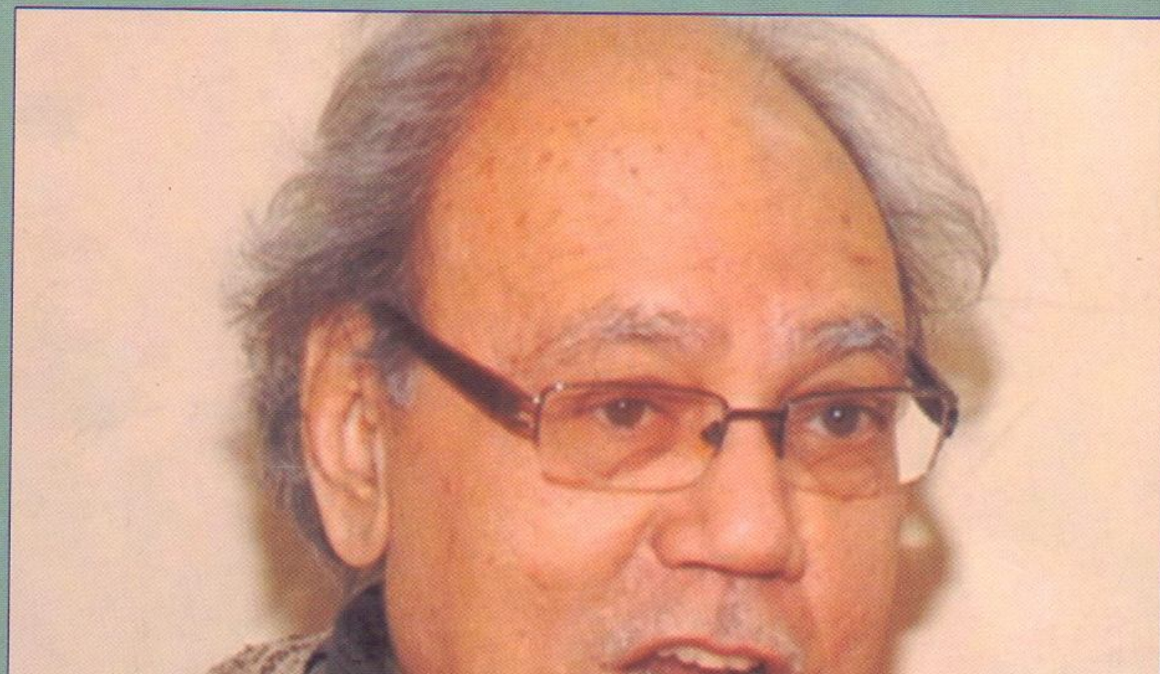
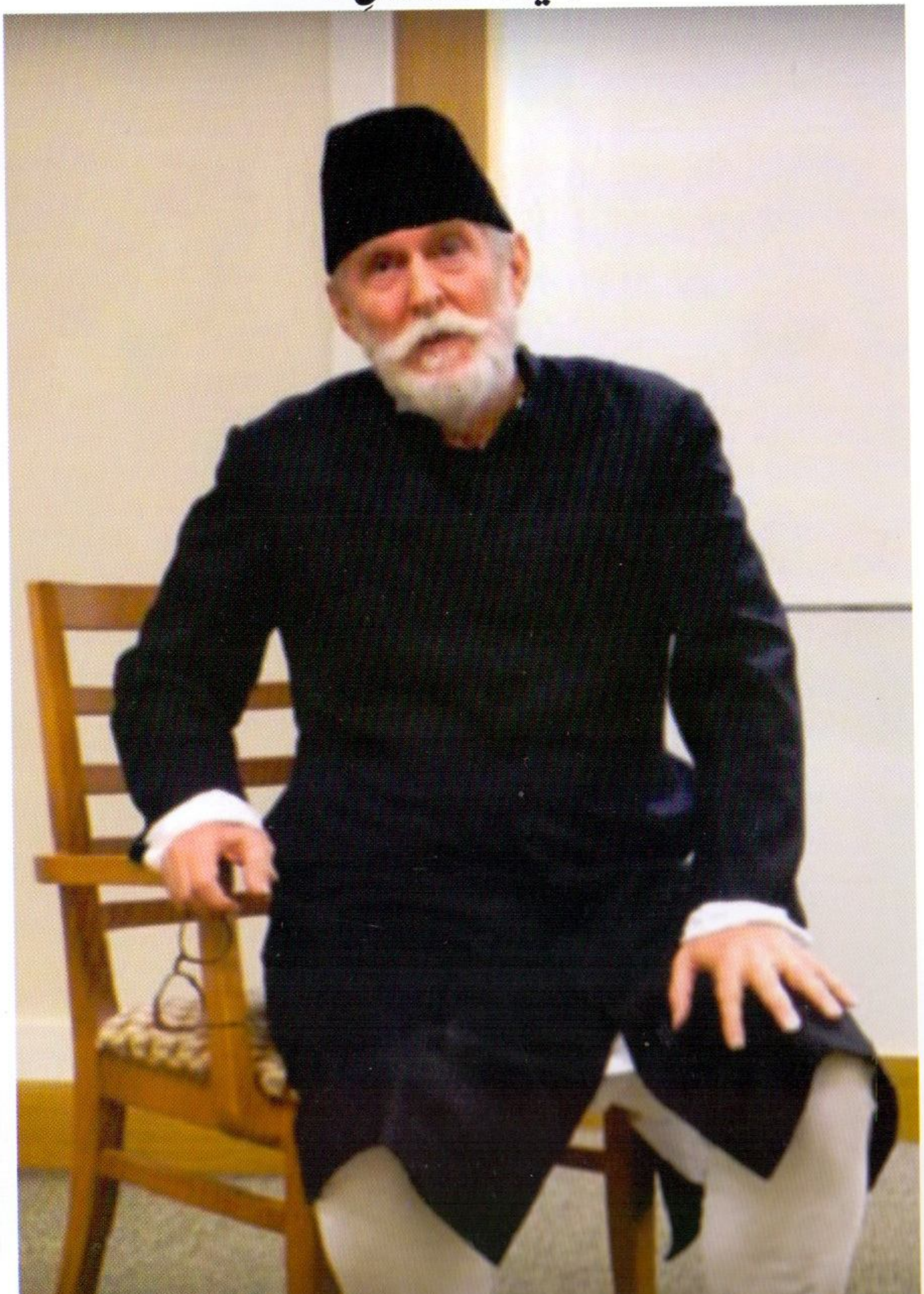
سہ ماہی

اردو ادب



پروفیسر شمیم حنفی صاحب کی 80 ویں سالگرہ پر خصوصی گوشہ

رفتید و لے نہ از دلِ ما



ٹام آلٹر، مولانا ابوالکلام آزاد کے کردار میں

ولادت: 22 جون 1950 — وفات: 29 ستمبر 2017

سہ ماہی

اردو ادب

مدیرِ اعلا

صدیق الرحمٰن قدوائی

مدیر

اطہر فاروقی

معاون مدیر

سرورالہدیٰ

انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دلّی

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

مشترکہ شمارہ: 45-244، جلد: 62-61 (اکتوبر تا دسمبر 2017، جنوری تا مارچ 2018)

قیمت: موجودہ شمارہ: 150 روپے، سالانہ 300 روپے (انفرادی) اور اداروں کے لیے یہ زرِ تعاون
فی شمارہ 150 روپے اور سالانہ 600 روپے ہوگا

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

غیر ممالک کے انفرادی خریداروں کے لیے یہ رقم 40 امریکن ڈالر فی شمارہ اور سالانہ 150 امریکی ڈالر ہوگی جب کہ اداروں کے لیے زرِ تعاون کی رقم 50 ڈالر فی شمارہ اور 200 امریکی ڈالر سالانہ ہوگی
(غیر ممالک کے لیے ایک شمارے کی پوسٹیج اور پیکیجنگ پر تقریباً 500 روپے خرچ آتا ہے)

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

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

تخلیقات روانہ کرنے یا ان کی اشاعت سے متعلق معلومات حاصل کرنے کے لیے
جناب اختر زماں صاحب سے ان کے سیل فون نمبر 0091-9212-439448 اور ای میل
akhtarzaman.1967@gmail.com پر بھی رابطہ کیا جاسکتا ہے

اڈیٹر : اطہر فاروقی
مالک : انجمن ترقی اردو (ہند)، اردو گھر، 212، راؤز ایونیو، نئی دہلی-110002
پرنٹر پبلشر : عبدالباری
کمپوزنگ : عبدالرشید
سرکولیشن انچارج : امیر الحسن رحمانی (Cell Phone: 0091-9560-432993)
مطبوعہ : اصیلا آفسٹ پرنٹرز، دریا گنج، نئی دہلی-110002

کینیڈا میں سہ ماہی 'اردو ادب' حاصل کرنے کے لیے رابطہ کیجیے:
● ڈاکٹر بیدار بخت
21, Whiteleaf Crescent, Scarborough,Ontario,
Canada MIV 3G1, E-mail: bbakht@rogers.com

Printed and published by Abdul Bari on behalf of the Anjuman Taraqqi Urdu (Hind), Urdu Ghar, 212-Rouse Avenue, New Delhi-110002
and printed at the Asila Offset Printers, 1307-08, Kalan Mahal, Darya Ganj, New Delhi-110002,
Editor: **Dr Ather Farouqui, E-mail: farouqui@yahoo.com**
E-mail:urduadabquarterly@gmail.com, Ph: 0091-11-23237722, 23237733

فہرست

اداریہ	صدیق الرحمٰن قدوائی	5
پہلا ورق	اطہر فاروقی	7
گوشۂ شمیم حنفی		
نئی شعری روایت	انور صدیقی	9
شمیم حنفی: جدیدیت کی فلسفیانہ اساس	محمود ہاشمی	15
شمیم بھائی (شمیم حنفی): کچھ یادیں کچھ باتیں	سیّد خالد قادری	18
مجھے گھر یاد آتا ہے	سیّد وقار حسین	26
اردو تنقید کا آؤٹ سائڈر	خالد جاوید	30
شمیم حنفی: تنقید کا تخلیقی آہنگ	سرور الہدیٰ	41
شہر خوں آشام اور شمیم حنفی	عبدالسمیع	61
پروفیسر شمیم حنفی سے ایک گفتگو	سیّد ثاقب فریدی	70
شمیم حنفی صاحب کی تحریریں:		
اپنی تلاش میں...	شمیم حنفی	91
ادب میں غیر کا تصوّر	شمیم حنفی	97
ایک نئے جیون راگ کی جستجو	شمیم حنفی	104
خصوصی مضامین		
مشفق خواجہ کے بارے میں	شمس الرحمٰن فاروقی	113
جنوب مغربی ایشیا کا علمی تناظر (تاریخ، تہذیب اور ادب): ایک جائزہ [ارمغانِ معین الدین عقیل]	جاوید عالم	124
مستقل مضامین کا سلسلہ		
سیّد احمد خاں کا سفرنامۂ پنجاب: ایک جائزہ	عبدالحی	131
ساحر اور الٰہ آباد	علی احمد فاطمی	138
ماہ نامہ 'آجکل' کے 75 برس	خورشید اکرم	146
شکیل الرحمٰن کی آپ بیتیاں	نرگس بیگم	162
یادِ رفتگاں		
نیّر مسعود کی کہانیاں: کھوئے ہوؤں کی جستجو	سیّد محمد اشرف	181
تھیٹر		
پارسی عہد کے بعد اردو تھیٹر	محمد کاظم	193
واجد علی شاہ (رام کمار ورما)	ترجمہ: شیویا ترپاٹھی	215
بہ یاد اسلم پرویز		
ماضی کی تشکیل حال ہی میں ہوتی ہے	ہربنس مکھیا	231
اسلم پرویز: آخری صف کے جو ایک رُکن تھے	عتیق اللہ	238
ہر طرح استاد	شمس الحق عثمانی	246
ہمارے استاد — ڈاکٹر اسلم پرویز مرحوم: کچھ یادیں	انجم عثمانی	253
ڈاکٹر اسلم پرویز	سرور الہدیٰ	255
The Life & Poetry of Bahadur Shah Zafar (Book Review)	Tom Alter	260

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 امیرالحسن
(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 تاکہ آپ کے حکم کی فوراً تعمیل ہو سکے
(ادارہ)

اداریہ

اس بار آپ گزشتہ شماروں کے مقابلے میں ''اردو ادب'' کا رنگ کچھ بدلا ہوا پائیں گے۔اہم ادیبوں سے متعلق خصوصی گوشے شائع کرنا کوئی خاص بات نہیں مگر ''اردو ادب'' کی پوری تاریخ اور اس کے معیار کو مدِّ نظر رکھیے اور ساتھ ہی اس پورے زمانے کے نشیب و فراز کا خیال کیجیے جس سے ہو کر ''اردو ادب'' گزرا ہے، تو یہ ادبی صحافت کا ایک بہت ہی منفرد مجلّہ لگے گا۔اسلم پرویز صاحب اور شمیم حنفی صاحب پوری اردو دنیا میں اپنی جو پہچان رکھتے ہیں وہ ان کی تحریروں میں نمایاں ہے۔انھوں نے اپنی عمر درس و تدریس اور تنقید و تحقیق میں صرف کی ہے،''اردو ادب'' کے صفحات پر ان کا نقش گہرا ہے۔چناں چہ ہم نے اس بار انجمن ترقی اردو (ہند) کی جانب سے انھیں تہنیت پیش کی ہے۔

''اردو ادب'' کے اس شمارے میں دو گوشے شامل ہیں: ایک شمیم حنفی صاحب کا، جو اُن کے 80ویں یومِ پیدائش کے موقعے پر شائع کیا جا رہا ہے اور دوسرا اسلم پرویز صاحب کا۔ افسوس کہ اسلم بھائی کی زندگی میں یہ گوشہ شائع نہ ہو سکا۔

پہلا گوشہ پروفیسر شمیم حنفی صاحب کا ہے۔اب جب کہ شمیم حنفی صاحب 80 سال کے ہو گئے تو ہم انھیں صمیمِ قلب سے مبارک باد پیش کرتے ہیں اور ان کی صحت کی سلامتی کے دعا گو ہیں اور ان پر خصوصی گوشے کی شکل میں انھیں نذرانۂ عقیدت پیش کرتے ہیں۔

دوسرا گوشہ اسلم پرویز صاحب کا ہے۔ ڈاکٹر اسلم پرویز کے ''اردو ادب'' کی ادارت سنبھالنے کے بعد ''اردو ادب'' کا رنگ روپ ہی بدل گیا۔اس کے قارئین کا حلقہ وسیع ہوا۔

''اردو ادب'' پہلے بھی شائع ہو رہا تھا اور اس کی ادارت آل احمد سرور جیسی شخصیت نے بھی کی تھی مگر اسلم پرویز صاحب کے ''اردو ادب'' کی ادارت کے فرائض انجام دینے کے بعد اس جریدے کے تمام سابقہ نقش مدھم پڑ گئے۔ ''اردو ادب'' کو اوڑھنا بچھونا بنا لینے کے سبب ان کی صحت جواب دے گئی اور کوئی دو برس پہلے وہ اس کی ادارت سے سبک دوش تو ہو گئے مگر ان کی صحت نہ سنبھل سکی اور 6 ستمبر 2017 کو انھوں نے جان جانِ آفریں کے سپرد کر دی۔ اسلم صاحب کے تعلق سے اس شمارے میں شامل گوشہ انھیں ''اردو ادب'' کی طرف سے ایک خراجِ عقیدت ہے۔

یہ عجیب اتفاق ہے کہ یہ دونوں گوشے ایک ساتھ شائع ہو رہے ہیں لیکن اسلم صاحب کی اس خواہش کا احترام بھی لازم تھا کہ شمیم حنفی کے 80ویں سالگرہ پر ان پر گوشہ ہونا چاہیے۔

ٹام آلٹر ہماری ثقافتی زندگی کا ایک اہم نام ہے۔ انھوں نے اردو ڈرامے کو ایک نئی شناخت دی اور معیار کی سطح پر اسے ہندستان میں کھیلے جانے والے انگریزی اور دوسری زبانوں کے تھیٹر سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ دیا۔ ''اردو ادب'' کے لیے وہ اپنی سوانح بھی نہایت دل چسپ انداز میں لکھ رہے تھے۔ ہم انھیں بھی سلامِ عقیدت پیش کرتے ہیں۔

صدیق الرحمٰن قدوائی

پہلا ورق

این چہ شوری است کہ در دورِ قمر می بینم
ہمہ آفاق پُر از فتنہ و شر می بینم

اطہر فاروقی

گوشۂ

شمیم حنفی

انور صدیقی

نئی شعری روایت

گزشتہ برس جب شمیم حنفی کی کتاب 'جدیدیت کی فلسفیانہ اساس' شائع ہوئی تو اس پر میں نے پہلا تبصرہ لکھا تھا اور اس کی پذیرائی کرتے ہوئے کہا تھا کہ یہ کتاب اپنے فکری حجم، مباحث کی وسعت، تجزیے کی گہرائی اور اپنی عام بصیرت کی وجہ سے نہ صرف خاصی اشتعال انگیز ثابت ہوگی بلکہ جدیدیت کے بعض معروف شارحین اور مفسروں کے اندر بھی ردِعمل کے دل چسپ مظاہر کا موجب ہوگی۔ ردِعمل کے جن مظاہر کی میں نے پیش بینی کی تھی وہ سب کے سب ان تبصروں میں ظاہر ہو گئے ہیں جو اب تک شائع ہو چکے ہیں۔

اشتراکی حقیقت پسندی کا جو تجزیہ شمیم حنفی نے کیا تھا اور اس میں جس طرح کے تضادات کی اور غیر ادبی رویّوں کی نشان دہی کی تھی اس نے سکّہ بند ترقی پسندی کے سادہ ذہن جانب داروں کی پسپا ہوتے ہوئے لشکر میں کہرام کی لے تیز کر دی اور ان کی پریشانی کی کوئی حد نہ رہی جب انھیں یہ معلوم ہوا کہ اردو کی ترقی پسندی نہ تو مارکس کے ادبی رویّوں سے آگاہ ہے اور نہ ہی ان ادبی مباحث سے واقف، جو مارکس کے بعد مشرقی اور مغربی یورپ میں مارکسی فکر کے شارحین نے ادبی تنقید اور جمالیات کے حوالے سے اٹھائے ہیں اور اس طرح اس کٹھ ملّائیت کو معتدل کیا ہے، جو ابتدا میں مارکسزم سے وابستہ کر دی گئی تھی۔ ترقی پسند ادب یا ادبی تنقید کی اولین خشونت اور کوتاہ نظری کے پیچھے ادب کے سلسلے میں وہ رویّے تھے جو بہ قول ایڈمنڈ ولسن: مارکس کے پروردہ نہیں تھے بلکہ ادب کو ہدایت ناموں کی روشنی میں تخلیق کرانے کے اس رجحان کے زائیدہ تھے جو روسی سماج میں انقلاب سے پہلے بھی موجود تھے اور جنھیں سوویت حکمرانوں نے مستحکم روایت کی شکل

دے دی تھی۔ اردو میں ترقی پسندی کے اکثر رویّے مارکسزم سے نہیں بلکہ روس سے مستعار لیے گئے ہیں، اس دھوکے میں کہ جو کچھ روس کے راستے ان تک پہنچ رہا ہے مارکسزم کے سوا کچھ اور نہیں ہے۔ پھر جب شمیم حنفی نے اردو کے ترقی پسندوں کو یہ اطلاع دی کہ یورپ کی آواں گارد تحریکوں میں جو انقلابی عنصر رہا ہے اور جس نے جدیدیت کی تخلیق کی ہے، اس میں مارکسی فکر کا فیضان کم اہم نہیں ہے تو جہاں ایک طرف اردو کے ترقی پسند نقادوں کو اپنے جہل کا عرفان ہوا، وہیں دوسری طرف جن بنیادوں پر وہ اردو میں جدیدیت کی مخالفت کر رہے تھے ان پر ایک طرح کا رعشۂ سیماب طاری ہوگیا، مگر چوں کہ عرفانِ جہل ان میں ایک طرح کا پھوہڑ اضطراب پیدا کر چکا تھا، لہٰذا انھوں نے بعض یونیورسٹیوں کے اردو کے شعبوں کی کمیں گاہوں یا پارکوں میں بیٹھ کر سازش کی اور شمیم حنفی کی کتاب پر خود اعتمادی کے ساتھ لکھنے اور اختلاف کرنے کی صلاحیت کے فقدان پر رنجیدہ ہو کر اپنی دوسری دفاعی لائن پر کھڑے ہوئے چند حواس باختہ، سپاہی پیشہ طالب علموں (تائب علموں) کو سنجیدگی کے ساتھ حکمِ یلغار عطا کیا۔ نتیجے میں ذہنی افلاس اور ادب ناشناسی کا چیخ چیخ کر اعلان کرتے ہوئے چند تبصرے شائع ہوئے جو ان مباحث کے اولین دائروں تک بھی رسائی سے محروم تھے جو شمیم حنفی نے اپنی کتاب میں اٹھائے تھے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ کتاب کا تو کچھ نہ بگڑا، تبصرہ نگاروں کی تاریک ذہنی، بے بصری اور اخلاقی ناخواندگی کا تاثر اور بھی شدید ہوگیا۔ ان تبصروں میں اس Woolfish Snarl کی گونج بھی پیدا نہ ہوسکی جس پر کسی زمانے میں اردو کی ترقی پسند تنقید قادر تھی۔

تاریک ذہنی کے تو نہیں، ہاں تاریک چہرگی کے بھی کچھ مظاہر سامنے آئے۔ شمیم حنفی کی کتاب نے علمی انداز اور وسعتِ مطالعہ کے علاوہ ایک طرح کی وسیع المشرب ادبی آگہی اور بصیرت کا بھی ثبوت دیا تھا۔ ان کی دست رس میں مغرب اور مشرق کا وہ سارا علمی سرمایہ تھا جو جدیدیت کے عرفان کے لیے ضروری ہے۔ انھوں نے اپنے مطالعے کے دوران جن مآخذ کا حوالہ دیا تھا ان سے واقفیت تو دور کی بات ہے، ہم میں سے بہتوں کو ان سے بصری اتصال تک کا شرف حاصل نہیں تھا۔ صحت مند ردِعمل تو یہ ہوتا کہ ہم ان کتابوں کے براہِ راست مطالعے کی طرف راغب ہوتے اور اس مطالعے کے بعد شمیم حنفی کے اخذ کردہ نتائج کا محاکمہ کرتے اور ان سے اختلاف و اتفاق کے گوشے تلاش کرتے کہ ایسے بہت سے گوشے ایک ایسی کتاب میں نکل ہی آتے ہیں جو اپنی بساط کی وسعت سے متاثر کرتی اور جدیدیت جیسے پیچیدہ اور Currents and

جدیدیت پر مشرق ہی کیا مغرب میں جو Cross Currents کے حامل رجحان سے متعلق ہو۔ جدیدیت پر مشرق ہی کیا مغرب میں جو کچھ لکھا جارہا ہے اس میں Polemics کا عنصر اور انداز بہرحال موجود ہے۔ ایسی صورت میں جدیدیت پر کسی بھی تصنیف کو تنقیص آمیز تنقید کی شکارگاہ یعنی Hunting Ground آسانی سے بنایا جاسکتا ہے، مگر یہاں ہوا یہ کہ جدیدیت کے اردو شارحین اپنی نفسیاتی پیچیدگیوں کی سپر کو آلۂ حرب سمجھ کر آگے بڑھے ہیں۔ جدیدیت سے وابستہ بعض ناقدین کی شمیم حنفی کی کتاب سے برہمی کے کئی اسباب ہیں۔ ایک بڑی وجہ تو یہ ہے کہ ادھر چند برسوں سے جدید تنقید نگاری میں سلیم احمد کے زیرِ اثر ایک طرح کا غیر علمی لب ولہجہ فروغ پارہا ہے اور تنقید ایک مخصوص انداز کے پُرشور انشائیے میں تبدیل ہوتی جارہی ہے۔ اس لب و لہجے کی بھی اپنی جگہ اہمیت ہے، مگر اسے کسی بھی ملک کی ادبی تنقید کا غالب لب ولہجہ بنالینا بھی خطرے سے خالی نہیں ہے۔ شمیم حنفی نے اپنی کتاب میں ''یونیورسٹی زاد'' لب ولہجہ اختیار کیا ہے اور اپنے انداز کو علمی رکھا ہے اور پیشہ ورانہ تنقید کی سنجیدہ گفتاری کو کہیں بھی ہاتھ سے نہیں چھوڑا ہے۔ یہ ان کی مجبوری تھی کہ وہ یہ کتاب ڈی.لٹ کی ڈگری کے لیے لکھ رہے تھے، کسی معاصر رسالے میں اشاعت کے لیے نہیں۔ ہماری تنقید میں انہدام کے اسلوب کے شیدائیوں کو یقیناً شمیم حنفی کی کتاب کا سنجیدہ علمی اسلوب پسند نہ آیا ہوگا، مگر اس اسلوب کی اہمیت سے انکار کا حق بھی کسی پیشہ ور نقاد کو نہیں، شاعر نقاد کو ہی دیا جاسکتا ہے۔

جدیدیت کے نام لیواؤں میں جدیدیت کی اس تعبیر کو تسلیم کرنے کا رجحان خاصا راسخ ہے جس کے مطابق ''خالص ادب'' ہی ادب ہے۔ ادب کو خالص رکھنے پر اصرار کی یورپ میں ایک لمبی تاریخ ہے جو فن برائے فن کے نظریے سے شروع ہوکر اشاریت پسندی کی فرانسیسی تحریکوں تک پھیلی ہوئی ہے۔ بریڈلی نے انگلستان میں اشاریت پسندی کے زیرِ اثر Pure Poetry کا نعرہ لگایا تھا۔ فرانس کے اشاریت پسند، شعری تجربے اور اس کے اظہار کا خاصا اشراف تصور رکھتے تھے اور ادب وشعر کے میدان میں انھوں نے ایک طرح کی برہمنیت کا انداز اختیار کر رکھا تھا اور ادبی تجربے کی خلوت میں سیاست، اخلاق اور معیشت سے متعلق موضوعات کو ''نامحرم'' سمجھتے تھے اور شاعری کو موسیقی کی طرح پاک اور ساری نثری آلودگیوں سے منزہ سمجھتے تھے۔ اردو میں چوں کہ جدیدیت ترقی پسندی کی برہنہ گفتاری، خطابت اور سیاست زدگی کے خلاف ایک ردِعمل کے طور پر ابھری تھی اس وجہ سے اس میں شروع سے ہی خالص ادب کا اشرافی تصور غالب رہا ہے۔ شمیم حنفی نے جدیدیت کی اس اشاریت پسندانہ تعبیر سے انکار کیا ہے۔ ان کا یہی انکار بعض جدید ناقدوں

سے ان کے اختلاف کی وجہ بنا ہے۔ وہ جدیدیت کا Exclusive نہیں شمولی یعنی Inclusive تصور رکھتے ہیں۔ ان کے اس تصور سے بحث کی جاسکتی ہے اور اختلاف بھی کیا جاسکتا ہے، مگر ابھی تک ایسا نہیں ہوا ہے۔

ایک سال کے وقفے کے بعد شمیم حنفی نے اپنی کتاب ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' کا دوسرا حصہ شائع کیا ہے جسے انھوں نے ''نئی شعری روایت'' کا نام دیا ہے۔ پہلا حصہ دراصل نظری تھا اور ان افکار کی نشان دہی اور تجربے پر مشتمل تھا جو جدیدیت کی تشکیل وتعبیر میں معاون ہوئے تھے اور جن کے بغیر اس لازمانی اور زمانی تجربے کی مختلف جہتوں اور ابعاد کو نہیں سمجھا جاسکتا جس کے اظہار کے کرب ونشاط کا جدیدیت ایک رزمیہ ہے۔ نئی شعری روایت میں ان تمام افکار کی تخلیقی گونج کا تجزیہ کیا گیا ہے جس سے جدید اردو شاعری عبارت ہے۔ نئی انسان دوستی وجودیت، نفسیات، نئی لسانیات، منطقی اثباتیت، نئی تاریخیت (New Historicism) جیسے تصورات کے ادبی مضمرات اور تخلیقی ادب پر ان کے اثرات کے جائزے کے بعد شمیم حنفی نے جو نتائج نکالے ہیں اُن میں ان کی اپنی بصیرت اور ادب کی اقدار شناسی کا نور ہے۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ ادبی نظریہ سازی کا کام کرنے والے اطلاق کی راہ میں مارے جاتے ہیں۔ شمیم حنفی بڑی حد تک اس میدان میں کامیاب رہے ہیں، ان کی کتاب تین ابواب پر مشتمل ہے: (1) بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت اور اس کے مضمرات (2) نئی جمالیات...فنی ولسانی مسائل (3) تخلیقی عمل...اظہار وابلاغ کے مسائل۔

پہلے باب میں وہ اس معروف نظریے کی تردید کرتے ہیں جس کے مطابق حالؔی اور آزاؔد جدید شاعری کے اولین معماروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ اس ضمن میں انھوں نے بیسویں صدی کی اردو شاعری کا جو منظر نامہ پیش کیا ہے اس سے ایک نئے ذہنی ماحول کی تصویر ابھرتی ہے۔ یہ تصویر ان کے قول کے مطابق جدید کے تاریخی اور مادی تصور (حالؔی اور آزاؔد کی اصلاحی تحریک) اور جدید کے سیاسی، اقتصادی یا تہذیبی تصور (ترقی پسند تحریک) دونوں سے یکسر مختلف ہے۔ اس پر جدید کے اس منطقی تصور کا اطلاق بھی ممکن نہیں جس کی تشکیل عقلیت کے ہاتھوں ہوئی۔ یہ تصویر نئے انسان کے مقاصد اور اس سے وابستہ امکانات وفرائض کے بجائے اس کی حقیقی صورتِ حال پر مبنی ہے، ایک انتہائی پیچیدہ اور پُراسرار حقیقت کے زندہ ومتحرک پیکر کی شکل میں۔ یہ پیکر پورے انسان کا ہے، صرف اس کے اخلاقی یا سماجی یا سیاسی یا اقتصادی وجود کا مظہر نہیں ہے۔ اسی لیے اس

کی ترکیب میں جابجا وہ تضادات دکھائی دیتے ہیں جن سے زندگی کی پیچ در پیچ کلّیت عبارت ہے۔اسی کلّیت کو جدیدت ایک بسیط تجربے کی شکل دیتی ہے۔حالؔی اور آزادؔ زندگی کو اس کی کلّیت میں نہیں دیکھ پاتے۔اقبالؔ، شمیم حنفی کے خیال کے مطابق جدیدیت کا نقطۂ آغاز ہیں مگر وہ بھی جزوی طور پر جدیدیت کا ساتھ دیتے ہیں۔بعد میں وہ ایک طرح کی مثالیت پسندی کا شکار ہو کر اس ہوش ربا حقیقت پسندی سے گریزاں ہو جاتے ہیں جو حقیقی انسانی صورتِ حال کے شعری اظہار کے لیے ضروری ہے۔ترقی پسند ادب کا افادی اور منصوبہ بند تصور رکھنے کی وجہ سے اور ترقی کے ایک غیر فطری تصور پر انحصار کی وجہ سے جس حقیقت پسندی کا سہارا لیتی ہے وہ مثال پسند اور غیر حقیقی ہے۔حلقۂ اربابِ ذوق سے وابستہ شعرا میں بڑی حد تک ادبی مزاج اور طریقِ کار کا شعور ہے۔اس ضمن میں میراجؔی اور راشدؔ کو جدیدیت کی تاریخ فراموش نہیں کر سکتی۔اس سلسلے میں شمیم حنفی نے نئی حقیقت پسندی کے عناصرِ ترکیبی کا تفصیلی طور پر ذکر کیا ہے جو نئے شعرا کو کسی سکّہ بند اور معین نظریے کی اسیر نہیں ہونے دیتی اور وہ تہذیب اور انسان کو اس کے حقیقی خدوخال میں دیکھنے کا مطالبہ کرتی ہے۔نئی حقیقت پسندی کسی قسم کی سطحی اور سستی رجائیت کی شکار نہیں ہوتی، وہ انسان کی اس تقسیم کو تسلیم نہیں کرتی جو اب تک رائج رہی ہے، یعنی فطری انسان، اقتصادی انسان اور جمالیاتی انسان۔وہ پورے انسان کی تلاش میں رہتی ہے۔اسی پورے انسان کے بسیط تجربے کی پیش کش کو جدیدیت نے اپنا مقصدِ اوّلین قرار دیا ہے۔اردو کی جدید شاعری اسی پورے انسان کی طبیعی اور مابعد الطبیعی ابعاد کو پیش کرنے کی ایک کوشش ہے۔جدیدیت بنیادی طور پر انسان کا المیاتی تصور رکھتی ہے۔اسی المیاتی تصور کے پس منظر میں ہجرت، ماضی کی طرف مراجعت، بیگانگی، وجود کی لایعنیت اور موت کے تصور پر شمیم حنفی نے بڑی اچھی بحث کی ہے...ایسی بھرپور بحث جو اردو کے ناقدین کی تحریروں میں کم ہی نظر آتی ہے۔

دوسرے باب میں نئی حقیقت پسندی کی روشنی میں نئی جمالیات کا مسئلہ اٹھایا گیا ہے اور اس جمالیات میں اظہار کے جو وسائل بروئے کار آتے ہیں ان کا ذکر کیا گیا ہے۔اس سلسلے میں انھوں نے خاص طور پر علامتی اظہار کے مسئلے سے بحث کی ہے۔کیسرر، سوسین لینگر اور علامتی لسانیات کے دوسرے عالموں کے نظریات کی روشنی میں علامت کے تصور کا جائزہ لیا ہے۔جدیدیت جس انسانی تجربے کا اظہار کرتی ہے اس کے لیے روایتی جمالیات کے اظہاری اصول کام کے نہیں رہے ہیں، صرف علامتی تبدیلی کے ذریعے ہی یہ مہم سر کی جا سکتی ہے۔منطقی اثبات پسندوں کے لسانی نظریات

اوران سے عصری علامتی فکر کے اختلاف واتفاق کے جملہ پہلوؤں کو شمیم حنفی نے نمایاں کیا ہے، مگر یہاں وہ اگر یورپ کے Post Modernist ادب میں غیر علامتی اظہار کے اسالیب کا ذکر تفصیل سے کرتے ہیں تو معاملے کا ایک اور پہلو بھی سامنے آجاتا ہے، اس لیے کہ امریکہ میں علامت پسندی یا علامتی طرزِ اظہار Symbolic Mode کے خلاف بغاوت کی ایک لہر چل رہی ہے جو خاصی قوی ہے۔ شمیم حنفی نے نئی جمالیات اور نئی شعری زبان کے تقریباً سبھی مکاتب کا ذکر کیا ہے جن کا مغرب میں ان دنوں چلن ہے۔ بحران زدہ تہذیب کس طرح بدصورتی، بے ہیئتی، خوف اور تشدد پر مبنی جمالیاتی معیاروں کی تخلیق کرتی ہے اس کے احساس وادراک میں شمیم حنفی نے کسی قسم کی کوئی کوتاہی نہیں برتی ہے۔ انھوں نے لارنس کی Blood Aesthetics سے لے کر Vehicle Aesthetic، Type Writer Aesthetic اور سوسین سونٹیگ کی Aesthetics of Silence تک کا تجزیہ کیا ہے۔ انھوں نے بڑی خوبی سے اس تاثر کی تخلیق کی ہے کہ کس طرح یورپ میں آواں گارد روایتی فن اور جمالیات بظاہر غیر جمالیاتی ذرائع سے حملہ آور ہے تاکہ شکست و ریخت کے اس عمل سے جمالیات کی نئی قدریں ابھریں۔ ہمارے یہاں جدیدیت ابھی ان مسائل سے دوچار ہے جو مغرب کو 1912 سے 1922 تک درپیش تھے۔ یہ دور یورپ میں جدیدیت کا کلاسیکی دور کہلاتا ہے۔ آج یورپ اپنی ابتدائی جدیدیت سے کہیں آگے بڑھ چکا ہے اور ایک ایسے دور میں ہے جہاں Post Modernism کا دور دورہ ہے۔ شمیم حنفی نے اردو کی جدیدیت پر گفتگو کے دوران اس Post Modernism ادب کے مظاہر سے بحث کی ہے جس کی ابھی اردو والوں کو صرف اطلاع ملی ہے۔ یہ اطلاع خطرناک ہوسکتی ہے کہ ہمارے اکثر فیشن زدہ لکھنے والے اپنے تخلیقی سفر میں تنقید کو رہنما بناتے ہیں اور برباد ہوتے ہیں۔

شمیم حنفی کی اس کتاب کو ان کی پچھلی کتاب ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' کے ساتھ پڑھنا چاہیے کہ یہ اس کا تکملہ ہے۔ جدیدیت اور اردو کی نئی شاعری کی تفہیم میں اس کتاب کو فراموش کرنا ایک ایسا کفر ہوگا جس کی جرأت وہی کرسکے گا جس میں جہل پروردہ خوداعتمادی ہوگی۔ معلومات کے ہجوم میں شمیم حنفی نے اپنی بصیرت کھوئی نہیں ہے بلکہ اسے اور بھی روشن کیا ہے۔ دیکھیے یہ روشنی ان کے لیے بلا بنتی ہے یا عذاب۔ (1980)

⊙⊙⊙

محمود ہاشمی

شمیم حنفی: جدیدیت کی فلسفیانہ اساس

کسی مکتبی مفکر کے تحقیقی کارنامے سے حقیقی علم، بصیرت اور ذہانت کی توقع اُردو کی جامعاتی فضا میں عموماً ممکن نہیں ہے۔

ہماری دانش گاہوں میں اب تک بے شمار تحقیقی مقالات لکھے اور شائع کیے جا چکے ہیں، اُن میں 'عہدِ میر کے گمنام شاعر' اور 'حرمت خاں حرمت' سے 'گنج خوبی' تک اور دواوین کی ترتیب و تنظیم تک تحقیقی مقالات کا ایک گراں بار انبار موجود ہے۔ کچھ مقالات ایسے ہیں جن کے ڈگری یافتہ ڈاکٹر اور پی ایچ ڈی اور ڈی-لٹ اپنے کارناموں کو اشاعت کی روشنی سے محروم رکھنے کو اس لیے ضروری سمجھتے ہیں کہ مبادا ان کی ملازمت، وقار اور توقیر کو صدمہ نہ پہنچے۔ کچھ وہ ہیں جو بیسویں صدی میں کاغذ کی فراوانی، اشاعت کی سہولت اور ردّی کے ارزاں بھاؤ سے باخبر ہوتے ہوئے کسی ندامت کے بغیر اپنی تحقیقات کو شائع کراتے ہیں اور اپنی دانش گاہ سے اپنے مکان تک کا پیدل سفر کرتے ہوئے ہر قدم پر اپنے تحقیقی کارنامے کو نہ صرف خود یاد رکھتے ہیں بلکہ دکان داروں کو بھی یاد دلاتے رہتے ہیں۔

علم، تحقیق اور دانش گاہوں کی اس شرم ناک اور تکلیف دہ صورتِ حال میں امید کی ایک کرن چمکی ہے۔ ایک معیار اور ایک عہد ساز تخلیقی اور تنقیدی کارنامہ سامنے آیا ہے۔ شمیم حنفی کا ڈی-لٹ کا طویل تحقیقی مقالہ ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' اردو کا وہ پہلا تحقیقی کارنامہ ہے جس میں صرف تحقیقی سرگرانی نہیں بلکہ تخلیقی بصیرت بھی کارفرما ہے۔ اس مقالے کو بیسویں صدی کے اردو ادب اور جدید تخلیقی ذہن کا مکمل اور موثر ترین جائزہ کہا جاسکتا ہے۔ اس مقالے کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ طے شدہ یا پیش پا افتادہ عقائد کی بنیاد پر جدید ذہن کو کسی ایک اسلوب یا ایک مکتبِ فکر کا محدود تلازمہ تصور نہیں کیا گیا ہے۔ اس مقالے میں وہ تمام فلسفیانہ، سائنسی، علمی، ادبی، لسانی اور عمرانی تناظرات موجود ہیں جن سے بیسویں صدی کا انتہائی پیچیدہ ذہن مرتّب ہوتا ہے۔

اس عہد کے تخلیقی ذہن کو سمجھنے کے لیے ہمیں اپنے عہد کی وسیع وعریض علمی، سیاسی، عمرانی اور فلسفیانہ کائنات کو پرکھنے کی ضرورت ہے۔ ماضی کے ذہن، آج کی نسبت زیادہ محدود، ذاتی اور موضوعی تھا۔ جب کہ آج کا ذہن لامحدود انتہاؤں کے درمیان ایک معروضی حقیقت ہے اور حقیقت بھی وہ جسے منطق مستقلاً ایک قضیہ تصور کرتی ہے اور حقیقت کو جامد اور مقرر سمجھنے سے انکار کرتی ہے۔

اردو کی بدقسمتی یہ ہے کہ آج کے ماحول میں علم کے مختلف شعبوں کی فراوانی کے باوجود اردو کو کوئی ایسی مکمل ڈکشنری بھی میسر نہیں جو Actual اور Virtual کے فرق کو واضح کر سکتی ہو۔ الفاظ، علمِ معانی یا تشخیصِ معانی نیز الفاظ کے جدید مفاہیم نیز جدید الفاظ کی تخلیق بھی اسی صورت میں ممکن ہے، جب کہ ہم آج کے بے چہرہ تخلیقی ذہن کے پس منظر میں کارفرما ان حقائق اور تصورات سے باخبر ہوں۔ خبر سے جدید معروضی فکر تشکیل پاتی ہے۔ شمیم حنفی کا مقالہ اس مقصد کے لیے ایک مستحکم بنیاد کا کام کر سکتا ہے۔ اس مقالے کے مختلف ابواب میں دراصل آج کے نئے آدمی کا مکمل تناظر پیش کیا گیا ہے۔ وہ تمام فلسفیانہ افکار و خیالات جو بیسویں صدی کے انسان کو بلوغت کی منزل تک پہنچانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ان کے عمل اور اثرات کو جانے بغیر آج کی تخلیق اور آج کے تخلیقی ذہن کا تجزیہ ممکن نہیں ہو سکتا۔ ایک اور پیچیدگی یہ ہے کہ بیسویں صدی میں مختلف مکاتب فلسفے کی انفرادی اور مخصوص کیفیت اور Specialization ایک دوسرے سے متصادم بھی ہے اور ایک دوسرے پر انحصار بھی رکھتی ہے۔ چناں چہ آج اگر ہم وجودی فکر کا مطالعہ کرنا چاہیں تو ہم پر مارکسزم کے مطالعے کی ذمّے داری بھی عائد ہوتی ہے۔ اس طرح خالص وجودی فکر کا وہ مطالعہ جو عیسائیت کے اثرات اور ردّ و قبول سے شروع ہوگا، سارتر تک پہنچتے پہنچتے وجودی فکر کو مارکسی فکر کے Method کے طور پر ظاہر کرے گا اور ہمیں وجودی فکر کے تازہ ترین نقطۂ نظر کو سمجھنے کے لیے مارکسی فلسفے سے آگاہی ضروری ہوگی۔

بیسویں صدی کی فلسفیانہ اساس کی تفہیم ابلاغ و ترسیل کے عمومی رویّوں کی موجودگی میں خاصی دشوار بھی ہے۔ ادبی اور شعری اظہار کی پیچیدگی سے قطع نظر جدید فلسفے کو بھی زبان اور اظہار کی تنگ دامنی کا سامنا ہے۔ Einstein کے مسئلۂ اضافیت میں زماں اور مکاں تھی۔ Space and Time کو Space Time میں تبدیل کر دیا گیا ہے۔ دو لفظوں کے درمیان سے And کا لفظ ہٹا دینے سے ایک جانب تو وقت یا زماں کا ایک بالکل نیا تصور پیدا ہوا ہے، دوسری جانب زماں اور مکاں یا 'زماں' کے قدیم تصور کو رد کر دینے سے تفہیم کی جو پیچیدگی پیدا ہوگئی ہے وہ اپنی جگہ ایک بہت بڑا مسئلہ ہے۔ بیسویں صدی کے مفکرین اور فلسفے کے شارحین اگر اصطلاحات بناتے ہیں تو اپنے مخصوص علمی حلقے سے باہر ان اصطلاحات کی تفہیم ممکن نہیں ہوتی۔ بعض اوقات تو یہ بھی

ہوا کہ اصطلاحات کے بغیر بھی ترسیل وابلاغ میں دشواری پیدا ہوئی ہے۔

مثال کے طور پر کچھ سال پہلے برطانیہ، امریکہ اور فرانس کے نمایاں فلسفیوں کی ایک میٹنگ جنوبی فرانس میں منعقد ہوئی تھی اور اس جلسے کا مقصد یہ تھا کہ یہ مفکرین باہمی طور پر ایک دوسرے کے نظریات کو سمجھنے کے لیے تبادلۂ خیال کریں اور ابلاغ و ترسیل نیز مکالمے کی فضا پیدا ہو۔ اس جلسے میں گبریل مارسل (Gabriel Marcel) نے حسن اور موضوعیت کے سلسلے میں اپنے افکار و خیالات کو عام فہم انداز میں بیان کرنے کی کوشش کی، لیکن اس عام فہم انداز کے باوجود بھی مارشل کے نظریات کو سامعین پوری طرح سمجھ نہ سکے۔ بہت سے سوالات اور افہام و تفہیم کی ناکام کوششوں کے بعد ایک مفکر نے مارسل سے کہا کہ آپ سیدھے سادے الفاظ میں کیوں نہیں کہتے کہ آپ کا نظریہ آخر ہے کیا؟ اس آخری سرزنش پر مارسل بے حد پشیمان ہوا۔ اس نے جواب میں صرف یہ کہا کہ غالباً میں اپنے نقطۂ نظر کو بیان نہیں کر سکتا، لیکن اس جلسہ گاہ میں اگر پیانو موجود ہوتا تو اسے بجا کر شاید میں اپنی بات کی وضاحت کر سکتا یا اپنے نقطۂ نظر اور اپنے مفہوم کو آشکارا کر سکتا۔

افہام و تفہیم کی اس شوریدگی میں شمیم حنفی نے تفہیم کے لیے ایک نئی روش کو اختیار کیا۔ انھوں نے اپنی ذات اور اپنے ذہن کو اس انسان کا علامیہ بنایا جو صدیوں سے سرگرمِ سفر ہے اور جو بیسویں صدی کے ذہنی تناظر میں سوالوں کی یورشوں سے سراسیمہ ہے، جس کے سوالات گاہے پیچیدہ، گاہے دھندلے اور گاہے روشن بنیادوں پر استوار ہوتے ہیں اور جو جدید حسیت کے ذریعے تہذیبی لامتناہیت اور عمرانی حدود کے باوصف علم، فلسفہ، سائنس اور فنونِ لطیفہ کے ایسے لاتعداد سورجوں کے مقابل ہے جن کی کرنیں بیک وقت ایک دوسرے سے متصادم ہیں، ایک دوسرے میں پیوست ہیں، ایک دوسرے کو کاٹ رہی ہیں، لیکن ان شعاعوں سے اور ان کے ہنگامہ خیز عمل سے خود اس علامتی آدمی کی ذات وصفات، اس کے حیاتیاتی، طبیعیاتی اعصاب وعناصر اور اس کے مابعد الطبیعیاتی، ذہنی، تخلیقی، تخیلی اور جمالیاتی دھندلکے، اس کا لسانی فنٹیسما گوریا (Phantasma Goria) سب کچھ روشن، تابندہ اور عیاں ہو رہا ہے۔

یہ روشنی، تابندگی اور عریانی شمیم حنفی کے مقالے کو بیسویں صدی کے جدید آدمی، اس کے تخلیقی اظہار اور اس کی جدید حسّیت کا ایسا منظرنامہ بنا دیتی ہے جس میں اس صدی کی کائنات کی طرح کوئی اسرار باقی نہیں ہے۔

میرے نزدیک 'جدیدیت کی فلسفیانہ اساس' ہمارے عہد کی سب سے بڑی عریاں تخلیق ہے اور 'تحقیقی مقالات' کے لیے ایک نیا معیار ہے، جس کی مثال اردو کے دانش گاہی ادب میں شاذ ہی نظر آسکتی ہے۔ ◻◻

سیّد خالد قادری

شمیم بھائی (شمیم حنفی)

کچھ یادیں کچھ باتیں

اردو رسالوں کی ورق گردانی کرتے ہوئے کتنی ہی ادبی شخصیتوں کے نام ذہن میں ابھر کر غائب ہو جاتے ہیں مگر 'شمیم حنفی' میرے لیے ایک ایسا نام ہے جو اگر کسی پرچے میں نظر آجائے تو وہ مجھے ماضی کے دھندلکوں میں دور تک اپنے ساتھ لے جاتا ہے۔ وقت پیچھے کی طرف لوٹنے لگتا ہے اور میں شمیم بھائی کے بارے میں سوچتے سوچتے 'شمی' تک پہنچ جاتا ہوں... 'شمی'... یہ وہ نام تھا جس سے شمیم بھائی کی والدہ انھیں پکارا کرتی تھیں۔

ویسے تو ان کے بھائی بہن اور والد بھی انھیں اسی نام سے پکارتے تھے... ''شمی بھائی کیا کر رہے ہیں؟ میاں جان کھانے کے لیے بلا رہے ہیں''۔ ان کی بہن بانو انھیں پکارتیں... ''اماں شمی کہاں ہو! دیکھو قادری صاحب آئے ہیں''۔ ان کے والد شیخ محمد یاسین صاحب کی مشفقانہ آواز سنائی دیتی... مگر یہی نام ان کی اماں کی زبان سے کچھ اس طرح ادا ہوتا تھا کہ سننے والا اس کے پیچھے چھپی مامتا کی غیر معمولی مٹھاس محسوس کیے بغیر نہ رہ سکتا تھا۔ شاید یہی وجہ ہوگی کہ شمیم بھائی کا رسمی اور قلمی نام 'شمیم حنفی' جس سے وہ اب کافی معروف ہو چکے ہیں، مجھے آج بھی 'شمی' کی یاد دلا جاتا ہے اور میں سوچنے لگتا ہوں کہ آج جب کہ انھیں اس نام سے پکارنے والے تقریباً تمام اپنے زیرِ زمین ابدی نیند سو رہے ہیں اور خود شمیم بھائی بھی 'شمی' کو زندگی کے ویرانوں میں کہیں بہت پیچھے چھوڑ آئے ہیں کیا انھیں تنہائی میں کبھی اس نام کی بازگشت سنائی دیتی ہے؟

یہ اُن دنوں کی بات ہے جب زمانہ اتنا پُر آشوب نہ تھا۔ ہم لوگ گومتی ندی کے کنارے آباد مشرقی یو پی کے ایک پُر سکون شہر سلطان پور میں رہا کرتے تھے۔ یہ وہی سلطان پور ہے جسے

آج لوگ مجروح کے نام سے جانتے ہیں...گنگیو ہاؤس کے وہ درو دیوار جہاں کبھی مجروح کا ترنم گونجا کرتا تھا اور جو بزرگوں کے بہ قول بعد میں ان کی جوانی کی ہلکی پھلکی لغزشوں کے گواہ بھی بنے...انہی کے سایے میں سلطان پور کے ابھرتے ہوئے وکلا اور اس وقت کے کانگریس اور مسلم لیگ کی ہنگامہ خیز سیاست کے ترجمان سیّد تفضّل حسین، شیخ محمد یاسین اور سیّد ممتاز وغیرہ کی شام کی محفلیں برپا ہوا کرتی تھیں...برِصغیر کی تاریخ کا یہ ایک انتہائی اہم اور نازک موڑ تھا...اور شمیم بھائی کا زمانۂ طفلی...تاریخ اور سیاست کی اس عظیم اتھل پتھل سے یکسر بے نیاز...آپ اپنی دنیا کی دریافت میں منہمک...

غالبًا چالیس کے دہے میں جب میرے والد سیّد معین احمد قادری بہ سلسلۂ ملازمت سلطانپور وارد ہوئے تو قریبی عزیزوں کے علاوہ اس شہر کے جن چند لوگوں کی شخصیت اور خلوص نے انھیں متاثر کیا اُن میں شمیم بھائی کے والد شیخ محمد یاسین صاحب کا نام نمایاں ہے۔ پیشے سے مختلف ہونے کے باوجود ان حضرات کی ملاقات جلد ہی قربت میں بدل گئی جو تاعمر قائم رہی۔

ہم لوگوں کے آپس میں گھریلو تعلقات تھے۔ شمیم بھائی میرے گھر میرے والد سے پڑھنے آیا کرتے تھے۔ اُن دنوں بہ قولِ میری بڑی بہن فاطمہ: وہ پڑھنے میں کم اور تعلیمی تاش کھیلنے میں زیادہ دل چسپی لیتے تھے۔ میری ماں جنھیں وہ 'میاں' کہتے تھے، ان سے بڑی شفقت رکھتی تھیں۔ پڑھائی ختم ہونے کے بعد کبھی کبھی وہ ان سے باتیں کرنے آجاتے تھے...ہمارے پرانے مکان کے باورچی خانے میں بان کی پٹھریوں پر یا میری ماں کی پلنگ کے پائنتی میرے پھوپی زاد بھائی اور اپنے کلاس فیلو غیاث الدین عثمانی کے ساتھ بیٹھ کر گاؤں سے آئے ہوئے باجرے کی روٹی اور سرسوں کا ساگ کھاتے ہوئے شمیم بھائی کی تصویر آج بھی کسی بھولی ہوئی فلم کے منظر کی طرح میرے ذہن کے پردے میں ابھرآتی ہے۔

شمیم بھائی کے بچپن یا اسکول اور کالج کی زندگی کے بارے میں میری معلومات کچھ زیادہ نہیں۔ عمر میں کافی چھوٹا ہونے کے باعث اُن دنوں مجھے ان کی شفقت یقیناً حاصل تھی مگر صحبت نہیں۔ پھر بھی ایامِ گزشتہ کے کئی نقوش ذہن میں ابھرتے ہیں۔ ان کے اس دور کے دوستوں میں میرے کزن غیاث الدین عثمانی کے علاوہ رشید (مرحوم) بدرالہدیٰ، ظفر، محمود علی اور ابرار احمد وغیرہ ہوا کرتے تھے۔ یہ لوگ ان کے ہم مکتب بھی تھے۔ ان میں ابرار احمد ہی ایک ایسے دوست تھے جن میں کسی قدر ادبی اور تخلیقی صلاحیتیں پائی جاتی تھیں۔ ہر چند کہ ناسازگار حالات کے بہ موجب وہ

مستقبل میں ابھر کر سامنے نہ آسکیں۔ انھیں اقبالؔ، جوشؔ اور فراقؔ کے سینکڑوں اشعار یاد تھے جنھیں وہ اپنے مخصوص انداز میں مزے لے لے کر سنایا کرتے تھے۔ خاص طور پر فراقؔ کی 'روپ' کی رباعیاں اور اس دور کی انھی کی ایک اور مشہور نظم 'آدھی رات کے بعد'... وہ ان دنوں شمیم بھائی کو میدانِ ادب میں اپنا حریف نہیں سمجھتے تھے۔ بعد میں انھوں نے اپنی تمام ذہنی اور تخلیقی صلاحیتیں کرکٹ کے کھیل کے نذر کردیں۔

اپنے اس ہم مکتب سے وہ آج بھی ربط رکھتے ہیں۔ اس کا ثبوت مجھے اُس وقت ملا جب چندمہینوں پہلے سلطان پور میں ابرار احمد صاحب سے ملاقات ہوئی۔ انتہائی رو بہ زوال صحت اور ناتوانی کے باوجود شمیم بھائی کا ذکر آنے پر ان کی پژمردہ آنکھوں میں ایک عجیب قسم کی چمک پیدا ہوگئی۔ وہ Nostalgic ہوتے ہوئے ماضی کی اُن یادوں میں گم ہوگئے جب وہ، شمیم بھائی اور محمود علی بیت بازی کے مقابلوں میں حصہ لیا کرتے تھے یا پھر وہ رات جب اختر حسن صاحب کے مکان پر ان دونوں نے مجروحؔ سلطان پوری کا کلام صبح کی اولین ساعتوں تک سنا تھا۔ اس سلسلے میں الہ آباد کے مچھلی کے تاجر اور کالج کے نوجوانوں میں بے حد مقبول ایک مخصوص قسم کے شاعر چنگیزی کا بھی ذکر آیا جس کی شاعری پر شمیم بھائی کو اتھارٹی مانا جاتا تھا۔ ابرار صاحب نے اس حالیہ ملاقات میں قیصر بنارسی کی بہ یک وقت اردو اور فارسی میں لکھی گئی اُس مثنوی کا نایاب قلمی نسخہ بھی مجھے دکھایا گیا جو گو کہ بالغوں کے لیے تصنیف کیا گیا ہے مگر جسے زمانۂ طالبِ علمی میں یہ دونوں جویائے علم انتہائی انہماک سے پڑھنے اور سمجھنے کی کوشش کیا کرتے تھے۔

نسبتاً چھوٹا اور الگ تھلگ سا شہر ہونے کے باوجود سلطان پور میں باذوق لوگوں کی کمی نہ تھی۔ شہر کے شرفا کی ایک قابلِ لحاظ تعداد شعر و ادب میں دل چسپی رکھتی تھی جس میں سے بیشتر شمیم بھائی کے والد سے ملنے والوں میں سے تھے۔ یدوراج بلی عیشؔ، عبدالحئی خاں اور سکسینہ اور سہائے فیملی کے بزرگ حضرات۔ انھی میں سے ایک معمر اور پرانے طرز کے شاعر نے کچھ سال پہلے شمیم بھائی سے اپنے مجموعۂ کلام کا دیباچہ لکھنے پر اصرار کر کے انھیں ایک قسم کی اخلاقی کشمکش سے دوچار کر دیا تھا۔ لگی بندھی روایتی شاعری سے متنفر ہونے کے باوجود والد کے رفیق اور اپنے بزرگ کے حکم کی تعمیل انھیں بہرحال کرنا تھی۔

ابتدائی زمانے میں شمیم بھائی کی ذہنی تربیت میں جن لوگوں کا ہاتھ رہا ہوگا اُن میں سے زیادہ تر ان کے اسکول اور کالج کے استاد تھے۔ اُن دنوں سلطان پور میں اردو اور فارسی شعر و ادب کا

ستھرا ذوق رکھنے والے کئی حضرات اکٹھا ہو گئے تھے... اقبال عظیم صاحب، مولوی عزیز الدین سالک، محی الدین شوقی اور راقم الحروف کے والد سیّد معین الدین احمد قادری وغیرہ، جن میں سے آخر الذکر کو چھوڑ کر سبھی شعر و سخن کے میدان میں با قاعدہ مشق تر آزمائی کیا کرتے تھے۔ اُس دور کے طلبہ کا جو گروہ اُن کے زیرِ اثر تھا اُن میں شمیم بھائی بھی تھے۔ یہ اور بات ہے کہ ان تمام حضرات کی بہ نسبت بہ حیثیت شاگرد میرے والد سے شمیم بھائی کا رشتہ سب سے زیادہ دیرپا ثابت ہوا۔

کالج کے دنوں کے اردو کے استاد نیّر سلطان پوری سے بھی انھیں بے حد لگاؤ تھا۔ ان کی ادارت میں شائع ہونے والے رسالے 'شمعِ ادب' میں دل چسپی لینے کے علاوہ وہ شخصی طور پر بھی اپنے استاد کی ہر خدمت بجالانے کے لیے تیار رہتے تھے۔ ان کے بعد کے اساتذہ پروفیسر اعجاز حسین، پروفیسر احتشام حسین اور پروفیسر آل احمد سرور کے ساتھ بھی ان کا رویّہ کم و بیش ایسا ہی نیازمندانہ رہا۔ مجھے یقین ہے کہ ان تمام حضرات کے نزدیک وہ ایک نہایت ذہین اور فرماں بردار شاگرد رہے ہوں گے۔

شمیم بھائی کے والد کو شعر و ادب میں کچھ زیادہ لگاؤ نہ تھا۔ وہ اس زمانے کے دوسرے وکلا کی طرح سیاست میں دل چسپی رکھتے تھے۔ چناں چہ بڑا بیٹا ہونے کے ناتے وہ شمیم بھائی کو بھی منصف یا کلکٹر یا پھر کم سے کم وکیل بنانا چاہتے تھے، مگر یہاں تو سر میں کوئی دوسرا ہی سودا سما چکا تھا۔ اُن دنوں جب بھی میں شمیم بھائی کو انگلیوں میں سگریٹ دبا کر کوئی اسکیچ یا تصویر بناتا ہوا دیکھتا تو میرے ذہن میں یہ خیال پختہ ہو جاتا کہ یہ آدمی کسی نہ کسی درجے میں اس لطیف دیوانگی (Fine Madness) کا ضرور شکار ہے جو صرف فن کاروں کا حصہ ہوتی ہے۔ Capstan کے پاؤچ تمبا کو سے باریک کاغذ کو رول کر کے بنائی ہوئی سگریٹ پیتے ہوئے کمرے میں شمیم بھائی کو Hope کے عنوان سے امید کی دیوی کی تصویر بنانے میں منہمک میں آج بھی تصور کی آنکھوں سے دیکھ سکتا ہوں۔

یہ وہ زمانہ تھا جب الٰہ آباد کی آرٹس فیکلٹی کے طلبہ عموماً ایم.اے کرنے کے بعد یا تو لکچرر بننے کے خواہش مند ہوتے تھے یا پھر آئی.اے.ایس اور پی.سی.ایس کے امتحانات کی تیاری کرتے تھے جیسے کہ شمیم بھائی کے مسلم بورڈنگ ہاؤس کے ساتھی سولنکی اور محمود الرحمٰن (موجودہ وائس چانسلر علی گڑھ یونیورسٹی) وغیرہ۔ مگر شیخ بھائی کے تعلیمی کیریر میں اُس وقت ایک اہم موڑ آیا جب ایم.اے تاریخ کے امتحان میں وہ اچھے نمبرات نہ حاصل کر سکے۔ اس بات سے ان کے والد اتنے دل برداشتہ اور برہم ہوئے کہ انھوں نے شمیم بھائی کی مزید تعلیم کی ذمے داری لینے سے انکار کر دیا۔ دراصل اُس وقت

تک ان کے سرپرستوں میں سے کسی کو بھی ان کے ذہنی رجحانات کا صحیح اندازہ نہ تھا۔

شمیم بھائی کے لیے ایک نوجوان طالبِ علم کی حیثیت سے یہ ایک قسم کے جذباتی انتشار اور آزمائش کا دور تھا مگر ایک مضبوط قوتِ ارادی اور اپنی ذہنی صلاحیتوں پر اعتماد نے اس مشکل مرحلے سے گزرنے میں ان کی مدد کی... وہ مسلم بورڈنگ ہاؤس میں مقیم رہے اور ساتھ ہی والد کی مرضی کے خلاف اردو ایم.اے میں داخلہ لے لیا۔ اُن دنوں انھوں نے لکھنے پڑھنے سے متعلق مختلف کام کیے جن میں اسرار کریمی پریس الہ آباد کے لیے 'جاسوسی دنیا' اور 'نکہت' وغیرہ کے مسودے لکھنا بھی شامل تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ سبھی کام کسی تخلیقی محرک کے تحت نہ ہو کر ایک قسم کی مجبوری یا مالی منفعت کے لیے کیے گئے تھے۔ شاید یہی وجہ ہوگی کہ شمیم بھائی نے اسرار کریمی پریس کے ایک اور مستقل قلم کار (Scribe) مجن بھائی (مجاور حسین رضوی) کی طرح کسی دوسرے شہر جا کر خود کے 'ہزار ناولوں کا مصنف' ہونے کا دعویٰ نہیں کیا۔ وقت گزرنے پر اردو شعر و ادب کے میدان میں شمیم بھائی کی صلاحیتوں کا وافر ثبوت مل جانے کے بعد نہ صرف یہ کہ انھیں اپنے والد کی شفقت دوبارہ حاصل ہوگئی بلکہ وہ ان کے لیے فخر کا باعث بھی بنے...

شمیم بھائی کی علمی اور ادبی شخصیت کے ارتقا میں پروفیسر اعجاز حسین اور پروفیسر احتشام حسین کی قربت کے علاوہ ان تجربات کا بھی خاصا حصہ ہے جو انھیں اُن دنوں حاصل ہوئے جب وہ ہاسٹل چھوڑ کر فراقؔ صاحب کے ساتھ ان کے یونیورسٹی کوارٹر میں رہنے لگے تھے۔ اُس وقت وہ فراقؔ صاحب کی ازلی تنہائی میں ان کے رفیق بننے کے ساتھ ساتھ کئی سالوں تک ان کے لٹریری سکریٹری کا بظاہر مشکل رول بھی نبھاتے رہے تھے۔ ان کے ادبی اور شعری ذوق کے نکھرنے اور دنیائے ادب میں ان کا مستقل اور باقاعدہ مقام بننے میں فراقؔ صاحب کی محبت کی کچھ نہ کچھ برکتیں ضرور شامل ہوں گی۔

شمیم بھائی کی اہلیہ میری بڑی بہن کی کلاس فیلو اور دوست تھیں اور اس ناتے کبھی کبھی ہمارے گھر آیا کرتی تھیں۔ ان دنوں میں انھیں ایک سیدھی سادی خوش شکل گھریلو لڑکی کے طور پر جانتا تھا۔ بعد میں شمیم بھائی سے ان کی شادی کے کسی قدر افسانوی انداز نے مجھے اور میری بہن دونوں کو تھوڑا بہت ضرور چونکایا تھا۔ آج اتنا عرصہ گزر جانے کے بعد ان میں کیا ذہنی تبدیلیاں آ چکی ہیں میں نہیں جانتا۔ پتا نہیں وہ آرٹ اور ادب پر گفتگو کے دوران اپنے شوہر کے لیے ایک اچھی سامع ثابت ہوتی ہیں یا نہیں۔ البتہ عزیزوں اور دوستوں کے لیے ان کے ایک اچھی ہوسٹ ہونے کی خبریں مجھے اکثر ملتی رہتی ہیں۔

شمیم بھائی کی شریکِ حیات کا نام صبا اور بیٹی کا نام غزل بھی کچھ کم معنی خیز نہیں۔ یہ اُن لوگوں کے لیے محض اتفاق نہیں جو کلاسیکی اردو غزل کی روایت میں شمیم اور صبا کے باہم رشتے سے واقفیت رکھتے ہیں۔

شمیم بھائی کے بارے میں سوچتے ہوئے جب کبھی ان دنوں کو یاد کرتا ہوں جب میں حیدرآباد نیا نیا آیا تھا اور شمیم بھائی بھی اپنی ملازمت کے ابتدائی ادوار میں اندور اور علی گڑھ میں ہوتے تھے اور ہم چھٹیوں میں سلطان پور میں ملا کرتے تھے تو گرمیوں کی ان شاموں کا خیال آجاتا ہے جب ہم گومتی ندی کے کنارے کنارے ٹہلتے ہوئے پل کے اس پار دور نکل جاتے تھے... ریت کے ان ٹیلوں کے پرے تاریخ کے دھندلکوں سے ابھرتے پرانے سلطان پور کے کھنڈرات اور ان کے نشیب میں ایک قدیم مسجد کا ٹوٹا ہوا مینار... گردشِ افلاک کے شاکی اور ناپائیداریِ دنیا کے خاموش گواہ۔ ان دنوں ایسے پُر اثر مناظر شمیم بھائی کی گفتگو کو کچھ اور فلسفیانہ بنا دیا کرتے تھے۔

''زندگی کی حقیقت، موت کی صداقت، زمان و مکاں یا پھر تصورِ وقت یہ سبھی موضوعات فلسفیانہ ادراک کے متقاضی ہیں، انھیں منطقی یا عقلی دلائل کی مدد سے سمجھ پانا دشوار ہے''۔ وہ سوچ میں ڈوب کر کہتے۔

''لیکن پھر ایک عام آدمی جو فلسفیانہ ادراک کا حامل نہیں ہوتا ان مسائل کو کیوں کر سمجھ سکتا ہے؟ کیا اس کا مقدر ہمیشہ ہی اندھیروں میں بھٹکنا ہے؟'' بات کو آگے بڑھانے کے لیے میرا اگلا سوال ہوتا۔

ظاہر ہے کہ یہ باتیں کبھی نہ ختم ہونے والی ہوتیں اس لیے تھوڑی دیر بعد تھک کر ہم کسی دوسرے موضوع پر آجاتے۔

شوپنہار، پال ویلری، پشکن، ملارمے، بادلیر، پکاسو، رومی، اقبال، میراجی، سارتر اور کامو کو انگلیوں کی پوروں سے چھوتے ہوئے جب ہم شام کی سیر ختم کر کے واپس گھر پہنچتے تو چائے کی گرم پیالی کے ساتھ ہماری گفتگو کا موضوع نسبتاً ہلکا پھلکا ہو چکا ہوتا...

میں اپنے حیدرآباد کے نئے نئے دوست شاذ کی شاعری کی تعریف کر رہا ہوتا، شمیم بھائی اسے میرے تنقیدی شعور کی ناپختگی سے تعبیر کرتے ہوئے محض شخصی قربت کا نتیجہ سمجھتے۔

''اماں خالد! شاذ تمھارے دوست ہوں گے مگر مجھے تو ان کی شاعری زیادہ تر رومانی اور روایتی معلوم ہوتی ہے۔ جدید حسیت تو اس میں مجھے کہیں نظر نہیں آتی۔ ہاں اِکا دکّا اشعار کہیں اِدھر اُدھر مل جائیں گے... تمھیں نئی شاعری کا اندازہ کرنا ہے تو عمیق حنفی کو پڑھو۔ میں یہ اس لیے نہیں

کہہ رہا ہوں کہ وہ میرے دوست ہیں۔ ویسے اور لوگ بھی ہیں کمار پاشی، محمود علی، بانی، بلراج کومل وغیرہ، یا پھر پاکستان میں ناصر کاظمی، منیر نیازی اور شکیب جلالی ہیں۔ فکشن میں بھی عبداللہ حسین، انتظار حسین، سریندر پرکاش اور خالدہ اصغر جیسے اہم لکھنے والے ہیں۔ تمھیں ان لوگوں کو پڑھنا چاہیے''۔ ''ہمارے حیدرآباد میں ایک اور دوست عوض سعید بھی ہیں''۔ میں عوض صاحب کے بارے میں ان کی رائے جاننے کی کوشش کرتا۔

''عوض سعید کو تو میں نے زیادہ پڑھا نہیں، ہاں پرچوں میں یہ نام اکثر دکھائی دیتا ہے۔ کافی زمانے سے لکھ رہے ہیں۔ مگر اب پرانے لکھنے والوں کو ادب میں اپنی جگہ باقی رکھنی ہے تو کچھ نہ کچھ بدلنا اور Evolve کرنا ہوگا۔ تم اپنے مغنی صاحب کو ہی دیکھو۔ 'شعر و حکمت' ایک اہم ادبی پرچہ نکالتے ہیں۔ تنقید میں بھی خاصے جانے جاتے ہیں، مگر ادھر کچھ دنوں سے جہاں ملاقات ہوتی ہے لسانی اور اسلوبیاتی تنقید کے نام پر وہی فاعلاتن فاعلاتن قسم کی کوئی چیز ساتھ لے آتے ہیں۔ ویسے آدمی ملنسار اور مخلص ہیں۔ اب آج کل کی ادبی سیاست میں ہر کوئی گروہ بندی کا شکار ہے اس کا کیا کیا جائے...''

''مجھے حیدرآباد میں جو سب سے زیادہ پڑھا لکھا آدمی دکھائی دیا وہ عالم خوندمیری ہیں۔ ان کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟'' میں پوچھتا۔

''واہ بھئی! کیا نام یاد دلایا ہے۔ حیدرآباد کے ذکر پر میں یہی نام یاد کرنے کی کوشش کر رہا تھا۔ عالم صاحب واقعی قابل آدمی ہیں، میری ان سے ایک ہی ملاقات ہو سکی مگر اس مختصر ملاقات میں بھی انھوں نے مجھے بے انتہا متاثر کیا۔ ایسے لوگوں سے بار بار ملنے کو جی چاہتا ہے''۔ شمیم بھائی خوش ہو کر کہتے۔ نیرد چودھری کی The Continent of Circe، سرویشور دیال سکسینہ کی شاعری، شوپنہار اور کیرک گارد کا فلسفہ، گوتم بدھ کی روحانی شخصیت کا طلسم وجودیت کا نظریہ، Surrealist Art اور French Symbolists کا ادبی طریقۂ کار ان کی دل چسپی کے مختلف موضوعات میں سے چند ایک تھے۔ میں بھی حسبِ استطاعت ان موضوعات پر ان سے گفتگو کرنے کی کوشش کیا کرتا تھا۔ شاید ایسی ہی کوششوں کا نتیجہ تھا کہ جب وہ اپنی پی ایچ ڈی کا مقالہ ''جدید اردو شاعری کی فلسفیانہ اساس'' مکمل کر کے سلطان پور لائے تو انھوں نے اسے مجھے بھی دو چار دن کے لیے گھر لے جا کر دیکھنے کے لیے دیا تھا۔ یہ ان کا حسنِ ظن تھا یا پھر انھوں نے ایسا از راہِ خلوص کیا تھا، میں نہیں کہہ سکتا مگر میں چوں کہ اپنے آپ کو اس کے تجزیاتی مطالعے کا اہل نہ سمجھتا تھا اس لیے میں نے اسے ایک دو دن بعد ہی انھیں یہ کہہ کر واپس دے دیا کہ میں نے اسے

دیکھ لیا، اس میں کسی قسم کی کمی ہونے کا سوال ہی نہیں اٹھتا جب کہ ان کے جیسے ذہین آدمی نے اس کے پیچھے اس قدر عرق ریزی کی ہے۔ درحقیقت اتنے ضخیم اور اس قدر بھاری بھرکم مقالے کا باقاعدہ مطالعہ کرنا میرے لیے یوں بھی کارِ دشوار تھا۔ یہ وہی مقالہ ہے جس کے کتابی شکل میں شائع ہونے پر وارث علوی نے اس کی خامیاں تلاش کرنے میں اپنی کافی توانائی بلاوجہ ضائع کی۔

شمیم بھائی نے شروع میں تھوڑی بہت شاعری بھی کی جو اچھی خاصی تھی۔ اردو کے استاد تو وہ ہیں ہی، تجزیاتی اور تاثراتی تنقید کے میدان میں ان کا اپنا مقام ہے جس سے انکار ممکن نہیں مگر بہ حیثیت تخلیقی فن کار، ادب کی جس صنف میں وہ غیر معمولی طور پر کامیاب رہے وہ ڈرامے کی ہے۔ انھیں بہ حیثیت ڈرامہ نگار جاننے والوں میں ایک قابلِ لحاظ تعداد ان کے مداحوں کی ہوگی... خود مجھے ان کی جس چیز نے متاثر کیا وہ ان کا فن کارانہ تخیّل اور ذہانت تھی۔

آج ہم گزرے ہوئے زمانے کو بہت پیچھے چھوڑ آئے ہیں، اپنے قدیم وطن سلطان پور سے بھی ہم دونوں ہی کا رشتہ قریب قریب منقطع ہو چکا ہے۔ ہمیں باہم جوڑنے والی کڑی میرے والد کی ذات بھی اب مادی اعتبار سے ہمارے درمیان نہیں رہی۔ ایسے میں کسی دوست ادیب یا شاعر یا کسی ادبی پرچے کے ذریعے ہی کبھی کبھی شمیم بھائی کے بارے میں کوئی خبر مل جاتی ہے۔

شمیم بھائی جامعہ کی آرٹس فیکلٹی کے ڈین ہوگئے ہیں۔ ان کی بیٹی سیمیں کی شادی ہے۔ ان کی آنکھ کا آپریشن ہوا ہے۔ وہ عمرہ کے لیے جدہ گئے ہیں یا پھر کسی ادبی جلسے یا سمینار میں وہ بھی شریک تھے۔ اس دورِ پُرآشوب میں جب کہ رخشِ عمر اس قدر تیزی سے بھاگ رہا ہو اور کسی کو کسی کی خبر نہ ہو، شمیم بھائی کے بارے میں اتنا جان پانا بھی میرے لیے غنیمت ہے۔

عرصہ ہوا شمیم بھائی نے میرے والد سیّد معین الدین احمد قادری کے بارے میں 'چراغِ رہ گزر' یا پھر شاید 'مٹی کا دیا' کے عنوان سے 'جامعہ' میں ایک مضمون شائع کیا تھا۔ شاید ان کے لیے وہ 'استاد' سے اپنی عقیدت کے اظہار کا ذریعہ رہا ہوگا، مگر میرے نزدیک اس کا ایک ایک لفظ اس سعادت مندی اور خلوص کا شاہد ہے جس کے لیے میرے والد انھیں عزیز رکھتے تھے۔ آج ان کے بارے میں میری یہ تحریر نہ تو اس پایے کی ہے نہ ایسے کسی جذبے کا ثبوت فراہم کرتی ہے مگر پھر بھی میرے لیے اس طمانیت کا باعث ضرور ہے کہ فراموشی کے اندھیروں میں کہیں گم ہو جانے سے پہلے میں نے ماضی سے وابستہ شمیم بھائی کی یادوں کے کچھ نقوش ان اوراق پر اُبھار لیے۔

⊙⊙⊙

سیّد وقار حسین

مجھے گھر یاد آتا ہے

''مجھے گھر یاد آتا ہے'' ڈاکٹر شمیم حنفی کے ڈراموں کا دوسرا مجموعہ ہے۔ پہلا مجموعہ ''مٹی کا بلاوا'' چند برس پہلے چھپا تھا۔ زیرِ نظر کتاب میں پانچ ڈرامے ہیں جن میں سے چار ریڈیو کے لیے لکھے گئے تھے اور ایک ڈراما ''پانی بہہ رہا ہے'' اسٹیج کے لیے۔ پیش لفظ میں شمیم حنفی کہتے ہیں کہ ان ڈراموں کی مشترک تھیم ''وقت'' ہے اور وقت کی پہچان انھیں زوال کے واسطے سے ہوئی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ان ڈراموں میں موضوع کے اعتبار سے ایک تسلسل ملتا ہے اور اس تسلسل کا عکس کردار نگاری اور تکنیک میں دکھائی دینا تقریباً ناگزیر ہے، اسٹیج والے ڈرامے کو چھوڑ کر ہر ڈرامے کا سماجی پس منظر بھی کم و بیش ایک جیسا ہے بلکہ یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ چند مستقل کردار ہر ڈرامے میں تھوڑی سی سطحی تبدیلی کے ساتھ نمودار ہوتے ہیں۔ یہ بھی کردار فیض کے الفاظ میں ''یادِ ماضی سے غمیں وحشت فردا سے نڈھال'' ہیں اور وقت بالخصوص ماضی کی طرف سے کسی رویّے کی تجسیم کرتے ہیں۔

کیا یہ کردار محض مجرد تصورات کے پیکر ہیں اور کیا یہ ڈرامے صرف خیالات، عقائد اور جذباتی وابستگیوں کی کشمکش کی صوتی تصویریں پیش کرتے ہیں؟ ایک حد تک یقیناً ایسا ہے لیکن چوں کہ مصنف کو اپنے کرداروں کے پس منظر، ان کی تہذیب، ان کی زبان اور ان کی روزمرہ کی زندگی کا صحیح اور گہرا علم بلکہ تجربہ ہے اس لیے ان ڈراموں کی فضا میں روزمرہ زندگی کی سادگی اور پُرکاری کا ایک ایسا تاثر پیدا ہوگیا ہے جس کی وجہ سے ڈرامے صرف Drama of Idias اور Problem Play نہ رہ کر بعض نہایت نازک احساسات کی حشر سامانیوں کے معتبر اور تادیر یاد

رہنے والے مرقع بن گئے ہیں۔ بڑی مشکل سے گرفت میں آنے والے احساسات کا تانا بانا ڈرامے میں ملتا ہے لیکن جذباتیت سے زیادہ تر دامن بچایا گیا ہے۔ البتہ کہیں کہیں ضرورت سے زیادہ الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ ایسا مکالموں میں شاذ ونادر ہی ہوا ہے مگر بعض مقامات پر خصوصاً پہلے ڈرامے 'پانچویں سمت' میں راوی کے بیانات خاصے طویل ہو گئے ہیں۔

اس کے برخلاف آخری ڈرامے ''مجھے گھر یاد آتا ہے'' میں راوی کے تبصروں کا (جن کو 'نہج البلاغہ' سے اخذ کیا گیا ہے) موثر ڈرامائی استعمال ملتا ہے۔

''پانچویں سمت'' اور ''اپنی اپنی زنجیر'' ان دونوں ڈراموں میں ماضی کے بوجھ تلے دبے ہوئے دو اعلیٰ متوسط طبقے کے مسلمان خاندانوں کے افراد جو زمین داری کے خاتمے کے بعد بڑی حد تک اپنی اگلی وجاہت کھو چکے ہیں اور کم وبیش زندہ لاشوں کی طرح ہیں، کسی نہ کسی طرح زندگی سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ 'پانچویں سمت' میں تین نسلوں کے نمائندے ایک چھت تلے رہ رہے ہیں۔ سیّد صاحب، باجی بیگم، عالیہ اور فرحت۔ یہ سب زندگی کی طرف مختلف رویّوں کی علامتیں ہیں کہ انھیں سے ہر ایک نے زندگی گزارنے کا اپنا ایک ڈھنگ نکالا ہے لیکن ہیں یہ سب کے سب ہراساں اور ایک طرح سے تاریکی میں بھٹک رہے ہیں۔ اس مایوسی کے عالم میں امید کا استعارہ عالیہ کی آٹھ برس کی بیٹی جمیلہ کو بنایا گیا ہے جو ڈرامے کے آخر میں اپنے ماموں کو پانچویں سمت کی طرف لے جاتی ہے۔ یہ نئی نسل میں ایک ایسے ایقان کا اظہار ہے جس کا تعلق عقل اور منطق سے کم اور وجدان سے زیادہ ہے۔ ساتھ ہی ڈرامے کا خاتمہ اس امر کا اعلان بھی ہے کہ نئی نسل کی رہنمائی قبول کرنا ایک طرح کا جبر ہے جسے پرانی نسل نے چار و ناچار تسلیم کر لیا ہے۔ کٹ جانے والے درخت کو ماضی کی علامت کے طور پر خوبی سے برتا گیا ہے۔ مکالموں میں بین السطور اور دور رس معنی کی ترسیل کی ایک کامیاب مثال وہ منظر ہے جس میں فرحت اور جمیلہ کھلونے والی ریل گاڑی کے بارے میں بات کرتے ہیں۔ ''اپنی اپنی زنجیر'' میں دو نسلوں کی کشمکش زیادہ واضح اور فیصلہ کن ہے۔ ڈرامے میں مزاح، طنز اور Irony کے عناصر خاصے نمایاں ہیں بالخصوص چودھری صاحب کے کردار کی پیشکش میں چودھری صاحب عامر تو ہیں لیکن مضحکہ خیز قسم کے۔ ان کی ماضی پرستی اور ایک دقیانوسی طرزِ حیات کو اپنی بہن کے بچوں پر مسلط کرنے کے جنون کی علامت وہ شربت ہے جس کی بوتل بالآخر ٹوٹ جاتی ہے۔

چودھری صاحب تنہا رہ جاتے ہیں، ان کا بھانجا علی انھیں ماضی کے زنداں سے آزادی

دلانے کے لیے آ دھمکتا ہے۔ یہ Tragi-Comedy خالص کامیڈی کی طرح بھی لکھی جاسکتی تھی، لیکن شاید ڈرامہ نگار کے نزدیک ''اپنی اپنی زنجیر'' کے کردار صرف اپنی حماقت کے باعث ہی ماضی کے اسیر نہیں ہیں بلکہ تقدیر کے ایک بے رحم جبر کا شکار بھی ہیں۔

اگر پہلے ڈراموں میں نوجوان نسل کے نمائندے کسی نہ کسی ماضی کے چکر سے نکلنے کی راہ ڈھونڈ لیتے ہیں تو تیسرے ڈرامے ''چوراہا'' میں صورتِ حال بالکل برعکس ہے جو اپنی ٹھوس حقیقت نگاری اور بہتر ڈرامائی تعمیر کے باعث ''پانچویں سمت'' اور ''اپنی اپنی زنجیر'' سے زیادہ موثر ڈراما ہے۔ اس ڈرامے میں دنیادار بزرگ شہر آ کر تجارت اور پیسے کے چکر میں پڑ جاتے ہیں اور نوجوان عارف ماضی اور اس کی اقدار میں کھویا رہتا ہے۔ عارف اور اس کے والد کا تضاد اور کشمکش دراصل زندگی کی طرف دو رویّوں کا تضاد اور کشمکش ہے۔ ڈرامے کے آخر میں یہ اطلاع کہ عارف بہت دیر سے نہا رہا ہے، ایک طرح کا رمزیہ ابہام پیدا کرتی ہے۔

کیا عارف نے خودکشی کر لی ہے یا اس کا تا دیر نہانا اپنے آپ کو ان آلائشوں سے پاک کرنے کی علامت ہے جن سے اس کے دنیادار باپ نے اپنی عاقبت اندیشی کے زعم میں سارے گھر کو آلودہ کر رکھا ہے اور ایک گھر ہی کا کیا ذکر ہر گھر اس آلودگی کی لپیٹ میں ہے۔

''پانی بہہ رہا ہے'' تاریخ کے مختلف تصورات اور زندگی اور وقت کی طرح مختلف رویّوں کی کشمکش کو ڈرامائی شکل دینے کی ایک کوشش ہے۔ یہ ڈرامہ ایک ہسٹری کانفرنس کے موقعے پر پیش کرنے کے لیے لکھا گیا تھا۔

اس قسم کے ڈرامے کے کرداروں سے توقع نہیں کی جاتی کہ وہ جیتے جاگتے انسانوں کی طرح نظر آئیں۔ آفتاب کے کردار کی پیش کش میں اگر Under Statement ہوتا تو بہتر تھا۔ اس کے باوجود آفتاب ایک پُرکشش کردار ہے جو کسی نہ کسی طرح اپنے اس کردار کی ترسیل میں کامیاب ہو جاتا ہے کہ وہ تاریخ جس سے عام آدمی غائب ہو جائے، معتبر ہو سکتی ہے اور یہ کہ مورخ اپنے Ivory Tower میں مقید نہیں رہ سکتا۔ ڈرامے کا خاتمہ عوام کی قوت میں ایقان کے اظہار پر ہوتا ہے کہ یہی قوت اب تاریخ کا رخ متعین کرے گی۔

باوجود اس کے کہ ''مجھے گھر یاد آتا ہے'' کی تھیم بھی ماضی سے انسان کا رشتہ ہے، یہ ڈرامہ بقیہ چار ڈراموں سے مختلف اور وقیع تر ہے۔ اس ڈرامے کے ہیرو نعیم کی جھلک ''چوراہا'' کے عارف میں دکھائی دیتی ہے لیکن جس صورتِ حال میں عارف اپنے آپ کو پاتا ہے اس میں ماضی

کی طرف اس کا فطری جھکاؤ ایک ردِعمل کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اسی طرح پہلے دو ڈراموں میں بھی نوجوان نسل اپنے بزرگوں سے ایک حریفانہ کشمکش کو ناگزیر پاتی ہے، ''مجھے گھر یاد آتا ہے'' میں اس قسم کا ٹکراؤ نہیں ہے۔ نعیم کو کسی طرزِ حیات یا نظامِ اقدار کا انتخاب نہیں کرنا ہے۔ وہ وقت کی تباہ کاریوں کا ایک حساس مگر خاموش اور بے بس تماشائی ہے۔

آدمی کا مستقبل چاہے درخشاں ہو چاہے تاریک یادِ رفتگاں، تنہائی اور موت اٹل حقیقتیں ہیں جن سے نجات کی کوئی صورت نہیں۔ نعیم جانتا ہے کہ زندگی کے کھیل میں سوائے وقت کے اور کوئی نہیں جیتتا۔ وہ جب جہاں جائے گا اپنے ماضی کو ساتھ لے کر جائے گا۔ وہ کہتا ہے ''میرا گھر میرے اندر ہے'' اس طرح یہ ڈراما آگہی کی ایک سطح پر وقوع پذیر ہوتا ہے جہاں خارجی صورت داخلی واردات کو اظہار کی منزل تک لانے کا محض ایک وسیلہ ہے۔

ریڈیو ڈرامے کا سارا دارومدار مکالموں پر ہوتا ہے اور ڈرامے کا جو کچھ عمل ہے وہ بھی زیادہ تر لفظ کے وسیلے سے ہی سننے والے پر واضح ہوتا ہے۔ اس قسم کے ڈرامے کو نسبتاً زیادہ پیچیدہ، نازک اور مجرد فکر و احساس کی ترسیل کا وسیلہ بنایا جا سکتا ہے اور شمیم حنفی نے ریڈیو ڈرامے کے میڈیم کو اس مقصد کے حصول کے لیے نہایت سلیقے سے برتا ہے۔ اس طرح انھوں نے ریڈیو ڈرامے کی سطح کو جو بالعموم پست طنز و مزاح اور بے بضاعت میلوڈرامے کی دلدل سے نہیں نکل پاتا ہے خاصا بلند کر دیا ہے۔ جس طرزِ احساس کی کارفرمائی ان ڈراموں میں ہے اس کا اظہار فکشن میں خاص طور سے قرۃالعین حیدر اور انتظار حسین کی تحریروں میں تو ہوا ہے لیکن اردو ڈرامے میں یہ اپنی نوعیت کی سب سے کامیاب کاوش ہے اور اردو ڈرامے کی مجموعی روایت میں ایک اہم اضافہ ہے۔ پھر یہ کہ اپنی جڑوں سے کٹ جانے کے کائناتی اور لازماتی تجربے کو ان ڈراموں میں جس خوبی کے ساتھ وقت، مقام اور تہذیب کے حوالے سے ٹھوس اور متحرک پیکروں میں ڈھالا گیا ہے وہ خاصے کی چیز ہے۔

⊙⊙⊙

خالد جاوید

اردو تنقید کا آؤٹ سائڈر

ادب انسانی تجربے کے مکمل علم و آگہی کا نام ہے۔ نسلِ انسانی نے دُکھ، کرب اور مصائب کا جو طوفان جھیلا ہے، ادب اُسی کی ترجمانی کرتا ہے۔ ادب کسی بھی حال میں اقدار سے خالی نہیں ہوسکتا۔ ہر سچی ادبی تحریر ایک پُر اسرار روحانی تجربے کی عکاسی کرتی ہے۔ یہ عکاسی اپنے وسیع تر مفہوم میں ہی ممکن ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ جس تجربے کی زیادہ سے زیادہ عکاسی کی بات کی جارہی ہو، وہی تو دراصل سب سے زیادہ تاریک، دبیز اور پُر اسرار تھا۔ ایسی صورت میں ادب پارے کی تفہیم و تعبیر کا کام صرف چند نکات کی طرف نشان دہی کر دینے سے ہی ممکن نہیں ہو جاتا۔ ادب میں 'تنقید' کا مطلب یقیناً ادب کو جاننے اور سمجھنے کا ہوتا ہے مگر یہ جاننا مخصوص معروضی ہی نہیں، موضوعی بھی ہونا چاہیے۔ یہاں 'جان لینے' کا مطلب 'ہو جانا' ہے۔ اس طرح یہ Being- Becoming کا سفر ہوتا ہے۔ تب تخلیق وہ ہو جاتی ہے جو 'ہم' تھے اور ہم وہ جو کہ 'تخلیق' ہے۔

ہمارے زمانے میں جو تنقید کو ایک دوسرے درجے کی سرگرمی مان لیا گیا ہے تو اس کی ایک وجہ چند مکتبی نظاروں کی عامیانہ آرا ہیں، ورنہ تنقید اور تخلیق کا رشتہ ایک ایسا فطری عمل ہے جس کے بارے میں بہت سے بے تکے اور بے معنی سوالات تو قائم ہی نہیں کیے جاسکتے۔ تخلیق ردِّ عمل کے طور پر اپنی تنقید کو پیدا کرتی ہے۔ تخلیق کی تعمیر ہی میں تنقید کی صورت مضمر ہوتی ہے۔ بے خبر تخلیق کے بطن سے باخبر تنقید کا برآمد ہونا ایک قسم کی بامعنی اور اخلاقی ہلاکت خیزی ہے۔ یہ ایک دوسری تخلیق کا جنم لینا ہے، جس کے لیے گزشتہ تخلیق کے خلیوں کے ہلاکت خیزی کے باعث خون کے چھیتھڑوں کا بھکرنا لازمی ہے۔ ہر قسم کی عضویاتی اکائی کے مقدر میں یہی لکھا ہے جس کے لیے اُسے شرمندہ ہونے کی نہیں بلکہ احساسِ فخر اور طمانیت کی دولت سے مالا مال ہونے کے احساس کی ضرورت ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ تاریخ اور تہذیب کا عمل جاری و ساری رہنے کی وجہ سے

نسلِ انسانی نے بڑے مصائب بھی اٹھائے ہیں اور بڑی سرشاریاں بھی حاصل کی ہیں۔ ادب کی دنیا نے جذبات اور بصیرتوں کو اپنے گوناگوں تجربات کے ذریعے خود میں جذب کیا ہے۔ اس صورتِ حال میں کسی بھی قسم کی سہل پسندی بڑے بڑے مغالطوں کو وجود میں لاسکتی ہے۔ یہ مغالطے صرف مغالطے ہی نہیں رہتے، یہ معاشرے میں ایک بھیانک تخلیقی بانجھ پن بھی پیدا کرتے ہیں۔ معاشرے میں یہ تخلیقی بانجھ پن پیدا ہی اُس وقت ہوتا ہے جب ہم کسی جامد اور اکہرے حصار میں قید ہوکر خود اپنی ہی نظریے کی فرسودگی عنوانات سے ہی اب جی گھبراتا ہے۔ یہ ایک طرح سے ایک جامد کھمبے کی طرح نہیں ہونا چاہیے۔ تنقید اور ادبی تخلیق دونوں کو مل کر ایک نئی اور وسیع تر دنیا کی تشکیل کرنا چاہیے۔

مگر کیا ہمارے یہاں ایسی تنقید کا ارتقا ہوسکا ہے؟ شمیم حنفی کی تنقید کے بارے میں کوئی بات کرنے کے لیے یہی ایک بنیادی سوال ہے جو میرے لیے اس تحریر کے لکھنے کا محرک بن جاتا ہے۔

دراصل وجودی طرزِ احساس اور فکر نے شمیم حنفی کی تنقید کو جس طرح متاثر کیا اُس کی دوسری مثال اُردو میں نہیں پائی جاتی۔ یہ تنقید بجائے خود ایک آؤٹ سائڈر کی تنقید ہے، آؤٹ سائڈر ہمیشہ ہی نابغۂ روزگار ہوتا ہے۔ وہ اپنے سے قبل چلی آرہی عمومی صورتِ حال کو درہم برہم کردیتا ہے۔ ادب، فن، تنقید اور علم کے میدان میں آؤٹ سائڈر کا ایک کارنامہ یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ جس صنف سے تعلق رکھتا ہے اس کے بعد اُس کے ارتقا کی راہیں ایک طرح سے روایتی خطوط پر آگے بڑھنے کے لیے مسدود ہوجاتی ہیں۔ اردو میں ادبی تنقید کو شمیم حنفی نے جس بلندی پر پہنچا دیا ہے اُسے دیکھتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس سے بہتر اور اعلیٰ تنقیدی کارنامے کی توقع بھی نہیں کی جاسکتی۔ دراصل یہ کارنامہ اس لیے وقوع پذیر ہوا کہ شمیم حنفی اردو کے وہ واحد نقاد ہیں جو دراصل خود بھی وجودی طرزِ احساس کے مالک ہیں، اس لیے اُن کی تنقیدی نگارشات پر وجودی احساسات اور کیفیات کی جو چھوٹ پڑی ہے وہ اس صداقت پر مبنی ہے جس کا خمیر انسانی وجود ہے۔ ادب پارے کی تفہیم و تشریح سائنسی انداز میں نہیں کی جاسکتی۔ ہر بڑا ادب پارہ اپنے آپ میں ایک مابعد الطبیعیات کو دریافت کرے۔

مگر مابعدالطبیعیات کو دریافت کرنے کا عمل بجائے خود ایک گہرے وجودی احساس سے تعبیر ہے۔ اسے دریافت کرنے کا مطلب اس احساس میں کھوجانا یا اس سے ہم آہنگ ہوجانا ہے جسے دریافت کیا گیا ہے۔ دریافت کے معنی نقاد کے لیے نہ تو ٹوپی سے خرگوش نکالنا ہے اور نہ یہ اعلان کردینا کہ چاند پر پانی نہیں پایا جاتا۔

شمیم حنفی کی تنقید فن پارے کی مابعد الطبیعیات کو دریافت کرتی ہے، پھر وہ سب کچھ جو دریافت ہوا ہے قاری کو نظر آنے لگتا ہے۔ وہ دکھائی دیتا ہے، ایک زندہ احساس کی طرح شمیم حنفی کی تنقید ایک معجزے سے کم نہیں، کیوں کہ یہ کچھ کہنے اور بتانے سے زیادہ دکھاتی ہے، یعنی Display کرتی ہے۔

یہاں یہ سوال فطری طور پر پیدا ہوتا ہے کہ Display کرنے کا یہ عمل تنقید میں کس طرح رونما ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کارنامہ شمیم حنفی کی زبان نے انجام دیا ہے۔ اُن کی تنقید کی زبان مروّجہ تنقیدی اسالیب میں سے کسی بھی ایک سے کوئی تعلق نہیں رکھتی، اس لیے اسے آؤٹ سائڈر کہا گیا ہے۔ عسکری صاحب سے بے حد متاثر ہونے کے باوجود اُن کی تنقید کا ایک چھوٹے سے چھوٹا جملہ بھی اس بات کی غمازی نہیں کرتا کہ وہ عسکری صاحب کے تنقیدی اسلوب کی بھی تقلید کر رہے ہیں۔ دراصل عسکری صاحب کے مزاج میں جو عجلت پسندی تھی اور زیریں سطح پر ادب کے تئیں جو غیر سنجیدگی تھی، شمیم حنفی کو اُس سے دور کا بھی علاقہ نہیں ہے۔ عسکری صاحب باتوں باتوں میں بڑے بصیرت آموز نکات کا انکشاف کر دیا کرتے تھے مگر یہ بھی ہے کہ عسکری صاحب کی تحریروں کو ترقی پسند نقادوں کی سکّہ بند تحریروں کے ردِّ عمل کے طور پر ہی زیادہ دل چسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ شمیم حنفی، عسکری صاحب سے ہی نہیں بلکہ اردو کے تمام نقادوں سے قطعی طور پر مختلف ہیں۔

دراصل تنقید کے تقریباً تمام اسالیب فن پارے کی جس قسم کی تشریح یا تفہیم کرنے کو اپنا فریضہ سمجھتے ہیں اس کے لیے اُن کے پاس زبان کے سوا دوسرا کوئی آلہ نہیں ہوتا۔ وہ زبان کو 'جاننے' کا ایک آلۂ کار سمجھتے ہوئے اس کا استعمال کرتے ہیں۔ اس طرح اُن کے یہاں 'موضوع' اور 'معروض' ہمیشہ ایک دوری پر اپنی اپنی جگہ قائم رہتے ہیں۔ عام طور سے تنقید کا منصب یہی مانا بھی جاتا ہے اور اس قسم کی تنقید ہمیشہ صاف شفاف اور منظّم ہوتی ہے مگر ایسی تنقید اپنے وسیع معنی میں صرف ایک آلۂ کار بن کر رہ جاتی ہے۔ وہ تخلیق کے مقابلے میں ہمیشہ اس لیے دوسرے درجے کی شے ہوتی ہے کیوں کہ اپنے وجود کو قائم رکھنے کے لیے اُسے تخلیق کے معیار اور اُس کی اقدار کا تعین کرنا پڑتا ہے۔

مگر شمیم حنفی کی تنقید اس زمرے میں نہیں رکھی جا سکتی۔ وہ 'تخلیق' کے ساتھ شرکت کرتی ہے۔ اُس کے ساتھ ساتھ سفر پر چل کھڑی ہوتی ہے۔ ہر فن پارہ اپنے پیچھے خون کی کچھ بوندیں چھوڑ جاتا ہے۔ شمیم حنفی کی تنقید خون کی ان بوندوں کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ یہ تخلیقی تجربے کے ساتھ ساتھ سُر لگانے جیسا ہے۔ ایسی تنقید کبھی 'غیر تخلیق' کے لیے وجود میں نہیں آ سکتی، وہ کسی غلط فہمی

کا شکار نہیں ہوسکتی۔ وہ کسی غیر تخلیقی تجربے کا نوٹس ہی نہیں لے سکتی۔ شمیم حنفی کی تنقید میں موضوع اور معروض میکانکی انداز میں بے جان پتلے بن کر کھڑے نہیں رہ جاتے، وہ چلنا شروع کر دیتے ہیں۔ ایک دوسرے کی تلاش میں، کبھی ایک دوسرے کی طرف اور کبھی ایک دوسرے کے مخالف بھی، ظاہر ہے کہ شمیم حنفی کی زبان نے ہی یہ کارنامہ انجام دیا ہے۔ وہ زبان کے ذریعے دکھاتے ہیں۔ زبان کو انھوں نے اپنے 'ہونے' کی زبان بنایا ہے نہ کہ کچھ 'جان لینے' یا 'بتانے' کی زبان۔ یہ خالص وجودی طرزِ احساس ہے۔ تنقید میں معروضیت پر بہت زیادہ زور دیا جانا منطقی اعتبار سے غلط ہے۔ ادب میں معروضیت نہیں ہوسکتی۔ ادب کی معروضیت میں موضوعیت شامل ہوتی ہے۔ سماجی علوم میں بھی صرف نصف فیصد ہی معروضیت ہوتی ہے۔ ادب کی تنقید بہرحال ایک دانشورانہ سرگرمی ہے مگر یہ دانشورانہ سرگرمی اپنی عقل کو اس طرح بروئے کار نہیں لاتی جس طرح مثال کے طور پر ایک ڈاکٹر، انجینئر یا ٹیکنیشین اپنی عقل کو بروئے کار لاتے ہوئے کسی خاص مقصد کو پورا کرنے میں لگا رہتا ہے۔ یہ خاص مقصد عام طور پر دنیاوی اور افادی نوعیت کا ہوتا ہے مگر ایک دانشور کا مقصد اس سے قطعاً مختلف ہے۔ یہاں عقل و دانش کی مرکزی اہمیت ہوتے ہوئے بھی اُس کا مقصد کوئی دنیاوی کارنامہ انجام دینا نہیں ہوتا ہے۔ یہاں تو عقل یا دانش خود اپنی فطرت سے ہی ہم آہنگ رہتی ہے، یعنی خیال و فکر۔ کسی بھی موضوع پر سوچنے کے ساتھ ساتھ اُس کی حقیقت یا 'سچ' کا ادراک حاصل کرنا۔ اس 'سچ' کا ادراک حاصل کرنے کے لیے معروضیت کوئی اولین یا حتمی شرط نہیں ہے۔ جب ہم اقدار کی بات کرتے ہیں تو ایک اخلاقی جہت تو خود بخود ہماری دانشورانہ سرگرمی کے ساتھ منسلک ہوجاتی ہے۔ یہ اخلاقی جہت ایک قسم کے تنقیدی احساس (Critical Consciousness) کو پروان چڑھانے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ کیا ادبی تنقید اقدار اور اخلاق سے یکسر خالی ہوکر 'عقلِ محض کا پتلا بن کر خالص سائنس کی طرح فن پارے کو ٹھونک بجا کر دیکھتے رہنے کا نام ہوسکتی ہے؟ ادب کا کوئی بھی معروضی مطالعہ بغیر موضوعیت کو شامل کیے مکمل نہیں ہوسکتا۔

دوسرے نقادوں کی زبان اور شمیم حنفی کی زبان میں یہی فرق ہے کہ دوسرے نقاد دراصل سائنس دان کے منصب پر فائز ہیں۔ وہ فن پارے سے تقریباً لاتعلق ہوکر اُس کی سرجری کرتے ہیں۔ ایسے نقاد بعد میں اپنی کامیاب 'سرجری' کے نشے میں ہی گم رہتے ہیں۔ زخمی کٹے پھٹے فن پارے کو اُن سے الگ اور دور رہ کر بھی بہت دن جینا پڑتا ہے۔

مگر شمیم حنفی کا مطالعہ اُن کی روحانی واردات کا ہی دوسرا نام ہے۔ اُن کی زبان وجودی تجربے سے روشنی اخذ کرتی ہے۔ اس روشنی میں وہ سب کچھ Display ہوجاتا ہے جو کہا نہیں

جاسکتا۔ یہ روشنی اُن کی تمام نگارشات کے ساتھ ساتھ رینگتی ہے، مگر یہ اتنی تیز نہیں کہ آنکھیں چندھیا جائیں۔ کبھی کبھی تو یہ صرف ایک چمکیلے غبار یا دھند کی شکل میں ہوتی ہے جس میں اشیا اپنی تمام پوشیدہ جہات کو بھی پرچھائیوں کی شکل میں Display کرنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔

اس لیے شمیم حنفی کے مطالعے کا مرکز بھی صرف وہ تخلیقات ہی ہوتی ہیں جن سے اُن کا کوئی ذہنی رشتہ قائم ہوتا ہے، اس لیے فن پارے سے وہ بے تعلق رہ ہی نہیں سکتے۔ شمیم حنفی کی تنقید میں یہ کرشمہ اس طرح نمودار ہوا ہے کہ فن پارے کے متن میں پوشیدہ وجودی تجربے اور تنقید کی زبان کے درمیان ایک موجودی طرزِ احساس کی ہم آہنگی قائم ہو جاتی ہے۔ اس طرح فن پارہ اپنی خالی جگہوں کو بھرتا ہے۔ تخلیق ایسی تنقید کی محتاج ہوتی ہے جو اسے مکمل کر دے۔ شمیم حنفی کی تنقید ایسی ہے جو فن پارے کو مکمل کرنے کا فریضہ انجام دیتی ہے۔ اسے مکمل کرنے میں ہی تشریح و تفہیم کا وہ مقصد بھی پورا ہو جاتا ہے جس کی تکمیل کے لیے تنقید وجود میں آتی ہے۔ یہ بات بلاخوفِ تردید کہی جاسکتی ہے کہ شمیم حنفی کی تنقید تخلیق کے مقابلے میں دوم درجے کی شے نہیں ہے۔ وہ اپنے وجود کے لیے اسی طور پر کسی 'تخلیق' کی محتاج نہیں ہے۔ زمانی یا تاریخی اعتبار سے بھلے ہی وہ فن پارے کے وجود میں آنے کے بعد مکمل ہوگئی ہو مگر دراصل ایسی تنقید تخلیق کے تار و پود میں ہمیشہ شامل رہتی ہے، کیوں کہ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ خود تخلیق کو بھی اپنی تکمیل کے لیے ایسی تنقید کی ضرورت ہوتی ہے۔

ہم جانتے ہیں کہ جدید تنقید کا ارتقا ایک قسم کے تہذیبی بحران کی پیداوار ہے۔ صنعتی انقلاب کے بعد ایک ایسا سماج سامنے آیا ہے جسے ہم Mass Society کہہ سکتے ہیں۔ یہ وہ سماج ہے جو انسانوں نے اپنے باہمی رشتوں کے ذریعے تشکیل نہیں کیا ہے بلکہ یہ الگ الگ افراد کا ایک فرقہ ہے جسے حکومت کے اپنی ذاتی اغراض و مقاصد کے ذریعے کنٹرول کیا جاتا ہے، اس لیے آج لکھنے والا یقیناً اور بھی زیادہ اکیلا ہو گیا ہے۔ قدیم زمانے میں تنقید کا کوئی بہت خاص رول اس لیے نہیں تھا کہ ادیب اور سماج کے درمیان کوئی خلیج نہیں تھی۔ گزشتہ دو تین سو سالوں میں یہ صورتِ حال بدل گئی ہے، کیوں کہ سماج میں فرد ابھر کر آ گیا ہے۔ آج جسے ہم ترسیل کا المیہ کہتے ہیں وہ ادیب اور قاری (سماج) کے درمیان کسی مکالمے کی غیر موجودگی کا ہی دوسرا نام ہے۔ یوں دیکھا جائے تو یہ سماج کے بکھر جانے کا ہی نتیجہ ہے۔ جدید تنقید نہ صرف اس تہذیبی بحران کی پیداوار ہے بلکہ اس سے ابھر کر باہر آنے کی ایک بیباک اخلاقی کوشش بھی ہے۔ شمیم حنفی کی تنقید صحیح معنی میں 'جدید تنقید' کی یہ ذمے داری اپنے سر لینے کی کوشش کی ہے۔ روایتی اور رسمی قسم کی تنقید کے بس کا یہ روگ نہیں کہ وہ اس تہذیبی بحران سے باہر آنے کی اولین شرط بھی پوری کر سکے، یعنی وہ اس اخلاقیات کا

بوجھ اپنے سر پر نہیں لے سکتی، کیوں کہ اس نے معروضیت کو انتہا پسندی کی حد تک اپنا راہ نما بنالیا ہے، اگر چہ یہاں بھی وہ غلط فہمی اور مغالطے کا ہی شکار ہے۔ صداقت اور معروضیت میں صرف سہل پسندی سے کام لیتے ہوئے ہی کوئی رشتہ قائم کیا جاسکتا ہے ورنہ ان میں کوئی منطقی ربط نہیں۔

شمیم حنفی کی تنقیدی زبان بے حد شائستہ اور پُر وقار ہے، مگر اس زبان کے انوکھے پن کا اسرار اس لہجے اور لَے میں پوشیدہ ہے جو بہت ملال انگیز ہے۔ ملال اور افسردگی کی یہ کیفیت آخر تنقید کی زبان میں کہاں سے چلی آتی ہے؟

(1) ''تنقید نہ تو قانون سازی ہے نہ کسی سیدھی سادی لسانی ترتیب کی مجرد ترتیب، تخلیقی لفظ کے واسطے ہم جتنا کچھ دیکھ پاتے ہیں اس سے بہت زیادہ ہماری نگاہ سے اوجھل رہ جاتا ہے۔ تخلیقی لفظ کے مفہوم کی کائنات بے حساب ہوتی ہے اور لامحدود۔ اس سلسلے میں قطعیت کا رویہ اختیار کرنا اپنے آپ کو فریب دینا ہے۔ وہ علم جو مجرد اصولوں، خیالوں اور رشتوں کی آگہی فراہم کرتا ہے، بقول سارتر کھوکھلا علم ہے''۔

(قاری سے مکالمہ، شمیم حنفی)

(2) ''ہر انسانی شعور اور آگہی اپنا بامعنی اظہار ایک وسیع اور پُر پیچ انسانی مظہر کے واسطے سے کرتی ہے۔ یہ مظہر تجربہ گاہوں کی چھوٹی سی دنیا کے دائرے میں نہیں سما سکتا۔ ہمارا عہد تخلیقی لفظ کے مفہوم، مطالعے اور تفہیم کے سابقہ تصورات سے انقلابی انحراف کا عہد ہے۔ نئی تنقید اس اعتراف کے بغیر اپنے قیام اور استحکام کی کوششوں میں ناکام رہے گی''۔ (قاری سے مکالمہ، شمیم حنفی)

(3) ''انسان بجائے خود ایک بھید ہے، اس لیے شاعری بھی کبھی کبھی بھول بھلیاں بن جاتی ہے۔ تخلیقی عمل کے بھید کو پانے کے لیے قاری کو ذہنی، لسانی اور وجدانی سطح پر شعری اظہار اور اپنے مابین دوریوں کو مٹانا پڑے گا۔ بہ صورتِ دیگر زندگی کا ایک اصول بہت واضح اور ابہام سے خالی ہے کہ دنیا کی ہر بات ہر شخص کے لیے نہیں ہوتی''۔

(قاری سے مکالمہ، شمیم حنفی)

(4) ''مارسل پراؤست نے جو ایک بات کہی تھی کہ کائنات ہر بڑے فنکار کے ساتھ ایک بار پھر سے بنتی ہے تو منٹو کی کہانی کے ساتھ اصل معاملہ یہی ہے۔ وہ کائنات کی ہر شے کو اور ہر شخص کو اپنی آنکھ سے دیکھتا ہے اور اپنی فنکارانہ ضرورت اور طلب کے مطابق اسے ہمارے سامنے لاتا ہے۔ چناں چہ اپنی کہانی سے خود کو غائب کر دینے کے بعد بھی

وہ ہماری آنکھ سے اوجھل نہیں ہوتا۔منٹو کے معاصرین میں اور اُس کے بعد بھی کسی دوسرے کہانی کار نے اپنی ہستی اور کہانی میں ایسا انوکھا تال میل پیدا نہیں کیا۔
(منٹو: حقیقت سے افسانے تک، شمیم حنفی)

(5) ''یہ سب کچھ ایک گہرے تخلیقی درد کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ بیدی کی سجاوٹ سے عاری زبان، زمین سے لگ کر چلتا ہوا اسلوب، انہوں نے واقعات اور انجانی واردات سے خالی سیدھی سادی کہانی، ان کہانیوں سے جھانکتی ہوئی زندگی کے مانوس رنگ اور منظر، دھیمے سُروں میں اس تخلیقی درد کا اظہار کرتے ہیں جس کی ڈور میں بصیرت اور ان کے کردار ایک ساتھ الجھے ہوئے ہیں۔ایک پائدار لیکن خاموش حزن بیدی کی کہانیوں اور کرداروں کی کھردری سطح کو بڑی ملائمت اور نرمی سے ہمکنار کرتا ہے۔ کہی اور اَن کہی دونوں ساتھ ساتھ نمایاں ہوتے ہیں۔ دوسرے کی سرگرمی میں دخل انداز نہیں ہوتے۔ یہ کردار نہ تو Types ہوتے ہیں، نہ اپنے مسئلے کے حل کی خاطر کسی بیرونی سہارے کے منتظر رہتے ہیں۔ان کی ساری کشمکش ان کی اپنی ہستی کے حوالے سے ابھرتی ہے''۔ (بیدی کے کردار، شمیم حنفی)

(6) ''بنیادی شرط تجربے کی صداقت اور اُس کا ذاتی تاثر ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ تجربے کی صداقت اور ذاتی تاثر کے اظہار کی مثالیں متقدمین سے تاحال ہر اُس شاعر کے کلام میں بھی دیکھی جاسکتی ہے جس نے صرف اوڑھی ہوئی زمینوں کو اپنی بصیرت کی جولان گاہ نہ بنایا ہو، چناں چہ کسی نہ کسی پر وجودی فکر کا عمل دخل میر و غالب کے یہاں بھی مل جائے گا۔متقدمین سے قطع نظر، ترقی پسند شعرا کے یہاں بھی ایک نوع کی وجودیت کا سراغ ملتا ہے، بلکہ ہربرٹ ریڈ کے خیال میں تو (پہلے میں بھی اس کی طرف اشارہ کیا جاچکا ہے) مارکس کے پیروؤں سے زیادہ وجودی کوئی ہو ہی نہیں سکتا''۔ (نئی شعری روایت، شمیم حنفی)

مندرجہ بالا مثالیں بغیر کسی شعوری کاوش اور تلاش کے شمیم حنفی کے مضامین سے اخذ کی گئی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اُن کے بے شمار مضامین میں سے کہیں سے بھی اس قسم کی سینکڑوں مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں جن سے یہ واضح ہوتا ہے کہ کسی فن پارے کا مطالعہ کرتے وقت اُن کے بنیادی سروکار ''انسان'' سے ہی وابستہ ہیں۔افسردگی اور ملال کی اس کیفیت کا ایک سبب تو یہ انسانی سروکار ہی ہوسکتے ہیں جس کی وجہ سے وجودی طرزِ احساس کی ایک بامعنی اُداس دھندلی سی روشنی اُن کی تمام

نگارشات پر پھیلی رہتی ہے۔ شمیم حنفی کی تنقید پر اگر کچھ لوگوں کو تخلیقی ادب کا شائبہ ہوتا ہے تو اس کی وجہ اُن کی یہ افسردہ زبان ہی ہے۔ یہ زبان دراصل ایک زندہ وجودی تجربے کی بامعنی اداسی ہے، اس لیے یہ تخلیقی افسردگی نہ صرف اپنے آپ میں معتبر ہے بلکہ یہ فن پارے کو بھی اس وجودی وحدت کی جہت عطا کر کے اس کی تشریح اور تفہیم کا وہ بھاری اور بظاہر ناممکن فریضہ بھی انجام دیتی ہے جو دوسری تنقیدی زبانوں یا تنقیدی اسالیب کے ذریعے انجام نہیں دیا جا سکتا۔ آصف فرخی کو دیے گئے ایک انٹرویو میں شمیم حنفی نے کہا تھا:

> 'میں اس لمحے میں اپنے حشر سے بہت ڈرتا ہوں جب مجھے نقاد سمجھا جائے۔ مجھے اس بات سے بہت خوف آتا ہے کہ قیامت کے دن مجھے نقادوں میں اٹھایا جائے گا، کیوں کہ میرا معاملہ تو یہ ہے کہ میں کوئی تحریر پڑھتا ہوں تو اس سے ایک تاثر میرے ذہن میں پیدا ہوتا ہے۔ کبھی وہ تاثر دھندلا ہوتا ہے، کبھی روشن، کبھی میرا جی چاہتا ہے کہ اسے قلم بند کر دوں، کبھی جی چاہتا ہے کہ نہ کروں۔ جب قلم بند کرتا ہوں تو یہ سوچتا ہوں کہ شاید کوئی دوسرا بھی اس تجربے میں شریک ہو سکے۔ اس لحاظ سے میں کبھی کبھی ایسی چیزیں لکھتا ہوں جنھیں مضامین کہا جا سکتا ہے''۔

شمیم حنفی کے اس بیان سے اگر اُن کی تنقید کو سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے تو دوسری طرف ہماری سہل پسندی ہمیں مغالطے میں بھی ڈال سکتی ہے۔ نہیں، وہ اس طرح کی تاثراتی مکتبی تنقید نہیں ہے، جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ یہ تنقید تو عسکری صاحب سے بھی اپنی سمت کی رہنمائی نہیں مانگتی۔ قائل تو شمیم حنفی، نہ صرف عسکری صاحب بلکہ فراقؔ صاحب کے بھی ہیں۔ سلیم احمد کے بھی وہ معترف ہیں، مظفر علی سیّد کے بھی قائل ہیں، مگر اُن کی تنقید ان سب سے قطعاً مختلف نوعیت کی ہے۔ وہ صرف ادب کی تشریح کا فریضہ ہی انجام نہیں دیتی وہ قاری کو بدل بھی دیتی ہے۔ جس طرح فن پارہ ہمیں تھوڑا تھوڑا بدل دیتا ہے۔ یہ تنقید ہمیں تاریکی میں چلنا سکھاتی ہے۔ تقریباً بیس سال پہلے میں نے ان کی صرف ایک کتاب ''کہانی کے پانچ رنگ'' پڑھی تھی اور عبداللہ حسین کی کہانیوں کے مجموعے پر اُن کا ایک چھوٹا سا فلیپ، اگر میں نے انھیں نہ پڑھا ہوتا تو آج میں کہیں اور ہوتا۔ ان دو تحریروں نے میری زندگی بدل کر رکھ دی، مگر وہ ایک الگ داستان ہے۔

ادب کا تجربہ دراصل وجودی تجربہ ہے۔ وجودی تجربہ ہر کس و ناکس کو حاصل نہیں ہوتا۔ اس کے لیے ایک معتبر وجود کا ہونا بھی شرط ہے۔ معتبر وجود کی پہلی شرط بامعنی افسردگی اور بامعنی مایوسی

بھی ہے۔ یہ قنوطیت نہیں ہے، یہ وسعت ہے۔ انسان اگر شے نہیں تو پھر اُسے اُداس ہونا پڑے گا۔ ادیب کو سب سے زیادہ کیوں کہ وجود کے کرب کو برداشت کرنے کے ساتھ ساتھ اسے تو لکھنا بھی پڑتا ہے۔ شمیم حنفی کی تنقید اس لیے منفرد ہے کہ وہ بجائے خود ایک وجودی تجربہ ہے۔ مگر اس زبان کی افسردگی کا ایک سبب اور بھی ہے۔

ایڈورڈ سعید نے ایک جگہ لکھا تھا:

''ہر ادبی چیز کو سیاسی رنگ مت دیجیے ورنہ آخر میں احتجاج کرنے کے لیے کچھ بھی باقی نہیں رہے گا۔ بہتر تو یہ ہوگا کہ ادب کو سیاست کے اوپر دائر ایک مقدمے کی طرح لکھا جائے اور سمجھا جائے''۔

شمیم حنفی کی تنقید کے بیشتر حصے کو ہم سیاست کے اوپر چلائے جانے والے ایک مقدمے کے بطور بھی پڑھ سکتے ہیں۔ ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' اور ''نئی شعری روایت'' میں تو اُن کی تنقید کا واضح رجحان ہی یہ ہے۔ اُن کی یہ اعلیٰ تصنیف اردو ادب کا ایک عہد ساز کارنامہ قرار دیے جانے کے قابل ہے۔ اس کی سب سے بڑی اور نمایاں خوبی یہ ہے کہ وہ محض فلسفے کے مجرد تصورات اور ادبی تھیوری سے ہی بحث نہیں کرتی بلکہ اس کی ایک مخصوص سیاسی جہت بھی ہے اور جس کی طرف کم توجہ کی گئی ہے۔ میرے خیال میں جدیدیت کا فلسفیانہ اساس کے سروکار اتنے مابعد الطبیعیاتی یا خالص ادبی نوعیت کے نہیں ہیں جتنے کہ سیاسی۔

(1) ''نئی حسیّت بنیادی طور پر حنفی معاشرے اور موجودہ سیاسی، سماجی اور اقتصادی نظام کے خلاف احتجاج سے عبارت ہے۔ احتجاج، برہمی اور غم و غصے کا اظہار بھی نئی شاعری اور جدیدیت کے ایک عنصر کی ترجمانی کرتا ہے، لیکن اس اظہار کی نوعیت متعین نہیں ہے۔ اگر انفرادی آزادی کے تحفظ کو صرف سیاسی احتجاج کا تابع سمجھ لیا جائے تو مسئلہ اُلجھ جائے گا۔ ہر سیاسی احتجاج پایان کار ایک اجتماعی نتیجے اور نصیب العین پر مختتم ہوتا ہے، اس لیے ہر جدوجہد سیاسی ہونے کے ساتھ ہی اجتماعی جدوجہد بن جاتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جدیدیت ہر جبر کی طرح سیاست کے جبر کو بھی تسلیم نہیں کرتی۔ کبھی انیسویں صدی کے انحطاطی شعرا کی طرح جدیدیت سیاسی سوقیانہ پن سے بیزار ہوکر اسے یکسر نظر انداز کردیتی ہے۔ کبھی علامتوں اور استعاروں کے پردے میں اس پر طنز اور برہمی کا اظہار بن جاتی ہے۔ کبھی معاصر نظام سے ناآسودگی، گہری اداسی اور بے زاری کے احساس کی شکل میں سیاسی اور اقتصادی حالات کے خلاف ایک بلاواسطہ اور

خاموش احتجاج بن جاتی ہے۔ احتجاج کی سطحیں اور ہیئتیں اتنی مختلف النوع اور پیچیدہ ہیں کہ ان پر کوئی قطعی حکم لگانا مشکل ہے''۔

(جدیدیت کی فلسفیانہ اساس، شمیم حنفی)

(2) ''روایت کی نفی کا مسئلہ نئی جمالیات کے باب میں اس وقت سامنے آتا ہے جہاں معاصر عہد کی یکسانیت، بے رنگی اور دہشت کی فضا اپنے انعکاس کے لیے اظہار کے ایسے سانچوں کی تلاش پر اُکساتی ہے جو اس ابتری اور بدنظمی یا اکتاہٹ کے احساس کو لسانی حرمتوں کی شکست کے ذریعے واضح کر سکیں۔ اس وقت سلیس اور رواں دواں، ترشی ہوئی اور سڈول زبان نیز آراستہ اور خوب صورت صیغۂ اظہار کی جگہ ایک ایسا کھردرا، غیر متوقع جارحانہ اور متشدد اسلوب جنم لیتا ہے جس کی صوتی اور لسانی ترکیب میں پرانے وقت کی آسودہ خاطری، غنائیت اور توازن وتناسب کے بجائے نئی تہذیب کے شور شرابے، خوف اور داخلی انتشار کی گونج شامل ہوتی ہے۔ یہ اسلوب نئے انسان کے ذوقِ جمال کے مسلسل انحطاط، اس کی پریشاں نظری اور فکری اعتبار سے اُس کی بے سروسامانی کی نشان دہی کرتا ہے''۔ (نئی شعری روایت، شمیم حنفی)

(3) لکھنے والے کی شخصیت بڑی ہو یا چھوٹی، اس کے وجود کی سچائی نہیں ہوتی۔ جس وقت ہم زندگی کے کسی مظہر کو دیکھ رہے ہوتے ہیں، وہ مظہر بھی ہمیں دیکھ رہا ہوتا ہے اور ہماری ہستی ایک ساتھ دیکھنے اور دیکھے جانے کے تجربے سے گزر رہی ہوتی ہے۔ بلاشبہ آج کی دنیا میں اپنے ملک، معاشرے، بستی، خاندان میں رہتے ہوئے بطورِ فرد ہم اپنے ماحول کے درجۂ حرارت کو نظر انداز نہیں کر سکتے، مگر اس درجۂ حرارت تک اپنے ماحول کو پہنچانے میں کوئی نہ کوئی حصہ ہمارا بھی تو ہو سکتا ہے''۔

(ناول، تاریخ اور تخلیقی تجربہ، شمیم حنفی)

تو اس زبان کی افسردگی کا دوسرا سبب کیا ہے؟

دراصل یہ افسردگی وہ ایمانداری بھی ہے، جس کے بغیر کوئی ادیب اپنے عہد کے مصائب کا چشم دید گواہ بننے کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔

یوں تو فی زمانہ مابعد جدیدیت کے تحت پوسٹ کلونیلزم، فیمینزم، نیٹو ادب صارفیت اور گلوبل ویلیج یا انفارمیشن ایکسپلوژن وغیرہ کا تنقید میں بہت چرچا ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ اردو میں لکھی جانے والی بیشتر ادبی تنقید بے حد تصنع آمیز اور آلودگی سے بھری ہوئی ہے۔ یہ تنقید سوائے

تخلیقی تجربے کےاور ہر شے کواپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔اس تنقید نےتخلیقی تجربے کوجلاوطن کردیا ہےاس لیے یا تو یہ ایک نئےقسم کی مکتبی تنقید سےتعبیر کی جاسکتی ہے یا پھر سماجی علوم میں سے کسی قطعاً نئی شاخ سے،مگر ایسی شاخ جونقلی ہےاور بےایمانی اورعیش پرستی بلکہ لذت کوشی کا دوسرا نام ہے۔

اس لیے میرے خیال میں شمیم حنفی کی تنقید کا کوئی سانچہ اردو میں نہ تو پہلے تھا اور نہ ہی آج اس کا موازنہ اردو میں لکھی جارہی دوسری تنقیدی تحریروں سے کیا جاسکتا ہے۔

پولینڈ کے شاعر می ووش نے کہا ہے کہ ’’ممکن ہے کہ ادب یا شاعری ہمارے عہد میں ضمیر کی ایک آواز ہو،مگر پھر بھی اس پر ہمیشہ شک کیا جانا چاہیےاوراس کی عظمت کےقصیدے سے انکار‘‘۔

شمیم حنفی کی کوئی بھی تحریر محض ادبی تنقید نہیں ہے۔میرے خیال میں اسے ہم اپنے اجتماعی ضمیر کی آواز پر کیے گئے شک اوراُس کی اخلاقی عظمت سے انکار کےایک اعلان نامے کےبطور بھی پڑھ سکتے ہیں۔اس تنقید کے بنیادی سروکار صرف انسانی ضمیر سے ہی وابستہ ہیں۔اُن کی زبان میں افسردگی اور ملال کی جس لے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، وہ بڑی معتبر اور قابلِ احترام ہے۔ اس کا راز اس نکتے میں پوشیدہ ہے کہ وہ فن پارے کے باطن میں چھپے ہوئے لگاو اور درد کی تلاش میں سرجری کرنے کے لیے نہیں اُترے ہیں،اسی لیے اس تنقید کے ہاتھوں میں دستانے نہیں ہیں اوراسی لیے یہ ایک آؤٹ سائڈر کی تنقید ہے۔

[چہارسُو، پاکستان]

⊙⊙⊙

سرورالہدیٰ

شمیم حنفی: تنقید کا تخلیقی آہنگ

شمیم حنفی کو توجہ کے ساتھ پڑھا گیا مگر ان کی تنقید کو موضوعِ گفتگو نہیں بنایا گیا۔ اس کی ایک وجہ تو شمیم حنفی کی تنقیدی فکر ہے جو قاری کو مشتعل نہیں کرتی۔ مشتعل کرنے والی تنقید ردِعمل پر آمادہ کرتی ہے۔ شمیم حنفی کی تنقید قاری سے صرف اس بات کی متقاضی ہے کہ اسے ایک مکالمہ کے طور پر دیکھا جائے اور یہ کہ وہ تنقید کا فریضہ انجام نہیں دے رہی ہے۔ شمیم حنفی کے تنقیدی مضامین اہم ترین رسالوں میں شائع ہوتے رہے۔ ان کے اقتباسات مختلف مطالعات میں مل جاتے ہیں لیکن ان مضامین کی روشنی میں شمیم حنفی کے تنقیدی اختصاص پر لکھنے کی ضرورت محسوس نہیں کی گئی۔ بڑی بات یہ ہے کہ شمیم حنفی کو ادب کے سنجیدہ قارئین ملے۔ میں ناقدین کی بات اس لیے نہیں کرتا کہ ان کے مسائل کچھ نفسیاتی نوعیت کے بھی ہیں۔

شمیم حنفی کی تنقید کے لیے 'تنقید کا تخلیقی آہنگ' جیسا عنوان دیکھ کر وہ لوگ حیرت زدہ نہیں ہوں گے جو تنقید کو بطور زبان دیکھتے ہیں اور تنقید کی زبان تخلیقی نوعیت کی بھی ہو سکتی ہے۔ تنقید کا تخلیقی آہنگ ہمیں یہ بتاتا ہے کہ تنقیدی عمل تخلیقی متن پر ایک اور تخلیقی متن بنانا بھی ہے اور اس صورت میں تنقید کی زبان بہت منطقی اور سائنسی نہیں ہو سکتی۔ تخلیقی متن کا اسرار اگر تنقیدی زبان کو بھی پراسرار بنا دیتا ہے تو یقیناً اسے تنقید کے منافی سمجھا جائے گا۔ لیکن تنقید صرف سائنسی نقطۂ نظر کی وجہ سے ہمارے لیے بامعنی نہیں ہو سکتی، نقاد اپنی ذہنی قلاشی کو منطقی اور وضاحتی آہنگ کے ذریعہ بہت دیر تک چھپا نہیں سکتا۔ جو چیز کسی قاری کے لیے اول و آخر اہمیت کی حامل ہے وہ بصیرت ہے۔ لیکن جو تنقیدی نثر حالی، کلیم الدین احمد اور احتشام حسین کی ہے، محمد حسین آزاد اور فراق کی نہیں ہے۔ اس

سوال کا جواب ان شخصیات کے اذہان ہی میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ زبان کی ساخت اولین صورت میں تو ذہن کی ساخت سے تحریک پاتی ہے۔ یوں دیکھیں تو ذہن اور زبان کی ساخت ایک ہو جاتی ہے۔ جن ناقدین کی تنقیدی نثر منطقی اور شفاف ہے ان کے ذہن کی ساخت بھی بڑی حد تک منطقیت اور شفافیت سے منسلک ہوتی ہے یا کم سے کم تنقید لکھتے وقت منطقی لہر زیادہ حرکت میں آ جاتی ہے۔ شمیم حنفی کے تنقیدی ذہن پر ہمیشہ تخلیقی آہنگ غالب رہتا ہے۔ تخلیقی آہنگ دراصل غور و فکر کا ایک مختلف عمل ہے جس کا رخ داخل کی طرف ہوتا ہے۔ شمیم حنفی کی تنقید کسی فن پارے کے بارے میں ایک وسیع تر سیاق کو پیش نظر رکھتی ہے۔ لہٰذا ایک موضوع کے ساتھ کئی موضوعات نکل آتے ہیں۔

ایک موضوع کے ساتھ دیگر موضوعات کا نکل آنا لکھنے والے کی داخلی مجبوری ہے۔ یہ داخلی مجبوری بہتوں کی ہو سکتی مگر لوگ اس پر قابو پانے کی کوشش کرتے ہیں۔ شمیم حنفی کی بعض تحریروں میں موضوع سمٹنے کے بجائے پھیلتا جاتا ہے اور یہ پھیلاؤ بھی چونکہ تخلیقی آہنگ لیے ہوئے ہے لہٰذا ایک قاری کو یہ محسوس نہیں ہوتا کہ وہ کس طرح تخلیقی متن کا حصہ بنتا جا رہا ہے۔ شمیم حنفی کی تنقید کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ نقاد اور قاری تخلیق کے باہر نہیں بلکہ اندر ہے۔ جس طرح ہم یہ کہتے ہیں کہ کوئی زبان سے باہر نہیں ہے۔ شمیم حنفی کی تنقید ایک معنی میں مصنف دوم کا کردار بھی ادا کرتی ہے۔ مصنف دوم کوئی بھی باشعور نقاد یا قاری ہو سکتا جو متن کو اپنے طور پر پڑھتا ہے۔ اسے مصنف اول کی ارادی معنویت سے کوئی مطلب نہیں۔ شمیم حنفی مصنف دوم کے طور پر متن کی جس طرح تفہیم و تعبیر کرتے ہیں وہ خود ایک پراسرار عمل کا حصہ معلوم ہوتا ہے اور اس طرح وہ مصنف دوم میں مصنف اول کا تاثر بھی پیش کرتے ہیں۔ شمیم حنفی کی تنقیدی زبان کیوں کر تخلیقی عمل کی پراسراریت کا حصہ بن جاتی ہے۔ اسے سمجھنا مشکل بھی ہے اور نہیں بھی۔ مشکل ان کے لیے جو اس سبق کو بھولتے نہیں کہ تنقید کی زبان شفاف اور منطقی ہوتی ہے۔ اس سبق کو یاد رکھنے کے باوجود تنقیدی زبان کے تعلق سے اپنے ذہن اور ذات کو کشادہ کیا جا سکتا ہے۔ تنقیدی زبان میں اسرار کے پیدا ہونے کا سبب ادب کو اپنی ذات پر طاری کر لینا بھی ہے۔ شمیم حنفی نے جن اہم شعرا و ادبا پر لکھا ہے وہ ان کا انتخاب ہے مجبوری نہیں۔ مثلاً میر، غالب، شاد، اقبال، یگانہ اور فانی کے بعد ان کے پسندیدہ شعرا راشد اور میراجی ہیں۔ جو راشد اور میراجی شمیم حنفی کے ہیں وہ شمس الرحمٰن فاروق کے نہیں۔ شمیم حنفی نے عموماً جو تنقیدی نتائج اخذ کیے ہیں انھیں داخلی تعبیر کا نام دیا جا سکتا ہے۔ غالبؔ کا ایک شعر یاد آتا ہے:

ہاں اہل طلب کون سنے طعنۂ نایافت
دیکھا کہ وہ ملتا نہیں اپنے ہی کو کھو آئے

شمیم حنفی نے مطالعۂ متن میں معنی کی تلاش سے زیادہ انسانی تجربات اور محسوسات کو تلاش کیا۔ کیا انسانی تجربات اور محسوسات معنی کا بدل ہوسکتے ہیں یا انھیں بطور معنی قبول کا جاسکتا ہے؟ شمیم حنفی کی تنقید کو پڑھ کر لگتا ہے کہ اس کا جواب اثبات میں ہے۔ معنی کی دریافت تو ایک فطری عمل ہے لیکن معنی کا تعین ایک فریب ہے۔ شمیم حنفی دریدا کے التوائے معنی کے تصور کو قبول کریں یا نہ کریں مگر عملی سطح پر انھوں نے التوائے معنی ہی کو تقویت پہنچائی ہے۔ انھوں نے شاید ہی کسی متن کے تعلق سے کسی ایک معنی پر اصرار کیا ہو۔ وہ اچھے متن کی طرح معنی اور مطالعے کی طرفوں کو کھلا رکھتے ہیں، بعض اوقات ان کے یہاں اتنے اطراف پیدا ہوجاتے ہیں کہ ہمیں یہ شکایت ہونے لگتی ہے کہ تنقید کو کسی ایک مسئلے سے متعلق ہونا چاہیے۔ پتہ نہیں غالب کے ذہن میں کیا بات تھی جس نے ان سے مندرجہ بالا شعر کہلوایا۔ شمیم حنفی کو بھی اہل طلب کی طرف سے طعنۂ نایافت سننا پڑا ہوگا۔ طعنۂ نایافت کا تعلق معنی کی کشید اور دریافت سے ہے ایک اچھے متن کے مطالعے کا حاصل ہمیشہ معنی کی کشید یا دریافت نہیں۔ مطالعہ ایک معنی میں حاصل مطالعہ بھی ہے۔ لہٰذا شمیم حنفی نے یہ تاثر بھی دینے کی کوشش کی ہے کہ اہل طلب کا تشنۂ نایافت برحق مگر ایک حساس قاری کے طور پر متن میں ڈوب جانا، اس میں کھو جانا سعادت اور اعزاز کی بات ہے۔

(2)

شمیم حنفی کا تنقیدی سفر کم و بیش نصف صدی پر محیط ہے۔ اس عرصے میں ان کی جو کتابیں شائع ہوئیں اُن کے مشمولات کو دیکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ عصرِ حاضر میں شمیم حنفی ایسے تنہا نقاد ہیں جنھوں نے خود کو ادب کی کسی خاص صنف اور ہیئت تک محدود نہیں رکھا۔ بظاہر یہ کام آسان معلوم ہوتا ہے لیکن غور کیجیے تو اندازہ ہوگا کہ بیک وقت مختلف اصناف، شخصیات اور ان سے وابستہ متون کو پڑھنا اور ان کے درمیان اختلاف اور وحدت کو تلاش کرنا کس قدر مشکل کام ہے۔ شمیم حنفی نے اپنے جتنے معاصرین پر لکھا ہے اس میں بھی کوئی ان کا ہم سر نہیں۔ میں اس مسئلے پر غور کرتا ہوں تو ایک خوشگوار حیرت کے ساتھ خوف کا بھی احساس ہوتا ہے۔ حیرت تو اس لیے کہ ایک تنقیدی ذہن کس طرح ادب کے پرانے اور نئے مسائل پر مسلسل غور کرتا رہا ہے۔ خوف کا تعلق ادبی معاشرے کی اس عمومی روش سے ہے کہ وہ صبر اور توجہ کے ساتھ ادبی و تنقیدی تحریروں کا مطالعہ نہیں کرتا۔ یوں

تو یہ شکایت ہر زمانے میں کی جاتی رہی ہے مگر آج جو صورت حال ہے اس میں شمیم حنفی کے پورے تنقیدی سرمائے پر نگاہ ڈالنا مشکل ضرور ہے۔ میں اس گفتگو میں شمیم حنفی کے معاصر نقادوں کا ذکر کرنا غیر ضروری سمجھتا ہوں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے اہم ترین معاصرین کا جو تنقیدی اختصاص یا رویہ ہے وہ کسی نہ کسی شکل میں شمیم حنفی کی تنقید کا نشانہ بنتا رہا ہے۔ انھوں نے ایسے کئی مضامین لکھے جن میں نئی تنقید یا نئے تنقیدی مسائل کو شک کی نگاہ سے دیکھا گیا اور ان کی گرفت کی گئی ہے۔ مجھے یہ بات آج بھی پریشان کرتی ہے کہ جس شخص نے 'نئی شعری روایت' اور 'جدیدیت کی فلسفیانہ اساس' جیسی نظری کتاب لکھی ہو، اس کے نزدیک نئی تنقید کے مسائل اور ان مسائل کے اظہار کی زبان کیوں کر غیر دلچسپ ہوتی گئی۔ یہ دونوں کتابیں بنیادی طور پر شمیم حنفی کی ڈی لٹ کا مقالہ ہے۔ لیکن ہندوستان اور پاکستان کے اہم اداروں سے ان کتابوں کی اشاعت یہ بتاتی ہے کہ مصنف کی دلچسپی ان کتابوں میں پوری طرح قائم ہے۔ ان کتابوں میں جو تنقیدی ذہن ہے اور اس ذہن نے جدیدیت کے سیاق میں جن علوم کا بوجھ اٹھایا تھا اس کا یارا ان کے معاصرین یا بعد کے لوگوں میں کس کے یہاں تھا یا ہے۔ آپ ان کتابوں کے نظری مباحث سے چاہے جتنا بھی اختلاف کریں، مگر جدیدیت سے وابستہ تصورات کو اتنے بڑے کینوس میں رکھ کر کسی نے نہیں دیکھا، یہ وہ زمانہ تھا جب جدیدیت اردو ادب کا بنیادی مسئلہ بن رہی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اپنی بعض ادبی اور تہذیبی روایت کے سلسلے میں ان کا رویہ نہایت سخت ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے جدیدیت کے یہ مباحث سب کچھ بہا لے جائیں گے۔ شمیم حنفی کی ان دو کتابوں کا خوف بدستور قائم ہے۔

شمیم حنفی کا تنقیدی ذہن اپنے جس اسلوب کے ساتھ ان کتابوں کے ذریعے ہم تک پہنچا ہے اس نے ادبی معاشرے کے لیے بڑے مسائل پیدا کیے اور بعد کو شمیم حنفی نے اپنے عہد کے تنقیدی اسلوب پر جیسی گرفت کی اس کا کوئی رشتہ ان کی دو اہم کتابوں سے بھی قائم کیا جا سکتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ 'نئی شعری روایت' اور 'جدیدیت کی فلسفیانہ اساس' میں علم و آگہی کی سطح نہایت بلند ہے۔ اس کے کئی ایسے حوالے اور ماخذ ہیں جن تک بہت لوگ پہنچ نہیں سکے۔ ابتدا میں علمی اور تنقیدی ڈسکورس کی زبان مشکل ہو ہی جاتی ہے، اور فطری طور پر علم و آگہی کا پورا حصہ سینے کا نور نہیں بن پاتا۔ ان کتابوں میں شمیم حنفی کا علمی اور لسانی وفور کسی کی پرواہ نہیں کرتا۔ اسے اپنے عہد کے نقاد یا قاری کی ذہنی سطح کی پرواہ نہیں۔ آخر کوئی وجہ تو ہے کہ وارث علوی جیسے بڑے نقاد کو 'جدیدیت کی فلسفیانہ اساس' پر اتنا طویل مضمون لکھنے کا مواد مل گیا۔ یہ تمہید دراصل شمیم حنفی کے ان چند مضامین کے تجزیے کی ہے جن میں نئی تنقید کی زبان اور اس کے سروکار کی سخت گرفت کی گئی ہے۔ نئی تنقید

جس طرح شمیم حنفی کے لیے ایک مسئلہ بنی اس کی کوئی دوسری مثال ان کے معاصرین کے یہاں نہیں ملتی۔ایک ایسا نقاد جونئ تنقید کے تمام اہم نقادوں کے درمیان رہا ہو اور جس نے ان نقادوں کے تنقیدی ارتقا کو نزدیک و دور سے دیکھا ہو اس کی برہمی کو ہم آسانی سے نظر انداز نہیں کر سکتے۔ اس مسئلے پر غور کرتے ہوئے آل احمد سرور کا خیال آتا ہے جو ترقی پسند ہونے کے باوجود جدیدیت کا استقبال کرتے ہیں اور جدیدیت کے ذریعہ لائی گئی فکری و لسانی دولت سے خود کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں، البتہ ان کے یہاں بھی نئ تنقید کی زبان اور اس کی ترجیحات سے کہیں کہیں ناراضگی پائی جاتی ہے۔مجموعی طور پر انھوں نے نئ چیزوں کا استقبال کیا۔شمیم حنفی جدیدیت کے تعلق سے یقیناً کشادگی کا مظاہرہ کرتے ہیں لیکن مابعد جدیدیت کی بحثوں سے انھوں نے خود کو تقریباً الگ کر رکھا ہے۔ان کی زبان سے میں نے بارہا فراق کا یہ شعر سنا ہے:

مٹا ہے کوئی عقیدہ تو خون تھوکا ہے
نئے خیال کی تکلیف اٹھی ہے مشکل سے

شمیم حنفی کو نئے خیال نے کبھی نہ تو پریشان کیا اور نہ ہی ڈرایا لیکن یہ سوال پریشان کرتا ہے کہ ان کے یہاں تھیوری اور تنقیدی نظام وغیرہ سے کیوں کر اجتناب ہے۔اس سوال کا جواب شمیم حنفی کی تحریریں ہی فراہم کر سکتی ہیں۔لیکن یہ خیال بھی آتا ہے کہ کہیں تھیوریز اور نظریات سے بیزاری کا سبب دوسروں سے خود کو الگ کر کے دیکھنے کا غرور تو نہیں۔میرے پیش نظر شمیم حنفی کے چار مضامین ہیں جنھیں موضوع گفتگو بنائے بغیر نہ تو شمیم حنفی کی تنقید کو بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے اور نہ ان کے عہد کی تنقید کو۔آخر کوئی سبب تو ہے کہ گذشتہ دو تین دہائیوں میں انھوں نے تھیوریز اور نظریے کو تخلیقی اور ادبی معاشرے کے لیے ضرر رساں بتایا ہے۔ان کی کتابوں کے دیباچے میں بھی تنقید اور عصری منظر نامے سے مایوسی کا اظہار ملتا ہے۔شمیم حنفی اس حقیقت کا گہرا ادراک رکھتے ہیں۔ان کی ناراضگی اور ناپسندیدگی سے تنقید کا عمومی منظر نامہ تبدیل نہیں ہوگا لیکن انھوں نے ادب کے سنجیدہ قاری کو اپنا مخاطب ضرور بنایا ہے۔مجھے یہ بات بھی پریشان کرتی ہے کہ جب ایک عام اور اوسط ذہن کا قاری یا نقاد نئے پرانے نظریات اور تھیوریز پر اظہارِ خیال کر سکتا ہے تو شمیم حنفی جیسا ذہین اور باخبر نقاد کیوں کر ان مسائل میں گہری دلچسپی نہیں لے سکتا۔میں نے ایسے لوگوں کو دیکھا ہے جو چند اصطلاحوں کو لکھتے اور بولتے ہوئے تھیوریز کے ماہر ہو گئے اور ان کی زبان سے یہ بات بھی سنی گئی کہ شمیم حنفی فکری مسائل سے گریز اختیار کرتے ہیں۔یہ بات تو ہمیں ایک نہ ایک دن سنی ہی تھی۔سوال یہ ہے کہ یہ صورت حال کیوں پیدا ہوئی۔اس کا جواب شمیم حنفی کی یہ شعوری کوشش

ہے کہ تھیوریز کوادبی تنقید کا مسئلہ نہ بنایا جائے اوراس صورت میں ان ناقدین پرایک طنز کا پہلو بھی نکلتا ہے جو تھیوریز کے ماہر ہونے کے باوجود شمیم حنفی کی تنقیدی بصیرت تک نہیں پہنچ سکے۔لہٰذا میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ شمیم حنفی نے اپنے عہد کے ادبی وتنقیدی منظر نامے کو بہت سلیقے کے ساتھ ایک آئینہ دکھایا ہے۔ میں شمیم حنفی کی تنقید کو متبادل تنقید کا نام بھی دینا نہیں چاہتا۔اس میں ہمیشہ یہ خطرہ بنا رہتا ہے کہ معاصر تنقید گویا اس کے لیے ایک فضول سی ادبی سرگرمی ہے۔شمیم حنفی نے ناقدین پر مضامین ضرور لکھے مگر کسی خاص نظریے کو عنوان بنا کر کوئی مضمون نہیں لکھا۔ البتہ تنقید کے مختلف رویوں کی نظری اور عملی صورت ان کی تحریروں میں مل جاتی ہے۔ان رویوں کو عموماً انھوں نے مروّجہ اصطلاحوں کے بغیر بھی پیش کیا ہے، لہٰذا ان میں ایک انفرادیت پیدا ہوگئی ہے۔ادب کے مختلف اسالیب سے خود کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش قرأت اور تنقید کی آمریت سے خود کو بچانے کی ایک کوشش ہے۔شمیم حنفی کو یوں تو غیر ترقی پسند نقاد کہا جاتا ہے لیکن انھوں نے ترقی پسند شعرا و ادبا پر لکھتے ہوئے جدیدیت کے ایجنڈے کو پیش نظر نہیں رکھا۔انھیں اس بات کا شدید احساس ہے کہ ایک متن کی قیمت پر دوسرے متن کو رد کرنا ٹھیک نہیں۔ترقی پسند شاعری کا وہ حصہ انھیں زیادہ اپیل کرتا ہے جس کا تعلق انسانی تجربات یا انسانی سروکار سے ہے۔ممتاز حسین، سردار جعفری اور محمد حسن کی تحریریں انھیں اسی بنا پر عزیز ہیں کہ ان میں علم کے ساتھ انسانی زندگی سے گہرا اور سچا سروکار ہے۔ترقی پسند تنقید کی یہی وہ تثلیث ہے جو انھیں ترقی پسند تنقید کی روشن روایت پر اصرار کرنے کا حوصلہ بخشتی ہے۔شمیم حنفی کی کئی تحریروں کا مزاج ترقی پسند تنقید سے بہت قریب ہے۔ یہ تبدیلی شعوری نہیں بلکہ غیر شعوری ہے۔جدیدیت نے ادب کے سماجی سروکار کو جس حقارت کے ساتھ رد کیا تھا اس کا ردعمل تو ہونا ہی تھا۔شمیم حنفی نئی تنقید پر اعتراض کرتے ہیں کہ اس نے خود کو تھیوریز میں قید کر لیا ہے اور ایک خاموش لسانی جزیرے میں تبدیل ہوگئی۔ جب ہم ترقی پسند تنقید کے بڑے نقادوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو نظریے کی سطح پر یہاں بھی تھیوریز کو برتنے، سجانے اور پیش کرنے کی غیر معمولی کوشش نظر آتی ہے۔ممتاز حسین کی صرف ایک کتاب 'حالی کا نظریہ شعری' کو دیکھا جا سکتا ہے۔سردار جعفری کی کتاب 'ترقی پسند ادب' اور محمد حسن کی کتاب 'دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی و فکری پس منظر' کو تھیوری اور تنقیدی نظریے سے الگ کر کے دیکھا نہیں جا سکتا۔شمیم حنفی ان ناقدین کو پسند کرتے ہیں۔ایسی صورت میں تھیوری سے ان کی بیزاری کا سبب کیا ہے۔مضمون 'نئی تنقید کا المیہ' سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''ایسی تنقید جو انسانی تجربوں سے زیادہ دلچسپی تصورات اور نظریات

سے رکھتی ہو، ہمارے نظام احساس میں نہ تو کوئی تبدیلی پیدا کرسکتی ہے۔ نہ ہی زیادہ دنوں تک اپنے آپ کو محفوظ رکھ سکتی ہے۔ تہذیبی زندگی میں کسی بامعنی رول کی ادائیگی کے لیے تنقید کو ادب کی طرح اجتماعی تہذیب کی عام سرگرمی کا حصہ بننا پڑے گا۔ گئے زمانوں میں نقاد کے لقب کی تہمت اٹھائے بغیر ادبی رموز و نکات کے مفسر اور ادب پاروں کی شرح لکھنے والے یہی خدمت انجام دیتے تھے مگر جب سے تنقید، سماجی اور سائنسی علوم کی طرح اختصاص کے دائرے میں داخل ہوئی ہے، اپنی اس طاقت اور استعداد سے ہاتھ دھو بیٹھی ہے۔''

اس اقتباس میں شمیم حنفی کے وہ تمام اعتراضات اور خدشات سمٹ آئے ہیں جن کا اظہار نئی تنقید کے سلسلے میں انھوں نے مختلف مقامات پر کیا ہے۔ اس اقتباس کی روشنی میں جو چند باتیں اخذ کی جاسکتی ہیں وہ کچھ یوں ہے:

نئی تنقید انسانی تجربوں میں دلچسپی اس لیے نہیں رکھتی کہ اس صورت میں اس کا علمی چہرہ زیادہ روشن ہوگا۔ کیا واقعی ایسا ہے کہ نئی تنقید نے نظریات کا اطلاق متن پر نہیں کیا اور اگر کیا بھی تو اس کا تعلق انسانی تجربات سے نہیں تھا۔ اس سے یہ سوال بھی وابستہ ہے کہ مختلف متون میں انسانی تجربوں کی نوعیت کیا یکساں ہوگی، انسانی تجربوں کی تلاش اور تعبیر کے لیے کسی نظریے کی ضرورت ہے یا نہیں، کیا انسانی تجربوں کو عام انسانی محسوسات اور واردات کا نام دیا جاسکتا ہے؟ یا اس میں شک نہیں انسانی تجربات اور محسوسات کی حامل شاعری کی اپیل زیادہ دیرپا ہوتی ہے۔ بنیادی سوال یہ ہے کہ تنقید کسی نہ کسی نظام کے تحت انھیں دیکھے اور پرکھے گی۔ اس عمل میں تنقید کا علمی اور اختصاصی بن جانا بھی فطری ہے۔ شمیم حنفی کی نگاہ میں ایسی تنقید ہے جس نے خود کو محض ایک علمی اور اختصاصی مشغلے کے طور پر پیش کیا ہے۔ اگر ایسی تنقید کی کچھ مثالیں سامنے آجاتیں تو زیادہ اچھا تھا۔ ایک سوال یہ بھی ہے کہ تنقید کس طرح اجتماعی تہذیب کی عام سرگرمی کا حصہ بنے گی۔ اجتماعی تہذیب سے کسے انکار ہوسکتا ہے اور اس تعلق سے نئی تنقید کے کچھ نمونے پیش کیے جاسکتے ہیں جن میں اجتماعی تہذیب سے رشتہ موجود ہے۔ اصل میں سارا مسئلہ تنقید کی علمی زبان کا ہے جو پہلی نظر میں عام انسانی تجربوں سے دور معلوم ہوتی ہے۔ شمیم حنفی کے مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں ادب کا ایک طالب علم یہ سوال کرسکتا ہے کہ تنقید چاہے جتنی بھی علمی اور بین العلومی ہوجائے اسے اول و آخر ادب کا حصہ بننا ہے اور ادب کی تعبیر و تفہیم کا کوئی بھی عمل انسانی تجربوں سے کلی طور پر الگ نہیں

ہوسکتا۔ شمیم حنفی تنقید کے اختصاصی رویے کو سماجی اور سائنسی علوم کے لیے ضروری سمجھتے ہیں ادب کے لیے نہیں۔

کسی ادبی متن کی قرأت کے کئی زاویے ہوسکتے ہیں۔ ان زاویوں کو الگ الگ اور ایک ساتھ بھی متن پر آزمایا جاسکتا ہے۔ اختصاص کا پہلو کسی ایک زاویے سے بھی پیدا ہوسکتا ہے لیکن بعض اوقات ایک زاویہ میں کئی زاویے دبے پاؤں داخل ہوجاتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ ذوق اور زاویہ میں فرق کیا ہے، کیا ذوق کو زاویہ کہا جاسکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ذوق کی بنیاد پر ادب سے ذاتی طور پر محظوظ تو ہوا جاسکتا ہے مگر اس کی روشنی میں تنقید کا حق ادا نہیں ہوسکتا۔ زاویہ ذات سے ہم آہنگ ہوجائے تو تنقید کی زبان قاری کو نہ تو پریشان کرتی ہے اور نہ وہ تخلیقی متن سے فاصلہ قائم کرتی ہے۔ ذوق تو بڑی دولت ہے اس کے نہ ہونے کی صورت میں ادب کا قاری ذہنی اور حسی طور پر بڑا ہی غریب واقع ہوتا ہے۔ شمیم حنفی کی تنقیدی فکر ذوق کی اعلیٰ ترین منزل پر نہ صرف فائز نظر آتی ہے بلکہ وہ معاصر تنقید کو بھی اس مقام پر فائز دیکھنا چاہتی ہے۔ زاویہ ان کے یہاں ذوق کے ساتھ ابھرتا ضرور ہے مگر وہ ذوق پر غالب نہیں آتا۔ یہ زاویہ ترقی پسند ہوسکتا ہے جدیدیت کا حامل ہوسکتا ہے اور مابعد جدید بھی۔ شمیم حنفی کے یہاں جب یہ زاویے ایک ہی مضمون میں یکجا ہوجاتے ہیں تو ادب کے اس قاری کی الجھن بڑھ جاتی ہے جو تنقید کو کسی ایک زاویے تک محدود دیکھنا چاہتا ہے اور اس کی روشنی میں کسی نتیجے تک پہنچنا چاہتا ہے۔ شمیم حنفی کے تنقیدی مطالعے میں ان تمام وسائل کی کارفرمائی نظر آتی ہے جو تنقید کو ادبی مکالمہ یا بات چیت بنادیتی ہے۔ وزیر آغا نے نئی تنقید کے مسائل پر بہت کچھ لکھا ہے اور اس میں ادب کے سنجیدہ قاری کی دلچسپی بھی رہی ہے۔ بلکہ مابعد جدیدیت کے کئی شیڈس ان کے یہاں زیادہ واضح اور روشن ہیں۔ اس کی وجہ نظریات کو اچھی طرح سمجھنا اور جذب کرنا ہے۔ شمیم حنفی کے مندرجہ بالا اقتباس کے سیاق میں وزیر آغا کا درج ذیل اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''ساختیات اور مابعد ساختیات کے فکری نظاموں کے تحت تشریح Interpretation کے سلسلے میں جو مباحث ہوئے بے کار نہیں گئے۔ ان مباحث کو نظریہ سازی کہہ کر مسترد کرنے کا کوئی جواز نہیں۔ اول اس لیے کہ یہ جملہ نظریات تھیوری کا حصہ ہیں اور تھیوری قدیم ہندستان اور یونان کے زمانے سے لے کر آج تک کسی نہ کسی انداز میں زیر بحث ضرور رہی ہے۔ ہر زمانے میں دیگر علمی شعبوں مثلاً فلسفے سائنس یا مذہبی تصورات میں جو پیش رفت ہوئی اس سے متاثر ہوکر تھیوری نے بھی اپنے

آفاق کو کشادہ کیا ہے۔ تمام علمی شعبے اپنے اپنے مخصوص منطقوں میں فعال
ہوکر دراصل کائنات کے تخلیقی عمل کو جاننے کے متمنی نظر آتے ہیں......''

سچ تو یہ ہے کہ شمیم حنفی تنقیدی اور تخلیقی سرگرمی میں اسی وسعت ذہنی اور کشادہ نظری پر زور دیتے رہے ہیں جس کی طرف وزیر آغا نے اشارہ کیا۔ فرق یہ ہے کہ شمیم حنفی نے اس سلسلے میں نظریاتی نوعیت کے مضامین نہیں لکھے مگر متن یا مصنف کے تعلق سے انھوں نے ہمیشہ ایک سے زیادہ تنقیدی نقطۂ نظر سے استفادہ کیا ہے۔ یوں تو وہ تنقیدی موقف سے استفادے کی بات کم ہی قبول کرتے ہیں مگر قرأت کے عمل میں انھیں انسانی تجربوں کو سمجھنے اور اس کی باریکیوں تک پہنچتے ہیں جو نظری راستہ دکھائی دیتا ہے، اسے وہ اختیار کرتے ہیں۔ انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ جب تک کوئی تخلیقی تجربہ ان کی ذات کو چھیڑتا یا متاثر نہیں کرتا وہ اس سے بامعنی رشتہ استوار نہیں کرتے۔ اس صورت میں مطالعہ اور تنقید کا عمل انتخابی ضرور بنتا ہے مگر اس کا روشن پہلو یہ ہے کہ متن اپنے تمام فکری اور لسانی ابعاد کے ساتھ روشن ہو جاتا ہے۔ ایسے موقعوں پر اصطلاحوں کے بغیر وہ متن کو جس فکری اور حسی سطح پر دیکھنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ وہ ان کی تنقید کا ایک بڑا امتیاز ہے۔ شمیم حنفی نے شعوری طور پر تنقید میں گفتگو کا انداز اختیار کیا ہے۔ اس پر کبھی کبھی قصہ گوئی کا بھی گمان ہوتا ہے۔ یہ انداز گفتگو دراصل نظریاتی جبر سے خود کو نکالنے اور ایک عام سطح پر مکالمہ قائم کرنے کی کوشش ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ شمیم حنفی نے اپنے مضمون 'نئی تنقید کا المیہ' میں وزیر آغا کے دو اقتباسات پیش کیے ہیں جن میں وزیر آغا نے اس بات سے انکار کیا ہے کہ تمام ناقدین نے کسی ایک مسلک یا نظریہ کو کاروباری طور پر اختیار کیا ہے۔ وزیر آغا شمیم حنفی کی طرح اس بات پر زور دیتے ہیں کہ تنقید کا کام فن پارے کی جمالیاتی چکاچوند کو سامنے لانا ہے۔ شمیم حنفی کو وزیر آغا کی یہ باتیں متاثر کرتی ہیں لیکن وہ سوال کرتے ہیں کہ نئی تنقید کے نام پر کیا ہو رہا ہے۔ انھوں نے وزیر آغا، کا جو اقتباس پیش کیا ہے۔ اس کے چند جملے ملاحظہ کیجیے:

> ''نقاد اپنے مطالعے میں اوّلین حیثیت فن پارے کو دے اور فن پارے کے اندر چھپے ہوئے امکانات کی روشنی میں اپنی تنقیدی حس کو بروئے کار لائے نہ یہ کہ اپنے نظریات یا تاثرات کا عکس فن پارے میں تلاش کرنے کی سعی کرے۔''

وزیر آغا کی کتاب 'معنی اور تناظر' کے بیشتر مضامین کا تعلق نظریاتی مباحث سے ہے۔ وزیر

آغا کا موقف یہ ہے کہ علم وادب کی دنیا میں ساختیات اور مابعد ساختیات نے جو انقلاب پیدا کیا ہے اس سے اردو کے ادیب آنکھیں بند نہیں کر سکتے۔ لہٰذا وزیر آغا ان مباحث کو اردو کے ادبی معاشرے کے لیے ضرر رساں تصور نہیں کرتے۔ مندرجہ بالا اقتباس میں نقاد کو فن پارے کا پابند بتایا گیا ہے گویا تنقید تخلیق کی انگلی پکڑ کر چلے گی۔ اس سلسلے میں ہمارے ناقدین تضاد اور تذبذب سے خود کو نکال نہیں سکے۔ کبھی وہ متن کی روشنی میں کسی زاویے کو اختیار کرنے کا مشورہ دیتے ہیں اور کبھی کسی زاویے کی روشنی میں متن کو دیکھنا چاہتے ہیں۔ بعض لوگ ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقید سے وابستہ اصطلاحوں کو سننا نہیں چاہتے۔ یہ ایک طرح کی سہل پسندی ہے جو فکری مسائل کا بوجھ اٹھانے سے قاصر ہے۔ شمیم حنفی نے فکری مسائل کو اپنے انداز میں پیش کیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں ساختیات اور مابعد ساختیات کے کئی حوالے اور سلسلے مل جاتے ہیں:

> ''ظاہر ہے کہ نہ تو زندگی معین اصولوں اور اصطلاحوں کی قیدی ہوتی ہے نہ ہی کوئی ادب پارہ گنبد بے در کی مثال ہوتا ہے کہ ہر نقاد ہر منظر و مظہر سے منھ موڑ کر بس ایک چھوٹے سے دائرے میں اپنے احساس اور نظر کو سمیٹ لے۔ ہر ادب پارہ انسانی ہستی کے تماشوں کی طرف کھلنے والا ایک دریچہ ہوتا ہے۔ ان تماشوں میں محض کسی اسرار کو جاننے اور سمجھنے کا، ایک زاویہ ہوتا ہے دیکھے ہوئے کسی منظر کو پھر سے دیکھنے کا۔ ادب پارہ اپنے قاری کے لیے ایک دریافت، ایک انکشاف ایک تجربہ اسی سطح پر بنتا ہے اور اگر تنقید ادراک کے اس نقطے تک رسائی میں رکاوٹیں ڈالتی ہے تو وہ ادبی تنقید نہیں کوئی اور شے ہے۔''

ان کا یہ جملہ کس قدر معنی خیز ہے کوئی ادب پارہ گنبد بے در نہیں ہوتا۔ فن پارے میں داخل ہونے کے لیے مختلف راستے ہیں اور یہ راستے زندگی اور کائنات کی رنگارنگی کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ مجھے محسوس ہوتا ہے کہ شمیم حنفی تھیوریز اور نظریات سے بیزاری کا اظہار کرتے ہوئے فن پارے کو جس بڑے سیاق میں دیکھنے پر زور دیتے ہیں وہ ایک مابعد جدید نقطۂ نظر ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ زبان اور اسلوب سے زیادہ فکری اور حسی مسئلے سے سروکار رکھتے ہیں مگر انھیں یہ بتانے کی کون جرأت کرے گا کہ فکر و احساس پر گفتگو کرنے کا مطلب لسانی ساخت پر گفتگو کرنا بھی ہے۔ مجھے جب کچھ لوگ شمیم حنفی کو یہ مشورہ دیتے نظر آتے ہیں کہ دیکھیے زبان کا یہ تہذیبی سیاق ہے اسے بین المتونی مطالعہ کہتے

ہیں اس کا نام نوتاریخیت ہے، اسے مابعد نوآبادیاتی نقطہ نظر کہتے ہیں تو حیرت ہوتی ہے۔ کیا کوئی روشن دماغ ادیب اور نقاد اتنی توجہ کے ساتھ یہ سب سن سکتا ہے اور مسکرا سکتا ہے۔ شمیم حنفی کو معلوم ہے کہ ان اصطلاحوں کو استعمال کرنے والے زیادہ تر لوگ ذہنی طور پر مفلس ہیں۔ شمیم حنفی کو ان اصطلاحوں کے ساتھ جن نقادوں نے متاثر کیا ان میں سرِ فہرست ضمیر علی بدایونی اور وزیر آغا کے نام ہیں۔ شمیم حنفی نے گذشتہ چند برسوں میں ہر طرح کے جبر کی مخالفت کی۔ انھیں علاقائیت اور مقامیت میں ایک جبر اور تشدد کی صورت دکھائی دیتی ہے۔ کئی معنوں میں شمیم حنفی ایسی کشادہ ذہنی کا ثبوت فراہم کرتے ہیں جس پر مابعد جدید تنقید زور دے رہی ہے۔ مابعد جدید نقادوں نے اپنی کشادہ ذہنی اور روشن خیالی کو غالب کے اس شعر سے بھی واضح کرنے کی کوشش کی:

بخشے ہے جلوۂ گل ذوق تماشا غالب
آنکھ کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہوجانا

شمیم حنفی کا ایک مضمون 'تہذیب اور تنقید کا رشتہ' ہے۔ یہ مضمون 1991 میں شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں پڑھا گیا تھا۔ سامعین نے مضمون سننے کے بعد جو سوالات کیے مضمون کے اخیر میں ان کے جوابات بھی موجود ہیں۔ مجھے یہ بات بہت اچھی لگی کہ مضمون کے تعلق سے پیدا ہونے والے اہم سوالات کو اہمیت دی گئی اور اشاعت کے وقت انھیں مضمون کا حصہ بنایا گیا۔ مضمون کا عنوان یوں بھی توجہ طلب ہے اور خصوصاً آج کی تنقید کے سیاق میں اس کی اہمیت دو چند ہوجاتی ہے۔ لفظ 'تہذیب' کا استعمال ترقی پسندوں نے بھی کیا اور جدیدیوں نے بھی، اور اب مابعد جدید تنقید میں اسے مرکزی حیثیت حاصل ہوگئی ہے۔ مجموعی طور پر اس لفظ سے تمام مکتب فکر کے لوگوں نے فائدہ اٹھایا۔ شمیم حنفی اس مضمون میں تہذیب کو جس طرح دیکھتے ہیں وہ تہذیب کا ایک آفاقی تصور ہے جس پر کبھی زوال نہیں آئے گا۔ مابعد جدیدیت نے تہذیب کو پرانی اصطلاحوں کے ذریعہ سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش نہیں کی۔ علی سردار جعفری نے ترقی پسند ادب میں بار بار تہذیب کے لیے عوامی کلچر کا ٹکڑا استعمال کیا۔ تہذیب کو طرزِ زندگی، طرز احساس کا نام بھی دیا گیا۔ مابعد جدیدیت نے اپنی بات لفظ سے شروع کر کے لفظ پر ختم کردی۔ اس نے تہذیب کو بھی زبان کا پابند بتایا۔ ایک سامع نے شمیم حنفی سے یہ سوال بھی کیا ہے کہ تہذیب کے بارے میں جو نئی آگہی ہم تک پہنچی ہے کیا اس سے کوئی فائدہ نہیں اٹھایا جا سکتا۔ شمیم حنفی نے تہذیب کو عام انسانی زندگی کے سیاق میں دیکھا ہے اور ساتھ ہی انفرادی احساسات کو بھی تہذیبی اقدار کا حصہ بتایا ہے۔ اگر موضوع 'تخلیق اور تہذیب کا رشتہ' ہوتا تو یقیناً مضمون کا مزاج مختلف ہوتا۔ تنقید تہذیبی اقدار سے کس طرح

سروکار رکھے گی اور کتنا رکھے گی۔ تہذیبی اقدار کی شرکت تخلیق میں تو ہوتی ہی ہے اور لازماً تخلیق کو ان اقدار سے کاٹ کر دیکھنا زیادتی ہوگی۔ اسے ہمارے بعض نقادوں نے شعریات اور تصور کائنات کا نام دیا ہے۔ تصور کائنات میں انسانی معاشرے کا طرزِ احساس اور طرزِ زندگی وغیرہ سبھی کچھ شامل ہے۔ تنقید تہذیب سے اسی وقت رشتہ قائم کرے گی جب اسے تخلیق کی تہذیبی اقدار کا ادراک ہو، اسے نئی تنقید کی زبان میں ہم سیاق اول بھی کہتے ہیں۔ شمیم حنفی نے نئی تنقید کے غیر تہذیبی سروکار کا ذکر کرتے ہوئے انیسویں صدی کے تہذیبی اور تنقیدی مسائل پر نگاہ ڈالی ہے اور حالی کا بطورِ خاص ذکر کیا ہے۔ اس مضمون میں ادب، تہذیب اور تنقید کے اتنے مسائل سمٹ آئے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ مجھے محسوس ہوتا ہے کہ شمیم حنفی نئی تنقید کے المیے کو جتنے حوالوں سے سامنے لانا چاہتے تھے اس میں وہ کامیاب ہیں۔ فطری طور پر آفاقیت، مقامیت اجتماعیت، انفرادیت سب ایک دوسرے سے الگ ہوتے اور گلے ملتے نظر آتے ہیں۔ ایسا تو لگتا ہے کہ ہر چیز اپنے سیاق میں ٹھیک ہے۔ شمیم حنفی اس مضمون میں کچھ انسانی تجربہ کا ذکر کرتے ہوئے ادب کو اس کا تابع بتاتے ہیں۔ شمیم حنفی ان مسائل پر غور کرتے ہوئے خالصتاً ادب کے ایک حساس قاری کے طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مغرب اور مشرق کے مختلف متون سے ان کا ایک مکالمہ جاری ہے اور ہر متن انھیں اپنے طور پر متوجہ کرتا ہے۔ کہیں ان متون کی حدیں مل جاتی ہیں کہیں ملنے کا التباس ہوتا ہے تو کہیں یہ الگ ہو جاتے ہیں۔ ان کیفیات سے گزرنا اور انھیں زبان دینا نہایت دشوار ہے۔ ایسی صورت میں کسی ایک کیفیت، آہنگ یا رویے سے مکمل وفاداری قائم نہیں ہو پاتی۔ اگر قائم ہوتی بھی ہے تو دوسری کیفیت اپنی معنویت پر اصرار کرنے لگتی ہے۔ دو اقتباسات ملاحظہ کیجیے:

> ''لیکن ہر تہذیب کی طرح ہر ادبی روایت کی جڑیں بھی ایک الگ زمین میں پیوست ہوتی ہیں۔ اس زمین کا ذائقہ، جغرافیہ، موسم، ماحول، رسمیں اور روایتیں، مجبوریاں اور معذوریاں، دکھ سکھ اس کے اپنے ہیں۔
>
> لیکن زبان اور ادب کی سطح پر متعصّبانہ علاحدگی پسندی اگر عیب ہے تو صرف اس خیال سے کہ تہذیب اور تنقید کے بارے میں ہمارا تناظر وسیع اور ہر طرح کی حد بندی سے عاری ہو۔
>
> سب سے بڑا سوالیہ نشان جو اردو کی جدید تنقید پر لگتا ہے یہی ہے کہ وہ

اپنی تہذیب سے مناسبت رکھنے والی فنی شرطوں سے بے نیاز ہوتی
جارہی ہے۔مغرب کی تقلید میں نہ تو وہ مغربی بن سکی نہ ہی مشرقی طرز
احساس کے فروغ اور تحفظ کا وسیلہ فراہم کرسکی۔آخر کوئی تو وجہ تھی کہ
حالی،آزاد سے اختلاف کے باوجود ان کا تنقیدی محاورہ ان کے عہد
کے لیے نا قابل فہم اور غیر دلچسپ نہیں تھا''۔

ابتدائی دو اقتباسات میں وہی کشمکش کی صورت ہے جو کسی بھی حساس اور ذہین ادیب کا مقدر ہے۔ اسے کچھ لوگ تضاد کہتے ہیں۔لیکن ذرا سنجیدگی سے اس مسئلے پر غور کیجیے کہ ایک نہایت باخبر اور حساس شخص کے یہاں یہ صورت کیوں کر پیدا ہوتی ہے۔سوال یہ ہے کہ ایسی تنقید جو بظاہر متضاد کیفیات کی حامل ہے اس سے ہمارے رشتے کی نوعیت کیا ہوگی۔لیکن اس کا اہم پہلو یہ ہے کہ قاری انتخابی ہونے کے باوجود مختلف اسالیب کو نہ صرف ایک نظر میں دیکھ سکتا ہے بلکہ وہ امتزاجی مزاج بھی پیدا کرسکتا ہے۔

تیسرا اقتباس بھی پہلے اور دوسرے اقتباس ہی کا فکری حصہ ہے لیکن اسے حالی اور ان کے رفقا کی مشرقیت کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔نئی تنقید پر ان کا یہ اعتراض نہیں بلکہ سوال ہے کہ اپنی تہذیب سے مناسبت رکھنے والی فنی شرطوں سے بے نیاز ہوتی جارہی ہے۔یہ جملہ کئی اعتبار سے بامعنی ہے۔اسے کلاسیکی شعریات،تصور کائنات،مشرقی شعریات وغیرہ سے بھی موسوم کیا جاتا رہا ہے۔شمیم حنفی نے ان اصطلاحوں کے لیے ایک نہایت جامع جملہ بنایا ہے: ''وہ اپنی تہذیب سے مناسبت رکھنے والی فنی شرطوں سے بے نیاز ہوتی جارہی ہے۔'' سچ تو یہ ہے کہ اس جملے کی روشنی میں انیسویں صدی کی تنقید کا چہرہ بھی کم یا زیادہ شرمندہ ہوتا ہے۔شمیم حنفی نے بجا طور پر لکھا ہے کہ آخر کوئی تو وجہ ہے کہ حالی اور آزاد کا تنقیدی محاورہ ان کے عہد کے لیے اجنبی اور غیر دلچسپ نہیں تھا۔گویا نئی تنقید بڑی حد تک نا قابلِ فہم بھی ہے،اور غیر دلچسپ بھی۔

اس سوال پر غور کرنے کی ضرورت ہے کہ کیا نئی تنقید کو حالی اور آزاد کی تنقید کے ساتھ رکھ کر دیکھا جانا چاہیے۔بے شک حالی کا مقدمہ ایک بڑا انقلابی اور تاریخی کارنامہ ہے۔ آزاد کا مضمون نظم کلامِ موزوں کے باب میں کو بھی تاریخی حیثیت حاصل ہے۔مجموعی طور پر حالی اور آزاد کا تنقیدی محاورہ اپنی تمام تر علمیت اور خلوص کے باوجود مغرب سے براہ راست استفادے کی مثال نہیں ہے۔لہٰذا ان کی مغربیت میں اگر مشرقیت در آتی ہے تو یہ ایک طرح سے ان کی مجبوری بھی تھی۔بلاشبہ یہ مجبوری تہذیبی حساسیت کی بنا پر بھی ہے اور یہ بھی کہ وہ مغربی محاورہ کو اس کے تمام

لوازمات اور سیاق کے ساتھ دیکھنے کے اہل نہیں تھے۔ تنقیدی محاورہ اگر کسی معاشرے کے لیے اجنبی اور غیر دلچسپ بن جاتا ہے تو اس کی ذمہ داری معاشرے پر ہی عائد ہوتی ہے۔ نئی تنقید کے جن نقادوں نے مغربی نظریات سے مرعوب ہوئے بغیر کچھ استفادے کی کوشش کی ہے انھیں آج پڑھتے ہوئے تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ شمیم حنفی کا ایک مضمون 'تخلیقی متن اور تنقید کی کشمکش' ہے۔ عنوان ہی بتاتا ہے کہ تخلیقی متن کے ساتھ تنقید کا رویہ کیا ہے۔ تنقید کی کشمکش تو پھر بھی ایک حوصلہ افزا بات ہے۔ ایک اچھے تخلیقی متن سے تنقید کا معاملہ اکثر اوقات کشمکش کا ہوتا ہے۔ منفی معنوں میں تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ تنقید تخلیق کو قابو میں کرنے کے لیے طرح طرح سے حملے کرتی ہے۔ یہ عمل تخلیق سے مکالمے کا نہیں بلکہ آمریت کا ہے۔ شمیم حنفی تنقید کی اس آمریت کے خلاف ہیں۔ کشمکش کا مثبت پہلو یہ ہے کہ تنقید اپنی تمام تر توجہ کے باوجود تخلیق کے تعلق سے بے اطمینانی کا شکار رہتی ہے اور وہ یہ فیصلہ نہیں کر پاتی کہ اسے اور کس طرح اپنا بنایا جائے۔ لیکن تنقید میں دکھائی دینے والی بے سمتی کا بھی ایک روشن پہلو ہے۔ یہ عمل 'تماشائی نیرنگ تمنا' کی طرح ہوتا ہے۔ شمیم حنفی جب نئی تنقید کو غیر دلچسپ، اجنبی اور نامانوس بتاتے ہیں تو ان کی نظر میں نئی تنقید کا محاورہ اور اس کی زبان ہے۔ لیکن تنقید تنقیدی اصطلاحوں کے استعمال کے باوجود دلچسپ ہو سکتی ہے۔ تھیوریز کو پیش کرتے ہوئے اسے انسانی تجربات، محسوسات کا حصہ بنایا جا سکتا ہے۔ ہمارے عہد میں اس تعلق سے سب سے بڑا کام ضمیر علی بدایونی نے کیا۔ لیکن ان کا ذکر کم آتا یا نہیں آتا ہے۔ شمیم حنفی اول و آخر خود کو ایک ادب کے قاری کی طرح پیش کرتے ہیں اور انھیں یہ خیال نہیں آتا کہ نئے پرانے تنقیدی نظریات اور اصطلاحات سے ان کا گہرا تعلق رہا ہے۔

(3)

شمیم حنفی نے انیسویں صدی کے ادبی اور تہذیبی مسائل پر کئی مضامین قلم بند کیے۔ یہ بات کم لوگوں کو معلوم ہے کہ محمد حسین آزاد پر انھوں نے پی ایچ ڈی کا مقالہ لکھا جو شائع نہیں ہوا۔ اشاعت میں تاخیر کا سبب ان کی یہ فکرمندی ہے کہ محمد حسین آزاد پر اس کے بعد جو کچھ لکھا گیا ہے اسے بھی دیکھا جائے تاکہ نئے مباحث سامنے آئیں۔ غالب، حالی، محمد حسین آزاد، شبلی پر اردو میں اچھا خاصا مواد موجود ہے۔ گذشتہ چند برسوں میں انیسویں صدی کے اردو ادب کو نوآبادیاتی نقطۂ نظر سے دیکھنے کا رجحان پیدا ہوا ہے۔ اس رجحان نے ادب کے بہت سے سنجیدہ قارئین کے لیے مشکلیں پیدا کی ہیں۔ ایک دو سنجیدہ حضرات کو اگر چھوڑ دیں تو زیادہ تر تحریروں میں افراتفری اور

فیشن پرستی نظر آتی ہے۔ شمیم حنفی نے انیسویں صدی کے مختلف ادبی اور تہذیبی پہلوؤں پر غور وفکر کرتے ہوئے نوآبادیاتی ڈسکورس سے وابستہ اصطلاحوں کا استعمال شاید نہیں کیا، لیکن مشرق اور مغرب کی فکری وحسی کشمکش کا جائزہ لیتے ہوئے ان کے یہاں نوآبادیاتی نقطۂ نظر فطری طور پر چلا آتا ہے یہ نقطۂ نظر چوں کہ ایک خاص تنقیدی اور تخلیقی ذہن کا زائیدہ ہے لہٰذا اس کا اسلوب بھی بدلا ہوا ہے۔ ان کی دو اہم کتابوں 'نئی شعری روایت' اور 'جدیدیت کی فلسفیانہ اساس' میں بھی انیسویں صدی کے ادب اور تہذیبی مسائل زیر بحث آئے۔ مجھے عصر حاضر میں شمیم حنفی کے علاوہ کوئی دوسرا ایسا نقاد نظر نہیں آتا جس نے اتنے بڑے سیاق میں انیسویں صدی کا مطالعہ کیا ہو۔ ان مطالعات میں بعض باتوں کے حوالے فطری طور پر زیادہ آئے ہیں۔ شمیم حنفی کی تنقید انیسویں صدی کے ادب کو جن چند روایتوں کی روشنی میں دیکھتی ہے ان سے ہماری آشنائی ضرور ہے۔ لیکن نتائج اخذ کرنے کے معاملے میں ایک حساس قاری کا سراغ نہیں ملتا۔ شمیم حنفی نے عمومی مباحث کے ساتھ بعض شخصیات اور متون پر جیسی گفتگو کی ہے اس میں ایک خاص تخلیقی آہنگ پیدا ہو گیا ہے۔ اس کی وجہ نظریاتی بنیادوں کے ساتھ ایک حساس اور باذوق قاری کے طور پر خود کو فعال رکھنا ہے۔ اسی لیے نظریات ان کے یہاں اکثر پیچھے چھوٹ جاتے ہیں۔ شمیم حنفی کے دو مضامین 'مقدمہ شعر وشاعری پر چند باتیں' اور 'نظم کلام موزوں کے باب میں' کا مطالعہ کیجیے تو اندازہ ہوگا کہ ان دو تحریروں کو پڑھنے اور ان پر لکھنے کا زاویہ شخصی بھی ہوسکتا ہے۔ یہاں لفظ شخصی سے مغالطہ ہوسکتا ہے۔ میں کہنا یہ چاہتا ہوں کہ شمیم حنفی مشرق اور مغرب کی کشمکش اور کشاکش کو ایک علمی ڈسکورس کے طور پر نہیں دیکھتے۔ شخصیات کے باطن میں اتر کر علمی ڈسکورس کو جذبے اور احساس سے ہم آہنگ کرنا شمیم حنفی کی تنقید کا بڑا امتیاز ہے۔ اس لیے حالی، محمد حسین آزاد وغیرہ، پر ان کی تنقید میں لَو دینے کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ یہ شخصیات جس طرح شمیم حنفی کے لیے محترم بنتی ہیں ان کی تفصیلات میں جانے کا یہ موقع نہیں۔ لیکن یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ شمیم حنفی نے اتنے زمانی فاصلے سے حقائق کو یک رخا انداز میں نہیں دیکھا۔ وہ ان شخصیات سے اس زبان میں شکایت نہیں کرتے جیسے نوآبادیاتی ڈسکورس نے پیدا کیا ہے۔

انیسویں صدی پر شمیم حنفی کی بیشتر تحریروں میں تاریخ کا حوالہ آیا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اس صدی کے تمام مسائل کو تاریخ ہی نے گھیر رکھا ہے۔ شمیم حنفی کا بنیادی سروکار تاریخ کے جبر سے دبی شخصیات کو سمجھنا ہے اس لیے وہ جب حالی اور محمد حسین آزاد وغیرہ کا ذکر کرتے ہیں تو ان شخصیات کے متون بھی ہمیں شخصیات کا بدل معلوم ہوتے ہیں۔ مقدمہ پر بات کرنا ان کے لیے حالی کی داخلی

دنیا میں داخل ہونا ہے۔ انھیں اس بات کا شدید احساس ہے کہ ان تحریروں کو صرف بطور تنقید پڑھا نہیں جاسکتا۔ اس کی تعبیر کا عمل اس کشاکش سے دور نہیں جانا چاہیے جو ان کے باطن کا حصہ تھی۔ اسی لیے مجھے شمیم حنفی کے یہاں سادگی اصلیت اور جوش کے نظری مسائل کچھ مختلف نظر آتے ہیں اور لازماً ان کا تنقیدی اسلوب تخلیقی ہو گیا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ مقدمہ کا مصنف اور مقدمہ کا متن شمیم حنفی کے لیے محض علمی مطالعہ کے لیے نہیں ہے۔ یہ مطالعہ شمیم حنفی کو اس لیے اداس کرتا ہے کہ وہ خود کو حالی کی داخلی الجھنوں سے الگ نہیں کر پاتے۔ حالی کی کشمکش کا ذکر تو بیشتر نقادوں نے اپنے اپنے طور پر کیا ہے۔ شمیم حنفی نے اس کشمکش کو جتنے حوالوں سے دیکھا ہے وہ حوالے بھی آپ کو ممکن ہے کہیں اور مل جائیں لیکن یہ اسلوب نہیں ملے گا۔ یہ اسلوب تہذیبی کشمکش کا بدل بھی ہے جس نے حالی کے اندرون میں ایک طوفان بپا کر دیا تھا۔ شمیم حنفی کی تنقیدی زبان دراصل تہذیبی زبان ہے جو ایک دوسری سطح پر حالی اور ان کے رفقا کو ادبی معاشرے میں رائج کرنا چاہتی ہے۔ اس لحاظ سے شمیم حنفی کا تنقیدی عمل تہذیبی عمل بن جاتا ہے۔ حالی کا سخت گیر نقاد بھی مقدمہ میں حالی کو مشرق سے پوری طرح بیزار نہیں ثابت کر سکتا۔ شمیم حنفی حالی کے اجتماعی دکھ کو دیکھتے ضرور ہیں مگر ان کی نگاہ بار بار حالی کی داخل دنیا کی طرف جاتی ہے اور ہم خود کو حالی کے درمیان پاتے ہیں۔ یہ کام وہ تنقید کر ہی نہیں سکتی جو حالی کو صرف نظری طور پر دیکھنا چاہتی ہے۔ شمیم حنفی نے انیسویں صدی کی تہذیبی کشمکش کو حالی کی کشمکش ثابت کرنے کی غیر ضروری کوشش نہیں کی۔ یہ تو ممکن نہیں کہ آپ حالی کو اجتماعی کشمکش سے الگ کر دیں مگر حالی کی کوئی شخصی دنیا بھی تو ہوگی۔ یہ شخصی دنیا شمیم حنفی کو مل گئی۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''چناں چہ حالی کے معاصر مولویوں سے ہمارے معاصر سلیم احمد تک حالی کے ذہنی سفر اور مفلر کا جی بھر تماشا بنایا گیا۔ ان میں سے کسی کو اس تہذیبی ملال اور دردمندی کا دسواں حصہ بھی نصیب نہیں ہوا تھا، جس سے حالی کی نرم آثار اور متین شخصیت شرابور دکھائی دیتی ہے۔ ایک اجتماعی ذمہ داری کے احساس اور اپنی انفرادی بصیرتوں کو ایک معاشرتی مقصد کے لیے وقف کر دینے کی جیسی طلب ہمیں حالی کے یہاں نظر آتی ہے اس میں ذہنی مغالطے اور جذباتی ابال کا عنصر بھی اور اصل ایک نسبت اور تعمیری عجلت پسندی کا نتیجہ تھا۔ حالی کی الجھن کا سب سے بڑا سبب یہ تھا کہ حقیقت پسندی کا وہ تصور جو انھیں اپنے

عہد کی عقلیت سے ملا تھا اور جسے اختیار کرنے پر وہ خود کو مجبور پاتے
تھے حقیقت کے اس تصور سے بہت مختلف تھا جو ان کی وراثت تھی۔
حقیقت کے تصور کی سطح پر یہ مغرب اور مشرق کے مابین ایک اور
آویزش بھی تھی۔ اس آویزش کے حوالے اجتماعی سہی مگر یہی شخصی
رزمیے کی بنیاد بھی بنی۔ چناں چہ مقدمہ میں حالی کے گرد وپیش کی
دنیا کے ساتھ ساتھ ہم اپنے آپ کو ان کے باطن سے بھی ہم کلام
پاتے ہیں۔''

محمد حسین آزاد کے لکچر نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات کو زمانی اعتبار سے 'مقدمۂ شعر وشاعری' پر فوقیت حاصل ہے۔ شمیم حنفی نے اس لکچر کو بڑے کینوس میں دیکھا ہے۔ اس لحاظ سے ایک مختصر مضمون ایک عہد کی فکری اور تہذیبی زندگی کا ترجمان ہونے کے ساتھ ساتھ ماضی سے بھی گہرے طور پر وابستہ ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ ان شخصیات کا مطالعہ کرتے ہوئے بار بار تاریخ، ماضی اور حال جیسے الفاظ در آتے ہیں۔ شمیم حنفی نے اس لکچر کی بازدید سے قبل آزاد کے ذہنی ارتقا کا جائزہ پیش کیا ہے۔ اس جائزے میں ادب، تاریخ اور تہذیب کے کئی حوالے زیر بحث آئے ہیں۔ محمد حسین آزاد کے اس لکچر کو مقدمۂ شعر وشاعری کے ساتھ رکھ کر دیکھا جاسکتا ہے مگر یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ مقدمۂ شعر وشاعری کا کینوس آزاد کے لکچر سے بڑا ہے۔ البتہ ایک بنیادی فرق آزاد اور حالی کے اسلوب میں ہے۔ محمد حسین آزاد اپنے افادی نقطۂ نظر کی پاسداری کے باوجود تخلیقی نثر لکھتے ہیں اور اس میں وہ تمام خوبیاں موجود ہیں جو عقلیت اور افادیت کی پاسداری کے سبب نثر سے رخصت ہو رہی تھیں۔ شمیم حنفی کو محمد حسین آزاد کے تنقیدی اور تہذیبی شعور پر گفتگو کرتے ہوئے آزاد کی تخلیقی شخصیت کا خیال رہتا ہے۔ تخلیقی شخصیت تو حالی کی بھی تھی مگر نثر کی حد تک محمد حسین آزاد کا اسلوب کس قدر حالی سے مختلف ہے۔ شمیم حنفی اس مضمون میں مغرب سے حالی کی مرعوبیت کی گرفت کرتے ہوئے ان کی شاعری کو بے کیف اور سپاٹ بتاتے ہیں البتہ محمد حسین آزاد کی مغرب سے مرعوبیت پر جب وہ لکھتے ہیں تو ان کا انداز مختلف ہو جاتا ہے۔ یعنی عقلیت نے محمد حسین آزاد کا کچھ نہیں بگاڑا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ جب انگریزوں کے علم وفضل کی تعریف کرتے ہیں تو اس میں ایک تخلیقی شان برقرار رہتی ہے۔ شمیم حنفی محمد حسین آزاد کو اس لحاظ سے بھی بہت اہم قرار دیتے ہیں کہ انیسویں صدی میں ان سے زیادہ کوئی بھی اپنی روایت کے تعلق سے سنجیدہ نہیں تھا اور یہ کہ وہ روایت سے شکوہ سنج بھی ہوتے ہیں تو ان کا لہجہ نرم رہتا ہے۔ حالی اس معاملے میں آزاد سے

مختلف واقع ہوئے ہیں۔ان کی طبیعت کی متانت اپنی جگہ مگر انگریزوں کی لائی ہوئی روشنی میں حالی کی آنکھیں خیرہ ہو جاتی ہیں:

> ''آزاد کے اس تاریخی لکچر کا یہ پہلو بہت اہم اور توجہ طلب ہے کہ وہ اپنے معاشرے کی اصلاح کا جذبہ تو رکھتے ہیں اور نئے تعلیم یافتہ طبقے کے چلن زبان وادب سے قومی تعمیر کا کام لینا چاہتے ہیں۔لیکن زبان وادب کو آلۂ کار کے طور پر استعمال کرنے کی حمایت کے بعد بھی وہ اپنی روایت کے تشخص کو گنوانا نہیں چاہتے۔اس لکچر کے ذریعے وہ اپنے ماضی کے گم شدہ حصوں کو پھر سے پانا چاہتے ہیں۔اسی لیے مشرقی روایت کی وحدت سے ان کی نظر کبھی نہیں ہٹتی۔''

اس اقتباس کا آخری جملہ بہت اہم ہے۔انیسویں صدی کے ادبی اور تہذیبی ماحول میں مشرقی روایت کو جن آزمائشوں سے گزرنا پڑا اس میں محمد حسین آزاد کی مغرب سے مرعوبیت کا بھی اہم کردار ہے۔سرسید، حالی، حسین آزاد وغیرہ کی اجتماعی کوششوں سے نوآبادیاتی ذہن پیدا ہو رہا تھا، شمیم حنفی محمد حسین آزاد کو دیگر لوگوں سے الگ کرتے ہیں۔بعض ناقدین نے ایسے حوالے یکجا کیے ہیں جن سے انگریزی تعلیم اور انگریزی تہذیب کے تئیں محمد حسین آزاد کی مرعوبیت اور خودسپردگی کا سراغ ملتا ہے۔سوال یہ ہے کہ اگر روایت اور جدیدیت کی کشمکش انیسویں صدی کے تمام اردو دانشوروں کا مقدر تھی تو محمد حسین آزاد کو نوآبادیاتی جبر سے آزاد کیوں بتایا جائے۔میں پہلے ہی لکھ چکا ہوں کہ شمیم حنفی نے آزاد کے تخلیقی آہنگ کو مشرقی روایت کا اہم ترین حوالہ سمجھا ہے اور اس صورت میں ان کی مغرب پرستانہ فکر ثانوی درجہ اختیار کر لیتی ہے۔اس لکچر میں دیسی زبانوں سے استفادہ کرنے پر زور دیا گیا ہے۔شمیم حنفی اسے بھی نوآبادیاتی جبر کو توڑنے کی ایک کوشش کے طور پر دیکھتے ہیں۔انھوں نے آزاد کے یہ جملے بھی درج کیے ہیں:

> ''تمھاری شاعری جو چند محدود احاطوں میں بلکہ چند زنجیروں میں مقید ہو رہی ہے اس کے آزاد کرنے کی کوشش کرو۔اس فخر آبائی اور بزرگوں کی کمائی سے محروم ہونا بڑے افسوس کا مقام ہے۔''
>
> اے انگریزی کے سرمایہ دارو (انگریزی داں ہندوستانیو) تم اپنے ملک کی نظم کو ایسی حالت میں دیکھتے ہو اور تمھیں افسوس نہیں آتا۔تمھارے بزرگوں کی یادگار عنقریب مٹا چاہتی ہے اور تمھیں درد نہیں آتا''۔

سوال یہ ہے کہ آزاد کو کیوں کر یہ خیال آیا کہ ان کی شاعری چند زنجیروں میں مقید ہے جس طرح فارسی اور عربی سے اردو نے استفادہ کیا، وہ انگریزی سے بھی استفادہ کرے۔ اگر استفادہ نہیں کرے گی تو بزرگوں کی یادگار مٹ جائے گی۔ کیا اس صورت میں آزاد کو مشرقی روایت کا سب سے اہم اور بڑا راز داں خیال کیا جا سکتا ہے۔ محمد حسین آزاد کو یہ کون بتاتا کہ وہ جسے زنجیروں میں جکڑا کہتے ہیں اس سے نکلنے کی کوشش ہی دراصل مشرقی روایت پر خط تنسیخ کھینچنا ہے۔ فطری طور پر جو تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں ان پر کسی کا اختیار نہیں ہوتا۔ کسی عہد کا Paradigm ماضی کو اپنی شرطوں پر دیکھتا ہے۔ محمد حسین آزاد کے اقتباس سے بہت واضح ہے کہ روایت میں انگریزی کا نیا خون دوڑائے بغیر اسے باقی نہیں رکھا جا سکتا۔ شمیم حنفی محمد حسین آزاد کی اس فکر مندی کو مشرقی روایت کے خلاف تصور نہیں کرتے۔ انھیں محسوس ہوتا ہے کہ محمد حسین آزاد اگر یہ سب کچھ نہ لکھتے تو ایک خاص صورت حال میں اس تاریخی لکچر کا کوئی مطلب نہیں ہوتا۔

شمیم حنفی نے مسعود حسن رضوی ادیب کی 'ہماری شاعری' کے امتیازات کی نشان دہی میں مقدمہ شعر و شاعری کا حوالہ تو دیا ہے لیکن انھوں نے اسے مقدمہ کا ردعمل نہیں بتایا۔ اس میں شک نہیں کہ اس کتاب کی اشاعت جن دنوں اور جن حالات میں ہوئی انھیں مقدمہ کی روشنی میں دیکھنا غیر فطری نہیں، شمیم حنفی نے 'ہماری شاعری' کے متن کو سامنے رکھ کر جو نتائج اخذ کیے ہیں وہ عموماً 'ہماری شاعری' کی تنقید میں نظر نہیں آتے۔ اول تو شمیم حنفی نے 'ہماری شاعری' کے مصنف کو ان کی دیگر ادبی دلچسپیوں سے الگ کر کے نہیں دیکھا۔ یعنی کوئی ایک شئے بہر حال ایسی ہے جو کسی مصنف کی متفرق ادبی کارگزاریوں کو ایک دوسرے سے جوڑتی ہے، یوں بھی شمیم حنفی کا تنقیدی اختصاص یہ ہے کہ وہ تخلیقی متون کے درمیان وحدت تلاش کرتے ہیں۔ ادیب کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

> ''ان کی تحریر کو پڑھتے وقت سوچنے اور محسوس کرنے کا عمل بیک وقت
> جاری رہتا ہے۔ شاید اس کا سبب یہ رہا ہو کہ تحقیقی اور علمی مسئلوں کے
> علاوہ ادیب کو انسانی جذبوں اور احساسات سے خاص دلچسپی تھی۔
> اسٹیج اور ڈرامے پھر مراثی کی تحقیق و تنقید میں ان کے انہاک سے اسی
> رویے کا اظہار ہوتا ہے۔''

شمیم حنفی نے 'ہماری شاعری' کے سیاق میں مشرق اور مغرب کی ثقافت کا بطور خاص ذکر کیا ہے۔ آج کی تنقید مشرق اور مغرب کے حوالے سے اس بات پر زور دے رہی ہے کہ اب مشرق اور مغرب اپنے امتیازات کے باوجود ایک دوسرے سے منحرف نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک سنبھلا اور

متوازن نقطۂ نظر دھیرے دھیرے اردو معاشرے کا حصہ بن رہا ہے۔ شمیم حنفی نے ادیب کی 'ہماری شاعری' کو ثقافتی ڈسکورس کے طور پر دیکھا ہے۔ شعر کی تعریف کیا ہے۔ شعر کس طرح بنتا ہے۔ لفظ و معنی کا تصور کیا ہے موزوں اور بااثر کلام کی خوبیاں کیا ہیں۔ شمیم حنفی نے ہماری شاعری کے تعلق سے ان مسائل سے سروکار ضرور رکھا ہے مگر انسانی جذبات اور احساسات سے پر ان کی نگاہ مرکوز رہتی ہے۔ انسانی جذبات مشرق اور مغرب کو ایک مرکز پر لے آتے ہیں۔ شمیم حنفی کو ادیب کی 'ہماری شاعری' میں اس حقیقت کا سراغ بھی مل جاتا ہے کہ ہم صرف اپنی تہذیب پر نازاں نہیں ہو سکتے اور یہ کہ دوسری تہذیب کو کمتر ٹھہرانا ایک نفسیاتی بیماری ہے۔ یہ وہ نقطۂ نظر ہے جسے مابعد جدید تنقید کا فیضان بھی کہا جا سکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ادیب کے یہاں یہ شعور بھی ملتا ہے کہ مشرق اور مغرب کے ادبی معیار اور تنقیدی تصورات کا بہت سا حصہ نسل انسانی کے دماغ اور اس کے عمل سے تعلق رکھتا ہے۔ چناں چہ اس پر غور و فکر بھی عام انسانی سطح پر کی جانی چاہیے اور ہر مسئلے کو مشرق و مغرب کی آویزش میں الجھانا درست نہ ہوگا۔''

شمیم حنفی کے ان خیالات کا تعلق کثرتِ نظارہ سے ہے جس میں انسانی زندگی اور کائنات کے مختلف رنگ و روپ اختلاف کے باوجود وحدت کا تاثر پیش کرتے ہیں۔ 'ہماری شاعری' کا متن داخلی سطح پر جو کچھ کہتا ہے اسے دیکھنے اور سننے کی کوشش عموماً نہیں کی گئی ہے۔ شمیم حنفی نے ہمیں یہ بھی بتایا ہے کہ تنقیدی زبان یا تنقیدی متن ایک ثقافتی متن بھی ہے۔ ●●

عبدالسمیع

شہر خوں آشام اور شمیم حنفی

شمیم حنفی کا تصور کائنات جن اشیا سے عبارت ہے ان میں فنون لطیفہ کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے شعر وادب کو پڑھتے پڑھاتے ہوئے طویل عرصہ گزارا ہے۔ لازماً ان کے یہاں شعر وادب کے حوالے زیادہ ملتے ہیں۔ شعر وادب اور فنون لطیفہ کی مدد سے کسی تہذیب کو سمجھا تو جاسکتا ہے لیکن کیا ان کی مدد سے کسی شہر کے خط و خال ابھارے جاسکتے ہیں؟ کیا محض تخلیقات کی روشنی میں کسی شہر کا اصل چہرہ دیکھا جاسکتا ہے۔ شمیم حنفی نے شہروں کو جس طرح دیکھا اور محسوس کیا، اس کی مثال اردو میں شاید ہی ملے۔ ان کے یہاں شہر کا ایک خاص تصور ہے۔ وہ شہر کو انسان سے الگ کر کے نہیں دیکھتے۔ میرے سامنے ان کی کتاب 'شہر خوں آشام' ہے۔ جس میں کلکتہ سے متعلق تقریباً پچاس نظمیں ہیں۔ شمیم حنفی نے انھیں بنگلہ زبان سے اردو میں منتقل کیا ہے۔ کلکتہ کے تعلق سے انھوں نے جو کچھ لکھا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے شہر سے وابستہ ان تخلیقات کو اپنے اندر بسانے کی کوشش کی ہے۔ اسی لیے میں نے لکھا ہے کہ شمیم حنفی کے یہاں شہر صرف خارجی دنیا نہیں ہے بلکہ شہر اپنی خوبیوں اور خرابیوں کے ساتھ ان کے اندر بستے ہیں۔ کتاب کی ابتدا میں 'شہر' اور 'کلکتہ' کے عنوان سے شمیم حنفی کی تحریریں شامل ہیں۔ نظموں کے بعد کتاب کے آخر میں 'شہر پناہ کے باہر' کے عنوان سے دو صفحے کی ایک تحریر ہے۔ شمیم حنفی کی یہ کتاب 1983 میں شائع ہوئی تھی، اس کے بعد اسی نوعیت کی ان کی دوسری کتاب 'رات، شہر اور زندگی' 2007 میں منظرِ عام آئی۔ اس میں 'شہر خوں آشام' کی تحریریں بھی شامل کردی گئی ہیں۔ 'شہر خوں آشام' اور 'رات، شہر اور زندگی' میں بنیادی فرق تاریخ اشاعت کا ہے، ورنہ ان دونوں کتابوں میں شمیم حنفی ایک جیسے نظر آتے ہیں۔ 'شہر خوں آشام' میں شمیم حنفی کی تحریروں کے علاوہ صرف بنگلہ شاعری کے تراجم ہیں

جب کہ 'رات، شہر اور زندگی' میں شمیم حنفی نے عصری حسیت کو جس طرح سے اپنی تخلیقیت کا حصہ بنانے کی کوشش کی ہے اس سے تاریخ، ادب اور صحافت کی حدیں ایک دوسرے میں مل جاتی ہیں۔ ادب پارے، اخبارات کے تراشے، اور دانشوروں کی تحریروں کو ایک خاص سلیقے سے ترتیب دے کر انھوں نے ایک تخلیقی دنیا آباد کی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ عصری مسائل کو صرف اپنی نظر سے نہیں بلکہ تاریخ، تہذیب اور معاصر رجحانات کے سیاق میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ 'رات، شہر اور زندگی' کا بیشتر حصہ دوسروں کی تحریروں پر مشتمل ہے لیکن شمیم حنفی نے انھیں جس طرح سجایا ہے وہ ان کی ذہانت اور فکری رویے کو پیش کرتا ہے۔

شمیم حنفی شہر کو مادی اشیا اور انسانی آبادی کے طور پر دیکھنے کے بجاے اسے ایک جیتا جاگتا کردار کی شکل میں دیکھتے ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے:

> ''شہر اور آدمی میں ایک بات مشترک ہے۔ دونوں کا چہرہ ہوتا ہے، اور شہروں اور آدمیوں کی اس بھیڑ میں کچھ چہرے الگ بھی دکھائی دیتے ہیں کہ ان کی اپنی شخصیت اور انفرادیت ہوتی ہے، ناقابل تسخیر اور ناقابل فراموش۔ شعور اور حافظہ دونوں میں یہ شخصیتیں در آتی ہیں''

اس میں شک نہیں کہ انسان اور شہر دونوں کا نہ صرف چہرہ ہوتا ہے بلکہ ان کا اپنا کردار اور اپنی خصوصیات بھی ہوتی ہیں۔ اس کی تاریخ اور تہذیب سے آشنائی ضروری ہے۔ انسان کی طرح شہر میں بھی رد و قبول کی صلاحیت ہوتی ہے۔ کچھ ایسے شہر ہیں جو انسانوں کو پناہ دینے میں انتخابی رویہ اختیار نہیں کرتے۔ شہر کی تاریخ یہ بتاتی ہے کہ وہ انسانی آبادی کو قبول کرنے میں نہایت حساس رہے ہیں۔ کلکتہ نسبتاً نیا شہر ہے جسے برطانوی تاجروں نے نوآبادیاتی ضرورت کے لیے آباد کیا تھا۔ کلکتہ سے متعلق تخلیقات کا ترجمہ کرتے ہوئے شمیم حنفی نے جو شہر آباد کیا، وہ اس کلکتہ سے مختلف ہے جسے لوگ کھلی آنکھوں سے دیکھتے رہے ہیں۔ اسی لیے شمیم حنفی نے لکھا ہے:

> ''دنیا سے، بہت قریب ہوئے بغیر بھی اسے پہچانا جا سکتا ہے۔
> اس احساس میں میرا یقین دھیرے دھیرے تنہائی کی ان گھڑیوں میں پختہ ہوتا گیا جب ان نظموں کی ڈور تھامے ایک تنویم زدہ کیفیت کے ساتھ میں نے بند آنکھوں سے کلکتہ کی گلی کوچوں، بازاروں، بستیوں اور ویرانوں میں پھیلے ہوئے رنگ دیکھے۔ پھر میں اس سیاہ روشن نقطے تک پہنچا جس میں آج کی کھلی دھوپ کے ساتھ بیتے ہوئے اور آئندہ موسموں کے رات اور

دن، اندھیرے اور اجالے نے ڈیرہ جمایا۔
یہ ایک انوکھا سفر تھا جس کی لذت رگ و پے میں تلخی، تندی، اضطراب اور الم آلود آرزومندی کا ملا جلا پراسرار نشہ دوڑا دیتی ہے۔ کلکتہ کے ظاہر اور باطن ایک دوسرے میں اس طور پر گھل مل گئے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ کرنا محال ہے۔ سو یہ سفر اس دنیا کا بھی ہے جو دکھائی دیتی ہے اور اس کا بھی جو ایک زیریں لہر کی طرح اینٹ اور چونے اور سیمنٹ اور فولاد اور کولتار کی پرتوں کے نیچے جاری وساری ہے۔''

اس اقتباس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ شمیم حنفی نے شہر کو کس طرح دیکھا اور محسوس کیا ہے۔ موجودہ وقت میں سب سے مشکل وقت تو تاریخ پر آیا ہے۔ کسی شہر کی تہذیبی زندگی کو سمجھنے کا بنیادی ماخذ تو کتابیں ہی ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ تاریخ قاری کو گمراہ بھی کرتی رہی ہے۔ عام تاریخی کتب کے مطالعے سے عمارتوں اور حکمرانوں کے متعلق معلومات حاصل کی جاسکتی ہے لیکن تہذیب کا ادراک وہاں کے فنون لطیفہ کی مدد سے ہی ممکن ہے۔ شاعر اور ادیب کی نگاہیں کسی معاشرے کے ظاہر پر ہی نہیں بلکہ باطن پر بھی ہوتی ہیں۔ تاریخ دانوں کے یہاں جذبہ اور احساس کا مفہوم وہ ہے ہی نہیں جو تخلیق کاروں کے یہاں ہے۔

شہر میں گھومنا اور تخلیق میں شہر کو محسوس کرنا دو الگ الگ عمل ہے۔ شمیم حنفی کو احساس ہے کہ جن چیزوں کو انسان کھلی آنکھوں سے نہیں دیکھ سکتا اسے بند آنکھوں سے دیکھا جاسکتا ہے۔ تاریخ اور ادب کے رشتے پر بہت کچھ لکھا جاچکا ہے۔ ادبی مطالعے میں کبھی ادب پر تاریخ غالب آجاتی ہے اور کبھی تاریخ پر ادب غالب آجاتا ہے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ادب ہی قاری کو یہ سمجھاتا ہے کہ تاریخ اور ادب کا رشتہ کب کس نوعیت کا ہوتا ہے۔ ادب کی تخلیق میں بھی شعوری طور پر تاریخ کو ادب کا ضمیمہ بنا کر پیش کیا جاتا رہا ہے۔ شمیم حنفی نے ان تمام مسائل پر غور کرتے ہوئے 'شہر خوں آشام' کی ترتیب کے سلسلے میں نہایت ہی معنی خیز جملہ لکھا ہے:

''ان صفحوں کو ترتیب دیتے وقت مجھے یہ احساس بھی ہوا کہ دنیا سے بہت قریب ہوئے بغیر بھی لفظوں کی وساطت سے اسے سمجھنا ممکن ہوسکتا ہے، بشرطیکہ یہ لفظ محض خبر رسانی کی خدمت پر مامور نہ ہوں اور ایک تجربے کی صورت پڑھنے والے کو حواس و اعصاب پر وارد ہونے کی قوت رکھتے ہوں۔''

لفظوں کی وساطت سے شہر اور دنیا کو سمجھنا ممکن ہوسکتا ہے مگر بنیادی مسئلہ لفظوں کے ساتھ

تخلیق کار یا لکھنے والے کی وفاداری کا ہے۔ شمیم حنفی کے اس موقف سے یہ بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ لفظ میں داخلی سطح پر تاریخ اور تہذیب کے بار کو اٹھانے کی کتنی صلاحیت ہے۔ لفظوں کی تاریخ جو لوگ بیان کرتے ہیں ان کی سب سے بڑی محرومی تو یہی ہے کہ وہ بس تاریخی حوالوں سے بات شروع کر کے تاریخی حوالوں پر بات ختم کر دیتے ہیں۔ لفظ میں زندگی اور جذبہ کہاں سے آتا ہے، لفظ کی تاریخ، تشکیل اور معنی کے عمل میں ان کی دلچسپی نہیں ہوتی۔ شمیم حنفی جب لفظوں پر زور دیتے ہیں تو ان کا مقصد صنعت کی پابندی اور معیار بندی نہیں بلکہ لفظوں کی حسی تاریخ ہے۔

دنیا کی رنگینی اور لطافت کو دیکھنے کے لیے ضروری نہیں کہ دنیا کی سیر کی جائے۔ لفظوں کی مدد سے جو دنیا خلق کی جاتی ہے اس کا اپنا حسن ہے اور یہ حسن بعض اوقات ان سچائیوں سے زیادہ اہم ہو جاتا ہے جسے انسان اپنی آنکھوں سے دیکھتا ہے۔ شمیم حنفی کو احساس ہے کہ تاریخ اور ادب دونوں ہی لفظوں کی مدد سے لکھے جاتے ہیں لیکن کیا وجہ ہے کہ ایک ہی سچائی کو بیان کرتے ہوئے دونوں کی زبان مختلف ہو جاتی ہے۔ ادب میں اس کے لیے جدلیاتی لفظ کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ شمیم حنفی نے تاریخ اور ادب کی زبان کے فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے:

''شہری ادراک کے جو اچھے نمونے شعر یا کہانی کی وساطت سے ہم تک پہنچے ہیں سماجی علوم کے ماہرین کی تحریروں سے اسی لیے مختلف ہیں کہ ان میں تجربہ صرف ذہنی اور طبیعی حدود کا پابند نہیں ہے بلکہ ایک تخلیقی واردات بن کر سامنے آیا ہے۔ جبھی تو شہر شہر افسوس کی صورت ابھرے اور ان کے حوالے سے سخن سازوں اور قصہ نویسوں کو اپنی نئی پہچان قائم کرنے کا وسیلہ ہاتھ آیا۔ کبھی جگمگاتی آبادیوں میں کھنڈر دکھائی دیے، کبھی یوں محسوس کیا گیا کہ جو کچھ دکھائی دیتا ہے بس ایک خواب تماشہ ہے، ایک تنویم زدہ، حیران، سراسیمہ اور ٹھٹکی ہوئی آنکھ کا آسیب۔ حقیقت کو ایک اسطوری جہت فن کارانہ بصیرت کے اسی طور نے بخشی۔ شہر شہر طلسمات بن گئے۔ آراستہ در و دیوار لیکن باب داخلہ پر ایک سنسان سرد مہری کے پہرے۔ کوئی آدم نہ آدم زاد۔''

شمیم حنفی نے حقیقت کو تخلیقی زندگی سے الگ کرنے کی کوشش تو نہیں کی لیکن انھیں یہ احساس ہوتا ہے کہ زندگی جیسی ہے اس سے نکل کر کچھ دیر کے لیے ہی سہی اپنی پسند کی دنیا آباد کی جاسکتی ہے۔ شہر جیسا اپنی ظاہری صورت میں نظر آتا ہے باطن میں اس سے مختلف بلکہ متضاد ہوسکتا

ہے۔شہر صرف اینٹ، پتھر، سیمنٹ کی فلک بوس عمارتوں، تارکول کی سڑکوں اوران پر چلتے پھرتے لوگوں سے عبارت نہیں ہے۔شہر جب مسمار ہوتا ہے اور ترقی کے نام پر جب اس میں تخریب کاری کی جاتی ہے تب بھی وہ شہر اسی طرح سے لوگوں کے ذہن میں رہتا ہے جیسے پہلے تھا۔شہر یادداشتوں میں اسی وقت اپنی جگہ بنا سکتا جب وہ کسی شاعر، ادیب، مصور وغیرہ کے تجربے کا حصہ بن جائے۔شمیم حنفی نے تخلیقات کی مدد سے شہر کی نئی تشکیل کی ہے۔انھیں احساس ہے کہ شہر نہ صرف اپنے مکینوں کے لیے شہرت اور ناموری کا سبب بنتے بلکہ شہر کا قصہ گو، شاعر، مصوروں کو بھی ایسے مواقع فراہم کرتا ہے جن میں وہ اپنی تخلیقیت کو فروغ دیتے ہیں اور کبھی کبھی شہر خود ایک کردار، کہانی اور منظر کی صورت میں ان تخلیقات کا حصہ بن جاتے ہیں۔شہر کا قصہ گو شہر کی چمک دمک سے آگے کے مناظر بھی دیکھ لیتا ہے، جسے ہم اندھیرے کا نام دے سکتے ہیں۔شاعر شہر کی سڑکوں اور عمارتوں میں وہ ویرانی اور سراسیمگی دیکھ لیتا ہے جسے عام لوگ خوبصورتی سمجھتے ہیں۔یہ بھی درست ہے کہ شہر میں مکاری اور فریب زیادہ ہوتا ہے لیکن تخلیق کار اسی زندگی سے معصومیت اور وفا کے ایسے نمونے بھی تلاش کر لیتا ہے جن کی مثالیں صدیوں تک دی جاتی ہیں۔

شمیم حنفی جس وقت ان نظموں کے ترجمے کر رہے تھے، اردو میں برآمد کیے گئے تنقیدی نظریات کو شعر و ادب کا حصہ بنانے کی کوشش شباب پر تھی۔ بنگلہ زبان میں شاعری کو مرکزیت حاصل تھی اور اردو میں تخلیق کی جگہ تنقید کو اہم تصور کیا جا رہا تھا۔'شہر خوں آشام' کی نظموں کو پڑھ کر کوئی بھی سنجیدہ قاری محسوس کر سکتا ہے کہ بنگلہ زبان کا شاعر ادب کے لیے سیاست اور سماج کو غیر ضروری نہیں سمجھتا۔وہ عوامی صورتحال سے چشم پوشی نہیں کر سکتا۔اس کے پیش نظر ادب کا کوئی ایسا نمونہ نہیں ہے جس میں ادبی اور سماجی قدر نہ ہو۔اس وقت اردو میں جیسی شاعری ہو رہی تھی اس کی تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں مگر دیکھیے کہ ان بنگلہ نظموں اور اردو کی شاعری میں کتنا فرق ہے۔ ہمارے یہاں کے شعرا پر تنقیدی نظریات کا براہ راست اثر نہیں تھا تو بھی تنقید خاموشی کے ساتھ تخلیق کاروں کو اپنے مطابق تخلیق پیش کرنے کی طرف مائل کر رہی تھی۔اردو میں ایسی جدیدیت کا فروغ ہو رہا تھا جس میں سیاست اور انسانی صورتحال کے اظہار کی گنجائش نہیں یا کم تھی۔خود شمیم حنفی اسی رجحان کو اہم خیال کرتے تھے اور اسے انھوں نے صرف اردو کا نہیں بلکہ عالمی مسئلہ قرار دیا ہے:

> ''پہلی جنگ عظیم کے بعد سے ہماری جذباتی زندگی میں تبدیلیوں کی رفتار سائنسی، صنعتی اور طبعی تبدیلیوں کی رفتار سے دو چار قدم بھی پیچھے نہیں رہی۔باہر کی دنیا کے رنگوں کے ساتھ ساتھ روح کے رنگ بھی بدلے۔اور

دنیا سے قطع نظر اپنے آپ سے بھی تعلق کی نوعیت پہلی جیسی نہ رہی۔ بیگانگی
اور اخراج بشریت کا مسئلہ فنون لطیفہ تک ہی محدود نہ رہا۔ اس آشوب کی
ضربیں ہمارے پورے تہذیبی ڈھانچے پر پڑیں اور ذہنی و جذباتی تنظیم کی
اس مختصر ترین اور وسیع ترین اکائی پر بھی جسے ہم فرد کا نام دیتے ہیں۔''

اس میں شک نہیں کہ پہلی جنگ عظیم کے بعد دنیا ویسی نہیں رہی جیسی اس سے پہلے تھی۔ صنعتی ترقی نے انسانی رشتوں پر اثر ڈالا۔ روزگار کے مواقع بڑے شہروں تک محدود ہو گئے۔ نتیجے میں انسان اپنے رشتہ داروں اور قرابت داروں سے دور ہونے لگا۔ مشینی زندگی نے بہت سے لوگوں کا کاروبار بھی چھین لیا۔ لوگ چھوٹے شہروں، قصبوں اور دیہاتوں سے نقل مکانی پر مجبور ہوئے۔ انسانی زندگی فیکٹری، مل اور دفتروں تک محدود ہونے لگی۔ رفتہ رفتہ تنہائی عادت بن گئی اور پھر تنہائی فرد کا مسئلہ بننے لگی۔ تنہائی کا احترام ضروری ہے لیکن تنہائی کا عرصہ طویل ہو جائے تو یہ فرد کی زندگی کو متاثر بھی کرتی ہے اور کبھی خطرناک صورتحال بھی اختیار کر لیتی ہے۔ شمیم حنفی نے صنعتی زندگی سے پیدا ہونے والی تنہائی اور ماضی پرستی کے طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''اب آپ یادوں میں بسر کرنے کو رجعت پرستی کے مترادف ٹھہرائیں یا
اسے کوئی اور بلیغ سا عنوان دیں، مجھے تو کچھ ایسا خیال آتا ہے کہ اس عرصۂ
محشر میں تخلیقی لفظ کا گٹھر اٹھائے پھرنے والے اگر اپنے حافظے کا جوا اتار
پھینکتے تو کیا ہوتا؟ دنیا تو خیر جب بھی ویسی ہی رہتی جیسی کہ اب ہے، شعر
اور کہانی کا حال شاید کچھ اور خراب ہوتا۔ یاد ایک جیتی جاگتی، متحرک، رنگ
برنگی دنیا کو جس پر گزرتے ہوئے موسموں کی دھول جم چکی ہو، ایک نیا جنم
دیتی ہے۔ اور خالی آنکھوں کے صحرا میں ناموں، صورتوں، رسموں، اور
منظروں سے چھلکتا ہوا ایک شہر آباد کر دیتی ہے۔ اشیا، اسما اور مظاہر سے
ترک تعلق کے بعد فلسفہ وحکمت کے مضامین تو باندھے جا سکتے ہیں لیکن نہ
اچھی تصویر پینٹ کی جا سکتی ہے نہ ہی اچھا قصہ یا شعر گڑھا جا سکتا ہے۔''

اس اقتباس میں شمیم حنفی کی ترجیحات کا بھی اظہار ہوا ہے۔ وہ جس جدیدیت کے نقیب تھے اس میں یادیں اور ماضی پرستی کے لیے کافی گنجائش تھی۔ اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یادوں کی اپنی اہمیت ہے لیکن کیا یادوں کے سہارے حال اور مستقبل کو سنوارا جا سکتا ہے۔ شاعری دنیا سے الگ ہو کر اپنا کوئی وجود رکھتی بھی ہے تو اس کا مطلب یہی ہے کہ وہ اس دنیا کے متوازی دوسری دنیا خلق

کرنے کی کوشش کرتی ہے۔شمیم حنفی نے اس مادی دنیا کے مقابلے میں ماضی اور مستقبل کے تصورات سے آباد دنیا کو انسانی تہذیب کے سیاق میں زیادہ اہم قرار دینے کی کوشش کی ہے۔وہ یہ بھی لکھتے ہیں اس میں کوئی ماضی پرستی نہیں ہے:

''اس سے یہ ہرگز نہ سمجھیے کہ میں کسی قسم کی ماضی پرستی کا دفاع یا انسانی شعور کے کسی مخصوص احاطۂ عمل پر کوئی حملہ کر رہا ہوں۔ میں تو صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ مجردات سے بے حد و بے حساب دلچسپی آدمی کو بقراط تو بنا دیتی ہے، اسے شاعر، یا قصہ گو، یا مغنی یا مصور نہیں رہنے دیتی۔ ہمارے عہد کے بیشتر شہر گزیدہ اور خبر زدہ ادیب اور شاعر (یہ صورت حال کم و بیش تمام ترقی یافتہ یا نیم ترقی یافتہ زبانوں کے ساتھ ہے) خدا جانے کیوں اس وہم میں مبتلا ہو گئے کہ اس پرآشوب زمانے کی حسیّت کے اظہار کا فریضہ بس اس طرح ادا کیا جاسکتا ہے کہ سماجی مفکروں کی مثال شہری زندگی کے مناسبات فکر کو کہانیوں اور اشعار میں باندھ دیا جائے۔''

اس اقتباس کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ شمیم حنفی شعر و ادب کو ایک خاص فریم ورک میں محدود کر کے دیکھتے ہیں۔ اسے ترقی پسند تحریک کا ردعمل بھی کہا جاسکتا ہے لیکن کیا اسے صرف ایک خاص نظریہ کے رد کے طور پر دیکھنا مناسب ہوگا۔ اردو میں جدیدیت کی ابتدا، ترقی پسند تحریک کی ادعائیت سے الگ راہ بنانے کی صورت میں ہوئی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، وحید اختر اور باقر مہدی نے اس جبر کو توڑنے کی اولین کوششیں کیں۔ ان لوگوں نے ادب کی تشکیل نو کے لیے جو منصوبے بنائے انھیں بعد کے لوگوں نے درکنار کر دیا۔ 'شب خون' اور دوسرے رسالوں نے جس جدیدیت کو قارئین کے سامنے پیش کرنے کی کوشش کی اس سے قاری کی گمشدگی کا مسئلہ ابھر کر سامنے آیا۔ شمیم حنفی نے اپنی تنقید میں جدیدیت سے استفادہ ضرور کیا مگر کبھی اسے مسئلہ نہیں بنایا۔ انھیں احساس ہے کہ مجردات اور تصورات کی جگالی انسان کو فلسفی اور حکیم تو بنا سکتی ہے مگر اس سے شعر اور فنون لطیفہ کی خدمت انجام نہیں دی جاسکتی۔

شمیم حنفی شعر و ادب کو حکمت اور فلسفے سے الگ رکھنے میں یقین رکھتے ہیں۔ انھیں وہ اشعار پرکشش معلوم ہوتے ہیں جو انسانی جذبات اور کیفیات کے حامل ہوں۔ جس وقت انھوں نے ان نظموں کے ترجمے کیے، اردو میں نظریاتی تنقید کے نام پر بحثیں ہو رہی تھیں۔ شمیم حنفی نے اشارہ بھی کیا ہے کہ یہ صورتحال صرف اردو تک محدود نہیں تھی بلکہ دنیا کی بیشتر زبانوں میں شعرا و ادبا اسے فریضہ

سمجھ کرانجام دینے میں مصروف تھے۔انھیں احساس ہوا کہ دوسری زبانوں کے مقابلے میں بنگلہ زبان کے شعرااپنی ساری قوت تخلیق میں صرف کررہے ہیں۔اس شاعری میں ایک ایسی زندگی نظر آتی ہے جواوڑھے ہوئے نظریات اورتصورات سے ماورا ہے۔ترقی پسند شاعری نے کسان،مزدور،کھیت، کھلیان،فیکٹری،مل،کارخانے وغیرہ کواپناموضوع ضرور بنایامگران کی پیش کش میں تخلیقیت کم اور نعرہ بازی زیادہ تھی۔اسی لیےشمیم حنفی بار بار'تخلیقی لفظ' کی ترکیب استعمال کرتے ہیں:

> ''علامیے شہری زندگی کے ہوں یا دیہی معاشرے کے،کسی ادب پارے کی بقا اور معنویت کی دلیل نہیں ہوسکتے۔ افکار و الفاظ میں پیش پا افتادہ ہوجانے کی جیسی حیرت انگیز صلاحیت ہوتی ہے وہ سب پر روشن ہے۔ لیکن فکر جب واردات بن جائے اور لفظ ایک تخلیقی تلاش کا حاصل تو قصہ مختلف ہوجاتا ہے۔''

یعنی موضوعات اور مسائل ہمیشہ نئے نہیں رہتے مگر ان کی پیش کش کا طریقہ نیا ہوسکتا ہے۔اس کتاب میں شامل نظموں کوشمیم حنفی نے جس طرح محسوس کیا ہے وہ اس لیےبھی زیادہ اہم ہے ایک ہی شہر سے متعلق مختلف بلکہ متضاد پہلوؤں کوان میں پیش کیا گیا ہے۔کلکتہ کہنےکوایک شہر ہےلیکن اس میں کئی تہذیبیں سانس لیتی ہیں۔ بڑے پیمانے پر بنگلہ زبان کا استعمال ہوتا ہےلیکن چھوٹی چھوٹی دوسری لسانی اکائیاں بھی موجود ہیں۔شمیم حنفی نے اس کتاب کوایک لمبے سفر کا منظرنامہ کہا ہے،جس میں محض کلکتہ کا سفرنہیں بلکہ تخلیقات کی مدد سےایک نئی دنیا کی تشکیل کاعمل ہے۔اس دنیا کو انھوں نےکس طرح اپنے دل میں انگیز کیا ہے،اس کاایک منظرملاحظہ کیجیے:

> ''جن نظموں کےتراجم سے یہ تصورترتیب دی گئی ان کا امتیاز یہی ہے کہ یہ نہ تو خالی خولی خیال پارے ہیں نہ اس ڈھب کے جذباتی ہسٹیر یااور ہدایت ناموں کا ملغوبہ جن سے ہماری انقلابی شاعری کا جز وکثیر شرابور نظر آتا ہے۔ان میں نوسٹلجیا کی اس اکیلی،افسردہ اور واماندہ لہر کاعکس بھی نہیں جو ماضی کوحال سےالگ کرکےبس ایک میوزیم پیس بنادیتی ہے۔ نہ وہ تراش خراش،نفاست اورنزاکت ہے جوفن کوکارگہہ شیشہ گری میں منتقل کردیتی ہے۔ان میں اس زندگی کی جولاں گاہ کے تمام شیڈس اور خطوط سمٹ آئے ہیں جو اپنے حال اور مستقبل دونوں کی خبر دیتی ہے اور جسے اس کے طبعی، مادی اور مرئی حوالوں کے ساتھ صرف سوچا ہی نہیں

جاسکتا، دیکھا اور برتا بھی جاسکتا ہے... یہ شہر اپنی امارت، اپنے افلاس، اپنی الجھنوں اور اپنے تضادات کے ساتھ ساتھ اپنی بستیوں اور ویرانوں، فٹ پاتھوں اور میدانوں، جسموں اور چہروں کی گونج اور سناٹے کا احساس بھی دلاتا ہے۔ کہیں کہیں یہ رنگ بھدے، یہ منظر بدوضع اور یہ آوازیں کریہہ بھی ہیں، مگر آپ اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتے کہ ان سے تخلیقی تجربے اور اظہار کی نئی جہت کا سراغ ملتا ہے۔ پھر اسی مالا میں اس شعور کے منکے بھی پروئے ہوئے ہیں جو موجودہ تہذیبی، سماجی اور سیاسی مسئلوں میں گھرے ہوئے اور ان مسئلوں کے حصار کو توڑتے ہوئے انسان کا شناس نامہ بھی ہے۔''

شمیم حنفی کا اختصاص یہ ہے کہ وہ اشیا اور مظاہر کو ان کی جملہ خصوصیات کے ساتھ دیکھتے ہیں۔ وہ ان تمام جذبات کو صرف انسان سے مخصوص کر کے نہیں دیکھتے بلکہ اسے شہر، عمارت، سڑک اور دوسری بظاہر غیر جاندار اشیا میں بھی تلاش کر لیتے ہیں۔

شمیم حنفی نے ان نظموں کی مدد سے جس دنیا کی تشکیل کی ہے اس سے اردو شاعری کا دامن خالی نظر آتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اردو شاعری کی تابناک تاریخ رہی ہے لیکن آزادی کے بعد اردو شاعری قارئین کے ساتھ مضبوط رشتہ قائم کرنے میں ناکام رہی۔ اس کی بنیادی وجہ عوامی زندگی اور اس کے مسائل سے شعرا کی چشم پوشی ہے۔ بنگلہ زبان کے شاعروں نے اپنے لوک ورثے کو قدر کی نگاہ سے دیکھا اور ان کے وسیلے سے آگے کی راہ ہموار کی۔ اردو میں معاملہ اپنے پیش رووں کو رد کرنے اور اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد تعمیر کرنے تک محدود رہا۔ شمیم حنفی نے ان مسائل سے تفصیلی گفتگو تو نہیں کی ہے لیکن اشاروں میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ شاعری کا رشتہ جب تک عوامی زندگی اور ان کے مسائل سے قائم نہیں ہوگا اس وقت تک اس کی معنویت سوالوں کی زد میں رہے گی۔

اس کتاب سے شمیم حنفی کی تنقیدی اور تخلیقی زندگی کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ فطرت شناسی کا وہ مادہ جس سے سکوت لالہ و گل سے کلام پیدا کیا جا سکے، ان کے یہاں اپنی مکمل صورت میں موجود ہے۔ یہی وہ قوت ہے جو انھیں ممتاز اور منفرد بناتی ہے۔

خدا اگر دل فطرت شناس دے تجھ کو
سکوت لالہ و گل سے کلام پیدا کر

●❖●

سیّد ثاقب فریدی

پروفیسر شمیم حنفی سے ایک گفتگو

ثاقب فریدی : آپ نے مختلف کلاسیکی شاعروں پر لکھا ہے، ظاہر ہے کہ وہ ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں، لیکن ان سب کی شعریات ایک ہے، کلاسیکی شاعری کی شعریات کے تعلق سے آپ کا تصور کیا ہے؟

شمیم حنفی: شاعروں اور ادیبوں میں بہت فرق ہونے کے باوجود مماثلت کے کچھ پہلو نکلتے ہیں۔ میں پوری ادبی روایت کو وحدت کے طور پر دیکھتا ہوں۔ ظاہر ہے کہ ہر شاعر کو نہ تو میں نے ایک سی توجہ سے پڑھا ہے اور نہ میں پڑھنا چاہتا ہوں۔ تمام شاعروں پر اتنا لکھا گیا ہے کہ ان سب کو پڑھنا محال ہے اور میرے لیے ممکن نہیں ہے۔ میں لطف لے کر ادب کو پڑھنے کا عادی ہوں۔ میں ادب کو اس طرح نہیں پڑھتا کہ جیسے یہ کوئی ضابطے اور قوانین کی کتاب ہے کہ اس پر مجھے بحث کرنی ہے۔ ادب کو میں سائنس نہیں سمجھتا۔ تنقید کو سائنسی عمل سے مختلف ہونا چاہیے۔ میرا خیال ہے کہ تنقید کا بنیادی کام وضاحت ہے۔ آپ کو یہ بتا دیا جائے کہ آپ نے کن چیزوں کو لطف لے کر پڑھا ہے اور اس میں آپ کو کیوں لطف آیا۔ یہ ساری باتیں تنقید سے تعلق رکھتی ہیں۔ تنقید کو صرف یہ سمجھ کر پڑھنا کہ اس سے ہمیں ادب کو پرکھنے کا، ابدی اور آفاقی معیار قائم کرنے میں مدد ملے گی، یہ میرے خیال میں فضول باتیں ہیں۔ مجھے کلاسیکی شاعری کیا ہر زمانے کی شاعری، اس زمانے کی شاعری بھی جب ماضی میں بہت شدید ردِعمل ہوا تھا یعنی آزاد اور حالی کا زمانہ '19 ویں صدی کے اواخر کا زمانہ' مجھے ان سب سے دلچسپی ہے۔ مجھے مزیدار لگتے ہیں بہت سے شاعر مثلاً جلال، امیر مینائی وغیرہ۔ اصغر، فانی، حسرت، جگر، یگانہ، فراق، یہ سب آگے پیچھے کے شاعر ہیں، یہ سبھی مجھے بہت اچھے لگتے ہیں۔ اسی لیے میں کسی کو ناپسند تو نہیں کرتا، لیکن میری اپنی پسند کے بھی شاید کچھ ضابطے ہوں

گے۔۔۔! میں یہ سمجھتا ہوں کہ چاہے میں کسی بھی عہد کی شاعری پڑھ رہا ہوں اور وہ میرے دل کو لگ جاتی ہے، اور مجھے اپنے تجربے اور زندگی کا کوئی عکس وہاں مل جاتا ہے، تو مجھے اس سے دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے۔ میں اس کے خلاف ہوں کہ کلاسیکی شاعری کے مطالعہ میں صرف کلاسیکی سطح پر معیار قائم کریں، جیسے ہمارے یہاں ایک زمانے میں صنائع بدائع کا، رعایت لفظی اور رعایت معنوی کا رواج بہت رہا ہے۔ اس کے حساب سے لوگ شاعری کو جانچتے تھے۔ آج بھی جانچیں آپ، مجھے اس سے کوئی شکایت نہیں ہے، لیکن میں خود ایسا نہیں کروں گا کبھی۔ میں یہ دیکھوں گا کہ اس شاعر کے یہاں پرانے اصولوں کی پاسداری کے باوجود ہمارے لیے کیا ہے، یعنی ہمارے زمانے تک آتے آتے وہ شاعری اپنا کچھ رنگ و روغن کھو چکی ہے یا نہیں؟ تو میں اس طرح پڑھتا ہوں شاعری۔ میرے لیے ادب کو پڑھنا مشقت کا معاملہ نہیں ہے، ایک طرح کے ذہنی لطف کا اور کہنا یہ چاہیے کہ ایک وجدانی تربیت اس سے ہوتی ہے۔

ثاقب فریدی : یہاں ایک سوال یہ قائم ہوتا ہے کہ کلاسیکی شاعری میں جسے ہم شعر بنانا اور رعایت لفظی کہتے ہیں، ان چیزوں کو آپ شاعری میں تلاش نہیں کرتے، پھر بھی ان کے ذریعے شعر میں ایک حسن پیدا ہوتا ہے اور شعر ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتا ہے، اس حوالے سے آپ کا کیا خیال ہے؟

شمیم حنفی: یقیناً لطف پیدا ہوتا ہے۔ مناسبات لفظی وغیرہ کا جیسے آپ یہ کرتے ہیں کہ اس لفظ کو صاحب کس طرح برتا گیا ہے اور اس سے کیا کیا گوشے نکلتے ہیں۔ میں اس طرح کے تجزیوں کا بہت دیر تک بوجھ نہیں اٹھا سکتا۔ میں نے عرض کیا کہ ادب سے میری دلچسپی صرف علمی نہیں ہے، میں نے ایک زمانے تک ادب کو اسی طرح سے پڑھا جیسے کہ عموماً لوگ پڑھتے ہیں۔ کلاس روم میں جیسے میرے اساتذہ نے پڑھایا، وہ بہت اچھے لوگ تھے اور یہ ایسے زمانے کے لوگ تھے جنھیں ادب سے حقیقی دلچسپی تھی۔ جن اساتذہ سے میں نے ادب پڑھا ان میں احتشام صاحب، سرور صاحب، فراق صاحب خاص تھے۔ میں انگریزی اور اردو ادب کا طالب علم رہا، لیکن مجھے ان ہی اساتذہ سے دلچسپی پیدا ہوئی، جو ادب کو ایک ذوقی تجربہ سمجھ کر پڑھتے اور پڑھاتے ہیں۔ مثال کے طور پر جب فراق صاحب کسی شعر پر گفتگو کرتے تھے تو مجھے زیادہ مزہ آتا تھا۔ بجائے اس کے کہ اس شعر کا تجزیہ ہمارے محققین یا علمائے ادب کس طرح کرتے ہیں، بہت خشک اور بے جان قسم کی تنقید مجھ سے بالکل نہیں

چلتی۔ظاہر ہے کہ تنقید کوئی تفریح کا ذریعہ نہیں ہے، علمی مشغلہ تو ہے ہی، نقاد بھی ایک طرح کا تربیت یافتہ قاری ہوتا ہے، یہ سب میں مانتا ہوں، لیکن نقادوں میں مجھے جو دلچسپی پیدا ہوئی اپنے اساتذہ میں ان میں فراق صاحب اور سرور صاحب جب باتیں کرتے تھے تو مجھے زیادہ لطف آتا تھا۔ احتشام صاحب میرے باقاعدہ استاد رہے اور میری پی ایچ ڈی کے گائڈ بھی رہے۔ میں نے ان کے جیسا شفیق استاد اور شریف انسان دنیا میں کم دیکھا ہے، لیکن بہرحال ادب کے معاملے میں ان کی جو ترجیحات تھی اس سے مجھے کچھ نا آسودگی ہوا کرتی تھی۔ ادب کو وہ صرف علمی مشغلہ بنا کر باتیں کرتے تھے کہ اس کا کیا تعلق ہے تاریخ سے۔ ادب تھوڑا بہت تو ان چیزوں کا متحمل ہوتا ہے، لیکن بہت دور تک ان کے ساتھ نہیں چل سکتا۔ ادب ایک پیرلل اور متوازی دنیا تعمیر کرتا ہے آپ کے لیے۔ ادب کو بالکل یہ سمجھ کر پڑھنا کہ جیسے نسخے مل جاتے ہیں ہمیں طب کی کتابوں میں، تنقید کی کتابوں میں کسی تجربے کو پرکھنے کے، تو میں اس کا قائل نہیں ہوں۔ اسی لیے میں اس بات کا بھی بہت قائل نہیں ہوں کہ استعارہ چونکہ تشبیہ سے بہتر ہے اس لیے جس نے تشبیہ استعمال کی اس کے مقابلے استعارہ استعمال کرنے والا شاعر بہتر ہو جائے گا، میں اس کو نہیں مانتا۔ ہمارے یہاں کالی داس کو 'اُپما سمراٹ' کہا جاتا ہے۔ مشرق کی شاعری کا مزاج یہ رہا ہے کہ اس میں تشبیہیں اور قادرالکلامی اور اس طرح کے بہت سے اوصاف ہیں جن لوگوں کی مغربی تنقید کے ذریعہ ہی تربیت ہوئی ہے وہ اس کو زیادہ اہمیت نہیں دیں گے۔ میں اب بھی یہی سمجھتا ہوں کہ ہر ادب کو سمجھنے کے لیے اصول بھی اسی ادب کی روایت سے زیادہ ہم آہنگ ہونے چاہئیں۔

ثاقب فریدی : جہاں تک رعایتوں اور مناسبتوں کی بات ہے، اس کے حسن کا اعتراف کر رہے ہیں، لیکن آپ عموماً گھنے اور گہرے تجربات کی بات کرتے ہیں، اٹھارہویں صدی کے شعرا خصوصاً میر اور سودا وغیرہ غزلوں میں ایک ایسا لفظ رکھ دیتے ہیں، جس سے معانی کی طرفیں کھلنے لگتی ہیں۔ جیسے میر کا شعر ہے ''گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر'' یہاں 'گیا سو گیا' دو معانی کا متحمل ہے 'گیا سو گیا' کا ایک مطلب تو یہ ہے کہ مستقل چلے جانا، کبھی نہ لوٹنا اور دوسرا معنی گلی میں جا کر سو جانا۔ کلاسیکی شاعری میں برتے گئے ان لفظوں کے متعلق آپ کیا سوچتے ہیں؟

شمیم حنفی: اس طرح اگر آپ شعر کو یہ سمجھیں کہ شطرنج کی گوٹیاں رکھی ہوئی ہیں، یہ دونوں ایک جگہ کر دی گئیں، تو اس سے لطف تو پیدا ہوتا ہے۔ 'گیا سو گیا' تو مجھے بھی اچھا لگتا ہے، لیکن یہ کہ خالی اسی کو اپنا مقصود سمجھ لینا، ہم اس کے لیے ادب کو نہیں پڑھتے بلکہ ہم ادب کو ایک

وسیع تر تجربے کے دریافت کے لیے پڑھتے ہیں۔ مجھے اٹھارہویں صدی سے بہت دلچسپی ہے۔ میرؔ اور سوداؔ دونوں اتفاق سے میرے پسندیدہ شاعر ہیں۔ مجھے سوداؔ کے کلام میں بھی بہت لطف آتا ہے۔

ثاقب فریدی : آپ نے میرؔ اور سوداؔ سے قبل کے شاعر ولی پر بھی ایک مضمون لکھا ہے۔

شمیم حنفی: ولی کے یہاں ظاہر ہے کہ اچھے اشعار کی تعداد بہت زیادہ نہیں ہے، یہ بھی ظاہر ہے کہ اٹھارہویں صدی کے اوائل میں ہی ولی کا انتقال ہو گیا تھا، سترہویں صدی تک ہمارے یہاں ادب کو پرکھنے کے جو معیار تھے، ولی کے یہاں ان کا عکس ہے، مجھے کوئی شعر اچھا لگتا ہے اور ہوسکتا ہے کہ کسی اور کو کوئی دوسرا شعر اچھا لگتا ہو۔ ادب میں یہی تو اچھائی ہے کہ آپ کو اپنے مطلب کی چیز مل جاتی ہے اور ہر ایک کو اپنے مطلب کی چیز مل جاتی ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ ہم آپ کے مطلب کی چیز کو ہی اپنے مطلب کی چیز بنالیں۔ دونوں پسند کر سکتے ہیں میرؔ کو، لیکن میرؔ کی پسندیدگی کے اسباب مختلف ہو سکتے ہیں۔

ثاقب فریدی : میں نے آپ کو ایک طالب علم کی حیثیت سے پڑھا ہے۔ مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ آپ نے کلاسیکی شاعری کا اپنی ترجیحات کے مطابق مطالعہ کیا ہے۔ آپ نے فرمایا کہ میں اپنے مطلب کی چیزیں اس میں دیکھتا ہوں، آپ نے ایک جگہ لکھا ہے ''نقاد اپنے مطالعہ میں اولین حیثیت فن پارے کو دے اور فن پارے کے اندر چھپے ہوئے امکانات کی روشنی میں اپنی تنقیدی حس کو بروئے کار لائے نہ یہ کہ اپنے نظریات یا تاثرات کا عکس فن پارے میں تلاش کرنے کی سعی کرے'' اس تعلق سے آپ کیا کہیں گے؟

شمیم حنفی: مجھے یاد نہیں ہے کہ میں نے اپنی تحریروں میں ایک دوسرے کی تردید کرنے والی باتیں بھی لکھی ہوں، لیکن یہ بھی تو ہوتا ہے کہ ایک وقت میں ایک موڈ ہوتا ہے اور دوسرے وقت میں دوسرا موڈ ہوتا ہے۔ یہ ہوسکتا ہے کہ اپنے ہی قائم کیے ہوئے اصول کو کسی وقت ہم مسترد کر سکتے ہیں، ایسا یقیناً ہوا ہوگا، لیکن میرا خیال یہ ہے کہ ادب کو محض لفظی بازی گری کا نمونہ سمجھ کر میں کبھی نہیں پڑھتا، یہ نہیں کہ الفاظ کے الٹ پھیر کا نام شاعری ہے، میری تلاش کچھ اور ہوتی ہے۔ کبھی کبھی تو میں یہ سمجھتا ہوں کہ کسی شعر میں مجھے کیا بات پسند آتی ہے، اکثر وہ بات ہوتی ہے جس کا براہ راست کوئی بیان نہیں ہوتا۔ مجموعی طور پر تجربے کی ایک پرچھائیں جو پڑتی ہے، اس شعر میں اس کی دریافت کر لینا۔ کسی نے تنقید کے بارے میں کہا ہے کہ تنقید میں اکثر وہ چیز تلاش کی جاتی ہے جو غیر ضروری ہوتی ہے اور وہ چیز جو تلاش کی

جانی چاہیے، نقاد اس سے بے خبر رہتا ہے۔ اول تو یہ کہ میں نے شاعروں کے کلیات زیادہ نہیں پڑھے ہیں، میں بالعموم انتخاب دیکھتا ہوں، اگر کسی سمجھدار آدمی نے انتخاب کیا ہے، اگر میں صرف کلیات پڑھنے بیٹھوں تو پتہ نہیں اتنی دیر میں اور کیا کچھ پڑھ لوں گا؟ میں میرؔ کو سمجھنے کے لیے ان کے پورے کلیات کی ورق گردانی نہیں کرتا، ان کے اشعار کا انتخاب بہت سے لوگوں نے کیا ہے، ظاہر ہے کہ مولوی عبدالحق کا انتخاب مجھے پسند نہیں، میرؔ کے بہت سے اچھے شعر جو مجھے پسند ہیں، اس انتخاب میں نہیں ملتے۔ دشواری یہ ہے کہ جس ادبی اور شعری روایت کی تاریخ تین سو، ساڑھے تین سو سال پرانی ہو، اس میں یہ کوشش کرنا کہ ہم سب کچھ پڑھ ڈالیں، ممکن نہیں، یہ عالموں کا کام ہے، وہ کررہے ہیں اور ہمیں ان کی خدمات کا اعتراف کرنا چاہیے، لیکن یہ میرے بس کی بات نہیں ہے۔

ثاقب فریدی : آپ نے فرمایا کہ میں مکمل کلیات نہیں پڑھتا، کچھ اچھے لوگوں کے انتخاب ہیں وہ دیکھتا ہوں، تو کوئی ایک ایسا شاعر جس کی طرف آپ متوجہ ہوئے اور اس کی کلیات یا دیوان کا بالاستیعاب آپ نے مطالعہ کیا ہو؟۔

شمیم حنفی: ہاں، ہوئے ہیں، کیوں نہیں ہوئے ہیں؟ مثلاً اقبال، ان کا فارسی اور اردو کلام میں نے پڑھا ہے، مجھ سے جہاں تک ہوسکا۔ میرے زمانے کے شاعروں میں راشد، فیض، میراجی گرچہ میراجی کا کلیات خاصا ضخیم ہے، انھوں نے بہت کچھ کہا ہے، گیتوں کی شکل میں اور نظموں کی شکل میں۔ سرورالہدیٰ نے مجھے ان کا دیوان دیا تھا، میں اسے وقتاً فوقتاً پلٹتا رہتا ہوں، کبھی کچھ گیت اور کبھی کچھ نظمیں پڑھتا ہوں۔ کچھ شعرا بلا شبہ ایسے رہے ہیں۔ ہمارے زمانے کے شاعروں میں ناصر کاظمی۔ میرے دوستوں میں بہت سے شعرا ہیں جیسے احمد مشتاق ہیں، لیکن جو ظفر اقبال کا کلیات ہے، وہ سارے کا سارا پڑھنے کی تاب مجھ میں نہیں ہے۔ گرچہ میں ان کا اور ان کی شاعری کا بڑا احترام بھی کرتا ہوں، میرا خیال ہے کہ ان کے جیسا قادرالکلام شاعر ہمارے زمانے میں نہیں ہوا، لیکن ان کا کلیات پڑھ کر میں کیا کروں گا؟ یہ جو تماشے ہوتے ہیں لفظوں کے عجیب وغریب، اینڈی بینڈی ردیفیں اور دورازکار قافیے ان سب کا تجربہ بہت اچھا سہی، جنھیں فرصت ہے کررہے ہیں لیکن جتنے شعر وہ کہتے ہیں اتنا پڑھنا میرے بس میں نہیں ہے۔ میں کبھی کبھی یہ دیکھتا ہوں کہ جس کا کلام آٹھ جلدوں میں چھپ رہا ہو، تو سب کچھ پڑھ لینا کہاں پڑھنا ممکن ہے؟ مجھے وہ شاعر زیادہ اچھے لگتے ہیں جنھوں نے کم کہا ہو اور جو ہمیشہ شعر احتیاط سے کہتے ہوں۔ فراق صاحب کا کلیات بھی میں

نہیں پڑھ سکتا، گرچہ ان کا کلام میں نے پڑھا ہے۔ انھوں نے ایک زمانے میں یہ بات میرے سپرد کردی تھی کہ میں ان کی غزلوں کے الگ الگ مجموعے بنادوں، تقریباً چھ سوغزلیں تھیں۔ وہ چاہتے تھے کہ سو، سوا سوغزلیں ہر جلد میں آجائیں، اس وقت میں نے ان کا پورا کلام دیکھا۔ اس وقت میں الہ آباد میں تھا۔ کبھی کبھی ایسا ہوا کہ میں نے ان کی غزل پڑھنی شروع کی اور دو چار اشعار پڑھنے کے بعد میری طبیعت اکتا گئی اور میں نے اسے چھوڑ دیا۔ ان کے یہاں کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ خراب غزل میں اچانک کچھ اچھے شعر نکل آتے ہیں۔ میں نے ادب کو اپنے طریقے سے پڑھا ہے۔ ہاں! یہ کوشش ضرور کی ہے کہ اپنی پوری روایت کو سمجھ سکوں۔ لیکن یہ کہ پوری روایت کا ہر لفظ میری نظر سے گذر جائے تو میں نے ایسی کوشش کبھی نہیں کی۔

ثاقب فریدی : آپ نے فراق، ناصر کاظمی، احمد مشتاق اور میرا جی وغیرہ کی بات کی۔ اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے شعرا میں کس شاعر کے کلام نے آپ کو سب سے زیادہ متاثر کیا۔

شمیم حنفی : غالب کے کلام میں اٹھارہ سو دو ہزار کے قریب اشعار ہیں، کسی بھی شخص کے لیے اسے پڑھ لینا بہت آسان کام ہے لیکن اب ان کے معاصرین میں آپ کہیں کہ آپ نے شاہ نصیر کا مکمل کلام پڑھا، یا نہیں، ذوق کا پورا کلام پڑھا، یا نہیں تو میں نے ان کا پورا کلام نہیں پڑھا۔ مجھے اچھے لگتے ہیں ذوق، میں نے ان کے بارے میں ایک مضمون بھی لکھا ہے، ان کے مطلع بہت پسند ہیں مجھے، لیکن سارا کلام میں نے نہیں پڑھا۔ ظاہر ہے کہ ان کی استطاعت بھی میں نہیں رکھتا۔ محمد حسین آزاد کو ذوقؔ سے عقیدت تھی، آزاد نے جس طرح ان کے کلام کی حفاظت کی، لیکن خود محمد حسین آزاد کے بارے میں آپ سے یہ عرض کروں کہ گرچہ میں نے غور سے ان کی تحریریں پڑھی ہیں۔ ایک طرف تو ان کا وہ لیکچر ہے ''نظم کلام موزوں کے باب میں خیالات'' جہاں وہ یہ بتاتے ہیں، کہ کیا شاعری ہے اور کیا شاعری نہیں ہے۔ دوسری طرف ان کی چھوٹی سی کتاب ہے 'بیاض آزاد' جس میں انھوں نے اپنی پسند کے اشعار نقل کیے ہیں۔ میں نے یونہی ایک دن لیٹے لیٹے ان کی یہ کتاب پڑھ ڈالی۔ مجھے بڑی ہنسی آئی یہ پڑھ کر کہ جو زیادہ تر برے شعر تھے وہ انھوں نے اپنی بیاض میں نقل کر رکھے تھے۔ ان میں اس طرح کے اشعار زیادہ تھے جن میں اینڈی بینڈی ردیفیں تھیں جو بہت نامانوس ہیں، قوافی تھے جو بہت مشکل ہیں، سنگلاخ زمینوں میں اشعار تھے، مجھ سے اس طرح کی چیزیں دیر تک نہیں چلتیں۔

ثاقب فریدی : میرؔ اور سوداؔ آپ کے پسندیدہ شاعر ہیں، ان پر آپ کے لکھے گئے مضامین میں

نے پڑھے ہیں، تو میؔر کے مقابلے سوؔدا کی غزل کا حصہ مختصر ہے، اسے با آسانی ایک نشست یا دو نشست میں پڑھا جا سکتا ہے۔ اس کے تعلق سے آپ کا کیا خیال ہے؟

شمیم حنفی: میرا خیال یہ ہے کہ بہت عمدہ ہیں وہ۔ جیسے میؔر کے اشعار ہیں جن میں غم کی اور اداسی کی کیفیت ملتی ہے، بے پناہ شعر ہیں ویسے اشعار اردو کے کسی شاعر نے نہیں کہے، لیکن سودا کے اشعار کا بھی کوئی جواب نہیں ہے اور میرا اپنا خیال یہ ہے کہ سوؔدا کے مراثی میں جتنی اثر انگیزی ہے اور وہ ہماری طبیعت پر جس طرح حاوی ہو جاتے ہیں، میؔر کے مراثی اس طریقے سے اثر انداز نہیں ہوتے۔ سوؔدا کے غزلوں کے اگر منتخب اشعار آپ پڑھیں تو واقعہ یہ ہے کہ ایسے اشعار میؔر کے ہم پایہ ہی ملیں گے۔ اٹھارہویں صدی کے شعرا میں میر اور سودا ہی کیا دیگر شعرا کے یہاں بھی بہت اچھے اشعار ہیں، مثلاً میر حسن، نظیر اکبرآبادی کی غزلوں کے اشعار آپ دیکھیں تو یہ خیال بھی آتا ہے کہ نظیر کو ہمارے یہاں غور سے نہیں پڑھا گیا۔ اصل میں جب آپ کوئی کتاب پڑھتے ہیں تو یہ خیال غالباً 'عذرا پاؤنڈ' کا ہے، جب ہم کوئی کتاب پڑھتے ہیں تو وہ کتاب بھی ہم کو پڑھ رہی ہوتی ہے۔ ایک طریقے سے وہ بھی ہمارا امتحان لیتی ہے کہ ہمیں کس طرح پڑھا جا رہا ہے۔ میں تو سرسری گزر جاتا ہوں بعض کتابوں سے، اس کا حاصل کیا ہے، اس تک رسائی کی کوشش کرتا ہوں۔ اس شاعر کے یہاں بنیادی خوبی کیا ہے، اس کے مرکزی مسائل کیا ہیں، تو مجھے کبھی ناکامیابی نہیں ہوئی شاید اس عمل میں۔ میرے فیصلے جو رہے، وہ کسی کے لیے صحیح ہوں یا نہ ہوں، لیکن میرے لیے بہرحال صحیح تھے۔ بعد میں جب میں نے بہت توجہ سے وہ چیز پڑھی تو مجھے خیال آیا کہ جس نتیجے تک پہنچا تھا وہ غلط نہیں تھے، تو سوؔدا کے اشعار بھی بہت عمدہ ہیں اور اس میں کوئی شک نہیں ہے۔ اٹھارہویں صدی کے تمام شعرا خواجہ میر درد کا کلام بھی ہر لحاظ سے قابل توجہ ہے۔ حتیٰ کہ میر سوز کے کلام میں بھی آپ کو ایسے ایسے شعر ملیں گے جو آپ کو حیران کر دیں گے، بہت سے اشعار مجھے یاد ہیں جو میں دوستوں کو سناتا بھی ہوں، ان کے یہاں بھی اعلیٰ درجے کے اشعار مل جائیں گے۔ ان لوگوں نے جب کوئی شعر کہا ہوگا تو یہ سوچ کر تھوڑی کہ وہ کوئی خاص ترکیب باندھ رہے ہیں، کبھی اسی وجہ سے اس میں لطف بھی پیدا ہو گیا مگر میں نے کبھی اٹھارہویں صدی کا کلام اٹھارہویں صدی میں داخل ہو کر پڑھنے کی کوشش نہیں کی، میری صدی سے میرا رشتہ اٹوٹ ہے بالکل، میں اپنے زمانے کے مذاق و معیار کے اعتبار سے پرانا کلام بھی پڑھتا ہوں کہ وہ آج میرے لیے کیا معنی رکھتا ہے، اس لیے سوؔدا اور میؔر مجھے دونوں اچھے لگتے

ہیں، اس زمانے کے دوسرے غزل گو بھی مثلاً مصحفی مجھے بہت اچھے لگتے ہیں۔

ثاقب فریدی : کلاسیکی شاعری کے تعلق سے آپ کی اور شمس الرحمٰن فاروقی کی ترجیحات بہت مختلف ہیں۔ فاروقی صاحب ہمارے عہد کے بڑے نقاد ہیں انھوں نے کلاسیکی شاعری کی شعریات مرتب کی ہے۔ وہ فرماتے ہیں کہ اس شعریات کو سمجھے بغیر کلاسیکی شاعری کو سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ اس تعلق سے آپ کیا کہنا چاہیں گے؟

شمیم حنفی: فاروقی صاحب ہمارے سب سے ممتاز نقادوں میں ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اس وقت جتنے لوگ تنقید لکھ رہے ہیں، ان میں وہ سب سے بڑے اسکالر ہیں۔ فاروقی صاحب نے فارسی بھی خوب پڑھی ہے، انگریزی ادب بھی خوب پڑھا ہے، وہ مشرق کی دوسری زبانوں کے ادب سے بھی واقف ہیں، اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ انھوں نے میر تقی میر کو خاص طور پر بہت توجہ کے ساتھ پڑھا ہے، لیکن یہ کہ بہت سارے شعر جو فاروقی صاحب کو پسند آئے ہیں، اپنی لفظی رعایت اور معنوی رعایت کے وجہ سے اور اس طرح کی دوسری خوبیوں کی وجہ سے جو کلاسیکی شعریات میں بہت اہمیت رکھتی ہیں، مجھے ایسے کئی شعر بہت اچھے نہیں لگتے۔ کبھی کبھی مجھے خیال آتا ہے کہ انہیں برے شعر اتنے کیوں پسند آتے ہیں۔ مجھے بھی یاد ہیں بہت سے ایسے شعر۔ شاید اسی لیے کبھی کبھی وہ ناسخ کو آتش کے مقابلے میں ترجیح دیتے ہیں۔ میں خود ناسخ کی استادی کا بہت قائل ہوں، بہت ذی علم آدمی تھے، ناسخ کے تعلق سے ایک مرتبہ زہرا نگاہ نے کہا تھا کہ ناسخ کے کلام میں ایسے اشعار بھی شامل ہیں، جنھیں پڑھا جائے تو حیرت ہوتی ہے اور بہت سے اچھے اشعار بھی مل جائیں گے ان کے یہاں، لیکن میری ترجیح ہمیشہ آتش ہی رہتے ہیں ناسخ کے مقابلے میں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ آتش کے یہاں وہ شعر بغیر ڈھونڈے مل جاتے ہیں جبکہ ناسخ کے یہاں ڈھونڈنے پڑتے ہیں۔ تو فاروقی صاحب کا نقطۂ نظر بالکل دوسرا ہے، اس میں کوئی شک نہیں۔ لیکن یہ ہے کہ فاروقی صاحب کو جن اسباب کے بنا پر کوئی شعر اچھا لگتا ہے، کبھی کبھی، مجھے ان اسباب سے زیادہ دلچسپی نہیں ہوتی۔ میں تو صرف یہ دیکھتا ہوں کہ جو تجربہ بیان کیا گیا ہے، اس تجربے کا میرے اپنے تجربے، میری اپنی زندگی سے کوئی تعلق بنتا ہے یا نہیں۔ مان لیجیے کہ جیمس واٹ نے اس زمانے میں کوئی انجن بنالیا تھا۔ بے شک بڑی بات ہے مگر آج کے زمانے میں تو وہ کام نہیں آئے گا۔ اس کی ترکیب اور ساخت کیا ہے، اس کا نسخہ کیا ہے، اس میں اب مجھے دلچسپی نہیں ہے۔ میں تو صرف یہ دیکھتا ہوں کہ چیزیں ترقی کرتی جاتی ہیں ہمارے زمانے

تک آتے آتے شعریات کے ضابطے مختلف کیوں ہوتے گئے۔ ہمارے عہد کے شعرا نے ان باتوں کی طرف توجہ کیوں کم کردی، تو یہ باتیں میرے لیے بہت اہمیت رکھتی ہیں۔

ثاقب فریدی : شمس الرحمٰن فاروقی نے جو اس طرف توجہ دی ہے کہ کلاسیکی شاعری کو اس کی شعریات کے بغیر سمجھا ہی نہیں جا سکتا، تو طالب علموں کو اسے کس طور پر دیکھنا چاہیے؟

شمیم حنفی : ایک تو یہ کہ سارے طالب علم ایک جیسے نہیں ہوتے، سب آپ کی طرح تو نہیں ہوتے۔ بہت سے طالب علموں کو اس سے دلچسپی نہیں ہوگی کہ وہ شعریات کے ضابطوں کو، اصولوں کو پوری طرح سمجھنے کی کوشش کریں اور سمجھیں۔ ایک خرابی ہم نے یہ دیکھی کہ جن طالب علموں کے پڑھنے کی دلچسپی پرانی شعریات سے ہو جاتی ہے وہ نئے زمانے کا کلام پڑھنے کی کوشش نہیں کرتے۔ مثلاً فیض، اختر الایمان، راشد، میراجی ہیں، ان میں ان کی دلچسپی کم ہو جاتی ہے۔ یہ نہیں ہونا چاہیے، یہ تو بہت بری بات ہے۔ خاص طور پر کہ اس لیے کہ اگر کوئی ادب کو اپنا پیشہ بنانا چاہتا ہے تو پڑھانے کے لیے ہمیں ہر عہد سے واقفیت ہونی چاہیے، میں نے چالیس پچاس سال اسی مشغلے میں گزارے ہیں۔ لیکن بہر حال میں جب پڑھتا تھا اور پڑھاتا تھا جب بھی، میں کبھی یہ نہیں کہتا تھا طالب علموں سے کہ یہ نہیں پڑھنا چاہیے۔ ہر طالب علم کی اپنی مرضی ہوتی ہے۔ میں نے جس دلچسپی سے غالب کو پڑھایا، ناسخ کو میں نہیں پڑھا سکتا تھا۔ یا جس دلچسپی سے میں نے آتش کو پڑھایا، ناسخ کو نہیں پڑھا سکتا تھا۔ اس کے الگ الگ اسباب ہوتے ہیں۔ فاروقی صاحب کا معاملہ یہ ہے کہ وہ بڑے ذی علم آدمی ہیں، لیکن ان کی توجہ ان چیزوں کی طرف زیادہ ہوگئی ہے اب۔ بہت سی چیزیں اس میں ایسی ہوتی ہیں کہ آج کا انسان انہیں نظر انداز کر جاتا ہے۔ آج کے شاعروں میں راشد، فیض، میراجی، اختر الایمان کے علاوہ مجید امجد کو تو سبھی پڑھتے ہیں، لیکن مجھے ان کے علاوہ دوسرے شعرا میں بھی دلچسپی ہے۔ جیسے مختار صدیقی اور محمد صفدر وغیرہ بھی مجھے پسند آتے ہیں۔ ضیا جالندھری کی کچھ نظمیں، یوسف ظفر کی بہت سی چیزیں اچھی لگتی ہیں۔ سوال یہ ہے کہ آدمی کیا کیا پڑھے؟ فاروقی صاحب کا معاملہ یہ ہے کہ وہ صبح سے شام تک پڑھنے کے عادی ہیں۔ مجھے کچھ اور مشغلوں سے بھی دلچسپی ہے، وہ بے حد پڑھتے ہیں، میں اتنا نہیں پڑھتا ہوں۔ مجھے احساس ہے کہ ان کے جیسا عالم فاضل کوئی دوسرا نقاد میرے زمانے میں نہیں ہے۔ علم و فضل کی اس منزل تک پہنچنا میرا مقصد کبھی نہیں رہا اور مجھے اپنی کوتاہیاں بھی معلوم ہیں۔ اب اسی وقت میں آپ سے باتیں کر رہا ہوں اور موسیقی بھی سن رہا

ہوں۔ تو یہ سب بھی چلتا رہتا ہے، مجھے دلچسپیاں بہت ساری چیزوں سے ہیں، فاروقی صاحب سے تو کسی کا موازنہ کرنا ہی نہیں چاہیے۔ میں نے کیا کہا اور انھوں نے کیا کہا، اس پر بحث نہیں ہونی چاہیے۔ میں ان سے بڑی محبت کرتا ہوں۔ ظاہر ہے کہ ان سے مجھے غیر معمولی ارادت ہے اور وہ میرے بزرگ بھی ہیں۔ مجھے ان کی تحریریں بہت پسند ہیں۔ مجھے ان کی تحریروں میں زیادہ مزہ اس لیے آتا ہے کہ ان کی تحریریں صاف وشفاف بہت ہیں۔ ان کی نثر مجھے بہت پسند ہے، تنقید میں جس طرح کی نثر انھوں نے لکھی، وہ بے مثال ہے۔ ہمارے زمانے کے کسی اور نقاد نے شاید اس طرح نہیں لکھا۔ فاروقی صاحب کا ذہن بہت شفاف ہے اور ان پر چیزیں اتنی واضح ہوتی ہیں، وہ وضاحت میں جن چیزوں تک پہنچتے ہیں، مثلاً میر کے بہت سے شعر ہیں، جنھیں پڑھ کر میں سرسری گزر جاتا ہوں، لیکن کبھی وہ پڑھتے اور سناتے ہیں تو میں بعد میں سوچتا ہوں کہ اس شعر پر انھوں نے اتنا وقت کیوں ضائع کیا۔ لیکن بہت سے اور شعرا ایسے بھی ہیں جن کو بے شک زیادہ دلجمعی کے ساتھ پڑھنا چاہیے۔

ثاقب فریدی : فاروقی صاحب کے تعلق سے گفتگو کرتے ہوئے آپ نے ناسخ کا نام لیا ہے، مجھے یہ لگتا ہے کہ آپ نے ولی، میر، سودا، درد، غالب، مصحفی، قائم وغیرہ پر مضامین لکھے ہیں، آپ نے اپنے مضامین میں کہیں کہیں تو ناسخ پہ گفتگو کی ہے لیکن ناسخ پر کوئی باضابطہ مضمون نہیں لکھا۔

شمیم حنفی: ناسخ پر لکھنے کے لیے جس طرح ان کو پڑھنا چاہیے، اس طرح میں نے ان کو نہیں پڑھا۔

ثاقب فریدی : آپ نے یہ فرمایا کہ ناسخ کے یہاں بھی کچھ ایسے اشعار مل جاتے ہیں جو تجربے اور احساس کی سطح پر آپ کو متاثر کرتے ہیں؟

شمیم حنفی: یقیناً، یقیناً ہیں، جیسا میں نے عرض کیا کہ کراچی میں ہم لوگ زہرا آپا کے یہاں بیٹھے ہوئے تھے، وہاں اتفاق سے ناسخ کا ذکر ہوا، وہ بہت اچھی گفتگو کرتی ہیں، ان کو بھی کلاسیکی شعرا سے بہت دلچسپی ہے۔ انھوں نے اپنی ایک بیاض بنا رکھی ہے، جس میں اچھے اشعار نوٹ کرتی رہتی ہیں۔ تو پتہ نہیں کیا بات ہوئی جو انھوں نے کہا کہ میں نے ناسخ کے کچھ اشعار نقل کر رکھے ہیں۔ صاحب یقین نہیں آتا کہ یہ اشعار ناسخ کے ہیں، انھوں نے کہا کہ نہیں نہیں، بہت سے ایسے اشعار ناسخ کے کلام میں موجود ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ یہ ہر ایک کے بس کی بات نہیں، اتنا صبر وضبط مجھ میں نہیں ہے۔ کسی استاد کے لیے جس نے

ادب پڑھانے کا مشغلہ اختیار کر رکھا ہے، یہ کہنا اچھی بات نہیں ہے، بہرحال مجھے اپنے زمانے سے زیادہ دلچسپی رہی، اس لیے میں نے غالب یا ان کے بعد کا زمانہ زیادہ دلچسپی کے ساتھ پڑھا ہے۔ ناسخ پر نہ لکھنے کی وجہ یہ ہے کہ مجھے ان کے رویوں سے دلچسپی کم ہے۔ ناسخ کے کلام کو پڑھنے کے لیے مجھے جتنی مشقت کرنی پڑتی، مناسبات لفظی اور رعایات لفظی کو سمجھنے کے لیے جو توجہ کرنی پڑتی، جتنا ارتکاز اور concentrate کرنا پڑتا، وہ میں نہیں کرسکتا تھا...

ثاقب فریدی : ناسخ کے تعلق سے آپ نے ایک جگہ مضمون میں لکھا ہے کہ ناسخ ہماری شعری تاریخ کے معمار تو ہیں لیکن شعری روایت کے معمار نہیں ہیں، تو سوال یہ ہے کہ وہ کیا چیز ہے جو شعری تاریخ کے معمار ہونے اور شعری روایت کے معمار ہونے کے درمیان حائل ہے؟

شمیم حنفی : میں جس روایت کو اپنے لیے روشنی کا ذخیرہ بناتا ہوں اور سمجھتا ہوں، اس روایت میں ناسخ تو نہیں ہاں آتش شامل ہیں، اس لیے کہ میں تو یہ دیکھتا ہوں کہ (خلیل صاحب کی ایک چھوٹی سی کتاب مقدمہ کلام آتش ہے) مجھے بہت پسند آئی تھی وہ کتاب۔ آتش کی زندگی اور ان کی شاعری دونوں سے مجھے بہت دلچسپی رہی ہے۔ ناسخ کے بارے میں یہ سب پڑھتا ہوں تو بے شک لطف آتا ہے، کہ وہ پہلوان تھے اور اتنی بیٹھکیں لگاتے تھے اور خوش خور بہت تھے اور اتنا کھانا کھا جاتے تھے، وغیرہ وغیرہ۔ آب حیات میں تفصیل سے ذکر ہے کہ سر منڈا رکھتے تھے، کھلی چارپائی پر بیٹھتے تھے حقہ لیے ہوئے، مگر پہلوانی اور کسرت اگر شاعری میں کی جائے تو بہت سے مضحکہ خیز شعر بھی ملتے ہیں ناسخ کے یہاں۔

لڑتے ہیں پریوں سے کشتی ، پہلوان عشق ہیں
ہم کو ناسخ راجا اندر کا اکھاڑہ چاہیے

یہ غزل تو آپ کو پوری یاد ہوگی۔ جس میں اس طرح کے شعر ہیں کہ

انتہائے لاغری سے جب نظر آیا نہ میں
ہنس کے وہ کہنے لگے بستر کو جھاڑا چاہیے

تو سن کر لطف تو مجھے بھی آتا ہے لیکن میں کسی استاد کا کلام اس لیے نہیں پڑھوں گا کہ مجھے اس طرح کے شعر مل جائیں۔ میری تلاش کچھ اور ہوتی ہے۔ روایت الگ چیز ہوتی ہے اور تاریخ الگ چیز۔ شعری تاریخ میں دوئم درجے کے سارے شعرا شامل ہوتے ہیں، لیکن روایت کی تعمیر میں شامل نہیں ہوتے۔ مثلاً نئی شاعری کی روایت اور نئی غزل کی روایت میں، میں یگانہ کو،

فراق کو تو شامل کروں گا۔ ان میں حسرت، اصغر، جگر، فانی، عزیز، صفی، ثاقب، سیماب ان لوگوں کو شاید نہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ روایت وہ چیز ہوتی ہے، جو رگوں میں خون بن کر دوڑتی ہے۔

ثاقب فریدی : نئی غزل کی روایت کے تعلق سے آپ تنقید میں یگانہ اور فراق سے قبل شاد کا ذکر کرتے ہیں۔ آپ نے ایک جگہ لکھا بھی ہے کہ ''اردو کی نئی غزل تک حسیت کے ایک نئے طور اور تخلیقیت کا یہ رمز یگانہ اور فراق کے واسطے سے پہنچا تھا۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ نئی غزل کے ان اولین معماروں سے پہلے شاد کی غزل اس طرح کی سرگرمی کے لیے زمین ہموار کر چکی تھی''، یعنی یگانہ اور فراق نے جو روشنی جلائی، شاد عظیم آبادی اسے پہلے ہی روشن کر چکے تھے۔

شمیم حنفی: شاد کی غزلیں مجھے اسی لیے اچھی لگیں۔ یہ بھی وہی زمانہ ہے جو فانی وغیرہ کا ہے۔ لیکن یہ کہ تاریخ روایت سے الگ ہے۔ تاریخ تو وہ سب کچھ ہے جو ہو چکا ہے اس سے پہلے۔ لیکن روایت وہ ہے جو آج بھی ہمارے ساتھ ہو رہا ہے۔ تاریخ ہمیشہ ہمارے سامنے ایک زندہ تجربے کی طرح نہیں آتی، روایت کو ہم آج کے ساتھ رکھ کر دیکھ سکتے ہیں۔

ثاقب فریدی : ناسخ کے تعلق سے فاروقی صاحب نے یہ بات کہی ہے کہ جس نے ناسخ کو نہیں پڑھا، وہ کلاسیکی شاعری کو سمجھ ہی نہیں سکتا۔ اس تعلق سے آپ کی کیا رائے ہے؟

شمیم حنفی: ہوسکتا ہے کہ یہ بات صحیح ہو اور مجھے دعویٰ نہیں ہے کہ میں کلاسیکی شاعری کو سمجھ رہا ہوں۔ ممکن ہے فاروقی صاحب کا یہ خیال درست ہو، لیکن کلاسیکی شاعری میں میرے لیے کیا باتیں سمجھنے کی ہیں وہ میں جانتا ہوں۔ ہر ایک کے سمجھنے کے لیے وہ باتیں ہوسکتا ہے کہ نہ ہوں یا یوں کہنا چاہیے کہ کلیم الدین صاحب کیا تلاش کرتے تھے اور سرور صاحب اور احتشام صاحب کی کیا تلاش تھی۔ یہ ایک ہی زمانے کے لوگ ہیں مگر کتنے مختلف ہیں۔ فاروقی صاحب کی جو تلاش ہوتی ہے کلاسیکی شاعری میں، جس طرح کے محاسن وہ تلاش کرتے ہیں، مثال کے طور پر 'غزل کے اہم موڑ' جیسی کتاب بہت عمدہ ہے۔ وہ بہت اعلیٰ درجے کا لکچر ہے، جو انھوں نے غالب اکیڈمی میں دیا تھا۔ لیکن یہ کہ جن چیزوں کو انھوں نے اپنا مقصود بنایا ہے، میری نظر میں وہ نہیں ٹھہرتے۔ میرے مقاصد کچھ اور ہیں۔ میں اپنی تاریخ میں بھی کچھ اور ڈھونڈتا ہوں۔ تاریخ میں میں اپنی روایت کو ڈھونڈتا ہوں۔ میری روایت مجھے ہر جگہ نہیں ملتی۔ تاریخ میں تو سب کچھ موجود ہے۔ دوئم درجے کے شعرا بھی ہر زمانے میں ہوتے ہیں۔ میر، سودا اور مصحفی کے زمانے میں کتنے ہی شعرا تھے جن کی میں بات کر رہا ہوں یا کرنا چاہوں گا، ظاہر ہے کہ اس وقت ہزاروں شعرا رہے ہوں گے۔ مؤرخ جو ہوگا اس

زمانے کا، اس کو تو واقف ہونا چاہیے۔ عالم جو ہے اس کی نظر اس پر ہونی چاہیے۔ آپ دیکھیں گے کہ میں نے کبھی ایسے شعرا کو اپنا حوالہ نہیں بنایا جو ہمارے زمانے کے لیے کوئی اہمیت نہ رکھتے ہوں۔ مجھے اب بھی وہی شعرا پسند آتے ہیں جو آج بھی نئے نظر آئیں۔ اکّا دکّا شعر تو ہر کسی کے یہاں مل جاتے ہیں۔ بار بار آپ میرے اور فاروقی صاحب کے درمیان موازنہ کیوں کرتے ہیں۔ میں نے کہا نا کہ فاروقی صاحب کا علم وفضل بہت وسیع ہے، اس کے سامنے میں کہیں کھڑا نہیں ہوسکتا۔ ان کے مقاصد دوسرے ہیں اور میرے دوسرے۔

ثاقب فریدی : آپ اپنی تحریروں میں گھنے اور گہرے تجربے کی بات کرتے ہیں اور استعارے کا لفظ آپ نے کم کم استعمال کیا ہے تو کیا استعارے کے بغیر کوئی شاعری گہرے اور گھنے تجربے کی حامل ہوسکتی ہے؟۔

شمیم حنفی: کبھی کبھی پورا شعر ہی استعارہ بن جاتا ہے۔ اور جہاں تک استعارے کا تعلق ہے، شاعری میں، میں اس کے خلاف ہوں کہ آپ کسی چیز کو ایک لازمی عنصر قرار دیں یا لازمی وصف بنالیں۔ میرا خیال ہے کہ بڑا شاعر ایسا بھی پیدا ہوتا ہے، جس چیز کو آپ لازمی قرار دے رہے ہیں، اس کو ٹھکرا کر آگے بڑھ جاتا ہے۔ تو مجھے تو اچھی تشبیہیں بھی پسند آتی ہیں۔ جیسے جوش صاحب کو ہمارے زمانے کے بہت سے نقادوں نے ناپسند کیا، لیکن میں انہیں ناپسند نہیں کرتا۔ وہ مجھے پسند ہیں۔ میں یہ تو نہیں کہوں گا کہ میرے پسندیدہ شاعروں میں ہیں۔ ان کی بہت سے نظمیں مجھے اچھی لگتی ہیں۔ میرا اب بھی خیال ہے کہ ان کی طنزیہ اور محاکاتی اور منظریہ شاعری کا کوئی جواب ان کے عہد میں نہیں ملتا۔ ان کی جیسی رباعیاں ان کے زمانے میں نہیں ملتیں۔

ثاقب فریدی : جوش کے یہاں نقادوں کو ایک تکرار سی نظر آتی ہے، وہ ایک بات کو مختلف طور سے بیان کرتے ہیں۔ بار بار ایک ہی خیال لفظوں کی تبدیلی کے ساتھ ان کی شاعری میں آجاتا ہے۔

شمیم حنفی: انیسؔ نے بھی کہا ہے:

گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضمون ہو تو سو رنگ سے باندھوں

ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنا قادرالکلامی ہے۔ اس کی تعریفیں ہمارے یہاں لوگوں نے کی ہیں۔ اس سے ان کی استادی کا پتہ چلتا ہے۔ مجھے ان کے بہت سے اشعار یاد

ہیں جو انھوں نے فی البدیہہ کہے ہیں کسی واقعہ پر۔ جہاں تک استعارے کی بات ہے کہ بہت سے لوگ استعارے کا استعمال نہیں کرتے ہیں۔ نیر مسعود اپنی کہانیوں میں استعارے کا استعمال نہیں کرتے۔لیکن اس کے باوجود کیا معرکے کی نثر اس شخص نے لکھی ہے۔ نیر مسعود کے افسانوں میں کامیابی کا سب سے بڑا وسیلہ ان کی نثر ہے۔دیکھیے ہمارے زمانے میں فکشن لکھنے والوں نے ویسی نثر نہیں لکھی، یا تو وہ نثر لکھی گئی جو افسانے کے علاوہ کسی اور صنف کے لیے مناسب ہے۔ اس لیے آپ استعارے کو لازمہ کیوں قرار دیتے ہیں؟ استعارے کا استعمال کیے بغیر بھی شاعری کی جا سکتی ہے۔کسی شعر میں امیج ہوتی ہے، اسے لوگ استعارہ سمجھ لیتے ہیں، استعارے کو لازمہ بنانا اور یہ سمجھنا کہ تشبیہ استعمال کرنا ایک دوئم درجے کا کام ہے، یہ رویہ ٹھیک نہیں ہے۔ جوش نے بہت عمدہ تشبیہیں استعمال کی ہیں، کبھی پڑھیے تو اچھی لگتی ہیں۔ جیسے ان کی نظم 'کسان' ہے۔ میری دلچسپی خالی خولی استعارے میں نہیں ہوتی بلکہ اس حقیقت میں ہوتی ہے کہ کوئی شعر مجھے کیوں اچھا لگا۔ اگر چہ اس میں استعارہ نہ ہو، اس کے باوجود وہ مجھے اچھا لگا۔

ثاقب فریدی : آپ نے یہ بات بھی کہی ہے کہ کہیں کہیں پورا شعر استعارہ بن جاتا ہے، لیکن مجموعی طور پر آپ کو وہی شاعری زیادہ اپیل کرتی ہے جو گھنے اور گہرے تجربوں کے متحمل ہوتی ہے۔

شمیم حنفی : میں نے ادب کو انسانی تجربوں کی دستاویز سمجھ کر پڑھا ہے۔ میں نے لسانی کرتب بازی اور مناسبات اور رعایتیں صرف ان کی دریافت کے لیے نہیں پڑھا۔ اس لیے میری نظر ان چیزوں سے گزرتی چلی جاتی ہے۔

ثاقب فریدی : نظیر اکبرآبادی کے لیے آپ نے 'شہر سخن' میں 'عجوبہ مکان' جیسا عنوان قائم کیا ہے، تو کیا یہ عجوبہ مکان گھنے اور گہرے تجربے کا بوجھ اٹھا سکتا ہے؟

شمیم حنفی : اول تو یہ لفظ بھی انہی کے ہیں اور عجوبہ مکان انہیں کی ترکیب ہے۔ میری نظر سے کہیں گزری تھی تو میں نے اسی کو مضمون کا عنوان بنا دیا۔ ان کی شاعری اپنے زمانے کے اعتبار سے بہت مختلف تھی۔ شہر سخن میں ایک ایسا مکان جس میں بہت تراش خراش نہیں ہے، لیکن اس کے باوجود نظیر کو بڑا شاعر سمجھتا ہوں۔ اور اب بھی میرا خیال ہے کہ نظیر اکبرآبادی کی شاعری کو بہت توجہ سے پڑھنے کی ضرورت ہے، اپنے زمانے کے شعرا میں۔ اٹھارہویں صدی میں دیکھیے کیسے کیسے باکمال شعرا پیدا ہوئے۔ میر حسن، میر تقی میر، سودا، خواجہ میر درد، آپ دیکھیں تمام بڑے شاعروں کا جم گھٹ ہے۔ اس میں ایک شاعر جو ادبی مرکز میں پیدا

نہیں ہوا، وہ آگرہ میں اپنی زندگی کا بیشتر حصہ گزارتا ہے۔ وہاں کی ثقافت اور زندگی بڑی مختلف تھی، دلی اور لکھنؤ کی زندگی سے، لیکن اس کے باوجود اس کی نظمیں مجھے بہت اچھی لگتی ہیں۔ میں تو اس کی ساری نظمیں 'بنجارہ نامہ' سے لے کر 'آدمی نامہ' اور 'روٹی' وغیرہ سب مجھے بہت پر لطف لگتی ہیں۔ مجھے لطف بہت آتا ہے نظیر کو پڑھنے میں۔ 'عجوبہ' میں نے اسی لیے کہا ہے کہ اس کے یہاں عظمت کے وہ آثار تو نہیں ملتے جو میر یا غالب کے یہاں ملتے ہیں۔ اس کے باوجود وہ بڑا شاعر ہے، اس مضمون میں میں نے یہی بتانے کی کوشش کی ہے۔

ثاقب فریدی : 'چہارسو' (راولپنڈی، پاکستان) مئی، جون ۲۰۱۷ کے شمارے میں 'قرطاس اعزاز' کے عنوان سے جو گوشہ آپ پر شائع ہوا ہے، اس میں خالد جاوید صاحب کا ایک مضمون 'اردو شاعری کا آؤٹ سائیڈر' اور سرورالہدیٰ صاحب کا ایک مضمون 'تنقید کا تخلیقی آہنگ' کے عنوان سے ہے۔ آپ کی تنقیدی زبان کو تخلیق کے زمرے میں رکھ کر دیکھا جاتا ہے۔ اس تعلق سے آپ کیا کہنا چاہیں گے؟

شمیم حنفی : یہ دونوں مجھ سے بہت محبت کرتے ہیں تو انہیں کوئی خوبی میری یہاں تلاش کرنی ہی تھی، سو انھوں نے کی اپنے طور پر کی، سرورالہدیٰ نے بھی اور خالد جاوید نے بھی۔ ان دونوں سے میں بھی بہت تعلق رکھتا ہوں۔ تخلیقی انداز آنا تنقید میں، میں اسے کوئی برائی نہیں سمجھتا۔ میرا خیال ہے کہ ادب کی تنقید کو اس زبان میں لکھنا، جس میں قاضی عبدالودود صاحب اپنے مضامین لکھا کرتے تھے، آپ کہاں تک حساب رکھیں گے ان چیزوں کا؟ ظاہر ہے کہ اس کی زبان افسانے اور ناول کی زبان بھی نہیں ہونی چاہیے۔ یہ ہونا چاہیے کہ آپ کے وجدانی تجربے کے بیان کے لیے جس طرح کی زبان درکار ہوتی ہے، وہ ہونی چاہیے۔ مجھے شاید اسی لیے عسکری صاحب کے معاصرین میں عسکری صاحب اچھے لگتے ہیں۔ وہ زبان جو لکھتے ہیں، وہ میرے دل کو لگتی ہے۔ کلیم الدین صاحب ظاہر ہے کہ بہت صاف گوئی کے ساتھ اپنی بات کہتے ہیں، ان کے یہاں لفظوں کی فضول خرچی نہیں ملتی، لفاظی اور مبالغہ نہیں ہے، یہ سب ان کے اوصاف ہیں، یہ ساری خوبیاں ان کی مجھے اچھی لگتی ہیں، لیکن یہ کہ حالی کی شخصیت ادنیٰ، مزاج اوسط، فہم و ادراک معمولی، میں اس طرح سے نہیں لکھ سکتا۔ ادب کو پڑھنے کا تجربہ ایسا ہونا چاہیے جیسے آپ کسی اچھے منظر کو دیکھ رہے ہوں۔ اچھے شعر کو سمجھنے کا تجربہ بھی ویسا ہی ہوتا ہے۔ جیسے ابھی یہ relaxing music جو ہم سن رہے ہیں، جو اس وقت جاری ہے، یہ آپ کے اعصاب کو سکون دینے والی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کو پڑھنے کے

بعد یہ کہا جائے کہ اس میں فلاں راگ کی چھوٹ پڑ رہی ہے، میں یہ سب جانتا بھی نہیں ہوں، بہت سی باتیں۔ اگر مجھ پر یہ الزام ہے تو میں اس الزام کو قبول کرتا ہوں۔

ثاقب فریدی : میں نے 'آخری پہر کی دستک' پڑھی ہے۔ اس پر میں نے ایک مضمون بھی لکھا تھا جو ''اردو ادب'' اپریل، مئی، جون ۲۰۱۷ کے شمارے میں شائع ہوا، اس مطالعہ کے دوران مجھے آپ کی غزلوں اور زیب غوری کی غزلوں میں بہت مماثلت نظر آئی۔ کیا آپ نے بھی یہ مماثلت محسوس کی ہے؟

شمیم حنفی: زیب بہت اچھے شاعر تھے۔ ظاہر ہے کہ کوئی موازنہ نہیں کرنا چاہیے میرا اور ان کا، اس لیے کہ وہ بہت اچھے شاعر تھے۔ مجھے ان کا کلام پسند ہے، لیکن ایک بات جو ان میں اور مجھ میں مشترک ہے، وہ یہ ہے کہ مصوری کی اصطلاحوں سے ان کو بھی بہت دلچسپی تھی اور مجھے بھی ہے، مصوری کا جو پورا عمل ہوتا ہے، مجھے بھی اس سے بہت لگاؤ ہے۔ بہت سے تجربوں کو میں نے رنگوں کی شکل میں دیکھا ہے، تو وہ زیب کے یہاں بھی ہے۔ زیب اور باقی اپنے معاصرین میں بڑے منفرد شاعر ہیں۔ ان کے یہاں بہت سی ایسی خوبیاں ملتی ہیں جو ان کے معاصرین کے یہاں نہیں ملتیں۔ کبھی زیب سے ملاقات نہیں ہوئی۔ جب ان کی کتاب چھپی تھی تو انھوں نے مجھے بھجوائی تھی۔ اتفاق کی بات ہے کہ سب سے ملاقات ہوئی لیکن ان سے ملاقات نہیں ہوئی، نہ میں کبھی کانپور گیا، ان کے زمانے میں، اور نہ وہ کبھی علی گڑھ اور دہلی آئے کہ ملاقات ہو جائے۔ تو ایک دور کا تعلق رہا۔ وہ بھی تصویر بناتے ہیں لفظوں کے ذریعہ اور مجھے بھی کچھ ایسی دلچسپی ہے گویا لفظوں کے ذریعہ آدمی پینٹ کر رہا ہے اپنے تجربوں کو۔ اچھی شاعری ایک عجیب وغریب فن ہے جس میں ایک قسم کا حسی تجربہ دوسری قسم کے حسی تجربے میں منتقل ہو جاتا ہے۔ کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ آپ شاعری کو موسیقی کی طرح اور موسیقی کو آپ ایک روشنی کی طرح دیکھنے لگتے ہیں۔ رہی اپنی غزل گوئی تو مجھے یاد ہے۔۔۔ خلیل صاحب سے میرا بہت تعلق تھا علی گڑھ کے زمانۂ قیام میں، بہت وقت ہم دونوں ساتھ گزارتے تھے۔ اس زمانے میں ان کو اپنے شعر سنایا تھا۔ اسی زمانے میں شاید میں نے زیادہ شعر بھی کہے تھے۔ زیب کے کلام سے ایک مماثلت تو ہے، اصل میں یہ سارے فنون جو ہیں، ایک دوسرے سے بہت قریب ہوتے ہیں اپنے عمل میں۔ خاص طور پر شاعری، موسیقی اور مصوری ان میں تو ایک عجیب وغریب رشتہ ہے۔ اس طرح کی بہت سی باتیں مماثل ہو سکتی ہیں۔ آپ نے تو بہت اچھا مضمون لکھا تھا، بہت شکریہ آپ کا۔

ثاقب فریدی : سورج کے ڈوبتے ہوئے منظر کا ذکر آپ کے اور زیبؔ دونوں کے یہاں نظر آتا ہے۔ فضا، آسمان اور مظاہر کائنات کے رنگ آپ دونوں کی غزل میں موجود ہیں۔ اس مماثلت کو آپ کس طور سے دیکھتے ہیں؟

شمیم حنفی : ممکن ہے زیب کے یہاں بھی رہی ہو یہ مماثلت۔ اس کا سبب تو شاید یہ ہے کہ میرے یہاں شام ایک عجیب وغریب وقت ہے، میں نے زیادہ تر زندگی کی بیشتر شامیں تنہا گذاری ہیں یا کسی ایسے دوست کے ساتھ جو میری تنہائی میں حارج نہیں ہوتا۔ میرے دوستوں کی تعداد بھی زیادہ لمبی نہیں ہے۔ خاص طور سے ایسے احباب جن کے ساتھ میں نے اپنی شامیں گذاری ہوں۔ شام کو چھت کے نیچے بیٹھنا مجھے پسند نہیں ہے۔ اس طرح کے مشاغل میری زندگی میں نہیں رہے جو شام کو ایک ساتھ بیٹھ کر ادا کیے جاتے ہیں۔ آپ سمجھ گئے ہوں گے کہ میں کیا کہنا چاہتا ہوں، تو میں زیادہ تر وقت آسمان کے نیچے گزارتا ہوں۔ میرے بعض دوستوں کو اس میں بہت دلچسپی ہے۔ مثلاً میرے دوست رام چندرن جو مصور ہیں اور وقار صاحب جو علی گڑھ میں انگریزی کے پروفیسر تھے تو ہم لوگوں نے بہت سی شامیں ایک ساتھ گزاری ہیں، اور بھی میرے لڑکپن کے بہت سے دوست ہیں۔ تو ان سب کا یہ معاملہ رہا ہے۔ شام کا وقت مجھے بہت عجیب لگتا ہے۔ وہ وقت میرے لیے اپنا محاسبہ کرنے کا وقت بھی ہے۔ ٹہلتے ٹہلتے میں اپنے بچھڑے ہوئے بہت سارے دوستوں کو بھی یاد کرتا ہوں۔ اپنے عزیزوں کو یاد کرتا ہوں جو مجھ سے بچھڑ گئے اور ان لوگوں کو بھی جو ابھی موجود ہیں، لیکن ان سے ایک طرح کی دوری ہوگئی ہے اور اس طرح کی دوری ہو جاتی ہے رفتہ رفتہ انسانی رشتوں میں۔ یہ ایک عجیب سلسلہ ہے جس میں خوشی اور افسردگی دونوں ایک ساتھ پروئے ہوئے ہیں۔

ثاقب فریدی : اس شام کے منظر کے علاوہ آپ کی غزلوں میں ایک سیاہی بھی نظر آتی ہے۔ اس سیاہی کا پھیلاؤ بہت دور تک محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس گہری سیاہی کا احساس آپ کی غزل میں کس طرح آیا۔ مثلاً آپ کا ایک شعر ہے:

کالی مٹی، کالا بادل، کالا پانی
میں نے بس اک نام سنا ہے صرف اندھیرا

شمیم حنفی : میں رات میں بہت دیر تک جگنے کا عادی رہا اور تقریباً میں نے اپنی آدھی عمر اسی طرح گزاری ہے جب میں تین چار بجے سے پہلے نہیں سوتا تھا۔ وقار صاحب میرے

دوستوں میں صبح بہت جلدی اٹھنے کے عادی ہیں۔ بہت دنوں تک ہم ساتھ رہے علی گڑھ میں اور اندور میں، تو اکثر یہ ہوتا تھا کہ جس وقت وہ اٹھتے تھے میں سو جاتا تھا۔ تو رات اور اندھیرا بہت بامعنی ہے میرے لیے۔ اندھیرے کی جو امیج بنتی ہے میرے لیے وہ بہت اہم ہے۔ یہ باتیں میرے ذہن میں رہی ہوں گی تو میں نے اس طرح کے اشعار کہے ہوں گے۔

ثاقب فریدی: رنگوں کے علاوہ میں نے احساس اور تجربے کی سطح پر بھی زیبؔ اور آپ کی غزلوں میں مشابہت دیکھی ہے۔ جیسے آپ کا شعر ہے:

چٹخنی گرتی ہوئی چھت اجاڑ دروازے
ایک ایسے گھر کے سوا حاصل سفر کیا تھا

اسی طرح زیبؔ کا ایک شعر ہے:

رنج سفر ازل سے ابد تک اٹھا کے بھی
بدلے میں صرف گرد مسافت ملی مجھے

شمیم حنفی: ہم جس زمانے میں سانس لے رہے ہیں، اس زمانے کا جو سایہ ہمارے سر پر ہے، آپ کیا سمجھتے ہیں کہ کیا یہ بہت اچھی چھت ہے؟ دروازے جن سے ہم نے رہائی کا راستہ تلاش کیا تھا وہ نظریات بھی ہو سکتے ہیں اور ذاتی تجربہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہمیں اپنی زندگی میں اس قسم کا وقت تو نصیب نہیں ہوا جو کسی کو آرام اور سکون دے۔ پتہ نہیں میں نے کس کیفیت میں یہ شعر کہا تھا، لیکن میں یہ سمجھتا ہوں کہ انسان نے جو سفر کیا ہے۔ وہ آج کی دنیا میں جہاں تک پہنچا ہے یہاں تک پہنچنے کے لیے تو سفر نہیں کیا تھا۔ آپ کا مضمون مجھے بہت دلچسپ لگا، میں تو نہیں سمجھتا تھا کہ جتنے پہلو آپ نے تلاش کیے ہیں، وہ تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ پڑھنے والا پسندیدہ شاعر بھی ذہن پر کبھی کبھی حاوی ہو جاتا ہے، اسی طرح کی بات مجھے احمد مشتاق کے یہاں ملی ہے، ناصر کاظمی کے یہاں ملی ہے۔ میں نے ان کا کلام پڑھا ہو اور وہ میرے ذہن پر اتنا حاوی رہا ہو کہ جب میں نے شعر کہا تو اسی طرح کی بات کہہ دی۔

ثاقب فریدی: آپ نے زیبؔ غوری کی غزل پر جو مضمون لکھا ہے اس میں رنگوں پہ گفتگو بہت کی ہے، زیبؔ غوری کی غزل میں دیگر رنگوں کے علاوہ مظاہر کائنات کا رنگ بھی موجود ہے، آپ نے ان کی بہت ساری تعبیریں کی ہیں۔

شمیم حنفی: رنگوں کی بات اس وجہ سے ہے کہ ان کے یہاں بھی رنگوں میں سوچنے کا عمل موجود ہے۔ عہد قدیم کا انسان رنگوں میں سوچتا تھا، کوئی چیز کیسی ہے اور کتنی اچھی لگتی ہے، جیسے ہرا

رنگ، ہرے رنگ سے اس کے ذہن میں لہلہاتی ہوئی فصل آتی تھی یا کوئی کھیت یا درخت آتا تھا، لیکن رنگوں میں سوچنا آدمی کی بڑی پرانی عادت ہے، مجھ میں بھی ایک پرانا آدمی چھپا ہوا ہے اور یہ محسوس کرتا ہے بہت قدیمی انسان کی طرح جو بہت آلودہ نہ ہوا ہو، اپنے زمانے کے نئے پن سے۔

ثاقب فریدی : آپ نے اپنی تنقید میں تاریخ وتہذیب کی بہت بات کی ہے اور آپ کی شاعری میں بھی مجھے یہ ساری چیزیں نظر آتی ہیں، یہ ایسا عکس ہے جو دونوں جگہ موجود ہے، اس تعلق سے آپ کا کیا خیال ہے؟

شمیم حنفی: میں سوچتا ہوں کہ کسی ایک رنگ یا کسی تنہا حقیقت نے تو میرے شعور کی تربیت نہیں کی ہے۔ تاریخ بہر حال سب کا تجربہ ہوتی ہے لیکن تہذیب جو ہوتی ہے تاریخ میں اس کی بڑی اہمیت ہے۔ تخلیقی تجربہ اس تاریخ اور تہذیب سے رشتہ رکھتا ہے، کلچر سے میری دلچسپی بہت رہی ہے اور کلچر کے مظاہر سے بھی۔ کلچر کے مظاہر کا جب میں ذکر کرتا ہوں تو صرف علمی سطح پر نہیں بلکہ مجھے میلے ٹھیلے، بازار، آپس میں بات کرتے ہوئے۔ چبوترے پر بیٹھے ہوئے لوگ، وہ آراستہ محفلیں جہاں کہانی سنائی جا رہی ہو، شعر سنے جا رہے ہیں، میں نے اپنا بھی بہت سا وقت ایسے ہی گزارا ہے، کوئی سمیلن ہو رہا ہو سنگیت کا اور وہاں کوئی گا رہا ہے یا کوئی ساز بجا رہا ہے، بھیڑ جمع ہے اور سن رہے ہیں لوگ۔ یہ ایک عجیب وغریب تجربہ ہوتا ہے، تو ثقافت اور کلچر سے میری بہت دلچسپی رہی ہے۔ ادب کے علاوہ بھی انسان کے تخلیقی اظہار کے بہت سے ذرائع رہے ہیں، مصوری، موسیقی اور فن تعمیر وغیرہ۔ کمہاروں کا جو کام ہوتا ہے، مٹی کے برتن بنانے کا کام میں نے خود سیکھا ہے بہت دنوں تک۔ میرے ایک استاد تھے دیوی پرساد گپت نام تھا۔ ہندستان کے بڑے سرامک آرٹسٹ تھے۔ انھوں نے ٹیگور کے شانتی نکیتن سے تعلیم حاصل کی تھی اور ٹیگور سے پڑھا بھی تھا۔ بڑی لمبی عمر پائی اور ابھی چند برس پہلے ان کا انتقال یہیں دہلی میں ہوا۔ میں نے ان سے کچھ دنوں تک مٹی کا کام سیکھنے کی کوشش کی تھی۔ میں نے یہ بات کئی بار کہی ہے کہ مجھے کسی فن میں کمال حاصل کرنے کی توفیق کبھی نہیں ہوئی ہے۔ کچھ روز کرتا ہوں، جوش رہتا ہے اور پھر کسی وجہ سے چھوڑ دیتا ہوں اور کسی دوسرے مشغلے میں لگ جاتا ہوں۔ مٹی کے برتن بنانے لگا تھا میں۔ مجھے کمہار کا کام بہت اچھا لگتا ہے، چاک پر بیٹھا ہوا۔ مجھے تاریخ سے بہت دلچسپی ہے، مجھے ہر زمانے کا انسان قابل مطالعہ محسوس ہوتا ہے۔

ثاقب فریدی : آپ نے مختلف محفلوں میں شرکت کی ہے۔آپ کی غزلوں میں بستی سے اکتاہٹ کی کیفیت ایک متضاد احساس کے طور پہ نظر آتی ہے۔مثلاً آپ کا شعر ہے:

اک دور کنارہ ہے وہیں جاکے رکیں گے
بستی میں تو آثار ٹھکانے کے نہیں ہیں

شمیم حنفی: ٹھکانے کے لفظ میں آپ دیکھیے کہ دوطرح کی رعایتیں موجود ہیں۔ٹھکانے کے یعنی قاعدے کے اور دوسرے یہ کہ ٹھکانا یعنی جہاں آدمی زندگی اور رات بسر کر سکے۔زندگی کے جس مرحلے میں میں داخل ہو گیا ہوں اور پچھلے دنوں جس کیفیت سے گذرا،اس میں اس طرح کے شعر کہے ہوں گے۔جہاں تک کہیں جانے کی بات ہے تو اب میں بالعموم نہیں جاتا کہیں کسی پروگرام یا محفل میں،اس لیے کہ دہلی شہر میں باہر نکلنا اب مشکل ہے،بھیڑ بھاڑ بہت ہے،تو اکیلے جانے کی ہمت نہیں پڑتی اب۔پہلے تو میں سنگیت سبھاؤں میں،کہیں ڈرامے ہو رہے ہیں یا تھیٹر،یا کوئی تماشہ،میں برابر جایا کرتا تھا۔مجھے نٹ وٹ بھی بہت دلچسپ لگتے ہیں،جب میں پڑھاتا تھا اس زمانے میں بھی یہ تھا کہ میں راستے سے گذر رہا ہوں سڑک پر کوئی تماشا دکھار ہا ہے میں رک کر دیکھنے لگتا تھا۔کوئی سانپوں کا تماشا یا جادو کا تماشہ دکھایا جا رہا ہے تو میں بہت دلچسپی کے ساتھ ٹھہر کر دیکھتا تھا۔مجھے اب بھی جی چاہتا ہے یہ سب دیکھنے کا۔مجھے اجتماعی زندگی کے یہ سارے مظاہر اچھے لگتے ہیں،لیکن اب کم ہو گیا ہے،اب کہاں جاتا ہوں۔اب یہ ہے کہ اگر کوئی آ گیا تو ساتھ میں کبھی کبھی چلا جاتا ہوں کہیں۔اب میں اپنا زیادہ وقت اکیلا گزارتا ہوں۔

ثاقب فریدی : آپ نے حسن عسکری،کلیم الدین احمد وغیرہ کا نام لیا تو آپ کو اپنے معاصرین میں کس کی تنقید زیادہ پسند ہے؟

شمیم حنفی: اگر میں کہوں مجھے انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کی تنقید اچھی لگتی ہے،تو آپ حیران ہوں گے۔اس زمانے کے باضابطہ نقادوں سے الگ ہو کر میں اپنی بات کہوں تو مجھے سہیل احمد،سجاد باقر رضوی کے مضامین بہت اچھے لگتے ہیں۔مظفر علی سید کے مضامین بہت پسند ہیں۔نئے لکھنے والوں میں ناصر عباس نیر ہیں،آصف فرخی کی تنقید مجھے اچھی لگتی ہے،عسکری صاحب کے معاصرین میں میری دلچسپی سب سے زیادہ انہی سے رہی۔میں نے دلچسپی کے ساتھ جو تنقیدیں پڑھیں،وہ وارث کی تنقید ہے،فضیل جعفری کی تنقید ہے اور فاروقی صاحب کی تنقید ہے۔نارنگ صاحب کی فکشن کی تنقید مجھے اچھی لگتی ہے۔

ثاقب فریدی : فاروقی صاحب کی کون سی تحریر آپ کو زیادہ پسند آئی ہے؟

شمیم حنفی: فاروقی صاحب کی شعر، غیر شعر اور نثر مجھے بہت اچھی لگی۔ میرے لیے تو وہ فاروقی صاحب کی تنقید کا ماحصل ہے، میں نے جس لطف کے ساتھ وہ کتاب پڑھی اور نہیں پڑھی۔ اس میں جو ترسیل کے مسائل پر مضامین ہیں، ان کا مضمون 'شعر، غیر شعر اور نثر' ہے، اس کے علاوہ اس کتاب کے سارے مضامین بہت اچھے ہیں۔ وارث کا معاملہ یہ ہے کہ وہ چٹخارے دار تنقید لکھتے ہیں تو لطف لینے کے لیے میں نے کبھی وہ بھی پڑھا۔ فضیل جعفری ہمارے زمانے کے بہت اچھے لکھنے والے ہیں، ساقی فاروقی نقاد تو نہیں لیکن کیا عمدہ کتاب اس نے لکھی، اگر جہاں تک میرے پسندیدہ نقاد کی بات ہے تو قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کا کوئی مضمون مجھے نظر آ جائے تو میں دوڑ کر پڑھتا ہوں۔ آپ کہیں گے کہ یہ سوال سے گریز ہے لیکن یہ لوگ مجھے بہت پسند ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ میں ان کی تنقید کا بہت قائل ہوں۔

ثاقب فریدی : آپ نے تنقید میں اتنا کچھ لکھا ہے، لیکن بالآخر آپ نے یہ فرما دیا ہے کہ میری تحریروں کو بطور تنقید نہ پڑھا جائے۔ تو ہم آپ کی تنقید کو کیا سمجھ کر پڑھیں؟

شمیم حنفی: ثاقب صاحب واقعہ یہ ہے کہ اتنی اچھی تنقید جب میں نے ان لوگوں کی پڑھیں، جن کا ذکر میں کر رہا ہوں تو مجھے اپنی تنقید کارِ بے کار ہی لگی۔ ایک ایسا کام جو میں نے بلا وجہ کیا، لیکن مسئلہ یہ ہے کہ آدمی وہی کرتا ہے جو وہ کر سکتا ہے۔ میں حیران ہوں کہ جب میری کتابیں کثرت سے ادھر چند برسوں میں چھپنی شروع ہوئیں ہندستان اور پاکستان میں۔ میں شمار بھی نہیں کر سکتا تھا کہ میں نے اتنے مضامین لکھے ہیں۔ مثلاً ایک صاحب نے پاکستان سے لکھا کہ صاحب میں نے آپ کے تہذیبی و تاریخی مسائل والے مضامین جمع کیے ہیں، میں مجموعہ شائع کرنا چاہتا ہوں، میں نے دیکھا تو واقعی ان کی تعداد بہت ہو گئی، لیکن بہر حال میرے ذہن میں نقاد کا جو تصور ہے وہ بہت بڑی چیز ہے۔ میں تو اپنا شمار ان لوگوں میں نہیں کرتا۔ آپ بس ہماری تحریروں کے متعلق یہ سمجھیے کہ ادب کا ایک قاری تھا، جو اپنے طور پر کچھ کہنا چاہتا تھا۔ ظاہر ہے کہ ہر قاری کتابیں نہیں لکھتا، لیکن اس نے لکھا ہے۔ اس طرح آپ پڑھیں، جس طرح میں نے بہت ساری تحریریں پڑھی ہیں۔

ثاقب فریدی: شکریہ سر، آپ نے اپنا بہت قیمتی وقت مجھے دیا۔ میں آپ کا تہِ دل سے ممنون ہوں۔

شمیم حنفی: بہت شکریہ آپ کا، آپ نے اتنی دیر گفتگو کی، مجھے بہت لطف آیا آپ کی باتوں میں۔

☆☆☆

شمیم حنفی صاحب کی تحریریں:

شمیم حنفی

اپنی تلاش میں...

یہ کتاب میرے ذہنی سفرنامے کا ایک باب ہے۔

فن اور ادب میرے لیے صرف اُس وقت بامعنی بنتے ہیں جب میرا انفرادی تجربہ بن جائیں اور میں ان کا مطالعہ، مشاہدہ اور تجزیہ ایک ذاتی حوالے کے ساتھ کر سکوں۔ بات بس یہ ہے کہ فنون کے مختلف شعبے ہوں یا انسانی اور سماجی علوم کے رنگا رنگ دائرے، ان سب میں مجھے تلاش اُس وحدت کی ہوتی ہے جس کا مرکزی نقطہ میرا اپنا جذباتی، روحانی، عقلی اور طبعی وجود ہے اور جس سے وابستہ خطوط کا سلسلہ چاروں طرف دور تک پھیلا ہوا ہے۔ اس عرصۂ سفر کے ایک سرے پر فرد ہے اور دوسرے پر وہ کُلّی استعارہ جو انسان سے عبارت ہے، زمانے اور ادوار مجھے ایک ہی مالا کے منکوں کی مثال دکھائی دیتے ہیں۔ سچائی کا وہ روپ جو دھندلا ہے، غبار آلود ہے اور جس کے میرے بیچ ایک لمبا فاصلہ حائل ہے، کبھی کبھی مجھے اس سچائی سے زیادہ روشن اور متحرک دکھائی دیتا ہے جس کی فضا میں میرا حال سانس لیتا ہے۔ میرے لیے ماضی اور مستقبل دونوں اسی لمحۂ موجود کے اجزا ہیں جس سے میں اپنے آپ کو دوچار پاتا ہوں۔ پرانی باتیں مجھے پرانی نہیں لگتیں اور آئندہ فصلوں کے مہیب خلا سے اب تک جو صورتیں نمودار نہیں ہوتیں وہ مجھے دیکھی بھالی سی محسوس ہوتی ہیں۔

میں نے اپنے ایک ڈرامے کے کسی کردار کی زبانی کہا تھا: ''کھنڈر نہ ہوں تو یہ بستی اور بھی ویران دکھائی دے!'' خرابے میں آبادی کا یہ تماشہ سبز کو سرخ اور سفید کو سیاہ کر دکھاتا ہے۔ اسی لیے ادب کی لفظیات کے معاملے میں لغات پر بھروسہ کرنے کی عادت اب تک نہ پڑ سکی۔

پس، جدیدیت پر کتاب لکھنے کا ارادہ کیا تو سب سے پہلے سر میں یہ سمائی کہ مولانا حالؔی اور آزادؔ نے 'جدید' کے جو معنی متعین کیے اس کے ڈانڈے پرانے وقتوں کی شورش اصلاحِ دین سے جا ملتے ہیں اور اُس کا تکیہ جس طرزِ نظر پر ہے وہ خاصا پرانا ہو چکا۔ نوحؔ ناروی مرحوم کو میں نے

جاگتی آنکھوں سے دیکھا ہے، لیکن اس بوالعجبی کا کیا علاج کہ صدیوں کی دھند میں کھوئے ہوئے میر صاحب اُن کے مقابلے میں نئے اور رگِ جاں سے بھی قریب محسوس ہوتے ہیں۔

قصّہ دراصل یہ ہے کہ بعض حقیقتیں صدیوں کی خلیجیں عبور کر کے سامنے آموجود ہوتی ہیں اور بعض لمحوں کے اُس حصار کو بھی توڑنے میں ناکام رہ جاتی ہیں جس نے انھیں جنم دیا ہو۔ ظاہر ہے کہ اس نوع کی ناکام سچائیاں حقیقت نہیں حقیقت کا قریب ہیں۔ ہماری تاریخ اور ہماری روایت کے مابین کبھی کبھی مشرقین کا بُعد در آتا ہے۔

رہا عصری حوالے کا مسئلہ تو اس کی بات الگ ہے۔ جدیدیت تمام و کمال عصریت نہیں ہے۔ معلوم نہیں ہم 'اپنے زمانے' کے انسان کی الجھنوں کے لیے صرف سائنس اور ٹیکنالوجیکل تمدن کو قصوروار ٹھہرانے کے عادی کیوں ہوتے جا رہے ہیں۔ روز و شب کے بدل جانے کا پتا مجھے صبح کے اخبار سے چلتا ہے۔ تاریخیں مجھے اکثر یاد نہیں رہتیں۔ سنی سنائی باتوں پر آنکھ بند کر کے ایمان لانے کا مرض بھی ہے۔

سو مجھے حیرانی نہ ہوگی اگر اس کتاب کا پڑھنے والا یہ اعتراض عائد کرے کہ میرا تاریخی شعور ناقص ہے۔ میرے استاد سیّد احتشام حسین مرحوم نے بھی ایک بار اس بات پر میری سرزنش کی تھی:

> ''آپ تاریخ کے طالبِ علم رہ چکے ہیں، مجھے اندیشہ ہو رہا ہے کہ آپ کا ذہن ہر طرف سے بند ہوتا جا رہا ہے اور وہ سائنٹفک رویہ جو ہونا چاہیے، باقی نہیں رہا ہے علمی مضامین میں اس سے صرف ایک طرح کی تاثراتی فضا پیدا ہو کر رہ جائے گی۔ اگر ہمارے پاس کوئی نقطۂ نظر ہے تو لکھتے وقت اس کی وکالت تو کسی نہ کسی حد تک ضرور ہی ہوگی لیکن اس نقطۂ نظر کی صداقت کی کوئی نہ کوئی کسوٹی ضرور ہونی چاہیے تاکہ وکالت بھی محض جانبداری اور اعتذار یا دوسروں کے نقطۂ نظر کی جانب تحقیر کا رویّہ بن کر نہ رہ جائے یہ باتیں اس وقت یونہی آپ کے بعض تبصرے اور شعر و حکمت کے مضامین دیکھ کر کی گئیں اور خیال ہوا کہ لکھ بھی دینا چاہیے''۔ (خط بنام راقم الحروف، 29 ستمبر 1970)

آج ستمبر 1977 کی چھبیسویں تاریخ ہے۔ احتشام حسین مرحوم کے اس خط کو اب کوئی سات برس ہونے کو آئے۔ ان برسوں میں ذہن خدا جانے کہاں کہاں بھٹکتا رہا۔ یہ کتاب کہ اسی گم رہی کی روداد ہے، یکم جنوری 1974 کو مکمل ہوئی۔ اب اس بات کو بھی تین ساڑھے تین برس گزر چکے ہیں۔ اس عرصے میں اُلجھنیں کم ہونے کے بجائے کچھ اور بڑھیں۔ مرحلہ اگر جدیدیت یا جدید

شاعری کی تاریخ نویسی کا ہوتا تو شاید اُس سے آسان گزر جانے کی صورت نکل آتی لیکن یہاں تو تاریخ نے بھی عجیب چکروں میں ڈال دیا اور سوال اس کی مرکز جُو (Centripetal) اور مرکز گریز (Centrifugal) قوتوں کی کھینچا تانی اور اس کھینچا تانی میں واقعات کی ٹوٹ پھوٹ کا آن پڑا۔ مجھ سا شخص کہ قصص الانبیا کو بھی تاریخ سمجھ کر پڑھتا ہے، اسے بالآخر حیران ہونا ہی تھا۔ نئی شاعری کو میں نے بلاکسی حیل وحجّت کے آزادانہ پڑھنے کی کوشش کی۔ بڑی مشکلوں سے تحفظات کی زمین چھوڑی اور تعصّبات کو مسخر کیا لیکن نتیجہ وہی کم نظری وگم رہی۔ تاریخ کے معنی ہی روشن نہ ہوئے پھر تاریخی نقطۂ نظر کیوں کر ہاتھ لگتا؟ اس طرح سفر کسی سیدھی راہ کے بجائے ایک مسلسل بڑھتے پھیلتے دائرے میں ہوا۔ مذہب، عقلیت، اشتراکیت، مابعدالطبعیات، تاریخ، عمرانیات، فلسفہ اور نفسیات کے گورکھ دھندے میں دل ودماغ پر جوضربیں پڑیں اس کی تفصیل یہ کتاب ہے۔ اسی زمانے میں جب میں یہ کتاب لکھ رہا تھا، بعض اصحابِ علم یہ کہتے ہوئے دیکھے گئے کہ نئی شاعری محض بکواس ہے یا پھر خالی خولی لفظی بازی گری۔ نظر سے عاری، خبر سے عاری، اثر سے عاری نئے شاعر کسی سیاسی سازش یا مریضانہ داخلیت پسندی کے ہاتھوں گردوپیش کی دنیا سے یکسر بے نیاز ہیں۔ نئی شاعری ایک مذموم کوشش ہے۔ لوگوں کو انسان اور اُس کی حقیقی کائنات کے مسائل سے بےتوجہ کرنے کی غرض کہ خاصی دھوم مچی۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ اس صدی کے چوتھے دہے میں جب ریویل نے فرانسیسی فکشن پر فلسفے اور نفسیات کے تسلط کی مخالفت کی اور فکشن سے کرداروں کو بھی نکال باہر کرنے کا شور برپا کیا تو کچھ اہلِ علم اس امر کے شاکی ہوئے کہ یہ سارا کھیل فن سے انسان کے اخراج کا ہے۔ اگاسی کے Dehumanization کے تصور سے ایک بہانہ بھی ہاتھ آ گیا۔ لیکن بات شاید اتنی سہل نہیں جتنی دکھائی دیتی ہے۔ اب گرییٔے نے تو خیر دوٹوک انداز میں یہ کہہ دیا کہ ''جو لوگ اس بات پر چیں بہ جبیں ہیں انھیں کم از کم اتنا تو سوچ ہی لینا چاہیے کہ انسان ہر لفظ، ہر سطر اور کتاب کے ہر صفحے میں موجود ہوتا ہے'' میں کہ شعر وادب کے ہر لفظ کے باب میں بھانت بھانت کے توہّمات سے گزرتا ہوں، نئی شاعری کے شناختی تصور یعنی جدیدیت کے ضمن میں بھی خاصا بھولا بھٹکا خلائی سفر کے دور میں زمین کے سرے ناپنے کی ٹھانی اور جگّوں جگّوں کی خاک اُڑاتا ہوا جب اپنے محلے میں واپس آیا تو پتا چلا کہ بعضے جیالے چاند کی مٹی پتھر تک اٹھا لائے اور مجھے ابھی شق القمر کے معجزے نے عاجز کر رکھا ہے۔ ایک صاحب نے کہا کہ چاند کا طلسم ٹوٹا۔ دوسری طرف یہ آواز آئی کہ عشقیہ شعر کہنے والے ایک بنے بنائے استعارے سے گئے۔ ادھر میں نے رات گئے جب آسمان پر نگاہ کی تو چاند پہلے سے سوا پُراسرار دکھائی دیا اور یوں محسوس ہوا کہ

بوڑھیا کا چرخہ اور تیزی سے چلنے لگا ہے۔

جدید کے تاریخی تصور اور اس کے تخلیقی تصور، ان میں ایک دوسرے سے یگانگت اور مفاہمت کے نشانات کے باوجود دوریاں بھی دکھائی دیں۔ وہ دنیا جسے ہم کھلی آنکھوں سے دیکھتے ہیں مجھے ہمیشہ اُسی دنیا سے خاصی مختلف نظر آتی ہے جو تخلیقی لفظ کے لبادے میں سامنے آتی ہے۔ بڑھتی ہوئی گرانی کا حال جاننے کے لیے میں روزانہ اخبارات کو زیادہ قابلِ اعتبار نہیں سمجھ پاتا کہ اس ہنگامۂ محشر میں بھی ہزاروں سکھ کی نیند سوئے ہوئے ملتے ہیں۔ لیکن میر صاحب کا ایک پُرانا شعر اس نئے وقوعے کا سارا بھید کہہ سناتا ہے اور آنکھ کے تل میں ایسے ایسے جہانوں کا منظر سمیٹ لاتا ہے جو ہماری مادی اور طبعی دنیا کے دائرے میں رہ کر بھی اُس سے باہر ہیں۔ اسٹاک ایکسچینج کی صورتِ حال اور گندم کا بھاو جاننے کی طلب ہو تو بے شک روز ناموں کا ٹریڈ اور کامرس والا صفحہ کام آ سکتا ہے، مگر اعداد و شمار اکٹھا کرنے پر طبیعت مائل ہوتی ہی نہیں۔ مورخ بھی وہی جی کو بھاتا ہے جو تھوڑا بہت غبّی ہو۔ پھر یہ سوچیے کہ ہمارے عہد کی فکر کا کون سا ایسا مکتب یا زاویہ ہے جو اپنی عقلی اور منطقی تعبیر کا دعویٰ نہ کرتا ہو۔ جب سے تعقّل کے تصور کی توسیع ہوئی ہے اور حیاتیاتی ارتقا کے ساتھ ساتھ تخلیقی ارتقا کا شور برپا ہوا ہے، ڈارون اور برگساں اور مارکس اور مدرسے کے بوڑھے مولوی صاحب سب کے سب ایک ساتھ معنی خیز اور ایک جیسے اہم دکھائی دیتے ہیں۔ آدمی سمٹنے میں آئے تو پاؤ بھر گیلے آٹے کی روٹی میں سمٹ آئے اور بڑھے پھیلے تو کیا چاند سورج اور کیا سیّارے اور آسمان، اس کا سفر ختم ہونے میں ہی نہیں آتا۔ آدمی کی حقیقت نے حقیقت کے معنی ہی بدل دیے۔ ولیم جیمس صاحب نہ ہوتے جب بھی اس حقیقت کے معنی کو تو بدلنا ہی تھا۔

پس جب میں نے سنا کہ جدیدیت رومانیت کی توسیع ہے یا ترقی پسندی کی توسیع ہے تو بات کچھ سمجھ میں نہ آئی۔ انگلستان میں صنعتی انقلاب کے بعد جس رومانیت کو اور فرانس میں 1870 کی جنگ میں شکست کے بعد جس اشاریت پسندی کو فروغ حاصل ہوا تھا اس کا سلسلہ کبھی تو ختم ہونا چاہیے۔ پھر ایک لہر اس زمانے میں آخر جرمن میں اثباتیت کی بھی تو اٹھی تھی جس کے ثنا خواں اقبالؔ ہیں۔ ان میں ہر ایک کی اپنی ماڈی بنیادیں تھیں اور منطقی جواز، رومانیت انگلستان میں روحانی احتجاج کی اور اشاریت پسندی فرانس میں دھیان کی ایک متصوفانہ موج رہی تو رہی ہو، ہماری دھرتی پر ان کا روپ رنگ بدلنا تھا۔ نیا شعر میرا جی کی موت کے بعد بھی کہا جاتا رہا۔ پھر افراد ایک دوسرے کا جعلی دستخط تو ہونے سے رہے۔ توسیع میں باہر کا نقشہ جتنا کچھ بھی بدل جائے بنیاد وہی کی وہی رہتی ہے۔ اس کے علاوہ فن کی ہیئتوں اور ملک کے ادب میں فرق اور اختلاف ویسا نہیں

ہوتا جیسا مثال کے طور پر سر سیّد کو اپنے زمانے کے ہندستانی اور اُس زمانے کی شائستہ قوم انگریز کے مابین نظر آیا تھا۔ چھوٹی چھوٹی باتوں اور جزوی امتیازات کو ذہن میں رکھا جائے تو پتا چلتا ہے کہ بعض حقیقتیں دور سے ایک جیسی لگنے کے باوجود اصلاً ایک جیسی نہیں ہوتی۔ قلم، کاغذ، سیاہی، لفظ، دماغ کا استعمال بہی کھاتے کی تیاری میں بھی ہوتا ہے اور افسانہ نویسی میں بھی۔ اُسی طرح جیسے چلنے کے عمل میں بھی ہاتھ پیر اور جسم کو حرکت ہوتی ہے اور رقص میں بھی۔ مانا کہ اچھی چال بھی ایک فن ہے لیکن اسے فنونِ لطیفہ میں شامل کرنے کا حوصلہ صرف پطرس جیسوں کے بس کی بات ہے، خرامِ یار کے معاملے کو اس بحث میں نہ اُلجھایئے۔

مختصر یہ کہ جدیدیت کو میں نے توسیع کے تماشے سے الگ ہو کر ایک آزاد مظہر کی شکل میں دیکھا اور کتاب لکھنی تھی اس لیے کچھ دلیلیں بھی ڈھونڈ نکالیں۔

دلیلوں کی تلاش میں بات پہلے سے طے تمام ہوتی تو مارکس یا فرائڈ یا سارتر یا کامیو میں سے کسی ایک کا راستہ پکڑ لینے میں عافیت تھی۔ میں کہ خاصا حواس باختہ تھا، ہراس دریچے کے قریب گیا جس سے روشنی کی کوئی کرن جھانکتی دکھائی دی۔ مظہریت، نئی تاریخیت، اشتراکیت، مذہبیت، عمرانیات، زین بدھ مت اور سریت، پھر وجودیت، منطقی اثباتیت اور جدید نفسیات؛ غرض کہ ہر کنوئیں میں ڈول ڈالا۔ اسنو صاحب کی رہ نمائی میں دو ثقافتوں کے تصادم کی بحث کا تماشہ دیکھا تو سب سے پہلے خود اسنو صاحب کے اندازے غلط نظر آئے۔ تعقل کے مدارج سائنسی عقلیت اور منطقی استدلال سے آگے بھی ہیں۔ ایسا نہ ہوتا تو سائنس کی فرعونیت اور ٹیکنالوجی کے نازشِ بے جا پر خود آئن سٹائن اور ہائزن برگ نے شک کی نگاہ نہ ڈالی ہوتی اور اپنی فراست اور قوت پر انسان کا اعتماد جس جس طرح ٹوٹا ہے اس میں سچائی نہ ہوتی تو نطشہ سے ماریو پونتی تک ایک ایک بڑا وجودی عقیدے سے بے عقیدگی اور دین داری سے دہریت تک اس طرح چکر نہ کاٹتا۔

المیہ یہ ہے کہ اس عہد میں انسان آپ اپنے لیے متنازع فیہ بن گیا ہے۔ وجہ شاید یہ ہو کہ عالم فاضل لوگوں میں بہتیرے مذہب کا نام لیتے ہوئے شرماتے ہیں اور اس سائبان کے باہر جو ہولناک خلا اور سناٹا ہے اُسے پُر کرنے کا سامان اب تک میسر نہ آیا۔ نتیجتاً آپ بھی ادھر اُدھر بھٹکتے پھرتے ہیں اور دوسروں کو بھی ہلکان کرتے ہیں۔ اشتراکی حقیقت نگاری کی بنیادوں کے تجزیے میں مارکس سے چیگو یوارا تک میں نے جب ترقی پسندی کے تصور کو پرکھنا چاہا تو اندازہ ہوا کہ ایک لینن صاحب کو چھوڑ کر جو ادب کے معاملے میں اپنی ہٹ کے پکّے تھے (کہتے ہیں کہ یہ شاید ان کے مخصوص سماجی اور مادّی ماحول کے جبر کا ناگزیر نتیجہ بھی تھا)، بقیہ سب بہ شمولیت مارکس اور اینگلز

ڈھلمل یقین تھے۔ پلیخا نوف روسی داں گاردتک ادب کے تصور کی تعبیر میں جیسے جیسے تضادات سامنے آئے ہیں اس سے مجھے پریشانی تو نہیں ہوئی کہ مجھے تضادات میں بھی کسی نہ کسی طرح ایک اندرونی وحدت کی ڈور تلاش کر لینے کی مشق ہے۔ لیکن اشتراکی حقیقت نگاری کی فکری بنیادوں کے ثبات کی طرف سے اندیشے ضرور لاحق ہوئے۔

بہر حال، یہ کتاب ایک پریشان نظر جاتری کی جستجو کا منظر نامہ ہے۔ مجھے جن سوالوں کی یورش نے سراسیمہ کیا ان کا بھید پانے کی میں نے مقدور بھر کوشش کی۔ جواب ڈھونڈ نکالنے کا دعویٰ تو میں نہیں کروں گا البتہ اتنا ضرور ہے کہ وہ تمام سوال جو نئی حسّیت کے خم و پیچ سے وابستہ ہیں اور جن کی نمود نئے شعری اظہار کے افق پر ہوئی ہے انھیں بعض اہلِ علم کی طرح لایعنی ماننے کی ہمت مجھ میں نہیں۔ یہ سارے سوال مجھے ایک پیچیدہ اور گاہے دھندلی گاہے روشن بنیادوں پر استوار دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی حقیقت کا تجزیہ میں نے اپنی طبیعت کے برخلاف ایک معروضی اور غیر جذباتی زاویۂ نظر کے ساتھ کرنے کی کوشش کی ہے۔ بے ترتیبی میں ایک ترتیب اور انتشار میں ایک نظم پیدا کرنے کا ایک خواب دیکھا ہے اور اسی خواب کی ہمرہی میں اپنے ہزار ہا روز و شب بسر کیے ہیں۔ نئی حسّیت کا میلان اگر الف سے یے تک سیدھا، صاف اور واضح ہوتا تو وزیر آغا صاحب کی طرح میں بھی جدیدیت کو چپ چاپ ایک تحریک مان لیتا اور یہ سارا کھڑاگ پھیلانے کے بجائے جوڑ توڑ کر کے اس کی تاریخ لکھ ڈالتا۔ مجھے تو ایک ہی نقطے کے مرکز سے الگ الگ سمتوں میں ایک ساتھ جاتی ہوئی، ایک دوسرے کو کاٹتی ہوئی اتنی لکیریں دکھائی دیں کہ زمانوں اور زاویوں کی سرحدیں بکھر گئیں۔ حال کے حصار میں ماضی کا شنکھ بھی گونجا اور مستقبل کی دستکیں بھی سنائی دیں۔ ان دکھوں کا سراغ بھی ملا جنھیں زمانہ بھولتا جاتا ہے اور ان کا بھی جن سے ابھی باقاعدہ تعارف ہونا باقی ہے۔ اس صورتِ حال کے باوجود اگر آپ بھی جدیدیت کو ایک تحریک یا مکتبِ فکر ماننے پر مصر ہیں تو اس کے دستور العمل، لمحۂ آغاز اور موسّسں کے نام لینے کی اطلاع مجھے بھی دیجیے۔

یہ سفر نامہ کوئی سات سو صفحوں پر پھیلا ہوا تھا۔ اس کتاب میں صرف چار سو صفحوں کی روداد سمائی ہے۔ اس کے دائرے میں جدیدیت کی فکری اساس کا تجزیہ اور اس کے مختلف النوع عناصر کی نشان دہی کی گئی ہے۔ سو یہ ادب ہے نہ ادبی تنقید۔ اس سلسلے کی دوسری کتاب 'نئی شعری روایت' میں فکر کی یہ اساس رکھنے والی شاعری کا قصّہ قلم بند کیا گیا ہے۔

جاتری کو اس سفر میں کچھ ملا ہو یا نہ ملا ہو، اس کا سفر بہر حال غیر دلچسپ نہیں تھا۔ جستجو کا ایک صلہ یہ بھی ہے۔ ⊙⊙

شمیم حنفی

ادب میں غیر کا تصور

ادب اور تہذیب کی ہر روایت کا ایک خاص تاریخی پس منظر، ایک عقبی پردہ بھی ہوتا ہے۔ یہی پس منظر اجتماعی اور انفرادی تجزیوں کا اظہار کرنے والے لفظوں کا مفہوم متعین کرتا ہے۔ تاریخ کے گھیرے سے نکلنا یا اسے توڑنا ایک دشوار مہم ہے۔

اردو کی ادبی روایت نے جس فضا میں پَر پُرزے نکالے وہ بڑی حد تک مرتّب اور متوازن تھی، جستجو سے خالی اور خوش رفتار۔ ایسی صورت میں جس طرح کی سوچ کو عام قبولیت ملی، اس سے ادبی روایت کی تعمیر کرنے والوں کے عام رویّے میں بھی، ایک نمایاں دھیمے پن اور بےفکری کا اظہار ہوتا ہے۔ ہمارا شعور روایت اور فرسودہ تجربوں کے دائرے میں گھومتا رہے تو اس کی گرفت میں آنے وال استعارے بھی کسی نئے مفہوم کی تلاش، کسی نئے امکان، تخلیقی ذمے داری کے احساس کی کسی نئی سمت کو ڈھونڈنا بند کر دیتے ہیں۔ تجربے اور خیال کی دنیا کے رنگ بدل رہے ہوں تو لفظوں کے معنی اور ہماری زندگی سے اور دنیا سے ان کے رشتے بھی تبدیل ہونے چاہئیں۔

آج کی دنیا جس پر سیاست اور سرمایہ داری کا سایہ روز بہ روز گہرا ہوتا جا رہا ہے، اس نے ہماری اجتماعی زندگی کے زاویے بدل دیے ہیں۔ بار بار خیال آتا ہے کہ ہم شاید تاریخ کے غلط رُخ (Wrong side of history) کی پروردہ دنیا کے باسی ہیں اور ہمارا سامنا ایک عجیب وغریب اسرار سے ہے۔ پنک فلائڈ (Pink Floyd) کے لفظوں میں یہ ''چاند کا تاریک رخ'' ہے۔ ہمارا دور اپنی بےلگامی کے لحاظ سے وحشت آثار ہوتا جا رہا ہے۔ مکتی بودھ کو بھی چاند کا منہ ٹیڑھا دکھائی دیا تھا۔ بیسویں صدی سے پہلے کسی بھی بڑی تہذیب کے مقاصد اتنے حقیر اور بدصورت نہیں رہے۔

اس بدبختی کی آہٹ سب سے پہلے ہماری ادبی روایت میں غالبؔ ہی نے سنی تھی:

اسدؔ بزمِ تماشا میں تغافل پردہ داری ہے

ہمارے لکھنے والوں کی اکثریت ایک میرؔ کے استثنٰی کے ساتھ، غالبؔ سے پہلے اسی غفلت شعاری کی دلدادہ تھی۔ بھلا کتنوں میں زندگی کی ''تصویرِ عریاں'' کے جائزے کی تاب رہی ہوگی! لیکن غالبؔ اپنی زمین وزماں، اپنے علم اور عقیدے، یہاں تک کہ آپ اپنے وجود کو بھی اپنے آپ سے الگ کر کے، اپنے غیر کے طور پر یہ دیکھنے کا حوصلہ رکھتے تھے، اپنی دہشت اور بے چارگی کا جائزہ لے سکتے تھے اور کسی دنیوی یا الوہی سہارے کے بغیر جینے کا ہنر انھوں نے اپنے اندر پیدا کرلیا تھا—

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو
آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی

اور اسی کے ساتھ ساتھ یہ احساس بھی کہ:

ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے

بہ ظاہر ہے متضاد اشعار، ان کے یہاں اپنی ہستی کے اثبات اور اپنی ہستی کے چاروں طرف پھیلے ہوئے تماشے کی حقیقت سے اور اصلیت سے انکار، دونوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔ خیر، یہ ایک پُر پیچ مسئلہ ہے اور اس پر رواداری میں گفتگو ممکن نہیں ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ جب ہماری دنیا اور ہمارا اپنا وجود ہمارے لیے بیگانے ہو جائیں، اس ماحول میں زندہ رہنے کی اپنی شرطیں ہیں۔ ہماری تہذیب، عالمی اور مقامی، دونوں سطحوں پر ان دنوں اسی آزمائش سے گزر رہی ہے۔ ہٹلر کہا کرتا تھا کہ کسی ملک کے عوام کو شعوری اور براہِ راست طریقوں کے بجاے غیر شعوری طور پر جذباتی لحاظ سے تباہ کرنا زیادہ آسان ہے۔ فاشزم جذبے کی اسی تباہی سے ہمیشہ فائدہ اٹھاتی ہے۔

بیسویں صدی کے دوران پہلی جنگِ عظیم کے بعد سے یورپ کو اسی قسم کے حالات درپیش تھے۔ لارنس نے اپنے ردِ عمل کا اظہار ان لفظوں میں کیا تھا کہ:

''انگلستان کا حقیقی المیہ بدصورتی کا المیہ ہے۔ سرسبز وکٹوریائی دنوں میں متمول طبقوں اور صنعت کاروں نے ایک بڑا جرم یہ کیا کہ کاری گروں کو

بدصورتی، بدصورتی، بدصورتی کی تخلیق پر لگا دیا۔ گھٹیا پن اور بے ہیئت اور
بدصورت گردوپیش، بدصورت مقاصد، بدصورت مذہب، بدصورت امید،
بدصورت پیار، بدصورت لباس، بدصورت فرنیچر، بدصورت گھرانے،
کاریگروں اور مالکوں میں بدصورت تعلقات''۔

ادب اور آرٹ جو صدیوں سے حسن، خیر اور صداقت کی تلاش اور تخلیق کرتے آئے تھے، ہمارے زمانے تک آتے آتے ان کا خمیر اس حد تک بدلا کہ اپنے باطن یا اپنے گردوپیش کی دنیا میں حسن اور خیر کے کسی مظہر تک رسائی مشکل ہوگئی۔ ٹیگور نے انا کی کینچلی سے نکل کر دنیا کو اور اپنے آپ کو دیکھنے پر زور اسی لیے دیا تھا کہ اب لکھنے والوں اور ان کے تخلیقی شعور کے درمیان تاریخ حائل ہو چکی تھی۔ اپنی دنیا میں اجنبیت یا بے گانگی کا ایک مستقل احساس، **Alienation** اور علاحدگی یا اپنی ہی پیدا کردہ اشیا سے لاتعلقی کی ایک کیفیت ہر لمحہ ان کا تعاقب کر رہی تھی۔ انسان اور کائنات کی وحدت کا تصور اب صرف ایک خواب تھا۔ ہماری دنیا ہمارے لیے غیر تھی اور ہم اپنی نظر میں بھی اپنے لیے اجنبی ہوتے جا رہے تھے۔ ن.م. راشد نے ''مجھے وداع کر'' میں اسی سچائی کی نشان دہی کی ہے:

مجھے وداع کر
اے میری ذات، پھر مجھے وداع کر
مجھے وداع کر
بہت ہی دیر — دیر جیسی دیر ہوگئی
کہ اب گھڑی میں بیسویں صدی کی رات بج چکی
شجر حجر وہ جانور، وہ طائرانِ خستہ پر
ہزار سال سے جو نیچے ہال میں زمین پر
مکالمے میں جمع ہیں
وہ کیا کہیں گے؟ میں خداؤں کی طرح —
ازل کے بے وفاؤں کی طرح
پھر اپنے عہدِ ہمدمی سے پھر گیا؟
مجھے وداع کر، اے میری ذات

مجھے، اے میری ذات
اپنی ذات
اپنے آپ سے نکل کے جانے دے
کہ اس زبان بریدہ کی پکار — اس کی ہاوہُو
گلی گلی سنائی دے

میں ان کے تشنہ باغیچوں میں
اپنے وقت کے دھلائے ہاتھ سے
نئے درخت اگاؤں گا
میں ان کے سیم وزر سے — ان کے جسم وجاں سے
کولتار کی تہیں ہٹاؤں گا
تمام سنگ پارہ ہائے برف
اُن کے آستاں سے میں اٹھاؤں گا
اُنہی سے شہرِ نو کے راستے تمام بند ہیں
مجھے وداع کر
کہ اپنے آپ میں
میں اتنے خواب جی چکا
کہ حوصلہ نہیں
میں اتنی بار اپنے زخم آپ سی چکا
کہ حوصلہ نہیں —

گویا کہ ہمارا سب سے بڑا آشوب خود ہمارا اپنا وجود ہے۔ یہ بوجھ ہم اپنے کاندھوں سے اتارنا چاہتے ہیں کہ اس وقت یہ ہمارے لیے ہمارا غیر ہے، THE OTHER۔ کائنات کے مظاہر اجنبی، ماحول اجنبی، ہم آپ اپنے لیے اجنبی۔ غالبؔ نے کہا تھا:

کوئی آگاہ نہیں باطنِ ہم دیگر سے
ہے ہر اک شخص جہاں میں ورقِ ناخواندہ

جدید سائنس اور ٹیکنالوجی کے دورِاولیں، انیسویں صدی کے بعد سے دنیا بہت بدل چکی ہے، بلکہ مزید بگڑ چکی ہے اور اب انسانی ہستی کے خمیر میں گندھے ہوئے بنیادی سوالوں — 'میں کون ہوں' اور 'یہ دنیا کس لیے بنائی گئی ہے'، ان سوالوں نے پہلے سے کہیں زیادہ دشوار، بھدّی اور بے فیض شکلیں اختیار کر لی ہیں۔ روایتی ادب میں محبت کی کہانیوں کے پس منظر میں دیکھا جائے تو بس ایک 'غیر' تھا۔ رقیب! ایک فیضؔ کو چھوڑ کر، ہمارے تمام شاعروں نے اس کی مذمت کی کہ فیضؔ نے اپنے 'غیر' کو ایک دردِ مشترک، یا مشترکہ تجربے کے امین اور علامت کے طور پر دیکھا تھا۔ جدید دور سے پہلے نہ تو یہ عالمِ ہزار شیوہ بکھرا تھا، نہ اپنے آپ کو اس پوری کائنات میں اس کا مرکز اور حاصل سمجھنے والا سادہ لوح انسان۔ وحدت الوجود اور تصوف کی روایت سے قطع نظر، خدا اور بندے کے درمیان بھی یکجائی کے بہت سے بہانے تھے — تو شب آفریدی/ چراغ آفریدم۔ سفال آفری، ایاغ آفریدم، مگر دل زدگی اور افسردگی کے کسی شدید لمحے میں اقبالؔ نے خود کو سرے سے الگ کرنے کی کوشش کی، یہ کہتے ہوئے کہ — اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا؟ مجھے فکر جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا؟ اور آخر میں یہ کہ:

اس کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا؟

اصل میں تو یہ خسارہ دونوں کا ہے، لیکن یہ احساس کہ اپنے آپ کو کائنات کا مرکز سمجھنا صرف ایک خوش گمانی تھی، ہمیں بہت دیر سے ہوا۔ دو عالمی جنگیں، منظّم اور منصوبہ بند اداروں کا زوال، مذاہب کی بتدریج ٹوٹتی ہوئی کمان، جدید سائنس، ٹیکنالوجی کے تئیں ہماری خوش گمانی کا خاتمہ، قدروں کی شکست و ریخت اور اپنے آپ سے روز بہ روز بڑھتی ہوئی بے اطمینانی۔ فطرت سے دوری، عقائد اور اقدار کے آزمودہ نسخوں کی بے اثری اور آئیڈیالوجی کی شکست کے ایک نئے احساس نے اپنے سوا ہر شے، ہر شخص، ہر مظہر کو پرایا، بیگانہ بلکہ بے مہر اور اپنی تمام تر خرابی اور بے بسی کا ذمے دار سمجھنے کے رویّے نے رفتہ رفتہ ہمیں اپنے ہی لیے متنازعہ بنا دیا — آپ اپنا تماشہ:

خود اپنا تماشہ ہوں
بے جرم و خطا ہمدم تو نازِ بتاں کر دی
افسانۂ حاضر کی تقدیر خطا میری
اس لوح و قلم کی کیا قسمت ہے سزا میری

اے پردۂ در پردہ ظاہر ہے فنا میری
کس کس کو بتاؤں میں
تو بندۂ غربت را در خاک نہاں کردی

——— جیلانی کامران: 'دُعا'

چلو میں بھی تماشائی ہوں خود اپنے جنم کا
مری دنیا تماشہ ہے
میں اپنے سامنے خود کو تڑپتا سر پٹکتا دیکھ سکتا ہوں

——— قاضی سلیم: 'مکتی'

کون دائروں کی دیواریں اٹھا رہا ہے
دیواروں کو نچا رہا ہے
مرکز مرکز کہہ کر مجھ کو کیوں صدیوں سے بنا رہا ہے

——— عمیق حنفی: 'سند باد'

رول نمبر، ہاؤس نمبر، فائل نمبر میرا نام
کاغذوں کا پیٹ بھرنا میرا کام
سینکڑوں آقاؤں کے قدموں میں ہے میرا مقام

——— عمیق حنفی: 'شب گشت'

اپنی ادبی اور تہذیبی روایت کے سایے میں رونما ہونے والی فکری تاریخ پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ عرفانِ ذات (Self-realization) سے لے کر بشریت کے زوال یا خاتمے (Dehumanisation) اور ٹوٹنے بکھرنے (Fragmentation) کے موجودہ موڑ تک — ہم نے اور ہمارے غیر نے ایک لمبی مہم سر کی ہے۔ اس مہم نے ہمیں شادکام بھی کیا، دکھ بھی دیے۔ ہمیں بہت سے خواب دکھائے بھی اور توڑے بھی۔ مگر ہمارے لکھنے والوں کو ان کی ایک عادت، ایک شوق اور ایک تلاش سے دور نہ کرسکی۔ یہ تھی اپنے آپ کو سمجھنے اور اپنی دنیا کے مفہوم تک پہنچنے کی کوشش۔ یہ کوشش ہر زبان اور دنیا کے ہر علاقے میں ادب اور آرٹ کی تخلیق کرنے والوں کی مشترکہ جدوجہد کہی جاسکتی ہے۔ ٹیگور نے جو لکھنے والوں کو بیسویں صدی کی پہلی دہائی کے دوران (جادو پور یونیورسٹی میں طلبہ کو خطاب کرتے ہوئے) قومی تشخص جیسے محدود اور یک رُخے تصورات

سے رہائی اور ایک عالمی تشخص (Global Identity) تک رسائی کا مشورہ دیا تھا تو اس کی تہ میں اسی مشترکہ جدوجہد کو جاری رکھنے کی ترغیب چھپی ہوئی تھی۔ یہ ترغیب ادب اور آرٹ کی آزادی اور خودمختاری کا نشان بھی ہے اور آج کی دنیا میں اس کی حرمت کو قائم رکھنا پہلے سے دشوار ہو گیا ہے۔ ہم ایک ایسی دنیا کے باشندے ہیں جہاں سیاست اور صارفیت کی بالادستی نے تہذیبی اور تخلیقی زندگی کے لیے نئے خطرے پیدا کر دیے ہیں۔فیڈرل کاسٹرو مارکیز کی تحریروں کے شاید پہلے قاری بھی تھے۔لیکن ہمارے معاشرے نے ادب کی تخلیق کرنے والوں اور ادب پڑھنے والوں کے لیے کمرشلائزیشن اور نیشنل آئڈنٹیٹی سے وابستہ سوالوں کی ایک باڑھ، ایک نئی صف بچھا دی ہے۔ شاید اسی لیے اس عہد کے ہمارے سب سے حساس اور باخبر لکھنے والوں میں، ایک فکشن نگار نے، زندوں کے لیے تعزیت نامے کے نام پر ایک نئی حقیقت سے پردہ اٹھایا ہے۔ چاند کا منہ واقعی ٹیڑھا ہو چکا ہے۔اس دور کی بے سُری سیاست، مذہبی تشدد اور دہشت، معاشرتی پراگندگی اور زوال، اصرافیت، اندھی ترقی کے نام پر ماحول کو تہس نہس کر دینے کی روش، اور تقریباً تمام انسانی وسائل پر بڑے صنعتی گھرانوں کی دراز دستی کب اور کہاں جا کے دم لے گی۔اب تو یہی دکھائی دیتا ہے کہ ہم ایک ''بُرے موسم میں'' گھرے ہوئے ہیں اور چاند کا منہ واقعی ٹیڑھا ہو چکا ہے اور یہ صرف نظر کا دھوکا نہیں ہے ورنہ اسٹیفن ہاکنگ کو کسی اور زمین کی تلاش کا خیال نہ آیا ہوتا۔قصہ یہ کہ ہمیں اپنی روایت کو گھسے پٹے دائروں میں گردش کرتے ہوئے دیکھتے رہنے اور محظوظ ہونے کا کوئی جواز نہیں—اب کلاسیکی غزل کے ایک رقیب کی جگہ بہت سے غیروں کا سامنا ہے!

(کلیدی خطبہ، بین الاقوامی غالب سمینار، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، دسمبر 2016)

⊙⊙

شمیم حنفی

ایک نئے جیون راگ کی جستجو

[وجے کمار کے بارے میں]

اِن دنوں، ہمیں اپنے چاروں طرف اندھیرے کا احساس بہت بڑھ گیا ہے۔ این ڈی ٹی وی کے مشہور اینکر اور اس سال جرنلسٹ آف دی ایئر کا اعزاز پانے والے رویش کمار نے پرائم ٹائم پر اپنا ایک پروگرام اِس طرح پیش کیا تھا کہ اسکرین پر صرف اندھیرا چھایا رہا اور دیکھنے والے صرف ان کی آواز سنتے رہے۔ کبھی کبھی اندھیرے میں سچائیاں زیادہ روشن ہو جاتی ہیں۔ اس سوال کے جواب میں کہ کیا اندھیرے میں بھی گیت گائے جائیں گے؟ بریخت نے غلط نہیں کہا تھا کہ ''ہاں اندھیرے کے بارے میں گیت گائے جائیں گے!''

وجے کمار نے کچھ برس پہلے پوسٹ موڈرنزم کا احاطہ کرنے والی اپنی غیر معمولی کتاب کا نام رکھا تھا ''اندھیرے سمے میں وچار''۔ پچھلے دس بیس برس کے دوران اس موضوع پر اردو میں ایسی کوئی کتاب شائع نہیں ہوئی جس نے ہمارے وقت کے اندھیرے کو اتنی گہری اور روشن نگاہ سے دیکھا ہو۔ اس کتاب کے سرورق پر ناروے کے عالم گیر شہرت رکھنے والے مصور ایڈورڈ کنگ کی ہولناک تصویر 'Scream کا عکس ہے (1893) ' اور اندر کتاب کے مندرجات کی فہرست کے مطابق اٹھارہ ابواب میں، والٹر بینجامن سے لے کر ژیاں بوندریلا تک کے مقدمات کا جائزہ، جو بہت شفاف اور معروضی انداز میں ہمارے عہد کا احاطہ کرتے ہیں۔ اردو کے برعکس اس کتاب میں مانگے تانگے کے خیالات کی جگہ اس عہد کی ثقافتی، سیاسی، جذباتی اور ذہنی صورتِ حال کے پس منظر میں، ہماری اجتماعی زندگی اور ہمارے حال اور مستقبل کو درپیش مسئلوں کا احاطہ کیا گیا ہے۔

اس سلسلے میں سب سے بڑی اور حیران کن حقیقت یہ ہے کہ وجے کمار نے، جو بنیادی طور پر شاعر ہیں اور معاصر ہندی شاعری میں اپنی ایک الگ پہچان رکھتے ہیں، ''اندھیرا سمے میں وچار'' کا تجزیہ بہت غیر جذباتی، مبالغے سے یکسر خالی اور مدلّل انداز میں کیا ہے۔ والٹر بینجامن، تھیوڈور اڈورنو، ہبیر ماس، آلتھو سے، ٹیری ایگلٹن، فریڈرک جیمس، میشیل فوکو، دریدا، ایڈورڈ سعید، سوسن سونٹیگ، جولیا کرسٹیوا، باختن اور بوندریلا کے مباحث میں جابجا معاصر عہد اور انسان سے وابستہ جذباتی مسئلوں پر گفتگو میں بھی وجے کمار کہیں بے قابو نہیں ہوئے ہیں۔ وہ شاعر ہونے کے باوجود کبھی شاعرانہ اور مبہم اندازِ بیان اختیار نہیں کرتے اور اپنی بات ہمیشہ نرم، دھیمے اور علمی انداز میں کہتے ہیں۔ اس کتاب سے ہمارا تعارف ان کے ایک اقتباس کے ذریعے ہوتا ہے جس میں کہا گیا ہے کہ آج کے زمانے میں عام انسانی زندگی سے وابستہ ذہنی اور فکری ماحول اور اس کی ثقافتی سطحیں ایک طرح کی اقتصادی سرگرمی کے پھیر میں پڑ گئی ہیں اور یہ ثقافتی سرگرمی کچھ خاص (سیاسی اور کاروباری) طاقتوں کی تابع ہو چکی ہے۔ برقی میڈیا ہو یا پرنٹ میڈیا (صحافت، بلکہ شاید کچھ علمی ادبی مجلّے بھی!) ایک ایسے اجتماعی نظام کو فروغ دینے کی خدمت میں لگے ہوئے ہیں جس نے ہمارے معاشرے سے اور اس معاشرے میں سانس لینے والے انسانوں سے، ان کے تمام اختیارات چھین لیے ہیں، ان کی آزادی سلب کر لی ہے اور انھیں مغربی طرزِ زندگی اور ٹیکنالوجی کا غلام بنا دیا ہے۔ جدید مغربی ثقافت کسی طرح کی رنگارنگی، اختلاف اور انفرادیت کو قبول نہیں کرتی۔

بدقسمتی سے اِن دنوں ہمارے اپنے ملک کی سیاست اور اقتدار کے مراکز بھی تہذیبی اور ثقافتی رنگارنگی کو مٹانے کے درپے ہیں اور ہماری اجتماعی زندگی کے گرد اُن کا گھیرا روز بہ روز تنگ ہوتا جارہا ہے۔ ظاہر ہے کہ وجے کمار کی کتاب (اندھیرے سمے میں وچار) اب سے تقریباً دس برس پہلے منظرِ عام پر آئی تھی، لیکن وجے کمار نے کتاب کی بھومیکا میں جس حقیقت پر زور دیا تھا، وہ صرف ایک خاص اور متعیّن دور کا احاطہ نہیں کرتی، اس کا سروکار دراصل ایک ایسے طرزِ احساس سے بھی ہے جو گردوپیش کی دنیا میں روز بہ روز بڑھتے ہوئے فکری اور سیاسی عدم توازن کے باعث ایک نئی طرح کے فاشزم کے لیے راستہ ہموار کر رہا تھا۔ اب سے پہلے یہ طرزِ احساس ہمارے ملک کی ایک دوریاستوں (مثلاً گجرات، مہاراشٹر) تک محدود تھا، مگر اب اس نے ایک ملک گیر حیثیت اختیار کر لی ہے۔ کتاب کی بھومیکا (भूमिका) میں وجے کمار کا یہ قول کہ جاگرن کال (نشاۃِ ثانیہ) سے لے کر جدید عہد تک ذہنی سفر میں اور ہمارے تہذیبی رویّوں میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کے مابین تعلق بہت نمایاں رہا ہے۔ بیسویں صدی کے دوران چوتھی دہائی سے لے کر بیسویں صدی

کے اختتام تک ہمارے صارفی معاشرے نے جس اقتصادی نظام کی تشکیل میں بہت سرگرم رول ادا کیا تھا، اس کے نتیجے میں ہائی موڈرنزم کے دور سے لے کر پوسٹ موڈرنزم کے دور تک ہمارے یہاں بھی یورپ کی ہی طرح فکری عدمِ توازن اور نظریاتی اعتبار سے اُسی قسم کے فاشزم کا ماحول عام ہوتا جا رہا ہے۔ جدید دنیا کی بے راہ روی کے ساتھ ساتھ ہمارے یہاں اپنی ماضی پرستی کو ایک ڈھال کی طرح استعمال کرنے والوں میں بھی بے راہ روی کی وہی روش عام ہوتی جا رہی ہے۔ فاشزم کا ایک نیا کلچر اپنی جڑیں مضبوط کرتا جا رہا ہے۔ ترقی اور اپنی شناخت کے نام پر ایک نئے جبر نے اپنے بازو پھیلا دیے ہیں۔ ثقافت نے اب ایک پروڈکٹ، ایک بازاری شے کی شکل اختیار کر لی ہے اور ہمارے شعور کا دائرہ بتدریج تنگ ہوتا جا رہا ہے۔

ان باتوں کو قدرے تفصیل کے ساتھ بیان کرنے کا مقصد اس حقیقت کی نشان دہی اور اسے انڈرلائن کرنا تھا کہ ہمارے معاصرین میں بس اکّا دکّا شاعروں نے اپنے 'وقت' کو اتنی گہرائی میں اتر کر دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ گہراتے ہوئے 'اندھیرے' کو اس طرح روشنی میں لانے کے جتن کیے ہیں۔ اردو کلچر میں تو خیر زندگی اور وقت کی بساط پر جیتی جاگتی، ہمہ وقت ہمیں گھورتی ہوئی اور نت نئے سوال اٹھاتی ہوئی سچائیوں سے آنکھیں پھیر لینے کی عادت عام ہے (بالعموم شاعروں کے یہاں) لیکن ہندی، بنگالی، مراٹھی، ملیالم، گجراتی میں یہ مباحث روزمرہ زندگی کا حصہ ہیں۔ ان زبانوں کے شاعر ایک اور ہی دنیا کے باسی دکھائی دیتے ہیں اور اپنے اردو معاصرین (ہندستان کی حد تک) کے برعکس احساس اور خیال کے کسی اور موسم میں سانس لیتے ہیں۔ وجے کمار بھی اسی صنف میں شامل ہیں۔

لیکن اس صنف کے شاعروں میں بھی وجے کمار کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے آج کے دور تک کی زندگی کو بیک وقت ایک شاعر، ایک سماجی مفکر، ایک نقاد اور ایک ایسے مورخ کی طرح دیکھا ہے جو تاریخ اور مابعد تاریخ (Meta-history) کے بیچ تفریق قائم کرنے کا عادی نہیں ہے۔ وہ اپنے 'وقت' اور اس 'وقت' کے دوران ظہور میں آنے والی تخلیقیت، دونوں کو ایک انتہائی حساس، ذہنی اور جذباتی اعتبار سے ثروت مند اور ذمے دار شاعر کے طور پر دیکھا اور دکھایا ہے، ان کا اعتبار ایک نئے شاعر اور ایک (پوسٹ موڈرن) نقاد دونوں کی حیثیت سے ان لوگوں میں بھی نمایاں ہے جو ہندی کی نئی تنقید کے معمار کہے جاتے ہیں۔ وجے کمار کی کتابیں— کویتا کی سنگت، کویتا کے پتے ٹھکانے اور کھڑکی کے پاس کوی، شاعر کو سمجھنے اور سمجھانے کی ایک نئی سطح اور ایک نئے تخلیقی کلچر کے ساتھ سامنے آئی ہیں۔ اپنے کسی مضمون میں انھوں نے رگھوویر سہائے کا ایک بیان دُہرایا تھا کہ کسی

نظم کے اچھے ہونے کے لیے ضروری ہے کہ وہ اُس پڑھنے والے تک پہنچ جائے جس کے لیے وہ نظم لکھی گئی ہے، صرف اپنے کہنے والے تک ہی محدود نہ رہے، اس کے ساتھ ساتھ وجے کمار اس بات پر بھی زور دیتے آئے ہیں کہ وہ سچائی جو سامنے کی ہے اسے بیان اس طرح کرنا چاہیے کہ کھلی ڈلی باتیں کچھ مبہم یا اَن کہی رہ جائیں اور اس سچائی کی تہ میں موجود اس کا بنیادی نکتہ پوری طرح سامنے آجائے۔ شاعر کا Sense of Emergency اور اپنے 'وقت' کے ساتھ اس کا Engagement فکشن لکھنے والے سے بہر حال مختلف ہوتا ہے۔ اس فرق کو ذہن میں اچھی طرح جمائے بغیر نہ تو اچھا فکشن لکھا جا سکتا ہے، نہ اچھی شاعری ممکن ہے۔ میرے دل میں اردو کے حبیب جالب اور ہندی کے بابا ناگارجن کا احترام بہت ہے، لیکن ان کی نظمیں اور اشعار مجھے پوری طرح مطمئن نہیں کرتے اور تجربے کی کسی اور بے نام اور غیر متعین جہت تک رسائی کی طلب میرے اندر باقی رکھتے ہیں۔ لیلا دھر جگوڑی نے اپنے ایک شعری مجموعے کو ''خبر کا منہ وگّیا پن (اشتہار) سے ڈھکا ہے'' کا نام دیا تھا۔ یہ واقعہ ہمیں چونکاتا تو ہے، لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ایک طرح کی اکتاہٹ اور پیاس بھی ہمارے اندر پیدا کرتا ہے۔ یہی صورتِ حال اس نظم (اور اس فکشن) کے مطالعے کے دوران بھی رونما ہوتی ہے جو ضرورت سے زیادہ پُرشور ہو۔ ہم اپنی عام زندگی میں ایسے بہت سے تجربوں سے اور ایسے حالات سے خود کو دوچار پاتے ہیں، جب نعرے بازی معیوب نہیں رہ جاتی لیکن بہر حال ہمارے سر سے چاہے جتنی بڑی قیامت گزر جائے، ہمارے لیے تخلیقی تجربے اور صحافت میں امتیاز قائم کرنا ناگزیر ہے۔ 'سچ' ہم سے چاہے جتنا قریب ہو، اسے تخلیقی سطح پر لانے کے لیے ذرا دور سے اور عام ڈگر سے ہٹ کر دیکھنا ضروری ہے۔ اعداد و شمار کی بالادستی اور صارفیت کے اس دور میں شاعر کو اور تخلیق کار کو اپنے عمل کے دوران بہر حال چوکنا رہنا ہوگا۔ اپنی کتاب ''کویتا کی سنگت'' میں وجے کمار نے ایک انتہائی معنی خیز بات کہی تھی کہ آج بیرونی سرمایہ کاری اور ایک نئے تہذیبی مزاج کی تشکیل کے نام پر ہماری اجتماعی زندگی فاشزم کی طاقتوں سے بھی نبرد آزما ہے، ایک نئی سطح پر۔ اس سطح پر ہمیں اپنے ''اخلاقی تانے بانے کو بچائے رکھنے'' کی ضرورت بھی درپیش ہے۔ ایسے تصورات جو سیاسی اور ثقافتی مقاصد کے ایک ہی دائرے میں گردش کرتے ہوں اور جوان مقاصد کے فروغ کی خاطر ادب، آرٹ، تہذیب، تعلیم، تاریخ اور تفکر کی کسی بھی سطح پر رنگارنگی کے خلاف ہوں ''اخلاق'' کے اُس مفہوم کو قبول نہیں کر سکتے جن کی تعمیر آرٹ اور ادب کے واسطے سے ہوتی ہے۔ اخلاق کا یہ مفہوم ایک وسیع اور کشادہ قلب انسان دوستی کے رویّے سے جنم لیتا ہے۔ وجے کمار کی نظم و نثر، دونوں میں اسی مفہوم کو مرکزیت

حاصل ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ اپنے ماضی سے زیادہ اپنے حال کے بارے میں لکھنے کی اپنی مشکلیں اور حدیں ہوتی ہیں۔ یہ ایک اندیشوں سے بھرا ہوا، اکثر اشتعال انگیز اور بے چین کرنے والا کام ہے۔ کڑواہٹ کے باوجود اس کا ایک اپنا مزہ بھی ہے۔ اس طرح اپنے ہم عصروں کی تخلیقی اور ذہنی سرگرمی میں خود کو بھی شامل کر لینا ایک پُر پیچ عمل ہے۔ یہ عمل اپنے عہد کی بے قرار روحوں سے قربت کا وسیلہ بھی ہے اور ان سے الگاؤ کا بھی، کیوں کہ آرٹ کی تمام صنفوں کی طرح ادب اور شعر کی تفہیم و تعبیر کا مشغلہ بھی آپ کے تمام سماجی سروکاروں کے باوجود تنہائی کا مشغلہ ہے۔ اسی لیے شعر اور ادب پڑھنا ہمیں افسردہ بھی کرتا ہے اور ایک طرح کی غم آلود آسودگی اور طمانیت سے بھی ہمکنار کرتا ہے۔ اخلاقی لحاظ سے ہمارا معاشرہ بظاہر ایک زوال گرفتہ، مرتا ہوا معاشرہ ہے اور ایک ساتھ بہت سے سوال اٹھاتا ہے۔ ایک ایسے وقت میں جب تاریخ، تہذیب اور تصورات، سب کے سب مرکوز ہوتے جا رہے ہیں، ساری حقیقتیں آپس میں گڈمڈ ہوتی جا رہی ہیں، کچھ بھی یقین اور مطلق (Absolute) نہیں ہے۔ سب کے سب ایک شک کے گھیرے میں ہیں۔ جس معاشرے میں سامنے کھڑی ہوئی سچائیاں اتنی مشکوک (بلکہ غلط) ہوں، اس میں صرف روایتی نہج پر اکیڈمک طریقے سے سوچنا کافی نہیں۔ وجے کمار کی سب سے بڑی طاقت ان کی تخلیقیت اور ان کی Non Academic یا غیر مکتبیانہ سوچ ہے۔ ان کی سوچ میں یہ پھیلاو دنیا بھر کا اچھا ادب پڑھنے سے پیدا ہوتا ہے، لیکن اسی کے ساتھ ساتھ وہ ہندستان کی مختلف زبانوں کے ادب سے بھی شناسائی رکھتے ہیں۔ گیان رنجن کے عہد آفریں رسالے ''پہل'' کے لیے سیاہ فام ادب، والٹر بینجامن، ایڈورڈ سعید اور افضال احمد سیّد پر خصوصی شمارے وجے کمار ہی کی نگرانی میں شائع ہوئے تھے۔ جب تک وہ ایک مشہور بینک میں کام کرتے رہے اُنھوں نے ایک رسمی ہندی رسالے ''وکاس پربھا'' کی ادارت بھی کی اور اسے ہماری فکری اور ثقافتی زندگی اور ماحول کا ترجمان بھی بنا دیا۔

وجے کمار سے تعارف اور دوستی کی ایک لمبی تاریخ ہے، تقریباً بیس برسوں پر پھیلی ہوئی۔ اس کہانی کے دو اور کردار جو وجے کمار پر بات کرتے ہوئے بے اختیارانہ یاد آتے ہیں، اب رخصت ہو چکے ہیں انور خاں — اور گریش دمانیا۔ یہ دونوں بھی آرٹ، ادب اور تیزی سے سکڑتی ہوئی ہماری ثقافتی دنیا کے بارے میں لکھی جانے والی کتابوں کے رسیا تھے۔ ان کے ساتھ وجے کمار سے بمبئی کی ملاقاتیں مجھے ہمیشہ یاد رہیں گی۔

شہر اورنگ آباد کی سرحدوں سے جھانکتے ہوئے پہاڑوں اور ایلورا کے غاروں تک ایک بار ہم ایک ساتھ جا پہنچے۔ ایک بودھی غار میں گوتم سدھارتھ کی دائمی سوچ اور سکون میں ڈوبی ہوئی مورتی سے ملحق وہار میں ڈھائی ہزار برس پہلے کے طلبہ کی تعلیمی زندگی کے آثار کا مشاہدہ ایک ساتھ کیا تھا۔ اُس طلسمی اور گمبھیر فضا میں ہم دونوں نے جو وقت ساتھ گزارا تھا اور جس طرح کا مکالمہ ہمارے بین قائم ہوا تھا، اس کی یادیں اس بارہ برس گزر جانے کے بعد بھی ابھی تازہ ہیں۔ وجے کمار کی ایک اور انفرادیت یہ ہے کہ وہ تاریخ سے کسی بھی دور کا مشاہدہ یا مطالعہ کر رہے ہوں، اپنے عہد سے ان کا تعلق کبھی ٹوٹتا نہیں ہے۔ نئی فکر اور اردو کی نئی شاعری کے منفرد اور متنازع نمائندہ باقر مہدی نے اپنے ایک مضمون میں یہ مقدمہ ترتیب دیا تھا کہ آج کی شاعری صرف بڑے شہروں کی زندگی کے حوالے سے کی جا سکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک تو اس وقت تک بال چند نماڑے نے ادب میں ''دیسی پن'' یا Nativism کے میلان کی وکالت اس طرح نہیں کی جس نے بتدریج ایک وبائی مرض کی شکل اختیار کر لی۔ اس مرض میں ہندستانی زبانوں کے کچھ ادیب اس حد تک مبتلا ہو گئے کہ ہماری تمام ادبی اور تخلیقی سرگرمیوں کا رخ دیہی زندگی اور مقامیت کے ایک محدود تصور کی طرف مڑ گیا۔ شہر بنام دیہات کے اس مقدمے نے مجموعی طور پر ہماری ادبی روایت کو کچھ فائدہ بھی پہنچایا ہے، لیکن ہمیں اپنی سماجی زندگی میں اس کا نقصان بھی اٹھانا پڑا ہے۔ اس نقصان کے نتائج آج کے ہندستانی معاشرے میں بھی صاف طور پر دکھائی دیتے ہیں۔ ہمارا ادب، آرٹ، سیاست اور اجتماعی سوچ، سب پر اس کے اثرات بہت نمایاں ہیں۔

وجے کمار کی نثری تحریروں سے قطع نظر، ان کی نظموں میں بھی اُن کی آزاد فکری اور ادبی قدروں سے وابستگی (Commitment) کا اظہار ہوا ہے اور ایک نئی وجودی (Existencial) سطح پر ہوا ہے۔ مثال کے لیے اور اس نکتے کی وضاحت کے لیے وجے کمار کی اپنی منتخب نظموں ''मेरी प्रिय कविताएं'' سے (نمونے کے طور پر) یہ کچھ اقتباسات دیکھیے:

ایک کھلے موسم میں
وہ بوڑھا
وہاں سمندر کنارے
پتھریلی بنچ پر
کیا یونہی شتابدیوں تک بیٹھا رہے گا؟

ہم سب کے پاس گھڑیاں ہیں

پر
یہ گھڑیاں
شتابدیوں کا سمے نہیں بتاتیں
پھر ہم
سب کے سب
گھر سے باہر
کیوں نکل آتے ہیں؟

(— گھر)

دنیا کی بھیڑ سے
نکل کر میں آیا
اپنی فرصت رکھی
اس کے ہونٹوں پر
پوری گرہستی اوڑھ کر
سو گئی وہ لڑکی

(— پریم)

آپ ہمیں اس غصّے کے بارے میں بتائیں
جو آپ میں
تھوڑا بہت بچا رہ گیا ہے
آج ہمیں تجربوں کے بارے میں بتائیں
جو آپ کی اپنی کمائی تھی
جسے بانٹ لینا چاہتے تھے آپ
آپ ہمیں اس تھکن کے بارے میں بتائیں
جس میں ایک جیا ہوا جیون چھپا ہے
پر جو 'بورن ویٹا' کا وِگیاپن (اشتہار) نہیں ہے
آپ کچھ بتائیں

ہم سب کھڑے ہو جائیں گے
اور ہم سب دو منٹ کا مون (خاموشی) رکھیں گے
(— آپ کچھ بتائیں)

بہت سیدھی اور سَرَل بھاشا میں
دنیا کے نیٹ ورک پر پوچھے کوئی
بھلا کون روک سکتا ہے کوئی گلی سے نکلتے
پرتھوی پر گھسٹتے ہوئے دو پاٹوں کو—
(—دو پاؤں)

اس شاعری کا سروکار ''آج کی دنیا'' اور اس امکانی ''مستقبل'' سے ہے جو بہت غیر یقینی، بہت پیچیدہ اور بہت ڈرانے والا ہے۔ ظاہر ہے کہ ہم اپنے حال اور مستقبل کی تعمیر کا فریضہ صرف اپنے سیاست دانوں، اپنے ٹکنوکریٹس اور کارپوریٹس کے سپرد نہیں کر سکتے۔

⊙⊙⊙

الٰہ آباد میں انجمن کی مطبوعات حاصل کرنے کا مرکز

انجمن ترقی اردو (ہند) کی تمام مطبوعات بہ شمول سہ ماہی 'اردو ادب' اور ہفت روزہ 'ہماری زبان' حاصل کرنے کے لیے رابطہ کریں:

محمّد فہیم

راعی بک ڈپو، 734، اولڈ کٹرہ، الٰہ آباد (یو پی)

Cell Phon: 9839902690, 9889742811

E-mail: mfaheem1101@yahoo.com

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

مشفق خواجہ کے بارے میں

مشفق خواجہ نے ساقی فاروقی کے نام اپنے خط مورخہ ۱۳ اگست ۱۹۸۴ میں لکھا ہے:

شمس الرحمٰن فاروقی کے ضمن میں ایک لطیفہ یاد آیا۔ دو تین سال پہلے وہ کراچی آئے تو ان سے ملاقات ہوئی۔ کہنے لگے کہ آپ کے تحقیقی مضامین اور کتابیں دیکھ کر میرا خیال تھا کہ آپ خاصے معمر ہوں گے۔ میں نے عرض کیا، اور آپ کی نظمیں پڑھ کر میرا خیال تھا آپ خاصے کمسن ہوں گے۔

کراچی کے اس سفر میں مشفق خواجہ سے ملاقات، بلکہ ملاقاتیں مجھے خوب یاد ہیں۔ لیکن یہ واقعہ یاد نہیں۔ اغلب ہے کہ یہ ویسا ہی پیش آیا ہوگا جیسا مشفق خواجہ نے لکھا، لیکن اگر نہ بھی پیش آیا ہو تو مشفق خواجہ کا جملہ اتنا عمدہ ہے کہ دل چاہتا ہے کہ یہ واقعہ بالکل سچا ہو۔

مشفق خواجہ کی کتاب 'تحقیق نامہ' میں مشہور تذکرے 'خوش معرکۂ زیبا' پر ایک بہت مفصل مضمون ہے، مضمون کیا ہے ایک چھوٹی سی کتاب ہے۔ اس میں ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

'عمدۂ منتخبہ' میں حسین بخش بخشی کا ذکر ہے جو پیشے کے اعتبار سے بزاز تھا۔ شیفتہ نے غلطی سے 'بزاز' کو تخلص سمجھ لیا اور اس کا ترجمہ حسین بخش بزاز کے تحت لکھا۔ ناصر نے شیفتہ سے استفادہ کیا اور 'بزاز' تخلص کو 'بیزار' بنا دیا... ناصر نے ایک شاعر کا تخلص صرف 'آزاد' لکھا ہے اور نمونۂ کلام کے طور پر جو ایک شعر درج کیا

ہے وہ مفتی صدر الدین آزردہ کا ہے اور 'گلشن بیخار' میں انھیں کے نام سے ہے۔ اسی طرح، ناصر نے 'آشنا' تخلص (نام نہیں لکھا) کے شاعر کے حوالے سے جو شعر لکھا ہے وہ دراصل محمد صلاح آگاہ کا ہے اور اسی کے نام سے 'عمدۂ منتخبہ' میں موجود ہے (ص ص ۲۴۸ تا ۲۴۹)۔

اوپر کے دو اقتباسات دو انتہاؤں کی نشاندہی کرتے ہیں اور ان کے بیچ میں جو عظیم و عریض علاقہ ہے وہ سب مشفق خواجہ کا ہے۔ شاعر وہ، ظریف و طناز وہ، شوخ لیکن بالغ نظر کالم نگار وہ، منتظم ادب وہ، ادبی صحافی وہ، محقق وہ، نہایت باشعور اور وسیع المطالعہ تنقیدی ذوق کے مالک وہ، کتابوں کے شائق اور کتاب دوست وہ، دوستوں کے خدمت گذار وہ، دوستوں کو مراسلے لکھنے اور فون پر ان سے رابطہ رکھنے میں سب سے آگے وہ، کتابت کے فن کی باریکیوں اور تہذیب کتابت کو بخوبی سمجھنے والے وہ، مشفق خواجہ کی کس کس خوبی کا ذکر کیا جائے۔ بعضوں کے لئے وہ اعلیٰ درجے کے محقق ہیں تو کچھ اور لوگوں کے لئے وہ تدوین کے فن کے میدان کے شہسوار ہیں۔ بعض لوگوں کے لئے وہ پہلے تو یاروں کے یار ہیں، باقی سب بعد میں۔ ان سب سے بڑھ کر یہ ان کی شخصیت میں کچھ ایسی موہنی تھی کہ خود کو بہت لئے دیئے رہنے کے باوجود وہ ہر شخص کو اپنا گرویدہ بنا لیتے تھے۔

'خوش معرکۂ زیبا' کا جو اقتباس میں نے اوپر نقل کیا، اس پر تھوڑی دیر غور کریں۔ پہلے بعض بزرگ محققین کی نمائندہ خصوصیات کو ذہن میں لائیں۔ حافظ محمود شیرانی اور قاضی عبدالودود کا حافظہ غیر معمولی سے بھی بڑھ کر غیر معمولی تھا۔ لیکن دونوں میں فرق یہ تھا کہ قاضی صاحب کبھی کبھی خود کہہ دیتے تھے کہ فلاں بات میں تین چار دہائی پہلے کے مطالعے کی بنیاد پر کہہ رہا ہوں، اس کی تصدیق درکار ہے۔ اور حافظ صاحب جو بات بھی کہتے تھے، پورے اعتماد اور یقین کے ساتھ کہتے تھے، معلوم ہوتا تھا کہ جو بات وہ جس کتاب کے حوالے سے لکھ رہے ہیں اسے وہ ابھی ابھی دیکھ کر اٹھے ہیں۔ کوئی شعر یوں ہی پوچھ دیجئے کہ 'شاہنامہ' میں ہے کہ نہیں، حافظ صاحب فوراً بتا سکتے تھے کہ وہاں ہے یا نہیں، اور اگر فردوسی کے شاہنامے میں نہیں ہے تو پھر کس کی مثنوی میں ہے۔ معلوم ہوتا تھا وہ صرف حافظ قرآن نہیں، حافظ شعر فارسی بھی ہیں۔ برج اور راجستھانی بولیوں پر بھی وہ اچھی نظر رکھتے تھے۔

مسعود حسن رضوی ادیب کی تحقیق اگرچہ بیشتر محدود دائرے میں ہے، لیکن ان کے یہاں بھی تلاش اور صبر بہت ہے۔ معاملے کو پوری طرح جانے بغیر وہ کوئی رائے نہیں دیتے۔ زندگی ختم

ہوگئی لیکن انھوں نے اپنی 'تاریخ مرثیہ' شائع نہیں کی کیونکہ وہ اس سے مطمئن نہ تھے۔ فارسی میں تو وہ استادوں کے ستاد تھے، عربی بھی اچھی خاصی تھی۔ اردو کے علاوہ وہ انگریزی، اودھی، ہندی بھی خوب جانتے تھے۔ مولانا امتیاز علی خاں عرشی صاحب کے مزاج میں خان صاحبی کی جگہ لطافت اور نزاکت تھی، وہ حقائق کو ٹھونک بجا کر نتائج کا استنباط کرتے تھے اور ہر ممکن ماخذ پر نظر رکھتے تھے، لیکن کسی کے کردار اور نقطۂ نظر کے بارے میں کوئی سخت بات کہنے سے گریز کرتے تھے۔ وہ کسی پر اعتراض بھی نہ کرتے تھے، ٹھنڈے لہجے میں اپنی بات کہہ دیتے تھے۔ عربی اور فارسی دونوں میں وہ کامل و اکمل تھے۔

عبدالستار صدیقی عربی، فارسی، انگریزی، جرمن وغیرہ کے علاوہ بھی کئی زبانیں جانتے تھے۔ وہ باریک بیں بہت تھے، لیکن ان کا مزاج ذرا معلمانہ سا تھا۔ مالک رام کا بھی حافظہ اچھا تھا، لیکن وہ حافظے سے زیادہ مطالعے پر بھروسا کرتے تھے۔ تحقیق رجال میں ان کا درک زمانۂ حال میں مولانا سعید احمد اکبرآبادی کی طرح کا تھا۔ مالک رام صاحب کی فارسی اور عربی دونوں بہت اعلیٰ تھیں۔ کالیداس گپتا رضا اور عابد پیشاوری کے مزاج میں سخت گیری اور نکتہ چینی بہت تھی۔ رضا صاحب کا میدان محدود تھا اور اپنے میدان پر وہ پوری طرح حاوی تھے۔ ان کی فارسی عابد پیشاوری سے اچھی تھی۔

حنیف نقوی کی فارسی غیر معمولی اور عربی ماہرانہ تھی۔ شروع شروع میں ان کا بھی مزاج عیب چینی اور دوسروں کی اصلاح کی طرف مائل تھا، لیکن بعد میں انھوں نے اپنا میدان بہت وسیع کرلیا۔ غالبیات، تحقیق لغات میں انھیں خاص درک تھا۔ تلاش میں وہ غالباً سب سے بڑھے ہوئے تھے اور حافظہ بھی ان کا پختہ اور مستند تھا۔ رشید حسن خان کی فارسی بہت خوب بلکہ کامل تھی، عربی میں بھی وہ بند نہ تھے۔ حنیف نقوی کی طرح وہ بھی شروع میں عیب چینی پر زیادہ زور دیتے تھے، لیکن بعد میں تحقیق لغات، تحقیق متن اور پھر تدوین متن کے میدان میں انھوں نے فضیلت کا شرف حاصل کیا۔ رشید حسن خان میں صبر بہت تھا اور ان کی تلاش بہت دور دور تک تھی۔ 'فسانۂ عجائب' یا 'باغ و بہار' کا کوئی نادر نسخہ ہاتھ آجانے پر وہ ان متون پر اپنے گذشتہ کام پر نظر ثانی کرنے اور اب تک کئے ہوئے کام کی اشاعت کو روک لینے میں کوئی تکلف نہ کرتے تھے۔

ظاہر ہے کہ سرحد کے دونوں طرف محقق اور بھی ہیں (افسوس کہ ان کی تعداد، اور اس سے بدتر یہ کہ ان کی استعداد) کم سے کم تر ہوتی جاری ہے۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ اوپر جو نام میں نے

لکھے ہیں، ان کے مقابل آج (یعنی مشفق خواجہ کی زندگی میں) کوئی نام لایا جا سکتا تھا تو وہ مشفق خواجہ کا تھا۔ اور جو شے انھیں متذکرہ بالا بالا تمام بزرگوں میں ممتاز رکھے گی وہ ان کی غائر نظر اور جزئیات پر ان کی گرفت ہے۔ 'خوش معرکۂ زیبا' کا جو اقتباس میں نے اوپر نقل کیا، اس سے حسب ذیل باتیں سامنے آتی ہیں:

(ا) حسین بخش بخشی ایک گمنام شاعر اور گمنام تر شخص ہے۔ مشفق خواجہ تذکرۂ 'خوش معرکۂ زیبا' کی تدوین کر رہے ہیں۔ انھیں کیا ضرورت تھی کہ حسین بخش بخشی کے تخلص کے بارے میں چھان بین کریں؟ یا تو انھیں معلوم تھا کہ سعادت خان ناصر نے ان کا تخلص غلط لکھا ہے (لیکن یہ انھیں کیسے معلوم ہوا؟)، یا انھوں نے حسین بخش بخشی کا ترجمہ 'عمدۂ منتخبہ' میں دیکھا تھا اور انھیں اس کے بارے میں یاد تھا، اس لئے انھیں یہ بھی معلوم تھا کہ سعادت خان ناصر نے تخلص غلط لکھا ہے، یا پھر مشفق خواجہ جب 'عمدۂ منتخبہ' کا اندراج اپنی کتاب 'جائزۂ مخطوطات اردو' میں لکھ رہے تھے تو انھوں نے 'عمدۂ منتخبہ' میں مذکور تمام شعرا کے حالات کی چھان بین کی تھی۔ لیکن پھر انھیں یہ کیسے معلوم ہوا کہ 'گلشن بے خار' میں حسین بخش بخشی کا تخلص غلط درج ہے؟ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ 'عمدۂ منتخبہ' میں غلط تخلص دیکھ کر (لیکن انھیں کیسے معلوم ہوا کہ تخلص غلط ہے؟) انھوں نے سوچا کہ لاؤ 'گلشن بے خار' اور 'خوش معرکۂ زیبا' میں دیکھیں کہ بھلا وہاں کیا تخلص لکھا ہے؟ یا پھر یوں ہے کہ مشفق خواجہ نے 'خوش معرکۂ زیبا' کی تدوین کے وقت 'عمدۂ منتخبہ' اور چند اور تذکرے سامنے رکھے اور جس شاعر کا نام 'خوش معرکۂ زیبا' میں سامنے آیا، اس کے لئے دوسرے تذکروں میں اندراجات بھی دیکھے کہ ان میں کوئی کام کی بات ہے کہ نہیں۔

ظاہر ہے کہ یہ اپنے فرض کی حدوں سے بڑھ کر فرض ادا کرنے کے انداز ہیں۔ غرض جس طرح بھی دیکھئے، اس بات کو مشفق خواجہ کے حافظے کا کمال، ان کے غور و تفحص کی وسعت اور باریکی اور پھر تحقیق کی بھول بھلیاں میں بے کھٹکے داخل ہو جانے اور صحیح سلامت باہر نکل آنے کی صلاحیت کا نمونہ ہی کہنا پڑتا ہے۔

(۲) تخلص صرف آزاد دیکھ کر کوئی عام محقق یا مدون ہوتا تو مطمئن ہو جاتا کہ اس کے حالات اور بھلا کیا معلوم ہوں گے؟ لیکن مشفق خواجہ نے یہاں بھی توقع سے زیادہ غور و تلاش کا ثبوت دیا اور معلوم کیا کہ جو شعر آزاد کے نام سے سعادت خان ناصر نے لکھا ہے وہ دراصل مفتی آزردہ کا ہے اور انھیں کے نام سے 'عمدۂ منتخبہ' میں ملتا ہے۔ اس طرح انھوں نے یہ ثابت کیا کہ آزاد کوئی شاعر

شاید تھا ہی نہیں، اور بفحوائے حق بحق دار رسید ہمیں یہ بھی بتا دیا کہ اصل شاعر کون ہے۔

(۳) ایسی ہی صورت شاعر متخلص بہ آشنا کے ساتھ ہوئی ہے۔ مشفق خواجہ نے ہمیں بتا دیا کہ نام سے محروم شاعر متخلص بہ آشنا سے جو شعر منسوب کیا گیا ہے وہ محمد صلاح آگاہ کا ہے۔ یعنی انھوں نے صرف اس پر بس نہ کیا کہ جس شاعر کا نام 'خوش معرکۂ زیبا' میں درج نہ تھا، اس کا تخلص اور شعر درج کر کے آگے بڑھیں۔ انھوں نے اور بھی تذکروں میں چھان بین کی کہ اس شاعر کا نام اور ممکن ہو تو کوائف درج کر سکیں۔

مشفق خواجہ کی مکاتبت بھی اسی طرح کے زر و گوہر سے بھری ہوئی ہے۔ انھوں نے پڑھا بہت تھا اور انھیں یاد بھی بہت تھا۔ ان کے لئے ذرا سے تکلف کے بعد یہ بتا دینا آسان تھا کہ فلاں شاعر کے مخطوطہ دیوان کن کن لائبریریوں میں ہیں۔ وہ لائبریری خواہ ہندوستان میں ہو خواہ پاکستان میں، مشفق خواجہ کے لئے سب برابر تھا۔ اور زیر بحث نسخے کی کیفیت بھی انھیں پوری معلوم رہتی تھی۔

مسعود حسن رضوی ادیب کی طرح مشفق خواجہ اپنا کام اسی وقت سامنے لاتے تھے جب وہ اس بات پر پوری طرح مطمئن ہو جائیں کہ مزید کام کی گنجائش نہیں ہے۔ انھوں نے ایک خط میں لکھا ہے کہ میرے پاس ڈیڑھ سو قدیم اردو شعرا کے دیوان ہر طرح مرتب شدہ مع حاشیہ موجود ہیں، لیکن انھیں شائع کرنے کی فرصت نہیں مل رہی ہے۔ اب خدا جانے وہ مسودے کیا ہوئے اور انھیں کون کام میں لائے گا۔ یہاں تو حال یہ ہے کہ یونیورسٹیوں کے اکثر اساتذہ کورس میں پڑھے ہوئے دو چار دس شعرا کے سوا کسی کا نام نہیں جانتے۔ کبھی کبھی (کم از کم ہندوستان میں) بعض پروفیسر صاحبان نے کسی معروف یا کم معروف پرانے شاعر کا دیوان مدون کرنے کا دعویٰ کیا بھی تو جو نتیجہ سامنے آیا اسے دیکھ کر تو یہی کہنا پڑا، کاش یہ بچارا دیوان اور صاحب دیوان دونوں کلبۂ خمول ہی میں پڑے رہتے۔

مشفق خواجہ کو کتابیں خریدنے، پڑھنے، اور دوستوں کو ہدیہ کرنے کا شوق جنون کی حد تک تھا۔ کسی نے (شاید مجتبیٰ حسین نے) اچھا جملہ کہا تھا کہ اگر دنیا میں کہیں کوئی اردو کی کتاب چھپتی ہے تو چاہے اس کے پانچ ہی نسخے چھپے ہوں، لیکن اس کا ایک نسخہ دوسرے ہی دن مشفق خواجہ کی میز پر یا الماری میں ہوگا یا ان کے زیر مطالعہ ہوگا۔ ایک طرح تو میں بھی اس کا شاہد ہوں۔ چالیس برس سے اوپر ہوئے میرے والد مرحوم نے اپنے حالات پر مشتمل ایک رسالہ لکھا، 'قصص الجمیل فی

سوانح الخلیل، 'قصص الجمیل' کو میں نے والد کے انتقال کے فوراً بعد خاندان میں تقسیم کرنے کی غرض سے ۱۹۷۳ میں چھپوایا تھا۔ یہ کتاب بازار میں کبھی نہیں آئی، صرف خاندان والوں میں تقسیم ہوئی۔ لیکن خدا جانے مشفق خواجہ کو اس کی خبر کہاں سے لگ گئی اور کہاں سے انھوں نے اسے حاصل کر لیا۔

کراچی ہی کے ایک سفر میں مشفق خواجہ نے باتوں باتوں میں مجھ سے کہا کہ 'ایک کتب خانہ خریدا ہے، اس کو یہاں تک لانے کے انتظام میں ہوں۔' میں تو بالکل مبہوت ہو گیا، اس قدر، کہ یہ بھی نہ پوچھ سکا کہ بھائی وہ کس کا کتب خانہ ہے، اس میں کتنی کتابیں ہیں، انھیں کہاں رکھو گے؟ یہ تو میں دیکھ ہی رہا تھا کہ گھر کے گیارہ کمروں میں سے نو دس تو فی الوقت انھوں نے اپنی ہی لائبریری کو دے رکھے ہیں۔ کتابوں کا شوق مجھے بھی ہے لیکن میں نادر کتابوں کا روگ نہیں پالتا۔ میں جانتا ہوں کہ نادر کتابوں کے چکر میں انسان آبرو بھی کھو سکتا ہے اور عقل بھی۔ پھر بھی، کوئی نادر کتاب بآسانی میرے ہاتھ لگتی ہے تو میں اسے حاصل کرنے (یا قبول کرنے) میں کوئی باک نہیں رکھتا۔ روزمرہ کی کتابیں ناول، ڈرامے اور افسانے (انگریزی کے)، ایک زمانے میں انگریزی اور یورپی شعرا کے مجموعے اور انتخابات، یہ سب میں خریدتا تھا۔ لیکن اب یہ لے بہت مدھم بلکہ معدوم ہے۔ اب انگریزی کے صرف جاسوسی یا سنسنی خیز یعنی Thriller ناول خریدتا ہوں اور وہ بھی اکثر پڑھ کر لائبریریوں کو بھیج دیتا ہوں۔ دوستوں اور مداحوں کی طرف سے تحفے میں کتابیں البتہ بے شمار آتی ہیں۔ اب میں ان میں سے بقدر سو، پانچ یا سات رکھ لیتا ہوں۔ باقی مقامی لائبریریوں کی نذر کر دیتا ہوں۔ یہی حال رسالوں کا ہے۔ پہلے میں سارے رسالے جمع کرتا تھا، پھر خاص خاص رسالے جمع کرنے لگا۔ اور اب اکا دکا ہی رکھتا ہوں، باقی سب بانٹ دیتا ہوں۔ اس کے باوجود کتابوں کا بوجھ اب مجھ پر اس قدر ہے کہ مستقل سوہان روح بن گیا ہے۔ کوئی کتاب گم ہو جائے تو مجھے اس کی خبر نہیں ہوتی۔ کوئی کتاب اپنی جگہ سے ہٹا کر کہیں اور رکھ دی جائے تو پھر وہ مجھے تا زندگی نہ ملے گی، الا ماشاء اللہ۔

مجھے معلوم ہے کہ مشفق خواجہ کا حال مجھ سے بھی بتر ہو گا۔ لیکن آفریں ہے ان پر کہ انھوں نے کتابوں سے اپنا عشق روز افزوں ہی رکھا۔ مجھے بڑی خوشی ہے کہ ان کے رسالوں میں سے اکثر کو ہم سب کے مشترک دوست اور مشہور لائبریرین جم نائی Jim Nye نے شکاگو یونیورسٹی کے ایک پروگرام کے تحت محفوظ کر دیا ہے۔ ان کی لائبریری ایک مقامی ٹرسٹ کے زیر انتظام ہے جس

میں سب کتابیں محفوظ ہیں۔

مشفق خواجہ نے ادیبوں کی تصویریں بھی بہت جمع کی تھیں۔ خود بھی وہ بہت اچھے فوٹو گرافر تھے۔ کہا جاتا ہے کہ ان کے پاس ایک لاکھ سے زیادہ تصویریں تھیں اور انھیں اس طرح انھوں نے رکھا تھا کہ بے تکلف و توقف مطلوبہ تصویر انھیں مل سکتی تھی۔ خدا کرے وہ ذخیرہ بھی اب ان کے ٹرسٹ میں محفوظ ہو۔ میرا تو یہ عالم ہے کہ پرانے البم جن میں ہزار سے زیادہ تصویریں تو ہوں گی ہی، پڑے جھینک رہے ہیں، انھیں پلٹ کر دیکھنے کی فرصت نہیں۔ اب کیمرہ فون آجانے کی وجہ سے لوگ البم کا روگ نہیں پالتے۔ میں نے اپنے قیمتی کیمرے سینت کر رکھ دیئے ہیں کہ شاید کبھی آثار قدیمہ میں شمار ہوں۔ تصویریں کھینچنے اور محفوظ رکھنے کی فرصت کسے۔ لیکن مشفق خواجہ یہ کام اسی حسن سلیقہ اور جانفشانی سے کرتے تھے جس کا اظہار وہ اپنی تحقیقی تحریروں میں کرتے رہتے تھے۔

جہاں تک مجھے معلوم ہے، مشفق خواجہ کے وسائل محدود تھے، لیکن پھر بھی وہ نہ صرف یہ کہ کتابیں اپنے لئے خریدتے تھے، بلکہ دوستوں کے لئے خرید کر اپنے خرچ پر ہندوستان، پاکستان، اور بیرون ملک بذریعہ ڈاک بھیجتے بھی تھے۔ ان کے خطوط ان معاملات سے بھرے پڑے ہیں کہ اتنے پیکٹ بنوالئے ہیں، اتنے اور بنوا رہا ہوں، انھیں آپ کی خدمت میں جلد بھیجوں گا۔ دوستوں کو خط لکھنے کے معاملے میں بھی وہ اسی فیاضی کا ثبوت دیتے تھے۔ علم اور علم دوستوں سے بے غرض محبت کی یہ مثال مشفق خواجہ پر ختم ہوگئی۔

مجھے بار بار خیال آتا ہے کہ مشفق خواجہ اگر اپنا وقت کتابیں جمع کرنے اور دوستوں کی خدمت میں نہ صرف کرتے تو ہمارے ادب کی کئی اور بھی لازوال خدمات ان کے ہاتھوں انجام پاتیں۔ مثلاً یہی کہ وہ سوڈیڑھ سو دیوان جو انھوں نے مرتب و مدون کر رکھے تھے، ان میں پچاس ساٹھ تو منظر عام پر آ ہی جاتے۔ 'جائزۂ مخطوطات اردو' کی تمام نہیں تو کچھ جلدیں شائع ہو جاتیں۔ اور خدا جانے کیا کیا مزید تصنیفات و تدوینات ان کے نام سے مزین ہوتیں۔ ان کی عمر عزیز کا بہت سارا حصہ انجمن کی خدمت اور دوستوں کی خدمت میں گذر گیا۔ ہمارا زمانہ بھی کیا زمانہ ہے اور ہماری تہذیب بھی کیا تہذیب ہے کہ مشفق خواجہ جیسے شخص کو کام ملے تو انجمن کے رسالوں کی ایڈیٹری کا۔ ان کو تو کسی بڑی لائبریری میں ایک بڑا کمرہ اور تمام سہولتیں دے کر معقول ترین مشاہرے پر مقرر ہونا چاہیئے تھا کہ تم یہیں رہو اور یہیں جیو، دنیا تمھیں کوئی زحمت نہ دے گی۔

ان کی دوست نوازی کا یہ عالم تھا کہ کسی کو پریشان یا فکرمند یا تلاش معاش کی الجھنوں میں گرفتار دیکھتے تو کوشش کرتے کہ پہلے اسی شخص کی خدمت کرلوں، باقی کام پھر ہوں گے۔ کبھی کبھی میں سوچتا اس شخص کے پاس دست غیب ہے یا کیا ہے جو کتابوں کے ذریعہ اور دوسرے ذریعوں سے دوستوں کی خدمت پر اس قدر مستعد رہتا ہے۔ ایک زمانہ تھا جب ہندوستان اور پاکستان کے درمیان ڈاک کی شرح ایک تھی، یعنی ہندوستان کی مقامی شرح پر ڈاک پاکستان جاتی اور پاکستان کی مقامی شرح پر ڈاک وہاں سے یہاں آتی۔ پھر یہ شرح بڑھنا شروع ہوئی، ہندوستان میں کم لیکن پاکستان میں زیادہ۔ پھر جب پاکستان میں محکمۂ ڈاک کو کارپوریشن کی شکل دے دی گئی تو ڈاک شرحیں آسمان کو چھونے لگیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ پاکستان سے کتابوں اور ڈاک کی آمد گھٹتے گھٹتے جوے کم آب ہو کر رہ گئی۔ بھلا کیونکر ممکن تھا کہ سو روپے کی کتاب پر (مثلاً) تین سو روپے کے ڈاک ٹکٹ لگائے جاتے۔ لیکن مشفق خواجہ کو کچھ فرق نہ پڑا۔ وہ اسی رفتار سے کتابیں بھیجتے، بلکہ بانٹتے رہے۔

مشفق خواجہ کا کوئی تذکرہ ان کی خامہ بگوشی کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا۔ روزمرہ زندگی میں وہ جس قدر رکھ رکھاؤ کے پابند، شریف النفس، پاس خاطر احباب (بلکہ پاس خاطر اغیار تک) ملحوظ رکھتے تھے، خامہ بگوشی کے وقت وہ اتنے ہی سفاک اور بیباک ہو جاتے تھے۔ اس روپ (یا بہروپ) میں وہ قریب ترین دوستوں کو بھی نہیں بخشتے تھے۔ اور لطف یہ تھا کہ ان کا مضروب (بلکہ مجروح) نہ صرف یہ کہ گالیاں کھا کے بے مزہ نہ ہوتا تھا، بلکہ وہ تڑپتا تھا اور داد بھی دیتا تھا کہ ہائے ظالم کیا عمدہ بات کہی۔ خامہ بگوش کے کالم میں نام آجانا گویا اعتبار کی مہر لگنا تھا۔ ایک بار مظہر امام مرحوم کو خبر لگی کہ اس بار خامہ بگوش نے آپ پر خامہ فرسائی کی ہے لیکن ذرا طنزیہ معاملہ رکھا ہے۔ مظہر امام بے چین ہو گئے کہ دیکھیں کیا لکھا ہے۔ برا لکھا تو کیا ہوا، لکھا تو سہی ع وہ دشمنی سے دیکھتے ہوں دیکھتے تو ہیں۔ پھر جب تک انھوں نے کالم منگوا دیکھ نہ لیا ان کو چین نہ آیا۔

میں ۱۹۸۰ میں پہلی بار پاکستان گیا تو اخباروں میں کچھ تذکرہ ہوا کہ فاروقی صاحب آرہے ہیں۔ مشفق خواجہ نے کالم لکھا اور سرخی لگائی: 'ان کا نام اخباروں میں یوں اچھالا جا رہا ہے جس طرح لوگوں کے عیب اچھالے جاتے ہیں۔' پھر یہ سرخی کئی اور اخباروں میں نقل ہوئی۔ اس کے بعد بھی انھوں نے میرے بارے میں لکھا، اور اپنے انداز سے۔ یعنی بے تکلف لکھا۔ میر کے بارے میں انھیں مجھ سے اختلاف تھا، اس کا اظہار انھوں نے ایک بار برملا کیا اور نہایت پرلطف

انداز میں کیا۔ ایک بار انھوں نے مجھے لکھا کہ آپ کے رسالے میں آپ کی تعریف وتوصیف پر اتنے مراسلے چھپتے ہیں کہ جی چاہتا ہے اس پر ایک کالم لکھ دوں۔ میں نے جواب میں لکھا کہ آپ ان مضامین اور مراسلوں کا بھی ذکر کر دیجیے گا جو میرے خلاف ہوتے ہیں اور انھیں بھی میں اتنی ہی فراخدلی سے چھاپتا ہوں۔ انھوں نے میری بات کا کوئی جواب نہ دیا لیکن کالم شاید انھوں نے لکھا نہیں۔ میں نے بہر حال ان کا وہ خط 'شب خون' میں چھاپ دیا۔

حقیقت یہ ہے کہ مشفق خواجہ بعض معاملوں میں بالکل انوکھے آدمی تھے۔ اپنی تعریف وہ بالکل پسند نہ کرتے تھے۔ اپنے بارے میں جلسوں اور مضامین اور نمبروں کے وہ بالکل متمنی نہ رہتے تھے۔ 'تخلیقی ادب' کے پانچ بہت ضخیم شمارے انھوں نے نکالے لیکن ان میں اپنا ذکر کہیں نہ آنے دیا، حتیٰ کہ مرتب کی حیثیت سے بھی ان کا نام بہت گمنامی کے سے انداز میں ہوتا تھا۔ ان کے مزاج کو دیکھتے ہوئے یہ بات کچھ نامناسب نہ تھی کہ مدیر صاحب پس پردہ رہیں تو بہتر ہے۔ مجھے بھی نام ونمود سے کچھ رغبت نہیں، لیکن رسالے کی ادارت کی کچھ ذمہ داریاں ہیں اور میں انھیں سمجھتا تھا۔ بہت سے لوگوں کی تخلیق میں نہ چھاپتا، لیکن ان کا مراسلہ چھاپ دیتا، کچھ تو تسلی دل ناشاد کی ہو جاتی۔ خود مشفق خواجہ نے اپنا حال تحسین فراقی سے یوں بیان کیا ہے: 'شاید آپ کو یقین نہ آئے، اپنے بارے میں پڑھنے کو جی نہیں چاہتا۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے میرے بارے میں جو کتاب دہلی سے شائع کی تھی، مجھے چھ سال ہو گئے، آج تک اسے کھول کر نہیں دیکھا۔' (یہ عبارت رفیع الدین ہاشمی نے اپنی مرتب کردہ 'مکاتیب مشفق خواجہ' میں نقل کی ہے۔) لیکن ہر شخص مشفق خواجہ جیسا درویش صفت اور مستغنی عن الدنیا نہیں ہوتا۔

ادبی معاملات میں مشفق خواجہ کی رائیں زیادہ تر وہی تھیں جو انھوں نے اپنے زمانے کے اردو اساتذہ نے حاصل کی تھیں۔ تمام تر ذہانت اور دراکی مزاج اور وقادی طبع کے باوجود وہ بزرگوں ہی کی لیک پر چلنا پسند کرتے تھے۔ جدید شعرا، خاص کر راشد کے بارے میں ان کی رائے کچھ بہت اچھی نہ تھی۔ اور راشد کے بعد کے شعرا میں سے اکثر کو وہ یاوہ گو سمجھتے تھے۔ عسکری صاحب سے (انگریزی ادب میں) شاگردی کے باوجود انھیں میر کے مقابلے میں غالب زیادہ پسند تھے۔ یگانہ کو وہ بڑا شاعر اور اگر بڑا شاعر نہیں تو بہت اہم اور قابل قدر شاعر قرار دیتے تھے۔ میری اپنی رائیں تقریباً ہر معاملے میں مختلف تھیں۔ لیکن انھوں نے اس اختلاف رائے کو ادبی اختلاف ہی تک رکھا، اس میں کبھی مناقشے کا رنگ نہ آنے دیا۔ ہندوستان ہو یا پاکستان، میرا ان کا

میل جول ہمیشہ دوستانہ اور برادرانہ رہا۔

میں اس مضمون کے شروع میں مشفق خواجہ وہ نہایت عمدہ جملہ نقل کیا ہے جو انھوں نے میری 'کمسنی' کے بارے میں کہا تھا۔ پہلی ملاقات میں تو نہیں، لیکن مجھے بعد میں معلوم ہوا کہ میری ان کی عمر کم وبیش برابر تھی۔ ان کی پیدائش ۱۹ دسمبر ۱۹۳۵ کو ہوئی اور میں ان سے ذرا پہلے ۳۰ ستمبر ۱۹۳۵ کو پیدا ہوا۔ میری ان کی مراسلت ومکالمت کب شروع ہوئی، یہ اب یاد نہیں۔ لیکن ۱۹۸۰ میں جب میں کراچی گیا تو ہم دونوں نہایت گرم جوشی سے ملے اور یہ گرم جوشی تا عمر قائم رہی۔ انھوں نے اپنا مجموعۂ کلام 'ابیات' مجھے عنایت کیا کہ یہ 'مجموعۂ خرافات' ہے، اسے کبھی دیکھ لیجئے گا۔ افسوس کہ انھوں نے پھر کوئی مجموعۂ کلام شائع نہ کیا۔ وہ بہت عمدہ شاعر تھے اور غزل کے مزاج شناس تھے۔ لیکن دوسرا مجموعۂ کلام ہی کیا، انھوں نے اردو ادب کو وہ کچھ نہ دیا جسے اپنی غیر معمولی لیاقت، مطالعے اور بے مثال حافظے کی بدولت وہ بآسانی عطا کر سکتے تھے۔ انھوں نے یگانہ پر جتنا وقت اور ذہن صرف کیا، اس کا ایک تہائی بھی غالب یا میر یا داستان امیر حمزہ پر صرف کرتے تو ہمیں خدا جانے کتنے وقیع ونبیل شاہکار مل جاتے۔ اور یگانہ کا بھی انھوں نے کلیات ہی شائع کیا۔ یگانہ کے خطوط اور مضامین پر مشتمل دو مجموعے تسوید ہی کی منزل میں رہ گئے۔

کالم نگاری نے مشفق خواجہ کا بہت نقصان کیا۔ کالموں نے انھیں زیادہ علمی کام سے روکے تو رکھا ہی، لیکن کالموں کی اشاعت میں انھوں نے بھی توجہ اور محنت صرف کی۔ رفیع الدین ہاشمی کے نام ایک خط مورخہ ۲۴ جون ۱۹۹۶ میں مشفق خواجہ نے لکھا: 'کالموں پر بہت وقت ضائع ہوا۔ نظر ثانی اس انداز سے کی ہے کہ بعض کالموں کا حلیہ بگڑ گیا ہے، یعنی انھیں از سر نو لکھا ہے۔' بھلا سوچئے، وہ نابغہ ذہن کیا اس لئے بنا تھا کہ کالم لکھے اور پھر انھیں مکرر لکھے؟ رفیع الدین ہاشمی کی مرتب کردہ 'مکاتیب مشفق خواجہ' میں خالد ندیم کا بنایا ہوا حیات نامۂ مشفق خواجہ بھی شامل ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے کالموں کے دو مجموعے (مرتبہ مظفر علی سید) شائع ہوئے لیکن کوئی دو ڈھائی سو مضامین متفرق ہی پڑے رہ گئے، انھیں مرتب ہونے کی نوبت نہ آئی۔ خط انھوں نے اس کثرت سے لکھے کہ ان کے مکتوبات کے چار تو مستقل مجموعے شائع ہوئے، اور لندن سے شائع شدہ 'متعلقات مشفق خواجہ' (مرتبین: ساحر شیوی، صابر ارشاد عثمانی اور سید معراج جامی) میں ساقی فاروقی کے نام ان کے خطوط کوئی نوے صفحات پر پھیلے ہوئے ہیں۔ اور ابھی ہزاروں خطوط دوستوں کے پاس محفوظ ہوں گے۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ مشفق خواجہ کی شخصیت اتنی بھرپور تھی اور ادب میں ان کا وجود اس قدر مکمل لگتا تھا کہ کسی کو خیال بھی نہ آتا تھا کہ ان کے اصل قلمی آثار تو ابھی دنیا کے سامنے آنا باقی ہیں۔ بجا کہ وہ بیمار رہتے تھے، لیکن بیمار تو ہم سب رہتے ہیں۔ کوئی مشفق خواجہ کی طرح جلدی سے مرنہیں جاتا۔ ستر برس کی عمر بھی کوئی عمر ہے مرجانے کی؟ آج کل تو جسے دیکھئے وہ بچاسی، نوے کے آگے جارہا ہے۔ لیکن کچھ ایسے بھی ہیں جیسے انتظار حسین کہ نوے کو ڈانک جانے کے باوجود جوان لگتے تھے۔ مشفق خواجہ تو ابھی پورے ستر کے بھی نہ تھے، مولانا ابوالکلام آزاد کی طرح انھوں نے بھی سات دہائیاں پوری ہونے کا انتظار نہ کیا۔ ان کی موت کسی جوان کی موت سے کم نہیں۔ مشفق خواجہ کی وجہ سے محفل اس قدر بھری بھری لگتی تھی کہ کسی کو خیال بھی نہ گذرتا تھا کہ وہ ہمیں چھوڑ کر جانے ہی والے ہیں۔ ہم سب سمجھتے تھے کہ ابھی انھیں بہت دن جینا ہے، بہت کچھ کام وہ کریں گے، ہم ان سے مستفیض ہوتے رہیں گے۔ کالم نگاری انھوں نے چھوڑ دی تھی، اچھا ہی کیا تھا۔ اب انھیں علمی مشاغل کے لئے زیادہ وقت ملتا تھا۔ لیکن احمد مشتاق نے کیا عمدہ کہا ہے ؎

انوکھی چمک اس کے چہرے پہ تھی
مجھے کیا خبر تھی کہ مر جائے گا

انتظار حسین کے سامنے، اور انتظار ہی کیوں، متعدد معاصر ادیبوں کے سامنے مشفق خواجہ نوعمر ہی تو تھے۔ لیکن مٹی سب کو بلا لیتی ہے اور جب بلاتی ہے تو کسی کو مجال تعویق نہیں ہوتی۔ شاید اسی لئے ابوالفرج رونی نے چاروں عناصر میں ایک کارفرما دیکھا ہے۔ رباعی ؎

بادی کہ در آئی بہ تنم چو نفس
ناری کہ بسوزی دل عالم بہ ہوس
آبی کہ بہ تو زندہ تواں بودن و بس
خاکی کہ بہ تست باز گشت ہمہ کس

●❖●

جاوید عالم

جنوب مغربی ایشیا کا علمی تناظر

تاریخ، تہذیب اور ادب☆ ایک جائزہ

(ارمغانِ مقالات بہ پیشِ خدمت معین الدین عقیل)

پروفیسر معین الدین عقیل کا شمار ہمارے عہد کے ان اصحابِ علم و دانش میں بھی ممتاز اہمیت کے حامل اہلِ قلم میں ہوتا ہے جو مستقل مزاجی، خاموشی و سنجیدگی سے نہایت بلند معیار علمی و تصنیفی خدمات میں مصروف ہیں۔ انھوں نے اعلیٰ تعلیمی اسناد حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ تحقیقی و تالیفی کاوشوں کے ذریعے مختلف موضوعات پر گراں قدر علمی اثاثہ بھی تیار کیا ہے۔ وہ مختلف جامعات کے ادارہ جاتی امور کا بھی گہرا تجربہ و شعور رکھتے ہیں۔ ساتھ ہی اہم عہدوں کی ذمہ داریاں نباہنے اور تحقیقی اداروں کی پیش رفت کو تیز تر کرنے کا تجربہ بھی ان کی علمی کارگزاریوں کا اہم حصہ رہا ہے۔ پروفیسر معین الدین عقیل کی ان ہی گوناگوں خوبیوں اور متنوع اوصاف کی بنا پر ان کی خدمات کے اعتراف اور ان کے اعزاز میں ادارۂ معارفِ اسلامی، کراچی سے شائع ہونے والے زیرِ تبصرہ ارمغان (Festschritf) کی اولین اشاعت عمل میں آئی ہے۔

اس ارمغان میں شامل مقالہ نگاروں نے جنوبی ایشیا کی تہذیبی، علمی و ادبی روایت کو موضوع بنایا ہے جس میں پاکستان کے علاوہ ہندستان، ترکی، یوروپ، امریکہ اور جاپان وغیرہ کے مشاہیرِ علم و فن کے عالمانہ مقالات شاملِ اشاعت ہیں۔

☆ مرتّبین: ڈاکٹر جاوید احمد خورشید، ڈاکٹر خالد امین

ضخامت: 572 صفحات، قیمت: 600 روپے، ناشر: اسلامک ریسرچ اکیڈمی، کراچی (ادارۂ معارفِ اسلامی، کراچی)

پہلا مقالہ ''محقق الحجاج: ایک نادر سفر نامہ'' کے عنوان سے ہے۔ یہ مقالہ رفیع الدین ہاشمی نے تحریر کیا ہے جس میں انھوں نے انگریزی میں لکھے گئے سفر ناموں کے اردو تراجم کا ذکر کرتے ہوئے بتایا ہے کہ یہ سفر نامہ Pilgrimage to Mecca کا اردو ترجمہ ہے۔ Lady Evelyr Cobbold نے اسے لکھا ہے اور اسے حاجی عبد القدوس افغان نے اردو کا جامہ پہنایا۔ اس مقالے میں سفر نامے کے نفسِ مضمون کا اجمالی جائزہ لینے کے بعد مقالہ نگار نے ترجمے کی فنی حیثیت، زبان و اسلوب اور املا کے مسائل پر بھی گفتگو کی ہے۔

''شیخ اسماعیل رشدی: کلیات خواجہ باقی باللہ کے جامع و مدون'' یہ مقالہ محمد اقبال مجددی کا تحریر کردہ ہے۔ بازار میں خواجہ باقی باللہ کا جو کلیات دستیاب تھا اس پر مدون کا نام نہ تھا، گمان تھا کہ یہ کسی خطی نسخہ پر مبنی ہے۔ فاضل مقالہ نگار کی کاوش نے اس مغالطہ کا ازالہ کرتے ہوئے خواجہ صاحب کے کلیات کے مدون کو دریافت کیا جو دراصل شیخ اسماعیل رشدی ہیں جو خواجہ باقی باللہ کے مرید تھے۔ اس بات کا سراغ مقالہ نگار کو ''تذکرہ زاد المعاد'' کی ترتیب و تدوین کے دوران ملا اور مولانا رشدی کے بارے میں معلومات ''مآثرِ رحیمی'' سے حاصل ہوئیں۔ مقالے میں کلیات کے مشمولات کے اجمالی تعارف کے ساتھ ساتھ مرتب میاں شیخ رشدی کے قدرے مفصل احوال بھی درج کیے گئے ہیں۔

''احمد منزوی: فارسی مخطوطات کے لیے خدمات اور ان سے وابستہ کچھ یادیں'' یہ مقالہ عارف نوشاہی کے قلم سے نکلا ہے جس میں مخطوطات کی تحقیق و تفتیش کے باب میں احمد منزوی کی خدمات کا احاطہ کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی عارف نوشاہی نے شخصی مراسم اور ذاتی مشاہدات کی روشنی میں ممدوح کے شخصی پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی سعی بھی کی ہے۔ ممدوح نے موصوف کے نام جو خطوط لکھے ہیں وہ خطوط بھی اس مقالے کا حصہ ہیں۔

''شاہ تراب: مثنوی مہ جبیں وملا'' یہ مقالہ سلطانہ بخش کا تحریر کردہ ہے۔ شاہ تراب بارھویں صدی ہجری کے صوفی شعرا میں شمار ہوتے ہیں۔ موصوف مبلغ تھے۔ مقالہ نگار نے شاہ تراب کی زیرِ بحث مثنوی کے مخطوطات پر تفصیلی گفتگو کی ہے۔ مثنوی کے نمونے بھی وافر مقدار میں دستیاب ہیں جس سے مثنوی کے رنگ و آہنگ کا اندازہ ہوتا ہے۔ مقالہ نگار نے اس امر پر بھی بحث کی ہے کہ آیا یہ مثنوی طبع زاد ہے یا نہیں؟ جن مثنویوں کے مضامین سے مذکورہ مثنوی کے مضامین کی مماثلت ہے ان مضامین کا تقابل بھی اس مقالے کا حصہ ہے۔

''سلطنت عثمانیہ اور مسلمانانِ ہند'' احمد سعید صاحب کا مقالہ ہے۔ سلطنتِ عثمانیہ اور ملتِ

اسلامیہ ہند میں تاریخی رشتہ رہا ہے۔اس کی بقا کے لیے چلائی گئی تحریکِ خلافت جس کی افادیت کے بارے میں اکابرین میں شدید اختلافات ہیں، اس مقالے کا مرکزی موضوع ہے۔فاضل مقالہ نگار نے بہت سی جزوی اور عام معلومات اس تحریک کی سرگرمی سے متعلق فراہم کی ہیں۔

''حضرت نعمان بن بشیر: خاندان، سیاست، شاعری'' میں نگار سجاد ظہیر نے واحد اموی طرفدار انصاری صحابی کی سیاسی سرگرمی اور شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے سلطنتِ بنوامیہ میں ان کی قدرومنزلت کو بھی اجاگر کیا ہے نیز ان کے خاندانی حالات سے بھی بحث اس مقالے کا حصہ ہے۔ شاعری کی موضوعاتی ترجیحات اور فنی حیثیت پر بھی مقالہ نگار نے سیر حاصل بحث کی ہے۔

''تتمہ فتحیہ عبریہ: عہدِ اورنگ زیب کے بنگال کا ایک اہم تاریخی مآخذ'' یہ مقالہ عطا خورشید کا تحریر کردہ ہے جو خاصا مفصل اور جامع ہے۔مقالہ نگار نے تتمہ فتحیہ عبریہ کے قلمی نسخوں کی چھان بین کی ہے، سرجادو ناتھ سرکار کے ترجمے کا بھی ذکر کیا ہے، علاوہ ازیں مقالہ نگار نے فتحیہ عبریہ کے اضافہ شدہ حصے کا مکمل اردو ترجمہ بھی پیش کیا ہے۔

''برہان پور دارالسرور: احوال وآثار'' حسن بیگ نے تحریر کیا ہے۔ یہ مقالہ مختصر ہونے کے باوجود ایک قصبے کے علمی، ادبی تاریخی اور تعمیراتی پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے اس کی اہمیت و معنویت کو سامنے لاتا ہے۔

''بیدل: جدیدیت اور خاموشی کی جمالیات'' یہ مقالہ اردو کے معروف اور مابعد نوآبادیاتی ادبی تھیوری کو شرح وبسط سے اردو میں پیش کرنے والے ناصر عباس نیر نے تحریر کیا ہے۔موصوف نے پہلے ''بیدل تنقید'' کے کئی کرداروں کی انتقادی تحریروں کا جائزہ ہی نہیں بلکہ محاکمہ بھی کیا ہے اور پھر بیدل کے یہاں موجود جدید ذہن کی جستجو ان کے فن کی روشنی میں کی ہے۔

''سفرنامہ منشی امین چند: اردو کا اولین اور کمیاب سفرنامہ'' یہ مقالہ ارشد محمود ناشاد نے لکھا ہے۔اس سفرنامے کی اشاعت کب اور کیسے ہوئی؟ اس کی اہم خصوصیات کیا ہیں؟ اس کا مواد کیوں اس قدر اہم ہے کہ اس سفرنامے کو اہمیت دی جائے نیز عمارتوں، علاقوں اور مقامات پر کس نوع سے یہ سفرنامہ روشنی ڈالتا ہے؟ اس طرح کے سوالوں کے جوابات اس مقالے میں مل جاتے ہیں۔

''ملکہ وکٹوریہ کے نام واجد علی شاہ کا مکتوب: ایک نادر تاریخی دستاویز'' کے عنوان سے نجیبہ عارف نے ایک نہایت عمدہ مقالہ تحریر کیا ہے جس میں اس نادر اور غیر مطبوعہ خط سے متعلق ضروری کوائف اور خط کے انگریزی متن کے ساتھ اس کا اردو ترجمہ درج کیا گیا ہے اور مفصل حواشی بھی اعلا علمی روایت کے مطابق شامل کیے گئے ہیں۔

''ریاست بہاول پور کا شاہی کتب خانہ: قیام، ترقی اور بربادی''عصمت درانی کا تحریر کردہ ایک اہم مقالہ ہے۔ اس میں خطۂ بہاول پور کی تاریخی اہمیت، علمی مرکزیت اور ثقافتی مرجعیت پر روشنی ڈالی گئی ہے اور اس کے شاہی کتب کی تاریخ اور اس کے ذخیرۂ کتب کی معنویت و قدامت اور علمی میراث کو زیرِ بحث لایا گیا ہے نیز اس شاہی کتب خانے سے متعلق خاندانی نزاع، عدالتی کشمکش اور کتب خانے کی بربادی پر بھی اجمالی گفتگو کی گئی ہے۔ مقالے کی نوعیت تعارفی ہے۔

''نظمِ آزاد کے مطبوعہ نسخے: اختلافِ متن کا تحقیقی مطالعہ'' یہ مقالہ ماتسوموراتا کامیتسو نے لکھا ہے جو تحقیقی نوعیت کا ہے۔ تقابلِ نسخ اور متن بھی اس مقالے کا قابلِ ذکر حصہ ہیں۔ اس سے نظمِ آزاد کے متون کی اختلافی نوعیتیں بھی واضح ہو جاتی ہیں۔

''دیوانِ غالب کا اولین مطبوعہ نسخہ'' شمس بدایونی کا مقالہ ہے۔ انھوں نے نہایت دقّت، دیدہ ریزی اور چھان پھٹک کے بعد یہ مقالہ تحریر کیا ہے جس میں غالب کی زندگی میں شائع ہونے والے دواوین پر اجمالی نظر بھی ڈالی ہے۔ مقالہ نہ صرف معلوماتی ہے بلکہ کم صفحات پر مشتمل ہونے کے باوجود اپنے موضوع کا نہایت ہی جامع و مانع احاطہ کرتا ہے۔

''غیر معروف ریختی گو شاعر نسبت لکھنوی کا نایاب اردو دیوان'' رفاقت علی شاہد کا تحریر کردہ مقالہ ہے جس میں مذکورہ دیوان کا تعارف کرایا گیا ہے۔ صاحبِ دیوان شاعر کی زندگی اور فن سے متعلق مختلف مشاہیر کی آرا کو درج کیا گیا ہے، لکھنؤ سے شاعر کی نسبت کو محقق کیا گیا ہے، دیوانِ نسبت کے قلمی نسخوں پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے اور نمونوں کے ذریعے اپنے مفروضات کو مدلل بھی بنایا گیا ہے۔ ریختی کے باب میں اس دیوان کا تعارف پُر معنی اور اور قابلِ قدر ہے کہ اس صنف سے متعلق ایک نئی چیز حیطۂ روشنی میں آتی ہے۔

''یادگیر: ذکی علی مرادآبادی کی ایک نایاب تصنیف'' یہ مقالہ ابرار عبدالسلام نے تحریر کیا ہے۔ اس میں ذکی مرادآبادی کا تعارف اور سوانحی احوال درج ہیں، رسالہ ''یادگیر'' کے سنِ تالیف، اسلوب، طرزِ نگارش اور موضوعات کو بھی شاملِ بحث کیا گیا ہے۔ ''یادگیر'' کے رسم خط اور املا کے طرز پر بھی کلام کیا گیا ہے اور متن کی قرأت میں پیش آنے والی املائی مشکلات کو بھی نشان زد کیا گیا ہے۔

''غیر مطبوعہ مکاتیب: امیر مینائی بنام رتن ناتھ سرشار'' محمد یامین عثمان کے ذریعے لکھا گیا ایک اہم مقالہ ہے۔ اس میں مکتوب نگار اور مکتوب الیہ کا تعارف کرانے کے بعد امیر مینائی کے غیر مطبوعہ مکاتیب کو مع حوالہ درج کیا گیا ہے۔

''اسلام اور عیسائیت: فرانسیسی مستشرق گارسیں دتاسی کا زاویۂ نظر'' یہ مفصل مقالہ فیض الدین احمد نے لکھا ہے۔ آغاز میں گارسیں دتاسی کی شخصیت اور علمیت کے اس گوشے کی طرف کی جانے والی چشم پوشی پر روشنی ڈالتے ہوئے موضوع کی انفرادیت کا جواز پیش کیا گیا ہے، اس مقالے میں زیر بحث شخصیت کے مذہبی تعصّبات وتحفظات کو معرضِ بحث میں لاتے ہوئے اسلام کے تئیں ان کے نظریات کو واشگاف کیا گیا ہے نیز اسلام کی اثر پذیری سے متعلق ان کے خیالات سے بھی بحث کی گئی ہے۔

''فلم اور ادب: تخلیق سے تقلیب تک'' یہ مقالہ جاوید احمد خورشید نے لکھا ہے جس میں اردو کی تخلیقات کے فلمی روپ زیر بحث لائے گئے ہیں۔ مقالہ نگار نے Adaptation studies کو دراساتِ تقلیب کہا ہے جو کہ محلِ نظر ہے، اڈاپٹیشن اور تقلیب کو ہم معنی ماننا قرینِ قیاس نہیں اور اصطلاح کے لیے تو قطعاً نہیں، اس میں فلم وادب کے رشتے پر گفتگو کی گئی ہے کہ فلم میں ادب کی گنجائش کس حد تک ہے۔ ادبی تخلیقات پر مبنی فلموں کی ایک مختصر فہرست بھی اس مقالے میں درج ہے۔ ہندستانی سنیما سے زبان وادب کے رشتے کی نوعیت کو بھی اس مقالے میں موضوعِ گفتگو بنایا گیا ہے مقالہ خلاصۂ بحث سے محروم ہے۔

''محمد انشاء اللہ خان: ابتلائے سلطنتِ عثمانیہ کا ایک درد مند مصنف'' خالد امین نے تحریر کیا ہے۔ یہاں مصنف نے محمد انشاء اللہ خان کا تعارف نیز سلطنت عثمانیہ سے متعلق ان کی کتابوں کا جائزہ پیش کیا ہے۔ سلطنتِ عثمانیہ کے حوالے سے محمد انشاء اللہ خان کی تصنیفی کاوشوں کی اہمیت و معنویت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

''ڈاکٹر صاحب'' یہ طاہر مسعود کا لکھا ہوا تاثراتی مضمون ہے جو معین الدین عقیل سے متعلق ان کے ذاتی خیالات، تجربات ومشاہدات اور معاملت پر مبنی ہے اور شخصیت کے متعدد پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے جو احساسِ ذمہ داری، انسانی ہمدردی، پیشہ وارانہ دیانت داری، علم اور کتاب دوستی وغیرہ سے تعلق رکھتے ہیں۔

"Letter's of Sprenger written to Sir H.M Elliot" یہ مقالہ ایم اکرام چغتائی کا تحریر کردہ ہے۔ ایلیٹ کی تاریخ اور ہندستانی تاریخ میں اس کی اہمیت کو تعارف کے ذیل میں بیان کیا گیا ہے نیز عہدِ وسطیٰ کی تاریخ کو مسخ کرنے کا جو کام برطانوی عہد کی مدح سرائی کے نشے میں اس سے سرزد ہوا، اس کا بھی مختصر ذکر اس تعارف میں ہے۔ ڈاکٹر اسپرنگر کا تعارف بھی اس تحریر کا حصہ ہے، اس کے بعد دو مکاتیب درج کیے گئے ہیں جو تاریخی نوعیت کے ہیں اور ایک

عہد کو سمجھنے اور حاکم طبقے کے ذہنی رجحان کی تفہیم میں خاصے مدد و معاون ہیں کہ ان کے نزدیک ہماری سابقہ تاریخ کی اہمیت کیا تھی؟ اوراس کے مآخذ تک رسائی کے لیے وہ کیا جتن کرتے تھے کہ دیدہ دلیری سے اپنے کام کی چیزیں اخذ کرسکیں۔

"Ghalib: Correspondence with the east India Company and Queen Victoria" سلیم الدین قریشی کا تحریر کردہ مقالہ ہے۔اس میں ملکہ وکٹوریہ اور ایسٹ انڈیا کمپنی سے غالب کی مکاتبت و مراسلت کا حال درج ہے، غالب کی پنشن کے حوالے سے بھی یہاں اہم معلوت دستیاب ہیں، تاریخ نویسی سے غالب کو کیا فائدہ حاصل ہوا، بادشاہ کے اشعار کی اصلاح سے انھیں کیا مالی فوائد حاصل ہوئے، کس طرح وہ انعام و اکرام سے نوازے جاتے رہے۔1857 سے پہلے ان کی زندگی کیا تھی اور بعد میں اس میں کیا تغیرات ہوئے؟ یہ مباحث اس مقالے میں شامل ہیں۔

''Flecker'sTurkish Poem'' یہ مضمون سید تنویر واسطی کا تحریر کردہ ہے جس میں شاعر کا مختصر تعارف ہے پھر اس کی ترکی نظموں پر اجمالی گفتگو کی گئی ہے۔ یہاں شاعر کے استشراقی پس منظر کو سمجھتے ہوئے اس کی اہمیت کو جانچنے کی بھی سعی کی گئی ہے۔

''Role of Madrasas in Urdu literacy in India'' ہندستان میں مدارس نے اردو تعلیم و تدریس اور اردو شناسی کے فروغ میں کیا کردار ادا کیا ہے، عمر خالدی کا یہ مقالہ اسی سوال سے بحث کرتا ہے۔ ہندستان میں دینی مدارس کے حوالے سے جو وقیع علمی کام ہوا ہے اُس اعتبار سے یہ مقالہ معمولی کے ذیل میں آئے گا۔

"Fact or fiction?: The images of the Sufi author in 10th-12th century" یہ مقالہ تونا گایا سوسوشی نے لکھا ہے۔اس مقالے میں صوفیا کی طرف منسوب تصانیف وتحریروں کی حقیقت کو جاننے کی سعی کی گئی ہے۔دسویں صدی سے لے کر بارھویں صدی تک جو کتابیں یا تحریریں ان سے منسوب ہیں ان کی حقیقت کیا ہے؟ اور ان میں داستان طرازی و عقیدت مندی کو کس حد تک دخل ہے۔مقالہ نگار کا خیال ہے کہ عہدِ مملوک کے مصنفین اور ہمارے تاریخ نویس صوفیا کی جو شبیہ پیش کرتے ہیں ان میں بہت بُعد ہے۔

''The Horizons of Islam in South Asia: Iqbal and Maududi'' یامانے سو کا تحریر کردہ ہے۔مقالہ نگار نے اقبال اور مودودی کی فکریات کو مدنظر رکھتے ہوئے جنوبی ایشیا میں اسلامی افق وفکر کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔اس تحریر میں دو بڑے مفکرین (اقبال اور

مودودی) کی تحریکی فکر اور علمی اور عملی سرگرمیوں کو سمجھنے کی سعی کی گئی ہے۔اسلام کے احیا میں اقبال اور مودودی کی تحریروں،شاعری،اور سیاسی ونیم سیاسی تحریروں نے جو کردار ادا کیا مقالہ نگار نے اس کردار کونشان زد کرتے ہوئے دونوں مفکروں کے اتفاقات وتضادات کو احاطۂ بحث میں رکھا ہے۔

"The status of Sindhi language in India in comparison to Pakistan" اس مقالے میں ماما کین ساکو نے سندھی زبان کا تعارف کراتے ہوئے اس کی لسانی ساخت پر اجمالی گفتگو کی ہے۔اس کے بعد پاکستان کی نسبت ہندستان میں سندھی کی صورتِ حال کا جائزہ پیش کیا ہے۔"Blochi Riwaj in the Wandering Falcon" یہ مضمون کازویوکی مورایاما کا تحریر کردہ ہے۔مقالہ بلوچی رواج کی جستجو کرتے ہوئے قبائلی رسوم کی پابندی کی اہمیت کو واضح کرتا ہے۔مرحوم جمیل احمد کی شاہ کار تصنیف Wandering Falcon اس مقالے کی شاہ کلید ہے۔بلوچی سماج جو کہ رقبہ کے اعتبار سے افغانستان،ایران اور پاکستان کے مختلف ممالک کے مابین منقسم ہے وہاں Nang (ایک رسم) کی اہمیت کیا ہے؟ اس سوال سے اس مقالے میں بحث کی گئی ہے۔

بطورِ مجموعی اس ارمغان میں شامل تمام مقالات متنوع اور ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔تاریخ،تہذیب اور ثقافت کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں۔اہم مخطوطات اور علمی و ادبی شخصیات کے سوانح اور ان کے علمی مقام ومنصب سے متعلق چند نئے زاویوں سے قارئین کو متعارف کراتے ہیں۔انگریزی مقالات بھی قدرے دقیق اور علمی نوعیت کے ہیں۔برصغیر میں اسلامی مفکرین بالخصوص اقبال ومودودی کے اثرات،مقامی زبان یعنی سندھی کے جائزہ کے علاوہ بھی جو مقالات شاملِ کتاب ہیں وہ خاصے وقیع اور علمی ہیں۔اس ارمغان کے مطالعے سے قاری کو جنوب ومغربی ایشیا کی تاریخ وتہذیب بالخصوص برصغیر کی جدید اور وسطی تاریخ وتہذیب کے مختلف پہلوؤں اور موضوعات سے واقفیت ہوتی ہے۔

***

مستقل مضامین کا سلسلہ

عبدالحی

سیّد احمد خاں کا سفرنامۂ پنجاب: ایک جائزہ

سرسیّد کی دو سو سالہ تقریبات کے موقعے پر

سرسید احمد خاں نے ملک وقوم میں 'افکارِ تازہ' کی ترویج نیز اپنی سماجی اور تعلیمی تحریک کو مزید پراثر اور کارآمد بنانے کے مقصد سے مختلف شہروں کا سفر کیا۔ ان اسفار کے ذریعے ملک کے تغیر پذیر سیاسی اور سماجی حالات سے قوم کو آگاہ کرنے کی سعی کی اور بدلتی ہوئی صورتِ حال میں عصری علوم کی اہمیت، افادیت اور ضرورت کے پیشِ نظر انھیں حاصل کرنے کی ترغیب دی۔ اس سلسلے میں سرسید نے پنجاب کا کل چار مرتبہ سفر کیا جس سے ان کی تحریک کو وسعت اور تقویت حاصل ہوئی۔ سرسید نے بالترتیب دسمبر 1873، جنوری 1884، دسمبر 1888 اور آخری بار اپریل 1894 میں پنجاب کا رخ کیا۔ ان چاروں اسفار کی تفصیلی روداد تو نہیں ملتی لیکن ان کے دوسرے سفرِ پنجاب (1884) کے تعلق سے مولوی سید اقبال علی نے 'سید احمد خاں کا سفرنامۂ پنجاب' لکھ کر اس سفر کے احوال کو آئندہ زمانے کے لیے محفوظ کر دیا۔ اس کا دیباچہ شبلی نعمانی نے فارسی زبان میں تحریر کیا اور 1884 میں علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ پریس سے اس کی پہلی اشاعت عمل میں آئی۔ ایک طویل وقفے کے بعد 1973 میں شیخ محمد اسماعیل پانی پتی نے اسے دوبارہ ترتیب دیا اور مجلس ترقی ادب لاہور کے زیرِ اہتمام اس کی اشاعت ثانی ہوئی۔

مولوی اقبال علی کی یہ تحریر روایتی سفرناموں سے بالکل مختلف ہے۔ سفرناموں میں عموماً خوبصورت مناظر اور دلچسپ جزئیات کو پرلطف پیرائے میں پیش کیا جاتا ہے جس کا مقصد قاری کو سفر کی سرسری معلومات کے علاوہ لطف و انبساط کا سامان مہیا کرنا ہوتا ہے۔ لیکن مولوی سید اقبال

علی کی یہ تحریر ایک با مقصد سفر کی حقیقی روداد پر مبنی ہے اور سر سید کی انتھک محنت ان کے بے پناہ خلوص وایثار سے عبارت ہے۔

1857 کی جنگ آزادی کے باعث خصوصاً مسلمان انگریزوں کے عتاب کا نشانہ بنے اور زوال و انحطاط کا شکار ہوئے۔ معاشی، معاشرتی اور تہذیبی اعتبار سے پچھڑتے چلے گئے۔ ان حالات میں سر سید قوم کے مسیحا بن کر ابھرے اور انھیں مذکورہ مسائل کا حل قوم کی تعلیمی ترقی میں ہی نظر آیا۔ سر سید نے خود کو قوم کی ترقی اور فلاح و بہبود کے لیے وقف کر دیا اور اپنے مشن کی تکمیل کے لیے ہمہ جہت تدبیریں کیں، رسالے جاری کیے، علمی اور تعلیمی اداروں کو نہ صرف قائم کیا بلکہ اپنی فکر و تحریک کو عام کرنے کے مقصد سے ملک بھر میں گھوم گھوم کر لوگوں سے ہم کلام ہوئے۔ سر سید کی ان کاوشوں کو سمجھنے اور بغور مطالعہ کرنے کے لیے مولوی اقبال علی کی یہ تحریر بنیادی ماخذ کا درجہ رکھتی ہے، بقول حمید احمد خاں ''سید احمد خاں کا سفر نامۂ پنجاب محض ایک سفر نامہ نہیں بلکہ 1857 کی تباہی کے بعد مسلمانانِ برعظیم کی جہدالبقا کی داستان کا اہم باب ہے۔''

علی گڑھ سے لاہور تک کے اس سفر میں مصنف کے علاوہ حاجی محمد اسماعیل خاں، سید محمد علی اور محمد اکرام اللہ (دہلی سے شریکِ سفر ہوئے) سر سید کے ہمراہ تھے۔ ان حضرات نے ۲۲ر جنوری 1884 سے 6 فروری 1884 کے درمیان لدھیانہ، امرتسر، گورداس پور، لاہور وغیرہ کا دورہ کیا۔ پنجاب کے ان شہروں کی علمی، ادبی اور سماجی انجمنوں نے سر سید کے اعزاز میں جلسے منعقد کیے۔ ان جلسوں میں سر سید نے تعلیم و تربیت، اخوت و محبت، مذہبی رواداری، قومی یکجہتی اور انسان دوستی جیسے حساس اور اہم موضوعات پر اظہار خیال کیا۔ مصنف نے سارے لکچرز و خطبات نیز جلسوں کی دیگر جزئیات و کیفیات کو پوری واقعیت اور صداقت کے ساتھ اس سفر نامے میں درج کر دیا ہے اور انھیں اوصاف کی بنیاد پر یہ تصنیف امتیازی حیثیت کی حامل بن گئی ہے۔ حمید احمد خاں نے سفر نامے کے تعارف میں بجا طور پر اسے تاریخی دستاویز قرار دیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''سر سید اور ان کے رفقا نے چار مرتبہ لاہور اور پنجاب کے بعض دوسرے شہروں کا سفر کیا۔ 1873 کے سفر کی تفصیلات ہم عصر اخبارات میں دبی رہ گئی ہیں مگر اس کے بعد سر سید کا فاتحانہ داخلہ جنوری 1884 میں جب پھر پنجاب کے شہروں میں ہوا تو انھیں مولوی سید اِقبال علی جیسا قابل و مستعد رفیق میسر تھا جس نے سفر نامہ مرتب کر کے اس سفر کو زندہ جاوید کر دیا... زیر نظر سفر نامہ سر سید کے دوسرے سفر پنجاب (1884) سے متعلق ہے،

لیکن اسے سفر نامے کے طور پر نہیں ایک تاریخی دستاویز کی حیثیت سے، اس پس منظر میں دیکھنا چاہیے۔''

(سید احمد خاں کا سفر نامہ پنجاب، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص: ل، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، 1979)

مولوی سید اقبال علی اس سفر نامے کی وجہ تصنیف کے تعلق سے فرماتے ہیں:

''وہ سب لیکچر اور ایڈریسوں کے جواب زبانی تھے مگر میں نے التزام کیا تھا کہ جہاں تک مجھ سے ہو سکے، میں لفظ بلفظ ان کے ملفوظات کو قلم بند کرتا جاؤں۔ میں سمجھتا ہوں کہ میں نے اس کام کو پورا کیا ہے اور وہ ذخیرہ ان کی تمام تقریروں کا اور تمام یادداشتیں اس سفر کے واقعات کی میرے پاس موجود ہیں، اس لئے میں نے مناسب سمجھا کہ ان سب کو اس رسالے میں جمع کر دوں اور جو لوگ ان جلسوں میں موجود نہ تھے، ان تک بھی ان جلسوں کی کیفیت بذریعہ اس رسالے کے پہنچاؤں''۔

(سید احمد خاں کا سفر نامہ پنجاب، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص: 4، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، 1979)

اس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مصنف کا اصل مقصد سرسید کی تقریروں اور ان کی زبان سے نکلے ایک ایک حرف کو محفوظ کرنا تھا جس سے یہ تاریخی دستاویز کی صورت اختیار کرلے اور لوگ سرسید کے سنگھرش اور مقبولیت اور اس تحریک کے اتار چڑھاؤ سے واقف ہو سکیں۔ درحقیقت سرسید کی کہی گئی ہر ایک بات ہر ایک نکتہ 'دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے' کے مصداق لوگوں کے دلوں پر اثر انداز ہوا۔ لوگوں نے نہ صرف یہ کہ انھیں بغور سنا اور تعلیم کی طرف راغب ہوئے بلکہ سرسید کی خدمت میں عطیات بھی پیش کئے جسے انھوں نے بے حد احسان مندی کے ساتھ قبول کیا۔ سرسید کی گفتگو کی اثر انگیزی کے تعلق سے لدھیانہ کے ایک جلسے مورخہ 23 جنوری 1884 کا نقشہ اقبال علی نے یوں بیان کیا ہے:

''شام کو ٹون ہال میں لیکچر دینا قرار پایا تھا۔ وقتِ معین پر ٹون ہال میں نہایت کثرت سے لوگ جمع ہو گئے اگرچہ ٹون ہال کا ہال وسیع ہے مگر لوگ اس قدر کثرت سے آئے کہ اس میں سما نہ سکے۔ دروازوں میں اور برآمدوں میں بھی لوگ بھر گئے، وہ بھی کافی نہ ہوئے۔ سنا ہے کہ بہت سے لوگوں کو برآمدوں میں بھی جگہ نہ ملی اور لاچار ان کو واپس جانا پڑا جس ارمان بھرے دل سے آئے تھے، حسرت بھرے دل سے واپس گئے۔ اس

مجلس کے صدر انجمن جناب نواب علی محمد خاں صاحب تھے انھوں نے ایک مختصر و برجستہ تقریر میں سید صاحب کی تشریف آوری کا شکریہ کیا اور 'قومی تعلیم اور قومی ہمدردی اور باہمی اتفاق' پر لکچر دینے کی درخواست کی۔ اس کے بعد سید صاحب کھڑے ہوئے اور ایک نہایت پرمغز اور فصیح لکچر دیا۔ جو الفاظ اس بے اختیاری کی حالت میں سید صاحب کی زبان سے نکلتے تھے، مرزا دبیرؔ اور انیسؔ مرحوم کے مرثیوں کا کام دیتے تھے۔ سامعین بے خود سے ہو گئے تھے اور تقریباً سب کی چشم تر تھی اور بعضے ضبط نہ کر سکے اور بے اختیار چیخیں نکل گئیں۔''

(سید احمد خاں کا سفرنامہ پنجاب، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص:11-10، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، 1979)

سرسید ملک وقوم کے لیے بے حد حساس اور دردمند دل رکھتے تھے، ان کی نگاہ میں بلندی اور سخن میں دل نوازی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی زبان سے نکلی ہوئی ہر بات حساس طبیعت کے لوگوں کو اپیل کرتی تھی۔

سرسید قوموں کے عروج وزوال کے فلسفے سے بھی واقف تھے چنانچہ سرسید نے مسلمانوں کے آپسی جھگڑے اور نااتفاقی کو پچھڑے پن کی بنیادی وجہ قرار دیا اور انھیں اتحاد و اتفاق کی ضرورت واہمیت سے باور کرایا اور اخوت ومحبت سے رہنے کی تلقین کی جس سے قوم ترقی اور فلاح کی راہ پر گامزن ہو سکے۔ سرسید کے الفاظ یوں ہیں:

''جس قصبہ وشہر میں جاؤ، جس مسجد و امام باڑے میں گزرو باہم مسلمانوں کے شیعہ وسنی، وہابی و بدعتی لامذہب ومقلد ہونے کی بنا پر آپس میں نفاق و عداوت پاؤ گے۔ ان نااتفاقیوں نے ہماری قوم کو نہایت ضعیف اور ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ہے۔ جمعیت کی برکت ہماری قوم سے جاتی رہی ہے۔ قومی ہمدردی اور قومی ترقی اور قومی امور کی انجام دہی میں اس نالائق نااتفاقی نے بہت کچھ بد اثر پہنچایا ہے... پس ہماری قوم کی ترقی کا سب سے اوّل مرحلہ یہ ہے کہ ہم آپس کی محبت سے اس عداوت ونفاق کو یکتائی اور یک جہتی سے مبدل کریں۔''

(سید احمد خاں کا سفرنامہ پنجاب، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص:14، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، 1979)

انگریزوں نے ہندوستان میں اپنی حکومت کی پائیداری کے پیش نظر Divide and

rule کی پالیسی اختیار کی اور ایسے حالات پیدا کیے جس سے ہندوؤں اور مسلمانو کے مابین دل شکستگی اور نفرت کے جذبات مشتعل ہوئے اور ملک کی فضا فرقہ واریت کی وبا سے مسموم ہونے لگی، دوسری طرف سرسید پرامن اور خوشگوار ماحول کے ساتھ ملک کی ہمہ جہت ترقی کے خواہش مند تھے اس لیے وہ نہ صرف مسلمانوں کے باہمی اتحاد و اِتفاق کے قائل تھے بلکہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان بھی خلوص و محبت اور دوستانہ تعلقات پر زور دیتے ہوئے متنبہ کیا:

''اسی زمین پر، ہندوستان کی ہو یا پنجاب کی، دکن کی ہو یا ہمالیہ کی، ہم دونوں رہتے ہیں۔ اسی ملک کی ہوا سے، اسی ملک کے پانی سے، اسی ملک کی پیداوار سے دونوں کی زندگی ہے۔ ہزاروں امور تمدن ایسے ہیں کہ بغیر ہمارے ان کو اور بغیر ان کے ہم کو چارہ نہیں ۔ ہمسائے کا ادب ہمارے مذہب کا ایک جزو ہے ... تمام امور انسانیت میں جو تمدن و معاشرت سے تعلق رکھتے ہیں، ایک دوسرے کے مددگار ہو۔ آپس میں سچی محبت، سچی دوستی، دوستانہ بردباری رکھو کہ دونوں قوموں کو ترقی کرنے کا یہی رستہ ہے''۔

(سید احمد خاں کا سفرنامہ پنجاب، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص:16، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، 1979)

سرسید صرف عظمتِ رفتہ پر سر دھننے کے قائل نہ تھے بلکہ 'جہانِ تازہ' کی نمود چاہتے تھے۔ جبکہ دقیانوسی اور قدامت پرست حلقے نے مغرب سے آئی عصری تعلیم کی مخالفت کی اور اپنے آبا واجداد کے عملی کارنامے کو ہی اول و آخر جانا۔ ایک طرف مغرب نے اپنی کدّ و کاوش سے علم کی بیشتر شاخ خصوصاً سائنس کو بہت ترقی دی تو دوسری طرف ہندوستان مشرقی علوم مثلاً مذہبیات ادب اور فلسفہ تک ہی محدود رہا۔ ایسے میں سرسید نے ہم وطنوں کو خوابِ غفلت سے بیدار کرنے کی سعی کی۔ گورداس پور میں ضلع اسکول کے ایک جلسے میں خطاب کرتے ہوئے ہندوستانیوں سے ماضی پرستی سے باہر نکلنے اور 'اپنی دنیا آپ پیدا کرنے' کی دعوت دی۔ فرمایا:

''اس وقت میں آپ صاحبوں کی خدمت میں تعلیم اور اِتفاق پر چند الفاظ بیان کروں گا جیسا کہ مجھ سے اِرشاد کیا گیا ہے...اے صاحبو! ہمارے ملک ہندوستان میں جو کہ غالباً صدیوں سے ان دو قوموں سے، جو ہند و اور مسلمان کے لفظ میں تقسیم کی گئی ہیں، آباد ہیں۔ ان کے بزرگوں کی عظمت اور فضیلت اور ناموری ایسی نہ تھی جو بھولی جائے ہندوؤں کے

بزرگ جس قدر کہ انھوں نے تمام علومِ ریاضیات، ہندسہ، حساب، لاجک، فلاسفی، مارل سائنس میں ترقی کی...جس سے ان کی اولاد کو فخر ہے مسلمان بعد کو اس ملک میں آکر آباد ہوئے وہ بھی اپنے بزرگوں کی عمدہ تحریرات، عمدہ تالیفات اور تصنیفات پر فخر کرتے ہیں۔ اُنھوں نے علم کی ہر شاخ میں ترقی دی...مگر اے دوستوں بزرگوں کی بات یاد کر کے فخر کرنا اور خود کچھ نہ ہونا حمیت کے خلاف ہے بلکہ اپنی جہالت اور کم عملی سے ان بزرگوں کے نام کو بھی بٹہ لگانا ہے۔ نہایت افسوس ہے ان دونوں قوموں پر جن کے بزرگ ایسے گزرے اور یہ جہالت میں پڑ کر بزرگوں کو بھی بدنام کریں۔ اس زمانے میں علم کا بہت چرچہ ہو رہا ہے لیکن ہم کو تعلیم کے معاملے میں اوّل غور کرنا چاہیے کہ کیا چیز ہے جس کو ہم سیکھیں اور کیا چیز ہے جس کا سیکھنا ہم کو مفید نہ ہوگا۔''

(سیداحمد خاں کا سفرنامہ پنجاب' مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص:25-121، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، 1979)

اگر مصنف صرف خطبات اور جلسوں کی روداد بیان کرنے تک محدود رہتا تو یہ سفرنامہ ایک صحافتی روداد بن کر رہ جاتا لیکن مصنف نے سفر کی دیگر جزئیات اور مناظر کو اس انداز سے پیش کیا ہے جس سے اس میں ادبی شان پیدا ہوگئی ہے اور اس طرح یہ سفرنامہ ادبی سرمایے میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس سفرنامے کے ذریعے ہمیں اس عہد کی تہذیب و معاشرت کا بھی پتا چلتا ہے۔ لاہور اسٹیشن کا منظر یوں بیان کیا ہے:

''لاہور اسٹیشن پر ہم کو ایسا سامان دکھائی دیا جیسا کی الف لیلہ کے قصوں میں بیان ہوا ہے۔ کل اسٹیشن لوگوں سے کھچا کھچ بھرا ہوا تھا۔ اسٹیشن پر لال بانات کا فرش بچھایا گیا تھا۔ اس کے دونوں طرف دو قطاریں ایسے لوگوں کی تھیں جو ترکی ٹوپی پہنے ہوئے تھے۔ مجلس اسلامیہ لاہور کی جانب سے انگریزی اور اردو میں ایک پروگرام سید صاحب کی تشریف آوری کا اور ان کاموں کا، جو زمانہ قیام میں ہونے والے تھے چھپا ہوا تقسیم ہوگیا تھا اس میں یہ بھی لکھا تھا کہ سید صاحب مہاراجہ کپورتھلہ کی کوٹھی میں فروکش ہوں گے...ہجوم اس قدر کثرت سے تھا کہ ہر ایک صاحب سے ملنا اور شکریہ کرنا ناممکن تھا مگر جہاں تک ہوسکتا تھا سید صاحب دلی احسان مندی کے

طریقے پر لوگوں سے ملتے اور مصافحہ کرتے تھے۔''

(سید احمد خاں کا سفر نامہ پنجاب' مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص: 85-184، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، 1979)

جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے کہ یہ سفر نامہ ایک با مقصد سفر کی حقیقی روداد پر مبنی ہے ساتھ ہی اس میں سفر کی دیگر جزئیات اور کیفیات کو بھی ادبی پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔ یہاں پر یہ نکتہ قابل غور ہے کہ فن رپورتاژ نگاری کے تقاضے بھی یہی ہیں، چنانچہ سفر نامے کے انھیں اوصاف کی بنا پر داستانِ تاریخ رپورتاژ نگاری کے مصنف ظہور احمد اعوان نے اسے رپورتاژ قرار دیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''اگر اس سفر نامے کی ہیئت مواد اور مقاصد کا تجزیہ کیا جائے تو اسے سفر نامہ سے زیادہ رپورتاژ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس میں رپورتاژ کی بھی بہت سی خصوصیات نہیں پائی جاتیں مگر رپورٹ کا عنصر کافی سے زیادہ موجود ہے۔ سیاحت و تفریح کا عنصر تقریباً مفقود ہونے کی بنا پر اسے رپورتاژ قرار دینے میں کوئی دشواری نہیں ہے''۔

(داستان تاریخِ رپورتاژ نگاری از ڈاکٹر ظہور احمد اعوان، الوقار پبلی کیشنز لاہور ص: 109)

ظہور احمد اعوان اس تحریر کو نہ صرف رپورتاژ قرار دیتے ہیں بلکہ اسے اردو کا پہلا رپورتاژ بھی مانتے ہیں، لکھتے ہیں:

''مولوی اِقبال علی کی اس تالیف کو رپورتاژ ماننے کے بعد وہ اُردو کے پہلے رپورتاژ نگار ٹھہرتے ہیں۔''

(داستان تاریخِ رپورتاژ نگاری از ڈاکٹر ظہور احمد اعوان، الوقار پبلی کیشنز لاہور ص: 115)

بہر حال اسے رپورتاژ مانا جائے یا سفر نامہ لیکن تحریر ایک دردمند مصلح قوم کی جدو جہد کا ایک منھ بولتا ثبوت ہے۔ چوں کہ اس سفر نامے کا مسودہ سر سید نے خود دیکھا تھا اور اس کی اشاعت کی منظوری دی تھی اس لیے اس کے استناد میں کوئی شبہ باقی نہیں رہ جاتا ہے۔ مختصراً یہی کہا جا سکتا ہے کہ سر سید کی شخصیت اور فکر و تحریک کی مکمل تفہیم کے لیے اس سفر نامے کا مطالعہ ناگزیر ہوگا۔

☼☼☼

علی احمد فاطمی

ساحراورالہ آباد

(ساحرلدھیانوی کی یومِ وفات (25اکتوبر) کے موقعے پر)

ساحرلدھیانوی جو وطن کے اعتبار سے تو لدھیانے کے حوالے سے مشہور ہوئے، مگران کا مستقل مسکن بمبئی ٹھہرا جو آخرش وطنِ ثانی بن گیا۔ ایسے میں الہ آباد ان کی زندگی کے نقشے میں ہر چند کہ ایک باریک نکتہ تھا مگر اس کی اہمیت اپنے دور کے اس مقبول ترین شاعر کی ذاتی زندگی میں کسی طرح کم نہ تھی۔ الہ آباد جو ماضی میں صوفی سنتوں کا آستانہ رہا پھر ماضی قریب میں اردو، ہندی، انگریزی ادیبوں، صحافیوں، دانشوروں اور سیاست دانوں کا کاشانہ ہوگیا: کاشانۂ سیاست، کاشانۂ وکالت اور کبھی کبھی کاشانۂ بغاوت بھی جس کے سلسلے الہ آباد میں باغی شہزادے خسرو سے لے کر باغی مولوی لیاقت علی کے اور بغاوت کی علامت خسرو باغ اور باغی آنند بھون تک پھیلے ہوئے ہیں۔ الہ آباد کی طویل تاریخ نہایت وقیع ہے۔ اس کی تہذیب کی ایک مہتم بالشان روایت بھی بے مثال ہے جس کے ذکر کا یہ وقت تو نہیں تاہم یہ کہنا بے محل نہیں کہ الہ آباد کے ادیبوں شاعروں کی مرکزیت اور ہماہمی نے باہر کے ادیبوں کو ہمیشہ متوجہ اور متاثر کیا۔

ساحرلدھیانوی ترقی پسند شاعر تھے اور ترقی پسند تحریک کی اساس اور اس کی توسیع میں الہ آباد نے فیصلہ کن رول ادا کیا۔ سجاد ظہیر تو تھے ہی الہ آباد کے۔ فراق، اعجاز حسین، اپندر ناتھ اشک، بلونت سنگھ، احتشام حسین، سید محمد عقیل، مصطفیٰ زیدی، اجمل اجملی، شبنم نقوی بھی ترقی پسند ادب کی تاریخ کے درخشاں باب ہیں۔ ترقی پسندوں کی صف میں ایک اہم نام مشہور ادیب نقاد اور تخلیق کار دیوندر اسر کا ہے جو اصلاً پنجاب کے تھے لیکن تعلیم الہ آباد میں پوری کر رہے تھے۔ ساحر

لدھیانوی سے ان کی پرانی دوستی تھی۔ یہ بات 48-1947 کی ہے جب دیوندر اسر الٰہ آباد یونی ورسٹی کے اقتصادیات میں ایم.اے.کر رہے تھے اور اردو میں کہانیاں بھی لکھتے تھے۔اس زمانے کے لکھنے والوں میں ایک اور نام محمود احمد ہنر کا ہے جو گاندھی جی کے ساتھ رہے اور ان کی شہادت کے بعد الٰہ آباد آکر 'فسانہ' نام کی میگزین نکالنے لگے۔ اتفاق سے ان ہی دنوں الٰہ آباد میں ترقی پسند ادیبوں کی کانفرنس ہوئی جو اردو اور ہندی کے ادیبوں کا بڑا مجمع تھی۔ اِسّر سے دوستی اور رسالہ 'شاہراہ' کی تنگ دستی ساحر کو الٰہ آباد لے آئی۔ساحر اُس وقت تک نہ صرف ترقی پسند شاعر کے طور پر شہرت پا چکے تھے بلکہ ترقی پسند رسالے 'شاہراہ' کے مدیر بھی تھے۔اس رسالے کے لیے وہ الٰہ آباد کے شعرا و ادبا سے مضامین،شاعری وغیرہ کی توقع بھی رکھتے تھے۔ ہندی کے ایک ادیب مدن دکشت نے دیوندر اسر پر مضمون لکھتے ہوئے ساحر کے بارے میں کہا ہے:

> ''ساحر لدھیانوی لاہور میں پاکستان کی وفاداری کا حلف اٹھانے کی تاب نہ لا سکے تو ہندستان کھسک آئے اور ان دنوں شاہراہ نکالنے کے لیے الٰہ آباد آئے ہوئے تھے۔''

الٰہ آباد کا یہ سفر غالباً ساحر کا اس شہر سے پہلا تعارف تھا۔ اتفاق سے ان ہی دنوں وامق جونپوری اور سلام مچھلی شہری بھی ملازمت کے سلسلے میں الہ آباد میں تھے اور ایک کہانی پر چلنے والے مقدمے کے سلسلے میں خواجہ احمد عباس بھی الٰہ آباد آئے ہوئے تھے۔ یہ محض اتفاق تھا کہ عباس کی مذکورہ کہانی (سردار جی) ہندی میں پہلی بار الٰہ آباد کے رسالے 'مایا' میں شائع ہوئی تھی اور مقدمے کی وجہ سے مایا کو خوب پبلسٹی مل رہی تھی۔اس وقت الٰہ آباد میں شاعروں اور ادیبوں کی بہار آئی ہوئی تھی۔ہم نوجوانوں میں ساحر کی نظموں اور ان کی گلابی رومانیت کا طلسم سوار تھا لیکن وہ ملنے جلنے میں اتنے اچھے نہیں تھے جتنے کہ وامق،کیفی اور دوسرے ترقی پسند شعرا و اُدبا تھے۔ وہ صرف دیوندر اِسّر کے ساتھ ہی رہتے اور اِسّر ہی انھیں اردو/ہندی کے ادیبوں اور شاعروں سے ملاتے پھرتے۔ ملنے ملانے کا مقصد 'شاہراہ' کے خریدار بنانا ہی نہیں تھا بلکہ مضامین وغیرہ حاصل کرنا بھی ان کے اس سفر کا اہم مقصد تھا۔ایک طالبہ کو ساحر پر ڈی فل کراتے ہوئے ایک واقعہ میں نے پڑھا کہ ساحر اور اسر،اپندر ناتھ اشک کے پاس گئے۔اشک نے اشاعت کے لیے اپنی ایک کہانی ساحر کو دے دی لیکن تاکید سے کہا کہ اشاعت سے قبل اس کا معاوضہ ضرور بھجوا دیجیے گا۔ساحر نے ہامی بھر لی۔ پھر ایک مضمون دیتے ہوئے کہا یہ مضمون میری بیوی کوشلیا نے مجھ پر لکھا

ہے۔اس کا معاوضہ بھی بھیج دیجیے گا۔وہ بھی منظور ہوا۔ پھر ایک مضمون اور دیتے ہوئے کہا کہ ایک مضمون میں نے کوشلیا پر لکھا ہے اس کا بھی معاوضہ بھیج دیجیے گا۔ یہ معاملہ ساحر کی برداشت سے اتنا باہر ہوگیا کہ اسّر، ساحر اور دو ایک ہندی کے ادیبوں اور شاعروں نے غم وغصہ اور جھنجھلاہٹ میں ساری رات جاگتے ہوئے تلخ وشیریں مشروبات سے غصے کو دور کرنے کی کوشش میں گزار دی۔سوال جواب ہوتے رہے۔ایک سوال یہ بھی تھا کہ تاج محل پرانی عمارت ہے۔آثارِ قدیمہ ہے۔آپ آج کے سماجی شاعر ہیں۔آج کے سماجی شعور سے کل کی عمارت کو ناپنا کس قدر مناسب ہے۔ساحر نے جواب دیا تھا: ارے بھائی میں تو دورِ حاضر کا شاعر ہوں کسی آثارِ قدیمہ کو دیکھ کر میرا ردِّعمل دورِ حاضر کے سماجی شعور کے مطابق ہی تو ہوگا۔ایک اور موقعے پر انھوں نے اس نظم کی وجہِ تخلیق یہ بتائی تھی کہ کچھ لوگ لاہور سے دہلی وآگرہ گھومنے آئے تو تاج محل بھی دیکھا اور خوب خوب تعریف کی۔ساحر نے تاج محل کی ضرورت سے زیادہ تعریف سے تنگ آکر یہ نظم کہہ دی۔یہ گفتگو الٰہ آباد میں ہوئی اور وہ بھی ہندی ادیبوں کے درمیان، اسی لیے، یہ واقعہ ایک ہندی ادیب کے قلم سے نکلا اور یہ واقعہ نما مضمون 1949 میں ہندی رسالہ 'ہنس' میں شائع ہوا۔اس سیاق و سباق میں ایک اہم سوال یہ ہے کہ اسّر نے کوئی مضمون ساحر پر کیوں نہیں لکھا جب کہ وہ ان کے بہت قریبی دوست تھے یا اس عہد کے الٰہ آباد کے کسی ہم عصر ادیب نے ساحر پر قلم کیوں نہیں اٹھایا۔

حسنِ اتفاق کہ کچھ عرصے بعد ساحر کی ممانی اپنی دو بہنوں کے ساتھ الٰہ آباد میں آکر رہنے لگیں جنھیں ساحر بے حد عزیز رکھتے تھے۔ان کی ممانی گڑیا تالاب پر نوراللہ روڈ کے ایک مکان میں رہتی تھیں۔ساحر کبھی کبھی اپنی ممانی اور بہنوں سے ملنے الٰہ آباد آیا کرتے تھے۔اسی گڑیا تالاب کے پاس ممتاز ترقی پسند ناقد اور میرے استاد احتشام حسین بھی کرایے کے ایک مکان میں رہتے تھے۔استادِ محترم عقیل صاحب نے بتایا کہ احتشام صاحب کا مکان قریب ہونے کی وجہ سے ساحر کی الٰہ آباد کے قیام کے دوران ملاقات بالعموم صرف احتشام صاحب ہی سے ہوتی تھی اور باقی لوگوں کو یہ پتا ہی نہیں چلتا تھا کہ ساحر کب الٰہ آباد آئے اور کب واپس بمبئی لوٹ گئے۔الٰہ آباد میں ایک صاحب اور ہیں کلیم عرفی، اُن دنوں وہ بھی افسانے، ناول لکھا کرتے تھے۔ساحر سے ان کے بھی تعلقات تھے۔وہ اپنی اور ساحر کی دوستی کی بات ضرور کرتے ہیں لیکن ان دنوں شدید بیمار ہیں اور گفتگو کم کر پاتے ہیں، اس لیے، ان سے گفتگو نہ ہوسکی۔بہرحال یہ بتانا مشکل ہے کہ ساحر الٰہ

آباد کب اور کتنی بار آئے۔ مگر یہ طے ہے کہ وہ متعدد بار اس شہر میں آئے۔ ویسے بھی یہ کوئی تحقیقی مقالہ نہیں ہے بلکہ ایک اہم شاعر کے ایک اہم شہر سے رشتوں کے بارے میں معلوم شدہ مواد کو آئندہ نسلوں کے لیے محفوظ کرنا مقصود ہے۔ میرے اپنے ذہن پر ساحر کا وہ تاثر بہت گہرا ہے جو ان سے ہونے والی چند مگر براہِ راست ملاقاتوں میں قائم ہوا۔ وہ زمانہ ہماری طالبِ علمی کا تھا جس میں ہم یونی ورسٹی، مسلم ہاسٹل وغیرہ کے مشاعروں میں نہ صرف شریک ہوتے بلکہ انتظام و انصرام میں بھی برابر کے شریک رہتے۔

راقم الحروف کی ساحر سے صرف تین ملاقاتیں ہوئیں۔ ایک دور سے اور دو قریب سے۔ دور کی ملاقات ایک مشاعرے کی اب یاد نہیں۔ یہ بھی نہیں یاد کہ وہ مشاعرہ کون سا تھا اور کس نے منعقد کیا تھا۔ میں اُس وقت بی.اے. کا طالبِ علم تھا۔ ساحر سے دو اور ملاقاتیں اُس وقت ہوئیں جب میں ریسرچ کا طالبِ علم تھا۔ احتشام صاحب کا انتقال (دسمبر 1972) ہو چکا تھا اور ان کے بیٹے جعفر عباس الہ آباد یونی ورسٹی سے وابستہ ہو گئے تھے اور ہم چند احباب ان کے گڑیا تالاب والے مکان پر اکثر آیا جایا کرتے تھے۔ انہی دنوں پتا چلا کہ ساحر الہ آباد آئے ہوئے ہیں اور اپنی ممانی کے گھر ان کا قیام ہے۔ ہم دو تین دوست بھاگے ہوئے ان کے گھر گئے اور ہمیں ایک کمرے میں بٹھا دیا گیا۔ لمبے اور بے تکے ساحر لدھیانوی بے تکلفی کے ساتھ کمرے میں داخل ہوئے۔ انھیں اتنے قریب سے دیکھ کر ہم بھونچکا رہ گئے۔ یہ بھونچکا پن قربت کا تو تھا ہی ساتھ ہی حیرانی کا دخل بھی اس میں کم نہ تھا — اتنے خوب صورت نغموں کا خالق خود کسی بھی طرح خوب صورت نہیں ہے، یہ بات اولاً ہمارے گلے نہیں اتری۔ یہی نہیں بلکہ ساحر عجیب سے بھی تھے یا اس وقت ہمیں ایسا لگا۔ گھر میں مرمت چل رہی تھی، سامان ادھر ادھر بکھرا پڑا تھا جس کے لیے وہ معذرت کرنے لگے۔ ساحر کو اتنے قریب سے دیکھ کر ہم گدگد ہو رہے تھے۔ اس قدر مقبول شاعر، بی.آر. چوپڑہ کا محبوب شاعر۔ 'دھول کا پھول' سے لے کر 'ہمراز' کے گیت ایک ہی جست میں ہمارے ذہن میں آنے لگے۔ لیکن تھوڑی ہی دیر میں ان کی شفقت بھری آواز نے اس تاثر کو بکھیر دیا:

''کیا پئیں گے آپ لوگ؟'' وہ پوری اپنائیت سے بولے۔ ظاہر ہے کہ ان کے لہجے میں پنچایت کا عنصر نمایاں تھا۔

ہماری عمر صرف چائے پینے کی تھی اس لیے چائے ہی کا آڈر ہوا۔ پھر تعارف کا مرحلہ آیا۔

اُن دنوں ہمارا تعارف ہی کیا تھا۔ بس ہم تو اپنے محبوب شاعر کو دیکھ رہے تھے اور حیران تھے کہ ہم خود انھیں اس قدر نزدیک سے کیسے دیکھ پائے۔ وہ ہمیں پتا نہیں کیا سمجھے، اٹھ کر مکان دکھانے لگے۔ یہاں یہ مرمت کرانی ہے۔ یہاں کھڑکی لگوا رہا ہوں، جالی لگوا رہا ہوں وغیرہ وغیرہ۔

دو تین سال کے بعد ساحر پھر الٰہ آباد آئے تو میں ان سے ملنے گیا۔ اس بار ان کی حالت اور بری تھی۔ لمبوترے ساحر اُٹنگی لنگی اور بوشرٹ پہنے ہوئے عجیب بے تکے لگ رہے تھے۔ اس بار میں کچھ سوالات تیار کر کے گیا تھا اور میرے پاس ایک چھوٹا سا ٹیپ ریکارڈ بھی تھا لیکن وہ جس حالت میں دکھائی دے رہے تھے۔ اس میں شعر و ادب کی نازک باتیں نہیں ہوسکتی تھیں۔ بڑی بے دلی سے مجھے کمرے میں بٹھایا گیا اور وہ منہ دھونے اور اپنے آپ کو ٹھیک کرنے میں لگ گئے۔ وہ بس اتنے ہی ٹھیک ہوئے کہ لنگی کی جگہ پر پتلون آ گئی تھی لیکن پتلون بھی ایسی تھی لگ رہا تھا کہ گھڑے سے نکال کر پہنی ہو۔ مجھے گفتگو کی جلدی تھی لیکن وہ اس موڈ میں قطعی نہیں تھے اور میں ادھر ادھر کی گفتگو کے ذریعے ان کا موڈ بنانے کے موڈ میں تھا کہ اس درمیان حمیدیہ گرلس کالج کے انتظامیہ کے کچھ لوگ آ گئے۔ معاملہ یہ تھا کہ انتظامیہ کے ذمے داران انٹر کالج کے بعد ڈگری کالج اس لیے کھولنا چاہتے تھے کہ پورے شہر میں مسلم لڑکیوں کا کوئی ڈگری کالج نہ تھا۔ زمین تو کچھ تھی لیکن بلڈنگ اور کمروں وغیرہ کے لیے کثیر رقم کی ضرورت تھی۔ وہ کس طرح جمع ہو، ان امور پر انتظامیہ کے معززین نے ساحر سے تبادلۂ خیال کیا۔ میں الگ ایک کونے میں بیٹھا ان سب کی باتیں سنتا رہا۔ کوفت میں تھا کہ میرا اپنا منصوبہ بگڑ رہا تھا۔ ساحر نے تمام باتوں کو غور سے سننے کے بعد مشورہ دیا کہ انتظامیہ کے لوگ ایک بڑے مشاعرے کا اہتمام کریں اور یہ بھی کہا کہ وہ خود تو اس مشاعرے میں آئیں گے ہی، ساتھ میں بہ طور مہمانِ خصوصی دلیپ کمار کو بھی لے آئیں گے۔ انھوں نے انتظامیہ کے لوگوں سے کہا کہ آپ لوگ شاندار مشاعرے کا اہتمام کریں اور ٹکٹ سے داخلہ رکھیں۔ دلیپ کمار اور میرے نام سے ٹکٹ فروخت ہوسکتے ہیں اور اس طرح اچھی آمدنی ہوجائے گی۔ منتظمین کو ساحر کا یہ مشورہ پسند آیا اور وہ لوگ مشاعرے کے اہتمام میں لگ گئے۔ ساحر نے مجھ سے بھی کہا کہ آپ بھی اس نیک کام میں ہاتھ بٹائیے اور میں بھی اس کارِ خیر میں لگ گیا۔ ٹکٹ فروخت کرنے اور پبلسٹی کرنے جیسے کام میں سچ پوچھیے تو ہماری دلچسپی مشاعرے کی وجہ سے زیادہ تھی جس میں ساحر کے ساتھ ساتھ شہنشاہِ جذباتِ اداکاری دلیپ کمار کو قریب سے دیکھنے کی توقع تھی۔ شہر کے تمام بڑے لوگ اس مشاعرے کے اہتمام میں شریک رہے۔ اس

وقت کے شہر کے سب سے بڑے صنعت کار ایم.آر.شروانی نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔اُس وقت شہر میں ایک ایکسائز کمشنر فرحت علی صاحب تھے جو آج بھی ماشاءاللہ بقیدِ حیات ہیں۔یہ دونوں کسی نہ کسی شکل میں کالج کی انتظامیہ کا حصہ بھی تھے۔غرض کہ گورنمنٹ پریس کے میدان میں بڑے سے اسٹیج کے ساتھ مشاعرہ ہوا اور خوب ہوا۔ساحر اور دلیپ کمار نے بھرپور شرکت کی۔شعرا تو اور بھی تھے جو اس زمانے میں مقبول تھے لیکن مرکزِ نگاہ دلیپ کمار اور ساحر لدھیانوی ہی تھے۔اس مشاعرے میں فراق گورکھپوری نے بھی شرکت کی تھی۔ساحر اور دلیپ کمار نے خود بڑھ کر ان کا استقبال کیا تھا۔ساحر اس مشاعرے میں مہمان کم اور میزبان کے طور پر زیادہ شریک رہے۔پھر انھوں نے اپنا کلام دل پذیر سنا کر پورے مشاعرے کو گلابی ہی نہیں شرابی بھی بنا دیا۔اس مخمور نشیلی فضا میں جب دلیپ کمار مائک پر آئے تو پورے مجمع نے بھرپور تالیوں کے ساتھ ان کا خیر مقدم کیا۔انھوں نے کچھ باتیں کیں۔اب باتیں تو یاد نہیں البتہ یہ ضرور یاد ہے کہ دلیپ صاحب نے کسی پرانے استاد کی غزل ترنم سے سنائی تھی۔اس کے بعد ایک غزل فیض کی بھی سنائی تھی۔نثر میں وہ جو بھی بولے اس میں غیر معمولی شعریت اور تخلیقیت تھی۔پورا مجمع ساکت تھا اور وقت ٹھہر گیا تھا۔وہ ایک یادگار تاریخی مشاعرہ تھا جسے مدتوں یاد کیا جاتا رہا۔دوسرے دن ذوالفقار اللہ عرف چھوٹے میاں کے گھر پر عالی شان دعوت تھی جس میں دلیپ وساحر وغیرہ کے ساتھ ہم لوگ بھی شریک ہوئے تھے۔یہ وہی گھر اور گھرانہ ہے جس نے علامہ اقبال کو بھی اس وقت کھانے پر مدعو کیا تھا جب وہ 1930 میں مسلم لیگ کی دعوت پر آخری بار الہ آباد آئے تھے اور یادگار خطبہ دیا تھا جس کو لے کر آج بھی کنفیوژن ہے اور جسے خطبۂ الہ آباد کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔چھوٹے میاں کا گھرانہ ہمیشہ سے تعلیمی وسماجی معاملات میں پیش پیش رہا ہے۔حمیدیہ گرلس انٹر کالج کے بعد ڈگری کالج کا خیال اسی گھرانے کا تھا۔چناں چہ وہ کالج ڈگری کالج بنا اور آج الہ آباد کے چند اچھے ڈگری کالجوں میں سے ایک ہے۔چھوٹے میاں کے گھرانے کی بہو بیگم تزئین احسان اللہ اس کالج کی منتظمِ خاص ہیں۔

اُس وقت ہمیں یہ احساس ہو رہا تھا کہ ہم کتنے خوش قسمت ہیں کہ ہم نے فراق گورکھپوری کو دیکھا، مہادیوی ورما اور سمترا نندن پنت کو دیکھا۔سردار جعفری، کیفی اعظمی اور وامق جونپوری کو دیکھا اور اب دلیپ کمار اور ساحر لدھیانوی کو دیکھ رہے ہیں۔ہم نے ان دونوں کو دیکھا اور خوب دیکھا۔دو تین دن کے بعد میں ساحر صاحب سے ملنے پھر ان کے مکان پر گیا۔گفتگو ریکارڈ نہ

ہو پانے کا قلق تھا۔ وہ زینے سے اتر رہے تھے۔ مجھے دیکھتے ہی کہا آیئے میرے ساتھ، کہیں چل کے چاے کافی پیتے ہیں۔ میری تو چاندی ہوگئی۔ سامنے رکشہ کھڑا تھا۔ اسے روکا اور ساحر اور میں اس پر بیٹھ گئے۔ میرے لیے فخر و مسرت کے لمحات تھے کہ میں اور ساحر ایک ہی رکشہ پر ساتھ ساتھ بیٹھے ہوئے تھے اور مجھے احساس ہورہا تھا جیسے میں ساحر ہوں اور وہ کسی ادارے کے دفتری۔ کہنے لگے مجھے محمود احمد ہنر صاحب سے ملنا ہے۔ میں ہنر صاحب کو جانتا تھا لیکن اُس وقت تک کبھی ان کے گھر جانے کا اتفاق نہیں ہوا تھا، اس لیے، یہ معلوم نہیں تھا کہ وہ کہاں رہتے ہیں لیکن ساحر واقف تھے۔ چناں چہ تھوڑی دیر میں ہم چوک کی ایک گلی میں داخل ہوتے ہوئے ہنر صاحب کے گھر پہنچے۔ ہنر صاحب مل گئے۔ میرا خیال تھا کہ وہ ساحر کو دیکھ کر خوش اور حیران ہوں گے لیکن انھوں نے کوئی حیرانی ظاہر نہ کی اور ہماری آمد کو سرسری لیتے ہوئے ایک بند سے کمرے میں ہم کو بٹھا دیا۔ کھدّر کے کرتے پاجامے میں ملبوس ہنر صاحب بڑے جہاں دیدہ اور تجربہ کار آدمی لگ رہے تھے۔ قینچی سگریٹ پیتے ہوئے تو وہ باقاعدہ ایک مدبر دانشور لگتے تھے۔ تھوڑی دیر میں چاے آگئی جو ہنر صاحب کی رنگت کی طرح سانولی بلکہ کالی تھی جسے ہنر اور ساحر نے پورے ذائقہ اور لطف کے ساتھ پیا لیکن مجھ سے وہ چاے پی نہیں گئی کہ میں ہنر صاحب کی سطح کا دانش ور نہ تھا، ان دونوں کے درمیان فسانہ اور شاہراہ سے متعلق جو باتیں ہوئیں وہ مجھے اب یاد نہیں۔ ہنر صاحب کے یہاں سے نکل کر ہم لوگ دوسرے رکشے سے فراق صاحب کی طرف بھی گئے لیکن فراق صاحب سو رہے تھے، اس لیے، ملاقات نہ ہوسکی اور پھر اسی رکشے سے ہم لوگ واپس آگئے۔ راستے میں میری شدید خواہش تھی کہ کوئی مجھے دیکھ لے کہ ان دنوں کا سب سے مقبول شاعر میرے ساتھ رکشے میں بیٹھا ہوا تھا، لیکن کوئی کم بخت نظر نہ آیا اور میری حسرت دل میں ہی دم توڑ گئی۔ گفتگو اس دن بھی ریکارڈ نہ ہوسکی۔ موقع ہی نہ تھا، اس کے بعد ساحر بمبئی چلے گئے اور کچھ ہی دنوں کے بعد وہ اس دنیا سے بھی رخصت ہوگئے۔ انتقال کے وقت وہ صرف 59 سال کے تھے۔

1980 میں آگرہ یونی ورسٹی کے ایک کالج میں لکچرار ہوگیا تو ترقی پسند ادب سے نسبتاً الگ ہوکر عوامی ادب اور نظیر اکبرآبادی کے مطالعے کی طرف توجہ کی۔

زندگی بھر دوسروں کو حوصلہ و ولولہ دینے اور شہرت و دولت میں کھیلنے والا یہ شاعر اپنی زندگی میں خود بہت سی محرومیوں کا شکار رہا۔ کچھ ہی مہینوں کے بعد لدھیانے میں ان کی یاد میں ایک

بڑے جلسہ کا اہتمام ہوا جس میں میں بھی مدعو تھا۔ لدھیانہ شہر میں قدم رکھتے ہی میری عجیب کیفیت تھی۔ ہر طرف ساحر کا چہرہ رقص کر رہا تھا۔ ساحر اور لدھیانہ جیسے لازم وملزوم بن چکے تھے: ایک ہی سکے کے دو رخ۔ ساحر نے شہر لدھیانہ کو وہ شہرت اور عزت دی جو بادشاہ لودھی بھی نہ دے سکا جس کے نام سے اس شہر کی بنیاد پڑی۔ آج یہ شہر صرف اور صرف ساحر کے نام سے جانا جاتا ہے۔ یہ ہے شاعر کا جادو، شاعری کا جادو۔ ساحر نے پہلے کہا تھا کہ وہ پل دو پل کے شاعر ہیں مگر بعد میں اس عرفان کا اظہار بھی کیا کہ وہ ہر پل اور ہر نسل کے شاعر ہیں۔ آج ساحر کو رخصت ہوئے تقریباً 37 سال ہو گئے ہیں لیکن ان کی فلمی شاعری، ادبی شاعری آج بھی ہمارے حافظے کا حصہ ہے۔ آج بھی یہ خواص وعوام کے لبوں پر رہتی ہے۔ جب جب کسی فلم میں خراب شاعری سننے کو ملتی ہے تو فلم بینوں کے ذہن میں جو پہلا نام آتا ہے، وہ ساحر ہی کا ہوتا ہے۔ اسی طرح جب جب دنیا میں ٹکراؤ، تصادم اور جنگ ہوگی یا جنگ کے بادل ٹکرائیں گے تو ساحر کے یہ مصرعے بے ساختہ ہر نسل کی زبان پر آجائیں گے:

جنگ تو خود ہی ایک مسئلہ ہے
جنگ کیا مسئلوں کا حل دے گی
آگ اور خون آج بخشے گی
بھوک اور احتیاج کل دے گی
اس لیے اے شریف انسانو!
جنگ ٹلتی رہے تو بہتر ہے
آپ اور ہم سبھی کے آنگن میں
شمع جلتی رہے تو بہتر ہے

شاعر کا یہ پیغام اسے رومانی شاعری سے نکال کر پیغمبرانہ شاعری کے دہانے پر لاکر کھڑا کر دیتا ہے۔ ساحر صرف رومانی شاعر نہیں تھے۔ ساحر انسانی شاعر ہیں۔ اس انسانی جذبے میں اگر ایک لدھیانہ کام کر رہا ہے، بمبئی کا اہم رول ہے تو کہیں نہ کہیں الہ آباد بھی اس تاریخ کا حصہ ہے جس کے صفحات پر ساحر کا ذکر ہوتا ہے۔

●●●

خورشید اکرم

ماہنامہ ''آجکل'' کے 75 برس

''**آجکل**'' کی عمرِ طبعی اب 75 سال ہوگئی ہے۔ جن حالات میں اور جس قلیل مدتی مقصد کے لیے یہ نکلا تھا، اس اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ ناقابلِ یقین ہے کہ یہ ایک دن اپنی پلے ٹینم جبلی منائے گا اور عجب نہیں کہ ہم میں سے چند اس کی صدی تقریبات بھی دیکھیں۔ یہ ایک ناقابلِ تردید حقیقت ہے کہ 'آجکل' نے کئی نسلوں کی ادبی و ذہنی تربیت میں حصہ لیا ہے اور اب بھی ایک آب و تاب کے ساتھ قائم ہے، اردو کی ادبی تاریخ میں نئے ابواب کا اضافہ کرتے ہوئے۔ لگتا ہے اس کے سر پر ہما کا سایہ ہے۔

اب سے تیس برس قبل جب میں اس رسالے سے وابستہ ہوا یہ میرے لیے کسی خوبصورت خواب کی دنیا میں داخل ہونے جیسا تجربہ تھا۔ دنیاے اردو میں اس کا وقار اتنا بلند رہا ہے کہ جانے کتنوں کا خواب ہوگا کہ اس کے دفتر میں ملاقاتی کرسی پر بیٹھنے کا شرف حاصل ہو جائے۔ آخر کو یہ 'آجکل' ہے جس کے ایڈیٹر جوش تھے۔ جوش ملیح آبادی، جن کو پوری اردو دنیا جانتی تھی! عرش ملسیانی، شہباز حسین، مہدی عباس حسینی، راج نرائن راز....رسالہ پڑھنے والے ان تمام موجودہ وسابق مدیروں کو بھی جانتے تھے۔ لیکن ایک بات سب جانتے مانتے تھے کہ اس کی روایت کی بنیاد جوش ملیح آبادی کے ہاتھوں پڑی ہے اور جوش صاحب کی شاعری اور شخصیت کا دبدبہ ان کے جیتے جی بھی قائم رہا اور بعد میں بھی۔ چناں چہ عامی ہو کہ نامی ہر کسی کے نزدیک ''آجکل'' کی پہلی پہچان جوش صاحب کا ہی حوالہ تھی۔ جب میں نے پہلی بار ''آجکل'' کے دفتر میں قدم رکھا، جوش صاحب عالمِ بالا کو سدھار چکے تھے اور موجودہ مدیر راج نرائن رازؔ، مجھے جن کی ماتحتی تفویض ہوئی تھی، شہرت

و ناموری میں ان کے آگے پاسنگ بھر بھی نہ تھے، لیکن دبدبہ وہی کہ یہ جوش کے جانشین کا دفتر ہے۔ جوش صاحب کا ساقد آور مدیر نہ سہی لیکن ان کے قائم کیے ہوئے ادب آداب سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے ہوئے اس زمانے تک موجود تھے۔ دور ونزدیک سے، اندرونِ ملک و بیرونِ ملک سے اردو کا کوئی ادیب/ شاعر دہلی آتا تو ''آجکل'' کے دفتر بھی آتا۔ شعروادب کی باتیں ہوتیں، ایک خاص تکلف اور رکھ رکھاؤ کے ساتھ۔ 60 اور 70 کی دہائی کے مقابلے 80 کی دہائی اردو کی ادبی سرگرمیوں کے معاملے میں ایک بار پھر تازہ وتوانا ہوگئی تھی، یوں کہ غالی جدیدیوں نے قاری کو رد کرنے کے جو دعوے کیے تھے وہ بے اثر ہونے لگے تھے، اور قاری بھی، اب اپنی ادبی فہم کے تئیں پُر اعتماد ہو چلا تھا۔ تمام طرح کے لکھنے والے...شاعر (غزل کے زیادہ نظم کے کم)، فکشن نگار (افسانہ نگار زیادہ ناول نگار کم)، انشائیہ وطنز ومزاح نگار (طنز زیادہ مزاح نگار کم) تنقید نگار (مضمون نگار زیادہ نقاد کم) نیز محققین کی ایک خاصی بڑی جماعت سرگرم تھی۔ ابھی ناموران اردو کی کہکشاں جگمگا رہی تھی اور قد آورانِ ادب کے دستارِ بلند دور ہی سے نظر آتے تھے۔ غالبیات تحقیق کا ایک زندہ وتابندہ موضوع تھا (جو کالی داس گپتا رضا کے بعد اب تقریباً معدوم ہو چلا ہے۔) اور باوجودیکہ دبستانِ دہلی ماضی کا قصہ ہو چکا تھا، دہلی ہم عصر اردو شعروادب کے سب سے بڑے مرکز کی حیثیت اختیار کر چکی تھی ۔بمبئی، علی گڑھ، پٹنہ، لکھنؤ، الہ آباد، بھوپال، حیدرآباد، کلکتہ، مالیگاؤں، لاہور، کراچی اور برصغیر سے باہر لندن... بڑے ادبی مراکز کے طور پر قائم تھے۔ 'شمع'، 'بیسویں صدی' جیسے پاپولر رسالے ابھی تاجرانہ چمک دمک کے ساتھ نکل رہے تھے اور ادب کی دنیا میں داخل ہونے والوں کا پہلا پڑاؤ بنے ہوئے تھے۔ بطور قاری بھی اور بطور لکھاری بھی۔ اتنی گہما گہمی تھی، اتنی زیادہ تعداد میں لکھنے والے اور پڑھنے والے بھی موجود تھے، لیکن ادبی رسائل مقابلتاً بہت کم تھے۔ 'تحریک' بند ہونے کے کگار پر پہنچ چکا تھا (بالآخر 1983 میں بند ہو گیا)۔ 'شب خون' ماہنامہ تھا، لیکن مدیر کی مصروفیات کی وجہ سے اس کی اشاعت میں باقاعدگی نہیں رہ پاتی تھی۔ شعور، اظہار، معیار، سطور، محور جیسے رسالوں کے لکھنے، پڑھنے والے اور بھی زیادہ محدود تھے، پھر یہ باضابطہ رسالے بھی نہیں بلکہ کتابی سلسلے تھے، جن کی اشاعتوں کے وقفے غیر یقینی تھے۔ 'عصری ادب' معیاری رسالہ تھا، لیکن سہ ماہی وہ بھی پابندی سے نہ شائع ہوتا۔ صرف دو ایسے معیاری ماہنامے تھے، جو عوام اور خواص دونوں میں مقبول تھے...'شاعر' اور ''آجکل''۔ 'تعمیر'، 'پاسبان'، 'پروازِ ادب' ادبی رسالے تھے مگر ویسے معیاری نہیں۔ 'نیا دور' اور 'کتاب نما' اُن دونوں کے درمیان

'ایوانِ اردو' اسّی کی دہائی کے آخری دنوں میں نکلنا شروع ہوا۔ 'شاعر' اور ''آجکل'' کو چھوڑ کر کسی کی کوئی قابلِ رشک روایت نہ تھی، کوئی پُر افتخار ادبی ورثہ نہ تھا۔ ان میں سے کسی کی بھی پہنچ پوری اردو آبادی میں نہیں تھی۔ پھر ایک اہم بات یہ بھی کہ 'شاعر' اور 'آجکل' ہی دو ایسے رسالے تھے جن پر کسی تحریک یا رجحان سے وابستگی یا مخالفت کا ٹھپہ نہیں لگا تھا۔ ماہنامہ 'شاعر' باوجودیکہ سال میں آٹھ دس شمارے شائع ہوتا تھا، اپنے عہد کے ادب کی ترجمانی کا فریضہ خوش اسلوبی سے انجام دے رہا تھا۔ نہ یہ ترقی پسندی کا ترجمان تھا نہ جدیدیت کا۔ اس کے صفحات دونوں طرح کے لکھنے والوں کے لیے کھلے تھے۔ ہم عصریت اس رسالے کی خصوصی پہچان بنی رہی۔ 'آجکل' کا مسئلہ ہم عصریت سے زیادہ ادبیت تھا۔ آج اگر کوئی یہ دیکھنا چاہے کہ پچھلے پچاس برسوں میں اردو ادب کن فکری آویزشوں اور بحثوں سے گزرا تو 'آجکل' کے صفحات اس کے لیے معاون ثابت نہ ہوں گے۔ 'آجکل' نے ادبِ عالیہ کو اپنے صفحات پر جگہ دی جو تمام مباحثوں اور مناقشوں سے گزر کر تخلیقی تجربے میں ڈھل گیا۔ یہی وجہ ہے کہ ادب کے سنجیدہ معاملات وموضوعات پر اگر آپ کو بہترین تنقیدی وتحقیقی مضامین کی تلاش ہو تو 'آجکل' کو دیکھ لیجیے۔ بے شمار قابلِ ذکر نظمیں، غزلیں، افسانے جو آج ہماری ادبی تاریخ کا حصہ ہیں 'آجکل' میں شائع ہوئے۔ یہ صرف 'آجکل' ہی تھا جس کے سال میں بارہ شمارے شائع ہوتے تھے۔ سمجھا جاسکتا ہے کہ 1980 کی دہائی میں 'آجکل' کی مقبولیت کیا اور کیوں تھی۔ اس میں مالک رام، گیان چند جین، قاضی عبدالودود، رشید حسن خاں، نثار احمد فاروقی، کاظم علی خاں جیسے جیّد محققوں کے خالص تحقیقی مضامین بھی شائع ہوتے تھے اور آل احمد سرور، ظ۔ انصاری، اسلوب احمد انصاری، علی جواد زیدی، ممتاز حسین، سلیم اختر، عمیق حنفی، شارب ردولوی، گوپی چند نارنگ، وارث علوی، قمر رئیس، محمود ہاشمی، عنوان چشتی جیسے دیدہ ور نقادوں کے علمی مضامین بھی۔ وامق جونپوری، اختر انصاری، جذبی، سردار جعفری کے ساتھ ساتھ مخمور سعیدی، بلراج کومل، بمل کرشن، کمار پاشی، شہریار، امیر قزلباش سے سلطان اختر، اسعد بدایونی، شہناز نبی تک تمام نسلوں، مزاجوں اور رجحانوں کے شاعر چھپتے تھے۔ یہی حال افسانہ نگاروں کا تھا۔ قرۃ العین حیدر، راجندر سنگھ بیدی، ہنس راج رہبر، غیاث احمد گدی، جوگندر پال، شرون کمار ورما، زاہدہ حنا، سلام بن رزاق، علی امام نقوی، شوکت حیات، حسین الحق، سید محمد اشرف سے لے کر ابرار مجیب، مشرف عالم ذوقی، ذکیہ مشہدی اور نگار عظیم تک تمام طرح کے لکھنے والے ادھر اشتیاق سے چھپتے تھے۔ فکر تونسوی، یوسف ناظم، مجتبیٰ حسین، نریندر لوتھر، شجاعت سندیلوی سے

اسداللہ اور شکیل اعجاز تک بھانت بھانت کے طنز و مزاح نگار اپنی تحریریں بھجواتے تھے۔ جب اچھے رسالے کم ہوں اور لکھنے والے زیادہ اور چھپنے کے خواہش منداور بھی زیادہ تو اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ گہما گہمی کتنی تھی اور '' آجکل'' کا مدیر ہونا کتنا بڑا اعزاز اور کتنی بھاری ذمہ داری کا کام تھا۔ میں نے '' آجکل'' کے اڈیٹر راج نرائن رازؔ کو اسی طرح پایا۔ بہت عز و افتخار کے ساتھ اپنے جدِّ اعلیٰ جوشؔ ملیح آبادی کی عریض کرسی پر فروکش، لیکن احساسِ ذمہ داری سے پیدا شدہ وضع احتیاط کے ساتھ۔ تحریر اشاعت کے لیے منظور کرنا ہو یا معذرت تین چار سطروں کا نپا تلا خط ہوتا۔ تحریر قابلِ اشاعت ہوگی تو ابتدا میں شکریہ اور پھر آخر میں مکرر شکریہ اور اگر نا قابل اشاعت ہوئی تو پہلے شکریہ پھر 'بوجوہ' شریکِ اشاعت نہ کرنے کے لیے معذرت اور 'امید کہ آپ محسوس نہیں فرمائیں گے' اور آخر میں 'مکرر معذرت۔' کسی نئے لکھنے والے کو تحریر کی پسندیدگی کا اور اشاعت کی منظوری کا خط ملتا تو اپنے پورے حلقے میں معتبر ہو جاتا۔

1981 میں دہلی میں اردو اکادمی قائم ہوئی۔ اس نے 'آجکل' کا اشاریہ کا پروجیکٹ منظور کیا۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ یہ اردو کا پہلا ادبی رسالہ ہے جس کا مفصل اشاریہ 1988 میں شائع ہوا، جسے ایک نوجوان ریسرچ اسکالر جمیل اختر صاحب نے تیار کیا۔ 'آجکل' جس کی داغ بیل آزادی سے پہلے پڑ چکی تھی، آزادی کے بعد چند ماہ کے تعطل کے بعد پوری پابندی سے شائع ہو رہا تھا اور اُن ہنگامی دنوں میں بھی سمندر کنارے کے منارۂ نور (لائٹ ہاؤس) کی طرح یوں قائم تھا کہ پاکستان بننے کے بعد وہاں کے ادیبوں نے پاکستان سرکار کو اس کی نظیر کے طور پر رسالہ شائع کرنے پر آمادہ کرلیا۔ چناں چہ وہاں سے 'ماہِ نو' نکلا۔ سنتے ہیں کہ اب بھی نکلتا ہے لیکن شاید اس معیار و پابندی کے ساتھ نہیں جو کشور ناہید کے زمانۂ ادارت تک تھا۔

پبلی کیشنز ڈویژن، جس کے تحت ماہنامہ '' آجکل'' کا دفتر ہے، انڈیا گیٹ کے قریب تلک مارگ پر واقع پٹیالہ ہاؤس کورٹ کے ایک باہری حصے میں ایسے سرے پر قائم تھا جہاں سے انڈیا گیٹ کی دوری محض دو سو میٹر تھی۔ سپریم کورٹ، ہائیکورٹ اور نیشنل اسٹیڈیم کی دوریاں بھی تقریباً اتنی ہی۔ پہلی منزل پر واقع 'آجکل' کے دفتر تک پہنچنے والی لمبی راہداری کو پار کرنے سے پہلے نیچے ریشپسن پر ملاقاتی کا سابقہ ایک نہایت مہذب خوب صورت، نفیس، خوش سلیقہ، عمر رسیدہ خاتون سے پڑتا۔ وہ ساغر نظامی کے چھوٹے بھائی شہر یار پرواز کی بیوہ تھیں۔ یوں 'آجکل' کا دفتر اول قدم سے وقتِ رخصت تک ملاقات کو آنے والے ادیب و شاعر کے لیے اردو ادب و تہذیب کا زندہ

مظہر بن جاتا تھا۔ مہمانوں کی چاے سے تواضع ہوتی۔ چاے اگرچہ ویسی نفیس، وہاں آنے والی ادبی شخصیتوں کے شایانِ شان نہ ہوتی، مگر پھر بھی... قرۃ العین حیدر کو چاے کے لیے پوچھتے ہوئے رازؔ صاحب نے معذرت خواہانہ لہجے میں کہا کہ یہاں کی چاے یوں ہی سی ہوتی ہے (تاکہ وہ بدحظ نہ ہوں)، اس پر قرۃ العین حیدر صاحبہ نے کہا: منگوایئے راز صاحب، میں جانتی ہوں کہ پبلی کیشنز ڈویژون سے السٹریٹڈ ویکلی تک تمام اشاعتی اداروں کی چاے ایک ہی جیسی ہوتی ہے۔ قہقہے نے چاے کی بےمزگی دور کر دی۔

کون سا ایسا اردو کا مصنف تھا جو 'آجکل' میں بصد شوق وخوشی اپنی تحریریں نہ چھپواتا ہو اور کون سا ایسا علمی، ادبی، تہذیبی، ثقافتی، تعلیمی، لسانی، صحافتی موضوع تھا جس سے 'آجکل' کے صفحات خالی رہتے ہوں۔ اردو کی دنیا زیادہ وسیع اور متنوع تھی اور اردو زبان صرف ادب اور شاعری کے تنگنائے میں آج جیسی محصور نہ ہوئی تھی اور اردو زبان، ادب اور معاشرہ ابھی فارغینِ دینی مدارس کا ایسا مرہون نہ ہوا تھا۔ آزادی کے وقت غیر منقسم ہندستان کے غیر منقسم پنجاب میں ادبی دنیا میں بطور قاری یا بطور اہلِ قلم داخل ہونے والے پنجابیوں کی ایک پوری نسل پوری آب و تاب کے ساتھ موجود تھی۔ یہ وہ نسل تھی، اردو جس کی مادری زبان نہ تھی۔ اکتسابی تھی۔ اردو زبان وادب سے جس کا لگاؤ جذباتیت پر مبنی نہ تھا لیکن قلبی لگاؤ ایسا تھا کہ گھر پھونک کے بھی اردو شعر و ادب کی محفل میں گرمی پیدا کرنے کا سبب بنے ہوئے تھے۔ خود راج نرائن راز ان ہی میں سے ایک تھے۔ جمیل اختر، جنھوں نے 'آجکل' کے اولین پینتالس سال کے تمام شماروں کا ایک ایک صفحہ دیکھا ہے، اپنے ایک حالیہ مضمون میں لکھتے ہیں:

> ''وہ (راز) نہ صرف اردو کے پنجابی ہندو ادیبوں کی نمائندگی کر رہے تھے بلکہ فروغِ اردو کے مشن سے تمام اردو کے پنجابی ادیبوں کو جوڑے بھی ہوئے تھے۔ ان کے دورِ ادارت میں اس نسل کے ادیبوں کا رشتہ 'آجکل' سے بہت گہرا تھا۔ اور اردو کے ادبی آسمان پر ان لوگوں کی شمولیت سے نیرنگی میں یک رنگی کا سماں تھا اور یہ کہکشانِ ادب اپنی جگمگاہٹ سے اردو کے افق کی وسعت کا احساس دلا رہی تھی۔ جو احساس اب دن بہ دن کم ہوتا جا رہا ہے۔''

جمیل اختر نے اشاریہ 'آجکل' کے پیش لفظ میں 1990 تک کے تمامی مدیران کی خصوصیات پر ناقدانہ نظر ڈالی ہے۔ راز صاحب کے زمانۂ ادارت کی جن خصوصیات کو انھوں نے نشان زد کیا

ہے،انھیں مختصراًیوں بیان کیا جاسکتا ہے۔

۱) راج نرائن رازؔ نے اڈیٹر بنتے ہی ’آجکل‘ کی ساخت میں زبردست تبدیلی کی۔ایک تخلیقی فنکار ہونے کی حیثیت سے انھوں نے صوری اور معنوی دونوں حیثیتوں میں اس میں تبدیلی کی۔انھوں نے اپنے زمانے میں دو نئے سلسلے شروع کیے۔ایک ’من کہ‘ اور’آں کہ‘ کا، دوسرا بہ خطِ شاعر کا۔’من کہ‘ میں مصنف اپنی نجی معلومات کا تفصیلی خاکہ پیش کرتا تھا‘ اور’آں کہ‘ میں کوئی دوسرا لکھنے والا کسی مرحوم ادیب کی سوانحی معلومات یکجا کر کے پیش کرتا تھا۔یہ سلسلہ تحقیقی نقطۂ نگاہ سے بے حد اہم تھا...’بہ خطِ شاعر‘ کے سلسلہ کے تحت شاعروں کی دو ایک تخلیقات خود ان کی تحریر میں شائع کی جاتی تھیں۔

۲) انھوں نے موضوعاتی نظم کی اشاعت سے بھی دامن بچانے کی بہت حد تک کوشش کی۔

۳)....معیاری تنقیدی و تحقیقی مضامین کی اشاعت سے رسالے کے معیار میں کافی اضافہ ہوا اور رسالہ ادبی دنیا میں اپنے اعلیٰ معیار کی وجہ سے کافی مقبول ہوا اور احترام کی نظر سے دیکھا جانے لگا۔تنقیدی مضامین پر تحقیقی مضامین کی سبقت ان کے دور میں برقرار رہی۔‘‘

....

’آجکل‘ سے میری وابستگی کس کے منصوبے کا حصہ تھی میں نہیں جانتا۔میں ایک سرکاری نوکری پر بحال ہوا تھا اور بحالی کے قبل تک یہ نہیں جانتا تھا کہ جن ممکنہ دفاتر میں میری تقرری ہوسکتی ہے ان میں ’آجکل‘ کا شعبۂ ادارت بھی ہے۔اڈیٹر کو معلوم نہ تھا کیوں کہ اس سے تقرری کی صلاح نہیں لی جاتی اور انتظامیہ کو نہ اڈیٹر سے مطلب نہ میگزین سے۔سرکاری مشینری میں یہی ہوتا ہے۔ان کے لیے تو ایک خالی جگہ ہوتی ہے جسے انھیں ایک ضابطے کے مطابق بھرنا ہوتا ہے۔مجھے جب ’آجکل‘ میں مقرر کیا گیا اس وقت میری علمی و قلمی استعداد اتنی موہوم تھی کہ میں ادیب تو کجا سخن فہم قاری بھی نہ تھا۔مجھے پڑھنے کا شوق تو تھا، لکھنے کا نہیں، اور پڑھنے کا شوقِ فضول بھی کتنا۔خیر! اب جب کہ ’آجکل‘ میں میری تعیناتی ہو ہی گئی تو اب مسئلہ اپنے پاؤں جمانے کا تھا۔راج نرائن راز جیسے سخت گیر قسم کے مدیر کے سامنے مجھ ایسے بے بضاعت کا ٹکنا ایک ہفت خواں طے کرنے کے

برابر ہوگیا۔ سرکاری تقرری کے چھ مہینے بعد انھوں نے پرچے پر بطور سب اڈیٹر میرا نام شائع کیا، اپنی خوشی سے۔ اس پہلے مگر سب سے دشوار مرحلے کو پار کرنے کے بعد مجھے یہ اطمینان ہوگیا کہ اب میں یہاں مستقل ہوں اور اب مجھے اس کے مستقبل کی طرف نظر جما کر دیکھنا چاہیے۔ مشرف عالم ذوقی صاحب جو اس دفتر میں ہوئی پہلی اور پھر اگلی، پھر مزید چند ملاقاتوں کے بعد دوست ہو گئے تھے، اردو کے ساتھ ساتھ ہندی کے ہم عصر ادب سے خاصے آگاہ تھے، اور رازؔ صاحب کے سامنے ہندی کہانی نمبر کی تجویز رکھ چکے تھے۔ مگر راز صاحب، جنھوں نے اس سے پہلے حسرت موہانی نمبر (دوبار) میر نمبر (جو تیرہ ہزار سے بھی زیادہ فروخت ہوا تھا) اردو صحافت نمبر، جمیل مظہری نمبر، سہیل عظیم آبادی نمبر، چکبست نمبر اور کئی دیگر خصوصی شمارے شائع کیے تھے، اب کچھ تھک چکے تھے، ٹال مٹول کر رہے تھے۔ میں نے پیش قدمی کی اجازت مانگی، راز صاحب نے حوصلہ بڑھایا۔ یوں جنوری 1988 میں 'ہندی کہانی نمبر' چھپا۔ دھوم مچ گئی۔ اندرونِ ملک کی تو بات ہی کیا، پاکستان میں بھی مانگ کا یہ عالم کہ تقریباً پانچ سو کا پیاں پی آئی اے کے جہازوں کے ذریعے دہلی اور بمبئی سے اُدھر برآمد کی گئیں۔ کامیابی سے کام کو حوصلہ ملتا ہے۔ ہندی کہانی نمبر کے بعد پنجابی کہانی نمبر، خواجہ احمد عباس نمبر، مولانا آزاد نمبر، منتخب تخلیقات نمبر، سندھی ادب نمبر، گویا خصوصی شماروں کی جھڑی لگ گئی۔ ہر شمارے کی پذیرائی پہلے سے سوا ہوتی۔ پھر رازؔ صاحب کو اپنی سبکدوشی کے دن سامنے نظر آنے لگے۔ یوں ایک ڈیڑھ سال معمول کے شمارے ترتیب دینے میں نکلا۔ ایک سال اور چند ماہ کی توسیعِ ملازمت کے بعد جون 1990 میں راز صاحب نے ''آجکل'' کے قارئین سے وداع لیا۔ اس کے ساتھ ہی 'آجکل' کی وراثت کی سینہ بہ سینہ منتقلی کا ایک عہد ختم ہوگیا۔ اس تقریباً ماہ بھر کے دنوں کو یاد کرتا ہوں تو لگتا ہے سوگ اور سناٹے کے دن تھے۔

محبوب الرحمٰن فاروقی صاحب ''آجکل'' کے دوسرے مدیر تھے جن کے ساتھ میں نے کام کیا۔ درمیان میں ایک چھوٹا سا وقفہ ایسا تھا جب عابد کرہانی صاحب مدیر رہے اور میں سب اڈیٹر۔ لیکن ان کے ساتھ وہ فاصلہ، وہ بُعد نہ تھا، جو ان دونوں باضابطہ مدیران کے ساتھ رہا۔ ابھی میں نے رازؔ صاحب پر ایک کتاب ترتیب دی ہے جس میں اس زمانے کی یادداشتوں، تاثرات اور ماحول کو قلم بند کرنے کی سعی کی ہے۔ اس وقت مجھے ان دونوں کا زمانۂ ادارت یاد آرہا ہے جو دو الگ الگ طرح کی طرزِ صحافت سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ رازؔ صاحب، محبوب صاحب سے ایک جنریشن بڑے تھے، خود شاعر تھے، اڈیٹر بننے سے کم از کم تیس سال پہلے سے اردو ادب اور ادیبوں

سے سرگرم، ذہنی، جذباتی، شخصی وابستگی رکھتے تھے اور ان جدید ادیبوں میں شامل تھے جن کی ادبی تربیت ایک نہایت پُر شور تخلیقی عہد کے زیرِ اثر ہوئی تھی۔ اردو تہذیب ابھی اپنی نفاست و نستعلیقیت کے ساتھ آخرِ بہار کی صورت باقی تھی۔ اس میں اگر کچھ کمی رہ گئی ہو گی تو اس کی تلافی منور لکھنوی صاحب کی مشفقانہ صحبت نے کر دی ہو گی جن سے راز صاحب نے شرفِ تلمذ حاصل کیا تھا۔ راز صاحب کی 'آجکل' سے وابستگی تقریباً بیس سال اور تین ادوار کو محیط ہے۔ پہلے وہ ستمبر 1968 سے نومبر 1969 تک اسسٹنٹ اڈیٹر رہے، پھر ستر کے دہے کی ابتدا میں کچھ دن غیر رسمی طور پر اور پھر بطور اڈیٹر مارچ 1981 سے جون 1990 تک۔ ظاہر ہے کہ 'آجکل' کی ادبی وراثت ہی نہیں اس دفتر میں بیٹھنے کے ادب آداب بھی پیش رووں کے ذریعے سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے ہوئے ان تک پہنچے تھے۔

محبوب الرحمٰن فاروقی صاحب کا معاملہ ایسا نہ تھا۔ وہ 'آجکل' کے شعبۂ ادارت میں پہلی بار شامل ہوئے تھے۔ ان کا ویسا کوئی ادبی بیک گراؤنڈ بھی نہیں تھا حالاں کہ یکسر ادب نا آشنا نہیں تھے۔ بیس پچیس برس پہلے 'شب خون' کے ابتدائی دنوں میں وہ پرچے کی ترتیب میں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کا ہاتھ بٹاتے رہے تھے۔ انھوں نے کچھ افسانے بھی لکھے تھے۔ مگر ملازمت میں آنے کے بعد وہ ان بجائے خود محدود ادبی سرگرمیوں سے بھی کنارہ کش ہو گئے تھے۔

بہر حال! راز صاحب کے بعد محبوب الرحمٰن فاروقی صاحب اڈیٹر مقرر ہوئے۔ ان دونوں کے درمیان بیس پچیس روز کا وقفہ ہے جس میں، میں نے ایک شمارہ ترتیب دیا۔ یہ جولائی 1990 کا شمارہ تھا۔

ہر کہ آمد عمارت نو ساخت۔ محبوب صاحب نے نئے کی داغ بیل ڈالی مگر اس طرح کہ آتے ہی پہلے پرانی عمارت کو ڈھانے کا کام کیا۔ راز صاحب کی سیٹ پر اور میری سیٹ پر جتنی فائلیں تھیں سب سے پہلے انھوں نے صاف کرنے کا حکم صادر کیا۔ سیٹوں کی پوزیشن بدلوائی۔ وہ کرسی جس پر راز صاحب بیٹھتے تھے اور جو دراصل جوش صاحب کے لیے آئی تھی، اسے 'میں جوش کے Stature کا آدمی نہیں ہوں' کہہ کر ایک کنارے رکھوا دیا اور پرچہ پریس بھجوانے کی ایک تاریخ طے کر دی۔ اب تک یہ پابندی نہیں رکھی جا رہی تھی۔ راز صاحب پابندی سے زیادہ معیار کو فوقیت دیتے رہے تھے۔ اگرچہ سال کے بارہ شمارے ہی شائع ہوتے تھے۔ 'مگر اتنے کم وقت میں پرچہ ترتیب دینا اور فائنل کرنا مشکل ہے' میں نے مداخلت کی۔ وہ اڑِگ۔ خوش قسمتی سے اسی دوران قرۃ

العین حیدر کو گیان پیٹھ انعام ملا۔ محبوب صاحب نے ان پر گوشے کا مواد خود جمع کیا۔ عرفان صدیقی سے بات کی ۔ وہ عرفان صدیقی، جنھوں نے راز صاحب کے ہوتے کبھی کلام نہیں بھجوایا تھا، انھوں نے پہلے ہی شمارے کے لیے تین غزلیں بھجوائیں۔ مگر کتابت اور پروف کا مسئلہ بھی تو ہوتا ہے۔ میں نے پھر درخواست کی کہ پرچہ دو چار دن مؤخر کر دیں۔ وہ نہیں مانے۔ انھیں ریڈیو کے بلیٹن بنانے کی عادت تھی جو ایک مقررہ وقت پر بہر صورت نشر ہوتا ہے۔ پرچہ چھپ گیا۔ 'پرچہ دیکھ کر مجھے شاک ہوا،' اگلے دن انھوں نے کہا۔ مجھے اندازہ تھا اس میں پروف کی غلطیاں ہوں گی۔ پروف پڑھنا نظر کی مشق اور مشقت ہے۔ یہ میں راز صاحب سے سیکھ چکا تھا۔ وہ سرسری نظر صفحے پر ڈالتے تھے اور ایک آدھ غلطی نکال دیتے تھے۔ مجھے اس طرح نظر جما کر پروف پڑھنے کی مشق ہو گئی تھی۔ مگر محبوب صاحب کو تو نہ تھی۔ بہت سے صفحات انھوں نے خود پروف پڑھے تھے اور خود ہی تصحیح لگوائی تھی۔ خیر! اس روز سے یہ ہوا کہ پرچہ پریس بھیجنے کا دن مقرر ہو گیا۔ جو آج تک قائم ہے۔ دوسرا بڑا کام انھوں نے یہ کیا کہ اداریہ لکھنا شروع کیا۔ اب تک سرکاری/غیر ادبی نوعیت کی تحریریں ادارتی صفحے پر شائع ہوتی تھیں۔ صفحۂ ادارت کا عنوان 'ملاحظات' تھا جو غالباً ابتدا سے ہی چلا آ رہا تھا۔ محبوب الرحمٰن صاحب کے اداریے جو بیشتر زبان کی زوال پذیر صورتِ حال سے متعلق تھے، قارئینِ 'آجکل' کے علاوہ بھی اردو دنیا میں مقبول ہوئے۔ کئی اردو اخبارات نے کئی بار اُن کے اداریے نقل کیے۔ 'آجکل' کی ایک غیر اعلان شدہ پالیسی جانے کب سے چلی آ رہی تھی کہ حیات ادیبوں پر مضمون شائع نہیں ہوتے تھے۔ مجھے خود یہ بات عجیب سی لگتی تھی۔ میں نے رازؔ صاحب سے ایک بار استفسار کیا۔ انھوں نے کہا: آپ ایک مستحق ادیب پر کچھ چھاپیں گے تو دس غیر مستحق، دو نمبری وزارت سے سفارش لے کر آپ کے سر پر سوار ہو جائیں گے۔ میں خاموش ہو گیا۔ 'آجکل' ایک سرکاری رسالہ ہے چناں چہ اس کا اڈیٹر بعض خود عائد کردہ پابندیاں روا رکھنے میں عافیت کیوں نہ سمجھے۔ محبوب صاحب نے اس روایت سے گریز کرنے کی ہمت کی۔ حالاں کہ اس سے پہلے وہ اپنی بے احتیاطیوں کا خمیازہ ادا کر چکے تھے۔ دوسری بار 'آجکل' میں بحالی کے بعد انھوں نے اختر الایمان پر خصوصی شمارہ 1994 میں شائع کیا۔ بعد میں معین احسن جذبؔی، جوگندر پال، بلراج مین را، دیویندر ستیارتھی اور کئی دیگر حیات ادیبوں پر خصوصی شمارہ/گوشہ شائع کیے اور کم از کم وہ دباؤ نہیں آیا تھا جس کا اندیشہ رازؔ صاحب نے ظاہر کیا تھا۔ بدلاؤ کے لیے کی جانے والی ہر کوشش کامیاب ہو یہ ضروری نہیں لیکن میرے نزدیک بدلاؤ کی کوشش کرنے والا بھی قابلِ قدر

ہوتا ہے۔ رازؔ صاحب نے جس اندیشے کی بات کی تھی وہ بھی محض ان کا مفروضہ نہ تھا اس کی حقیقت کی ایک جھلک میں نے دیکھی تھی۔ شارب ردولوی صاحب کا ایک مضمون قصبہ ردولی کی علمی وادبی خدمات اور یہاں کی خاک سے اٹھنے والے گزشتہ وموجودہ سپوتوں و ناموروں کے تذکرہ پر مشتمل چھپا۔ بظاہر سادہ، بے ضرر قسم کا مضمون تھا۔ لیکن اس پر بھی ایک صاحب جو دہلی کے صحافتی حلقے میں جانے جاتے تھے اور ارباب اختیار تک پہنچ رکھتے تھے، وزارت کو شکایت بھیجی کہ ان کا اور ان کے خیال میں بعض دیگر کی خدمات کا تذکرہ عمداً نہیں کیا گیا ہے۔ بگڑا تو کچھ نہیں لیکن سوال جواب اور صفائی پیش کرنے کا بکھیڑا ضرور پڑا تھا۔ خیر! اختر الایمان نمبر نکالنے کا منصوبہ بنایا تو مجھے بمبئی بھجوایا، ان کے انٹرویو کے لیے۔ اس کے علاوہ بھی میں بہت سارا مواد لے کر آیا۔ ان کی اہلیہ سے مضمون کی درخواست کی۔ انھوں نے لکھا۔ کچھ اور مواد کا انتظار کرتا رہا۔ مشہور ہدایت کار بی آر چوپڑہ نے، جن کے لیے اختر الایمان صاحب نے متعدد کامیاب فلمیں لکھی تھیں، مضمون لکھنے کا وعدہ کیا تھا۔ شمارے کا اعلان ہو چکا تھا۔ لیکن جو مواد دستیاب تھا وہ میرے نزدیک ابھی اطمینان بخش نہیں تھا۔ سارے مضامین ان کے ساتھ یا ان کے فوری بعد آنے والوں کے تھے۔ میرا خیال تھا کہ کچھ نئے لکھنے والوں بالخصوص نئے شاعروں کے تاثرات حاصل کیے جائیں کہ وہ اختر الایمان کی شاعری کے بارے میں کیا سوچتے ہیں۔ لیکن محبوب صاحب نہ مانے۔ پرچہ جو اور جتنا بن پڑا اسی صوت میں پریس بھیج دیا گیا۔ اختر الایمان صاحب نے دبی زبان میں شکوہ کیا کہ ان کی توقع کے مطابق شمارہ نہیں نکلا۔ رحمٰن صاحب مطمئن تھے کہ حق بہ حق دار رسید۔ میرے نزدیک ایک آنچ کی کسر رہ گئی تھی۔

محبوب صاحب نے ایک اور کام یہ کیا کہ پرچہ جواب تک تحقیقی نوعیت کے بھاری بھرکم (بسا اوقات خشک) مضامین کی مستقل شمولیتوں کے باعث سنجیدہ مزاج تھا، ان سے گریز کیا اور ان کے مقابلے ادبی وثقافتی موضوعات ومسائل پر ایسے مضامین شائع کرنا شروع کیا جنھیں زیادہ قارئین پڑھ سکیں۔ مثال کے طور پر عالمی کتاب میلے کے موقع سے انھوں نے ایک شمارے میں کتابوں کی اشاعت، نکاسی، کتاب خوانی کے رجحان میں در آنے والی کمیوں جیسے مسائل پر مضامین چھاپے، جن کی فوری پذیرائی ہوئی۔ فلم، رقص، پینٹنگ، فوٹوگرافی وغیرہ پر مضامین کی اشاعت ان کی اسی سوچ کا حصہ تھی۔ اول اول مجھے ان کی یہ گریز گراں لگتی تھی لیکن جلد ہی محسوس ہوا کہ اب پرچہ زیادہ Lively ہو گیا ہے۔ تمثیل کی زبان میں کہوں تو لگا کہ چوڑے پاٹ کا ایک دریا، جو پہلے ذرا سست رو

تھا،اب ناہمواریوں کے ساتھ ہی سہی، کچھ کم وسیع، کچھ کم گہرا ہی سہی، لیکن زیادہ رواں ہو گیا ہے۔ ’آجکل‘ میں کیسے مضامین شائع ہونے چاہئیں، اس بارے میں ان کا ذہن صاف تھا۔ مجھے ان کے تقریباً دس سالہ زمانۂ ادارت کا قابلِ قدر کارنامہ یہی معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے مضامین کے حصے پر زیادہ توجہ دی، گرچہ تخلیقی حصہ عدمِ توازن سے دوچار رہا۔ بعد کے مدیران نے، جنہیں گرچہ ان کی یا راز صاحب کی طرح لمبی مدت کا رمیسر نہ ہوئی، ان کی بنائی ہوئی روش پر قائم رہے۔ ابرار رحمانی صاحب جن کی ادارتی تربیت بیش از بیش محبوب صاحب کی زیرِ نگرانی ہوئی تھی انھوں نے بھی بیشتر توجہ مضامین پر ہی مرکوز رکھی ہے، کچھ تبدیلی واضافہ کے باوجود۔ محبوب صاحب نے پرچے میں ایک اور جدت کی جس کے ڈانڈے اصلاً اس کی قدامت سے ملتے ہیں۔ انھوں نے کور دو اور تین پر ’آجکل‘ کے پرانے شماروں سے مضامین، افسانہ، شاعری وغیرہ شائع کرنا شروع کیا۔ مجھے یہ سلسلہ زیادہ کارآمد لگا۔ اس سلسلے کو بھی ان کے بعد کے مدیران نے برقرار رکھا ہے۔

محبوب الرحمٰن فاروقی کے ساتھ میں نے تقریباً ساڑھے تین برس کام کیا۔ اس دوران میرے اور ان کے درمیان تعلقات میں ہم آہنگی کی کمی رہی جس کی کوئی ٹھوس وجہ میری سمجھ میں کبھی نہ آئی، سوائے اس کے کہ مزاجوں کا فرق۔ 25 فروری 1987 کو میں ’آجکل‘ کے دفتر میں پہلی بار داخل ہوا تھا۔ 25 فروری 1994 کو سات سال کے بعد میں نے ’آجکل‘ سے منسلک سبھی اسٹاف کے سامنے ’آجکل‘ سے علاحدگی اختیار کر لی۔

تقریباً 13 برس بعد، پہلے آل انڈیا ریڈیو، پھر نیشنل ہیومن رائٹس کمیشن سے ہوتا ہوا میں جنوری 2007 میں پبلی کیشنز ڈویژن دوبارہ واپس آیا اور ’آجکل‘ کا اڈیٹر انچارج اور پھر اڈیٹر مقرر ہوا۔ اب جو دوسری بار ’آجکل‘ کے دفتر میں آیا تو اس دن کو یاد کیا جب پہلی بار قدم رکھا تھا۔ بیس برس کا یہ مقابلتاً چھوٹا سا زمانی فاصلہ، تہذیبی اعتبار سے بہت بڑا فاصلہ معلوم ہوا۔ جوشؔ ملیح آبادی کی کرسی ایک کنارے دھری تھی، تبصرے کے لیے آنے والی بے شمار کتابوں کے بوجھ سے دبی۔ دفتر ’آجکل‘ کی وہ ہیبت اور شان نظر نہ آتی تھی۔ اڈیٹر کے ماتحت کوئی نہ تھا۔ وہ خود ہی اپنا ماتحت تھا۔ افسرانِ بالا کو افسرانہ تحکم کی چاٹ لگ چکی تھی۔

خیر! کچھ بے دلی سے ہی سہی کام شروع کیا، قبلہ قارئین کی طرف کر کے۔ میں نئے کا دلدادہ ہوں لیکن ادارہ کے کام میں اور نجی کام میں فرق روا رکھتا ہوں۔ ’آجکل‘ میری یا کسی اور مدیر کی ملکیت نہیں۔ یہ اس کے پہلے سے ہے اور اس کے بعد بھی رہے گا۔ مدیر اس کا کسٹوڈین ہے بلکہ خادم۔

چناں چہ میں نے اس کے ڈھانچے میں کسی بھی طرح کی کوئی تبدیلی نہیں کی۔ البتہ پرچے کی روایت اوراس کے مزاج کوملحوظ رکھتے ہوئے معیار کومزید بہتر کرنے کی اپنی سی کوشش کی۔علم و ادب کی دنیا میں کوئی بھی فیصلہ صد فیصد معروضی نہیں ہوسکتا۔ کوئی معیار حرف آخر نہیں ہوتا اور پسند ناپسند کا کوئی ٹھوس پیمانہ متعین نہیں کیا جاسکتا۔ پرچے کا معیار اپنے حسابوں سے طے کرنے کے عمل میں کچھ لکھنے والوں سے گریز اختیار کرنا پڑا اور کئی دیگر سے منت گزار ہونا پڑا۔ کچھ قاری ہاتھ سے جاتے رہے مگر کچھ نئے قاری پذیرائی کے گلدستے لے کر آ گئے۔ افسانہ لکھنے والے بہت کم سامنے رہ گئے تھے۔ پچیس تیس برس ادھر افسانہ نگاروں کی جوکھیپ آئی تھی اس کے بعد اکا دکا ہی نئے لکھنے والے سامنے آئے تھے۔ شاعری کا مزاج کافی حد تک بدل چکا تھا۔ یونیورسٹیوں کی محدود، مخصوص تربیت کے زیر اثر اوراس کے طفیل مضمون نگار بے شمار نظر آنے لگے تھے، مگر تخلیق کے باطن سے آشنائی رکھنے والے تنقید نگار ڈھونڈے نہ مل رہے تھے۔ زمانہ تیزی سے ترقی کی طرف بڑھ رہا تھا۔ معاشرہ خوشحالی کی طرف رواں تھا، معاشی سرگرمیاں تیز ہوگئی تھیں اور نفع بخش علوم کے سامنے شعر وادب اورفنونِ لطیفہ کا سحر ماند پڑنے لگا تھا۔ 48 صفحے کا ایک ڈھنگ کا شمارہ ترتیب دینے میں دانتوں تلے پسینہ آ جاتا تھا۔ میں نے اس ادبی صورتِ حال اور ادب کی موجودہ سماجیات کے مختلف پہلوؤں پر پے در پے اداریے لکھے۔ قارئین کے پرشوق ردِّعمل سے اندازہ ہوا کہ جن باتوں نے مجھے تشویش میں مبتلا کر رکھا ہے ان کا احساس کم یا زیادہ بے شمار لوگوں کو ہے۔ رسالے کی تزئین و آرائش پر کچھ اور توجہ صرف کی۔ تخلیقات کے ساتھ اسکیچ بھی لگانے شروع کیے۔ انھیں بھی پسند کیا گیا۔ تخلیقی ادب کی طرف زیادہ توجہ رکھی۔ میری خوش بختی کہ اچھے لکھنے والے شاعر اور افسانہ نگار متوجہ ہوئے۔ افسانے کی کساد بازاری کے زمانے میں بھی مجھے حسنِ اتفاق سے اچھے افسانے ملے۔ میں نے کئی نئے افسانہ نگار دریافت کیے اور کئی نامور افسانہ نگاروں سے بصد انکسار معذرتیں کیں۔ البتہ انشائیہ، مزاح اور طنز لکھنے والے بالکل عنقا ہو گئے تھے۔ میں نے اس بابت بھی ایک اداریہ لکھا تھا۔

1992 میں محبوب صاحب عصمت چغتائی سے متعلق ایک تنازعہ کے بعد 'آجکل' سے الگ کر دیے گئے اور دفتری سینئریٹی کے لحاظ سے عابد کرہانی صاحب (کچھ وقت کے لیے) ایکٹنگ ایڈیٹر مقرر ہوئے۔ ابھی تھوڑے ہی دن ہوئے تھے کہ ایک روز قرۃالعین حیدر صاحبہ تشریف لائیں۔ 'کارِ جہاں دراز ہے' کی تیسری جلد انھوں نے لکھنا شروع کیا تھا، اور چاہتی تھیں کہ 'آجکل' میں قسط وار چھپے۔ زہے نصیب! ان کے جانے کے بعد میں نے عابد صاحب سے کہا: یہ ہے

'آجکل' کی قوت۔ایک بنی بنائی روایت ہم آپ کو بے دام مل گئی ہے۔ہمیں بس اسے سنبھالنا ہے۔ جب میں اڈیٹر کی کرسی پر بیٹھا تو اس بات کو یاد کیا، یاد رکھا۔ میں 'آجکل' کی روایت کو سنبھالنے میں کتنا کامیاب ہوا، کہہ نہیں سکتا، لیکن چھ آٹھ مہینے میں ہی سنجیدہ حلقوں کی طرف سے پرچے کی پسندیدگی کے تاثرات ملنے لگے تو دل کو اطمینان ہوا۔شمس الرحمٰن فاروقی،مظہرامام، زبیر رضوی، وارث علوی، مخمور سعیدی، عابد سہیل، اقبال مجید اور نعیم کوثر جیسے بزرگوں کی طرف سے جو پذیرائی ملی، اسی کو اپنی محنت کا انعام سمجھا۔ اردو غزل میں عرفان صدیقی کی خالی کی ہوئی جگہ کو بھرنے کی صلاحیت رکھنے والے شاعر جناب فرحت احساس نے پذیرائی کے الفاظ اشعار کی صورت لکھ بھیجے۔کئی دنوں تک جی خوش رہا لیکن اس کو شائع نہیں کیا، مبادا اسے میرا سفلہ پن سمجھا جائے۔ پھر پاکستان کے مشہور صحافی اور شاعر محمود شام صاحب کی طرف سے 9 نومبر 2007 کو بذریعۂ ای میل انگریزی میں ایک چھوٹا سا خط ملا۔ اسے بھی میں دو مہینے تک لیے بیٹھا رہا۔ بعد میں اپنے ڈائرکٹر کے مشورے پر اس کا اردو ترجمہ مکتوبات میں چھاپا۔اصل مکتوب انگریزی میں تھا جواب یہاں حرف بہ حرف اس لیے نقل کر رہا ہوں کہ یہ میری نہیں حکومتِ ہند کی پذیرائی ہے اور 'آجکل' کے امتیاز کی دلیل۔

> it is to address khursheed akram sahib
>
> i have been receiving ajkal courtesy indian high commission islamabad. very rich magazine in poetry fiction. gives me access to contemporary poets and afsana nigars. usually government publications cant maintain high standards. in pakistan a great decline occured to govt urud publications though urdu is our national language. in 60s mahe nau used to hold the same position in urdu literature as AJKAL is currently doing. i would like to congratulate the editorial incharge on it.
>
> mahmood shaam

اپنے زمانۂ ادارت کی ابتدا ہیں میں نے اردو کے بعد، دیگر زبانوں کے ساہتیہ اکادمی انعام یافتگان کی انعام یافتہ تحریریں جوش واشتیاق سے چھاپنا شروع کیں۔مقصد یہ تھا کہ 'آجکل' کے قارئین اور اردو کے نئے لکھنے والوں کو راست اندازہ ہو کہ ہم عصر ہندستانی زبانوں میں کیا لکھا

جارہا ہے اور کیسا۔ میرے نزدیک قومی یک جہتی اور سالمیت کا فروغ ادب میں اسی طرح ممکن ہے۔ کام مشکل ہو رہا تھا۔ ان مصنّفین سے رابطے کرنا، ترجمے کرنا، کرانا۔ پھر بھی میں نے اڑیا کی نظمیں، آسامی، بنگلہ اور میتھلی زبان کی کہانیاں چھاپیں۔ گجراتی کی انعام یافتہ کتاب سے ایک بہت ہی عمدہ انشائیہ چھاپا، جس کا خاص مقصد لکھنے والوں کو سنجیدہ انشائیہ نگاری کی طرف راغب کرنا تھا۔ لیکن قارئین کا ردِّعمل محدود۔ محبوب الرحمٰن فاروقی صاحب نے دبی زبان میں مجھ سے کہا کہ یہ رسالہ اردو پڑھنے والوں کے لیے ہے۔ میں مطلب سمجھ گیا۔ دس گیارہ برس میں انھوں نے 'آجکل' کے جو نئے قارئین بنائے تھے، انھیں وہ یقیناً مجھ سے بہتر سمجھتے تھے۔ چناں چہ وہ سلسلہ موقوف کیا۔ لیکن چوں کہ میں دیگر زبانوں کے ادب سے بھی کچھ باخبر رہتا ہوں اور اپنے دریچے کھلے رکھنے کا دل سے حامی ہوں۔ اس لیے اس طرح کی کوششیں محدود پیمانے پر جاری رکھیں۔ بھارت بھوشن اگروال انعام یافتہ نظموں کی یکجا اشاعت نیز ہندی، کشمیری، عربی، فرانسیسی وکئی دیگر زبانوں کی تخلیقات کی گاہے بہ گاہے اشاعت ہوتی رہی۔ یہ اور بات کہ بالآخر اس نتیجے پر پہنچا کہ اردو کے قارئین دیگر زبانوں کی تحریروں کو 'زبانِ غیر' ہی سمجھتے ہیں۔

میں نے قلم کاروں سے مراسلت کے سلسلے میں راز صاحب کی وضعِ احتیاط کی بات لکھی ہے، محبوب الرحمٰن صاحب نے بھی قلم کاروں سے براہِ راست مراسلت کو شاید و باید ہی طول طویل کیا ہو۔ وجہ یہ کہ لکھنے والے اس سے زیادہ زود رنج ہوتے ہیں جتنے انھیں ہونا چاہیے۔ میں نے کچھ وقت تک وہ احتیاط کی۔ لیکن موقع مصلحت دیکھ کر ہاتھ کھولے۔ بعض لوگوں کو طول طویل خطوط لکھے جن میں نئے، نو آموز لکھنے والے بھی شامل ہیں اور پرانے، جمے جمائے قلم کار بھی۔ ایک مزاح نگار کو کئی مضامین لوٹانے کے بعد بالآخر یہ لکھا:

> ''اردو زبان اس معاملے میں خوش نصیب ہے کہ یہاں لفظوں کا کھیل بھی مزاح کا عنصر پیدا کر دیتا ہے۔ لیکن خالص مزاح، لفظوں سے کھلواڑ نہیں، صورتِ حال کی مضحکہ خیزی کو اجاگر کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ ہماری زندگی جو اتنی ہمہ رنگ ہے اور یقیناً اتنے ہی تضادات سے بھری ہے ان پر غائر نظر ڈالی جائے تو بے شمار مضحک پہلو سامنے نظر آئیں گے۔ میرے خیال میں آج کے مزاح میں وہ اردو معاشرہ تو نظر آجاتا ہے جسے ہمارے بزرگوں نے بہت پہلے دریافت کر لیا تھا وہ معاشرہ نہیں نظر آتا جو آج دریافت کیا گیا ہو''۔

ایک شاعر صاحب جو پہلے سے چھپتے رہے تھے، متواتر کلام بھجواتے رہے، میں معذرت کرتا رہا، یہاں تک کہ ان کا مجموعہ بھی طمطراق سے چھپا۔ اس کے بعد انھوں نے جو کلام بھجوایا تو میں نے معذرت کا خط ذرا تفصیل سے لکھا۔ میرے ہوتے پھر انھوں نے کلام نہیں بھجوایا۔ ایک اور شاعر کو، جن سے میری یاد اللہ تھی، یہ لکھا:

''پچھلے ڈیڑھ دو سال کے عرصے میں آپ کا کلام کئی بار موصول ہوا۔ ہر بار آپ کو جواب لکھتے ہوئے الجھن میں گرفتار رہا ہوں۔ میرے خیال میں ابتدائے عمر میں آپ کی شاعری کی جو اٹھان تھی وہ پختگیِ عمر کے ساتھ بلند پروازی کے بجائے بالکل ٹھہر گئی ہے۔ ایک طرف جذبوں کا وفور جاتا رہا تو دوسری طرف زندگی کے گہرے عمیق تجربے آپ کی شاعری کا حصہ نہ بن سکے۔

میری دوستانہ رائے یہ ہے کہ آپ کچھ دنوں شعر گوئی ترک کر کے غور و فکر کریں۔

بزرگوں کا خیال ہے کہ لکھنے والے کو اس شغلِ بے شغلی سے فائدہ ہوتا ہے۔

وما علینا الّا البلاغ''۔

ایک افسانہ نگار کو لکھنا پڑا:

''فنکاری اس کا نام ہے کہ جو بات افسانے میں کہنے کی کوشش کی گئی ہے وہ کسی اور صورت سے کہنا مشکل ہو۔ آپ کی مرسلہ کہانی کی کمی یہ ہے کہ اسے دو جملے میں راست انداز میں بھی بیان کیا جا سکتا ہے اور اگر ایسا ہے تو پھر تین چار صفحے کی کہانی پڑھنے کا کیا حاصل!''

اور ایک قاری کو یہ لکھا:

''فروری 2009 کے شمارے میں خواتین افسانہ نگاروں کے تعلق سے میرے خیالات سے آپ کو اختلاف ہے۔ تاہم آپ کا ردِ عمل محض جذباتی ہے۔ براہِ کرم 'مردوں کی روایتی عصبیت' اور 'خواتین افسانہ نگاروں کی کمی تو نہیں'، ان دونوں نکات پر تفصیل سے اپنی رائے لکھ بھیجیں تا کہ قارئین آپ کی رائے سے استفادہ کر سکیں''۔

مشتے نمونے از خروارے کے مصداق چند خطوط کے نمائندہ اقتباسات یہاں مکتوب الیہ کا

نام حذف کر کے نقل کیے گئے ہیں تا کہ آپ کو اُس بات کا اندازہ ہو سکے جو میں افسوس کے ساتھ کہنا چاہتا ہوں، اور وہ یہ کہ ان اوران کی طرح بیشتر دیگر حضرات میں سے کسی نے کسی ردِ عمل کا مظاہرہ نہ کیا۔ سنجیدہ بحث و مباحثہ تو کجا حجت حواجت بھی نہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ لکھنے والے کو اپنے لکھے کے تئیں اتنا اعتماد ضرور ہونا چاہیے کہ وہ مدیر کے ریمارکس یا اعتراضات کے سامنے اپنا موقف پیش کر سکے۔ آخر کو مدیر کوئی عقلِ کُل تو ہوتا نہیں۔ وہ بھی ایک قاری ہی ہوتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ وہ قاری اور قلم کار دونوں کے سامنے جواب دہ ہوتا ہے، اس لیے زیادہ ذمہ داری سے بات کرتا ہے۔ کئیوں نے البتہ یہ کیا کہ جھوٹے الزامات کے ساتھ فرضی ناموں سے اخباروں میں مراسلہ بازی کی، افسرانِ بالا کو جھوٹی شکایتیں بھیجیں۔ ان میں بعض ایسے بھی لوگ تھے جو اب سے پیشتر مجھ سے احترام سے ملتے آرہے تھے اور اب تو ماشاءاللہ پروفیسر بھی بن چکے ہیں (اردو کی قسمت!)۔

تقریباً تین سال کی مدت میں، میں نے چار خصوصی شمارے شائع کیے۔ اٹھارہ سو ستاون نمبر (مئی 2007) قرۃ العین حیدر نمبر (نومبر 2007)، افسانہ نمبر (فروری 2009) حبیب تنویر نمبر (نومبر 2009) ان کے علاوہ گیان پیٹھ سے سرفراز کیے جانے والے پہلے کشمیری ادیب رحمٰن راہی پر ایک خصوصی گوشہ (جولائی 2007)، ساہتیہ اکادمی ایوارڈ سے سرفراز کیے جانے والے تین اردو ادیبوں مخمور سعیدی، وہاب اشرفی اور جینت پرمار پر خصوصی گوشے علی الترتیب (مارچ 2007، مارچ 2008، اپریل 2009) میں شائع کیے۔ نیّر مسعود کو سرسوتی سمان ملنے کے بعد جولائی 2008 میں ان پر گوشہ چھاپا۔ ہندی میں تیس برس سے کم عمر کے کسی شاعر کی کوئی نظم ہر سال بھارت بھوشن اگروال انعام کے لیے منتخب کی جاتی ہے۔ میں نے پچیس برس کی انعام یافتہ نظمیں ایک خصوصی گوشے کی صورت میں (جنوری 2008) میں چھاپیں۔ کتابوں پر تبصرے شائع کرنے کے بارے میں ایک پالیسی بنائی اور خود کو اس کا پابند رکھا۔ کچھ خاص شماروں کا منصوبہ ذہن میں تھا، کہ تبادلے کا پروانہ آ گیا۔ نومبر 2009 کے شمارے میں قاری کے تئیں مدیر کی ذمہ داریوں اور لکھنے والوں کی توقعات پوری کرنے کی مشکلوں پر اداریہ لکھا اور قارئین سے رخصت لی۔

'آجکل' نے ماں کی طرح مجھے پیدا کیا ہے۔ خوش ہوں کہ جتنے دن ملے، نیک اولاد کی طرح اس کی خدمت کی۔

نرگس بیگم

شکیل الرحمٰن کی آپ بیتیاں

’’آشرم‘‘(1992)اور’’دربھنگے کا جو ذکر کیا‘‘(2004)

اگر یہ کہا جائے تو مبالغہ نہ ہوگا کہ صوبۂ بہار کے اردو اہلِ قلم کی خودنوشت سوانح عمریوں میں نثر کی خوب صورتی، انشا پردازی اور تخلیقیت کے اعتبار سے شکیل الرحمٰن کی ’’آشرم‘‘ (مطبوعہ مارچ 1992) خصوصاً قابلِ ذکر ہے۔ 2011 میں انھوں نے اس کا ایک ضمیمہ شائع تو کیا (’آجکل‘، اُردو ماہنامہ، دہلی، مارچ 2011) میں، مگر مواد کے اعتبار سے اس میں کوئی اہم اضافہ نہیں کیا گیا۔ انھوں نے 2004 میں ایک اور آپ بیتی ’’دربھنگے کا جو ذکر کیا‘‘ لکھی۔ یہ بنیادی طور سے ان نامساعد حالات اور مشکلوں کا تذکرہ ہے جن کا سامنا انھوں نے متھلا یونیورسٹی، دربھنگہ کے وائس چانسلر کی حیثیت سے کیا۔ اس تصنیف میں نثر کی ویسی چاشنی نہیں ہے جو ’آشرم‘ کا امتیاز ہے۔ کچھ حد تک ڈائری یا رپورٹ کی طرح یہ ایک سیدھا سادہ بیانیہ ہے۔

’’آشرم‘‘ میں شکیل الرحمٰن کا جو اندازِ بیان ہے وہ کافی حد تک ندا فاضلی (1938-2016) کی آپ بیتی ’’دیواروں کے بیچ‘‘ (مطبوعہ نومبر 1992) سے مماثلت رکھتا ہے یعنی دونوں ہی تخلیق میں مصنف یا راوی خود کو ایک کردار بنا دیتا ہے جس کے لیے واحد متکلم کا صیغہ استعمال کرنے کے بجائے وہ واحد غائب کے استعمال کو ترجیح دیتا ہے۔ یہ بھی ایک اتفاق ہے کہ دونوں آپ بیتیاں ایک ہی سال یعنی 1992 میں شائع ہوئیں۔ شکیل الرحمٰن کی ’’آشرم‘ مارچ 1992 میں ہی آچکی تھی جب کہ ندا فاضلی کی نومبر 1992 میں شائع ہوئی۔

آپ بیتی کی صنف میں زندگی کے حالات کے بیان میں معروضیت اور خود احتسابی اہم شرائط تصور کی جاتی ہیں۔ شکیل الرحمٰن کی ''آشرم'' میں فلسفیانہ باتیں اور اشعار کا استعمال کثرت سے پائی جاتی ہیں۔ ان کا یہ انداز کتاب کے ابتدائی جملوں سے ہی واضح ہو جاتا ہے، مثلاً کتاب کا انتساب دیکھیے:

''اُس کے نام
جس کا وجود ایک وجد آفریں چیخ کی صورت مجسم ہو کر متحرک ہوا۔
اس کے نام
کہ جس نے جب بھی اپنے آنسوؤں سے وضو کیا، عبادت آتشیں ہو گئی
اور جب اسے عبادت کا حکم ہوا تو دروازے پر آگ لگ گئی! ''

اس کے فوراً بعد کے صفحات میں اُپنیشد جیسے صحیفوں کے اقتباسات پیش کیے گئے ہیں جسے اس آپ بیتی کا ابتدائیہ کہا جا سکتا ہے اور اس سے مصنف کی شخصیت کا وہ پہلو بھی نمایاں ہو جاتا ہے کہ اس کی شخصیت سازی میں ادیان کے تقابلی مطالعے کا اہم رول ہے۔ بہ جائے خود کتاب کا عنوان ''آشرم'' بھی ہندو مذہب اور ہندی ادب کے زیادہ قریب نظر آتا ہے لیکن اُردو میں انھوں نے اسے اس طرح برتا ہے کہ قاری کو یہ احساس نہیں ہوتا کہ یہ دوسری تہذیب سے مستعار ہے بلکہ یہ ہندستان کی مشترکہ تہذیب کی غمازی کرتا ہے۔ اس آپ بیتی کے پہلے باب کا ابتدائی جملہ یوں ہے:

''اس کی ہمیشہ یہ خواہش رہی ہے کہ وہ اپنی آنکھوں کے اندر رہے اپنے وجود کے آشرم میں!''

شکیل الرحمٰن کی سنِ پیدائش 1931 سے لے کر ''آشرم'' کی اشاعت (1992) تک کا جو عہد ہے وہ ہندستان کی تاریخ میں نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ اس میں ہندستان کی تحریک آزادی اپنے شباب پر تھی؛ شکیل الرحمٰن کے ہوش سنبھالتے سنبھالتے دوسری جنگِ عظیم شروع ہو چکی تھی؛ ان کے ہائی اسکول پاس کرتے وقت تک فرقہ وارانہ سیاستوں کی وجہ سے ملک کا بٹوارا ہو چکا تھا۔ شکیل الرحمٰن نے اپنے خصوصی انداز میں شاعرانہ نثر اور رعایتِ لفظی کے ساتھ ساتھ ایسی تمام تفصیلات کو بہت دلچسپ اختصار کے ساتھ بیان کر دیا ہے۔ اندازِ بیان کے اس ایجاز میں خاص بات یہ ہے کہ پیچیدہ تاریخی تفصیلات سے گریز کرتے ہوئے انھوں نے صرف یہ واضح کیا ہے کہ ان واقعات نے ان کی ذات پر اور ان کے آس پاس کے ماحول پر اور انسانی رشتوں پر کتنے گہرے

اثرات مرتب کیے بلکہ....

صوبۂ بہار کی دوسری اہم آپ بیتیوں میں ان واقعات سے گریز کا رویہ پایا جاتا ہے۔ مثلاً سید بدرالدین احمد (1983-1901) کی آپ بیتی ''حقیقت بھی، کہانی بھی'' (1988) میں ان واقعات پر مکمل خاموشی اختیار کی گئی ہے جب کہ بدرالدین احمد بہار مسلم لیگ کے نائب صدر بھی تھے یوں تو بہار کی اُردو آپ بیتیوں کا سنجیدہ وادبی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ تاہم ''آشرم'' کے سیاق و سباق میں پروفیسر شفیقہ فرحت کا مضمون ''آشرم: ایک منفرد خودنوشت سوانح حیات'' (مشمولہ شعیب شمس، مرتب، 'شکیل الرحمان ایک لیجنڈ' مطبوعہ 2013، ص 43-127)، ایک قابلِ ذکر مضمون ہے جس میں اس خودنوشت کے اہم نکتوں کی نشان دہی کی گئی ہے۔ مثلاً وہ لکھتی ہیں:

> ''سنبھل سنبھل کر لکھنے کی بنا پر ''آشرم'' میں روانی اور بے ساختگی کم ہے، بے ساختگی خودنوشت کی اہم خصوصیت ہے، کہ خودنوشت کی بنیاد حقیقت اور سچ پر ہے۔ تخیل اور تصنع پر نہیں۔ آشرم میں سچائیاں اور حقیقتیں تو ہیں لیکن فکر و فلسفے کی تہوں کے اندر جس نے اسے مزید منفرد رنگ عطا کر دیا ہے۔''

خودنوشت کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس میں مصنف کی زندگی کے تمام ظاہر اور گمنام گوشے رقم کیے گئے ہوں جس کا اظہار ایماندارانہ، سنجیدہ اور بے خوف بھی ہو۔ اس کسوٹی پر اگر پرکھا جائے تو ''آشرم'' اپنی خوب صورت انشاپردازی کے باوجود کئی کوتاہیوں کی شکار نظر آتی ہے۔ یہ تصنیف مارچ 1992 میں شائع ہوئی لیکن اس خودنوشت میں مصنف کی زندگی کے پہلے 25 سال کے واقعات ہی رقم ہیں یعنی ان کی آپ بیتی 1956 کے واقعات کے تذکرے پر ختم ہو جاتی ہے۔ اس طرح شکیل الرحمٰن نے اپنی زندگی کی ایک تہائی سے کم کا احاطہ اپنی خودنوشت ''آشرم'' میں کیا ہے اور دو تہائی سے زیادہ کے حصّے پہ خاموشی اختیار کی ہے جس کا ایک مطلب تو یہ ہوا کہ شکیل الرحمٰن کے یہاں وضاحت اور تفصیلات سے گریز پایا جاتا ہے یا پھر وہ یہ سمجھتے تھے کہ انھوں نے زندگی کا ذہنی سفر 25 برس کی عمر ہی میں مکمل کر لیا تھا۔ موخرالذکر کو اردو اہلِ قلم کی روایتی نرگسیت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

شکیل الرحمٰن نے اردو میں موجود خودنوشت سوانح کے رائج طریقے سے انحراف کرتے ہوئے دیباچہ، مقدمہ، تعارف اور اس طرح کے دوسرے روایتی ابواب کو اس سوانح کا حصہ نہیں بنایا ہے۔ انتساب میں جو فلسفیانہ انداز اختیار کیا ہے ویسا انداز مختار مسعود (2017-1926) کی

تصنیف ''آوازِ دوست'' (1973) میں پایا جاتا ہے، مثلاً مختار مسعود لکھتے ہیں، ''وہ پرِ کاہ جو والدہ مرحومہ کی قبر پہ اُگنے والی گھاس کی پہلی پتّی ہے، اور وہ پارۂ سنگ جو والد مرحوم کا لوحِ تربت ہے۔''

شکیل الرحمٰن کی آپ بیتی میں متذکرہ تفصیلات کی کمی کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں مثلاً وہ مزاجاً بھی کم آمیز ہی نہیں بلکہ Introvert بھی تھے۔ جلدی بے تکلف نہیں ہوتے تھے۔ کھل کر قہقہے نہیں لگاتے تھے۔ بے وجہ و بے تکان بولتے نہیں تھے لیکن زیادہ بڑی وجہ یہ رہی ہوگی کہ انھوں نے اپنے نجی معاملات پہ خاموشی کو قصداً ترجیح دی۔

حالاں کہ ان کی زندگی کا سفر اور پیشہ ورانہ کامیابیوں کی کہانیاں ان کے قاری کے لیے دل چسپ تھیں۔ انھوں نے ہر اعتبار سے ایک کامیاب و خوش حال زندگی گزاری۔ لکچرر کی حیثیت سے ملازمت شروع کر کے وائس چانسلر کے عہدے تک پہنچے۔ سیاست کے میدان میں جب اترے تو مرکزی حکومت میں وزارت حاصل کی۔ ایسے میں قارئین کو فطری طور پر توقع ہوگی کہ ان تجربات کی تفصیلات ان کی آپ بیتی کا حصہ ہوں گی اور ان کی غیر موجودگی اسے مایوس کرتی ہے۔

گھریلو زندگی بھی کافی خوشگوار و پُرسکون گزری۔ تعلیم یافتہ، حسین، خوش اخلاق، قدم بہ قدم ساتھ چلنے والی شریکِ حیات کے ساتھ ساتھ فرماں بردار اور اعلیٰ عہدوں پر نوکری پانے والے بیٹے بیٹیاں، داماد، محبت کرنے والے نواسے نواسیاں، پوتے پوتیاں، دولت، ثروت، عزت، صحت، سبھی کچھ تھا۔ شکیل الرحمٰن 27 کتابوں کے مصنف تھے اور انھوں نے جمالیات سے لے کر سیاسیات، ادبیات، فنونِ لطیفہ، رقص، موسیقی، شاعری، تنقید، ناول، روحانیت، ہر قسم کے موضوع پر کچھ نہ کچھ لکھا اور جس موضوع پر بھی لکھا، خوب لکھا۔

اپنی خوشگوار اور پُرسکون زندگی کا اعتراف انھوں نے خود بھی کیا ہے۔ ''وہ ضعیف شخص'' کے عنوان سے اردو ماہ نامہ 'آجکل' (مارچ 2011) میں انھوں نے اپنی آپ بیتی کے ضمیمے میں لکھا ہے کہ:

> ''80 برس سے زیادہ کی زندگی جینے کے بعد چہرے پر بہت اطمینان ہے۔ سوچتے سوچتے کبھی کبھی اس کے ہونٹوں پر مسکراہٹ آ جا رہی ہے، شاید اس لیے بھی کہ زندگی کے نشیب و فراز اور تلخ اور شیریں تجربوں سے گزرتے ہوئے اللہ نے اسے اپنی خاص رحمتوں کے سایے میں رکھا ہے۔''

اسی مضمون کے آخر میں وہ لکھتے ہیں:

''اس کی زندگی کے اور کئی باب ہیں جن پر روشنی ڈالنا اس وقت ممکن نہیں ہے۔ ایک باب ہے کشمیر کا، دوسرا ہے تین یونیورسٹیوں کی وائس چانسلری کا، تیسرا باب ہے سیاست کا۔ کیا اس کی زندگی اتنی فرصت دے گی کہ وہ ان پر روشنی ڈال سکے؟''

شکیل الرحمٰن نے اپنی آپ بیتی لکھنے کے لیے صرف حافظے پر انحصار نہیں کیا تھا۔ انھیں ڈائری اور نوٹ بک لکھنے کا شوق شروع سے تھا اور ''آشرم'' کے لیے کافی مواد ڈائری اور نوٹ بک سے لیا ہے۔ شکیل الرحمٰن کی بیوی عصمت شکیل نے اپنے ایک مضمون ''آپ کے شکیل صاحب'' (مشمولہ ''شکیل الرحمٰن ایک لیجنڈ''، ترتیب، شعیب شمس، ضمیمہ، ظفر محیبی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2013، صفحہ 491-480) میں یہ انکشاف کیا ہے:

''شکیل ایم اے اردو میں پٹنہ یونیورسٹی میں اول آئے لیکن اپنی ریاست میں ملازمت نہیں ملی۔ ان کی ترقی پسندی اور کمیونزم سے ان کی وابستگی سے نقصان پہنچا۔ کئی کالجوں میں لکچرر کی جگہیں تھیں لیکن رجعت پسندی کا گہرا سایہ جن کی طرح حاوی تھا۔ شکیل کہتے یہ کتنی اہم بات ہے کہ بعض 'حکمراں' میرے خیالات کی سچائیوں سے خوف زدہ ہیں۔ ہر دور میں نئی نسل کی آنکھیں کھولنے والوں سے 'حکومت کرنے والا ایسا طبقہ' خوف زدہ رہتا ہے۔ تعلیمی نظام پر جن 'رجعت پسندوں' کی حکومت ہے، وہ مجھے ملازمت کیسے دیں گے۔ ہم دیکھ رہے تھے اس 'طبقہ' نے 'رشتہ داروں' اور معمولی فہم کے چہیتے شاگردوں کو ملازمتیں دے رکھی تھیں اور سلسلہ جاری تھا۔ کیا نہیں ہوا۔ 1953 سے 1954 تک، بیکاری، پریشانی، محرومی، ناکامی، دوڑ دھوپ، دہلی، رانچی، موتیہاری، پٹنہ، صاحب گنج اور دہلی میں ادھر ادھر ٹھوکریں کھاتے رہے، بڑے باپ کے بیٹے تھے لیکن 'کمیونزم' سے وابستگی انھیں جدوجہد اور اپنے پاؤں پر کھڑے ہونے کی تعلیم دے رہی تھی، عجب وقت گزرا ہے۔''

خود شکیل الرحمٰن نے بھی اس کا اعتراف ''آشرم'' (صفحہ 241) میں کیا ہے:

''کئی اہم کتابوں پر اپنے تاثرات لکھے، افراد اور شخصیتوں کے تعلق سے

بھی کئی صفحات لکھے یہ تنہائی کا شغل تھا اور کچھ بھی نہ تھا، جن تصویروں، کتابوں اور شخصیتوں کو پسند کرتا انھیں خود میں جذب کرنے کی عجیب و غریب کوششیں کرتا۔ اپنے ایسے تاثرات کو پڑھ کر ایک دن اسے بے اختیار ہنسی آ گئی، اور اپنی کئی ڈائریاں اور اپنے کئی نوٹ بک نذرِ آتش کر دیے۔''

ان کی بیوی نے ان کے بارے میں جو معلومات فراہم کی ہیں انھیں چھپانے کا کوئی جواز نظر نہیں آتا لیکن ''آ شرم'' میں ان پہلوؤں پر زیادہ روشنی نہیں ڈالی گئی ہے۔ البتہ کمیونزم کی آئیڈیولوجی سے متاثر ہونے کا بیان کسی اور تناظر میں ضرور کیا گیا ہے۔

''آ شرم'' کے باب 29 میں لکھتے ہیں :

''1954-55 کی بات ہے، ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھا، مارکس اور لینن کے بعض بنیادی تصورات اور خیالات سے وابستہ تھا، اپنے ملک میں جمہوری اور اشترا کی قدروں کی روشنی۔ بہتر روشنی دیکھنے کا خواہش مند تھا، سوویت یونین اور چین کے سماج کی طرح اپنے ملک میں بھی ایک اشترا کی سماج دیکھنے کی خواہش تھی، چاہتا تھا اسی نوعیت کا ایک انقلاب اپنے ملک میں آ جائے۔

'زمینداری سسٹم' کے ختم ہونے کا اعلان ہو چکا تھا اور دوسرے کئی زمینداروں کے مُنیموں کی طرح اس کے منیم جی بھی حساب کتاب درست کر رہے تھے، کاغذات کو جلد داخل کر دینا تھا تا کہ معاوضے کی رقم کا تعین ہو سکے، منیم جی اکثر صبح بعض کاغذات پر دستخط لینے آتے، اچانک خواہش ہوئی اپنے کسی گاؤں کو دیکھنے جائے، اس کی یہ خواہش منیم جی کے لیے قدرے حیران کن تھی اس لیے کہ اس زمانے میں کسی 'زمیندار' کا اپنے گاؤں میں جانا عجیب بات تھی، ''اب وہاں کیا رکھا ہے'' انھوں نے مشورہ دیا:

''چھوٹے بابو نہ جائیے''

اس نے ضد کی اور منیم جی کو ساتھ لے کر ایک دور دراز علاقے میں چلا گیا جہاں اس کے والد کا گاؤں تھا۔''

''آ شرم'' کے باب 23 میں جو ذکر آیا ہے جس سے شکیل الرحمٰن کی کمیونزم سے وابستگی

کا بہت واضح ثبوت ملتا ہے اور یہ انکشاف بھی ہوتا ہے کہ ایک نوجوان طالبِ علم کی حیثیت سے ان کا یہ لگاؤ محض سطحی و رومانی نہیں تھا بلکہ اس تحریک کے زیرِ اثر آنے میں ان کے مطالعے کا بھی رول تھا اور ان مطالعوں کا اور ایسی اہم کتابوں کا ذکر وہ بہت خوب صورت انداز میں کرتے چلے جاتے ہیں جن کے مطالعے نے ان کے فکر و نظر کو وسعت دی۔

جب وہ منشی سنگھ کالج موتیہاری میں بی.اے کے طالبِ علم تھے:

> ''علمِ معاشیات واقتصادیات (Economics) بھی ایک خاص مضمون تھا، تین چار سال میں، اکنامکس، پڑھانے کے لیے کئی استاد آئے اور چلے گئے۔ جو بھی آتا چند مہینوں کے بعد چلا جاتا۔'اکنامکس' کے نصاب میں ایک مقالہ تیار کرنا لازمی تھی۔ آخری سال میں کسی نہ کسی گاؤں میں جا کر وہاں کی اقتصادی حالت کے تعلق سے مبینہ حقائق اور اُمورِ معلومہ جمع کرنا ہوتا۔ تفصیلات و جزئیات کا تجزیہ کر کے امتحان کے لیے داخل کرنا ضروری تھا۔ اس کے لیے اس نے ایک چھوٹا سا گاؤں منتخب کیا اور وہاں کئی بار گیا۔ ہر طبقہ کے لوگوں سے گفتگو کی، جو کاغذات ملے ان سے نوٹس تیار کیے، پچھلے دس برسوں میں جس نوعیت کی غربت رہی اس کا گراف تیار کیا۔ کسانوں نے ساہوکاروں سے جو قرض لیے تھے اور مال گزاری کی وصولیابی کے لیے ان پر جو دباؤ رہتا تھا ان کی تفصیل بھی لکھی۔'' (ص193)

اسی باب میں وہ آگے لکھتے ہیں کہ اس گاؤں کی اقتصادیات پہ مقالہ تیار کرنے کی غرض سے اس گاؤں میں ان کی ملاقات ایک کمیونسٹ لیڈر رامیشور سے بھی ہوئی، جو کمیونسٹ لٹریچر بھی فروخت کرتے تھے:

> ''مارکسزم سے گہری دلچسپی کا زمانہ یہی ہے''
> جدلیاتی مادیت اور سوویت انقلاب، مارکس، انجلس، لینن وغیرہ بنیادی موضوع بنے، ایسا محسوس ہوا جیسے اچانک کوئی دریچہ کھل گیا ہے اور تازہ ہوا اور نئی روشنی حاصل ہو رہی ہے۔'' (ص195)

ٹالسٹائی کی خودنوشت اور دیگر کتابیں بھی ان کے مطالعے میں آئیں۔ پھر وہ موتی ہاری اور

پٹنہ کی ''انجمن ترقی پسند مصنفین'' کی سرگرمیوں کا ذکر کرتے ہیں اور ''منشی سنگھ کالج''، موتی ہاری اور پٹنہ یونیورسٹی کے ''بزمِ ادب'' اور ''حلقۂ ادب'' جیسی انجمنوں کی سرگرمیوں کا ذکر بھی تفصیل سے آتا ہے۔ ان سب سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس زمانے کا علمی وادبی ماحول اور معیار صوبۂ بہار میں کافی بہتر تھا۔

''آشرم'' کی خوب صورت انشاپردازی، مختصر اور جامع تصوراتی اور بصیرت افزا بیانوں کی وجہ سے قاری کی توقع ان سے بڑھ جاتی ہے اور اسے یہ امید بھی ہوتی ہے کہ بعض خصوصی افراد کا ذکر کرتے وقت شکیل الرحمٰن خوب صورت خاکہ نگاری کے نمونے بھی پیش کریں گے لیکن ایسا نہیں ہوتا۔

اس ضمن میں خاص طور سے کمیونسٹ لیڈر رامیشور کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔ اس شخص سے جس قدر متاثر ہونے کا اعتراف شکیل الرحمٰن کرتے ہیں اس سے قاری کی دلچسپی رامیشور میں فطری طور پر بڑھ جاتی ہے۔

موتیہاری کی اسکولی تعلیم، وہاں کے ''منشی سنگھ'' کالج کا تعلیمی معیار ونظام، اور پھر پٹنہ یونیورسٹی کا تعلیمی معیار اور نظام کے ساتھ ساتھ ان مقامات واداروں میں ادبی، علمی، ثقافتی، سرگرمیوں کا ذکر ''آشرم'' میں ہے لیکن ان کے تقابلی جائزہ کے ساتھ ساتھ بدلتے وقت میں، بعد کے دنوں میں جو ترقی، تنزلی اور تبدیلی آئی اس کا کوئی تجزیہ موجود نہیں ہے۔

جیسا کہ پچھلے صفحات میں ذکر کیا گیا ہے کہ شکیل الرحمٰن کی آپ بیتی بہ مشکل 1956 تک کے واقعات پر آکر تقریباً ختم ہوجاتی ہے لیکن چوں کہ وہ اسی یونیورسٹی کے وائس چانسلر بھی ہوئے اور اس سے قبل وہ بھدرک، اڑیسہ ڈگری کالج سے لے کر کشمیر یونیورسٹی میں پروفیسر تک کا سفر طے کر چکے تھے، ایسے میں تعلیمی معیار، ادبی فضا اور ان سب میں آنے والے نشیب وفراز کا تجزیہ شکیل الرحمٰن جیسے ذہین شخص کے قلم سے بیان ہوتا تو قارئین کے لیے یہ تصنیف مزید گراں قدر ہوجاتی۔

کامریڈ رامیشور (صفحہ 194) کی سیاسی سرگرمیوں کے ضمن میں اس کی نشاندہی مناسب معلوم پڑتی ہے کہ وسیع مطالعہ، گہرا مشاہدہ، کمیونسٹ تحریک سے متاثر اور ترقی پسند تحریک سے وابستگی رکھنے والے شکیل الرحمٰن کو چاہیے تھا کہ چمپارن میں نیل کی کھیتی کو لے کر ہونے والے کسان آندولنوں، ان سے منسلک رہنماؤں، مثلاً شیخ گلاب (1857-1920)، پیرمونس (1882-1949)، بطخ میاں انصاری (1867-1957) وغیرہ کا ذکر بھی کرتے۔ گاندھی جی

(1869-1948)، راجندر پرساد (1884-1963)، جن کے خاندان سے شکیل الرحمٰن کا تعلق ہے)، مظہر الحق (1866-1930) وغیرہ کا بھی ذکر آنا چاہیے تھا۔ آزادی کے فوراً بعد چمپارن کے ساٹھی علاقے میں شدید زرعی تصادم کی وجہ سے کسان آندولن نے شدت اختیار کر لی۔

ان تفصیلات سے شکیل الرحمٰن نے مکمل طور پر گریز کیا ہے۔ اس کے برعکس بعض معروف ہندی ادیبوں اور کسان رہنماؤں نے اپنی آپ بیتیوں میں ایسے واقعات، تحریکات اور ان سے منسلک اہم رہنماؤں کی تفصیل پیش کی ہے۔ مثلاً بنارسی داس چترویدی (1892-1985) کی آپ بیتی (مطبوعہ 1958) اور آچاریہ شیو پوجن سہائے (1893-1965) نے پیر مونس کا ایک خاکہ لکھا ہے۔ راہل سنکر یتائن (1893-1963) نے بھی ان کا خاکہ لکھا ہے۔ رام نندن مشرا (1952) اور اندر دیپ سنہا (1969) جیسے کسان رہنماؤں نے بھی اپنی تصنیفات میں آزادی کے فوراً بعد چمپارن میں ہونے والے کسان آندولنوں کی خاصی تفصیل پیش کی ہے۔

''آشرم'' میں خوبیوں کے ساتھ ساتھ، موضوع اور مواد کے اعتبار سے کئی کمیاں بھی پائی جاتی ہیں جن میں سے کچھ کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔

''آشرم'' کی ادبی اہمیت اس کی شاعرانہ نثری اسلوب اور انشا پردازی کی وجہ سے ہے۔ یہ قرینِ قیاس معلوم ہوتا ہے کہ شکیل الرحمٰن نے انشا پردازی کی یہ طرز مولانا آزاد سے متاثر ہو کر اختیار کیا ہوگا:

> ''بی اے آنرز کے پہلے سال میں مولانا ابوالکلام آزاد کی تحریروں سے دلچسپی پیدا ہو گئی تھی اور اس کی وجہ یہ تھی کہ اسے 'ترجمان القرآن' کی پہلی جلد حاصل ہو گئی اور اس کا مقدمہ اسے بے حد پسند آیا۔ ترجمان القرآن بے حد عزیز رکھنے لگا اور ہر صبح اس کی تلاوت بھی کرنے لگا۔ قرآنِ حکیم کے مفاہیم کی وضاحتیں اور تشریحیں غیر معمولی نوعیت کی تھیں اور اس کا ذہن سورہ فاتحہ کی تفسیر کی گرفت میں تھا۔ ربوبیت کی وضاحت اور اس وضاحت میں مولانا کی فکر و نظر کی روشنی اور اس روشنی میں ابھرے ہوئے معنی خیز نکات — وہ بس مولانا کا بن گیا۔ پہلی بار محسوس ہوا کہ حکیمانہ خیالات کے اظہار کے لیے ایسے ہی حکیمانہ اسلوب کی ضرورت ہوتی ہے۔ مولانا کا اسلوب حکیمانہ تصورات اور خیالات ہی کے بطن سے پھوٹا

ہے ایک آبشار کی مانند، انتہائی تیز لیکن متوازن، نوکدار، دلکش، جاذبِ نظر اور حد درجہ پُر وقار!''۔ (''آشرم''، ص171)

پروفیسر شکیل الرحمٰن نے مولانا ابوالکلام آزاد پر ایک کتاب بھی لکھی جس کا عنوان ''ابوالکلام آزاد'' (مطبوعہ 1998) رکھا۔ یہ کتاب مختلف مضامین کا مجموعہ ہے جو مختلف جرائد میں شائع ہوئے تھے۔ پروفیسر سلیمان اطہر جاوید نے اپنے مضمون، ''ابوالکلام آزاد'' (مشمولہ 'شکیل الرحمٰن ایک لیجنڈ'، 2013، صفحہ 389) پر لکھا ہے:

> ''پروفیسر شکیل الرحمٰن نے مولانا کی ادبی شخصیت میں جھانکنے اور ان کے اسلوب کی تشکیل کے محرکات وعوامل کو جانچنے کی کامیاب سعی کی ہے۔ جیسا کہ مولانا کی شخصیت اپنے ہم عصروں میں قطعی جداگانہ اور نادر روزگار تھی پروفیسر شکیل الرحمٰن کی تحریر بھی امتیازی اور انفرادی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ نفسیاتی زاویے کو بھی کام میں لاتے ہیں اور جمالیاتی نقطۂ نظر سے بھی فن اور فن کار کا جائزہ لیتے ہیں۔ ابتدائی تین مضامین [میں] مولانا کی انشاپردازی کا احاطہ کرتے ہیں۔ پروفیسر شکیل الرحمٰن نے غیر معمولی وقیع اور انتہائی معروضی پیرایے میں قلم اٹھایا ہے جیسا کہ ان کی تحریروں کا خاصہ ہے۔ اس سلسلے میں خاص طور پر مضمون 'غبارِ خاطر' کی رومانیت کا تذکرہ کروں گا جس میں شکیل الرحمٰن نے ڈاکٹر سیّد عبداللہ کی 'غبارِ خاطر' پر تنقید کا مدلل اور معقول جواب دیا ہے لیکن یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ مولانا کا دفاع کیا گیا ہے بلکہ مولانا کو سمجھنے میں ڈاکٹر سید عبداللہ سے جو سہو ہوا اس کی اصلاح مقصود ہے۔ 'غبارِ خاطر' کی نثر کو مولانا کی اصل نثر سے دور قرار دینے کے الزام کو رد کرتے ہوئے پروفیسر شکیل الرحمٰن نے لکھا۔''

مندرجۂ بالا اقتباس سے بھی یہ ثابت ہوتا ہے کہ شکیل الرحمٰن مولانا آزاد کی انشاپردازی سے خاصے متاثر تھے۔ یوں تو انھوں نے ''آشرم'' میں مولانا آزاد کی سیاست سے متاثر ہونے کا برجستہ اعتراف نہیں کیا ہے لیکن یہ تفصیل ضرور دے دی ہے کہ مسلم لیگ کی سیاست سے انھیں نفرت تھی اور کانگریس کی مشترکہ وطنیت کی سیاست میں وہ یقین رکھتے تھے۔ ''آشرم'' کے باب 15 میں وہ لکھتے ہیں:

''سب سے پہلے کارٹون کے ذریعے 'سیاست' سے ذہن کا ایک نامحسوس
رشتہ قائم ہوا۔ حکومتوں کے بارے میں بہت کم جانتا تھا، سیاست دانوں
کے متعلق بھی زیادہ خبر نہ تھی... اپنے ملک کے سیاستدانوں میں گاندھی جی،
جواہر لال، سبھاش چندر بوس، مولانا ابوالکلام آزاد، اور بابو راجندر پرشاد
وغیرہ کو پہچانتا تھا۔ بابو راجندر پرشاد تو کئی بار اس کے ابّو سے ملنے حویلی
میں آ چکے تھے، جانتا تھا کہ بابو جی کانگریس کے لیے چندہ لینے آتے تھے
اور ابّو چپکے سے انھیں کوئی بڑی رقم تھما دیتے تھے۔'' (''آ شرم'' ص116)

باب 31 میں وہ ذکر کرتے ہیں کہ 1953 میں مولانا آزاد کی سفارش پر انھیں کشمیر یونیورسٹی میں لکچرر مقرر کیا گیا اور مولانا آزاد سے عقیدت کا اعتراف بھی کیا ہے:

''وہ صرف مولانا کو دیکھنا اور ان کا نیاز حاصل کرنا چاہتا تھا... سلام کر کے
صرف اتنا کہا آپ کو قریب سے دیکھنے کا آرزومند تھا، آج میری بہت
بڑی خواہش پوری ہو گئی۔'' (صفحہ 267)

اپنی آپ بیتی (صفحہ 123، 125 اور 127) میں شکیل الرحمٰن بتاتے ہیں کہ ان کی اسکولی تعلیم ''ہیکوک اکیڈمی'' سے ہوئی لیکن ہیکوک کون تھا یہ وہ نہیں بتاتے ہیں۔ اس ضمن میں یہ بتانا ضروری ہے کہ ہیکوک وہی شخص تھا جو 1917 میں موتی ہاری میں چمپارن کا کلکٹر تھا جس نے گاندھی جی کو چمپارن سے واپس چلے جانے کا حکم دیا تھا، لیکن گاندھی جی نے اس حکم کی نافرمانی کرتے ہوئے اپنی تحریک کو آگے بڑھایا۔ شکیل الرحمٰن نے اس اسکول کے عروج و زوال کی حقیقت بیان کرنے سے گریز کیا ہے۔

باب 7، صفحہ 69 میں وہ جن، بھوت اور توہم پرستی سے متاثر نظر آتے ہیں۔

اردو ادب کی تصنیفوں میں مقامی (Folk) بھوجپوری گیت کی مثالیں بہت کم ملتی ہیں لیکن ''آ شرم'' کے صفحہ 72 میں بھوجپوری گیت، گیتوں کا رس، شیو جی، پاروتی جی اور سوہر کے گیت، پھگوا (ہولی) کے گیت کا ذکر ملتا ہے۔ ہندو دیومالائی موضوع کے علاوہ ہندو دیوتاؤں کے کردار کو اُبھارنے کے ساتھ ہی اللہ دین اور حاتم طائی کے کردار بھی ہیں۔

صفحہ 59-255 میں ایسی تمام تفصیلات کے علاوہ وہ اپنی چچی جان کی آواز میں گائے جانے والے اس بھوجپوری گیت کا بھی ذکر کرتے ہیں جس میں 1857 کے ویر کنور سنگھ کی بہادری کی

تفصیلات پیش کی گئی ہیں۔

باب 30، صفحات 58-257 میں جو واقعہ وہ بیان کرتے ہیں اس سے یہ نشاندہی بھی ہوتی ہے کہ 1857 کی تاریخ لکھنے میں بھوجپوری گیتوں سے بھی تاریخ نویسوں کو استفادہ کرنا چاہیے۔ وہ بیان کرتے ہیں:

''چچی جان جب بھی آتیں وہ ان سے بہادروں اور ویروں کی کہانیاں سنتا، انھیں بھوجپوری زبان میں جانے کتنے عوامی گیت یاد تھے جن میں ویروں اور بہادروں کا ذکر ہوتا، ان کے خیالات اور کارناموں کی باتیں ہوتیں۔ ایک دن جب انھوں نے بابو کنور سنگھ کی بہادری اور شجاعت کی کہانی اپنے مخصوص لہجے میں گنگنا کر سنائی تو اسے یہ کہانی بہت پسند آئی اور اس کے بعد وہ جب بھی تشریف لاتیں اس کی خواہش اور ضد پر کنور سنگھ کا نغمہ ضرور سنایا جاتا۔ اس وقت وہ صرف اتنا ہی جان سکا کہ بابو کنور سنگھ بہار کے ایک ایسے بہادر شخص تھے جنھوں نے انگریزوں سے جنگ کی اور سامراجی حکومت کے ہوش ٹھکانے لگا دیے۔ چچی جان کے گیت میں جگدیش پور اور راجپوت سپاہیوں کے ساتھ انگریزوں کی چال بازیوں کا بھی ذکر تھا۔ راجپوتوں کی بہادری کے کئی واقعات تھے، جب گیت اس منزل پر پہنچتا جہاں انگریزوں سے لڑتے ہوئے بابو کنور سنگھ کا ایک بازو کٹ جاتا ہے تو وہ سہم کر رہ جاتا۔''

باب 21 صفحہ 171 میں وہ ذکر کرتے ہیں کہ لکھنؤ کے ''نگار'' میں ان کا ایک مضمون شائع ہوا جس کا عنوان تھا ''اردو ادب میں فسادات'' اور باب 20-19 میں انھوں نے 1946 کے فسادات کا قدرے تفصیل سے ذکر کیا ہے۔ فسادات سے متاثر ہو کر انھوں نے ایک ڈرامہ ''ملاپ'' بھی لکھا تھا (صفحہ 161)۔ ان کے دادا کا گاؤں اور مدفن چھپرہ کے ہرپور، بنیاپور میں ہے۔ صفحہ 166 میں فرماتے ہیں:

''وہ چھپرہ کے واقعات سے زیادہ پریشان تھا۔ اس کے نانا جان اور ان کے گھر کے تمام افراد چھپرہ میں تھے۔ وہ بہت بے چین تھا چاہتا تھا، کسی طرح چھپرہ پہنچ جائے لیکن یہ ممکن ہی نہ تھا، تنہائی میں رونے لگتا اور اللہ

پاک سے ان کی سلامتی کے لیے دعائیں مانگنے لگتا۔ اللہ کا شکر تھا کہ سب
محفوظ رہے، ان کے مکان پر کوئی حملہ نہیں ہوا حالاں کہ ان کے محلے کے
بہت سے مکانات نذرِ آتش کر دیے گئے تھے اور جانے کتنے لوگوں
کو موت کے گھاٹ اُتار دیا گیا تھا۔
چھپرہ سے مہاجروں کے کئی قافلے پاکستان کے لیے روانہ ہوئے اور پھر
نانا جان بھی پاکستان چلے گئے! حالات سنبھل گئے تو پٹنہ کے کئی رفیوجی
کیمپس میں گیا اور اپنے نئے دوستوں کے ساتھ ان کی مدد کرنے لگا۔''
(''آشرم''، ص166)

مندرجۂ بالا اقتباس سے یہ توقع ہوتی ہے کہ چھپرہ سے خاص تعلق ہونے کی وجہ سے ان دیہاتوں میں ہونے والے فسادات اور ہجرت کی بڑی تفصیل وہ پیش کرتے کیوں کہ یہ موضوع اب تک تحقیق طلب ہے۔ اس زمانے کے ایک آدھ انگریزی اخبار کے علاوہ کوئی خاص دستاویز دستیاب نہیں ہے۔ اگر شکیل الرحمٰن اپنے خاندان کے افراد کے مشاہدے اور تصورات کی مدد سے تفصیلی رپورٹ پیش کرتے تو ان کی آپ بیتی، تاریخ نویسوں کے لیے اہم دستاویز کا کام کرتی۔

''آشرم'' میں ہمیں جا بجا منظر نگاری اور جذبات نگاری کے بہترین نمونے دکھائی دیتے ہیں۔ شکیل الرحمٰن اپنی حویلی، ''محمد جان منزل، موتی ہاری'' کا نقشہ کھینچتے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ وہاں کا سارا ماحول، اس کی ایک ایک شئے سے قاری کو پوری واقفیت حاصل ہو رہی ہے۔ (یوں بھی ''آشرم'' میں شکیل الرحمٰن نے ''محمد جان منزل'' سے نہایت ہی شدید قسم کے ناسٹلجیا کا اظہار کیا ہے) خواہ وہاں کے تہوار ہوں یا رسم و رواج، میلاد، مشاعرہ، قوالی ہو یا عید، بقرعید، ہولی، دیوالی، دسہرہ، یا نظارۂ فطرت کی عکاسی ہو یا انسانی جذبات کی عکاسی، قاری کو وہ اپنے ساتھ ساتھ ان سارے جذبات و احساسات کا نظارہ کراتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور قاری ان کی کہانی اور جذبات میں کھو جاتا ہے۔ کچھ تو ان کے اندازِ بیان اور کچھ ان کی سحر انگیز و دل آویز منظر کشی کا بھی اثر ہوتا ہے۔ تھوڑا کہہ کر وہ بہت زیادہ کہہ جاتے ہیں۔ یہ ان کا خاصہ ہے۔ جیسے ایک جگہ وہ امی اور ابو کے انتقال کے بعد کا منظر پیش کرتے ہیں:

''درختوں، تتلیوں، پرندوں، بدلتے ہوئے موسموں میں جذب ہونے لگا،
کبھی درختوں سے دوستی کرتا، کبھی پرندوں سے، ایسا لگتا جیسے اللہ میاں نے

اس سے امی اور ابو کو چھین کر بہت سے کھلونے دے دیے ہیں۔ بچپن میں وہ ایسے ہی کھلونوں سے کھیلتا رہا ہے اور جب اچانک کسی کی کمی محسوس ہوتی ہے تو پھوٹ پھوٹ کر بے اختیار رونے لگا ہے اور پھر تھک کر سو گیا ہے۔''

(''آشرم''، باب 5، ص 49)

اسی طرح ''ہرپور، بنیاپور، سارن'' جو شکیل الرحمٰن کے دادا کا گاؤں اور ''موتیہاری'' جوان کے ابّا کا شہر ہے، جہاں انھوں نے بچپن سے نوجوانی تک کا سفر طے کیا، وہاں کی تمام تہذیبی تفصیلات کے ساتھ ساتھ بہت گہرے ناسٹلجیا (Nostalgia) کا اظہار کرتے ہوئے نثر میں ایسی اثر آفرینی پیدا کر دیتے ہیں کہ قاری پر بھی اس ناسٹلجیا کا اثر طاری ہو جاتا ہے۔

لیکن اس کے برعکس وہاب اشرفی (1936-2012) کی خودنوشت ''قصہ بے سمت زندگی کا'' (مطبوعہ 2008) میں ایک پورا باب ''میرا گاؤں میرے لوگ'' سے موسوم ہے۔ اس میں جو ضروری تفصیلات ہیں وہ معلومات میں اضافہ کرتی ہیں، لیکن قاری پر کسی طرح کے ناسٹلجیا کی کیفیت طاری نہیں ہوتی۔ خود وہاب اشرفی اپنے گاؤں کے تئیں زیادہ ناسٹلجک نظر نہیں آتے ہیں اور اس نمایاں فرق کی وجہ ان کا اندازِ بیان ہے۔

''آشرم'' کی اہمیت اور خوبیوں کا جائزہ لینے کے بعد ان کے مکتوب کو بھی ''آپ بیتی'' کا ایک حصہ سمجھنا بے جا نہ ہوگا۔ شکیل الرحمٰن نے ''یہ باتیں ہماریاں'' کے عنوان سے اپنے ان خطوط کے اقتباسات کا مجموعہ شائع کیا جو انھوں نے اپنی بیوی، عصمت شکیل، کو لکھے تھے۔ اس سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی کی رائے اہم ہے:

''ان خطوط میں روایتی 'تم بہت یاد آتی ہو'، 'خدا کے لیے اپنا خیال رکھنا'، 'بہت جلد لوٹ آؤں گا' وغیرہ کی جگہ اُردو کے شعری ادب پر بڑی دلچسپ اور کارآمد بحثیں ہیں۔ یہ خط دراصل ان کی اُردو نہ جاننے والی بیوی کو تعلیم دینے کے پروگرام کا ایک حصہ تھے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کا مطالعہ اُردو ادب کے طالبِ علم اور معلم دونوں کے لیے بہت کارآمد ہوگا۔ سب سے پہلی چیز جو مجھے متوجہ کرتی ہے وہ اسلوب کی بے تکلفی اور سلجھاوا ہے...

دوسری بات یہ ہے کہ شکیل الرحمٰن نے ان خطوں میں میر، غالب اور

اقبال ہی کا ذکر نہیں کیا ہے بلکہ میرا جی، اختر الایمان، محمد علوی، شاد امرت سری... اور نہ جانے کتنے ہی دوسرے ان ادیبوں اور شاعروں کا ذکر کیا ہے جو موجودہ منظرنامے سے تعلق رکھتے ہیں۔''

[شعیب شمس، مرتب، ''شکیل الرحمان ایک لیجنڈ''، ص125-126]

سفرناموں کو بھی آپ بیتی کا جز کہا جا سکتا ہے۔ شکیل الرحمٰن نے دو سفرنامے بھی لکھے۔ ایک سفرنامۂ روس ہے جس کا عنوان ''قصہ میرے سفر کا'' (مطبوعہ 1976) ہے۔ دوسرا سفرنامۂ لندن ہے، جس کا عنوان ''لندن کی آخری رات'' (مطبوعہ 1988) ہے۔

گیان چند جین نے سفرنامۂ روس کو ''دلچسپ اور خیال افروز سفرنامہ'' قرار دیتے ہوئے یہ رائے پیش کی ہے:

''اس سفرنامے میں ایک طرف انشائیہ اور خودنوشت کا لطف ہے تو دوسری طرف آرٹ اور ادب کے بارے میں بیش بہا معلومات ہیں۔ معاصر روسی ادب اور اس کی سمت کا اندازہ ہوتا ہے۔ غالباً سب سے عالمانہ بیان عظیم میوزیم 'Hermitage' کی مرقع کشی ہے۔ شکیل صاحب نے ایک ماہر کی نظر سے مشاہدہ کیا ہے اور قارئین کے لیے ایسی تفصیلات اور جزئیات فراہم کر دی ہیں کہ وہاں جائے بغیر اس سے مستفید اور مستفیض ہو سکتے ہیں۔ غرض یہ کہ ہر لحاظ سے یہ کتاب ایک کامیاب سفرنامہ ہے اور ایک کامیاب تصنیف ہے۔''

[شعیب شمس، مرتب، ''شکیل الرحمان ایک لیجنڈ''، ص408]

شکیل الرحمٰن کا دوسرا سفرنامہ ''لندن کی آخری رات'' ترقی پسند تحریک کی گولڈن جوبلی تقریبات (1986) میں شرکت کے سفر کی روداد ہے جس میں مصنف کی برطانوی سامراجیت کے خلاف جو تاثرات ہیں ان کا بھی اظہار ہوا ہے۔

شکیل الرحمٰن نے ہندستان میں لکھے گئے کئی اردو سفرناموں کے برعکس خود پر بہت کم روشنی ڈالی ہے اور انھوں نے انگلینڈ کے نام نہاد ترقی پسند معاشرے کے کھوکھلے پن اور اس کی سطحیت، صنفی مساوات کے دعووں کے باوجود مغربی معاشرے میں عورتوں کی حالتِ زار، نسل پرستی اور ترقی پذیر ممالک کے خلاف امریکہ اور برطانیہ کے گٹھ جوڑ کو بے نقاب کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس

سفرنامے کے ذیل میں پروفیسر سلیمان اطہر جاوید لکھتے ہیں:

''سفرنامے میں ہونا بھی یہی چاہیے کہ متعلقہ ملک یا شہر کی تہذیبی، سیاسی، ادبی اور تعلیمی زندگی سے قاری متعارف ہوجائے اور پھر اندازِ بیان ایسا ہو کہ ہم پڑھ نہیں رہے ہیں بلکہ یہ محسوس ہو کہ خود سفر کر رہے ہیں۔ پروفیسر شکیل الرحمٰن جہاں لندن کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو منور کرتے جاتے ہیں اپنے خوشگوار خنک اور رواں دواں اسلوب سے قاری کو اپنا ہم سفر بھی بنا لیتے ہیں اور 'لندن کی آخری رات' میں لندن اپنے بے شمار جلوؤں کے ساتھ موجود ہے۔''

[شعیب شمس، مرتب، ''شکیل الرحمان ایک لیجنڈ''، صفحہ 10-409]

اسلوب و بیان اور بصیرت افزا اور معلومات افزا مواد کی خوبیوں سے بھرپور سفرناموں کے بعد ان کی ''خودنوشت'' میں شامل کی جاسکنے والی دوسری تصنیف ہے۔ ''دربھنگے کا جو ذکر کیا'' (2004، آن لائن)۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس تصنیف پر ناقدین کی نظر شاید نہیں گئی ہے۔ اس تصنیف کا ذیلی عنوان ہے ''زندگی کے سفر کی ایک منزل''۔ اس کتاب کا موضوع مخصوص طور پر ان کی وائس چانسلری کے زمانے میں اربابِ اقتدار سے ٹکراؤ کی داستان ہے۔ عام طور پر ایسے عہدوں پر فائز لوگ حکومت کے وزیر سے ٹکر لینے اور مقابلہ کرنے کے بجائے کوئی اور راستہ اختیار کرتے ہیں، یا بغیر ٹکرائے ہوئے عہدے سے مستعفی ہوجاتے ہیں مگر شکیل الرحمٰن نے ایسا نہیں کیا اور یہ داستان اسی شدت آمیز تصادم کی ہے۔

مصنف کے اعتراف کے مطابق انھوں نے اس کی تصنیف اپنے ایک ہمدرد مشتاق احمد نوری کی تاکید کے بعد کی۔

18 / دسمبر 1987 کو انھوں نے متھلا یونیورسٹی، دربھنگہ کے وائس چانسلر کا عہدہ سنبھالا۔ یہ ان کا دوسرا تجربہ تھا۔ اس سے قبل وہ بہار یونیورسٹی، مظفر پور کے وائس چانسلر رہ چکے تھے۔

اس کتاب کے ابتدائی صفحات میں ان کی کچھ تحریریں شامل ہیں جنھیں غالبًا دیباچہ (یا کئی مختصر ترین دیباچے) کہا جاسکتا ہے۔ ان عبارتوں سے یہ اندازہ ہوجاتا ہے کہ ان کی یہ تصنیف کیوں کر وجود میں آئی اور وہ کن تجربوں اور معاملات سے دوچار ہوئے۔ مناسب معلوم پڑتا ہے کہ کم از کم دو ایسی عبارتیں یہاں پیش کی جائیں:

(۱) ''غالباً میری سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ ذمہ دارانہ عہدوں پر اکثر سقراط بن جاتا ہوں اور زہر کا پیالہ بخوشی پی جاتا ہوں۔''

''میں نے سانڈوں کی سینگوں کو ہمیشہ سامنے سے پکڑا، کبھی شکست ہوئی بھی تو میری ہی فتح کا نقارہ بجا۔'' (صفحہ 7)

(۲) ''میں نے اس وقت اپنے فرائض انجام دیے۔

جب دوسرے
اس راہ میں قدم اٹھانے کا حوصلہ نہیں رکھتے تھے۔
ان میں جرأت کب تھی
میں اس وقت سَر اٹھائے سامنے آیا جب دوسرے اِدھر اُدھر چھپے ہوئے تھے میں نے اس وقت زبان کھولی جب سب کی زبان بند تھی
اگرچہ
میری آواز سب سے دھیمی تھی
لیکن
آگے چلنے میں، میں سب سے آگے تھا!! ''

(...حضرت علیؓ، ص4)

اس آن لائن کتاب میں بنیادی طور سے یونیورسٹیوں میں پھیلی ہوئی بدعنوانیوں کا ذکر ہے۔ ان بدعنوانیوں میں حکومت کے وزیر اور دیگر طاقت ور لوگوں کے ملوث ہونے کا انکشاف ہے جس سے مقابلہ کرنے کی ہمت ایک بااصول دانشور وائس چانسلر نے کی۔ جس طرح ''آشرم'' میں اپنی ''ڈائری'' اور ''نوٹ بک'' کے حوالے پیش کیے ہیں اسی طرح اس تصنیف میں بھی اپنی باتوں کے سند کے طور پر اردو اور انگریزی اخبارات ورسائل کی رپورٹوں اور اداریوں کو پیش کیا ہے۔ اس کے علاوہ کچھ دستاویز من وعن پیش کردی ہیں۔ اس طرح کے بیانیے میں تخلیقی نثر کی توقع کرنا بہت مناسب نہیں ہے۔ لیکن اسلوب کی سادگی اور روانی کی وجہ سے کہیں کہیں پر یہ کتاب بھی کافی دلچسپ ہوگئی ہے۔

یونیورسٹی میں کی جانے والی تحقیق سے بہار کے زراعتی نظام کا مستفید نہ ہونا اور کاشت کاروں کی جامعات سے مایوسی کی نشاندہی شکیل الرحمٰن کی بصیرت کا پتا دیتی ہے۔ صوبائی

یونیورسٹیوں میں فنڈ کی کمی، حکومت کی بے اعتنائی اور سماج کی بے توجہی وغیرہ ایسے مسائل ہیں جن کی وجہ سے یونیورسٹیوں اور ان کے استادوں کو سماج میں وہ وقار حاصل نہیں ہے جو ہونا چاہیے تھا۔ متھلا یونیورسٹی کی لائبریری کی عظمت کا بیان نہایت ہی دلچسپ اور معلومات افزا ہے (ص 71-72):

''یونیورسٹی کی لائبریری کا نام 'مہاراجہ دھیراج کامیشور سنگھ [62-1907] لائبریری' ہے۔ اس کی بنیاد 1983 میں رکھی گئی تھی۔ جب یونیورسٹی موہن پور ہاؤس میں تھی۔ 1985 میں جب دربھنگہ راج نے اپنی لائبریری کا معائنہ کیا، یہ دیکھ کر دُکھ ہوا کہ سینکڑوں قیمتی کتابیں برباد ہو رہی ہیں، عمارت کی حالت خراب ہوتی جا رہی ہے، یونیورسٹی کے پاس اتنی رقم نہیں کہ مناسب مرمت ہو، اس کے علاحدہ عمارت کے معاملے میں بھی ریاستی حکومت یا یونیورسٹی گرانٹس کمیشن نے آگے بڑھ کر کوئی کام نہیں کیا۔ میں نے یونیورسٹی لائبریری کے پیشِ نظر یونیورسٹی گرانٹس کمیشن اور ریاستی حکومت کو خط لکھے، گزارش کی اس طرف توجہ دی جائے۔ یہ قومی سرمایہ ہے جو تباہ ہو رہا ہے۔ جتنی نایاب کتابیں یہاں دیکھیں ان کی تعداد نہیں بتا سکتا۔ لاطینی، یونانی، عربی، ڈچ، جرمن، فرانسیسی، پرتگیزی، سنسکرت اور انگریزی میں کم و بیش ایک لاکھ کتابیں ہوں گی۔ اسی طرح فارسی، اردو، بنگلہ اور ہندی میں بھی کتابوں کی تعداد کم نہیں ہے۔ مذہبیات اور مشرقی علوم و ادبیات پر جتنی کتابیں نظر آئیں ان سے اندازہ ہوا کہ کتابیں جمع کرنے والے غیر معمولی فکر و نظر رکھتے تھے۔ ہندستان اور ہندستان کے علوم سے بھی انھیں دلچسپی تھی۔ لہٰذا کئی بار یونیورسٹی لائبریری کو قریب سے دیکھا، ان کے تعلق سے جو کتابیں تھیں انھیں علاحدہ رکھوایا، کئی سیکشن بنائے گئے، یہ دیکھ کر حیرت انگیز مسرت ہوئی کہ 'انڈولوجی' کے موضوع پر جو رسالے شائع ہوتے رہے ہیں ان میں بہت سے پرانے رسالے یہاں موجود ہیں۔ یہ تحقیقی رسالے ہیں، ان میں مشرق اور مشرقی علوم پر جانے کتنے مقالے اور مضامین ہیں۔ 1950 تک کے رسالے نظر

آئے، مجھے افسوس ہے کہ اپنی مصروفیات اور رفتارِ زندگی کی وجہ سے اس لائبریری سے فائدہ نہ اٹھا سکا۔

نپولین پر چار سو کتابیں ہیں!

سترہویں صدی سے اٹھارہویں صدی تک کی تاریخ پر فرانسیسی، ڈچ اور انگریزی زبانوں میں کتابیں ہیں۔ گاؤلڈ (Gould) نے پرندوں پر جو کتابیں لکھی ہیں ان میں بہت سی کتابیں یہاں موجود ہیں۔'ڈاکٹر سالم علی مرحوم' نے بھی یہاں سے ایک کتاب طلب کی تھی۔''

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ''آشرم'' کی طرح بھلے ہی ''دربھنگے کا جوذکر کیا'' میں اسلوب کی وہ رنگارنگی، رعنائی، تابناکی اور تازگی بھلے ہی ہمیں نہیں ملتی لیکن معلوماتی نقطۂ نظر سے اس میں ایک اہم دستاویزی اور پُر اثر مواد کی فراوانی ہمیں جابجا نظر آتی ہے۔ انھوں نے اس تصنیف کے اختتامیے کو کافی دلچسپ بنا دیا ہے جس کے لیے انھوں نے پروین شاکر (1952-1994) کے مندرجۂ ذیل اشعار چسپاں کیے ہیں:

کچھ تو ترے موسم ہی مجھے راس کم آئے
اور کچھ مری مٹی میں بغاوت بھی بہت تھی
پھولوں کا بکھرنا تو مقدر ہی تھا لیکن
کچھ اس میں ہواؤں کی سیاست بھی بہت تھی

یونیورسٹی میں کی جانے والی اصلاحات کی وجہ سے شکیل الرحمٰن کو عوام میں اس قدر مقبولیت حاصل ہوئی کہ 1989 کے لوک سبھا انتخابات میں ان کو امیدوار بنایا گیا اور وہ منتخب ہوئے اور 1990 میں وزیر اعظم چندر شیکھر کی کابینہ میں انھیں وزارتِ صحت کی ذمے داری سونپی گئی۔

اس طرح شکیل الرحمٰن کی آپ بیتی، سفرناموں، مکتوبات اور تذکروں وغیرہ کے اجمالی جائزے سے ان کی زندگی اور اس عہد کے بارے میں کافی اہم معلومات ہمیں ملتی ہے اور ''آشرم'' کو انشا پردازی کے نقطۂ نظر سے بھی اُردو ادب کی ایک اہم تصنیف قرار دیا جا سکتا ہے۔

❑❑❑

سیّد محمد اشرف

نیر مسعود کی کہانیاں-کھوئے ہووں کی جستجو

یہ مضمون نیر مسعود کی کہانیوں کے مجموعے "عطرِ کافور" کی رسم اجرا کے موقعے پر 1991 میں لکھنؤ میں واقع اترپردیش اُردو اکادمی کی عمارت میں پڑھا گیا۔ مسودے کے آخر میں چار بجے صبح 21 جون 1991 درج ہے۔ اس محفل میں شمس الرحمن فاروقی، عرفان صدیقی، انیس اشفاق، شعیب نظام، شافع قدوائی، شاهد انیس انصاری سمیت اُس وقت کے لکھنؤ کے تقریباً سبھی افسانہ نگار و شعراء شامل تھے۔ نیر مسعود اپنے بعد آنے والوں پر بیحد شفیق تھے۔ مجھ سے میری کہانیاں مانگ مانگ کر جمع کیں، اپنے گھر کے آفس سے کمپوز کرائیں اور "ڈار سے بچھڑے" مجموعه تیار کر کے فخرالدین علی احمد کمیٹی میں جمع کرایا۔ اب کون ایسا کرتا ہے۔

ان کے انتقال کے بعد اس مضمون کے مسودے کو تلاش کیا تو کاغذ پیلا پڑ چکا تھا لیکن ایک نوجوان، پرشوق اور (شاید) بے لوث اور تنقیدی اصولوں سے بے خبر شخص کی تحریر میں شاید قارئین کو بهت سی باتیں کام کی نظر آئیں، اس لیے، اس تحریر کو شائع کررها هوں۔ یه مضمون بهت سے مسودوں کی طرح ابھی تك تشنۂ طباعت هے۔ اس مسودے کو دیکھتا هوں اور خود پر ملامت کرتا هوں۔ اب اسے ان کی روح کو خراجِ عقیدت پیش کرنے کے واسطے 'اردو ادب' کے قارئین کی خدمت میں حاضر کرتا هوں۔

مضمون سے وه جملے نکال دیے هیں جو محفل میں مضمون پڑھتے وقت گرمیِ محفل اور خوش طبعی کے لیے لکھ دیے تھے۔ (سید محمد اشرف)

یہاں موجود میرے دوست اور ساتھی گواہ ہیں کہ میں ادبی محفلوں میں بہت سنجیدگی کے ساتھ شرکت نہیں کرتا۔ میری مراد یہ ہے کہ میں ادبی محفلوں میں شریک ہونے کے بعد سنجیدہ نہیں رہ پاتا۔ دراصل میں لطف اٹھانے کے لیے ادبی محفلوں میں شریک ہوتا ہوں، علم حاصل کرنے کے لیے نہیں۔

علم حاصل کرنے کے لیے لائبریری اور گھر میں بہت سی کتابیں ہیں۔لیکن آج نیر مسعود کی کہانیوں پر گفتگو کرتے وقت میں اپنی خواہش کے ہاتھوں سنجیدہ ہوں کہ نیر مسعود کی کہانیاں میرا مسئلہ بھی ہیں۔ مسئلہ اس لیے کہ نیر مسعود کی کہانی میں خوف اور خواہشوں کے گوشے ایک ہی جگہ جمع ہو جاتے ہیں۔

مکتبی تنقید نیر مسعود کی کہانیوں کی تفہیم سے عاجز ہے۔مکتبی تنقید سے مراد وہ تنقید ہے جو ہم عام طور سے کتابوں میں پڑھتے اور سمیناروں میں سنتے ہیں۔مکتبی تنقید بھی شاید ایک ضروری چیز ہے کہ اگر وہ نہ ہو تو آخر کلاسوں میں طالب علموں کو نصاب کیسے پڑھایا جائے۔مکتبی تنقید کی کسوٹیاں واضح، متعین اور جامد ہوتی ہیں۔وہ تخلیق کو اپنی کھونٹی پر باندھنا چاہتی ہیں۔مثلاً کہانی کی تنقید کا معاملہ ہو تو مکتبی تنقید کا ناقد ابتدا، کلائمکس، اختتام، فضا آفرینی، کردار سازی، زبان کا استعمال، صنایع بدایع یعنی تشبیہ و استعارہ، رمز و کنایہ، علامت اور موضوع وغیرہ وغیرہ کی بات کرے گا اور کسی مانوس حقیقت کے تناظر میں کہانی کی قدر کا تعین کرے گا اور سچ تو ہے کہ ایسا کر کے وہ حق بات کرے گا لیکن یہاں معاملہ یہ ہے کہ نیر مسعود کی کہانی کسی جانی بوجھی سوچی سمجھی حقیقت پر مبنی ہی نہیں ہیں۔اپنی کہانیوں میں اپنی حقیقت وہ خود تراشتے ہیں اور یہیں سے ان کی کہانی کی تنقید کا مسئلہ شروع ہوتا ہے۔

علی گڑھ میں جامعہ اردو نام کا ایک ادارہ ہے جو اردو میڈیم میں بڑے بڑے امتحانات منعقد کرتا ہے۔اس کا ایک رسالہ 'ادیب' کے نام سے شائع ہوتا ہے۔اس کا ایک تنقید نمبر چھپا تھا۔ کم سے کم الفاظ میں مکتبی تنقید کے بارے میں جاننے کے لیے اس کا تنقید نمبر نہایت کارآمد چیز ہے۔نیر مسعود کی کہانیوں پر مضمون لکھنے کی غرض سے میں نے اسے ڈھونڈ کر نکالا اور گرد جھاڑی اور بہت خشوع و خضوع کے ساتھ مطالعے میں غرق ہو گیا اور جب ڈوب کر نکلا تو میرے ہاتھ میں کئی موتی تھے۔مثلاً جمالیاتی تنقید کا موتی، مارکسی تنقید کا موتی، جدید تنقید کا موتی، ہیئتی تنقید کا موتی۔ میں نے ان موتیوں سے ایک ہار گوندھا اور نیر مسعود کی کہانی میں ڈالنا چاہا تو مجھے ذرا بھی حیرت نہیں ہوئی کہ وہ ہار چھوٹا پڑ رہا تھا۔ مجھے حیرت اس لیے نہیں ہوئی کہ میں ان تنقیدوں سے زیادہ نیر مسعود کی کہانیوں سے واقف ہوں۔اس بات کو اگر اس طرح کہا جائے تو بھی غلط نہیں ہوگا کہ نیر مسعود کی کہانی پر آپ ہر طرح کی تنقید کر سکتے ہیں۔اسے آپ جمالیاتی تنقید کا آئینہ بھی دکھا سکتے ہیں، مارکسی تنقید کی کسوٹی پر بھی پرکھ سکتے ہیں، جدید تنقید کے سانچوں میں بھی ڈھال سکتے ہیں اور ہیئتی تنقید کے تناظر میں بھی دیکھ سکتے ہیں۔آسانی کے ساتھ چار پانچ مقالے تیار ہو سکتے ہیں۔ کچھ ذیلی موضوعات پر بھی چند چھوٹے موٹے مضامین لکھے جا سکتے ہیں مثلاً:

نیر مسعود کی زبان، نیر مسعود کی کہانیوں کی فضا، کافکا اور نیر مسعود، نیر مسعود کی کہانیوں کے موضوعات، نیر مسعود کی کہانیوں کے کردار، نیر مسعود کی کہانیاں اور ان کا فارسی ذہن، محبت میں نا آسودگی اور نیر مسعود کی کہانیوں کی گھٹن، نیر مسعود کی کہانیاں اور ماضی کی چبھن، نیر مسعود کی کہانی اور عورت کا بدن، نیر مسعود کی کہانیوں میں بیان کی طوالت وغیرہ وغیرہ۔

کچھ روایتی قسم کے مضامین بھی لکھنا مشکل نہ ہوگا۔ مثلاً: نیر مسعود کی کہانیوں میں جنسی تلذذ، نیر مسعود کی کہانیوں میں سادگی اور پُرکاری، نیر مسعود کی کہانیاں اور متوسط طبقے کی نفسیات وغیرہ وغیرہ۔

لیکن ان سب کے باوجود نیر مسعود کی کہانی مچھلی کی طرح ہاتھ سے پھسل جائے گی۔ اس میں قصور ہماری گرفت کا نہیں بلکہ معاملہ نیر مسعود کے ارادے اور نیت کا ہے۔ وہ کہانیاں شاید اس ارادے سے لکھتے ہی نہیں کہ ان کو کسی واضح کسوٹی کے وسیلے سے آنکا جائے یا جامد منطق کی مدد سے پرکھا جائے۔ وہ مولانا روم کے اس شعر سے بخوبی واقف ہیں:

پائے استدلالیاں چو بیں بوند
پائے چو بیں سخت بے تمکین بوند

(منطق کے پاؤں لکڑی کے ہوتے ہیں اور لکڑی کے پاؤں بہت کمزور ہوتے ہیں)

اسی لیے ان کی کہانیوں میں کسی چیز پر اصرار نہیں ہوتا۔ کسی چیز پر اصرار تو الگ رہا بظاہر کسی بات پر زور تک نہیں ہوتا۔ آپ چند بڑے افسانہ نگاروں کی کہانیاں پڑھیں۔ آپ کو ان میں اصرار ملے گا اور خوب ملے گا۔ ان میں ایک واضح زور ہوگا۔ منٹو کی کہانیوں میں عورت اور اس کی نفسیات پر زور ملے گا، عصمت چغتائی کے یہاں متوسط طبقے کی نفسیات سے دو دو ہاتھ کرتی جنس پر زور ملے گا۔ پریم چند کے یہاں دیہات پر زور ملے گا، بیدی کے یہاں کھردری حقیقت نگاری پر زور ملے گا، قرۃ العین حیدر کے یہاں وقت اور اس کے جبر پر زور ملے گا، کرشن چندر کے یہاں رومان پر زور ملے گا لیکن نیر مسعود کے یہاں کسی بھی چیز پر اصرار نہیں، کسی بات پر زور نہیں، حتیٰ کہ وہ اصرار کے وجود کے امکانات کو ختم کرنے کے لیے اس بات کا بھی اہتمام کرتے ہیں کہ ان کی کہانیوں میں کمیتی صفات کا ذکر نہ ہو اور اس قسم کے الفاظ نہ ہوں جیسے بہت بڑا، زبردست، بےحد، بےانتہا وغیرہ۔ ان کی کہانیاں ان الفاظ سے تقریباً عاری ہیں۔

ان کی کہانیاں پڑھتے وقت مجھے محسوس ہوتا ہے اور اکثر بہت واضح انداز میں محسوس ہوتا ہے کہ ان کی کہانیاں کسی کھوئی ہوئی شئے کو تلاش کرتی ہیں یا اس کا انتظار کرتی ہیں۔ 'اوجھل' میں ان کا ہیرو خوف کے گوشے تلاش کرتا ہے، کبھی خواہش کے گوشے۔ 'عطر کافور' میں ان کا ہیرو کافوری طائر کی

کھوج میں پریشان نظر آتا ہے۔ ''ساسان پنجم'' میں اس مخصوص پیکانی زبان کی تلاش پوری کہانی میں جاری رہتی ہے۔ 'جرگہ' میں کچھ مخصوص مہمانوں کا انتظار رہتا ہے، 'وقفہ' میں مچھلی کی تلاش وجستجو اور آخری حصے میں جس رومال پر وہ کڑھی ہوتی ہے اس کی خوشبو کو خوب اچھی طرح محسوس کرنے کی خواہش اور خوف نظر آتا ہے۔ ''سیمیا'' میں بچے کے کٹے ہوئے ہاتھوں کو مکمل کرنے کی خواہش اور جستجو کا ذکر ہے۔ کبھی کبھی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ کسی مخصوص ماضی کی تلاش میں ہیں کہ ماضی تاب ناک ہے۔ کبھی کبھی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ ماضی سے آنکھ ملاتے ہوئے خوف زدہ ہیں کہ ماضی سفاک بھی ہے۔ یوں ان کی کہانی کی فضا میں خواہش کی لذت اور خوف کے کرب کی آمیزش ہو جاتی ہے۔ کبھی خواہش حاوی ہوتی ہے، کبھی خوف چھا جاتا ہے، کبھی دونوں ایک ساتھ ایک جگہ مل جاتے ہیں۔

وہ اپنی کہانی میں محبت بھی کرتے ہیں تو اسی لڑکی سے جس کا ماضی ان کے ماضی سے عمر میں بڑا ہو۔ کچھ زیادہ عمر کی عورت سے۔ 'اوجھل' میں رشتے کی خالہ، ایک اور کہانی میں اپنی دوست کی سوتیلی ماں اور 'عطر کافور' میں ماہ رخ سلطان۔ خواہش کا عالم یہ ہوتا ہے کہ رشتے کی خالہ کو دونوں ہاتھوں سے اٹھا کر بستر پر ڈال دیتے ہیں اور خوف کا منظر یہ ہوتا ہے کہ دروازے کی جھری سے چلمن کا سایہ بھی انہیں کوئی جھانکتا ہوا انسان نظر آتا ہے۔ 'عطر کافور' میں ماہ رُخ سلطان کو دینے کے لیے جو کھلونا بنایا ہے اسے بنانے میں اپنا ہاتھ زخمی کر لیا ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ ماہ رخ سلطان کی بیماری سے خوف کا ایسا منظر نامہ تیار ہوتا ہے جو آخر کار خود ماہ رخ سلطان کی جان لے لیتا ہے۔ یوں خوف اور خواہش کے دو سانپ تقریباً ہر کہانی کے کندھے پر بیٹھے نظر آتے ہیں۔ کبھی یہ سانپ ڈس لیتا ہے کبھی وہ سانپ ڈس لیتا ہے۔ ان کی کہانی کی فضا اسی خوف وخواہش، تلاش وتنفر، بے تابی اور بے دلی کے قولِ محال سے مملو ہے۔ میں انہیں ماضی پرست نہیں ثابت کر رہا کیوں کہ خوف، بے دلی اور تنفر کے جذبات ماضی پرستی کی نفی کرتے ہیں۔ وہ ماضی کے کھوئے رشتوں کو حال کی آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ وہ ماضی کو ماضی میں جا کر نہیں دیکھتے۔ ماضی کو ماضی میں جا کر دیکھنا تو نہایت لذت بخش کام ہے۔ وہ حال کی دنیا سے ماضی کو، ماضی سے بڑھ کر کھوئے ہوئے رشتوں کو اور گم شدہ اشیا کو اور فراموش کردہ جذبوں کو پکارتے ہیں اور اتنی دھیمی آواز میں پکارتے ہیں کہ ان کی آواز خود کلامی بن جاتی ہے اور یہ خود کلامی بھی کہانی کی سطور میں نہیں بین السطور میں سنائی دیتی ہے۔ وہ ہمیں ان کھنڈروں، صحنچیوں، دالانوں، مقبروں، معبدوں میں اس لیے لے جاتے ہیں کہ ہم ان پاک روحوں، نیک یادوں اور طیب جذبوں سے مُلاقی ہوں جو اب ہم سے بچھڑ گئے ہیں۔

نیر مسعود کا افسانوی برتاؤ اچھا ہے کہ برا میں فیصلہ صادر نہیں کروں گا لیکن بہت زیادہ مختلف

ہے۔ان کی کہانیوں میں حرکت بہت ہے۔اسے ہم آسان لفظوں میں یوں بھی بیان کر سکتے ہیں کہ ان کی کہانیوں میں عمل کا بہت دخل ہے۔ان کے یہاں عمل بہت نظر آتا ہے۔'عطر کافور' مجموعے کے افسانے 'جر گہ' میں ایک عبارت کا اقتباس ملاحظہ ہو:

''پھر وہ آئس کریم کے ڈبے کے پاس پہنچا، زمین پر جھک کر اس نے ڈبے کے گرد انگلی سے دائرہ بنایا، پھر سینے پر ہاتھ باندھ کر سیدھا کھڑا ہو گیا، اس کی آنکھیں بند ہوئیں اور رٹے ہوئے سبق کی طرح منھ سے لفظوں کا فوارہ سا جاری ہو گیا۔ بہت پیچھے برقع پوش عورت کے ہاتھوں کی جنبشیں ان لفظوں سے ہم آہنگ ہو رہی تھیں۔لیکن آخر وہاں کا جھگڑا ختم ہوا۔ رکشہ آگے بڑھا اور ڈھول پھر پٹنے لگا۔ اس کے ساتھ ہی سڑک پر کھڑے ہوئے اس شخص کی حالت میں تغیر پیدا ہوا۔ اس کے ہونٹ بھنچ گئے، آنکھیں کھلیں، پھیلیں پھر سکڑ گئیں۔ اس نے گردن گھما کر رکشے کی طرف دیکھا۔ عورت کے ہاتھ سے نکلا ہوا گلابی پرچہ زمین پر لوٹتا ہوا سیدھا اس کی طرف چلا آ رہا تھا۔ اس نے پرچے کو دیکھا اور چوکس ہو کر آگے کو جھک گیا۔ پرچہ اس کے پیروں کے قریب آیا تو اس نے جھپٹ کر اسے مٹھی میں دبوچ لیا۔ دہشت زدہ نظروں سے چاروں طرف دیکھ کر اس نے پرچہ اپنی جیب میں رکھ لیا۔''

اس مختصر سی عبارت میں ڈبے کے پاس پہنچنا، زمین پر جھکنا، دائرہ بنانا، سینے پر ہاتھ باندھنا، سیدھا کھڑا ہونا، آنکھیں بند ہونا، منھ سے لفظوں کا فوارہ جاری ہونا، عورت کے ہاتھ کی جنبش، پھر جھگڑا ہونا پھر جھگڑا ختم ہونا، رکشا آگے بڑھنا، ڈھول پٹنا، آدمی کی حالت میں تغیر، ہونٹ بھینچنا، آنکھیں کھلنا، پھیلنا، سکڑنا، رکشے کی طرف دیکھنا، عورت کے ہاتھ سے گلابی پرچہ نکلنا، پرچے کا زمین پر لوٹنا، پرچے کا سیدھا اس کی طرف چلے آنا، پرچے کو دیکھنا، چوکس ہونا، آگے جھکنا، پرچے کا پیروں کے پاس آنا اور دبوچ کر پرچے کو جیب میں رکھنا۔ان چند سطور میں ستائیس عمل ہیں اور یہ اقتباس میں نے بلا اختصاص پیش کیا ہے۔

ان کہانیوں میں عمل اور حرکت وہاں بھی محسوس ہوتے ہیں جہاں بظاہر بالکل خاموشی بالکل سکوت ہے۔ مثال کے طور پر 'مراسلہ' کی بزرگ عورت کا عمل جس کے گھر ہیرو گیا ہے۔ وہ جب بیٹھے بیٹھے غنودگی میں ہوتی تب بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی عمل میں مصروف ہے وہ چاہے

سونے کا عمل ہی کیوں نہ ہو۔

نیر مسعود کی کہانی کا کردار بھی ہمہ وقت سوچتا ہوا یا محسوس کرتا ہوا، یا معلوم کرتا ہوا، یا جستجو کرتا ہوا یا خبر دیتا ہوا نظر آتا ہے۔ ان کا کوئی کردار حرکت سے خالی نہیں حتیٰ کہ وہ بوڑھا استاد بھی نہیں جو اندھیری کوٹھری میں رہتا ہے (وقفہ) وہ اپاہج لڑکی نُصرت بھی نہیں جس کے دونوں پیر سڑ چکے ہیں۔ وہ اتنی متحرک ہے کہ خود راوی کو کہانی کے درمیان میں جا کر معلوم ہوتا ہے کہ اس کے پاؤں زخمی ہیں۔ ان کی کہانیوں میں جسمانی اعضاء کی حرکت کے ساتھ سوچ کا عمل بھی حاوی رہتا ہے جو کہانی پر چھایا رہتا ہے اور یہ سوچ کسی فلسفے کی تابع نہیں بلکہ اس سوچ کا سوتہ اسی زمانے کی بوقلمونی، حیرت ناکی اور رنگارنگی سے پھوٹتا ہے۔

اس حرکت اور عمل کی ترتیب سے ہی نیر مسعود واقعہ بناتے ہیں۔ اس حرکت کی وجہ سے قاری کا دل افسانے میں لگا رہتا ہے اور یہ بہت ضروری ہے کہ قاری کا دل افسانے میں لگا رہے ورنہ کیسا ہی عظیم الشان فلسفہ کیوں نہ بیان کر دیا جائے اور پڑھنے والا اسے دل لگا کر نہ پڑھ سکے تو ساری محنت بیکار۔ محنت کا لفظ میں نے جان بوجھ کر استعمال کیا ہے کہ نیر مسعود اپنی کہانی پر بے حد محنت کرتے ہیں اور اسے اس سمت جانے سے روکتے ہیں جہاں قاری لے جانا چاہتا ہے۔ یہ بات بہت تفصیل کی طالب ہے لیکن اس مختصر محفل میں اتنا وقت نہیں ہے۔

اس کے برخلاف ان کے مکالمے بہت متعین، پر یقین، واضح اور سوچے سمجھے ہوتے ہیں۔ ان کے مکالموں میں سوال کم ہوتے ہیں جواب زیادہ ہوتے ہیں۔ ان کا کردار جب مکالمہ بولتا ہے تو کسی بات کی خبر تقریباً ہر بار دیتا ہے۔ خبر تقریباً ہر صفحے پر موجود ہے۔ یہ خبر تعین اور اعتماد کے ساتھ دی جاتی ہے۔ نیر مسعود اس کا اہتمام نہیں کرتے کہ مکالمے کردار کی عمر یا شخصیت کے لحاظ سے ہوں۔ انہیں کردار کے اس پہلو سے بہت زیادہ غرض نہیں رہتی۔ اگر وہ اس بات کا اہتمام کرتے تو شاید وہ مقصود فضا کہانی میں بن ہی نہیں پاتی جو ہمیں نظر آتی ہے۔

کردار کے علاوہ کرداروں کے مکالموں سے متعلق میرے معروضات کو ملا کر پڑھیے اور انھیں مختصر جملوں میں لکھیے تو عبارت تیار ہوگی کہ نیر مسعود کی کہانی میں کردار کے پاس عمل بہت ہے، حرکت بہت ہے، لیکن مکالموں میں ایک طرح کا تعین اور سنجیدہ جمود ہے۔ نتیجہ اس کا یہ ہوتا ہے کہ عمل اور جمود کے اس قولِ محال سے کہانی کی فضا میں ایک طلسمی کیفیت پیدا ہوتی ہے جسے ان کے کرداروں کے ماضی کا بیان اور زیادہ گہرا کر دیتا ہے اور یہ طلسمی فضا اس کھوئی ہوئی شئے کی جستجو یا انتظار کو اور بھی معنی خیز بنا دیتی ہے جو نیر مسعود کا مقصود ہے، جس کا ذکر میں موضوع کے سلسلے میں کر

چکا ہوں۔ نیر مسعود کے مکالموں کی الگ سے تعریف نہیں کی جاسکتی۔یعنی انہیں الگ سے کوٹ کر کے ہم کوئی بہت معنی خیز بات سامنے نہیں لاسکتے۔ کیوں کہ یہ مکالمے اپنی کہانی کی شہ رگ سے پیوست رہتے ہیں اور کہانی میں جتنے با معنی محسوس ہوتے ہیں کہانی کے باہر اتنے نہیں یعنی نیر مسعود کی کہانی کے مکالموں کا کوئی حصہ پورے معنی ادا نہیں کرتا۔ یہ مکالمے کہانی کی اکائی سے جڑے ہوئے مکالمے ہیں اور اپنی ماں کی گود میں ہی راج رجتے ہیں۔ گود سے باہر آ کر یہ گونگے ہو جاتے ہیں۔ملحوظ رہے کہ میں نیر مسعود کے مکالموں کے اوصاف بیان کر رہا ہوں خوبیاں نہیں۔ دراصل نیر مسعود کی کہانی میں جو موضوعات ہیں جو فضا ہے اسی لحاظ سے مکالمے ہونے بھی چاہئیں۔ایک اور بات کہ سخت مخارج والے الفاظ وہ کم استعمال کرتے ہیں کہ ان الفاظ سے پیدا شدہ کرخت مکالموں کے ہاتھوں کہانی تاراج ہوسکتی ہے۔ وہ عموماً عربی کے ٹھوس الفاظ استعمال نہیں کرتے۔اردو میں عموماً عربی الفاظ کی تراکیب فارسی طریقے سے بنائی جاتی ہیں۔نیر مسعود اس سے بھی حتی الامکان پرہیز کرتے ہیں۔مثلاً اسی ترکیب حتی الامکان کو لے لیجئے۔ وہ اگر کہانی میں اسے استعمال کرتے تو لکھتے امکان بھر۔ ہر اچھی کہانی اپنی زبان، فضا، مکالمے اور کردار خود ڈھالتی ہے اسے باہر کے کسی حسن یا کسی مستعار اسلوبِ جلیل و جمیل کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہ بات نیر مسعود بہت اچھی طرح جانتے ہیں۔

نیر مسعود کے کردار بہت متنوع ہیں لیکن ان کا مرکزی کردار سب کہانیوں میں مشترک ہے اِلا ماشاءاللہ۔کبھی یہ مرکزی کردار موجود ہوتا ہے اور کبھی موجود نہیں ہوتا لیکن محسوس ہمیشہ ہوتا ہے، وہی تلاش، جستجو، انتظار، بے دلی، خوف اور خواہش والا کردار۔ دیگر کرداروں میں آپ کو ایسی عورت بھی ملے گی جو اپنے رشتے کے بھانجے کے ساتھ سونا چاہتی ہے (اوجھل) ایسا باپ بھی مل جائے گا جو خود سے مایوس ہے لیکن بیٹے کے ہاتھ اس خواہش کی تکمیل کرنا چاہتا ہے جو دراصل اس کا خواب ہے۔ (وقفہ) ایسی لڑکی بھی ملے گی جو اندھیرے کمرے میں غیر اور اجنبی مرد کے پورے بدن کو ٹٹول ٹٹول کر دیکھتی ہے لیکن خود اپنی حنائی انگلی تک نہیں دِکھاتی (اوجھل) ماہ رخ سلطان بھی ملے گی جو خواہشوں کی تکمیل کی آرزو کے خنجر سے گھائل ہے اور اسی زخم کے باعث مرتی ہے (عطر کافور) ایسی ماں بھی ملے گی جو اپاہج ہونے کے باوجود گھسٹ گھسٹ کر اپنے بیٹے کے پاس رات کو آ کر دیکھتی ہے کہ بیٹا بیمار تو نہیں ہے۔ (مراسلہ) ایسا واقعہ نویس بھی ملے گا جسے زہر کے درختوں کے سائے میں نیند خوش آتی ہے۔ (سلطان مظفر کا واقعہ نویس) ایسا پاگل بھی نظر آئے گا جس کی دنیا میں سب اس سے زیادہ پاگل ہیں (جرگہ) اور بہت سے دوسرے کردار۔

یہ کردار کہانی میں جیسے نظر آتے ہیں اس میں دخل کہانی کے موضوع، مکالموں، حرکت و عمل

سے زیادہ کہانی کی فضا کا ہے۔ کہانی کی پوری فضا ان کرداروں کو ویسا بنا دیتی ہے جیسے وہ نظر آتے ہیں۔ میں نے بہت غور کیا لیکن فیصلہ نہیں کر سکا کہ نیر مسعود کی کہانیوں میں کہانیوں کی ہلکی سی طلسمی فضا کرداروں کو بناتی ہے یا کرداروں کا خبر دیتا مکالمہ اور عمل فضا کو طلسمی رنگ دیتے ہیں۔ میں کچھ اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ کردار اور فضا دونوں مل کر ایک دوسرے کو بناتے ہیں۔ دراصل میں عرض کرنا چاہتا ہوں کہ نیر مسعود اپنے کرداروں کو تعمیر کرنے میں بظاہر الگ سے کوئی زیادہ اہتمام نہیں کرتے۔ وہ عمل، مکالمے اور کردار سازی کی لکیروں کو ایک ساتھ بڑھاتے ہیں۔ کبھی کبھی یہ لکیریں دائرے کی شکل میں ایک دوسرے کے گرد گھومنے لگتی ہیں۔ کبھی کبھی ان میں کوئی دائرہ کچھ دیر کو رک جاتا ہے لیکن عمل کا دائرہ چلتا رہتا ہے۔ رُکا ہوا دائرہ پھر آگے بڑھ لیتا ہے۔ یوں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عمل، مکالمہ اور کردار سازی ساتھ ساتھ چلتے ہوئے کہانی کے اختتام تک پہنچتے ہیں اور اس درمیان ایک غیر محسوس ہاتھ ایک غیر محسوس برش سے کہانی کی فضا پینٹ کرتا ہوا مصروف رہتا ہے۔ کہانی کے آخر میں سب کچھ مکمل ہو جاتا ہے صرف وہ مکمل نہیں ہو پاتا جسے نیر مسعود تشنہ چھوڑنا چاہتے ہیں کہ میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں کہ وہ اصرار نہیں کرتے، کسی بات پر اصرار نہیں کرتے۔ نیر مسعود کے افسانوں میں جو طلسم ہوتا ہے وہ اسی طرح کا برتاؤ چاہتا بھی ہے۔

کرداروں کے ضمن میں یہ بات کہنا ضروری ہے کہ ان کے کردار واقعات کی تخلیق کرتے ہیں۔ مصنف فضا آفرینی کرتا ہے، مکالموں کے ذریعے خبر دیتا ہے۔ عبارت کے ذریعے وضاحت کرتا ہے۔ لیکن واقعہ بیشتر کردار ہی تخلیق کرتے ہیں۔ اسی لیے ان کی کہانیاں بھی طویل سی محسوس ہوتی ہیں۔ ویسے بھی یہ کون سی شریعت میں لکھا ہے کہ کہانی کو مختصر ہی ہونا چاہیے۔ نیر مسعود کی کہانیوں کی طوالت دراصل وضاحت کی وجہ سے ظہور میں آتی ہے۔ وضاحت اس لیے ضروری ہو جاتی ہے کہ وہ کہانی کے موضوع کو اس موضوع کی سچی فضا کے ساتھ رَسا کرنا چاہتے ہیں۔ مضبوط بیانیے کا ایک انداز وضاحت بھی ہے۔ ان کے موضوع کی نزاکت اس بات کا تقاضہ کرتی ہے کہ اس موضوع کو کچھ چھپا کر بیان کیا جائے اور یوں ان کی کہانی میں واقعہ در واقعہ وجود میں آتا ہے۔ وہ واقعے کے اندر ایک ایسا واقعہ بیان کرتے ہیں جیسے دراصل وہ اپنی زبان سے بیان نہیں کرنا چاہتے۔ وہ اوپر والا واقعہ بیان کرتے ہیں ہم اندر والے واقعے میں کھو جاتے ہیں۔ کبھی کبھی یوں بھی ہوا ہے کہ ان کی کہانی کے اندر والے واقعے میں کھو کر ہم پھر ابھر نہیں پاتے کیوں کہ وہ واقعہ اپنی پوری ماہیت کے ساتھ ہماری فہم میں سمانہیں پاتا کہ اس پر رمز کے دبیز اور کبھی کبھی دبیز تر پردے پڑے رہتے ہیں۔ اس رمز کے گنجینے کی کنجی کہانی میں کہیں نہ کہیں چھپی رہتی ہے۔ یہ الگ بات ہے

کہ وہ اپنی فطرت سے مجبور ہیں کہ وہ قاری سے اس کا اصرار بھی نہیں کرتے کہ وہ کنجی ڈھونڈ لو۔

''مراسلہ'' میں وہ کنجی پتاور میں رہنے والے سانپ کے پھن میں ہے۔ جانوس میں وہ کنجی عناصر کے ہاتھوں میں ہے اور اس ٹکڑے میں جس میں درخت موسمی آندھیوں کو جھیل لے جاتا ہے سلطان مظلوم کے واقعہ نویس میں وہ کنجی زہریلے درخت میں چھپی ہوئی ہے۔ ''وقفہ'' کی کنجی مچھلی کے پیٹ میں ہے۔ ''عطر کافور'' کی کنجی کافوری چڑیا میں نہیں کافور کی خالی شیشی میں ہے۔ ساسانِ پنجم کی کنجی ان لفظوں میں ہے جن کے کوئی معنی نہیں ہیں۔

کنجیوں کے ذکر سے یہ نہ سمجھا جائے کہ ہر کہانی ایک طلسم پیچ پیچ ہے۔ میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں کہ اکثر ان کی کہانی میں اندر ہی اندر ایک اور معرکہ ہوتا ہے۔ یہ کنجی اس اندر والے معرکے سے متعلق ہوتی ہے۔ اوپر والا واقعہ تو خود اتنی وضاحت سے نیر مسعود بیان کرتے ہیں کہ مزید وضاحت کی ضرورت ہی نہیں رہ جاتی۔

جزئیات نگاری کے ساتھ ساتھ نیر مسعود کی کہانی کے بیانیہ میں وضاحت اور طوالت شاید اس لیے ضروری ہیں کہ وہ زبان کے دیگر ہتھیاروں کا استعمال کہانی کی نازک سی فضا کے لیے قاتل سمجھتے ہیں۔ تبھی تو ان کے بیان میں تشبیہ اور استعارے بہت کم ہیں۔ دونوں کتابوں میں مشکل سے اتنی تشبیہیں ہوں گی جتنی ہمارے ہاتھوں میں انگلیاں۔ تشبیہیں تعداد میں بھی کم ہیں اور بنفسہٖ بہت اہتمام کے ساتھ یا عمدہ طریقے پر استعمال بھی نہیں ہوئی ہیں۔ مثلاً ''مراسلہ'' میں عورتوں میں گھری بیٹھی اپنی ماں کے لیے کہتے ہیں جیسے 'پتیوں میں گھرا پھول' یا 'جرگہ' میں منھ سے نکلنے والے لفظوں کو پانی کے فوارے سے تشبیہ دی ہے۔ یا ''نُصرت'' میں بزرگوں کا ختم ہونا ایسے بتایا ہے گویا چاول کی ڈھیری پر گیلا ہاتھ رکھ کر اٹھالیا۔ یہ ساری تشبیہات بہت عمدہ اور حسین نہیں ہیں۔ ایسا نہیں کہ وہ عمدہ تشبیہات اختراع نہیں کر سکتے یا ان سے واقف نہیں۔ وہ آریائی زبانوں کی نازک ترین، خوب صورت ترین زبان فارسی کے ادب کے عالم ہیں۔ حافظ و خیام، رومی و سعدی کے سینکڑوں اشعار یاد ہوں گے۔ وہ میرؔ سے بھی واقف ہیں جو اپنے مشبہ بہ کو کمزور پاتا تھا تو 'سی' کے لفظ کا اضافہ کر کے اپنے مقصود کو افضل بنا دیتا تھا۔ جو غنچے سے مخاطب ہو کر ''بو آتی ہے دہن سے'' کہہ کر اپنے محبوب کے لبوں کو غنچے کی تشبیہ سے پاک رکھتا تھا۔ تو آخر کیا وجہ ہے کہ ان کے یہاں تشبیہیں اتنی کم ہیں اور ہیں بھی تو کمزور ہیں۔ میرا خیال ہے کہ وہ بیانیہ میں جس طرز کی وضاحت کو دخل دیتے ہیں اس میں تشبیہ کی ضرورت ہی نہیں رہتی۔ وہ اشیاء میں ڈوب کر بظاہر ان اشیاء کا سب کچھ تو باہر لے آتے ہیں تو پھر تشبیہ کی کیا ضرورت۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ کیفیات کا بیان کرتے ہیں،

اشیا کا بیان کرتے ہیں تو اپنی وضاحت اور جزئیات فہمی اور جزئیات نگاری پر اتنے مطمئن اور پر اعتماد ہوتے ہیں کہ تشبیہ کے استعمال کو ضروری نہیں سمجھتے۔ ان کی فضا میں تشبیہ زیادہ دیر تک ساتھ دے بھی نہیں سکتی کیوں کہ جزئیاتی بیان اور وضاحتی بیان کی ایک رو ہوتی ہے جو تشبیہ تو کیا کبھی کبھی استعارے سے بھی منھ پھیر لیتی ہے۔ ان کی کہانی میں کیفیات اور فضا کی نزاکت کا بوجھ تشبیہ اور استعارے دیر تک نہیں برداشت کر سکتے کیوں کہ تشبیہ اور استعارے کا استعمال بیان میں وقفہ پیدا کرتا ہے۔ وقفہ حرکت کو روکتا ہے اور حرکت نیر مسعود روک نہیں سکتے جیسا کہ میں عمل کے بیان میں اوپر عرض کر چکا ہوں۔ اور اس لیے بھی کہ حرکت ہی سے وہ واقعہ بناتے ہیں اور واقعہ ہی ان کی کہانی کو بھرپور کرتا ہے۔ وہ تازہ تازہ مالدار کے نئے لباس کی طرح تشبیہ کا اظہار زیادہ نہیں کر پاتے تو آخر انہوں نے چند ہی سہی سادہ اور اہمل ہی سہی، تشبیہوں کا استعمال کیوں کیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اردو فارسی ادب کے عالم اور قاری ہونے کی مجبوری کی وجہ سے ایسا ہوا، کہ لکھنؤ کے ہندو بھی تو ہماری آپ کی طرح عادتاً کبھی کبھی انشاءاللہ ماشاءاللہ بول دیتے ہیں نیر مسعود نے غالباً اضطراری طور پر تشبیہات کا استعمال کیا ہے۔ الّا ماشاءاللہ۔ ان کے یہاں تشبیہوں کی کمی اس لیے بھی ہے کہ تشبیہ کسی ایسی چیز کے لیے دی جاتی ہے جو موجود بھی ہو اور محسوس بھی ہو۔ نیر مسعود کے یہاں معاملہ یہ ہے کہ ان کی کہانی میں بیشتر چیزیں موجود ہیں بھی اور نہیں بھی۔ محسوس ہوتی بھی ہیں اور نہیں بھی۔ اس لیے ان کے یہاں تشبیہوں کا استعمال بجا طور پر کم بہت کم ہے۔ استعارہ تو ان کی نثر میں تشویش ناک حد تک عنقا ہے۔ غالباً وہ استعارے پر صرف شاعری کا اجارہ سمجھتے ہیں۔ یہاں میں ان سے متفق نہیں ہوں۔ لیکن مسئلہ میرے اتفاق یا اختلاف کا نہیں۔ معاملہ یہ ہے کہ نیر مسعود اپنی کہانی کی نثر میں کن وسیلوں کو استعمال نہیں کرتے۔

نیر مسعود کے یہاں کرداروں میں کوئی نارمل طریقے سے کام نہیں کرتا۔ ہر کردار میں کوئی نہ کوئی کمی ضرور ہے۔ کردار گفتگو تک نارمل نہیں کرتے۔ گفتگو کیا ہوتی ہے گویا سوچ کو ملفوظ کر دیا۔ بوڑھا جرّاح لڑکے سے چائے وغیرہ تو مانگ سکتا ہے، نہیں مانگی۔ ادھر بدکار عورت نے پانی مانگا تو مانگتی چلی گئی۔ چار گلاس اکیلے پی گئی۔ ان کا کردار دراصل ان کی کہانی کی فضا تراشی بھی کرتا چلتا ہے اور اپنے بظاہر لا نارمل عمل سے ان ادھورے نقوش کو مکمل کرنے کی طرف قدم بڑھاتا ہے جسے نیر مسعود مکمل دیکھنا چاہتے ہیں یعنی وہی شئے گم شدہ کی بازیافت کی کوشش میں ایک آڑا ترچھا قدم اور کیوں کہ اگر یہ قدم سیدھے سیدھے پڑیں تو اس کا مطلب ہے کہ منزل معلوم ہے جب کہ نیر مسعود کی تلاش کے سفر کی منزل معلوم کہاں وہ تو صدیوں کے دھندلکوں میں، ہند اسلامی تہذیب کے

رموز میں، عربی فارسی اور عالمی ادب کے سرمایے میں چھپی شکلوں کے دھندلے نقوش میں، آبا و اجداد کے زمانے کے کھنڈروں میں، مقبروں میں، معبدوں میں، بوسیدہ کاغذوں میں، شکستہ محرابوں میں، ڈھئے ہوئے دالانوں میں اور ہندستانی مسلمانوں کے کلچر کے زوال میں پوشیدہ ہے۔ کہیں کہیں پنہاں ہے کہیں کہیں عیاں ہے۔ ان کھوئے ہوئے عناصر کی شکلیں سامنے اور صاف ہوں تو عمل نارمل ہوتے قدم صراطِ مستقیم پر چلتے، مکالمے یک معنی ہوتے، کردار سیدھے سادے ہوتے۔ اس نہاں منزل کی تلاش کے سفر پر کبھی کبھی وقت بھی ان کے ایک کردار کی طرح کام کرنے لگتا ہے۔

کہانی میں واقعے پر پچھلے دنوں خاصی دلچسپ گفتگو رہی جس کے سالار شاید فاروقی صاحب تھے۔ میں عرض کرتا ہوں کہ کہانی میں واقعہ ہی سب کچھ نہیں ہوتا۔ دراصل کہانی کا کوئی بھی جز سب کچھ نہیں ہوتا۔ نیر مسعود کے یہاں بہت حرکت ہے بہت واقعہ ہے لیکن یہ حرکت اور واقعہ دراصل اس معرکے کو سر کر لینے کی جستجو میں پیش آتے ہیں جو گم شدہ اشیاء کی تلاش کرتے ہوئے رشتوں کی بازیافت کے دوران پیش آتا ہے اور جو نیر مسعود کا اصل موضوع ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نیر مسعود کی کہانیوں میں واقعہ تو ہمیشہ ہوتا ہے لیکن کسی وقوعے پر بہت زیادہ زور نہیں ملتا۔ وہ بڑے سے بڑے وقوعے پر بے نیازی سے گزر جاتے ہیں جیسے 'وقفہ' میں باپ کی موت 'عطر کافور' میں ماہ رخ سلطان کی موت 'اوجھل' میں اپنے گویائی کی موت کیوں کہ انہیں معلوم ہے کہ ان کا واقعہ شاید اتنا اہم نہیں جتنا ان کا معرکہ اہم ہے۔ فاروقی صاحب نے بھی شاید واقعے پر زور اس لیے دیا کہ افسانے میں عورت، افسانے میں نفسیات، افسانے میں فلسفہ بہت ہو گیا تھا۔ میرے نزدیک وہ معرکہ وہ مقصود بہت اہم ہے جس کی تلاش ہم کہانی میں کرتے ہیں۔ اردو افسانہ ۱۹۷۰ء کے آس پاس نہایت بیچارگی کے عالم میں تھا۔ سچی کہانی لکھنے والا ادیب میسر نہیں تھا اور جو اس وقت لکھا جا رہا تھا اس کے لیے قاری میسر نہیں تھا۔ کہانی کو بلا وجہ چیستان بنا دیا گیا تھا، چیستان بھی کون سا، شکستہ ہیچ ہیچی والا۔ اس وقت تک افسانے میں عورت، افسانے میں نفسیات، معاشیات اور فلسفہ سب کچھ ہو چکا تھا۔ پھر افسانے میں بے لطف، بے معنی تجرید ہونے لگی اور کہانی غائب ہونے لگی، طاقت ور بیانیہ گم ہونے لگا۔ کہانی سے کہانی پن ختم ہونے لگا۔ بارگاہ تنقید میں صاف بیانیہ کہانیوں کو حقارت کی نظر سے دیکھا جانے لگا۔ کچھ کہانی کار ایسے حواس باختہ ہوئے کہ آج تک اسی عالم میں ہیں۔☆ کہانی میں بنیادی چیز نہ عورت ہے، نہ فلسفہ، نہ نفسیات، نہ استعارہ نہ تجرید نہ علامت۔

☆ اس حقیقت کو اور طریقوں سے بھی ادا کیا جا سکتا ہے لیکن پھر اس مضمون پر نیر مسعود کے افسانے 'ساسان پنجم' کا گمان ہونے لگے گا۔ شکریہ

کہانی میں بنیادی چیز کہانی ہے۔ اس وقت کچھ لوگوں نے سوچا کہ عورت، فلسفہ، نفسیات، تجرید، علامت بہت ہوئے اب کہانی میں کہانی ہو جائے۔ نیر مسعود عمر میں بڑے ضرور ہیں لیکن کہانی اور کہانی پن کی وابستگی کے باصف دراصل یہ انہیں کہانی لکھنے والوں کے ہم سفر ہیں جو کہانی میں کہانی پن واپس لائے۔

اس طفلانہ مضمون میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ نیر مسعود کی کہانیوں میں جو ہے اس کی جھلک دیکھی جائے۔ ان کی کہانیوں میں کیا اور ہوا اور کیا نہ ہو، اس کا کوئی ذکر نہیں اور وہ اس لیے کہ ہر ادیب کا سفر تنہا انسان کا سفر ہوتا ہے۔ وہ خود اپنی منزل کا تعین کرتا ہے اور راستوں کا بھی۔

آخر میں مختصراً یہ کہہ سکتے ہیں کہ کھوئے ہوئے رشتوں کی تلاش، گم شدہ یا گم کردہ اشیا کی جستجو کرنے والے نیر مسعود اپنی کہانیوں کی فضا کو کھویا کھویا سا رکھتے ہیں اور یہ فضا کہانی کے لا نارمل کرداروں، خبر دینے والے مکالموں اور حرکت سے معمور عمل اور ماضی سے متعلق پراسرار معاملات کے ساتھ مل کر کچھ طلسمی سی ہو جاتی ہے اور ان سب کو ایک تار میں پرونے والے واقعے سے اس میں کہانی پن پیدا ہوتا ہے۔

لیکن حقیقت شاید یہ ہے کہ ایک خاص قسم کا کہانی پن پیدا کرنے کے لیے نیر مسعود اپنے کرداروں سے لا نارمل عمل کراتے ہیں اور خبر دینے والے مکالمے بلواتے ہیں جن کے ساتھ مل کر ماضی کا طلسم ایک ایسی فضا تیار کرتا ہے جو کھوئی ہوئی اشیا اور فراموش کردہ رشتوں کو ڈھونڈنے کے کام آتی ہے۔

حالاں کہ مندرجہ بالا حقیقت کو یوں بھی لکھا جا سکتا ہے کہ نیر مسعود کی کہانیوں میں جو کردار ہیں ان میں عمل ہے، جو مکالمے ہیں ان میں خبر ہے، جو فضا ہے اس میں طلسم ہے اور ان کی وجہ سے جو کہانی وجود میں آتی ہے اس میں کہانی پن کا عنصر خوب ہوتا ہے اور مکالموں میں دی گئی خبر کے تعاون اور کرداروں کے عمل کی مدد اور اس طلسمی سی فضا کے سہارے ہم کھوئے ہوئے رشتوں اور فراموش شدہ اشیا کی تلاش میں کہانی کار کے ساتھ نکل پڑتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ آخر تک پہنچتے پہنچتے کہانی کار ہمیں تنہا چھوڑ کر یکا یک غائب ہو جاتا ہے۔ اور ایسا تقریباً ہر کہانی میں ہوتا ہے۔

ویسے حقیقت کا یہ پہلو بھی ملحوظ رکھنا ضروری ہوگا کہ نیر مسعود نے جو کہانی لکھی اس میں کہانی پن ہے۔ جو کردار تخلیق کیے ان میں بیحد حرکت ہے، جو مکالمے لکھے ان میں خبر ہے، جو فضا آفرینی کی اس میں اسرار ہے تا کہ کھوئے ہوئے رشتوں اور گم شدہ اشیا کی تلاش، جستجو اور انتظار کا سفر جاری رہے۔

❑❑❑

تھیٹر

محمد کاظم

پارسی عہد کے بعد اردو تھیٹر

اردو ڈرامے کی تاریخ لکھتے وقت اردو کے تقریباً تمام تاریخ نویس اور ناقدین نے اردو تھیٹر کی اصل روایت یعنی اسٹیج کو نظر انداز کر کے اپنی تمام تر توجہ اردو کے ان شائع شدہ ڈراموں کے متون تک مرکوز رکھی ہے جو یا تو شاملِ نصاب ہیں یا پھر کسی اردو ادیب کے لکھے ہوئے تھے۔ اسٹیج کیے جانے والے ڈراموں پر ان کی نظر اس لیے نہیں گئی کہ وہ کبھی ڈرامہ دیکھنے جاتے ہی نہیں تھے اور اس صورتِ حال میں اب بھی کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوئی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ نہ صرف اردو بلکہ کسی بھی زبان میں ڈرامہ پہلے کھیلا جاتا ہے اور بعد میں اسے قلم بند کرنے یا شائع کرنے کا عمل شروع ہوتا ہے۔ اسٹیج پر پرفوم کیے جانے والے ڈراموں میں مشکل سے پانچ فی صد پلے ہی شائع ہو پاتے ہیں۔ ان زبانوں کی طرح جہاں ڈرامے کی روایت بہت مستحکم ہے، اردو میں بھی ڈرامہ پہلے کھیلا گیا اور بعد میں اسے پکی روشنائی سے محفوظ کرنے کا سلسلہ شروع ہوا۔ واجد علی شاہ نے تو اپنی مثنویوں کو بھی پہلے کھیلا اور پھر شائع کیا۔ اسی طرح ''چھتیس ایجادی رہسیہ'' اور ''رادھا کنہیا کا قصہ'' بھی کھیلے جانے کے بعد ہی شائع ہوئے۔ اندرسبھائیں ہمیں مختلف صورتوں میں اسی لیے ملتی ہیں کہ ان کے کھیلے جانے والے متون تبدیل ہوتے رہے۔

پارسی تھیٹر کا آغاز اور اس کا سفر بھی اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ ڈرامے کی صنف کا اصل مقصد اس کو پرفورم کرنا ہوتا تھا۔ پارسی تھیٹر میں کھیلے گئے ڈراموں میں سے گنتی کے چند ڈرامے ہی اب ہمارے سامنے ہیں جس کی وجہ یہی ہے کہ پارسی تھیٹر کے اسٹیج شدہ ڈراموں میں سے زیادہ تر ڈرامے نہ تو شائع ہوئے اور نہ ہی اب ان کا متن دستیاب ہے۔ پارسی تھیٹر کے ذریعے کھیلے گئے ڈراموں کا مکمل ڈوکومینٹیشن بھی ابھی تک نہیں ہوا ہے۔ اردو میں ڈرامے کی تنقید کے اس عمل کو اردو

تنقید کی فاش اور فاحش حماقتوں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ یہ بات بھی دل چسپ ہے کہ جن شائع شدہ ڈراموں کی تنقید کے نام پر لکھے جانے والے مضامین میں صفحات کے صفحات سیاہ کیے گئے، ان میں سے اکثر ڈرامے تو کبھی کھیلے ہی نہیں گئے۔ پارسی تھیٹر کے بعد کھیلے جانے والے ڈراموں کا ذکر بھی ڈراموں کے باب میں لکھی جانے والی اردو تنقید میں اس لیے کم ملتا ہے کہ وہ اسٹیج تو خوب کیے گئے مگر شائع نہیں ہوئے۔ ہمارے سامنے اردو ڈرامے کی جو نام نہاد تاریخ موجود ہے وہ ادھوری ہی نہیں بلکہ حماقت آمیز بھی ہے۔

اب تک ڈرامے کے حوالے سے اردو میں جو کتابیں یا مضامین شائع ہوئے ہیں ان میں سے نوّے فیصد پارسی تھیٹر یا آغا حشر [کاشمیری] پر آ کر ختم ہو جاتے ہیں۔ پارسی تھیٹر کے بعد کے مطبوعہ ڈراموں کا ذکر کہیں کہیں مل تو جاتا ہے لیکن اُس دور میں کھیلے گئے ڈراموں کا محاسبہ اب تک نہیں کیا گیا ہے۔ اسٹیج کیے جا چکے ڈراموں کا جائزہ لینے پر معلوم ہوتا ہے کہ ان ڈراموں میں ہندستان اور جنگ آزادی کی تاریخ موجود ہے۔ یہ تاریخ ہمیں دو صورتوں میں ملتی ہے: اول جنگِ آزادی اور آزاد ہندستان کی بدلتی ہوئی تہذیب کی کڑیاں کس طرح ایک دوسرے میں پیوست ہیں، اور دوسرے ہمارے ڈرامہ نگاروں نے تاریخ اور تاریخی شخصیات کو اپنے ڈراموں میں کس طرح پیش کیا ہے۔ گویا ڈرامے کی مدد سے تاریخ ہی نہیں بلکہ تہذیبی تاریخ کے گم شدہ سلسلوں کی بازیافت کی بھی کامیاب کوشش کی جا سکتی ہے۔ یہ اردو ڈرامے — بہ شمول جدید ڈرامے — کی تاریخ مرتب کرنے میں نہایت اہم رول ادا کر سکتے ہیں۔

بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں جب پارسی تھیٹر دم توڑ رہا تھا تو ایک جانب امتیاز علی تاج جیسے ڈرامہ نگار نے انارکلی کی شکل میں دانستہ ایک ایسا ڈرامہ تحریر کیا جو ایک جانب اسٹیج کی مضبوط عمارت میں سیندھ مارنے کا کام کر سکے تو دوسری طرف ہمارے ادیبوں اور ادب کے ناقدوں میں اس ڈرامے نے اسٹیج کی ضروریات سے متعلق گمراہی پھیلانے کی مہم کا آغاز کرنے میں معاونت کی، ہر وہ شخص جو خود ڈرامہ نہیں کھیلتا یا جسے اسٹیج کے لوازمات کا کوئی اندازہ نہیں اور جس نے کبھی ڈرامہ دیکھا تک نہیں، اسے بھی اردو ڈرامہ نویسوں کی فہرست میں شامل کیا جا سکتا ہے جس کے نتیجے میں ایسے ڈراموں کا رواج عام ہو گیا جنھیں اسٹیج کیا ہی نہیں جا سکتا۔ حالاں کہ امتیاز علی تاج سے قبل بھی ایسے ڈرامے لکھنے کی کوشش کی گئی تھی مثلاً محمد حسین آزاد نے 'اکبر' کے نام سے ایک ایسا ہی نام نہاد ڈرامہ لکھنا شروع کیا تھا جسے وہ مکمل نہیں کر سکے مگر اس کا ذکر اردو ڈرامے کی تاریخ میں

صرف اس لیے مل جاتا ہے کہ اسے محمد حسین آزاد لکھ رہے تھے۔ انارکلی کے بعد عبدالحلیم شرر نے ڈرامہ 'شہیدِ وفا' اور 'میوۂ تلخ' لکھا تو حکیم اظہر دہلوی نے 'بیداری' اور تقریباً اسی زمانے میں احمد حسین خان نے 'حسن کا بازار' قلم بند کیا۔ احمد شجاع نے 'باپ کا گناہ'، 'بھارت کا لال'، 'آخری فرعون'، 'جاں باز' اور 'حسن کی قیمت' تحریر کیا۔ مرزا ہادی رسوا نے 'مرقعِ لیلیٰ مجنوں' اور مولوی عبدالماجد نے 'زود و پشیماں' کے عنوان سے ڈرامے کے نام پر خامہ فرسائی کی۔ اُسی دور میں پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی نے بھی دو ڈرامے 'راج دلاری' اور 'مراری دادا' کے نام سے لکھے۔ ان ڈراموں نے اردو میں تھیٹر کی روایت کو صرف نقصان ہی پہنچایا۔

اُسی زمانے میں کشن چند زیبا نے 'زخمی پنجاب'، امراؤ علی نے 'البرٹ بل' اور ظفر علی خان نے 'جنگِ روس و جاپان' لکھ کر سیاسی اور سماجی حالات کو پیش کرتے ہوئے اس طرح کے ڈرامے لکھنے کی تلقین کر کے ڈرامہ نویسی کے فن کو اپنے خیال میں توسیع پذیر کرنے کی کوشش اس لیے کی تا کہ ادبی تاریخ کے صفحات پر ان کا ذکر ڈرامے کے فروغ وارتقا کے باب میں پکی روشنائی سے ہو سکے مگر سفاک تاریخ ہماری خواہش کا احترام کب کرتی ہے، اسی لیے، مندرجۂ بالا تمام ڈرامے، ڈرامے کی بدترین شکل کے طور پر یاد کیے جاتے ہیں۔

بیسویں صدی کے دوسرے دہے سے قبل ہی دوسری زبانوں کے ڈراموں کو اردو کے قالب میں ڈھالنے کا سلسلہ بھی شروع ہو گیا تھا۔ محمد حسین آزاد نے شیکسپیئر کے ڈرامے 'میکبتھ' (Macbeth) کا ترجمہ کرنا شروع کر دیا تھا لیکن وہ اسے مکمل نہیں کر سکے۔ اس کے بعد احمد شجاع نے بنگلہ ڈراموں کو اردو میں منتقل کیا۔ ان میں 'منتوش، رینا اور تارا' قابلِ ذکر ڈرامے ہیں۔ اس سلسلے کو آگے بڑھاتے ہوئے محمد عمر و نور الٰہی صاحبان نے یکے بعد دیگرے کئی ڈراموں کا ترجمہ کیا جن میں سے زیادہ تر ڈراموں کو اسٹیج پر پیش بھی کیا گیا اور یہ ڈرامے پارسی تھیٹر کے بعد کی سرگرمیوں میں اہمیت کے حامل ہیں۔ محمد عمر و نور الٰہی صاحبان نے مولیئر (Moliere) کے ڈرامے 'مس انتھروپ' (The Misanthrope) کو 'بگڑے دل'، مورس میٹرلنک (Maurice Maeterlinck) کے ڈرامے The Death of Tintagiles کو 'ظفر کی موت'، فریڈرک شیلر (Friedrich Sehiller) کے ڈرامے The Robbers کو 'قزاق'، فرانسیسی مزاحیہ سے ماخوذ 'تین ٹوپیاں'، ابراہیم لنکن کی زندگی پر مبنی ڈرامہ 'روحِ سیاست' تحریر و ترجمہ کیے۔ حالاں کہ یہاں پارسی تھیٹر میں کھیلے گئے کئی کامیاب ڈرامے شیکسپیئر کے ڈراموں سے ماخوذ دکھائی دیتے

ہیں، لیکن یہاں سے شیکسپیئر کے علاوہ دوسرے دیسی اور غیر ملکی ڈرامہ نگاروں کے ڈرامے اردو میں ترجمہ ہونے کا سلسلہ بھی شروع ہوا۔

اس سلسلے کو آگے بڑھاتے ہوئے سید عابد حسین نے جان ولف گیٹے (Johann Wolfgang Von Goethe) کے ڈرامہ 'فاؤسٹ' (Faust) کا کامیاب ترجمہ کیا تو شاہد احمد نے میٹرلنک کے ڈرامہ 'جائزل' (Joyzelle) کا ترجمہ 'نرگس جمال' اور میٹرلنک کا ہی ڈرامہ 'پیلیس اینڈ سیلی سٹ' (Pelleas and Melisande) کا ترجمہ 'پروین وثریا' کے نام سے کیا۔ فضل الرحمٰن نے شیریڈن کے دو ڈرامے 'دی اسکول فار اسکینڈل' (The School for Scandal) اور 'دی رائیولس' (The Rivals) کو 'ظاہر و باطن' (1932) اور 'نئی روشنی' (1933) کے نام سے ترجمہ کیا جو بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں کامیابی سے اسٹیج کیا گیا۔ تقریباً اسی زمانے میں انصار ناصری نے آسکر وائلڈ کا ڈرامہ 'سلوم' (Salome) کو 'سلمٰی' کے نام سے اردو میں منتقل کیا تو فضل حق قریشی نے مولیئر (Moliere) کے ڈرامے The School for Wives کا ترجمہ 'تعلیم زدہ بیوی' کے نام سے شائع کیا۔ جلیل قدوائی نے 1932 میں میٹرلنک کے ڈرامہ Princess Maleine کو 'موناوانا' کے نام سے ترجمہ کیا جسے بعد میں آنند نرائن سپرو نے بھی اسی نام سے ترجمہ کر کے اتر پردیش اردو اکادمی سے 1978 میں شائع کیا۔ عبدالمجید سالک بٹالوی نے رابندر ناتھ ٹیگور کے ایک ڈرامے کا ترجمہ 'چترا' کے نام سے اردو میں کیا۔ تمکین وسعیدی نے آسکر وائلڈ کے ڈرامے The Importance of Being Earnest کو 'ارنسٹ' کے نام سے اردو میں منتقل کیا تو سجاد حیدر یلدرم نے 'نامق کمال بک (Namik Kemal Bec)' کے ترکی ڈرامہ Celaleddin Harzemsah کو 'جلال الدین خوارزم شاہ' کے نام سے اردو کی شکل دی۔ منشی جگت موہن لال رواں نے جان گالزوردی (Jahn Galsworthy) کے ڈرامے 'اسکن گیم' (The Skin Game) کو 'فریبِ عمل' (1930) کے نام سے اردو کا قالب عطا کیا تو سید عابد علی عابد نے بابو کشیر وچند چٹرجی کے ڈرامے 'اوما' کو 1923 میں اردو کا پیرہن عطا کیا اور محمد نعیم الرحمٰن نے 'لیسنگ' (Gotthold Ephraim Lessing) کے ڈرامے Nathan the Wise کا ترجمہ 'ناتن' کی شکل میں کیا۔

اردو ڈرامے کے سفر میں ان تمام ڈراموں کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ پارسی تھیٹر کے بعد کے زمانے میں انھیں اسٹیج پر کامیابی کے ساتھ پیش بھی کیا گیا اور ان کی اسٹیج پرفورمینس نے نئے

ڈرامہ نگاروں کی تربیت بھی کی حالاں کہ ان ڈراموں کو اردو میں منتقل کرتے وقت اکثر ڈرامے کے اصل متن سے دوری برتی گئی یعنی بعض اوقات صرف پلاٹ لے لیا گیا تو بعض اوقات اس کا ترجمہ کرتے وقت منظر کے منظر ہی تبدیل کر دیے گئے، اس لیے، اکثر صورتوں میں یہ شناخت کر پانا مشکل معلوم ہوتا ہے کہ یہ کس ڈرامے کا ترجمہ ہے یا یہ ڈرامہ کہاں سے ماخوذ ہے۔ پارسی تھیٹر کے زمانے میں بھی ایسا ہی کیا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی ڈرامے کے ترجمے کئی کئی ڈرامہ نگاروں کے نام سے شائع شدہ شکل میں موجود ہیں۔

جب پارسی تھیٹر کا سورج ماند پڑنے لگا تو کئی ایسی شخصیات اردو ڈرامے کی افق پر نمودار ہوئیں جنھوں نے صرف ذاتی دلچسپی سے ڈرامے لکھے اور انھیں اسٹیج پر پیش بھی کیا۔ اُسی زمانے میں عابد حسین، سلیمان آصف، امجد نجمی، پروفیسر مجیب، ماسٹر ابراہیم، ذاکر حسین، سجاد ظہیر، خورشید جہاں، منجو قمر ید اللّٰہی اور ملک راج آنند دکھائی دیتے ہیں جنھوں نے نہ صرف ڈرامے لکھے بلکہ مختلف سطح کے تھیٹر بھی قائم کیے اور ان تھیٹروں نے ایک نسل کی نہ صرف تربیت کی بلکہ انھیں مزید نئے تھیٹر قائم کرنے کی تحریک بھی دی۔ اس کے بعد ہی IPTA، پرتھوی تھیٹر، ہندستانی تھیٹر اور نیا تھیٹر قائم ہوا۔ اس تحریک کے نتیجے میں پہلے سنگیت ناٹک اکیڈمی اور بعد میں نیشنل اسکول آف ڈرامہ جیسے سرکاری ادارے وجود میں آئے۔

ذیل میں چند ڈراموں کی فہرست ''اردو تھیٹر: کل اور آج'' مطبوعہ 1995 اردو اکادمی دہلی کی مدد سے پیش کی جارہی ہے جس سے یہ اندازہ ہو سکے کہ کس طرح کے ڈرامے اُس زمانے میں عمومی طور پر اسٹیج کیے جا رہے تھے اور ان کا معیار کیا تھا؟ کون کون لوگ تھیٹر کو زندہ رکھنے کے لیے خود کو وقف کیے ہوئے تھے اور ملک کے کس کس حصے میں اس زمانے میں بھی اردو ڈرامے کھیلے جا رہے تھے۔ 1909 سے لے کر 1944 تک اسٹیج پر کامیابی کے ساتھ پیش کیے جا چکے منتخب ڈراموں کی کسی بھی فہرست میں مندرجۂ ذیل ڈرامے موجود ہوں گے:

ڈرامہ	ڈرامہ نگار	ہدایت کار	گروپ	سال
غافل مسافر	سلیمان آصف	سلیمان آصف	امپریل تھیٹریکل کمپنی، بمبئی	1909
انتقام عرف خون کا خون	سلیمان آصف	سلیمان آصف	الفریڈ ناٹک منڈل، بمبئی	1911
آتش ناگ	ماسٹر ابراہیم	امجد نجمی	اڑیہ آرٹ، کٹک	1927
بدنصیب بادشاہ (امان اللہ)	امجد نجمی	امجد نجمی	اڑیہ آرٹ، کٹک	1927

کامیاب تلوار	امجد نجمی	امجد نجمی	اڑیہ آرٹ، کٹک	1928
آفتابِ دمشق	منجوقمر یداللّٰہی	منجوقمر یداللّٰہی	ایکسلیر تھیٹریکل کمپنی، حیدرآباد	1932
پینے کے بعد	منجوقمر یداللّٰہی	منجوقمر یداللّٰہی	ساگرٹا کیز کے اسٹیج پر، حیدرآباد	1940
ہمارا فرض	منجوقمر یداللّٰہی	منجوقمر یداللّٰہی	ساگرٹا کیز کے اسٹیج پر، حیدرآباد	1942
یہ کس کا خون ہے	علی سردار جعفری	انل واسلوا	اپٹا، بمبئی	1942
چور لڑکا	محمد عبدالغفار مدھولی	محمد عبدالغفار مدھولی	جامعہ ملیہ اسلامیہ، دہلی	1943
انقلاب کامل	منشی حیدرآبادی	استاد عبدالصمد	ناولٹی تھیٹریکل کمپنی آف بمبئی	1944
زبیدہ	خواجہ احمد عباس	بلراج ساہنی	اپٹا، بمبئی	1944
شبنم	منجوقمر، یداللّٰہی	منجوقمر یداللّٰہی	بزم اداکاران، حیدرآباد	1944

اس کے علاوہ پروفیسر مجیب کے کئی تاریخی ڈرامے بھی کامیابی کے ساتھ اسٹیج پر پیش تو کیے گئے مگر پیش کش کا کریڈٹ پروفیسر مجیب سے زیادہ ہدایت کار کو اس لیے جاتا ہے کہ انھیں اسٹیج پر پیش کرنے کے لیے ان میں نہ صرف بہت سی تبدیلیاں کی گئیں بلکہ ان کی پیش کش کو کامیاب بنانے کے لیے اس سے کہیں زیادہ کوشش کی گئی جو کسی ڈرامے کا ہدایت کار عام طور پر کرتا ہے۔ دراصل پارسی تھیٹر کے زوال کے بعد تجارتی تھیٹر کا خاتمہ تو ہوا مگر فطرت کے اصول کے مطابق زمانے کی ضرورتوں سے ہم آہنگ تھیٹر نے اس کی جگہ لے لی۔ پارسی تھیٹر کے بعد کے ڈراموں میں ہمیں ایک نیا سماج نظر آتا ہے۔ اپنے ملک کے لیے قربانی دینے کی تحریک بھی مابعد پارسی تھیٹر کے ڈراموں میں ملتی ہے۔

بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی اردو ادب میں مختلف اعتبار سے اہمیت کی حامل ہے۔ چوتھی دہائی میں جہاں اردو ادب کی سب سے مقبول اور ثمرآور ترقی پسند تحریک نے جنم لیا، وہیں پانچویں دہائی کے ابتدائی برسوں میں اپٹا کا قیام عمل میں آیا۔ 1936 میں ترقی پسند تحریک کی ابتدا کے 7 برس بعد Indian People's Theatre Association (IPTA) کا باضابطہ قیام 25 مئی 1943 میں بمبئی میں عمل میں آیا اور ڈراموں کو بھی سماجی تحریک اور تبدیلی کو راہ دینے کا موثر ذریعہ مل گیا۔ IPTA نے ایک بڑا کام یہ بھی کیا کہ خالص ہندستانی روایت کو مدنظر رکھتے ہوئے لوک گیت اور لوک ناٹک کو ترجیح دیتے ہوئے اس فارم اور زبان میں بھی ناٹک کھیلے گئے تاکہ اس بصری آرٹ کے ذریعے ہندستان کی عوام تک امن اور بیداری کا پیغام براہِ راست پہنچایا جا سکے۔

1942 میں ایک سنہالی خاتون انل ڈی سلوا نے چند ہم خیال دوستوں کے اشتراک سے بمبئی میں اپٹا کی یونٹ قائم کی اور اس یونٹ نے یکم مئی 1942 کو بمبئی کی مزدور بستی پریل کے دامودر ہال میں اپنا عوامی تھیٹر پیش کیا جس میں سر مالکر کا مراٹھی ڈرامہ ''دادا'' اور سردار جعفری کا ''یہ کس کا خون ہے'' پیش کیے گئے، جو کافی مقبول ہوئے۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ اس عوامی تھیٹر کا نام مشہور سائنس داں ڈاکٹر ہومی جہاں گیر بھابھا نے انیل ڈی سلوا کو تجویز کیا تھا۔ بمبئی کے مارواڑی ہال میں اپٹا کی پہلی کانفرنس 25 مئی 1943 کو ہوئی اور اس موقع پر انگریزی، بنگلہ اور مراٹھی ڈراموں کے علاوہ خواجہ احمد عباس کا اردو ڈرامہ ''یہ امرت ہے'' بھی پیش کیا گیا، اور اس کانفرنس میں ایم این جوشی صدر، انل ڈی سلوا جنرل سکریٹری اور خواجہ احمد عباس اپٹا کے خازن منتخب کیے گئے۔

اس کے بعد اپٹا تیزی کے ساتھ ایک تحریک کی صورت اختیار کرنے لگی اور اس کی شاخیں مختلف ریاستوں اور شہروں میں قائم ہوئیں جن کے تحت لاتعداد ڈرامے اور گیت وغیرہ پیش کیے جانے کا سلسلہ شروع ہوا۔ اپٹا نے اپنے ابتدائی دنوں میں ہی متعدد کامیاب ڈرامے پیش کیے، جس میں ''یہ امرت ہے''، ''یہ کس کا خون ہے''، ''دادا''، ''شطرنج کے مہرے''، ''زبان بندی'' اور ''طوفان'' وغیرہ کا نام لیا جا سکتا ہے جس کی خاص وجہ یہ رہی کہ اپٹا ایک مخصوص نظریاتی اساس کے ساتھ عام لوگوں کے لیے قائم کی گئی تھی، لیکن آگے چل کر کمیونسٹ پارٹی کی بے جا مداخلت اور غلط پالیسیوں کی وجہ سے اپٹا میں بھی ویسا ہی جمود سا آ گیا جیسا کہ ترقی پسند تحریک کا مقدر بنا۔

اپٹا کو اب تک کی زندگی کے 75 سالہ سفر میں متعدد بار متعدد شکلوں میں جمود و تعطل کا سامنا کرنا پڑا لیکن ہر بار اس کے بہی خواہوں، ہمدردوں نے اس کو فعال اور متحرک کرنے کا بیڑا اٹھایا اور وہ اس میں کامیاب بھی ہوئے۔ وقفے وقفے سے مختلف زمانے میں مختلف لوگوں نے اس میں نئی روح پھونکنے کا کام کیا۔ ایسے فنکار اور شخصیات کی ایک طویل فہرست ہے جس میں سے انل ڈی سلوا، خواجہ احمد عباس، پرتھوی راج کپور، راجندر سنگھ بیدی، حبیب تنویر، پروفیسر ہیرین مکھرجی، زہرا سہگل، پنڈت روی شنکر، بلراج ساہنی، کیفی اعظمی، شوکت اعظمی، کرشن چندر، ملک راج آنند، راجندر رگھوونشی، ساحر لدھیانوی، مجروح سلطان پوری، مخدوم محی الدین، وامق جونپوری، علی سردار جعفری، ساگر سرحدی، اوپندر ناتھ اشک، رضیہ سجاد ظہیر، ملک راج آنند، عصمت چغتائی، وینا پاٹھک، اتپل دت، بھیشم ساہنی، اے کے ہنگل، اودے شنکر، شمبھو مترا، نیمی چند جین، بھوپن

ہزاریکا، شیلا بھاٹیہ، تنویر اختر وغیرہ کے علاوہ بے شمار ایسے نام ہیں جنھوں نے اپنی محنت، لگن، جدوجہد اور تحقیق وتخلیق اور اداکاری وفن کاری کے ذریعے اپٹا کو ایک نئی بلندی عطا کرنے میں نہایت اہم رول ادا کیا۔

اپٹا کے تحت فن، تکنیک اور پیش کش میں جو تجربے اور اضافے ہوئے ان میں 'اجتماعی آرٹ' (Collective Art)، 'ایجٹ پروپ تکنیک' (Agit Propp Technique)، 'عکسی ڈرامہ' (Shadow Play)، 'فلیش بیک تکنیک' (Flash Back Technique)، 'منتقل پذیر اسٹیج' (Mobile Stage)، 'پسِ پردہ یا پردے کے پیچھے کی تکنیک' (Back Ground Technique) اور 'دستاویزی ڈرامے' (Docu Drama) وغیرہ کو خاصی اہمیت حاصل ہے۔ اپٹا یا عوامی تھیٹر نے اتنے سارے تجربے اور اضافے یونہی نہیں کیے بلکہ یہ ابتدا سے اپنے 75 سالہ سفر کے دوران بارہا نشیب وفراز سے گزرتی ہوئی مصروفِ سفر رہی اور موضوع، فن، تکنیک اور پیش کش میں لاتعداد تجربے اور اضافے اس نے کیے جس کا ایک فائدہ یہ ہوا کہ اپٹا کے ذریعے نہ صرف ہندستانی ڈرامے کو وقار ملا بلکہ اردو ڈرامے کا فروغ بھی ہوا۔

اپٹا کے قیام کے ابتدائی دنوں میں پرتھوی راج کپور اس سے منسلک رہے لیکن جیسے ہی منشور کے تحت فن کو پیش کرنے کی بات کی جانے لگی پرتھوی راج کپور نے اپٹا سے علاحدگی اختیار کر کے 1944 میں پرتھوی تھیٹر قائم کیا۔ ہم سب جانتے ہیں کہ پرتھوی تھیٹر نے تھیٹر کو نئی زندگی بخشی۔ پارسی کمپنیوں کے زوال کے بعد پرتھوی تھیٹر نے کمپنی کا ایک نیا تصور دیا۔ پارسی تھیٹریکل کمپنیاں تجارت کی غرض سے قائم کی جاتی تھیں اور منافع کمانے پر ممبران کو معاوضہ دیتی تھیں لیکن پرتھوی تھیٹر نقصان اٹھانے پر بھی فن کاروں کو اعزازیہ تقسیم کرتی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ملک سیاسی بحران سے دوچار تھا۔ ملک کی آزادی کی جدوجہد زوروں پر تھی۔

تھیٹر پرتھوی راج کپور کا پہلا شوق تھا۔ انھوں نے فلموں سے جو کچھ بھی کمایا اسے پرتھوی تھیٹر کی نذر کر دیا۔ اس تھیٹر میں کم وبیش سوا سو فن کار اپنی خدمات انجام دے رہے تھے جن کا تمام خرچ پرتھوی راج کپور اٹھاتے تھے، اس لیے، وہ اکثر مالی مشکلات سے دوچار بھی رہتے تھے۔

ابتدائی دنوں میں پرتھوی تھیٹر کے گروپ کو ملک کے اندر سفر کرنے کی غرض سے کی جانے والی ریلوے بکنگ کے لیے بھی بہت سی مشکلیں درپیش تھیں لیکن بہت جلد مولانا آزاد کی مداخلت سے پرتھوی تھیٹر کی ہر مشکل آسان ہوگئی اور ریلوے سے سفر کرنے پر ریلوے کے کرائے میں

پرتھوی تھیٹر کے لوگوں کو پچاس فی صد کی رعایت مستقل طور پر مل گئی۔ مداخلت چوں کہ مولانا آزاد نے کی تھی، اس لیے، ہندستان کے تمام بڑے ریلوے اسٹیشنوں کو اس فیصلے سے آگاہ کیا گیا۔ مولانا نے ریلوے کے کرائے میں رعایت کے ساتھ ساتھ سبھی ریاستوں کو بھی یہ ہدایت کردی تھی کہ پرتھوی تھیٹر کی پرفورمنسز پر انٹرٹمنٹ ٹیکس نہ لیا جائے۔

پرتھوی راج کپور کچھ عرصہ تک انڈین پیوپلس تھیٹر (Indian Peoples Theatre) کے قومی صدر بھی رہے تھے۔ پرتھوی تھیٹر کی پہلی پیش کش کالی داس کا شہرۂ آفاق ڈرامہ 'شکنتلا' تھا جس کی کامیابی تھیٹر کی دنیا میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس ناٹک کو بار بار اسٹیج پر پیش کیا گیا جس کی وجہ سے پرتھوی راج کپور کو کم وبیش ایک لاکھ روپے کا نقصان ہوا جو اُس زمانے کے اعتبار سے بہت بڑی رقم تھی۔ اس نقصان کو بھی انھوں نے یہ کہہ کر برداشت کیا کہ ''شوق کی کوئی قیمت نہیں ہوتی۔'' نقصان کے باوجود پرتھوی راج کپور نے اپنے تمام فن کاروں کو ایک ماہ کی تنخواہ بونس کے طور پر دی۔ یہ تو ہم سبھی جانتے ہیں کہ بونس فائدہ ہونے پر دیا جاتا ہے لیکن پرتھوی راج کپور نے خسارے کے باوجود بونس تقسیم کیا۔

پرتھوی تھیٹر ٹیلی ویژن اور ریڈیو سے وابستہ رہ چکے اردو کے اہم ڈرامہ نگار، ناولٹ نگار اور افسانہ نگار ریوگ راج کا اپنی کتاب ''تھیٹر کے سرتاج: پرتھوی راج'' میں کہنا ہے کہ شکنتلا کی کامیابی کے بعد پرتھوی راج کپور چاہتے تھے ایک ایسا ڈرامہ پرفورم کرنا چاہیے جو عوام کے جذبات کی نمائندگی کر سکے۔ اس موضوع کے مختلف نکات پر وہ اپنے معاون رومیش سہگل سے اکثر تبادلۂ خیال کرتے۔ ایک عرصے کے بعد رومیش نے پرتھوی راج کپور سے ہونے والی گفتگو پر مبنی اپنے نوٹس انھیں دکھائے تو وہ بہت خوش ہوئے اور اندر راج آنند سے گزارش کی کہ وہ ان نکات پر مبنی ایک ڈرامہ تیار کریں اور اس طرح اندر راج آنند نے ڈرامہ 'دیوار' کو پُراثر مکالمات کے ساتھ حتمی شکل دے دی جسے پرتھوی راج کپور نے اپنے تھیٹر کے ذریعے 9 اگست 1945 کو بمبئی کے اوپیرا ہاؤس میں پہلی بار اسٹیج کیا۔ اس ڈرامے میں پرتھوی راج کپور کے ساتھ ساتھ ان کے بڑے صاحبزادے راج کپور نے بھی اداکاری کے جوہر دکھائے جس کی عوام وخواص کے ساتھ ساتھ سیاست دانوں نے بھی بہت ستائش کی۔ اس ڈرامے کے ذریعے آنے والے دنوں میں ملک کے تقسیم کے امکانات کا خدشہ ظاہر کیا گیا تھا جو آخر سچ ثابت ہوا اور اس ڈرامے کے پرفورمینس کے دو برس بعد ہی ملک تقسیم ہو گیا۔

پرتھوی تھیٹر کا ڈرامہ ''پٹھان'' پرتھوی راج کپور کے دل کی گہرائیوں سے نکلی دردناک صدا تھی۔ وہ انسانی زندگی کی تباہی اور ایک دوسرے کے خون کے پیاسے نظر آنے والے آدمی کے خلاف تھا۔ لال چند بسمل نے نہایت پُراثر انداز میں آزاد ہندستان میں ہونے والے قتل و غارت گری کے مناظر کو اس پلے میں پیش کیا جس کے ذریعے یہ پیغام دینے کی کوشش کی گئی تھی کہ ہم سب ایک ہیں اور کوئی سرحد انسان کے دلوں کو تقسیم نہیں کر سکتی، ان کے دلوں میں شگاف نہیں ڈال سکتی۔ یہ ڈرامہ ان حیوان نما انسانوں کے خلاف تھا جو انسان کے خون کے پیاسے تھے اور جن کے دلوں میں جاگزیں نفرت، حقارت اور دشمنی کے دوستی کی شکل میں ڈھلنے کے تمام امکانات معدوم ہو چکے تھے۔

پرتھوی تھیٹر کا اگلا ڈرامہ 'غدار' تیار تھا لیکن اسے پیش کرنے کی اجازت نہیں مل رہی تھی۔ وجہ یہ بتائی جارہی تھی کہ اس میں ملک کے ان حالات کو پیش کیا گیا ہے جس کی وجہ سے حالات مزید خراب ہو سکتے ہیں۔ بعد میں جواہر لال نہرو اور مولانا ابوالکلام آزاد کی مداخلت پر پرتھوی راج کپور کے اس ڈرامے کے اسٹیج کیے جانے کی صورت پیدا کی گئی اور 'غدار' کو پہلی بار 15 اگست 1948 کو بمبئی کے اوپیرا ہاؤس میں پیش کیا گیا۔ یہ ڈرامہ پرتھوی تھیٹر کے ایک اور کامیاب ڈرامے کے طور پر ہی نہیں بلکہ ہندستان میں اردو تھیٹر کی تاریخ کا ایک اہم باب بن گیا۔ اس کے بعد پنجاب کے مہاجروں کے حالات پر مبنی ڈرامہ ''آہوتی'' تیار ہوا لیکن اسے اسٹیج پر وہ کامیابی نہیں ملی جو اس سے پہلے پیش کیے جا چکے ڈراموں کے حصے میں آئی تھی۔ اس کے بعد قدیم و جدید تہذیب و ثقافت، نئے پرانے نظریے، پرانی نسل اور نئی نسل کا فکری تضاد، ایک دوسرے کو برا بھلا کہنے کا انسانی مزاج، مثبت اور منفی رویے اور سادگی و شائستگی کے بجائے تڑک بھڑک کو ترجیح دینے جیسے مسائل کو مد نظر رکھ کر ڈرامہ 'کلاکار' تیار ہوا جس کی اسٹیج پرفورمینس نے ایک بار پھر پرانی آب و تاب کے ساتھ ناظرین کی داد و تحسین حاصل کی۔ اس ڈرامے نے عوام پر یہ اثر بھی ڈالا کہ ہمیں اعتدال کا راستہ اختیار کرنا چاہیے۔ پرتھوی راج کپور اس خیال کے تھے کہ نئے کو قبول کرنے کا مطلب پرانے کو قطعی طور پر ترک کر دینا نہیں ہے۔ تبدیلی تو فطری عمل ہے لیکن مثبت تبدیلی ایک سماجی اور ثقافتی عمل کا نتیجہ ہوتی ہے۔

دوسرے ڈراموں کی طرح ڈرامہ 'پیسہ' میں بھی پرتھوی تھیٹر کے مقاصد اور پرتھوی راج کپور کی وہ فکر شامل تھی جو ادب کو سماج کا آئینہ تصور کرتی تھی۔ اس ڈرامے میں خود احتسابی کے ساتھ ساتھ پیسے کی ہوس اور اس کے بڑھتے مضر اثرات کو کامیابی سے پیش کیا گیا۔ پرتھوی تھیٹر کی

مالی حالت دن بہ دن خراب ہوتی چلی گئی اور آخر کار پرتھوی راج کپور کو 1960 میں اس کے بند کرنے کا اعلان کرنا پڑا۔ جب ہم پرتھوی تھیٹر کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ پرتھوی تھیٹر نے اپنی 16 سال کی زندگی میں کل 8 ڈراموں کے 2662 شو اسٹیج کیے۔ ان ڈراموں کو کم وبیش 130 شہروں میں تقریباً 20 لاکھ ناظرین کے سامنے پیش کیا گیا۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ صرف آٹھ ڈراموں نے نہ صرف ہندستان کے تھیٹر کو ایک نئی زندگی دی بلکہ پرتھوی تھیٹر کے بعد یہ بھی ثابت ہوگیا کہ صرف تجارت اور تفریح ہی ڈرامے کو مقبول نہیں بناتے بلکہ موضوع اور عوام کی بات کو اگر عوام ہی کی زبان میں فن کارانہ چابک دستی کے ساتھ پیش جائے تو ایسے تھیٹر کو بھی نہ صرف سیکڑوں بلکہ ہزاروں کی تعداد میں ناظرین ملتے ہیں اور عوام کے دلوں اور ذہنوں کو تبدیل کرنے کا کام بھی اس سے لیا جاسکتا ہے۔ اس طرح پرتھوی تھیٹر نے ہندستانی ڈرامے کی تاریخ میں ایک اہم باب کا اضافہ کیا۔

آزادی کے بعد ہندستان میں تھیٹر کو تقویت دینے کا کام اپٹا اور پرتھوی تھیٹر کے ساتھ ساتھ ہندستانی تھیٹر نے بھی انجام دیا جس کی بانی قدسیہ زیدی تھیں۔ 1955 میں قائم کیے گئے ہندستانی تھیٹر کی خاص بات یہ تھی کہ وہ طبع زاد ڈراموں کے ساتھ ساتھ غیر ممالک کے معیاری ڈراموں کا بہترین ترجمہ بھی اسٹیج پر پیش کرتا تھا۔ ان تراجم نے اردو تھیٹر کے خزانے میں بیش بہا اضافہ تو کیا ہی ہندستان میں تھیٹر کو بہت سے تراجم اور ترقی یافتہ تھیٹر کی تکنیک سے بھی واقف کرایا۔ غیر ملکی کلاسیکی ڈراموں کو ہندستانی عوام کے سامنے پیش کرنا اور ان کے بگڑے مذاق کو سنوارنا ہی ہندستانی تھیٹر کا اصل مقصد تھا۔

حبیب تنویر ہندستانی تھیٹر کے ابتدائی زمانے سے ہی اس کے ساتھ کام کر رہے تھے اور اس کے زیادہ تر ڈرامے ان ہی کی نگرانی میں پیش کیے گئے۔ ہندستانی تھیٹر کے پیش کردہ ڈراموں کی فہرست مرتب کی جائے تو ان میں 'چچا چھکن نے تصویر ٹانگی'، 'تلاش'، 'چچا چھکن نے تیمارداری کی'، 'دھوبن کو کپڑے دیئے'، 'اعلیٰ حضرت'، 'آذر کا خواب'، 'خالد کی خالہ'، 'جار ہار'، 'شکنتلا'، 'مدرا کشس'، 'سفید کنڈلی'، 'امرپالی'، 'گڑیا گھر'، 'مٹی کی گاڑی' وغیرہ کو ضرور شامل کیا جائے گا۔ ان ڈراموں میں سے بیشتر طبع زاد نہیں ہیں۔ ان ڈراموں کو ترجمہ یا اخذ کرتے وقت قدسیہ زیدی نے انھیں ہندستانی تناظر میں ڈھالا۔ ہندستانی تھیٹر نے ایک جانب ابسن اور برناڈ شاہ جیسے ڈرامہ نگاروں کو اردو ناظرین کے سامنے پیش کیا تو دوسری جانب سنسکرت زبان کے شاہ کار ڈرامے

شکنتلا، مدراراکشس ،مٹی کی گاڑی اورامر پالی کونئی معنویت کے ساتھ اردو میں پیش کیا۔ ہندستانی تھیٹر نے پرتھوی تھیٹر کی طرح فن کاروں کو کمپنی میں ملازم تو نہیں رکھا تھا لیکن ڈرامے کے ہر شو کے بعد اداکاروں،فن کاروں اور ہدایت کار کو کچھ رقم ضرور دی جاتی تھی جو اُس وقت ایک سو روپے سے لے کر پانچ سو روپے تک ہوتی۔ ہندستانی تھیٹر کی ایک خاص بات یہ بھی تھی کہ ان کے ڈرامے مقررہ وقت پر شروع ہو جایا کرتے خواہ تھیٹر ہال میں ناظرین کی تعداد کتنی ہی کم کیوں نہ ہو۔

قدسیہ زیدی نے صرف 46 برس کی عمر میں 27 دسمبر 1960 کو اس دنیا کو خیر باد کہا۔

ہم جانتے ہیں کہ حبیب تنویر ہندستان کی لوک روایت کے دلدادہ تھے اور اس معاملے میں قدسیہ زیدی سے ان کا اختلاف تھا جس کے بعد مونیکا مشرا اور حبیب تنویر نے ''نیا تھیٹر'' قائم کیا جو عالمی تھیٹر میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ حبیب تنویر کو بچپن سے تھیٹر کا شوق تھا اور انھوں نے اس میں حصہ لینا بھی شروع کر دیا تھا۔ صرف گیارہ برس کی عمر میں شیکسپیئر کے ڈرامہ 'کنگ جان' (King John) میں انھوں نے اداکاری کی۔ 1943 کے بعد سے ہی وہ بمبئی میں تھیٹر سے وابستہ ہوگئے اور ایک زمانے تک اپٹا کی سرگرمیوں کا مرکز بنے رہے۔ انھوں نے اپٹا کے لیے ڈرامے تیار کیے، گیت لکھے، کئی ڈراموں کے ترجمے کیے، اداکاری کے ساتھ ساتھ ہدایت کاری کے فرائض بھی انجام دیے۔ 1954 میں وہ Royal Academy of Dramatic Arts (RADA) لندن میں ڈرامے کی مزید باریکیوں سے واقفیت کی غرض سے وہاں تربیت حاصل کرنے بھی گئے۔ وہاں انھوں نے بریخت کے تھیٹر کو بھی دیکھا اور پھر ہندستان آ کر اپنے لوک فن کاروں کے ساتھ کام کرنے کا سلسلہ شروع کیا۔ 1969 میں ایک تھیٹر کمپنی کے طور پر نیا تھیٹر رجسٹرڈ ہوا اور وہ 1972 سے اب تک ایک پروفیشنل تھیٹر اور ریپرٹری کے طور پر کام کر رہا ہے۔ حبیب تنویر کے لکھے، ترجمہ شدہ، یا اڈیپٹ کردہ اور ہدایت کردہ ڈراموں کی فہرست بنائی جائے تو اس میں ''شانتی دوت کامکار (1948)، شطرنج کے کھلاڑی (1949)، کرشن چندر کا ڈرامہ 'آدھا گاؤں' (1949)، جھاڑو (1949)، اوپندر ناتھ اشک کا تحریر کردہ ڈرامہ 'دنگا' (1949)، وشوامتر عادل کا ڈرامہ 'دن کی ایک رات' (1949)، 'آگرہ بازار' (1954)، 'مٹی کی گاڑی' (1958)، 'سات پیسے' (1959)، 'جالی دار پردے' (روسی ڈرامہ 'The Feminine Touch'، 1959)، 'تمباکو کا نشہ' (1959)، 'پھانسی' (1960)، 'مرزا شہرت بیگ' (1960)، آغا حشر کا ڈراما 'رستم و سہراب' (1960)، بریخت کا ڈرامہ "The Good Woman of Setzuan" (1962)، وشاکھا

دت کا ڈرامہ 'مدراکشش' (1964)، The Shoemaker's Prodigious Wife
Federico Garcia Lorca (1965)، آسکر وائلڈ کا ڈرامہ The Importance of
Being Oscar (1965)، کارلوگولدونی کا Servant of Two Masters (1965)،
'میرے بعد' (1969)، 'ارجن کا سارتھی' (1972)، 'گاؤں کا نام سسرال مورنا ؤ داماد' (1973)،
'راجا چمپا اور چار بھائی' (1974)، 'ٹھاکر پرت پال سنگھ' (1974)، 'چرن داس چور' (1975)،
'اتر رام چرت' (1975)، 'شاہی لکڑ ہارا' (1976)، 'جانی چور' (1976)، 'مٹی کی گاڑی'
(1977)، 'بہادر کلارین' (1979)، 'شاہ جہاں پور کی شانتا بائی' (1979)، 'بھاسا تراپلو جی'
(1979)، 'دیوی کا وردان' (1980)، 'سون ساگر' (1980)، 'ہر ما کی امر کہانی' (1985)، 'ایک
اور درونا اچاریہ' (1988)، 'موٹے رام کا ستیہ گرہ' (1988)، 'دشمن' (1988)، 'دیکھ رہے ہیں
نین' (1990)، 'کام دیو کا اپنا بسنت رتو کا سپنا' (1993)، 'سڑک' (1994)، 'مداراکشش'
(1996)، 'ہمشپشیا' (1998)، 'جمادارن / پونگا پنڈت' (1998)، 'زہریلی ہوا' (2002)، 'راج
رکت' (2006) وغیرہ ڈراموں کو ان میں ضرور جگہ ملے گی۔ انھوں نے ان شخصیات اور ادیب و فن
کاروں پر بھی ڈرامے لکھے جن کی جانب اس وقت تک یا تو توجہ دی ہی نہیں گئی تھی یا ان کا جو حق تھا
وہ انھیں نہیں ملا تھا۔ حبیب تنویر کے ڈراموں کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ وہ حرکات وسکنات اور
خاموشیوں کا نہایت پر اثر استعمال کرتے ہیں۔ حبیب تنویر کی دوسری خوبی بلکہ یوں کہیں کہ
خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ ڈرامہ اسٹیج کرتے وقت چھوٹی سے چھوٹی، باریک سے باریک چیزوں کا
مطالعہ کرتے ہیں۔ ان کے ڈراموں کا سماج شرفا کے معاشرے پر گہرا ضرب لگاتا ہے۔ ان کے
ڈرامے اپنے عہد کے سیاسی، سماجی، تہذیبی، ثقافتی، معاشی، معاشرتی، اخلاقی اور ادبی ہر سطح پر پوری
طرح کامیاب رہے ہیں۔ ان کی شخصیت سے نہ صرف ہندستان کی کم وبیش تمام زبانوں کے
ڈرامہ نگار و ہدایت کار اور دوسرے فن کار مستفیض ہوئے بلکہ عالمی سطح پر بھی ان سے فیض اٹھانے کی
کامیاب کوششیں ہوئیں۔

عمومی طور پر جب تھیٹر مقبول ہونے لگا تو پھر ہندستان کی مرکزی اور ریاستی حکومتوں نے
بھی اس کے فروغ کی جانب توجہ کی۔ مرکزی حکومت نے سنگیت ناٹک اکیڈمی قائم کی اور پھر نیشنل
اسکول آف ڈرامہ بنا۔ آج یہ ادارے نہ صرف دہلی بلکہ دیگر ریاستوں میں بھی خدمات انجام دے
رہے ہیں۔ نیشنل اسکول آف ڈرامہ اپنے دوسرے اور تیسرے سال کے طالبِ علموں کے ذریعے

ہر سال کم وبیش دس اردو ڈرامے اسٹیج کرتا ہے۔ اس کے علاوہ نیشنل اسکول آف ڈرامہ نے اپنی ریپرٹری بھی بنائی ہے۔ یہ ریپرٹری نیشنل اسکول آف ڈرامہ کے فارغین میں سے چنندہ اداکاروں اور ان پیشہ ورفن کاروں پر مشتمل ہوتی ہے جو ملک اور بیرون ملک کے ہدایت کاروں کی خدمات حاصل کر کے پورے ملک میں گھوم گھوم کر نہ صرف معیاری بلکہ اعلا سطح کے ڈرامے پیش کرتے ہیں۔

اسی طرح مختلف ریاستوں میں تھیٹر اسکولوں کا قیام عمل میں آیا ان میں بھارتندو ناٹیہ اکیڈمی (لکھنو)، بھارت بھون (بھوپال)، مدھیہ پردیش ناٹیہ اکیڈمی (بھوپال)، ساہتیہ کلا پریشد (دہلی) پشچم بنگ ناٹیہ اکیڈمی (مغربی بنگال) اور مختلف ریاستوں میں قائم اردو اکادمیوں نے بھی تھیٹر کی طرف توجہ دی۔ ان تمام اداروں نے سرکاری پالیسیوں اور اپنی فہم کے مطابق اردو تھیٹر کے فروغ کے لیے کام کرنا شروع کیا۔ کہے بغیر یہ بات ادھوری رہے گی کہ اردو کے مسائل کی فہم اردو والوں کو کبھی تھی ہی نہیں، اس لیے، اردو اکادمیوں نے اردو زبان کے ہمہ جہتی فروغ خصوصاً اسکولوں میں اردو تعلیم پر توجہ مرکوز کرنے کے بجائے اپنی سرگرمیوں کا محور اردو ادب اور ثقافت کو بنایا۔ ایک ایسے وقت میں جب زبان رو بہ زوال تھی، اسکول کی سطح پر اس کی تعلیم کا نظم ختم ہو چکا تھا، اردو ادب کے فروغ کی کوششیں بے معنی تھیں اور ہیں۔ اسی طرح اردو اکادمیاں بھی بے مصرف اداروں کے سوا کچھ نہیں۔

پارسی تھیٹر کے بعد کے ڈراموں میں خاصی تعداد ایسے ڈراموں کی ہے جن کا تعلق تاریخی شخصیات، واقعات یا دور سے ہے۔ ان میں اردو کے طبع زاد ڈراموں کے ساتھ ساتھ ہندستانی زبانوں میں لکھے گئے ڈراموں کے تراجم بھی شامل ہیں۔ اگر ایسے ڈراموں کی کوئی فہرست مرتب کی جائے تو وہ بھی کئی سو صفحات پر مبنی ہو سکتی ہے۔ اور اس فہرست میں "تغلق، اکبر، دارا شکوہ، اورنگ زیب، سراج الدولہ، ٹیپو سلطان، شاہ جہاں، رضیہ سلطان، بابر کی اولاد (جو بہادر شاہ ظفر کی زندگی پر مبنی ہے)، آخری فرعون، لیلیٰ مجنوں، ظلِ سبحانی، حبّہ خاتون، واجد علی شاہ، امراؤ جان، خانہ جنگی، آزمائش، 1857 ایک سفر نامہ، اور آگرہ بازار وغیرہ کو ضرور جگہ ملے گی۔

جب ہندستان میں ڈرامے کی رفتار اور اس کے خدوخال کا جائزہ لیا جاتا ہے تو ظاہر ہے کہ اس میں اردو ڈرامہ بھی شامل ہوتا ہے۔ جب کسی اداکار کو عام ڈرامے میں کوئی رول دیا جاتا ہے تو اس کے تلفظ کی صلاحیت خصوصاً زیرِ غور ہوتی ہے، اس لیے، عام طور پر ایسے مکالمات جن میں اردو الفاظ کا استعمال ہو، بالعموم اردو جاننے والے اداکاروں کو دیے جاتے ہیں۔ یہ سوال الگ ہے کہ جن لوگوں کے بارے میں یہ تصور کیا جاتا ہے کہ ان کا اردو تلفظ صحیح ہوگا، وہ اس معیار پر کتنا کھرے

اترتے ہیں، اسی لیے، ڈرامے کی تربیت میں ایک باب ڈکشن کا ضرور ہوتا ہے۔

مختلف ریاستوں میں قائم اردو اکیڈمیاں اردو ڈرامے بھی پیش کرتی ہیں اور کچھ اردو ڈرامہ فیسٹول کا انعقاد بھی کرتی ہیں۔ بعض اکیڈمیاں اردو ڈرامے کے فروغ کے لیے تھیٹر ورک شاپ بھی منعقد کرتی ہیں۔ دہلی اردو اکادمی ہر سال بچوں کے لیے ڈرامہ ورک شاپ کے ساتھ اردو ڈرامہ فیسٹول کا بھی انعقاد کرتی ہے۔ اپنے قیام کے 33 برسوں میں دہلی اردو اکادمی (قیام 1981) اب تک اٹھائیس ڈرامہ فیسٹولز منعقد کرچکی ہے۔ ہر فیسٹول میں کم وبیش چار سے پانچ منتخب اردو ڈرامے شامل کیے جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ دوسری اردو اکیڈمیاں بھی گاہے ماہے ہی سہی مگر ڈراموں کے فروغ کے لیے کچھ نہ کچھ ضرور کرتی ہیں۔

ان سرکاری اور نیم سرکاری اداروں اور پروفیشنل تھیٹر گروپس کے علاوہ کئی ایسی شخصیات ہیں جنھوں نے ذاتی طور پر ڈرامے لکھے اور ان کے ڈرامے اسٹیج پر کامیابی سے کھیلے بھی گئے۔ ان شخصیات میں راجندر سنگھ بیدی کی شخصیت اہم ہے۔ بیدی نے اپٹا کے زمانے سے ہی ڈرامے لکھے جو ان کے مجموعے 'سات کھیل' میں شائع ہوئے۔ اس مجموعے میں شامل ساتوں ڈرامے (خواجہ سرا، چانکیہ، تلچھٹ، نقلِ مکانی، آج، رخشندہ، ایک عورت تھی) کامیابی سے اسٹیج پر پیش کیے جا چکے ہیں۔ مختلف سطح کے سماجی اور تہذیبی مسائل کی کامیاب عکاسی ان ڈراموں سے ہوتی ہے۔ ان کی ہم عصر شخصیت عصمت چغتائی کے بھی کئی ڈرامے کامیابی سے اسٹیج کیے گئے۔ اُسی دور کے ڈرامہ نگاروں میں ریوتی سرن شرما بھی شامل ہیں۔ ان کے ڈرامے 'رات بیت گئی'، 'تمھارے غم میرے'، 'دشمن' وغیرہ نہ صرف کامیاب ڈرامے ہیں بلکہ اس دور کے انسانی فکر کی ترجمانی بھی کرتے ہیں۔ ساگر سرحدی کے ڈرامے اپٹا کے ساتھ ساتھ دوسرے کئی ڈرامہ گروپوں نے بھی کامیابی سے پرفورم کیے۔ ان کے ڈراموں میں 'ہنگامہ'، 'بھگت سنگھ'، 'بھگت سنگھ کی واپسی' وغیرہ ایسے ڈرامے ہیں جن میں تاریخ کے ساتھ ساتھ ان تاریخی واقعات اور شخصیات کی آج کیا اہمیت اور صورت ہے، کے سوال پر ڈرامے کے میڈیم کے ذریعے غور کیا گیا ہے۔

ہندستان گیر سطح پر متعدد ایسے فن کار اور گروپ موجود ہیں جو ذاتی دلچسپی کی بنیاد پر ہندستانی تھیٹر کی خدمت کے ساتھ ساتھ اردو ڈرامے کو بھی فروغ دے رہے ہیں۔

افسوس کی بات یہ ہے کہ اردو کے سکہ بند ناقدین نے صرف ان ڈراموں کی طرف توجہ دی جن کے لکھنے والے اور خود یہ ناقدین دونوں ہی اس بات سے بے خبر رہے کہ اسٹیج کس چڑیا کا نام ہوتا ہے، اس لیے، ان ڈراموں کی اکثریت کو اسٹیج پر اس لیے پیش نہیں کیا جاسکا کہ ان کے لکھنے

والے اسٹیج کے لوازمات کے ابجد سے بھی واقف نہیں تھے۔ ان ناقدین نے ادبی ڈرامے کی اصطلاح بھی وضع کر ڈالی جو قطعی مہمل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو ڈرامے کی تنقید اب تک کسی مقام تک نہیں پہنچ سکی ہے۔ یہ سوال بھی بہت اہم ہے کہ کیا واقعی اردو تنقید نے اردو ادب کی فہم میں کوئی رول ادا کیا ہے؟ اس سوال پر بحث پھر کبھی کی جائے گی۔

ہندستان میں تھیٹر کے موجودہ منظر نامے پر نظر ڈالنے پر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ دوسرے بہت سے میڈیم کی ضرورت بن گیا ہے۔ مثال کے طور پر ٹیلی ویژن اور فلم کے جن اداکاروں اور فن کاروں کا تعلق اسٹیج سے رہا ہے آج وہ نہ صرف کامیاب ہیں بلکہ ان کی اداکاری میں کہیں زیادہ پختگی نظر آتی ہے۔

موجودہ دور میں اسٹیج پر پیش کیے جانے والے اردو ڈراموں پر اگر ایک طائرانہ نظر بھی ڈالی جائے تب بھی بہ آسانی اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ہندستان کی دوسری تمام زبانوں کے ڈراموں سے وہ کسی بھی طرح کم نہیں ہیں۔ وہ تجربے کی سطح پر ہو یا پھر موضوع کی، وہ معیار کا معاملہ ہو یا فن و تکنیک کا، ہر سطح پر اردو ڈرامہ اپنی بہتر موجودگی کا احساس کرا رہا ہے۔ اردو کے جو ڈرامے آج پرفورم کیے جا رہے ہیں ان میں اردو کے طبع زاد ڈرامے بھی ہیں اور ہندستانی اور غیر ملکی زبانوں کے ڈراموں کے تراجم بھی شامل ہیں۔ وہ لوک ناٹک کے فارم میں بھی کھیلے جا رہے ہیں اور ان میں کم و بیش وہ تمام طرح کے تجربے کیے جا رہے ہیں جو بین الاقوامی سطح پر تھیٹر کی دنیا کا معاصر رجحان ہے۔ مختلف زبانوں کے ساتھ ساتھ اردو کی طبع زاد کہانیوں اور ناولوں کو من و عن اسٹیج پر پیش کیا جا رہا ہے جسے 'کتھا کولاژ' یا 'کہانی کا رنگ منچ' کا نام دیا گیا ہے۔ اردو میں اگر ایک طرف سولو پرفارمنس کے تراجم ہوئے ہیں تو دوسری طرف طبع زاد ڈرامے بھی لکھے گئے ہیں جو نہ صرف ہندستان بلکہ دوسرے ممالک میں بھی کھیلے جا چکے ہیں۔

اس فہرست کے بعد ہندستان میں کھیلے جانے والے اردو ڈراموں میں ایک اہم ترین ڈارمہ 'بابر کی اولاد' ہے جسے سلمان خورشید کے انگریزی پلے Sons of Babur سے اطہر فاروقی نے اردو میں کچھ اس طرح ترجمہ کیا کہ اس قلبِ ماہیت ہی ہوگئی۔ دراصل Sons of Babur اپنے خلقیے کے اعتبار سے پوری طرح انگلش پلے تھا جس کا اردو ترجمہ ان معنی میں مشکل تھا کہ اس کی پلے پرفورمینس اردو/ ہندی کے شائقین کے لیے بالکل اجنبی ہوتی۔ اس پلے میں ٹوم اولٹر نے بہادر شاہ ظفر کا لافانی کردار ادا کیا تھا اور سعید عالم صاحب اس کے ہدایت کار تھے۔ پلے کا فورمیٹ بھی دل چسپ ہے۔ دہلی یونی ورسٹی میں تاریخ کے ایک طالبِ علم کو بہادر شاہ ظفر سے اس

قدر دل چسپی ہو جاتی ہے کہ وہ ہر وقت ان کے بارے میں ہی سوچتا رہتا ہے اور پھر ایک دن لائبریری میں غنودگی کے عالم میں اس کی بہادر شاہ ظفر سے ملاقات ہو جاتی ہے اور یہ پھر ان مسلسل ملاقاتوں میں اس طالبِ علم کو ظفر پوری مغلیہ سلطنت کے ان نشیب و فراز سے واقف کراتے ہیں جو خصوصاً دائیں بازو کے مورخین کے لیے ان کی نظریاتی کثافت کی وجہ سے ان کے دماغ کے خلل کا باعث بن گئی ہے۔ ظفر اور پلے کے مرکزی کردار رُدرانشو مترا کے درمیان ہونے والی ملاقات کو ڈرامے کے نقادوں نے Hellucination کی کیفیت سے بھی تعبیر کیا ہے۔ پلے کے سیٹ نہایت عظیم الشان تھے جنھیں دیکھ کر فلم 'مغلِ اعظم' کی یاد آجاتی ہے۔ یہ پلے سات برسوں تک مسلسل ہوتا رہا جس کے لیے بڑے سے بڑے ہال کا انتخاب کیا جاتا تھا۔ پلے کا پہلا شو 9 دسمبر 2010 کو فکّی آڈیٹوریم، منڈی ہاؤس، نئی دہلی میں ہوا تھا۔ ہندستان سے باہر انگلینڈ اور سعودی عربیہ کے علاوہ لتھونیا جیسے دور دراز ممالک میں بھی یہ پلے پرفورم کیا گیا۔ افسوس کہ ٹوم اولٹر کی موت — 29 ستمبر 2017 — کے ساتھ ہی یہ پلے بھی تاریخ کا حصہ ایک ایسے وقت میں بن گیا جب مسلم تاریخ کو مسخ کرنے کی کوشش پوری شدت کے ساتھ کی جارہی تھی۔ اس پلے کے ترجمے کے لیے اطہر فاروقی کو ساہتیہ اکادمی نے ترجمے کا انعام دیا جو ساہتیہ اکادمی کی طرف سے پہلی دفعہ کسی ڈرامے کے ترجمے کے لیے دیا گیا۔ 2016 میں دہلی اردو اکادمی نے بھی انھیں اس ترجمے کے لیے مترجم کے ایوارڈ سے سرفراز کیا جو تھیٹر سے دل چسپی رکھنے والوں کے لیے نہایت فخر کی بات ہے۔

بلاشبہ اردو ڈرامے کی تاریخ کا اب تک کا سب سے عظیم الشان پلے مغلِ اعظم ہے جو کے. آصف کی شاہ کار اور لاثانی و لافانی تخلیق مغلِ اعظم فلم کی ڈرامائی پیش کش ہے جس کے ڈائرکٹر فیروز عباس خاں ہیں۔ فلم کے پروڈیوسر شاپور جی پالن جی کی کمپنی نے نیشنل سینٹر فار پرفورمنگ آرٹس (NCPA) کے تعاون سے کروڑوں روپے کی لاگت سے اس کا اسٹیج پر پرفورم کیا جانے والا قالب تیار کیا جس میں تقریباً اتنے ہی کردار ہیں جتنے فلم مغلِ اعظم میں تھے مگر اس پلے کا کمال یہ ہے کہ اس میں کہیں بھی پلے بیک سنگنگ کا سہارا نہیں لیا گیا ہے۔ ایسے کرداروں کا انتخاب واقعتاً خون تھوکنے کے مصداق ہے کہ آرٹسٹ اسٹیج پر نہ صرف وہ گانے بھی اسی مہارت سے گا سکیں جو آج بھی فلم بینوں کے ذہنوں میں محفوظ ہیں اور ساتھ ہی اتنے اچھے اداکار بھی ہوں۔ فلم مغلِ اعظم کی طرح اس پلے کو دیکھنے والوں کا ہجوم بھی کسی عام تھیٹر میں نہیں سما سکتا، اس لیے، اس کو پرفورم کرنے کے لیے اسٹیڈیم کا انتخاب کرنا ہوتا ہے۔ دہلی میں یہ پلے نہرو اسٹیڈیم میں ہوتا ہے اور ٹکٹ کی

قیمت 20,000 روپے تک ہونے کے باوجود بھی اسٹڈیم میں ایک بھی نشست خالی نہیں رہتی۔

ہندستان میں ہی نہیں بلکہ عالمی سطح پر ڈرامے میں جو تبدیلی آئی ہے اور تجربے ہوئے ہیں ان کا عکس اردو تھیٹر پر بھی نظر آتا ہے۔ بریخت کی پوری تھیوری Theory of Alienation خالص ہندستانی ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے یہاں لوک روایتوں میں فن کار اداکاری کرتے کرتے پان کھالیتا ہے، حقہ پی لیتا ہے، انعام کے طور پر کچھ ملنے پر پرفارمنس کے درمیان ہی اس کا اعلان کرتا ہے وغیرہ۔ یہ تمام چیزیں وہ اپنے کردار سے باہر نکل کر ایک عام انسان کے طور پر کرتا ہے جسے تھیوری آف الینیشن کہا جاتا ہے۔

ایک اہم بات جو اردو کے بیش تر ڈرامہ نگاروں کے پیشِ نظر نہیں ہوتی وہ اس کی پیش کش ہے۔ نہ صرف اردو ڈرامہ بلکہ ڈرامے کی ابتدا ہی کھیلے جانے سے ہوئی۔ اردو ڈرامے نے بھی پارسی تھیٹر تک شائع ہونے کے بجائے کھیلنے پر اپنی تمام تر توجہ مرکوز رکھی۔ یہی وجہ ہے کہ پارسی تھیٹر کے ذریعے کھیلے جانے والے جن ڈراموں کا ذکر ملتا ہے ان کے بھی تمام اسکرپٹ دستیاب نہیں ہیں۔ پارسی تھیٹر کے منشیوں کو اردو کے ناقدین ادیبوں میں شمار نہیں کرتے۔ وجہ صاف ہے کہ ان منشیوں کے پیشِ نظر اسٹیج کی ضروریات ہوتی تھیں نہ کہ اسٹیج کے بارے میں نہ جاننے والے ادیبوں اور ناقدین کے وہ خود ساختہ اصول جو تنقید کی ضرورت کے سبب بعد میں وضع کیے گئے۔ اردو ادب کے ایک اہم ادیب مرزا محمد ہادی رسوا نے تھیٹر کی زبان جو دراصل کردار کی زبان ہوتی ہے کی اصلاح کا مضحکہ خیز بیڑا اٹھایا۔

جب ہم پچھلے پچیس برسوں کے شائع شدہ ڈراموں کو دیکھتے ہیں تو ان میں کئی ایسے ڈرامے بھی نظر آتے ہیں جن میں ڈھائی تین سو کردار ہیں اور تمام کردار ایک ہی زبان میں بولتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اب ذرا کوئی بتائے کہ اتنے کرداروں کو پیش کرتے وقت کیا ان ڈرامہ نگاروں نے ان کرداروں کی کردار سازی بھی کی یا صرف ان کے منھ میں مکالمے کی صورت میں کچھ بھی ڈال دیا۔

اس پہلو پر بھی نظر ڈالنی ضروری ہے کہ آج کس کس صورت میں اردو ڈرامے پیش کیے جارہے ہیں۔ یعنی اگر طبع زاد ڈرامے کھیلے جارہے ہیں تو ہندستانی اور غیرملکی زبانوں کے شاہ کار ڈراموں کے ترجمے کو بھی بہ زبانِ اردو اسٹیج پر پیش کیا جارہا ہے اور بہت سے ڈراموں، کہانیوں اور ناولوں کو اڈپٹ کر کے انھیں اسٹیج کی زینت بخشی جارہی ہے۔ یہاں تک کہ نہ صرف اردو کی نظموں بلکہ دوسری زبانوں کی شاعری کے تراجم کو بھی ڈرامے کی صورت میں پیش کیا جارہا ہے۔ جب ہم جدید دور کے پُراثر میڈیم کی بات کرتے ہیں تو نکڑ ناٹک ایک ایسے میڈیم کی شکل میں ہمارے سامنے

آ تا ہے جس میں 'ہینگ لگے نہ پھٹکری اور رنگ آئے چوکھا' کی مانند بغیر کسی خرچ کے عوام کا میڈیم عوام کے درمیان جا کر ان کی بات کرتا ہے۔ عوام کو ان کے مسائل سے نہ صرف واقف کراتا ہے بلکہ اس کو حل کرنے میں ان کی مدد بھی کرتا ہے۔ چوں کہ زیادہ تر نکڑ ناٹک امپرووائز کیے جاتے ہیں، اس لیے، اس کی زبان عوام سے قریب تر ہوتی ہے اور ہم جانتے ہیں کہ ہندستان کے زیادہ تر علاقوں میں عوام کے رابطے کی زبان وہ ہندستانی ہے جو بول چال کی سطح پر اردو سے قریب تر ہے، اس لیے، زیادہ تر نکڑ ناٹکوں کی زبان کو بول چال کی اردو ہی کہا جا سکتا ہے اور ہندی بھی۔ نکڑ ناٹک کے لیے اردو کے علاوہ دوسرے رسمِ خط کا استعمال اس لیے بھی کیا جاتا ہے کہ تھیٹر کی دنیا میں رسمِ خط کی قطعی کوئی اہمیت اس لیے نہیں ہوتی کہ اس میڈیم کی اساس تحریر نہیں ہے۔

اردو تھیٹر سے وابستہ اداکاروں کی اکثریت زبان دانی کے اس فن میں اس لیے بھی درک نہیں رکھتی کہ تھیٹر کے میڈیم کی اساس اداکاری تو ہے مگر تھیٹر میں کردار کی زبان کو سمجھنا اور اس کی ضرورت کے مطابق ہی اسے برتنا کسی بھی اداکار کی صلاحیت کا اصل امتحان ہوتا ہے۔ ویسے بھی اب اردو میں زبان و بیان کی غلطیاں سند یافتہ اور تعلیم یافتہ سمجھے جانے والے لوگوں میں اتنی عام ہیں کہ تذکیر و تانیث اور تلفظ کے اغلاط کی کثرت پر اردو کے نام نہاد پڑھے لکھے لوگ بھی شرمندہ ہونے کے بجائے اس کا جواز فراہم کرنے کی کوشش علاقائی اثرات کے نام پر کرتے ہیں۔ تھیٹر کا غیر اردو داں ناظر آج بھی یہی سمجھتا ہے کہ اردو والا غلط زبان بول ہی نہیں سکتا، اس کے ہاں تلفظ کی غلطی کا تو سوال ہی نہیں ہے جواب خلافِ واقعہ ہے۔

موجودہ دور میں اردو ڈرامے کو اکثر ایسے ہدایت کار ملتے ہیں جن کی اکثریت اردو زبان اور اس کی تہذیب سے بالکل ہی واقف نہیں۔ دوسرا بڑا مسئلہ یہ ہے کہ موجودہ دور میں ڈرامے کی تربیت دینے والے اداروں کے فارغین کو عام طور پر ڈرامے کے Content سے کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ اس کی ایک وجہ تو ڈرامے میں زبان کے استعمال کے مسائل کا احساس نہ ہونا سرِ فہرست ہے۔ ایک اچھا ہدایت کار ہونے کے لیے ضروری ہے کہ وہ تھیٹر کی تکنیک سے کماحقہٗ واقفیت کے ساتھ ساتھ مختلف مذاہب، سماج، تہذیب وثقافت، سیاسیات، معاشیات، عمرانیات دنیا اور انسانی اقدار کے نشیب و فراز کے محرکات سے بہ خوبی واقف ہو، کیوں کہ جب ہدایت کار کسی ڈرامے کی تیاری اور اس کی پیش کش کا بیڑا اٹھاتا ہے تو وہ ڈرامے کے Content کو کامیاب اور پراثر طریقے سے پیش کرنے کے لیے نہ صرف ڈرامے کا گراف بناتا ہے بلکہ ہر کردار کے گراف کی تیاری اس کے ہوم ورک کا لازمی حصہ ہوتی ہے۔ وہ نہ صرف ڈرامے کے اندرونی تصادم سے

واقف ہونے کی کوشش کرتا ہے بلکہ کردار کے درمیان کے تصادم کی شناخت کرنا بھی اس کے لیے ضروری ہے۔ وہ ہر اداکار کی صلاحیت سے واقف ہوتا ہے اور اداکار کی ان صلاحیتوں کو ڈرامے کی پیش کش میں کامیابی کے ساتھ استعمال کر کے ہی وہ اپنے مقاصد کے حصول میں کامیاب ہوسکتا ہے۔ اداکار کی نگاہ صرف اپنے کردار پر ہوتی ہے لیکن ہدایت کار کو یہ بہ خوبی معلوم ہوتا ہے کہ کب کس کردار کو کس صورت میں پیش کر کے ڈرامے کو ایک ایسی کڑی میں پرونا ہے کہ وہ مختلف قسم اور رنگ کے موتی کے پرونے کے بعد ہی اسے ایک خوب صورت ہار کی شکل دی جاسکے گی۔ اسے اس کا بھی علم ہوتا ہے کہ کب کس کردار سے مکالمہ ادا کروانا ہے اور کب اور کتنی دیر کس کردار کو اسٹیج پر خاموش رکھنا ہے۔

موجودہ دور میں اردو تھیٹر ہی نہیں بلکہ دوسری زبانوں کے ڈرامے کی پیش کش میں حائل ایک بڑی دشواری تھیٹر (ہال) کی کمی اور اس کے حصول میں پیش آنے والی دقتیں ہیں۔ اس سے بھی بڑا مسئلہ ریہرسل کے لیے مناسب جگہ کا فقدان ہے۔ اول تو جو آڈیٹوریم موجود ہیں ان کا کرایہ اتنا زیادہ ہوتا ہے کہ عام گروپ اس میں ڈرامہ اسٹیج کرنے کے بارے میں سوچ بھی نہیں سکتا اور اگر کبھی وہ ہمت کر بھی لیتا ہے تو اس کے استعمال کے لیے پرفارمنس کے لائسنس کو حاصل کرنے میں جو دشواری پیش آتی ہے وہ ناقابل بیان ہے مگر اس سے پہلے ریہرسل کے لیے جگہ کی دستیابی اہم مسئلہ ہوتی ہے۔ ریہرسل کے بغیر کسی ڈرامے کی پیش کش کا سوال ہی نہیں ہوتا۔

نہ صرف اردو ڈرامہ بلکہ دیگر ہندستانی زبانوں کے ڈرامے کے ساتھ بھی یہ مسئلہ درپیش ہے کہ اداکار کے اس میڈیم کو ہم نے ہدایت کار کا میڈیم بنا دیا ہے۔ اس کے برخلاف ہندستانی سنیما کو اداکار کا میڈیم تصور کیا جاتا ہے جب کہ وہ ہدایت کار کا میڈیم ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ فلموں میں ہدایت کار اپنی پلاننگ کے مطابق اداکار کا استعمال کرتا ہے اور اسے حاصل کرنے کے لیے ضرورت پڑنے پر وہ اکثر و بیشتر ایک ہی شاٹ کو کئی کئی بار شوٹ کرتا ہے۔ اس کے بعد ایڈیٹنگ ٹیبل پر بھی یہ عمل کچھ اس طرح چلتا رہتا ہے کہ جس انداز سے وہ کسی شاٹ یا سین کو رکھنا چاہے رکھے، یا اگر نکالنا چاہے تو نکال دے، یہ اختیار کلّیتاً اس کے پاس ہوتا ہے اور اس میں اداکار کا کوئی دخل نہیں ہوتا۔ گویا فلم بڑی حد تک ایڈیٹنگ ٹیبل پر ہی بنتی ہے جب کہ ڈرامے میں ہدایت کار کو یہ آزادی میسر نہیں۔ پلے میں کوئی ری ٹیک نہیں ہوسکتا اور نہ ہی شو کے دوران ایڈیٹنگ کی گنجائش ہوتی ہے۔ ریہرسل کے بعد یہ مکمل طور پر اداکار پر منحصر ہوتا ہے کہ وہ کب کس شو میں کیا کمال کر دکھائے، اس لیے، ڈرامے کا ہر شو ایک نیا شو ہوتا ہے۔ ایک ڈرامے کو ایک سے زیادہ بار دیکھیں تو آپ کو یہ فرق دکھائی دے گا کیوں کہ ہر شو میں

اداکار کی ذہنی اور جسمانی کیفیت کے ساتھ ساتھ اسٹیج کی تبدیلی اور تھیٹر ہال میں موجود تکنیکی سہولیات کا اثر صاف دکھائی دیتا ہے۔ تھیٹر کی دنیا میں یہ عام ہے کہ ایک شو کے بعد دوسرے شو میں اداکار بدل جاتے ہیں اور ہر اداکار کو اپنے کردار کو اپنے طور پر محسوس کرنا ہوتا ہے پھر اس کے اپنے تجربے اور اس کی جسمانی ساخت بھی کردار کو متاثر کرتی ہے۔

موجودہ دور میں اردو ڈرامے کو ایک اور بڑے مسئلے کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے اور وہ مسئلہ اردو کا اپنا ہے۔ ہم اردو کے علاوہ کسی بھی ذرائع ترسیل و ابلاغ — اخبارات، ٹی وی چینلز وغیرہ — کے نظام پر نظر ڈالتے ہیں تو ان کے یہاں نہ صرف تہذیب و ثقافت کی بیٹ ہوتی ہے بلکہ روز اس سے متعلق خبریں اور معلومات جمع کر کے شائع یا نشر کرنے کا باقاعدہ اہتمام بھی کیا جاتا ہے لیکن اردو میڈیا میں فلموں پر تو روزانہ کالم شائع ہوسکتا ہے لیکن تھیٹر پر روزانہ کا کالم تو درکنار ہفتہ میں بھی اس کی کوئی گنجائش نہیں ہوتی۔ اردو کے اکثر اخبار تو اس میڈیم کو تسلیم ہی نہیں کرتے۔ اردو اخبارات کے جمعے سے لے کر اتوار تک ایڈیشنز میں تمام زور مذہبیات پر ہوتا ہے جس کے اپنے مسائل اور اثراتِ مابعد ہوتے ہیں۔ اگر تھیٹر یا تہذیبی و ثقافتی سرگرمیوں سے دلچسپی رکھنے والا کوئی جنونی مفت میں بھی ہفتہ وار کالم لکھنے کی خواہش ظاہر کرتا ہے تو اردو اخبارات میں اس کی حوصلہ افزائی کرنے کے بجائے اس پر ایسی شرطیں عائد کی جاتی ہیں کہ اس کے پاس اپنا ارادہ ترک کر دینے کے علاوہ اور کوئی راستہ ہی نہیں بچتا۔ اردو اخبارات کا تمام تر زور صرف مذہب پر ہی نہیں ہوتا بلکہ ان کا مقصد تہذیب و ثقافت کو کمتر درجے کی چیز اور اکثر صورتوں میں مذہب مخالف ثابت کرنا ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے اردو قارئین کی تہذیب و ثقافت کے باب میں تربیت ہو ہی نہیں سکی۔ مراٹھی، بنگلہ اور گجراتی ڈرامے نہ صرف خاصی تعداد میں کھیلے جاتے ہیں بلکہ ان کے ہر شو میں ٹکٹ لے کر ڈرامہ دیکھنے والے ناظرین سے ہال بھرا ہوتا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ عام مراٹھی اور بنگالی یا گجراتی اپنی ترجیحات میں ڈرامہ دیکھنا زندگی کی دیگر ضروریات کی طرح شامل رکھتے ہیں اور اس کے لیے ان کی آمدنی کے بجٹ کا ایک حصہ مختص ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف اردو کے ناظرین ڈرامے کو ترجیح دینا تو درکنار اسے مفت میں بھی دیکھنا پسند نہیں کرتے۔ یہاں تک کہ ہمارے وہ ناقدین جو خود کو ڈرامے کا ماہر تصور کرتے ہیں، ان تک کو ڈرامہ دیکھنے سے الرجی ہوتی ہے۔ نئی دہلی کی ایک نہایت مقتدر یونی ورسٹی میں ایک صاحب نے اپنے ایم فل اور پی ایچ ڈی سے لے کر اپنی کاروباری یعنی نام نہاد علمی زندگی میں صرف ڈرامے پر کام کیا اور پروفیسر اور سینئر کے چیر پرسن کے عہدے تک پہنچے مگر ان کے بارے میں یہ بات مصدقہ ہے کہ انھوں نے اپنی زندگی میں اتنے ڈرامے بھی نہیں دیکھے جتنی تعداد ڈرامے پر ان کی کتابوں کی ہے۔

خود ان کی یونی ورسٹی میں جو ڈرامے ہوتے تھے، انھوں نے کبھی ان کی طرف بھی رخ نہیں کیا۔ اردو ناقدین کے اس رویّے کے باوجود یہ اردو ڈرامے کی قوت اور جاذبیت ہی ہے جو عام ناظرین کو اپنی جانب متوجہ کرتی ہے۔ بدلتی ہوئی معاشرتی فضا کے ساتھ پورے ملک میں ایسے جنونی فن کاروں کی تعداد میں بھی اضافہ ہو رہا ہے جو سود و زیاں کے بارے میں سوچے بغیر اردو ڈرامے مسلسل اسٹیج کر رہے ہیں۔

اپنی حد بندیوں کے باوجود ان نکات کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر اردو تھیٹر کا جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ اردو تھیٹر اپنی شناخت کے ساتھ ہندستان کے ثقافتی منظرنامے پر موجود ہے۔ اردو کے ڈرامے نہ صرف پرفورم کیے جا رہے ہیں بلکہ ہندستان میں منعقد ہونے والا شاید ہی کوئی ایسا فیسٹول ہو جس میں اردو ڈرامے کو شامل نہ کیا جاتا ہو بلکہ بعض اوقات تو ایسے فیسٹولز میں بھی اردو ڈرامے کافی تعداد میں شامل ہوتے ہیں جن کا اردو سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اگر ہم صرف نیشنل اسکول آف ڈرامہ کے ذریعے ہر سال منعقد عالمی سطح کے بھارت رنگ مہوتسو کو ہی ذہن میں رکھیں تو پائیں گے کہ اب تک وہاں انیس فیسٹول ہو چکے ہیں اور ان میں سے ہر فیسٹول میں پانچ سے آٹھ اردو ڈرامے شامل ہوتے رہے ہیں۔ اس فیسٹول میں شامل ہونے کے لیے پہلے ڈرامے کی DVD منگوائی جاتی ہے۔ اس DVD کو اکسپرٹ کمیٹی دیکھتی ہے، اس پر بحث و مباحثہ کے بعد ہی یہ طے ہوتا ہے کہ کس ڈرامے کو اس فیسٹول میں شامل کیا جائے۔

دراصل ڈرامے کی روح سے نابلد اردو کے ناقدین کی نگاہ میں کاغذ پر چھپے ہوئے مکالمے کی شکل میں موجود تحریر ہی ڈرامہ ہے بھلے ہی اس کا ڈرامے کی تکنیک سے دور کا بھی واسطہ نہ ہو، اس لیے، ان میں سے زیادہ تر تحریروں میں ڈرامہ کے فنی لوازم موجود ہی نہیں ہوتے۔ وجہ صاف ہے کہ ہمارے بیش تر سکہ بند ناقدین کو اب تک ڈرامے کے فن اور اس کے فنی ارتقا سے واقفیت ہو ہی نہیں سکی اور مستقبل میں بھی اس کی کوئی صورت نظر نہیں آتی ہے۔ ادب میں تنقید کی حیثیت بہر حال ثانوی ہوتی ہے اور اردو میں تو یہ بے بضاعت بھی ہے، اس لیے، اردو ڈرامے کے سیاق و سباق میں اہم بات یہ ہے کہ اس کی حوصلہ افزائی اس کے اصل پارکھی یعنی ناظرین کے ذریعے ہوتی ہے جس کے لیے ان جنونی فن کاروں کی حوصلہ افزائی ہونی چاہیے جن کے لیے ڈرامہ زندگی میں ایک قدرِ لازم کی حیثیت رکھتا ہے۔ ❑❑

رام کمار ورما
ترجمہ:شیو یاتر پاٹھی

واجد علی شاہ

کردار:

نواب واجد علی شاہ	:	اودھ کے بادشاہ
غلام حیدر	:	بادشاہ کا منہ لگا مصاحب
رام چیرا	:	بادشاہ کا خدمت گار
ماہ رخ پری	:	پری خانے کی ایک حسینہ جو رہس میں کنھیا کا لباس پہنتی ہے
سلطان پری	:	پری خانے کی ایک حسینہ جو رہس میں رادھا بنتی ہے
یاسمین پری، مہ لقا پری	:	رہس میں سہیلیاں، اس وقت واجد علی شاہ کے ساتھ ہیں

زماں ومکاں: 1850، شام کے 8 بجے، قیصر باغ کی نئی عمارت جس کے بنانے اور سجانے میں 80 لاکھ روپیہ خرچ ہوا ہے۔

(شاہِ اودھ نواب واجد علی شاہ کی محفل لگی ہے۔ زرّیں ریشم کے پردے اور قالین۔ واجد علی شاہ ایک سنگ مرمر کے تخت پر جلوہ افروز ہیں۔ نفیری کی کچھ دیر تک آواز۔ یاسمین پری اور مہ لقا پری کا آگے بڑھنا)۔

یاسمین پری: (نفیری کی آواز بند ہونے پر) راجن کے راج، ادھی راج، مہاراج، جگ جگ جیو، آنند رہو شاہ اودھ۔

مہ لقا پری: راجن کے راج، ادھی راج، مہاراج، جگ جگ جیو، آنند رہو شاہ اودھ۔

واجد علی: مرحبا، تم لوگوں کو محل کا رتبہ حاصل ہو۔ یاسمین پری! اس قیصر باغ کے تعمیر ہونے سے

آج ہماری بادشاہت میں حسن کی ایک نئی عمارت تعمیر ہوئی ہے۔ بادشاہ جہانگیر نے کاشمیر کو دیکھ کر نہیں، شاید اس قیصر باغ کا خواب دیکھ کر فرمایا ہوگا:

گر فردوس بر روے زمیں است
ہمین است، ہمین است، ہمین است

مہ لقا پری: جان عالم، بجا فرماتے ہیں۔ کنیز تو یہ عرض کرتی ہے کہ دنیا میں حسن وعشق کا چرچہ تو سبھی کرتے ہیں مگر آج تک ان کو کسی نے ایسی خوب صورت شکل نہیں دی۔ جان عالم نے قیصر باغ میں حسن وعشق کو زمین پر ہمیشہ کے لیے آراستہ کردیا ہے۔

واجد علی شاہ: تم بھی حسن وعشق کی ملکہ بنی رہو۔ (غلام حیدر سے) کیوں غلام حیدر؟

غلام حیدر: جہاں پناہ، جان عالم کا رتبہ ہی ایسا ہے کہ جس پر جان عالم کی نظر مہر ہوجائے وہی حسن وعشق کی ملکہ بن سکتی ہے۔ پھر مہ لقا پری پر تو جان عالم کی خاص نظر عنایت ہے۔

مہ لقا پری: کنیز سرفراز ہوئی جان عالم!

واجد علی (مسکرا کر): اور تم کیوں کر خاموش ہو، یاسمین پری؟ کیا حسن وعشق ابھی تک تمہارے دامن گیر نہیں ہوئے؟

غلام حیدر: جہاں پناہ، خطا معاف ہو۔ دامن گیر کیا، حسن وعشق تو ان کے بغل گیر رہتے ہیں۔

(بادشاہ کی ہلکی ہنسی)

واجد علی: کیوں یاسمین پری؟

یاسمین پری: شہنشاہ عالم! اگر حضور کے رخ روشن کا دوسرا نام حسن اور عشق ہے تو کنیز کیسے انکار کرے! مگر حسن اور عشق تو کنیز کے بغل گیر نہیں ہوئے، غلام حیدر صاحب ضرور ان کے غلام اور فقیر ہوگئے۔

(کچھ اور زور کی ہنسی)

واجد علی: سبحان اللہ، یہ ہنسی تو اچھی ہوئی۔ اب قیصر باغ کی فضا تم لوگوں کے ناچ اور گانے کے حسن سے سنورنا چاہتی ہے۔ یاسمین پری اور مہ لقا پری! رقص اور گانے کی بہار آئے۔

دونوں: (ہاتھ جوڑ کر) جان عالم کا حکم سر ماتھے پر۔

(رقص شروع ہوتا ہے۔ مہ لقا پری کے رقص کی دھن کے ساتھ یاسمین پری گاتی ہے)

یاسمین پری: مجمع غیر میں ایسا ستم ایجاد کیا
قاتل بھول کے ہم کو نہ کبھی یاد کیا

(یہ گا کر یاسمین ناچنے لگتی ہے اور مہ لقا کچھ وقت بعد اپنا رقص روک کر گاتی ہے)

مہ لقا پری: منہ مہتاب دا گلابی چشماں دے
ہاتھ وچ سونڑا دے ہتھ کڑیاں
دل دیکھا، پردیس بھی جاداں
راہ دیوے کھڑ کھڑیاں

(یہ گاتے ہوئے مہ لقا پری رقص کرنے لگتی ہے۔ کچھ دیر بعد رقص کی رفتار دھیمی پڑتی ہے)

غلام حیدر: سبحان اللہ! شبستان عشرت کی شمع! یاسمین پری! کیا جمال دکھلایا ہے! اور مہ لقا پری! تم نے کمال ہی کیا! اودھ کو بھی پنجاب بنایا! جان عالم کی آنکھوں میں بھی مسکراہٹ آ گئی۔

واجد علی: محفل عشق کا یہ تماشا دلفریب ہے، کیوں حیدر! تمہاری آواز بھی تو موسیقی کی راہ پہچانتی ہے!

غلام حیدر: بجا ارشاد ہے مگر جان عالم! غلام کی آواز اس راستے میں بری طرح بھٹک گئی ہے۔ اگر صحیح راستہ مل بھی جاتا تو حضور غلام کو کہیں پری خانے کا راستہ نہ دکھلا دیتے۔

یاسمین پری: اور پری خانے میں حیدر صاحب کو اچھا سا خطاب بھی مل جاتا!

واجد علی: خطاب؟ دلرُبا پری، کیسا نام رہتا حیدر؟ دلربا پری، (سُر میں) میں کہوں گا کہ خوبصورت ہے! کچی مٹی کی سخت مورت ہے!

غلام حیدر: اللہ! جان عالم! حضور نے کیا شعر فرمایا ہے!

مہ لقا پری: گویا قیصر باغ میں موتیوں کی برکھا ہو گئی ہے۔

یاسمین پری: یا چمن میں گلاب کی کلیاں، کھل اٹھی ہوں۔

واجد علی: گلاب کی کلیاں، اف! مثل گلاب! کیسی یاد دلائی ہے۔ گُنّا نام کی ایک کسبی، جس سے غائبانہ عشق ہوا۔ وہ محل میں داخل ہوئی اور داخل ہونے کے بعد غلام رضا کے ساتھ چلی گئی۔ چمن میں آگ لگا گئی......

یہ اطاعت، یہ سن، یہ عین شباب
یہ ملاحت، یہ رنگ مثل گلاب
ایسی بھولی خبر تلک بھی نہ لی
مُڑ کے بھی پھر مری نہ بات سنی۔
اُف! (سرد سانس)

غلام حیدر: جان عالم! افسوس نہ کریں۔ غائبانہ عشق میں محبوب کا غائب ہو جانا کوئی نئی بات نہیں۔

ایسی کسبیاں نہ جانے کتنی، جان عالم کے قدموں کی خاک کی بندی اپنے ماتھے پر لگانے کے لیے بیتاب ہیں۔حضور کی شمع کی جوت کسی پتنگے سے نہیں بجھ سکتی!

واجد علی: مگر یہ درد انگیز مضمون ہے حیدر! اس سے پریشانی پیدا ہوتی ہے۔اس آتش غضب نے در پردہ ہمارا تن بدن پھونک دیا۔غلام رضا ہمارا مصاحب تھا۔اس نے ہمارے ہی دامن میں آگ لگا دی۔''اس گھر کو آگ لگ گئی گھر کے چراغ سے!''

غلام حیدر: صد افسوس۔

واجد علی: اس حادثے کے بعد سے ہمیں تو اب مصاحبوں کی صورت سے بھی نفرت ہوگئی ہے۔

غلام حیدر: جان عالم! نہ سب پریاں ویسی ہوتی ہیں اور نہ سب مصاحب ہی۔چمن میں خار بھی تو ہوتے ہیں مگر کم ہی نظر آتے ہیں۔اور حضور! اگر کسی ایک گل میں خوشبو نہ ہو تو کیا چمن کے تمام گل نفرت کی نگاہ سے دیکھے جائیں! ہم سب تو حضور کے نظر لطف میں پلے ہیں۔ انھیں قدموں میں لطف زندگی محسوس کرتے ہیں۔

واجد علی: مگر...مگر...اب تو ہمیں دل پر بھی اعتبار نہیں۔

غلام حیدر: (یاسمین پری سے) یاسمین پری! حضور کے دشمنوں کا مزاج افسردہ معلوم ہوتا ہے۔ذرا وہی گیت گاؤ جو سرکار کا تصنیف کیا ہوا ہے۔

یاسمین پری: بہت خوب!

بجن لاگی شیام کی بانسری ری
ندیا کنارے اختر بانسری بجاوت
نکسی جات جیا سے سانسری ری

واجد علی: (ٹھنڈی سانس لے کر) نکسی جات جیا سے سانسری ری۔

غلام حیدر: جہاں پناہ ابھی خوش نہیں ہوئے۔مہ لقا پری! تم کوئی خوشی کا مضمون سناؤ۔

مہ لقا پری: بجا ارشاد ہے۔(رقص کرتی ہوئی گاتی ہے):

رادھا موہنی سے بولو کیوں نہ ری
موہنی سے کچھ چوک پری موری رانی
ہنس ہنس گھونگھٹ کھولو کیوں نہ ری؟
کیوں نہ ری؟

واجد علی: نہیں یہ بھی نہیں۔ابھی دل کو راحت نہیں ملی۔

غلام حیدر: حضور اجازت ہو تو ایک نقل پیش کروں؟ نقل جوتے کے جوڑے کی...
ایک خدمت گار چرن بردار کو اس کا مالک حقارت کی نظر سے دیکھنے لگا۔ چرن بردار خدمت گار نے عرض کی کہ حضور! آپ ہم کو ہرگز حقارت کی نظر سے نہ دیکھا کریں۔ مالک نے پوچھا، کیوں؟ تجھ میں ایسی کون سی بات ہے جس کا تجھے فخر ہے؟ اس نے ہاتھ جوڑ کر عرض کیا کہ اے مالک! ایک چھوٹی سی چیز جس کا اس غریب کو فخر ہے وہ یہ ہے کہ آپ کا جوڑا اس خاکسار کے ساتھ رہتا ہے۔

(سب ہنستے ہیں)

یاسمین پری: یہ جوڑے کی خوب رہی۔

مہ لقا پری: حیدر صاحب کے جوڑے کی کیا تعریف ہوئی۔

(پھر ہنسی)

واجد علی: نہیں، یہ کچھ ٹھیک نہیں۔

غلام حیدر: تم کوئی اور نقل سناؤ، یاسمین پری۔

یاسمین پری: بہت خوب۔ نقل بچھو کے ڈنک مارنے کی...
ایک پیر نے اپنے مریدوں سے کہا، ہم تمہارے پیش امام ہیں تم پر واجب ہے کہ جو کچھ میں کہوں یا جو کچھ میں کروں، تم سب اسی کو دوہراؤ۔ ایسا نہ ہو کہ تم چوک جاؤ اور گنہگار ٹھہرو۔ سبھوں نے عرض کیا، ہم سب آپ کے فرماں بردار ہیں۔ کیا مجال جو بال بھر آپ کے حکم بجالانے میں غلطی کریں۔ پیر نے کہا اٹھو میرے پیچھے کھڑے ہو۔ سب پیچھے قطار باندھ کر کھڑے ہو گئے۔ پیر نے کہا اللہ ہوا کبر! سبھوں نے کہا۔ اللہ ہوا کبر! امام نے سجدہ کیا۔ سب نے سجدہ کیا۔ قصہ کوتاہ جہاں پر پیر بیٹھتا تھا، وہاں ایک بچھو کے رہنے کا سوراخ تھا۔ بیٹھتے ہی امام صاحب کے زانو میں 'چپ' سے ڈنک مارا۔

غلام حیدر (کراہتے ہوئے): ائے ہئے۔

یاسمین پری: امام نے کہا۔ اوف اوہ! سب نے کہا اوف اوہ!۔ پیر صاحب اکڑوں ہو بیٹھے۔ سب لوگ اکڑوں بیٹھ گئے۔ امام صاحب نے کہا۔ ہم کو بچھو نے کاٹا۔ سب نے کہا، ہم کو بچھو نے کاٹا۔ پیر صاحب درد کی شدت سے ٹانگ ہلانے لگے۔ سب لوگ ٹانگ ہلانے لگے۔ امام صاحب بولے۔ بخدا عزوجل مجھ کو بچھو نے کاٹا۔ سب لوگ بول اٹھے۔ 'خدایا عزوجل' مجھ کو بچھو نے کاٹا۔ جب امام صاحب کی ٹانگ سے لہو جاری ہوا تو

لوگوں کو معلوم ہوا کہ امام صاحب کو بچھو نے واقعی کاٹا ہے۔

غلام حیدر: بڑے برے موقعے پر کاٹا۔

واجد علی: اس سے بھی کوئی اچھا سناؤ۔نہیں اب کوئی پہیلی سناؤ۔

یاسمین پری: کنیز سناتی ہے،حضور!(مہ لقا پری سے) اچھا،مہ لقا پری!بوجھو تو اسے۔

نٹ چڑھے اور بانس گھٹے
نٹ اترے اور بانس بڑھ جائے
اے سکھی میں تجھ سے پوچھوں
کیا نٹ بانس سمائے؟

مہ لقا پری: بوجھ گئی۔بوجھ گئی۔مکڑی۔نٹ چڑھے اور بانس گھٹے،نٹ یعنی مکڑی،بانس یعنی جالا۔ نٹ اترے اور بانس بڑھ جائے۔جب مکڑی نیچے اترتی ہے تب جالا بڑھتا جاتا ہے۔ اے سکھی،میں تجھ سے پوچھوں۔کیا نٹ بانس سماتے؟ہاں،جب مکڑی چلی تو جالا اس نے منہ میں لیا یعنی نٹ میں بانس سما گیا۔

واجد علی: شاباش!

مہ لقا پری: آداب!اب میں پوچھتی ہوں۔

ایک نار کا دیکھو ہیا
ٹکڑے ٹکڑے تن اپنا کیا
سیام برن پر چڑھ وہ دھائے
منہ سے کھینچ کے سیدھے لائے

یاسمین پری: میں بوجھ گئی۔بوجھ گئی۔کنگھی۔ایک نار کا دیکھو ہیا ٹکڑے ٹکڑے تن اپنا کیا۔یعنی اس سامنے کا حصہ جو ہیا ہے وہ کتنے حصوں میں کٹا ہوا ہے اور شیام برن پر چڑھ کر دھائے، یعنی سر کے بالوں پر وہ پھرتی رہتی ہے اور منہ سے کھینچ کے سیدھے لائے یعنی اپنے منہ سے کھینچ کر سامنے لے آتی ہے۔

واجد علی: شاباش!تم دونوں بہت ہوشیار ہو۔مابدولت بہت خوش ہوئے۔تم لوگ ہمارے قریب ہی بیٹھ جاؤ۔(دونوں بیٹھتی ہیں)اب ہماری طبیعت رہس دیکھنے کی ہو رہی ہے۔

غلام حیدر(خوش ہو کر):اے ہے،حضور!میں صدقے جاؤں حضور کے۔رہس بھی کیا چیز حضور نے ایجاد کی ہے۔عالم پناہ!جب پریاں رہس کرتی ہیں تو معلوم ہوتا ہے،عالم پناہ!گویا

بہشت ہے جو پیر میں گھنگھرو باندھ کر اس روئے زمین پر رقص کر رہا ہے۔

واجد علی: یہ سب حسین علی اور فیروز کی تعریف ہے کہ انھوں نے قیصر باغ کو اس قدر آراستہ کیا ہے۔ عرقِ گلاب سے، پر سنگ مرمر کے حوض کے اطراف و جوانب جب پریاں رقص کرتی ہیں تو معلوم ہوتا ہے، گویا حوض کے باہر اور اندر دونوں طرف رقص ہو رہا ہے۔

غلام حیدر: حضور! قسم ہے پروردگار کی۔ بندے کو تو معلوم ہوتا ہے کہ عرق گلاب میں صدہا گلاب اپنی تصویر دیکھ کر رقص کر رہے ہیں۔

واجد علی: ٹھیک ہے حیدر تم شاعرانہ طبیعت رکھتے ہو۔ ہم نے اس ناچ کے لیے سولہ گیتیں بھی بنادی ہیں۔ سری راگ کے آستائی کے بول تمھیں یاد ہوں گے؟

غلام حیدر: جی حضور! سناؤں؟ (سُر میں) اری نہ تا تدا تدا اں نا آ آ نوم....اور پہلی اپج رَحب سے جو ہے، اسے سنئے۔ (سُر میں) ری نہ نہ تا تنا تو ٗم! وہاگ کی آستائی ہے (سُر میں) ری ری نہ نانہ نا تا تا تنانا آ آ تو ٗم۔

واجد علی (تیزی سے): بس، بس، آگے مت بڑھو۔

غلام حیدر: حضور! غلام سے کوئی غلطی ہوئی؟

واجد علی: تم نے ہمیں از حد تکلیف پہنچائی ہے حیدر!

غلام حیدر: جان عالم فرمائیں کہ بدقسمت سے ایسی کون سی خطا ہوئی کہ حضور کو تکلیف دینے کا باعث بنی؟

واجد علی: سننا چاہتے ہو؟ تم نے وہاگ کی آستائی میں ''نوم'' کی دھن صاف چھوڑ دی جو مانند تیر کے جگر کے پار ہوگئی۔ دیکھو وہاگ کی آستائی ایسی ہونی چاہیے (سر میں)۔ ری ری نہ نانا تاتن آ آ نوٗم تنا تو ٗم! تم ''نوٗم'' صاف اڑا گئے تھے۔

غلام حیدر: حضور جس نے ایسی خطا کی ہے وہ موت کی سزا کے قابل ہے۔

واجد علی: خیر، معاف کرتے ہیں تمھیں۔ آئندہ اس طرح کی کوئی غلطی ہوگی تو تمھیں شبنم پری کا لباس پہن کر سارے لکھنؤ میں گھومنا پڑے گا۔

غلام حیدر: اگر جان عالم کا حکم ہوگا تو بندہ ساری دنیا میں گھومے گا۔ لوگ یہ تو جان لیں گے کہ بندہ حضور سے سزا پانے کا فخر رکھتا ہے۔

واجد علی: شاباش، ہم خوش ہوئے۔ ہمیں تو کبھی کبھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جس طرح پریوں اور بیگمات کے انتظام کے واسطے ہم نے دفعائیں مقرر کر دی ہیں، اسی طرح اپنے

مصاحبوں کے واسطے بھی دفعائیں مقرر کردیں۔

غلام حیدر: ان دفعاؤں سے حضور! بڑا کام ہوا ہے۔ان دفعاؤں میں پریوں اور محلوں نے حضور کے عشق کو پہچانا ہے۔جیسے حضور نے فرمایا۔دفعہ پانچویں میں کسی نامحرم غیر مرد کو حقہ پلانے کی اجازت نہیں۔حضور کا عشق اسے برداشت نہیں کرسکتا۔

واجد علی: تمھیں تو دفعائیں اس قدر یاد ہیں کہ گویا تم بھی ایک بیگم ہو؟

غلام حیدر: حضور! ایسی میری قسمت کہاں؟

واجد علی: خوش رہو، خوش رہو، میاں حیدر! بغیر بیگم ہوئے تم ہمیں کسی بیگم سے کم عزیز نہیں ہو۔

غلام حیدر: آداب بجالاتا ہوں۔حضور کے رخ پر ہنسی تو نچھاور ہوئی۔اب اگر اجازت ہو تو حضور کے حکم کے مطابق رہس کا انتظام ہو!

واجد علی: ہاں، رہس کی تدبیر کرو۔

غلام حیدر: حضور، تدبیر کیسی؟ سب کچھ سرانجام ہے ہی۔ارشاد کی دیر ہے، سب پریاں تیار ہیں۔خادم یہیں سے دیکھ رہا ہے کہ ماہ رخ پری کنہیا کا لباس سجائے ہے، مرلی مکٹ پہنا ہے۔سلطان پری رادھا بنی ہوئی کھڑی ہے۔نتھ، بینا اور ہلکا سا گھونگھٹ۔پیشواز سے آراستہ۔عشرت پری للتا اور حور پری وشاکھ بنی ہے۔یاسمین اور مہ لقا پری یہاں ہیں ہی۔

واجد علی: اور رام چیرا کہاں ہے؟

غلام حیدر: حضور، ادھر غور فرمائیں۔وہ کونے میں حقہ پی رہا ہے۔

واجد علی (ہنس کر): اچھا، حقہ پی رہا ہے؟ آج ہم کنہیا نہیں بنے تو اسے ہمارا حقہ پینے کا شوق ہوگیا۔

غلام حیدر: عالم پناہ تو جب کنھیا بن کر ناچ چکے ہوتے ہیں تب تھکاوٹ دور کرنے کے لیے حقہ پیتے ہیں۔یہ رام چیرا بنا تھکے ہی حقہ پی رہا ہے۔

واجد علی: رام چیرا کا لباس کس نے پہن رکھا ہے؟

غلام حیدر: حضور! غلام نبی ہے جسے حضور نے رہس میں اچھا کام کرنے پر اپنا خدمت گار تعینات کیا ہے۔

واجد علی (ہنس کر): حقہ پی رہا ہے؟

غلام حیدر: جان عالم! وہ تو آپ نے رہس میں تھک جانے پر کنھیا کے حقہ پینے کا ناٹک رکھ دیا ہے

نہیں تو یہاں حقہ پینے کا کیا سوال اٹھتا ہے؟ ماہ رخ پری کنھیا بنی ہے وہ تو حقہ پیتی نہیں۔ رام چیرا ہی کنھیا کی جگہ حقے کا مزا لے رہا ہے (یاسمین پری سے) یاسمین پری، آپ تکلیف گوارا کریں۔ سبھوں کو یہاں آنے کا حکم سنا دیں۔

یاسمین پری: بہت اچھا (جاتی ہے)۔

واجد علی: اب سے حیدر، تم رام چیرا بنو۔

غلام حیدر: بجا ارشاد ہے۔ خادم رام چیرا بنے گا مگر حضور! خادم کی بھی ایک عرض ہے؟

واجد علی: ہم سنیں گے۔

غلام حیدر: حضور، کنھیا بننے کی تکلیف گوارا کریں؟

واجد علی: اس میں تکلیف کیا ہے؟ یہ تو ہمارا شغل ہے مگر آج ہمارے پاس وقت نہیں ہے۔ اعظم محل ہمارا انتظار کر رہی ہوں گی۔ ہمیں وہاں جلد پہنچنا ہے۔

(ماہ رخ پری، سلطان پری اور یاسمین پری آتی ہیں۔ ساتھ میں رام چیرا۔ حقہ لیے ہوئے ایک اور خدمت گار۔ گھنگھروؤں کی آواز)

سب: راجن کے راج، ادھی راج مہاراج، جگ جگ جیو، آنند رہو، شاہ اودھ!

رام چیرا: (اٹکتے الفاظ میں) راجن کے راجا... بدھ راج...

واجد علی: (ہنستے ہوئے) بدھ راج نہیں، ادھی راج، بس بس رہنے دو۔

غلام حیدر: جان عالم! رہس شروع ہو؟

واجد علی: ضرور، مگر اس وقت ہم پورا رہس نہیں دیکھیں گے۔ صرف رادھا کنھیا کا رقص ہی دیکھیں گے۔

ماہ رخ و سلطان پری: جیسی حضور کی مرضی۔

(رقص شروع ہوتا ہے)

ماہ رخ و سلطان پری: (گیت کے سُر میں) چلو، چلو سکھی۔ اب رہس کریں۔ اختر پیا کو رجھائیں۔

سکھیاں: جان عالم کی جے! (گیت کے سُر میں) اب ناچو سکھی ری...

(سب رقص کرتی ہیں)

ماہ رخ پری: (گاتی ہوئی)

رادھا جی کے انگ پر بندیاں اِدھک چھبی دیت
مانو پھولی کیتکی بھنورا باس نہ لیت

سلطان پری:

ندی کنارے دھواں اٹھت ہے، میں جانوں کچھ ہوئے

جا کے کارن جوگ کمایا، وہو نہ جرتا ہوئے

واجد علی: (ٹھنڈی سانس لے کر) وہو نہ جرتا ہوئے۔ واہ بہت خوب، کتنا درد ہے! ہم آنکھ بند کرتے ہیں تو یہی نظارہ دیکھتے ہیں۔

سلطان پری: ونشی والے موہن ہماری اور نہیں تو دیکھ

میں تو ہے راکھوں نین میں، کاجر کی سی ریکھ

سلطان پری: (درد و رنج سے) آج تو کنھیا جی حقہ نہ پئیں گے۔ رام چیرا تو ہی پی لے!

رام چیرا: (ہکلاتے ہوئے) میں؟ میں........... پی لوں؟

سلطان پری: ہاں رام چیرا! تو جھانجھیں بجاتے بجاتے تھک گیا ہوگا!

رام چیرا: زہے قسمت، زہے قسمت، رادھا صاحبہ! لائیے، لائیے! میرے دل کی مراد بر آئے۔ (حقہ پیتا ہے۔ حقہ پینے کی آواز۔ واجد علی شاہ چونک کر دیکھتے ہیں)۔

واجد علی: یہ حقہ پینے کی آواز! ہم تو آنکھ بند کر کے سوچ رہے تھے۔ جا کے کارن جوگ کمایا وہو نہ جرتا ہوئے۔ اتنے میں حقے کی آواز۔

رام چیرا: (ہکلاتے ہوئے) نہیں.... نہیں..... جان عالم! یہ تو حضور کا حقہ ہے۔ سلطان پری صاحبہ حضور کی خدمت میں پیش کرنے جا رہی تھیں۔

واجد علی: لیکن پیش نہیں ہوا اور تو نے کنھیا بن کر اسے شوق سے پیا؟

رام چیرا: جان عالم، خطا معاف فرمائی جاوے۔

واجد علی: چپ رہو، ہم جاننا چاہتے ہیں کہ کس نے رام چیرا کو حقہ پلایا۔

سلطان پری: جان عالم... کنیز سے... کنیز سے یہ غلطی ہوئی۔

واجد علی: تم سے ...تم سے... سلطان پری! جو کل پری سے محل بننے جا رہی ہے۔ ہماری بیگم بننے جا رہی تھیں؟ رہس کے سب لوگ یہاں سے چلے جاؤ۔ ہم بیگم سے بات کریں گے۔

سب: جوار شاد (سب رخصت ہوتے ہیں)۔

واجد علی: تو سلطان پری! یہ غلطی تم سے ہوئی! پچھلے جمعہ کو ہم نے تمھیں محل کا خطاب دینا قبول کیا تھا اور آج ہم یہ دیکھ رہے ہیں کہ لب بام یہ کمند ٹوٹ رہی ہے۔ سلطان پری! تم جانتی

ہو کہ ہم نے بیگمات کے لیے جو بیس دفعائیں مقرر کی ہیں ان میں سے پانچویں دفعہ کی ہدایت ہے کہ کسی نامحرم غیر مرد کو حقہ پلانے کی اجازت نہیں ہے، ہرگز نہیں ہے۔ ہرگز نہیں ہے اور تم ہمارے حقے کی یہ توہین کرو کہ اسے غلام نبی کو پلا دو! یہ غلام نبی جو رام چیرا بنا ہوا ہے؟

سلطان پری: جان عالم، خطا معاف فرمائیں۔ رہس کے درمیان...

واجد علی: رہس کے درمیان، رہس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ اس سے پریاں آزادی کے ساتھ ہماری دفعاؤں کے خلاف نفس پروری کے میدان میں کھیل کھیلیں۔ گھڑا پھوٹنے پر پانی بھلے ہی بوند بوند گرے، مگر کچھ دیر میں پورا گھڑا خالی ہو جاتا ہے۔

سلطان پری: جان عالم! ہم لوگوں کا منشا یہ ہرگز نہیں رہا کہ حضور نے جو دفعائیں مقرر کی ہیں ان کے خلاف ایک قدم بھی غیر مناسب راستے میں رکھیں، مگر حضور کی خدمت کرتے ہوئے اگر کوئی منحوس لمحہ ہماری خدمت پر غلط روشنی ڈال دے...

واجد علی: غلط روشنی؟ روشنی ہمیشہ صحیح ہوتی ہے۔ وہ چیز ہی ناقابل دید ہوسکتی ہے جس پر روشنی پڑتی ہے۔ آج اس رہس کی روشنی میں ہم نے دیکھا کہ تمہاری اس حرکت نے ہم میں اور رام چیرا میں کوئی فرق ہی نہ رکھا؟

غلام حیدر: حضور! اگر اجازت ہو تو خادم یہ عرض کرے کہ رہس میں جان عالم نے یہ ٹکڑا ڈال دیا ہے کہ کنھیا جی کو ناچ کے بعد تھکاوٹ دور کرنے کے لیے حقہ پلایا جائے، آج جان عالم کنھیا نہیں بنے اس وجہ سے اس رہس میں کوئی حقہ پینے والا نہ رہا۔ حقہ بدستور موجود تھا۔ اس لیے سلطان پری صاحبہ نے رام چیرا سے حقہ پینے کا اشارہ کر دیا۔

واجد علی: جب ہم نہیں تھے تو سلطان پری نے اشارہ کیوں کیا؟

سلطان پری: یہ کنیز کی خطا ہے، جان عالم؟ کنیز نے تو محض رہس کے آداب کو قائم رکھنے کے لیے مذاق میں رام چیرا سے حقہ پینے کے لیے کہہ دیا۔ دراصل حضور، سرکاری حقے کی توہین کرنا ہرگز کنیز کا منشا نہیں تھا۔

واجد علی: مگر توہین ہوئی اس سے تو تم انکار نہیں کرسکتی!

غلام حیدر: اس سے کیسے انکار کیا جا سکتا ہے، جان عالم!

واجد علی: (زور سے) خاموش! بیگمات کے معاملوں میں غیر کی دخل اندازی کو مابدولت

بداخلاقی سمجھتے ہیں۔

غلام حیدر: غلام سے غلطی ہوئی، حضور!

سلطان پری: کنیز معافی کی خواستگار ہے۔

واجد علی: ہر گز نہیں، معافی نہیں دی جا سکتی، خاص طور پر اس پری کو جس نے ماہدولت کے عشق میں آگ لگا دی ہے، جس نے ماہدولت کے پاک ارادوں کو کھلونوں کی شکل دے دی ہے جن سے منچاہا کھیل کھیلا جا سکتا ہے اور مذاق میں توڑا جا سکتا ہے۔ جو محل کا خطاب پانے کی موج امید میں خود بادشاہ کی عزت کو ڈبو دینا چاہتی ہے۔ تم کو سزا دی جائے گی۔

سلطان پری: بادشاہ سلامت کی سزا، سر آنکھوں پر۔

واجد علی: ہاں، تمھیں سزا دی جائے گی۔ ہم تمھیں محل کے رتبے سے محروم تو نہیں کریں گے، مگر تمھیں سزا دیں گے۔

سلطان پری: جان عالم کی عین مہربانی ہوگی۔

واجد علی: تمہاری سزا یہ ہوگی کہ کل سے تم عرق گلاب کے معمولی پانی سے غسل کرو گی۔

سلطان پری: کنیز کو منظور ہے جان عالم! مگر اس سے حضور کو تکلیف ہوگی۔ اس سے حضور کی پہلی دفعہ ٹوٹتی ہے کہ بیگمات ہمیشہ خوشبو رکھیں۔

واجد علی: تمھیں دفعہ یاد ہے، بیگمات ہمیشہ خوشبو رکھیں۔ تمہارے لیے دوسری سزا تجویز کرنی ہوگی۔ اچھا، تو سزا یہ ہوگی کہ تم دھبے دار اور میلے کپڑے پہنو۔

سلطان پری: یہ بھی حضور کی ایک دفعہ ہے۔ مگر کنیز یہ عرض کرتی ہے کہ حضور اپنی اس بدقسمت بیگم پر جب گاہے بگاہے نگاہ ڈالیں گے تو دھبے دار اور میلے کپڑوں پر پڑ کر حضور کی نظر میلی ہو جائے گی۔

واجد علی: ہماری نظروں کا اتنا خیال ہے۔ یہ بھی ایک مذاق ہے کہ بیگم کو ہماری عزت کا خیال نہ ہو، صرف نظروں کا خیال ہو۔ (دبی ہنسی) خیر تو تمہارے لیے ایک اور ہی سزا تجویز کریں۔ سلطان پری! تمہاری سزا یہ ہوگی کہ تم اپنے پاؤں تلوے صاف نہیں رکھ سکو گی۔

سلطان پری: حضور اپنی دفعاؤں کے الفاظ ہی الٹ پھیر کے ساتھ فرما رہے ہیں۔ شاید امتحان لینا چاہتے ہیں کہ کنیز کو دفعائیں یاد ہیں یا نہیں۔

واجد علی: جس نے پانچویں دفعہ کا خیال نہیں رکھا وہ ہر دفعہ توڑ سکتی ہے۔

سلطان پری: جان عالم مجھ پر بہت خفا ہیں۔اُف (ہلکی سی سسکی)۔
واجد علی: یہ سب کچھ نہیں، سلطان پری! تمھیں سزا ہوگی اور تمہاری سزا یہ ہے کہ تمہارے پاؤں اور تلوے صاف نہیں رہیں گے۔
سلطان پری (سنبھل کر): جان عالم کا حکم سر ماتھے پر۔مگر کنیز عرض کرنا چاہتی ہے کہ اس سے حضور کے قیصر باغ کی توہین ہوگی جسے بنوانے اور آراستہ کرنے میں حضور نے 80 لاکھ روپیہ خرچ کیا ہے۔ جہاں کی ساری چیزیں آئینے کی طرح صاف اور چمکدار ہیں۔ وہاں ایک بیگم کے ہاتھ پیر میلے رہیں۔ یہ قیصر باغ کے چاند میں دھبے کی طرح نظر آئے گا۔قیصر باغ، حضور کا قیصر باغ نہ رہے گا۔
واجد علی: تمیز کی بات کرتی ہو، اچھا یہ بھی نہیں۔تو تمہارے لیے دوسری سزا! (سوچتے ہوئے)..تو کل سے تم اپنے گیسوؤں میں خوشبو۔روغن نہیں ڈال سکو گی۔
سلطان پری: جان عالم! حکم فرمائیں! کنیز کو تو بس اسی بات کا رنج ہوگا کہ بالوں میں خوشبو روغن نہ ڈالنے سے حضور کی کنیز کے روکھے اور بکھرے بالوں کو دیکھ کر لوگ اسے بھکارن نہ سمجھیں۔مگر اس سے کیا، جان عالم کی نظر مہر کھو کر میں یوں ہی بھکارن بن گئی ہوں۔
واجد علی: تو پھر، (سوچتے ہوئے) تو پھر تمہارے ہاتھوں میں مہندی نہ لگ سکے گی۔
سلطان پری: جہاں پناہ! کنیز کو یہ سزا نہ دیجئے۔دست بستہ عرض کرتی ہوں کہ مجھے یہ سزا نہ دیجئے۔ عمر بھر آداب بجالانا ہی کنیز کی زندگی کا مقصد ہے۔مہندی کے بنا کنیز کے سونے ہاتھ نفاست کے ساتھ عالم پناہ کو آداب بجالانے کا فرض کیسے ادا کرسکیں گے۔آداب کی خوبصورتی سونے ہاتھوں سے پھیکی پڑ جائے گی، جان عالم!
واجد علی: میں تمہارے حسن آداب سے خوش ہوں، تو پھر تمھیں کیا سزا دوں؟ (سوچ کر) اب تم کل سے دانتوں میں مسّی نہ لگا سکو گی۔
سلطان پری: یہ تو حضور، بہت معمولی سزا ہے۔مسّی نہ لگاؤں گی مگر جان عالم کی تعریف تب کنیز کس منہ سے کرے گی؟
واجد علی: خوب! تم باتوں کی ہر شکن درست کر لیتی ہو! مابدولت دیکھتے ہیں کہ کون سی سزا ایسی ہو سکتی ہے جو تم اپنے حسن بیاں سے برطرف نہیں کرا سکتی۔اچھا تو اب تمہاری سزا یہ ہوگی (سوچ کر) کہ تمھیں کل سے تمبا کو پینی پڑے گی۔

سلطان پری: حضور کے نشے کے آگے کنیز کو کوئی نشہ نہیں چاہیے۔ جان عالم! کنیز کو اندیشہ ہے کہ تمبا کو پینے سے آپ کے لیے دل میں جونشہ ہے اس میں کہیں خلل نہ آ جائے؟

واجد علی: اچھا تو یہ کیسا رہے گا کہ تمہاری ناک میں بلاک پہنا دی جائے۔

سلطان پری: یہ کنیز بیگم سے کنواری کیسے بنے، حضور! اور پھر جان عالم! اگر کنیز بلاک پہن لے تو پھر کوئی بھی غیر مرد بلاک پکڑ کر جان عالم کی پری کو کہیں بھی اڑا لے جائے۔

واجد علی (مسکرا کر): جان عالم کی پری کو کہیں بھی اڑا لے جائے؟ نہیں ہماری پریوں کے پاس پر ہیں مگر ان کا آسمان قیصر باغ کی زمین ہی ہوسکتی ہے۔ قیصر باغ کے باہر کی آب و ہوا میں ہماری پریوں کا شباب رنگیں نہیں رہ سکتا۔ خیر تو ہم یہ سوچتے ہیں کہ تمہاری انگلیوں اور ناخونوں پر مہندی سے نقش و نگار بنا دیا جائے۔

سلطان پری: جان عالم کی صورت کا جو نقش و نگار دل پر ہے اس کے رہتے کنیز کو ہر نقش سے نفرت ہے، جان عالم!

واجد علی: تب تمھیں کوئی بھی سزا نہ دی جائے، یہ کیسے ہوسکتا ہے؟ مجھے تعجب ہے کہ تمہارے لیے ہماری ہر سزا اوچھی پڑتی ہے۔ اچھا، آخر مابدولت تمہارے لیے یہی سزا تجویز کرتے ہیں (سوچتے ہوئے) کہ تمہاری صرف ایک آنکھ میں کاجل لگایا جائے۔

سلطان پری: کنیز تو حضور! ان آنکھوں کو بھی نہیں چاہتی، اگر ان سے حضور کے دیدار کا فخر چھین لیا جائے۔ کنیز تو ان آنکھوں سے جان عالم کی صورت ہی دیکھنا چاہتی ہے۔ اگر حضور نے صرف ایک آنکھ میں ہی کاجل لگانے کا حکم فرمایا تو حضور کی خوبصورتی کا عکس ایسی جگہ پڑے گا جہاں کاجل کی لکیر برابر اور دونوں طرف نہ ہوگی۔

واجد علی: معاذ اللہ! اب زیادہ وقت نہیں ہے کہ ہم ان لطیفی باتوں کو سنیں۔ اور یہ بھی ضروری ہے کہ تمھیں سزا دی جائے۔ تب بالکل آخری فیصلہ سن لو (سوچ کر) کہ کل جمعے کو تمہارے ناخن نہ تراشے جائیں گے۔

سلطان پری: تب حضور! کنیز اپنی قبر انھیں ناخنوں سے کھود لے گی۔ کنیز کے مر جانے کے بعد حضور کے خادموں کو زحمت نہ اٹھانی پڑے گی (سسکیاں)۔

واجد علی: دیکھو۔ دیکھو، ہم ان سسکیوں کو برداشت نہیں کر سکتے۔ سلطان پری! تمھیں کوئی حق نہیں ہے کہ تم قیصر باغ کے اس پرلطف نظارے کو اپنے آنسوؤں کا لباس پہناؤ۔

سلطان پری: (سنبھل کر) جان عالم کا جو حکم! سسکیاں بند ہو سکتی ہیں۔

واجد علی: بہت ٹھیک، ہم خوش ہوئے۔ مگر پریشانی تو یہ ہے کہ ہم سزا تجویز کریں تو کون سی؟ کیوں سلطان پری! تمھیں اپنی صفائی میں کچھ نہیں کہنا؟

سلطان پری: جان عالم! جب حضور کنیز سے خوش نہیں ہیں تو کنیز عرض کر کے ہی کیا کرے گی؟ مگر جان عالم کا حکم ہے تو کنیز یہ ہی عرض کرنا چاہتی ہے، رام چیرا کو حقہ پلانے میں کنیز نے اپنی خوش قسمتی کا جلوہ دیکھنے کی کوشش کی ہے۔

واجد علی شاہ: خوش قسمتی کا جلوہ؟ ہم سمجھے نہیں۔

سلطان پری: جان عالم کا حقہ قیصر باغ کے جلوے سے زیادہ خوشنما ہے اور وہ زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔

واجد علی شاہ: اچھا۔ ہم آگے سننے کے لیے بیتاب ہیں۔

سلطان پری: جان عالم کا حقہ رام چیرا کو یوں ہی نہیں پلایا جا سکتا۔ حضور! جو حقہ آپ کی خدمت میں پیش کیا جاتا ہے، وہ خبرداری کا حق رکھتا ہے۔ آپ کی سلطنت یوں ہی فردوس کے لیے رشک کا باعث ہے۔ پھر بھی جان عالم کے لیے کسی شیطان سے خطرے کا اندیشہ پیدا ہو سکتا ہے۔

واجد علی: خیر!

سلطان پری: تو جان عالم کے روبرو جتنی چیزیں پیش کی جانی چاہیے ان کی پوری نگاہ داشت رکھنی چاہیے۔

واجد علی: ہاں رکھنی چاہیے۔

سلطان پری: تو جان عالم! جو حقہ آپ کی خدمت میں پیش کیا جائے اس کے دو ایک کش پہلے کسی دوسرے کو پلا کر دیکھیں جائیں کہ اس کے تمبا کو میں کوئی نقصان دہ چیز تو نہیں ملا دی گئی ہے۔

واجد علی: واہ، واہ، شاباش ہے، سلطان پری!

سلطان پری: تو حضور، اسی وجہ سے حضور کے خاصے کا حقہ رام چیرا کو پلا کر اطمینان کر لیا گیا کہ اس میں کوئی نقصاندہ چیز تو نہیں پڑی ہے!

واجد علی: مرحبا! مرحبا! ہم تم سے نہایت خوش ہوئے، سلطان پری! سلطان محل! ہم نے تمھیں اسی

وقت محل کا رتبہ دے دیا۔ سلطان محل! سلطان محل! تم بھی ہمارے لیے قیصر باغ کی طرح ایک حسین دولت ہو۔ مرحبا! جاؤ، جاؤ، اب سے تمہارے لیے پردہ ہوگا اور تم ہمیشہ چلمن کے پیچھے رہو گی۔

سلطان پری: کنیز سرفراز ہوئی۔ جان عالم!

واجد علی: حیدر!

غلام حیدر: عالم پناہ!

واجد علی: حیدر، خوشی سے ناچو گاؤ۔ آج مابدولت نے سمجھ لیا کہ پریوں کو ہماری زندگی کا اتنا ہی خیال ہے جتنا محلوں کو۔ ہم اس خوشی میں خود کو بھول جانا چاہتے ہیں۔

غلام حیدر: واہ۔ واہ حضور نے کتنا دلچسپ فیصلہ کیا ہے!

واجد علی: حیدر! آج ہم اس خوشی میں رادھا گھونگھٹ گت میں ناچ دیکھنا چاہتے ہیں۔ سلطان پری! بیگم کی طرح ہماری بغل کی رونق بڑھاؤ۔

سلطان پری: جو ارشاد، جان عالم!

غلام حیدر: یاسمین پری! بادشاہ سلامت کی خوشی میں رادھا گھونگھٹ گت میں رقص کرو! اگر تمہاری قسمت مسکرائی تو تم بھی یاسمین محل کا رتبہ حاصل کرو گی۔

یاسمین پری: جان عالم کی جے۔

(بادشاہ سلامت قہقہہ لگاتے ہیں اور رقص شروع ہے۔ ساتھ ہی یاسمین پری گاتی ہے۔)

بجن لاگی شیام کی بانسری ری
ندیا کنارے اختر بانسری بجاوت
نکسی جاستی جیا سے سانسُری ری

(آخر میں بادشاہ سلامت ہنستے ہیں اور مرحبا کہتے ہیں۔ دھیرے دھیرے رقص اور گیت کی آواز خلا میں گم ہو جاتی ہے)۔

❑❑❑

ڈاکٹر اسلم پرویز

(ولادت:5 اکتوبر1932،وفات:6ستمبر2017)

بہ یادِ

اسلم پرویز

ہربنس مکھیا

ماضی کی تشکیل حال میں ہی ہوتی ہے

(بہ یادِ اسلم پرویز)

''جس کا حال پر اختیار ہو ماضی پر بھی وہی قابض ہوتا ہے'' اوبراین نے کہا۔ ''کیا تم سمجھتے ہو ونسٹن کہ ماضی کا وجود درحقیقت ہوتا ہے؟'' جارج اورویل، 1984۔

1930 کی دہائی میں ایک اتالوی سماج شاستری (Socialogist) بینیے دیتّو کروچے (Benedetto Croce) نے تاریخ کا ایک نیا اصول قائم کیا کہ ہر تاریخ ہم عصری تاریخ ہوتی ہے (All history is contemporary history) یعنی ہم کسی بھی سماج کے کسی بھی وقت اور کسی بھی پہلو کی تاریخ کا مطالعہ کریں اس کا ہمارے اپنے وقت سے اٹوٹ رشتہ ہوتا ہے۔ تاریخ کے مطالعے کے مسائل ہم جانے انجانے اپنے ہی وقت میں نشو ونما ہوئے پس منظر میں انتخاب کرتے ہیں۔ جن سوالوں کو لے کر ہم ماضی کے سفر پر نکلتے ہیں وہ سوال آج کے حالات میں پیدا ہوتے ہیں۔ ہم قدیم تاریخ کا مطالعہ اپنے نئے نئے سوالوں کے جواب کی تلاش میں کرتے ہیں۔

گزشتہ لگ بھگ 250 سالوں سے زیادہ عرصے میں پوری دنیا کے تقریباً ہر طرح کی عقلی گہما گہمی میں Positivism اور مارکسزم حاوی رہے ہیں۔ دونوں بنیادی طور پر مادہ پرست (Materialist) نظریہ ہیں اور دونوں کی بنیاد اس تصور پر ٹکی ہے کہ سماج تاریخ میں کہیں ایک معروضی حقیقت (Objective Reality) میں پنہاں ہے، جس سے ہم فی الحال مکمل طور پر واقف نہیں ہیں لیکن جیسے جیسے ہماری معلومات اور علم میں اضافہ ہوتا جائے گا ویسے ویسے ہم خراما خراما اس

حقیقت تک پہنچ جائیں گے۔اس حقیقت کو ثابت کرنا نہ صرف ممکن ہے بلکہ لازمی ہے۔ یہ حقیقت یک زبان، بے نظیر، لاتقسیم اور عالم گیر ہے۔

انیسویں صدی میں جرمن مورخ Leopold von Ranke نے تاریخ کی ایسی Positivist تعریف عطا کی جس کو بہتر کرنا شاید ہی ممکن ہو اور جس سے ہم آج بھی بندھے ہوئے ہیں۔''تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ دراصل کیا ہوا تھا'' (History tells us as it really happened)۔ جرمن زبان میں پانچ اور اردو میں ان دس الفاظ میں تاریخ کو پرکھنے کا Positivist نظریہ مکمل طور پر محو ہے۔غور طلب ہے کہ اس تعریف میں ہمیں مورخ نہیں بتا تا یا بتاتے کہ تاریخ میں دراصل کیا ہوا تھا۔ یہ ممکن ہے کہ مورخ یا مورخین کے پاس معلومات نامکمل ہوں یا ان کو صحیح طرح سے پیش نہ کیا گیا ہو جس کی وجہ سے وہ تاریخ کی اصلیت کو پوری طرح گرفت میں نہ لا پائیں، لیکن ایک وقت آئے گا جب تاریخ کے مکمل حقائق ہمارے سامنے اجاگر ہو چکے ہوں گے۔اس وقت ہم مکمل تاریخ کی اصلیت کو پہچان پائیں گے۔اس تاریخ کی تشریح میں کسی شک وشبے کی گنجائش نہیں رہ جائے گی۔اس Positivist تاریخ کو سائنٹفک ہسٹری کی پہچان عطا کی گئی۔

تاریخ کے مطالعے میں سائنس کیسے داخل ہوگئی؟ دراصل یوروپ میں اٹھارہویں صدی اور اس کے بعد قدرت کے مطالعے کے پس منظر میں Positivism کا ارتقا ہوا۔اس پس منظر میں اس نظریے کا جنم دلیلی تھا کیوں کہ قدرت کی ہر حقیقت معروضی ہوتی ہے اور ان کے بارے میں ہر شک وشبے کو آہستہ آہستہ کم سے کم کیا جا سکتا ہے۔مثلاً ایک لمبے عرصے تک ہم یہ مان کر چلتے تھے کہ زمین کی شکل چپٹی ہے اور سورج زمین کے گرد گھومتا ہے، لیکن جیسے جیسے ہمارے علم میں اضافہ ہوا ہم اس حقیقت تک پہنچ چکے ہیں کہ زمین اصل میں گول ہے یا لگ بھگ گول ہے اور یہ زمین ہی ہے جو سورج کے گرد گھومتی ہے۔زمین اور چاند کے درمیان دوری کو اگر ہم قطعی طور سے نہ جانتے تو لوئی آرمسٹرانگ کو وہاں بھیج کر واپس لے آنا ممکن نہ ہوتا۔اس مکمل علم کی بنا پر ہی قدرتی عناصر آنے والے کل میں کیسا برتاؤ کریں گے یہ بتانا ممکن ہوتا ہے۔

انیسویں صدی میں سماجی علوم کے عالموں کی یہ سوچ بنی کہ سماج اور تاریخ میں بھی اسی نوعیت کے معروضی حقائق محو ہیں جیسے کہ قدرت میں اور ان تک بے شک وشبہ پہنچا جا سکتا ہے اور سماج کے مستقبل کا بیان کرنا ممکن ہے۔سماج شاستر (Sociology) کے بانی Auguste Comte

کو یقین تھا کہ ان کا یہ نیا علم Mathematics سے زیادہ صحیح ہے اور سماج کے آنے والے وقت میں ہونے والے برتاؤ کا بالکل ٹھیک اندازہ لگا سکتا ہے قدرتی علوم کی طرح۔ سماجی علوم میں تاریخ کا بھی شمار ہونے لگا اور اس طرح سائنٹفک تاریخ کا جنم ہوا۔

مارکسزم کا ایک مفروضہ ہے کہ سماج اور تاریخ کی طرف سائنسی نظریے کو وہ پایۂ تکمیل تک لے آیا ہے۔ مارکسزم نے Positivism میں بہت اہم اصلاح بھی کی۔ Positivism میں جہاں حقائق کو ترجیح دی جاتی تھی اور ان میں محو معنی کو دوسری سطح پر رکھا جاتا تھا، مارکسزم میں نظریے کو ترجیح دی گئی اور حقائق کو طبقاتی جدوجہد (Class sturggle) کے پس منظر میں مطالعہ لازم ہے۔ لیکن مارکسزم میں Positivism کا بنیادی اصول محو ہے کہ سماج اور تاریخ میں پنہاں معروضی حقائق کی تلاش ہی عالموں کا کام ہے۔ حقائق کی اس سچائی تک پہنچ پانے میں کسی اختلاف یا شک کی گنجائش نہیں ہے۔

بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں یہ سوال ابھر کر آیا کہ کیا قدرتی علوم اور سماجی علوم کے مضامین کو ایک ہی نظر سے دیکھا جا سکتا ہے اور کیا ان سبھی کا ایک ہی طریقے سے مطالعہ کیا جا سکتا ہے جسے ہم سائنسی نظریہ قرار دیتے ہیں؟ یہ محسوس ہونے لگا کہ قدرتی حقائق کی طرح سماجی حقائق نہ اتنے مطلق اور شبہے سے بعید ہیں نہ ہو سکتے ہیں۔ سماجی حقائق کی تخلیق انسانوں کے ہاتھوں ہوتی ہے اور یہ ہر پل تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ ان میں محض ایک معنی محو نہیں ہوتے بلکہ ہر زبان کی نوعیت ہی ہوتی ہے کہ اس کے ہر لفظ کے ایک سے زیادہ معنی ہوتے ہیں جو بدلتے ہوئے پس منظر میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں، اس لیے سماج یا تاریخ کے مطالعے کے وہ معیاری پیمانے نہیں ہو سکتے جو قدرتی علوم کے ہوتے ہیں۔ ان دونوں میں برابری نہیں ہو سکتی۔ یہ ایک کا دوسرے سے بہتر یا کمتر ہونے کا پیمانہ نہیں ہے بلکہ ایک دوسرے سے مختلف ہونے کی دلیل ہے۔

ایک دل چسپ بات ہے کہ ایک طرف Positivism اور مارکسزم دونوں ہی کسی بھی مذہب یا مذہبیت کے مخالف ہیں دوسری طرف انھوں نے مذہب خاص طور پر عیسائی مذہب کے بہت سارے مفروضے قبول بھی کیے ہیں۔ تاریخ کو بین الاقوامی اکائی کا تصور سب سے پہلے عیسائی مذہب میں اجاگر ہوا تھا۔ اس تصور میں دنیا کا ہر واقعہ خدا کی مرضی سے ہی منعقد ہوتا ہے۔ یہ سب واقعات ہم انسانوں کو ایک دوسرے سے جدا نظر آتے ہیں لیکن خدا کی مرضی میں ان سب کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔ عیسائی مذہب میں پہلی بار واحد سچائی کا بھی تخیل ہے۔ عیسیٰ خدا کا بیٹا ہے

جس کی زبان سے خدا نے واحد اور آخری سچ کو واضح کر دیا ہے۔ عیسائیت کے علاوہ باقی سب جھوٹ ہے اور اس سچ اور ہر جھوٹ میں مسلسل جدوجہد چلتی رہے گی اور جیت آخر میں اس واحد سچ کی ہوگی۔ اس مذہب میں حشر کے دن کا بھی تصور ہے جب قیامت آئے گی۔ لیکن قیامت سے پہلے سچ جیت چکا ہوگا اور مکمل انسانی قوم عیسائیت کو قبول کر چکی ہوگی۔ عیسائی دھرم کے بعد یہ دونوں مفروضہ اسلام میں بھی جذب ہوئے۔

اس طرح Positivism اور مارکسزم نے مذہب سے تین اصول قبول کیے: (1) پوری دنیا کی تاریخ ایک ہی اکائی ہے اور ہر خطّے کی تاریخ اس اکائی کا حصہ ہے، (2) واحد سچائی جو عالم گیر ہے؛ اور (3) لمبی جدوجہد کے بعد اس واحد سچائی کی عالمی فتح ہوگی۔

بینے دیتو کروچے کے بیان نے Positivist مارکسزم کے اس یقین پر ایک سنجیدہ سوالیہ نشان لگا دیا کہ تاریخ میں ایک واحد معروضی سچ چھپا ہوا ہے جو ہمہ گیر ہے۔ اس یقین کی جگہ پر کروچے نے تاریخ کے مسلسل بدلتے ہوئے کردار کی طرف اشارہ کیا اور اس کے حقائق اور معنی کا ان کے خصوصی پس منظر میں مطالعہ کرنے کی تاکید کی۔ اس میں تاریخی سچائی کے غیر معین اور گوناگوں ہونے کا تخیل تھا جس کا فوکس ماضی نہ ہو کر حال پر تھا جو ماضی کے پردے کھولتا تھا اور جس کے پس منظر اور فکر ہر وقت بدلتے رہتے تھے۔ حال ہی وہ آئینہ ہے جس میں ماضی کی مختلف تصویریں اجاگر ہوتی ہیں۔ ماضی وہ تھا جس کی تخلیق حال میں ہوتی رہتی ہے۔ یہی وہ راستہ ہے جہاں سے گزرتے ہوئے تاریخی علم کے طور طریقہ (Post-modernism) خاص طور پر مشیل فوکو (Michel Foucanlt) کے فلسفی نظریے تک قدم رسید ہوئے جہاں معروضی حقائق کی کوئی اہمیت نہیں رہ جاتی بلکہ ہر 'حقیقت' ہر بیان، ہر تھیوری ایک 'تعمیر' (Construction) ہوتی ہے اور ہر 'تعمیر' میں سماجی قوتوں کو حرکت میں لانا مقصود ہوتا ہے۔ اگر ہم اپنی تاریخ کو مذہبی اکائیوں — ہندو مسلم اکائیوں — کے نظریے سے دیکھتے ہیں تو یہ اپنے آپ میں سچ یا جھوٹ نہیں ہے بلکہ اس میں یہ مقصد پنہاں ہے کہ ہم اپنے حال کے سماج کو کن اکائیوں میں بٹا ہوا دیکھنا چاہتے ہیں۔ یہی مقصد تاریخ کو طبقہ یا ذات کی اکائیوں میں دیکھنے میں جذب ہے۔

مورخین ماضی اور حال کے تعلق کے بارے میں متفق نہیں ہیں اور ان میں اتفاق ہوتا نظر بھی نہیں آ رہا۔ ایک طرف تو یہ خیال ہے کہ ماضی کو حال کا چشمہ لگا کر نہیں بلکہ اس کے اپنے ہی پس منظر میں دیکھنا چاہیے، مثال کے لیے اگر ہم یہ کہنا شروع کر دیں کہ مہابھارت کی جنگ میں ایٹم بم

کا استعمال ہوا تھا تو کیسا بیہودہ لگے گا۔ ویسے چلتے چلتے ہمیں یہ بھی نوٹ کر لینا چاہیے کہ کچھ نئے نویلے 'سائنس کے مورخ' اسے اتنا بیہودہ بھی نہیں سمجھیں گے کیوں کہ ان کے مطابق دس ہزار سال پہلے قدیم بھارت وہ سب حاصل کر چکا تھا جس کے لیے بیسویں اور اکیسویں صدی کی دنیا جدوجہد میں مبتلا ہے۔ ایسے عظیم عالموں کو ہمارے معزز پردھان منتری نریندر مودی کی حمایت بھی حاصل ہے۔

دوسری طرف بھی ایک مضبوط تخیل ہے کہ چاہے انچاہے، جانے انجانے جو سوال لے کر ہم ماضی کی تلاش میں جاتے ہیں وہ سب ہمارے اپنے ہی سماج، اپنے ہی وقت میں ابھر کر آئے ہوتے ہیں۔ مثلاً ماضی میں سماج میں خواتین کے حقوق کا سوال حال ہی میں تشکیل ہوا ہے۔ ماضی میں اس پر غور نہیں ہوا۔ یا پھر حالاں کہ ماضی میں ہر سماج طبقوں میں تقسیم تو تھا لیکن طبقہ اور طبقوں کی آپسی جدوجہد کی تھیوری کا انیسویں صدی میں ارتقا ہوا جس کے پس منظر میں ماضی کو پھر سے ایک نئی نظر سے پرکھا گیا۔ علم النفس (Psychology) کی ایجاد کے بعد دوستی کی تاریخ، موت کی طرف بدلتے رویّوں کی تاریخ، عذاب کے تخیل، مردانگی اور نسوانیت کے بدلتے نظریات کی، جنس اور ہوس کی تاریخ؛ ان سب مسائل پر حال میں غور کیا جا رہا ہے جو ماضی میں ممکن نہیں تھا۔ Ecology کی تاریخ تو ابھی نصف صدی پرانی ہے حالاں کہ اس کی تلاش ہمیں ہزاروں سال پیچھے لے جاتی ہے۔

ایک اور مثال لیں: ہندستان کی تاریخ میں وقت کی تقسیم، قدیم ہندستان، عہدِ وسطیٰ کا ہندستان اور جدید ہندستان؛ یہ تقسیم سب سے پہلے جیمس مِل (James Mill) نے اپنی کتاب The History of British India میں تجویز کی تھی جہاں اس نے تین حصوں کو ہندو عہد، مسلم عہد اور برٹش عہد کے عنوان دیے تھے۔ مِل اپنے زمانے میں الگ الگ نظریات میں سے افادیت پسند نظریہ (Utilitararian Ideology) کا حامی تھا۔ اس کے خیال میں عہدِ قدیم اور عہدِ وسطیٰ کے ہندستان میں بادشاہ کے مذہبی رجحان کا سب سے اہم رول تھا اور سینکڑوں، ہزاروں سال کی تاریخ مذہب کے ظہور سے ہی پہچانی جاتی ہے۔ وہ دونوں مذہبوں کا کٹر مخالف تھا اور اسلام سے بھی ہندو دھرم کو کہیں زیادہ حقارت سے دیکھتا تھا۔ اس کی نظر میں حال میں ہوئے سائنسی ایجاد، تکنیکی ارتقا اور جدید ادارے اور سوچ کی بنا پر ہی سماج پچھڑے پن سے نکل کر ترقی کر سکتا ہے۔ ان کی غیر حاضری میں ہندستان اس ترقی سے محروم رہ گیا ہے جو اسے برٹش حکومت

کے قیام کے بعد حاصل ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے تاریخ کی تقسیم ہندو، مسلم اور عیسائی عہد میں نہ کرکے ہندو، مسلم اور برٹش اکائیوں کے تحت کی۔ دل چسپ بات ہے کہ نوآبادیات (Colonialism) کے سب سے گھنگھور مخالف کارل مارکس کو بھی یہ دلیل پسند آئی اور انھوں نے اس کی حمایت بھی کی۔

بیسویں صدی میں ہندستان میں آزادی کی تحریک میں جب ہندو مسلم یکجہتی پر زور دیا جا رہا تھا تو وقت کی اس تقسیم کو نیا عنوان عطا کیا گیا: قدیم، وسطیٰ اور جدید۔ حالاں کہ اس نئے عنوان کا سب سے پہلے استعمال 1903 میں ایک انگریز مورخ Shanley Lane-Poole نے اپنی کتاب India Under Mahomedan Rule میں کیا، لیکن کتاب کے عنوان سے ہی اور اس کی روانی سے یہ ظاہر تھا کہ عنوان کے علاوہ اور کچھ نہیں بدلا ہے۔ یہ بدلاؤ بہت بعد میں آیا۔

آزادی کے بعد جب ایک سماج وادی نظریے کا گہرا اثر تھا تاریخ کے مطالعے میں منصب کی جگہ طبقے نے لے لی اور تاریخ کو طبقاتی جدوجہد کی نظر سے دیکھا جانے لگا۔ اس نظریے کا جنم اے.آر. دیسائی کی کتاب Social Background to Indian Nationalism سے ہوا۔ پروفیسر دیسائی پیشے سے Sociologist تھے۔ ان کی کتاب نے ہندستانی تاریخ کے مطالعے کو ایک نیا موڑ دیا جس میں آزادی کی تحریک کے قومی کردار کا طبقاتی تجزیہ کیا اور اس کے کئی دوسرے پہلو اجاگر کیے۔ قدیم ہندستان کی تاریخ کو مارکسزم کے اسی طبقاتی پس منظر میں مطالعے کا افتتاح ڈی ڈی کوسامبی نے اپنی کتاب An Introduction of the Study of Indian History میں کیا۔ کوسامبی بھی پیشہ اور مورخ نہیں تھے۔ آپ ایک Mathematician یا بالخصوص Statistician تھے۔ اپنی کتاب میں انھوں نے سمراٹ اشوک کی عظمت اور گپت زمانے کے زرّیں عہد سے دھیان ہٹا کر قدیم زمانے کے ہندستانی سماج کے مختلف طبقوں کا جائزہ لیا جس نے تاریخ کے مطالعے کا چہرہ بدل دیا۔ مغلیہ عہد کے ہندستان میں عرفان حبیب نے عظیم بادشاہوں اور ان سے کم عظیم بادشاہوں اور ان کی رنگ رلیوں سے توجہ ہٹا کر مغل سماج کے بنیادی ڈھانچے کا مطالعہ کیا اور اس کا تخیلانہ کردار اجاگر کیا جس کی بنیاد ہی تھی رعیت سے زیادہ سے زیادہ محصول حاصل کرنا۔ اس مطالعے میں بادشاہوں کی خوبیوں اور خرابیوں، ان کے مذہبی رجحانوں یا ان کے مضبوط یا کمزور ہونے کی فکر نہیں تھی بلکہ اس مکمل ڈھانچے یا سسٹم پر نظر تھی جو ایک عہد کا کردار یا اس کی نوعیت ظاہر کرتا تھا۔ آر ایس شرما کی کتاب Indian Feudalism اسی سلسلے کی

ایک کڑی تھی۔ میں انڈین فیوڈلزم کے تصور پر اپنے اعتراض درج کر چکا ہوں جن پر ایک طویل بین الاقوامی بحث ہو چکی ہے۔لیکن اعتراضات کے باوجود اس کتاب کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ 1950 سے 1980 کی دہائی تک ہندستان کی تاریخ کے مطالعے میں طبقے کی اکائی کی بہت اہمیت رہی ہے اسی تاریخ میں جس کو ابھی تک مذہب کی اکائی کے چشمے سے دیکھا جاتا تھا۔آزاد ہندستان بدل رہا تھا اور اس کی تاریخ کا مطالعہ بھی۔ بیتے کئی برسوں میں دلت طبقوں، خواتین اور جنسی سوالات بھی پُر زور طریقے سے ابھر کر آئے ہیں۔

ادھر بدلتے سیاسی پس منظر میں جب دائیں بازو کے ہندو وچار دھارا رکھنے والی بھارتیہ جنتا پارٹی برسرِ اقتدار آئی ہے تو ہندستانی تاریخ کو دوبارہ لکھے جانے کی آواز زور پکڑ چکی ہے جب اناپ شناپ دعووں کو آر ایس ایس اور مرکزی اور صوبائی حکومتوں سے شہ مل رہی ہے۔راجستھان میں اس قسم کے دعووں کو حمایت مل رہی ہے کہ ہلدی گھاٹی کی جنگ میں دراصل مہارانا پرتاپ نہیں اکبر ہارا تھا یہاں تک کہ وہ میدانِ جنگ میں ہی مارا گیا تھا۔

ابھی تک کے بیان سے یہ ظاہر ہے کہ تاریخی نظریہ، تاریخ نویسی اور تاریخ کے مطالعے میں مسلسل حرکت اور تبدیلی ہوتی رہی ہے اور ہوتی رہے گی، لیکن یہ حرکت اور تبدیلی تاریخ کی علم کا اندرونی کردار ہے جو بدلتے ہوئے سماج کا آئینہ ہے۔تاریخ کا مطالعہ سرکاری دباؤ سے نہیں بدلتا اور اگر بدلتا ہے تو تاریخ اور سرکار دونوں کے لیے نہایت نقصان دہ ثابت ہوتا ہے۔سوویت یونین میں اسی طرح کے دباؤ میں تاریخ کا دوبارہ لکھا جانا تاریخ اور حکومت دونوں کو تباہ کر بیٹھا۔لیکن شکر ہے کہ ہندستان میں سوویت یونین جیسا مکمل بندوبست اور عالموں پر مکمل اختیار ممکن نہیں ہے اور تاریخ نویسی اور تاریخ کے مطالعے کی آزادی ابھی بھی قائم ہے۔حالاں کہ اس آزادی پر حکومت کی اور حاکم پارٹی کی طرف سے مسلسل حملے جاری ہیں۔ یہ پہلی مرتبہ نہیں کہ تاریخ کو مورخین کے ہاتھوں سے چھین کر سیاسی نیتاؤں کے ہاتھوں میں سونپ دیا گیا ہو۔لیکن یہ کثرت پہلے اتنی سنجیدہ نہیں تھی جتنی اب ہے، اس لیے مورخین کی ذمّے داری بھی پہلے سے زیادہ سنجیدہ ہے۔

***

عتیق اللہ

اسلم پرویز: آخری صف کے جو ایک رکن تھے

اسلم پرویز صاحب، اب نہیں رہے۔ میری عزیز از جان ہمشیرہ کئی ماہ سے علیل تھیں اور انھیں دنوں تاخیر کے ساتھ یہ اندوہ ناک اطلاع ملی۔ سارا دن بہت اداسی اور سناٹے میں گزرا۔ شام ہوتے ہوتے یہ سناٹا اور گہرا ہوتا چلا گیا۔ میں ان کا شاگرد نہیں رہا۔ ان کی ملازمت کے دور میں جے۔ این۔ یو جانے کا اتفاق بھی کم ہوا۔ طویل یا مختصر جو بھی ملاقاتیں ہوئیں ان کی سبکدوشی کے بعد ہوئیں۔ ان سے زیادہ ان کے شاگردوں سے واسطہ پڑا۔ مجھے ایسا کوئی شاگرد نہیں ملا جس نے ان کی کبھی کوئی برائی کی ہو یا ان پر کوئی اتہام لگایا ہو۔ ان شاگردوں کو میں سلام کرتا ہوں کیونکہ آپ کتنے ہی گوشہ نشین بن کر رہیں۔ ادبی اکھاڑوں سے بچ کر چلیں، درباری اور چاپلوسی سے سوسو گز دور رہیں۔ تعلق سازی کے فن کو نہ آزمائیں اور صرف علم و ادب ہی سے کل وقتی رشتہ استوار رکھنے کی کوشش کریں تب بھی آپ میں کیڑے نکالنے والوں کی کمی نہیں ہوگی۔ اسلم پرویز مرحوم بڑے خوش قسمت تھے کہ ان سے محبت کرنے والے کم نہ تھے۔ یہی ان کی سب سے بڑی پونجی تھی۔

> اسلم صاحب دہلی والے تھے۔ اپنے ٹھیٹھ معنی میں دہلی والے لیکن ان کے لیے یہ کوئی افتخار کی بات نہیں تھی۔
>
> ’’نہیں جی، دہلی والے تو نام کو رہ گئے ہیں۔ کچھ خواتین میں دہلی کو ڈھونڈا جاسکتا ہے۔ مرد حضرات کی زبان تو بیچ میلی ہوتی جارہی ہے۔ انھیں میں

سے میں بھی ہوں۔''

میں نے جواباً کہا ''ڈاکٹر صاحب۔''

''ارے یہ کیا عتیق صاحب اسلم تک ہی مجھے رکھیں۔ آپ تو میرے شاگرد بھی نہیں ہیں۔''

''کلاس روم شاگرد ہونا کیا ضروری ہے؟ آپ کی تحریروں سے بھی ہم نے بہت کچھ سیکھا ہے۔''

''غلط بات ہے'' یک لخت میرے جملے کو کاٹ کر انھوں نے کہا ''ارے بھئی'' جب بہت کچھ لکھنے لکھانے کا وقت تھا وہ تو صرف پڑھنے پڑھانے میں کٹ گیا بہت منصوبے بنائے۔ کئی موضوعات چنے اور پھر انھیں اپنے شاگردوں میں بانٹ دیا۔ کیا خاک لکھا، بس ادھر ادھر کی خاک چھانتے رہے۔''

یاد آیا، خلیق انجم مرحوم کہا کرتے تھے کہ اسلم اور میں نے بہت چہلیں، بہت شرارتیں کیں۔ کبھی چپکے نہیں بیٹھے۔ یا یہ کہ میں انھیں چپکے نہیں بیٹھنے دیتا تھا۔ جوانی کا دور یا طالب علمی کا زمانہ چپکے سے نکل جائے تو میں تو یہی کہوں گا کہ آپ جیے بھی تو کیا جیے، اسلم صاحب کو دیکھ کر مجھے ایسا کبھی نہیں لگا کہ وہ کبھی شریر بھی رہے ہوں گے۔

''ارے بھئی بڑھاپے کو دیکھ کر کسی کی جوان العمری کے روز و شب کا اندازہ صحیح صحیح آپ نہیں لگا سکتے، وہ تو ان کے معاصر لونڈے ہی بتا سکتے ہیں۔ خلیق صاحب اور ہم شروع ہی سے ایک دوسرے کے ہم راز و دم ساز، رہے ہیں۔''

''لیکن خلیق صاحب تو بڑے باعمل انسان ہیں۔ معاملہ فہم بھی اور انجمن ساز بھی۔ آپ کیوں پیچھے رہ گئے۔''

''یہ بات نہیں ہے۔ دراصل وہ طبیعت کے لحاظ سے نڈر اور جنگجو واقع ہوئے ہیں۔ ہمت ہارنا اور پسپا ہونا تو انھوں نے سیکھا ہی نہیں۔ انھوں نے کچھ پانے کے لیے بہت پاپڑ بیلے، پیٹھ پیچھے بہت گالیاں کھائیں اپنی

ہر مہم سر کر کے رہے۔''

اسلم صاحب ambitious قطعاً نہیں تھے۔ ان کے ساتھ ناانصافیاں بھی ہوئیں لیکن نہ ان کا ذکر کرتے اور نہ سنتے۔ جو کچھ ملا اسی پر قانع رہے۔ ملازمت کی دوڑ دھوپ ہی سے وفا نبھانے میں انھوں نے اپنے کو خرچ کر دیا۔ توقعات کے دامن کو پھیلایا نہ خواہشات کو آزادانہ پروان چڑھنے کی مہلت دی۔

میر تقی میر نے کیا خوب کہا ہے:

بہ گوشِ اہل دل آوازۂ ہوس نہ رسد
بہ وادیٔ اے کہ منم نالۂ جرس نہ رسد

خوش خواب زا تخلیق کردہ دنیا کی اپنی کشش اپنا جادو ہوتا ہے۔ اسلم مرحوم بے حد حساس طبع تھے۔ انھوں نے امیدوں کے محلے دو محلے کھڑے نہیں کیے کہ امیدیں ٹوٹتی ہیں تو بڑا دکھ ہوتا ہے۔ میں جب پہلی بار اردو گھر میں ان سے ملاقات کی غرض سے پہنچا تو پتہ چلا وہ سب سے اوپر والی منزل میں 'فروکش' ہیں۔ انجمن ترقی اردو کے محل میں ان کی ترقی دیکھ کر خوشی ہوئی، لیکن یہ خوشی پل بھر میں رفع دفع بھی ہوگئی۔ ایک گوشے میں چھوٹا سا کیبن تھا، ایک چھوٹی سی میز پر چند رسائل اور کتابیں پڑی ہیں اور موصوف کا قلم رواں دواں ہے۔

''ارے بھئی 'اُردو ادب' کی تیاری میرے لیے سب سے افضل ہے۔
مجھے تاخیر اچھی نہیں لگتی۔''

''لیکن اسلم صاحب، اتنی بڑی عمارت میں آپ کو یہی گوشہ ملا تھا۔''

''گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے۔ میرے حجّے کو دیکھیے اس کے مقابلے میں تو یہ اچھا خاصا بڑا ہے۔ اور مجھے قلم ہی چلانا ہے گھوڑے تو دوڑانا نہیں۔''

اسی منزل پر کیبن کے باہر دو کرسیوں پر دو بزرگ بھی دراز تھے۔ گفتگو میں مصروف اور اِدھر اسلم صاحب اردو ادب کے پیچ وخم سنوارنے میں غرق۔ یہ ان دنوں کی بات ہے جب یہ دونوں حضرات رٹایر ہو چکے تھے اور خلیق صاحب نے محض ان کی 'وقت گزاری' کا سامان اس معنی میں مہیا کر دیا تھا کہ اعزازی طور پر انھیں اردو گھر میں دو جگہیں فراہم کر دی تھیں۔ اتنی لمبی اور معزز ملازمتوں کے بعد کچھ ہی دنوں میں گھر کاٹنے کو اس طرح دوڑتا ہے جیسے 'سگِ پا سوختہ'۔ سبکدوشی

کے بعد یک لخت مجھے بھی لگا تھا کہ 'بے روزگار' ہوگیا ہوں۔ لیکن خلیق صاحب جیسا میرا کوئی دوست اور ہم درد نہیں تھا کہ 'دوگز زمین مہیا کر دیتا۔ جس کا مجھے افسوس سے زیادہ خوشی اور اطمینان ہے۔ یہ بات تو میں نے جملۂ معترضہ کے طور پر کہی ورنہ مجھے ضرورت تھی نہ لکھنا پڑھنا چھوڑ کر ملازمت کے لیے میرے پاس وقت تھا۔ عزیز خواجہ اکرام الدین صاحب نے کونسل سے وابستہ کرنا چاہا تھا۔ میں نے شکریے کے ساتھ انکار کر دیا۔ انھیں ضرورت نہیں تھی صرف میری مدد مقصود تھی اور خدا کا شکر ہے کہ میں مستحق تھا اور نہ ضرورت مند۔

اسلم صاحب کے گلے میں خلیق صاحب نے زبردستی ذمہ داری کا ایک طوق ڈال دیا تھا۔ 'وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے' کے مصداق اسلم صاحب کی ادارت میں پہلے شمارے ہی نے تمام اہلِ ادب کو چونکا دیا کہ 'چونکانا ادب کا بھی مقدس فریضہ ہے' اسلم صاحب کی شخصیت کا یہ ایک ایسا پہلو تھا جو ہم سب کے لیے غیر متوقع بھی تھا۔ خلیق مرحوم کی نگاہِ دوررس نے بہت قریب اور بہت پہلے سے اس 'پہلو' کو سمجھ لیا تھا۔ ان کے دائیں بائیں دوسرے دانش وران وقت بھی 'حاضر و ناظر' تھے لیکن انھیں اسلم مرحوم کی صلاحیتوں اور سوجھ بوجھ پر زیادہ یقین تھا۔ انھیں آپ نقاد کہیں، انھیں گوارہ نہ تھا، دانش ور کہیں اسے ایک تہمت سمجھتے، شاعر قرار دیں، ہنسی میں ٹال دیتے۔ وہ اردو ادب کے استاد تھے بس اسی اعزاز کو وہ اپنے لیے کافی سمجھتے تھے۔

> ''ارے بھئی، ہم کیا، ہماری ادارت کیا۔ اس میں لکھنے والے تعریف کے مستحق ہیں۔ ان کا تعاون ہمارے لیے سرمایۂ افتخار ہے۔ ان سے کچھ ہمیں اور کچھ اس رسالے کو عزت مل گئی۔ میں نے دراصل کچھ کیا ہی نہیں۔''
>
> ''اسلم صاحب یہ آپ کا محض اخلاص ہے، ورنہ ذہن جدید ہی ذہن جدید تھا۔ آپ کی بصیرت و ذکاوت کا کمال ہے کہ برصغیر ہند و پاک میں اب یہ گفتگو کا ایک خاص موضوع بن گیا ہے۔''
>
> ''بات یہ نہیں ہے بھئی! جو کچھ ہم نے سیکھا ہے، ادارت کا فن ہو یا کچھ اور اپنے بزرگوں ہی سے سیکھا ہے۔ مخزن اور دلگداز سے لے کر نگار، نقوش، سوغات، نیا دور اور شب خون تک ایک پورا سلسلہ ہے۔ یہ سب میرے لیے چراغِ راہ ہیں۔ بس آپ کو تھوڑی بہت منصوبہ سازی کا ہنر آنا

چاہیے۔''

اسلم صاحب کی ایک بات مجھے بار بار یاد آتی ہے اوران کی بات چیت سے بھی آپ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ وہ اپنی تعریف سے بہت زیادہ خوش نہیں ہوتے تھے بلکہ بہت جلد گفتگو کا پہلو بدل دیتے تھے۔اس میں طنز کی چھینٹ ہوتی تھی نہ آئرنی نہ قولِ محال۔حالانکہ ادب کے طالب علم تھے ان سارے فنون کو انھیں بھی آزمانا آتا تھا لیکن انھوں نے یہ اوزار دوسرے دنیاداروں اور دنیازادوں کوسونپ رکھے تھے۔

''نہیں بھئی! میں نے کبھی اپنی ملازمت کے دوران یو.جی سی سے کوئی ایوارڈ طلب کیا، نہ اکیڈمیوں کے چکر لگائے، نہ سمیناروں میں مقالہ خوانی کو ترجیح دی، نہ چھپنے چھپانے کی طرف متوجہ ہوا۔نہ ملک و مال تھا کہ جس کی پرواہ کرتا اور نہ اتنا لکھا کہ اس پر اپنا یہ چھوٹا سا سینہ دو گز پھیلا کر فخر کرتا۔روز کل کے لیے منصوبہ بناتا اور دوسرے دن شام ڈھلے پھر کل سے کسی کام کو شروع کرنے کا تہیہ کرتا، بس اسی طرح صبح شام ہوتی رہی اور دیکھتے دیکھتے وہ دہلیز بھی آ گئی جسے رٹائرمنٹ کہتے ہیں۔اس کے بعد کیا کرنا ہے بس اللہ اللہ کیجیے۔''

لیکن اسلم مرحوم نے اللہ اللہ پر بس نہیں کی۔انھوں نے ترجمے بھی کیے، شاعری بھی کی، کئی اعلیٰ درجے کے مضامین لکھے اور اردو ادب میں 'پہلا ورق' کے تحت اپنی آگاہیوں کو جس طور پر زبان دی، وہ ان کی دانش و بینش ہی نہیں ان کے طرزِ احساس اوران کے ایک ایسے اسلوب کی مظہر بھی ہے جس میں جُزرسی کا جوہر اور تکمیل پسندانہ نفاست پائی جاتی ہے۔اسلم صاحب لفظی تانے بانے بنانے میں چستی و درستی کا بڑا خیال رکھتے تھے۔صاف گوئی اور شفاف بیانی کو وہ فن نہیں نثر کے خاص جوہر کا نام دیتے تھے۔استعارہ یقیناً زبان کا جوہر ہے لیکن وہ تخلیقی زبان کا وظیفہ ہے،شاعری جسے خوش آتی ہے۔اسلم صاحب کو محض اپنے 'موضوع و معروض' سے غرض ہوتی، زندہ دلی سے بھی خوب کام لیتے لیکن طعن و تشنیع، گلہ گذاری، پھبتی یا طنز و ہجوِ ملیح و صریح سے اپنی تحریر کو آلودہ نہیں کرتے۔ضبط کا یہ شعار، برداشت کا یہ مادّہ، درگزری کا یہ طور اسلم مرحوم کا وہ شناخت نامہ تھا جس نے ان کی شخصیت کو اور بھی دلآویز بنا دیا تھا۔شکوہ کرنا انھیں بھی آتا تھا، احتجاج وہ بھی کرتے تھے، سیاست کی سنگدلانہ روشوں کی انھوں نے بھی پردہ دری کی، اعلیٰ انسانی قدروں کے زوال اور

بشریت کشی اور وسیع پیمانے پر انسانیت کی بے حرمتی کا شدت کے ساتھ انھیں بھی احساس تھا لیکن شائستگی وسلیقگی کا دامن ہاتھ سے کبھی جانے نہ دیا۔

اسلم پرویز صاحب کو صارفیت کے بڑھتے ہوئے سیلاب کا بخوبی علم تھا۔ وہ جانتے تھے کہ پوری دنیا اب ایک بازار میں بدل گئی ہے، حتی کہ انٹرنیٹ اور ٹیلی ویژن کے توسط سے ہمارے گھر بھی بازار بن چکے ہیں۔ اب ہر چیز بکاؤ ہے۔ ہمارے مجرد خیالات بھی اشیا میں بدل گئے ہیں۔ خیال بکتے ہیں، نظریے بکتے ہیں۔ حتیٰ کہ لفظ بھی خریدے جاتے ہیں۔ لوگ میڈیا کا رونا روتے ہیں۔ میڈیا تو خرید و فروخت کا سب سے بڑا پلیٹ فارم ہے۔ ہماری آئیڈیولوجی، ہماری آئیڈیولوجی کہاں رہی، اسے تو ہمارے تعلیمی نصاب، ہمارے عدلیہ، اخبارات، کتابیں، تمام ترسیل وابلاغ کے ذرائع خلق کرتے ہیں۔ ہم ایک جھوٹی آئیڈیولوجی کو صحیح مان کر چلتے ہیں کیونکہ نقل واصل، حقیقت والتباس، سچ اور جھوٹ، نیکی اور بدی کا فرق ہی محو ہو گیا ہے۔ ہم چیزوں نہیں محض چیزوں کے امیجز میں گھرے ہوئے ہیں۔ نقلی چیز حقیقی سے زیادہ حقیقی کا تاثر فراہم کر رہی ہے اور ہم اسی پر قانع ہیں۔ اسلم صاحب نے اسی لیے اپنی تحریروں میں بار بار لفظوں کی بے حرمتی اور پامالی کا ماتم کیا ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

> ''دنیا میں چہار سو قدروں کے زوال کی صورتِ حال کا سامنا ہے۔ کاروبار کے شعبے میں صارفیت کے نظام نے ذاتی پسند اور ناپسند کے تمام امکانات کو یکسر ختم کر کے رکھ دیا ہے۔ ہم کیسے مکان میں رہیں، کیا پہنیں، کیا اوڑھیں، کیا بچھائیں، ہمارے بچے کن اسکولوں میں جائیں ہم کیا کھائیں اور کون سی بوتل کا پانی پئیں ان میں سے کسی چیز کا اختیار اب خود ہم کو نہیں رہا ہے۔ اب ہماری ضروریات ہماری زندگی کی کوکھ سے جنم نہیں لیتیں وہ ہم پر اوپر سے لادی جاتی ہیں۔ ہمارا کام تو بس انھیں ڈھوتے رہنا ہے۔ اسی طرح سیاست کا بنیادی مقصد نہ خدمت انسانی ہے نہ سماجی فلاح و بہبود۔ سیاست اب جہاں بانی کی فصیل پر کمند پھینکنے کا ایک آلہ ہے بقیہ تمام باتیں ثانوی۔'' (اردو ادب شمارہ 319، ص 12)

پہلے ہم ضروری اشیا خریدنے کے لیے بازار کی راہ پکڑتے تھے۔ اب ہم یا تو بیوی بچوں کے ساتھ وہاں پکنک منانے جاتے ہیں یا غیر ضروری اشیا خرید لاتے ہیں کیونکہ اشتہار ہماری اور ہمارے

بیوی بچوں کی سب سے بڑی کمزوری بن گئے ہیں۔ چمچماتی ہوئی اشیا ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہیں گویا ہمیں للچاتی ہیں اور ہم فوراً بینک کارڈ کے ذریعے اسے خرید کر موج مناتے ہیں۔ قرض ہماری ضرورت بن گیا ہے اور انواع واقسام کی اشیا جن کی ہمیں ضرورت بھی نہیں ہے وہ ہمارے اندر خواہش کو پیدا کرتی اور بھڑکاتی ہیں۔ بازار کاری اسی کا نام ہے۔ اسلم صاحب نے معاصر عہد کی اسی سنگین صورتِ حال کی طرف اپنے خاص اسلوب میں بارہا اشارے کیے ہیں۔ ان کے سامنے ادب کی پوری تاریخ ماضیہ ہے۔ لفظ، ادیب کی سب سے بڑی طاقت ہے۔ تاریخ جہاں خاموشی اختیار کر لیتی ہے وہاں ادیب کے الفاظ چیخنے لگتے ہیں لیکن اس طرح کی چیخیں اب سنائی نہیں دیتیں۔ اسلم صاحب نے ادیب کی اسی خاموشی کو نشان زد کیا ہے۔ 'شعر شورانگیز' اگر واقعی شورانگیز ہے اور وہ صرف لسانی نقش آرائی اور خوبصورت لفظوں کی جمع کاری کا نام نہیں ہے تو وہ خود ایک Power بن جاتا ہے۔ جس طرح 'علم ایک طاقت' ہے۔ اسی طرح ادب بھی ایک طاقت ہے جو جسموں پر نہیں ذہنوں پر ضرب لگاتا ہے۔ اچھا ادب لطف اندوزی کا باعث ہی نہیں ہوتا حیرت و استعجاب میں بھی ڈالتا، ذہن سازی بھی کرتا اور ڈسٹرب بھی کرتا ہے۔ اسلم صاحب نے نہایت موثر طریقے سے 'لفظ' کی اسی قوت کی دہائی دی ہے:

> ''عوام الناس معاشرے میں امن وانصاف کے ساتھ جینا چاہتے ہیں اور بس۔ لیکن عوام الناس کو امن اور انصاف دینے والوں کو یہ سودا بہت مہنگا دکھائی دیتا ہے۔ حکمراں طبقہ یہ جانتا ہے کہ محکوموں کی ایک بہت بڑی تعداد کے پاس ان کا آلۂ حرب صرف الفاظ ہیں اور ان میں سے معدودے چند کے پاس قلم ہے۔ قلم کی طاقت لفظ ہے۔ اگر لفظ کو کمزور اور بے آبرو کر دیا جائے تو قلم خود بخود اپنی طاقت کھو بیٹھتا ہے۔ اس طرح قلم کے قطرے نکلتے ہوئے آبرو باختہ الفاظ رائے عامہ کا رخ اسی طرف موڑ دیتے ہیں جس طرف حکمراں طبقہ موڑنا چاہتا ہے۔ ایسے میں سماج کا وہ طبقہ جس کا آلۂ حرب قلم ہے اس کا یہ فرض بن جاتا ہے کہ لفظ کو بے آبرو، بے معنی اور بہروپیا ہونے سے بچائے رکھے اس لیے کہ لفظ ہی تو وہ بارود ہے جو قلم کی نال میں بھری جاتی ہے۔ آج لفظ کے گرد سازشوں کا جو جال پھیلا ہوا ہے۔'' (اردو ادب شمارہ 319، ص 8)

اسلم صاحب ایک ضابطہ بند شخص تھے۔ خارج سے زیادہ باطن کی سیاحی ان کا وطیرہ تھا۔ انسان دوست اور انسان شناس تھے۔ 'جواب جاہلاں باشد خموشی' ان کا کلمہ تھا۔ بدکلاموں اور بدزبانوں کو منھ لگانا ان کا شیوہ نہ تھا۔ ناگوار خاطر بات پر کبھی کبھار مناسب لفظوں میں جواب بھی دیتے، لیکن وار نہیں کرتے اور اکثر زبانِ خاموش اور چہرے کے معنی خیز تاثرات سے دوسرے کو اپنے عندیے سے آگاہ بھی کر دیتے تھے، لیکن کند ذہن حضرات کے لیے جسمانی حرکات وسکنات اور باڈی لینگویج کی حرف شناسی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ ایک مرتبہ NCERT میں کسی مسئلے پر بحث کے لیے اردو کے کئی جامعاتی اساتذہ کو مدعو کیا گیا تھا۔ اس میں اسلم پرویز صاحب اور غالباً شمیم حنفی صاحب اور قدوائی صاحب کے علاوہ کئی اور حضرات موجود تھے۔ اس مجلس میں ایک حضرت کو پتہ نہیں اسلم صاحب سے کیا کد تھی، ان پر کھلّم کھلاّ طنز وطعن کرنے لگے۔ آدابِ مجلس کا بھی انھوں نے خیال نہیں رکھا۔ اسلم صاحب چپ چاپ بیٹھے رہے۔ این۔سی۔ای۔آر۔ٹی کا اسٹاف بھی حیران پریشان۔ یہ ایک طرح کی بدزبانی اور بدکلامی تھی۔ مجھ سے نہیں رہا گیا۔ میں نے طنزیہ حربوں کے ساتھ انھیں جو آڑے ہاتھوں لیا تو وہ نہ صرف ہنسی میں ٹال گئے۔ بلکہ ایسی خاموشی طاری کی کہ پھر آخر تک کچھ بول نہ سکے۔ پروفیسر نعمان خان اور حنان دیوان خان نے بعدازاں میرا شکریہ بھی ادا کیا۔ کہنے کا مقصود یہ کہ اسلم صاحب جیسے مہذب، اصول پسند، وضع دار اور ادب کی غیر معمولی فہم رکھنے والے حضرات جن سے ہمارے حوصلوں کو مہمیز لگتی تھی اور جن سے انسانیت کا نام بلند تھا، اب کم ہوتے جا رہے ہیں۔ یہ ایک بہت بڑا المیہ ہے۔

اسلم صاحب کا مطالعہ وسیع تھا، بلکہ یہ کہیے کہ وہ کل وقتی پڑھاکو تھے۔ کلاسیکی ادب پر گہری نظر تھی بلکہ کلاسیکی شاعری کے اسرار ورموز سے جو اساتذہ پوری طرح واقف تھے اور جن سے ان کی سخن شناسی کو آب وتاب ملی تھی ان میں اسلم صاحب کا شمار آخری صف کے ارا کین میں کرنا چاہیے۔ اب کلاسیکی اصناف کو پڑھانے والے ہی نہیں انھیں صحیح طریقے سے ادا کرنے والوں کا بھی قحط ہوتا جا رہا ہے اور کہیں کہیں پوری طرح ہو چکا ہے۔ اب کلاسیکی ادب پڑھانا کیا ہے دوسروں سے زیادہ خود کو دھوکہ دینا ہے۔ علم ہو تو بانٹ کر خوشی ہوتی ہے، جو بڑی نیکیوں میں سے ایک نیکی ہے۔ اسلم صاحب نے یہ خوشی اور یہ نیکی خوب کمائی اور وہ یقیناً جزائے خیر کے مستحق ہیں۔ ہم ان کے لیے دعا گو ہیں، خدا ان کے درجات بلند کرے۔

☆☆☆

شمس الحق عثمانی

ہر طرح استاد

کانگریس دو دھڑوں میں بٹی اور پارلیمانی انتخاب کا علان ہوا تو کانگریس آئی نے حلقۂ چاندنی چوک سے مسز سبھدرا جوشی کو ٹکٹ دیا۔ خلیق انجم صاحب اور اسلم صاحب کندھے سے لاؤڈ اسپیکر لٹکائے سڑک سڑک اور محلے محلے تقریریں کرتے پھر رہے تھے؛ اِن دو کے ساتھ تیسرا تھا راقم الحروف۔ جہاں چار چھ لوگ کھڑے نظر آتے ہم میں سے دو اُن میں جا ملتے اور تیسرا اُس طرف منہ کر کے تقریر شروع کر دیتا کہ پارلیمنٹ کا یہ الیکشن کتنا اہم ہے، بینکوں کو قومی ملکیت میں کیوں لیا گیا ہے، عام لوگوں کو اس سے وہ فائدہ ہوں گے جو پہلے حاصل نہیں تھے، اندرا گاندھی کا اور دوسروں کا بنیادی موقف کیا ہے، وغیرہ وغیرہ۔

ہم یہ باتیں، درمیانی اور تیسرے طبقے کے لوگوں تک خاص طور پر پہنچانا چاہتے تھے لہٰذا علاقے کے کٹڑوں اور کارخانوں میں جا کر وہاں کے کارندوں اور مزدوروں سے بھی خطاب کی کوشش کرتے۔

سڑکوں اور بازاروں کے قدرے کشادہ گوشوں اور کوچوں میں اس 'مجمع بازی' کے دوران محسوس ہوا کہ تقریروں کا آغاز بھلے ہی چار چھ لوگوں کی موجودگی میں ہوتا ہو مگر دیر سویر کچھ راہ گیر بھی رُک کر سامعین میں شامل ہو جاتے ہیں۔ لیکن برقع پوش خواتین، بس ٹھٹکتی ہیں یا اس مردانہ جمگھٹ سے چار چھ قدم پرے رُک کر، دو چار جملے سنتی ہیں اور اچانک ہڑ بڑا کر چل کھڑی ہوتی ہیں۔

آبادی کے نصف بہتر کا یہ رویہ دیکھا اور محسوس تو کیا تینوں نے مگر زبان کھولی اسلم صاحب

نے:

''یارخلیق! یہ عورتیں...''

''ہاں،عورتیں ہیں''۔

''آخر یہ بھی تو ووٹر ہیں''۔

''یہ آخری ووٹر ہیں، پہلے ان کے میاں اور باپ بھائی ہیں، جو وہ کہیں گے یہ وہی کریں گی''۔

''ضروری نہیں ہے کہ جہاں مہر لگائیں، وہی میاؤں اور باپ بھائی کو بتائیں۔ بہت سے فیصلے خود کرنے لگتی ہیں،لڑکیاں خاص طور پر۔ دیکھانہیں، کیسے رک رک جاتی ہیں،تقریر سننے کو۔ ہمیں گلیوں کے اندر، اِن کے گھروں کے سامنے جانا چاہیے، ایسے وقت کہ جب یہ پکانے ریندھنے سے کچھ فارغ ہوں''۔

مشورے پرعمل شروع ہوا،تقریروں کی زبان سادہ و بامحاورہ کی گئی۔خلیق صاحب نے اپنی چٹکلے آزمائے اور بچوں سے نعرے لگوائے۔گھروں کی دہلیزوں اور چوکیوں سے تقریریں کرتے ہوئے اندازہ ہوا کہ بات اگر بردباری اور سہجتا سے کی جائے تو پردے کی یہ بوبوئیں غور سے سنتی ہیں،سر ہلاتی ہیں۔کئی بار دروازوں کی اوٹ میں کھڑی اور چھجّوں سے لٹکی عورتیں تا دیر ٹس سے مس نہ ہوئیں۔ایک یا غالبًا دو جگہ ایسا بھی ہوا کہ کواڑوں کی اوٹ ٹھُڑ گئی اور چھجّوں کا بھراؤ خطرے کے نشان کو چھونے لگا تو کشادہ انگنائی کی مالکن نے کہلا بھیجا کہ اندر آکر یہ باتیں بتائیے۔

اسلم صاحب نے اپنی ایک تقریر میں کہا کہ اندرا جی نے عورت ہونے کے ناطے ہی سبھدرا جوشی کو آپ کے علاقے سے کھڑا کیا ہے، وہ چاہتی ہیں کہ علاقے کی عورتیں، اِس فیصلے کی لاج رکھیں۔ اِس بات پر خلیق صاحب نے تالی بجائی تو چھجّوں اور ڈیوڑھیوں سے بھی تالیوں کی آوازیں سنائی دیں۔

اسلم صاحب تقریباً ہر روز نئے نئے نکتے لکھ کر لاتے اور انھیں تقریروں میں برتنے کی تاکید کرتے۔

دن، سہ پہر کی طرف بڑھ چلا تھا۔گھڑی کھول کر، پُرزے پٹرول میں ڈبو رہا تھا کہ ایک آواز نے پوچھا:

''عثمانی صاحب آپ ہی ہیں؟''

''جی ہاں، فرمائیے''۔
''آپ کو اسلم پرویز صاحب نے بلایا ہے، سات بجے، کالج میں''۔
''مگر میں تو آٹھ بجے تک، دکان کے بعد جا پاؤں گا''۔
''بتا دوں گا۔ انھوں نے تقاضا کیا ہے، ضرور ملیں — السلام علیکم''۔
ایسا تقاضے بھرا بلاوا تو اسلم صاحب کی طرف سے کبھی نہ آیا تھا۔ کبھی کبھار کا ملنا رہ گیا تھا۔ کسی اتوار کو انجمن تعمیرِ اردو کی نشست میں یا اتفاقاً ریڈیو کی اردو سروس میں۔

اسٹاف روم کی دہلیز پر رُک کر دیکھا: اسلم صاحب نہیں تھے۔ عظمت صاحب چائے کے آگے سر جھکائے بیٹھے تھے۔ میری آہٹ پا کر گردن اٹھائی۔
''السلام علیکم — سر، وہ، اسلم صاحب نے بلوایا تھا''۔
''ہاں، ٹھیک ہے، اسلم کلاس میں ہیں۔ بیٹھو، چائے پیو گے؟''
''سر وہ اسلم صاحب...''
''آتے ہی ہوں گے۔ مجھے تو ایک کام ہے۔ تم اُن سے ملنا ضرور...لو وہ آ گئے''۔
کچھ بے ترتیب کرسیاں، قطار میں کرتے اسلم صاحب، قریب پہنچے۔
''یہ آ گئے ہیں اسلم، مجھے تو جانا ہے، تم اِنھیں بتاؤ''۔
اسلم صاحب نے اِدھر اُدھر کی کرسیوں پر نظر ڈالی اور بولے:
''یہاں نہیں، باہر چلتے ہیں''۔

میں حیرتوں میں گھِرا، اُن کے پیچھے۔ آفس کی دائیں جانب کا ایک کلاس روم خالی پا کر اُس میں داخل ہوئے۔ دیوار سے لگی ڈیسک پر آڑے بیٹھ کر، اپنے دائیں سہ نشستی ڈیسک کی طرف اشارہ کیا:
''تشریف رکھیے''۔
میں گھٹنے اُن کی طرف کر کے ٹک گیا۔
''کیا کر رہے ہیں آج کل؟''
''سر، وہی گھڑی سازی''۔
''جناب عثمانی صاحب، آپ کو زحمت اِس وجہ سے دی گئی ہے کہ یہاں اِسی سال سے اردو آنرز شروع ہو رہا ہے اور آپ کو اُس میں داخلہ لینا ہے''۔

’’مگر سر، میں تو...‘‘

’’کہیے کہیے...رک کیوں گئے؟‘‘

’’میں تو صبح سے آٹھ بجے تک، ایک دکان پر کام کرتا ہوں۔ جب کام زیادہ ہوتا ہے تو وہ مجھے اپنے ساتھ گھر لے جاتے ہیں، رات کو ڈیڑھ دو بجے چھٹی ملتی ہے‘‘۔

’’کوئی بات نہیں، ایسا تو کبھی کبھی ہی ہوتا ہوگا؟‘‘

’’مگر روزانہ تو دکان بند کرتے کرتے آٹھ بج جاتے ہیں‘‘۔

’’آپ کوشش کرکے جتنی جلدی ہو سکے آجایا کیجیے گا۔ داخلہ آپ کو ضرور لینا ہے۔ میں نے انجم عثمانی کو بھی بلوایا ہے۔ آپ بھی ہو سکے تو ان سے کہیے، دو عثمانی ہو جائیں گے‘‘۔

’’مگر سر، جو کلاسیں مس ہوں گی، ان کی حاضریاں، سال کے آخر میں...‘‘

’’نہیں نہیں، حاضریاں کم نہیں ہوں گی— آپ بس داخلہ فارم لیجیے اور کل پرسوں تک بھر لائیے۔ اپنے وہ تقریروں وغیرہ کے سرٹیفکیٹ بھی لگائیے گا، اٹیسٹیڈ کا پیاں‘‘۔

میری کچھ اور سنے بغیر اٹھے، دفتر میں گئے اور فارم لا کر مجھے تھماتے ہوئے بولے:

’’پرسوں تک ضرور بھر لائیے— میں انتظار کروں گا‘‘۔

بس اسٹاپ سے عمارت تک پہنچتے پہنچتے، بارش اور برفانی ہوا کے جھکڑوں نے بدن پر لرزہ طاری کر دیا۔ ہونٹ سکڑ کر شاید نیلے پڑ گئے ہوں، سینہ تو تھا ہی برف۔ دو بٹنی کوٹ، بازوؤں کی پکڑ میں بھی پھڑ پھڑا رہا تھا۔ کوٹ کے نیچے کا سوئٹر لگتا تھا ہے ہی نہیں۔

لوہے کا بخ کواڑ جیسے تیسے دھکیلا، لپک کر اُس گلیاری میں جا کھڑا ہوا جو چھ سات قدم بعد لاؤنج میں پہنچاتی تھی۔ دیوار سے لگ کر چہرہ پونچھتے پونچھتے محسوس ہوا کہ دو قدم آگے کچن کے دروازے سے حدّت کی خفیف لہر آئی ہے۔ مچی مچی پلکیں وا ہوئیں تو اُس جانب لپکا۔ گیس اسٹوو جگمگائے ہوئے تھے۔ دونوں بانہیں حدّت کے لیے پسر گئیں، کپکپاتی انگلیاں اور سکڑتی ہتھیلیاں اسٹوو کے شعلوں سے بس انچ بھر دور، مٹھیاں بنانے لگیں۔ جب انگلیاں پوری کھلنے لگیں تو دونوں پنجے آگ سے مانگی حدّت چہرے اور سینے تک پہنچانے لگے۔

ہتھیلیاں ایک بار آنکھوں سے سرکیں تو دیکھا کہ دروازے میں کھڑے ہشّا بشّاش اسلم صاحب، ہیلمیٹ کا گیلا تسمہ، گلے سے سرکا رہے ہیں۔

''اوہو، عثمانی صاحب! آپ تو خاصے بھیگ گئے— مگر بھئی گرم ہتھیلیاں، آنکھوں پر زیادہ نہ پھیریے، نظر کمزور ہو جاتی ہے''۔

میں نے گرم ہاتھوں کو سینے پر دباتے ہوئے کہا: ''چہرہ اور سینہ برف ہو گئے تھے سر''۔

''ہم تو بھئی، ایسے میں سوئٹر کے نیچے اخبار لگا لیتے ہیں''۔ یہ کہتے کہتے، کوٹ کے نیچے کا سوئٹر تھوڑا اوپر سرکا کر اخبار کی تہیں دکھا دیں۔

''سر، بس کی کھڑکی کا شیشہ، اسٹیشن سے یہاں تک بند ہی نہیں ہو سکا۔ اُس کی گھنڈی ٹوٹی ہوئی تھی، سوراخ پر انگلیوں کی پکڑ بنتی ہی نہ تھی''۔

''سوراخ میں بال پین لگا کر شیشہ سرکاتے— پہلے تو ہم نے کئی بال پین توڑے مگر اب پین کا تھوڑا سا سرا پھنسا کر، دونوں ہاتھوں کی انگلیوں سے کھینچتے ہیں، کھڑے ہو کر، یوں قلم نہیں ٹوٹتا— اسکوٹر کے حالات بنتے بنتے، آپ فی الحال ہیلمیٹ تو خرید ہی لیجیے۔ کبھی کبھی کھونٹا دیکھ کر بھی بھینس آ جاتی ہے۔

کتنی تھی، یہ تو نہیں یاد مگر تھی سردی ہی۔ رات کے آٹھ بجنے والے تھے۔ دستک کے جواب میں دروازہ اسلم صاحب نے ہی کھولا— ''آیئے، آیئے، انتظار تھا آپ کا، تشریف لایئے''۔ چوکھٹ پار کرتے کرتے دیکھا کہ ثریّا باجی، دالان کے تخت سے دسترخوان سمیٹ رہی ہیں۔ اُسی جانب بڑھتے اسلم صاحب، رستے سے دائیں کو دبتے ہوئے کہنے لگے: ''اِدھر ہی آ جایئے، کھانا ہم کھا چکے ہیں— اب سوپ پئیں گے، آپ کو بھی پلائیں گے۔ چائے تو آپ مغرب کے بعد پیتے نہیں''۔

تخت پر دوسرا دسترخوان سنوارتی ثریّا باجی نے سلام کا جواب اور جینے کی دعا دینے کے بعد کہا: ''اب کے تو بڑے دنوں بعد آئے؟''

''ہاں— یہ اب بہت مصروف ہو گئے ہیں''۔ اسلم صاحب نے گویا میرا دفاع کیا۔ باجی نے تین بڑے بڑے مگ، پلیٹ میں تین لمبے چمچے اور دو تہے کپڑے پر سوپ کی پتیلی، اسلم صاحب کے سامنے رکھ دی۔ انھوں نے پورا بدن سجو کر، ہاتھ پتیلی کی طرف بڑھائے، اُس پر دھرے موٹے رومال سے ڈھکنی آدھی سے کچھ کم سرکائی، مضبوط چٹکیوں میں پتیلی سنبھال کر تینوں مگ، بالترتیب، پہلے آدھے سے کم کم بھرے، پھر خالی حصّوں کو دوبار میں پُر کر کے، مگوں کے ہم قد چمچوں سے سوپ

کو یک جان کر دیا۔ پتیلی واپس اُس کے کپڑے تک پہنچائی اور موٹا رومال پوری ڈھکنی پر کناروں تک جما دیا۔ پہلا کپ میرے، دوسرا باجی کے اور تیسرا اپنے آگے دسترخوان میں دھنسا کر بولے:

''لیجیے صاحب، گڈّیوں اور سبزیوں کا سوپ''۔

''یعنی آپ نے سبزیاں مسلمان کی ہیں''۔

ہنسے اور کہنے لگے: ''ٹھیٹ جاڑوں کی سوغات ہے؛ شروع ہو جایئے، اسے گرما گرم ہی پینا چاہیے، ٹھنڈا ہو جائے تو ہیک دینے لگتا ہے''۔

سوپ کے جملہ مشمولات اور کھولانے کی مفصّل ترکیب بتا کر، کہنے لگے: ''جاڑوں میں بنوایا کیجیے، پورے سال کام کرتا ہے''۔

جامعہ ملّیہ اسلامیہ میں منعقدہ این سی ای آر ٹی کی ورک شاپ اختتام کو پہنچی۔ ہال سے باہر کا رخ کرتے ہوئے دیکھا کہ اسلم صاحب دروازے پر رُکے ہوئے ہیں۔ قریب پہنچا تو کہنے لگے: ''اب تو گھر ہی جائیں گے نا؟''

''جی ہاں، شعبے میں اب کون رہا ہوگا''۔

''تو آیئے، ہمارے ساتھ ترکمان گیٹ تک چلیے، وہاں سے بلیماران کے لیے رکشا پکڑ لیجیے گا''۔

تکونہ پارک پر کھڑے اسکوٹر والوں سے خود ہی بات کرنے لگے۔ چاہتے تھے کہ میٹر کے مطابق کرایہ دیں مگر جب کوئی نہ مانا اور منہ مانگے کا ہی طالب رہا تو اسّی روپے سے زیادہ نہ دینے پر اڑ گئے۔ میں نے کچھ کہنے کی جرأت کی تو سمجھانے لگے کہ یہاں سے ترکمان گیٹ بہ مشکل پندرہ کلومیٹر ہوگا، اِس لحاظ سے اسّی روپے بھی کچھ زیادہ ہی ہیں۔

اسکوٹر (اب لاموجود) ہوٹل رنجیت کے قریب پہنچا تو میں نے ''سر، اجازت دیں تو...'' کہتے ہوئے، بیگ کی زِپ سرکانی چاہی۔ کلائی پر ہاتھ رکھتے ہوئے بولے: ''بڑے تو آپ ہو گئے ہیں مگر ابھی اِتنے نہیں— میں آپ کے رکشا میں قبروں تک جاؤں گا، اُس کا کرایہ آپ کے ذمّے۔ بلّیماران پہنچ کر، کرایہ دے ضرور دیجیے گا''۔

این سی ای آر ٹی کی ایک ورک شاپ میں، آٹھویں جماعت کے لیے لکھی گئی معاون کتب

فائل کرنی تھیں۔ ابتدائی کارروائی میں اسلم صاحب کا یہ مشورہ سب نے قبول کیا کہ ایک کتاب، تین تین اساتذہ کے سپرد کی جائے؛ کتاب کا مصنّف اگر ورک شاپ میں شریک ہے تو وہ بھی اُن تین میں شامل ہوتا کہ وقتِ ضرورت وضاحت کر سکے کہ کوئی پارا، جملہ یا لفظ، کیوں لکھا گیا ہے۔

جو مسوّدہ اسلم صاحب کو سونپا گیا اُس کے مصنّف صاحب، ورک شاپ میں شریک تھے۔ اسلم صاحب نے کنو ینر سے کہا: ''تیسرا نام ہمارے ساتھ عثمانی صاحب کا لکھ لیجیے''۔ فائل سنبھال کر، بیضوی میز اور اس کے گرد پڑی کرسیوں پر نظر دوڑائی اور دروازے کے قریب اُس سرے کی طرف بڑھے جہاں تین کرسیوں کے اِدھر اُدھر بھی کچھ کرسیاں خالی تھیں۔ ایک کرسی سنبھال کر، صاحبِ مسوّدہ کو اپنے بائیں اور مجھے دائیں بیٹھنے کا اشارہ کیا۔ قلم نکال کر مسوّدہ کھولا اور آواز دبا کر پڑھنے لگے۔

چار چھ صفحوں سے گزرتے گزرتے اندازہ ہوا کہ صاحبِ مسوّدہ اپنے لکھے ہر پارے کو سونے چاندی کا تودہ اور لفظ لفظ کو موتی ہیرا سمجھے ہوئے ہیں۔ وہ بھی اسلم صاحب کے شاگرد رہے تھے مگر نئے نئے پروفیسری پر فائز ہوئے تھے۔ کام کم اور کج بحثی زیادہ ہو رہی تھی۔ دروازے سے جاتے آتے اساتذہ، ہماری کرسیوں کے پیچھے رُک رُک جاتے۔ بعض نے صاحبِ مسوّدہ کو پروفیسری کی مبارک باد دی۔ وہ ہر مبارک کی سینے سے لگانے کے لیے کرسی چھوڑ دیتے۔

اسلم صاحب نے یک بارگی قلم بند کر دیا اور گردن جھکا کر بولے: ''بھئی اِس میں تو کام رفو کا بہت، بہت، بہت ہے''۔ جملے کے مخاطب خود بھی تھے اور بائیں دائیں کے شاگرد بھی۔ ایک ایک 'بہت' تینوں کے لیے۔

پھر فائل ایک طرف سرکا کر اٹھے اور کنو ینر کے پاس جا کر کچھ بات کرنے لگے۔ دو تین منٹ بعد کنو ینر صاحب آگے اور وہ پیچھے، واپس آئے۔ شاگردوں سے کہا: ''آیئے، سامنے کے چھوٹے کمرے میں چلتے ہیں۔ وہاں بات چیت میں دقّت نہیں ہوگی''۔

اُس کمرے میں اسلم صاحب، پانچ روز تک، دو شاگردوں کے درمیان عین ممکن ناچاقی کو بھی رفع دفع کرتے رہے اور مسوّدے کو اپنے قلم سے سرخرو بھی۔

●❖●

انجم عثمانی

ہمارے استاد- ڈاکٹر اسلم پرویز مرحوم

کچھ یادیں

یہ تقریباً پینتالیس برس پہلے غالباً 1974-75 کی بات ہے، ہمیں دلّی کالج (موجودہ ذاکرحسین دلّی کالج) میں بی اے آنرز اردو کی شبینہ کلاسز میں داخلہ ملا تھا اور ہم براہِ راست ڈاکٹر اسلم پرویز کی شاگردی میں آگئے تھے۔ ہم تازہ تازہ مدرسے سے آئے تھے اور کلاسز کے اُس طریقے کے عادی تھے جس میں استاد متن، حاشیہ، بین السطور، ترجمہ اور کتاب سے متعلق بیشتر باتیں باقاعدہ پڑھاتا ہے اور شاگرد باقاعدہ یاد رکھتا ہے۔ کالج کا مروّجہ طریقۂ تعلیم ظاہر ہے اس سے مختلف بھی تھا، ہمارے لیے نیا بھی تھا۔ یہاں استاد سے اتنے گہرے اور براہِ راست تعلق کا تجربہ نہیں ہوتا جو مدرسے کے طریقۂ تعلیم میں ہوتا ہے لیکن ہماری خوش نصیبی کہ چند استاد ایسے ضرور ملے جو سچ مچ ہمارے براہِ راست معلم رہے۔ ان چند میں سے ڈاکٹر اسلم پرویز بھی تھے جنھوں نے ہمیشہ ہماری رہ نمائی کی اور جب بھی ضرورت ہوئی ہم اپنے حصے کا شاگردی کا حق استعمال کر لیتے اور ہمیں کبھی مایوسی نہ ہوتی۔

ڈاکٹر اسلم پرویز بہت سی ادبی، علمی، تحقیقی وتنقیدی اور شاعرانہ صفات سے متصف تھے مگر مزاج میں وہ خشکی، کھر دراپن اور نخوت نہیں تھی جو عام طور پر 'ایسی صفات' کا 'سائڈ اِفیکٹ' ہوتی ہیں۔ بذلہ سنجی، شگفتگی اور خوش خلقی ان کے مزاج کا ایسا دلکش پہلو تھا جس سے بے تکلفی کی راہ ہموار ہوتی اور زمانی بُعد قربت میں بدل جاتا تھا۔

ڈاکٹر اسلم پرویز اپنی تمام تر خودداری، قابلیت، شہرت اور ادبی معتبریت کے باوجود ایسے منکسرالمزاج اور شریف النفس شخصیت تھے کہ جو کبھی یہ احساس نہیں ہونے دیتے کہ وہ دوسروں سے زیادہ جانتے ہیں۔

میں نے ملازمت کی عمر کا زیادہ تر حصہ دوردرشن میں پروگرام پروڈیوس کرنے اور ہدایت

کاری میں گزارا۔اس کام میں سارے گلیمر کے باوجود ہمیشہ یہ خدشہ بنا رہتا ہے کہ پروگرام میں شرکت کرنے والوں میں کسی کو نہ جانے کون سی بات ناگوار ہو جائے اور پروگرام کی صحت پر اثر پڑنے لگے اس لیے کہ شرکا کی ظاہری حالت کا تو میک اپ ہو سکتا ہے مگر تکنیکی ترقی کے بعد بھی باطنی حالت کا کوئی میک اپ ایجاد نہیں ہو سکا ہے۔ مجھ جیسے لوگوں کو اکثر ایسے امتحانات سے گزرنا پڑتا ہے جب ہدایت کار ہوتے ہوئے بھی 'بے ہدایت' افراد کی منظوم و منثور ہدایت کا 'ہدیہ' کے طور پر برداشت کرنا پڑتا ہے۔ وہ تو شکر ہے کہ پروگرام کی ہدایت کاری کی ٹریننگ، مشق کے ساتھ کچھ بزرگوں اور استادوں کے طفیل تھوڑی سی اخلاقی ہدایت بھی حاصل کر لی تھی ورنہ کیا سے کیا ہونے میں کیا دیر لگتی ہے۔

ڈاکٹر اسلم پرویز ان مہذب اور مشفق شخصیات میں سے تھے جو جب بھی تشریف لاتے تو نہ صرف اپنی علمیت، استادی اور مہارت کو پروگرام پروڈیوسر پر نہیں لادتے بلکہ اسے اپنا کام کرنے کی آزادی اور حوصلہ دیتے ہوئے پروگرام کی ریکارڈنگ، دفتری انتظام کی تکالیف کو خندہ پیشانی سے برداشت کرتے اور متعلقہ پروگرام کو اپنی مہارت سے فائدہ پہنچاتے تھے۔اعلیٰ ظرفی کی ایسی مثالیں فی زمانہ اتنی کم ہوتی جارہی ہیں کہ سچ مچ شفقت کو آنکھیں ترسنے لگی ہیں۔

ڈاکٹر اسلم پرویز ہمارے ایسے استاد تھے جن کی کلاس ہمارے لیے تقریباً چار دہائیوں تک جاری رہی۔اس کلاس کا نہ وقت متعین تھا، نہ مدت، نہ موضوع، نہ نصاب؛ جب بھی ہمیں ضرورت ہوتی فون کر لیتے:

''سر! وہ اس مفہوم کے لیے مناسب لفظ نہیں مل رہا ہے۔

سر! اِس موضوع پر فلاں کے علاوہ کس کس سے بات کی جا سکتی ہے۔

سر! فلاں کتاب یا معلومات کہاں سے حاصل کروں'' ـــ وغیرہ وغیرہ۔

اور اُن کی شفقت کا یہ عالم تھا کہ کبھی یہ نہیں کہا کہ ''میاں! آپ کی کلاس تو عرصہ ہوا برخاست ہو چکی ہے، کب تک آپ کی استادی کی پاداش میں معلومات گھر بنے رہیں گے''۔ نہ ہی ہمیں یہ خوف یا تکلف ہوتا کہ سر منع کر دیں گے کیوں کہ ہم جانتے تھے کہ ڈاکٹر اسلم پرویز اساتذہ کی اس قبیل سے تعلق رکھتے تھے جن کی کلاسیں درس گاہوں سے باہر بھی جاری رہتی ہیں اور جو شاگردوں کو اولاد کی طرح چاہتے اور تربیت کرتے ہیں بھلے وہ ہم جیسا 'طویل المدت' شاگرد ہی کیوں نہ ہو۔

ہمارے استاد ڈاکٹر اسلم پرویز اس دنیا میں نہیں ہیں لیکن ان کا علمی و ادبی فیض جاری ہے، جاری رہے گا ـــ اللہ تعالیٰ اُن کو جوارِ رحمت میں جگہ دے۔ آمین! ●●

سرور الہدیٰ

ڈاکٹر اسلم پرویز

اک دھوپ تھی جو ساتھ گئی آفتاب کے

6 ستمبر 2017 کی صبح ڈاکٹر اسلم پرویز کا انتقال ہوا۔ وہ تقریباً 85 برس کے تھے۔ 5 اکتوبر 1932 کو وہ دہلی میں پیدا ہوئے۔ ان کی ابتدائی تعلیم ترکمان گیٹ کے ایک پرائمری اسکول میں ہوئی۔ اینگلو عربک اسکول سے ہائی اسکول پاس کیا۔ انھیں علی گڑھ یونیورسٹی نے بی اے اور دہلی یونیورسٹی نے ایم اے اور پی ایچ ڈی کی ڈگریاں تفویض کیں۔ یہ تمام تفصیلات تاریخ کا حصہ ہو چکی ہیں لیکن اسلم پرویز کی شخصیت تاریخ کا حصہ ہوتے ہوئے بھی تاریخ کا حصہ نہیں بن سکی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے علمی اور تدریسی طور پر جو کارہائے نمایاں انجام دیے ہیں انھیں یاد کرنے والوں کی ایک بڑی تعداد موجود ہے اور وقت کے ساتھ اس تعداد میں اضافہ ہی ہوگا۔ ان کے امتیاز کا سب سے بڑا حوالہ ان کی تدریسی زندگی ہے۔ انھوں نے جس ذمہ داری کے ساتھ طالبِ علموں کو پڑھایا اس کی مثال مشکل سے ملے گی۔ وقت کی پابندی کے ساتھ لیکچر کی تیاری کرنے میں ان کا کوئی جواب نہیں تھا۔ کم و بیش 23 سال انھوں نے جے این یو کے ہندستانی زبانوں کے مرکز میں درس و تدریس کے فرائض انجام دیے۔ اس درمیان جس طالبِ علم نے بھی ان سے پڑھا اور استفادہ کیا وہ ثروت مند ہو کر وہاں سے نکلا۔ وہ شاعری پڑھاتے تھے۔ اس وقت ہندستان کی مختلف کالج اور یونیورسٹی میں جو لوگ پڑھا رہے ہیں ان میں اسلم پرویز کے طالب علم بھی ہیں جو یہ کہتے ہیں کہ شاعری پڑھنے اور پڑھانے کا سلیقہ اسلم صاحب نے سکھایا۔ کسی استاد کے لیے اس سے بڑی بات کیا ہو سکتی ہے۔

11 ستمبر کی صبح جب میں دلی آیا تو یہ احساس شدید تھا کہ اب یہ وہ دلی ہے جو اسلم پرویز کے

وجود سے خالی ہے اور اب مجھے اسی دلی میں بقیہ وقت گزارنا ہوگا۔ اس خیال سے میں گھبرا جاتا ہوں، اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ میں آج جو بھی ہوں جیسا بھی ہوں اس کی بنیاد اُسی وقت پڑ گئی تھی جب میں جے این یو میں ان کا طالب علم بنا تھا اور وہ شعر وادب کے مسائل پر جس طرح کلاس اور کلاس کے بعد گفتگو کرتے تھے اس نے میرے لیے مستقبل کی راہیں ہموار کیں۔ میں آج جیسی بھی نثر لکھتا ہوں اس میں اگر کوئی حسن ہے تو اس میں سب سے بڑا افیضان اسلم پرویز صاحب کا ہے۔ مجھے فخر ہے میں ان کا شاگرد ہوں۔ میں اپنے گھر اور وطن سے جس ادبی ذوق کو لے کر جے این یو آیا تھا اسلم صاحب نے اسے جلا بخشنے میں جو ایماندارانہ کوشش کی وہ میری زندگی کا اہم واقعہ ہے۔ پہلی مرتبہ میں نے کسی استاد کو اتنے انہماک اور اتنی تیاری کے ساتھ کلاس میں پڑھاتے دیکھا تھا۔ ان کے چہرے پر انبساط کی کیفیت ہوتی اور درمیان میں کچھ لطیفے بھی سناتے تھے۔ طالبِ علموں کو بغور دیکھتے تھے اس سے انھیں اندازہ ہوجاتا تھا کہ طلبہ کی دلچسپی لیکچر میں کتنی ہے۔ اول تو ان کی کلاس میں ذہن بھٹکتا نہیں تھا، ان کی گفتگو اتنی مربوط اور دلچسپ ہوا کرتی تھی کہ کوئی بھی سنجیدہ طالب علم غافل نہیں ہوسکتا تھا۔ جھومتے جاتے تھے اور ہماری تربیت کا سامان بڑھتا جاتا تھا۔ انھوں نے طالب علموں کی فوری ضرورت کا بھی خیال رکھا کہ انھیں اس سطح پر کن خیالات کی ضرورت ہے۔ اسی لیے سلیبس ہمارے لیے کبھی مسئلہ نہیں بنا۔ سلیبس کا ہر حصہ اتنا واضح ہوجاتا تھا کہ ادھر ادھر بھٹکنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی تھی۔ کلاس کے بعد ان کے طالب علم عام طور پر کچھ لکھنے بیٹھ جاتے تھے تاکہ شاعری کا جس طرح انھوں نے تجزیہ کیا تھا اُسے کسی حد تک قلمبند کیا جاسکے۔ اسلم صاحب نے شاعری کو جتنا ڈوب کر پڑھایا اور جس قدر وہ خود محظوظ ہوتے تھے وہ اس بات کا علامیہ ہے کہ اگر استاد باذوق نہیں ہے تو طالبِ علموں کی ذہنی تربیت نہیں کرسکتا۔ وہ بار بار کہتے تھے کہ ذوق بہت بڑی چیز ہے، ذوق پیدا کیجیے۔ پڑھاتے وقت ان کا پورا وجود بعض اوقات بکھرتا سا محسوس ہوتا تھا۔ وہ کسی فن پارے کے تعلق سے ہر چیز بتا دینا اور سمجھا دینا چاہتے تھے۔ میں نے گفتگو کے دوران ان کے کرب کو بھی محسوس کیا، ایسا اس وقت ہوتا تھا جب وہ کسی نقطے کو طالب علم تک پہنچانا چاہتے ہوں اور وہ اُس طرح پہنچ نہ پارہا ہو جس طرح وہ چاہتے تھے۔ اسی لیے بعض اوقات میں نے انھیں افسردہ بھی دیکھا ہے۔ وہ پریشان ضرور ہوتے تھے مگر گھبراتے نہیں تھے، طالبِ علموں کو ڈانٹتے نہیں تھے۔ انھوں نے ادبی فن پارے کے تجزیے میں ایک سے زیادہ طریقۂ کار کو اختیار کیا، اسی لیے بہت ابتداء میں ہمیں اس بات کا تھوڑا شعور ہوگیا تھا کہ کسی شعر کی کئی تعبیریں ہوسکتی ہیں اور انھیں مختلف طریقوں سے پڑھا جاسکتا ہے تاکہ معنی کی طرفیں کھل سکیں۔

اسلم صاحب شعر کے اچھے قاری اور پارکھی ہی نہیں بلکہ اسے شدت سے محسوس کرنے والے بھی تھے۔عموماً لوگ مشکل لفظ کے معنی بتا کر آگے نکل جاتے ہیں،اسلم صاحب کی گفتگو سے محسوس ہوتا تھا کہ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ شعر کی معنوی دنیا لغت سے آگے بھی جاتی ہے۔ایک اچھا شعر ہمیں افسردہ بھی کرتا ہے اور ہماری تنہائی کا رفیق بھی بنتا ہے۔جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ جب سے ادب کو یونیورسٹی میں پڑھایا جانے لگا،ادب کی دنیا محدود ہونے لگی،ذہن جامد ہو گیا اور یہ خیال گھر کرنے لگا کہ ادب بنیادی طور پر درس و تدریس کی چیز ہے۔بیشک تدریسی نظام کے ذریعہ یہ صورتیں بھی وقفے وقفے سے سامنے آئیں لیکن اسلم پرویز جیسے اساتذہ نے شعر و ادب کی تفہیم سکہ بند اصولوں کے ساتھ ایک کھلے ذہن سے بھی کام لیا یہی وجہ ہے کہ ہم یہ محسوس کرنے لگے کہ ذہن کا محدود ہو جانا اس کا تعلق پڑھنے اور پڑھانے والے کی کم مائیگی سے ہے۔اسلم پرویز نے کم و بیش تین دہائیاں تدریسی عمل میں گزاریں۔یہ زمانہ ہماری یونیورسٹی کی تدریسی تاریخ کا اہم زمانہ ہے۔

یونیورسٹی میں ہار اور جیت کا فیصلہ پروموشن کے ہونے یا نہ ہونے سے نہیں ہوتا۔اسلم پرویز پروفیسر نہیں بن سکے مگر اس سے ان کی عظمت میں کمی آنے کے بجائے اضافہ ہی ہوا۔اب کون پروفیسر نہیں ہے۔تمام سنجیدہ اہل علم یہ کہتے ہیں کہ اسلم صاحب اسلم صاحب ہیں اگر پروفیسر بھی ہو جاتے تو اسلم پرویز ہی رہتے۔ایک مرتبہ نیر مسعود نے اسلم پرویز صاحب سے کہا تھا کہ اگر آپ پروفیسر ہو جاتے تو اتنی اچھی نثر نہ لکھ پاتے اس کا یہ مطلب نہیں کہ پروفیسر اچھی نثر نہیں لکھ سکتا۔نیر مسعود کا اشارہ اس حقیقت کی طرف تھا کہ وقت کے ساتھ پروفیسری کا مفہوم بدل گیا ہے اب پروفیسر ہونے کے بجائے یونیورسٹی میں پروفیسری کی جاتی ہے اور لازماً ترجیحات کے بدل جانے کے سبب علم و ادب کی دنیا ثانوی نہ سہی اس کی نگاہ میں بدل ضرور جاتی ہے۔ظاہر ہے کہ اس بات کا اطلاق کسی نہ کسی پروفیسر پر تو ہوتا ہی ہے۔اسلم صاحب نہ خراب نثر لکھ سکتے اور نہ پڑھ سکتے تھے۔ ان کی پہلی کتاب ''انشاء اللہ خان انشا: عہد اور فن'' 1961 میں شائع ہوئی جب وہ تازہ تازہ ایم اے سے فارغ ہوئے تھے۔آج کے بیشتر اساتذہ نہ ادب کی ایسی سمجھ رکھتے ہیں اور نہ ایسی نثر لکھ سکتے ہیں۔وہ نثر پر جتنی محنت کرتے تھے اس کا میں کچھ گواہ ہوں اور خود انھوں نے مجھے اچھی نثر لکھنے کیلیے جتنی تنبیہ کی ہے اور جس قدر اصلاح کی ہے وہ ایک واقعہ ہے۔اب تو بس لکھ دینا اہم سمجھا جاتا ہے اور یہ بھی کہا جاتا ہے کہ آپ زبان نہیں دیکھیے مواد دیکھیے۔اسلم صاحب دلی والے تھے اور انھیں دلی والا ہونے پر فخر تھا لیکن کبھی انھوں نے کسی علاقے یا لہجے کا مذاق نہیں اڑایا۔ویسی فراخ دلی رفتہ رفتہ کم ہوتی جا رہی ہے۔دلوں کی تنگی کا اثر شعر و ادب پر بھی پڑتا ہے اور درس و تدریس کے

عمل پر بھی۔ اسلم صاحب کو بھی اس بات کا احساس تھا کہ اس زمانے میں بہت سے افلاطون اور ارسطو پیدا ہو گئے ہیں جنہیں سمجھانا مشکل ہے۔ اصل افلاطون اور ارسطو ہوتے تو ان سے مکالمے کی صورت پیدا ہو سکتی تھی مگر خود ساختہ افلاطون اور ارسطو سے بات نہیں ہو سکتی۔

رسالہ اردو ادب کی مشمولات کے سلسلے میں وہ کسی دباؤ میں نہیں آتے تھے۔ کسی بڑے ادیب کی تحریر اگر کمزور ہے تو شکریے کے ساتھ لوٹا دیتے تھے۔ میں ایسے قلم کاروں کو جانتا ہوں جنھوں نے اسلم صاحب کے اس رویے کو ناپسند کیا اور یہ کہا کہ بتایئے ان کو مضمون پسند نہیں آیا۔ لیکن ایسے ادیب بھی ہیں جن پر اسلم صاحب کے اس عمل کا مثبت اثر ہوا اور انھوں نے کوتاہیوں پر قابو پانے کی کوشش کی۔ انجمن کی چوتھی منزل پر ایک چھوٹے سے کمرے میں اسلم پرویز نے صبح دس بجے سے شام کے پانچ بجے تک ''اردو ادب'' کو معیاری اور مثالی بنانے میں جس توجہ کا ثبوت فراہم کیا وہ بھی ایک واقعہ ہے۔ اسلم پرویز صاحب اردو ادب کو خالص ادبی رسالہ بنانے کے بجائے اسے اپنے عہد کی سماجی، سیاسی اور تہذیبی صورت حال سے بھی وابستہ کرنا چاہتے تھے۔ انگریزی اخبارات کے تراشے بھی انھوں نے اردو ادب کے ٹائٹل پیج پر شائع کیے اور کئی انگریزی مضامین کے ترجمے انھوں نے خود کیے جو اردو ادب میں شائع ہوئے۔ ان ترجموں کی اچھی خاصی تعداد ہے۔ اسلم پرویز صاحب کی شعر گوئی، شعر فہمی اور زبان و بیان کے تئیں حساسیت کا ذکر کرنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی دیکھنے کی ضرورت ہے کہ انھیں اپنے عہد کے مسائل سے کتنی گہری دلچسپی تھی۔ یہی وہ انداز فکر ہے جو کسی استاد یا ادیب کو قصۂ پارینہ بنانے سے بچاتی ہے۔ اسلم پرویز صاحب کا ذہن اسی لیے آخری وقت تک تازہ کار رہا۔ وہ اردو ادب کے ٹائٹل یا کور پیج پر نایاب کتاب کا کوئی ورق بھی شائع کر دیتے تھے۔ قدیم اور جدید کے درمیان ان کے یہاں دیوار کھڑی کرنے کی غیر ضروری کوشش نظر نہیں آتی۔ اسلم پرویز صاحب کے بغیر اس دہلی کی ادبی زندگی کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا جو اپنے کارناموں کے سبب ہمیشہ یاد کی جائے گی۔ کم سے کم اسلم صاحب کے طالب علم تو انھیں بھلا نہیں پائیں گے۔

اس وقت جب میں یہ مضمون لکھ رہا ہوں انجمن ترقی اردو کا وہ کمرہ میری نگاہوں کے سامنے ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اسلم پرویز صاحب سر جھکائے مطالعے میں منہمک ہیں اور لال روشنائی کا قلم ان کے ہاتھ میں ہے۔ کبھی قلم ٹیبل پر آ جاتا ہے اور کبھی ہاتھ سر پر، کبھی قلم کو سر کی طرف لے جاتے ہیں۔ یہ پوری کیفیت میں نے مختلف موقعوں پہ دیکھی ہے۔ میرے لیے یہ سوچنا مشکل ہے کہ انجمن کا وہ کمرہ اسلم پرویز کے وجود سے خالی ہے اور وہ ہمارے درمیان نہیں ہیں۔

اس کمرے میں میں نے اردو کے اہم ادیبوں کو اسلم صاحب سے ملتے اور گفتگو کرتے دیکھا ہے۔ بلب کی ہلکی لال روشنی میں یہ پورا کمرہ نہایا ہوا معلوم ہوتا تھا، کمرے کی اشیاء پر جب یہ روشنی پڑتی تھی تو کمرہ جگمگا اٹھتا تھا۔ انجمن کے اس چھوٹے کمرے کی ایک تاریخی حیثیت ہوگئی ہے۔ اسلم صاحب کی یہ ایک ایسی خلوت تھی جس میں ایک زمانہ سرگرم سفر تھا۔

ان سب کے درمیان اسلم پرویز صاحب کی شخصیت خود ہی روشنی کا منبع اور استعارہ تھی۔ یہ وہ روشنی تھی جو داخل کی طرف سے آرہی تھی۔ یہ روشنی برسوں کی ریاضت سے پیدا ہوئی تھی اور اس نے اندھیروں سے بڑا مقابلہ کیا تھا۔ کچھ کہے اور سنے بغیر اسلم صاحب کلیم عاجز کے اس شعر پر عمل کرتے رہے:

یہ غم کس نے دیا ہے پوچھ مت اے ہم نشیں ہم سے
زمانہ لے رہا ہے نام اس کا ہم نہیں لیں گے

اور

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

اسلم پرویز صاحب نے نہ نام لیا اور نہ ہی جاتی ہوئی دنیا کو آواز دی۔ بعض اوقات یہ محسوس ہوتا ہے کہ کاش اسلم صاحب نے تھوڑی جرأت کا مظاہرہ کیا ہوتا اور اپنے حقوق کے سلسلے میں کچھ کوشش کرتے شاید انھیں لگتا تھا کہ ان سب کا حاصل کیا ہے۔ مجھے بھی لگتا ہے کہ کسی کو اگر ہوائی جہاز سے بلایا جارہا ہے تو کیا اس سے اس کا علمی قد بڑھ جائے گا اور اگر کوئی ٹرین کے سکنڈ اے سی کوچ سے جارہا ہے تو کیا اس کی اہمیت میں کمی آجائے گی۔ چناں چہ اس بات کا ذکر بھی ہوتا رہا ہے کہ فلاں صاحب ہوائی جہاز سے جارہے ہیں اور اسلم صاحب ٹرین سے۔ بس اور ٹرین سے سفر کرتے اسلم پرویز نے جو عزت کمائی وہ ہوائی جہاز سے سفر کرنے والوں کے حصے میں کہاں آئی۔ میں نے یہ بھی کہتے سنا ہے کہ اسلم صاحب تو پڑھنے پڑھانے میں رہ گئے۔ اس سے بڑا اعزاز کیا ہوسکتا ہے کہ کوئی پڑھنے پڑھانے میں رہ جائے۔ ہر شخص کو یونیورسٹی کی ملازمت سے سبکدوش ہونا ہے اور دنیا سے رخصت بھی ہونا ہے۔ اسلم صاحب نے جو روش اختیار کی اس میں مستقبل کی تعمیر کا راز پوشیدہ ہے، یہ مستقبل دراصل ان کے طالب علموں کا تھا جن کے لیے انھوں نے کیسی کیسی کاوشیں کیں اور انھیں طالبِ علموں کے روشن مستقبل سے ان کا مستقبل بھی وابستہ ہونے والا تھا۔ ❑❑

BOOK REVIEW
THE LIFE & POETRY OF BAHADUR SHAH ZAFAR

TOM ALTER

kehdo in hasraton se, kahin aur jaa basen
itni jagah kahaan hai, dil-e-daaghdaar mein

Ask these desires to entrust somewhere,
the sacred heart has no place to accommodate them.

THE LIFE & POETRY OF BAHADUR SHAH ZAFAR
Author: Aslam Parvez
Translated by: Ather Farouqui
Publisher: Hay House India, 2017
Details: pp. 240; Price: ₹599 (HB)

Any poet who can write a line like this is not only a great poet, but a great man—simplicity, sorrow, and just the right weight on each word, each phrase.

Aslam Parvez has written a detailed, passionate and superbly crafted ode to this poet—Bahadur Shah Zafar—doomed to be deemed the Last Mughal, but so, so much more than that. He wrote his beautiful verse at a time when all the greatest Urdu poets of 200 years ago were at their zenith—Ghalib, Zauq, Momin, Daag, Shefta—and yet he held his place. This is the story that Parvez tells with such grace and dignity.

I have so far had the great pleasure of reading this book in wonderful English translation by Ather Farouqui. In my almost humble opinion, a translator must be keenly at home in both languages—the

original and the one being translated into—and also deeply aware of the subject matter. Needless to say, Ather Farouqui qualifies totally on both counts; my next pleasure will be to read the original in Urdu, a pleasure which will not be long delayed.

I have had the great joy, challenge, privilege and pleasure of playing Zafar in two stage productions and one television programme. The first play was, and is, *Babur ki Aulaad* (on which the television programme *Hindustan ki Talaash* was based), conceived and written in English by Salman Khurshid as *Sons of Babur*, then translated into flowing Urdu by Ather Farouqui, and finally adapted to the stage with stunning ease by none other than Dr. M. Sayeed Alam. In this play, I perform as the old and dying and exiled Zafar in Rangoon (*kitna hai badnaseeb Zafar, dafn ke liye—do gaz zameen bhi na mili, koo e-yaar mein,* which can roughly be translated as: How helpless Zafar is, he is deprived of even a patch of land for his burial in his motherland), but a Zafar who has lost none of his wit or wisdom.

The second play is Dr. Alam's *Lal Qile ka Aakhri Mushaira*, which takes place around 1850, with a full batting line-up of the top poets of the day. To Zafar's right is Zauq, and then Shauq; to his left, Aish, Momin, and Ghalib—and Daag just behind him—and yet Zafar holds his own, and completes the *mushaira* (poet's assembly) with a ghazal whose *matlaa* (first couplet of a ghazal) is: *ya mujhe afsar e-Shahana banaya hota, ya mera taj gadaya na banaya hota* (Either you should have made me the emperor of emperors, or imparted my crown the tinge of a beggar's bowl), and *maqtaa* (the last couplet of a ghazal) *roz-e mamoora-e duniya mein kharabi hai Zafar—aisi basti se to viraana banaaya hota* (Aplenty are imperfections in worldly delights, a desolate space would be far better instead).

Hence, when I began reading Aslam Parvez's book, I was looking for certain preconceived ideas I had about Zafar, and many I discovered to be true: his loneliness, even before being sent to Rangoon; his financial travails to keep the empire afloat, even though it was floating only in Lal Qila; his part in the first battle for freedom in 1857, reluctant but true; his search for truth in his poetry, often borrowing from other Indian languages than Urdu; his relationships with both Zauq and Ghalib; and the immense sorrow and tragedy of 1857 for Zafar, at a very personal level.

All this you will find in the book by Aslam Parvez—but much, much more as well.

First, the fact that after early shyness and reluctance, Zafar actually did lead the freedom fighters with whatever feeble and few powers he had at his command, and lived on past the brutal murders of sons and nephews to be placed on trial as *baaghi* (rebels) by the very people who had stolen his empire and *watan* (motherland) from him; equally fascinating is the look back on the final 150 years of the Mughal Empire, and the part that Zafar's ancestors played in that decline, as emperors and murderers and poets; then, the amazing financial twists and turns that Zafar faced every day, ranging from begging to cheating to favours being openly granted, which brought about such frustration and anger in Zafar, not to mention sorrow, that he could find only two outlets for these strong emotions—poetry and women; and then the sheer pomp and show, which continued right up to the bitter end, like maqtaa after maqtaa, the last couplet of a ghazal which was only a maqtaa.

When you have the book in your hand, read the end of pages 113, and the beginning of 114—they describe with simple elegance the arrival of the freedom fighters from Meerut on the early morning of 11 May 1857, and Zafar's first reaction to them.

Above all, this book is the story of Hindustan—faults and foibles, and yet such a rich culture, such an ability for all Hindustan to become one, whether in battle, or in verse. Zafar, with his Hindu Rajput mother and Mughal father, was a true Hindustani and inspires us even today, when so few want to call themselves Hindustani.

Parvez-sahib, and Farouqui-sahib, *bahut, bahut shukriya*…

◆

ٹام آلٹر کا یہ تبصرہ — جو ان کی آخری تحریر بھی ہے — انڈیا انٹرنیشنل سینٹر کے
سہ ماہی مجلّے **IIC Quarterly** کے **Autumn 2017** کے شمارے میں شائع ہوا۔

نذرِ پروفیسر اسلم پرویز
(سابق استاد جے این یو، نئی دہلی)

تھا بول چال میں سادہ، وہ شخص سادہ سا
سماعتوں میں ہے اب تک خمارِ بادہ سا

بہ قدرِ ظرف اُسے ملتا کاش کیفِ نشاط
بہک رہا ہے، ملا ہے جو کچھ زیادہ سا

ترے کرم نے نوازا ہے نعمتوں سے جسے
وہ تنگ دل ہے، اُسے دل بھی دے کُشادہ سا

تھا بے لباس بدن پر جو تپتے صحرا میں
قتیلِ حق کا کفن تھا غبارِ جادہ سا

گئے وہ وصفِ اب و جد، رہی فقط یہ اَنا
کہ خاندان ہے، بے مثل خانوادہ سا

پرکھ کے دیکھا تو وہ شخص تھا فقیر مزاج
یہ اور بات کہ لگتا تھا شاہزادہ سا

رُکا ہوا ہوں تو کچھ ہے بھی انتظار ترا
کچھ اپنا عزمِ سفر بھی ہے بے اِرادہ سا

● عزمؔ حیدری (رانچی)

اس شمارے کے اہلِ قلم☆

	جناب انور صدیقی (مرحوم)
	جناب محمود ہاشمی (مرحوم)
12-2-823/B/55, Flat No. 201, Golen Crest Appt. Incomtax Colony, Mehdi Patnam, Hydrabad-28	جناب خالد قادری
Aligarh, UP	جناب وقار حسین
Department of Urdu, Jamia Millia Islamia, Jamia Nagar, New Delhi-110025. E-mail:khalidjawed_09@yahoo.co.in	ڈاکٹر خالد جاوید
Deptt. of Urdu, Jamia Millia Islamia, Jamia Nagar, New Delhi - 110025 E-mail: sarwar103@gmail.com	ڈاکٹر سرور الہدیٰ
Asst. Prof. Deptt. of Urdu , Banaras Hindu Univesity, Varanasi (UP) E-mail: abdussami0543@gmail.com	جناب عبدالسمیع
Research Scholar, Jamia Millia Islamia Jamia Nagar, New Delhi-110025. E-mail:saquibfaridi@gmail.com	جناب سیّد ثاقب فریدی
B-114, Zakir Bagh, New Delhi-110025.	پروفیسر شمیم حنفی
C-29, Hastings Road, Allahabad-211001 E-mail: srfaruqi@gmail.com	پروفیسر شمس الرحمٰن فاروقی
Kaveri Hostel, Room No. 121, J. N, U. New Delhi-110067, E-mail: javed.alam075@gmail.com	جناب جاوید عالم
Department of Urdu , Allahabad University, Allahabad-211002 (UP)	جناب عبدالحی
Department of Urdu , Allahabad University, Allahabad-211002 (UP)	پروفیسر علی احمد فاطمی
115, Sector 3, Sadique Nagar, New Delhi-110049 E-mail: khursid.akram@yahoo.in	جناب خورشید اکرم
Research Scholar Department of Urdu , B.R.A. Bihar University, Muzaffar Pur, Bihar	محترمہ نرگس بیگم
Nazim Palace, 8th Floor, Govt. House, A.J.C, Bose Road, Kolkata-900020	جناب سیّد محمد اشرف
Associate Professor, Department of Urdu, University of Delhi, Delhi-110007	ڈاکٹر محمد کاظم
Assistente Professor Department of Urdu, Bareilly Collage, Bareilly-243004 (UP)	ڈاکٹر شیویا ترپاٹھی
B-86, Suncity, Sector 45, Gurgaon, Haryana	پروفیسر ہربنس مکھیا
C-125/1, 1st Floor Basera Apts. Noor Nagar Ext. Jamia Nagar, New Delhi-25	پروفیسر عتیق اللہ
1186, 1st Floor, H.H.H. Ballimaran, Chandni Chowk, Delhi-110006	پروفیسر شمس الحق عثمانی
C-22, Flat No. 3, Second Floor, Okhla Vihar, Jamia Nagar, New Delhi-110025	جناب انجم عثمانی

☆ موجودہ شمارے میں جس ترتیب سے مضامین شائع ہوئے ہیں اُسی ترتیب سے اہلِ قلم کی یہ فہرست مرتّب کی گئی ہے۔

'sehri' and which is not made of minced carrots, of course (he was referring to 'gaajar ka halwa'). But most interesting is 'Ballimaran', the name of a famous street in Delhi, which Dalrymple mentions as 'Billimaran' and blatantly goes on to translate it as "the street of cat killers" (page 270).

The question is: those who do not know the basic facts about our culture and cannot tell 'billi' (cat) from 'balli' (pole or bamboo), how great would their knowledge be about our history and culture?

What I want to emphasise here is that we erroneously tend to think that those 'goras' know everything better, even about our own culture, history and religion. And when it comes to the history of 1857 'war of freedom' (and not "Indian mutiny", as those 'goras' love to refer it to as) not everything that westerners tell us is correct. The accounts of our own historians are no less important and much more authentic.

Dr Aslam Parvez's book Bahadur Shah Zafar was published in 1986 by Amjuman Taraqqi-i-Urdu Hind, Delhi. It used some rare documents and referred to some old newspapers of Delhi, which were hardly referred to ever before. The book captured not only the biographical details and the essence of the personality of the last Mughal Emperor, Bahadur Shah II, who had taken 'Zafar' as takhallus, or pen name, but also took into account the 1857 war of freedom and the aftermath of this struggle by Hindus and Muslims against a foreign, occupying force. Aslam Parvez had neither left the literary side of the last Mughal king who was a fine poet of Urdu in his own right. He also discussed the false impression that Zauq used to compose poetry for Zafar and proved that Zafar's poetry was result of his own creativity and efforts.

Aslam Parvez's book has now been translated into English and published by Hay House India. Translated by Ather Farouqui, the secretary of Anjuman Taraqqi-i-Urdu Hind, the English translation is aptly titled The life and poetry of Bahadur Shah Zafar. Mr Farouqui is a well-known scholar and academic and has to his credit several books in English and Urdu. The translation makes a reading as absorbing as the original Urdu version. In his intro to the book Farouqui says that "while a rich collection of documents - mutiny papers and documents pertaining to the arrest of Bahadur Shah Zafar and his subsequent banishment to Rangoon in 1858 - was preserved in the safe custody of the National Archives, no one bothered to actually study the documents".

He adds that "the Urdu work of Aslam Parvez titled Bahadur Shah Zafar is of particular value against this backdrop. The book represents a first-of-its-kind effort to shed light on this rare treasure-trove". Mr Farouqui informs the readers that Aslam Parvez had finished the work on this book in 1964 for his doctorate but continued research on the topic for further 20 years before getting it published in 1986.

One can only say that had the book been published in English earlier, perhaps Dalrymple's work would have not been as popular as it is today.

Rauf Parekh
Published in Dawn, Karachi, November 6th, 2017

URDU ADAB

Quarterly

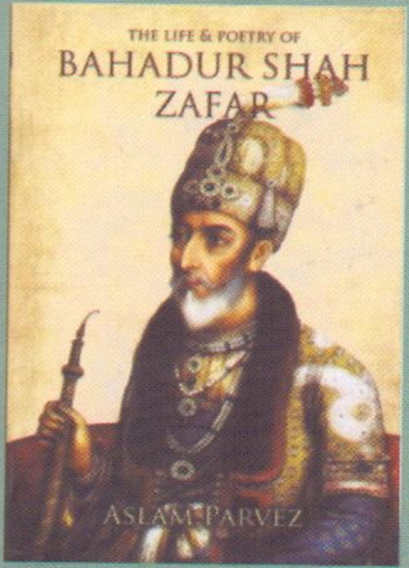
Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)
Urdu Ghar, 212-Rouse Avenue
New Delhi - 110002

Price: 150/-

RNI NO. 13640/57
ISSN: 0042-1057
Vol. 61-62,
Combined Issue: 244-45
Date of Publication:
October 15th, 2017

October-December 2017 to January-March 2018

Dalrymple and an early biography of Bahadur Shah Zafar



GEOFFREY Moorhouse, while reviewing William Dalrymple's book The Last Mughal: The Fall of a Dynasty, Delhi 1857 for The Guardian, wrote: "Dalrymple has here written an account of the Indian mutiny such as we have never had before".

Well, maybe. Dalrymple's book on Bahadur Shah Zafar is considered an account to reckon with and both he and his books are now looked at with awe. But how much Dalrymple knows about our history and culture can be judged by the fact that he has made many silly mistakes in City of Djinns, another book by him. In her review of City of Djinns, Tayyaba Tehseen has pointed out a number of such errors. A peculiar western bias and quoting from some barely reliable historians notwithstanding, what Dalrymple says needs to be rechecked as his knowledge about some basic cultural and religious phenomenon of the subcontinent may be hilariously incorrect. Dalrymple, for example, she wrote, has given a false definition of 'mehr', the amount of money paid at the time of 'nikah' ceremony (page 207). Dalrymple knows little or nothing about what Muslims say during prostration (sajda) in 'namaz'. But this does not discourage him from giving 'expert opinion' on what is recited in Eid prayers. He wrote that on Eidul Fitr he was at Delhi's historic mosque when "the faithful knelt down and placed their heads on the ground [and recited]", and then he goes on to quote the 'kalima-i-tayyaba'. Not only that in no 'namaz' is kalima recited in prostration, but he has also incorrectly transliterated the words of kalima (page 252). Also, he thinks the sweet dish "made with minced carrots" and offered on the Eid is called 'pheni' (page 253), though 'pheni' is something in fact eaten during Ramazan at

(Please turn over)

Printed and published by Abdul Bari on behalf of the Anjuman Taraqqi Urdu (Hind) Urdu Ghar, 212-Rouse Avenue, New Delhi-110002 and printed at Asila Offset Printers 1307-08. Kalan Mahal, Darya Ganj, New Delhi-110002

Editor: **Dr Ather Farouqui**, E-mail: farouqui@yahoo.com
E-mail: urduadabquarterly@gmail.com, Ph: 0091-11-23237722, 23237733