس Cum تراجم Cum پولیمکس'' اور چند دوسرے مضامین بھی لکھے جو ۲۰۰۱ء میں شایع ہونے والی ان کی کتاب ''لسانی تشکیلات اور قدیم بنجر'' میں شامل ہیں۔

افتخار جالب کے ہاں بنیادی مسئلہ زبان کے استعمال اور الفاظ کے ذریعے معانی کے ابلاغ کا ہے۔ ان کا نکتہ نظر یہ ہے کہ الفاظ کا متعین لغوی مفہوم نہیں ہوتا اس کے ثانوی معانی بھی ہوتے ہیں۔ جن کا ابلاغ ضروری ہے۔ متن کے کثیر المعنیاتی ہونے کا تصور ساختیاتی مفکرین نے پیش کیا۔ سوسیئر نے زبان کو نشانات کا ایک نظام قرار دیا اور ''لانگ'' کا تصور دیا جس کے تحت جملے تخلیق ہوتے ہیں اور معنی کی ترسیل ممکن ہوتی ہے۔ اس طرح شعریات کی دریافت سے معنیاتی نظام کا علم ممکن ہوتا ہے۔ ژاک دریدا نے سوسیئر کے اساسی نظریات کو بنیاد بنا کر ''ردِ تشکیل'' کا تصور پیش کیا جو متن کے مقررہ اور متعین معانی سے انکار کرتا ہے اور معانی کی وحدت کو توڑنے پر

اصرار کرتا ہے۔ دریدا کے خیال میں معانی ہمیشہ التوا کا شکار رہتے ہیں اس لیے کسی معنیاتی نظام کا علم ممکن نہیں[۳]۔ یوں ساختیاتی تنقید نے متعین معانی کے تصور پر ضرب لگائی۔ افتخار جالب ساختیاتی مفکرین کا حوالہ نہیں دیتے مگر ان کے ہاں زبان کا تصور سوسیئر اور دریدا کے لسانی نظریات سے مماثلت رکھتا ہے۔ وہ لفظ کی کثیر المعنیاتی جہت کا اقرار کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں لفظ کے لغوی اور عمومی مفاہیم کی کثرت ہوتی ہے۔ ثانوی مفہوم زیادہ استعمال کے باعث گھٹتا جاتا ہے جب تک ان کے اضافے کے لیے شعوری کوشش نہ کی جائے توازن بحال نہیں ہو پاتا۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''زبان محض ایک بے بس ولاچار ذریعہ اظہار نہیں یہ تو ایک ایسا جہانِ معنی ہے جو اپنی باطنی قوت سے نہ صرف ہمارے تقاضوں کو پورا کرتا ہے بلکہ بہت سے تقاضے اپنی طرف سے ہماری دنیا میں سمگل کر کے ہمارے مطالبوں کا حلیہ یوں بدل دیتا ہے کہ اگر ہم اپنی منزلِ مراد کے حوالے سے اپنے تقاضوں کو دریافت کریں تو ہمارے ابتدائی اور انتہائی مطالبوں کی شکل علیحدہ علیحدہ دکھائی دینے لگتی ہے''۔[۴]

زبان کی اس تغیر پذیر باطنی قوت کی بنیاد پر وہ اردو زبان کے بنیادی ڈھانچے میں تبدیلی کے خواہش مند تھے۔ یہ حقیقت ہے کہ زبان ہمیشہ سے ارتقا پذیر رہی ہے۔ بالخصوص اُردو زبان اس قدر لچک دار ہے کہ وہ ہر طرح کے الفاظ اور لسانی تبدیلیوں کو قبول کرتی رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دکنی دور کی اردو اور اکیسویں صدی کی اردو میں واضح فرق نظر آتا ہے۔ آتش و ناسخ کے دور میں بھی اصلاحِ زبان کی کوشش ہوئیں مگر ان کی نوعیت دوسری تھی۔ افتخار جالب نے اصلاح زبان کے بجائے زبان کے بنیادی ڈھانچے کی تبدیلی کی بات کی اور زبان کی نحوی ترتیب کی تخریب پر زور دیا۔ دراصل افتخار جالب اور ان کے حلقہ اثر کے دوسرے ناقدین مغرب میں Semantics کے حوالے سے ہونے والی تحقیق اور تجربات کی بنیاد پر اردو میں لسانی تجربہ کرنا چاہتے تھے۔ اس کا اطلاق انھوں نے شعر و ادب پر کیا اور مواد اور ہیئت کے بحث کو نظر انداز کرتے ہوئے نئی دریافتوں کو زیادہ اہمیت دی۔ لسانی تشکیلات کے بنیادی وظیفے کی وضاحت کرتے ہوئے افتخار جالب اپنے مضمون کے آغاز میں لکھتے ہیں:

> ''لسانی تشکیلات اساسی طور پر شعر و ادب کی نیابت کرتی ہیں۔ مواد کو اس کی حیثیت میں دیکھنا رائج الوقت الحاقی محاکموں سے نجات ہی نہیں دلاتا بلکہ اس جوہر خاص کو بلا شرکتِ غیرے ممیّز کرتا ہے جس کی منزہ شکل وصورت کی پہچان از خود ایک مسلک کی حیثیت رکھتی ہے۔ مزید برآں لسانی تشکیلات زبان کے تمام ذرائع سے فرداً فرداً تعرض کر کے انھیں آج کل کے سطحی اور اکہرے لسانی

تار و پود میں ضم کرنے کی ضرورت کا وسیلہ بھی ہیں''۔[۵]

ان کا کہنا تھا کہ نئے اور عظیم موضوعات کی جستجو اور پیش کش کے لیے بنی بنائی پرانی زبان کار آمد نہیں ہو سکتی۔ یہ زبان اپنی قدامت اور تنگ دامنی کی بہ دولت متعین موضوعات سے الگ نہیں ہو سکتی۔ نئے موضوعات کی پیش کش کے لیے اس قدیم زبان کا استعمال ہلاکت کے بطن سے زندگی کے جنم کی توقع رکھنے کے مترادف ہوگا۔ اس لیے اس زبان کو عین مین برقرار رکھنا ممکن نہیں۔ عمومی زبان اور تنقید میں لفظ کو بہ طور لفظ استعمال کیا جاتا ہے یہ لفظ مختلف اشیا کی نمایندگی کرتے ہیں مگر افتخار جالب لفظ کو اشیاء کی نمایندگی کے بجائے بہ طور ''شے'' استعمال پر زور دیتے ہیں کیوں کہ جب لفظ کو اشیا کی نمایندگی کے طور پر پیش کیا جاتا ہے تو بہت سے غیر متعلق مباحث کا آغاز ہو جاتا ہے جب کہ:

> ''الفاظ کو بہ طور اشیا استعمال میں لایا جائے تو تجسیم و تخصیص کے خصائص اجاگر ہوتے ہیں اور بے رنگ عمومیت سے جان بچ جاتی ہے۔ الفاظ بہ طور اشیا شعر و ادب سے باہر کوئی وجود نہیں رکھتے۔ الفاظ کو بہ طور اشیا وجود دینے میں تخلیقی فن کاروں کو پورا پورا اختیار ہے''۔[۶]

ان کے نزدیک جب الفاظ بہ طور اشیا جلوہ گر ہوتے ہیں تو تخلیقی فن کار کے آگے کوئی قدغن نہیں رہتی بلکہ اس کے تجربے اور اظہار میں وسعت اور پھیلاؤ آتا ہے۔ اس حوالے سے انھوں نے سعادت حسن منٹو کے افسانے ''پھندنے'' کو بہ طور مثال پیش کیا ہے جس میں فن کار نے الفاظ کو اشیا کا درجہ دے کر پیش کیا ہے۔ قاضی افضال حسین کے مطابق لفظ بہ طور شے کا تصور ژاک دریدا کے ردِ تشکیل کے تصور سے برآمد ہوا ہے[۷]۔ سوسیئر نے تحریر کا مقصد تقریر کی نمائندگی قرار دیا ہے۔ دریدا نے اس ترتیب کو الٹ دیا۔ اس کے مطابق تحریر کے صرف وہی معنی نہیں ہوتے جو بولنے والے یا مصنف کے باطن میں موجود ہوتے ہیں۔ اس طرح متن کی انفرادی ملکیت کا تصور برقرار نہیں رہتا لیکن لفظ کی شیئت کا تصور دریدا سے بہت پہلے ایک امریکی فلسفی سی۔ایس۔ پرس (1839-1914) پیش کر چکا تھا۔ اس کا یہ مشہور جملہ لفظ کی شیئت کے تصور کو اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے: "The word 'dog' bites no one"[۸]۔ افتخار جالب کے ہاں لفظ بہ طور شے کا تصور اسی خیال کی توسیع معلوم ہوتا ہے۔ ادب کی تنقید میں لفظ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ قدیم یونانی تنقید سے لے کر عربی، فارسی اور اردو کی قدیم تنقید الفاظ کے گرد گھومتی ہے۔ مشرقی ناقدین کے ہاں نقدِ شعر کا بنیادی پیمانہ لفظ ٹھہرتا ہے اور وہ الفاظ کے در و بست اور ترتیب سے ہی وہ فن پارے کی قدر و قیمت کا تعین کرتے نظر آئے ہیں۔ مگر لسانی تشکیلات کے نقاد لفظ کی ظاہری صورت اور لغوی

مفہوم کے بجائے اس کے حسی ادراک اور ثانوی معانی کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ افتخار جالب کا کہنا ہے کہ لفظ کے ایک متعین معانی نہیں ہوتے۔ جب ہم لفظ کو بہ طور شے استعمال کرتے ہیں تو اس کے متعلقات اور اس سے وابستہ دوسری اشیا کی طرف بھی ہمارا ذہن منتقل ہوتا ہے۔ جس کی وجہ سے اس کے مفاہیم میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ الفاظ کی مدد سے ذہن میں ایک امیج بنتا ہے جب ہم لفظ کو بہ طور شے استعمال کرتے ہیں تو پھر امیج ایک نہیں رہتا اس میں وسعت آجاتی ہے۔ اور یہ امیج چوں کہ لفظ کی شیئت اور علامت کی باہمی پیوستگی سے تشکیل پاتا ہے اس لیے اس کی معنویت خصوصی ہوتی ہے۔ امیج کا سہارا عام طور پر اپنے بیان میں وضاحت اور اظہار میں قطعیت پیدا کرنے کے لیے لیا جاتا ہے۔ لسانی تشکیلات کے نقاد امیج کے اس تصور کو اہمیت نہیں دیتے۔ ان کے نزدیک امیج کا تعلق ادراک اور فکری عمل سے ہے اور اس کی حیثیت ایک محاکاتی استعارے کی ہے جس میں اختصار اور وسعت دونوں موجود ہوتی ہیں۔ ان کے نزدیک امیج کی تعمیر و تشکیل الفاظ کی مدد سے ہوتی ہے مگر امیج کی تکمیل کے بعد الفاظ کی حیثیت ثانوی رہ جاتی ہے اور الفاظ اپنی معنویت کھو دیتے ہیں۔ چناں چہ انیس ناگی لکھتے ہیں:

> ''امیجز کے کامیاب اور موثر ہونے کا مدار اس پر ہے کہ وہ شاعر کے مافیہ کو کس طرح نمایاں کرتا ہے دوسرے یہ کہ وہ اپنی قوت اور مختلف جہتوں کی نمایش سے قاری کے اندر اُن احساسات اور جذبات کو پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے جو شاعر کے تجربے کا محور ہیں''۔[9]

جب شاعر اپنے اظہار کے راستے میں رکاوٹ محسوس کرتا ہے یا اسے ابلاغ میں دقت محسوس ہوتی ہے تو وہ محاکات (images) کا سہارا لیتا ہے۔ گویا اس کی جو مشکلات الفاظ کے ذریعے منتقل نہیں ہوسکتیں وہ محاکات کے ذریعے اظہار تک پہنچتی ہیں۔ محاکات کی تعمیر اور تشکیل استعارے کی مدد سے ہوتی ہے۔ استعارے کی ضرورت کیوں پیش آتی ہے اور استعارہ کیسے جنم لیتا ہے؟ اس کا جواب دیتے ہوئے قاضی محمد اسلم کہتے ہیں کہ انسانی ذہن مسلسل موجود سے غیر موجود اور کم مجرد سے زیادہ مجرد کی طرف سفر کر رہا ہے۔ اس سفر میں مشکلات سے دوچار ہونے والے افراد کو امداد کی ضرورت ہوتی ہے اور یہ امداد ٹھوس اشیا کے وجود سے میسر آتی ہے۔ اس لیے جب کسی کم ٹھوس چیز کی تصویر کشی کے لیے کسی زیادہ ٹھوس چیز کی مدد کی ضرورت پیش آتی ہے تو استعارہ جنم لیتا ہے[10] علمِ بیان کی رو سے جب کسی لفظ کو اس کے حقیقی معنوں کے بجائے مجازی معنوں میں استعمال کیا جائے تو وہ استعارہ کہلاتا ہے۔ مستعار منہٗ میں مستعار لہٗ کی خصوصیات کا موجود ہونا ضروری ہوتا ہے۔

شاعر اپنے تجربات کی حسی صورت کو بالواسطہ بیان کرنے کے لیے استعارے کا سہارا لیتا ہے۔ جب وہ کسی لفظ کو بہ طور استعارہ استعمال کرتا ہے تو اس کی ظاہری صورت اور لغوی معانی کے بجائے ان دونوں کی معنوی مماثلت کو پیش نظر رکھتا ہے۔ وہ استعارے کی مدد سے مجرد خیالات کو ٹھوس اور محسوس صورت میں پیش کرتا ہے۔ استعارہ مختلف اشیا کی مشترک خصوصیات کو اپنے اندر سمیٹتا ہے اور مجرد اشیا کو بھی مجسم صورت میں پیش کرنے کا وسیلہ بنتا ہے۔ اور اس طرح زبان کو تقویت دے کر اس کے اظہار کی ضرورتوں کو پورا کرتا ہے۔ ممتاز حسین کا کہنا ہے:

> ''کسی بھی حقیقی تجربے کی حرف بہ حرف سچائی کو صرف استعارے ہی کے ذریعے پیش کیا جا سکتا ہے جو اس کو قطعیت کے ساتھ محدود نہیں کرتا بلکہ اس کی لامحدودیت کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ استعارہ 'مستعار منہ' سے آگے گزر جاتا ہے یہ حقیقی تجربے کو لودیتا ہے نہ کہ اسے گھیرتا اور متعین کرتا ہے جو کہ ایک منطقی تصور کا کام ہے استعارہ صرف خیال ہی کو نہیں چھوتا بلکہ خیال کے ساتھ جو جذبات اور احساسات وابستہ ہوتے ہیں ان کی شدت اور گہرائی کو بھی ابھارتا ہے''۔[11]

استعارہ اظہار کا بہترین وسیلہ ہونے کے سبب شاعری کی لسانیات میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لیے جب لسانی تشکیلات کا تصور سامنے آیا تو استعارے پر بہ طور خاص فوکس کیا گیا۔ استعارے کے حوالے سے لسانی تشکیلات کا عمل دراصل دو حقیقتوں کے درمیان استعارے کے وسیلے کو توڑنے کا عمل تھا۔ استعارے کے دونوں ارکان یعنی مستعار منہٗ اور مستعار لہٗ کے مابین مماثلت اور مشابہت کا رشتہ قریب کا ہوتا ہے۔ جب لسانی تشکیلات نے زبان کے قدیم ڈھانچے کو توڑنے کا عمل شروع کیا تو استعارے کا یہ تصور بھی اس کی زد میں آیا۔ ان کا خیال تھا کہ ضروری نہیں کہ مستعار منہٗ اور مستعار لہٗ کے مابین قریب کا رشتہ ہو، یہ رشتہ بعید کا بھی ہو سکتا ہے اور ہونا چاہیے۔ افتخار جالب نے لفظ کی شیئیت کا جو تصور پیش کیا اس کے مطابق جب ہم ایک لفظ کو بہ طور شے استعمال کرتے ہیں تو اس کے تمام متعلقات میں بعید کی ایک مماثلت موجود ہوتی ہے۔ جس کی وجہ سے ہر لفظ استعارہ بن جاتا ہے۔ چناں چہ وہ لکھتے ہیں:

> '' استعارہ بیان کی شیئیت سے رابطہ رکھتا ہے ٹھوس صوری تلازموں، واقعات اور مواقع سے استعارہ کا خمیر اٹھتا ہے۔ چناں چہ جب ہم الفاظ کو شیئیت کا درجہ دیتے ہیں تو زبان میں ٹھوس جسمیت کا اضافہ کرتے ہیں۔ زبان کی یہ ٹھوس جسمیت جس کا منبع الفاظ کی شیئیت ہے زبان کو استعارے

کے اصل اصول سے پیوست کر دیتی ہے۔ ادب کی تمام تر زبان
استعاراتی ہوجاتی ہے...زبان ازخود استعارہ بن جاتی ہے۔زبان کی اس
وسعت کوشعوراور کام میں لانا لسانی تشکیلات کا سرچشمہ ہے''۔[۱۲]

افتخار جالب نے لسانی تشکیلات کے نکتہ نظر سے ادب میں عظیم موضوعات کی پیش کش اور اظہار وابلاغ کی آسانی کے لیے زبان کی گرامر میں بنیادی تبدیلی اوراس کی صرفی ونحوی ترتیب کو توڑنے پرزور دیا۔اس حوالے سے انھوں نے مربوط جملے کے تصور کوشک کی نگاہ سے دیکھا ہے۔ ان کے خیال میں ہر جملہ کسی قضیے کا اثبات اقرار یا انکار کی صورت میں کرتا ہے۔ مابعد الطبیعاتی قضیے اس لیے بے معنی ہوتے ہیں کہ وہ خارجی دنیا میں تائید اور تصدیق کے متحمل نہیں ہو سکتے'' جب کہ ہر وہ قضیہ جس کی تصدیق اور تائید دنیا میں ہو سکے اصلی اور بامعنی ہے''۔[۱۳] وہ مربوط جملے کو خیر باد کہہ کر ایسے غیر مربوط جملوں کی تشکیل پر زور دیتے ہیں جن میں ترکیب کے اجزا درہم برہم ہوں۔اس سلسلے میں وہ جیمز جوائس، ولیم فاکز اور ولیم ایمپسن کو اپنا راہنما بناتے ہیں۔اس ضمن میں انھوں نے ولیم فاکز کے طولانی جملوں کو بہ طور حوالہ پیش کیا۔ یہ طویل جملے مکمل طور پر غیر مربوط ہوتے ہیں اوران میں رموزِ اوقاف کا استعمال بالکل نہیں ہوتا۔جس کی وجہ سے یہ پتہ نہیں چلتا کہ فاعل کیا ہے اور فعل کیا ہے؟ مگر افتخار جالب کے بہ قول یہ اسلوب اپنی بعض خامیوں کے باوجود قاری کو''بہاؤ میں ڈبوئے رکھتا ہے۔'' کیوں کہ طولانی جملوں میں الفاظ اپنے لغوی اور ثانوی مفاہیم کے ساتھ پیش ہوتے ہیں۔

اردو میں جملے کی ساخت فاعل مفعول اور فعل کی ترتیب سے تشکیل پاتی ہے۔ جملے کے بنیادی ارکان یہی تین ہوتے ہیں جب کہ امدادی افعال اور دیگر حروف کی مدد سے نثری جملہ مربوط شکل اختیار کرتا ہے۔ان ارکان کی کمی بیشی سے جملہ معانی کے ابلاغ میں ناکام رہتا ہے۔شاعری میں جزوی طور پر یہ ترتیب ٹوٹ جاتی ہے۔ اور ارکان کا مقام آگے پیچھے ہو جاتا ہے۔ لسانی تشکیلات جملے کی اس ترتیب کومکمل طور پر توڑنے کا دعویٰ کرتی ہیں۔خصوصاً فعل کی موجودگی کو غیر ضروری قرار دیتی ہیں۔افتخار جالب نے ظفر اقبال کی کتاب''گلافتاب'' کے دیباچے میں مستقیم جملے کی ترتیبی سکیم کی تردید کے عمل کو بہت سراہا ہے۔[۱۴] وہ غیر مربوط اور طویل جملے کو بھی اس لیے اہمیت دیتے ہیں کہ اس میں نثری جملے کی روایتی ترتیب برقرار نہیں رہتی۔

تخلیق کار کو یہ آزادی حاصل ہوتی ہے کہ وہ اپنے اظہار کی آسانی کے لیے نظم وضبط کو توڑے۔بعض اوقات وہ تکنیک کا سہارا بھی لیتا ہے اور گرامر کی پابندیوں کو عبور کر کے جملے کی صرفی

ونجوی ترتیب کو درہم برہم بھی کرتا ہے۔مگر ایسا تب ہوتا ہے جب ایک تخلیق کار یہ محسوس کرتا ہے کہ زبان کے وسائل اس کے تجربے کے اظہار کے لیے ناکافی ہیں جب کہ بعض فن کار محض انفرادیت پسندی کے شوق میں ایسی کوشش کرتے ہیں۔افتخار جالب اوران کے گروہ کے دوسرے ناقدین کا معاملہ بھی کچھ ایسا ہے۔ورنہ حقیقت یہ ہے کہ جیمز جوائس اور ولیم فاکز جنھیں وہ رول ماڈل سمجھتے ہیں' ان کی حیثیت بھی انگریزی ادب میں کوئی اتنی اثر انگیز نہیں ہے۔ان کے یہ تجربات انگریزی میں مقبولیت حاصل نہیں کر سکے تو اُردو میں لسانی تشکیلات کے علم برداروں کا غیر مربوط جملے کا تصور کیسے جگہ بنا سکتا ہے؟ افتخار جالب نئے شعری باطن کی تخلیق کے لیے نحوی ترکیب اور مربوط جملے کی توڑ پھوڑ کو ضروری خیال کرتے ہیں۔نحوی ترکیب سے ہی زبان کا وہ مزاج جنم لیتا ہے جو اس کی وضاحت اور ترسیل وابلاغ کا کام کرتا ہے۔نحوی ترکیب کے اجزا کو درہم برہم تو کیا جا سکتا ہے لیکن اس تخریب سے کسی نئے شعری باطن کی تخلیق ممکن نہیں۔

> ''لسانی تشکیلات کی تحریک میں بنیادی اور مرکزی کردار افتخار جالب کا تھا۔نئی شاعری کے حق میں صفدر میر' جیلانی کامران' اختر احسن شیخ وغیرہ نے قلم اٹھایا' تخلیقی سطح پر عباس اطہر' ظفر اقبال اور سعادت سعید نے اس کے اثرات کو قبول کیا۔لیکن تنقید کے میدان میں ان کا مکمل ساتھ انیس ناگی نے دیا۔ افتخار جالب کے بعد صرف انیس ناگی کے ہاں لسانی تشکیلات کو ایک مستقل موضوع کی حیثیت حاصل ہے۔

افتخار جالب اوران کے معتقد ناقدین اردو میں جن لسانی تشکیلات کا پرچار کرتے ہیں۔ ان کا اصل اصول یہ ہے کہ نئی شاعری کی تخلیق اور نئے موضوعات اور نئے شعری تجربات کے اظہار کے لیے زبان کے قدیم اور روایتی ڈھانچے کو توڑ کر نئی زبان تشکیل دی جائے کیوں کہ روایتی شعری زبان اس قدر پامال ہو چکی ہے کہ اس میں عظیم موضوعات کی پیش کش ممکن نہیں رہی۔ان کے اس نظریے سے کامل اتفاق ممکن نہیں۔اردو زبان اپنے روزِ اول سے ارتقا پذیر رہی ہے وہ جہاں لسانی تبدیلیوں سے دوچار ہوتی آئی ہے وہاں اس کے ادب نے موضوعاتی سطح پر بھی بہت سی تبدیلیوں کو قبول کیا ہے۔ بدلتے تناظر میں موضوعات بھی تبدیل ہوتے آئے۔ان میں وسعت اور تنوع بھی آیا لیکن ان موضوعات نے زبان کے دامن کو اتنا تنگ کبھی بھی محسوس نہیں کیا کہ زبان کے سارے ڈھانچے کو ہی بدل دیا جائے۔اردو شاعری کے جو موضوعات میر کے زمانے میں تھے راشد کے زمانے میں ان کی نوعیت بالکل تبدیل ہو چکی تھی۔ نئے موضوعات کی پیش کش کے لیے راشد نے میر سے یکسر مختلف زبان کا انتخاب کیا۔لیکن زبان کا بنیادی ڈھانچہ وہی تھا جو میر کے زمانے میں

تھا۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر زبان کا ایک مخصوص مزاج ہوتا ہے۔اس کا ایک خاص ثقافتی پس منظر اور جغرافیائی ماحول بھی ہوتا ہے۔اس لیے ہر زبان کے ساتھ اس کی کچھ مخصوص اقدار بھی وابستہ ہوتی ہیں۔جن سے مکمل انقطاع ممکن نہیں ہوتا۔

لسانی تشکیلات کے ناقدین نے لفظ کو بہ طور شے استعمال کرنے کی ضرورت پر زور دے کر دراصل لفظ کی آدھی حیثیت کو تسلیم کیا ہے کیوں کہ لفظ کی بنیادی حیثیت اس کا لفظ ہونا ہے۔جب لفظ کو ایک شے کے طور پر استعمال میں لایا جائے گا تو اس کی ظاہری صورت' اس کے لغوی معانی اور اس کی اصل حیثیت پس منظر میں چلی جائے گی۔ جملے سے فعل کے اخراج' طویل اور غیر مربوط جملے کا تصور محض فیشن پرستی یا انگریزی ناول نگاروں کی تقلید تو ہوسکتا ہے لیکن اس کے ذریعے معانی کی ترسیل ممکن نہیں۔ غیر مربوط اور طولانی جملے کے ''فطری بہاؤ'' سے قاری لطف اندوز تو ہوسکتا ہے لیکن اُسے ایک ذہنی مشقت سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔اس کا ذہن مسلسل الجھتا ہے اور وہ معانی تک رسائی حاصل نہیں کرسکتا۔ایسا ادب پارہ ایک شعبدہ بازی سے زیادہ اور کیا حیثیت رکھے گا جس کے معانی کا ابلاغ ہی ممکن نہ ہو۔لسانی تشکیلات کی تنقید نے جس شعری زبان کی ضرورت پر زور دیا اور اس کے زیر اثر جس طرح کی تخلیقات سامنے آئیں وہ کسی قسم کا نیا شعری باطن تخلیق کرنے کے بجائے محض لفظی بازی گری کے نمونے معلوم ہوتے ہیں۔ یہ دو مثالیں ملاحظہ ہوں:

''طواف توفیق مجتنب راستوں کی دھڑکن دوام دولابی یاد: پاژندہ' طشت درگشت؛ بھنبھناتی افسوس بے حسی گنجلک ندامت کے ریشمی' انگلیوں سے از خود پھسلے گچھے: بریدہ سر؛ امتناعی تعزیر' دشت دروازے؛ باولی چیخ کند دانتوں کی کچکچاہٹ میں آ کے دم توڑتی ہے''۔[15] (افتخار جالب)

''کھڑے کھیتاں رڑے ریتاں تناظر
سبز سورج سراب اطوار نے کا
کھڑک کھڑ کا دھڑک دھڑ کا اہر پل
مزہ مدھم پریشاں پیار نے کا''[16] (ظفر اقبال)

درج بالا شعری مثالوں میں یقیناً قدیم روایتی زبان سے یکسر مختلف شعری زبان اور اسلوب سامنے آیا ہے۔شاید لفظ کو بہ طور شے بھی استعمال کیا گیا اور استعارے کے لیے بھی بہت دور کی کوڑی لائی گئی ہو مگر ایک اوسط درجے کے قاری بل کہ ایک اچھے خاصے ذہین قاری کے لیے بھی ان شعر پاروں میں معانی کی تلاش کارفرہاد سے کچھ کم محسوس نہیں ہوتی۔لسانی تشکیلات کی تنقید تمثال اور استعارے کے لیے بعید کی جس مماثلت کا تقاضا کرتی ہے وہ سرئیلزم اور تجریدی عمل کے بہت قریب ہے اور یقیناً

معانی کے ابلاغ میں ایک بہت بڑی رکاوٹ بھی۔ شاعری میں تو اس کی کچھ قابل عمل صورت پیدا ہوئی لیکن نثر کے میدان میں اس کی پیروی خود افتخار جالب اور انیس ناگی بھی نہیں کر سکے۔

لسانی تشکیلات کے ناقدین نے اپنی انفرادیت کو تسلیم کرانے کے لیے ترقی پسندی اور جدیدیت پسندی دونوں کی مخالفت کی ''مگر انھوں نے جو موقف اختیار کیا وہ دراصل جدیدیت پسندوں کی توسیع تھا''۔[۱۷] پاکستان میں اردو تنقید کا یہ رجحان زیادہ مقبولیت حاصل نہ کر سکا۔ شاید اس کا بڑا سبب اس کا اجنبی پن تھا۔ اس لیے تنقید کا یہ رجحان اردو میں پوری طرح پروان چڑھ سکا نہ ہی تنقید کی روایت پر کوئی دوررس اثر مرتب کرنے میں کامیاب ہوا۔ چناں چہ چند برسوں تک زور و شور کے ساتھ جاری رہنے کے بعد ختم ہو گیا اور اس سے وابستہ شاعر اور نقاد واپس اپنے اصل مقام کی طرف لوٹ آئے۔

حوالہ جات

۱۔ شہزاد احمد، سوال یہ ہے، مرتبہ نوشی انجم، لاہور، بیکن بکس، 2004، ص28
۲۔ انیس ناگی، نئی شاعری کا منصوبہ مشمولہ نئی شاعری۔ ایک تنقیدی مطالعہ، مرتبہ افتخار جالب، لاہور، نئی مطبوعات، 1966، ص58
۳۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیئر، جدید اور مابعد جدید تنقید، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، 2004، ص212
۴۔ افتخار جالب، سوال یہ ہے، ص32
۵۔ افتخار جالب، لسانی تشکیلات مشمولہ نئی شاعری۔ ایک تنقیدی مطالعہ، ص247
۶۔ ایضاً، ص249
۷۔ قاضی افضال حسین، تحریر اساس تنقید، فیصل آباد: مثال پبلشرز، 2011، ص31
۸۔ شمس الرحمٰن فاروقی، زبان اور استعاراتی زبان، لاہور: مباحث، کتابی سلسلہ 1، جنوری تا جون 2012، ص18
۹۔ انیس ناگی، نئی شاعری اور ایمج مشمولہ نئی شاعری۔ ایک تنقیدی مطالعہ، ص78
۱۰۔ پروفیسر قاضی محمد اسلم، سوال یہ ہے، ص74
۱۱۔ ممتاز حسین، ادب اور شعور، کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، 1961، ص93
۱۲۔ افتخار جالب، لسانی تشکیلات مشمولہ نئی شاعری۔ ایک تنقیدی مطالعہ، ص272
۱۳۔ افتخار جالب، سوال یہ ہے، ص69
۱۴۔ افتخار جالب، پیش لفظ، گلافتاب (ظفر اقبال) مشمولہ اب تک، لاہور: ملٹی میڈیا افیئرز، 2004 ص162
۱۵۔ افتخار جالب، لسانی تشکیلات اور قدیم بنجر، میر پور: فرہنگ، 2001، ص89-188
۱۶۔ ظفر اقبال، گلافتاب مشمولہ اب تک، ص267
۱۷۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیئر، جدید اور مابعد جدید تنقید، ص383

❑❑

خالد امین

سلیم احمد: تہذیبی شناخت کا مسئلہ

Saleem Ahmed's poetry depicts cultural values and traditions of the east.The real concern of this poetry was the rise and fall of the east.He was very optimistic about the rise of the east.Home as a unit of the society and the society it self become symbolic and iconic in this poetry.

This paper "Saleem Amed's and our cultural identity" tries to trace Saleem Ahmed thought and his point of view on the issues concerning cultural. civilization and cultural identity.

سلیم احمد کو دوسرے جدید شعرا کی طرح اپنے عہد اور اس کے مسائل کا بھرپور ادراک حاصل ہے اور یہ ادراک ان کے ذہن کا حصہ نہیں، بلکہ ان کے پورے وجود میں رچ بس گیا ہے۔ انھوں نے شہری زندگی، اس کی سفاکیت، صنعتی ماحول اور اس میں انسانیت کی تذلیل کے بعض اہم پہلوؤں کو اپنی شاعری میں سمویا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ عہد جدید کا سب سے نمایاں اظہار ہماری شاعری میں شہری زندگی کے حوالے سے ہوا ہے۔ ہمارا جدید معاشرہ اپنے پھیلاؤ اور وسعت اور عہد جدید کی فکری اور حسی رویوں کے ساتھ متصادم ہے۔ وہ جدید مشینی تہذیب کو فطری زندگی کے خلاف اعلان جنگ تصور کرتے ہیں اور ساری عمر اس سے برسرپیکار رہے ان کی شاعری اس بات کی دلیل ہے کہ جو نغمہ ان کے لب پر ہے، دل سے نکلا ہوا ہے انھوں نے دورِ حاضر کی شاعری کو اپنی سوچ اور تجربے کی کھنک سے ایک توانائی دی جو جداگانہ ہونے کے علاوہ اپنی مثال آپ ہے۔ وہ دورِ حاضر میں ان سوالوں سے نبرد آزما ہیں جس سے ہماری تہذیب نبرد آزما ہے۔

میرے خیال میں سلیم احمد کی شاعری میں تین بنیادی عناصر ہیں۔اولاً فرد اور اس کی ذات... دوم معاشرہ اور اس میں مروج اقدار و روایات...سوم شعری روایات اور اس سے انحراف...ان تینوں عناصر کو جدا حیثیت سے دیکھنے کی ضرورت ہے لیکن میں اس مقالے میں ان کی شاعری میں موجود مروج اقدار و روایات کے حوالے سے بات کروں گا۔

۱۹۴۲ء سے ۱۹۸۳ء تک سلیم احمد نے طویل تخلیقی سفر طے کیا' اور متعدد اصناف سخن میں طبع آزمائی کی۔لیکن ان کی اصل پہچان ان کی شاعری ہے' جو متضاد رجحانات کا پتا دیتی ہے سلیم احمد کی شاعری میں مشرقی تہذیب وتمدن کے ذریعے روحِ عصر کو پہچاننے کی کوشش ملتی ہے۔ان کی شاعری مختلف لہجوں کے امتزاج سے وجود میں آئی ہے۔ان کی غزلوں میں تہذیبی شناخت کے مٹتے ہوئے رنگ اور اقدار و روایات کے شدید تاثرات اور کیفیات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔وہ لفظوں کی دنیا سے ایسے زخم تراشتے ہیں' جس کی لو سے ذہن وقلب متاثر ہو جاتا ہے۔سلیم احمد نے ہماری جدید احساس اور روایت کے ملاپ کو بہ خوبی شاعری میں پیش کیا ہے۔

سلیم احمد نے غزلوں کے علاوہ پابند اور آزاد نظمیں بھی لکھی ہیں۔پابند نظموں میں ن.م. راشد اور اختر الایمان کی پیروی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن جلد ہی انھوں نے اپنا علاحدہ رنگ ڈھنگ اپنا لیا اور سلیم احمد کی شاعری سلیم احمد کا اسلوب بن گئی۔

عصر حاضر میں فرد کے گرد زندگی کا پھیلاؤ وسیع ہے جدید دور کے تاجرانہ ذہنیت نے نئے انداز سے چیزوں کو فروغ دیا ہے۔انسانی رشتوں کے بکھر جانے سے زندگی بے بضاعتی کا شکار ہو گئی ہے۔اور یوں پورا معاشرہ تشنج ،شکست ،محرومی ،تنہائی ،اور بے تعلقی کے مرض میں گرفتار ہو گیا ہے اور مفاد پرستی اور سودے بازی زندگی گزارنے کا ڈھب بن گئے ہیں جس نے سلیم احمد کی فکر کو دورِ جدید کا باغی بنا دیا ہے۔انھوں نے خود لکھا ہے کہ:

> ''کل میں دیکھ رہا تھا کہ ایک بھلا مانس بلک بلک کر رو رہا ہے اس کی چیخیں سنائی دے رہی ہیں وہ خاردار جھاڑیوں پر کھینچی ہوئی چادر کی طرح زخموں سے چور چور تھا مگر جب لوگوں نے تالیاں بجا کر خوش نودی کا اظہار کیا' تو اپنے پیسے لے کر چلتا بنا۔[1]

۵۰ء کی دہائی کے بعد اردو شاعری دو حصوں میں منقسم ہوتی ہوئی نظر آتی ہے' جو قدیم اور جدید رجحانات کے حوالوں پر مشتمل ہے سلیم احمد کی شاعری میں دونوں رجحانات مدغم نظر آتے ہیں۔فکری لحاظ سے سلیم احمد عینیت پسند ہیں۔بچپن سے مذہبی ماحول میں تربیت پائی ،اعلا اقدار و

روایات اور وضع قطع ورثہ میں ملا تھا، لہٰذا پاکستان بنا تو سلیم احمد خوابوں اور آدرشوں سے مالا مال اس سرزمین میں وارد ہوئے اور کراچی میں مستقل قیام کیا۔ انھوں نے یہاں اپنی تہذیبی شناخت کو گلے سے لگائے رکھا، اس شہر کو پھیلتے اور انسانی تعلقات کو سکڑتے دیکھا، جس کا انھیں بے حد ملال تھا۔ اس ملال نے ان کی شخصیت کو نئی تہذیب کا باغی بنایا اور فکر و خیال کو وسیع تر انسانی مفاد میں تبدیل کر دیا ہے... لوٹ کھسوٹ اور بگڑتی ہوئی چال چلن کو قبول کرنے سے ان کی طبیعت نے انکار کر دیا۔ اعلا اقدار و روایات کو ترک کر کے انھوں نے جدید تہذیبی و سماجی مزاج سے کبھی سمجھوتا نہیں کیا۔

سلیم احمد ساری زندگی کئی محاذوں پر لڑتے رہے، پیٹ پالنے کے لیے، خوابوں اور آدرشوں کی تکمیل کے لیے... تا دم مرگ انھوں نے لڑائی کی، لیکن عزتِ سادات کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ ایک خوددار اور پاک نفس انسان تھے۔ ایمان داری اور اقدار و روایات پر پختہ یقین ان کی شاعری کا شعلہ نوا بن کر جدید تہذیبی انسان کے ادھورے پن کو بے نقاب کرتا ہے۔

ان کی تمام روایتی غزلوں کا مطالعہ کرتے جایئے یہ احساس بار بار نمایاں ہوگا، کہ شاعر کا مزاج غزل کی روایت کے بوجھ تلے دب کر رہ گیا ہے اور ایک اضطرابی کیفیت، شاعری کا تنقیدی شعور بار بار اس کے اندازِ بیان کو تبدیل کرنے کے لیے کہہ رہا ہے۔ سلیم احمد نے اپنی ذات کے بل پر عہد جدید کے اثرات کا مطالعہ کیا، اور اس کے خلاف علمِ بغاوت لے کر میدانِ عمل میں اترے... جسے ناقدین نے ''اینٹی غزل'' یا باغیانہ غزل کا تجربہ کہا ہے۔ جو معاشرتی بھی ہے اور نفسیاتی بھی، اس سے بڑھ کر یہ کہ وہ ہماری تہذیب کی گم شدہ آواز ہے، جو نئے اندازِ تمدن کی وجہ سے شاید کہیں دب کر رہ گئی تھی۔

سلیم احمد نے زر پرست معاشرے کی منافقت اور ریاکاری، بے حسی اور جھوٹی سچائی کی تصویر کو اپنی شاعری میں سمویا ہے تا کہ نئی نسل اس دورِ جدید کے منافقانہ اور تمدنی رویوں کی جھلک دیکھ سکے:

جانے کس رات کوئی نیند کے مانند آ جائے
چشمِ بے خواب ہے دروازہ امکاں کا

بیسویں صدی انسانی المیے سے دوچار ہوئی۔ یہ المیہ ہمارے معاشرے میں اس وقت برپا ہوا، جب اقدار و روایات کی پابندی کی جاتی تھی۔ اس موضوع پر کم و بیش ہر بڑے اور چھوٹے لکھنے والے نے اظہار کیا ہے۔ بعض لکھنے والے اس پورے عمل سے شدید متاثر ہوئے اور انھیں جمی جمائی تہذیبی پہچان کے مٹ جانے کا شدید غم ہوا۔ اس نئے ماحول اور جدید طرزِ معاشرت نے ان کے تخلیقی عمل کو ایک نئی جہت عطا کی، جس میں نئے الفاظ نئے اندازِ بیان میں چھپی ہوئی تہذیبی

شناخت کی علامتیں موجود ہیں۔

سلیم احمد کی شاعری بھی نئے الفاظ و تراکیب وضع کرتی ہے، جو دورِ جدید کے تقاضوں سے نباہ کرتے ہوئے ایک نئے سنگِ میل کو عبور کر رہی ہے۔ ان کی شاعری میں مشرق و مغرب برسرِ پیکار ملیں گے، جس میں مشرق کی شکست کے واضح نشانات موجود ہیں۔ ان اقدار و روایات کا ماتم بھی دیکھنے کو ملے گا جس کی پاسداری ہمارا اخلاقی فریضہ ہوا کرتا تھا... لہٰذا سلیم احمد، ہماری تہذیبی شناخت اور بیسویں صدی کے افکار و نظریات سے مربوط اور ہم آہنگ ہیں۔

دورِ حاضر کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ نئی نسل اور پرانی روایات ایک دوسرے سے مربوط نہیں... ایک طبقہ موجودہ زمانے کی ہر چیز کو گلے لگانے کے لیے تیار ہے، جب کہ اقدار و روایات کو سینے سے لگائے ہوئے لوگ کم ہمتی کے باعث نئی نسل کی راہ میں مزاحم نہیں ہو پا رہے ہیں۔ سلیم احمد کی شاعری تاریخ اور تہذیب سے جڑی ہونے کے ساتھ فکری تطہیر کا سامان فراہم کرتی ہے۔ ان کا نیا انداز ہماری ستم ظریفی کی کہانی سنا رہا ہے، اپنے عہد کی حسیات کو سمیٹتے ہوئے انھوں نے اپنی شاعری کو تہذیبی روایات کا امین بنا دیا ہے۔

یوں بھی قدروں میں گھرے ہوئے سلیم احمد نے کبھی بھی ادب میں غیر جانب داری کا اعلان نہیں کیا، وہ تہذیب کو تصورِ حیات اور زندگی کا نصب العین تسلیم کرتے ہیں اسے اساسی عقائد اور نظامِ اجتماعی کا ضامن سمجھتے ہیں، اس عمل کو زندگی کے ہر مظاہر میں تلاش کرنے کی کوشش ان کی شاعری کو تمدنِ حیات بنا دیتی ہے۔

سلیم احمد کی شخصیت پہلو دار اور مختلف جہتوں میں منقسم ہے۔ ایک عام قاری کو ان کے تخلیقی فن پارے میں مرکزی اصول کی دریافت میں مشکل پیش آئے گی، لیکن ایک بڑا حصہ ان کی شاعری میں تہذیبی روایت کا ہے جس کے کئی پہلو کئی مقامات پر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ بیسویں صدی کی بکھری ہوئی نظامِ زندگی نے ہماری تہذیبی روایات کو مٹانے میں جس تیزی کا مظاہرہ کیا ہے۔ سلیم احمد نے اسی فنا شدہ ملبے سے اپنی شاعری کی عمارت کھڑی کی ہے، جو ایک بہت بڑے کینوس پر پھیل جاتی ہے۔

سلیم احمد کی نظم ''مشرق ہار گیا'' اور موجودہ تہذیبی المیہ ان کی فکر اور جہت کو سمجھنے میں معاون ہے۔ اس نظم کا آغاز مغرب کے مشہور فلسفی ''کپلنگ'' کے قول سے کیا جاتا ہے۔ اس نے کہا تھا کہ ''مشرق، مشرق اور مغرب، مغرب ہے'' ازل سے جاری اس تفریق کو مٹایا نہیں جا سکتا، یہ تفریق جغرافیائی نہیں بلکہ فطری ہے' ان کی صداقتیں جدا ہیں۔ کپلنگ نے کہا تھا:

''مشرق''مشرق ہے
اور مغرب، مغرب ہے
اور دونوں کا ملنا ناممکن ہے''

سلیم احمد نے اس نظم میں ان علامتوں کو ہمارے معاشرے کے رویوں میں تلاش کیا ہے جو ہماری ساکھ متاثر کر رہا تھا۔ بین الاقوامیت اور مغربی تہذیب نے ہمیں لامرکزیت کا شکار کیا ہے جس سے ہماری روحانی اور اخلاقی نظامِ زندگی کا شیرازہ نہایت تیزی سے بکھر رہا ہے۔ صنعتی انقلاب اور غیر فطری نظام زندگی انسانی زندگی کو پارہ پارہ کر چکی ہے... تمام طبقات اس سے شدید متاثر ہوئے ہیں، سب سے بڑا نقصان یہ ہوا ہے کہ اس نے معاشرے کو بے معنی بنا دیا ہے اور کسی بھی معاشرے میں معنویت کا گم ہو جانا ذہنی سراب ہے، جو اس کے تخلیقی عمل کو روک دیتا ہے۔ نظم ''مشرق ہار گیا'' اس تخلیقی عمل کے رک جانے کا کرب ہے:

مشرق کیا تھا؟
جسم سے اوپر اٹھنے کی خواہش تھی
شہوت اور جبلت کی تاریکی میں
اک دیا جلانے کی کوشش تھی
میں سوچ رہا ہوں، سورج مشرق سے نکلا تھا
(مشرق سے جانے کتنے سورج نکلے تھے)
لیکن مغرب ہر سورج نگل گیا

اس نظم میں مشرق و مغرب کے موازنہ کے ساتھ، اپنے ہی گھر میں ٹوٹتی زندگی کی تصویر ہے جس نے بدلتے ہوئے ہر رخ کی عکاسی کی ہے۔ اس عکس میں سماجی، روحانی، اخلاقی، تہذیبی اور معاشرتی بگاڑ کو دیکھا جا سکتا ہے۔

ہمارے روحانی مسائل اپنی جگہ، ماحول کا جبر اور وسائل کی غیر منصفانہ تقسیم نے بے یقینی اور بے کلی میں اضافہ کیا ہے اور ساتھ ہی شعور و ادراک کی کمی کا سامنا بھی کرنا پڑا ہے اسی لیے جب ہم اپنے اردگرد نظر ڈوڑاتے ہیں تو بے حسی ایک وبائی امراض کی صورت دکھائی دیتی ہے۔ بیسویں صدی کی عالمی انسانی صورت حال اور مشرق و مغرب کا ٹکراؤ آج ابال پر نظر آتا ہے۔ سلیم احمد نے بین الاقوامیت اور سامراجیت کے نتیجے میں زندگی کی بے معنی تصویر کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے جس کی وجہ سے اسے ''سفینۂ نوح'' کی علامت سمجھا گیا۔[۲] یہ نظم سلیم احمد کی روح کا رزمیہ کرب ہے جو

حوادث سے لڑ رہا ہے۔ اس نظم میں زندگی کے نئے اندازِ تمدن سے برسرِ پیکار ہونے کا حوصلہ ہے۔ سلیم احمد نے خود کہا ہے کہ:

''شاعری اگر روح کی پکار اور ایک پوری زندگی کا ثمر ہے تو یہ نظم یقیناً ایسی شاعری ہے جو میرے وجود کی پوری معنویت کا اظہار کرتی ہے''۔[۳]

نظم ''مشرق ہار گیا'' میں سلیم احمد نے ہماری تہذیب کی جن اعلا روایات کا ذکر کیا ہے وہ قابلِ غور ہیں۔ موجودہ معاشرے کی تیزی کے ساتھ شہوانی اور حیوانی دنیا کی جانب پیش قدمی، انسانی تصورِ حیات کی اعلا وارفع تخلیقی مقاصد کو مسخ کر چکا ہے۔ انسانی زندگی بے آب و گیاہ صحرا میں بھٹک رہی ہے۔ معاشرہ انفرادی سطح پر ہچکولے کھا رہا ہے اور اپنی مرکز کی جانب پیش قدمی کے لیے بے قرار ہے۔

کسی بھی معاشرے میں موجود اقتدار پرست قوتیں تہذیب و تمدن کی دیکھ بھال کرتی ہیں۔ اس کے پھلنے پھولنے کے ادارے بنائے جاتے ہیں، مگر جس معاشرے میں یہ ادارے کمزور ہو جائیں، وہ خطروں میں گھر جاتا ہے۔ وہاں رفتہ رفتہ انسانی ذہن اس آگ کی طرح ٹھنڈا ہونے لگتا ہے، جس میں ایندھن ڈالنے کا عمل بند ہو گیا ہو۔ خیال کا درخت مرجھا کر سوکھنے لگتا ہے اور یوں ساری زندگی زمانے کی ضرورت کے مطابق ڈھل جاتی ہے۔[۴] نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ معاشرہ بے روح ہو کر دوسرے کا دستِ نگر بن جاتا ہے یا 'انقلاب' اس کی جگہ لے لیتے ہیں۔

تہذیبی قوتوں کا کمال یہ ہوتا ہے کہ وہ اچانک برپا ہونے والی تبدیلی کو روک دیتے ہیں تاکہ نئی چیزوں کو بغیر دیکھے بھالے اپنایا نہ جا سکے۔ اچانک اپنائی جانے والی چیزیں حادثاتی ہوتی ہیں، اس میں مربوط نظامِ فکر نہیں ہوتا بلکہ حالی کے بقول 'چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی' والا معاملہ ہوتا ہے۔ باعمل معاشرے میں نئے نظامِ خیال کو پنپنے کے لیے وقت درکار ہوتا ہے، وہ اچھے اور برے میں امتیازی صلاحیت رکھتا ہے اور تبدیلی کو اس طور قبول کیا جاتا ہے کہ وقت آنے پر وہ تبدیلی معاشرے کا حصہ دکھائی دیتی ہے۔

معاشرے میں موجود احساس ذمہ داری کا فقدان' کسی بھی تبدیلی کو نہایت تیزی سے اپنائے جانے کا تصور ہماری شکست کی علامت ہے۔ نظم ''مشرق ہار گیا'' میں یہ شکست دو آتشہ ہو کر ہمارے وجود کی بنیادوں کو جھنجھوڑ رہا ہے۔ اس نظم کو پڑھتے ہوئے یہ احساس ہوتا ہے کہ ہم کس بے حسی کا شکار ہو گئے ہیں۔ احساسِ مرگ تیزی کے ساتھ بڑھ رہا ہے۔ اجتماعی زندگی سسک رہی ہے۔ اس اجتماعی بے حسی اور بے کلی کو دیکھ کر ایک شاعر برسرِ پیکار رہنے کے لیے نفرت اور غصے کا

طلب گار ہے، یہ عمل ہی اس کی روح کو شادابی اور نیا آب و رنگ دیتے ہیں، اسی لیے اس کی شاعری میں روحِ عصر زندہ ہے۔

سلیم احمد نے سب سے زیادہ ان تہذیبی رویوں سے اعلان برات کیا، جو غیر حقیقی تھیں، لیکن انھوں نے حقیقی ہونے کا دعوی کیا تھا اسی نکتے نے بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں سلیم احمد کی شاعری کو تہذیبی شناخت کا حامل بنا دیا ہے۔

ہم اپنے معاشرے اور تاریخ کے سفر کو آڑا ترچھا دیکھتے ہیں اس نے خود کو کئی زاویوں میں منقسم کر لیا ہے، یعنہ سلیم کی شاعری بھی انداز نظر کے کئی جہتوں میں منقسم ہے۔ وہ کش مکش کا شکار ہیں جو ان کی شاعری میں پہلو بہ پہلو چھلک اٹھتا ہے۔ ان کی شاعری قدیم وجدید تہذیبی رویوں کی نشاندہی کرتی ہوئی ملے گی۔ سلیم احمد کی حسیت نے وقت کی نزاکت اور اس کے خدوخال کو پہلے ہی واضح کر دیا اور ان چیزوں کا ظہور بعد میں ہوا۔ انھوں نے خود اپنی شاعری کے بارے میں کہا ہے:

''میں عشق کی حقیقت اور اس کی ماہیت کو بیان کرنے کا اہل اپنے آپ کو نہیں سمجھتا لہذا اس کی تلقین یہ ہے کہ ہر لکھنے والا اپنے حدود اربعہ کو متعین کر لے'' [۵]

لہٰذا ان کی شاعری کا حدود اربعہ ہمارے معاشرے کی اخلاقی ،نفسیاتی اور تہذیبی زندگی ہے، جو بدقسمتی سے ادھورے انسان کی تکمیل کرتے کرتے ختم ہوگئی۔ اکثر وہ اپنی ذات سے برسر پیکار رہنے لگے تھے اسی جذبے نے انھیں وہ تمام چیزیں سمیٹنے کا حوصلہ فراہم کیا جو ان کے نزدیک زندگی کی شرط رہی ہے [۶]۔

سلیم احمد کی شاعری چونکہ زندگی سے تعلق رکھتی ہے اور زندگی کا رشتہ تہذیب سے متعلق ہوتا ہے اس لیے ان علامتوں اور استعاروں کو تلاش کرتے ہیں جسے سلیم احمد نے دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

سلیم احمد کی شاعری کا پہلا مجموعہ ''بیاض'' ہے۔ جس کے مقدمے میں انھوں نے اپنی شاعری کو شعوری کوشش کا نام دیا ہے اور اس مجموعۂ کلام کو صحرا میں اذان دینے کی کوشش کہا ہے:

دل حسن کو دان دے رہا ہوں　　گاہک کو دوکان دے رہا ہوں
شاید کوئی بندۂ خدا آئے　　صحرا میں اذان دے رہا ہوں

ان کی غزلیں اس مجموعۂ کلام میں موضوع کے اعتبار سے فرد اور اجتماعیت کے تہذیبی شناخت سے گہرا تعلق رکھتی ہیں۔ انھوں نے اپنی غزلیہ شاعری میں انسانی تعلق اور اس کی متعین کرنے والی قوتوں کو نشانہ تضحیک بناتے ہوئے وقت کے جبر کا اظہار کیا ہے جس کی وجہ سے ان کی شاعری میں

انسانی جبر کی تصویر کے بے شمار پہلو نمایاں ہوتے ہیں:

دیوتا بننے کی حسرت میں معلق ہو گئے　　اب ذرا نیچے اتر یے آدمی بن جایئے

معاشرے کا جبر، اس کی بدلتی ہوئی صورت حال سے نالاں سلیم احمد اور اس کی شاعری ہماری تہذیبی زندگی کی اساس بن کر ابھری ہے۔ اس زمانے میں ہماری تہذیب کے ٹوٹے پھوٹے سانچے، مغرب کی یلغار اور نئی جکڑ بندیاں، اور مادیت کے جنگل میں بھٹکا ہوا انسان مشینی تہذیب کا اسیر بن چکا ہے۔ اس کے نتیجے میں احساس، مروت، اخلاقیات جیسی اعلا قدریں پامال ہو چکی ہیں۔

سلیم احمد نے معاشرے میں برپا ہونے والی تبدیلی کو صرف تبدیلی کے طور پر نہیں دیکھا بلکہ اس میں منفی اور مثبت رویوں کا تجزیہ بھی کیا ہے۔ وہ اس انحطاط میں حقیقی اور غیر حقیقی المیوں کو نہ صرف تلاش کرتے ہیں بلکہ اس سے برسر پیکار ہیں۔ ان کی شاعری کا ہر لفظ ہماری تہذیبی شناخت کی گم کردہ راہ میں روشن چراغ ہے:

مرد نامرد ہیں اس دور کے زن ہیں نازن　　اور دنیا کی ہر ایک شے ہے اسی کا سمبل

زچگی فکر کے گھر میں ہو تو دایہ نہ ملے　　فصد جذبات کے کھلوائیں تو نشتر کھٹل

بال ادراک کے بڑھ جائیں تو حجام کا کال

کپڑے احساس کے پھٹ جائیں تو سوزن میں خلل

سلیم احمد کی شخصی اور تخلیقی زندگی کسی ایک دھارے یا سمت میں سفر نہیں کرتی بلکہ وہ سمٹ کر اور پھیل کر سوچنے والے اور لکھنے والے اور زندگی بسر کرنے والے تھے۔ اسی لیے ریاض فرشوری نے سلیم احمد کی تلاش اور فکر کو جنگل سے تعبیر کیا ہے، جو نروان کی تلاش میں جس درخت کے نیچے بیٹھا وہ خود اس کی تپش سے جل اٹھا:[8]

خود اپنی آگ سے تو جی اٹھے شرر کی طرح　　یہ معجزہ ابھی اے کائنات باقی ہے

سلیم احمد نے اپنی شاعری میں جس اجتماعی شعور کا اظہار کیا ہے، اس کے کئی پہلو ہیں ان کا ذہن مضطرب سوالوں سے پُر تھا... وہ مشرقی تہذیب کی روایات میں عشق و تعلقات، معاشرت اور اپنی تہذیبی پہچان کو پنپتا ہوا دیکھنا چاہتے تھے اور بعض مقامات پر خود اپنی شاعری کو اور فکر کو اپنا حریف تصور کرتے تھے۔[8] زمانے کے بگاڑ کو، انسانی زخموں کی تھکن کو سلیم احمد نے پوری شدت کے ساتھ محسوس کیا اور انہی احساسات نے ان کے تخلیقی فن کو حوصلہ مندی عطا کی، لہٰذا وہ بدلتی ہوئی قدروں کی آواز کو گرنے نہیں دیتے، اس کے بکھرتے ہوئے زرد پتوں کو سمیٹتے ہیں اور ان میں سے ایک شعلہ روشن کرتے ہیں[9] جو صداقت اور روایت کا پاسبان ہے:

کیا دور ہے سلیم کے چلتا نہیں ہے کا م
توہینِ اعتبار شرافت کیے بغیر
اس خوف سے سڑک پر برہنہ نکل نہ آؤں
اپنا لباس دنیا نے پہنا دیا ہے مجھے
کتنا تنگ کر تی ہیں یہ بھر ی پر ی سڑکیں
اتنے لوگ چلتے ہیں راستہ نہیں ملتا

یہ بات اب اتنی اہم نہیں رہی کہ اب آزادی اوراس کے بعد جنم لینے والے مسائل کا دوبارہ تذکرہ کیا جائے وہ حالات اوراس کے مصائب اپنی جگہ...اب تو بحران کا سامنا ہے جس میں عیب جوئی، الزام تراشی، چالاکی اور مکاری ہی کامیابی ہے۔سلیم احمد کے نزدیک یہ صورتحال قدروں کی پامالی ہے اوران کی شاعری میں شعور کی کرب نا کی انھیں مسائل کی وجہ سے ہے:

مجھ کو قدروں سے بدلنے کا یہ ہوگا فائدہ
میرے جتنے عیب ہیں سارے ہنر ہو جائیں گے
آ ج اپنے جسم کو تو چا ہے جس قدر چھپا
رفتہ رفتہ تیرے کپڑے مختصر ہو جا ئیں گے
ہر طرف سے انفرادی جبر کی یلغار ہے
کن محاذوں پر لڑے تنہا دفاعی آدمی
میں سمٹتا جا رہا ہوں ایک نقطے کی طرح
میرے اندر مر رہا ہے اجتماعی آدمی

جس اخلاقی راستے پر سلیم احمد نے اپنے سفر کا آغاز کیا' وہ راستے ہمیشہ خاردار جھاڑیوں اور دکھوں سے پر ملے، دھول پھانکنے کے سوا کبھی فرحت بخش ہوا کا سامنا نہیں ہوا، مگر انھوں نے اس راہ کو ترک نہیں کیا۔ وہ جس دنیا کی تلاش میں نکلے تھے شاید وہ انھیں کبھی نہ ملے...معلوم نہیں سلیم احمد کو اس کا احساس تھا کہ نہیں...معاملہ کچھ بھی ہو دونوں صورتوں میں تندہی سے اخلاقی اقدار و روایات کو زندگی کا آب ورنگ دینے میں مصروف رہے:

یہ نئے نقش قدم میرے بھٹکنے سے بنے
لوگ جب ان پر چلیں گے راستہ بن جائے گا
اس میں لو رکھ دوں گا میں جلتے ہوئے احساس کی
لفظ جو ہونٹوں سے نکلے گا دیا بن جائے گا

نروان کی تلاش بھی تلخیِ احساس کو جنم دیتی ہے۔ یہاں کی کاروباری دل داری، تجارتی حسن، مصنوعی اخلاق، سلیم احمد کو بے کل کر رہی ہے۔ شاعروں میں سلیم احمد ہی ایک ایسا شاعر ہے جس کی شاعری میں قطعیت لیے نئی کاروباری دنیا اپنی تاجرانہ ذہنیت کے ساتھ ابھرتی ہے۔[10]

ہمیں پودا سمجھ رکھا ہے قومی باغبانوں نے
کہ ہر موسم میں خوش خبری سناتے ہیں بہاروں کا

خوش نما لفظوں کی رشوت دے کے راضی کیجیے
روح کی توہین پر آمادہ رہتا بدن

مرگِ شہر آرزو کا کر چکے ماتم سلیم
آؤ ان لاشوں کو اب لفظوں کا پہنائیں کفن

ان کا مجموعۂ کلام اخلاقی آگاہی اور اس کے کرب کا نچوڑ ہے۔ یہ آگاہی وجدانی نہیں، اکتسابی ہے، جس میں دنیا طلبی، عیش کوشی اور بدذوقی کی جانب مائل کیے گئے تہذیب کا چہرہ نمایاں ہوتا ہے۔ اشعار کی ایک بڑی تعداد گہرا اخلاقی شعور رکھتی ہے۔ ہر رنگ میں اس اخلاقی شعور کی دبی ہوئی اور کہیں ابھری ہوئی چنگاری نظر آتی ہے:

نہ پوچھو عقل کی چربی چڑھی ہے اس کی بوٹی پر
کسی شے کا اثر ہوتا نہیں کم بخت موٹی پر

یہی عیش اہلِ ہوس کا ایک دن خون چاٹے گا
ابھی کچھ دن لگا رکھیں وہ اس کتے کو روٹی پر

سلیم احمد کے کئی چہرے ہیں، وہ ایک سنگین مسکراہٹ کا نام ہے جو یار دوستوں کے ساتھ اس بات پر قہقہے لگا رہا ہے کہ لوگ سڑک پر چاٹ کھانے کو تہذیبی مسئلہ بنائے ہوئے ہیں، جب کہ بڑے بڑے ہوٹلوں میں لنچ اور ڈنر کھانا بھی تو ایک غیر روایتی مسئلہ ہے، عائلی زندگی پر اس کے گہرے اثرات مرتب ہو رہے ہیں۔ اقدار و روایات کے پابند سلیم احمد نے آنے والی تبدیلیوں کا بغور مطالعہ کیا، شیروانی سے کوٹ پتلون کا سفر، صرف لباس کی تبدیلی تک محدود نہیں، ایک طرزِ زندگی کا دوسری تہذیب کی جانب مراجعت ہے۔ سلیم احمد جو ہجرت میں نہ پیسہ لایا، نہ سفارشی خط، نہ کتابیں، صرف ایک شیروانی لایا جسے اب بھی پہن کر نکلتا ہے تو خود کو پورا آدمی سمجھتا ہے۔[11]

عشق اور اتنا مہذب چھوڑ کر دیوانہ پن
بند اوپر سے تلے تک شیروانی کے بٹن

سلیم احمد نے نزدیک کلچر ایک ایسی نمایاں صفات اور روشنی کا نام ہے جو انسان میں گہرا فہم پیدا کرتی ہے اور شاعری میں تہذیبی شناخت کی نشان دہی کرنا تو خود گہرے ادراک کا نتیجہ ہے۔ انفرادی اور اجتماعی مسائل کے ادراک نے سلیم احمد کی شخصیت اور شاعری دونوں کو المیہ بنا دیا ہے... جب ہم ایک شاعر اور ذی نفس شہری کی حیثیت سے ان کی شاعری اور سماجی زندگی کا مطالعہ کرتے ہیں تو معاشرے کی فراز کی ہموار سطح اور اس کے نشیب کی ناہمواریوں کے درمیان فکر کی ایجاد و انکشاف کے روشن اُفق اور مجہول و مجبور ذہنوں کی کم رفتاری کا مشاہدہ ہوتا ہے جس میں وہ اپنی بقا کے لیے اپنی سعی میں مصروف ہیں۔ کیا یہ ممکن ہے کہ وہ مختلف النوع واقعات اور حادثات سے گریز کر کے کسی ایک ہی زاویے کو زندگی کی کلیت پر حاوی سمجھ لے۔[۱۲] ہماری شاعری کا نیا معیار جس کی ایک آواز سلیم احمد کی صورت ہے، پوری زندگی کے وسیلہ اظہار کی صورت میں حاصل ہوا ہے۔

سلیم احمد درآمد شدہ تہذیب کو مفاد عامہ کے حق میں بہترین مقاصد کے حصول میں رکاوٹ سمجھتے ہیں اور اس کی راہ میں مزاحم ہیں۔ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ اس سے معاشرے کی تخلیقی صلاحیتیں مردہ ہو جاتی ہیں اور پورا انسانی معاشرہ دوسروں کی نقالی کر کے خود اپنی زندگی کو سوالیہ نشان میں تبدیل کر دیتا ہے۔

آج ہمارے چاروں طرف یہ صورت حال اپنی انتہا پر ہے کہ زندگی سوالیہ نشان بن گئی ہے۔ اس کے ذمہ دار ہم سب لوگ ہیں۔ آج ہماری تہذیبی پہچان تعصب اور تشدد کی راہ میں مزاحم ہونے کی بجائے اسے مزید ہوا دے رہی ہے۔ یہ تعصب و تشدد معاشی، صنعتی، زرعی، جسمانی، سیاسی، تنظیمی اور تہذیبی اداروں کو ملیا میٹ کر رہی ہے اور ذہن انسانی کی ترقی رک چکی ہے۔ اس صورتِ حال میں شاعر، نقاد اور فلسفیوں کا کام ہوتا ہے کہ اپنے خیال و فکر اور تخلیقی صلاحیتوں کے بل پر لوگوں میں شعور پیدا کریں، سلیم احمد نے اسی شعور کی رمق کو اپنی شاعری میں جگانے کی کوشش کی ہے۔ لیکن افسوس! ہمارے معاشرہ کا ہر طبقہ خود کو اس بصیرت سے فیضیاب کرنے کے لیے تیار نہیں ہے:

دل کے اندر درد آنکھوں میں نمی بن جایئے
اس طرح ملیے کہ جزو زندگی بن جایئے
اک پتنگے نے اپنے رقص آخر میں کہا
روشنی کے ساتھ رہیے روشنی بن جایئے

عدم تحفظ کا شکار معاشرہ فرد کو آگے بڑھانے کے بجائے پیچھے دھکیل دیتا ہے، صرف اسی پر بس نہیں ہوتا بلکہ سماجی نظام کے تمام رشتے ٹوٹ کر بکھر جاتے ہیں، دیکھتے ہی دیکھتے تمام سماجی

پہچان اپنے معنی کھو دیتے ہیں۔ معنویت کے گم ہوتے ہی فرد انسانی سطح سے ایک درجے نیچے گر جاتا ہے، سماجی اور تہذیبی اداروں کی بنیادیں کمزور ہو جاتی ہیں اور ان اداروں سے انسانی جذبات کا تعلق کمزور پڑ جاتا ہے۔ عام آدمی اپنے آپ کو تمام معاملات سے الگ تھلگ تصور کرنے لگتا ہے۔ ان حالات میں انسانی ذہن نیم حیوانی درجے پر فائز ہو جاتی ہے، جس میں ساری جدوجہد کا مدار بھوک مٹانے اور ہوائے نفس کو موٹا کرنے میں صرف ہوتا ہے۔

انھیں تمام کیفیات کو سلیم احمد نے نظم ''ڈنر'' میں بیان کیا ہے، جس میں انسان کی ظاہری وضع کے پیچھے چھپے ہوئے غیر مہذبانہ طرز عمل کی نشاندہی کی گئی ہے:

سخت کالر میں پھنسے بیٹھے ہیں اور بوٹ میں ہیں
قاعدے کا بہت پاس کے فل سوٹ میں ہیں
کھانا کھاتے ہیں تو چپ چپ کی صدا آتی ہے
پانی پیتے ہیں تو لپ لپ کی صدا آتی ہے
گھاس کی کرسی پر بیٹھا ہوا خر کھاتا ہے
جہل کے توس سے دانش کا بٹر کھاتا ہے

یہ تمام مناظر سلیم احمد نے ہمارے معاشرے کی باتہذیب کہلانے والی زندگی سے عکس کیا ہے، جس میں ظاہرداری کے پردے کے پیچھے انسانیت کا مکروہ ترین چہرہ موجود ہے۔ سلیم احمد ایسی چمک دمک کو دیکھ کر ڈر جاتے ہیں اور ان کے اندر کا انسان خودنمائی سے فریب کھانے کے بجائے نفرت کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے اور اسی نفرت نے معاشرے کے رویوں کے خلاف بغاوت کا علم بلند کرنے کا حوصلہ پیدا کیا ہے:

چہرہ ہاتھوں میں چھپائے ہوئے ڈر کر بھاگا
دور تلک تیرہ و تاریک سڑک پر بھاگا
رفتہ رفتہ وہ سڑک جانے کہاں جا نکلی
مجھ کو محسوس ہو راہ نئی آ نکلی

سلیم احمد اس دور میں بسنے والے لوگوں کی خودغرضی، غیر ذمہ دارانہ تنگ نظری اور ظاہرانہ اعلاظرفی کا قلع قمع کرتے ہوئے احساس اقدار کی زائل شدہ حقیقت کی اہمیت بیان کر رہے ہیں۔ کیوں کہ موجودہ عہد میں کسی بھی نئے نظام خیال پر معاشرہ کا اعتماد باقی نہیں رہا... ہماری تہذیبی پہچان، تاریخی ورثہ، سخت پتھر کی طرح بے جان نظر آ رہے ہیں۔ اس ممکنہ صورت حال کے پیش نظر

کسی بھی معاشرے کے پاس دو راستے ہوتے ہیں... پہلا یہ کہ از سرِ نو تطہیر کا کام کرتے ہوئے نئے نمونوں کی تلاش کی جائے تا کہ معاشرہ نئی زندگی کا آغاز کر سکے...دوم وہ راستہ ہے جس میں بغیر سمت کے اپنے آپ کو بدلتے ہوئے حالات میں بہنے دیں۔۔۔ یہ صورت حال تشویش ناک ہے جو قوموں کی زندگی کو پیروں تلے روند دیتی ہے۔

آج کے معاشرے کا ایک بڑا مسئلہ یہ ہے کہ اس معاشرے کو دو الگ الگ لوگ درست کرنا چاہتے ہیں۔ایک نظام فکر کے ماننے والے یہ کہتے ہیں کہ جدید طرز زندگی ہی ہماری ترقی کا ضامن ہے اور مذہب کی حیثیت انفرادی سطح تک محدود ہونی چاہیے۔جب کہ دوسرا نظام خیال یہاں کی تاریخ، تہذیب اور روایت سے منسلک ہے' جو مذہب کو زندگی کے ہر معاملے میں اپنا رہ نما بناتا ہے۔ یہ دو الگ شناخت کے حامل افراد ہمارے سامنے موجود ہیں۔ایک کو اخلاقی انسان تصور کیا جاتا ہے اور دوسرا خود کو حقیقی انسان کہلانا پسند کرتا ہے۔یہ دونوں منہ موڑ کر ایک دوسرے سے الگ تھلگ بیٹھے ہیں۔اس دورخے پن نے انسان کا زندہ رہنا اور بامعنی زندگی بسر کرنا دشوار بنا دیا ہے۔ آخر اخلاق اور حقیقت الگ ہو کر کیسے زندہ رہ سکتے ہیں[۱۳] اسی اخلاق اور حقیقت کے امتزاج سے سلیم احمد کی شاعری نے اپنے وجود کو نیا آہنگ بخشا ہے جو نئے زمانے کے بدلتے ہوئے تقاضوں کو نباہنے کے ساتھ ساتھ ٹوٹے پھوٹے ان رویوں کو بھی جوڑتی ہے جو ہماری زندگی کو جاودانی عطا کر سکتے ہیں۔

فرد کی محدود زندگی کے بعد زندگی کی وسیع تر شکلوں کا پہلا تعین یہ ہے کہ انسان بحیثیت نوع کے زندہ رہے۔پھر بحیثیت کائنات کے' پھر حیات محض کے جو ماورائے کائنات ہے اور ازل سے ابد تک یکساں قائم و دائم ہے...اب انسان روٹی سے زندہ نہیں رہ سکتا، اس کا آخری اور قطعی مطلب یہ ہے کہ صرف بھوک کی جبلت انسان کو حیاتِ محض کے وسیع ترین اور عظیم ترین دائرے میں داخل نہیں کر سکتی۔اس کے لیے انسان کی کسی اور قوت کی طرف دیکھنا چاہیے[۱۴] اور وہ قوت ہماری اخلاقی اور روحانی دنیا ہے جس میں ہم اپنے محسنات کی بدولت کائنات کے رہبر کی حیثیت سے زندہ رہتے ہیں۔لیکن جبلی حیثیت سے رہنے کی ناکام خواہش ہمارا اجتماعی نوحہ ہے جو سلیم احمد کے یہاں نظم ''قصر سیاہ'' میں دیکھا جا سکتا ہے۔اس نظم میں خواب و خیال کی دنیا تعمیر نہیں کی گئی بلکہ جیسا دیکھا ویسا ہی کہہ ڈالا۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آسیب مشعلیں تھامے راستہ دکھا رہی ہیں جس نے بھی اس پر قدم رکھا وہ یقین سے گمان کی طرف نکل جائے گا۔

اسی لیے انسان صرف فرد کی طرح زندہ نہیں رہ سکتا۔اس لیے کہ راحتیں اور بھی ہیں وصل کی

راحت کے سوا... کسی بھی شاعر کو اپنا مرثیہ اپنی موت سے پہلے لکھنا پڑتا ہے اور شاعر کے ساتھ اس کی سوسائٹی کو بھی[15]۔ نظم ''قصر سیاہ'' میں شاعر اور سوسائٹی دونوں کا مرثیہ موجود ہے:

غیرتیں ساز بجاتی ہیں دلوں میں رو کر
عصمتیں بھاؤ بتاتی ہیں برہنہ ہو کر
رقص پہ جاں کی شرافت کی عجب تنگی ہے
ضرب کوڑوں کی پڑی ہے سو کمر ننگی ہے
اشک آنکھوں میں سنبھلتا بھی نہیں بہتا بھی نہیں
سر پہ عزت کے تقدس کا دوپٹہ بھی نہیں
اور اس کے مقابل میں عیاذاً باللہ
دیکھ کر جس کو تڑپتی ہے جراحت کی نگاہ
رحل تقدیر پہ قرآن جلی رکھا ہے
طشت زریں پر سر ابن علی رکھا ہے

سلیم احمد کے خیال میں مشرق صرف ایک خطۂ زمین کا نام نہیں، بلکہ ایک تہذیبی حقیقت ہے جو انسان کو انسانیت کا شرف بخشتی ہے۔ سلیم احمد نے اس گرد و غبار کے اس طوفان میں معاشرے کے تمام طبقات کی نچلی اور اعلا سطحوں کا تجربہ اور مشاہدہ کیا ہے، حتیٰ کے یہ واحد شاعر ہے جو مغربی مصنوعات سے متاثر ہونے کے عمل کو نشانۂ تنقید بناتے ہیں[16]۔

مغرب کی سائنس اور ٹیکنالوجی ایک خاص تہذیب کا ثمرہ ہے۔ ہمارے سادہ لوح لوگوں کو اس بات کا علم ہی نہیں کہ بچوں کے کھلونے بھی تہذیب و تمدن کی نمائندگی کرتے ہیں۔ آج پوری دنیا میں مغربی مصنوعات خواہ وہ کھلونے کی صورت میں ہوں یا کسی اور صورت میں... بچوں میں مثبت تربیت کے بجائے منفی رجحان جنم دے رہا ہے۔ سلیم احمد نے اسی نقطۂ نظر کو یوں پیش کیا ہے:

جو آنکھوں کے تقاضے ہیں وہ نظارے بناتا ہوں
اندھیری رات ہے میں کاغذ پہ تارے بناتا ہوں
محلے والے میرے کارِ بے مصرف پہ ہنستے ہیں
میں بچوں کے لیے گلیوں میں غبارے بناتا ہوں
وہ لوری گائیں گی اور ان میں بچوں کو سلائیں گی
میں ماؤں کے لیے پھولوں میں گہوارے بناتا ہوں

روحانیت کے جس اعلا اور ارفع مقام کا حصول ان کی شاعری میں دکھائی دیتا ہے اس میں یہ بات تقریباً ناممکن ہو جاتی ہے کہ وہ مشینی دنیا کا استقبال کریں گے۔ لہٰذا مشین اور سیاست کی یکجائی کے گہرے رشتے کو نہ صرف انھوں نے تنقید کا نشانہ بنایا بلکہ اس سے نفرت کا اظہار کیا ہے:

کارِ تخلیق میں ڈالا ہے مشینوں نے خلل
رحم مادر کی جگہ ڈھال کے رکھ دی بوتل

آج مشین خدا بن کر روح و اخلاق کے تصور سے بے نیاز، دولت کے سہارے خون کی ہولی کھیل رہی ہے اور مشینی قوتیں اسی کام میں مصروف ہیں کہ کسی طرح انسان کو جذبات سے عاری کر کے ایک مشینی پرزے میں تبدیل کر دیا جائے... مادی اعتبار سے کی جانے والی اس ترقی نے اعتدال کے راستے کو ترک کر دیا ہے۔ خود مغرب کی روح اور اخلاقی شخصیت مردہ ہو گئی ہے۔

سلیم احمد نے اپنی شاعری میں یہ سوال بار ہا کیا ہے کہ تہذیب کا کام یہ ہے کہ وہ فرد کو زندہ رکھے اور اسے کامل بنانے میں مدد دے، مگر یہ عمل از کار رفتہ ہو کر معدوم ہو گیا ہے۔ اب مشین کا انفرادی وجود ہمارے اجتماعی شعور کو چاٹ رہا ہے۔ ہماری روح کو ضعیف اور جسم کو بیمار کر چکا ہے۔ طاقت اور توانائی حاصل کرنے کے لیے جس مشین کے پہیے کو انسان نے گھمایا تھا اس نے انسان کو ہی گھما کر رکھ دیا[17] روح مضمحل اور جسم ناتواں ہو چکے ہیں۔ ان کی شاعری نے تہذیبی قدروں کی بگڑتی ہوئی تصویروں کو فکر و نظر سے دیکھنے کا سلیقہ فراہم کیا ہے۔ حقیقتاً ان کی شاعری صرف تہذیبی پہچان کا نام نہیں، بلکہ اسے پڑھنے پر ہمیں مخلص دوست کی نصیحت بھی معلوم ہوتی ہے۔ جو حدیث یار کی طرح سینے میں محفوظ کرنے کے لائق ہے۔

سلیم احمد کی شاعری کا ایک بڑا تہذیبی مرکز گھر اور مکان ہے اسے صرف شاعرانہ اظہار نہیں کہا جا سکتا بلکہ یہ روح کی آسودگی کا مظہر بن کر ابھرتا ہے ان کے نزدیک در و دیوار کو گھر نہیں کہا جا سکتا یہ تو منجملہ اسباب سفر ہیں جس کی ضرورت فی زمانہ رہی ہے، گھر اور مکان زندگی کے اہم ترین عناصر اس لیے ہیں کہ یہ چیزیں انسان کو سماج سے جوڑتی ہیں اور سماج تہذیبی شناخت ہے جو آدمی کو ادھورے سے پورا بننے میں معاونت کرتی ہے۔ سلیم احمد نے چوہوں اور مینڈکوں پر تجربہ کرنے کے بجائے معاشرے کی تبدیل ہوتی ہوئی قدروں کے انجکشن خود اپنی ہی غزل کو دیے اور بدنام ہوا اور بڑے دکھ سہے۔[18]

شرطِ ویرانی سے واقف ہی نہیں شہر کے لوگ
در و دیوار بنا کر اسے گھر جانتے ہیں

ان کو تسکین حضر تیرے خانہ بدوش
گھر کو منجملہ اسبابِ سفر جانتے ہیں
سلیم گھر سے نکل کے نہ جاؤ صحرا میں
ہوا کے راگ بہت دردآ فریں ہوں گے

ان کے یہاں زندگی کی پست ترین سطح بھی ملتی ہے اور بلند ترین بھی...وہ گھر اور مکان کو فلسفیانہ انداز سے دیکھتے ہیں جو ایک مربوط تجربے سے پھوٹی ہے اور ایک بہت بڑے تجربے کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ان کا فن معاشرے کا مابعدالطبعیاتی سطح سے لے کر عام سطح تک چیزوں کو ظاہر کرتا ہے۔[19] ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کی شاعری کا خمیر تجزیاتی فراست سے اٹھا ہے۔

وہ سماجی بحران، چادر اور چہار دیواری کے تقدس، تہذیبی شناخت اور عرصۂ دراز سے لاحق تاجرانہ ذہنیت سے برسرِ پیکار ہیں اس الٹ پھیر کے نظام زندگی نے سلیم احمد کو نیم پاگل بنا دیا، کل تک جسے الٹا سمجھا جا رہا تھا لوگ آج اسے سیدھا سمجھنے لگے، جب ماضی کے ورق کو الٹا گیا تو لوگوں نے ہنس کر کہا ''کل تک ہم الٹے تھے اور آج ہم سیدھے ہیں'' اس پورے انحطاط کے عمل کو نظم ''پاگل'' میں دیکھا جا سکتا ہے:

صبح کو بستر سے اٹھا
ہوٹل میں جانے کے لیے
بازار میں آیا
دیکھا
سب الٹے ہیں
سب مجھ کو دیکھ کر ہنستے ہیں
آوازے کستے ہیں
تم الٹے ہو
تم الٹے ہو

سلیم احمد نے لکھا ہے کہ اختلاف کو پسند کرنا نہیں سیکھو گے تو تمہیں یہ معلوم نہیں ہو سکے گا کہ جہاں تم ہو وہاں تم نہیں ہو وہاں تمھارے ہونے کا امکان ہے۔[20] یہ حقیقت ہے کہ وہ اپنی اختلافی شاعری سے اور اختلافی طرز زندگی سے، شیروانی پہنے اپنی موجودگی کے امکانات کو ثابت کیا ہے یعنی جہاں تھے وہاں نہیں تھے اور جہاں نہیں تھے وہاں اس کے امکانات باقی ہیں۔ ہر شام وہ اپنی

بکھری ہوئی زندگی ،ٹوٹے ہوئے کرچیوں کوسمیٹنے میں زخمی ہو جاتے تھے اور پھر سوچتے تھے کہ شاید زندگی ،زخم اور محبت تینوں ایک ہی چیز کے نام ہیں۔[۲۱]

حواشی:

۱۔ سلیم احمد،''نثریے''،مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد،الحمرا پبلشنگ اسلام آباد۲۰۰۳ء۔ص۲۵۵
۲۔ شمیم احمد،''چند ضروری گزارشات''،مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد،الحمرا پبلشنگ اسلام آباد،۲۰۰۳ء۔ ص۳۷۳
۳۔ سلیم احمد،''پیش لفظ،مشرق''،مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد،الحمرا پبلشنگ اسلام آباد۲۰۰۳ء۔ص۳۷۰
۴۔ ڈاکٹر جمیل جالبی،''پاکستانی کلچر''،نیشنل بک فاؤنڈیشن طبع ششم ۱۹۹۷ء۔ص۷۷
۵۔ سلیم احمد،''نئی نظم اور پورا آدمی''،ادبی اکیڈمی کراچی جون ۱۹۶۲ء۔ص۱۲
۶۔ سراج منیر،''بہ پائے جستجو چو آبلہ خوں گشت منزل ہا''،مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد،الحمرا پبلشنگ اسلام آباد ۲۰۰۳ء۔ص۲۹۷
۷۔ ریاض فرشوری،''تصویر''،مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد،الحمرا پبلشنگ اسلام آباد۲۰۰۳ء۔ص۱۵
۸۔ عزیز حامد مدنی،''شیروانی کے بٹن سے خاک لالہ وگل تک''،مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد،الحمرا پبلشنگ اسلام آباد،۲۰۰۳ء۔ص۱۴۳
۹۔ جاذب قریشی،''چراغ نیم شب''،مشمولہ روایت ۲ بیادِ سلیم احمد لاہور ۱۹۸۷ء۔ص۲۱۷
۱۰۔ پروفیسر مجتبیٰ حسین۔''ریاض پر ایک نظر''،مشمولہ روایت ۲ بیادِ سلیم احمد لاہور ۱۹۸۷ء۔ص۲۱۵
۱۱۔ ریاض فرشوری،''تصویر''،مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد،الحمرا پبلشنگ اسلام آباد۲۰۰۳ء۔ص۱۴
۱۲۔ عزیز حامد مدنی،''جدید اردو شاعری''،انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۹۰ء۔ص۷
۱۳۔ ڈاکٹر جمیل جالبی،''پاکستانی کلچر''،نیشنل بک فاؤنڈیشن طبع ششم ۱۹۹۷ء۔ص۱۰۲
۱۴۔ سلیم احمد،''نئی نظم اور پورا آدمی''،ادبی اکیڈمی کراچی جون ۱۹۶۲ء۔ص۱۲۵
۱۵۔ ایضاً ص۔۱۲۷
۱۶۔ احمد ہمدانی،''مشرق ہار گیا''،مشمولہ روایت ۲ بیادِ سلیم احمد لاہور ۱۹۸۷ء۔ص۲۰۰
۱۷۔ ڈاکٹر جمیل جالبی،''پاکستانی کلچر''،نیشنل بک فاؤنڈیشن طبع ششم ۱۹۹۷ء۔ص۲۰۹
۱۸۔ ریاض فرشوری،''تصویر''،مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد،الحمرا پبلشنگ اسلام آباد۲۰۰۳ء۔ص۱۴
۱۹۔ سراج منیر،''بہ پائے جستجو چو آبلہ خوں گشت منزل ہا''،مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد،الحمرا پبلشنگ اسلام آباد ۲۰۰۳ء۔ص۲۹۸
۲۰۔ سلیم احمد،''نثریے''،مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد،الحمرا پبلشنگ اسلام آباد۲۰۰۳ء۔ص۶۸۶
۲۱۔ ایضاً ص۔۶۶۲

❑❑

شاہ عالم

اختر الایمان کی شاعری کا فکری پس منظر

بیسویں صدی کے نمائندہ شاعروں میں اختر الایمان کو منفرد مقام حاصل ہے۔ روشِ عام سے ہٹ کر انھوں نے جس طرز کی شاعری کو رواج دیا اس سے ہمارے اجتماعی مذاق کو مانوس ہونے میں دیر لگی۔ اُس عہد کے ادبی حلقے میں اختر الایمان کی شاعری کو زیادہ اہمیت نہیں دی گئی جب شاعر کا ذہن ارتقائی دور سے گزر رہا تھا، لیکن ان کی شاعری زیبِ طاقِ نسیاں نہیں ہوئی بلکہ کچھ عرصہ بعد یہ سنجیدہ توجہ کا مرکز بنی۔

دراصل اختر الایمان کے طرزِ اظہار میں عجیب طرح کی جدّت ہے۔ ان کی شاعری مروجہ اور مقبولِ عام اسالیب کی گرفت سے بھی بہت حد تک آزاد ہے۔ ہمیں یہ بات بھی پیشِ نظر رکھنی چاہیے کہ اختر الایمان کی شاعری کا ابتدائی دور ترقی پسند تحریک کے عروج کا دور تھا۔ اُس وقت ترقی پسند تحریک کے نزدیک ایسی شاعری کی کوئی قدر و قیمت نہیں تھی جو اُن حضرات کے نظریے کی ترجمان نہ تھی جو بہ زعمِ خود اس تحریک کے نظریہ ساز بن گئے تھے۔ اختر الایمان نے ان نظریات سے اثرات تو قبول کیے جنھیں ترقی پسند کہا جا سکتا ہے مگر وہ سکّہ بند ترقی پسندوں سے دور ہی رہے۔ انھوں نے اپنی شاعری کو ترقی پسند تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق کے نظریے کا پابند بھی نہیں بنایا۔ حلقۂ اربابِ ذوق کے شعرا بھی اپنی تمام تر فکری آزادی کے باوجود انفرادی اور داخلی زندگی کے مسائل اور ہئیت و اسلوب کے تجربے تک محدود ہو کر رہ گئے تھے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان شعرا کی تخلیقات میں زندگی کی مکمل ترجمانی نظر نہیں آتی۔ اختر الایمان کو نظریے کی پابندی کا بہ خوبی اندازہ تھا۔ انھوں نے کسی نظریے کی پابندی اسی لیے قبول نہیں کی کیوں کہ ان کے خیال میں بنے بنائے اصول و نظریات لمحہ بہ لمحہ بدلتی ہوئی زندگی کا ادبی فن پاروں میں مکمل احاطہ نہیں کر سکتے اور نہ ہی بہت دور تک ہمارا ساتھ دے سکتے ہیں۔ اختر الایمان کا آخر تک یہی اصرار رہا کہ اس بے کنار

زندگی کی کسی مخصوص نظریے سے مکمل ترجمانی نہیں کی جاسکتی۔ جدیدیت کے نظریہ سازوں کے احکام بھی اختر الایمان کو گوارہ نہ ہوئے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ اختر الایمان نے شاعری کا مستقبل اس نسل سے وابستہ کیا ہے جو کسی مخصوص نظریے کی پابند نہیں۔ خود اختر الایمان کے بہ قول:

''جدیدیت اور ترقی پسند تحریک دو مختلف سیاسی نظریاتی ممالک کے تابع تھیں۔ دونوں ہی اپنے آقاؤں کے سامنے اپنی افادیت دیر تک قائم نہ رکھ سکیں۔ میرے خیال میں نئے ادب اور نئی شاعری کا مستقبل اس نسل اور لکھنے والوں کے اس گروہ سے وابستہ ہے جو کسی تحریک سے وابستہ نہیں۔''

(اختر الایمان سے بات چیت: اطہر فاروقی، ''گفتگو اُن کی'' انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دہلی، 2006، ص 23)

اختر الایمان کے اس فکری رویے کے سبب اردو شاعری میں ان کے مقام کا تعیّن آسان نہیں۔ ان کی شاعری کے بارے میں رواروی میں کوئی حکم نہیں لگایا جاسکتا۔ ان کی شاعری نہ تو روایتی شاعری کے زمرے میں آتی ہے بلکہ یہ اپنی منفرد اور مجتہدانہ شان رکھتی ہے۔ اختر الایمان کسی انقلابی تبدیلی کا اعلان کیے بغیر ہر قسم کے انقلاب کے مغنی ہیں۔ ان کا شعور غیر رسمی اور غیر روایتی ہے۔ ان کے یہاں ذہنی آزادی کا رویہ ہر حال میں مقدم ہے۔

اختر الایمان شعر و ادب کا، شاعری ہی نہیں بلکہ شاعر کے منصب کا بھی واضح تصور رکھتے تھے۔ ان کے نزدیک شاعری تفنّنِ طبع کی نہیں بلکہ ایک سنجیدہ عمل ہے، اسی لیے وہ شاعر کو پیغمبر کا علامیہ سمجھتے ہیں:

''حیات کا تانا بانا اب تو بن گیا۔ پیغمبر اب نہیں آتے مگر چھوٹے پیمانے پر یہ کام شاعر کر رہا ہے۔ شاعر کا کام ہے زندگی میں ایک توازن پیدا کرنا اور اس کے اندر جو حیوان ہے اس کی نفی کرنا بھی۔'' (پیش لفظ، سروساماں: اختر الایمان)

شاعری کے اس اعلا منصبی تصور کے سبب اختر الایمان کو اس بات کا دکھ تھا کہ آج بھی لوگ شاعری کو گانے بجانے کی چیز سمجھتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ تھی اور اب بھی ہے کہ شاعری بالخصوص غزلیہ شاعری کو تفنّنِ طبع کی خاطر محفلوں میں سننے سنانے کا چلن عام تھا۔ لوگ شاعری سن کر لطف اندوز ہوتے ہیں اور اچھی یا بری شاعری کا فیصلہ وہیں صادر فرما دیتے ہیں۔ اختر الایمان شاعری کو جتنا سنجیدہ اور جاں سوزی کا کام سمجھتے تھے اس کے پیش نظر ان کا اصرار تھا کہ شاعری کے حسن و قبح کا فیصلہ محفل میں سن کر نہیں لگایا جاسکتا۔ اسی لیے اختر الایمان کا اپنے قاری سے مطالبہ یہ تھا کہ ان کی

شاعری کو ٹھہر کر پڑھا جائے۔اور یہ سوچ کر پڑھا جائے کہ:

''یہ شاعری مشین میں نہیں ڈھلی بلکہ ایک ایسے انسانی ذہن کی تخلیق ہے جو دن رات بدلتی ہوئی سیاسی، سماجی، معاشی اور اخلاقی قدروں سے دوچار ہے۔ جو اُس معاشرے میں زندہ ہے جسے آئیڈیل نہیں کہا جاسکتا۔ جہاں عملی زندگی اور اخلاقی قدروں میں ٹکراؤ ہے تضاد ہے۔'' (پیش لفظ، آب جو: اختر الایمان)

''اس [شاعری] کے اجزا میں زندگی کی جمالیاتی قدریں بھی شامل ہیں، سماجی، معاشی، سیاسی اور اخلاقی قدروں کی اتھل پتھل بھی اور دن پر دن پیش آنے والے حالات کا محاکمہ اور محاسبہ نیز خوشگوار تصورات کی ترویج اور تنقید بھی۔ مختصر یہ کہ جتنی بڑی اور لامتناہی زندگی ہے اتنی ہی بڑی چیز شاعری ہے۔'' (پیش لفظ، سروساماں: اختر الایمان)

اختر الایمان کا اپنی شاعری سے متعلق ان وضاحتوں کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ ان کی شاعری کی تفہیم اس عہد کے لوگوں کے لیے آسان ہو جائے جس میں کہ یہ شاعری وجود میں آئی ہے۔ اختر الایمان نے شاعری کو زندگی کی طرح وسیع قرار دے کر ان تمام تصورات کی نفی کر دی جو زندگی کی حقیقتوں کو الگ الگ خانوں میں تقسیم کر کے دیکھتے ہیں۔ چناں چہ زندگی کے منظر نامے پر رونما ہونے والا کوئی بھی مسئلہ ان کی شاعری کا موضوع بن جاتا ہے۔ اختر الایمان کو اگر یہ اصرار ہے کہ ان کی شاعری عہدِ حاضر کے ٹوٹے ہوئے آدمی کی شاعری ہے اور یہ کہ ان کی شاعری انسان کے روح کا کرب ہے تو اس لیے کہ ان کی شاعری سیاسی، سماجی، معاشی اور تہذیبی سطح پر انتشار اور زوال، اخلاقی اور عملی زندگی کے تضاد اور تصادم سے جنم لیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اختر الایمان کی شاعری معاصر عہد کے تمام تر آشوبِ زیست کا احاطہ کرتی ہے۔ ان کی ہر نظم ایک نیا موضوع اور ایک نئی سوچ لے کر آتی ہے۔

اختر الایمان اپنی ادبی روایت کا گہرا شعور رکھتے تھے۔ انھیں اس بات کا احساس تھا کہ ہمارے متقدمین شعرا نے اپنی تخلیقات کے ذریعے نہ صرف اپنے عہد کے مسائل کی ترجمانی کی بلکہ ہمیں راستہ بھی دکھایا۔ معاصر شاعروں سے اختر الایمان کو یہ شکایت تھی کہ ان کی شاعری اپنے عہد کی حقیقتوں کی مکمل ترجمانی نہیں کرتی۔ اختر الایمان نے نظم نگاری کی طرف توجہ دی تو اسی لیے کہ ان کے نزدیک عہدِ حاضر کی بدلتی ہوئی زندگی اور اس سے وابستہ مسائل کی ترجمانی کے لیے نظم بہترین ذریعہ ہے۔ چنانچہ نظم نگاری کے باب میں اختر الایمان ان شعرا کو بڑی قدر کی نگاہ سے

دیکھتے ہیں جنھوں نے شاعری کے میدان میں انقلابی قدم اٹھایا ہے۔ حالی، آزاد، عظمت اللہ خان، اور عبدالرحمٰن بجنوری وغیرہ نے نظم کو وسعت دینے کے لیے جو کوششیں کیں، اختر الایمان اس سلسلے کو قائم رکھنا چاہتے تھے۔ اختر الایمان نے بار بار اس خیال کا اظہار بھی کیا ہے کہ ہمیں شاعری کرنے کے ساتھ ساتھ اس بات پر بھی توجہ دینی چاہیے کہ اظہار کے امکانات روشن ہوں۔

بلاشبہ حالی اور آزاد کی کوششیں جدید نظم کے باب میں انقلابی شان کا درجہ رکھتی ہیں۔ حالی، آزاد کو اپنی شاعری کے جواز اور اس کی دفاع کی ضرورت پیش آئی۔ ان سے پہلے اپنی شاعری کے دفاع کی مثال نہیں ملتی۔ بعد کے شاعروں میں عظمت اللہ خان کے یہاں مروجہ شاعری سے بغاوت کی لے سب سے تند و تیز رہی ہے۔ اختر الایمان کے ہم عصروں میں راشد، میراجی اور فیض کے یہاں بھی کسی نہ کسی طور اپنے ادبی موقف کے وضاحت کی ضرورت پیش آئی۔ اختر الایمان کو اپنے شعری موقف کو پُر زور انداز میں پیش کرنے کی ضرورت شاید اس لیے پڑی کہ اس عہد میں ادبی دنیا ترقی پسند تحریک اور حلقۂ ارباب ذوق کے زیر اثر تھی۔ مخصوص نظریے کی شاعری کے عہد میں اختر الایمان کی شاعری کے لیے اپنی الگ پہچان قائم کرنا آسان نہ تھا۔ ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کے جھگڑے میں پڑے بغیر اختر الایمان اپنے شعور کی وساطت سے اپنے نصب العین تک پہنچے۔ ان تحریکوں اور رجحانوں سے پہلے اختر الایمان نے جب شاعری شروع کی اس وقت دہلی میں جس قسم کی شاعری ہو رہی تھی اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

''یہ زمانہ دلی میں:

پہنچے جو رات خواب میں ان کے مکان پر
سوئے زمیں پہ آنکھ کھلی آسمان پر

قسم کی شاعری کا تھا۔ استاد حیدر دہلوی، پنڈت امرناتھ سحر، سائل دہلوی اور استاد بیخود کے شاگردوں کی ٹولیاں۔ کبھی جامع مسجد کے چوک تو کبھی ایڈورڈ پارک کے لان میں بیٹھی ادبی رسہ کشی میں مصروف نظر آتی تھیں۔ مصرعوں پر تابڑ توڑ گرہ لگانا اور فی البدیہہ شعر کہنا ہی شاعری کی معراج سمجھی جاتی تھی اور شاعری کا موضوع وہی تھا: زلف و رُخ کی داستان، ہجر اور وصال کے قصّے، عاشق اور رقیب کی کشمکش اور محبوب کے جور و جفا کا رونا۔ غرض کہ وہی ساکیت جو اردو شاعروں اور شاعری کا ورثہ ہے اور سب کے حصے میں آئی تھی اور سب اسی سال خوردہ محبوب کی لاش سے لپٹے ہوئے تھے جس کے خط و

خال تو کیا نظر آتے، استخواں بھی باقی نہیں رہے تھے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا ان شعرا کی محبت ہوا میں معلق ہے جس پر زمانے کے گرم و سرد کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ ان شاعروں کا اپنے معاشرے سے کوئی واسطہ نہیں اور ان کا اپنے دور کے معاشی اور سیاسی حالات سے بھی کوئی تعلق نہیں تھا۔ اپنی تاریخ اور انسان کی نفسیات سے کوئی ناتا نہیں۔ ان کی شاعری اور شعر کی طرف اس رویّے کا مجھ پر یقیناً ردِعمل ہوا۔'' (پیش لفظ، یادیں: اختر الایمان)

اختر الایمان کی تمام تحریروں اور بیانات کو سامنے رکھا جائے تو تضاد کا پہلو سامنے آتا ہے۔ اختر الایمان اپنی تحریروں میں اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ جدید اردو شاعری کی زمین حالی، اسماعیل میرٹھی، آزاد اور ان کے دوسرے ہم خیالوں نے تیار کی اور عظمت اللہ خاں اور بجنوری نے اس کے دامن کو وسیع تر کیا۔ اختر الایمان یہ اعتراف بھی کرتے ہیں کہ جدید اردو شاعری کا اطلاق حالی اور اس کے بعد کی شاعری پر کیا جا سکتا ہے۔

اختر الایمان نے شاعری کا آغاز 1932 میں کیا۔ ان کا سنِ پیدائش 1916 ہے۔ حالؔی سے اختر الایمان تک غزلیہ شاعری سے قطع نظر اچھے نظم نگار شعرا کی طویل فہرست مرتب کی جا سکتی ہے۔ اختر الایمان اپنے عہد کی جس ادبی روایت کا ذکر کرتے ہیں اس سے انکار تو نہیں کیا جا سکتا لیکن اسے مجموعی ادبی صورت حال بھی نہیں کہا جا سکتا۔

اختر الایمان نے اردو کی پوری شاعری کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ 'حصار' کے باہر اور 'حصار' کے اندر والی شاعری۔ 'حصار' کے اندر والی شاعری بہ قول اختر الایمان:

''حصار کے اندر والی شاعری وہ ہے جو ہم اکثر مشاعروں میں سنتے ہیں، سو تھوڑی سی زبان کی تبدیلی کے اس شاعری اور ولی دکنی اور سراج اورنگ آبادی کی شاعری میں کوئی فرق نہیں۔ یہ اتنی صدیاں جو بیچ میں گزر گئیں ان کی کوئی چھاپ، کوئی نشانِ قدم کہیں دکھائی نہیں دیتا۔ یہ شاعری نہ ادبی رسائل اور جریدوں میں چھپتی ہے نہ کتابوں میں ملتی ہے۔ نہ ادب کا کوئی تجربہ ہے نہ زبان میں کوئی اضافہ ہے۔ نہ نئے تصورات اور میلانات کی کوئی ترویج ہے۔ اس کا مقصد صرف محفل گرمانا ہے اور یہ شاعرانہ محفلیں، مجروں اور سماع و رقص کی محفلوں کا بدل بن گئی ہیں۔'' (پیش لفظ، بنت لمحات: اختر الایمان)

بلاشبہ ہماری شاعری پر غزل کی حکمرانی رہی ہے۔ ہماری ادبی سوچ پر، اس کے مضامین اور

لفظیات پر اس کا اثر دیکھا جاسکتا ہے اختر الایمان کو اس کی شکایت تھی کہ آج بھی ادبی مزاج پر غزل کا رنگ غالب ہے۔ اختر الایمان اردو شاعری کو غزل کی فضا سے رکھنا چاہتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریروں اور بیانات میں ادبی صورتِ حال سے ہر قدم پر بے اطمینانی نظر آتی ہے۔ اختر الایمان کا اپنے قاری سے مطالبہ تھا کہ ان کی شاعری کو پڑھتے وقت اپنے ذہن کو غزل کی فضا سے نکالنا ضروری ہے۔ اس اقتباس سے یہ ظاہر ہے کہ اختر الایمان اردو کی مجموعی شاعری کی تقسیم میں حصار کے اندر والی شاعری مشاعرے کی شاعری کو قرار دیتے ہیں جس کا مقصد محفل کو گرمانا ہے اور بس۔ انھوں نے اپنی شاعری کو حصار، کے باہر والی شاعری قرار دیا ہے، 'حصار' کے باہر والی شاعری کیا ہے؟ بہ قولِ اختر الایمان:

> ''حصار کے باہر والی شاعری وہ ہے جس میں نئے تجربات، نئے میلانات اور نئے شعور کی ترجمانی اور نمائندگی ہوتی ہے۔ میں اس سلسلے کا آغاز غالب سے کرتا ہوں' شاعری میں فکر کا عنصر یہیں سے شامل ہوتا ہے۔ اور بعد میں جس کے تجربے آزاد' عظمت اللہ خاں اور مجنوری نے بھی کیے تھے۔ اور میں اپنی شاعری کا شمار اسی 'حصار' سے باہر والی شاعری میں کرتا ہوں۔'' (پیش لفظ، بنت لمحات: اختر الایمان)

ظاہر ہے اختر الایمان نے اپنی شاعری کو اسی تسلسل کی کڑی تصوّر کرتے ہیں جن کے ہاتھوں شاعری میں فکری اور فنّی اعتبار سے وسعت پیدا ہوئی۔ جیسا کہ مذکورہ اقتباس سے ظاہر ہے کہ اختر الایمان کے نزدیک اس طرز کی شاعری کا آغاز غالبؔ اور حالیؔ سے ہوتا ہے۔ شاعری میں فکری عنصر کی شمولیت انھیں سے ہوئی۔ اس سلسلے میں آزاد، عظمت اللہ خاں اور عبدالرحمٰن بجنوری بھی شامل ہیں جن کے یہاں نئے تجربات کی گونج موجود ہے۔

اختر الایمان اپنی شاعری کو اپنی ذات کا اظہار قرار دیتے ہیں۔ ان کا خیال تھا کہ جب تک شاعری میں شاعر کی ذات اور خلوص شامل نہ ہو اچھی شاعری وجود میں نہیں آسکتی۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ ان کی شاعری کسی فوری ردِّعمل کا نتیجہ نہیں بلکہ یہ شاعری اس وقت وجود میں آئی جب زندگی کے لگائے ہوئے ہر زخم مندمل ہو گئے۔ کوئی واقعہ کوئی سانحہ برسوں بعد کسی نظم کے پیکر میں ڈھلا ہے۔ اختر الایمان نے اپنی بعض نظموں کے سلسلے میں اس کی وضاحت بھی کی ہے۔

اختر الایمان کی شاعری میں اعلا قدروں کے زوال کا شدید احساس موجود ہے۔ ان کی شاعری میں اخلاقی قدروں کی شکست و ریخت، خیر و شر کی جنگ اور اعلا قدروں اور عملی زندگی کے

تضادات بہت نمایاں ہیں۔ صنعتی انقلاب اور سائنسی ایجادات نے ہماری پرانی قدروں کو ناقابلِ تلافی نقصان پہنچایا ہے اس کے لیے زندگی کا مقصد دو وقت کی روٹی، رہنے کو ایک چھپر اور ایک عورت سے زیادہ کچھ نہیں۔ اپنی بنیادی ضرورتوں کی تکمیل کے لیے کبھی اپنا ہی نغمہ ان کا کہہ کر مسکرانا ہے۔ اختر الایمان کے یہاں زندگی گزارنے کے لیے قدم قدم پر مفاہمت کے تقاضے سے فرد اور ضمیر کی کشمکش کا شدید احساس موجود ہے۔ اختر الایمان کے معاصرین پر نظر ڈالیں تو اس احساس کو گرفت میں لینے والی شاعری کسی کے یہاں نظر نہیں آتی۔ انسان کا اشرف المخلوق ہونے کا شرف اور اس کی اعلا و ارفع مقاصد سے عاری زندگی کا بُعد اختر الایمان کو پریشان رکھتا ہے۔ اختر الایمان کی نظموں میں اخلاقی قدروں اور عملی زندگی کا تضاد نمایاں ہے:

فرقت کی ماں نے شوہر کے مرنے پر کتنا کہرام مچایا تھا
لیکن عدت کے دن پورے ہونے سے ایک ہفتہ پہلے
نیلم کے ماموں کے ساتھ بدایوں جا پہنچی تھی
بی بی کی صحنک، کونڈے، فاتحہ خوانی
جنگِ صفّین، جمل اور بدر کے قصوں
سیرتِ نبوی، ترکِ دنیا اور مولوی صاحب کے حلوے مانڈے میں کیا رشتہ ہے؟
(کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام)

وہ بالک ہے آج بھی حیراں میلہ جوں کا توں ہے لگا
حیراں ہے بازار میں چپ چپ کیا کیا بکتا ہے سودا
کہیں شرافت کہیں نجابت، کہیں محبت کہیں وفا
آل اولاد کہیں بکتی ہے کہیں بزرگ اور کہیں خدا
ہم نے اس احمق کو آخر اسی تذبذب میں چھوڑا
اور نکالی راہ مفر کی اس آباد خرابے میں
دیکھو ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں (یادیں)

اختر الایمان کی شاعری اپنے عہد کی سیاست کے سبب پیدا شدہ مسائل سے گہرا رشتہ رکھتی ہے۔ سیاست سماجی زندگی کی تنظیم کے لیے ضروری ہے لیکن ہمارے عہد کی سیاست نے ملک کو نراجی ماحول میں مبتلا کر دیا ہے۔ آج ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگی اس کے اثر سے محفوظ نہیں۔ افسوس ناک صورتِ حال یہ ہے کہ آج کی سیاست کسی اخلاقیات کی پابند نہیں۔ مذہب، رنگ و نسل

علاقائیت، اور زبان کے نام پر فسادات ہوتے ہیں۔ دیکھتے ہی دیکھتے بستیاں ویران ہو جاتی ہیں۔ تعجب کی بات یہ ہے کہ ان فسادات کا جواز بھی پیش کیا جاتا ہے۔ فسادات نے ہماری زندگی کو نا قابلِ فراموش زخم دیئے ہیں۔ اختر الایمان کی شاعری میں ان مسائل کا اظہار مختلف انداز میں نظر آتا ہے:

دورِ جمہور میں کیا کیا ہوئی بیداد لکھیں
کوئی حقیقت تو کہیں
بادشاہوں کے سے انداز میں کچھ لوگوں نے
حکم بھیجا ہے بدل ڈالوں میں اندازِ فغاں
طرزِ تحریر و بیاں
رسمِ خط اپنی زباں (میں ایک سیارہ)

فسادات دیکھے تھے تقسیم کے وقت تم نے
ہوا میں اچھلتے ہوئے ڈنٹھلوں کی طرح شیر خواروں کو دیکھا تھا کٹتے
اور پستاں بریدہ جواں لڑکیاں تم نے دیکھی تھیں کیا بیان کرتے
نہیں یہ تو نشّہ نہیں تجربہ بھی نہیں ایسا کوئی
یہ اک سانحہ ہے (راہِ فرار)

سماجی زندگی کے تضادات پر اختر الایمان کی گہری نظر تھی۔ مصلحت پسندی، مکر و فریب، دریوزہ گری نے پورے معاشرے کو نیلام گھر میں تبدیل کر دیا ہے۔ انسان زندگی گزارنے کے لیے نہ جانے کتنی شکلیں بدلتا ہے۔ عملی زندگی کی بنیادی اخلاقی قدریں نہیں مصلحت ہے۔ بہ طور ایک فرد کے اختر الایمان ایک ایسے معاشرے میں زندہ تھے جسے آئیڈیل نہیں کہا جا سکتا۔ جہاں عملی زندگی اور اخلاقی قدروں میں ٹکراؤ تھا، تضاد تھا۔ جہاں انسان کا ضمیر اس لیے قدم قدم پر ساتھ نہیں دے سکتا کہ زندگی ایک سمجھوتے کا نام ہے اور سماج کی بنیاد اعلا اخلاقی قدریں نہیں بلکہ مصلحت ہے۔ اپنے ضمیر کے خلاف مفاہمت کرنے کے سبب شاعر جس درد و کرب میں مبتلا ہوتا ہے اختر الایمان کی شاعری اس درد و کرب سے بنیادی سروکار رکھتی ہے یہی وجہ ہے کہ اختر الایمان نے اپنی شاعری کو ٹوٹے ہوئے آدمی کی شاعری کہا ہے۔

نئی شاعری میں بڑے شہروں کا تجربہ مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ صنعتی شہروں نے ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگی کو غیر معمولی طور پر متاثر کیا ہے۔ صنعتی شہروں کی زندگی نے ہمارے لیے معاش کے مواقع فراہم تو کیے لیکن اس نے ہمیں نئی نئی پریشانیوں میں مبتلا کر دیا۔ بڑے شہروں

نے انسانی رشتوں پر کاری ضرب لگائی اور انفرادی واجتماعی زندگی کے تانے بانے کو بکھیر کر رکھ دیا۔ شہری زندگی اجنبیت کے درد میں مبتلا ہے۔ بھرے پرے گھر اور گاؤں کی پرسکون اور دل فریب فضا کی جگہ گھٹن بھری زندگی نصیب ہوتی ہے۔ شہر کی بھیڑ بھاڑ میں خود کو تنہا پاتا ہے۔ وہ جس زمین اور سماج کو چھوڑ کر شہر آتا ہے وہ اس کی زندگی سے رشتہ قائم نہیں رکھ پاتا۔ اکثر وہ شہر کی بھیڑ میں کھو جاتا ہے۔ اس کی سادہ زندگی ایک کشمکش میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ اختر الایمان کے یہاں شہری زندگی میں ٹوٹتے بکھرتے رشتوں اور احساسِ تنہائی کا کرب بہت شدت سے محسوس کیا جا سکتا ہے:

اس بھرے شہر میں کوئی ایسا نہیں
جو مجھے راہ چلتے کو پہچان لے
اور آواز دے او بے اوسر پھرے
دونوں اک دوسرے سے لپٹ کر وہیں
گالیا دیں، ہنسیں، ہاتھا پائی کریں
پاس کے پیڑ کی چھاؤں میں بیٹھ کر
گھنٹوں ایک دوسرے کی سنیں اور کہیں (تبدیلی)

اختر الایمان ایک بیدار حسیت کے شاعر ہیں۔ ان کے حسی تجربات اور ان کی حسیت کا تناظر اپنے عہد کے دوسرے تمام شاعروں سے زیادہ وسیع اور رنگارنگ دکھائی دیتا ہے۔ اختر الایمان ایک طرح کا مزاحمتی شعور رکھنے والے شاعر ہیں جس نے انھیں رواجِ عامہ کے غلبے، مقبول اور پامال موضوعات اور اسالیب سے بچائے رکھا۔ وہ جذباتی طور پر کسی واردات سے مغلوب نہیں ہوئے۔ ایک خاص طرح کی ہوش مندی ان کے شاعرانہ احساس کی ہم رکاب ہوتی ہے۔ اپنے تخلیقی ردِّعمل کے اظہار میں وہ ہر طرح کے کچے پن اور عجلت پسندی سے دور رہے۔ اختر الایمان نے لمحہ بہ لمحہ بدلتی ہوئی زندگی کے تجربت کو مشینی انداز میں نظم نہیں کیا۔ اجتماعی اور انفرادی زندگی کو متاثر کرنے والے واقعات اور حادثات کی وقوع پذیری کے برسوں بعد ان کے یہاں کوئی تجربہ تخلیق کی شکل اختیار کرتا ہے۔ کسی واقعے کا فوراً تخلیقی ردِّعمل کا اظہار ان کی شعری بوطیقا کا حصّہ نہیں۔ ان کا خیال تھا کہ جب تک فن پارے کی تخلیق میں فن کار کی اپنی ذات شامل نہ ہو اچھی تخلیق وجود میں نہیں آ سکتی۔ اختر الایمان ایسے واقعے کی پیش کش کے قائل ہی نہ تھے جو شاعر کا اپنا تجربہ نہ بن جائے۔ 'یادیں' کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

''جو کچھ میں نے لکھا ہے وہ اس وقت نہیں لکھا جب ان تجربات اور

محسوسات کی منزل سے گزر رہا تھا جو میری نظموں کا موضوع ہیں۔ انھیں
اس وقت قلم بند کیا ہے جب وہ تجربات اور محسوسات یاد بن گئے تھے۔
جب ہر نشتر کے لگائے ہوئے زخم مندمل ہو گئے تھے۔ ہر طوفان سے گزر کر
سطح ہموار ہو گئی تھی اور ہر رفتہ اور گذشتہ تجربے کی صدائے بازگشت مجھے
یوں محسوس ہو رہی تھی جیسے میں ان سے وابستہ بھی ہوں اور نہیں بھی۔ یہی
وجہ ہے میری بیش تر شاعری میں ایک یاد کا سا رنگ ہے اور یہ شاعری بیک
وقت داخلی بھی ہے اور خارجی بھی۔'' (پیش لفظ، یادیں: اختر الایمان)

اختر الایمان کو اردو کے شعری لغت کی کم مائیگی کا احساس تھا اور انھوں نے اپنی شاعری کے ذریعے اسے وسعت دینے کی کوشش کی۔ ان کا خیال تھا کہ شاعری کے ساتھ ہمیں اس بات پر بھی توجہ دینی چاہیے کہ شاعری میں اظہار کے امکانات روشن ہوں۔ ان کے یہاں کھردری اور نامانوس زبان کا استعمال اسی فکر کا نتیجہ ہے۔ غزل کی مخصوص زبان اور لفظیات کے مفروضے کو تسلیم کر لیا جائے تو اختر الایمان کی شاعری غزل کی فضا سے انحراف کی شاعری ہے۔ زبان و بیان کے سلسلے میں اختر الایمان کے تصورات کچھ اس طرح ہیں:

''شاعری کے ساتھ بڑی مشکل یہ پیش آئی ہے کہ وہ ابھی تک غزل کی فضا
سے نہیں نکلی۔'' (پیش لفظ، زمین زمین: اختر الایمان)

''کوئی بھی صنفِ سخن ہو اس میں وسعت کی گنجائش ہونی چاہیے اور زبان کا
ایسا استعمال ہونا چاہیے کہ پہلے جو کچھ لکھا گیا ہے اس میں اضافہ بھی ہو اور
زبان اپنے وسیع تر معنوں میں بھی استعمال ہو سکے اور وہ صنف اور پیکرِ
زندگی سے ہم آہنگ بھی ہو۔'' (پیش لفظ، زمین زمین: اختر الایمان)

اختر الایمان کا خیال تھا کہ وقت کے ساتھ اظہار کے لوازمات اور طریقے بدلتے رہتے ہیں۔ آج کے عہد اور اس کے مسائل کے اظہار کے لیے جاگیردارانہ سماج کا دیا ہوا رومانیت میں ملبوس میٹھا میٹھا، تھکا تھکا نرم غنائی لب ولہجہ ہمارے اظہار کے لیے ناکافی ہے۔ اختر الایمان کی زبان کا مزاج صریحاً غیر ادعائی (Non -dogmatic) ہے وہ کسی ایک تہذیبی روایت کی زائیدہ نہیں ہے۔ نہ تو وہ اسلامی روایات سے ماخوذ ہے نہ ہی قدیم ہندو دیومالا سے۔ اگرچہ اختر الایمان کی ابتدائی دور کی شاعری میں تراشیدہ الفاظ کی جھلک دکھائی دیتی ہے اور ابتدائی دور کی شاعری پر فیض، میراجی کی زبان اور لفظیات کا اثر دیکھا جا سکتا ہے لیکن آگے چل کر اختر الایمان اپنا شعری لغت خود

ترتیب دیتے نظر آتے ہیں۔ان کے یہاں نامانوس زبان اور لفظیات بہت نمایاں نظر آتی ہیں۔عوامی زبان اور لفظیات کے ساتھ نئی لفظیات کا استعمال اختر الایمان کی شاعری میں نئی جوت جگاتے ہیں:

خوار ہوئے دمڑی کے پیچھے اور کبھی جھولی بھر مال
ایسے چھوڑ کے اٹھے جیسے چھوا تو کر دے گا کنگال
سیانے بن کر بات بگاڑی ٹھیک پڑی سادہ سی چال
چھانا دشب محبت کتنا آبلہ پا مجنوں کی مثال
کبھی سکندر کبھی قلندر کبھی بگولہ کبھی خیال
سوانگ رچائے اور گزر کی اس آباد خرابے میں
دیکھو ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں (یادیں)
برتن، سکے، مہریں
بے نام خداؤں کے بت ٹوٹے پھوٹے
مٹی کے ڈھیروں میں پوشیدہ چکی چولھے
کندا وزار زمینیں جن سے کھودی جاتی ہوں گی
کچھ ہتھیار جنھیں استعمال کیا کرتے ہوں گے مہلک حیوانوں پر
کیا بس اتنا ہی ورثہ ہے میرا
انسان یہاں سے جب آگے بڑھتا ہے کیا مر جاتا ہے؟ (آثارِ قدیمہ)

بلاشبہ اختر الایمان کی شاعری میں زبان و بیان کے تجربے بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔اس سے ان کی انفرادیت بھی قائم ہوتی ہے لیکن ان کے یہاں فن کا تمام تر تصور تخلیقی عمل کے نصب العین کی بنیاد پر قائم ہے۔ان کے یہاں ایک نئی شعری زبان بھی ہے اور ہیئت و اسلوب کی مختلف صورتیں بھی، لیکن اظہار کے تمام وسائل لفظیات، تشبیہات، استعارات؛ علامات اور اسالیب سبھی کچھ ان کی مربوط اور مرتب تخلیقی فکر کے زیرِ اثر ہیں۔اختر الایمان کی شاعری میں نثریت آمیز لب و لہجے کا اثر بعض مقامات پر بہت نمایاں ہے۔

اختر الایمان کی شاعری فکری اور فنی دونوں لحاظ سے اپنی الگ پہچان رکھتی ہے۔ان کی حسیت اور بصیرت اور آزاد فکری رویہ انھیں اپنے تمام ہم عصروں سے ممیّز کرتا ہے۔اس پورے عہد میں اختر الایمان اپنے طرز کے تنہا شاعر ہیں۔گذشتہ صدی میں اردو کی ادبی زندگی میں کئی بڑی اور قد آور شخصیتیں پیدا ہوئیں اختر الایمان کو ہم اسی سلسلے کی آخری کڑی کہہ سکتے ہیں۔ ❑❑

آصف نورانی

سفرنامہ

کِیش: ایک گمنام جزیرہ

کِیش کے بین الاقوامی فلمی میلے میں جج بننے کا جب مجھے بذریعہ ای میل دعوت نامہ ملا تو میں سٹپٹا گیا، کیونکہ سچ پوچھئے تو مجھے پتہ ہی نہ تھا کہ کِیش نام کی بھی کوئی جگہ ہے۔ میں نے سوچا کہیں ایسا تو نہیں کہ یوکرین کے دارالخلافہ کِیو کو کِیش بھی کہتے ہوں۔

میں نے اپنے کئی دوستوں اور جاننے والوں (اور والیوں) سے معلوم کرنے کی کوشش کی لیکن صرف ایک ہی صاحب کو اس کے بارے میں پتہ تھا۔ انھوں نے بتایا کہ کِیش ایک جزیرے کا نام ہے۔ اس پر ایران کی حکومت ہے کیونکہ وہ ایران کے ساحل سے فقط ۱۹ کلومیٹر دور ہے اور یہ کہ کِیش دبئی سے بھی خاصہ قریب ہے۔

مزید یہ کہ متحدہ امارات میں کام کرنے والے جب ایک نوکری چھوڑتے ہیں اور دوسری کرنا چاہتے ہیں تو ان کو ملک سے باہر جانا پڑتا ہے کیونکہ 'خروج' کی مہر پاسپورٹ پر لگوانا بہت ضروری ہے۔ جب وہ واپس آتے ہیں تو ان کو نئی کمپنی کا تقرری کا خط دکھانا پڑتا ہے جس کی بنیاد پر ان کو نیا ویزا مل جاتا ہے۔ پہلے تو باہر سے آئے ہوئے لوگ اپنے وطن جایا کرتے تھے لیکن اب آسانی ہوگئی ہے۔ محض آدھے گھنٹے کی پرواز سے کِیش چلے جاتے ہیں اور کِیش ایئر لائن کی پرواز سے ہی اسی روز واپس دبئی یا شارجہ پہنچ جاتے ہیں۔ کم خرچ بالانشین کی اس سے بہتر مثال آپ کو مشکل سے

ہی ملے گی۔

اس چھوٹے سے جزیرے کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہاں ہوائی اڈّے پر اترتے ہی ۱۴ دن کا ویزا فوراً مل جاتا ہے۔ لیکن اس ویزے سے آپ ایران میں کہیں اور نہیں جا سکتے ہیں۔

امارات ایئر لائن جس سے مجھے دبئی جانا تھا اس کے کراچی کے عملے کو یہ بھی نہیں معلوم تھا کہ امارات کے ویزے کے بغیر میں دبئی کے ہوائی اڈّے پر ایک ٹرمینل سے دوسرے ٹرمینل کیسے جا سکتا ہوں۔ یہ حال تھا ان کی بے خبری کا!

انھوں نے مجھے ڈرانے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ 'واپس آ کر بتایئے گا کہ آپ کے ساتھ کیا ہوا'۔ ٹیلی فون پر عملے کی ایک خاتون نے کہا۔ پھر فون رکھنے سے پہلے انہوں نے مشورہ دیا 'آیت الکرسی پڑھتے جایئے گا، سب ٹھیک ہو جائے گا'۔

'یہ بات تو آئے دن مجھے میری بیوی بھی کہتی ہے، آپ نے کونسی نئی بات بتائی' میں انہیں کہتے کہتے رک گیا۔

غرض کہ ۲۳ اپریل ۲۰۱۱ء کو گھر سے رات تین بجے نکلا اور صبح سوا پانچ کی امارات ایئر لائن کی پرواز سے میں دبئی روانہ ہو گیا۔ جہاں چھ گھنٹے کے انتظار کے بعد کیش ایئر لائن کے پرانے فوکر جہاز پر بیٹھا۔ اس وقت مجھے پی آئی اے کے فوکر جہاز یاد آئے جن میں میں نے کسی زمانے میں بہت سفر کیا تھا اور کبھی کبھی موسم کی خرابی کی باعث ہچکولے بھی کھائے تھے۔

آدھے گھنٹے کی پرواز کے بعد جہاز نے اترنا شروع کیا۔ کھڑکی کے باہر دیکھا تو ایسا لگا کہ جہاز کے پہیّے سمندر کے پانی میں اترنے والے ہیں لیکن عین موقع پر رن وے نظر آ گیا اور جہاز اس پر دیکھتے ہی دیکھتے اتر گیا۔ مجھے ہانگ کانگ کی پرواز یاد آ گئی۔ ہانگ کانگ بھی جزیرہ ہے اور وہاں بھی رن وے بالکل سمندر کے کنارے تک جاتا ہے۔ ایک بات اور قابلِ ذکر ہے کہ ہانگ کانگ کی چین کے لیے وہی اہمیت ہے جو کیش کی ایران کے لیے ہے۔

شہنشاہِ ایران نے کیش میں ایک کیسینو بنایا تھا اور وہ اسے اپنے ملک کا لاس ویگاس بنانا چاہتے تھے لیکن اس سے پہلے کہ ایسا ہوتا انہیں جان بچا کر وطن چھوڑنا پڑا۔ ان کے بعد آنے والی اسلامی حکومتیں بھی کیش کو سیّاحوں کی جنّت بنانا چاہتی تھیں، اسی لیے اس جزیرے کو ڈیوٹی فری بنا دیا گیا۔ وہ چاہتے ہیں کہ کیش دبئی کا مقابلہ کرے لیکن بھلا بتایئے، جوا' شراب اور جسم فروشی پر پابندی کے بعد وہاں اور تو اور امارات کے سیّاح بھی نہیں جاتے ہیں۔

لیکن جب اعداد وشمار پر نظر ڈالی تو پتا چلا کہ اب بھی کیش میں ہم جیسے زاہدِ خشک کچھ کم تعداد میں نہیں پہنچتے ہیں۔ امریکہ کے مشہور اخبار 'نیویارک ٹائمز' نے کیش کو دنیا کے دس بہترین جزیروں میں شامل کیا ہے۔ پچھلے سال یعنی ۲۰۱۰ء میں دس لاکھ کے قریب سیّاح تفریح کے لیے کیش گئے تھے، جب کہ پاکستان کے بہتر اور محفوظ ترین ادوار میں بھی اتنی بڑی تعداد میں سیّاح کسی سال نہیں آئے ہوں گے۔

خیر تو واپس آیئے ہمارے سفر پر۔ جہاز میں مجھے ایک روسی لڑکی اور ایک ادھیڑ عمر کا آسٹریلین ملے وہ بھی بین الاقوامی فلمی میلے میں مدعو تھے۔ ایک رنگ برنگی ساڑھی پہنے خاتون بھی تھیں جنھوں نے بتایا کہ ان کا نام بجو یا جینا ہے، وہ فلموں کی ہدایت کار ہیں، انہوں نے کچھ فلموں میں کام بھی کیا ہے اور وہ بھی میلے میں بطور منصِف شرکت کر رہی ہیں۔

میں یہ بھی بتاتا چلوں کہ اس فلمی میلے کے منصفِ اعلیٰ علی اسفندیاری نے سابق پاکستانی سینیٹر جاوید جبّار کو اس کام کے لیے پہلے دعوت دی تھی لیکن چونکہ وہ مصروف تھے تو انھوں نے میرا نام بھجوادیا تھا۔ جاوید کو میرا ماضی یعنی مشہور رنگین فلمی جریدے 'ایسٹرن فلم' کی ادارت یاد تھی۔ یہ ذمہ داری میں نے ۱۹۶۳ء سے لے کر ۱۹۷۰ء تک نبھائی تھی اور پرچے کی مقبولیت کے ساتھ ساتھ اس کے مُدیر کی بھی شہرت ہوگئی تھی۔

چھوٹے سے ہوائی اڈّے پر امیگریشن ڈیسک پر بیٹھی لڑکیاں بہت دھیرے دھیرے کام کر رہی تھیں جس سے مسافروں کو جھنجھلاہٹ بھی ہوئی لیکن کچھ کر نہیں سکتے تھے۔ امیگریشن سے خدا خدا کر کے باہر آئے تو ہماری ہمسفر خواتین کو ایک کونے میں لے جایا گیا جہاں ان کو لمبے سیاہ کوٹ پہننے کے لیے دیے گئے اور ہدایت کی گئی کہ انہیں واپسی پر جمع کروانا ہوگا۔ وہ خواتین جو حجاب پہنے ہوئی تھیں انھیں تو کچھ نہ کہا گیا لیکن دوسروں کو سر ڈھانکنے کا حکم دیا گیا۔

میں نے معلوم کیا تو پتہ چلا کہ مردوں پر صرف ایک پابندی ہے کہ وہ نیکر نہیں پہن سکتے ہیں- مجھے نیکر پہنے ہوئے پچاس سال سے زیادہ کا وقفہ گزر چکا تھا لہٰذا مجھے کوئی دشواری پیش نہیں آئی۔

کیش ایک صحرا ہے جہاں جگہ جگہ کھجور کے درخت لگے ہوئے ہیں۔ سڑکیں بہت عمدہ بنی ہوئی ہیں لیکن ان پر ٹریفک نہ ہونے کے برابر ہے۔ دس منٹ میں ہم ہوٹل پہنچ گئے۔ ہوٹل کیا ہے بالکل قدیم ایرانی دارالخلافہ پرسیپولیس کی بہت عمدہ نقل ہے۔ بڑے بڑے ستون اور ان پر تراشی ہوئی بادشاہ، ملکہ اور شیروں کی تراش لگی ہوئی ہیں۔ ہوٹل کے اندر بھی جگہ جگہ پرسیپولیس کی طرز کے

مجسمے آویزاں ہیں-لابی تو میوزیم یعنی عجائب گھر کی طرح لگتی ہے۔

ہوٹل کا نام درایوش گرینڈ ہوٹل ہے۔ درایوش جنہیں ڈرائس بھی کہتے ہیں قدیم ایران کے شہنشاہ تھے جنہوں نے پرسیپولیس کی تعمیر کروائی تھی۔ بدقسمتی سے سکندرِاعظم نے جہاں ایران کے ثقافتی نشانوں کو مٹایا وہاں انھوں نے پرسیپولیس کی بھی اینٹ سے اینٹ بجادی۔

بجو یا اتفاقاً میری پڑوسن نکلیں کیوں کہ ہوٹل میں جو کمرہ انھیں ملا وہ میرے کمرے سے ملحق تھا، ابھی میں نے سوٹ کیس کمرے میں رکھا ہی تھا کہ ان کا فون آیا۔ انھیں جو کوٹ دیا گیا تھا وہ نائیلون نما کپڑے کا تھا اور وہ بقول ان کے انہیں کاٹتا تھا۔ وہ چاہتی تھیں کہ میں ان کے ساتھ قریبی شاپنگ مال جو درحقیقت ایک مارکیٹ سے زیادہ بڑا نہیں ہے وہاں ان کے ہمراہ جاؤں کیونکہ میں فارسی پڑھ سکتا ہوں۔ انھیں کیا پتا کہ میں فارسی پڑھ تو سکتا ہوں لیکن سمجھ نہیں سکتا۔

انھوں نے کاٹن کا کوٹ خریدا اور میں نے اپنی بیگم کے لیے ایک شال خریدی۔ بجو یا کا ساتھ میرے لیے مفید ثابت ہوا کیونکہ وہ بھاؤ تاؤ کرنے میں ماہر ثابت ہوئیں۔ ان کی اداکاری کے جوہر بھی کام آئے وہ بار بار دوسری دکان پر جانے کی دھمکی دیتیں اور اٹھ کھڑی ہو جاتیں۔ دکاندار نے بولی ووڈ کی بہت سی فلمیں دیکھی تھیں لیکن انہیں نہیں دیکھا تھا، کیوں کہ وہ ہندستان کے صوبے اڑیسہ کی زبان اوڑیا میں بننے والی فلموں میں کام کرتی ہیں۔ ہندی فلم میں ان کا ایک ہی رول قابلِ ذکر تھا۔ وہ کمال امروہوی کی فلم 'رضیہ سلطانہ' میں یاقوت کی افریقی نسل کی داشتہ بنی تھیں۔ رنگ بجو یا کا بھی کچھ گہرا ہی ہے اس لیے وہ رول کے لیے موزوں تھیں۔ انھوں نے نیشنل ایوارڈ حاصل کیا تھا لیکن وہ اوڑیا زبان کی ایک فلم کے لیے بطور ہدایت کار تھا۔ وہ اس ایوارڈ کا ذکر کسی نہ کسی بہانے دن میں تین چار دفعہ ضرور کرتیں۔ مثلاً میں نے کہا 'آپ چھینک رہی ہیں' کہیں آپ کو زکام تو نہیں ہو گیا ہے' تو جواباً فرمایا 'ہاں بھئی جس روز مجھے نیشنل ایوارڈ ملنا تھا اس شام بھی مجھے بے پناہ چھینکیں آ رہی تھیں'۔ میں نے تنگ آ کر اپنے منہ میاں مٹھو بننے کی ناکام کوشش کی 'میں نے دنیا کے بڑے بڑے لوگوں کے انٹرویو لیے ہیں اور وہ کتابی شکل میں جلد شائع ہونے والے ہیں'۔ فوراً بولیں 'آپ کی کتاب تو نامکمّل ہے کیوں کہ آپ نے میرا انٹرویو تو کیا ہی نہیں'۔

جب شاپنگ مال سے لوٹے تو شام ہو گئی تھی۔ رات کو کھانے پر منتظمین سے ملاقات ہوئی۔ کھانا ایرانی طرز کا تھا جو اس روز تو اچھا لگا لیکن روزانہ وہی کھاتے کھاتے بعد میں کھلنے لگا تھا۔ البتہ ناشتہ بہت مزے کا تھا، مجھے تو خاص طور پر ان کا آملیٹ بہت پسند آیا اور تازہ پنیر کا تو کیا کہنا۔

دوسرے دن صبح سے جو فلمیں دیکھنے کا سلسلہ شروع ہوا تو چار دن تک چلتا رہا۔ کسی روز تین فلمیں دیکھتے اور کسی روز چار۔ ہمیں اختیار تھا کہ اگر کوئی فلم آدھا گھنٹہ دیکھنے کے بعد اتنی بُری لگتی کے اس کا کوئی انعام جیتنے کا امکان نہ ہوتا تو ہم اسے بند کروا سکتے تھے۔ لیکن ایسا صرف ایک ہی دفعہ ہوا۔ فلموں کا معیار بالعموم اچھا، بلکہ بہت اچھا تھا۔

دستاویزی فلموں یعنی ڈاکیومنٹری فلموں کے منصِفین کے لیے انتظام کسی اور عمارت میں کیا گیا تھا۔ وہ حضرات جلدی فارغ ہو جاتے اس لیے انھیں گھومنے پھرنے کے مواقع زیادہ ملے۔

ہماری روانگی سے ایک دن پہلے تمام منصِفین اور مختلف ممالک کے مندوبین کو گھمانے کا بندوبست کیا گیا۔ ایئر کنڈیشن بس میں تو گرمی کا احساس نہیں ہوا لیکن جب ڈولفن پارک دیکھنے بس سے اِترے تو کم سے کم میرا تو جی چاہا کہ واپس بس میں سوار ہو جاؤں۔

ڈولفن شو پھسپُسا سا تھا۔ لیکن اس سے لگے ہوئے پرندوں کے احاطے قابلِ دید تھے جہاں ننھی منّی چڑیوں سے لے کر قد آور شتر مرغ بند تھے۔ ان کے لیے درختوں کے سایوں کا انتظام تھا۔ ایک بڑے احاطے میں رنگا رنگ تتلیاں موجود تھیں، جو قدرت کی ثنا گیری کی عکاسی کرتی تھیں۔

سب سے حیران کُن جگہ کیش کی قدیمی آبی سرنگ ہے جس کے ذریعہ صدیوں پہلے لوگوں کو پانی پہنچایا جاتا تھا۔ وہ سرنگ اتنی چوڑی ہے کہ بیک وقت دس آدمی شانہ بشانہ اسے پار کر سکتے ہیں- وہاں اب پانی کا نام و نشان بھی نہیں ہے لیکن سیاحوں کو وہ سرنگ ضرور دکھائی جاتی ہے۔ وہاں پر کچھ قدیمی طرز کی چیزیں رکھی گئی ہیں۔ سیاحوں کے لیے چائے اور کافی کا بھی انتظام ہے اور کچھ دکانیں ہیں جہاں کیش کی روایتی کشیدہ کاری کے نمونے اور دوسری دستکاری کی چیزیں فروخت کے لیے رکھی جاتی ہیں۔ باہر کی گرمی کے بعد تو یہ زمین دوز مقام بہت غنیمت معلوم ہوا۔

کئی دہائیوں پہلے ایک یونانی جہاز کیش کے ساحل کے قریب زمین میں دھنس گیا تھا۔ اسے نکالنے کی کوشش ناکام ثابت ہوئی اب وہ فقط ایک ڈھانچے کی مانند رہ گیا ہے۔ کچھ سیّاح کشتی میں بیٹھ کر وہاں جاتے ہیں- مجھے کبھی بھی ڈھانچوں سے کوئی دلچسپی نہیں رہی ہے لہٰذا میں اپنے ہوٹل واپس چلا گیا۔ ہندستان سے آئے ہوئے اداکار جاوید جعفری اور ان کی بیگم حبیبہ نے شام کو کیش کے ساحل کی سیر کی اور صبح ناشتہ کی میز پر اس کی تعریف کے پُل باندھے۔

ہم منصفین کو شام کو ایک کمرے میں بند کر دیا گیا جہاں چائے اور اس کے ساتھ کے لوازمات کافی مقدار میں تھے۔ لیکن ہمیں سوائے چائے کے کسی چیز کا ہوش نہ تھا۔ بجو یا اور میرے

علاوہ دو اور منصفین تھے۔ تاجکستان کی ایک خاتون نہ جانے کیوں نہ آسکیں۔ مسعود کمالیل، ایران کے مشہور ناول نگار اور فلم ساز، منصفِ اعلا تھے اور ان کے علاوہ آذر بائیجان کے ایلچین مسا گلو بھی بطور جج تشریف فرما تھے۔ ان دونوں کے ساتھ دو مترجم بھی تھے، ایک جو فارسی سے انگریزی اور انگریزی سے فارسی میں ترجمہ کرتا، دوسرا آذر بائیجانی زبان سے انگریزی اور انگریزی سے آذر بائیجانی میں ترجمہ کرتا۔ رہے میں اور بجو یا جینا، ہم تو انگریزی بھی بولتے تھے اور اردو کہیں یا ہندی آپس میں بولتے تھے۔

ترجمے کی وجہ سے گفتگو میں بہت وقت لگتا تھا اور کبھی کبھی جھنجھلاہٹ بھی ہوتی، لیکن بہترین فلم چننے میں وقت نہیں لگا کیوں کہ ہم چاروں نے 'سن آف بیبلو نیا' نام کی فلم کو ووٹ دیا۔ امریکی ہوائی حملے سے متعلق یہ عراقی فلم دل کی گہرائیوں تک اتر گئی۔ اگر کہیں سے ملے تو ضرور دیکھیئے گا۔ سوائے ہندستانی فلم 'جودھا اکبر' کے ہر فلم قابلِ ذکر تھی۔ نہ جانے کیوں اتنی اچھی اچھی فلموں کو چھوڑ کر ہندستانیوں نے ایک سراسر کمرشل فلم اس میلے میں بھیجی تھی۔ پیش تر اس کے آپ پوچھیں کہ پاکستان سے کونسی فلم آئی تھی تو میں یہ بتا تا چلوں کے ہمارے ملک سے ایک دستاویزی فلم بھیجی گئی تھی۔ اس کا کیا حشر ہوا مجھے پتا نہ چل سکا کیوں کہ جیسے میں نے عرض کیا ان فلموں کو جانچنے والے کوئی اور ہی لوگ تھے جن کا ہم سے کوئی رابطہ نہیں تھا۔ مختصر یہ کہ کیش کے بین الاقوامی فلمی میلے کا خاصا اچھا انتظام کیا گیا تھا۔

چلتے چلتے میں قارئین کو یہ مشورہ دیتا چلوں کہ وہ اگر کبھی کیش جائیں تو اپنے ساتھ کریڈٹ کارڈ نہ لے جائیں۔ وہاں اس کا استعمال نہیں ہوتا۔ ہمیں پہلے ہی بتا دیا گیا تھا کہ یورو لے جائیں اور اگر امریکی ڈالر لے جائیں تو اور بھی اچھا ہوگا۔ مجھے تو کلائیو اینڈرسن کا جملہ یاد آتا ہے جو انہوں نے کسی تیسری دنیا کے ملک سے لوٹنے کے بعد کہا تھا، 'وہاں امریکیوں کو پسند نہیں کیا جاتا ہے البتہ امریکی ڈالرز کو پوجا جاتا ہے'۔ ❑❑

خواجہ احمد عباس
ترجمہ: ڈاکٹر نریش

خصوصی گوشہ

میرا عشقِ دراز-1

میں نے جب پہلی بار جواہر لعل نہرو کو دیکھا تو پہلی نظر ہی میں اُن سے مجھے عشق ہو گیا۔ میں بنسل سنیما کے نام سے جانے جانے والے مقامی سنیما گھر کی ٹین کی چھت کے نیچے بیٹھا ہوا تھا اور وہ ایک نیوز ریل میں اسکرین پر موجود تھے۔ یہ واقعہ انڈین نیشنل کانگریس کے کلکتہ اجلاس کے کئی ماہ بعد کا ہے۔

گاندھی جی، ولبھ بھائی پٹیل، پنڈت مالویہ، بابو راجندر پرساد، مولانا ابوالکلام آزاد، حتیٰ کہ سبھاش چندر بوس (کانگریسی رضا کاروں کے جنرل کمانڈنگ افسر کی ڈرامائی وردی میں تابندہ) کے برخلاف ایک اکہرے بدن کے نوجوان کو سفید گھوڑے پر سوار ہو کر آتے ہوئے دیکھنا اس قدر پُر لطف تعجب خیز تھا کہ میں دیکھتا ہی رہ گیا۔ میں نے بغیر سوچے سمجھے ہی خود سے کہا کہ یہ ہے میرا رہنما، میرا ساتھی، میرا محبوب۔ سنیما گھر کے اندھیرے میں میں کسی لڑکی کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے کر نہیں بیٹھا ہوا تھا (ایسا موقع دستیاب ہی کہاں تھا) لیکن اگر ایسا ہوا بھی ہوتا تو بھی میں اس کی نرم و نازک گرفت سے اپنا ہاتھ چھڑا کر تالیاں بجا رہے ناظرین میں شامل ہو گیا ہوتا۔ ایسے حالات میں میرے ناول 'انقلاب' کا مرکزی کردار ایسا ہی کرتا ہے۔

میرے لیے کشش کا سبب محض ایک شخصیت نہیں تھی، میں پہلے ہی سے کانگریس کے جنرل سکریٹری کی اس نئے جوش والی متحرک تقریر پر فریفتہ تھا جو انھوں نے کلکتہ میں صورتِ استبداد سے

متعلق قرارداد کی مخالفت میں ادا کی تھی کہ ''آپ کو خوب صورت جملوں اور دلیلوں سے آزادی حاصل نہیں ہوگی۔ آزادی آپ کو اس وقت حاصل ہوگی جب ان کو یہ محسوس ہونے لگے گا اور وہ اسے تسلیم کرلیں گے کہ ان کا ہندستان میں رہنا دوزخ میں رہنے کے برابر ہے''۔ مگر میری فریفتگی کا کچھ تعلق ان کی تیز طرّار پُر جوش خوب صورت شخصیت سے بھی تھا۔ یہ حقیقت کہ ان کو دیگر جلوہ گر یا معذور کانگریسی رہنماؤں کی طرح بیل گاڑی میں یا ہاتھی پر بٹھا کر نہیں لایا گیا تھا بلکہ وہ ایک سفید گھوڑے پر سوار ہوکر آئے تھے، پندرہ برس کی عمر کے یا اس سے زیادہ بڑے لڑکوں کو لُبھا رہی تھی۔

ازاں بعد کتابچے کی شکل میں شائع کیا گیا ان کا وہ صدارتی خطبہ جو انھوں نے کانگریس کے لاہور اجلاس میں ادا کیا تھا، ہمارے لیے انجیل کی طرح سے تھا اور اس کے متعدد اقتباسات ہمیں زبانی یاد تھے۔ ''لہٰذا آج ہم ہندستان کی مکمل آزادی کے لیے اُٹھ کھڑے ہوئے ہیں۔ کانگریس نے انگریزی پارلیمنٹ کے اس حق کو نہ کبھی تسلیم کیا ہے اور نہ کرے گی کہ وہ کسی بھی صورت میں ہم پر حکمرانی کرے۔ اس کے لیے ہمیں کوئی استدعا نہیں کرنی ہے۔ ہاں مگر ہم دنیا کی پارلیمنٹوں اور ان کے ضمیروں سے ضرور استدعا کریں گے اور مجھے امید ہے کہ ہم ان کو دکھا دیں گے کہ ہندستان اب اور زیادہ غیر ملکی تسلّط برداشت نہیں کرے گا۔ کوئی بھی شخص، بالخصوص انگلینڈ، ہمارے عزم کے معانی و مضبوطی کو کم آنکنے یا اس کا غلط مطلب نکالنے کی جسارت نہ کرے''۔

صدارتی خطبہ سامراج وادہی کے لیے نہیں بلکہ ان کے ہمنوا ہندستانی سرمایہ داروں اور غیر حاضر جاگیرداروں کے لیے بھی ایک چیلنج تھا۔ ''یہ فیصلہ ہم کو کرنا ہے کہ کس قسم کی صنعت کو فروغ دینا ہے اور ہمیں اپنے کھیتوں میں کیا پیدا کرنا ہے۔ آج ہمارے کھیتوں میں جو کچھ بہ کثرت پیدا ہو رہا ہے، وہ ان کھیتوں میں کام کرنے والے کسانوں یا مزدوروں کے لیے نہیں ہے۔ صنعت کاری کا اولین مقصد کروڑ پتی پیدا کرنا ہے۔ ہمارے عوام کی برہنگی، ان کی جھگی جھونپڑیاں برطانوی سامراج اور ہمارے موجودہ سماجی نظام کی تصدیق ہیں''۔

یا یہ کہ ــــ ''سماج وادحرص و آز پر مبنی معاشرے میں فروغ نہیں پا سکتا۔ یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم معاشرے کی حریصی بنیادوں کو ہلائیں اور منافع خوری کے مقصد کو خیر باد کہیں۔''

یہ تھا وہ شخص جس نے کنارِ راوی پر مکمل آزادی کا پرچم بلند کیا تھا۔ اس کی شخصیت میں بھی جاں بازی و جادوگری تھی اور اس کے الفاظ میں بھی۔ اور ہندستانی نوجوانوں کی پوری نسل ''سفید گھوڑے پر سوار اس نوجوان'' کی شیدائی تھی۔ ہم اس سے پاگلوں کی طرح محبت کرتے تھے۔ مگر اس پاگل پن کا بھی ایک سلیقہ تھا۔

میں پہلے ہی بتا چکا ہوں کہ مجھے ''وِدر انڈیا'' مضامین کے سلسلے کی نائب ادارت کا شرف حاصل رہا ہے۔ تب سے میں جواہر لعل نہرو کو اپنی ملکیت کے طور پر دیکھنے لگا تھا جیسے وہ میرا اپنا ہو۔ مجھے یقین ہے کہ ان مضامین نے ان ہزاروں ہزاروں نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کے دلوں میں بھی یہی احساس پیدا کیا تھا جنھوں نے ان مضامین کو اخباروں میں ازاں بعد کتابی صورت میں پڑھا تھا۔ چوں کہ اس نے اس چیز کو زبان عطا کر دی تھی جو ہم غیر واضح طور پر محسوس کر رہے تھے۔

ذہن کے اسی عالم میں ایک دن آدھی رات کو ہم علی گڑھ ریلوے اسٹیشن پر چہل قدمی کر رہے تھے کہ ہمیں معلوم ہوا کہ کل صبح کلکتہ میل پر دہلی سے الہ آباد جا رہے جواہر لعل علی گڑھ سے ہو کر گزریں گے۔ اس رات ہم چار لوگ وہاں پر تھے۔ نفیس احمد تھے جن کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں۔ سبطِ حسن تھے جن کو آپ 'روسی' کہیے یا کمیونسٹ۔ وہ اب پاکستان کے کراچی شہر میں رہ کر ادب کے ذریعے کمیونزم کی تبلیغ کر رہے ہیں۔ انصار تھے اور میں تھا۔ مقامی کانگریس کمیٹی ان کے خیر مقدم کا انتظام کر رہی تھی۔ کسی نے مشورہ دیا کہ ہم علی گڑھ سے پہلے ایک اسٹیشن خورجہ چلے جائیں۔ وہاں پر بھیڑ کے نسبتاً کم ہونے کا امکان تھا۔ وہاں سے ہم ریل پر سوار ہو کر علی گڑھ تک پنڈت جی کے ساتھ سفر کریں اور ان سے ان تمام سوالوں کا جواب طلب کریں جن کے لیے ہم تڑپ رہے تھے۔

ہم نے خورجہ کے لیے ایک سُست رفتار گاڑی پکڑی اور صبح تقریباً پانچ بجے وہاں پہنچ گئے۔ ہمیں دہلی سے آنے والی گاڑی کے لیے تین گھنٹے سے زیادہ انتظار کرنا پڑا۔ یہ وقت ہم نے چائے کی چسکیاں لیتے ہوئے اور ان سے پوچھے جانے والے سوالوں کی مشق کرتے ہوئے گزارا۔

سردی کا موسم تھا۔ ساڑھے نو بجتے بجتے ہمیں پلیٹ فارم پر گاندھی ٹوپیوں کا مجمع دکھائی دیا۔ لوگ ہاتھ میں قومی ترنگا لیے ہوئے تھے۔ ہم اس مجمع میں گھُس گئے اور پلیٹ فارم کے سرے پر جا کھڑے ہوئے۔

اپنے مقررہ وقت پر گاڑی آئی تو ایک چھوٹی سی بھیڑ اس طرح سے آگے بڑھی گویا ہمیں گاڑی کے پہیوں کے نیچے ڈھکیل دے گی۔ (ہمیں مایوسی ہوئی کہ) جواہر لعل فرسٹ کلاس کے ڈبّے میں تھے اور ان کے ہمراہ تھے ڈاکٹر سید محمود اور ان کے سکریٹری اُپادھیائے جی۔ مقامی کانگریس کے صدر نے ان کی گل پوشی کی، مشین کی طرح لوگوں نے ''جواہر لعل کی جے'' اور ''ڈاکٹر محمود کی جے'' کے نعرے بلند کیے اور فوراً ہی گارڈ نے سیٹی بجا دی۔ بالکل آخری وقت پر ہم کسی طرح ڈبّے میں داخل ہونے میں کامیاب ہو گئے۔

اب آخری بار جب انھوں نے کھڑکی پر سے اپنا چہرہ اندر گھمایا اور ہم لوگوں سے بیٹھ جانے

کے لیے کہا تو میں اس شخص کے روبہ رو تھا جو میرا دیوتا تھا، میرا آدرش تھا، جس سے مجھے محبّت تھی اور (اس وقت) جس سے مجھے نفرت ہو رہی تھی کہ وہ لوگوں کا خون چوسنے والے، ان کا استحصال کرنے والے بورژواؤں کی طرح فرسٹ کلاس میں سفر کر رہا ہے۔

ہماری سیاہ شیروانیاں اور ان کے کالر پر لگی یونی ورسٹی کی کلغی کو دیکھ کر انھوں نے کہا۔ ''تو آپ علی گڑھ سے ہیں۔ آپ لوگ خورجہ میں کیا کر رہے ہیں؟''

جواب آسان تھا۔ ''پنڈت جی! ہم آپ سے ملنے کے لیے آئے ہیں۔''

ڈاکٹر محمود کی طرف مڑ کر جواہر نے کہا۔ ''محمود سُنا تم نے۔ یہاں تک کہ علی گڑھ کے طلبا ہم سے ملنے کے لیے یونی ورسٹی سے بھاگ آئے ہیں۔''

ڈاکٹر محمود خاموشی سے مسکرائے مگر انھوں نے کہا کچھ نہیں۔

اب گاڑی تیز رفتار سے دوڑ رہی تھی ہچکولے کھاتی ہوئی، ہم کو جھٹکے دیتی ہوئی۔ ہم میں سے دو لوگ سامنے کی نشست پر بیٹھے ہوئے تھے اور میں اسی برتھ پر جس پر جواہر لعل بیٹھے ہوئے تھے۔

ابھی تک میں نے ان سے کوئی سوال نہیں پوچھا تھا۔ میں تو ابھی تک ان کے خوب صورت خدوخال، خاندانی چہرے اور طوطے جیسی ناک کا گرویدہ تھا۔ مجھے یہ دیکھ کر حیرت ہوئی کہ ان کا قد اس قدر دراز نہیں تھا جس قدر ان کی تصاویر میں دکھائی پڑتا تھا۔ بالآخر میں نے بغیر سوچے سمجھے ایک ایسا سوال داغ دیا جو میرے ذہن میں موجود ان تمام سوالات کو پیچھے ڈھکیل کر آگے آ گیا تھا جن کی مشق میں اور میرے ساتھی رات بھر کرتے رہے تھے۔ ''پنڈت جی! آپ فرسٹ کلاس میں سفر کیوں کر رہے ہیں؟'' حتّٰی کہ مع ایک باغی مارکسسٹ کے میرے دونوں ساتھی میری اس گستاخی پر بغلیں جھانک رہے تھے۔ انھوں نے صرف مسکرا کر اپنے دونوں ہم سفروں کی طرف دیکھا۔

پھر انھوں نے کہا ''اس لیے کہ ہمیں گاڑی میں اور کہیں جگہ نہیں ملی — اور اس لیے بھی کہ ہمیں تنہائی چاہیے تھی۔ ہمیں بہت سی چیزوں پر بات کرنا ہے۔''

میری تشفی نہیں ہوئی تھی لیکن یہ وضاحت قابلِ قبول تھی۔ گاندھی جی کو ہم نے دور سے دیکھا تھا۔ وہ تیسرے درجے میں سفر کرنے کے حق میں تھے۔ یہی وجہ تھی کہ وہ عوام کے زیادہ قریب تھے۔

یقیناً وہ اسے پڑھ سکتے تھے جو سامنے والے کے دماغ میں چل رہا ہوتا تھا۔ چوں کہ انھوں نے مجھ سے پوچھا ''آپ مہاتما جی کے بارے میں سوچ رہے ہیں؟''

میں نے ہاں میں اپنا سر ہلایا۔

''میں مہاتما کا مقابلہ کرنے کی سوچ بھی نہیں سکتا۔ مجھے لگتا ہے کہ میں ابھی تک معمولی سا بورژوا ہوں۔ میں نے ابھی تک خاطر خواہ طریقے سے خود کو لاجماعت نہیں کیا ہے۔''

سیدھے سیدھے کیا گیا یہ اعتراف کہ میں معمولی سا بورژوا ہوں اور میں ابھی تک خود کو لاجماعت نہیں کر سکا ہوں بہتر جواب تھا۔ کم از کم وہ انقلاب کی زبان تو بول رہے تھے۔

ڈبّے میں پھر خاموشی چھا گئی۔ گاڑی دوڑ کر فاصلے کو کم کرتی رہی۔ چھک چھک چھک چھک ..... چھک چھک چھک چھک ..... معلوم پڑ رہا تھا کہ گاڑی کے پہیے بھی انقلاب کا گیت گا رہے ہیں۔

انقلاب۔ انقلاب۔ انقلاب۔ انقلاب۔

جواہر لعل اپنی چھوٹی سی سُرخ ڈائری میں کچھ لکھ رہے تھے۔ میں نے انقلاب کا سُرخ رنگ دیکھا اور میں مطمئن ہو گیا۔

آخر کار میرے منہ سے ایک سوال نکل پڑا۔

''پنڈت جی! اپنے ملک میں انقلاب لانے کے لیے ہم کیا مدد کر سکتے ہیں؟''

انھوں نے اپنی چھوٹی سی سُرخ ڈائری جیب میں ڈال لی اور کہا ''پہلے اپنے ذہنوں میں انقلاب لا کر ہی مدد کی جا سکتی ہے۔''

''وہ ہم کیسے کر سکتے ہیں..... میرا مطلب ہے اپنے ذہنوں میں انقلاب کیسے لا سکتے ہیں؟'' اب سوال کرنے کی باری سبط حسن کی تھی۔

پنڈت جی نے جواب دینے سے پہلے اس پر غور کیا۔ کتاب کے مطالعہ میں مصروف ڈاکٹر محمود نے بھی کتاب پر سے نظریں اُٹھائیں۔ ہم سب سوچ رہے تھے کہ پنڈت جی ہمیں روسی انقلاب یا آئرش انقلاب کی مثال دیں گے، ان کے طریقہ ہائے کار کی تعریف کریں گے یا شاید ہم سے کہیں گے کہ کارل مارکس کی ''کیپیٹل'' یا ''لائف آف لینن'' یا غالباً مہاتما گاندھی کی ''مائی ایکسپیریمنٹس وِدٹروتھ'' جیسی کچھ کتابیں پڑھیے۔ تاہم ہم اس جواب کے لیے تیار نہ تھے جو انھوں نے ہم کو دیا۔

''سوال پوچھنے پر بضد ہو کر۔''

ہم نے ایک دوسرے کی طرف دیکھا۔ ہمارے زلزلہ خیز سوال کا یہ کیسا جواب تھا؟

پھر وہی دل کش رمزیہ مسکراہٹ۔ ''تب تک کسی بات کا اعتبار نہ کریں جب تک آپ کو خود اس بات پر یقین نہیں ہو جاتا۔ یہ بات خواہ آپ کے والد نے کہی ہو یا آپ کے دادا نے، کسی استاد

نے کہی ہو یا کسی پروفیسر نے، کسی لیڈر نے کہی ہو یا کسی پنڈت نے.....'' انھوں نے شوخ مزاحیہ نظروں سے ڈاکٹر محمود کی طرف دیکھا۔ ''یا کسی ڈاکٹر نے کہی ہو۔ سوال کیجیے، بالخصوص کیا؟ کیوں؟ کہاں؟ کب؟''

اب ان کا خیال زیادہ واضح ہو رہا تھا۔ وہ ہم سے سوال کرنے والے، اعتبار نہ کرنے والے، ارتیابی، بدعتی بننے کے لیے کہہ رہے تھے۔ لیکن یہ وتیرہ فلسفیانہ تھا، انقلابی نہیں تھا۔

گاڑی نے کسی ایسے اسٹیشن پر پہنچنے سے پہلے خوب جھٹکے دیے جہاں پر اس کو پٹری بدلنا تھی، رُکنا نہیں تھا۔ وہ بھی اپنی پٹری بدلتے ہوئے دکھائی دیے۔

''آپ لوگوں کے مضامین کیا ہیں؟''

ہم نے انھیں بتایا کہ تاریخ ایک ایسا مضمون تھا ہم سب جس کے طلبا تھے۔

''تاریخ کو صرف پڑھیے مت، تاریخ کی تشکیل کا مشاہدہ کیجیے۔ آپ کی یونی ورسٹی میں یا اس کے آس پاس کچھ گاؤں ہیں کیا؟''

ہم نے ان کو کچھ ایسے گاؤں بتائے جو یونی ورسٹی سے صرف ایک میل کے فاصلے پر واقع تھے۔

''وہاں جایئے۔ گاؤں والوں سے سوال کیجیے۔ وہ کس کی زمین پر ہل چلا رہے ہیں؟ جس کی زمین ہے وہ کرتا کیا ہے؟ وہ خود کیا کر رہے ہیں؟ ہر فصل کے کٹنے پر وہ فصل کا کتنا حصّہ اُٹھا کر لے جاتا ہے؟ کسان کے لیے کیا بچتا ہے؟ اور آپ کو ہندستان میں جاگیرداری استحصال کی بنیادی حقیقتیں سمجھ میں آنے لگیں گی اور کسی کو یہ مت کہنے دیجیے کہ خدا کی مرضی یہی ہے کہ کسان غربت میں جئیں اور جاگیردار امارت کے مزے لیں۔''

گاڑی اب علی گڑھ کے مضافات پر رواں تھی۔ لہٰذا میں نے آٹوگراف بُک نکالی اور پنڈت جی کو پیش کر دی۔ انھوں نے اس پر کچھ تحریر کیا اور بُک مجھے واپس کر دی۔

میں آٹوگراف بُک ڈاکٹر محمود کو پیش کرنے ہی والا تھا کہ میں نے دیکھا گاڑی علی گڑھ اسٹیشن پر رُکنے کے لیے سُست رفتار ہوگئی ہے اور پلیٹ فارم پر لوگوں کا جمِ غفیر موجود ہے۔ اس بھیڑ میں سیاہ شیروانیوں والے سیکڑوں طلبہ ہمیں دکھائی دے رہے تھے۔

جیسے ہی گاڑی رُکنے کو ہوئی جواہر لعل نے اُمڈی ہوئی بھیڑ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ہم سے کہا۔ ''اس دروازے سے آپ کبھی باہر نہیں نکل سکیں گے۔'' اور انھوں نے ہمیں دوسری طرف کے دروازے سے نکل جانے کا مشورہ دے دیا۔

ہم نے ان کی خوش اخلاقی کے لیے ان کا شکریہ ادا کیا، ان سے مصافحہ کیا۔ مصافحہ کرتے

وقت میں نے ان کا شکریہ ادا کیا کہ آپ کی مہربانی ہے کہ آپ میرے خطوں کا جواب ارسال فرماتے ہیں۔

وہ بولے۔''اچھا تو آپ ان لوگوں میں سے ہیں۔''

یہ کہنا مشکل ہے کہ ان کی مراد میری تعریف کرنا تھی یا وہ صرف میرا مذاق اُڑا رہے تھے۔''آپ کا نام کیا ہے؟''

میں نے اپنا نام بتایا مگر اس ہلچل اور''جواہر لعل نہرو کی جے''،''پنڈت جواہر لعل نہرو زندہ باد''اور''انقلاب زندہ باد'' کے نعروں کے شور میں وہ ان کی سماعت تک نہیں پہنچا۔

اگلے پل ہم گاڑی میں سے پلیٹ فارم کی دوسری طرف اُتر رہے تھے جہاں متوازی پٹری پر ایک مال گاڑی کھڑی ہوئی تھی۔

جواہر لعل نہرو نے''جے جے کار'' سے بے نیاز پچھلے دروازے میں کھڑے ہو کر ہمیں رخصت کیا۔

ریل کی پٹری پار کر کے میں نے پیچھے مُڑ کر دیکھا۔ وہ ابھی بھی دروازے میں کھڑے ہوئے مشفقانہ مُسکراہٹ کے ساتھ ہمارے لیے ہاتھ ہلا رہے تھے۔

اب آخر کار میں نے آٹو گراف بُک کھولی اور ہم سب نے پڑھا۔''پُر خطر جیو۔ جواہر لعل نہرو۔''

پندرہ برس کی عمر سے لے کر آج برسوں بعد تک میں کبھی کبھار جواہر لعل نہرو کو خط لکھتا رہا ہوں۔ تب بھی جب وہ کانگریس کے جنرل سکریٹری تھے تب بھی جب وہ کانگریس کے صدر تھے اور خلافِ امید وہ میرے بہت سے خطوط کا جواب دیتے رہے ہیں۔ یہ تمام خطوط مع ان خطوط کی نقول کے جو میں نے ان کو لکھے تھے، میں نے بڑی صفائی کے ساتھ ایک قیمتی فائل میں یکجا کر رکھے تھے۔ یہ فائل میرے پانی پت کے محافظ خانے میں گم ہو گئی ہے۔ گزشتہ سال جو جواہر لعل نہرو کی کلیات کے ایک مدیر نے ان کے ایک خط کی نقل مجھے ارسال کی اور دریافت کیا کہ کیا یہ خط واقعی مجھ کو لکھا گیا تھا تو ایسا محسوس ہوا تھا جیسے دیر سے گم شدہ کوئی محبت نامہ میرے ہاتھ لگ گیا ہو۔ میں نے فوراً اثبات میں جواب دیا اور گزارش کی کہ اس اصل خط کی ایک نقل بھی مجھے بھجوا دی جائے جس کے جواب میں یہ خط لکھا گیا تھا۔

ذیل میں درج ہے وہ خط جو میں نے ان کے نام ۷/ مارچ ۱۹۳۱ کو ارسال کیا تھا۔ اس وقت میں ۱۷/ برس سے کم عمر کا تھا اس لیے میری جذباتی توصیف (یا خود آگاہی) اور حساس طبعی اس

سے جھلکتی ہے:

پیارے بھائی!

مجھے امید ہے کہ میرا آپ کو بھائی کہنا بُرا نہیں لگا ہوگا۔ چوں کہ جب سے خورجہ اور علی گڑھ کے درمیان ریل کے سفر میں ہماری مختصر سی ملاقات ہوئی ہے، حقیقتاً میں آپ سے اسی طرح محبت کرنے لگا ہوں جیسے ایک چھوٹا بھائی اپنے بڑے بھائی سے کرتا ہے۔

صرف میں ہی نہیں بلکہ ہم سب جو اس روز آپ کے ساتھ ریل گاڑی میں تھے آپ کی دل فریب مقناطیسی شخصیت سے اس قدر متاثر ہوئے ہیں کہ ہمیں یقین ہو گیا ہے کہ ہماری قوم کی تقدیر آپ کے ہاتھوں میں محفوظ ہے۔

جو خط میں نے آپ کے دہلی کے پتے پر ارسال کیا تھا اس کے لیے میں معذرت خواہ ہوں۔ اس خط کو ڈاک میں ڈالنے کے بعد مجھے احساس ہوا کہ میرے لیے اپنے سے بڑوں کو نصیحت دینا مناسب نہیں ہے۔ یقین جانیے میں نے ایسا اس لیے نہیں لکھا تھا کہ مجھے آپ پر اور ورکنگ کمیٹی کے دیگر ممبران پر پورا بھروسہ نہیں ہے بلکہ اس لیے کہ میں سمجھتا ہوں کہ ہمارے دشمن حکمتِ عملی (جو حقیقی معنوں میں دغا بازی اور دروغ گوئی ہے) میں طاق ہیں۔ میں ڈرتا ہوں کہ کہیں وہ مہاتما جی کی حق گوئی اور سادہ لوحی کا فائدہ نہ اُٹھالیں۔

کچھ باتیں ہیں جو ہم آپ سے معلوم کرنا چاہتے تھے مگر تنگیِ وقت کے باعث معلوم نہ کر سکے۔ اوّل اور سب سے اہم یہ کہ اس طفیلی اور زہریلی گھاس پھونس یعنی ہندستانی ریاستیں اور ان کے حکمران کو اُکھاڑ پھینکنے کے لیے آپ کے پاس کیا تجویز ہے؟ اس کے بارے میں آپ کی ذاتی رائے کیا ہے؟

اس وقت جب کہ دہلی میں ہندو مسلم اتحاد کے انتہائی اہم سوال پر بحث کی جا رہی ہے، کیا یہ بہتر نہیں تھا کہ آپ دہلی میں موجود رہتے اور کسی پُر امن تصفیہ کے لیے اپنے اثر رسوخ کا استعمال کرتے؟

پچھلے سال میں نے آپ سے اپنی ایک دستخط شدہ تصویر بھجوانے کی گزارش کی تھی (تا کہ ہر لمحہ مجھے تحریک دیتی رہے) اور آپ نے بڑی مہربانی سے وعدہ فرمایا تھا کہ آپ بھجوا دیں گے مگر اس کے فوراً بعد ہی آپ ہز میجسٹی دی کنگ کے مہمان ہو گئے۔ اس لیے بڑے ادب کے ساتھ آپ کا مہربانی سے کیا ہوا وعدہ یاد دلانے کی اجازت چاہتا ہوں۔

مجھے معلوم ہے کہ آپ کو مشقّت طلب قومی فرائض کو سرانجام دینا ہے اور انتہائی اہم مسائل

آپ کی توجہ اپنی طرف مبذول کر رہے ہیں لیکن تب بھی مجھے امید ہے کہ آپ چند لمحے نکال کر اپنے اس اس ناچیز مدّاح اور مقلّد کو خط لکھیں گے۔

ہمیشہ آپ کا، ادب کے ساتھ

احمد عبّاس

پسِ نوشت: ڈاکٹر محمود سے میرا مودبانہ سلام کہیے گا۔[1]

اور یہ رہا ان کا جواب جو ''سلیکٹڈ ورکس آف جواہر لعل نہرو'' کی جلد چہارم میں شائع ہوا ہے۔[2]

۱۲/ مارچ ۱۹۳۱

میرے پیارے دوست۔

آپ کے سات تاریخ کے خط کے لیے شکریہ۔ آپ نے جو خط مجھے دہلی کے پتے پر بھیجا تھا اس کے لیے آپ کو معذرت کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ اسے پڑھ کر مجھے خوشی ہوئی تھی۔ میں نوجوان آدمی کے جوش کو پسند کرتا ہوں اور مجھے یہ معلوم کر کے مسرّت ہوئی کہ یہ جوش آپ کے اندر بھرپور طریقے سے موجود ہے۔ (کیا تعریفی کلمہ ہے ایک ۱۷/ برس کے انٹرمیڈیٹ کالج کے طالب علم کے لیے۔ خ.ا.ع.) آپ کا یہ محسوس کرنا بالکل درست ہے کہ ہمارے مخالفین دغابازی کے ہنر میں ماہر ہیں اور وہ ہمیں دھوکا دے سکتے ہیں۔

میں مزید گفتگو کے لیے دہلی نہیں ٹھہر سکا چوں کہ مجھے اپنے والد کے انتقال سے متعلق بعض رسومات کی ادائیگی کے لیے الہ آباد لوٹنا تھا۔ میں کچھ ہی دنوں میں دہلی واپس آجاؤں گا۔ میں سمجھتا ہوں تب ہندو مسلم اتحاد کے مسئلے پر مزید بات چیت ہوگی۔

جہاں تک ہندستانی ریاستوں اور ان کے حکمرانوں کا تعلق ہے، میرے ذہن میں کسی قسم کا کوئی شبہ نہیں ہے کہ ان کو کلّی طور پر جانا ہوگا۔ (مرحبا۔ برطانوی سامراجیت کے جموروں کے خلاف میرے شہنشاہی مخالف جذبات کے لیے کیا زبردست افزائش ہے۔ خ.ا.ع.) یہ کتنی جلدی یا کتنی دیر میں رخصت ہوں گے، یہ حالات پر منحصر ہوگا۔ (کیا میرا دیوتا، میرا ہیرو اس بات پر کوئی سمجھوتا کرے گا؟ دیر سے کیوں رخصت کیا جائے، جلدی کیوں نہیں؟ خ.ا.ع.)۔

مجھے افسوس ہے کہ اس وقت ایسی کوئی تصویر نہیں ہے جو میں آپ کو بھجوا سکوں۔ جب ہوگی تب بھجوادوں گا۔

آپ کا مخلص

جواہر لعل نہرو

عین ممکن ہے کہ میں نے جوشِ جوانی میں ان سمجھوتوں کو لے کر احتجاجی خط لکھ دیا ہو جو ایک ۱۷ برس کے گرم دماغ لڑکے کو گاندھی اِروِن معاہدے میں دکھائی دیے تھے۔ میرے ''دوست'' نے جواب میں لکھا کہ نہ صرف یہ کہ اس نے میری بات کا بُرا نہیں منایا ہے بلکہ یہ کہ چوں کہ اس کو نوجوانوں میں جوش کا ہونا پسند ہے، اس لیے اسے میری بات سے خوشی ہوئی ہے۔ آہ! پھر وہی ۱۷ برس کا سن ہو، دل میں وہی جذبہ ہو کہ کسی نہایت معروف شخص پر سوالوں کی، بے یقینیوں کی، شبہات کی بارش کی جائے اور ایسا حوصلہ افزا جواب وصول کیا جائے۔

آخرالامر اپنی بلا واسطہ کاوشوں کے طفیل ہم اس میں کامیاب ہو گئے کہ جواہر لعل نہرو ہماری یونی ورسٹی کے طلبا سے خطاب کریں۔

ہمیں معلوم نہیں تھا کہ سر راس مسعود ہماری امیدوں پر پانی پھیر دیں گے۔ ہمیں بہت تاخیر سے معلوم ہوا کہ جواہر لعل جلسے سے خطاب کرنے والے ہیں۔

جواہر لعل وائس چانسلر کے مہمان بن کر یونی ورسٹی آئے، اسی کی رہائش گاہ پر قیام کیا اور انھوں نے مختصر سے یونین ہال میں نہیں بلکہ کہیں وسیع اسٹریچی ہال میں جلسے سے خطاب کیا جس کی صدارت خود سر راس مسعود نے فرمائی۔

وہ دونوں وائس چانسلر کی کار میں سے اُترے۔ دراز قد بے داغ سر راس مسعود نے جواہر لعل نہر کی اگوانی کی اور تالیوں کی زوردار گڑگڑاہٹ کے درمیان ان کو اسٹیج پر لے گئے۔ سر راس نے نہ صرف بازی مار لی تھی بلکہ جواہر لعل نہرو کو یونی ورسٹی کے مجھ جیسے ناپسندیدہ لڑکوں سے بھی مکمل طور پر الگ تھلگ رکھ لیا تھا۔ میں نے ہال کی آخری قطار میں بیٹھ کر اُن کی تقریر سُنی۔

لیکن وہ یہاں پر تھے، ہماری یونی ورسٹی میں، ہمارے درمیان۔ رسمی طور پر اُن کا خیر مقدم کیا گیا۔ آکسفورڈ کی خالص انگریزی میں بولتے ہوئے سر راس مسعود نے جواہر لعل نہرو کو اس عظیم موتی لعل نہرو کا فرزند بتایا جن کی کمی ہمارے ذہنوں میں گہرے طور پر پیوست ہے۔ کیمبرج کا سابق ذہین طالب علم بتایا۔ ہمارے تمدّنی اِدغام اور ہماری کثرت میں وحدت کی علامت بتایا اور ضمنی طور پر ان کو مجاہدِ آزادی اور کانگریسی رہنما بتایا۔ اس کے بعد انھوں نے جواہر لعل نہرو کو دعوتِ سخن دی۔

جواہر لعل بھی کیمبرج کے ذرا سے خراب لہجے میں انگریزی بول سکتے تھے۔ انھوں نے انگریزی میں بولنا شروع کیا۔ ''جناب وائس چانسلر صاحب اور یونی ورسٹی کے نوجوان طلبا..... اور فوراً ہی ہر طالب علم کے ساتھ تال میل قائم کر لیا۔ مجھ کو محسوس ہوا کہ وہ مجھ سے مخاطب ہیں۔ ہال میں موجود پندرہ سو لوگوں میں سے ہر شخص کو یہ محسوس ہوا کہ وہ اس سے مخاطب ہیں۔

تعظیماً ذرا سا جھک کر انھوں نے دراز قد خوبرو وائس چانسلر پر چُٹکی لیتے ہوئے کہا۔ ''جناب! آپ نے اس ایوان میں انگریزی میں بول کر ایک مثال قائم کی ہے اور میں اس پر عمل کرنے کے لیے مجبور ہوں۔'' پھر انھوں نے ہم طلبا کی طرف دیکھا اور کہا۔ ''میں یہاں آنا چاہتا تھا، آپ سے ملنا چاہتا تھا کیوں کہ جو کچھ علی گڑھ نے کیا ہے اور یہاں سے فارغ التعلیم لوگوں کو ہماری قومی زندگی میں جو بڑا مقام حاصل ہے اس کے بارے میں میں بچپن سے سنتا آ رہا ہوں۔''

انھوں نے کہا کہ وہ کچھ ایسے خیالات ہم تک پہنچائیں گے جو اُن کو ماضی میں بھی تحریک دیتے رہے ہیں اور آج بھی دے رہے ہیں۔ انھوں نے کہا ''مجھے سپنے دیکھنے والا کہا جاتا ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ آپ کو بھی سپنے دیکھنے والا کہا جائے لیکن شرط یہ ہے کہ آپ کے سپنوں کا کوئی تعلق حقیقت سے ہونا چاہیے۔ ملک میں ایسے لوگوں کی تعداد زیادہ نہیں ہے جن کو یہ ہنر ودیعت ہوا ہے۔'' اور پھر انھوں نے کچھ ایسا کہا کہ ایک زوردار قہقہہ بلند ہوا اور تالیاں گونج اُٹھیں۔ ذرا سا وائس چانسلر کی طرف گردن گھُما کر انھوں نے کہا۔ ''اگر آپ نوجوان لوگ سپنے نہیں دیکھیں گے تو کیا یہ بوڑھے کھوسٹ سپنے دیکھیں گے؟''

تب انھوں نے طلبا سے کہا کہ ''آپ لوگ پڑھیے کہ فسطائیت اٹلی میں کیا کر رہی ہے اور ہٹلر وادِ جرمنی میں کیا کر رہا ہے۔'' تصویر کا دوسرا رُخ دکھانے کے لیے انھوں نے کہا۔ ''یو.ایس.ایس. آر. کو دیکھیے کہ وہاں پر کیسا شاندار بے مثال تاریخی کام ہو رہا ہے۔ معاشیات کی از سرِ نو انوکھی اور بے مثال تعبیر ہو رہی ہے۔'' یہ پہلی بار ہو رہا تھا کہ کسی شخص نے روس کے بارے میں ایسی حقیقت بیانی کرنے کا حوصلہ دکھایا ہو۔ انھوں نے کہا۔

''بڑی بڑی طاقتیں آج دنیا کو ایک زلزلے کی طرح جھنجھوڑ رہی ہیں۔ آپ کا ملک آزادی کی جنگ لڑ رہا ہے۔'' تب انھوں نے ہماری طرف، ہم طلبا کی طرف، ہم میں سے ہر ایک کی طرف دیکھا اور کہا۔ ''آپ نہیں سوچتے ہیں کہ آپ کو اس کام کا عہد کرنا چاہیے؟ ان یونی ورسٹیوں میں کبھی آپ نے اپنے ان بھوک سے مر رہے، ہڈّیوں کے ڈھانچہ بنے ہم وطنوں کے بارے میں سوچا ہے جن کا محرک بھوک کی بسیط قوت ہے؟ کبھی آپ نے خود سے سوال کیا ہے کہ ان لوگوں کو ہوا کیا ہے اور کیا وہ ہمیشہ اسی طرح بھوک اور غربت کا شکار بنے رہیں گے؟ اس جدّ و جہد میں آپ کی حصّہ داری کیا ہے؟''

اور انھوں نے ایک للکار کے ساتھ اپنی تقریر ختم کی۔ ''اصل ہندستان ان دیواروں کے باہر ہے اور اگر ہم وقت کے ساتھ ساتھ نہیں چلیں گے تو ممکن ہے کہ اصل ہندستان چیزوں کو اپنے ہاتھ

میں لے لے اور ہم سے آگے نکل جائے۔''

علی گڑھ کے عام طور پر مخالفت پسند، پُر تصنّع اور بیزار منش طلبا کی تالیوں کی زبردست گڑگڑاہٹ کے درمیان وہ بیٹھ گئے اور ایک طالب علم اظہارِ تشکّر کے لیے بے تُکی تقریر کرنے لگا۔

ہم دیر رات تک ریلوے پلیٹ فارم پر چہل قدمی کرتے ہوئے واقعات کے غیر متوقع موڑ لینے کے بارے میں تبادلۂ خیال کرتے رہے۔ کیا وائس چانسلر کو معلوم ہے کہ ہم جواہر لعل کو خط لکھتے ہیں؟ اس کا وہاں پر آنے کا مطلب کیا تھا اور کیوں اس نے اپنے پیارے مرحوم دوست کے پیارے بیٹے پر اپنی اجارہ داری کا مظاہرہ کیا؟ یقیناً اس کو امید ہوگی کہ وہ ان کے پر کاٹ دے گا اور ان کو لاڈ پیار سے رام کرلے گا۔ مگر جواہر لعل نہرو نے ہٹ دھرمی کے ساتھ اس کی دست گیری سے انکار کر دیا۔ وہ سیدھے کاندھے پر سے بولے اور انھوں نے جو جیسا تھا ویسا بتا دیا۔ (مجھے اس زمانے میں بھی محاورہ بندی کا شوق تھا)۔

جواہر لعل نہرو آئے اور چلے گئے مگر ان کی تقریر نے یونی ورسٹی کی زندگی کے ٹھہرے ہوئے پانیوں کو متھ دیا۔ انھوں نے ہمیں ہماری ذمہ داری سے روبرو کرایا۔ ذمہ داری قوم کے تئیں، ذمہ داری اپنے لوگوں کے تئیں اور ذمہ داری تاریخ کے تئیں۔ کیا یہ تقریر ہماری زندگیوں کو، ہمارے طرزِ حیات کو، ہمارے اندازِ فکر کو متاثر کرے گی یا ہم اس کو بھی دیگر تقاریر کی طرح ادا ہوئی، سُنی گئی، بھلا دی گئی کے طور پر لیں گے؟ مجھے معلوم تھا کہ ہم میں سے کچھ لوگوں کے لیے یہ محض ایک تقریر نہیں تھی، بہت کچھ اور بھی تھی۔

حواشی:

۱۔ اے آئی سی سی فائل نمبر ۱۹۳۱ (۱۱) ڈبلیو۔ کے): حصّہ اوّل: صفحہ ۱۰۶-۱۰۵، این ایم ایم ایل۔

۲۔ سلیکٹڈ ورکس آف جواہر لعل نہرو: جواہر لعل نہرو میموریل فنڈ کا ایک پراجیکٹ، ادارت ایس گوپال، اورینٹ لانگمین لمیٹڈ: نئی دہلی: جلد ۴۔

(الف) خالد جاوید
(ب) سیّد خالد قادری
(ج) بیدار بخت

کتاب اور صاحبِ کتاب

(الف) آخری سواریاں مصنّف: سید محمد اشرف، مبصّر: خالد جاوید

سید محمد اشرف ہمارے زمانے کے سب سے اچھے فکشن نگاروں میں سے ایک ہیں۔ زبان و بیان پر انھیں جو دسترس حاصل ہے وہ انھیں اپنے بیشتر ہم عصر افسانہ نگاروں سے ممتاز کرتی ہے اور پھر یہ بھی ہے کہ اپنے ثقافتی، تہذیبی، جغرافیائی اور ذہنی ماحول کو جس طرح وہ محسوس کرتے ہیں اور پھر ان تمام محسوسات اور تجربات کو جس خوبی کے ساتھ اظہار کے نت نئے سانچوں میں ڈھال دینے پر قادر نظر آتے ہیں، یہ اُن کی ایک غیر معمولی صفت ہے، اس کی کوئی دوسری مثال فی زمانہ نظر نہیں آتی۔

اپنے افسانے ''ڈار سے بچھڑے'' سے سید محمد اشرف نے جو تخلیقی سفر شروع کیا تھا وہ ان کے تازہ ترین ناول ''آخری سواریاں'' تک آ پہنچا ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس درمیان اُن کی ہر تخلیق اردو فکشن میں ایک سنگِ میل ہی ثابت ہوئی ہے۔ چاہے وہ ''آدمی'' ہو یا ''روگ''، ''ساتھی'' ہو یا ''نمبردار کا نیلا''۔

آج جب اردو میں معمولی درجہ کے ناولوں کا ایک سیلاب سا آیا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ''آخری سواریاں'' کی اشاعت بے حد نیک شگون ہے۔

بقول میلان کنڈیرا ناول اگر انسان کی پوشیدہ وجودی جہات کی دریافت نہیں کرتا تو اسے نہیں لکھا جانا چاہیے۔ ''آخری سواریاں'' اگرچہ گنگا جمنی ہندو مسلم تہذیب کے گُم ہوتے جانے کا

استعارہ ہے مگر اس میں انسان کے وجودی نہاں خانوں پر جو ایک نا قابلِ یقین قسم کی روشنی پڑتی ہے وہ اس ناول کے متن کو اس کے تھیم سے بلند تر اور ماورا کر دیتی ہے اور مختلف معنی کی ایک روشن زنجیر جگ مگ کرنے لگتی ہے۔ اس زنجیر کے حلقوں میں ناول کا متن اپنی پوری طاقت اور توانائی کے ساتھ پیوست ہے۔ ایک مثال پیش ہے:

> ''جب میرے پیر اُس کے پاؤں جتنے گرم ہو گئے تو اُس نے چاہا کہ میری گردن کے نیچے اُس کی بانہہ آ جائے۔ لیکن میں بہت نیچے سرکا ہوا تھا۔ جب وہ میری گردن کے نیچے ہاتھ رکھنے میں ناکام ہوئی تو اُس نے میرے سر کو اپنے پیٹ سے لگا کر مجھے لپٹا لیا۔ پھر میں نے ایک عجیب بات محسوس کی کہ اُس کے پیروں میں گرمی اور نرمی کے علاوہ وہاں دھڑکن جیسی ایک کیفیت تھی اور وہ دھڑکنیں بہت متواتر تھیں اور اُسی کے پیٹ پر جہاں میرے رُخسار اور کان لگے ہوئے تھے وہاں بھی اُس کے دل کی دھڑکنیں مجھے صاف سُنائی دے رہی تھیں۔ کیا پیروں میں بھی دھڑکن ہوتی ہے؟ کیا انسان کے پورے بدن میں ایسی دھڑکن ہوتی ہے جسے دوسرا محسوس کر سکتا ہے۔''

(آخری سواریاں، ص70)

ایک اجتماعی منظرنامے میں وجودی جہات اس لیے روشن ہوئی ہیں کہ اِسی ناول کو Polyphonic کہا جا سکتا ہے۔ Pplyphonic کی اصطلاح میخائیل باختن کی دین ہے جو بیسویں صدی میں ناول کا سب سے بڑا پارکھ اور شارح ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ناول کو ہمیشہ Polyphonic ہونا چاہیے یعنی اس میں محض ایک راوی کی نہیں بلکہ بہت سے راویوں کی آوازیں شامل ہونا چاہئیں۔ ''آخری سواریاں'' میں یوں تو محض ایک ہی راوی ہے مگر راوی کی یہ آواز ایک کورس کی طرح ہے جس کے ساتھ بہت سے کرداروں کی آوازیں اپنی اپنی انفرادیت کے ساتھ صاف سُنائی دیتی ہیں۔ کسی ناول میں کئی کرداروں کا ہونا ایک عام سی بات ہے مگر اس سے بہ قول باختن کوئی ناول Polyphonic نہیں ہو جاتا۔ ضروری یہ ہے کہ ناول کے متن اور اس کے شور میں ہر کردار اپنی ایک نمایاں اور منفرد آواز بھی رکھتا ہو۔

جیسا کہ گزشتہ سطور میں عرض کیا گیا ہے کہ ''آخری سواریاں'' میں مصنّف/راوی ایک کورس (chorus) کی مانند ہر جگہ موجود ہے اور اپنے کرداروں کے رویّے کا تجزیہ کرتا رہتا ہے اور اس کے پسِ پردہ جو عوامل کارفرما ہیں، ان پر تبصرہ بھی کرتا رہتا ہے۔ دراصل ''آخری سواریاں'' میں راوی/

مصنّف پوری شدّت کے ساتھ موجود ہے جس کے سبب ناول میں سوانحی عناصر بڑے لطیف اور فطری انداز میں پیدا ہو گئے ہیں۔ یہ کوئی قابلِ گرفت بات نہیں بلکہ کسی بھی سچّے ناول کی ناگزیر خوبی ہے۔ غور طلب بات یہ بھی ہے کہ انیسویں اور بیسویں صدی میں ہی ناول نگار کے سوانحی عناصر بہ وجوہ ناول سے غائب ہوئے ہیں یعنی اٹھارہ ویں صدی میں راوی بہ طور ناول نگار ہمیشہ اپنے ناول میں موجود رہا ہے۔ کیوں کہ ناول نگار کا کام کسی صورتِ حال کے جوہر کو کھنگالنا ہے صرف صورتِ حال کو پیش کر دینا ہی نہیں ہے۔ سید محمد اشرف نے ماضی کی جو صورتِ حال پیش کی ہے وہ صرف بیان ہی نہیں ہے بلکہ انھوں نے اس صورتِ حال کے جوہر کو کھنگالنے کی بھی کوشش کی ہے۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ سید محمد اشرف کی دل چسپی ماضی یا گنگا جمنی تہذیب کی تاریخ میں کسی Nostalgia سے عبارت نہیں ہے بلکہ وہ ماضی کی تاریخ کے ذریعے حال کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ لہٰذا انھوں نے ''آخری سواریاں'' میں کم و بیش قصّہ گوئی کا وہ انداز اختیار کیا ہے جس کے سرے اٹھارہویں صدی کے مغربی ناول یا کسی حد تک داستان سے بھی جا کر ملتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ''احوالِ سفرِ سمرقند'' وغیرہ کی شمولیت کو اسی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔

میں جب یہ ناول پڑھ رہا تھا تو مجھے یہ احساس ہوا کہ میں بھی ''آخری سواریاں'' میں سے ایک ہوں۔ ناول میں مجھے اپنے سوانحی آثار بھی پیدا ہوتے نظر آئے۔ ہم میں سے ہر شخص شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنی تاریخ کو بار بار لکھتا رہتا ہے۔ ہم ہمیشہ واقعات کو اپنی پسند اور ترجیحات کے مطابق مفہوم دیتے رہتے ہیں اور ایسی اشیا کو بھلائے رہتے ہیں جو کسی معنی میں ہمارے لیے تکلیف دہ ہوتی ہیں مگر ناول نگار کا کام بہ قول میلان کنڈیرا فراموشی کے خلاف ایک جنگ لڑنا ہے۔ ایک جینوئین ناول نگار کے لیے کچھ بھی ناقابلِ فراموش نہیں اور یہی وہ مقام ہے جہاں ناول نگار نہ صرف ایک عام انسان سے بلکہ جیسا کے لارنس نے کہا ہے کہ وہ ایک سائنس دان، فلسفی اور ستی جتی سے بھی بلند ہو جاتا ہے کیوں کہ یہ سب لوگ زندہ انسان کے مختلف اجزا کے ماہر ہیں مگر ان اجزا کی سالم صورت کا ادراک صرف ناول نگار کو ہی حاصل ہوتا ہے۔ اس طرح ناول ہی فقط ایک روشن کتابِ زندگی ہے۔ ''آخری سواریاں'' اس تعریف پر پورا اُترتا ہے کیوں کہ اس ناول کے ذریعے سید محمد اشرف نے ساٹھ کی دہائی کے اجتماعی ذہن کو 'ناقابلِ فراموش' کی دولت سے نوازا ہے۔ فرحت احساس نے کیا عمدہ بات کہی ہے کہ ''آخری سواریاں'' کو وقت کے گزران اور ایک ثقافتی وفات کا نوحہ بھی کہا جا سکتا ہے جو افسانے کی تخلیقی نثر میں شاید پہلی بار پڑھا گیا ہے۔''

وہ نسل جو ساٹھ کی دہائی میں پیدا ہوئی (میرا تعلق بھی اسی نسل سے ہے) اس جذباتی کشمکش

سے پوری طرح مانوس ہوسکتی ہے جسے اس ناول میں پیش کیا گیا ہے۔ اس نسل نے ایک بالکل مختلف زمانے میں اپنے بچپن اور جوانی کو پلتا بڑھتا دیکھا ہے اور اب ڈھلتی ہوئی عمر کے اس پڑاؤ پر یہ نسل اُس سے قطعاً مختلف بلکہ متضاد زمانے میں بھی سانسیں لے رہی ہے۔ تبدیلی کے جس پُر اسرار عمل اور وقت کے جس بھیانک اور فنا کے تماشے کی گواہ یہ نسل ہے شاید اس سے پہلے اور اس کے بعد کی نسلیں اس احساس تک نہ پہنچ سکیں۔ اس ناول کے سچے اور ایماندار قاری وہ ہیں جو خود بھی ایک پُر اسرار اور نادیدہ گاڑی میں بیٹھ چکے ہیں اور جلد ہی یہ گاڑی ایک ابدی کہرے میں گُم ہوجانے والی ہے۔

سید محمد اشرف کا ہم جیسے لوگوں پر بڑا احسان ہے اور یہ اردو فکشن کی تاریخ میں اضافے کا سبب بھی بنا ہے کہ انھوں نے دور کہرے میں گُم ہوتے ہوئے ندی کے کنارے کو اس کے پورے خدوخال اور مکمل منظرنامے کے ساتھ ایک دستاویزی حیثیت کی شے بنا دیا ہے اور اس کے لیے اُن کی جتنی بھی تعریف کی جائے وہ کم ہے۔

ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ ناول کو اس طرح لکھا گیا ہے کہ اس کی تکنیک اور اس کا متن/ مواد آپس میں پوری طرح ہم آہنگ ہوگئے ہیں۔ ناول ایک زبانی ساخت ہوتا ہے اس لیے ہر درس گاہ میں اُسے اس زبان وقوم کے حوالے سے ہی پڑھایا جاتا ہے جس سے ناول کا تعلق ہو۔ اس طور دیکھیں تو ''آخری سواریاں'' کو جس درس گاہ میں پڑھایا جانا چاہیے اس کا نام اردو معاشرہ ہے اور ہم سب کو اسے طالبِ علموں کی طرح پڑھنا چاہیے کیوں کہ یہ ناول ہمیں فراموشی کے حملے سے بچاتا ہے۔ اس کا متن ہمیں ایک بھُولا ہوا سبق یاد دلاتا ہے۔ ہمیں اپنے آپ کو پہچاننے پر مجبور کرتا ہے۔ ''آخری سواریاں'' ہمارے حافظے کا ایک مضبوط قلعہ تعمیر کرتا ہے۔

> ''رخصت کے تانگے رکشے چلے گئے تو میں پیدل پیدل اسٹیشن روانہ ہوا۔ میرے پیچھے کچھ اور لوگوں کو بھی روانہ کیا گیا۔ ریل گاڑی آنے تک میں پانی کی ٹنکی کے پیچھے کھڑا رہا۔ ریل آئی، دلہن کو اُس کے بیٹوں نے سہارا دے کر چڑھایا۔ وہ کھڑکی کے پاس آکر بیٹھ گئی۔ گارڈ نے سیٹی بجائی اور ہری جھنڈی دکھائی۔ میں ٹنکی کے پیچھے سے نکل کر اس ڈبّے کے سامنے آیا۔ ریل چل دی۔ اُس کا بوڑھا، کمزور باپ ریل کے ساتھ ساتھ چل رہا تھا۔ اُس نے ریل کے ساتھ چلتے اپنے باپ کے ہاتھوں کو کھڑکی کی سلاخوں کے ساتھ چھُڑایا۔ دوڑتے ہوئے باپ کے سر پر ہاتھ رکھ کر اسے ساتھ چلنے سے

روکا۔ کسی نے میرا ہاتھ پکڑ کر اوپر کر دیا۔ اب دلہن نے مجھے دیکھا۔ اس نے گھونگٹ نہیں پلٹا۔ مہندی رچا ہاتھ اُٹھا دیا اور اُٹھائے رکھا۔ دور تک وہ ہاتھ نظر آتا رہا۔ میں نے پیچھے مُڑ کر دیکھا۔ امّاں میرا ہاتھ اٹھائے کھڑی تھیں۔ ریل کے آخری ڈبّے کی لال بتّی دھیرے دھیرے اندھیرے میں ڈوب گئی۔ میں وہیں کھڑا رہا۔ امّاں نے میرا چہرہ اپنے دونوں ہاتھوں میں لے کر انگلیوں سے میرے بال برابر کیے اور کہا: ''اب اس پٹری پر یہ ریل واپس نہیں آئے گی۔'' (آخری سواریاں، ص94-93)

مندرجہ بالا اقتباس محض ایک بیان نہیں ہے۔ کسی بھی اچھے ناول میں چیزیں اتنی سادہ اور سہل نہیں ہوتی ہیں جتنی کہ نظر آتی ہیں۔ یہ بیان ایک پینٹنگ کی طرح جامد اور ساکت ہے جسے ساٹھ کی دہائی کی آنکھ گھورتے رہنے سے تھکتی نہیں ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ منظر متحرک اور سیّال بھی ہے۔ بڑے شہروں کی تو بات ہی کیا۔ اب کسی چھوٹے سے قصبے میں بھی یہ Visual نہیں نظر آئے گا۔ جذبات کی یہ شائستگی، انسانی جسم کی حرکات وسکنات کی یہ تنظیم وترتیب اور نظم وضبط اب قصّۂ پارینہ ہو چکا ہے۔ اب تو بس ایک سیاہ فحش باڑھ ہے جو اپنا منہ پھاڑے چلی آتی ہے۔ سارے آرٹ، ساری تہذیب اور ساری حیاداری کو اپنے کالے پانی میں بہالے جانے کے لیے تیار۔

مگر یہاں سب سے حیرت زدہ کر دینے والی بات یہ ہے کہ سید محمد اشرف کی زبان، اس شائستگی اور تنظیم وتربیت کو ایک توانا اور جاندار پیکر میں تبدیل کر دیتی ہے۔ دراصل اُن کی سب سے بڑی طاقت تو اُن کی یہ پاکیزہ اور بامعنی زبان ہی ہے جس کے ذریعے وہ کاغذ ایک سلولائیڈ میں بدل جاتا ہے جس پر اشرف کے قلم کی روشنائی پھیلتی ہے۔

زبان کے حوالے سے یہ بات بھی کہی جاسکتی ہے کہ اشرف کی تمام تحریروں میں کلچرل کوڈز، فطری اور قدرتی کوڈز کے ساتھ ایک استعاراتی نظام قائم کر لیتے ہیں اور سب سے بڑا کرشمہ جو اس عمل کے دوران رونما ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ زبان خود بھی ایک فطری یا قدرتی مظہر میں ڈھل جاتی ہے۔ ایک جنگل کی سی پُر اسراریت اور پاکیزگی لیے۔ میرا خیال ہے کہ سید محمد اشرف کی زیادہ تر تخلیقات کا مطالعہ ماحولیاتی تنقیدی نقطۂ نظر سے بھی کیا جانا چاہیے۔ ادب اور ماحول کے درمیان جو رشتہ ہے وہ بہت اہمیت کا حامل ہوتا ہے اور بہ قول Cheryll Glotfelty کسی فن پارے کی پوشیدہ اخلاقیات اس وژن کے ذریعے سامنے لائی جاسکتی ہیں۔ مگر ابھی میں eco-criticism اور اس مسئلے کو کسی اور وقت کے لیے اُٹھا رکھتا ہوں لیکن ناول سے یہ اقتباس ضرور پیش کرنا چاہوں گا:

''روزانہ صبح جاگ کر مایوس ہوتا اور رات کو غمگین ہو کر سو جاتا۔ دن میں کئی بار میلے آسمان کو تاکتا۔ چھٹّی والے روز دوپہر کو باہر جا کر اس سبز چڑیا کا انتظار کرتا۔ ایک دن دوپہر سے پہلے میں نے کنویں سے پانی کھینچا اور کٹورے کی مدد سے نل کے منہ میں اتنا بھر دیا کہ لُو اور دھوپ سے اگر خشک بھی ہو جائے تو چند قطرے ضرور باقی رہیں۔ اس دن ٹیکا ٹیک دوپہر میں دروازے کے پیچھے کھڑے ہو کر میں نے دیر تک انتظار کیا۔ اچانک وہ مجھے کنویں کے پاس والی دیوار پر نظر آئی۔ میرا دل بہت زور زور سے دھڑکنے لگا۔ وہ اُڑ کر وہیں ایک چھوٹا سا چکّر لگا کر پھر اسی دیوار کی منڈیر پر بیٹھ جاتی۔ وہ نل کی طرف نہیں آ رہی تھی۔ وہ شاید پائپ سے مایوس ہو چکی تھی۔ اچانک وہ پھر سے اُڑی اور کنویں کے من کھنڈے پر چھوٹے چھوٹے چکّر لگانا شروع کر دیے۔''

(آخری سواریاں، ص105)

''اس نے کنویں کے اندر وہ چمکتا ہوا پانی دیکھ لیا ہے۔ میرے دل نے مجھ سے کہا۔ کیا یہ کنویں کے اندر جا کر اپنا قطرہ لائے گی؟ لیکن یہ تو ہمیشہ بیٹھ کر پانی کا قطرہ لینے کی عادی ہے۔ تو کیا یہ کنویں میں جا کر ڈوب جائے گی۔ پھر میں بالٹی سے پانی کھینچوں گا تو اس میں ایک مُردہ سبز چڑیا بھی ہوگی جس کی چونچ کھُلی ہوئی ہوگی۔''

(آخری سواریاں، ص105)

''یہ نماز بھی ہے اور دعا بھی ہے۔ اس میں مخصوص سورتیں پڑھی جاتی ہیں۔ دعا کے لیے جب ہاتھ اُٹھاتے ہیں تو اپنی ہتھیلیاں چہرے کی طرف نہیں اوپر کی طرف بلند کر دیتے ہیں۔ عاجزی کے ساتھ اسے دکھاتے ہیں کہ اے مالک و معبود ہمارے ہاتھ خالی ہو گئے ہیں۔ سورج نکلنے کے بعد گرمی میں جا کر جنگل میں اس لیے پڑھنا لازمی ہے کہ عاجزی اور مشقّت کے بغیر کوئی بڑا انعام نہیں ملتا۔ اپنے پالتو جانور بھینس، بکریاں اور بیل بھی لے کر چلنا۔ وہ سب بھی دعا کرتے ہیں۔''

(آخری سواریاں، ص102)

مجھے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ سید محمد اشرف نے اس ناول کو داخلی طور پر دو حصّوں میں لکھا ہے۔ پہلا حصّہ وہ ہے جو جمّو کے رخصت ہونے پر ختم ہو جاتا ہے۔ ''آخری سواریاں'' میں سب سے پہلی جھلک ہمیں جمّو میں ہی نظر آتی ہے اور باقی ناول کو دوسرے حصّے سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ پہلے حصّے میں انفرادی معصومیت کی دبازت زیادہ ہے اور دوسرے میں اجتماعی منظر نامے میں وجودی عناصر کی دریافت کی گئی ہے۔ تقریباً دو الگ الگ کہانیاں ہونے کے باوجود زیریں سطح پر دونوں کا تھیم ایک ہی ہے اور اس طرح ناول میں وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔ انفرادی زندگی اور اجتماعی زندگی آپس میں مل کر ایک اِکائی خلق کرتی ہیں اور اس طرح ناول کا تھیم دو مختلف آوازوں کی جُگل بندی کے ذریعے تخلیقی طور پر ایک بامعنی اور بلند مقام حاصل کر لیتا ہے۔

مگر یہ بھی ہے کہ کوئی بھی تخلیق چاہے وہ ناول ہو یا افسانہ یا شاعری اپنی ماہیت میں ایک ہیجانی اور وجدانی تجربہ ہی ہوتی ہے۔ اس قسم کے معنی تو تجربے کے بعد ہی اس میں سے برآمد کیے جاتے ہیں۔ خود اشرف کے ناول میں کسی تبلیغ یا تلقین کا رنگ نہیں ہے۔ انھوں نے اپنے تخلیقی تجربے کو خاموشی اور آہستگی کے ساتھ کاغذ پر اُتار دیا ہے۔

میں یہاں یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ آج ناول بھی ہر کلچر اور ہر آرٹ کی طرح ماس میڈیا کے ہاتھ میں آ چکا ہے۔ یہ سہل پسندی کا دور ہے۔ لکھنے والوں سے زیادہ تو قاری سہل پسند ہو چکے ہیں۔ یہ ماس میڈیا کے بڑھتے ہوئے اثر کے ذریعے ہو رہا ہے۔ ناول لکھے جانے کی جگہ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ناول کا اسکرین پلے لکھا جا رہا ہو۔ ہماری بصیرت، ہمارا عقیدہ اور ہماری فکر ریزہ ریزہ ہو رہی ہے۔ اِس لیے یہ بہت اطمینان بخش امر ہے کہ ''آخری سواریاں'' ایسے زمانے میں سامنے آیا ہے جب ایک سنجیدہ اور گہرے ناول کی شدّت سے کمی محسوس کی جا رہی تھی۔ ایسے ناول کو ماس میڈیا کبھی نہیں ہڑپ سکتا۔ آخری سواریاں خالص ادبی شرطوں پر پڑھے جانے کا اصرار کرتا ہے۔ یہ ناول شاید اُن لوگوں کے لیے نہیں ہے جو زندگی کو سہل تر بنانے کے درپے ہیں بلکہ ان کے لیے جو اسے بامعنی بنانے کے لیے کوشاں ہیں۔

میں سید محمد اشرف کے اس ناول پر بہت سی رسمی باتوں اور ادبی کلیشوں سے بہ وجوہ گریز کرتا ہوں اور آخر میں بس اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ ''آخری سواریاں'' جاتے ہوئے میں نے بھی دیکھی ہیں۔

میں بھی اس کا گواہ ہوں اور میری نسل کے میری طرح کے بے شمار افراد سید محمد اشرف کے ساتھ سڑک کے اُسی موڑ کی طرف دیکھتے ہوئے اُسی جگہ بیٹھے ہیں، یہ دیکھنے کے لیے کہ سواریاں واپس آتی ہیں یا نہیں۔ ❑❑

(ب) نعمت خانہ مصنّف: خالد جاوید، مبصّر: سیّد خالد قادری

غالباً 1994 میں محمود ایاز کی ادارت میں شائع ہونے والے معروف ادبی جریدے 'سوغات' کے ستمبر کے شمارے میں خالد جاوید کی ایک نظم 'وعدہ' میری نظر سے گزری تھی۔ یہ نظم کچھ یوں تھی:

میں تمھارے پاس آؤں گا
تب شدید بارش ہو رہی ہوگی
تمہارے گھر کے دروازے کے نیچے دلدل ہوگی
وہاں کچھ مویشوں کے کھروں کے نشان بھی ہوں گے
ان کھروں کے نشانوں پر میرے قدم شاید تم تلاش نہ کر پاؤ
جب کائی لگے سیاہ تالاب میں
کنارے اُگے اداس درخت کے
سارے جنگلی پھول گر چکے ہوں گے
تب میں آؤں گا

.....

پتا نہیں میرے بدن کی بو کیسی ہوگی
کیچڑ میں لتھڑے پھول جیسی
مٹی جیسی
یا مچھلیوں جیسی
مجھے نہیں معلوم میں تمہارے پاس کیوں آؤں گا
لیکن میں نے آنے کا وعدہ کیا تھا کبھی
اس لیے میں آؤں گا
اور پھر تاریک سناٹے میں
دور ہوتی ہوئی راہ رو کی چاپ کی طرح
معدوم ہو جاؤں گا۔

ان دنوں اردو میں جیسی شاعری ہو رہی تھی اس لحاظ سے نظم قابلِ توجہ تھی۔ پھر اس کے بعد ایک عرصے تک خالد جاوید کا نام بحیثیت Budding Poet کے ہی ذہن میں محفوظ رہا۔ مگر وقت

گزرنے کے ساتھ جب وہی نام کچھ الگ نہج کی چونکا دینے والی کہانیوں کے ساتھ بھی جڑا دکھائی دیا تو اندازہ ہوا کہ غالباً ان کے ساتھ بھی وہی معاملہ ہوا جو کئی دوسرے معروف ادیبوں کے ساتھ ہوتا رہا ہے یعنی کہ وہ ادب میں اپنی تخلیقیت کی ابتدا شاعری سے کرتے ہیں مگر پھر اِدھر اُدھر بھٹکنے کے بعد آخر کار اپنے لیے اس صنف کو دریافت ہی کر لیتے ہیں جو ان کے تخلیقی تشخص سے زیادہ مناسبت رکھتی ہے۔ اب پلٹ کر سوچتا ہوں تو لگتا ہے کہ شاید وہ نظم بھی ان کے مستقبل کے تخلیقی رویے کو Anticpate کرتی ہوئی ہی تھی—— پھر ایک دو دہائیوں کے اندر یہی نام تنازعات و تعصّبات میں گھرے رہنے کے باوجود رد و قبول کے مراحل طے کرتا ہوا قارئین کے ایک بڑے طبقے کے لیے مابعد جدید اردو فکشن کا شناخت نامہ تصور کیا جانے لگا۔

عرصے سے اردو کا جو فکشن نظر سے گزرتا رہا ہے اس میں اکثر تازہ کاری اور تخلیقی توانائی کا فقدان محسوس ہوا ہے۔ کچھ استثنائی تخلیقات کو چھوڑ کر ان میں سے زیادہ تر ایک گھسی پٹی ڈگر پر چلنے کے باعث یکسانیت اور ذہنی بنجر پن کا احساس دلاتی ہیں۔ ہر چند کہ ان کی بھی تعریف و تحسین میں یاروں نے صفحے کے صفحے سیاہ کر ڈالے ہیں اور کرتے جا رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب خالد جاوید جیسے کسی منفرد ادیب کی تخلیق کسی ادبی دریافت کے طور پر سامنے آجاتی ہے تو آپ حیرت و مسرت سے دو چار ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ ان کی چند کہانیاں پڑھ کر ہی اندازہ ہو گیا تھا کہ بحیثیت ایک تخلیق کار ان پر ہر راز افشاء ہو چکا ہے کہ فکر کے از کار رفتہ سانچوں کو توڑ کر نیز اظہار کے وسیلوں (لفظ و لسان) کو روز مرہ کے عمومی استعمال سے دور لے جا کر ہی ایک عام ادیب اپنی انفرادی شناخت کے اعلان کے ساتھ ساتھ اپنی تخلیقات کو معنی خیزی کی نئی جہات سے روشناس کروا سکتا ہے۔ چناں چہ وہ ایک فکشن نگار کے لبادے میں مسلسل مروّجہ ذہنی تشکیلات کو مشتبہ بنانے اور اپنے چونکا دینے والے پیرایۂ اظہار میں ان کی نفی کے ذریعے نئی فکری و حسی تشکیلات کی ترسیل میں لگے دکھائی دیتے ہیں۔ ''موت کی کتاب'' اور حال میں شائع ہوا ناول ''نعمت خانہ'' بھی بالواسطہ طور پر اسی اہم ادبی منصب کی تکمیل کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ساتھ ہی یہ ناول کے روایتی Format سے انحراف کے ذریعہ بحیثیت ایک ادبی صنف اردو میں اس کے فروغ کے امکانات میں اضافہ بھی کرتے ہیں۔

دراصل دنیائے انسانی اور موت و زیست کے مسائل بہت وسیع ہیں اور ان سے متعلق فکشنل بیانیہ خود اپنے آپ میں کسی قدر کا حامل نہیں۔ اسے تخلیق کرنے والا ہی اس کا موضوع و مزاج متعین کرتا ہے۔ خالد جاوید اپنی فکری تجریدیت اور الفاظ و اسلوب کی ندرت سے ان سب سے

متعلق اپنی تخلیقات کو ایک ایسا قالب عطا کر دیتے ہیں جو اجنبی اور نامانوس ہوتے ہوئے بھی ذہن وادراک کو متحرک کر سکتا ہے۔ ''برے موسم میں'' یا ''آخری دعوت'' کی کہانیاں ہوں یا ''موت کی کتاب'' یا ''نعمت خانہ'' کا متن ہو سبھی جمالیات کے روایتی تصورات یا نام نہاد مطلق سچائیوں کی اپنے اپنے طور پر قلب ماہیت کرتی نظر آتی ہیں بلکہ کبھی کبھی تو انھیں اُلٹا کر کے سر کے بل بھی کھڑا کر دیتے ہیں۔ ان کا بیانیہ Cause اور Effect یا عمل اور ردعمل وغیرہ کے اصولوں سے بندھا نہیں لگتا کہ یہاں واقعات یا Happennings کی لسانی تشکیل سے زیادہ کیفیت یا صورت حال کی لفظی تشکیل پر زور دکھائی دیتا ہے۔

اپنے اس مخصوص قسم کے فکشنل بیانیہ کے خالد جاوید خود موجد ہیں۔ الفاظ کی اس پُر اسرار دنیا میں دبے پاؤں داخل ہو کر اس سے ایسا رشتہ انھوں نے کب اور کیسے جوڑ لیا اور کب اپنے اندر کی چنگاری کو پکڑ کر اس کے حوالے کر دیا اس پر روشنی وہ خود ہی بہتر طور پر ڈال سکتے ہیں۔

اپنے تخلیقی عمل کے بارے میں حالیہ ناول ''نعمت خانہ'' کے پیش لفظ (جیسے وہ متضاد بیانات کی پانچویں قسط کہتے ہیں) میں بھی اپنے مخصوص انداز میں انھوں نے کچھ چونکا دینے والی باتیں کی ہیں:

> ''میں اپنی الٹی سیدھی تحریروں کو ناول یا کہانی کا نام دیتا رہتا ہوں مگر فکشن کو بحیثیت ایک ادبی صنف لکھنے میں بہر حال ناکام ہی ثابت ہوا ہوں۔ میرا فکشن ایک جیتے جاگتے انسان کے شعور کے ذریعے لکھا گیا ہے۔ 'ادیب' نام کی کسی پیشہ ور مگر عمومی ہستی کے ذریعہ نہیں۔''
>
> ''میرے شعور کی مٹی دکھ سے گندھی ہوئی ہے۔ اس لیے میں جو بھی لکھتا ہوں اُسے فکشن کی ایسی دستکوں میں بدل دیتا ہوں جو ضمیر کے دھول بھرے دروازے پر دی جاتی ہیں۔ میرا انفرادی شعور (اجتماعی شعور کی طرف نہ کان دھرتا ہوں نہ میرا ناول یا افسانہ، افسانہ یا ناول) مروجہ ادبی اخلاقیات اور جمالیات کو تواتر سے صدمہ پہنچانا چاہتا ہے۔ جمالیاتی انبساط کو مدنظر رکھ کر گزشتہ 25 سال سے نہ میں نے کوئی سطر پڑھی نہ لکھی—''
>
> ''میں محض اپنے دماغ کے منطقی حصے نہیں لکھتا۔ میرا شعور اکیلے ہونے کے اس تکلیف دہ عمل میں سارے جسم کو شامل کرتا ہے۔ یہاں تک کہ میرے ناخن جو مردہ خلیوں کے سوا کچھ نہیں پتھر پر خراشیں ڈالنے کے لیے خود بخود لپکنے لگتے ہیں۔''

''میں اپنی تحریروں کے بارے میں کوئی بات کرنے سے قاصر ہوں۔ مجھے
ان کے بارے میں اب کچھ نہیں معلوم کیوں کہ ان سطروں کے لکھنے سے
بہت پہلے ہی وہ میرے شعور سے باہر جا چکی ہیں (لاشعور کا مجھے علم نہیں)۔''

یہ باتیں متضاد بھی ہیں اور چونکا دینے والی بھی مگر کیا یہ بھی سچ ہے کہ کائنات فطرت اور انسان سے تعلق پر بات تضاد اور پیچیدگی (Complixity) سے ہی عبارت ہے۔ ویسے خالد جاوید اپنی غیر روایتی سوچ اور اپنے پوری طرح شخصی و انفرادی تصورات سے متعلق کچھ نہ کچھ Clue اپنی بیش تر تحریروں میں یہاں وہاں فراہم کرتے رہتے ہیں ایک طرح کی یاد دہانی (Reminder) کے طور پر کہ انھیں اوروں کی طرح نہ سمجھ لیا جائے۔ (یہ تشویش Exnxity) ہر اس اہم تخلیق کار میں پائی جاتی ہے جو روایات کو رد کر کے خود اپنے لیے نئے راستے بناتا ہے) تو بہر حال ان اشاروں سے ان کے تخلیقی تشخص کا جو خاکہ ابھرتا ہے وہ کچھ اس طرح کا ہے۔

لکھنا ان کی ایک شخصی اور اندرونی ضرورت ہے جو ان کے لیے محض ایک Vocation یا پیشہ نہیں۔ چنانچہ ان کی تحریریں کسی مخصوص ادبی روایت میں ڈھلی ہوئی نہیں۔ نیز یہ کہ ان کے لیے یہ تحریریں از کار رفتہ اخلاقیات و جمالیات کو رد کرنے کا ذریعہ بھی ہیں کہ وہ روایتی شعریات سے فاصلہ بنا کر اپنے انفرادی شعور (ضمیر) اور ضمیر کی تحریک پر ایک الگ شعریات کی تشکیل کرنا چاہیں گے جن کے تحت تخلیقی عمل میں دنیاوی علم، منطق یا عقل کی موشگافیوں سے زیادہ چھٹی حس (Intuition) اور ادراک سے کام لیا جا سکے اور روح کے بوجھ سے دبے انسانی جسم کے آشوب کی پوری کہانی کہی جا سکے۔ اقساط میں ایک کے بعد دوسری اپنی ہر تخلیق میں وہ یہی کہانی غیر معمولی کامیابی سے کہتے آ رہے ہیں جب کہ حالیہ ناول ''نعمت خانہ'' میں ان کی اس کہانی کا بیانیہ غیر معمولی وفور و شدت کا حامل ہے) مزید یہ کہ صرف ان کا ذہن نہیں بلکہ ان کا تمام تر وجود شامل ہوتا ہے ان کے تخلیقی عمل میں۔

خالد جاوید کی تحریروں کے درون میں جایا جائے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مختلف موضوعات سے وابستہ مروجہ فکر یا چیزوں کے تسلیم شدہ رشتوں پر بہ انداز نو نظر ڈالنے کا عمل ان کے فکشنل بیانیہ پر حاوی ہے۔ (آج سے تقریباً سو سال پہلے انگریزی شاعر و نقاد Coleridge نے فینسی (Fancy) سے الگ اسے پرائمری Imagination کا نام دیا تھا جو اس کے نزدیک اشیاء کے پرانے رشتوں کو Revice یا رد کر کے انھیں نئی صورتیں دیتی ہے اور یوں معنویت کے نئے تلازمے وجود میں لاتی ہے)۔ مزید یہ کہ ان کا بیشتر بیانیہ ایک مرگ آسا تخیل سے برآمد کیا گیا لگتا ہے جہاں ہر شے پر

کہنگی، زوال آمادگی، انہدام اور موت کی مہریں لگی ہوئی ہیں۔ یہاں تعمیر اور انہدام کے درمیان کوئی وقفہ نہیں۔ ایسے Hauated تخیل کی خلق کی ہوئی لفظی تشکیلات ہیں جہاں زندگی کا ہر مظہر تنظیم سے انہدام کی جانب رواں دواں ہے۔

اس طرح اسے عصری ادب میں کافکائی تخیل کی بازیافت کے طور پر بھی دیکھا جاسکتا ہے جو اشیا اور زندگی کے مظاہر کی مسخ شدہ صورتوں کے تصور سے زندگی کی حقیقت کو سامنے لاتا ہے اور یوں بیانیہ کے منظرنامے کو مایوسی، تشویش، سنسنی خیزی یا خوف و ہراس سے بھر سکتا ہے۔

خالد جاوید کا پہلا ناول ''موت کی کتاب'' خود اپنی ہستی اور اس کی حریف قوتوں کے درمیان کشاکش کا ایک ایسا ڈرامائی رزمیہ معلوم ہوا جو وجود کی بریدگی سے شروع ہوکر ماں کی چھاتیاں چوس کر نئی زندگی کے حصول کی آرزو پر ختم ہوجاتا ہے۔ اپنی ہستی کا خارجی وجود یا صبح سے باہر نکلنے کے لیے اکسایا جانا۔ موت یا خودکشی پر — ''باہر نکلو اس ذلیل جسم سے باہر نکلو'' — اور پیدائش سے قبل ہی موت سے سابقہ — شاید یہی اس کے بیانیہ کا جبر (Comulsion) بھی ہے (وہ بات منظر یا واقعہ جو بیان کنندہ کی مجبوری کے طور پر اس میں موجود اس بات جذبے یا ارادے کی نمائندگی کرتا ہے جو مصنف کے تحت الشعور یا تخلیقی تشخص پر حاوی ہو)۔ چنانچہ اپنے دوسرے ناول ''نعمت خانہ'' کو بھی وہ ''موت کی دوسری کتاب'' کہتے ہیں بلکہ اپنی ہر آنے والی تحریر کو موت کی ایک اور کتاب — مگر مجھے کسی سنکی یا شہرت پرست ادیب کا محض سنسنی پھیلانے کے لیے دیا گیا بیان نہیں لگتا بلکہ مصنف کے اپنے شعور کے مطابق اُس کی اپنی زبان میں زندگی کے حوالے سے موت کی ناگزیریت کا ایک بلند بانگ اعلان ہوسکتا ہے۔

خالد جاوید کے بیانیہ کا ایک اور نمایاں فیچر اس کا بڑی حد تک Sinister اور Eerie ہونا بھی ہے۔ اسے فرائیڈین تنقیدی اصطلاح میں 'Uncarny' (اجنبی، غیر مانوس، عجیب و غریب یا ڈراؤنا) کہا جاسکتا ہے۔ اس کی مثالیں کسی نہ کسی درجے میں ان کے یہاں جگہ جگہ ملیں گی۔ ان کے نئے ناول ''نعمت خانہ'' سے چند اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں:

> ''باورچی خانے کی گرتی ہوئی دیواروں پر بے شمار کاکروچ اکٹھا ہو گئے ہیں۔
> عدالت لگ گئی ہے۔
> باورچی خانہ — ایک خطرناک جگہ ہے۔
>
> .....
>
> ''کیا کبھی اس بات پر غور کیا گیا کہ باورچی خانے کی تقریباً تمام اشیا میں چند

خاص مواقع پر ایک خطرناک ہتھیار بن جانے کے امکانات پوشیدہ ہیں۔ چاہے وہ ترکاری کاٹنے والی چھری ہو، توا ہو، چمٹا ہو پھکنی ہو، جلتی ہوئی لکڑی ہو...''

''گھر کے کسی اور حصے میں اتنے خطرناک بہروپئے نہیں پائے جاتے جتنے کہ رسوئی میں اور گھر کے کسی بھی مقام پر عورتیں اتنی برانگیختہ برافروختہ حسد سے بھری ہوئی، تشدد آمیز اور چھوٹی ذہنیت کی نہیں ہوتیں جتنی باورچی خانے میں—''

''انسانی آنتوں کی بھوک اور دو وقت کی روٹی میں ایک پُراسرار اور بھیانک شہوت چھپی ہوئی ہے۔ یہ شہوت صرف سیاہی اور خون کی طرف بڑھتی ہے اور انجام کار بس ایک فحاشی اور مغالطہ آمیز بدنیتی بچی جاتی ہے جس کے نشے کے زیر اثر کال پیلی اور گوری عورتیں گرم برتنوں کو اپنے سنّ ہاتھوں سے اٹھاتے رہنے کی عادی ہوکر باورچی خانے کے برتنوں سے وہی سلوک کرنے لگتی ہیں جو وہ اپنے مردوں سے کرتی ہیں۔ ان کے مرد آہستہ آہستہ چھوٹے بڑے برتنوں میں تبدیل ہونے لگتے ہیں۔ باورچی خانے میں وہ سب بے حد حاوی اور خودغرض ہوجاتی ہیں۔ عورتیں باورچی خانے کے برتنوں سے مباشرت کرتی ہیں—''

(''نعمت خانہ''- پہلا حصہ-'ہوا' سے)

یہاں گھر کی عام چیزوں جیسے کہ باورچی خانے کے سامان یا روزمرہ کے معمولات جیسے کہ گھر کی عورتوں کا باورچی خانے میں کام کرنا وغیرہ کو مصنف کا Weried تخیل ایک یکسر نئی اور سنگین معنویت سے بھر دیتا ہے..... ایک ایسی Fatalistic تخلیقیت جو روزمرہ سے اخذ کی گئی امیجری کو مہلک اور سنگین بنا دیتی ہے۔ Domastic Surreality کی ایسی مثالیں امریکی ادیبوں جیسے کہ Dylan Thomas کے شعری مجموعے ''Death and Entrances'' کی نظموں، Marine-Moor کی شاعری اور ملویا پلاتھ کی نظموں یا ان کے معروف ناول ''The Belljar'' وغیرہ میں دیکھی جاسکتی ہے۔

روح کی پاکی کے تصور کے برخلاف ابن آدم کے جسم کے بدصورتی، بدبو، غلاظت اور زوال آمادگی وغیرہ سے رشتے کی ناگزیریت کا شدید احساس بھی خالد جاوید کے فکشنل بیانیہ پر حاوی ہے اور وہ بحیثیت ایک حساس فنکار انسانی وجود کی اس سفاک حقیقت سے نہ صرف پوری دیانت داری بلکہ ایک حیرت انگیز جرأت مندی کے ساتھ معاملہ کرتے نظر آتے ہیں۔ بنیادی جبلّتوں کی تسکین میں لگے آج کے نام نہاد مہذب انسان کو بھی اس کی ماقبل تہذیب کی اصل حالت

کے پس منظر میں میں رکھ کر ان کا وزن ایک مسخ شدہ (Distorted) اور مضحکہ خیز (Ridiculous) شکل میں دیکھتا ہے۔

ان باتوں کی توثیق کے طور پر ''نعمت خانہ'' سے چند مثالیں درج کی جاتی ہیں:

''یہ پوری گلی ہیضے کے مریضوں سے اور پیشاب پاخانے کی ناگوار بدبوؤں سے بھرتی رہتی تھی۔ مریض ایک کے اوپر ایک لدے رہتے اور اکثر اپنی اپنی الٹیاں اور قے برداشت نہ کرتے ہوئے ایک دوسرے کی پیٹھ پر ہی کر دیتے... وہ سب لگاتار الٹیوں بخار اور کچھ نہ کھانے پینے کی وجہ سے انتہائی لاغر اور کمزور ہو چکے تھے۔ ان کی کھال گوشت اور ہڈیوں میں پانی کی بوند تک نہ بچی تھی۔''

''ان دونوں کی ہذیانی چیخوں سے سارا گھر جاگ جاتا ہے۔ مکھیاں دونوں پر بری طرح چمٹ گئی تھیں— چاندانی رات میں مکھیوں کے سائے بھیانک تاریک دھبّوں کی طرح اڑتے اور گردش کرتے پھر رہے تھے— فیروز خالو کو میں نے بھاگتے ہوئے زینے کی جانب جاتے دیکھا—— ان کی قمیص اور پتلون ان کے کندھوں پر تھی۔ وہ بار بار اپنے نچلے حصے پر اِدھر اُدھر ہاتھ مار رہے تھے شاید ان کے پوشیدہ اعضاء کو مکھیوں نے ڈنک مارے تھے——

ثروت ممانی بری تک چیخیں مار رہی تھیں اور دیوانوں کی طرح زمین پر لوٹیں لگا رہی تھیں۔ کبھی وہ اٹھ کھڑی ہوتیں اور کبھی بگولے کی طرح چکرانے لگتیں۔ ان کے بال کھل کر ان کے گھٹنوں تک جا رہے تھے—— میں نے انھیں اپنا جمپر اتارتے دیکھا۔ ان کی غیر معمولی طور پر بڑی اور بھاری بھاری لٹکی ہوئی چھاتیوں کی پرچھائیں کبھی زمین پر پڑتی کبھی دیوار پر—— ان کو دیکھ کر لگتا تھا جیسے وہ کوئی خوفناک تانڈوے ناچ ناچ رہی ہوں۔ ایک چیڑیل ایک آسیب کی مانند—— وہ کسی غیر انسانی شے میں تبدیل ہو چکی تھیں۔ تھوڑی دیر بعد بالکل خاموش ہو کر وہ زمین پر ایک وزنی درخت کی مانند گر پڑیں—— نور جہان خالہ نے ثروت ممانی کے ننگے بدن پر اپنا سوتی دوپٹہ ڈال دیا تھا مگر ڈوپٹہ ڈالنے سے پہلے میں نے ان کے سینے کی طرف دیکھا تھا۔ وہاں اب چھاتیاں نہ تھیں۔ وہ سوج کر ایک بڑے سے تھیلے میں بدل چکی تھیں۔ مجھے آٹا لانے والا تھیلا یاد آ گیا——''

''مگر انجم بانو کی ہوس اس کی روح میں پوشیدہ تھی اور اس بھیانک ہوس اور شہوت کا ساتھ دینے میں اس کا بیمار خون کی کمی کا مارا ہوا یرقان زدہ جسم ساتھ نہیں دے سکتا تھا۔ اس لیے وہ جسم ایک خزاں رسیدہ پتے کی طرح لرزنے اور کانپنے لگا۔ انجم بانو کی روح کی پیاس نہ جانے کتنی صدیوں کی پیاس تھی اور یہ پیاس اس لیے بے قابو تھی کہ انجام بانو کا جسم بیمار تھا۔ روح جسم پر اپنی شہوت، اپنی خواہش اور اپنی ہوس کے وار پر وار کھاتی جا رہی تھی۔ وہ کمزور بیمار مگر پاکیزہ جسم کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے ہلاک کر دینے کے درپے تھی——''

یہ آخری مثال یہ بھی واضح کرتی ہے کہ مصنف نے روح اور جسم کے درمیان رشتے کے روایتی تصور کو جہاں روح جسم کے حصار میں مجبور و بے بس ہے اور اس قید سے آزاد ہونے کے لیے مضطرب تقریباً الٹا (Reverse) کر دیا ہے۔ یہاں جسم پر روح کا جبر بھی ہو سکتا ہے اس کے ان مطالبات کی صورت جنھیں پورا کرنا جسم کے بس میں نہیں——

خالد جاوید کے فکشن میں موجودہ کائنات اور انسانی زندگی کا منظر نامہ واضح طور پر نہ صرف مضحکہ خیزی و مہملت سے عبارت دکھائی دیتا ہے بلکہ اس پر غالب Imagery کے حوالے سے غور کیا جائے تو ایک مہلک قسم کی بربریت (Brutality)، اذیت پسندی اور تشدد سے بھی-اوپر دی گئی مثالوں کے علاوہ بھی ان کے بیانیہ میں ایسی مثالیں قدم قدم پر مل جائیں گی۔ ''نعمت خانہ'' سے کچھ اور مثالیں پیش کی جا رہی ہیں:

''وہ بہت ضدی اور شیطان قسم کا بچہ تھا۔ ایک دن اپنے باورچی خانے میں اودھم مچا رہا تھا۔ وہاں برادے کی انگیٹھی دہک رہی تھی۔ ایک پل کے لیے ماں کی نظر بچی تو ببّو کے جی میں کیا آئی کہ انگیٹھی پر جا کر بیٹھ گیا—— اس کے منھ سے دردناک چیخیں نکلیں۔ وہ رو بھی نہ سکا۔ اس کا رونا صرف چیخ بن کر رہ گیا۔ ایک کبھی نہ ختم ہونے والی چیخ۔ اس کے ننھے معصوم پوشیدہ اعضاء جل کر رہ گئے۔ نچلا دھڑ بری طرح جھلس گیا۔ ببّو اب چالیس سال کا ہو چکا تھا۔ اس کا دماغ خراب ہو چکا تھا۔ وہ گھر میں ننگا گھوما کرتا تھا اور رات دن چیخیں مارا کرتا، بالکل اسی طرح جیسے وہ آج بھی جلتی ہوئی انگیٹھی پر بیٹھا ہوا ہو—— مجھے یہ بھی افسوس ہے کہ میں کبھی قریب سے ببّو انگیٹھی کو دیکھ نہ سکا۔ اپنی زندگی میں میں نے اسے صرف ایک بار دیکھا تھا—— اس کے تن پر صرف میلی سی پھٹی

ہوئی بنیان تھی۔ میں نے غور سے اس کے نچلے دھڑ کی طرف دیکھا تھا۔ جہاں ایک خاموش مردہ سفیدی کے سوا کچھ نہ تھا——''

''نور جہاں خالہ نے چولہے میں سے سلگتی ہوئی لکڑی نکالی اور وہیں بیٹھے بیٹھے لوٹے سے پانی ڈال کر اسے بجھا دیا۔ جلتی سلگتی لکڑی پر جیسے ہی پانی گرا سن سن کی ایک تیز آواز باورچی خانے میں گونجی—— جیک اس تیز آواز سے بری طرح خوف زدہ ہو کر حواس باختہ ہوتے ہوئے زور سے اچھلا اور چولہے میں جا گرا۔ چولہے میں تازہ بھوبھل تھی۔ اس کی تہہ میں انگارے دہک رہے تھے۔ وہ چیں چیں کی بڑی دردناک آوازیں تھیں—— پھر چھوٹے چچا نے اسے باہر نکالا وہ چیں چیں کرتا ہوا لڑکھڑاتا ڈگمگاتا فرش پر ادھر اُدھر چکر لگا رہا تھا۔ اس کے ننھے منّے پیر پوری طرح جل گئے تھے اور قصائی کی دوکان پر رکھے چھیچھڑوں کے مانند نظر آ رہے تھے۔ اس کی جلد پر سے سفید دھاریاں غائب تھیں۔ اس کی دم جل کر ٹوٹ گئی تھی۔ وہ ایک گلہری نہ ہو کر ایک بدنما خارش زدہ اور گندا دم کٹا چوہا نظر آ رہا تھا۔ تھوڑی دیر وہ اسی طرح اچھلتا کودتا رہا پھر خاموش ہو کر فرش پر پڑ گیا—— میں نے دیکھا اس کی آنکھیں غائب تھیں۔ سر کی جلی ہوئی کھال آگے کو لٹک رہی تھی۔''

''پام کے درخت کی جانب کھلنے والے روشندان سے انجم باجی اور انجم آپا دو بھیگی ہوئی بلیوں کی مانند کود کر اندر آ گئیں۔

سفید بلی اور کالی بلی۔

وہ دونوں فرش پر مسکینیت سے بیٹھ کر اسے قتل ہوتا ہوا دیکھ رہی ہیں۔ اس لالچ اور امید میں کہ جب ہڈیاں ابل جائیں تو اس کی بیوی ان کا گودا نکال کر خالی ہڈیوں کو ان کے آگے چوسنے کے لیے ڈال دے۔

وہ آہستہ آہستہ قتل ہو رہا ہے۔

اس نے یوں ہی کروٹ سے فرش پر گرے گرے دیکھا کہ انجم کی سفید شلوار میں سے پیروں کے پاس سے خون کی ایک لکیر رینگ کر فرش پر پھیل رہی ہے۔ شلوار کے اندر اس کی بچہ دانی کا منھ اس طرح کھل گیا ہے جس طرح شیر خوار بچہ رونے سے پہلے اپنا معصوم اور صاف ستھرا منھ کھولتا ہے دانتوں سے پاک

ایک پوپلا منھ ـــــــ''

''دنیا کی نوٹنکی قربان گاہ میں جاری ہے۔ چاقو کے پھل میں لپٹی آنتیں ٹپکتا اور بہتا ہوا خون زمین لال نالیوں میں ..... بہتا رکتا لال پانی۔ مجھے کھڑا تماشا دیکھنا ہے۔ ذبح کا تماشا ایک ایسا جادو جس سے دلچسپ اور کشش انگریز دوسرا کوئی کھیل نہیں ہوسکتا۔ جانور کا سر کس طرح اس کے جسم سے الگ ہوجاتا ہے اور ذرا سے فاصلے سے کنارے پر پڑے پڑے اپنے باقی جسم کے ٹکڑے اور بوٹیاں ہوتے ہوئے دیکھتا ہے۔ اس کے چہرے پر لگی حیرت زدہ آنکھیں کس طرح سب کچھ دیکھتی ہیں- یہ رہا گردہ اور یہ کلیجی- تازہ خون میں ڈوبے یہ دل یہ پھیپھڑے یہ آنتیں اور اوجھڑیاں اور یہ پائے یہ بھیجا یہ کان یہ کلاّ... سب الگ الگ سلیقے سے رکھے ہوئے ہیں۔ چھریوں کے شامیانے تلے سکون اور آرام سے۔''

''نعمت خانہ'' کے خصوصی حوالے سے بات کی جائے تو اس کے پروٹو گونسٹ وفرسٹ پرسن بیان کنندہ کی زندگی کی کہانی ایک شرم وجھجک کے بوجھ تلے دبے کمسن بچے سے شروع ہوکر جو وقت سے پہلے بالغوں کی دنیا کا مشاہد بن جاتا ہے اشتہا وشہوت، جرم وسزا، علت وعذاب کے شدید احساسات سے گزرتے ہوئے Adult اور پھر انہدام، زوال، آمادگی، ویرانی اور موت کے مقابل کھڑے بوڑھے کی داستان پر ختم ہوتی ہے ـــــ شاید یہی زندگی کی حقیقی کہانی بھی ہے ـــــ تشکیل وتنظیم سے بکھراؤ، لاتشکیل اور نیستی تک کے سفر کی- چناں چہ مصنف کا اپنی ہر آنے والی تخلیق کو ''موت کی ایک اور کتاب'' کہنا کچھ عجیب نہیں لگتا بلکہ اس سے آگے جا کر اس سے اتفاق کرتے ہوئے انہدام، زوال آمادگی یا موت کو زندگی سے متعلق ان کی تحریروں کا Co-author بھی کہا جاسکتا ہے— یوں بھی خالد جاوید کے پروٹو گونسٹ اپنی کہانی جس سفاکیت (Ruthlessness)، Cinicism، اوکھڑپن اور غیر آرائشی کھردری زمینی زبان میں کہتے ہیں وہ انھیں اردو کے دیگر فکشن نگاروں سے ممتاز بنا دیتا ہے۔ ایسے ہی امتیاز کا حامل ان کے حالیہ ناول ''نعمت خانہ'' کا موضوع ہے (انسانی وجود کی اس کی آنتوں کی بھوک سے رشتے کی ناگزیت) اور اس سے متعلق مصنف کی آواں گارد سوچ بھی ہے۔ اسی جبلتی بنیادوں پر استوار انسان کے حیوانوں اور فطرت سے قدیم تر رشتے کے گہرے ادراک کو اس ناول میں بے شمار جانوروں (خرگوش، گلہری، بلی، چھپکلی، کاکروچ، کیچوا اور شہد کی مکھی وغیرہ) کی موجودگی کا جواز بھی بنایا جاسکتا ہے۔

مختلف فنی ثقافتوں کے تحت انگریزی کے معروف تمثیلی ناول ''Animal Josman'' (جس میں جنگل میں پائے جانے والے بڑے جانوروں کو ایک سیاسی Satire کا کردار بنایا گیا ہے) اور اردو میں کرشن چندر کے بچوں کے لیے لکھے ایسے ہی تمثیلی ناول ''الٹا درخت'' کے علاوہ میری نظر میں کوئی اور فکشنل بیانیہ ایسا نہیں جہاں اتنے جانور کسی انسانی کردار کی زندگی کی سرگزشت کا فطری طور پر حصہ بنے ہوں۔

خالد جاوید کی تحریریں یہ بھی محسوس کراتی ہیں کہ ان میں خلق کی گئی فکشنل کائنات اور اس کے ذی روح اعلیٰ جذبات وافکار کے اظہار یا انسانی رشتوں کی عظمت ورفعت کا احساس دلانے سے کہیں زیادہ اپنی اس بنیادی سرشت اور جبلّت کا ادراک کرواتے ہیں جو اکثر عمومی ذہنوں پر حاوی بھاری بھرکم تصورات واقدار کی نفی کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ یا پھر اس امر کو منوانے پر زور کہ انسان ایک ایسی مخلوق ہے جو ہمیشہ محبت ونفرت، امید وناامیدی، حقیقی وتخیلاتی اور معقولیت وغیر معقولیت کے درمیان جھولتا رہتا ہے۔ نیز یہ کہ وہ جو کچھ کرتا ہے یا اس کے ساتھ جو کچھ ہوتا ہے یہ دونوں باتیں کسی دنیاوی یا اخلاقی اصول یا منطق کے مطابق نہیں بلکہ کسی پُراسرار مابعد الطبیعاتی قوت کے زیر اثر وقوع پذیر ہوتی رہتی ہیں جن کا ادراک وہ عقل کے بجائے اپنی چھٹی حس (Intution) کو بیدار رکھ کر ہی کرسکتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اپنے حالیہ ناول ''نعمت خانے'' کے پلاٹ کی بنیاد انھوں نے اپنی اسی فلسفیانہ بصیرت پر رکھی ہے۔ ان کے فکشن کا ذہین قاری یہ محسوس کیے بنا بھی نہیں رہ سکتا کہ وہ اپنے بیانیہ کے توسط سے ایک ایسی دنیا خلق کرتے ہیں جس میں اپنے کرداروں ساتھ وہ خود بھی شامل ہوکر اس کے اسرار ورموز، زندگی یا موت نیز اپنے وجود کی حقیقت سے متعلق ان سوالوں کے جواب تلاش کرنے کی کوشش کریں جو ان کے تخلیقی ذہن کو مضطرب رکھتے آئے ہیں۔

کچھ ادبی تخلیقات ایسی بھی ہوتی ہیں جن کے منظر عام پر آنے کے ساتھ ساتھ ان کے موضوع سے جڑا ایک یکسر نیا فلسفیانہ نقطۂ نظر بھی وجود میں آجاتا ہے۔ ''نعمت خانہ'' میرے نزدیک ایک ایسی ہی تخلیق ہے—— یہ حقیقت کی خلق کردہ اس نئی فلسفیانہ فکر کو نہایت کامیابی اور پوری فنکاری سے سامنے لاتی ہے کہ غالباً انسانی ذہنی اور روحانی طور پر اپنی آنتوں کے اندر ہی رہتا ہے۔ (یہاں اس فلسفیانہ فکر کا ماخذ بیک وقت مشاہدہ اور چھٹی حس (Intution) دونوں ہیں— ساتھ ہی یہ نقطۂ نظر ایک ہی وقت میں مادی یا بدنی (Body Centric) اور مابعد الطبیعاتی مانا جاسکتا ہے) اتنا ہی نہیں یہ ناول جس سرعت وفنکارانہ چابکدستی سے اپنی یہ غیر معمولی فلسفیانہ

بصیرت قاری کوسونپ دیتا ہے یہ فکشن کا ایک ایسا وصف ہے جو صرف بڑی اور اہم تخلیقات سے ہی منسوب رہا ہے اور ایسی بڑی اور اہم تخلیقات تبھی وجود میں آتی ہیں جب کوئی مصنف اپنے تخیل کی تمام تر قوت اپنی خلق کردہ فکشنل دنیا کی اندرونی تہوں تک پہنچنے میں لگا دے اور ایسا کچھ ڈھونڈ کر لا سکے جو سچا ہوتے ہوئے بھی، چونکا دینے والا، پراسرار اور آسانی سے یقین میں آنے والا نہ ہو۔

خالد جاوید کی اس ناول کی قرأت کے ساتھ ذہن میں یہ خیال بھی آتا رہا کہ غالباً وہ اپنا فکشن اس انسان کے Behalf پر لکھتے ہیں جو ازل سے زوال کے مقابل کھڑا رہا ہے اور جس کی زندگی کی مملکت ہر بکھراؤ، انہدام اور موت کی حکمرانی ہے۔ چنانچہ نعمت خانے کی کہانی بھی زندگی میں موت کی اور موت میں زندگی کی یاد پر مبنی ہے اور یہاں بھی ایک بار پھر انھوں نے انسانی وجود کے ان دو سروں کو تخلیقی طور پر یکجا (Equate) کرنے کی ایک Brilliat کوشش کی ہے۔

میں ''نعمت خانہ'' کا شمار اردو کے ان چند نمایندہ ناولوں میں کرنا چاہوں گا جو اس کے فکشن کو مغرب کے بہترین فکشن کے ہم پلہ ثابت کرنے میں اہم رول ادا کر سکتے ہیں۔ □□

(ج) اختر الایمان نمبر (اردو ادب)، اڈیٹر: اطہر فاروقی، مبصر: بیدار بخت

اب تک اختر الایمان پر مضامین کی صرف دو کتابیں چھپی تھیں۔ پہلی کتاب محمد فیروز دہلوی کی مرتب کردہ 'اختر الایمان: مقام اور کلام' تھی، جس کا پہلا اڈیشن 1997 میں شائع ہوا اور دوسرا، معمولی اضافے کے ساتھ، 2001 میں۔ دوسرے ایڈیشن میں 15 مضامین اور چار مصاحبوں کے علاوہ اختر الایمان کی نظموں کا انتخاب بھی شامل ہے۔ 44 صفحوں پر پھیلا ہوا یہ انتخاب غالباً خود محمد فیروز دہلوی نے کیا تھا۔ شاہد ماہلی کی مرتب کردہ کتاب 'اختر الایمان، عکس و جہتیں' 2000 میں منظر عام پر آئی۔ اس کتاب میں 29 مضامین اور مصاحبوں کے علاوہ خود اختر الایمان کے پیش لفظ اور کچھ کہانیاں، تصویریں اور خطوط بھی شامل ہیں۔ شمیم حنفی کا مرتب کردہ اختر الایمان کی نظموں کا انتخاب بھی اس کتاب میں ہے جو تقریباً 80 صفحوں کو محیط ہے۔ ان دونوں کتابوں کے اکثر مضامین پہلے ہی شائع ہو چکے تھے۔

اختر الایمان صدی کی تقریبات کے سلسلے میں انجمن ترقی اردو (ہند) نے اپنے سہ ماہی مجلّے 'اردو ادب' کا ایک ضخیم 'اختر الایمان نمبر' مارچ 2016 میں شائع کیا۔ اس مجلّے میں محمد فیروز دہلوی اور شاہد ماہلی کی مرتب کردہ کتابوں سے بھی کچھ مضامین نقل کیے گئے ہیں۔ ان میں پانچ

ایسے مضامین بھی ہیں جو ان دونوں ہی کتابوں میں شامل ہیں۔ ان مضامین کو اختر الایمان پر شائع ہونے والی ایسی ہر کتاب میں شامل ہونا چاہیے جس میں ان کے فن و شخصیت پر مضامین شامل ہوں۔

'اردو ادب' کے 'اختر الایمان نمبر' میں 24 مضامین بالکل نئے اور خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ 'اختر الایمان نمبر' میں نظموں کا انتخاب شاید اس لیے نہیں ہے کہ اختر الایمان کی نظموں کے کئی انتخاب پہلے ہی شائع ہو چکے ہیں۔ دو تو وہی ہیں جو محمد فیروز دہلوی اور شاہد ماہلی کی کتابوں میں شامل ہیں۔ ایک انتخاب شمس الرحمٰن فاروقی کا ہے جو 1994 میں شائع ہوا تھا، اور ایک زبیر رضوی کا انتخاب ہے جو 'ذہنِ جدید' کے آخری شمارے کے 'گوشۂ اختر الایمان' میں حال ہی میں شائع ہوا تھا۔ (ابھی تک جی نہیں چاہتا کہ زبیر رضوی کو مرحوم لکھوں۔) میرا انتخاب 'درد کی حد سے پرے' کے عنوان سے ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی نے 2000 میں چھاپا تھا۔

شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون حاصلِ شمارہ ہے۔ 'باقیاتِ اختر الایمان' کی ایک کاپی میں نے انھیں 14 فروری 2016 کی شام کو دی تھی جس سے پہلے انھوں نے یہ کتاب نہیں دیکھی تھی۔ اور 17 فروری 2016 کو اطہر فاروقی نے جب مجھ سے ممبئی میں فون پر بات کی تو یہ بھی بتایا کہ فاروقی صاحب نے 'اردو ادب' کے اختر الایمان نمبر کے لیے ایک مضمون لکھا ہے۔ مضمون دیکھنے پر پتا چلا کہ انھوں نے 'باقیاتِ اختر الایمان' کے اندراجات سے بھی استفادہ کیا ہے۔ یہ تو میں جانتا تھا فاروقی صاحب کے پڑھنے اور لکھنے کی رفتار بہت تیز ہے مگر مجھے یہ علم نہیں تھا کہ اس قدر تیز ہے۔ دو ڈھائی دن میں کوئی تین سو صفحے کی کتاب پڑھ لینا اور 29 صفحے کا مضمون لکھنا (خواہ اس میں بہت سے صفحے پہلے کے لکھے ہوئے ہوں) حیران کن کارنامہ ہے۔

خدا جانے فاروقی صاحب نے اختر الایمان کے 'پتھر کے صنم' والے دو مصرعے کہاں پڑھے یا سنے تھے۔ میں نے پہلی بار انھیں ابن صفی کے جاسوسی ناول 'قاتل سنگ ریزے' میں پڑھا تھا، جس میں فریدی حمید سے کہتا ہے، ''خدا کی قسم بڑا پیارا شعر کہا ہے ندیم (کذا) نے: اب یہ سوچا (کذا) ہے کہ پتھر کے صنم پوجوں گا، تاکہ گھبراؤں تو ٹکرا بھی سکوں مر بھی سکوں۔'' جب میں نے 1964 میں ایک روپے والی سٹار پاکٹ بک سے شائع ہونے والا 'یادیں' کا اڈیشن پڑھا تو ابنِ صفی کی غلطی کا احساس ہوا۔

نظموں کے تجزیے کا سلسلہ بہت دلچسپ ہے اور جاری رہنا چاہیے۔ اختر الایمان کی نظم 'موت' کے تجزیے کا حق صرف خالد جاوید کو ہے جن کی 'موت کی کتاب' میری پسندیدہ کتاب ہے۔ ایسی کتابیں اردو میں کم ہی لکھی گئی ہیں۔ نظم 'موت' کا تجزیہ بہت اچھا ہے۔ یہ صرف خالد

جاوید ہی کہہ سکتے تھے کہ ''یہ نظم اتنی ہی پراسرار ہے کہ جتنی 'موت' پراسرار ہوتی ہے''۔اس تجزیے کا اختتام انھوں نے اس غیر معمولی جملے سے کیا ہے، جسے صرف کوئی صوفی، سادھو یا سنت ہی لکھ سکتا تھا: ''یہ اور بات ہے کہ کچھ لوگ مرنا نہیں چاہتے کیوں کہ انھیں جینا نہیں آتا۔'' میں نے کسی اردو نظم کا اس سے اچھا تجزیہ کبھی نہیں پڑھا، میرا جی کا بھی نہیں۔

سراج اجملی کا 'کل کی بات' کا تجزیہ بھی خوب ہے۔ایک مصرع میں کتابت کی غلطی در آئی ہے: 'ہم سے دورابّا اسی کمرے کے اک کونے میں' والے مصرع میں 'ہم سے' چھوٹ گیا ہے۔کوثر مظہری نے لکھا ہے کہ ''اختر الایمان نے مسجد کو اسلامی حمیت اور ایمانی قوت کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے''۔ایک پہلو سے یہ بات ٹھیک ہے مگر میرے خیال میں نظم کی خوبی یہ ہے کہ نظم میں 'مسجد' نہ صرف اسلام کی بلکہ سب مذہبی عقیدوں کی علامت ہے۔نظم 'ایک لڑکا' کا تجزیہ پہلے بھی کئی لوگوں نے کیا ہے۔شہناز نبی کا تجزیہ اچھا تو ہے، مگر اس میں ایسی کوئی بات نہیں کہی گئی جو پہلے نہ کہی جا چکی ہو۔

اطہر فاروقی نے اپنا مضمون 'پہلا ورق' کے طور پر لکھا ہے۔'اردو ادب' میں یہ عنوان اداریے کے لیے مخصوص ہے۔اداریہ ہونے کے باوجود اطہر فاروقی کا یہ مضمون بہت دلچسپ اور اس سے اختر الایمان کی زندگی کے کچھ ایسے پہلو سامنے آتے ہیں جو پہلے مخفی تھے۔

مجھے خوشی ہے کہ ارجمند آرا کو اختر الایمان کو پڑھنے کا ویسا ہی چسکا لگ گیا جیسا ''اسکول کے زمانے میں ابن صفی [کو] پڑھنے کا لگا تھا''۔میں تو دونوں کی تحریروں کا تریاکیِ قدیم ہوں۔ارجمند آرا کا مضمون احمد محفوظ کے مضمون کی طرح ڈگر سے ہٹ کر ہے، اور دونوں پڑھنے کے لائق ہیں۔

جب سے اختر الایمان نے 'بازآمد' کے رمضانی قصائی کو 'بنتِ لمحات' کے پیش لفظ میں وقت کی علامت لکھا ہے اور ایک بیان میں ruthless time کا symbol بتایا ہے، بیچارے رمضانی قصائی کی شامت آ گئی ہے۔ ہر ایک اس کو بے رحم وقت کی علامت لکھتا ہے۔قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی نے بھی اپنے مضمون 'اختر الایمان کی عشقیہ شاعری' میں اس کو وقت کی ستم ظریفی کا استعارہ بتایا ہے۔ اگر رمضانی قصائی وقت کی علامت ہے تو بھی اسے مہربان وقت کی علامت اس لیے ہونا چاہیے کہ وقت نے ایک المیے کو خوشی کے موقع میں بدل دیا۔گویا زخم پر پھاہا رکھ دیا۔شاعر کے اپنے شعر کی تشریح سے شعر سمجھنے میں مدد تو ملتی ہے، مگر بعض دفعہ اس کا بیان شعر کے معنی کو محدود بھی کر سکتا ہے۔ اگر غور کیا جائے تو رمضانی قصائی 'ظالم سماج' کی علامت بھی ہو سکتا جس نے نظم کے واحد متکلم کو اس کی محبوبہ سے شادی کرنے پر روکا ہوگا۔اسی طرح وہ آگہی کی علامت بھی ہو سکتا ہے جو انسان کو

بتاتی ہے کہ ایک فصل کا کٹ جانا کوئی ایسا بڑا المیہ نہیں ہے۔ ایک فصل کٹنے کے بعد ہی دوسری تیار ہوتی ہے جو ارتقا کے ناگزیر عمل کا حصّہ ہے۔ برسبیلِ تذکرہ 'بازآمد' کی حبیبہ کو اختر الایمان کی زندگی سے مربوط کرنا مناسب نہیں ہے۔ میں نے ان سے اس بارے میں پوچھا تھا تو انھوں نے کہا کہ حبیبہ کا نام صرف اس لیے استعمال کیا ہے کہ اس کے لغوی معنی معشوقہ ہیں۔

سرور الہدیٰ کے دونوں مضمون اچھے ہیں، مگر 'اختر الایمان کے ناقدین' کی خاص اہمیت ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے ان تمام سکہ بند ناقدوں کی تحریروں کا اچھا جائزہ لیا ہے جنھوں نے اختر الایمان کی شاعری کے بارے میں لکھا ہے۔ صرف عزیز قیسی سکہ بند نقاد نہیں تھے مگر ان کی تنقیدی بصیرت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ سرور الہدیٰ تو بہت لکھاڑ ہیں۔ وہ اگر تھوڑی سی محنت اور کریں تو اس طویل مضمون کو کتاب کی شکل دے سکتے ہیں جس میں ان ناقدین کا ذکر بھی ہو سکتا ہے جو مضمون میں چھوٹ گئے ہیں۔ مثلاً عقیل احمد صدیقی (ان کا مضمون زیرِ تبصرہ مجلّے میں شامل ہے)، زاہدہ زیدی (رموزِ فکر و فن، ۱۹۹۳)، فضیل جعفری (صحرا میں لفظ، 1994)۔ اور پھر کچھ کتابیں بھی ہیں جو صرف اختر الایمان کی شاعری سے متعلق ہیں۔ میرے کتب خانے میں یہ کتابیں ہیں: شفیع ایوب کی کتاب 'گرداب: ایک مطالعہ'، شمشاد جہاں کی 'اختر الایمان کی نظم نگاری'، خواجہ نسیم اختر کی 'اختر الایمان، تفہیم و تشخص'، اور محمد آصف زہری کی 'اختر الایمان کی دس نظمیں: تجزیاتی مطالعہ'۔ اور پھر اختر لایمان نمبر کے کئی اور مضامین بھی ہیں جن کا ذکر اس کتاب میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

ناصر عباس نیّر کا مضمون 'اختر الایمان کی نظم میں جلاوطنی کا اظہار' اس شاعر کے شعر کی تفہیم کی نئی جہت پیش کرتا ہے، جس سے اتفاق کرنے میں مجھے قدرے تامل ہے مگر ان کے اس جملے سے اختلاف کرنے میں مجھے کوئی تکلّف نہیں ہے کہ ''اختر الایمان نے خاصی کمزور آپ بیتی لکھی ہے''۔

اختر الایمان کا تخلیقی سفر فلمی ادب میں بہت اہم مقام کا حامل ہے جسے لوگ 'کم تر ادب' کہہ کر نظر انداز کر دیتے ہیں۔ ڈاکٹر منوج پنجانی کا مضمون اختر الایمان کی اس نظر اندازی کی ہوئی جہت سے متعارف کرانے میں بہت مددگار ثابت ہوگا۔ ویسے ان کا یہ بیان غلط ہے کہ اختر الایمان نے فلمی گانے کبھی نہیں لکھے۔ فلم 'بکھرے موتی' کے اشتہار کا عکس منسلک ہے جو اختر الایمان، میرا جی اور مدھوسودن کے رسالے 'خیال' کے جنوری 1949 کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔ جیسا کہ اس اشتہار میں درج ہے کہ اس فلم کے گانے اختر الایمان لکھنے والے تھے۔ 'خیال' کے جون 1949 کے

شمارے میں اس فلم کا اشتہار پھر چھپا مگر اس بار گانے اختر الایمان اور خمار بارہ بنکوی کے تھے۔ اختر الایمان نے صرف دو گانے لکھے تھے۔ ان میں سے ایک گانا HMV کے دس کیسیٹوں کے سیٹ 'یادوں کی منزل' میں ہے۔ اختر الایمان نے مجھے بتایا کہ جب وہ فلم کا گانا لکھنے بیٹھتے تھے تو گاڑی ''چل چل چمیلی باغ میں گڈی اڑائیں گے'' سے آگے نہیں بڑھتی تھی۔

فیروز دہلوی نے یہ درست لکھا ہے کہ 2000 یا اس سے کچھ پہلے میں نے، سلطانہ ایمان صاحبہ سے مشورہ کر کے ان سے درخواست کی تھی کہ وہ 'باقیاتِ اختر الایمان مرتب دیں۔ اور اس سلسلے میں انھیں کچھ مواد بھی دیا تھا مگر جب دس بارہ سال بعد بھی وہ کتاب پر کام نہ کر سکے تو میں نے فیصلہ کیا کہ یہ کتاب میں خود مرتب کروں۔ تب ہی یہ فیصلہ بھی کیا کہ اختر الایمان کی تین ڈائریوں سے کچھ اقتباسات بھی 'باقیاتِ اختر الایمان' میں شامل کر لیے جائیں۔ یہ ڈائریاں سلطانہ ایمان صاحبہ نے مجھے دی تھیں جو میں نے اپنی دوسری کتابوں کے ساتھ یونیورسٹی اوف ٹورونٹو کی لائبریری کو دے دی ہیں۔ واضح رہے کہ سب کتابیں اور ڈائیریاں، ہمارے باہمی معاہدے کے مطابق، ہیں تو یونیورسٹی اوف ٹورونٹو کی ملکیت مگر تاحیات میری تحویل میں رہیں گی۔ فیروز دہلوی نے 'اردو ادب' کے قارئین سے درخواست کی ہے کہ وہ انھیں اختر الایمان کی ایسی منظوم تخلیقات بھیج دیں جو 'کلیاتِ اختر الایمان' اور 'باقیاتِ اختر الایمان' میں شامل نہیں ہیں۔ مجھے خوشی ہوگی اگر فیروز دہلوی 'بقیہ باقیاتِ اختر الایمان' مرتب کر سکیں۔ اپنے مضمون میں انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ 'خیال' اور دوسرے رسالوں کی مکمل فائلیں کہیں دستیاب نہیں ہیں۔ یہ بیان درست نہیں کیوں کہ خدا بخش لائبریری میں 'خیال' کی پوری فائل موجود ہے۔ اس فائل کا عکس میں نے اسی لائبریری سے لیا تھا۔

'باقیاتِ اختر الایمان' پر میں نوشاد منظر کے مضمون کی تعریف کیسے کر سکتا ہوں جب کہ انھوں میری بہت حوصلہ افزائی کر دی ہے۔

اطہر فاروقی سے شرمندہ ہوں کہ 'توقیتِ اختر الایمان' میں ان کی ڈوکیومنٹری کا ذکر نہیں کر سکا۔ یہ واقعہ ہے کہ یہ ڈوکیومنٹری میں نے ابھی تک نہیں دیکھی۔

'دستاویز' میں کئی اہم مضامین شامل ہیں۔ میں گوپی چند نارنگ کی تحریر بہت شوق سے پڑھتا ہوں مگر اختر الایمان والا مضمون میری نظر سے پہلے نہیں گزرا۔ ان کا موقف ہے کہ ہر شعر میں کہانی کا عنصر ہوتا ہے۔ اس موقف کی توضیح کے لیے اختر الایمان کی نظموں سے بہتر اور کوئی مثال آسانی

سے نہیں مل سکتی۔

'اردو ادب' کے اختر الایمان نمبر کو کچھ اضافے کے ساتھ ایک کتابی شکل میں شائع کرنا چاہیے۔ میرا مشورہ ہے کہ مندرجۂ ذیل مضامین، ایک نظم اور ایک مصاحبہ، اس کتاب میں شامل کر لیے جائیں جو محمد فیروز دہلوی اور شاہد ماہلی کی کتابوں میں شامل نہیں ہیں، سوائے جمیل الدین عالی کے خاکے کے۔

(1) جمیل الدین عالی کا اختر الایمان پر خاکہ اس کی تاریخی حیثیت کی بنا پر شامل کرنا چاہیے۔ عالی صاحب نے اس مضمون کی کاپی پر میرے لیے اپنے ہاتھ سے یہ لکھا تھا: ''یہ مضمون 'نیا دور' کراچی کے لیے 56-1955 میں لکھا گیا تھا۔ بہ عجلت، یک نشستی، غیر محتاط، ناپختہ مگر کوئی بات غلط نہیں لکھی۔ جمیل الدین عالی، ٹورانٹو، 12 جولائی 2000۔'' عالی صاحب نے غالباً یہ اس لیے لکھا تھا کہ اختر الایمان کو عالی کا مضمون شاید اس لیے بالکل پسند نہیں تھا کہ اس میں عالی نے کچھ ایسے جملے لکھے تھے جو اختر الایمان کی نرگسیت کو گوارہ نہیں تھے۔ اختر الایمان میں تھوڑی بہت نرگسیت تو تھی ہی جو ان کی ڈائری کے اقتباسات میں نظر آتی تھی۔ اپنے مضمون میں عالی نے انھیں 'بد صورت اور غریب طالبِ علم' لکھا تھا اور یہ بھی کہا تھا کہ ان کے بے تکلف دوست انھیں 'بلیک جاپان' کہتے تھے۔

(2) اختر الایمان سے آخری ملاقات، باقر مہدی کی نظم، 'ترسیل'، اپریل 1996۔

(3) اختر الایمان سے ایک ملاقات، مصاحبہ یونس اگاسکر اور یعقوب راہی کے ساتھ۔ 'ترسیل'، اپریل 1996۔

(4) اختر الایمان کا انفرادی آہنگ، منظر اعجاز، اردو دنیا، نومبر 2015۔

(5) اختر الایمان کا نظمیہ افق، کرشن بھاوک، اردو دنیا، نومبر 2015۔

(6) اختر الایمان کی شاعری میں قومی یکجہتی کا تصور، صدیق محی الدین، اردو دنیا، نومبر 2015۔

(7) اختر الایمان، رومانیت سے آگے کا سفر، یوسف رامپوری، اردو دنیا، نومبر 2015۔

(8) روحِ کرب کا بیانیہ، محمد امتیاز احمد، اردو دنیا، نومبر 2015۔

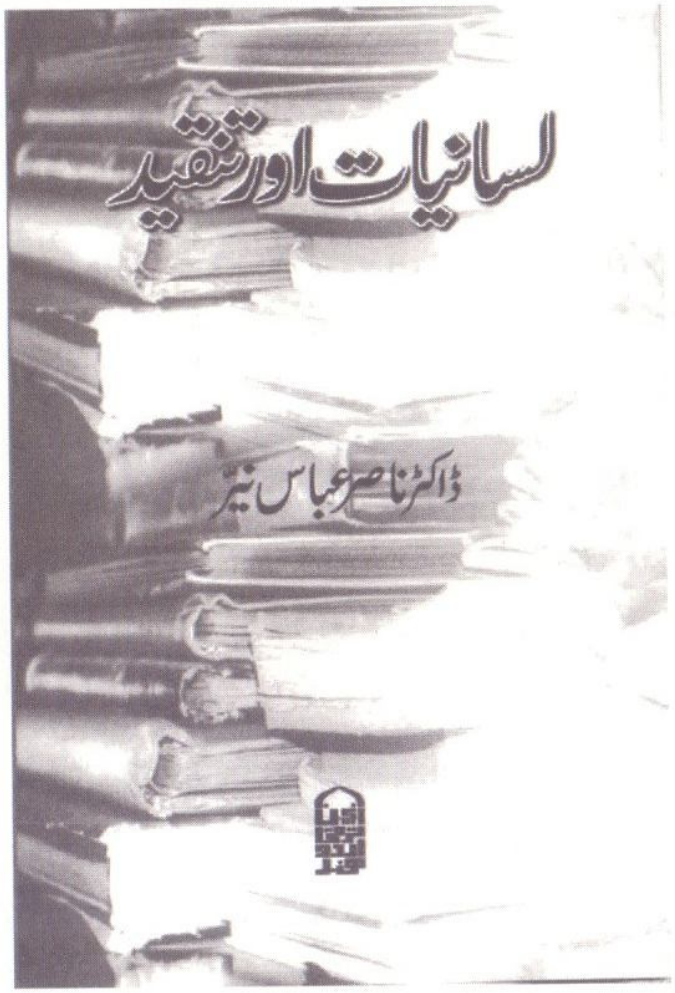
'اردو ادب' کا اختر الایمان نمبر اب تک اس شاعر کی زندگی اور شاعری پر سب سے مفصل اور اچھی دستاویز ہے جس کے لیے رسالے کے مدیر اعلا صدیق الرحمٰن قدوائی، مدیر، اطہر فاروقی، اور معاون مدیر، سرور الہدیٰ صاحبان مبارکباد کے مستحق ہیں۔ ❑❑

اس شمارے کے اہلِ قلم

پروفیسر شمس الرحمٰن فاروقی	C-29, Hasting Road, Allahabad-211001 E-mail: srfaruqi@gmail.com
پروفیسر معین الدین عقیل	B-215, Block 15, Gulshan-e Jaohar Karachi-75290 Pakistan E-mail: moinuddin.aqeel@gmail.com
پروفیسر مہر افشاں فاروقی	PO Box 400781, Deptt. of Middle Eastern & South Asian Languages, Literatures, and Cultures, Charlottesville, VA 22904-4781 E-mail: mehr_farooqi@hotmail.com
ڈاکٹر ناصر عباس نیّر	Govt. College, Lahore, Pakistan E-mail: nanayyar@gmail.com
ڈاکٹر ارجمند آرا	Deptt. of Urdu, University of Delhi, Delhi-110007, E-mail: arjumandara@hotmail.com
ڈاکٹر جاوید احمد خورشید	Research Scholar Islamic Research Academy Karachi, Pakistan E-mail: jawedahmedkhursheed@gmail.com
جناب اورنگ زیب نیازی	Vice President (Rtd.)United Bank Ltd. Graduation Government College Lahore, lives in Miami South Florida USA
جناب خالد امین	University of Bahrain, Manama E-mail: khalidameen6184@gmail.com
ڈاکٹر شاہ عالم	Deptt. of Urdu, Zakir Husain Delhi College J. N. Marg, New Delhi - 110002 E-mail: salamzhc@yahoo.com
جناب آصف نورانی	1st Floor-1, Block 24, Seaview Township, DHA Phase 5 Ext. Karachi (Pakistan) E-mail: asifnoorani2002@yahoo.com
ڈاکٹر نریش	169, Sector 17, Panchkula - 134109 (Haryana)
پروفیسر خالد جاوید	Deptt. of Urdu Jamia Millia Islamia Jamia Nagar, New Delhi-110025. E-mail:khalidjawed_09@yahoo.co.in
ڈاکٹر سیّد خالد قادری	12-2-823/B/55, Flat No. 201, Golen Crest Appt. Income Tax Colony, Mehdi Patnam, Hydrabad-28
جناب بیدار بخت	21, Whiteleaf Crescent, Scarborough, Ontario, Canada MIV 3G1 E-mail: bbakht@rogers.com

لسانیات اور تنقید

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر



○ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر اردو کے معروف محقق اور نقاد ہیں۔ یہ کتاب اُن کے پندرہ اہم تحقیقی و تنقیدی مضامین کا مجموعہ ہے۔ اس میں جہاں جدیدیت، مابعد جدیدیت اور ساختیات و پس ساختیات کے موضوعات پر مقالے شامل ہیں، وہیں گلوبلائزیشن اور اردو زبان، اقبالؔ اور جدیدیت، ادب اور ادبی تحریک، فکشن کی تنقید، ادبی تاریخ نویسی میں تنقید کی اہمیت اور کلامِ فراقؔ کے لفظی پیکر جیسے عنوانات پر بھی اہم تحریریں موجود ہیں۔

ضخامت: 325 صفحات —— قیمت: 350 روپے

URDU ADAB

Quarterly

Price: 75/-

Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)
Urdu Ghar,212-Rouse Avenue
New Delhi - 110002

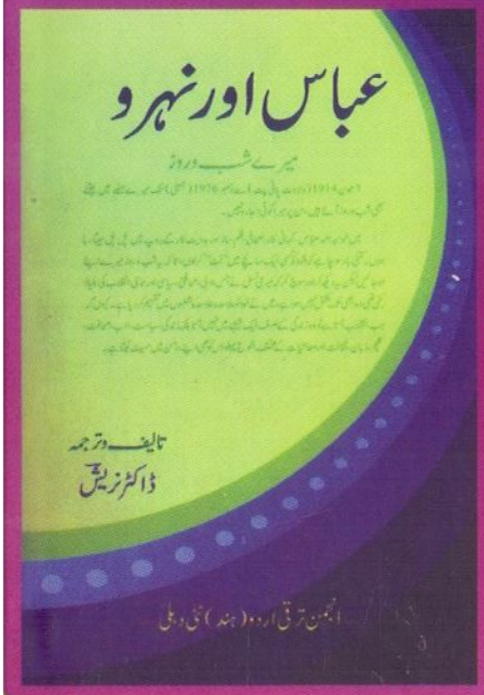
RNI NO. 13640/57
Vol. 60, Issue: 238
Date of Publication:
June 15, 2016

April, May, June 2016

عباس اور نہرو

تالیف و ترجمہ: ڈاکٹر نریش

'عباس اور نہرو' ڈاکٹر نریش کی ایک نہایت ہی عمدہ اور اپنی نوعیت کی مختلف کتاب ہے جس میں انھوں نے خواجہ احمد عباس کی انگریزی زبان میں لکھی گئی سوانح I am not an Island میں سے نہرو سے متعلق ابواب، واقعات اور حکایات کا ترجمہ کرکے انھیں اس طرح مرتّب کیا ہے جو جواہر لعل نہرو کی شخصیت کا دل فریب مگر معروضی جائزہ ہی نہیں پیش کرتا بلکہ ہمیں اس دور کی تاریخ کے ایسے واقعات سے بھی واقف کراتا ہے جنھیں ہماری قومی تاریخ کا حصہ ہونا چاہیے مگر جن سے ہم میں سے اکثر لوگ واقف نہیں۔ اس کتاب کے مطالعے سے اردو قارئین پر جواہر لعل نہرو ہی نہیں بلکہ خواجہ احمد عباس کی حیات و فکر کے متعدد پہلو بھی روشن ہوں گے۔



ضخامت: 136 صفحات — قیمت: 200 روپے

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: urduadabquarterly@gmail.com, Ph. 23237212-14