ISSN : 2582-5658 یو۔جی۔سی سے منظور شدہ

ششماہی غالب نامہ

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

ششماہی
غالب نامہ

مجلسِ مشاورت

پروفیسر عتیق اللہ

پروفیسر سرور الہدیٰ

ششماہی غالب نامہ

اُردو میں علمی اور تحقیقی رفتار کا آئینہ

مدیر اعلا

پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی

مدیر

ڈاکٹر ادریس احمد

نائب مدیر

ڈاکٹر مخضر رضا

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

یو جی سی سے منظور شدہ ریسرچ اور ریفرڈ جرنل

ششماہی غالب نامہ نئی دہلی

جولائی تا دسمبر ۲۰۲۳

جلد نمبر ۶ ———— شمارہ نمبر ۲

ISSN : 2582-5658

قیمت	:	200 روپے
ناشر و طابع	:	ڈاکٹر ادریس احمد
کمپوزنگ	:	محمد عمر کیرانوی
مطبوعہ	:	عزیز پرنٹنگ پریس

Printed and published by Dr. Idris Ahmad on behalf of the Ghalib Institute, Aiwan-e-Ghalib Marg, New Delhi 11002 and printed at the Aziz Printing Press, Katra Mehar Parwar, Kucha Chellan, Daryaganj, New Delhi 110002.

Editor: Dr. Idris Ahmad, email: ghalibinstitute@gmail.com

Ph. : 23232583-23236518

غالب انسٹی ٹیوٹ، ایوان غالب مارگ نئی دہلی-۲

فہرست

اداریہ

1	اردو مرثیہ: امکانات و مضمرات	انیس اشفاق	9
2	ادبی تاریخ کی تشکیل نو کے مسائل	تبسم کاشمیری	28
3	فکشن کی جمالیات اور تنقید	محمد حمید شاہد	44
4	وزیر آغا: ایک سرسری آوردہ نقاد	جمال اویسی	49
5	غالب شناسی کے دو اہم مآخذ	رضاء الرحمٰن عاکف سنبھلی	56
6	تنقیدی متن کی تشکیل جدید	معراج رعنا	67
7	مصداق اعظمی کی نظم نگاری	فخر عالم اعظمی	74
8	آزاد کی نظم میں نو آبادیاتی بیگانگی کی صورت پذیری	الیاس کبیر	81
9	تخلیق، تخلیق کار اور حالیہ منظر نامہ	سبط حسن نقوی	93
10	شمس الرحمٰن فاروقی کی نظموں کے تخلیقی جہات	لئیق احمد	100
11	طنز و مزاح کی روایت اور نثار احمد فاروقی	ثاقب عمران	119

12	شفیع جاوید: رات، خواب اور تنہائی کا استعارہ	ضیاءاللہ انور	129
13	افسانے کی آزاد قرأت تنقیدی حصار اور منٹو	تفسیر حسین	135
14	اسد محمد خاں کا فنِ افسانہ نگاری	محمد عامر سہیل	152
15	اردو کے ادبی تذکروں میں ذکر ولی کی صورت حال	خوشتر زریں ملک	162
16	نوآبادیاتی عہد میں اردو صحافت: اجمالی جائزہ	سخی عباس	174
17	**سرگرمیاں**	مشتاق احمد	185
	اس شمارے کے اہل قلم		197

اداریہ

انسان کا عملی جہان حیوان اور ملائک کے درمیان ماورائی جہان ہے۔انسان کا قیام حیوانی اور تمناؤں کا مستقر فرشتوں کی دنیا ہے۔اس طرح انسان کا رابطہ تین جہانوں مادی، ماورائی اور مابعد الطبیعی سے ہے۔انسان کی ضروریات زندگی کا سارا کاروبار مادی، روحانی احتیاجات کا تصفیہ مابعد الطبیعی اور تخلیقی اضطرابات کی تسکین ماورائی دنیا سے حاصل ہوتی ہے۔انسان کی عملی دنیا ماورائی یعنی تخلیقی دنیا ہے۔ماورائی اور مادی دنیا کے درمیان ربط کا وسیلہ وجدان ہے۔وجدان ہی ہے جس سے گلشن تخلیق سرسبز وشاداب ہے۔

کیا ہر ادب پارہ وجدان کا مرہون منت ہے؟ ادب کے سرمایے پر سرسری نظر ڈال کر بھی کہا جا سکتا ہے کہ ادب پارے کے لئے وجدان لازمی شرط نہیں ہے۔تخلیقی شعور کی اساس پر بھی فن پارے وجود میں آتے ہیں۔ہم اپنے ادبی سرمایے کا جائزہ لیں تو ہم کو اس کا علم ہو جائے گا کہ ہمارے ادب میں تخلیقی فن پاروں کے مقابلے میں تخلیقی شعور کے پیدا کردہ ادب پاروں کی تعداد زیادہ ہے۔ادب کو زندہ رہنے کے لئے شعوری اور ترقی کی منزلیں طے کرنے کے لئے تخلیقی فن پاروں کی احتیاج ہوتی ہے۔تخلیقی فن پاروں کی قلت ہماری ادبی ترقی کی رفتار میں سستی کی غماز ہے۔

تخلیقی شعور اور وجدانی تخلیق کے مابین کیا فرق ہے؟ اس کی کچھ وضاحت مناسب معلوم ہوتی ہے۔اول الذکر موجودہ تخلیقی مواد ہی میں سے ادبی پیکر تراش لیتا ہے اور موجودہ ہیئتوں ہی میں سے نئے اسلوب کی تلاش کرتا ہے۔ثانی الذکر نیا مواد اور نئے پیکر اور نئے اسلوب کے ساتھ وجود میں آتا ہے۔اس سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہیں ہے کہ تخلیقی شعور کے عطا کردہ ادب پارے بے قیمت ہیں۔ارتقا بغیر صحت مند بقا کے ممکن نہیں ہے۔انسان کے لیے جو اس کے بقا کی اہمیت ہے وہی کچھ قدر ادب میں شعوری فن پاروں کی ہے۔

اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں ہے کہ زمانوی علم (Episteme) میں شگاف پڑنے کے بعد ہی ماورائی دنیا کی کھڑکیاں کھلتی ہیں جس میں وجدانی بصیرت قدم رکھتی ہے اور نیا تخلیقی مواد، ہیئت اور اسلوب لے کر واپس آتی ہے۔اس میں کوئی شک نہیں کہ Episteme کے اس پار دیکھنا سائنسی یعنی ایجاد اور ادبی یعنی تخلیق دونوں دنیاؤں کی حقیقت ہے۔لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ تخلیق کار سائنس داں کا عقب نشیں ہے بلکہ حقیقت اس کے برخلاف ہے تخلیق کار سائنس داں سے آگے کھڑا ہے۔اس کا سبب طریقۂ کار اور بنیادوں کا مختلف ہونا ہے۔سائنس تعقل اور تخلیق تخیل اساس ہے۔جب کہ ان کے بیچ وجدان مشترک ہے بس فرق اتنا ہے کہ ایجادات میں وجدان کی سمت افقی اور تخلیق میں عمودی ہوتی ہے۔اسی خصوصیت کے سبب سائنسی فکشن لکھنے کی اہلیت تخلیق کار میں ہوتی ہے جس سے سائنس بھی روشنی کسب کرتی ہے یا کر سکتی ہے۔

تخلیق کا مرتبہ اور منصب کچھ حد تک اجاگر ہونے کے بعد میدان ادب کے مجاہدین سے اس خواہش کا اظہار کیا جا سکتا ہے کہ وہ اردو ادب کی بقا کے ساتھ ارتقا کی راہیں بھی ہموار کریں۔چراغ سے چراغ جلتے ہیں لہٰذا ہمارے ادیبوں کو ہندوستان کی دیگر زبانوں کے ادب کے ساتھ ساتھ عالمی ادب کا پر گہری نظر رکھنا چاہئے۔

صدیق الرحمٰن قدوائی

انیس اشفاق

اردو مرثیہ: امکانات و مضمرات

(۱)

معاصرانہ معنویت

اسی سال کے آغاز میں ایسے ہی ایک دن جیسے اکثر میں اپنی کتابوں کی الماری سے کوئی پرانی کتاب نکال کر پڑھنے لگتا ہوں، مراثیِ انیس کی ایک جلد نکال کر کسی مرثیے کا انتخاب کیے بغیر اس کی ورق گردانی شروع کر دی اور ایک جگہ ٹھہر کر ہزار بار پڑھے ہوئے بندوں کو پڑھتے وقت محسوس کیا جیسے میں انہیں پہلی بار پڑھ رہا ہوں اور اُسی وقت یہ بھی محسوس کیا کہ میں ان بندوں میں اُن دنیاؤں سے بدلی ہوئی دنیائیں دیکھ رہا ہوں جنہیں اس سے پہلے پڑھتے وقت دیکھ چکا تھا۔ پھر میں نے سوچا یہ خوبی تو میر و غالب کی غزلوں میں ہے جنہیں جتنی بار پڑھیے معنی کی نئی دنیائیں منور ہونے لگتی ہیں۔ میں نظر کے سامنے آنے والے بندوں کو پڑھتا گیا، آگے بڑھتا گیا۔ اچانک مجھے خیال آیا کہ میں اکیسویں صدی کے دوسرے دہے کے دہانے پر ہوں اور اس وقت کئی سو برس پہلے گزرے ہوئے اس واقعے سے متعلق شاعری کو پڑھ کر مجھے کیا حاصل ہوگا۔ مرثیہ تو واقعاتِ کربلا کا اکہرا اور سیدھا سادھا بیان ہے۔ اس کی مکرر قرأت قرأتِ سابق سے کچھ مختلف نہ ہوگی۔ تو یہ جو میں انیس کے بندوں میں نئی دنیاؤں کو دیکھ رہا ہوں، یہ میرا وہم ہے۔ معاً انیس کی یہ بیت میرے سامنے آئی:

فرمایا سر کٹے تو کٹے کچھ الم نہیں
لیکن کریں جو بیعتِ فاسق وہ ہم نہیں

بیت پڑھتے ہی میری نگاہ مشرق و مغرب کے بدلتے ہوئے منظر ناموں کی طرف گئی۔ میں نے دیکھا ہر طرف دنیا خون میں ڈوبی ہوئی ہے اور چھوٹی بڑی طاقتوں کے مابین محاذ آرائی ہے۔ مغرب پہلے کی طرح پھر اپنے پاؤں پھیلا کر مشرق پر اپنے تسلّط کے ذریعے اپنی بالادستی قائم کرنا چاہتا ہے اور ان میں ایک طاقت ایسی ہے جسے اپنے حدود میں کسی اور کی بلندی اور سرفرازی منظور نہیں۔ مشرق میں بھی مبارزانہ منظروں کی فراوانی ہے اور اس کا المناک پہلو یہ ہے کہ مسلک کو بنیاد بنا کر کلمہ گویوں کے درمیان تیغیں کھنچی ہوئی ہیں۔ کربلا میں بھی یہی ہوا تھا۔ کلمہ گو دونوں طرف تھے۔ ''دونوں طرف کی فوج میں غل تھا درود کا'' لیکن حق کی شناخت اور اس کی تبلیغ میں ایک ہی طرف کی صف صحیح راہ پر تھی۔ حق نہ پہچاننے والے حق پہچاننے والوں کو اپنے زیرِ اطاعت لانا چاہ رہے تھے۔ لیکن کوئی تھا جو کہہ رہا تھا:

لیکن کریں جو بیعتِ فاسق وہ ہم نہیں

میری نگاہ اس بیت پر بہت دیر نہ ٹھہری تھی کہ مجھے اپنے چاروں طرف زرد پرچم لہراتے ہوئے لشکر دکھائی دینے لگے۔ فاتحانہ شان سے بڑھتے ہوئے ان لشکروں کے فرس اپنی راہ میں آنے والی ہر اس شے کو روندتے ہوئے آگے بڑھ رہے تھے جو انہیں آگے بڑھنے سے روکنے کی سعی کر رہی تھی۔ میں کیا جو بھی ان لشکروں کو دیکھ رہا تھا وہ ایک ان دیکھے خوف میں اسیر سرتاپا لرز رہا تھا۔ پیلے پرچموں کے بڑھتے ہوئے پروں سے پرے اچانک مجھے ایک آواز سنائی دی:

کام اب کوئی نہ آئے گا بس اک دل کے سوا
راستے بند ہیں سب کوچۂ قاتل کے سوا

یہ آواز سن کر میرے دل کو ڈھارس ملی۔ مجھے یاد آیا یہ شعر تو اس شاعر کا ہے جس نے انیس کے مرثیوں سے تحریک پا کر اپنی شاعری کا ڈول ڈالا تھا۔ میرے کانوں میں اس شعر کی گونج ابھی کم نہ ہوئی تھی کہ ایک دو آوازوں نے مجھے تسلی دی:

اب بھی توہینِ اطاعت نہیں ہوگی ہم سے
دل نہیں ہوگا تو بیعت نہیں ہوگی ہم سے

افتخار عارف

اُس وقت سے ظالم کے مقابل ہیں سو اب تک
بیعت ہے بڑی چیز اطاعت نہیں کرتے

عرفان صدیقی

ان شعروں سے مجھے حوصلہ تو ملا لیکن میری نگاہ سہم سہم کر دنیا کے لہو رنگ منظروں کو دیکھتی ہوئی اپنی زمین کی معرکہ آرائیوں پر آ کر ٹھہر جاتی۔ اندیشہائے دور و قریب کے انہیں مرحلوں میں ایک آوازہ اُسی طنطنے کے ساتھ مجھے اپنی طرف آتا ہوا محسوس ہوا جس طنطنے کے ساتھ زرد پرچموں کا لشکر آگے آ رہا تھا۔ یہ آوازہ لحظہ بہ لحظہ اونچا ہوتا ہوا ان الفاظ کے ساتھ میرے حواس پر چھا گیا:

تاریخ دے رہی ہے یہ آواز دم بہ دم دشتِ ثبات و عزم ہے دشتِ بلا و غم
صبرِ مسیح و جرأتِ سقراط کی قسم اس راہ میں ہے صرف اک انسان کا قدم

جس کی جبیں پہ کج ہے خود اپنے لہو کا تاج جو مرگ و زندگی کا ہے اک طرفہ امتزاج
سر دے دیا مگر نہ دیا ظلم کو خراج جس کے لہو نے رکھ لی تمام انبیاء کی لاج

سنتا نہ کوئی دہر میں صدق و صفا کی بات
جس مردِ سرفروش نے رکھ لی خدا کی بات

اونچے ہوتے ہوئے اس آوازے کو سن کر زرد پرچموں کا خوف میرے دل سے جاتا رہا۔ میں نے سوچا تاریخ کا سب سے بڑا سچ یہی سر ہے جس نے ظلم کو خراج دینے کے بجائے نیزے پر بلند ہونے کو اہم جانا۔ آج اکیسویں صدی کے دوسرے دہے کے ظلمت فروز دہانے پر بیٹھے مجھ رنج کشیدہ کو ایک ہی روشنی دکھائی دے رہی ہے۔ انکار کی روشنی اور اس کی شعاعیں اسی سر سے پھوٹ رہی ہیں جو سناں کی نوک پر سب سے نمایاں تھا۔ یہ سر، جب جب ظلم کی ظلمتوں کا سیل رواں ہوا ہے، صدق و صفا کا عشق لے کر اُس کے سامنے آ گیا ہے اور اقبال کے اس مصرعے کو سچ کر دکھایا ہے:

ع عشق خود اک سیل ہے، سیل کو لیتا ہے تھام

لیکن یہ سر جس کی بات ہم نے انیس کی ایک بیت سے شروع کی تھی (فرمایا سر کٹے تو کٹے کچھ الم نہیں) انیس نے اسے تاریخ کے بیانیے سے نکال کر ہزار ہا نیزوں سے اونچا اٹھا دیا اور اس کی سربلندی اور سرفرازی کو مزاحمت اور احتجاج کا روشن ترین استعارہ بنا دیا۔ جوش ہوں کہ سردار یا بیسویں صدی کے نصف آخر کے شاعر، انکار کی منزل میں سر کا اعزاز بڑھانے کا سرچشمہ انہیں وہیں نظر آیا جہاں یہ مصرعہ موجود ہے: ع ''لیکن کریں جو بیعتِ فاسق وہ ہم نہیں''۔ تو ظاہر ہوا سردادگی کا یہ حوصلہ ہمیں اُسی انیس سے ملا جس نے صنفِ مرثیہ کو معتقدات کی چہار دیواری میں رکھنے کے باوجود واقعات کی منجمد وادیوں سے نکال کر معانی کی متحرک دنیاؤں تک پہنچا دیا۔

ظلم کی وہ خونریز اور ہولناک دنیا جس کے خلاف انیس نے سرکورِ ظلم کا استعارہ بنایا تھا آج بھی ہمارے سامنے پوری شقاوت کے ساتھ موجود ہے اور زیادہ سیاہ قلبی کے ساتھ اپنی سفاکیوں کا مظاہرہ کر رہی ہے۔ ہر نئے وقت میں ہمیں ایک نئی کربلا کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ گویا ظلم سے نبرد آزمائی کا سلسلہ نہ رکتا ہے نہ ختم ہوتا ہے۔ ایسے میں ہم اُسی کربلا کی طرف دیکھتے ہیں، انیس نے جس کی معنوی تجسیم کی ہے۔ اب یہاں ٹھہر کر یہ بھی پوچھ لیجیے کہ ہم اُس کربلا کی طرف کیوں دیکھتے ہیں۔ اس لیے کہ باطل کے خلاف حق کا صحیح ادراک انیس یا مرثیے کی اسی شعری دنیا میں نظر آتا ہے۔ اگر آپ کو بے خوفی، بے باکی، حق شناسی اور خود آگاہی کو پوری طرح منور ہوتے ہوئے دیکھنا ہو تو کہیں نہ جایئے، انیس کے مرثیے ''بخدا فارسِ میدانِ تہور تھا حر'' کے اس بند پر ٹھہر جایئے جس میں حریت سے معمور حرلہجۂ حق کی سرشاری میں عمرِ سعد کو یہ کہہ کر للکار رہا ہے:

عملِ خیر سے بہکا نہ مجھے او ابلیس یہی کونین کا مالک ہے یہی راس و رئیس
کیا مجھے دے گا ترا حاکمِ ملعون و خسیس کچھ تردد نہیں کہہ دیں کہ لکھیں پرچہ نویس
ہاں سوئے ابنِ شہنشاہِ عرب جاتا ہوں
لے ستمگر جو نہ جاتا تھا تو اب جاتا ہوں

اب ذرا حر کی کربلا سے نکل کر حال کے زمانے میں آیئے اور خوش ضمیروں کی صف میں کھڑے ہو کر اس حاکم (ٹرمپ) کی طرف دیکھیے جس نے ایک مخصوص مسلک کے لوگوں پر اپنی سلطنت کے دروازے بند کر دینے کا اعلان کیا ہے۔ کیا آپ کا جی نہ چاہے گا کہ آپ اُس حق سوز حکمراں کی مملکت کی طرف دیکھ کر انیس کا یہ مصرعہ پڑھیں: ع ''کیا مجھے دے گا ترا حاکم ملعون و خسیس۔''

آگے مقالے کے دوسرے حصے میں ممکن ہے ہم انیس کے اُس کمالِ فن پر بھی گفتگو کریں جس کے ذریعے انہوں نے اس بند میں یہ تیور پیدا کیے ہیں۔ بات انیس کے تعلق سے اس سر کی ہو رہی تھی جس نے خود کو جھکا کر نہیں، اٹھا کر حق کا معرکہ سر کیا۔ یہاں آپ کو فیض کا وہ مصرعہ یاد آ گیا ہوگا: ع..... ''چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سر اُٹھا کے چلے''۔ اور اسی کے ساتھ انیس کا یہ سلام بھی:

ع ''چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے۔'' یہ سرافرازی کی علامت کے طور پر انیس کے یہاں طرح طرح سے دکھایا گیا ہے۔ اور انیس کے بعد ہماری نئی شاعری میں سر کا یہ سفر نئی معنوی روشنیوں کے ساتھ جاری ہے لیکن انیس یا مرثیے کی مرکزیت یہ ہے کہ جب بھی ظلم کے خلاف ہم سر کو نئی استعاراتی شکل میں لاتے ہیں تو متعلقات انیس ہی کے استعمال کرتے ہیں۔ ان

متعلقات کے باہر ہم جا بھی نہیں سکتے کہ انہیں متعلقات کے ذریعے انیس نے مرثیے اور اس کے ذریعے کربلا کی معنویت کو نمایاں کیا ہے۔ دنیائے ظلم کی معاصرانہ صورتحال کو انیس کے متعلقات کے ساتھ ان شعروں میں دیکھیے:

فراتِ وقتِ رواں دیکھ سوئے مقتل دیکھ
جو سر بلند ہے اب بھی وہ سر حسین کا ہے
کاسۂ شام میں سورج کا سر اور آوازِ اذاں
اور آوازِ اذاں کہتی ہے فرض نبھانا ہے

افتخار عارف

دولتِ سر ہوں سو ہر جیتنے والا لشکر
طشت میں رکھتا ہے نیزے پہ سجاتا ہے مجھے

کوئی شے طشت میں ہم سر سے کم قیمت نہیں رکھتے
سو اکثر ہم سے نذرانہ طلب ہوتا ہی رہتا ہے

ندی سے پھول نہ گنج گہر نکلتا ہے
جو طشتِ موج اٹھاتا ہوں سر نکلتا ہے

عرفان صدیقی

سر دینے کی بات آئی تو سر دے دیا لیکن جو ماننے کی بات نہیں تھی نہیں مانی

انیس اشفاق

یہ مثالیں ہمیں محسوس کراتی ہیں کہ جب جب اقتدار جویانہ قوتیں اپنا سر اٹھاتی ہیں، مرثیے کے بیانیے کا یہی سر ہمیں یاد آتا ہے اور اُس وقت بھی یاد آتا ہے جب ظلم کے سامنے ہم اتنا سہم جاتے ہیں کہ سر اٹھانے کی جرأت ہم میں باقی نہیں رہتی:

خلق نے اک منظر نہیں دیکھا بہت دنوں سے نوکِ سناں پر سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

افتخار عارف

ایک اور حالتِ ظلم میں ہمارا ذہن اِسی سر کی طرف جاتا ہے۔ یہ وہ حالتِ ظلم ہے جب ہم مزاحمت سے پہلے ظلم کو یہ احساس دلاتے ہیں کہ جوارِ ظلم میں جاں دادگانِ جور کی تاریخی فضلیت کیا ہے:

سروں کو ربط رہا ہے سناں سے پہلے بھی گزر چکے ہیں یہ لشکر یہاں سے پہلے بھی
عرفان صدیقی

آپ نے دیکھا جہاں جہاں سر کا ذکر آتا ہے ہم رثائی شاعری کے متعلقات سے باہر نہیں نکل پاتے۔

میرے اب تک کے معروضات سن کر آپ سوچ رہے ہوں گے کہ میں نے کربلا کے تعلق سے سر کی سرگزشت بیان کرنا شروع کر دی ہے لیکن اسے کیا کیا جائے کہ اس بیانیے میں سر ہی سب سے نمایاں ہے۔

مرثیے بالخصوص انیس کے مرثیے کو آپ جیسے جیسے پڑھتے جائیں گے تین لفظ آپ کو بہت روشن نظر آئیں گے۔ سر، نیزہ اور انکارِ بیعت۔ انیس نے اپنی شاعری کی معنوی دنیا کو منور کرنے کے لیے انہیں تین بہت پرقوت علامتوں سے اپنے اُس مثلث کو تیار کیا ہے جس کے ذریعے نہ صرف انہوں نے اپنی شاعری کی معنوی دنیا کو وسیع کیا بلکہ بعد کی مزاحمتی شاعری کے آفاق کو بھی وسعت عطا کی۔ یہی وجہ ہے کہ انیس کے بعد ہمارے نئے شاعروں نے اعلانِ مزاحمت کا علامتی سرنامہ مخصوصاً انہیں تین لفظوں سے تیار کیا۔ یقین نہ آئے تو یہ شعر دیکھیے:

نوکِ سناں نے بیعتِ جاں کا کیا سوال سر نے کہا قبول نظر نے کہا نہیں
شہسوارو اپنے خوں میں ڈوب جانا شرط ہے ورنہ اس میدان میں نیزے پہ سر آتا نہیں
کوئی نیزہ سرفرازی دے تو کچھ آئے یقیں خشک ٹہنی پر بھی آتے ہیں ثمر سنتا ہوں میں
عرفان صدیقی

وہ خاکِ پاک ہم اہلِ محبت کو ہے اکسیر سرِ مقتل جہاں نیزوں پہ سر تولے گئے تھے
افتخار عارف

ایک نیزہ مرے ہونے کی گواہی دیتا سر علم ہوتا تو سب مہرِ منور لکھتے
انکار ہے انکار ہے انکار ہے انکار بیعت نہیں بیعت نہیں بیعت نہیں کرتے
انیس اشفاق

دشتِ بے محبت میں تشنہ لب یہ کہتے ہیں سارے شہسواروں میں کون اب کے سر دے گا
کشور ناہید

ابھی کچھ دیر قبل ظلم کے سامنے سرنگوں ہونے پر ہم نے افتخار عارف کا ایک شعر نقل کیا تھا.....

''خلق نے اِک منظر.....'' اب فیض کے اس مرثیے میں انکار کی لو کو منور ہوتا ہوا دیکھیے اور اس لو کو دیکھتے وقت اُس آمرانہ حکومت کو بھی نگاہ میں رکھیے، فیض جس کی اقتدار جوئی اور حق کشی کے مقابل ہیں:

پھر صبح کی لو آئی رخِ پاک پہ چمکی اور ایک کرن مقتلِ خوناک پہ چمکی
نیزے کی انی تھی خس و خاشاک پہ چمکی شمشیرِ برہنہ تھی کہ افلاک پہ چمکی

دم بھر کے لیے آئینہ رو ہوگیا صحرا
خورشید جو ابھرا تو لہو ہوگیا صحرا

طالب ہیں اگر ہم تو فقط حق کے طلبگار باطل کے مقابل ہیں صداقت کے پرستار
انصاف کے نیکی کے مروت کے طرفدار ظالم کے مخالف ہیں تو بیکس کے مددگار

جو ظلم پہ لعنت نہ کرے آپ لعیں ہے
جو جبر کا منکر نہیں وہ منکرِ دیں ہے

ظاہری سطح پر یہ کربلا کا منظر نامہ ہے لیکن باطنی سطح پر ظلم کے اس منشور کو مسترد کرنے کا اعلان ہے جو آوازۂ حق کو دبانے کے لیے تیار کیا گیا ہے۔ اور اس اعلان میں سب سے اونچی آواز انکار کی ہے۔

انیس کے یہاں ہم جن تین پر قوت علامتوں سے ایک معنوی مثلث کے تعمیر ہونے کی بات کر رہے تھے ان میں سر بشکل شمس نور کا استعارہ ہے، انکار ظلم کو مسترد کرنے کا اور نیزے سے مراد وہ سربلندی و سرفرازی ہے جو حرفِ انکار کی بدولت حاصل ہوئی ہے۔ ان تین علامتوں پر اصرار سے یہ نہ سمجھ لیجیے گا کہ انیس کے نظامِ شعر میں دوسرے متعلقات کی معنویت کو لائقِ توجہ نہیں سمجھا جا رہا ہے۔ یہ تین لفظ دراصل انیس کے قصرِ معنیٰ کی وہ روشن محرابیں ہیں جن سے گزر کر آپ اُن کے یہاں بہت کچھ دیکھ سکتے ہیں۔

توضیحِ موضوع کی اس تفصیل میں اپنے ساتھ آپ کو یہاں تک لانے سے قبل ہم نے اکیسویں صدی کے دوسرے دہے میں رونما ہونے والے کچھ ہولناک اور الم افروز منظروں کی طرف آپ کا ذہن منتقل کیا تھا۔ ان منظروں کو دیکھ کر سوچیے کہ ہم کس دورِ ابتلا میں ہیں۔ فاسق و باطل قوتیں آج ایک نئی شکل میں بیعت طلبی پر آمادہ ہیں۔ ان کا نعرہ وہی ہے جو کربلا میں ظلم کی صفوں سے بلند ہوا تھا: ''یا ہماری بالادستی قبول کرو یا اپنے انجام کے لیے تیار رہو۔'' خود ہماری زمین پر بھی یہی پیغام دیا جا رہا ہے اور ہمارا حال عرفان صدیقی کے اس شعر جیسا ہے:

اب کدھر سے وار ہوسکتا ہے یہ بھی سوچیے
کل جدھر سے تیر آیا تھا اُدھر کیا دیکھنا

ہم دیکھ رہے ہیں کہ ہماری ہی صف کے جاہ پرست حق فروشوں نے ظالمانہ قوتوں کی اقتدار جوئی کو جائز ٹھہرا کر ظلم کے ہاتھ پر بیعت کر لی ہے اور زرد پرچموں کے سائے میں اپنے لیے عافیت کی نئی پناہ گاہیں ڈھونڈ لی ہیں:

اب زباں خنجرِ قاتل کی ثنا کرتی ہے
ہم وہی کرتے ہیں جو خلقِ خدا کرتی ہے

عرفان صدیقی

اور ہم یہ بھی دیکھ رہے ہیں کہ میدانِ جنگ کی زعفرانی فضاؤں میں ہر سو کھیت پڑ رہے ہیں اور ہم لہولہان ہو رہے ہیں۔ ایک سیلِ زرد خیز ہے جو آگے بڑھتا چلا آ رہا ہے۔ کچھ روز قبل جب میرے علاقے (اتر پردیش) میں اس سیل کے آنے کا اعلان ہوا تو ایک تقریب میں میرے پاس بیٹھے ہوئے ایک ہم مسلک صحافی نے مجھ سے پوچھا اب کیا ہوگا؟ میرا جواب تھا:

کام اب کوئی نہ آئے گا بس اک دل کے سوا
راستے بند ہیں سب کوچۂ قاتل کے سوا

سردار جعفری

واضح رہے کہ اس شعر کو خلق کرتے وقت سردار کی سائیکی میں وہی واقعہ تھا جسے انیس نے انکار کا علامیہ بنا دیا ہے۔

سردار کے شعر میں حوصلے سے بھری ہوئی بے خوفی سے ہٹ کر ذرا ایک اور منظر دیکھیے اور اس منظر کو دیکھنے کے لیے چلیے شبِ عاشور کے اس منظر کی طرف جب امام حسین نے انصار پر سے اپنی بیعت اٹھا کر اور خیمے کی شمع کو بجھا کر کہا تھا: ''کل جان کے جانے کا دن ہے۔ اس اندھیرے میں جس جس کو خیمے سے نکلنا ہے نکل جائے۔'' لیکن جب دوبارہ خیمہ روشن ہوا تو سب کے سب نصرتی اپنی جگہوں پر جمے ہوئے تھے۔ گویا موت ان کی عادت ہو اور شہادت ان کی فضیلت۔ اب افتخار عارف کی ''وہی پیاس ہے وہی دشت ہے'' والی مشہور غزل کا یہ شعر دیکھیے:

صبح سویرے رن پڑنا ہے اور گھمسان کا رن
راتوں رات چلا جائے جس جس کو جانا ہے

اس شعر کا محلِّ نزول وہ ماحول ہے جہاں شورش کی وہی راتیں اور سوزش کے وہی دن ہیں جن سے ایک عبادت گاہ کے انہدام اور بہ رضائے ریاست ایک جمیعت کے قتل عام کے زمانے میں ہم آپ گزر چکے ہیں۔ گھمسان کا رن پڑنے کا احساس دلا کر راتوں رات جس جس کے جانے کی بات کی جارہی ہے یہ وہ لوگ بھی ہیں جنہیں اپنی جان کے چلے جانے اور دشمن کے غالب آ جانے کا خوف ہے۔ یہ شعر دراصل حق کوشوں اور حق فروشوں کے درمیان پہچان کا پیمانہ ہے۔

اوپر ہم نے جاہ پرست باطل پسندوں کے ساتھ ساتھ سیاست کے معاصر منظر نامے سے ملول آزار و اضطراب میں مبتلا افراد کا بھی ذکر کیا تھا۔ یہ وہ لوگ ہیں جو محبّان اسلام بھی ہیں اور محبانِ حسین بھی۔ حق کے معدوم ہو جانے اور سچ کے مصلوب کیے جانے پر یہ سب فکرمند و ہراساں تو ہیں لیکن آوازِ استغاثہ بلند کرنے کی جرأت ان میں نہیں ہے:

کسی کے جور و ستم یاد بھی نہیں کرتا
عجیب شہر ہے فریاد بھی نہیں کرتا

افتخار عارف

عرفان صدیقی نے انہیں لب زدگاں سے اس شعر میں خطاب کیا ہے:

بہت کچھ دوستو بسمل کے چپ رہنے سے ہوتا ہے
فقط اُس خنجرِ دستِ جفا سے کچھ نہیں ہوتا

یہ کربلا کے ذکر میں اشک تو بہاتے ہیں لیکن ظلم کے سامنے آنے سے کتراتے ہیں۔ جوش نے ایسے ہی لوگوں کے لیے کہا تھا:

داورا! ہلچل بپا ہے پھر میانِ مشرقین
ہر نفس ہے ایک ماتم ہر نظر ہے ایک بین
تخت پر سرمایہ داری ہے بصد اجلال و زین
اور لٹس سے مس نہیں ہوتے محبّانِ حسین

ہے یہی ایمان تو ایمان کو میرا سلام
اک فقط ایمان کیا قرآن کو میرا سلام

کربلا میں حق، ایمان کی صلابت اور قرآن کی حرمت کے لیے باطل کے سامنے آیا تھا۔ انیس نے واقعۂ کربلا کے بیان میں اِسی حرمت وصلابت کو نگاہ میں رکھ کر بہ زبانِ امام یہ دو مصرعے کہے تھے۔

کیسے یہ کلمہ گو ہیں تعجب کا ہے مقام
اسلام اگر یہی ہے تو اسلام کو سلام

آپ دیکھتے آ رہے ہیں کہ جوش کی انقلابی اور بعد کے شاعروں کی مزاحمتی شاعری میں وہی لہجہ اور وہی آہنگ سنائی دے رہا ہے جسے انیس نے اپنی دنیائے شعر میں تعمیر کیا تھا۔ انیس کے یہاں کربلا کا واقعہ کہنے کو اکہرا بیانیہ ہے لیکن لفظوں کی پرتیں اُلٹیے اور بیانِ واقعہ کا پردہ ہٹا کر دیکھیے تو آپ کو بظاہر اکہرے نظر آنے والے مصرعوں اور شعروں میں کثیر و کبیر معانی نظر آئیں گے اور ان میں اپنے عہد کے علاوہ آنے والے زمانوں کی معنوی شکلیں بھی دکھائی دیں گی۔ یہ شعر دیکھیے:

صف آرائی ہوئی تھی جب میانِ ظلمت و نور
بڑے تیور سے تیغِ تیز کا جوہر کھلا تھا
یہی مشقِ تیر و سنان و سنگ بہانہ کر
گہرِ کلاہِ امیرِ شہر نشانہ کر

افتخار عارف

بس اک حسین کا نہیں ملتا کہیں سراغ
یوں ہر گلی یہاں کی ہمیں کربلا لگی

خلیل الرحمٰن

زوالِ عصر ہے کوفے میں اور گداگر ہیں
کھلا نہیں کوئی در بابِ التجا کے سوا

منیر نیازی

چاہتا یہ ہوں کہ دنیا ظلم کو پہچان جائے
خواہ اس کرب و بلا کے معرکے میں جان جائے

مظفر حنفی

اس قافلے نے دیکھ لیا کربلا کا دن
اب رہ گیا ہے شام کا بازار دیکھنا

عبید اللہ علیم

یہ فقط عظمتِ کردار کے ڈھب ہوتے ہیں
فیصلے جنگ کے تلوار سے کب ہوتے ہیں

سلیم کوثر

انیس کی شاعری میں تعمیر کیے ہوئے مزاحمتی لہجے کو نعرہ لگائے بغیر اگر بہت اونچی آواز میں دیکھنا ہو تو پندرہ سال قبل ہمارے ملک کے ایک خطے گجرات میں بہ رضائے ریاست ایک جمعیت کے قتلِ عام پر 'مکالمہ مابینِ خدا و عرفان' کی شکل میں عرفان صدیقی کی یہ آخری مطبوعہ غزل دیکھیے:

حق فتحیاب میرے خدا کیوں نہیں ہوا — تو نے کہا تھا تیرا کہا کیوں نہیں ہوا
جب حشر اسی زمیں پہ اٹھائے گئے تو پھر — برپا یہیں پہ روزِ جزا کیوں نہیں ہوا
وہ شمع بجھ گئی تھی تو کہرام تھا تمام — دل بجھ گئے تو شورِ عزا کیوں نہیں ہوا
واماندگاں پہ تنگ ہوئی کیوں تری زمیں — دروازہ آسمان کا وا کیوں نہیں ہوا
وہ شعلہ ساز بھی اسی بستی کے لوگ تھے — اُن کی گلی میں رقصِ ہوا کیوں نہیں ہوا
جب وہ بھی تھے گلوئے بریدہ سے نعرہ زن — پھر کشتگاں کا حرف رسا کیوں نہیں ہوا
جو کچھ ہوا وہ کیسے ہوا جانتا ہوں میں — جو کچھ نہیں ہوا وہ بتا کیوں نہیں ہوا

اس شکایت نامۂ عرفان میں جو طیش، جو قوت اور جو اثر ہے وہ بلند آوازی کے باوجود بڑے بڑے نعرہ کنانِ شعر کے یہاں نظر نہیں آتا۔ ملک میں ایک جماعت کے مائل بہ تشدد ہونے پر عرفان صدیقی کے یہاں مزاحمت کا یہ لہجہ آخر آخر بہت تند ہو گیا تھا۔ یہ اشعار دیکھیے:

اب بھی صحرا سے آتی ہے کوئی صدا فیصلہ چاہیے فیصلہ چاہیے
قاتلوں سے قصاصِ جفا چاہیے بے بہا خون کا خوں بہا چاہیے
شام سے ہند تک ایک ہی کام ہے تیغِ مختار کا حرفِ عرفان کا
دل میں اک آگ ہے اور اس آگ کو لشکرِ اشقیا کا پتہ چاہیے

اس مقالے کے قائم کیے ہوئے ذیلی عنوان (معاصرانہ معنویت) کی وضاحت میں ہم نے احتجاج، مزاحمت اور محاربے کا انداز لیے ہوئے جو شعر اوپر نقل کیے ہیں ان سے آپ کو اندازہ ہو گیا ہوگا کہ ان شعروں کے لہجے اور معنی کا آہنگ کہاں سے کشید کیا گیا ہے اور اسی کے ساتھ آپ کو یہ بھی یقین آ گیا ہوگا کہ اکہرے بیانیے کے باوجود مرثیے کی زمانی معنویت آج بھی قائم ہے۔ ظلم جتنا سر اٹھاتا جائے گا انیس کے بیانیے میں انکار کی علامت والا سرا اتنا ہی نمایاں ہوتا جائے گا۔ فاسق و باطل قوتیں آج ہر طرف سے حملہ آور ہیں۔ وہ ہمیں اور آپ کو اپنے حصار میں لے کر ہمارے وجود کو ختم کر دینا چاہتی ہیں۔ اس حصار کے

اندر آپ کے پاس ایک سرمایہ سرکا ہے اور دوسری دولت دل کی۔ انیس نے اپنے مرثیوں میں کتابِ انکار والا باب انہیں دو لفظوں سے رقم کیا ہے۔

(۲)

فنکارانہ فراست

ہمارے عہد کی مزاحم قوتوں کو للکارنے اور انہیں اپنی حدوں میں رہنے کے لیے معاصر شاعری نے انیس کی لفظیات میں پوشیدہ جس مزاحمتی لہجے اور آہنگ کی پیروی کی ہے اسے اپنی کائناتِ شعر میں خلق کرنے کے لیے انیس نے جس شاعرانہ ذکاوت سے کام لیا ہے وہ دوسروں کے حصے میں کم کم آئی ہے۔

مرثیے کے میدان میں داخل ہونے سے قبل انیس نے اپنے معتقدات کے حدود میں رہ کر واقعۂ کربلا کے جہات و جوانب کی وسعتوں کو اچھی طرح دیکھ لیا تھا۔ انہیں معلوم تھا کہ وقوعوں سے بھرے ہوئے اس واقعے کو شاعرانہ سطح پر کس طرح بیان کرنا ہے۔ سو ایک طرف انہوں نے بیانیے کے علم سے واقف ہوئے بغیر اس کے رموز کو سمجھ لیا اور یہ بھی سمجھ لیا کہ شاعری کی جو دولت انہیں عطا ہوئی ہے اسے بیانِ واقع کے عمل میں کس طرح صرف کیا جائے۔ انیس کی ان دو خصوصیتوں کو دو بڑے پیمانوں کی فہم کے بغیر ہم اچھی طرح نہیں پرکھ سکتے۔ ایک یہ کہ بیانیے کے مراحل کیا ہیں اور ہر مرحلہ کس ہنر کا متقاضی ہے۔ دوسرے یہ کہ بڑی شاعری کی شناخت کن فنّی تدابیر سے کی جاسکتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ دوسرا پیمانہ انیس نے خود متعین کر دیا۔ ان کے مشہور مرثیے ''نمکِ خوانِ تکلّم .....'' کے ابتدائی تیرہ بندوں میں ہر اُس فنّی وسیلے کا ذکر کیا گیا ہے جس کے استعمال سے شاعری کمالِ فن کے درجے پر فائز ہوسکتی ہے۔ ان بندوں کے آخری معرکہ آرا بند (ہے کجی عیب .....) کی بیت میں انیس نے حسنِ ترتیب اور خوبیِ محل کو فن کا حاصل قرار دیا ہے:

داند آں کس کہ فصاحت بہ کلامے دارد
ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے دارد

لطف کی بات یہ ہے کہ انیس نے اس مرثیے میں دونوں کمالوں کا مظاہرہ کیا ہے۔ ایک تو بڑی شاعری خلق کرنے کے آداب سے واقف کرایا اور دوسرے بیانیے کا ہنر بھی دکھایا۔

لیکن قصہ گوئی اور بیانیے کے اصل ہنر کو دیکھنا ہو تو بیانیے بالخصوص جدید بیانیے کو نگاہ میں رکھ کر انیس کے مرثیے: ''جب نوجواں پسرِ شہِ دیں سے جدا ہوا'' کو پڑھیے اور جدید قرأت کے ساتھ پڑھیے پھر دیکھیے آپ کو اس میں کیا کیا نظر آتا ہے۔ انیس جانتے تھے کہ مرثیے کی اصل روح اس کا بیانیہ ہے۔ وہ بیانیہ کے حکایتی رمز سے خوب واقف تھے۔ انہیں معلوم تھا کہ کیا اور کہاں خود کہنا ہے اور کتنا کہنا ہے اور کہاں اور کیا دوسروں سے کہلوانا ہے اور کتنا کہلوانا ہے۔ کہاں واقعہ گو کی حیثیت سے خود آنا ہے کہاں دوسروں کو لانا ہے۔ کہاں مکالموں کے ذریعے کہانی کو آگے بڑھانا ہے اور کہاں بیان کے ذریعے۔ کہاں منظر سے ہٹ کر منظر میں رہنا ہے اور کہاں منظر میں رہ کر معدوم رہنا ہے۔ بیانیے میں انیس کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے اپنے بیشتر مرثیوں میں راویِ راویان (Narrator of the Narrators) کا عمل انجام دیا ہے۔ وہ جو ابھی ہم نے کہا تھا کہ انیس جانتے تھے کہاں اور کیا دوسرے سے کہلوانا ہے اور کتنا کہلوانا ہے، اس تناسب کو قائم رکھنے میں انیس کو مہارت حاصل ہے۔ خاکسار متذکرہ مرثیے کا تفصیل سے تجزیہ کر چکا ہے۔ انیس نے اس مرثیے میں قصہ گوئی کے فن کو حدِّ کمال تک پہنچا دیا ہے۔ بارہ جزوں پر مشتمل اس مرثیے میں ایک مسافر کے میدانِ کربلا میں پہنچنے کی کہانی کئی راویوں کے ذریعے بیان کی گئی ہے اور ان کے بیان کیے ہوئے حصوں کا تعیّن اصل راوی کے ذریعے ہوا ہے۔ کربلا میں آنے والا یہ مسافر امام کو جانتا تو ہے لیکن پہچانتا نہیں ہے۔ اس نے امام کی شان و شکوہ والی تصویر اپنے ذہن میں بٹھا رکھی ہے اور وہ اُسی شکل میں انہیں دیکھنا چاہتا ہے۔ اب قصہ پن سے بھرے ہوئے اِن بندوں کو ملاحظہ کیجیے:

جس روز تھا یہ حشر یہ ماتم یہ شور و شر — آ نکلا اک مسافرِ غربت زدہ اُدھر
نکلا تھا گھر سے شوقِ نجف میں وہ خوش سیر — چھوڑے ہوئے وطن اسے گزرا تھا سال بھر
بے خانما کو عشق خدا کے ولی کا تھا
مشتاق وہ زیارتِ قبرِ علی کا تھا

پہنچا جو کربلا میں تو دیکھا یہ اس نے حال — تنہا کھڑا ہے ایک مسافر لہو میں لال
فوجیں ستم کی گرد ہیں آمادۂ قتال — چلتے ہیں تیر کرتا ہے پانی کا جب سوال
از بسکہ اہلِ درد تھا بیتاب ہوگیا
پانی کے مانگنے پہ جگر آب ہوگیا

مسافر کے تجسس کے نتیجے میں انیس نے مسافر کے سامنے امام کی پہچان ظاہر کرنے میں جو کمال دکھایا ہے اسے اس بند میں دیکھیے :

اظہارِ اسمِ اقدس و اعلیٰ میں کیا ہے باک　　قدموں پہ لوٹ کر یہ پکارا وہ درد ناک
چپ ہوگئے تڑپنے پہ اُس کے امامِ پاک　　بتلایئے کہ غم سے مرا دل ہے چاک چاک
فرما سکے نہ یہ کہ شہِ مشرقین ہوں
مولا نے سر جھکا کے کہا میں حسین ہوں

انیس کی اس شہرۂ آفاق بیت پر شبلی نے خوب سر دھنا ہے۔ اپنے موضوع کے بیان میں انیس کی خوبی یہ ہے کہ ایک ہی مرثیے میں انہوں نے کئی طرح کے ہنر دکھائے ہیں۔ خاکسار نے کہیں لکھا ہے کہ میر، انیس اور غالب ہمیں صحیح خوانی اور بہ اعتبارِ لہجہ قرأت کی سخت آزمائش میں مبتلا کرتے ہیں۔ انیس ایک ہی بیان میں قرأتوں کی کرشمہ سازیوں کے ذریعے معانی اور کیفیت کی بہت سی طرفیں کھول دیتے ہیں۔ اوپر کی بیت اصلاً قرأت کی بیت ہے۔ آپ اسے اُسی طرزِ قرأت کے ساتھ جو اس کے اندر موجود ہے، ''میں حسین ہوں'' کے فقرے کو پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ شہِ مشرقین کی جو صورت مسافر نے اپنے ذہن میں نقش کی ہے وہ اُس حسین سے کتنی مختلف ہے جو اس وقت سر جھکائے اپنی شناخت ظاہر کر رہا ہے۔ اسی طرح یہ مصرعہ دیکھیے جسے سن کر شیفتہ بہت دیر تک سر جھکائے رہے تھے اور بقول نیّر مسعود اس مصرعے کی داد یہ کہہ کر دی تھی کہ ''میر صاحب نے پورا مرثیہ کہنے کی زحمت کیوں کی یہ مصرعہ تو خود ایک مرثیہ ہے۔'' شیفتہ کی داد والا مصرعہ ہے: ؏ ''آج شبیر پہ کیا عالم تنہائی ہے۔'' اس مصرعے میں لفظ 'کیا' کی قرأت بہ اعتبارِ لہجہ یوں کیجیے کہ ایک لہجے میں سوال ہو اور دوسرے لہجے سے جواب ملے۔ علیٰ ہذا القیاس ''بخدا فارسِ میدانِ تہور تھا حر'' میں بہ زبانِ حر اس مصرعے کو ملاحظہ کیجیے: ''کچھ اڑھا دیجیے مولا مجھے نیند آتی ہے۔'' سلیم احمد نے جب یہ مصرعہ پڑھا تو لفظ ''کچھ'' میں انہوں نے کچھ ایسا دیکھ لیا کہ انہیں کہنا پڑا۔ ''اس نیند کو دیکھیے یہ موت ہے اور انیس نے اسے کیا بنا دیا۔''

مسافر کی کہانی والے جس مرثیے کا ذکر ابھی ہم نے کیا تھا اس میں قصہ گوئی کے ہنر کے ساتھ ساتھ انیس نے بلاغت کا جو ہنر دکھایا ہے اسے آپ دیکھتے رہ جائیں۔ یہ دو بند دیکھیے :

گردن میں خم ہلال کا اور اس کا سر بلند　　سینہ کشادہ تنگ کمر چست جوڑ بند

جاندار، بردبار، عدوکش، ظفر پسند بجلی کسی جگہ کہیں آہو کہیں پرند
سرعت ہے ابر کی تو لطافت ہوا کی ہے
اتنے ہنر فرس میں یہ قدرت خدا کی ہے

چرخ و نجوم و شمس و قمر شہر و دشت و در سنگ و معادن و صدف و قطرۂ و گہر
اشجار و شاخ و برگ و گل و غنچہ و ثمر رکن و مقام و باب و منا زمزم و حجر
جن و ملک ہیں انس ہیں غلمان وحور ہیں
کہہ دیں یہ سب کہ ابنِ علی بے قصور ہیں

نیّر مسعود نے متحرک منظر ناموں کی مثال میں انیس کا ایک بند نقل کرتے ہوئے ان کی بلاغت کا ایک اور کمال دکھایا ہے۔ سختیِ سفر سے متعلق اس بند میں قافیوں کا کمال دیکھیے:

وہ گرمیوں کے دن وہ پہاڑوں کی راہ سخت پانی نہ منزلوں نہ کہیں سایۂ درخت
ڈوبے ہوئے پسینے میں ہیں غازیوں کے رخت سو نلا گئے ہیں رنگِ جوانانِ نیک بخت
راکب عبائیں چاند سے چہروں پہ ڈالے ہیں
تونسے ہوئے سمند زبانیں نکالے ہیں

یہاں سفر کی سختی کو ظاہر کرنے کے لیے انیس نے قافیے بھی سخت اور کرخت استعمال کیے ہیں اور یہی ان کی بلاغت ہے: یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی۔

میر انیس کی فنکارانہ فراست کی مثال میں نیّر مسعود کا ایک اور انتہائی عمدہ مضمون ''میر انیس کی شعری حرفت'' کو پیش کیا جا سکتا ہے جس میں انہوں نے اس تصور کو غلط ٹھہرایا ہے کہ انیس بند کی پوری قوت بیت میں لے آتے ہیں۔ بند کی یہ قوت ان کے یہاں کبھی دوسرے کبھی تیسرے اور کبھی چوتھے مصرعے میں آ جاتی ہے۔

m

مرثیے کے معنوی مضمرات کے ضمن میں ہم انیس کی چند اور خوبیاں بیان کرنے کے بعد ان کے مجموعی کمالات کا احاطہ کریں گے پھر ماحصل کے طور پر ان کی ہمہ زمانی معنویت کا محاکمہ کیا جائے گا۔

کچھ دیر قبل درج بالا سطور میں ہم نے قصہ گوئی کے ذیل میں انیس کے جس مرثیے کا ذکر کیا ہے اس میں کہانی بیانیے کے ذریعے آگے بڑھتی ہے۔ لیکن ۱۸۱ بندوں پر مشتمل انیس کا ایک مرثیہ (کنعانِ محمد کے حسینوں کا سفر ہے) ایسا ہے جس میں انہوں نے صرف سادہ مکالموں کے ذریعے

کہانی کو آگے بڑھایا ہے۔

اس مرثیے میں دوسرے مرثیوں کے برخلاف انہوں نے صنعتوں کا خال خال ہی استعمال کیا ہے اور بیانیہ یہاں برائے نام ہے۔ مدینے سے کربلا تک پہنچنے کی اس کہانی میں مکالموں کے استعمال کی گنجائشیں نکالنا آسان نہ تھا۔ لیکن انیس نے یہ گنجائشیں بہ سبیلِ احسن نکال لیں۔ اصلاً یہ کہانی بیانیے کی متقاضی تھی لیکن انیس کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے راوی اساس کہانی کو مکالمہ اساس کہانی بنا دیا اور راوی کی مداخلت کو مسترد کر دیا۔ اس مکالماتی کہانی کے دو محل ملاحظہ کیجیے۔ ایک محل وہ ہے جب مدینے سے چلتے وقت امام اپنی بیٹی جنابِ صغرا سے مخاطب ہیں:

گھر میں تمہیں چھوڑوں یہ نہیں دل کو گوارا — لے جاؤں تو بچنا نہیں ممکن ہے تمہارا
بچوں میں کوئی تم سے زیادہ نہیں پیارا — مجبور ہوں بے ہجر نہیں اب کوئی چارا
فرقت میں سدا نالۂ و فریاد کروں گا
اتروں گا جو منزل پہ تمہیں یاد کروں گا

اور دوسرا محل وہ ہے جب امام کا راستہ روکنے کے لیے ان کے قافلے کی طرف آتے ہوئے حر کے لشکر کو جنابِ عباس للکار رہے ہیں:

بے خوف چلے آتے ہو باگوں کو اٹھائے — کیا ہو جو اِدھر سے بھی کوئی آنکھ دکھائے
پیغام ہے کچھ یا ہو عریضہ کوئی لائے — تم سب میں جو فہمیدہ و عاقل ہو وہ آئے
گر بے ادب آئے ہو تو جانا نہ ملے گا
ہتھیار بھی باندھے ہوئے آنا نہ ملے گا

نعرہ کیا ابنِ اسد اللہ نے بڑھ کر — کون آتا ہے، بتلا، نہیں موت آتی ہے سر پر
تھرّا کے بڑھا ہاتھوں کو جوڑے وہ دلاور — کی عرض کہ میں، حر ہوں، غلامِ شہِ صفدر
کر دیجے خبر ابنِ شہنشاہِ عرب کو
کچھ عرض ضروری ہے کہ میں آیا ہوں شب کو

انیس کا ہنر یہ ہے کہ اس بند کے دوسرے اور پانچویں مصرعے میں پورا ایک مکالمہ ہے لیکن یہ مکالمہ الگ الگ فقروں میں ادا ہوا ہے:

دوسرا مصرعہ : کون آتا ہے، بتلا، نہیں موت آتی ہے سر پر

پانچواں مصرعہ : میں، حرہوں، غلامِ شہِ صفدر

m

بہ اعتبارِ موضوع مختلف موزوں مثالوں کے ذریعے انیس کی فنکارانہ فراست کو حسبِ توفیق نمایاں کرنے کی غرض یہ تھی کہ آپ انیس کی دنیائے فن کی وسعتوں اور نیرنگیوں کو اچھی طرح دیکھ سکیں اور محسوس کر سکیں کہ اپنی شاعرانہ ذکاوت کے ذریعے انہوں نے کیا کیا کمال دکھائے ہیں۔ انیس اور مرثیے پر اب تک بہت کچھ لکھا جا چکا ہے لیکن مقامِ افسوس ہے کہ ان کمالات اور ان کے اندر پوشیدہ تنوعات پر سے پردے ابھی پوری طرح نہیں اٹھائے گئے ہیں۔ راقم التحریر نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ شبلی اور مسعود حسن رضوی نے مرثیے کی راہ میں جو چراغ روشن کیے تھے اُن کی روشنی لے کر ہم بہت دور تک نہیں آئے ہیں۔ بس اتنا ہوا کہ مسیح الزماں نے بہ استفادۂ سابقین اپنی مستقل تصنیفوں کی صورت میں اس کی روشنی تھوڑی سی تیز کر دی۔ گزشتہ برسوں میں اگرچہ مرثیے پر بہت کچھ نیا لکھا گیا ہے لیکن بہ شکلِ تکرار لکھے ہوئے کے مقابل نیا لکھا ہوا بہت کم ہے۔ نئے لکھے ہوئے میں ہم گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، نیّر مسعود، شمیم حنفی، انتظار حسین، وزیر آغا، سلیم احمد، خالد جاوید ہلال نقوی اور فراست رضوی وغیرہ کے نام لے سکتے ہیں۔ لیکن بہت سا ایسا بھی نیا ہے جو نئے کے نام پر پرانے کی نقل ہے۔ یہاں ٹھہر کر ہمیں سوچنا پڑتا ہے کہ غیر رثائی تنقید کے مقابل رثائی تنقید کے جہات زیادہ کیوں نہیں کھل رہے ہیں۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ مرثیے کی جانب مستقلاً مائل مصنّفین مرثیوں کے خلق ہونے کی تاریخوں کے تعیّن اور بیتوں اور بندوں میں لفظوں کی اصل صورتوں کو بتانے کی بحثوں میں الجھے ہوئے ہیں اور دوسرا سبب یہ ہے کہ جو نقاد غیر رثائی تنقید سے رثائی تنقید کی طرف آئے ہیں وہ مرثیے کی شعریات یا یوں کہیے کہ اس کی تعبیر کے مضمرات و مقدمات کو سمجھے بغیر اس راہ پر چل پڑے ہیں اور ٹھوکریں کھا رہے ہیں۔ ان میں بعض ایسے بھی ہیں جو طبعِ موزوں سے محرومی کی بنا پر مرثیے کی صحیح خوانی میں ناکام ہیں اور اسی کے ساتھ انیسی مرثیے کی قرأت کے پیچ کو بھی نہیں سمجھ پا رہے ہیں۔

ایک بات اور.....صنفِ مرثیہ کے ساتھ ایک بڑا مسئلہ اسے الگ الگ نگاہوں سے دیکھنے والوں کا بھی ہے۔ ایک طرف وہ لوگ ہیں جو اسے معتقدات کی چہار دیواری سے باہر دیکھنے کے بجائے اسے مجلسوں اور عزاخانوں تک محدود رکھنا چاہتے ہیں۔ مصطفیٰ زیدی نے ایسے ہی لوگوں کے لئے کہا تھا:

غیر تو رمزِ غمِ کون و مکاں تک پہنچے
کربلا تیرے یہ غمخوار کہاں تک پہنچے

معروف مرثیہ شناس ڈاکٹر ہلال نقوی کے بقول ڈاکٹر احسن فاروقی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ وہ کیٹس کو پڑھاتے وقت اس کے بعض حصوں کا تقابل انیس کے مرثیوں سے کر رہے تھے۔ اس موازنے سے نامطمئن ایک انیس مسلک طالب علم ڈاکٹر فاروقی سے اختلاف کرتے ہوئے اتنے جذباتی ہو گئے کہ انیس کی ادبی وکالت کے بجائے مذہبی وکالت پر اتر آئے۔ ڈاکٹر فاروقی نے انہیں درمیان میں روکتے ہوئے کہا آپ تنقید کر رہے ہیں یا نعرۂ حیدری لگا رہے ہیں۔ دوسری طرف اس واقعے کے برعکس مرثیے کے درس کے دوران ایک طالب علم نے ہلال نقوی سے یہاں تک کہہ دیا کہ مرثیہ خلافِ شرع ہے اور ہر خلافِ شرع کام کی طرح اسے پڑھنا اور سننا بھی فعلِ حرام ہے۔ مرثیے کے معاملے میں اعتقادات کی سطح پر ایک دوسرے سے ٹکراتی ہوئی ان دو انتہاؤں پر کھڑے ہو کر ہم نہ اس صنف کے معنوی امکانات کو سمجھ سکتے ہیں نہ اس کے وسیع الاثر مضمرات کو۔ کربلا کا واقعہ شعری بیانیے کی صورت میں آ کر اولاً ایک شعر پارہ ہے، ایک مختلف رنگ شعر پارہ۔ اس میں وہ سب کچھ ہے جو بڑی اور اعلیٰ شاعری کی شناخت ہے۔ اس مقالے کے دونوں جزوں میں آپ نے دیکھا کہ ایک طرف اس صنف نے اپنے معانی کی توسیع کے ذریعے معاصرانہ معنویتوں کی راہ روشن کی ہے اور دوسری طرف ایک شعری بیانیے کے ممکنہ محاسن کو اپنے اندر جذب کیا ہے۔ ابھی اس صنف کے اندر بہت کچھ ہے جسے کھنگالنے کی ضرورت ہے۔ شبلی نے مرثیے کو پرکھنے کے ابتدائی اصول مرثیے کی دنیا میں دیر تک گھوم کر وضع کیے تھے لیکن بہت دور تک نہ دیکھ پانے کی وجہ سے وہ اس کے بہت سے علاقوں کی سیر نہ کر سکے۔ ہم جب جب مرثیے اور انیس کی شعری دنیا میں داخل ہوں گے ایک نئے حیرت خانۂ معانی سے متعارف ہوں گے۔

چلتے چلتے مرثیے کے باب میں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ اس صنف کو اپنے حدود میں زبان و بیان کی ایک بڑی دنیا آباد رکھنے والی شاعری کے طور پر دیکھیے، اسے معتقدات کے مقتل میں نہ لائیے۔ ایسا کرنے سے آپ عقیدے کو نہیں ایک لازوال شعری بیانیے کو دنیائے شعر سے بے دخل کر دیں گے اور آپ کے ہاتھ سے وہ بڑی شاعری نکل جائے گی جس میں کائناتِ معانی کے بہت سے رنگ موجود ہیں۔ اپنی شاعری کے انہیں رنگوں کو نگاہ میں رکھ کر انیس نے کہا تھا:

گل ہائے مضامیں کو کہاں بند کروں
خوشبو نہیں چھپنے کی جہاں بند کروں

نوٹ: اس مضمون میں اپنے مبحث کو مستحکم کرنے کی غرض سے معروف مرثیہ شناس ڈاکٹر ہلال نقوی کی ایک انتہائی عمدہ تحریر سے کچھ شعروں کو مستعار لیا گیا ہے، ان کا خصوصی شکریہ۔

○

تبسم کاشمیری

ادبی تاریخ کی تشکیل نو کے مسائل

اردو ادب میں ادبی تاریخ نویسی کی روایت کچھ زیادہ پرانی نہیں ہے۔ اس کا آغاز رام بابو سکسینہ کی کتاب 'تاریخ ادب اردو' سے ہوتا ہے جو 1927 میں شائع ہوئی تھی اور اب ادبی تاریخ نویسی کی آخری مثال پروفیسر وہاب اشرفی کی تاریخ ادب اردو ہے جو 2006 میں شائع ہوئی ہے۔ سکسینہ اور وہاب اشرفی کے کام کے دوران بہت سی تاریخیں شائع ہوئی ہیں جن کی تفصیلات گیان چند کی کتاب اردو کی ادبی تاریخیں، میں موجود ہیں۔ اس لیے اُن کو دُہرانے کی ضرورت نہیں ہے۔ 1927 سے دور حاضر تک شائع ہونے والی ادبی تاریخوں کو میں نے دیکھا ہے اور اس خیال کے ساتھ دیکھا ہے کہ کیا ان تاریخوں میں ادبی تاریخ کے اصول، قواعد اور تصورات پر کبھی کسی ادبی مورخ نے کوئی بات کی ہے یا نہیں۔ اس کام کا جائزہ یہ خبر دیتا ہے کہ ہمارے ادبی مورخوں نے ادبی تاریخ میں نظریہ سازی کا کوئی کام نہیں کیا ہے۔ ہاں گیان چند کی 'تاریخ ادب اردو' میں تو نہیں مگر 'اردو کی ادبی تاریخیں' میں اس سلسلے میں کچھ کام ملتا ہے جس کا مناسب موقع پر میں ذکر کروں گا۔ اردو ادب کی تاریخ نویسی کا سب سے افسوس ناک پہلو یہ رہا ہے کہ ادبی تاریخ سے کسی بھی مورخ نے یہ زحمت گوارا نہیں کی کہ وہ جس منصوبے پر کام کر رہا ہے، اس منصوبے کے اصولوں، دائرۂ کار، مسائل اور مشکلات وغیرہ کے بارے میں مختصراً یا تفصیل کے ساتھ اپنے نقطۂ نظر ہی کو قلم بند کر دے۔ مغرب میں جب بھی کوئی کام شروع کیا جاتا ہے سب سے پہلے اس کام کو Conceptualize کر کے دیکھا جاتا ہے۔ اس کے ایک ایک پہلو، ایک ایک تصور اور ایک ایک جہت کی Conceptualization کی جاتی ہے۔ نتیجہ اس کا یہ ہوتا ہے کہ اس کام کے اساسی تصورات کا خاکہ مہیا ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد سارا کام اسی خاکے کی روشنی میں کیا جاتا

ہے۔کام کرنے والے کو معلوم ہوتا ہے کہ اس نے کیا کرنا ہے اسے کام کے لیے کس قسم کے مواد کی ضرورت ہے اور یہ مواد اسے کن سمتوں میں لے جائے گا۔ چنانچہ جب کام ختم ہو جاتا ہے تو پورے کام میں بہت واضح طور پر پہلے سے قائم کردہ اساسی تصورات اور عملی کام میں ایک ہم آہنگی کا احساس ہوتا ہے اس وجہ سے تحقیقی کام میں ایک علمی وقار نظر آتا ہے۔

ہمارے ہاں ادبی مورخین نے بھی یہ رحمت بھی گوارا نہیں کی کہ ادبی تاریخ لکھنے سے پہلے وہ یہ بھی سمجھ لیں کہ ادبی تاریخ آخر کیا چیز ہے؟ اسے کیا ہونا چاہیے؟ اور کیا ہمارے ہاں معیاری ادبی تاریخ لکھنے کے تصورات موجود بھی ہیں یا نہیں؟ میں یہ تو نہیں کہتا کہ ان حضرات کے ذہن میں ان کی مجوزہ ادبی تاریخ کا خاکہ اور اس کی ساخت کا تصور قائم نہ ہو سکا اور نہ یہ کہتا ہوں کہ ان کے ذہنوں میں ادبی تاریخ کے اُصولوں کا کوئی ضابطہ نہ ہوگا۔ ضرور ہوگا۔ آخر اسی کے حوالے سے انہوں نے کام کیا ہوگا۔ المیہ یہ ہے کہ ہمارے ادبی مورخین نے ادبی تاریخ کے مسائل اور تصورات کو کبھی Ratianalize کر کے نہیں دیکھا جو کچھ کیا Ratianlization کے بغیر کیا۔ بالکل سیدھے سادھے طریقے پر۔

1965 میں میں پنجاب یونیورسٹی کے شعبۂ تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند میں کام کر رہا تھا۔ اس وقت شعبہ نیا نیا بنا تھا۔ تاریخ ادب اردو کے ابتدائی خاکے میں نے اور میرے فاضل دوست محمد اکرام چغتائی نے تیار کیے تھے۔ یہ خاکے محققین کی مختلف کمیٹیوں کی نظر سے گزرے تھے، ان پر بہت ساری ترمیم ہوئی، اضافے ہوئے اور بالآخر یہ اساسی خاکے قرار پائے۔ اس وقت اس کام کے نگران جنرل ایڈیٹر فیاض محمود تھے۔ موصوف محقق تو نہ تھے مگر ذہین نقاد اور جنرل ہسٹری کے ماہر تھے۔ اس وقت ادارے میں یہ بات طے شدہ تھی کہ جب ادبی تاریخ لکھی جائے گی تو تاریخ، ثقافت اور ادب کے ربط اور اس کی معنویت پر روشنی ڈالی جائے گی۔ 1966 کے آس پاس اردو ادب کے نقادوں اور محققین حضرات کو مختلف ابواب لکھنے کے لیے خاکے ارسال کیے گئے۔ ہمارے ادیبوں کی یہ نسل ادبی تاریخ کے نئے تصورات سے آشنا نہ تھی۔ وہ لوگ ادبی تاریخ، جنرل ہسٹری اور تہذیب و ثقافت کے شعبہ جاتی تصورات کو بھی نہ سمجھتے تھے۔ بس ان کے پاس کوئی ڈھیلا ڈھالا سا تصور موجود تھا۔ نتیجہ کے طور پر جو کچھ لکھا گیا وہ اوسط درجے کا بھی بہ مشکل ہی تھا۔ ان حضرات کے تنقیدی معیارات بھی معمولی تھے۔ سچ پوچھئے تو بڑے بڑے نامور ادیبوں کی تحریریں معمولی کلاس لکچرز سے زیادہ نہ تھیں۔ ادبی تاریخ کی بصیرت ان مقالوں میں عنقا تھی۔

میں سمجھتا ہوں کہ اس وقت اگر ادبی تاریخ کے تصورات پر بحث کر لی جاتی اور ان کو باقاعدہ طور پر قلم بند کر کے مقالہ نویسوں کے پاس بھیج دیا جاتا تو شاید کچھ بہتر نتائج برآمد ہوتے۔ مگر مجھے یہ خیال بار بار آ رہا ہے کہ اپنی قدامت پرستی کے باعث ہمارے بزرگ ادیبوں کی وہ نسل ان تصورات پر کام کرنے کے لیے آمادہ ہی نہ ہو سکتی تھی۔ سطحی قسم کی روایتی تنقید استعمال کرنے والے ان لوگوں سے کسی قسم کے بہتر تنقیدی کام کی توقع نہ کی جا سکتی تھی۔

پنجاب یونیورسٹی کی تاریخ ادب کے منصوبے کی کسی ایک جلد کو اٹھا کر دیکھ لیں اگر اس میں دس مقالے ہیں تو تنقید اور تحقیق کے اعتبار سے تمام کے تمام مقالے ایک دوسرے سے مختلف معیار کے حامل ہیں۔ ان مقالوں میں اصل مسئلہ یہ ہے کہ یہ سب مقالے ادبی تاریخ کے ارتقا، تسلسل اور روایت کے تصور سے عاری ہیں۔ ادبی تاریخ میں روایات کے ارتقا کی جو شکل بنتی ہے اور جس طرح سے روایت ایک دور سے دوسرے دور میں داخل ہوتی ہے، مقالہ نگاروں کے ہاں ادبی ارتقا کی یہ صورتیں موجود نہیں۔ اس لیے مختلف موضوعات پر لکھے گئے یہ مقالے ادبی تاریخ کی حرکت نہیں دکھا سکتے۔ اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ مختلف ابواب لکھنے والوں میں ادبی تاریخ کی حرکت کا واضح تصور موجود نہ تھا اور وہ ادبی سماجیات کے عمل کو سمجھنے سے بھی قاصر تھے۔ منصوبہ بندی کے تحت کیے جانے والے کام میں معیارات کو یکساں طور پر برقرار رکھنا مغرب میں تو ممکن ہے ہمارے ہاں نہیں۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو اور پنجاب یونیورسٹی کی تاریخ اس قسم کی مثالیں پیش کرتی ہے۔ مشہور مورخ Gibbon نے کہا تھا کہ بہترین تاریخ کی توقع ہم اس شخص سے کر سکتے ہیں جو فلسفی مورخ (Philosopher Historian) ہو۔ اس سلسلے میں جہاں تک ادبی تاریخ کا تعلق ہے۔ میرے خیال میں ایک اچھی ادبی تاریخ کی توقع ہم اس شخص سے کر سکتے ہیں جو فلسفی مورخ نہ ہو مگر صاحب بصیرت مورخ ضرور ہو۔ ادبی مورخ ہونا ایک بات ہے اور ادبی مورخ ہونے کے ساتھ ساتھ صاحب بصیرت ہونا دوسری بات ہے اور اگر کسی مورخ میں یہ دونوں خصوصیات موجود ہوں تو وہ بہترین عالم ہو سکتا ہے۔ مندرجہ بالا بیان میں صاحب بصیرت ادبی مورخ کا جو تصور میں نے پیش کیا ہے میں اس کی کچھ وضاحت کرنا چاہتا ہوں۔ آپ بجا طور پر مجھ سے دریافت کر سکتے ہیں کہ جناب یہ صاحب بصیرت ادبی مورخ کیا چیز ہے؟ اور کیا ہماری ادبی تاریخوں کے مورخ صاحب بصیرت کہلائے جانے کے مستحق نہیں ہیں؟ اگر وہ واقعتاً مستحق نہیں ہیں تو آخر ایسا کیوں ہے؟ سوالوں کا یہ سلسلہ صاحب بصیرت ادبی مورخ کی تعریف کا مستحق ہے۔

ادبی مورخ جب ادبی تاریخ لکھتا ہے تو وہ ہر دور کی تہذیب وثقافت اور سیاسی تاریخ کی تعبیر کرنے کے ساتھ ساتھ ادب کی تحسین اور تجزیہ کا کام بھی کرتا ہے۔ پھر یہ سارا کام ادب کی زمانی حرکت کے تصور سے معمور ہوتا ہے۔ اس کے مقابلے میں صاحب بصیرت ادبی مورخ کسی روز کے ادب کو تہذیبی، ثقافتی، سیاسی وسماجی حوالوں سے دیکھتا ہے اور پھر اس ادب کی تنقید تحسین یا تجزیہ کرتا ہے۔ اس عمل میں اس کی بصیرت ادبی تاریخ کے کسی دور کا ایک وژن پیدا کرتی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ وہ اپنے وژن کی مدد سے تاریخ کے غیر حاضر، یا نظر نہ آنے والے تصورات کو اپنی وژنری (Visionary) طاقت سے سامنے لاتا ہے۔ یہی خوبی اس کا طرہ امتیاز بنتی ہے۔ وہ تاریخ کے غیر حاضر تصورات کو زندہ کر کے حاضر کر دینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

اب اگر آپ مجھ سے یہ پوچھیں کہ صاحب بصیرت ادبی مورخ اُردو میں کون کون سے ادیب حضرات ہیں تو میں بلا تامل کہوں گا کہ رام بابو سکسینہ، اعجاز حسین، سلیم اختر، گیان چند، سیدہ جعفر، وہاب اشرفی وغیرہ اس زمرہ میں شامل نہیں۔ اردو ادب کی ایسی تاریخ ابھی لکھی جانے والی ہے۔ اکیسویں صدی ایک ایسی ہی تاریخ کا تقاضا کرتی ہے اور ہمارے مستقبل کے ادبی مورخین یہ فریضہ یقیناً انجام دے سکیں گے۔

مجھے یہ بات کہنے کی اجازت دیجیے کہ ہمارے ادبی مورخ ابھی تک ادبی تاریخ کے واماندہ تصورات سے چھٹے ہوئے ہیں۔ ایک ایسے جدید دور میں جہاں علوم و فنون Interdisciplinary میدان میں باہمی کشش اور جذب وقبول کی منزلوں سے گزر رہے ہیں، اگر ادبی مورخین ان کو دیکھ کر متاثر نہ ہوں یا آنکھیں بند کر لیں تو اس کا نتیجہ کیا ہوگا؟ اس کا نتیجہ دیکھنے کے لیے گیان چند اور سیدہ جعفر کی تاریخ ادب کو دیکھ لیجیے جہاں اردو ادب کی تاریخ غیر تاریخی فضا میں سانس لے رہی ہے۔ اس قسم کی تاریخوں کا تاریخیت کے ساتھ کوئی تعلق نہیں ہے۔ آپ ساری تاریخ پڑھ ڈالیے آپ کو ادب کی زمانی حرکت کا پتہ ہی نہیں چلے گا۔ یہ معلوم ہی نہ ہوگا کہ ایک دور کا ادب کس طرح سے اور کب دوسرے دور میں داخل ہو رہا ہے۔ ادب کی تاریخ اگر زمانی حرکت سے بننے والی مختلف شکلوں کو اپنے ارتقا کی روشنی میں نہ دکھا سکے تو وہ تاریخ کہلائے جانے کی مستحق نہ ہوگی۔

مندرجہ بالا ادبی تاریخیں تاریخیت کے عناصر سے محروم ہو کر تاریخ ادب پر مختلف مقالوں کا ایک مجموعہ معلوم ہوتی ہیں۔ مگر تاریخ ادب معلوم نہیں ہوئیں۔

ادبی تاریخ کو محض روایتی ادبی تاریخ نہ ہونا چاہیے۔ اگر آپ ادبی تاریخ کو محض تاریخ ادب کی داستان تک ہی محدود رکھنا چاہتے ہیں تو آپ اس کا دائرہ سکیٹر رہے ہیں۔ یہ ادبی تاریخ پر ستم ہے۔ رام بابو سکسینہ، اعجاز حسین، علی جواد زیدی، سلیم اختر، گیان چند اور سیدہ جعفر اور اب آخر آخر میں وہاب اشرفی کی تاریخیں اپنے مصنفین کے اس ستم پر چیخ رہی ہیں کہ ان کا دائرۂ کار ادبی تاریخ کے روایتی طریق کی نذر کر دیا گیا ہے۔ ان تاریخوں میں جو بات نظر نہیں آتی وہ یہ ہے کہ ادبی پس منظر اور پیش منظر میں سیاسی تاریخ، تہذیبی تاریخ، جنرل تاریخ، فلسفہ وفکر اور سماجیات کا کس طرح کسی عہد کی ادبی تاریخ پر اثر پڑ رہا ہے اور ان اثرات کے کیا نتائج برآمد ہو رہے ہیں؟ ادبی تاریخ کی حرکت کس طرح متاثر ہو رہی ہے اور ادب کی Shaping اور Reshaping میں یہ عوامل کیا کردار ادا کر رہے ہیں۔ مندرجہ بالا تواریخ ان باتوں کا جواب دینے سے قاصر نظر آتی ہیں۔ وہ اس لیے کہ یہ تواریخ مصنفین کے سوانحی خاکوں اور مختصر ادبی تنقید کے علاوہ کوئی دوسرا تصور نہیں رکھتی ہیں۔

سوال یہ ہے کہ کیا ہم اس قسم کی تواریخ کو مکمل تاریخ کا درجہ دے سکتے ہیں؟ کیا یہ تواریخ جدید دور کے تقاضوں کو پورا کر سکتی ہیں؟ میرے خیال میں جدید دور میں ادبی تاریخ نویسی اس مسئلہ پر از سر نو سوچ بچار کا مطالبہ کرتی ہے کہ شعبہ جاتی مطالعات (Compartment Studies) کا دور بہت پہلے ہی ختم ہو چکا ہے اور اب یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ Inter Disciplinary Studies کا دور ہے۔ جب تخلیقی ادب اپنے دور تخلیق میں ہر قسم کے خارجی اثرات کو قبول کرتا ہے تو پھر ادبی تاریخ کو ایک تنگ گلی میں محدود کرنے کا کیا فائدہ ہے۔ ہمیں اس تصور کو سمجھ لینا چاہیے کہ ادبی تاریخ جس قدر تہذیبی، ثقافتی، سماجی اور فکری تاریخ کے قریب ہوگی اسی قدر زیادہ وقیع زیادہ بصیرت افروز اور زیادہ مفاہیم ومطالب کی حامل ہو سکے گی۔ اسی طرح سے تہذیبی و ثقافتی تاریخ ادبی تاریخ کے جس قدر زیادہ قریب ہوگی اسی قدر یہ زیادہ بامعنی اور زیادہ وسعتوں کی حامل قرار دی جا سکے گی۔ ادبی مثالیں اسے زیادہ موثر بنا سکیں گی۔ تہذیبی تاریخ میں ہم عصری ادب کی مثالوں کے اندراج سے تہذیب وثقافت کے متحرک مرقع دیکھے جائیں گے۔

اب آپ ایک اور نقطۂ نظر دیکھیے: اردو کی ادبی تاریخوں کے بارے میں ہمیں جو مسائل پیش آتے ہیں اُن کے بارے میں میں نے یہ کہا ہے کہ ہماری ادبی تاریخیں تاریخیت کے جوہر سے عاری ہیں اور یہی سب سے بڑا مسئلہ ہے کہ تاریخیت کے فقدان کے سبب ادبی تاریخیں، تاریخ

ادب کے درجے پر نہیں پہنچ سکی ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کی تاریخ کے علاوہ باقی تمام تر تاریخیں Unhistorical Historiography کی مثالیں ہیں۔ بظاہر یہ کتابیں تاریخ ادب نظر آتی ہیں اور ان کے مصنفین نے ان کو اردو کی ادبی تاریخ سمجھ کر ہی تحریر کیا ہے اور ہمارے قاری اور نقاد اس نوعیت کی کتابوں کو ادبی تاریخ ہی کہتے رہے ہیں جیسا کہ گیان چند نے اپنی کتاب میں ایسی کتابوں کے ڈھیر کو ادبی تاریخیں کہا ہے۔ موصوف نے ان کتابوں کی تکنیکی حیثیت کو چیلنج نہیں کیا کیوں کہ خود گیان چند کے اپنے ذہن میں ادبی تاریخ کی تکنیک کا کوئی باضابطہ تصور موجود نہ تھا۔ اس لیے انہوں نے اُردو کی روایتی ادبی تاریخوں کی تکنیک کے مسئلے پر کوئی سوال نہیں اُٹھایا۔ ان کی ساری دلچسپی اس چیز میں تھی کہ مصنفین نے اپنے بیانات میں کہاں کہاں غلطیاں کی ہیں۔

ادبی تاریخ نگاری کا ہمارے ہاں کرائسس نظر آتا ہے اور یہ کرائسس تکنیک کے مسئلے کی پیداوار ہے۔ تکنیک کی وضاحت نہ ہونے کے سبب ہمارے ہاں جو ادبی تاریخیں لکھی گئی ہیں وہ Unhistorical Historiography کا نمونہ ہیں چونکہ یہ تاریخیں تاریخی شعور، تاریخیت اور ارتقا کے تصورات کے مطابق نہیں لکھی گئی ہیں اس لیے ان کی تکنیک کو Unhistorical Historiography کہا گیا ہے۔

اگر آپ یہ کہتے ہیں کہ ادبی تاریخ، ادب کے رجحانات اور ادبی اصناف کے ارتقا اور ادبی تجربات کی تاریخ کا نام ہے تو آپ ادبی تاریخ کے لیے بحران (Crisis) پیدا کر رہے ہیں۔ بات سوچنے کی یہ ہے کہ کیا اس دور میں ایسے محدود تصورات کی بنیاد پر کسی ادبی تاریخ کی تشکیل کی جاسکتی ہے؟ کیا اس عہد میں ادبی تاریخ کو علاحدگی Isolation اور Abstraction میں رکھا جا سکتا ہے؟ اگر ہم ان تصورات پر یقین رکھنا چاہتے ہیں تو یہ تصورات ادبی تاریخ کی علالت (Sickness) کا اظہار کرتے ہیں۔ اگر ہم ادبی تاریخ کی علالت برقرار رکھنا چاہتے ہیں تو انہیں پرانے تصورات سے چمٹا رہنا چاہیے۔ بہ صورت دیگر اگر ہم ادبی تاریخ کے بحران اور (Sickness) کو ختم کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں ان تصورات کو ختم کر کے ادبی تاریخ کے جدید تصورات کو اپنانا ہوگا جس سے ایک نئی ادبی تاریخ تشکیل پذیر ہو سکے گی۔

آیئے اب ہم ادبی تاریخ نویسی کے کچھ اور مسائل کی طرف توجہ مبذول کرتے ہیں۔ ادب کی تاریخ اور ادب کی تحقیق میں فرق برقرار رکھنا بہت ضروری ہے۔ ادبی تاریخ اور ادبی تحقیق کے منصب کو واضح طور پر سمجھنے کی ضرورت ہے۔ ہمارے ہاں بیشتر کام کرنے والے ان شعبوں کے

تصورات کو خلط ملط کر دیتے ہیں۔ مسئلہ یہ ہے کہ ادبی مورخین کا ایک اہم گروہ تحقیقی حقائق کی دریافت کو ہی ادبی تاریخ سمجھتا ہے۔ اس لیے ان مورخین کی تواریخ میں تحقیقی حقائق ہی پر تمام توجہ مرکوز کر دی گئی ہے۔ مختلف شاعروں اور ادیبوں کے حالات و واقعات پر بہت محنت کی گئی ہے اور بہت سے تاریخی خلا پُر کیے جا سکے ہیں۔ ایسی تواریخ سے بلاشبہ تاریخ ادب سے متعلق بہت سا خام مواد سامنے آجاتا ہے مگر ان تمام محاسن کے باوجود ان تاریخوں میں تاریخیت کا عنصر غائب ملتا ہے یا بہت کم زور رہ جاتا ہے۔ ادبی تاریخ کے تدریجی عمل کی عدم موجودگی کے باعث ان تواریخ میں ادبی تاریخ کے تقاضے پورے نہیں ہو پاتے ہیں۔ اس لیے اردو ادب کی ایسی تاریخیں، تاریخ نہیں بن پاتیں بلکہ وہ تاریخ کی دہلیز پر کھڑی نظر آتی ہیں۔

یہ ایک طے شدہ حقیقت ہے کہ ادبی مورخ کو اپنے کام میں ایک متوازن رویہ اختیار کرنا چاہیے۔ اس رویے کو اپنا کر وہ اپنے کام میں حسن انتخاب کا رستہ اختیار کرتا ہے اور حسین انتخاب سے اس کے ہاں حسن نظر پیدا ہوتا ہے۔ یہ حسن نظر ہی ہے جو ادبی تاریخ جیسی خشک شے کو مطالعہ کے قابل بناتا ہے۔

اردو ادب کے مورخین کا یہ مسئلہ قابل توجہ ہے کہ یہ لوگ جوش تحقیق میں اس حقیقت کو فراموش کر جاتے ہیں کہ ان کا اصل کام تو ادبی مواد کی تحسین و تفہیم ہے۔ ادیبوں کے بارے میں صرف خام مواد فراہم کرتے چلے جانا اور حقائق بیان کرتے چلے جانا ان کا فریضہ نہیں ہے۔ یہ کام تو ادب کی تاریخ میں جزوی حیثیت کا حامل ہے۔ اس کے لیے بہتر میدان ادبی تحقیق کا ہے جو ایک الگ شعبہ ہے۔ اس نوعیت کی تحقیقی سرگرمیوں کو الگ کر کے شائع کرنا زیادہ بہتر ہے۔ ادبی تاریخ اس قسم کے مظاہروں کی ایک حد تک ہی متحمل ہو سکتی ہے۔ بہ صورت دیگر سارا کام غیر متوازن ہو جائے گا۔ تاریخی حقائق ابھر کر سامنے آجائیں گے اور ادبی تاریخ کا میدان پس منظر میں چلا جائے گا۔ اس لیے ادبی مورخ کو ہر سطح پر ایک متوازن رویے کا حامل ہونا چاہیے۔

اس مقام پر میں ایک بات کی وضاحت کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ ادب کی تاریخ میں پیش کیے جانے والے حقائق (Facts) کی حیثیت خام مواد کی سی ہے۔ یہ ادبی تاریخ نہیں ہیں۔ جس طرح ایک ماہر تعمیرات اینٹ، سیمنٹ، ریت بجری، لوہے اور لکڑی وغیرہ کو استعمال کر کے ایک مکان کی شکل دے دیتا ہے اسی طرح سے ادبی مورخ کا کارنامہ اس کی تاریخ ہے جسے اس کی ذہنی بصیرت تشکیل دیتی ہے۔ واقعات و حقائق اس کے لیے خام مال تھے جنھیں استعمال کر کے پہلے وہ

ادبی تاریخ کا خاکہ تیار کرتا ہے اور پھر اس خاکے میں اپنے وژن (Vision) سے تاریخ نگاری کا عمل سرانجام دیتا ہے۔

ادبی تاریخ وہ ادب پارہ ہے کہ جسے کوئی ادبی مورخ اپنی آنکھ سے دیکھتا ہے اور پھر قاری کے دیکھنے کے لیے اس کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔

ادبی مورخ، تاریخ لکھنے سے پہلے تاریخ کا سفر کرتا ہے۔ وہ تاریخ کے کرداروں سے ملتا ہے۔ ان کے ساتھ اُٹھتا بیٹھتا ہے، سوتا جاگتا ہے۔ ان کی صحبتوں میں شرکت کرتا ہے۔ وہ پرانے شہروں کا سفر کرتا ہے۔ گلیوں محلوں اور تاریخی مقامات کی سیر کرتا ہے اور تاریخ کے مختلف ادوار کے طرز احساس، افکار اور نظریات کا جائزہ لیتا ہے۔ وہ ماضی کی ادبی روایات اور افراد کے بارے میں غور و فکر کے مراحل سے گزرتا ہے۔ وہ تاریخ کو مختلف زاویوں سے دیکھتا ہے۔ تاریخی ادوار کا اُفقی اور عمودی سطحوں پر تجزیہ کرتا ہے اور ان ساری منازل سے گزرنے کے بعد ماضی کی تاریخ کے بارے میں روشنی حاصل کرتا ہے اور اس روشنی کو اس کے مطالعات کا حاصل کہا جا سکتا ہے اور اس کام کو انجام دیتے ہوئے خود بھی تاریخ کا ایک کردار بن جاتا ہے۔

ادبی تاریخ کا مورخ ادبی تاریخ کے تاریک ادوار روشن کرتا ہے اور یہ جگمگاہٹ اس کی بصیرت پیدا کرتی ہے۔ اس لیے میں اس نظریے کا قائل ہوں کہ ادبی مورخ کو صرف حقائق اور ان سے متعلقہ مباحث ہی میں نہیں الجھنا چاہیے اسے اپنے مطالعات سے تاریخ کی بصیرت بھی حاصل کرنی چاہیے۔ اس مقصد کے لیے ادبی مورخ کا ذہن قدرے تخلیقی ہونا بھی ضروری ہے۔ حقائق کی مدد سے وہ متخیلہ سے کام لے کر کسی دور کی اصل تخلیقی دنیا کا نظارہ کر سکتا ہے۔ اردو ادب میں اس قسم کے کام کی سب سے خوب صورت مثال 'آب حیات' ہے۔ آزاد کے انتہائی زرخیز متخیلہ نے دلی اور لکھنؤ کی ادبی محفلوں اور شعرا کے جو مرقع تیار کیے ہیں ان کے رنگ کبھی بھی نہیں مرجھا سکتے۔

اور اب کچھ باتیں تحقیق کے Cult کے بارے میں:

تحقیق کا Cult ادبی تاریخ کو کس طرح سے برباد کر دیتا ہے اس کے لیے گیان چند اور سیدہ جعفر کی تاریخ ایک مثال پیش کرتی ہے۔ موصوف گیان چند ادبی تاریخ کو کیا سمجھتے ہیں اس کی وضاحت کے لیے میں ایک اقتباس پیش کرنے کی اجازت چاہتا ہوں:

> ''فی زمانہ ادبی تاریخ سے وہ سب مطالبے کیے جا رہے ہیں جو در اصل ادبی تنقید کی ذمہ داری ہیں، لیکن یہ زیادتی ہے۔ ادبی تاریخ کو سب

سے پہلے تاریخ ہونا چاہیے۔''

اقتباس کا پہلا جملہ یہ کہہ رہا ہے کہ وہ ادبی تاریخ اور ادبی تنقید کے تعلق پر یقین نہیں رکھتے۔ وہ ادبی تنقید کو ادبی تاریخ کے محاکے کے فرائض سپرد کرنا نہیں چاہتے کہ یہ ادبی تنقید کا کام نہیں ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ادبی تنقید اگر ادبی تاریخ میں اپنا کردار ادا کرے تو یہ زیادتی ہے۔ وہ یہ کہتے ہیں کہ ادبی تاریخ کو سب سے پہلے تاریخ ہونا چاہیے۔ ادبی تاریخ ان کے نزدیک کیا ہوتی ہے اس کی وضاحت میں وہ کہتے ہیں:

> ''اس میں صحیح سنین دینے پر خاص توجہ صرف کرنی چاہیے۔ کسی مصنف کا سنہ ولادت، سنہ وفات اور زندگی کے دوسرے اہم واقعات مثلاً ایک مقام سے دوسرے مقام پر ہجرت کی تاریخیں دینی چاہئیں۔ اس کے علاوہ اس کا مختلف تصانیف اور ان کے ایڈیشنوں کے سال بھی زیادہ سے زیادہ صحت کے ساتھ دیے جائیں اگر تخلیق کہیں اور سے ماخوذ ہے تو اس کے ماخذ اور مختلف تراجم کی نشاندہی کی جائے۔ قدیم ادب میں اس پہلو پر بطور خاص توجہ دینے کی ضرورت ہے۔''

گیان چند کسی نہ کسی طرح کوشش کرتے ہیں کہ تنقید سے دامن چھڑا لیا جائے (ادبی تاریخ کے) ''تنقیدی جائزے میں اس شرح کی ضرورت نہیں جو تنقیدی کتب میں ہوتی ہے۔'' گیان چند کسی مصنف کے سوانحی خاکے اور اس کی کتب کے مختلف ایڈیشنوں کو تاریخ ادب میں درج کرنے کے کام کو ادب کی تاریخ سمجھتے ہیں۔ انہوں نے اپنی تاریخ ادب اردو لکھی تو یہ تاریخ ان کے تصور کے عین مطابق تھی۔ 'ادبی تاریخیں' کے مقدمے میں گیان چند نے مغرب کے مختلف سکالرز کی وہ آرا درج کی ہیں جو ادبی تاریخ سے متعلق ہیں۔ مگر ان آرا کا کوئی اثر عملی طور پر ان کی تاریخ ادب میں نظر نہیں آتا۔ انہوں نے تاریخوں پر تنقید و تبصرہ کیا ہے۔ یہ تبصرہ کیا ہے؟ یہ بھی سن لیجئے۔ ہر ہر صفحے پر وہ زیر تبصرہ کتاب کے سنین، واقعات اور اسی قسم کے دیگر معاملات پر بحث کرتے ہوئے حقائق کی اغلاط کا تفصیل سے ذکر کرتے ہیں۔ انہوں نے سوانحی نوعیت کے حقائق پر پورا زور صرف کر دیا ہے۔ مگر انہوں نے کسی ایک تاریخ کو بھی اس نظر سے نہیں دیکھا کہ وہ تاریخ ہے بھی یا نہیں؟ اس لیے کہ سوائے حقائق کے Cult کے ان کے ذہن میں ادبی تاریخ کا کوئی واضح یا غیر واضح تصور موجود نہیں ہے اور حقائق کے اس Cult نے ان کی تاریخ ادب کو ادبی محاسن سے

محروم کر دیا ہے۔

ایک اچھی تاریخ ادب وہ شخص نہیں لکھ سکتا جو صرف محقق ہو اور نہ ہی تاریخ ادب کی تصنیف کسی ایسے فرد کا کام ہے جو صرف نقاد ہو۔ اچھی تاریخ ادب صرف وہی ادیب لکھ سکتا ہے جو بہ یک وقت تحقیق و تنقید پر قدرت رکھتا ہو۔ میں یہ بات بھی واضح کر دوں کہ ہمارے ہاں اچھی تاریخ ادب انفرادی یا اشتراکی سطح پر اس لیے نہیں لکھی جا سکی کہ یہ محققین کا کام سمجھا گیا تھا اور ہمارے محققین تنقید پر قدرت نہ رکھتے تھے۔ ہمارے تنقید نگار اس بھاری بھرکم پتھر کو اُٹھانے کے لیے ہرگز تیار نہ ہوتے تھے۔ وہ ہر قسم کی تنقید نگاری کا کام تو کرتے رہے مگر ادبی تاریخ کی تنقید سے دامن بچاتے رہے۔ نقادوں میں صرف ڈاکٹر محمد صادق اور احتشام حسین نے تاریخ ادب لکھنے کی جرات کی تھی اور اب حال اور مستقبل میں یہ فریضہ ان لوگوں کو انجام دینا ہوگا جو تنقید اور تحقیق کے امور میں یکساں طور پر یکساں قدرت رکھتے ہوں۔ میری ذاتی رائے یہ ہے کہ ادبی مورخ کو محقق سے زیادہ نقاد ہونا چاہیے۔ میں یہ سمجھتا ہوں کہ اگر ادبی مورخ کی تنقید کم زور ہے تو وہ کبھی بھی اچھی تاریخ ادب نہ لکھ سکے گا۔ ادبی تاریخ میں جو چیز بہت اہم ہے وہ کسی عہد، کسی ادیب، کسی شاعر، کسی نظریے یا رجحان کا تنقیدی محاکمہ ہے۔ یہ تنقید ہی ہے جو کسی بھی مصنف کے ادبی مقام کا تعین کرتی ہے۔ تنقید ہی کسی فن پارے کے محاسن، معائب اور تجزیے کا فریضہ ادا کرتی ہے۔ اگر تاریخ ادب میں ان پہلوؤں پر توجہ نہ دی جائے یا اچھے تجزیے پیش نہ کر سکیں تو پھر ادبی تاریخ کا مقصد ہی فوت ہو جائے گا۔ گیان چند سیدہ جعفر علی گڑھ تاریخ ادب اردو، پنجاب یونیورسٹی کی تاریخ ادب وغیرہ ادبی تاریخ کا مقام چھونے سے قاصر رہی ہیں۔ اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ ان تواریخ میں ایک تو تنقید اور تحقیق کا توازن برقرار نہیں رہ سکا تھا، ان میں صرف تحقیق ہی غالب نظر آتی تھی اور دوسرے جہاں تحقیق و تنقید میں توازن تھا وہاں تنقید کم زور تھی۔

اکیسویں صدی میں یہ بات واضح ہو جانی چاہیے کہ تاریخ ادب صرف حقائق کے Cult پر یقین رکھنے والوں کا کام نہیں ہے۔ حقائق کے Cult کو تاریخ سمجھنے والوں کا انجام کسی سے پوشیدہ نہیں رہا۔ اس گروہ نے تاریخ ادب کو تاریخ ادب نہیں بنایا بلکہ اسے تحقیقی تاریخ بنا دیا ہے۔ یوں ادبی تاریخ، ادبی تاریخ نہیں بن سکی حقائق کا Cult بن گئی ہے۔ حقائق کے اس Cult کا ادبی تاریخ اور ادبی روایت کے ارتقا سے تعلق نہیں بن سکا۔ اس گروہ نے تحقیقی مقالات کی صورت میں ابواب لکھ دیے ہیں۔ یہ ابواب اپنے طور پر تحقیق کے اچھے نمونے ہو سکتے ہیں۔ ان میں نئی

معلومات نئے حقائق ہو سکتے ہیں۔مگر یہ ادبی تاریخ معلوم نہیں ہوتے۔مسئلہ یہ ہے کہ اس گروہ کے نزدیک تاریخ کے ارتقا کا کوئی واضح تصور ہی موجود نہ تھا۔ان کے ذہنوں میں صرف حقائق کی صحت کا تصور تھا اور یہ لوگ اپنی تمام تر محنت اس تصور پر صرف کرتے رہے۔

ادبی مورخ حقائق کی صحت اور سند کے مسائل طے کرتا ہے۔تمام ضروری سنین کی صحت کو پرکھتا ہے۔تاریخ پیدائش سنہ وفات اور زندگی کے اہم واقعات کے سنہ فراہم کرتا ہے۔گویا سب سے پہلے وہ سوانحی مواد حاصل کرتا ہے۔پھر اس مرحلے کو طے کرنے کے بعد ادبی تاریخ کی روایت تسلسل، رجحانات، نظریات اور ہر عہد کے ادبی ارتقا پر غور وفکر کر کے مصنفین کے کام کا تنقیدی جائزہ لیتا ہے۔اس طرح دیکھا جائے تو ادبی مورخ ادبی تاریخ کے لیے اپنے پہلے مرحلے میں خام مال حاصل کرتا ہے۔ان ضروری مصادر کے حصول کے بعد وہ ادبی تاریخ نویسی کی اصل منزل میں داخل ہوتا ہے جہاں وہ تنقید وتحسین اور تجزیے سے کام لے کر ادبی تاریخ کے سفر کو طے کرتا ہے اور یہی اس کا بنیادی کام ہے۔اس لیے یہ کام بہت توجہ چاہتا ہے۔تاریخ کا یہ کام بیش از بیش تنقیدی ہوتا ہے۔میری رائے میں اب مستقبل کی ادبی تاریخ بنیادی طور پر تنقیدی ہوگی۔یوں دیکھا جائے تو ہمارے کلاسیکی ادبی مورخین کی نسل اپنا کام کر چکی ہے اور ان کا دور ختم ہو گیا ہے۔مستقبل کے ادبی مورخین پرانے مورخین سے مختلف ہوں گے۔وہ حقیقی تاریخ سے زیادہ سماجی، تہذیبی اور فکری تاریخ پر توجہ دیں گے۔جس سے ادبی تاریخ کا افق بہتر طور پر اجاگر ہو سکے گا۔ادبی تاریخ کے جو مسائل ہمارے ہاں پیدا ہوئے ہیں ان میں ایک مسئلہ خصوصی طور پر ہماری توجہ چاہتا ہے۔مسئلہ یہ ہے کہ اردو ادب میں اب تک جو تواریخ قلم بند کی گئی ہیں ان میں تاریخیت کے کردار کو اہمیت نہ دینے کا سبب آخر کیا ہے؟ اس مسئلہ کو میں اس لیے اہمیت دے رہا ہوں کہ ادبی تاریخ نویسی میں تاریخیت کے کردار کو بہتر طور پر نہ سمجھنے کی وجہ کیا ہے۔ہم واضح کر چکے ہیں کہ ادبی تاریخ مختلف مقالوں کو جوڑنے سے نہیں بنتی ہے یا ادبی تاریخ تاریخی ترتیب سے لکھے گئے مقالوں کو کتابی صورت دے کر اور اس پر 'تاریخ ادب اردو' لکھ دینے سے یہ دستاویز ادبی تاریخ نہیں بن سکے گی۔ ادبی تاریخ تاریخ ادب کے تقاضوں کو پورا کیے بغیر کس طرح سے ادب کی تاریخ بن سکتی ہے؟ جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں کہ ہماری نوے فیصد ادبی تاریخیں ادبی تاریخ کے تقاضے پورا کرنے سے قاصر نظر آتی ہیں۔اس مرحلہ پر اب اس مسئلہ کو سمجھنے کی ضرورت ہے اور ہمیں اس کمزوری کی نشاندہی کرنے کی بھی ضرورت ہے جس نے ادبی تاریخ کو اس کے صحیح مقام پر فائز ہونے سے محروم کر رکھا

ہے۔

ہماری ادبی تاریخیں جن ادیبوں نے لکھی ہیں ان میں نوے فیصد، نقاد ایسے ہیں جو ادبی تاریخ کے مورخ ہونے کے باوجود ادب اور تہذیب کے تاریخی شعور کا شعور نہ رکھتے تھے۔ ذرا سوچئے کہ ہم ماضی میں ادب کی حساسیت کو کیسے محسوس کر سکتے ہیں؟ ماضی کے ادوار میں ہم تاریخی شعور کی رہبری کے بغیر کس طرح سے آگے بڑھ سکتے ہیں؟ گم شدہ زمانوں اور ماضی کے ادبی قافلوں میں ہم کیوں کر شامل ہو سکتے ہیں؟ اصل چیز وہ روشنی ہے جو ادبی روایت کے ارتقا کو روشن کرتی ہے اور جہاں سب چیزیں اپنے تحرک کے ساتھ رواں دواں نظر آتی ہیں۔ مگر یہ سارا کچھ تاریخی شعور کی آگاہی اور روشنی کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ یہ تاریخی شعور ہی ہے جو ادبی روایت کے Context کو تلاش کرتا ہے۔ اسے معنویت سے مربوط کرتا ہے اور اس کی از سر نو تشکیل کر کے تاریخ کی تعمیر کرتا ہے۔ ہمارے ادبی مورخین نے ادبی تاریخ میں تاریخی شعور کو اہمیت نہیں دی ہے۔ یہ لوگ ہر ادبی دور کے ادب کو مقالوں کی صورت میں بیان کر دیتے ہیں، لیکن یہ مقالے ادبی تاریخ میں روایت کے سفر کی شکل کو واضح نہیں کرتے ہیں اور نہ ہی تاریخی شعور کی منزلوں کا پتہ دیتے ہیں۔ لہٰذا ایسی تاریخوں کو ہم کس طرح سے ادبی تاریخ کا نام دے سکتے ہیں۔

ادبی تاریخ کے بہت سے مسائل ایسے ہیں کہ جہاں مورخین تاریخیت کا اظہار کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ اردو ادب کی تواریخ میں سے بیشتر تاریخیں ایسی ہیں کہ جو افراد کے انفرادی کارناموں پر مشتمل ہیں، گویا یہ افراد کے کارناموں کی ادبی تاریخ ہے۔ اس نوعیت کے ادبی مورخ کسی بھی تاریخی دور کے مصنفین کے حالات اور کارناموں پر نظر رکھتے ہیں اور ان کی خصوصیات کو قلم بند کرتے چلے جاتے ہیں۔ یہ لوگ افراد کے مجموعی کارناموں سے مرتب ہونے والی تاریخ کی حرکت کو بیان نہیں کرتے۔ افراد کے کام سے بننے والی کسی دور کی مجموعی ادبی روایت کے فروغ، زوال اور ایک نئی روایت کی نمود پر توجہ صرف نہیں کرتے۔ یاد رکھنا چاہیے کہ انفرادی کام فرد کی انفرادی تخلیقی صلاحیت کا اظہار ہیں۔ ان انفرادی کاموں کو جب تک ادبی تاریخ کی حرکت کے مطابق نہ دیکھا جائے گا اس وقت تک تاریخ کا تصور پیدا نہ ہو سکے گا۔ اور یہ بات طے شدہ ہے کہ تاریخ کا تصور تاریخ کی حرکت کو ریکارڈ کرنے میں ہے۔ تاریخ کا تصور تاریخی قوتوں کو دریافت کرنے میں ہے۔ ادبی مورخین جب صرف انفرادی ادیبوں کے کام پر ہی رُک جائیں تو تاریخ کی حرکت رُک جائے گی اور جب حرکت رُک گئی تو تاریخ، تاریخ کہاں رہے گی۔

ہمارا المیہ رہا ہے کہ ہم نے ادبی مورخ کا کردار صحیح طور پر متعین کرنے میں کوئی سعی نہیں کی اور جب ادبی مورخ کا کردار ہی متعین نہ ہو سکا ہو تو ہم اس سے کیا توقعات وابستہ کر سکتے ہیں۔ ادبی مورخ کے کردار پر غور کیجئے تو ہم اس نتیجہ پر پہنچیں گے کہ ادبی مورخ کا کام صرف واقعات اور حقائق تک محدود نہیں ہے۔ وہ واقعات اور حقائق سے آگے بڑھ کر ایک اور اہم فریضہ انجام دیتا ہے۔ واقعات وحقائق اور تاریخ کے مطالعہ سے ادبی تاریخ کے کسی دور، رجحان، نظریے یا کسی شخصیت کے بارے میں ایک وژن (Vision) مہیا کرتا ہے۔ ادب کی تاریخ کو جو قوت ادبی تاریخ بناتی ہے وہ ادبی مورخ کا وژن ہے۔ تاریخ کے خاموش اور تاریک گوشوں کو اس کی ذاتی بصیرت روشن کر دیتی ہے۔ بکھرے ہوئے مواد اور غیر مرتب تصورات کو ایک مربوط معنی دے کر وہ کسی عہد کو بامعنی بنا دیتا ہے۔ وہ چیزیں جو پہلے محسوس نہ ہوتی تھیں اب محسوس ہونے لگتی ہیں۔ ادبی مورخ کے مشاہدے کے ذریعے ہم سیاسی تاریخ کی دھڑکنیں سننے لگتے ہیں اور تاریخ کا منظر نامہ متحرک ہو کر سامنے سے گزرنے لگتا ہے اور بالآخر ہم اس عہد کی عصری حساسیت کا مشاہدہ کرنے لگتے ہیں مگر یہ سب کچھ ادبی مورخ کے ہمہ گیر علم ہی سے ممکن ہو سکتا ہے۔ فلسفہ، نفسیات دیومالا، سیاست، تہذیب اور ثقافت میں غواصی کے بعد ہی یہ ممکن ہے کہ ادبی مورخ ہمیں کسی عہد کے وژن سے آشنا کرے۔

ادبی تاریخ میں وژن کس طرح اپنا کردار ادا کرتا ہے اور کس طرح سے ماضی کے دھندلکوں سے حقائق کے پس منظر کی روشنی کو استعمال کر کے تاریخ کے گم گشتہ ابواب کو نمایاں کرتا ہے۔ اس کی مثال کے لیے حیات غالب کے ایک دور کا جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ اپنی ادبی زندگی کا نصف دور مکمل کرنے کے بعد غالب نے اردو کی جگہ فارسی زبان کو اپنی تخلیقی زبان کیوں بنا لیا تھا؟ اور وہ کون سے حالات تھے جن سے دل برداشتہ ہو کر غالب نے اپنے ادبی کردار کو ایک نئی سمت میں ڈال دیا تھا۔

آیئے ہم اس سوال کا جواب عہد غالب پر تاریخی حوالوں میں تلاش کر کے دیکھتے ہیں کہ وژن کس طرح اپنا کردار ادا کرتا ہے۔ اس کی کیا وجہ ہے کہ ذوق اور ان کے گروہ کے دیگر شاعر شمالی ہند میں مقبولیت کے اعلیٰ ترین گراف پر نظر آتے تھے اور وہ اپنے دور کی آواز بن چکے تھے؟ اس کی اصل وجہ یہ تھی کہ ذوق کے شعری قبیلے کے شاعر شمالی ہند کے ادبی مزاج کو وہی کچھ دے رہے تھے جس کا مطالبہ ان کا ادبی مزاج کرتا تھا، چنانچہ ذوق اور قبیلۂ ذوق کی برتری اس مانوس مطالبے کو

پورا کرنے میں تھی۔ انھیں اس سے دل چسپی نہ تھی کہ یہ مطالبہ شاعری کے اعلیٰ معیارات کو پورا بھی کرتا ہے یا نہیں۔ اس کے برخلاف غالب کی شاعری، جو اعلیٰ معیارات کی حامل تھی مقبولیت کے اعتبار سے نیچے درجے کے گراف پر رہی۔ غالب اپنے عہد سے مفاہمت کی اس سطح تک نہیں آسکتے تھے جس تک ان کا ادبی دور اور اس کے سکہ بند شاعر آ چکے تھے۔ غالب اس ماحول سے ہمیشہ دور رہا۔

ادبی دنیا میں غالب کو تادیر مناسب قبولیت حاصل نہ ہوسکی تھی حتیٰ کہ ظلم یہ تھا کہ ان کو بے معنی شاعر کہا جاتا رہا اور ان کے فکر و کمال کے شاہ کاروں پر بے معنویت کی چھاپ لگائی گئی۔ ان کے مقابلے میں دہلی کے اوسط درجے کے شعرا اپنی روایتی ذہانت کے ساتھ زیادہ قدر و منزلت کے مستحق سمجھے جاتے تھے۔ ناقدری اور سخن ناشناسی کے ادبی ماحول میں رہتے ہوئے غالب ذہنی بحران کی تکلیف دہ منزلوں سے گزرتے رہے۔ انہوں نے معاشی عذاب کے ساتھ ساتھ ذہنی عذاب کا یہ زمانہ بھی طویل مدت تک برداشت کیا۔ وہ لال قلعے کی دیواروں سے قبولیت کا شرف چاہتے تھے۔ اس کے باوجود کہ اس دور میں لال قلعے کی دیواروں اور ایوانوں کا شکوہ معدوم ہو چکا تھا۔ یہ دیواریں مغلوں کی روایتی فوقیت سے محروم ہو چکی تھیں مگر پھر بھی غالب کے عہد میں روایتی فوقیت کا شرف انہی دیواروں کے سائے سے حاصل ہوتا تھا۔ ہم یہاں بہادر شاہ ظفر کی مدح میں لکھے گئے ایک قصیدے کے اشعار درج کریں گے جن میں خستہ حال اور شکستہ دل غالب اپنے مصائب اور محرومی کی کیفیت بیان کرتا ہے:

شہنشاہ ز غمِ دوریِ درت، کارم
بداں رسیدہ کہ بے مرگ جاں وہم ناگاہ
نہ جویم ار بہ درت راہ، رحم کن، نہ عتاب
دریں کہ طالعِ من بد بود، مرا چہ گناہ
کجاست ارزش آنم کہ بر بساط قبول
بہ لب نوا دہم از پاے بوس شاہنشاہ
ز نقش پاے توام بوسہ بس بود، آرے
دریں ہوس چو گدایاں گرفتہ ام سر راہ
بہ بارگہ نہ رسم خانۂ سپہر خراب

ندیم شہ نہ شوم روے روزگار سیاہ
ز شاہ بہرۂ من سوختن بہ داغ فراق
ز دہر حاصل من زیستن بحال تباہ
چہ دل نیم بہ گہر پاشی سخن چو مرا
ہزار آبلہ بر دل بود ز گرمی آہ
چہ سر کنم روش مدح گستری چو مرا
بہ بزم خسرو گیتی ستاں نہ باشد راہ
زکار رفتہ دل و دست من چنانکہ مرا
نہ ماندہ شادیِ پاداش و رنج باہ افراہ
نہ از تو لطف و نہ از حق مدد، زہے حرماں
نہ تاب شکوہ ، نہ جاے سخن ، معاذ اللہ
نباشدم صلہ مقصود، مدح خوانِ توام
کہ می رسد زنمِ ابر تازگی بہ گیاہ
بہ چشم کم منگر، گرچہ خاک راہ توام
کہ آبروے دیارم دریں خلافت گاہ

غالب کے اس قصیدے میں ایک ٹوٹا پھوٹا، شکست خوردہ اور مایوس شاعر نظر آتا ہے جو شدید نا امیدی کے عالم میں بہادر شاہ کے حضور میں رسائی کا طالب ہے۔ یہ قصیدے کا روایتی اسلوب نہیں ہے۔ بلکہ حقیقت پسندانہ اظہار ہے۔ یہ قصیدہ غالب کی نفسیاتی شکست خوردگی کا ترجمان ہے اور یہ نفسیاتی شکست خوردگی، دربار شاہی اور دلی کے اس شعری ماحول کی پیدا کردہ ہے جس کی رہنمائی ذوق کر رہے تھے۔ غالب عجز کی حالت میں قلعۂ معلیٰ سے اپنے فن کی داد چاہتے تھے مگر قلعۂ معلیٰ تھا کہ شان وشکوہ سے گرنے کے بعد اب فکر وتخیل کی بلندیوں سے بھی نیچے گر چکا تھا۔ وہاں اب زبان اور محاورے اور اوسط درجے کی شہری دانش کا دور دورہ تھا۔ شاعری کا مقصد محض ذہنی تفریح اور مسرت رہ گیا تھا۔ غالب جیسا شاعر، جو فکر تخیل کی دنیائیں آباد کر سکتا تھا اور جس کی جولانی طبع سے شاعری کا ایک جہان نو پیدا ہو رہا تھا، قلعۂ معلیٰ کے سائے سے محروم رہا۔ اس کی حیرت و یاس میں ان تہذیبی محرومیوں کا بہت حصہ تھا اور ان کی وجہ سے اس کے ذہن میں داخلی بحران کی اذیت

مسلسل جاری رہی۔ ان حوادث کا نتیجہ یہ نکلا تھا کہ غالب وقفے وقفے سے اپنے آپ کو مغائرت (Alienation) کی دنیا میں دیکھتا رہا۔ جب کبھی خارجی حالات کا دباؤ بڑھتا، وہ مغائرت کی اس دنیا میں اُترنے پر مجبور ہو جاتا۔ ان ہی حوادث کی کسی ساعت میں اس نے بالآخر یہ سمجھ لیا کہ وہ عندلیب گلشن نا آفریدہ ہے۔ غالب کی یہ سوچ اسے مغائرت کی انتہائی سطح تک لے جاتی ہے۔ اس سے زیادہ مغائرت کا گمان کرنا بھی مشکل معلوم ہوتا ہے اور اسی ایک مصرعے سے اس کی ذہنی اذیت کا گماں کیا جا سکتا ہے۔ وہ غالب، جو مقبولیت کی سند کے لیے لال قلعے کی فصیلوں کا سایہ چاہتا تھا، اب بے بس اور مایوس ہو کر اپنے آپ کو نا آفریدہ گلشن کا عندلیب سمجھنے پر مجبور ہو گیا تھا۔ غالب کا المیہ یہ تھا کہ اپنے عہد کے ساتھ اس کا مکالمہ ممکن نہ ہو سکا تھا اور یہی سبب تھا کہ وہ خود کو عندلیب گلشن نا آفریدہ کہہ کر اپنی تخلیقی دنیا میں سمٹ کر رہ گیا تھا۔ اس مقالے کے آخر میں میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ ہمارے نئے دور کے ادبی مورخین تاریخ ادب لکھتے ہوئے اگر ادبی تاریخ کے مندرجہ بالا تصورات کو پیش نظر رکھیں گے تو وہ ایک بہتر تاریخ لکھ سکیں گے۔ یہ بات طے شدہ ہے کہ ایک اچھی ادبی تاریخ ادب سے متعلقہ علوم و فنون تحقیق اور جدید تنقید پر گہری گرفت رکھنے والا ادبی مورخ ہی لکھ سکتا ہے۔ اگر تحقیق یا تنقید پر بیک وقت قدرت نہ رکھنے والا شخص یہ کام کرے گا تو وہ کبھی بھی ایک اچھی ادبی تاریخ نہ لکھ سکے گا۔

○

محمد حمید شاہد

فکشن کی جمالیات اور تنقید

ہمارے ہاں تنقید کے باب میں اکثر یہ مطالبہ کیا جاتا ہے کہ شعر پر تنقید کرنے والے کو شاعر، افسانے اور ناول پر تنقید کرنے والے کو فکشن نگار ہونا چاہیے، ورنہ وہ اس ماحول اور مزاج کو نہیں سمجھ پائے گا، جس نے تخلیق کرنے کی تحریک پیدا کی۔ ایسا کہنے والے گویا یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ایک ڈاکٹر کو کسی ایسے مریض کا علاج نہیں کرنا چاہیے جس کا مرض اس نے خود نہ بھگتا ہو۔ لیکن یہ کیا بات ہوئی؟ کیا ایسی ہی پابندی آپ ایک تخلیق کار پر بھی لگانا پسند فرمائیں گے؟۔ منٹو کو چوان نہیں تھا، اس نے 'نیا قانون' میں منگو کو کیسے لکھ دیا؟۔ بیدی کو 'لاجونتی' کی لاجو کا تجربہ کیسے ہوسکتا ہے وہ تو ایک مرد تھا۔ اور اس کا اغوا بھی نہیں ہوا تھا۔ انتظار حسین نے 'زرد کتا' میں لومڑی جیسی ایک چیز کا ذکر کیوں کر دیا جو منہ سے نکلتی تھی اور جسے پاؤں تلے جتنا کچلا جاتا وہ بڑی ہو جاتی تھی کہ ایسا تجربہ تو ممکن ہی نہیں ہے وغیرہ وغیرہ۔ جو اصول آپ وضع فرما رہے ہیں یہ چلنے اور بکنے والے نہیں ہیں۔ دیکھیں، جس طرح ڈاکٹر اور مریض دو الگ وجود ہیں اور اُن کا تجربہ بھی اپنا اپنا ہے، حالاں کہ دونوں ایک ہی مرض سے معاملہ کر رہے ہوتے ہیں، بالکل اسی طرح تخلیق کار اور فن پارے کو اپنے تئیں تعبیر دینے والا یا اس کی تعیین قدر کرنے والا نقاد دونوں کا وظیفہ الگ ہو جاتا ہے۔ دونوں کی اپنی اپنی معلومات، علم اور اپنے اپنے لوازمات ہیں۔ ایک ناقد، قدم قدم چلتا ہے، مگر ایک تخلیق کار کے لیے یہ لازم نہیں ہے کیوں کہ اس کی 'تمنا کا دوسرا قدم' کہیں بھی پڑ سکتا ہے۔ اس کی 'صراحی سے قطرہ قطرہ نئے حوادث' ٹپکتے رہتے ہیں۔ ایک ناقد ان قطروں کو گنتا ہے اور عقب میں جا کر علت اور معلول کا رشتہ قائم کرتے ہوئے نئی معنویت قائم کرتا ہے۔ ایک اور بات؛ جس طرح ایک عروضی کی بابت یہ فیصلہ نہیں دیا جا سکتا کہ وہ لازماً اچھا شاعر بھی ہوگا، اسی طرح ایک اچھے شاعر کی

بابت یہ گمان باندھ لینا کہ وہ اپنے اشعار کی جامع تعبیر بھی کر پائے گا ایک غلط فہمی کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ مستثنیات کی بات الگ ہے مگر اسے کلیہ نہیں بنایا جا سکتا کہ شعر پر بات کرنے والے کو شاعر بھی ہونا چاہیے۔ یہی بات میں افسانہ نگاری اور افسانے کی تنقید کے حوالے سے بھی کہوں گا۔ فکشن لکھنے والا ایک زندگی نہیں جیتا وہ ایک جسم میں کئی زندگیاں جی رہا ہوتا ہے۔ وہ جو منشا یاد کہتے تھے کہ لکھتے ہوئے وہ اپنے کرداروں کی کھال میں بیٹھ جایا کرتے تھے، تو بات اس سے بھی آگے بڑھ جایا کرتی ہے۔ لکھنے والا محض کرداروں کی کھال نہیں اوڑھتا، اپنے وجود کو معطل کر کے اپنے کردار کے وجود کو اس کی روح سمیت اپنی کھال کے اندر کھینچ لایا کرتا ہے۔ اسے وہیں بسا لیتا ہے۔ یہ ایسا عمل ہے کہ متن احساس کی سطح پر تعمیر ہونے لگتا ہے۔ احساس کی یہ اتھل پتھل زمان و مکان میں اکھاڑ پچھاڑ پیدا کر دیتی ہے، یوں جیسے ایک غوطہ خور شفاف پانی کی ہموار سطح کو پھاڑتا، اس میں اتھل پتھل پیدا کرتا ہے تو پانی کے اندر اس کی چشم پر زمین و آسمان کا نظارہ بھی اشرفیوں کی طرح کھنکتی اچھلتی پانی کی بوندوں میں گڈمڈ ہو جاتا ہے۔ ایک پینسل کو بھرے ہوئے گلاس میں ڈبو کر نظارہ کر سکتے ہیں کہ وہ ٹیڑھی ہے حالاں کہ وہ ٹیڑھی نہیں ہوتی یہ پانی ہی ہے جو اس کے وجود میں رخنے کا ایک بھید بھر دیتا ہے۔ ایک تخلیق کار کا تجربہ محض نظارہ کرنے والے یا اس کی سائنسی توجیح کرنے والے کا نہیں ہوتا، وہ زندگی کو حسی سطح پر جھیل کر ایک متن میں مرتب کرتا ہے، جس کی اپنی جمالیات بھی مرتب ہو رہی ہوتی ہے۔ اس میں پانی کی بوندیں اشرفی کی طرح کھنک کر موجود منظر میں اضافہ کر کے ایک نئے منظر میں ڈھال سکتی ہیں۔ ایک سیدھے وجود میں رخنہ دکھا سکتی ہیں۔ اور ہاں یہ جو پانی کی بوند کے اشرفی بن جانے والا خیال ہے، یہ مجھے یوں ہی نہیں آ گیا شاید میرے دھیان میں فیض کی وہ نظم تھی، جو انہوں نے ایرانی طلبا کے نام لکھی تھی:

''یہ کون سخی ہیں
جن کے لہو کی
اشرفیاں چھن چھن چھن چھن
دھرتی کے پیہم پیاسے
کشکول میں ڈھلتی جاتی ہیں
کشکول کو بھرتی جاتی ہیں...''

اب اگر مجوزہ اصول لے کر چلیں تو فیض کا تجربہ لائق اعتنا نہیں رہے گا کہ یہ کیسے ممکن ہے کہ لہو

کے قطرے چھن چھن کرتی اشرفی کی صورت دیکھی جاسکیں مگر تخلیق کار یہ دیکھتا ہے اور دِکھا سکتا ہے۔ یہ بھی سمجھنا چاہیے کہ تخلیق کا محرک بہت معمولی اور عام سا واقعہ، خیال یا احساس ہوسکتا ہے، مگر تخلیقی عمل اس کی کیمسٹری بدل دیا کرتا ہے، اس لیے کہ تخلیق نہ تو محض وقوعہ یا موضوع رہتی ہے نہ محض انشا پردازی۔ موضوع، مواد اور زبان یہ سب ایک خالص تخلیقی لمحے میں بہم ہو کر ہی فن پارہ بنتے ہیں اور جس تناسب اور ترکیب میں بہم ہوتے ہیں، انہیں غیر تخلیقی لمحوں میں پھر سے بہم نہیں کیا جاسکتا۔ اگر آپ اس کو تسلیم کرتے ہیں تو یہ بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ ایک تخلیق کار اپنے فن پارے کی درست اور کلی تفہیم سے قاصر رہتا ہے اور اکثر تخلیق کے محرک سے ایک تعلق کے سبب اس کی تعبیر بھی محدود ہو جاتی ہے۔ ایک ناقد کو بہ ہر حال ایک آزادی ہوتی ہے کہ وہ فن پارے کو فاصلے سے دیکھے۔ حسن اور بھید ہمیشہ فاصلے کے سبب قائم رہتے ہیں۔ اور ناقدین، فن پاروں سے کسی جذباتی وابستگی کے بغیر بہتر تفہیم کرلیا کرتے ہیں۔ تاہم یہ بھی ماننا ہوگا کہ ایک ناقد ایک فن پارے کی ایک حد تک ہی تحسین کرسکتا ہے ایک عمدہ تخلیق میں ہر تعبیر کے بعد کچھ نہ کچھ پہلو رہ جاتے ہیں جو کسی اور ناقد پر ظاہر ہونا ہوتے ہیں یا کسی اور زمانے میں کھلنا ہوتے ہیں۔ میری اس گفتگو کا یہ مطلب نہیں ہے کہ ایک ناقد تخلیق کار نہیں ہوسکتا یا ایک تخلیق کار کو تنقید کرنے سے باز رہنا چاہیے۔ ایک تخلیق کار جب اپنے تخلیقی عمل کا آغاز ہوتے ہی ایک ہیئت کا انتخاب کر رہا ہوتا ہے یا متن کی حسی تشکیل کرتے ہوئے ایک جمالیات مرتب کر رہا ہوتا ہے تو ایک ناقد بھی اس کے اندر چوکس اپنا فریضہ سرانجام دے رہا ہوتا ہے۔ یہ ناقد بڑ بولا نہیں ہوتا، اعلان کر کے فکر، مواد، یا ذخیرہ الفاظ پر نہیں جھپٹتا، چپکے چپکے اپنا کام کرتا اور متن میں تخلیقی بھید بھر دیتا ہے۔ فن پارے کی تکمیل کے بعد جس ناقد سے ہمیں واسطہ پڑتا ہے وہ اپنے تنقیدی قرینوں کا اعلان کر کے متن کی طرف بڑھتا ہے اور یہیں سے دونوں الگ ہو جاتے ہیں۔ یہیں ایک اور سوال ذہن میں آتا ہے کہ کیا کوئی افسانہ یا ناول کسی فلسفے کی تعبیر کے لیے نہیں ہوتا۔ جواب یہ ہے کہ: ''نہیں، بالکل نہیں''۔ مگر یوں صاف صاف نفی میں جواب اس مسئلے کو اور الجھا دیتا ہے۔ دیکھیے ایک مچھلی پر آپ کیسے قدغن لگا سکتے ہیں کہ وہ پانی میں تیرتی رہے مگر گیلی نہ ہو۔ فکریات میں رچے بسے آدمی کی تخلیقات سے اس کی فکریات کا چھلک پڑنا خلاف واقعہ نہیں ہے۔ تاہم میرا اس بات پر ایمان ہے کہ ادب کی روایت انسان دوستی کی روایت ہے۔ اس کا مطالعہ کسی بھی فلسفے کی روشنی میں یا کسی نظریے اور فکر کے حوالے سے کیا تو جاسکتا ہے مگر تخلیقی عمل میں فکریات کا شعوری التزام فن پارے کو ناقص، اُتھلا اور محدود بنا

دِیتا ہے۔ جب میں انسان دوستی کی بات کرتا ہوں تو کسی خاص فکر کے زیر اثر ایسا نہیں کرتا، کیوں کہ میں سمجھتا ہوں کہ یہ متنوع اور متصادم نظریات کا وہ عطر ہے جس کی مہک سب کو آتی ہے۔ جب ہم نظریات کی زمین پر قدم رکھتے ہیں تو ساتھ ہی اس یقین کی زمین پر بھی قدم رکھ رہے ہوتے ہیں کہ ہم ہی درست ہیں۔ نظریات ہمیشہ تضاد کی فضا میں پروان چڑھتے ہیں۔ دوسروں کی فکریات کی نفی کے بغیر آپ کا اپنا دعویٰ مکمل نہیں ہو پاتا۔ اگر تجزیہ کرنے بیٹھیں تو اس نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں کہ لگ بھگ سب نظریات انسان اور انسانیت کی فلاح اور سلامتی کو یقینی بنانے کے دعوے پر بنیاد کرتے ہیں۔ کتنی عجیب بات ہے سب کی منزل ایک ہے مگر ہر ایک کا راستہ جدا ہے۔ کہہ لیجئے کہ نظریات اور فکریات سے وابستگی منزل سے وابستگی نہیں بلکہ ان راستوں سے وابستگی ہے جو فکریات نے اپنے تئیں بنائے ہوتے ہیں۔ لکھنے والے کا تخیل جتنا ہرا بھرا ہوگا، اتنا ہی وہ اِنسانی نفسیات کے قریب ترین صورت حال کو گرفت میں لے لینے پر قادر ہوگا اور پڑھنے والا بہ قول غالب یہ محسوس کرے گا ''میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے''۔ متخیلہ کے عقب میں مطالعہ اور مشاہدہ بھی کام کر رہا ہوتا ہے۔ افسانہ لکھتے ہوئے یہ ضروری نہیں ہوتا کہ جو آپ لکھ رہے ہوں، ویسا ہی عین آپ کے مشاہدے میں آیا ہو، بلکہ یہ ضروری ہوتا ہے کہ ایسا ہونا ممکن ہے۔ جب میں یہ کہتا ہوں کہ ایسا ہونا ممکن ہونا چاہیے تو اس کا یہ مطلب قطعاً نہیں ہے کہ ایسا طبعی صورت میں ہوتا نظر آئے یا آ سکتا ہو، بلکہ اس کا مطلب ہے کہ احساس اور خیال کی سطح پر اسے ہوتا دیکھ رہے ہوں۔ یاد رہے ایک افسانہ نگار کو زبان کا تخیلی اور حساس ترین سطح پر تخلیقی اظہار کرنا ہوتا ہے اور اسی سے وہ اپنے قاری کی متخیلہ کو تحریک دِے کر ایک حقیقت کا تماشا اس کے سامنے سجا دِیتا ہے۔ میں نے ایک جگہ لکھا تھا کہ میں فکشن لکھتا ہوں اور وہ سچ ہو جاتا ہے، تو اس کا مطلب بھی یہی ہے کہ جتنا ہرا بھرا تخیل ہوگا اتنا ہی وہ اس حقیقت کے قریب ترین ہو جائے گا جو ہماری زندگیوں کو ایک نہج پر ڈالتی ہے۔ جی، حقیقت نہیں حقیقت کا تماشا۔ یہاں مجھے غالب کی ایک معروف غزل کا مطلع یاد آ گیا ہے:

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

جی، یہ دنیا، یہ زندگی، وہ جو ہم دیکھتے ہیں اور وہ جو ہم دیکھنا چاہتے ہیں یا پھر نہیں دیکھنا چاہتے مگر دیکھتے ہیں، سب ایک تماشا ہی تو ہے اور ہم اس تماشے میں ایک پتلی کی طرح ہیں۔ ایک افسانہ

نگار کے لیے حقیقت کا تصور (چاہے وہ دیکھی بھالی ہو یا ان دیکھی)، اس حقیقت سے انسانی سطح پر وابستہ ہونے کے بعد ہی قائم ہوتا ہے۔ محض بے جان پتلی ہو کر نہیں، ایک جیتا جاگتا زندہ وجود مگر پتلی۔ ہر شخص اپنے اپنے تجربے کا قیدی ہوتا ہے مگر ایک عمدہ ناقد اس قید خانے یا پنجرے کو توڑنے کی استطاعت رکھتا ہے۔ لیکن کیا سب انسان ایک سے ہوتے ہیں؟ سب کی پسند ناپسند ایک سی ہوتی ہے؟، سب نے زندگی کو ایک انداز میں برتا ہوتا ہے؟۔ جب ہر ایک کا تجربہ اور ذوق الگ الگ ہے تو کسی فن پارے کی بابت ایک رائے کیسے ہو سکتی ہے؟ تنقید میں مثبت اور منفی کا ادل بدل ہمارے ہاں سفاک ہونے کی حد تک ہونے لگا ہے۔ ادب میں یہ انتہا پسندی یا محض ذوقی رائے نہیں چلتی ایک فن پارے کو جانچنے کے کئی قرینے ہیں۔ کہانی کیا ہے، پلاٹ کیسا ہے؟ پلاٹ ہے بھی یا نہیں؟ کہانی علامت بنی ہے یا محض ایک واقعہ ہو کر رہ گئی ہے؟، جس تکنیک کو برتا گیا ہے کیا اس میں کہانی اپنا تخلیقی جوہر دکھا رہی ہے؟ ایک ناقد کے پاس تو کہنے کو بہت کچھ ہوتا ہے ہر ناقد اپنے مطالعے، مزاج اور فکری فنی رویوں کی روشنی میں فن پارے کا متن دیکھتا ہے اور اپنے تئیں فیصلے کرتا ہے جو محض منفی یا مثبت نہیں ہوتے، کئی سطحوں پر تعبیری اور فنی سطح پر تعیین قدر کے باب میں ہوتے ہیں۔ وارث علوی نے کہیں لکھا تھا کہ ''تعبیر ایک خود سر، خود پسند مغرور حسینہ ہے۔'' اور درست لکھا تھا، کیوں کہ ایک عمدہ فن پارہ ایک پرت والا نہیں ہوتا محض معنی اور مفہوم کی سطح پر نہیں اپنی مرتبہ جمالیات کے حوالے سے بھی۔ جمالیات کے اپنے اصول ہیں۔ ایک ناقد کو وہ قرینہ تلاشنا اور تراشنا ہوتا ہے جو مہین پردے کی طرح فن پارے کی جمالیات قائم کر رہا ہوتا ہے۔ یہ سب فیصلے جس سطح کی سنجیدگی اور جس قسم کا سلجھا ہوا ذہن مانگتے ہیں وہ محض کسی فن پارے کو 'اعلیٰ' یا 'گھٹیا' قرار دے کر مطمئن ہونے والا نہیں ہو سکتا۔

○

جمال اویسی

وزیر آغا: ایک سر برآوردہ نقاد

وزیر آغا کی تنقید کا سفر زمین سے شروع ہوکر بلند ہوتا ہے لیکن آسمان سے دور ہی دور بات کر کے پھر زمین پر واپس لوٹ آتا ہے۔ زمین سے زمین تک کا یہ سفر انتہائی پر پیچ راستوں سے گزرتا ہے اور ہمیں یہ سمجھنے پر مجبور ہونا پڑتا ہے کہ زمین کا سفر اتنا آسان نہیں جتنا لوگ سمجھتے ہیں۔ زمین کے اتنے ابعاد ہو سکتے ہیں کس نے سوچا ہے! اس کی مہک بدلتی رہتی ہے، اس کا آہنگ بدلتا رہتا ہے۔ کالے، گورے، چپٹے، اتھلے لوگوں کی تہذیب اور ثقافت کو سنبھال کر تاریخ میں محفوظ رکھنے والی زمین، ماں کی طرح ہمیشہ دودھ کا سبق یاد دلاتی رہتی ہے۔ وزیر آغا نے اردو تنقید کی سمت کو موڑا، کئی متنازعہ بحثیں اٹھائیں، ان کی کتاب ''اردو شاعری کا مزاج'' سے اختلاف کیے گئے لیکن وہ اپنی روش پر برابر قائم رہے۔ انہوں نے جو انداز نقد و نظر، مذکورہ کتاب کے ذریعے پیش کیا اس سے کبھی الگ نہ ہوئے۔ انہوں نے اپنی تنقیدی بحث میں تمام دریافت شدہ علوم سے استفادہ کیا جو محض سطح پر چھلتی نظر ڈالنے کے بجائے باطن میں گھسنے اور عمق کو کھنگالنے کے مترادف تھا۔ جو علوم وزیر آغا کے تنقیدی ڈسکورس اور بنیادی فکر کو تراشتے ہیں، ان میں علم الانسان (Anthropology)، نفسیات (Psychology)، ارضیات (Geology)، طبیعات (Physics)، کونیات (Cosmology)، مذہبیات (Theology)، مابعد طبیعیات (Metaphysics) تاریخ (History) اور ادبیات عالم (World Literature) اساسی نوعیت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ چنانچہ یہ اس درجے کی تنقید ہے جس میں محض ادب کی اصناف اور ان کی صورتوں سے بحث نہیں ملتی، یہ ہمیں ادب کے تخلیقی عمل کے بارے میں بھی بتاتی ہے۔ ادب کن مراحل سے گزر کر فن کامل کے درجے پر پہنچتا ہے، اس کی تفصیل وزیر آغا پیش کرتے ہیں۔

تاہم ان کی تنقید محض تفصیل نہیں، یہ ایک ذہنی سفر ہے جس میں مزہ اس وقت آئے گا جب آپ خود ان کے ساتھ سفر پر روانہ ہو جائیں گے۔ اس احتیاط کے ساتھ کہ صبر کا دامن ہاتھ سے چھوٹنے نہ پائے۔

وزیر آغا نے اخیر عمر تک آتے آتے تنقید کے مسمرزم کو اپنی انگلیوں سے تقریباً مسل ڈالا تھا۔ وہ ایک ایسی سطح میں داخل ہو گئے تھے جسے بنانے میں انہوں نے اپنی تمام تخلیقی عمر صرف کر دی تھی۔ بہ اعتبار شاعر اور بہ اعتبار نقاد یکتائی حاصل کر لی تھی، تنقید اور شاعری کی دوئی کو ختم کر کے ایک ہموار سطح بنالی تھی جس پر متمکن ہونے کے بعد انہیں تنقید کے طلسم کو توڑ ڈالنا تھا لیکن موت نے انہیں اس کا موقع نہ دیا۔ تاہم طلسم ٹوٹا بھی اور وہ فتح یاب بھی ہوئے۔ ان کے طرز تنقید پر چلنے والے شاید انگلیوں پر بھی نہ گنے جا سکیں۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ وزیر آغا نے اپنے ہاتھوں سے تنقید کے فن کو جو کچھ بھی بنانا چاہا تھا وہ ایک نئے سانچے میں ڈھل کر آ چکا تھا۔ اگر میں کہوں کہ وزیر آغا فن تنقید کے فلسفی تھے تو یہ بے جا نہ ہوگا۔ ہمارے نقادوں نے تنقید کے ہیولے کو اتنا ہیبت ناک بنا کر پیش کیا ہے کہ آج تک تنقید کے نام سے وحشت ہوتی ہے۔ کسی نے غزل کو نیم وحشی صنف سخن قرار دیا ہے تو کسی نے فن افسانہ کو ہیجڑا بتایا ہے۔ ڈرانا دھمکانا اور علمیت کا رعب جمانا نقادوں کا خاص مزاج بن گیا ہے۔ کچھ برسوں سے چند نقادوں میں نظریاتی تنقید کے حوالے سے جوتے چپل چلنے کی روایت نے بھی فروغ پایا ہے۔ اس قسم کی نفسیات سے اردو ادب کے تخلیقی سروکار علاحدہ ہو کر کٹ سے گئے ہیں کیونکہ ہر کوئی ایک تھیوری لے کر آتا ہے اور ادب کی جانچ پرکھ کا کام کرنے لگتا ہے۔ اردو میں یہ روایت انگریزی کے توسط سے آئی۔ ایلیٹ کے دو تین اقوال کو معیار اور میزان بنا کر کلاسیکیت اور انفرادیت کا اتنا رٹا لگایا گیا کہ ان تعریفوں کا کچومر ہی بن گیا۔ کلاسیکیت کی آڑ لے کر انگریزی کے علاوہ اردو میں بھی ایسے ایسے کرتب دکھائے گئے کہ تماشا دیکھنے والوں کی انگلیاں دانتوں تلے دب کر رہ گئیں۔ کوئی ان سے یہ نہیں پوچھتا کہ کلاسیکیت کیا بلا ہے؟ کلاسکس (Classics) آج بھی پیدا ہوتی ہیں۔ جدید دور کے کئی لکھنے والے کلاسیکل رائٹرز ہیں۔ اب بھلا نقادوں کو کون سمجھائے کہ کلاسیکیت اور مردہ پرستی میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ ہر پرانی چیز سونا نہیں ہوتی اور ہر نئی چیز تخلیقی تجربہ نہیں کہلاتی۔ ایک دم نیا اور بالکل مکمل (بہ اعتبار صورت و معنی) کلاسیکل بھی ہوتا ہے۔ یہ فن کار پر منحصر ہے کہ وہ زبان کا کتنا معیاری اور تخلیقی استعمال کر پاتا ہے۔

علم معاشیات میں ایم اے اور اردو ادب میں طنز و مزاح کے موضوع پر پی ایچ ڈی کا مقالہ

لکھنے والے وزیر آغا کی تنقید کا سفر علمی اور اسطوری ہے۔ وہ ہر سمندر کی گہرائی کا اندازہ کرنے والے نقاد ہیں۔ انہوں نے ہمیشہ تخلیق کو اہمیت دے کر اس کے تار و پود کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ وزیر آغا چاہتے ہیں کہ شعر و ادب کے عقب کو اچھی طرح سامنے لایا جائے اور تخلیق کی نفسیات کو سمجھا یا بھی جائے:

> ''انسان کا باطن ایک بیکراں سمندر کی طرح ہے (امرت منتھن کی کہانی کے پیش نظر اسے دودھ کا ٹھہرا ہوا سمندر کہہ لیجئے) اس سمندر کی سطح پر ایک طرف تو وہ انسانی تجربات بکھرے پڑے ہیں جن کی نوعیت نسلی اور تاریخی ہے اور جن میں لاکھوں نسلوں کے تاثرات مقید ہیں، اور دوسری طرف وہ تجربات جن میں فن کار اپنی محدود اور مختصر زندگی میں خارجی دنیا سے قبول کرتا ہے۔ نسلی تجربات اس کچے مواد پر مشتمل ہیں جن سے استواری اور مذہبی نظام جنبش میں آتا ہے اور انفرادی تجربات وہ ہیں جن میں فن کار کی اپنی زندگی کے حالات و واقعات منعکس ہوتے ہیں۔'' [1]

یہ ایک بنیادی اقتباس ہے۔ وزیر آغا کی پوری تنقید انہیں سطور کے اردگرد چکر کاٹتی ہے۔ وہ فرائیڈ سے زیادہ یونگ کی نفسیات کو اپنے مطالعے کی بنیاد بناتے ہیں جس میں نسلی لاشعور بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ 'تخلیقی عمل' میں انسانی زندگی کے ہر پہلو کے بارے میں بحث کر کے انہوں نے یہ نتیجہ نکالا:

> ''تخلیقی عمل اصلاً تین مراحل پر مشتمل ہے۔ طوفان کا مرحلہ جب ذات کے اندر تصادم کا آغاز ہوتا ہے، مزاج کا مرحلہ جب بے ہیئتی کا تسلط قائم ہو جاتا ہے اور جست کا مرحلہ جب فن کار کا وژن آہنگ اور میڈیم کو بیک وقت بروئے کار لا کر بے ہیئتی کو ہیئت مہیا کرتا ہے اور ایسا کر کے خود کو سانس رکنے کی کربناک کیفیت سے نجات دلانے میں کامیاب ہو جاتا ہے''۔ [2]

طوفان، نراج اور جست کے یہ تین مرحلے پورے تخلیقی عمل پر محیط ہیں۔ ان باتوں کو اچھی طرح سمجھا دینے کے باوجود ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ دقیق نکتے حل ہونے سے رہ گئے ہیں۔ یہ وزیر آغا کا وہ اسلوب تھا جس کے ذریعے تخلیقی عمل کی منطق اجاگر تو ہوتی ہے لیکن پھر فوراً حجاب میں

چلی جاتی ہے۔ اگر بات پوری طرح کھل کر آسانی کے ساتھ سمجھ میں آجائے تو اسرار کا کوئی پردہ ہی باقی نہ رہے اور تخلیقی عمل کی ساری پراسراریت ہی ختم ہوجائے۔ مزہ تو اس بات میں ہے کہ اس کتاب کو کئی حصوں میں بانٹ کر بار بار پڑھا جائے اور ہر بار نئے طریقے سے تخلیقی عمل کے اسرار کو سمجھا جائے۔

وزیر آغا کی دوسری کتابوں میں اتنا گہرا اسلوب تو نہیں ہے لیکن موصوف کبھی واشگاف اور دوٹوک انداز کی تنقید نہیں لکھتے تھے۔ اس لئے دوسری کتابوں میں بھی اسلوب کی دبازت موجود ہے اور فکر ونظر کے پھیلاؤ کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔

وزیر آغا اپنی تنقید میں بلاشبہ تخلیق کو ترجیح دیتے ہوئے اس کے بننے کے پروسس کی نشان دہی کرتے ہیں لیکن وہ تنقید کے ضمن میں کیا سوچتے تھے اس کے بارے میں جاننے کا حق بھی ہمیں ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''تنقید بہ ذات خود ادبی تخلیق ہے۔ اس کا کام محض کھوٹے کھرے کی پہچان کرانا نہیں۔ تخلیقی فعالیت کو جاننا بھی ہے۔ اور پھر اگر تنقید کسی محدود احاطے ہی سے اپنا فیصلہ صادر کرنے پر اصرار کرتی ہے تو قاری اور تخلیق کار کے درمیان کا پردہ ہٹ نہیں پاتا اور وہ دونوں ایک دوسرے کے لئے اجنبی اور ناآشنا رہ جاتے ہیں''۔[3]

تخلیق اور تنقید دو الگ چیزیں نہیں، یہ دونوں ایک دوسرے پر انحصار کرتی ہیں۔ وزیر آغا بنیادی طور پر تخلیق کی سریت کے قائل ہیں۔ جس تخلیق کے اندر دبازت اور گہرائی نہ ہو، ان کے نزدیک وہ اعتبار کے لائق نہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ نقاد کو ایسی تخلیقات پر خامہ فرسائی کر کے اپنا وقت برباد نہیں کرنا چاہئے۔

وزیر آغا کی تنقید میں کلچر ہیرو کی داستان بہت دلچسپ اور نصیحت آموز بھی ہے۔ کلچر ہیرو کی جسمانی اور ذہنی شخصیت سے انہیں قلبی تعلق ہے۔ ان کے مطابق ہر کلچر ہیرو نے اپنی قوم کو پستی سے نکال کر اونچی جگہ پر فائز کیا ہے۔ یہ کلچر ہیرو کون ہوتا ہے، وزیر آغا سوسن لینگر کی کتاب کا حوالہ دیتے ہیں:

> ''کلچر ہیرو نصف دیوتا اور نصف دیوکش ہے۔ مؤخر الذکر کی طرح وہ اکثر و بیشتر سب سے چھوٹا بیٹا ہوتا ہے لیکن اپنے احمق بھائیوں میں سب سے چالاک۔ وہ اونچے درجے کے خاندان میں پیدا ہوتا ہے لیکن یا تو

اسے اغوا کرلیا جاتا ہے یا باہر پھینک دیا جاتا ہے، جہاں اسے کوئی بچالیتا ہے۔ وہ بچپن میں ہی کسی طلسم میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ طلسماتی کہانی کے کردار کے برعکس اس کے جملہ اعمال قید و بند سے رہائی پانے پر ہی شروع ہوتے ہیں اور پھر وہ بنی نوع انسان کو فیض پہنچانے لگتا ہے۔ وہ انسان کو آگ، علاقہ اور کھیل عطا کرتا ہے۔ انہیں زراعت، جہاز سازی اور شاید زبان تک سکھاتا ہے۔ وہ ارض کو بناتا، سورج کو تلاش کرتا ہے (کبھی غار کبھی بیضہ اور کبھی دیار غیر میں) پھر اسے آسماں میں لٹکا دیتا ہے اور بارش اور ہوا کو اپنے تابع کر لیتا ہے۔''[4]

وزیر آغا کلچر ہیرو کو انفرادیت کا نہیں اجتماعیت کا علم بردار قرار دیتے ہیں۔ کلچر ہیرو نام اور جگہ کی تبدیلیوں کے باوجود بنیادی طور پر ایک سے اوصاف کا حامل رہتا ہے۔ وزیر آغا جس کلچر ہیرو کی یہ تعریف بتاتے ہیں اس خاکے اور ہیولے سے ملتا جلتا انسان اقبال کی شاعری اور نطشے کے فلسفے میں فوق البشر کی صورت میں ملتا ہے۔ یہ انسان ایک آئیڈیل ہے جس کی تلاش ان دونوں کو تھی۔ کلچر ہیرو انسانی زندگی کو اندرونی اور بیرونی سطح پر اتنے پرزور طریقے سے بدل دیتا ہے کہ آنے والے زمانوں میں زندگی دوسرے خطوط پر سفر کرنے لگتی ہے۔ وزیر آغا کے خیال میں کلچر ہیرو کے بننے کا پورا مرحلہ اس طرح ہے:

''انسان کی حالت عجیب ہے کہ اسے کبھی اسطوری قوت کی تلاش میں اپنی ذات کے بطون میں اترنے کی ضرورت پڑتی ہے اور کبھی منطقی سوچ کی ہمراہی میں افق کی بے کنار دوریوں تک آگے بڑھنا پڑتا ہے۔ یہی اس آگہی کا آشوب ہے اور یہی کلچر ہیرو کا نوشتہ تقدیر بھی ہے۔ [5]

کیا ہم اس سچائی سے آگاہ نہیں کہ جس قوم کا کلچر ہیرو نہیں، اس کی زبان کا ادب کتنا کمزور، معلق اور غیر استوار ہوگا، بلکہ ادب کے لئے مبادیات پیدا ہی نہ ہوں گے، کلچر ہیرو ادب کے لیے زمین فراہم کرنے کے علاوہ اس کی کڑھائی بنائی، صناعی وغیرہ تک کے مرحلوں میں حصہ دار بنتا ہے۔

وزیر آغا کی تنقید کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس میں عمرانیات، اساطیر، نفسیات اور کلچر ہیرو کی چھان پھٹک کے علاوہ جدید اردو تنقید کے دبستانوں کی بحث کو بھی سمیٹا گیا ہے، اور تنقید کی Methodology کو بھی وزیر آغا نے اپنا موضوع بنایا ہے۔ چنانچہ ان کی تنقید کا بیشتر حصہ عملی اور

اطلاقی تنقید پر بھی مبنی ہے۔ گزشتہ پندرہ بیس برسوں کے درمیان انہوں نے ساختیات، پس ساختیات اور ساخت شکنی پر بھی اپنا دھیان مرکوز کیا۔ قاری، متن اور مصنف جیسی خالص نظریاتی بحثوں میں بھی خود کو مصروف رکھا۔ متن مرکزیت کی بحث کے ساتھ معنی کی تکثیریت تک کی تفہیم میں انہوں نے حصہ لیا اور اردو کے دیگر نقادوں کے برعکس زیادہ منضبط انداز میں پال دے مان، سوسیور، دریدا وغیرہ کے فلسفہ لسان کو سمجھایا۔ یہی وجہ ہے کہ نفسیاتی، مارکسی، ہیئتی، قاری اساس تنقید اور جدیدیت، مابعد جدیدیت، ساختیات، پس ساختیات اور ساخت شکنی جیسے تنقیدی دبستانوں سے ہو کر گزرتے ہوئے انہیں امتزاجی تنقید کی صورت گری کا خیال آیا۔ وزیر آغا جس طرز کی تنقید لکھتے آئے تھے وہ اسے ایک دبستان نقد یعنی امتزاجی تنقید کی صورت عطا کرنا چاہتے تھے (امتزاج کی یہ صورت ان کی ابتدائی کتابوں میں بھی دیکھی جا سکتی ہے)۔ ۲۰۰۷ میں ان کی کتاب 'امتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری تناظر' شائع ہوئی جس میں ان کے تیرہ مقالے شامل ہیں۔ امتزاجی تنقید ایک کشادہ طرز نقد ہے۔ افلاطون و ارسطو سے لے کر دریدا اور سوسیور تک کے فکری نظام کو کشید کر کے وزیر آغا نے ایک طرز نقد ایجاد کیا۔ وہ اسے صحیح شکل دینا چاہتے تھے۔ یہاں تک پہنچ کر وہ تنقیدی میتھوڈولوجی سے الگ ہٹ کر ایک فلسفی بن گئے تھے جو اصل معنوں میں نقاد کی صحیح صورت ہوتی ہے۔ نقاد جب تک فلسفی نہیں بن جاتا تنقید کی انتہا اور اس کے سوچ پن کو نہیں پہنچ سکتا۔ یہ وزیر آغا ہی تھے جنہوں نے تنقید کے فن کے ذریعے کائنات کی بنت اور اس کے آغاز و انجام تک نظر دوڑائی اور زندگی کے پھیلے ہوئے نظام کو گورکھ دھندے سے تعبیر کیا۔ وہ اپنی ایک بہترین کتاب 'دستک اس دروازے پر' میں لکھتے ہیں:

> ''ان کے مطابق یہ سب کچھ جو نظر آ رہا ہے اور جو نظر نہیں آ رہا ہے سب کا سب گورکھ دھندہ ہے۔ قاعدوں اور کلیوں اور گرامر کے دھاگوں سے بنی ایک مہین سی چادر ہے جو ہم نے اس گورکھ دھندے پر پھیلا رکھی ہے۔ چادر کو ہٹا دو تو تمہیں کوئی Transcendental Signified ملے گا نہ کوئی سسٹم، فقط مظاہر کا ایک لامتناہی جنگل ملے گا۔ ایک ایسا جنگل جس میں کوئی تنظیم، کوئی متعین معنی باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہ ہوگا۔''[6]

دیکھئے وزیر آغا کتنی کامیابی کے ساتھ تنقید کے راستے سے ہو کر حقیقت عظمیٰ کے عرفان تک جا

پہنچے۔ زندگی اور مظاہر کا کھیل ایک عظیم گورکھ دھندہ ہے اسے کوئی متعین معنی یا تعبیر ہم عطا نہیں کر سکتے۔ معنی کا التوا میں رہنا ایک عظیم سچ ہے اور اسی سچ کے سہارے روز سورج اگتا ہے اور غروب ہوتا ہے۔ یہ لامتناہی سلسلہ معنی و مفاہیم کو بھی لامتناہی بناتا ہے۔ وزیر آغا نے تنقید کے فن کے ذریعہ ایک عظیم سچائی سے مصافحہ کیا۔ راقم الحروف کی ایک نظم 'گورکھ دھندہ' کا یہ ٹکڑا یہاں نقل کرنا بامعنی معلوم ہوتا ہے:

سر پہ اوندھا پڑا ہوا یہ فلک
اپنی رنگت بدلتا رہتا ہے
ایک آتا ہے ایک جاتا ہے
اس کنارے سے اُس کنارے تک
جادوئی کھیل چلتا رہتا ہے
کاروبارِ حیات من مانا
اور تاثر شدید تر افسوں
میں نے افسوں میں ڈوب کر پایا
ایک افسوس اپنے حاصل کا!

○

حواشی:

1۔ تخلیقی عمل، ص ۱۷۲، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۷۵

2۔ ایضاً، ص ۱۸۵

3۔ نئے تناظر، ص ۸، اردو رائٹرس گلڈ، الٰہ آباد، ۱۹۷۹

4۔ ایضاً، ص ۳۶

5۔ ایضاً، ص ۴۸

6۔ دستک اس دروازے پر، ص ۱۵۲، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ۱۹۹۳

رضاء الرحمٰن عاکف سنبھلی

غالب شناسی کے دو اہم مآخذ

'یادگارِ غالب' اور 'ذکرِ غالب' کا تقابلی جائزہ

شخصیت شناسی کا مفہوم ہوتا ہے کسی شخصیت کو اس طرح سمجھنا کہ اس کے سوانحی کوائف کے ساتھ ہی اس کے جملہ علمی کارنامے و ادبی خدمات نیز فکر و نظریات پوری طرح سے اجاگر ہو جائیں۔ بالفاظ دیگر شخصیت کو سمجھنے کے لئے۔ اس کی سوانح، شخصیت، فکر و فن، نظریات و تخیلات اور علمی و ادبی کارناموں کو پوری طرح سمجھنا پڑے گا۔ تب ہی ہم کسی شخصیت کو پوری طرح سمجھ سکتے ہیں۔ تفصیلی طور پر کسی بھی شخصیت کو سمجھنے کے لئے مندرجہ ذیل باتوں پر توجہ دی جانی چاہئے:

☆ شخصیت کے سوانحی کوائف پوری طرح واضح کئے جائیں۔
☆ اس کے گھریلو حالات کو شرح وبسط کے ساتھ لکھا جائے۔
☆ قریبی ماحول کو واضح کیا جائے۔
☆ عزیز و اقارب و حلقۂ احباب کو بھی احاطۂ تحریر میں لایا جائے۔
☆ ہمعصر شخصیات، تحریکات اور نظریات کا تعارف کرایا جائے۔
☆ اس کے فکر و فن پر بحث کی جائے۔
☆ علمی و ادبی کارناموں سے پوری طرح متعارف کرایا جائے۔
☆ عادات و اطوار، اخلاق و معمولات کو بھی ضبط تحریر میں لایا جائے۔
☆ اس کی شخصیت پر ہونے والے کام کو بھی سامنے لایا جائے۔
☆ تخلیقات پر سیر حاصل بحث کی جائے اور ان کے محاسن و معائب دونوں کو واضح کیا جائے۔

ان اصولوں کی روشنی میں کسی بھی شخصیت کو اچھی طرح سمجھنے کے لئے اردو ادب کے اندر جن وسائل

کو بروئے کار لایا جاتا ہے انہیں ہم عنوانات ذیل کی شکل میں ظاہر کر سکتے ہیں۔

☆ تذکرے ☆ سوانح عمریاں ☆ آپ بیتیاں ☆ بیاضیں ☆ گلدستے

☆ شعری مجموعے ☆ خاکے ☆ سفرنامے ☆ خطوط ☆ تبصرے ☆ متفرق مضامین

ان تمام ذرائع سے ہم کسی بھی شخصیت کی جزوی معلومات کو ہی حاصل کر سکتے ہیں۔ مکمّل طور پر شخصیت شناسی کے لئے یہ ہمارے پوری طرح معاون نہیں ہو سکتے ہیں۔ اس مقصد کے لئے ہمیں مندرجہ ذیل چیزوں کی ضرورت پڑے گی۔

☆ اس شخصیت کی فکر و نظر پر لکھے ہوئے مضامین، مقالے اور رسائل و کتب۔

☆ اس شخصیت پر منعقد مخصوص جلسوں، مذاکروں، مباحثوں اور سمیناروں کی تفصیلات۔

ان تمہیدی سطور کے بعد اب ہم اپنے موضوع کی طرف آتے ہیں۔ چونکہ ہمارے اس مقالے کا تعلق اردو کے معروف شاعر مرزا غالب سے ہے اور یہاں ہمیں یہ معلوم کرنا ہے کہ غالب شناسی کے کون کون سے مآخذات ہیں اور اپنے مواد مندرجات کی اہمیت کی بنا پر کنہیں غالب شناسی کے معمار کا مقام دیا جا سکتا ہے۔

بنیادی اعتبار سے شخصیت شناسی کی محرّک خود اس کی ذاتی خوبیاں، اور کارنامے ہوا کرتے ہیں۔ جو اس کی تصنیفات، تخلیقات اور باقیات کی شکل میں پائے جاتے ہیں۔ یہی چیزیں اس کی شناخت قائم کرتی ہیں۔ اور اس کی عظمت کا دارو مدار بھی انہی پر ہوتا ہے۔ یہ ایک ناقابلِ تردید حقیقت ہے کہ کوئی دوسرا اہل قلم تبھی کسی شخصیت کے بارے میں لکھتا ہے۔ جب خود اس شخص کے کارنامے اس قدر عظیم ہوں کہ دنیائے انسانی کو ان سے روشناس کرانا مفادِ عامّہ میں شمار کیا جائے۔ اس لئے ہماری دانست میں شخصیت شناسی کے سلسلے میں خود اس شخص کی محنت و کاوش اور لیاقت و صلاحیت کو بھی دخل ہوتا ہے۔ ہاں یہ بات دوسری ہے کہ اس کو منظرِ عام پر لانے کے لئے کچھ وسائل کی ضرورت ہوتی ہے۔ جنہیں علمی اصطلاح میں 'ماخذات' کہا جاتا ہے۔ اب ہم غالب سے متعلق بہت زیادہ مشہور کتابوں پر قدرے تفصیلی روشنی ڈالنا چاہیں گے تا کہ ان کے مواد و مفاہیم کی حقیقت قارئین پر واضح ہو سکے۔

آبِ حیات: (محمد حسین آزاد) آبِ حیات دراصل متفرق شعرا کا تذکرہ ہے۔ اگر چہ اس میں غالب کا ذکر تو کیا گیا ہے مگر یہ کوئی باقاعدہ غالب کی سوانح تو ہے نہیں اس لئے اس سے غالب کی شخصیت پوری طرح ابھر کر نہیں آتی اور نہ ہی غالب شناسی میں اس سے کوئی خاص مدد ملتی ہے۔

حیاتِ غالب: (نواب سید محمد مرزا موج) یہ کتاب گرچہ غالب کی سوانح ہے مگر اپنے مواد اور طریقۂ تحریر کی بنا پر ایک خاکہ بن کر رہ گئی ہے۔ کیوں کہ اس میں صرف چیدہ چیدہ واقعات ہی دیے گئے ہیں۔ ان کی تفصیلات نہیں دی گئی ہے اور نہ ہی کسی طرح کی بحث و تحقیق سے ہی کام لیا گیا ہے۔ دراصل مصنّف نے 'یادگارِ غالب' اور 'آب حیاتِ' سے ضروری معلومات اخذ کر کے ایک نئی کتاب بنا ڈالی ہے۔ اس لئے غالب شناسی میں اس سے کوئی خاص تعاون نہیں ملتا۔

غالب: (انگریزی) (ڈاکٹر عبداللطیف) یہ کتاب بھی کوئی باقاعدہ سوانح عمری نہیں ہے کیونکہ اس میں ایک بڑی خامی یہ ہے کہ مصنف نے شاعر کو پیش کرنے کے بجائے اپنے نظریۂ تنقید کو پیش کیا ہے اس لئے قاری اس سے غالب شناسی کی جگہ مصنف کے نظریۂ تنقید سے آگاہ ہوتا ہے۔ انہوں نے غالب کی شاعری کو اپنے فرسودہ تنقیدی شعور پر کچھ اس طرح پرکھا ہے کہ غالب کی شاعری نمایاں ہونے کی جگہ گھس پٹ کر رہ گئی ہے۔

غالب: (مولانا غلام رسول مہر) اگر چہ یہ کتاب قدرے معیاری ہے اور اس میں واقعات کی تصفیل بھی ہے۔ صحتِ واقعہ کے لئے بہت چھان بین بھی کی گئی ہے۔ مگر افسوس یہ کتاب بھی معیاری سوانح عمری سے کہیں زیادہ سوانحی مواد بن کر رہ گئی ہے۔ اس لئے غالب شناسی میں کسی اضافہ کا باعث نہیں ہے۔

سرگذشتِ غالب: (مرزا محمد بشیر بھرت پوری) یہ چھوٹی سی کتاب بھی دراصل غالب کی تحریروں کا ہی ایک مجموعہ ہے۔ جس میں مصنف نے اردوئے معلّی، پنج آہنگ، دستنبو اور عودِ ہندی کا مواد جمع کر دیا ہے۔ اس میں ان کا اپنا کچھ نہیں ہے۔ اس لئے اسے بھی باقاعدہ سوانح نگاری کا درجہ نہیں دیا جا سکتا اور اس سے غالب شناسی میں کوئی خاص تعاون نہیں ملتا کیوں کہ یہ صرف غالب کی تحریروں پر ہی محیط و محدود ہے۔ دیگر مصنفّوں کی کتاب کے حوالے اور مصنف کی اپنی تحقیق سے یہ کتاب پوری طرح عاری ہے۔

سرگذشتِ غالب: (ڈاکٹر محی الدین قادری زور) اس کتاب میں اگر چہ معلومات تو اچھی دی گئی ہے۔ مگر مضمون بہت زیادہ اجمالی ہے۔ اس وجہ سے مباحث پوری طرح سے واضح نہیں ہو سکے ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ یہ کوئی باقاعدہ کتاب نہیں ہے بلکہ غالب کا مجمل خاکہ جس میں روایتوں کے الجھاؤ اور تذکرہ نگاروں کے اختلافات میں الجھ جانے کی وجہ سے مصنف صاحب

سرگذشت کی کوئی واضح تصویر نہیں بنا سکے۔اس لئے یہ کتاب کوئی با قاعدہ تصویر نہیں بلکہ تصویر کی نمایاں لکیروں کا صرف خاکہ ہی ہے۔مختصر الفاظ میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ کتاب غالب کی فل سائز بایوگرافی نہیں بس ایک آؤٹ لائن ہی ہے۔

غالب نامہ: (شیخ محمد اکرام) یہ غالب کی اچھی سوانح عمری ہے۔دراصل یہ کتاب اپنے اندر وہ تمام خوبیاں رکھتی ہے جو ایک اچھی سوانح عمری میں ہونا چاہئیں۔یہ غالب کو سمجھنے کی ایک مخلصانہ کوشش ہے۔اس میں واقعات کی تحقیق اور ان سے اختلافات کا ذکر اور اس پر بحث بھی ہے ان خوبیوں کے باوجود اس میں کچھ خامیاں بھی در آئی ہیں۔وہ یہ کہ اس میں یکسوئی نہیں ہے۔مصنف نے فیصلوں کے ثبوت فراہم کرنے کی کوشش میں متن کو مبہم کر دیا ہے۔اور وہ معلومات میں اضافے سے زیادہ اپنے مواد کے دلائل کی فکر میں رہتے ہیں۔اسی ذہنی رکاوٹ نے 'غالب نامہ' کو سوانح عمری سے زیادہ اس کے مواد کا مجموعہ بنا دیا ہے۔اسی خامی کی وجہ سے ہم اسے بھی 'غالب شناسی' کا معیاری مآخذ قرار نہیں دے سکتے۔

افکارِ غالب: غالب شناسی کے سلسلے میں ایک اور اہم کتاب ڈاکٹر خلیفہ عبدالحلیم صاحب کی 'افکارِ غالب' ہے۔لیکن جیسا کہ اس کے نام سے ہی ظاہر ہے۔یہ کتاب بھی صرف غالب کی فکر پر ہی محیط ہے۔غالب کے سوانحی کوائف اور ان کی شخصیت شناسی سے متعلق اس میں کچھ بھی نہیں ملتا۔ 'افکارِ غالب' پر کچھ لکھنے سے پہلے ہمیں اس کے مصنّف کو سمجھنا چاہیے۔مستند حوالوں سے معلوم ہوتا ہے کہ خلیفہ عبدالحکیم خود اعلیٰ درجے کے فلسفی تھے۔مشرق و مغرب کے فلسفیانہ نظریات پر ان کی بڑی گہری نظر تھی۔وہ اسلام کے گرویدہ اور اسلامیات کے زبردست اسکالر تھے۔مسلمان فلسفیوں اور متکلمین کے افکار و خیالات سے پوری طرح واقف تھے۔اسی لئے انہیں فلسفے کے وہ مقامات بھی بخوبی معلوم تھے جہاں اسلام و مغرب کے نظریات متصادم ہوتے ہیں۔انہوں نے مولانا روم اور علامہ اقبال کے کلام کا فلسفیانہ جائزہ لیا ہے ظاہر سی بات ہے کہ علمی و منطقی اعتبار سے ایسی زبردست ہستی کی شاہکار تصنیف 'افکارِ غالب' اپنے موضوع پر بڑی ہی گراں قدر ہے۔مگر ہمیں تلاش ایسی کتاب کی ہے جو ہر اعتبار سے غالب شناسی میں ہماری معاون ہو۔اور یہ کتاب ہمیں صرف غالب کے افکار سے ہی روشناس کراتی ہے اور اس سلسلے میں صرف غالب کے اس کلام کو احاطہ میں لاتی ہے جو فلسفیانہ رنگ لئے ہوئے ہیں۔جیسا کہ اس سلسلے میں سید مظفر حسین برنی نے لکھا ہے۔

''غالب کے فارسی اور اردو کلام سے وہ اشعار منتخب کئے جن میں فلسفیانہ مضامین باندھے گئے ہیں اوران کی تشریح ایسے فکرافروز انداز میں کی ہے کہ افکار غالب کی دقّتِ لطافت اور فلسفیانہ قدر و قیمت روشن ہو کر ہمارے سامنے آجاتی ہے''۔[1]

اس اقتباس سے ہمارے دعوے کی پوری طرح تصدیق ہو جاتی ہے۔ مگر اپنے کو اور زیادہ بہتر طریقہ سے واضح کرنے کے لئے 'افکار غالب' کے مضامین کی فہرست پر نظر ڈالنا چاہتے ہیں۔ تاکہ ان کے مباحث کا اندازہ ہو سکے۔ مضامین کے اعتبار سے ان کی ترتیب اس طرح ہے۔

(۱) مقدمہ (۲) غالب کے نظریات وحدۃ الوجود (۳) غالب کے منتخب حکیمانہ اشعار کی شرح (۴) فلسفۂ غم (۵) فارسی کلام سے حکیمانہ اشعار کا انتخاب اور ان کی مختصر شرح (۶) عقل و ادراک (۷) اپنے کلام کے متعلق غالب کی پیش گوئی (۸) جزا، سزا اور آخرت (۹) طوفانِ آرزو (۱۰) متفرق اشعار (۱۱) منتخب رباعیات۔

مندرجہ بالا تفصیل سے یہ تو اندازہ لگایا ہی جا سکتا ہے کہ اس کتاب میں دیے گئے مضامین کے ذریعے غالب کے افکار پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ مگر کلی طور پر غالب شناسی میں یہ کتاب بھی پوری طرح معاون نہیں ہے۔

آیئے! اب ہم غالب شناسی کے طور پر دو نہایت اہم کتابوں کا تعارف کراتے ہیں۔ جو ہماری دانست میں ابتدائے تصنیف سے آج تک غالب شناسی کے عمدہ مآخذ ہیں۔ ان میں ایک تو حالی کی 'یادگارِ غالب' اور دوسری۔ مالک رام کی 'ذکر غالب' ہیں۔ آئندہ سطور میں ان کا تفصیلی تعارف پیش کیا جارہا ہے۔

کوائف غالب کے اہم مآخذ 'یادگارِ غالب' اور 'فکر غالب' کا تقابلی جائزہ

یادگارِ غالب: جیسا کہ لکھا جا چکا ہے کہ یہ کتاب غالب شناسی میں بنیادی اہمیت کی حامل ہے۔ اس کے مندرجات سے جہاں ہم غالب کی مکمل سوانح و شخصیت کو سمجھ سکتے ہیں وہیں دوسری جانب غالب کے فکر و فن کو سمجھنے میں بھی یہ کتاب کلیدی رول ادا کرتی ہے۔ اس سلسلے میں بدر درّیز صاحب تحریر کرتے ہیں:

''خواجہ الطاف حسین حالی کی کتاب 'یادگارِ غالب' اپنے انداز کی منفرد کتاب ہے۔ اس کی دو حیثیتیں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ایک تو یہ کہ یہ

مرزا غالب کی پہلی سوانح عمری ہے، جو ایک ایسے شخص نے لکھی ہے جو غالب کو اچھی طرح جانتا تھا۔ اور اس زمانے کی دہلی کے ادبی، تہذیبی اور تاریخی حالات سے بھی بخوبی واقف تھا۔ حالی کو مرزا غالب سے شاگردی کی نسبت حاصل تھی۔ اور اس کے اندر تعلق خاطر اور ہمدردی کا وہ جذبہ بھی موجود تھا جس کے بغیر اچھی سوانح عمری نہیں لکھی جا سکتی اور مختلف حالات کو صحیح پس منظر میں نہیں دیکھا جا سکتا۔ اس کتاب کی دوسری اہم اور بہت اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس کے دوسرے حصے میں غالب کی شاعرانہ عظمت پر اس طرح گفتگو کی گئی ہے کہ ان کی شاعری کی اہم خصوصیات سامنے آجاتی ہیں''۔ [2]

'یادگارِ غالب' کی خوبیوں کا اعتراف اخلاق حسین عارف اپنی تحریر میں اس طرح کرتے ہیں:

''یادگار غالب ایک مستند تالیف ہے جس کی مدد سے دوسرے غالب پر کام کرنے والوں نے خاصا مواد فراہم کر دیا ہے میرے نزدیک آج تک اس سے بہتر تذکرہ مرتب نہیں ہوا۔ یہ کہنا بھی بے جا نہ ہوگا۔ کہ غالب کی شخصیت اور عظمت سے آج کسی کو انکار نہیں لیکن اس کا احساس دلانے والے مولانا حالی ہی ہیں''۔ [3]

'یادگارِ غالب' مرزا غالب کے حالات پر مشتمل پہلی کتاب ہے جو ۱۸۹۷ میں پہلی بار شائع ہوئی۔ بعض نقادوں کا خیال ہے کہ یہ کتاب آزاد کے 'آب حیات' کا ردِّ عمل ہے جو انہوں نے غالب کی ادبی حیثیت متعین کرنے کے لئے لکھی تھی۔ یہ کتاب یوں تو ابتدائی دور میں لکھی گئی مگر سوانح نگاری کے جدید اصولوں پر بھی پوری اترتی ہے اور اس سے غالب شناسی میں بھی بھرپور تعاون ملتا ہے۔ اپنی نگارشات کے اعتبار سے حالی نے اس کتاب میں سمندر کو کوزے میں بند کر دیا ہے۔ اس میں مصنف نے غالب کی خامیوں اور خوبیوں دونوں کو ہی واضح کیا ہے۔ اور تحریر کو جانبداری اور افراط و تفریط کا شکار ہونے سے محفوظ رکھا ہے۔ دراصل حالی نے سوانح نگاری کے اصولوں کو پوری طرح سمجھا تھا۔ اور انہی اصولوں پر یہ کتاب لکھی گئی ہے۔ اسی وجہ سے ابتدا سے آج تک یہ کتاب 'غالب شناسی' کا بہترین ماخذ تسلیم کی گئی ہے۔ اس کتاب کو اور بہتر طریقے پر سمجھنے کے لئے ہم اس کے مضامین کی فہرست پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔ تاکہ اس بات کا اندازہ لگایا جا سکے

یہ اس میں غالب شناسی سے متعلق کتنے جوہر آبدار جمع کر دیے گئے ہیں۔

حالی کی یہ مایۂ ناز تصنیف دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں ۷۰ ذیلی عنوانات کے تحت وہ عظیم الشان معلومات اکٹھا کر دی گئی ہیں۔ جو کسی شخصیت شناسی بالخصوص اس کے سوانحی کوائف کے لئے لازمی ہیں۔ جس میں تاریخ ولادت خاندان، تعلیم و مسکن، اولاد، علمی استعداد، عروض، نجوم، تصوّف، خوشخطی، اندازِ شعرخوانی، اخلاق و عادات و خیالات، وسعت اخلاق، فراخ حوصلگی، حافظہ، شعرفہمی، سخن سنجی، کتاب فہمی، حسن بیان اور ظرافت و شوخی، خودداری، مذہب، دادِ سخن، محققانہ نظر، راست گفتاری، خانگی تعلقات، تاریخ وفات، شاگردوں کا تعارف بڑے ہی اہم عناوین ہیں۔

کتاب کے دوسرے حصے میں مرزا غالب کے کلام پر تبصرہ دیا گیا ہے بعدۂ کلام کا انتخاب ہے۔ جس میں فارسی و اردو کلام، اردو نثر، اور ان پر ریمارکس دیے گئے ہیں۔ اسی حصے میں غالب کے کلام کا دوسرے شعرا کے کلام سے موازنہ کیا گیا ہے۔ آخر میں شیخ علی حزیں اور ابوالفضل کی نثر سے غالب کی نثر کا تقابل پیش کیا ہے۔ غرض کہ سوانحی کوائف اور افکار و نظریات، خدمات و کارناموں، پر مشتمل غالب شناسی کے سلسلے میں جو بھی معلومات ضروری و لازمی ہو سکتی ہیں وہ سبھی کچھ اس تصنیف میں جمع کر دی گئی ہیں اسی وجہ سے آج بھی جبکہ غالب پر بہت سی کتابیں شائع ہو جانے کی وجہ سے اس موضوع پر عظیم الشان ذخیرہ جمع ہو چکا ہے۔ یہ کتاب اپنا منفرد و نمایاں مقام رکھتی ہے ہمارے اس دعوے کی تصدیق بدر درّیز صاحب کے اس بیان سے ہوتی ہے جس میں آپ نے تحریر فرمایا ہے:

> ''حالی کی یہ کتاب آج بھی بے مثال ہے۔ غالب پر اب تک بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور مختلف زاویوں سے ان کی شخصیت اور کلام کا جائزہ لیا گیا ہے مگر یہ کتاب اپنے مباحث کے لحاظ سے بنیادی اہمیت رکھتی ہے''۔[4]

حالی کی یہ تصنیف دراصل دوسروں سے اس لئے بھی سبقت لئے ہوئے ہے کہ وہ سوانح نگاری کے فن سے پوری طرح واقف تھے۔ اور اس سے پہلے سعدی کی سوانح لکھ چکے تھے۔ اور ایک خاص و اہم بات یہ کہ حالی جس شخصیت کے حالات قلمبند کر رہے تھے۔ اس ذات سے نہ صرف علمی طور پر بلکہ ذاتی حیثیت سے بھی واقف تھے۔ اور شاگرد ہونے کی بنا پر انہیں خصوصی قربت

حاصل تھی۔ اور ایک دوسرے کو قلبی لگاؤ تھا۔ ان سے تعلقات کی صورت ایسی تھی کہ انہیں اپنے ہیرو کی زندگی کی جزئیات سے پوری طرح واقفیت تھی۔ بھلا یہ اوصاف دوسرے کسی سوانح نگار کو کہاں حاصل تھے۔ اسی لئے حالی نے غالب شناسی میں سب پر سبقت حاصل کر لی۔ پھر ایک خوبی ان کے اندر اور ہے جس کی وجہ سے ان کی یہ تصنیف لازوال ہوگئی کہ وہ کہیں پر بھی جانبداری یا بے جا تعریف وتوصیف کے شکار نہیں ہو سکے ہیں۔ انہوں نے حقائق کو بنا کسی کتر و بیونت یا ترمیم کے تحریر کر دیا ہے کسی طرح کی چشم پوشی، عدم توازن اور مبالغے سے کام نہیں لیا ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر سید عبداللہ نے لکھا ہے:

> ''حالی کی سب سے بڑی خوبی ان کی میانہ روی ہے۔ اس طبعی وصف کی وجہ سے وہ نہ فضیلتوں کو بڑھا چڑھا کر بیان کرتے ہیں اور نہ کمزوریوں کی اتنی شدید چھان بین کرتے ہیں کہ حقیقت نگاری کی آڑ میں عیب چینی اور خوردہ گیری کے مریض بن جائیں۔ انہوں نے غالب کی واقعی کمزوریوں کا ذکر کیا ہے۔ کیونکہ سچائی کا اصول یہی چاہتا تھا لیکن ان کے عمدہ خصائص اور دوسرے شخصی پہلوؤں کو زیادہ ابھارا ہے اور یہی ان کا مقصد تھا''۔[5]

مختصر الفاظ میں کہا جا سکتا ہے کہ 'یادگارِ غالب' غالب شناسی کے موضوع پر جدید ترین سوانح عمریوں کے باوجود ابھی تک ممتاز ونمایاں مقام پر کھڑی ہے۔ کیوں کہ جہاں ایک طرف اس کے مباحث تاریخی، تحقیقی اور علمی وفنّی اعتبار سے نہایت مستند ہیں وہیں دوسری طرف حالی کا طرزِ نگارش منفرد بھی ہے اور ممتاز بھی۔ ان کے اندر سنجیدگی، متانت، حلم اور عدل وانصاف کے اعلیٰ جوہر موجود تھے۔ وہ بڑی ہی دھیمی اور متوازن طبیعت کے مالک تھے ان کی تحریروں میں سلامت روی، دردمندی، تحقیق وتجسس کا مادہ بہت زیادہ ہے۔ 'یادگارِ غالب' ان کی انہی جملہ خوبیوں کا مجموعہ ہے۔ حالی کی انہی ذاتی اور علمی اوصاف کی بنا پر۔ 'یادگارِ غالب' غالب شناسی کا عظیم الشان ماخذ بن گئی ہے اور یہ حالی اور غالب دونوں کو ہی اردو ادب میں زندہ و پائندہ رکھنے کا جواز ہے۔ جیسا کہ اس سلسلے میں مسٹر یعقوب خاں تحریر کرتے ہیں:

> ''اگر خواجہ حالی 'یادگارِ غالب' نہ لکھتے تو آج مرزا بھی اور روں کی

طرح قعرِ گمنامی میں پڑے ہوتے''۔ [6]

غرض کہ حالی کی یہ گراں قدر تصنیف اردو ادب کا عظیم سرمایہ اور غالب شناسی کا معمار قرار دی جا سکتی ہے۔

ذکرِ غالب: ذکرِ غالب مالک رام کی ایک ایسی گراں قدر تصنیف ہے جس کو 'یادگارِ غالب' کے بعد غالب شناسی کا دوسرا اہم ماخذ قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ کتاب موجودہ عہد میں لکھی گئی ہے اس لئے اس حیثیت سے 'یادگار غالب' پر بھی سبقت رکھتی ہے کہ اس عہد میں چونکہ اردو نثر جدید مغربی اسلوبیات اور ادب شناسی کے تقاضوں سے پوری طرح ہم آہنگ ہو چکی تھی اور زبان و ادب پر جدید تحقیقات پوری طرح اثر انداز ہو چکی تھیں۔ اس لئے مالک رام نے اس کتاب میں عصر حاضر کے جدید تحقیقی و تنقدی اصولوں کا بھی خیال رکھا ہے۔ سوانح نگاری کے سلسلے میں تو انہیں خاص ملکہ حاصل ہے۔ اس لئے اس کتاب سے غالب شناسی کے سلسلے میں بڑی اہم معلومات حاصل ہو سکتی ہے۔ اس کتاب میں ''غالب شناسی'' سے متعلق ان کے سوانح، شخصیت، فکر و فن غرض کہ ہر ایک موضوع پر ہی جملہ جزئیات کو اس خوبی کے ساتھ جمع کر دیا گیا ہے۔ کہ پڑھنے والے کو راویوں اور روایتوں کے اختلافی بیانات کی الجھنوں میں نہیں الجھایا گیا ہے۔ بلکہ براہِ راست سوانح تک قاری کو پہونچا دیا گیا ہے۔

یہ غالب کی سوانح پر مشتمل ابتدائی کتابوں ('یادگارِ غالب' کے علاوہ) کی طرح محض اشارات کی کتاب نہیں۔ اور نہ ہی اس میں غیر مصدقہ مواد کو جمع کیا گیا ہے۔ بلکہ یہ ایک واضح اور مستند کتاب ہے۔ اس میں نہ تو دیگر کتابوں کے اقتباسات کی بھرمار ہے نہ ہی ضروری حوالوں سے خالی ہے۔ بلکہ اس کے فاضل مصنف نے نہایت ہی تحقیق کے بعد بہت ہی خوبصورتی کے ساتھ غالب شناسی سے متعلق گراں قدر مواد جمع کر دیا ہے۔ اس لئے اس کے مطالعے میں قاری کو کوئی پریشانی یا الجھن نہیں ہوتی بلکہ وہ نہایت آسانی کے ساتھ معلومات حاصل کرتا ہے۔ زبان اتنی دلچسپ اور سہل ہے کہ پڑھنے والے کی دلچسپی مسلسل بنی رہتی ہے۔ اور وہ بنا کسی تکان یا تکلف کے حصولِ مدعا تک پہنچ جاتا ہے۔ اس میں جزئیات کی قطعیت کا بڑا خیال رکھا گیا ہے۔ سیدھی سادی عبارتوں میں صحیح اور قطع اہم معلومات اس طرح جذب کر دی گئی ہے۔ کہ قاری غالب کے معمولی سے معمولی واقعہ اور عام سے عام میلان سے بہت جلد اور قطعی طور پر باخبر ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے 'ذکرِ غالب' کے محاسن کو ان الفاظ میں سراہا ہے:

''سوانح عمری کے لئے محققانہ جستجو، ایک لازمی بات ہے۔لیکن اگر پیش کش صحیح نہ ہوتو معلومات مواد سے آگے نہیں بڑھتی۔سوانح عمری کو زیادہ مؤثر اور دلکش بنانے کے لئے مواد کی ایسی ترتیب کی ضرورت ہے جو حسن اور دلچسپی دونوں کی ضامن ہو۔مالک رام جستجو میں بھی کسی سے کم نہیں۔دراصل انہوں نے غالب شناسی سے متعلق ہمیں ایسی کتاب دی ہے۔جو محققانہ بھی ہے اور مسرت بخش بھی'' 7

'یادگار غالب' کے مضامین کا ذکر کیا ہی جا چکا ہے۔اب یہاں 'ذکر غالب' کے مضامین تحریر کئے جا رہے ہیں۔جس کا مقصد یہ ہے کہ قارئین کے سامنے غالب شناسی سے متعلق ان دونوں ہی اہم مآخذ کے مندرجات آجائیں۔اور دونوں ہی مآخذ کا تقابلی موازنہ قارئین کے ذہنوں پر مرتسم ہو سکے۔اوران دونوں کے معیار کا اندازہ بھی لگایا جا سکے۔

مالک رام نے اس کتاب کو تین ابواب میں تقسیم کیا ہے۔پہلا باب سوانح حیات پر مشتمل ہے۔اس میں ۶۱ ذیلی عنوانات کے تحت غالب کی سوانح کے سلسلے میں بڑی ہی مفید معلومات یکجا کر دی گئی ہے۔جن میں آبا و اجداد، ولادت، پنشن، تعلیم، شاعری، والدین اور ننھیال، چچا کی سرپرستی، شادی، دلّی میں آمد، نوجوانی کی رنگ رلیاں، اسیری، قلعے کی ملازمت، رام پور کا سفر، اولاد و خاندان، دلّی کالج کی مدرسی نواب رام پور کی استادی، رام پور کا مشاہرہ، آخری ایام، وفات، وغیرہ بڑے ہی اہم ہیں۔دراصل یہ سوانح عمری کے سلسلے میں بڑی ہی کلیدی و بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔کتاب کے دوسرے باب میں غالب کی تصانیف کا تعارف کرایا گیا ہے۔مصنف نے اس باب کو (الف) (ب) اور (ج) تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ترتیب کے اعتبار سے (الف) میں مرزا غالب کی فارسی اور (ب) میں اردو تصانیف کا ذکر کیا گیا ہے اور (ج) کے تحت ''قاطع برہاں کا مباحثہ'' قلمبند کیا گیا ہے۔اس کتاب کے تیسرے باب کو 'عادات و اخلاق' کے لئے مختص کیا گیا ہے۔جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے۔یہ باب بہت ہی اہمیت رکھتا ہے اور اس کے مضامین غالب کی شخصیت کو سمجھنے میں بنیادی کردار ادا کر سکتے ہیں۔اس باب کی اہمیت و افادیت کو مزید بہتر طریقے سے سمجھنے کے لئے اس کے ذیلی عنوانات کو تحریر کیا جاتا ہے۔جو اس طرح ہیں: جلسہ، خوراک، حقہ اور پان، دلی میں سکونت، مطالعہ، تصنیف، و تالیف و شعر گوئی، ہجو، گفتگو، بچوں سے محبت، شاگردوں سے محبت، خودداری، مذہب، لباس، پھل، شراب رہن سہن،

خط و کتابت، مدح، ظرافت، رشتہ داروں سے محبت، دوستوں سے محبت، اساتذہ کا ادب، احسان مندی۔

قارئین! سطور بالا کی معلومات سے بخوبی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ یہ کتاب غالب شناسی میں کس قدر اہمیت کی حامل ہے۔

گذشتہ سطور میں حالی کی 'یادگارِ غالب' کا مکمل تعارف کرایا جا چکا ہے۔ زیر نظر سطور مالک رام کی 'ذکر غالب' کا ذکر کیا گیا ہے اگر ان دونوں ہی کتابوں کا تقابلی مطالعہ کریں تو اس میں اکثر چیزیں مشترک پائیں گے اور یہ ہی شخصیت شناسی کی اساس بھی ہیں اور معیار بھی۔ دونوں ہی مصنفین نے اپنی اپنی تصانیف کے اندر غالب کی سوانح، شخصیت، فکر، اور ادبی کارناموں، شعری خوبیوں اور ماحول و متعلقین کا مفصل تعارف کرایا ہے غرض کہ مولانا حالی کی 'یادگارِ غالب' اور مالک رام کی 'ذکر غالب' سوانح نگاری کے فن، اور غالب شناسی کے معیار پر پوری ہی طرح مکمل ہیں اور غالب شناسی کا مستند مآخذ ہیں۔

○

حواشی:

1۔ پیش لفظ، افکارِ غالب، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

2۔ پیش لفظ، یادگارِ غالب، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

3۔ ارمغانِ ادب، ص ۲۹۱

4۔ پیش لفظ، یادگار حالی، ناشر: غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

5۔ وجہی سے عبدالحق تک، ص ۲۸۲

6۔ بحوالہ: آئینہ ادب، شرافت اللہ بریلوی۔ ص ۲۷۴

7۔ وجہی سے عبدالحق تک، ص ۲۷۳

معراج رعنا

تنقیدی متن کی تشکیل جدید

ناصر عباس نیر ہمارے عہد کے ایک اہم ترین ذولسانی نقاد ہیں۔ وہ اردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں تواتر سے لکھتے ہیں۔ تنقید کے علاوہ ایک عمدہ افسانہ نگار بھی ہیں۔ ان کے اب تک تین افسانوں کے مجموعے شایع ہو چکے ہیں۔ لیکن ناصر عباس نیر کی بنیادی شناخت ان کی ادبی تنقید ہے۔ پوسٹ ماڈرنزم کے زیر اثر نئے تنقیدی نظریات اور رجحانات جیسے نوآبادیات، ساختیات، پوسٹ اسٹرکچرلزم، فیمانیزم، ڈی کنسٹکشنزم وغیرہ سے انھیں غیر معمولی لگاو ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ وہ نئے تنقیدی نظریوں کے وسیلے سے اپنے ادب پاروں کو سمجھنے اور ان کی معنوی اہمیت دوسروں کو سمجھانے کوشش کرتے ہیں۔ شاید یہ وجہ ہے کہ ان کی تنقید میں ہر جگہ استفساری بحث کی فضا نمایاں نظر آتی ہے۔ ناصر عباس نیر کی تنقید کے بارے میں یہ بات واضح کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی بھی تنقیدی نظریے کو اپنے ادبی مطالعات میں محض علم کی نمائش کے لیے استعمال نہیں کرتے۔ اس لیے اکثر مغربی تنقیدی نظریات سے ان کی وابستگی مرعوبیت کے برعکس ان کے تنقیدی ذوق کو ظاہر کرتی ہے۔ جس کے نتیجے کے طور پر ان کی تنقیدی تحریروں میں ہر قاری اپنی، اپنی ذہنی اور علمی استعداد کے ساتھ شامل ہو جاتا ہے۔ تنقید کی روایتی تعریف کے برخلاف اس کا بنیادی کام قاری کے اندر ادبی ذوق پیدا کرنا ہے۔ اور یہ کام وہی نقاد انجام دے سکتا ہے جس کے ذہن پر تنقیدی نظریات کے سارے پہلو صبح اولین کی طرح روشن ہوں۔ انگریزی میں ریچرڈز اور اردو میں شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔

'نئے نقاد کے نام خطوط' ناصر عباس نیر کی تازہ ترین کتاب ہے جس میں خطوط کی ہیئت میں

تنقیدی نظریات کی نظری اور عملی صورتوں کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ کتاب 'خطوط غالب' اور 'غبار خاطر' کی طرح محض ذاتی، علمی اور کچھ ادبی نوعیت کے امور سے تعلق نہیں رکھتی بلکہ اس کتاب کی صنفی حیثیت تنقیدی طرز تحریر سے تعلق رکھتی ہے جس کی ابتدا مغرب میں وسط سترہویں صدی میں ہوئی تھی۔ انگریزی میں اسے Epistolary criticism یعنی خطاطی یا مکتوبی تنقید کہا جاتا ہے۔ اس تنقید میں ہر نوع کے تنقیدی نظریات کو خط کی شکل میں پیش کیا جاتا تھا۔ یہ تنقید خط کی شکل میں لکھی جاتی تھی اس لیے اس میں ایک مکتوب الیہ یعنی Addressee کا ہونا بھی ضروری تھا۔ لہٰذا یہ یہاں Addressee کے لیے 'کریٹیکل فرینڈ' کی اصطلاح استعمال کی جاتی تھی۔ جس کو مخاطب کر کے تنقیدی نوعیت کے خطوط لکھے جاتے تھے۔ اس لیے اس تنقید کو ایک مصنف کے ذریعے سے دوسرے مصنف کی تنقید کہا جاتا ہے۔ مکتوبی تنقید کی پہلی مثال الگزینڈر پوپ کے ابتدائی خطوط ہیں جن میں عمدہ تنقید کی عکاسی نظر آتی ہے۔ اس ضمن میں کیتھرین فلپس، جوناتھن سویفٹ اور ایڈمنڈ کیو کے نام خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ جوناتھن سویفٹ کے خطوط اس کے معاصرین پر کی گئی عمدہ تنقید کی مثال ہے۔ سویفٹ کے تنقیدی خطوط 'جرنل ٹو ایسٹلا' کے عنوان سے 1766 میں کتاب کی شکل میں چھپے تھے۔ اس طرح ایڈمنڈ، جو انیسویں صدی کا ایک ممتاز مصور تھا، اس کی ماہنامہ میگزین 'جنٹل مینز میگزین' میں قارئین کے چھپنے والے خطوط ہیں جو اپنے اختلافی نوعیت کی وجہ سے بہت مشہور ہیں۔ اس میگزین کا ایک اہم اختلاف یہ تھا کہ ایڈمنڈ نے اس میگزین میں یہ سوال قائم کیا کہ پوپ اور ڈرائڈن میں سے کون افضل شاعر ہے؟ اس سوال کے جواب میں ساٹھ خطوط چھپے تھے جس میں سب سے زیادہ خطوط رومانی عہد کی ممتاز شاعرہ 'انا سیورڈ' کے تھے۔ ناصر عباس نیر کی مذکورہ کتاب اس اعتبار سے اولیت کا درجہ رکھتی کہ یہ اردو میں 'مکتوبی تنقید' کے سارے ضابطوں کو پورا کرتی ہے۔ اس کتاب میں جتنے خطوط ہیں ان میں تنقیدی نظریات کی وہی بحثیں شامل ہیں جن پر ناصر عباس نیر گزشتہ بیس برسوں میں منطقی دلائل کے ساتھ لکھتے رہے ہیں۔ اس کتاب کے ابتدائی خطوط اس اعتبار سے اہمیت کے حامل ہیں کہ اس میں تخلیق اور تنقید کے بیچ کے رشتے پر بحث کی گئی ہے۔ ہم جانتے ہیں کے ادب کی ظہور کی نوعیت ذاتی تجربے کی اظہاریت پر استوار ہوتی ہے۔ یعنی یہ کہ شاعری 'نقل' کی پہلی 'نقل' ہوتی ہے۔ اس لیے اسے آرکیٹائپل کہہ کر فضیلت سے منسوب کر دیا گیا۔ لیکن افلاطون اور ارسطو کے بہت بعد شاعروں میں برتری کا احساس پیدا ہوا جس کے نتیجے میں ان کے نزدیک 'ادبی تنقید' اچھوت بن گئی۔ ناصر عباس نیر کے

یہاں اس رویے پر پوری علمی دلیلوں کے ساتھ گفتگو کی گئی ہے۔تنقید کے تئیں بیزاری کے رجحان کو عام کرنے میں جتنے قصوروار ہمارے تخلیق کار ہیں اس سے زیادہ وہ ناقدین ہیں جنھوں نے تنقید کے علمی فریضے کو تخلیقی تفریح کا ذریعہ سمجھ لیا تھا۔اردو میں ایسی تنقیدی کتابیں کثرت سے موجود ہیں جن کے عنوان سے ان کی تحریروں کا کوئی تعلق قائم نہیں ہوتا۔مثال کے طور پر اگر کتاب کا عنوان 'تنقید کیا ہے؟' تو یقین کیجیے کہ اس میں سوائے اس نکتے کہ تنقید کیا ہے؟، دوسرے تمام امور پر گفتگو موجود ہوگی۔اس کتاب کے ابتدائی خطوط میں اردو تنقید کے متعلق کچھ ایسے سوالات قائم کیے گئے ہیں جنھیں آج سے تیس سال پہلے کوئی نقاد اپنے تصور میں بھی قائم کرنے کی جرات نہیں کرسکتا تھا۔ جس کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ اردو کا زیادہ تر 'تنقیدی ادب' انھیں نقادوں کا کارنامہ تھا جو ادب کو ایک مخصوص فارمیٹ میں رکھ کر پڑھنے اور سمجھنے کے قائل تھے۔اور دوسری بات یہ کہ مغربی ادب سے ان کی واقفیت ان کی تنقیدی فکر میں تقلید سے متجاوز ہوتی نظر نہیں آتی تھی۔ایسی صورت میں ان کے ذہنوں میں کسی نئے سوال کا قائم ہونا ناممکن تھا۔ہم جانتے ہیں کہ سوال وہی ذہن قائم کرتا ہے جو ناصر عباس نیر کی طرح ادب اور ادبی تنقید کے بارے میں ہمیشہ بیدار رہتا ہے۔بیدار ذہن کی ایک بڑی خوبی یہ ہوتی ہے کہ وہ کوئی ایک نظریہ یا آئڈیولوجی کا پابند نہیں ہوتا۔وہ ہمیشہ اپنی فکر اور رائج فکر کے بیچ اتحاد اور اختلاف کے نکتے تلاش کرتا رہتا ہے۔ناصر عباس نیر کے ابتدائی سوالوں میں تنقیدی فکر میں پائے جانے والے اتحاد اور اختلاف کو نشان زد کیا گیا ہے۔یہاں پہلا سوال یہ اٹھایا گیا ہے کہ تنقید میں کس طرح کلیشے سے چھٹکارا حاصل کیا جاسکتا ہے؟ یعنی یہ کہ ادب و تنقید سے متعلق کسی شئے کے بارے میں عمومی رائے سے خود کو کیسے الگ کیا جاسکتا ہے؟ الطاف حسین حالی سے لے کر آج تک کی اردو تنقید کا یہی سب سے بڑا مسئلہ رہا ہے۔شروع سے 'عمومی تاثر' ہماری ادبی تنقید میں ایک مرکزی قوت کے طور پر موجود رہا ہے۔اس لیے اسے تنقید میں ایک مقدس عقیدے کی حیثیت حاصل ہوگئی تھی۔تاہم اس کی تقلید اور پیروی ہمارے نقادوں کا ایک عام تنقیدی فریضہ بن گیا تھا۔ایسی صورت میں تنقید کے اس عمومی رویے پر سوال قائم کرنا گویا کسی مذہبی عقیدے پر شک کرنے جیسا معلوم ہوتا تھا۔ایسی صورت میں کسی نقاد کی طرف سے کوئی فکر انگیز سوال قائم کرنا دشوار تھا۔ہم یہ بات بھی اچھی طرح جانتے ہیں کہ جس ادبی معاشرے میں 'اتحاد' کا شور زیادہ بڑھ جاتا ہے وہاں 'اختلاف' کی سرگوشی بے معنی ہوجاتی ہے۔شاید یہی وجہ ہے کہ ہماری ادبی تنقید کا زیادہ تر حصہ تاثر سے بھرا پڑا ہے۔تاہم جب ناصر عباس نیر اپنے 'کریٹیکل

فرینڈ' کو یہ مشورہ دیتے ہیں کہ 'تم صرف ایک ہنر سیکھ لو۔ ہر اس شئے کے بارے میں ظاہر کیے گئے تاثر سے الگ کر کے دیکھنے کا ہنر' تو اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اشیا کو اس طرح نہیں دیکھتے جس طرح وہ ایک طویل عرصے سے دیکھی جاتی رہی ہیں۔ اور دوسری بات یہ کہ ناصر عباس نیر کے اس مشورہ جاتی سوال سے ادب و تنقید میں رائج 'کلیشے' کے مسترد ہونے کا امکانی جواز بھی مہیا ہو جاتا ہے۔ واقعی اگر ہم کسی شئے کے رائج تصور سے خود کو الگ کر لیں تو فکری وسعت سے ہمکنار ہوتا محسوس کریں گے۔ دراصل ناصر عباس نیر کا مذکورہ رویہ 'ورلڈ ویو' کے بالکل مساوی 'انڈیویڈول ویو' کی تشکیل پر زور دیتا ہے۔ یعنی یہ کہ جب ادبی معاشرے میں اجتماعیت کے برعکس انفرادیت کا علمی رویہ عام ہوگا تو اس سے ادب اور ادبی تنقید، دونوں میں ایک نوع کی کشادگی پیدا ہوگی۔ جس کا مثبت نتیجہ یہ نکلے گا کہ ہر وہ تاثراتی تحریر شکوک کے دائرے میں ہوگی جو ایک عرصے سے تنقید کے طور پر پڑھی جاتی رہی ہے۔ ناصر عباس نیر کے فکری مباحثے کے تناظر میں جب ہم اردو تنقید کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس کا زیادہ تر حصہ ہمیں تاثراتی نوعیت کا معلوم ہوتا ہے۔ خورشید الاسلام نے شبلی کے بارے میں لکھا تھا کہ 'شبلی پہلے یونانی ہیں جو ہندوستان میں پیدا ہوئے تھے'۔ اس جملے میں سوائے تاثر کے تنقید کا ایک عنصر تک موجود نہیں۔ جب ہم اس نوع کی تنقید پڑھتے ہیں تو کیا یہاں ہم یہ سوال نہیں اٹھا سکتے کہ شبلی اور یونانی میں کون سی خوبی مشترکہ طور پر پائی جاتی ہے؟ اگر خورشید الاسلام کی 'یونانی' سے مراد افلاطون اور ارسطو سے ہے تو خورشید الاسلام سے یہ سوال ضرور پوچھا جا سکتا ہے کہ شبلی نے افلاطون کی طرح کون سا 'مثالی ریاست' کا نظریہ پیش کیا تھا؟ یا پھر یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ شبلی کے یہاں ارسطو کی 'بوطیقا' جیسی کیا کوئی کتاب موجود ہے؟ ظاہر ہے کہ ان سوالوں کا جواب کبھی اثبات میں نہیں دیا جا سکتا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ناصر عباس نیر کے یہاں پہلی بار 'سوال کی اہمیت' پر فلسفیانہ نقطۂ نظر سے غور کیا گیا ہے۔ یوں تو 'کوشچنز سائنس' کو فلسفے کی کلید سمجھا جاتا ہے۔ ادب بھی فلسفے کی کچھ خوبیوں سے معمور ہوتا ہے۔ اس لیے ادب اور ادبی تنقید کے مطالعے میں سوال کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ناصر عباس نیر 'سوال' کو ایک فلسفیانہ آلے کے طور پر متعارف کرواتے ہیں۔ ان کے تنقیدی متن میں وہی سوال اہمیت کے حامل ٹھہرتے ہیں جو کسی ادبی حقیقت کو ایک نئے زاویے سے سمجھنے میں معاون و مددگار ہو سکیں۔ یہاں یہ بات نہیں بھولنی چاہئیے کہ 'سوال' قائم کرنے کا عمل استعارہ کی طرح ہی نقاد کے ذہن کو ہمیشہ متحرک رکھتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ متحرک ذہن کبھی ایک مخصوص نظریے کے تابع نہیں ہوتا۔ ہم جانتے ہیں کہ ایک

بڑے نقاد کی پہچان اس کی فکری حرکیات ہے جو اسے سوال اٹھانے پر اکساتی ہے۔ کیوں کہ اس سے ادبی ڈسکورس کے نئے نکتے سامنے آتے ہیں۔ ناصر عباس نیر کی اس کتاب میں 'خطابت کے فن' پر بحث کی گئی جس نے ادبی تنقید کو سب سے زیادہ نقصان پہنچایا ہے۔ یہاں یہ بات بتانے کی ضرورت نہیں کہ خطابت زبانی روایت کا حصہ ہوتی ہے۔ اس لیے خطیب یا مقرر صفات کا زیادہ استعمال کرتا ہے۔ کیوں کہ اس کے سامنے لوگوں کا ایک ہجوم ہوتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی بتانے کی ضرورت نہیں کہ تنقیدی تحریر کبھی بھی تقریری صفت کی متحمل نہیں ہوسکتی۔ لیکن اردو تنقید کا ایک بڑا المیہ یہ رہا ہے کہ اس میں زیادہ تر تقریری اسلوب نمایاں نظر آتا ہے۔ ایسی تحریروں میں 'نقاد' کو تلاش کرنا بہت مشکل ہے۔ کیوں کہ وہ ہمیشہ مقررین سے گھرا ہوتا ہے۔ اسی تناظر میں ناصر عباس نیر نے بالکل درست لکھا ہے کہ خطابت ہمیں سوچنے سے پہلے اپنا غلام بنالیتی ہے۔ اور اس کے اندر یہ خوبی صفاتی جملوں کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ لہٰذا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ تنقید، ادب کے برعکس ایک علم ہے جو دوسرے علوم کی طرح ہی ایک مخصوص اصول کی پابند ہوتی ہے۔ یہاں صفاتی جملوں اور تقریروں کی کوئی ضرورت نہیں ہوتی۔ بڑی تنقید وہ ہوتی ہے جو ادب میں رائج کسی متھ اور مفروضے کو دلائل سے مسترد کرتی ہے۔ اور تنقید میں یہ اسی وقت ممکن ہے جب ناصر عباس نیر کی طرح کوئی ذہین نقاد تقریری اسلوب کے برخلاف اپنی علمی آگہی کو بروئے کار لائے۔ ناصر عباس نیر کی مذکورہ کتاب کا ایک اہم نکتہ مغربی علوم اور فلسفوں سے استفادہ پر استوار ہے۔ یوں تو اردو کے ادبی معاشرے میں یہ موضوع شروع سے بحث میں رہا ہے کہ مغربی علوم اردو ادب کی تفہیم میں کتنا معاون ثابت ہوسکتا ہے؟ لیکن گزشتہ دس سالوں میں مغربی علوم سے استفادہ کرنے والے نقادوں پر کئی طرح کے سوالات کھڑے کیے گئے ہیں۔ نئے نقادوں سے اکثر پوچھا جاتا ہے کہ وہ جس مغربی علم کا اتباع کرتے ہیں اس علم کا کوئی بڑا پیراڈایم ان کے یہاں کیوں پیدا نہیں ہوسکا ہے؟ اس سلسلے میں یہ باتیں ذہن میں رکھنے کی ہیں۔ پہلی تو یہ کہ علم کے بیچ مغرب و مشرق کی کوئی تفریق نہیں ہونی چاہیے۔ دوسری یہ کہ علم صرف علم ہوتا ہے، وہ اچھا یا برا نہیں ہوتا۔ ابن رشد، غزالی کے برخلاف اسی نظریۂ علم کے قائل تھے۔ تیسری اور آخری بات یہ کہ آج کا نیا نقاد جتنا مغربی علوم سے آگاہ ہے وہ اتنا ہی مشرقی علوم سے بھی آگاہ ہے۔ یہی سبب ہے کہ اردو کی نئی تنقید، ماضی کی تنقید سے بہت زیادہ متنوع واقع ہوئی ہے جس کی ایک بہترین مثال ناصر عباس نیر کی تنقید ہے۔ اردو میں یہ رویہ بھی بہت عام ہوگیا ہے کہ تنقید کے اصول صرف ادبی متن سے اخذ کیا جانا چاہیے۔ اس

نکتہ کو بھی ناصر عباس نیر نے بہت مضبوطی کے ساتھ اٹھایا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اردو کا کون نقاد ایسا ہے جو ادب کی فضیلت کا منکر ہے؟ لیکن اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ دنیا میں بہت سارے ادب، تنقیدی نظریات کے ظہور کے بعد لکھے گئے۔ اس کی ایک مثال انگریزی میں رومانیت کی تحریک ہے۔ ورڈز ورتھ کی کتاب 'لیریکل بیلڈز' اور اس کا دیباچہ ہے جو پہلی بار 1798 میں شائع ہوا تھا۔ اس کے دیباچہ میں ورڈز ورتھ نے 'رومانٹیسیزم' کے رجحانات کو بیان کیا تھا جس کے بعد انگریزی میں رومانی شاعری کے ظہور کا عمل ممکن ہوا تھا۔ خود اردو میں ترقی پسند تحریک کی مثال موجود ہے۔ ناصر عباس نیر نے یہاں ایک فکر انگیز سوال کا بہت شفافیت کے ساتھ جواب دیا ہے کہ ''تنقید کے اصولوں کا کوئی ایک ذریعہ نہیں۔ تنقید ایک ہی وقت میں تخلیق سے، دوسرے علوم سے اور اپنے زمانے کی فکر سے اصول اخذ کرتی ہے'' جب وہ یہ کہتے ہیں تو اس کا مطلب صاف ہے کہ تنقیدی اصول ادبی متون کے ساتھ مختلف علوم کی روشنی میں بنائے جاتے ہیں۔ یہ بات ہم اچھی طرح جانتے ہیں کہ تخلیقی عمل ایک بالکل انفرادی عمل ہوتا ہے۔ اور جو بعض افراد کو قدرت کی طرف سے ودیعت ہوتا ہے۔ لہٰذا تخلیق کار کے لیے یہ شرط لازم نہیں ٹھہرتی کہ وہ بہت عالم یا کسی بڑی درسگاہ کا فارغ التحصیل ہو۔ دور جاہلیت کی عرب تہذیب میں ایسے بہت سارے شاعر موجود تھے جو لکھنے کے ہنر سے ناواقف تھے۔ یعنی یہ کہ ان کی عربی زبان پڑھنے اور بولنے کی حد تک محدود تھی۔ یہ ضرور تھا کہ اس زمانے کے ادبی معاشرے میں ایسے شعرا ان شاعروں کے مقابلے میں کم فضیلت کے حامل سمجھے جاتے تھے جو عربی زبان لکھنے، پڑھنے اور بولنے پر مکمل قدرت رکھتے تھے۔ اس لیے کسی تخلیق کو فیضان علم کا شاخسانہ نہیں سمجھا جانا چاہیے۔ لیکن تنقید کا معاملہ تخلیق کے بالکل برعکس ہوتا ہے۔ مطلب یہ کہ یہ کوئی الہامی یا تخیلی وظیفہ نہیں ہوتا بلکہ اس کا براہ راست تعلق ہر نوع کے علوم و ادراکات سے ہے۔ یہ باقاعدہ ایک شعبۂ علم اور اس شعبۂ علم کا فارغ التحصیل ہی نقاد کے منصب پر فائز ہونے کی اہلیت رکھتا ہے۔ ناصر عباس نیر کی مذکورہ تحریروں میں ایسے خصائص کی نشان دہی کی گئی ہے جو ایک نقاد میں شرط اساسی کے طور پر موجود ہوں۔ نقاد کے لیے 'علوم' کی شرط اس لیے لازم ٹھہرائی گئی کہ وہ کسی بھی ادب پارے کو اس کے رائج تصور سے منہا کر سکے۔ نقاد کے اس اقدام سے ہی کسی فن پارے کے رائج معنی کا استرداد اور نئے معنی کا ظہور ممکن العمل ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ کام اتنا آسان نہیں جتنا آسان معلوم ہوتا ہے۔ ویسے بھی کشید علم کا معاملہ کسی بھی زمانے میں آسان نہیں تھا۔ اگر آسان ہوتا تو اردو کے تنقیدی

ادب میں ایسے نقادوں کی کثرت ہوتی جو محمد حسن عسکری یا شمس الرحمٰن فاروقی یا ناصر عباس نیر کی طرح کلاسیکی یا جدید ادبی متون کی رائج قرات پر ضرب لگا کر نئی قرات کو رائج کرنے پر قادر ہوتے۔ اردو تنقید میں یہ مسئلہ روز اول سے موجود رہا ہے کہ ہمارے ناقدین شعر و ادب کے مطالعے سے جو نتیجہ اخذ کرتے ہیں وہ علم کے برعکس ان کے ذاتی عقائد سے مملو نظر آتے ہیں۔ ناصر عباس نیر کی مذکورہ کتاب میں اس نکتے کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ کسی ادب پارے کو الہامی کتاب کا درجہ دینا کہاں تک مناسب ہے؟ دراصل اردو تنقید کا ایک بڑا سرمایہ اقتباس سازی، غلو آمیزی اور خواجہ الطاف حسین اور محمد حسین آزاد کی راسخ العقیدگی سے بھری پڑی ہے۔ شبلی نعمانی نے آزاد کے بارے میں لکھا تھا کہ وہ ڈینگ بھی ہانک دیں تو وحی معلوم ہوتی ہے۔ آج جب ہم اردو تنقید کا تنقیدی بصیرت کے ساتھ مطالعہ کرتے ہیں تو اس کے ایک بڑے حصے پر شبلی کا یہ بلیغ جملہ قول فیصل کی طرح صادق آتا ہے۔ اس کتاب کے غائر مطالعے سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ اس میں گزشتہ ستر سالوں میں لکھی گئی غیر متوازن تنقید سے ایک فکری مکالمہ قائم کیا گیا ہے۔ اور دوسری اہم بات یہ سامنے آتی ہے کہ ادب و تنقید کے بیچ کے کمزور رشتے کو کیسے مضبوط بنایا جا سکتا ہے۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ یہاں ناصر عباس نیر نے ادب و تنقید سے متعلق شاید ہی کوئی ایسا مسئلہ ہو جس پر انھوں نے استدلال کے ساتھ گفتگو نہ کی ہو۔ ناصر عباس نیر کے اس علمی رویے سے ان کی ادبی شخصیت میں پائے جانے والے تنوعات کا پتہ چلتا ہے۔ میرے نزدیک 'نئے نقاد کے نام خطوط' نظری تنقید کی ایک ایسی کتاب ہے جس میں اردو تنقید کے بہت سارے مفروضوں کو مسترد کیا گیا۔ ان کا تنقیدی اسلوب اتنا منطقی اور واضح ہے قاری ان کے ہر مباحثے میں خود بہ خود شامل ہوتا چلا جاتا ہے۔ شاید یہی وجہ کہ ان کی تنقید ایک سطح پر تخلیقی کشش کی حامل بن جاتی ہے۔

○

فخر عالم اعظمی

مصداق اعظمی کی نظم نگاری: ایک اجمالی جائزہ

مشاہدے کی کئی اقسام ہیں جس میں سے ایک ہیئتی مشاہدہ بھی ہے۔ یہ مشاہدہ اپنے شعوری اور ارادی سطح پر مشاہدے کی غرض و غایت سے باخبر رکھتا ہے۔ مشاہدے کی غرض و غایت کیا ہے؟ اس سوال کا ایک جواب یہ بھی ہے کہ مشاہدہ معروضیت کے ساتھ زیر بحث مسئلے کے ہر ممکنہ پہلو کو اجاگر کرنے کا نام ہے۔ یہ مشاہدے کی تخم ریزیاں ہی ہوتی ہیں جو تحقیق کی فصل کو زمین مہیا کرتی ہیں۔

مشاہدہ اپنے رنگ اور سمت کا تعین اپنی غرض و غایت کی راہ سے کرتا ہے۔ مشاہد کون ہے؟ اور اس کا مقصد کیا ہے؟ اگر یہ روشن ہو جائے تو مشاہدے کی نوعیت عیاں را چہ بیاں کے مصداق ہوگی۔ ہمارا موضوع بحث یہاں شاعرانہ مشاہدہ نہیں بلکہ ایک نظم گو شاعر کے مشاہدے کے کچھ رنگوں کو دیکھنا دکھانا ہے جو اس کی شاعری کا مرکز و محور ہے، میری مراد 'چھاؤں سے دھوپ تک' کے خالق محترم بلال احمد صاحب مصداق اعظمی ہیں۔ ابھی حال ہی میں ان کی نظموں کا مجموعہ منظر عام پر آیا ہے اور اہل نظر کو اپنی طرف متوجہ کر رہا ہے۔

غزل اور نظم کی تعریفیں اپنی جگہ مصداق اعظمی کے مجموعۂ نظم 'چھاؤں سے دھوپ تک' کا مطالعہ دونوں اصناف کے فرق کو مشاہدے کی اساس پر محسوس کراتا ہے۔ اس تفریق کا جو احساس مجھے ہوا اس کو میں تمثیلی رنگ میں اس طرح بیان کر سکتا ہوں کہ غزل کا مشاہدہ زمین سے پرواز بھر کر آسمان کی رنگا رنگ فضاؤں کی طرف سرگرم پرواز ہے اور نظم کا مشاہدہ، تجربات میں موجود کائنات کے ہر رخ کو پروں میں سمیٹ کر تخیلی پرندے کا زمیں کے ایک خاص مقام پر اترنا ہے۔ اس کی مزید

وضاحت اس طرح بھی ہوسکتی ہے کہ غزل کا مشاہدہ انسان کا تخلیق کردہ سیارہ ہے جو زمین سے بلند ہو کر زمین پر لوٹ کر نہیں آتا بلکہ خاص بلندی پر گردشِ مسلسل میں مصروف ہو جاتا ہے اور نظم کا مشاہدہ یکسانیت اور مشابہت کی اساس پر بکھری ہوئی چیزوں کو پہلے متحد کر کے وجود میں ڈھالتا ہے پھر احساسات و جذبات سے پُر اس سنگ گراں کو زمینِ دل پر اتارتا ہے۔ اگر یہ سنگ گراں انسانی فطرت سے قریب ہو تو شاعرانہ فکر اپنے اندر آفاق کو سمو لیتی ہے۔

'نظم گو شاعر' کا استعمال میں نے عمداً کیا ہے دراصل شاعر اور ناظم دو علاحدہ جہات وصفات کے حامل ہیں جنھیں انگریزی میں علی الترتیب poet اور versifier کہا جاتا ہے۔ قدیم علمائے ادب نے شعر کو فن اور نظم کو ہنر سے تعبیر کیا ہے لیکن اس اختلاف کے باوجود دونوں کے اختلاط پر بھی زور دیا ہے۔ ان کے نزدیک فن (Art) کے بغیر ہنر (craft) اور ہنر کے بغیر فن وقار و اعتبار کی مسند عظمیٰ پر متمکن نہیں ہوتے۔ ایران کے مشہور انقلابی شاعر ملک الشعرا بہار مشہدی نے ایک کے بغیر دوسرے کے وجود ہی پر سوالیہ نشان قائم کر دیا ہے اور اس صورتحال کو افسوسناک قرار دیا ہے۔

اے بسا شاعر کہ او در عمر خود نظمی نساخت
وی بسا ناظم کہ او در عمر خود شعری نگفت

یہاں بہار نے نہایت عمدگی اور خوش اسلوبی کے ساتھ نظم کے لئے ساخت اور شعر کے لئے گفت کا استعمال کیا ہے جو فن اور ہنر کے دعوے کو پایۂ استناد عطا کرتا ہے۔ حالانکہ مصداق اعظمی کی نظموں میں تغزل کم اور ان کی نظموں میں تنظم زیادہ نظر آتا ہے تاہم یہ تناسب اتنا ہلکا اور پھیکا بھی نہیں کہ ان کو بہار مشہدی کی حریم ناز کا نامحرم قرار دیا جائے۔ یہاں بات جناب مصداق اعظمی کی قوت مشاہدہ کی ہو رہی تھی۔ ان کی نظموں کی زیریں لہر میں جس مشاہدے کی کارفرمائی نظر آتی ہے اس کو دیکھ کر قاری کا ذہن بے تامل Prof. Josephine Ensign کے معرکۃ الآرا مضمون Poetry: The Art of Observation کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔ نظم نگاری کے متعلق جو مشاہدات ارسطو کی مشہور زمانہ تصنیف بوطیقا (Poetics) میں نظر آتے ہیں اور جو نظریات کے اختلاف کے باوجود مشاہدات کی یکسانیت اس کے استاد افلاطون کے Concept of Imitation (تصور نقل) میں نظر آتی ہے اس کی بازگشت مصداق اعظمی کی نظموں میں صاف سنائی دیتی ہے۔ علاوہ ازیں مشاہدہ (Observation) پر مختلف انگریزی شعرا کی تیرہ نظمیں میں نے دیکھی ہیں ان کا عکس بھی ان کی نظموں میں کہیں واضح اور کہیں دھندلے طور پر نظر آتا ہے۔ میں

قطعیت کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کہ انھوں نے مذکوہ بالا ادب پاروں کا مطالعہ کیا ہے یا نہیں اور انھوں نے ان سے براہ راست اکتساب نور کیا ہے یا بالواسطہ طور پر لیکن اس سے کوئی بہت زیادہ فرق نہیں پڑتا کیوں کہ بقول ارسطو'' شاعری بنی نوع انسان کی مادری زبان ہے'' تو یہ توارد غیر فطری نہیں ہے۔ یوں بھی قسام ازل اسرار باطنی اور افکار آفاقی کے انکشاف وانشراح کے لئے حدود مکانی و زمانی اور قیود زبانی ولسانی کا پابند نہیں لہٰذا مصداق اعظمی کی نظموں میں ہمیں آفاقی مشاہدات نظر آتے ہیں تو یہ ان کی قوت حس مشاہدہ سے کچھ بعید نہیں۔

ہماری فکر کی غذا تضادات کے بطون میں رکھی گئی ہے، شب و روز، نور وظلمت، گرم وسرد اور دھوپ اور چھاؤں کا یہ منظر ہمارے لئے سامانِ بصیرت ہے۔ طلوع سے غروب اور غروب سے طلوع کی ہر کیفیت الیوم اکملت کی صدا میں شامل ہوتی ہے۔ کوئی بھی انسانی مجموعہ کلام اسی رنگ میں اکمال تک پہنچتا ہے۔ 'چھاؤں سے دھوپ تک' میں بھی دھوپ چھاؤں ہے فرق بس اتنا ہے کہ یہاں چھاؤں سے دھوپ کی طرف مراجعت ہے، ظل اپنے وجود میں ظلمت تو رکھتی ہے لیکن اس کی تشکیل وتعمیر نور کرتا ہے۔ اس زاویے سے دیکھئے تو مصداق اعظمی کا مجموعۂ نظم اسم با مسمیٰ معلوم ہوتا ہے۔

مجموعہ کی سیر کیجئے، تو ۲۵۶ صفحات ملیں گے، نمبرات پر نظر ڈالیے تو ۲۵۰ پر کتاب کا خاتمہ ہے، باقی ۶ اوراق اشاریے کے عنوان سے بعد میں کتاب میں شامل کئے گئے ہیں۔ اشاریے سے معلوم ہوتا ہے کہ مجموعے میں شامل ہر ایک نظم اشاعت کی منزل سے گذر چکی ہے، ہند اور بیرون ہند کے اخبارات وادبی رسائل نے انھیں بڑی اہمیت کے ساتھ شائع کیا ہے۔ بلال احمد عرف مصداق اعظمی رسائل کے دوامی کاغذی اسٹیج ہی پر جلوہ افروز نہیں ہیں بلکہ مشاعروں کے اسٹیجوں کو بھی رونق بخشتے رہتے ہیں۔

'چھاؤں سے دھوپ تک' کی شائع شدہ ۵۰ نظموں نے مصداق کو ایک نظم نگار کی حیثیت سے متارف کرادیا ہے۔ نظم گوئی کے ساتھ مصداق ایک اچھے غزل گو بھی ہیں اب تک وہ ایک ہزار سے زائد غزلیں کہہ چکے ہیں، سنا ہے کئی جلدوں میں وہ بھی منظر عام پر آنے والی ہیں۔ اس بات کا اندازہ لگانے کے لئے کہ مصداق کی غزل گوئی ان کی نظم نگاری میں تو داخل نہیں ہوتی، میں نے ان کی نظموں سے غزل کے اشعار نکالنے کی جستجو کی لیکن یہ تلاش بہ بیاباں رسید نہ ہوسکی، ہر شعر اپنے تسلسل سے علیحدہ ہوکر اپنے تسلسل پر دال بن گیا۔ نظم کے کامیاب اور ناکام ہونے کی بحث اپنی

جگہ لیکن ان کے مشاق نظم نگار ہونے پر کوئی انگشت نمائی نہیں کرسکتا۔

ان کی مشاقی کے کچھ نمونے پیش کرتا ہوں تا کہ ان کے فن کے ساتھ مشاہدے کے کچھ رنگ بھی سامنے آجائیں، ان کی ایک نظم ہے 'میں نہیں چاہتا' اس کا آغاز اور اختتام تحریر کر کے اس کے مواد کا اجمالی جائزہ پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

میں نہیں چاہتا کوئی بچہ (آغاز)
میں تو یہ چاہتا ہوں ہر بچہ
اپنے بچپن میں صرف بچہ ہو (اختتام)

ذرا! مصرعوں کو گنگنایئے اور اپنے عروضی کو زحمت دیجیے تو معلوم ہوجاتا ہے کہ یہ بحر خفیف مسدس (فاعلاتن مفاعلن فعلن) میں مصرعے موزوں ہے، قوافی کی پابندی سے آزادی بتاتی ہے کہ نظم معریٰ ہے۔

'میں نہیں چاہتا اور چاہتا ہوں' کے درمیان نظم تشکیل دی گئی ہے۔ بچپن کو کیا دینا ہے؟ یہ تو بعد کا سوال ہے پہلے بچپن کو بچپن ہی دے دیا جائے یہی سب سے بڑی سماجی سوغات ہے۔ شاعر کا درد یہ ہے کہ غربت نے بچوں سے ان کا بچپن بھی گروی رکھوالیا ہے۔ یہ احساس تخیل کی راہ سے نہیں آیا ہے بلکہ براہ راست مشاہدے کی دین ہے۔ 'نہیں چاہتا' کا تخلیقی سفر ریل کے فرش کو صاف کرتے ہوئے بچے سے شروع ہوا ہے۔ ریل گاڑی کا فرش صاف ہوتا تو یہ دردناک منظر دیکھنا ممکن نہ ہوتا۔ یہ ریلوے محکمے کی کارکردگیوں کو صاف کرتا ہے۔ چلتی ہوئی ریل گاڑی سے ذہن رسی پر چلتے ہوئے نٹ کے بچے کو دیکھتا ہے۔ کھیل تماشے دکھانے اور ریل صاف کرنے میں ایک مشترک بات یہ ہے کہ دیکھنے والے اپنی خوشی سے پیسے دیتے ہیں یہ کوئی اجرت نہیں ہوتی۔ شاعر کا مشاہدہ اجرت کی طرف مڑ جاتا ہے اور اینٹوں کے بھٹوں پر کام کرتے اور ہوٹلوں کی میزوں کو صاف کرتے بچے دیکھتا ہے۔ اب اجرت سے ذہن مانگنے کی طرف منعطف ہوتا ہے۔ بچے معصوم ہیں، مکاری اور فریب دے کر کسی کی جیب کا وزن کم نہیں کرسکتے۔ ان کے ہاتھ میں کٹورے کے ساتھ مذہبی نشانی سانپ دے دی گئی ہے۔ بات آگے بڑھتی ہے بچپن ہنر سے منسلک ہوتا ہے ظاہر ہے کہ کوئی مشکل کام تو بچہ سیکھ نہیں سکتا، جوتے پر پالش کرنے کا کام کوئی مشکل نہیں ہے، اسے وہ اچھی طرح سیکھ لیتا ہے اور اس کی آنکھیں جوتوں کی تلاش میں قدموں میں بچھنے لگتی ہیں، شاید یہ بے حس سماج کی اخلاقیات ہے۔ بچہ ہنرمند بن کر گاؤں سے شہروں کی گلیوں کی خاک چھاننے کے لئے نکل آتا

ہے،اس کا یہاں کوئی ٹھکانا تو ہے نہیں،اب گلیاں اور فٹ پاتھ ہی اس کی زندگی کے محور ہیں وہ ایک جگہ محنت اور دوسری جگہ آرام کرتا ہے اس کی جسمانی ضروریات،شکمی احتیاجات،جذباتی محرومیاں اور فردا کی فکرمندیاں دامن گیر ہوتی ہیں۔اس کا بڑھتا ہوا جسم اور بڑھے ہوئے جسموں کا مشاہدہ اس کو اپنے مستقبل کی زندگی کی طرف متوجہ کرتا ہے لیکن اس سے اس کے اپنے حالات گھر اور گھر بسانے اور بغیر گھر کے فٹ پاتھ کے کنارے دن رات درندوں کی نظروں میں رہنے کے خیال سے خوش نہیں خوف زدہ ہوتا ہے۔امید سے خالی اور خوف سے بھرے مستقبل کی تصویر کتنی خوفناک ہے۔

آج کو سوچتے ہوئی اپنے
کل کی امید سے بھی ڈر جائے

ان کی اچھی نظموں کی فہرست میں شامل نظم 'ردعمل' مجھ سے اپنا ردعمل ظاہر کرنے کا مطالبہ کر رہی ہے۔اس نظم کا مواد تاریخی شعور سے مستعار ہے۔اس کی ابتدا زہر کے پیالے سے اور اختتام بازوؤں کے کٹنے پر ہے۔تاریخی شعور نے علم کے بنیادی ماخذ یونان سے کربلا تک کا طویل سفر طے کیا ہے اور نتیجہ یہ برآمد کیا ہے کہ ظالم اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہوا اور مظلوم ہی ہر محاذ پر کامیاب ہوا ہے۔زہر کے پیالے میں امر ہونے کی شراب ہے،صلیب و دار میں بلندی کے آسمان ہیں،قتل و غارت گری اور موت کے گھاٹ پر شہیدوں کی یاد میں ہر برس میلے ہیں،جہاں زبان کاٹی گئی تھی وہاں بے خوف نئے لہجے اگ رہے ہیں۔جہاں آنکھیں نکالی گئی تھیں وہیں سے بصیرت کی کھیتی ہو رہی ہے۔جہاں شانوں کو کاٹ کر بے دست و پا کرنے کی سعی کی گئی تھی وہیں پر پہاڑوں سے بلند ہاتھ اور طاقت ور اور مضبوط سینے نمودار ہو رہے ہیں۔نظم نگار کو ظلم پر کوئی تاسف نہیں ہے بلکہ اس کے پیش نظر مقصد کا حصول ہے اور ظلم بھی اس راہ میں معاون ہوا ہے تو پھر ظلم ظلم نہیں ہے تحفہ بن گیا ہے۔

مرے بازو اکھاڑے تھے جہاں پر
وہاں بربتوں کے سلسلے ہیں
خدا کا شکر ہے تحفے کی صورت
تمہاری ضد کے صدقے در حقیقت
مجھے جینے کا موقع مل گیا ہے

مصداق صاحب کی ایک نظم ہے 'پاگل' اس میں سڑک پر پھرتے ہوئے برہنہ جسم پاگل کو موضوع بنایا گیا ہے۔ وہ پاگل کیوں ہوا ہے؟ کیا اس کا علاج ممکن نہیں ہے؟ وہ پاگل ہے بھی یا اس کی مفلسی نے پاگل کا روپ دھار لیا ہے۔ وہ زبان نہیں کھولتا جس سے سوالوں کا کچھ جواب موصول ہو۔ وہ مسکراتا اور ہنستا ہے، یہ اس کے پاگل پن پر دال بھی ہے اور سوچنے والے ذہن کی علامت بھی۔ ہنسی کے دوہرے پن نے تخیل کو بیدار کیا ہے اور امکانات کی فضا کو شاعرانہ فکر کے لئے سازگار بنایا ہے۔ نظم کا عنوان 'پاگل' ہے یہ عمومی رائے ہے لیکن شاعر کی رائے زمانے سے الگ ہے وہ ہنسی کی معنویت کو سمجھتا ہے۔ علامت کا ایک حصہ مابعد الطبیعی ہوتا ہے لہٰذا ہنسی کی علامت کو مکمل طور پر سمجھا نہیں جا سکتا اور ہنسی کے راز کے منکشف کرنے کی ہر کلید خاموشی میں گم ہو چکی ہے۔

کس پہ ہنستا تھا یہ نہیں معلوم
خود پہ یا آسمان والے پر
اہل دنیا کہ اہل مذہب پر
اپنی عریانیت پہ یا یوں ہی
اہل ثروت کی بے لباسی پر
اس کے ہنسنے یا مسکرانے کا
راز مجھ پہ نہ کھل سکا اب تک

اب مصداق صاحب کے فن کے متعلق کچھ باتیں عرض کر دی جائیں تا کہ اجمالی جائزہ مکمل سا محسوس ہونے لگے۔ مواد اور ہیئت کے زاویے سے ان کی نظموں کا مطالعہ کیجیے تو میزان کا پلہ مواد کے حق میں جھکتا ہوا نظر آتا ہے۔ نظم کا مواد اور قاری کے زاویے سے جائزہ لیجئے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ اولیت مواد و موضوع کو ضرور دیتے ہیں لیکن قاری کی سماعتوں پر ضرورت سے زیادہ بار نہیں ڈالتے۔ ان کی نظموں کے مطالعے کے دوران قاری کو بے جا طوالت کا بالکل احساس نہیں ہوتا البتہ کارآمد تشنگی محسوس ہوتی ہے جو قاری کو مجبور کرتی ہے کہ وہ اپنے تجربات و مشاہدات کی آراستگی سے سیرابی کی سبیل کرے۔ یہ آراستگی نظم کے قاری کو خیالات کی رو میں بہا لے جاتی ہے۔ اسے یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ مصداق کے یہاں نظم کا اختصار ایک تکنیک ہے جو کاغذ کے اختتام پر نظم کو قاری کے قرطاسِ ذہن پر منتقل کر دیتی ہے۔

اگر مجھ سے پوچھا جائے کہ مصداق کی شاعری کا محور کیا ہے؟ تو میں بلا کسی لاگ لپٹ کے

صاف صاف کہہ دوں گا کہ 'مشاہدہ'۔ان کے مشاہدے کی نوعیت کیا ہے؟ اس سوال کا جواب براہ راست اور ایک جملے میں نہیں دیا جا سکتا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہیئتی ہو یا غیر ہیئتی ،انسلا کی ہو یا غیر انسلا کی ، مادی ہو یا تجریدی ،فکری ہو یا تخیلاتی کم وبیش مشاہدے کے سبھی رنگ ان کے یہاں نظر آتے ہیں تاہم ان کا غالب رجحان عام مادی اور تجریدی مشاہدہ ہے جس کی کوئی نہ کوئی تصویر ہر حافظے میں کسی نہ کسی شکل میں موجود ہوتی ہے۔ یہ مشاہدے کی تعمیمیت ہی کا فیض ہے جو ان کی نظم کے ترسیل وابلاغ کو سریع الفہمی واثر انگیزی عطا کرتی ہے اور فن کے جادو کو لمحوں میں سر پر چڑھا دیتی ہے۔

○

الیاس کبیر

آزاد کی نظم میں نوآبادیاتی بیگانگی کی صورت پذیری

انجمن پنجاب کے کارپردازوں نے ہندوستان میں 'امن' کا جو خواب دیکھا تھا اُس کی عملی تعبیر مقامی تخلیق کاروں نے بہ طریق احسن کر دکھائی۔ نوآبادکاروں کو 'امن' کی ضرورت کیوں پیش آئی؟ یہ وہ سوال ہے جو عام ہندوستانیوں کے دل و دماغ سے نوآبادکار 'مسخ' کرنا چاہتے تھے۔ ۱۸۵۷ کی ناکام جنگِ آزادی کے بعد ضروری ہو گیا تھا کہ امن و آشتی کے گیت گائے جائیں تاکہ غلام ہندوستان دنیا کے نقشے پر ایک پُرامن خطہ ارضی کی صورت میں نمودار ہو۔ دیگر شعرا کی مانند محمد حسین آزاد نے بھی اس 'خود ساختہ' امن کی بحالی کے لیے کوشاں رہے۔ اس صورتِ حال میں اُن کی کاوشیں نو بہ نو دکھائی دیتی ہیں۔ انھوں نے اس موضوع پر نہ صرف خود نظمیں لکھیں بلکہ دیگر مقامی شعرا کو بھی امن کا 'نیا تصور' دیا اور اُن کی تخلیقی وارفتگی کو سمت نما کیا۔ اس ضمن میں آزاد نے نظمیں تو لکھی ہی تھیں اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے انجمن پنجاب میں لیکچررز کا بھی اہتمام کیا اور جلد ہی کرنل ہالرائیڈ کا اعتماد حاصل کر کے مستقل لیکچرار بھی تعینات ہو گئے۔ اب اُن کا مقصدِ وحید یہ تھا کہ اردو شاعری بالخصوص اردو نظم کی تطہیر کی جائے۔ اس تطہیر کی ضرورت اس لیے بھی تھی کہ زمانہ قیامت کی چال چل گیا تھا اور اردو شاعری میں ابھی تک زلفِ مشکیں، خالِ سیاہ، سروقد، لبِ لعلیں کا چلن باقی تھا۔ اس سلسلے میں آزاد مقامی تخلیق کاروں کی دل آزاری بھی نہیں کرنا چاہتے تھے اور اُن کی تخلیقات کی بے توقیری بھی اُن کے خیال میں نہیں تھی۔ وہ تو چاہتے تھے کہ:

> ''اے میرے اہلِ وطن! اس سے یہ نہ سمجھنا کہ میں تمہاری نظم کو سامانِ آرائش سے مفلس کہتا ہوں۔ نہیں۔ اُس نے اپنے بزرگوں سے لمبے لمبے

خلعت اور بھاری بھاری زیورِ میراث پائے مگر کیا کرے کہ خلعت پرانے
ہو گئے اور زیور کو وقت نے بے رواج کر دیا۔''[1]

چناں چہ ضرورت اس امر کی تھی کہ اردو شاعری کو فطرت کے قریب کیا جائے اور اس میں نئے خیالات اور مضامین کو جگہ دی جائے۔ صاف ظاہر ہے یہ خیالات 'مرکز' کی زبان سے ہی مل سکتے تھے۔ اس لیے اٹھارویں صدی سے انگریزی نظموں کے تراجم کا جو سلسلہ شروع ہوا تھا اس کی کوئی نہ کوئی صورت باقی رہنی چاہیے تھی تا کہ انگریزی شاعری میں فروا ں پائے جانے والے مضامین اور خیالات کو اردو میں بھی رواج دیا جائے۔ اس سارے عمل میں بیرونی آقاؤں کی 'رہنمائی' ضروری تھی کہ کس نوعیت کا متن تیار کیا جائے۔ یہ بات سامنے کی ہے کہ جو رہنمائی کرتا ہے اس میں اُس کی منشا بھی شامل ہوتی ہے اور یہ منشا من چاہے فیصلے بھی کراتی ہے۔ چناں چہ اس سلسلے میں کوشش کی جائے کہ شاعری میں رومان آمیز فضا تیار کی جائے اور اسی نوعیت کے مضامین کو تخلیقی انداز میں برتا جائے تا کہ استعمار زدہ مقامی لوگوں کے حقیقی مسائل پس پشت چلے جائیں اور اُن کی توجہ 'حال' سے کٹ جائے۔ اس ضمن میں انجمن پنجاب ہی ایک ایسا ادارہ تھا جو ان تمام مقاصد کی 'جمع آوری' کر سکتا تھا۔

انجمن پنجاب کے ابتدائی جلسوں میں دیگر اصحاب :مولوی عزیز الدین، بابو چندر ناتھ، پروفیسر علمدار حسین، بابو شاما چرن وغیرہم کی نسبت محمد حسین آزاد نمایاں ترین رہے۔ اس صورتِ حال میں محمد حسین آزاد جیسے تخلیق کار نے انجمن پنجاب کے نظمیہ مشاعروں کو رواج دینے اور اسے شہرتِ عام دینے میں کلیدی کردار ادا کیا۔ انھوں نے اپنی شبانہ روز محنتِ شاقہ کی بدولت انجمن کو ایک قابل ذکر اور قابل قدر ادارہ بنا دیا جس سے خوش ہو کر کرنل ہالرائیڈ کی سفارش پر اسے لیکچرار تعینات کر دیا گیا۔ لیکچرار کی تعیناتی کے بعد آزاد کے مزاج میں نو آبادیاتی مرعوبیت میں مزید اضافہ ہو گیا۔ ۴ رمئی ۱۸۷۴ء میں نیچرل شاعری کے حوالے سے آزاد کی گفتگو اس بات کی غماز ہے کہ وہ اردو شاعری کو مبالغے اور شوکتِ الفاظ وغیرہ سے نکال کر اسے فطرت سے ہم آغوش کرنا چاہتے تھے۔ مثال کے طور پر وہ اس گفتگو میں یہ باور کرانا چاہتے تھے کہ 'نئے زمانے' کے رنگ روپ تبدیل ہو چکے ہیں اور 'مرکز' کی زبان سے بہت کچھ سیکھنے کی ضرورت ہے۔ جبھی تو وہ یہاں تک کہہ گئے:

''ہمیں چاہیے کہ اپنی ضرورت کے بموجب استعارہ اور تشبیہ اور

اضافتوں کے اختصار فارسی سے لیں۔ سادگی اور اظہار اصلیت کو بھاشا سے سیکھیں، لیکن پھر بھی قناعت جائز نہیں کیوں کہ اب رنگ زمانے کا کچھ اور ہے۔ ذرا آنکھیں کھولیں گے تو دیکھیں گے فصاحت اور بلاغت کا عجائب خانہ کھلا ہے جس میں یورپ کی زبانیں اپنی اپنی تصانیف کے گلدستے، ہار، طرّے ہاتھوں میں لیے حاضر ہیں اور بے چاری نظم خالی ہاتھ الگ کھڑی منہ دیکھ رہی ہے، لیکن اب وہ بھی منتظر کھڑی ہے کہ کوئی صاحبِ ہمت ہو جو میرا ہاتھ پکڑ کر آگے بڑھائے۔''[2]

آزاد کی درج بالا گفتگو سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ دیسی زبانوں سے کسی حد تک بیگانگی اختیار کرنا چاہتے ہیں۔ بالخصوص موضوعات اور فکر کے حوالے سے! مزید یہ کہ اُن کا نظم کو 'بے چاری' قرار دینا اور اُسے 'خالی ہاتھ' دکھانا اُس نو آبادیاتی جبر کی نشان دہی کرتا ہے جو اُن کے دل و دماغ میں رچ بس گیا تھا۔ جب کہ یورپی زبانوں کے لیے اُن کے طرزِ بیان میں ایک مخصوص شائستگی در آتی ہے۔ اس اقتباس میں وہ نظم کی بنت کاری کے لیے ترغیب دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اسی گفتگو کا درج ذیل اقتباس بہت سے سوالوں کو جنم دیتا ہے۔

''اب رنگ زمانے کا کچھ اور ہے۔ ذرا آنکھیں کھولیں گے تو دیکھیں گے کہ فصاحت و بلاغت کا عجائب خانہ کھلا ہے، جس میں یورپ کی زبانیں اپنی اپنی تصانیف کے گلدستے، ہار، طرے ہاتھوں میں لیے حاضر ہیں اور ہماری نظم خالی ہاتھ الگ کھڑی منہ دیکھ رہی ہے لیکن اب وہ بھی منتظر ہے کہ کوئی صاحبِ ہمت ہو جو میرا ہاتھ پکڑ کر آگے بڑھائے... تمہارے بزرگ اور تم ہمیشہ نئے مضامین اور نئے انداز کے موجد رہے مگر نئے انداز کے خلعت و زیور جو آج کے مناسب حال ہیں وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں۔ ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔''[3]

آزاد نے جس طرح تمثیلی نثر لکھی ہے اس کا تاریخ اردو ادب میں کوئی ثانی اور جواب نہیں۔ ایسی نثر صرف آزاد ہی لکھ سکتے تھے۔ اُن کا یہ کہنا کہ نئے موضوعات اور خیالات انگریزی صندوقوں میں موجود ہیں؛ دراصل اُن پر مرعوبیت طاری ہوتی نظر آتی ہے۔ گویا انگریزی صندوقوں میں

'مقفل' خلعت و زیور غلام ہندوستان کے تخلیق کاروں کے لیے مناسبِ حال بھی ہیں اور یک سر نئے انداز کے حامل بھی! یہاں ایک بات قابل غور یہ بھی ہے کہ آزاد مقامی تخلیق کاروں کو یہ ترغیب آمیز تاکید بھی کر رہے ہیں کہ کلاسیکی اردو شاعری میں مستعمل لفظیات، تراکیب اور معنیاتی نظام بوسیدہ ہو چکا ہے۔ اس لیے ضرورت اس امر کی ہے کہ نئی صبح کو خوش آمدید کہا جائے۔ اس گفتگو کے ذریعے وہ ایک ایسا کلامیہ تشکیل دے رہے تھے جو نوآبادیاتی جبر کے تحت معرضِ وجود میں آیا تھا۔ اس زائیدہ تصور کو ذہن میں رکھتے ہوئے یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ مقامی متن سے کسی حد تک بے اعتنائی اس نوآبادیاتی بیگانگی کی دین ہے جو استعمار زدہ معاشرے میں بہرصورت متنوع انداز میں دکھائی دیتی ہے۔

آزاد کا انگریزی ادب کی طرف رجوع کرنے کا مشورہ دراصل انگریزی اقتدار کی سیاسی بالادستی اور اس کی ظاہری چمک دمک کے سامنے نفسیاتی مرعوبیت ہوسکتی ہے۔ اسی نفسیاتی مرعوبیت کے زیر اثر ہی وہ ایک طرف شاعری کو شاعر کے جذبات کا بے ساختہ اظہار کہتے ہیں اور دوسری طرف شعری مضامین کے لیے انگریزی ادب کی طرف رجوع کرنے کا مشورہ دیتے ہیں۔ اس تضاد کا مطلب یہ ہے کہ وہ جن مغربی شعری تصورات سے استفادہ کرتے ہیں انھیں اچھی طرح سمجھنے سے قاصر ہیں یا اُن کے نزدیک شاعری منظوم خیالات کا نام ہے۔ دراصل آزاد کے یہ خیالات اس عہد کے دانشوروں کی ذہنی اور نفسیاتی کش مکش کا واضح اشاریہ ہیں۔[4]

محمد حسین آزاد کی ابتدائی ذہنی تربیت اگرچہ دِلّی میں ہوئی۔ انھیں دلّی سے بے پناہ عشق بھی تھا اور وہ دلی کی تباہی پر اکثر غم زدہ بھی رہتے تھے۔ اس کے ساتھ ہی وہ ماضی کے دریچوں میں بھی جھانکتے تھے۔ ماضی پرستی اُن کے مزاج میں بھی شامل تھی اور تحریروں میں بھی جھلکتی تھی۔ اس سب کچھ کے باوجود انھیں 'علومِ مفیدہ' نے مرعوبیت آمیز متاثر کیا۔ چناں چہ وہ اکثر سوچتے تھے کہ اردو شاعری جو صرف محبوب کے لب و رخسار اور ہجر و وصال تک ہی محدود ہے؛ اسے تطہیر کی ضرورت ہے۔

تطہیر کا یہی تصور اُنھیں انجمن پنجاب کی 'راہداریوں' میں واضح نظر آیا۔ ذیل کے اقتباس میں یہ کیفیت ملاحظہ کی جاسکتی ہے:

> ''ابتدا میں شعر گوئی حکما اور علما تبحر کے کمالات میں شمار ہوتی تھی اور ان تصانیف میں اور حال کی تصانیف میں فرق بھی زمین و آسمان کا ہے۔

البتہ فصاحت اور بلاغت اب زیادہ ہے، مگر خیالات اب اکثر خراب ہو گئے ہیں۔ سبب اس کا سلاطین و حکامِ عصر کی قباحت ہے۔ انھوں نے جن جن چیزوں کی قدر دانی کی لوگ اس میں ترقی کرتے گئے۔۔۔ امید ہے کہ جہاں اور محاسن و قبائح کی ترویج و اصلاح پر نظر ہو گی، فنِ شعر کی اس قباحت پر بھی نظر رہے گی۔''[5]

آزاد کا یہ کہنا کہ ماضی اور حال کی تصانیف میں زمین و آسمان کا فرق ہے؛ دراصل نوآبادیاتی جبر کے تحت تشکیل دی گئی مرعوبیت کی دین ہے جس کے تحت مقامی تخلیق کار کے قلب و نظر میں مقامی متن کی قدر و قیمت 'حقیر' ہو کر رہ گئی۔ اس نوآبادیاتی صورتِ حال میں بیرونی آقاؤں نے مقامی باشندے کو اپنے ہی متن سے نہ صرف بیگانہ کیا بلکہ اس متن کو تحقیری نظر سے بھی دیکھا۔ مقامی متن سے بیگانگی اُس نوآبادیاتی سوچ کو پروان چڑھاتی ہے جو مقامی باشندے کے لیے یک سرنئی اور مرعوب کن ہے۔ یہ مرعوبیت تہذیبی سطح پر بھی ہے اور علمی و تمدنی سطوح پر بھی نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے اس حوالے سے بڑی خیال افروز بات کی ہے:

''کلونیل دانش کا بڑا مقصد مقامی باشندوں کو اپنے تہذیبی، علمی، تمدنی اور سائنسی مظاہر سے مرعوب کر کے یہ یقین دلانا ہے کہ ان کا تعلق ایک مجہول قسم کی تہذیب سے ہے اور ان کی تہذیب کے تخلیقی، فنی اور علمی منابع خشک ہو چکے ہیں۔ یہ کلونیل ازم ہی ہے جو انسان کی ذہنی ہیئت تبدیل کرتا ہے اور اس تبدیلی کے بعد کلونیل انسان کو اپنی تہذیب اور تمدن پست نظر آنے لگتے ہیں۔''[6]

ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی درج بالا رائے اس لیے بھی اہمیت کی حامل ہے کہ انھوں نے نوآبادیاتی دانش کی قلعی کھول دی کہ اس بیرونی دانش کا سب سے بڑا مقصد مقامی علم و دانش اور تہذیب کو تحقیر آمیز انداز سے دیکھنا اسے جہالت سے مملو قرار دینا تھا۔

آزاد کا نوآبادیاتی صورتِ حال کے پیشِ نظر یہ کہنا کہ 'فصاحت و بلاغت اب زیادہ ہے' ایک مقامی باشندے کی اُس مرعوبیت کی غماز ہے جو کسی بھی زیرِ تسلط خطے پر نارواطاری کی جاتی ہے۔ آزاد ایک قدم مزید آگے بڑھتے ہوئے جب یہ کہتے ہیں کہ بدیسی زبانوں کو 'مرکز' کی زبان سے 'استفادہ' کرنے کی ضرورت ہے۔ اس صورت حال کو ڈاکٹر انور سدید نے ان الفاظ میں بیان کیا

ہے:

''آزاد اردو زبان کے گرد کوئی جامد حصار باندھنے کے حق میں نہیں تھے بلکہ اس کی ترقی اور فروغ کے لیے بدیسی زبانوں بالخصوص انگریزی سے استفادہ کے قائل تھے اور مطلب و مضامین کو صرف نثر میں بیان کرنے کے بجائے صنفِ نظم میں بھی ترویج دینا چاہتے تھے۔ آزاد کا یہ اقدام اس لیے بھی خیال انگیز ہے کہ انگریزی علوم سے استفادہ کا رجحان انیسویں صدی کے اوائل میں ہی فروغ پانے لگا تھا۔''[7]

'مرکز' کی زبان کی استفادے کی یہ صورت اُس وقت پیدا ہوئی جب مقامی متن کو تحقیر کی نظر سے دیکھا گیا۔ ان حالات میں آزاد مقامی تخلیق کاروں کو انگریزی علوم سے مستفیض ہونے کی ترغیب دے رہے ہیں۔ مذکورہ بالا اقتباس میں انور سدید نے اسی جانب اشارہ کیا ہے اور ہوسکتا ہے وہ بین السطور یہی کہنا چاہ رہے ہوں کہ مقامی تخلیق کاروں کا تخلیقی وفور مدھم ہو چکا ہے اور اُن کے تخلیقی سوتے خشک ہو چکے ہیں۔ اس صورتِ حال کے پس منظر میں ہمیں دیکھنا ہوگا کہ انیسویں صدی میں جب انگریزی نظموں کے تراجم پورے طمطراق سے ہو رہے تھے تو اس کے براہِ راست اثرات جدید اردو نظم پر بھی مرتسم ہوئے۔

جیسا کہ گزشتہ صفحات میں یہ کہا گیا کہ انجمن پنجاب میں آزاد کی حیثیت ایک روحِ رواں کی تھی۔ وثوق اغلب ہے کہ انجمن پنجاب کے مشاعروں کا انعقاد اور موضوعات کے چناؤ میں آزاد کرنل ہالرائیڈ کی معاونت کرتے ہوں۔ ان مشاعروں کے موضوعات کا غالب حصہ حبِ وطن پر مشتمل ہوتا تھا۔ آزاد کی نظموں کے موضوعات سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ نوآبادکاروں کی جانب سے مقامی تخلیق کاروں کی کس نوعیت کی ذہن سازی کی جارہی تھی: مثنوی موسوم بہ شبِ قدر، مثنوی موسوم بہ صبحِ امید، مثنوی حبِ وطن، مثنوی خوابِ امن، خسروِ امن کا دربار، علم امن کا شکریہ ادا کرتا ہے، زراعت شکریہ ادا کرتی ہے، تجارت شکریہ ادا کرتی ہے، صنعت و دستکاری، دولت شکریہ ادا کرتی ہے، فتنہ انگیزی غدر و آشوب کی، مثنوی زمستاں اور اس قبیل کی نظموں کا مزاج بتاتا ہے کہ انجمن پنجاب کے بنیادگزاروں کے نزدیک یہی موضوعات قابلِ قبول ہیں۔

انجمن پنجاب کے چوتھے مشاعرے کا موضوع ہی 'حبِ وطن' تھا جو یکم ستمبر ۱۸۷۴ کو انعقاد پذیر ہوا۔ یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ وطن سے محبت کی نئی تشکیل نئے حکمرانوں کے ایما پر کی جارہی تھی

جس کا مقصدِ وحید مقامی باشندوں کے دل میں نئے حکمرانوں کے لیے ہمدردی حاصل کرنا تھی۔ اس تناظر میں دیکھیں تو آزاد کی نظم 'حبِ وطن' اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

آزاد اپنی نظم 'حبِ وطن' میں مغل فرماں روا فرخ سیر (۱۷۱۹ء۔ ۱۸۶۵ء) کا میاب علاج کرنے والے طبیب ولیم ہملٹن کو حب الوطنی کی ایک بہترین سند عطا کرتے ہیں۔ کیوں کہ فرخ سیر کی صحت یابی کے لیے ہندوستان بھر سے متعدد اطباء نے سر توڑ کوشش کی لیکن وہ کامیاب نہ ہو سکے۔ اسی دوران ولیم ہملٹن کا علاج کارگر ہوا اور فرخ سیر اُس سے اتنا خوش ہوا کہ وہ اسے منہ بولا انعام دینے کے لیے تیار ہو گیا لیکن برطانوی طبیب نے بھانپ لیا کہ یہی وقت ہے کہ جب فرخ سیر سے کچھ بھی مانگا جا سکتا ہے تو اُس نے کچھ قطعہ ارضی مانگی تا کہ وہاں پر برطانوی جہاز آئیں تو اُن سے کوئی محصول نہ لیا جائے۔ فرخ سیر اپنی صحت یابی سے اتنے خوش ہوئے کہ اُسے نہ صرف زمین دے دی بلکہ تمام تر محصولات سے بھی استثنیٰ دے دیا۔

ولیم کی یہ سوچ اپنی ذات کے لیے نہیں بلکہ اپنے وطن سے محبت کے لیے موجزن تھی۔ نظم کے اس حصے میں آزاد کی مرعوبیت ملاحظہ کی جا سکتی ہے:

پہلا علاج اگرچہ بہت کارگر پڑا
یہ نسخہ لیکن اُس سے سوا پُر اثر پڑا
اُس کی بھی یعنی کلفتِ غم دور ہوگئی
اور تھی جو کچھ کہ بات وہ منظور ہوگئی
ہر چند اُسے نہ فائدہ سیم و زر ہوا
پر نفع بہرِ اہلِ وطن کس قدر ہوا
دامن میں اک عطائے خداداد پڑ گئی
اور سلطنت کی ہند میں بنیاد پڑ گئی
نوبت بجا کرے گی سدا صبح و شام کی
آواز دیں گے طبل مگر اُس کے نام کی [8]

ولیم ہملٹن چاہتا تو یہ سب کچھ اپنے ذاتی مفادات کے لیے کر سکتا تھا لیکن اُس کے پیشِ نظر اُس کا وطن تھا جس نے آگے چل کر ہندوستان پر قابض ہو کر وہاں کی معیشت، زبان، سماج اور ادب پر اثر انداز ہونا تھا۔ آزاد کا ہندوستان میں برطانوی نوآبادیات کو 'عطائے خداداد' قرار دینا دراصل

رفتہ رفتہ نوآبادیاتی جبر کا وقوع پذیر ہونا ہے۔ علوم مفیدہ کی ترویج و اشاعت کا جو خواب نوآبادکاروں نے دیکھا تھا اُس کی تعبیر یہاں کے مقامی تخلیق کاروں نے بہ طریق احسن دکھائی۔

اسی نظم کے ذیلی حصے میں آزاد کا لب ولہجہ قاری کو حیرت میں مبتلا کر دیتا ہے کہ مقامی دانش حب وطن کا درآمد کردہ تصور دینا چاہتی تھی اور اس میں اُنھیں خاطر خواہ کامیابی بھی حاصل ہوئی۔

سب اپنے حاکموں کے لیے جاں نثار ہوں
اور گردن حریف پر خنجر کی دھار ہوں
علم و ہنر سے خلق کو رونق دیا کریں
اور انجمن میں بیٹھ کے جلسے کیا کریں
لبریز جوش حب وطن سب کے جام ہوں
سرشار ذوق و شوق دل خاص و عام ہوں[9]

نظم کے اس حصے میں آزاد پر نوآبادیاتی جبر اس طور حاوی نظر آتا ہے کہ وہ 'حاکموں' کے لیے جاں نثاری کی ترغیب دے کر دشمنوں (جو مجاہدینِ آزادی تھے) کی گردن زدنی پر اکسا رہے ہیں۔ اس کے ساتھ وہ انجمن کے نظمیہ مشاعرو میں شرکت کی دعوت بھی دے رہے ہیں۔ 'حب وطن' کی یہ تصویر آزاد کے ہاں اس لیے بھی زیادہ نمایاں نظر آتی ہے کہ انھوں نے اس کی بہت بھاری قیمت چکائی تھی۔ انھوں نے اپنے والد کا نوآبادیاتی قتل دیکھا تھا جس کے نفسیاتی اثرات اُن کے دل و دماغ میں عمر بھر رہے۔ آزاد کی دیوانگی کے دیگر اسباب میں سے ایک سبب یہ بھی تھا۔ یہ بہت کٹھن اور تکلیف دہ بات تھی کہ آزاد نے اپنی عزیز ترین ہستی کے قتل کو کیسے فراموش کیا ہوگا؟ بعض اوقات آزاد کے مزاج میں پائی جانے والی ایک ایسی بیگانگی نے جنم لیا جو نوآبادکاروں کی عطا کردہ تھی کہ وہ اُس سفاکیت سے یک سر بیگانہ ہو گئے جو اُس کی زندگی کی سب سے بڑی اور اندوہناک تھی۔

کوئی بھی تخلیق کار اپنے سماج سے یک سر بیگانہ نہیں ہوتا بلکہ وہ اس سے رس کشید کرتا اور اسے اپنی تخلیق کا حصہ بناتا ہے۔ آزاد کا دور نوآبادیاتی جبر کا انتہائی سفاک ترین دور تھا۔ نئے حاکموں نے مقامی باشندوں پر استبدادیت کے ایسے پہاڑ توڑے کہ وہ اپنے آپ سے بھی بیگانہ ہو گئے اور انھیں بادلِ نخواستہ مزاحمت کے بجائے مفاہمت کا راستہ اختیار کرنا پڑا۔ کچھ یہی صورتِ حال آزاد کے ہاں بھی دکھائی دیتی ہے۔ ہمیں آزاد کی نظم کا مطالعہ کرتے ہوئے اُس نوآبادیاتی جبر کو ضرور پیش نظر رکھنا چاہیے جس کے تحت اُن کا تخلیقِ شعر کا فن چند مخصوص موضوعات تک محدود ہو کر

رہ گیا اور چند طے شدہ سانچوں میں ہی ڈھل گیا۔ مثال کے طور پر آزاد کی مثنوی ہیئت میں لکھی گئی نظم 'شبِ قدر' کے چند شعر ملاحظہ کیجیے:

دریا میں چل رہا کہیں اس دم جہاز ہے
اہلِ جہاز جن کا خدا کارساز ہے
بیٹھے اُسی کی آس پہ ہیں دل دیے ہوئے
کچھ حسرتیں ہیں دل میں کچھ ارماں لیے ہوئے
بادِ مراد دیتی ہوائے مراد ہے
پر دل کو بھولتی نہیں طوفاں کی یاد ہے
آنکھیں سبھوں کی لگ رہی ہیں بادبان پر
اور جاتی ہے دعا کی صدا آسمان پر [10]

مذکورہ بالا نظم کے مندرجہ اشعار میں 'جہاز'، 'اہلِ جہاز'، 'بیٹھے اُسی کی آس میں'، 'حسرتیں'، 'بادبان' اور 'آنکھیں سبھوں کی لگ رہی ہیں' جیسے الفاظ اور تراکیب پر غور کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ ایک مقامی باشندے نے 'اہلِ جہاز' سے کچھ توقعات اور حسرتیں استوار کر رکھی ہیں جن کی تکمیل اُسی کی بدولت ہے۔

اس میں کوئی دوسری رائے نہیں کہ نوآبادیاتی طاقت مقامی دانش سے اپنے من چاہے متون لکھواتی ہے۔ بالخصوص نوآبادکاروں کے لیے تو اور زیادہ ضروری ہوگیا تھا کہ وہ ۱۸۵۷ کی ناکام جنگِ آزادی کے بعد پیدا ہونے والی صورتِ حال اور تشویش کو تبدیل کریں۔ چناں چہ اس طرح کی نظمیں منظرِ عام پر آئیں جن میں اس آشوب کو فتنہ انگیزی قرار دیا گیا۔ خصوصی طور پر آزاد کی نظم 'فتنہ انگیزی غدر و آشوب کی' قابلِ غور ہے کہ ایک مقامی باشندہ کس طور اپنے اور اپنے اہلِ وطن پر ہونے والی یلغار اور قتلام کو فراموش کر سکتا ہے۔ نظم کا تمثیلی انداز اسے زیادہ بامعنی بناتا ہے:

تھی پری زمزمۂ شکر سے دم ساز ابھی
کہ عیاں جانبِ صحرا سے اک آواز ہوئی
وہ صدا سنتے ہی فق ہوگیا دربار کا رنگ
اور ہوا ہوگیا یکسر گل و گلزار کا رنگ
اہلِ دربار کہ تھے بزم جمائے بیٹھے

غم و افکار سے ہاتھ اپنے اٹھائے بیٹھے
مضطرب ہوکے ہر اک جانبِ آواز چلا
مرغِ دل میرا بھی کھولے پر پرواز چلا [11]

نظم کا یہ تمثیلی انداز متاثر اور مسحور کن تو ہے لیکن اس کے متن میں موجود نوآبادیاتی جبر واضح دیکھا جاسکتا ہے جس میں آزاد نے تمثیل کے پردے میں بہت سی اہم باتیں کہی ہیں۔ نظم میں ایک دلاور مرد (جسے خسروِ آرام کا نام دیا گیا ہے) کو پیش کیا گیا ہے جو ایک ایسے انبوہ سے مخاطب ہے جو بپھرا ہوا ہے۔ یہ انبوہ مقامی باشندے ہیں جو نوآبادیاتی جبر کے خلاف صدائے احتجاج بلند کررہے ہیں لیکن خسروِ آرام اُنھیں یہ باور کراتا ہے کہ تم ہر وقت عیش وطرب میں ڈوبے اور خوابِ غفلت میں پاؤں پسارے رہتے ہو جس کی وجہ سے تم جوانی میں بھی پیر (بوڑھے) بن بیٹھے ہو۔ تم اب بھی اس تنزلی اور مایوسی کی کیفیات سے باہر نکل سکتے ہو۔ میں تم سب کو اس ذلت سے چھٹکارا دے سکتا ہوں۔ وہ وقت ضرور واپس آئے گا جب تم خوشیوں کے گیت گاؤں گے اور ہر طرف امن وآشتی کا دور دورہ ہوگا۔ جب تمام لوگ (مقامی باشندے) سب کچھ کرنے کو تیار ہوگئے تو یہاں پر شاعر کی آنکھ کھل جاتی ہے:

یہ بلا شورِ قیامت جو نمودار ہوا
دفعتاً چونک کے میں خواب سے بیدار ہوا
کھل گئی آنکھ تو تھی شام سیہ فام وہی
وہی آزاد تھا اور کرسیٔ آرام وہی [12]

اس نظم میں جو منظر نامہ دکھایا گیا ہے اس سے واضح ہوتا ہے کہ مقامی باشندوں میں کچھ کرنے کا جوش جذبہ تو موجود ہے لیکن اس کا صرف خواب دیکھا جاسکتا ہے۔

آزاد کی یہ نظم پڑھ کر اُس کا تمثیلی مضمون 'محنت پسند خردمند' ذہن میں گردش کرتا ہے۔ کیوں کہ مذکورہ مضمون میں بھی خسروِ آرام کو تخلیق کیا گیا ہے اور اس کے خیالات بھی قریب قریب ایسے ہیں۔ بعض جگہ پر تو نظم کی نثری صورت کا گمان ہوتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ نیچرل شاعری کی تحریک کو بہت مقبولیت بھی ملی اور اس کی 'چکاچوند' ہندوستان بھر میں دکھائی دی لیکن اس کے ساتھ ہی اسے کچھ حلقوں کی جانب سے شدید مخالفت کا سامنا بھی کرنا پڑا۔ اس دور کے اخبار 'پنجابی' اور 'سررشتۂ تعلیم اودھ' میں آزاد کے انجمن پنجاب میں

دیے گئے لیکچر اور نظمیہ مشاعروں کے خلاف مضامین لکھے گئے۔ بات یہیں تک محدود نہیں تھی بلکہ قدیم اردو ادب سے متعلق آزاد کے تصورات اور انگریزی ادب سے غیر مشروط استفادہ کے مشورے کا مذاق بھی اڑایا گیا۔ ان مخالفتوں کا محرک اپنی شاعری سے جذباتی وابستگی تھا نہ کہ ادبی اور فنّی۔ یہ صورت حال نوآبادکاروں کی جانب سے روا رکھے گئے اُس ظلم عظیم (۱۸۵۷) کی وجہ سے پیدا ہوئی تھی جس نے ہندوستان بھر میں غم و غصے کو رواج دیا۔ اسی دوران نوآبادکاروں کی قربت اور خوشنودی حاصل کرنے والے بعض صاحبان کے لیے بھی نفرت کی ایک لہر دکھائی دی۔ مثال کے طور پر سرسید احمد خان اور محمد حسین آزاد وغیرہ۔ لیکن اس کے باوجود ان حالات میں آزاد کو ایسے قدرداں بھی ملے جنھوں نے ان کی ہمت افزائی کی۔ سرسید نے آزاد کو اپنے ایک خط میں لکھا:

> ''میری نہایت قدیم تمنا اس مجلس مشاعرے سے برآئی ہے۔ میں مدت سے چاہتا تھا کہ نیچر کے حالات کے بیان پر متوجہ ہوں۔ آپ کی مثنوی ''خوابِ امن'' پہنچی، بہت دل خوش ہوا۔ درحقیقت شاعری اور سخن وری کی داد دی ہے۔ اب بھی اس میں خیالی باتیں بہت ہیں۔ اپنے کلام کو اور زیادہ نیچر کی طرف مائل کرو۔ جس قدر کلام نیچر کی طرف مائل ہوگا اتنا ہی مزا دے گا۔ اب لوگوں کے کانوں سے مت ڈرو۔ ضرور ہے کہ انگریزی شاعروں کے خیال لے کر اردو زبان میں ادا کیے جائیں۔''[13]

سرسید اس اقتباس میں انگریزی شاعری سے بے حد مرعوب اور متاثر نظر آتے ہیں اور مقامی شاعری کو نیچر کے مزید قریب کرنے کا مشورہ دے رہے ہیں تاکہ خیالی باتوں کا رواج ختم ہو اور نئے خیالات انگریزی شاعری سے استفادے کی صورت میں ہی آسکتے ہیں۔ سرسید آزاد کو جب یہ کہتے ہیں کہ 'اب لوگوں کے کانوں سے مت ڈرو' تو دراصل وہ نوآبادیاتی جبر کے تحت تشکیل دی گئی مرعوبیت کا شکار نظر آتے ہیں۔

آزاد نے انجمن پنجاب کے نظمیہ مشاعروں کو کامیابی سے ہمکنار کرنے کے لیے بہت تگ و دو کی۔ یہاں پر ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے چند سوال قایم کیے ہیں:

ا۔ کیا انجمن کے مشاعروں سے آزاد کی تخلیقی دنیا میں حقیقتاً کوئی تبدیلی پیدا ہوئی؟

ب۔ مشاعروں کے اثرات سے انھوں نے جو شاعری لکھی کیا اُس کی کوئی تخلیقی سطح بنتی ہے؟ کیا آزاد کوئی بڑا شعری نقش بنانے میں کامیاب ہوئے؟

ج۔ کیا ان کا لیکچر اور مشاعروں میں شرکت ان کے اندر سے برآمد ہونے والی کوئی چیز تھی یا یہ ان کے منصبی فرائض کا نتیجہ تھا؟

د۔ کیا ان کی شاعری محض فنکشنل (Functional) قسم کی چیز تھی؟

ہ۔ کیا انجمن کی شعری روایت ان کے اندر برقرار رہ سکی؟[14]

○

حوالہ جات:

1۔آزاد، محمد حسین، نظم آزاد (لاہور: نول کشور گیس پرنٹنگ ورکس، ۱۹۱۰)، ص ۱۵، ۱۶

2۔ایضاً، ص ۱۵

3۔آزاد، محمد حسین، مقالاتِ آزاد، (مرتبہ: آغا محمد باقر)، ص ۴۵۰

4۔صدیقی، عقیل احمد، جدید اردو نظم ۔ نظریہ و عمل: ۱۹۳۶ تا ۱۹۷۰، (ملتان: بیکن بکس، ۲۰۱۴)، ص ۱۶

5۔محمد حسین آزاد، مولانا، نظم آزاد، ص ۴۰، ۴۱

6۔تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، آزاد، انجمن پنجاب اور جدیدیت، مشمولہ آزاد صدی مقالات (مرتبین: ڈاکٹر تحسین فراقی، ڈاکٹر ناصر عباس نیر)، (لاہور: شعبۂ اردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۱۰)، ص ۹۰، ۹۱

7۔انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۹)، ص ۳۶۲

8۔آزاد، محمد حسین، نظم آزاد، ص ۴۲

9۔ایضاً، ص ۴۳

10۔ ایضاً، ص ۲۵

11۔ایضاً، ص ۴۹

12۔ایضاً، ص ۵۱

13۔ اسلم فرخی، ڈاکٹر، محمد حسین آزاد: حیات و تصانیف، جلد اوّل، (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۵۵)، ص ۲۸۰

14۔تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، آزاد، انجمن پنجاب اور جدیدیت، محولہ بالا، ص ۹۰

سبط حسن نقوی

تخلیق، تخلیق کار اور حالیہ منظر نامہ

تخلیق اور تخلیق کار کے درمیان کیا رشتہ ہے؟ یہ رشتہ وقتی ہے یا مستقل؟ تخلیق جزوی طور پر خود مختار ہے یا کلی طور پر؟ تخلیق سے تخلیق کار کا رشتہ فقط تخلیق کے دوران ہی قائم رہتا ہے یا تکمیل کے بعد بھی؟ ان سوالوں کے جواب میں کہا جا سکتا ہے کہ قاری کے بغیر کوئی بھی تخلیق اپنا وجود نہیں رکھتی۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیق کو قاری سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ اگر اس بات کو تسلیم کر لیا جائے تو معاملہ اور بھی پیچیدہ ہو جاتا ہے، ابھی تو تخلیق میں تخلیق کار کا سوال تھا اب اس میں قاری کے اضافے نے بحث میں اور پیچ ڈال دیے۔ اس بات کو تسلیم کرنا کوئی مشکل کام نہیں ہے کہ تخلیق میں تخلیق کار تو ہوتا ہی ہے لیکن تخلیق مکمل ہونے کے بعد مصنف کی حیثیت بدل جاتی ہے وہ تخلیق کار کی مسند سے قاری کے مرتبے پر آ جاتا ہے۔ یعنی تخلیق کار اب اپنی ہی تخلیق کا ناقد بن جاتا ہے۔ تخلیق کار کے قاری بننے اور تخلیق کے دوسرے قاریوں کے درمیان فرق یہ ہے کہ تخلیق کار کو اپنی تنقیدی نظر سے تخلیق میں حک و اصلاح، ردو بدل اور ترمیم و اضافے کا حق حاصل ہوتا ہے، لیکن دوسرے قاری اس حق سے محروم ہوتے ہیں۔ دوسرے قاری تو اپنی ناقدانہ بصیرت سے عیوب و محاسن کو مدلل انداز میں بیان کر سکتے ہیں۔ وہ تخلیق میں داخل نہیں ہو سکتے، متن کو تبدیل نہیں کر سکتے یعنی وہ تخلیق سے ایک دوری پر ہوتے ہیں۔ خوش قسمتی سے اگر ناقدین کی آرا سننے کے لئے تخلیق کار دنیا میں موجود ہو تو وہ اپنی تخلیق میں ترمیم کر سکتا ہے اور اپنے فن پارے میں مزید چار چاند بھی لگا سکتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے قبض زماں پر انتظار حسین کی رائے تسلیم کر کے متن

کے کچھ حصے کو حذف کر دیا جو پہلی اشاعت میں شامل تھا۔تنقید کی تاریخ میں ایسی درجنوں مثالیں مل جائیں گی۔متن میں ترمیم کے لئے پہلے قاری یعنی تخلیق کار، کا موجود ہونا ضروری ہے۔منشائے خالق اور تخلیقی ساخت کی بنیاد پر کوئی دوسرا ناقد متن کو بدلنے کا حق نہیں رکھتا۔

ایک سوال یہاں پر کرنا کچھ موزوں معلوم ہو رہا ہے، وہ یہ کہ تخلیق کار اپنی تخلیق میں ترمیم و اضافہ کیوں کرتا ہے؟ اس سوال کا جواب تخلیق کار کو تقسیم کر کے مل سکتا ہے۔پہلی بات تو یہ کہ ایک تخلیق کار میں اپنی ہی تخلیقی لینگ (Langue) کے لامحدود پیرول (Parole) ہوتے ہیں۔اس کا مطلب یہ ہوا کہ تخلیق کار کی تخلیق (Parole) میں کسی خاص قسم ہی کی لینگ استعمال ہوتی ہے اور تخلیق کے دوران تخلیق کار کی ناقدانہ نظر پیرول کے مطابق ہی سرگرم ہوتی ہے۔تخلیق کے مکمل ہونے کے بعد تنقیدی نظر پیرول کے بندھن سے آزاد ہو کر تخلیقی ساخت کے لینگ کے مطابق ہو جاتی ہے۔تخلیق کار جب نظر ثانی کرتا ہے تو اس کی تنقیدی بصیرت تخلیق کے دوران مستعمل بصیرت سے کہیں زیادہ ہوتی ہے۔جہاں جہاں تخلیق اس کے لینگ سے ہم آہنگ نہیں ہوتی وہاں اس کو ردو بدل کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔اس ردو بدل سے پیرول کی ساخت لینگ کی ساخت کے مزاجی رنگ سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے اور تخلیق کار مطمئن ہو جاتا ہے۔

لینگ اپنے اندر لامحدود پیرول رکھتا ہے لیکن پیرول مزاجی رنگ کے سبب ہی وجود میں آتے ہیں اور یہ رنگ پیدا کرنے والا ہی تخلیق کار ہوتا ہے۔زمین تو ایک ہی ہوتی ہے نقشہ ساز اپنے اپنے اعتبار سے مکانوں کے پیرول تیار کرتے ہیں۔تخلیق کار کی حیثیت پلاٹ کے مطابق نقشہ بنانے اور استعداد کے مطابق تعمیر کرانے جیسی ہے۔ناقد تعمیر شدہ مکان میں ایسے امکانات تلاش کرتا ہے جو اس زمین یعنی لینگ سے ہم آہنگ ہو اور تخلیق کار ان امکانات کو اپنی مزاجی حد بندی کے سبب دیکھ نہ سکا ہو۔لیکن ان کو دیکھ لیتا تو پسند کرتا اور کہتا 'میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے۔'

اس مثال سے یہ باتیں سامنے آتی ہیں کہ تخلیق کار متعدد تخلیقات کو وجود میں لانے کی صلاحیت رکھتا ہے لہٰذا اس کی تنقیدی نظر بسیط ہوتی ہے لیکن تخلیق کے دوران یہ نظر محدود ہو کر فن پارے کے مطابق ڈھل جاتی ہے اور تخلیقی اجزا کا ایک جزو بن جاتی ہے۔تخلیق سے فراغت حاصل کرنے کے بعد تخلیق کار کی تنقیدی بصیرت اپنے پورے ہاتھ پاؤں پھیلا کر اپنی تخلیق سے بغل گیر ہوتی ہے، جس کے نتیجے میں فن پارے میں ردو بدل کا عمل جاری ہوتا ہے۔دوسری بات یہ کہ چاہے جتنا

بڑا تخلیق کار ہو اس کی تنقیدی بصیرت محدود ہی ہوگی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وہ خالص ناقد نہیں ہے، اس کی ناقدانہ نظر تخلیق سے مشروط ہوتی ہے۔ خالص ناقد تخلیق کی ساخت سے پیدا ہونے والے ممکنہ پیرول پر نظر رکھتا ہے۔ حالانکہ اس کا بھی دائرہ محدود ہوتا ہے لیکن اس کی وسعت تخلیقی نظر سے کچھ زیادہ ہی ہوتی ہے۔ کہنے کو تو دونوں محدود دائرے ہیں لیکن ان میں فرق ہے، وہ یہ کہ خالص ناقد تخلیق کے دائرے کی وسعتوں کو دکھاتا ہے اور تخلیقی بصیرت ان کو اپنے اپنے اعتبار سے کام میں لاتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ناقدین کو ساری نظر تخلیق ہی سے ملتی ہے اور تخلیق، تخلیقی ساخت اور تخلیق کار کی تخلیقی ساخت کا مرکب ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو تخلیق کار کو اپنی ساخت کا علم شعوری اور لاشعوری سطحوں پر ہوتا ہے لیکن تخلیقی ساخت کی بنیاد پر کتنے امکانات پیدا ہو سکتے تھے اس کا علم اس کو نہیں ہوتا۔ اس کا علم تو خود نقاد کو بھی نہیں ہوتا اور کسی نقاد کو مکمل علم ہو بھی نہیں سکتا چونکہ امکانات لامتناہی ہیں۔ اسی لئے ایک زمانے کی تخلیق پر دوسرے زمانے کے نقاد کام کرنے کا جواز رکھتے ہیں۔

کہا جاتا ہے اور ٹھیک کہا جاتا ہے کہ تخلیق کار آپ بیتی کو جگ بیتی اور جگ بیتی کو آپ بیتی بنا کر پیش کرتا ہے۔ اس کا ایک مفہوم یہ ہوا کہ تخلیق کار میں جذب ہونے کی دوہری صلاحیت ہوتی ہے، وہ زمانے کو خود میں اور خود کو زمانے میں ضم کرنے کا ملکہ رکھتا ہے۔ تخلیق کار کی اس خصوصیت کو انجذابیت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ انجذابیت کے علاوہ اور خصوصیات بھی ہیں جن کو ایک تخلیق کار بروئے کار لاتا ہے مثال کے طور پر پیوستگی اور تقلیبیت (Metamorphosis)۔

پیوستگی ایک فن کارانہ ہنر ہے جس کی اساس تخیل پر اور تشکیل و تعمیر کا انحصار تخلیقی ساخت پر ہے۔ یہ مختلف اشیا یا خیالات کو آپس میں جوڑ کر ایک نئی صورت یا شئے بنانے کا فن ہے۔ اشیا کو جوڑنے کے لئے تراش خراش کی ضرورت ہوتی ہے، یہ کام کاریگری اور ہنرمندی فنکارانہ سلیقے سے کرتی ہے جس کے نتیجے میں ایک شئے دوسری شئے میں پیوست ہو کر ایک نئی شئے میں تبدیل ہو جاتی ہے، اسی بات کو میں نے 'فن کارانہ ہنر' کہا ہے۔ اسی پر قیاس کر کے کہا جا سکتا ہے کہ خیال کی تراش فن اور تراشے ہوئے خیالات کو ایک نئی شکل فن کار کی تخلیقی ساخت دیتی ہے۔

تقلیبیت سے میری مراد ہیئت کی تبدیلی ہے۔ تقلیب ہر تخلیق میں نہ بھی سہی لیکن زیادہ تر تخلیق کی بنت میں اپنا ایک حصہ رکھتی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو تشبیہ اور استعارے میں بھی تقلیب ہوتی

ہے لیکن ان میں پائی جانے والی مماثلت عام ہوتی ہے، اس کے برخلاف تقلیب میں مماثلت کا خاص رنگ پایا جاتا ہے۔ تشبیہ اور استعارے میں نظر وجہ مماثلت کی تلاش کرتی ہے جب کہ تقلیب میں یہ کام محسوسات کے وسیلے سے انجام پاتا ہے۔ تقلیب کی بنیاد محسوسات پر ہے لیکن محض محسوسیت تقلیب پیدا نہیں کر سکتی۔ احساسات فن کارانہ تراش خراش کی منزل سے گذر کر محسوسات کی نئی نئی شکلیں بناتے ہیں۔ تخیل اور تخلیقی ساخت ان شکلوں میں سرگرم ہو کر تخلیقی پیکر کو جنم دیتی ہے۔ مزید وضاحت کے لئے ایک مثال دیکھیں۔

ایک تخلیق کار نے ساحل کی جانب سمندر کی بڑھتی ہوئی لہروں کو دیکھا۔ لہریں لمبی اور اٹھتی ہوئی آگے بڑھ رہی تھیں۔ اس کو ایسا محسوس ہوا کہ جیسے کوئی انسان آگے بڑھ رہا ہے، لہر ایک تو تھی نہیں کہ تصور فقط ایک انسان کا بنتا، لہروں سے انسانوں کی بھیڑ بن گئی۔ لہریں منظم اور ایک ہی سمت کی طرف گامزن تھیں اور ساحل پر خاموش ہو جاتی تھیں۔ اس منظر نے خیال پیدا کیا کہ گویا یہ ایک محفل کا منظر ہے اور سمندر کی لہریں محفل کی سامع ہیں۔ یہ احساس ایک شاعر کا تھا تو محفل مشاعرے کے تصور میں ڈھل گئی۔ سمندر کی لہروں کی تقلیب مشاعرے کی شکل میں ہو گئی۔ ابھی تقلیب ہوئی ہے تخلیق کی منزل نہیں آئی ہے اب تقلیب کو تخلیق میں ڈھلنے کے لئے تخیل اور تخلیقی ساخت درکار ہے۔ تخیل تقلیب کے اجزا کو نئے نئے سیاق دے کر معنوی پیکر بناتا ہے اور تخلیقی ساخت ان معنوی پیکروں کو ہم آہنگ کر کے ایک تخلیقی پیکر بنا دیتی ہے اور یہ شعر وجود میں آجاتا ہے:

سمندروں سے ابھی لے گیا خراج کوئی
یہاں سے گذرا ہے شاید عطش مزاج کوئی

یہ کسی کہنہ مشق شاعر کا نہیں، ایک بیس سال کے نوجوان شاعر کا شعر ہے۔ کوثر رضوی لکھنوی کے شعر کا انتخاب میں نے اس لئے کیا ہے تا کہ یہ ظاہر ہو جائے کہ تخلیقی صلاحیت اور تخلیقی ساخت عمر کی محتاج نہیں ہے۔ اس شعر میں کیوں کہ بہت سے معنوی پیکروں سے ایک شعری پیکر تخلیق پایا ہے، اس لئے اس میں ہر لفظ اجزائے ترکیبی سے اپنے رشتے کی غمازی کرتا ہوا نظر آرہا ہے۔ اس میں یہ بھی نظر آرہا ہے کہ ضروری اجزا کو یعنی معنوی پیکروں کو کس طرح چلمن کے دونوں طرف رکھا گیا ہے۔ سمندر سماعت و بصارت کے لئے آشکار ہے اور چلمن کے سامنے ہے جب کہ لہروں کا تقلیبی پیکر خراج کے معنوی سیاق کے ساتھ چلمن کے پیچھے جلوہ افروز ہے۔ 'ابھی' واقعہ کے وقت کی

غمازی کر رہا ہے۔ 'لے گیا' بتا رہا ہے کہ خراج کی آواز نہیں سنی ہے لیکن احوال و آثار خراج کی نشاندہی کر رہے ہیں۔ 'یہاں' خود تخلیق کار کی موجودگی کا اعلان ہے یعنی واقعہ چشم دید ہے جگ بیتی کو آپ بیتی نہیں بنایا گیا ہے۔ 'گذرا ہے شاید' کا فقرہ بتا رہا ہے احوال و آثار کے پیش نظر شاعرانہ قیاس نے ٹھوس اور خارجی حقیقی منظر سے خوشہ چینی کی ہے۔ خراج کا منظر ہے لیکن آواز نہیں ہے، تو اس کا مطلب یہ ہے کہ یہاں سے کوئی گذرا ہے۔

اس شاعرانہ قیاس نے محفل کی پوری ہیئت ہی بدل دی لیکن یہ تبدیلی پہلے والی ہیئت پر اثر انداز نہیں ہوتی بلکہ اس کو لچیلا بنا دیتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیق باغ کے ٹھوس پیڑ نہیں کہ جو طوفان کے جھونکوں سے جھوم جھوم کر خوف ناک شکلیں بنائیں بلکہ یہ زمین پر لہلہاتی کسان کی فصل ہے جس پر نسیم سحر کا ایک ہلکا سا اٹھلاتا ہوا جھونکا بھی اپنا تاثر چھوڑ دیتا ہے اور ذرا سی دیر کے لئے کھیت کا منظر بدل کر پھر ویسا ہی کر دیتا ہے۔

'شاید' میں قاری کا احترام ہے، ایمانداری ہے، اس کو تخلیق کار کے تخلیقی مزاج کا حصہ کہا جا سکتا ہے۔ تخلیق کار نے کسی کو گذرتے ہوئے دیکھا نہیں ہے، اس کی شاعرانہ نگاہ میں کسی کے گذرنے کا یقین ہے لیکن قاری کی نگاہ میں، یہ یقین کیسے پیدا ہو سکتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ تخلیق کار اپنی تخلیق کا پہلا قاری ہوتا ہے لہٰذا اس مقام پر تخلیق کار نے اپنے اندر موجود تخلیق کار کو نہیں، قاری کو اولیت دی ہے۔ اس اہمیت و اولیت کے توسط سے شعر کے مفہوم کو تخلیق کار نے مفہوم 'فی بطن شاعر' بننے سے بچا لیا ہے۔ اب اگر اس سے یہ نتیجہ نکالا جائے کہ تخلیق میں قاری کا خیال ہی تخلیق کو تفہیم سے ہمکنار کرتا ہے، تو غلط نہیں ہوگا تاہم اس میں اس کا لحاظ رکھا جائے کہ قاری کی شرط سے عام قاری مراد نہیں ہے بلکہ اس میں قاری کا دائرہ اتنا ہی کافی ہے کہ وہ خود تخلیق کار ہو۔

'عطش مزاج' ہمیں بتاتا ہے کہ لہریں اب لہریں نہیں پانی کی شکل میں ڈھل گئیں ہیں۔ سمندر کا پانی اپنے وقار اور بلندی کے لحاظ سے اپنی انتہا پر ہے اور اس کے سامنے کسی دریا کے پانی کی کوئی وقعت نہیں ہے، تو سمندروں کا خراج کس کے لئے ہے؟ یہ سوال تخلیقی مزاج کو تضاد کی طرف متوجہ کرتا ہے اور پانی کے خراج کو عطش سے منسلک کر دیتا ہے۔ سمندر کا خراج جب کسی پیاسے کا خراج بن جاتا ہے تو یہ تصور تخلیقی مزاج کے مطابق دیگر تصورات کو انگیز کرتا ہے اور 'عطش مزاج' کی ترکیب سے پیاسے کی ایک نئی تصویر بنا دیتا ہے۔

اب سوال کیا جائے کہ اس تخلیق میں تخلیق کار کہاں ہے؟ اس کے جواب میں عرض کیا جا سکتا

ہے کہ شعر میں شاعر دو سطحوں پر موجود ہے، تخلیقی مزاج اور تخلیقی ساخت۔ 'یہاں' اور 'شاید' سے مزاج اور 'سمندروں' اور 'عطش مزاج' سے ساخت متبادر ہو رہی ہے۔ تخلیقی مزاج کی تہہ میں تخلیق کار کی ذات اور تخلیقی ساخت کی گہرائی میں تخلیق کار کے نظریات، عقائد اور ایمانیات، اس طرح پائے جاتے ہیں جیسے پانی میں شکر، جہاں ہر بوند میں مٹھاس تو محسوس ہوتی ہے لیکن شکر دکھائی نہیں دیتی۔ مشروب میں شکر نظر نہ بھی آئے لیکن مٹھاس کی کیفیات کا احساس اور اندازہ لازمی طور پر ہر چکھنے والے کو ہوتا ہے۔ بلا شبہ ذائقے کا سارا انحصار شیرینی کے توازن پر ہے اور شربت کا پھیکا اور شہد ہو جانا خود اس کے ذائقۃ الموت ہے۔ اسی طرح تخلیقی ساخت (شکر) کا اندازہ ہی لگایا جا سکتا ہے اور اندازہ لگانے کے لئے شعر کی ساخت میں اشارے موجود ہوتے ہیں لیکن ان کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا البتہ تخلیق کار کے سوانحی مواد کی مدد سے اشاروں میں وزن ضرور پیدا کیا جا سکتا ہے۔

'یہاں' سے مزاجی کیفیت یہ معلوم ہوتی ہے کہ شاعر اپنی تخلیق میں تجریدی نہیں مادی سطح پر موجود رہنا چاہتا ہے۔ 'شاید' کے متعلق اوپر کچھ باتیں عرض کر چکا ہوں جس میں ایمانداری اور قاری کا پاس رکھنے کی بات کہی ہے۔ 'سمندروں اور عطش مزاج' سے تخلیقی ساخت کی نشاندہی غور و فکر اور سوانحی معلومات کے توسط سے ہوتی ہے۔ 'سمندروں' پر غور کیجئے، یہ جمع کا صیغہ ہے جب کہ خیال کی ادائگی کے لئے سمندر ہی کافی تھا۔ یہ جمع کا صیغہ کیوں ہے؟ یہ سوال ذہن کو اس طرف متوجہ کرتا ہے کہ جمع کے صیغے سے واحد کا کام لیا جائے تو واحد کی اجتماعی شکل ابھر آتی ہے، جیسے دریاؤں کا واحد استعمال دریا کی اجتماعی شکل سمندر کے تصور کے ساتھ متحرک ہو جاتی ہے۔ سمندر کا تصور ذہن کو کدھر لے جائے گا اس کا انحصار اس بات پر ہے کہ اس کا مشاہدہ کہاں کا ہے۔ بالفرض یہ تصور شمال ہندوستان کے کسی ذہن میں پیدا ہو تو عین ممکن ہے کہ اس کا ذہن ممبئی کی طرف چلا یا جائے۔ اگر اس بات کو تسلیم کر لیا جائے تو 'سمندروں' سے ایشیائی باشندے کے ذہن میں عرب ساگر کا ابھر آنا کوئی غیر متوقع بات نہیں ہوگی۔ اب یہ بھی ممکن ہے عرب اور ساگر کے خیال سے تلازمات (Free Association) کا سلسلہ چل نکلے اور لمحے بھر میں ذہن کہاں سے کہاں پہنچ جائے۔ اس مقام پر اگر یہ معلوم ہو جائے کہ تخلیق کار کربلائی فکر کا حامل ہے تو ذہن کا عرب، مکہ مدینہ ہوتے ہوئے کربلا پہنچ جانا ناممکن نہیں۔ اور تخلیقی ذہن جیسے ہی کربلا میں قدم رکھتا ہے ویسے ہی 'عطش مزاج' کی تصویر صاف ہو جاتی ہے۔ میں نے تخلیقی ساخت کے متعلق جو کچھ کہا

ہے اس پر یقین تو نہیں کیا جا سکتا لیکن مذکورہ بالا توجیہات کو بکواس کہہ کر بھی ٹالا نہیں جا سکتا۔

مغرب کے اثر سے اب ہمارے یہاں تخلیق خود مکتفی ہو چکی ہے اور تخلیق کار سے زیادہ قاری اہمیت حاصل کر چکا ہے۔ قاری کا سارا زور معنی کی کثرت پر ہے۔ معنی چونکہ سیاق و سباق اور تناظر و پس منظر سے وجود میں آتے ہیں اور شعر میں خارجی سطح پر لفظ، اس کی ترتیب اور امیجری کا بول بالا ہوتا ہے لہٰذا لفظ کو لغات اور مرادفات کے سیاق، ترتیب کو افقی، عمودی اور فوق العمود کے تناظر اور امیجری کو مختلف پس منظروں میں رکھ کر معانی کی کہکشاں سجائی جا رہی ہے۔ اب تخلیق سے تخلیق کار، تخلیقی مزاج اور تخلیقی ساخت نظر انداز ہو گئی ہے یا ہوتی جا رہی ہے۔ تخلیق کو 'بگ بینگ' (Big Bang) بنا دیا گیا ہے کہ ایک دھماکے سے کائنات تخلیق ہو گئی اور جہاں دھماکا تخلیق کا ضامن ہو وہاں تخلیقی صلاحیتوں پر سر کھپانا چہ معنی دارد۔

ہمارے پاس اس سوال کے جواب ہیں اور مزید جواب حاصل کرنے کی جستجو بھی ہو رہی ہے کہ کائنات کا نظام کیسے چل رہا ہے؟ تاہم اس سوال کا جواب نہیں ہے کہ کائنات کیسے تخلیق ہوئی؟ اس کا جواب ہے بھی تو یہ کہ ایک دھماکے سے کائنات کا نظام چل نکلا ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ اس سوال کا جواب عقل سے نہیں مل سکتا۔ اس کا جواب مابعد الطبیعی نظریات کے پاس ہے جس کی اساس ایمان پر ہے۔ مابعد الطبیعی تصورات کو اگر تسلیم کر لیا جائے تو اس سے یہ نتیجہ برآمد ہوگا کہ تخلیق کے پس پشت ایمانی نظریات کارفرما ہوتے ہیں۔ دراصل یہی مابعد الطبیعی نظریہ ہے جو تخلیق کو تخلیق کار سے جوڑ کر دیکھنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ اس نظریے کی عدم موجودگی میں بس یہی ہو سکتا ہے کہ تخلیق کو حواس کی اساس پر تسلیم کیا جائے، جیسا کہ ہو بھی رہا ہے۔ ایسی صورت میں تخلیق کے وجود میں آنے کا سبب تخلیقی جست یا تخلیقی کوندے ہی کو تصور کر لیا جا سکتا ہے اور اس منظر نامے میں یہ سوال نا قابل اعتنا ہوگا کہ تخلیقی کوندا کیوں اور کیسے پیدا ہوتا ہے۔

○

لئیق احمد

شمس الرحمٰن فاروقی کی نظموں کے تخلیقی جہات

(گنجِ سوختہ کی نظموں کے حوالے سے)

شمس الرحمٰن فاروقی کا علمی، ادبی اور تخلیقی دائرہ اس قدر وسیع ہے کہ اس کا احاطہ کرنے کے لیے کئی دفتر درکار ہوں گے۔ بہ یک وقت انھیں مختلف ادبی حوالوں سے پہچانا جاتا ہے۔ ان کی معروف حیثیت اگر چہ ایک دانشور نقاد کی ہے، لیکن انھوں نے افسانے اور ناول بھی لکھے ہیں، شاعری بھی کی ہے اور کئی مجموعے یادگار چھوڑے ہیں۔ وہ مترجم، مدیر اور لغت نویس بھی ہیں۔ لیکن شمس الرحمٰن فاروقی کی مذکورہ تمام حیثیتوں پر نقاد کی شخصیت نے ایسا قبضہ جمایا ہے کہ اردو کا ادبی معاشرہ اُنھیں بیشتر اسی صورت میں جانتا اور پہچانتا ہے۔ حالاں کہ فاروقی صاحب میں ایک سنجیدہ تخلیق کار شروع سے موجود رہا ہے جس نے ادب کی مختلف اصناف میں، پوری توانائی کے ساتھ اپنے ہونے کا احساس دلایا ہے۔ اردو کی مختلف اصناف میں حجم کے اعتبار سے ان کا تخلیقی سرمایہ اتنا ہے جتنا کہ کسی ایک صنف کا تخلیق کار اپنی تمام عمر میں ادب کو دے پاتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کو اردو کا ادبی معاشرہ اگر چہ نقاد کی حیثیت سے جانتا اور پہچانتا ہے، لیکن انھوں نے اپنے تخلیقی سفر کا آغاز شاعری سے کیا جو عمر کے آخری لمحے تک جاری رہا۔ اپنے تخلیقی امکانات کی جستجو اور اس کے اظہار کے لیے انھوں نے شاعری کی مختلف اصناف میں کوشش کی ہے اور کثرت سے غزلیں، نظمیں اور رباعیاں کہی ہیں۔ انھوں نے قطعات اور شہر آشوب جیسی قدیم اصناف میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ شاعری سے فاروقی صاحب کا تعلق بہت گہرا تھا جس کا اظہار ان کے شعری مجموعوں (گنجِ سوختہ، سبز اندر سبز، چار سمت کا دریا' اور' آسماں محراب) کی تعداد اور

ان کے تنقیدی کارناموں کے محور میں موجود مشرقی شاعری کے مبہم تصورات کی افہام وتفہیم اور اس کی گمشدہ کڑیوں کی بازیافت کے عمل سے ہوتا ہے۔ فاروقی صاحب کے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ کلام کو کلیات کی شکل دے کر 'مجلسِ آفاق میں پروانہ ساں' کے نام سے شائع کیا گیا۔ کلیات کی ضخامت دیکھ کر بھی قاری پر جو پہلا تاثر قائم ہوتا ہے وہ یہ کہ فاروقی صاحب ایک پُر گو شاعر ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی کے تنقیدی کارناموں اور اُن کی فکشن نگاری کے حوالے سے بہت کچھ لکھا گیا اور لکھا جا رہا ہے لیکن ان کی شاعری کے نہاں خانوں میں داخل ہونے کی کوشش کم ہی لوگوں نے کی ہے۔ جن لوگوں نے ان کی شاعری پر لکھا بھی ہے تو بیشتر ان کی غزلوں کے مطالعہ میں خود کو محدود رکھا ہے، نظموں کی طرف کم توجہ کی ہے۔ غزلوں میں باندھے گئے مضامین اور موضوعات پر بات کرتے ہوئے بعض لوگوں نے ضمناً ان کی رباعیوں اور نظموں کا ذکر بھی کیا ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے ان کی نظموں پر اب تک خاطر خواہ گفتگو نہیں ہو سکی ہے۔ اس اعراض اور بیزاری کے متعلق کچھ کہنا مشکل ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ نظم کی صنف، اور بطور خاص بیسویں صدی کی چوتھی دہائی اور اس کے بعد کی نظمیں قاری کو وہ سہولت فراہم نہیں کرتیں جو ابتدائی دور کی نظموں اور غزلوں کے مطالعے میں ان کو میسر رہی ہیں۔ چوں کہ نظم کے موضوع اور اظہار میں داخلیت حاوی ہے یہاں تک کہ زندگی کے خارجی پہلو کا بیان بھی داخلی حوالوں کے ساتھ ہی نظم میں آتا ہے۔ اس لیے نئی نظم میں داخل ہوتے ہی قاری کا سامنا ایک بالکل اجنبی اور پُر اسرار دنیا سے ہوتا ہے، جو قاری کی تمام توجہ اور کوشش کے باوجود اس پر کم کم کھلتی ہے اور بعض دفعہ تو اس پُر اسرار دنیا کے دروازے قاری پر کھلتے ہی نہیں ہیں۔ نئی نظم کی تفہیم میں درپیش مشکلات کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ شعرا نے اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے نئے لسانی سانچوں کی تشکیل کی ہے۔ وہ اپنے تجربے/مشاہدے کو جن تلازمات اور ترکیبوں کی مدد سے پیش کرتا ہے، وہ قاری کے لیے عموماً نامانوس ہوتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی اپنی نظموں میں تجربے کے انفرادی اظہار کے لیے نئی لسانی تشکیل سے کام لیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فاروقی صاحب کی نظموں کی گرہ کشائی قاری کے لیے ایک بڑا چیلنج بن گئی ہے۔ بلراج کومل کے درج ذیل الفاظ فاروقی صاحب کی نظموں کے سلسلے میں قابلِ توجہ ہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''ایک بات طے شدہ ہے کہ فاروقی کی شاعری کا مطالعہ جسمانی تفصیلات، محاکات، بیانات اور نظریات کے سلاسل میں رہ کر نہیں کیا

جاسکتا کیوں کہ فاروقی کے کم و بیش تمام تر تجربات کی نوعیت مابعدالطبیعیاتی ہے۔ان تجربات کا ادراک صرف جذباتی،فکری اور روحانی سطح پر ہوسکتا ہے۔''[1]

1۔رسالہ کتاب نما(خصوصی شمارہ)،نومبر ۱۹۹۴،ص:۸۴

'گنجِ سوختہ' کی نظموں میں 'مناجات' شمس الرحمٰن فاروقی کی پہلی نظم ہے۔اس میں راوی جینے کی خواہش کو چند شرطوں کے ساتھ دعائیہ انداز میں اپنے خداوند کے سامنے رکھتا ہے۔وہ زندگی کو اس کے تمام حُسن وشادابی کے ساتھ دیکھنے اور جینے کا خواہاں ہے۔وہ چاہتا ہے کہ جب تک زندہ رہے دنیا کی ساری رونقیں اور سرگرمیاں اپنے معمول کے ساتھ جاری رہیں۔ راوی اس خوبصورت دنیا کو تباہ و برباد ہوتے نہیں دیکھ سکتا۔حالاں کہ روزمرہ کے مشاہدے میں وہ اپنے آس پاس 'موت کے مسخرہ' کو دیکھتا ہے کہ وہ ہر شے پر کالک پوتنے اور اُسے کو ختم کرنے میں مصروف ہے۔ بھاگتے دوڑتے جسم اچانک موت کا شکار ہوکر ہستیِ موہوم میں تبدیل ہوجاتے ہیں،اوران سب پر اسے کوئی اختیار نہیں کہ وہ کچھ کرسکے۔یہی راوی کی زندگی کا المیہ اوراس کا مقدر ہے۔کسی بڑی انسانی تباہی اور موت کے دل خراش منظر کو دیکھنے سے پہلے ہی وہ مرجانے کی خواہش کرتا ہے کہ یہ درد اس کے لیے قابلِ برداشت نہیں۔نظم میں موت کی تخریب کاری کے جو مناظر پیش کیے گئے ہیں ان میں اجتماعی زندگی کی ہلاکت کے مناظر نمایاں ہیں۔'مناجات' کے یہ حصے ملاحظہ کیجیے:

اس سے پہلے کہ
نقابِ گل وگلزار میں پوشیدہ کہیں
اپنے پیوند لگے جُبۂ صد رنگ میں ملبوس
مسخرہ موت کا میرے چمنستان و در و بام پہ کالک پوتے

اس سے پہلے کہ
سمندر لبِ افسوں کو ہلا کر شبِ مہتاب کے ٹکڑے کردے

اس سے پہلے کہ
ہزاروں مہ و خورشید کی تابش سے فزوں خیرہ کناں

موت صفت ذرۂ ناچیز کوئی
بام افلاک سے پھٹ کر سرِ گیتی پہ گرے
جاگتی سوتی گلابی لب و رخسار کی گڑیا کا جگر چاک کرے

اس سے پہلے
کہ یہ ہو۔اس
سے پہلے مجھے مر جانے کی مہلت دے دو

شمس الرحمٰن فاروقی نے موت کی تخریب کاری کو روزمرہ کی زندگی میں مٹتے پیکروں کے علاوہ، فنا کی دو بڑی قوتوں کے حوالے سے بیان کیا ہے۔جس میں ایک طرف سمندر یعنی فطرت ہے تو دوسری طرف مختلف گروہوں اور خانوں میں تقسیم انسان ہے جو ایک دوسرے پر غلبہ حاصل کرنے کے لیے بڑی سے بڑی انسانی آبادی کو موت کی نیند سلانے میں دریغ نہیں کرتا ہے۔اپنی تحقیق و دریافت کو بھی اس نے وسیع ہلاکت اور تباہی کے لیے استعمال کیا ہے۔ایٹم بم کی ایجاد اور اس سے لاکھوں کی تعداد میں ہلاکت انسانی تہذیب ہی کا عطیہ ہے۔گویا اس حسین دنیا کو بدصورت اور المناک بنانے میں 'موت کے مسخرے' کے ساتھ انسان بھی برابر کا شریک ہے۔

ایٹم ایک 'ذرۂ ناچیز' ہی تو ہے، جس کی دریافت اگرچہ انسانی ذہن و تہذیب کی ایک بڑی کامیابی ہے، لیکن تاب و توانائی کے اس بے پناہ ذخیرے کو انسان نے تعمیری مقصد کے ساتھ خود اپنی تخریب کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔ہیروشیما اور ناگاساکی جیسے شہروں کی بربادی انسانی تاریخ کا ایک اندوہناک باب ہے جو ایٹم بم کے نام کے ساتھ ہمارے ذہنی افق پر نمایاں ہوتا ہے۔

'موت کا مسخرہ، سمندر، ذرۂ ناچیز' وہ بنیادی استعارے ہیں جن کے ذریعہ نظم میں ہلاکت اور تباہی کے مناظر کو پیش کیا گیا ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی کی شعری پختگی اور ہنرمندی کی مثال دیکھیے۔مصرع ہے:

سمندر لبِ افسوں کو ہلا کر شبِ مہتاب کے ٹکڑے کر دے

اس میں 'معجزۂ شق القمر' کے واقعہ سے تخلیقی استفادہ کی جہت روشن ہے۔اسی طرح 'ایٹم بم' کی صفات اور موت کے کردار کو تخلیقی سطح پر لے جا کر فنکاری کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔موت کو شمس

الرحمٰن فاروقی نے 'مسخرہ' سے تشبیہ دی ہے اور پھر اسی حوالے سے اس کی صفات کو نظم کیا ہے۔ مسخرے کے پیوند لگے 'جبۂ صد رنگ' اور شکل وصورت پر مختلف رنگوں سے بنی ہیئت کذائی سے، موت کے مسلسل بہروپ بدلتے رہنے کا تصور نمایاں ہوتا ہے۔ مسخرہ کا کالک پوتنا دراصل ہستی کو فنا کے اندھیروں میں گم کرنا ہے۔ اسی طرح ایٹم بم کی سائنسی توضیحات کو تخلیقی سطح پر لے جا کر فاروقی صاحب نے جس پیرائے میں بیان کیا ہے، اس سے بہتر شعری اظہار شاید ممکن بھی نہیں۔ 'ذرّۂ ناچیز' کی صفات کا بیان دیکھیے:

ہزاروں مہ وخور شید کی تابش سے فزوں خیرہ کناں

ایٹم میں قوت وتوانائی کا جو ذخیرہ ہے، دنیاوی مظاہر میں اس کا بہترین نمائندہ 'سورج' ہے۔ ایٹم بم یا ایٹمی توانائی کے مرکز اور سورج میں تاب وتوانائی کی پیدائش کا عمل ایک جیسا ہے۔ دونوں میں ایٹم/ جوہر کے باہم ٹکرانے اور ٹوٹتے رہنے کا ایک مسلسل اور لامتناہی سلسلہ ہے جس سے توانائی پیدا ہوتی ہے۔ لیکن فاروقی صاحب نے ایٹم بم کو 'موت صفت ذرّۂ ناچیز' کہہ کر ایسا نامانوس اور اس کی تخریبی ہیبت کو اس قدر ہلکا کر دیا ہے کہ ان مصرعوں کو پڑھتے ہوئے قاری کا خیال ایٹم بم کی طرف ذرا دیر میں پہنچتا ہے۔ کسی مانوس شے کو اجنبی بنا کر پیش کرنا بھی ایک شعری ہنرمندی ہے۔ اس سے نظم کی ایمائیت اور اس کی معنوی جہات میں اضافہ ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو 'مناجات' شمس الرحمٰن فاروقی کی ایک اچھی اور کامیاب نظم ہے۔

'گنجِ سوختہ' میں کئی نظمیں ایسی ہیں جن کا تخلیقی حوالہ بعض پہلے سے موجود متون/تصورات ہیں۔ 'داستان طلسمِ شکستہ کے چار راوی' کے تحت کہی گئی نظموں میں سے تین (پیش آمدم بر پلنگے سوار، بیتِ عنکبوت، شیشۂ ساعت کا غبار) کے متون کا حوالہ/ اشارہ فاروقی صاحب نے فٹ نوٹ میں درج کیا ہے۔ 'پیش آمدم بر پلنگے سوار' کے عنوان کے ساتھ شیخ سعدی کا نام درج ہے جو اس بات کا اشارہ ہے کہ اس نظم کی تشکیل سعدی کے کسی متن پر کی گئی ہے۔ تلاش کرنے پر معلوم ہوا کہ نظم کا عنوان، سعدی کی ایک منظوم حکایت کے پہلے شعر کا مصرعہ ثانی ہے۔ اس حکایت میں سعدی نے کراماتِ صوفیا کے حوالے سے یہ بیان کیا ہے کہ انسان اگر خدا کے احکامات اور اس کی مرضی کے تابع ہو جائے تو کائنات اور اس میں موجود اشیا اُس انسان کے تابع ہو جاتی ہیں۔ سعدی کی وہ منظوم حکایت یہ ہے:

یکے دیدم از عرصۂ رودبار کہ پیش آمدم بر پلنگے سوار

چناں ہول از آنجا بر من نشست — کہ ترسیدنم پائے رفتن بہ بست
تبسم کناں دست بر لب گرفت — کہ سعدی مدار ایں چہ دیدی شگفت
تو ہم گردن از حکمِ داور مپیچ — کہ گردن نہ پیچد ز حکمِ تو ہیچ

سعدی کی اس حکایت میں دو کردار ہیں ایک وہ صوفی جو معرفت و کرامت کے مرتبہ پر فائز ہے اور جس کی کرامت کا اظہار شیر جیسے درندے کو اپنی سواری بنا لینے سے ہوتا ہے۔ دوسرا کردار سعدی نام کے فرد کا ہے جو صوفی کی کرامت کو دیکھ کر خوف و تحیر میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اس حکایت میں موجود صوفی کرامت کی منزل کو اپنی ریاضت کا حاصل نہیں سمجھتا۔ اس کے نزدیک سارا علم و عرفان اور کرامتیں خدا کا عطیہ ہیں۔ جب کہ فاروقی صاحب کی نظم کے راوی کو اپنے وجود اور عمل سے چیزوں کے ہونے کا احساس شدید ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تسخیر کائنات اور زمین و آسمان کے رازوں کو جاننے کے لیے اس نے جو ریاضت اور محنت کی ہے، نظم کے ابتدائی مصرعوں میں اسے زور دے کر بیان کرتا ہے۔

اس نظم میں راوی پہلے علم و معرفت کی منزل تک پہنچنے کے لیے اپنی ریاضت اور سخت کوشی کا حال سناتا ہے اور پھر اُس واقعہ کی روداد بیان کرتا ہے جس نے اس کی کشف و ریاضت کے زعم کو توڑ کر رکھ دیا۔ راوی کی مسلسل ریاضت، اس پر دنیا و اشیا کے علم کا دروازہ کھول دیتی ہے۔ چنانچہ راوی کو مادی چیزوں پر غیر معمولی قدرت حاصل ہو جاتی ہے۔ وہ اپنے اس امتیاز پر نازاں ہوتا ہے اور اپنی کم ظرفی کی باعث، سمجھتا ہے کہ وہ معرفت و کرامت کی انتہائی منزل پر ہے۔ علم و معرفت کے نشے میں چور، نظم کا راوی ایک برق رفتار چیتے کی سواری لے کر شہر کی طرف یہ سوچ کر لَوٹتا ہے کہ لوگ اس کی کرامت کو دیکھ کر حیران رہ جائیں گے لیکن شہر پہنچنے پر راوی کے ساتھ جو واقعہ پیش آتا ہے اس سے وہ خود حیرانی اور خوف میں مبتلا ہو جاتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے سعدی کی مذکورہ حکایت کو نئے معنی کی تعمیر کے لیے بڑی فن کاری سے استعمال کیا ہے۔ نظم کے استعاروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ نظم جدید انسان کی مسلسل ریاضت کے نتیجے میں اس کی حیرت انگیز ترقی کی روداد بیان کرتی ہے۔ ساتھ ہی یہ جدید سائنسی انسان کے اس زعم کو بھی توڑتی ہے کہ وہ زندگی کی تمام حقیقتوں کو جانتا یا اس کا مکمل عرفان رکھتا ہے۔ اس میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ دنیاوی نظام میں ضروری نہیں کہ ہر واقعہ اسباب و علل کی منطق کا پابند ہو۔ اسی طرح یہ بھی ضروری نہیں کہ ہم جن چیزوں کا ادراک نہ کر سکیں ان کے ہونے سے انکار کر دیا

جائے۔ کائنات میں بہت سی چیزیں ایسی ممکن ہیں جو مادی منطق سے ماورا ہیں۔

نظم کے ابتدائی حصہ میں متکلم راوی کی ریاضت اور اس کے نتیجے میں حاصل ہونے والے علم و عرفان کا بیان ملاحظہ کیجیے:

سبز تھوہڑ کی جھاڑی کے نیچے
میں سنگین کانٹوں کے بستر پہ لیٹا ہوا
سیکڑوں سال تک
سرخ سورج کے چہرے پہ نظریں گڑوئے
اپنے ناخن سے ارض و سماں کا جگر چیرنے
اور چکراتی اونچائیوں کو ہڑپنے کا کہنہ پراسرار فن
سیکھتا اور سکھاتا رہا

سیکڑوں سال کی مشقت و ریاضت دراصل انسان کے تہذیبی قافلے کی داستان سناتی ہے کہ کس طرح انسان نے زمین و آسمان کا جگر چاک کیا اور اس میں پوشیدہ بڑے بڑے رازوں کو جانا۔ امکان کی حدوں کو مسلسل توڑتے ہوئے، کائنات کی وسعتوں میں اس نے خلاؤں اور ستاروں تک رسائی حاصل کر لی۔ آسمان کی بلندیاں اب اس کا مسکن ہیں۔ فلک بوس عمارتوں کی تعمیر سے لے کر خلائی اسٹیشن کے قیام تک کی منزلیں 'اونچائیوں کو ہڑپنے' کی داستان ہی تو بیان کر رہی ہیں۔ یہ سب جدید انسان کی کرامتیں ہیں جسے فاروقی صاحب نے تصوف کی روایت اور علامتوں کے ذریعے پیش کیا ہے۔ نظم کا راوی منطقی اور سائنسی ذہن کا ایک جدید انسان ہے اور یہ روداد کسی صوفی کی نہیں بلکہ ایک مادی انسان کی ہے، یہ بات نظم کے مندرجہ ذیل مصرعوں سے واضح ہوتی ہے:

زرد کانٹوں کی کالی نوکیلی، تجسس کناں سوئیوں کو
مرے جسم میں ایسی زرخیز مٹی ملی
ان میں انکھوے لگے، ان میں کونپل ہنسی
ڈالیاں پھوٹ کر لہلہانے لگیں

صوفیا کے نزدیک نفس/خواہش کی پرورش کرنے والا کبھی تصوف کی منزل مقصود کو نہیں پہنچ سکتا جب تک کہ وہ ترکِ نفس کی منزل کو نہ حاصل کر لے۔ صوفیانہ علامتوں میں 'زرد رنگ' کی تعبیر

عموماً نفس/خواہش کے طور پر کی گئی ہے۔ راوی جس تھوہڑ کی جھاڑی کے نیچے سیکڑوں سال تک لیٹا رہا، اس کے 'زرد کانٹے' راوی میں تجسس اور خواہش پیدا کرتے ہیں۔ یہ تجسس اور خواہش انسانی وجود کا لازمہ ہے اور کسی بھی شے کے حصول یا حقیقت تک رسائی کا پہلا زینہ بھی۔ ایک صوفی کی خواہش ارض وسما کو ناپنے، اس کی اونچائیوں کو ہڑپنے، اور زمین کے پاتال میں پوشیدہ رازوں کو جاننے کے بجائے محبوب حقیقی کے وصال پر مرکوز ہوتی ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ فاروقی صاحب کی نظم کا راوی کوئی اصلی صوفی نہیں بلکہ ایک جدید انسان ہے جس نے مادی علم و عرفان کی منزلِ کرامت تک پہنچنے کے لیے صوفیوں جیسی ہی ریاضت اور سخت کوشی سے کام لیا ہے۔ مسلسل ترقی کرتی خواہش اور تجسس کے نتیجے میں راوی گہرے علم و عرفان کی لذتوں سے ہمکنار ہوتا ہے۔ اور جب اس کا محدود ظرف علم و عرفان سے لبریز ہو جاتا ہے تو اس کامیابی کے نشے میں چور، ایک برق رفتار چیتے کی سواری لے کر وہ شہر کی طرف یہ سوچ کر لوٹتا ہے کہ شہر کے لوگ اس کے مرتبۂ کرامت کو دیکھ کر حیران رہ جائیں گے، لیکن ہوتا اس کے برخلاف ہے۔ راوی کو خود ایک غیر متوقع اور ناقابلِ یقین صورت حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ایک عمارت راوی کی طرف بڑھتی ہے اور اس کا راستہ روک کر کھڑی ہو جاتی ہے۔

مجھے دیکھ کر یہ عمارت مری سمت میں چل پڑی ہے
مری راہ رو کے کھڑی ہے!

کسی عمارت یا بے جان شے کا حرکت کرنا ایک غیر معمولی واقعہ ہے۔ عمارت کے اوصاف بیان کرتے ہوئے راوی کہتا ہے:

اک شکستہ عمارت نڈھال،
سب دریچوں کی آنکھیں بصارت سے عاری
چھتیں نیم جاں
انگنت سنگ دل ناخنوں کے کھرونچوں سے
پامال بے نور چہروں کے مانند دیوار و در
چوکھٹوں سے مکینوں کے نقشِ قدم مٹ گئے ہیں

یہ عمارت، راوی کی محنت و ریاضت کے مقابلے میں ایک چیلنج کے طور پر سامنے آتی ہے۔ راوی کی طرح اس عمارت نے بھی ماہ و سال کی سختیاں برداشت کی ہیں۔ اس نے بھی ریاضت کا، ہجر کا،

اپنی ذات پر کرب کا ایک طویل عرصہ کھینچا ہے جس کی نشانیاں اس کے وجود پر نمایاں ہیں۔

یہ عمارت جب راوی کی طرف بڑھتی ہے اور اس کا راستہ روک کر کھڑی ہو جاتی ہے تو یہ دراصل راوی کے اس زعم کو توڑتی ہے کہ وہ معرفت اور کرامت کی جس منزل میں ہے، وہ اس کا انتہائی مقام نہیں ہے۔ عمارت جیسی بے جان شے کا، جانداروں کی صفت حاصل کر لینا اور چل کر راوی کی طرف آنا کرامت سے آگے، معجزہ کی منزل ہے۔ یہ ایک غیر فطری واقعہ ہے راوی جس کے روبرو ہوتا ہے۔ اور چونکہ ہر غیر فطری چیز انسان کو خوف اور تحیّر میں ڈالتی ہے اس لیے عمارت کا سامنا ہوتے ہی راوی پر حیرانی اور خوف کی شدید کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ وہ بھاگنا چاہتا ہے مگر اپنی جگہ سے ہل تک نہیں پاتا۔ راوی اور اس کے رہوار چیتے کی قوتیں سلب ہو جاتی ہیں اور اب اسے احساس ہوتا ہے کہ ایک شکستہ عمارت کے سامنے اس کے علم و عرفان کی تمام بجلیاں کیسے بے معنی ہو گئی ہیں:

مری بجلیاں سب پسینے کی صورت بہی جا رہی ہیں
میں ٹھٹکا کھڑا ہوں
اور رہوار میرا
کسی زرد پلّے کی صورت----
----قدم پیچھے----دم کو دبائے کھڑا کانپتا ہے

روداد کی صورت میں کہی گئی یہ نظم دراصل اس بات کا اقبالنامہ ہے کہ امکانات کی دنیا میں کسی بھی علم اور صلاحیت کو حتمی اور آخری نہیں سمجھا جا سکتا۔ دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ مادی صداقت کا عرفان، تمام علم نہیں ہے۔ معنی کی تشکیل و تعبیر میں روحانیت بھی شریک ہے جسے ہم نظر انداز نہیں کر سکتے۔ اس طرح یہ نظم زندگی/معنی کی تشکیل کے لیے مادہ پرستوں کے سبب اور نتیجے کی منطق کو کسی کلّی حقیقت کے بجائے ایک جزوی صداقت کے طور پر نمایاں کرتی ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ خیال، خواب اور فن کی سطح پر ہمارے تجربات مادی زندگی کے تجربات سے بالکل مختلف اور برعکس ہو سکتے ہیں۔ روحانیت دراصل تجربے و ادراک کی ایک دوسری حقیقت کا نام ہے۔ تعقل پسند اگر اس کا تجربہ نہ کر سکیں تو اس سے روحانیت کا وجود یا اس کی اہمیت ختم نہیں ہو جاتی۔

نظم 'بیتِ عنکبوت' موجودہ شہری زندگی میں مرد و عورت کے درمیان آزاد رشتے کو موضوع بناتی ہے اور اس کے پس منظر میں، عورت کے متعلق مرد مرکزی فکر کو نمایاں کرتی ہے۔ اس نظم میں

فاروقی صاحب نے عورت کے متعلق پدری نظام فکر کے پابند مردوں کو یونانی اساطیر کے ایک کردار پروکرسٹیز (Procrustes) قرار دیا ہے۔ اس لیے کہ عورت کے متعلق پدری نظام فکر کی متعصّبانہ سوچ رکھنے والے مردوں کا رویہ بھی پروکرسٹیز کے انفرادی اور من مانے اصول وضوابط جیسا ظالمانہ ہے۔ یونانی اساطیر میں پروکرسٹیز ایک ڈاکو کا نام ہے جو لوگوں پر حملہ کرتا تھا اور انھیں پکڑ کر لُوہے کے مخصوص پلنگ کے ساتھ ان کے ہاتھ پیر باندھ کر پلنگ کی پیمائش کے برابر انھیں کھینچتا یا پیروں کو کاٹ کر پلنگ کے مطابق کر دیتا تھا۔ چونکہ اس نظم میں عورت کے متعلق راوی کے خیالات پروکرسٹیز (Procrustes) کے عمل کی طرح ذاتی اور من مانے ہیں اس لیے راوی کا کردار معاشرے کے ایسے تمام افراد کی نمائندگی کرتا ہے جو عورت کے وجود کو اس کی انفرادیت کے ساتھ قبول کرنے کے بجائے اسے اپنے تصورات اور خواہش کے مطابق ڈھالنے کی بالجبر کوشش کرتے ہیں۔

نظم کا آغاز، عورت کے متعلق راوی کے تعصّبات کے اظہار سے ہوتا ہے۔ وہ نظم میں موجود عورت کو پھانسی پر چڑھا دینا چاہتا ہے اور سخت ترین موت دینے کے لیے، پھانسی سے قبل وہ اس کے جسم کے ٹکڑے کر دینے کا خواہاں ہے۔ نظم کے یہ مصرعے ملاحظہ کیجیے:

یہ عورت اس لیے پیدا ہوئی ہے
کہ اس کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے پھانسی پر چڑھایا جائے
اسے یوناں کے اک مشہور ڈاکو کے بستر کی ضرورت ہے

ان مصرعوں میں عورت کے لیے راوی کا غصہ اور اس کی نفرت صاف طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔ راوی کے بیان سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ ظاہری طور پر وہ عورت کی آزادیِ فکر وعمل کو تسلیم کرتا ہے لیکن حقیقت میں عورت اس کے لیے بھی محض بستر کی زینت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نظم کی عورت جب اس کی مرضی اور خواہش کو پورا نہیں کرتی تو وہ عورت کو یونانی ڈاکو جیسے مردوں کے بستر کا سزاوار بتاتا ہے جو بالجبر اسے اپنی مرضی کے تابع رکھیں۔ یہ باتیں تیسرے مصرعے کے بین السطور میں موجود ہیں۔

یہاں راوی کا کردار، ایسے سبھی مردوں کے باطنی تضاد کو نمایاں کرتا ہے جو خود کو روشن خیال ثابت کرنے کے لیے آزادیِ نسواں کے علمبردار بنتے ہیں لیکن ان کی ذہنیت مرد مرکزی تصورات کی پابند ہے۔ وہ عورت کو اپنی خواہش اور فکر کے تابع دیکھنا چاہتے ہیں۔ عورت جب ایسے مردوں کی

فکر وخواہش سے اختلاف کرتی ہے تو ان کے نزدیک حسن اور نیکی کے تمام تصورات سے گر جاتی ہے۔

نظم کا دوسرا پہلو عورت کے وجود کی کشش کو نمایاں کرتا ہے۔ نظم کا راوی عورت سے نفرت کرنے اور اس کے متعلق منفی خیالات و جذبات رکھنے کے باوجود اس کے وجود میں دلچسپی رکھتا ہے۔ وہ اس کی ذات کی دلکشی اور جمالیاتی کشش سے خود کو روک نہیں پاتا۔ وہ عورت کے متعلق سوچنے پر مجبور ہے۔ راوی عورت کے لب، اس کی آنکھوں اور باہوں کے حسن کو اپنے تعصّبات کے ساتھ بیان کرتا ہے:

یہ کینہ توز آنکھیں!
ان کی گہرائی کے کیچڑ میں
سنہری مچھلیاں غوطے لگاتی ہیں
روپہلی شاخ طوبیٰ ہے کہ کھلتی بانہہ ہے، لیکن
کوئی سایہ نہیں پڑتا!

ان مصرعوں میں واضح ہے کہ عورت سے نفرت کے باوجود اس کی ذات کی کشش راوی کو اپنی طرف کھینچ رہی ہے۔ راوی خود پر قابو پانے کے لیے اپنی ذات میں سمٹ کر رہنے کا ارادہ کرتا ہے لیکن کامیاب نہیں ہوتا۔ اور پھر یہی عورت جو کچھ دیر پہلے تک قابلِ نفریں تھی، خوبصورت لگنے لگتی ہے اور راوی اس کے پاس جانے کے لیے خود کو مجبور پاتا ہے:

مگر وہ فاحشہ زنجیر در کی نینداڑائے جا رہی ہے
وہ آنکھیں خوبصورت بن گئی ہیں!

مجھے
خم دار زینوں سے اُتر کر
نیچے آنا ہی پڑے گا.....

نظم کے بیانیے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے کرداروں (مرد و عورت) میں تعلق کی بنیاد 'عشق' نہیں ہے۔ عورت راوی کی نہ تو محبوبہ ہے اور نہ ہی بیوی۔ ممکن ہے یہ اس کی ہمکار ہو یا کوئی اور۔ دونوں کا رشتہ ایک آزاد تعلق کا ہے جسے قائم رکھنے یا ختم کرنے کے لیے دونوں آزاد اور مختار ہیں۔

یہ ایک جسمانی ضرورت کا رشتہ معلوم ہوتا ہے جس میں کوئی کسی کا وفاداری نہیں۔ اس کے باوجود راوی کے بیانات عورت کے سلسلے میں اس کی مرد مرکزی نفسیات کو نمایاں کرتے ہیں۔ اس آزاد رشتے میں بھی عورت 'فاحشہ' اس لیے ہے کہ اس نے راوی کی خواہش کو نظر انداز کیا ہے۔ حالانکہ اخلاقی طور پر عورت اور راوی دونوں کے کردار میں کوئی فرق نہیں ہے۔ گویا یہ نظم عورت کے متعلق پدری نظام فکر کی کجی کو نمایاں کرتی ہے۔

'شیشۂ ساعت کا غبار' تخلیقی اعتبار سے ایک عمدہ نظم ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس کی بنیاد سورہ رحمٰن کی آیت نمبر ۳۳ کے بیان پر رکھی ہے جس میں اللہ تبارک وتعالیٰ جنوں اور انسانوں سے مخاطب ہو کر فرماتا ہے کہ ''اے جنوں اور انسانوں کے گروہ اگر تم سے ہو سکے کہ آسمانوں اور زمینوں کے کناروں سے نکل جاؤ تو نکل جاؤ، تم جہاں نکل کر جاؤ گے وہاں اسی کی سلطنت ہے۔'' اس آیت میں جنوں اور انسانوں کے لیے چیلنج ہے کہ وہ تمام حکمت اور کوشش کے باوجود زمین و آسمان کی حدوں کو عبور نہیں کر سکتے۔ بالفرض کر بھی لیتے ہیں تب بھی وہ خدا ہی کی سلطنت میں ہوں گے۔ اس لیے کہ اس کی سلطنت محدود و لامحدود اور مکان و لامکاں ہر جگہ ہے۔

اس نظم میں مقام و وقت کی حدود میں پابند اس دنیا کو شمس الرحمٰن فاروقی نے طلسم سے تعبیر کیا ہے۔ دنیا کو طلسم/ مایا کہنے کا تصور ایک قدیم تہذیبی تصور ہے۔ صوفیا اور سادھوؤں نے روحانی ترقی کی منزلیں طے کر کے معشوقِ حقیقی تک رسائی کے لیے دنیا سے دوری اور لاتعلقی کو اہم بتایا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی بھی دنیا کو طلسم کہتے ہیں لیکن ان معنوں میں نہیں جو صوفیا کا نقطۂ نظر ہے کہ دنیا فانی ہے یا تلاش حق کی راہ میں رکاوٹ ہے۔ ان کے نزدیک دنیا طلسم اس لیے ہے کہ یہاں انسانی زندگی کا وقفہ بہت تھوڑا ہے۔ کسی طلسم میں گرفتار ہونے کی مانند۔ جس کے ٹوٹنے یا ختم ہونے پر انسان اپنی اصل حالت اور کیفیت میں لَوٹ آئے۔ دوسرے یہ کہ انسانی حوصلے کے مقابلے میں یہ کائنات محدود ہے۔ زمین و آسمان کی حدوں میں قید زندگی کو موت کے ذریعے عبور کرنا فاروقی صاحب کے نزدیک زمان و مکان کے طلسم کو توڑنا ہے اور اسے وہ نظم میں انسانی جرأت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ موضوع کی پیشکش کو شعری تجربے کے طور پر دیکھیں تو آپ شاعر کی ہنرمندی کی داد دیے بغیر نہیں رہ سکتے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے یہ نظم مکالمے کی صورت میں کہی ہے۔ مکالمہ راوی اور خدا کے درمیان ہے۔ راوی زمین و آسمان کی حدوں کو توڑ کر 'لامحدود' میں خدا کے سامنے ہے اور اس کے

ممکنہ سوال کہ ---ارض وسماں کی حدوں کو کیوں اور کیسے توڑا؟--- کے جواب میں اپنی روداد بیان کر رہا ہے۔نظم کے آغاز میں ان اسباب کا ذکر ہے جنھوں نے راوی کو مادی کائنات کے حدود اور وقت کی سرحدوں کو توڑ کر باہر نکل جانے پر مجبور کیا۔نظم کا ابتدائی حصہ ملاحظہ کیجیے:

میں زندہ تھا
مگر میں تیرے سرخ، نیلگوں، سفید بلبلے میں قید تھا
ہوا وسیع تھی، مگر حدود سے رہا نہ تھی
نہ میرے پر شکستہ تھے نہ میری سانس کم
مگر مری اڑان سرخ نیلگوں سفید مقبرے کے
آخری خطوط سے سوا نہ تھی
میں حال کے اتھاہ پانیوں میں غرق
یا گذشتہ وقت کے کھنور کے دستِ آتشیں میں ایک صید زرد تھا

'سرخ، نیلگوں، سفید بلبلے/مقبرے' کی یہ مادی کائنات دراصل راوی کی خواہش اور حوصلے کی پرواز کے لیے ناکافی تھی۔ وہ مکان کی قید سے ہی نہیں بلکہ زمانے (ماضی وحال) کی قید سے بھی رہائی چاہتا تھا۔ یہ وہ اسباب ومحرکات ہیں جو اُسے بلبلے/مقبرے/طلسم کو توڑنے پر مجبور کرتے ہیں۔ یہ طلسم راوی نے کس طرح توڑا، اس کا بیان سنیے:

تو میں نے کیا کیا
کہ اپنی سانس روک کر کے، آنکھیں میچ کر کے، سر کو آگے
کر کے، شانوں

کو جھٹک کے
ایک جست میں ہی جست کی سی سرد چھت کو توڑ کر میں اس
کے پار ہو گیا!

راوی نے پوری طاقت سے ایک غواص کی مانند جست لگائی اور بلبلے/ پانی کی سرد چھت کو توڑ کر پار ہو گیا۔ جست لگانے سے پہلے راوی کا سانس کو روکنا اور آنکھیں بند کر لینے کا عمل 'موت' کے قریب کی حالت ہے۔نظم کے ابتدائی مصرعے.....'میں زندہ تھا'..... کے بیان سے یہ واضح ہو جاتا

ہے کہ راوی نے زمان و مکان کے حدود کو موت کی جست سے توڑا/عبور کیا ہے۔ گویا موت وہ قوت ہے جو راوی کو محدود سے لامحدود میں پہنچا دیتی ہے اور خدا کے چیلنج کو پورا کرنے میں اس کی مدد کرتی ہے۔

فاروقی صاحب نے نظم کے موضوع کی وضاحت کے لیے ایک تمثیل بھی نظم کی ہے جو شب برات میں آتش بازی کے منظر کے طور پر بیان ہوئی ہے۔ راوی کی بیٹیاں 'انار' کو آگ دیتی ہیں اور پھر انار میں قید بارود کے ذرے رنگ برنگی روشنیوں میں چمک اٹھتے ہیں۔ چند وقفوں کی پرواز کے بعد یہ ذرّے نظروں سے اوجھل ہو کر ایک وسیع تر کائنات کا حصہ بن جاتے ہیں۔ اس کے بعد صرف مٹی کا وہ طلسم باقی رہ جاتا ہے جس میں یہ ذرّات قید تھے۔ نظم کے یہ مصرعے ملاحظہ فرمائیں:

انار میں جو قید تھا، جو ذرہ ذرہ صید تھا
وہ جن ابل پڑا
سیاہیاں سفید، سرخ، نیلگوں طیور سے چمک اٹھیں
انار کو شب برات نے ندی میں دفن کر دیا

نظم میں زمین و آسمان کے بیچ کی کائنات کے لیے شمس الرحمٰن فاروقی نے بلبلہ، مقبرہ اور طلسم کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ نظم کے عنوان میں شامل لفظ 'شیشہ' بھی بعض صفات میں بلبلے سے تعلق رکھتا ہے۔ پھر دنیائے طلسم میں بھی شیشے/آئینے کا ایک اہم کردار ہے۔ اس طرح دیکھیں تو شاعر نے بڑی فنکاری سے بلبلہ، شیشہ اور طلسم کے الفاظ کو خیال کی سطح ہم آہنگ کر دیا ہے۔ یہ نظم قرآنی بیانیے کی نئی شعری توجیہہ کی عمدہ مثال ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کی نظمیں کسی ایک فکری دائرے میں محدود نہیں ہیں۔ ان میں موضوع اور خیال کے مختلف پہلو دکھائی دیتے ہیں۔ فکر و خیال کے تنوع کے ساتھ ان میں جذبے اور احساس کا رنگ بھی شامل ہے۔ افسردگی اور ناامیدی کی تصویروں کے ساتھ امید، جرأت اور حوصلے سے بھری زندگی بھی دکھائی دیتی ہے۔ نظم 'تین شاموں کی ایک شام' ایک ایسی ہی نظم ہے۔ اس میں راوی اگرچہ انتہائی مایوسی کی کیفیت میں ہے لیکن نظم کے آخری مصرعوں میں ایک دوسری آواز ابھرتی ہے جو راوی/فرد کو مایوسی کے اندھیروں سے نکال کر، حوصلے و امید کی روشنی کی طرف لانے کی کوشش کرتی ہے۔ نظم کا آخری حصہ ملاحظہ کیجیے:

تو انگلیوں سے پاؤں کی کمر تلک
کمر سے تا بہ روئے عنبریں
نہ جانے سرد کیوں ہے شام؟
یہ تجھ سے کس نے کہہ دیا کہ دامنِ چمن
میں آفتاب کو
زمیں نے دفن کر دیا.....؟

نظم میں مایوسی اور ناامیدی کے اسباب کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ شاعر نے بس مایوسی اور بے دلی کی انتہائی کیفیت کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔ زندگی میں مایوسی اور غم کی سیکڑوں وجہیں ہوسکتی ہیں چنانچہ شاعر فاروقی نے اسباب کے تعین کے بجائے کیفیت/صورت حال کی عکاسی پر توجہ کی ہے جس سے نظم کا دائرۂ اثر محدود ہونے کے بجائے اس کا رشتہ زندگی کی ہر شام غم کے کا ساتھ مربوط ہوجاتا ہے۔ اور ہر اس فرد یا معاشرے کو یہ نظم امید و حوصلے کا پیغام دیتی ہے جو مایوسی اور نامیدی کے اندھیرے میں جا چکا ہے۔

شاعر نے مایوسی اور ناامیدی کی کیفیت کو نمایاں کرنے کے لیے نظم میں 'شام' اور 'غروب آفتاب' کے الفاظ بطور استعارہ لیے ہیں۔ اور چوں کہ مایوسی کی وجہ سے فرد کے جذبات سرد ہو چکے ہیں، خواہشات مر چکی ہیں اس لیے شاعر نے 'شام' کو 'سرد' بتایا ہے تا کہ شدید مایوسی کا تاثر پیدا ہو سکے۔ مایوسی اور ناامیدی کے شدید احساس کو فاروقی صاحب نے نظم کے عنوان میں بھی رکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نظم کے راوی کی 'ایک شام' پر افسردگی اور غم کا دھندلکا 'تین شاموں' کے برابر کا ہے۔

'آفتاب' اس نظم میں زندگی کی مثبت قدروں کا استعارہ ہے۔ آفتاب کا ڈوبنا اور نکلنا ایک دائروی عمل ہے، جو کیفیت اور صورتِ حال کی تکرار کے علاوہ زندگی کے تحرک اور تبدیلی کو بھی نمایاں کرتا ہے۔ نظم کے آخری حصے میں جو دوسری آواز ابھرتی ہے وہ استفہامیہ انداز میں فرد کو نئی صبح کی بشارت دیتی ہے کہ سورج کے طلوع اور غروب کی طرح، زندگی میں غم، ناکامی، محرومی، اور مایوسی کے اندھیروں کے بعد مسرت، کامرانی، امید اور حوصلے کی صبح روشن بھی ہے۔ چنانچہ اگر کوئی یہ سوچتا/کہتا ہے کہ آفتاب ہمیشہ کے لیے ڈوب گیا یا دفن کر دیا گیا تو درست نہیں۔

نظم ''ارتباطِ منسوخ کے مرثیہ خواں'' ایسے افراد کی روداد معلوم ہوتی ہے جن کی تمام کاوش کسی

نظام/فکر/نظریے کو معاشرتی اور سیاسی سطح پر قائم کرنے پر مرکوز تھی۔ یہ لوگ اپنے مخصوص نظام/تصور کو اہم سمجھتے تھے اور اسی میں موجودہ زندگی کی محرومیوں اور پریشانیوں کا حل اور آئندہ زندگی کی تابناکی دیکھ رہے تھے۔ نظم کے راوی اور اس کے ساتھیوں کا المیہ یہ ہے کہ منزل سے قریب ہونے کے بعد ان پر یہ کھلتا ہے کہ جس نظام/فکر کو انھوں نے اپنے آلام کا مداوا سمجھا تھا اور جس کے لیے انھوں نے اپنی زندگی کھپادی، وہ محض ایک فریب تھا۔ اس لیے کہ نظریے/ نظام کی تبدیلی کے باوجود، ان کی انفرادی اور اجتماعی زندگی میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ بلکہ اس نظام میں راوی اور اس کے ساتھی خود کو اجنبی اور غیر محسوس کرتے ہیں۔ گویا جس نظام کو انھوں نے اپنی نجات اور ترقی کا ذریعہ سمجھا تھا، اس میں بھی وہ خوف و دہشت کے ساتھ زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ نظم اگرچہ عشقیہ لہجے میں شروع ہوتی ہے لیکن بعد کے مصرعوں میں آنے والے حوالوں سے اس بات کا تعین ہوجاتا ہے کہ یہ نظم ایک اجتماعی المیے اور معاشرتی محرومی کا بیانیہ ہے۔ نظم کے یہ حصے ملاحظہ کیجیے:

ہر طرف چشمِ منتظر کا ہجوم، نیم وا
ٹک ٹکی لگائے ہوئے
کوئی بوجھل، کوئی بخار سے سرخ
خواب کی سی تھکی، تھکی آنکھیں
ہم ہی تھے وہ، کہاں سے آئے تھے؟
ہم نے ہر جا تجھی کو ڈھونڈا تھا

.....

ہم،
متاعِ الم تو کیا کہیے، جو بھی لائے تھے
کھو کے بیٹھے ہیں

.....

ہم وہی ہیں جو تیری راہوں میں اک متاعِ غمِ جواں لے کر
عہدِ پیری کی چاندنی کا سکوت
ڈھونڈنے آئے.....

راوی، اس کے ساتھی اور معاشرے کے دوسرے لوگ اپنے محبوب/مقصود کی تلاش میں اس حوصلے اور امید کے ساتھ نکلتے ہیں کہ آج کی جہد و کاوش، عہدِ پیری (مستقبل) کا سکون ہوگی۔ آج کی تکلیف، کل کی آسائش مہیا کرے گی۔ آلام کی یہ دولت زندگی کرنے کا حوصلہ اور سہارا بنے گی۔ لیکن منزل پر پہنچنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ محبوب/مقصود کی جو حسین اور دلکش تصویر ان کے ذہن نے بنائی تھی، حقیقت میں وہ اس کے برعکس تھی۔ یعنی نظام/نظریے کی تصوراتی اور حقیقی صورت میں بڑا فرق تھا۔ وقت اور زمانہ نے جس نظام کو تشکیل دیا، وہ راوی اور اس کے ساتھیوں کی دلکش خیالی تصویر کے برعکس، مہیب اور خوفناک ہے اور یہ تصویر راوی اور اس ساتھیوں کا مذاق اڑاتی ہے:

چہرۂ کوہ پر تری صورت
موجِ دوراں نے جو بنائی تھی
وہ بھیانک شبیہ ہم سب پر
رات بھر زہر خند کرتی رہی

ایک مخصوص نظریے/نظام کو اپنے مسائل کا حل سمجھ کر راوی اور اس کا معاشرہ حمایت کرتا ہے۔ لیکن مخصوص نظریے کے سیاسی طور پر قائم ہوجانے کے بعد بھی زندگی کے پرانے آہنگ میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ اس صورتِ حال میں راوی اور اس کے ساتھی خود کو ٹھگا ہوا محسوس کرتے ہیں۔ اس لیے کہ تبدیلی کی جس خواہش کے ساتھ انھوں نے مخصوص نظام/نظریے کی طرفداری کی تھی، وہ حاصل نہیں ہو پاتا۔ اس طرح یہ نظم راوی اور اس کے ساتھیوں کی شدید مایوسی اور غم پر ختم ہوتی ہے۔

نظم 'گمشدہ نیشِ عقرب کا نوحہ' بھی اجتماعی المیے کی داستان بیان کرتی ہے۔ یہ ایک ایسے معاشرے کے بارے میں ہے جو کلام/اظہار/احتجاج کی صلاحیت سے محروم ہو چکا ہے۔ کلام کی قوت انسانی وجود کی بنیادی پہچان ہے۔ اس صلاحیت کا معدوم ہونا یا چھن جانا معاشرے کی وجودی موت کے مترادف ہے۔ جیسے بچھو کی وجودی شناخت اس کا نیش یا ڈنک ہے، اس کے بغیر بچھو کا تصور ممکن نہیں۔ اسی طرح کسی انسانی معاشرے کا تصور کلام کی صلاحیت کے بغیر نہیں کیا جا سکتا۔ نظم کا عنوان خود نظم کے اس مرکزی خیال کی تائید اور وضاحت کرتا ہے۔

نظم میں موجود معاشرے کے ساتھ یہ المیہ اس لیے پیش آیا کہ اس نے کلام/اظہار کی اپنی

قوت وصلاحیت پر بھروسہ کرنے اور اسے استعمال کرنے کے بجائے کسی 'دوسری آواز' پر انحصار کیا۔اس طرح دیکھیں تو یہ نظم اجتماعی زندگی کے حوالے سے اس بنیادی نکتہ کو واضح کرتی ہے کہ کسی سیاسی یا سماجی نظام میں جب تک ہم خود شامل نہیں ہوں گے یا اپنی نمائندگی کی ذمہ داری کو نہیں نبھائیں گے تب تک ہم اپنے آلام کو دور نہیں کر سکتے۔اسی طرح کسی 'دوسری آواز' سے یہ توقع رکھنا کہ وہ ہمارے مسائل حل کر دے گی، خود فریبی کے سوا کچھ نہیں۔اس توقع اور انحصار کا نقصان معاشرے کو اپنے اظہار/احتجاج کی صلاحیتوں کے کمزور پڑ جانے یا ختم ہو جانے کی شکل میں اٹھانا پڑتا ہے۔نظم کا آغاز ملاحظہ کیجیے:

مہرِ سخن ثبت ہر اک دل پہ تھی
سن نہ سکا کوئی مگر ایک حرف
شورِ سکوت ایسا کہ مت پوچھیے
بن کے شرر صوت وصدا اڑ گئے----!

ہر دل پہ 'مہرِ سخن' کا ثبت ہونا اس بات کی دلیل ہے کہ کلام کی صلاحیت ہر فرد کو ملی تھی لیکن معاشرے کے افراد تک کلام کی ترسیل اس لیے نہیں ہو سکی کہ 'شورِ سکوت' بہت زیادہ تھا۔خارجی عناصر میں 'شور' ترسیل کو متاثر کرنے اور اسے ناکام بنانے والی ایک بڑی وجہ ہے۔لیکن 'شورِ سکوت' کی ترکیب سے شمس الرحمٰن فاروقی نے خاموشی اور سکوت کی ایک مسلسل حالت کو نمایاں کیا ہے۔ سکوت، کلام/آواز کی نفی ہے۔اور جب ہر طرف خاموشی ہو تو صوت وصدا کا بے معنی ہو جانا لازمی ہے۔'صوت وصدا' کا اڑ جانا دراصل باہمی کلام یا احتجاج کی صورتوں کا ختم ہو جانا ہے۔

اس نظم میں معاشرہ کلام/احتجاج کی صلاحیت سے اس لیے محروم ہے کہ کلام کی صلاحیت ودیعت ہونے کے باوجود اس نے کلام پر توجہ نہیں کی۔سنا بھی تو اسے نظر انداز کیا۔یعنی معاشرے کی بے توجہی اور مسائل کو نظر انداز کرنے کی عادت ہی معاشرے کی موجودہ حالت کی ذمہ دار ہے۔نظم کے ان مصرعوں میں یہ اشارہ موجود ہے:

کون تھا وہ جس کی صدا سن کے بھی
تم نے کہا----
مت کہو ہم نے سنی---- تم نے کہا----
مت سنو ہم نے کہی۔

اگلے مصرعوں میں راوی کی زبان سے اس اہم نکتے کو بیان کیا گیا ہے کہ موت ایک نا قابلِ تردید حقیقت ہے جس کا سامنا راوی اور معاشرے کے دوسرے تمام افراد کو کرنا ہے۔ پھر ایسے میں خوف یا مصلحت پسندی کی وجہ سے بگڑے حالات پر خاموشی اختیار کر لینا اور ظلم و جبر کے خلاف احتجاج نہ کرنا ایک بے معنی خیال ہے۔ اس لیے کہ وجود کا خاتمہ تو بہر حال ہونا ہی ہے خواہ ردعمل اور احتجاج کے ساتھ ہو یا بے حسی و انفعالیت کے ساتھ۔ اسی طرح یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ کسی بھی معاشرے میں خاموشی کی حالت تبھی تک رہتی ہے جب تک کہ فرد کا احساس اور ضمیر سویا ہوا ہے۔ باطن کے بیدار ہونے کے بعد اظہار/ احتجاج کی آواز کو روک پانا ممکن نہیں:

موت پکارے گی تمھیں، تم سنو گے اسے، مجبور ہو تم، ہم بھی ہیں۔
غار کی گہرائیوں سے جب کبھی اٹھے گی آواز تو تم چپ
نہ رہ پاؤ گے،

نظم کا آخری بند مایوسی اور غم کی کیفیت کے ساتھ راوی کے اس سوال پر ختم ہوتا ہے کہ:

ٹھیک ہے، تم مرنے لگے، موت پر کچھ بھی نہیں تم کو ملا اختیار
پھر بھی سنو، یہ تو کہو وہ صدا
اب وہ کہاں، تم سے کہاں کھو گئی؟

یہاں فاروقی صاحب کی جن نظموں کا مطالعہ پیش کیا گیا، ان کے موضوعات پر غور کریں تو واضح طور سے دکھائی دیتا ہے کہ کسی منظر یا صورت حال کی پیشکش ان نظموں کا مقصود نہیں ہے۔ اکثر وہ کسی فکری/ تصوراتی / روحانی مسئلے پر اپنے شعری و جذباتی ردعمل کا اظہار کرتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں کی تفہیم خاصی مشکل ہو جاتی ہے۔ اس میں ان کی علمی شخصیت کا بھی بڑا دخل ہے۔ چوں کہ ہم، منظر، واقعہ، صورت حال اور کیفیت کی شاعری کے زیادہ عادی ہیں اس لیے ہر فکری اور تصوراتی شاعری ہمیں خوفزدہ کرتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی نظموں سے قاری کی دوری اور اس کی تحسین کے سلسلے میں عدم دلچسپی کی وجہ بھی شاید یہی ہے۔

○

ثاقب عمران

طنز و مزاح کی روایت اور نثار احمد فاروقی

نثار احمد فاروقی کا ایک اہم مضمون 'اردو ادب میں طنز و مزاح کی روایت' ہے۔ اس مضمون کی خاص بات یہ ہے کہ آپ نے نہ صرف نثر میں پائی جانے والی طنز و مزاح کی اولین تحریروں پر گفتگو کی ہے بلکہ شاعری میں بھی طنز و مزاح کی سمت و رفتار متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ طنز و مزاح کے کیا معنی ہیں؟ کیا صرف کسی بھی بات پر ہنس دینا ہی اس کے لیے کافی ہے؟ ایسی کوئی بھی تحریر جس کو پڑھ کر ہنسی آجائے، کیا اس کو طنز و مزاح میں شامل کیا جا سکتا ہے؟ اس کے متعلق نثار احمد فاروقی کا خیال ہے کہ:

> ''طنز و مزاح بے معنی ہنسی کا نام نہیں ہے۔ یہ گہرے عرفان ذات یا معاشرے کے شعور سے پیدا ہوتا ہے۔''[1]

حقیقت ہے کہ 'طنز و مزاح' میں مصنف عموماً ایسے موضوعات پر قلم اٹھاتا ہے جنھیں معاشرے میں اچھی نگاہ سے نہیں دیکھا جاتا۔ طنز اور مزاح انسانی جذبات کے دو رخ ہیں۔ اگر کوئی چیز پسند نہیں ہے تو کہیں نہ کہیں اس میں طنزیہ پہلو بھی شامل ہو جاتا ہے اور خوشی اس وقت ہوتی ہے جب کوئی پسندیدہ چیز سامنے آجائے۔ یہی وجہ ہے کہ مصنف اپنی تحریروں میں اس طرح مزاح پیدا کرتا ہے جس میں طنز کا پہلو بھی پوشیدہ ہو اور ذرا غور کرنے پر اصل مقصد سامنے آجائے۔ اس کو ایہام کی مثال سے سمجھا جا سکتا ہے۔ جس میں شاعر سامنے کا مفہوم نہیں پیش کرتا بلکہ اس کا مقصد دور کے مفہوم کو پیش کرنا ہوتا ہے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب مصنف یا شاعر معاشرے کا گہرا مطالعہ کیے ہوئے ہو اور اس کے سامنے کوئی واضح مقصد ہو کہ کس چیز کو ہدف طعن بنانا ہے۔ نثار احمد فاروقی نے

معاشرے کے شعور کی بات کی ہے، اس سے مراد ہم انسان کا شعور بھی لے سکتے ہیں۔ نثار احمد فاروقی ایک جگہ لکھتے ہیں:

''طنز و مزاح کا تعلق معاشرت کے مسائل سے ہے۔ جب تک انسان کا شعور اتنا بالغ نہ ہو کہ وہ گرد و پیش کی بے ہنگم باتوں پر ہنس سکے بلکہ خود اپنا بھی خاکہ اڑا سکے اس وقت تک وہ طنز و مزاح کی روح کو نہیں سمجھ سکتا۔''[2]

اردو ادب میں طنز و مزاح کی بات کی جائے تو یہ روایت بھی فارسی اور عربی سے ہی ہمارے یہاں آئی ہے۔ گرچہ اردو زبان ان زبانوں کے مقابلے میں کم سن ہے لیکن طنز و مزاح کا سرمایہ دیگر زبانوں سے کسی طرح کم نہیں بلکہ دیکھا جائے تو زیادہ ہی ہے، خاص کر ہندوستان میں پائی جانے والی دیگر زبانوں کے مقابلے میں۔ مصنف یا شاعر معاشرے میں موجود مسائل کو مضحک انداز میں پیش کرتا ہے۔ اردو زبان مغل حکومت کے آخری دور میں پیدا ہوئی ہے۔ اس وقت تک ہند ایرانی تہذیب نے ایک عرصہ کا سفر طے کر لیا تھا۔ ایسے میں اردو زبان کو ابتدا سے ہی وہ ماحول ملا جس میں ہند ایرانی تہذیب کے ساتھ ساتھ مغربی تہذیب کا مذاق اڑایا جاتا تھا۔ نثار احمد فاروقی کے مطابق اردو میں شعر گوئی کا آغاز بعد میں ہوا اس سے پہلے ہی طنز و مزاح کی بنیاد پڑ چکی تھی۔ انھوں نے مثال میں جعفر زٹلی کا کلام بھی پیش کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''اردو زبان کی یہ خصوصیت کہ وہ مغلوں کے دور زوال میں پیدا ہوئی اس لیے ایک افادیت کا پہلو بھی رکھتی ہے چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو میں شعر گوئی کا باقاعدہ آغاز ہونے سے پہلے ہی طنز و مزاح کی صنف وجود میں آ چکی تھی جس کی مثال میں جعفر زٹلی کا کلام پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس میں اردو اور فارسی ترکیبوں کی مضحکہ خیز آمیزش یہ اشارہ کر رہی ہے کہ مقامی زبان فارسی سے اسلوب و ادا کے وسیلے چھین رہی ہے۔ جعفر کا اسلوب ہی مضحک نہیں ہے اس نے اپنے دور کی سیاست اور سماج پر بھی نشتر زنی کی ہے۔''[3]

نثار احمد فاروقی نے ایہام گوئی کو بھی طنز و مزاح کے ضمن میں رکھنے کی بات کہی ہے۔ اس سے مراد اردو نظم میں موجود تمام ایہام گو شاعری نہیں ہے بلکہ چند ایہام گو شاعر ایسے بھی ہیں جن کا کلام

پڑھتے ہوئے، طنز و مزاح کا احساس ہوتا ہے۔ ایہام گوئی سے اردو زبان کو یہ فائدہ ضرور ہوا کہ زبان کے امکانات میں اضافہ ہوا اور زبان کو وسعت ملی۔ ایسے ایہام گو شعرا جن کے یہاں سنجیدہ شاعری کے بجائے طنز و مزاح کا پہلو زیادہ نمایاں ہے ان میں ناجی اور آبرو پیش پیش ہیں۔ ایہام گوئی زیادہ عرصے تک اردو زبان کا ساتھ نہ دے سکی اور بہت جلد ایہام گو شعرا نے بھی اس سے کنارہ کشی اختیار کر لی۔

شاکر ناجی اور آبرو وغیرہ کے بعد جن شعرا کا ذکر آتا ہے ان میں شاہ حاتم، میر تقی میر، میر سوز اور سودا وغیرہ اہم ہیں۔ نثار احمد فاروقی نے ان کے کلام میں طنز و مزاح کا پہلو تلاش کرنے کی کوشش تو کی ہے ساتھ ہی انھوں نے شاہ حاتم کے کلیات میں موجود ایک ایسے نثر پارے کے بارے میں بتایا ہے جس کو ہم 'اردو نثر میں مزاح کا قدیم ترین نمونہ' بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس مزاحیہ نثر پارے کا عنوان 'نسخۂ مفرح الضحک معتدل' ہے۔ اس مزاحیہ نثر پارے کو شاہ کمال نے اپنے تذکرہ 'مجمع الانتخاب' میں بھی شامل کیا ہے۔ اس کے متعلق نثار احمد فاروقی کا کہنا ہے کہ مزاح کا اس سے زیادہ قدیم نمونہ ان کی نظر سے نہیں گزرا ہے۔

گیان چند جین نے بھی اس مزاحیہ نثر پارے کو سامنے لانے پر نثار احمد فاروقی کو مبارکباد دی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''.....میری معلومات میں ٹھوس اضافہ کرنے والا شاہ حاتم کا مزاحیہ نثر پارہ ہے جو ان کے کلیات میں بھی ملتا ہے.....شاہ حاتم کا یہ پہلو نظروں سے اوجھل ہی تھا۔''[4]

شاہ حاتم کے نثر پارے کی زبان بہت صاف ہے۔ چند جملے ملاحظہ کیجیے:

> ''ان سب دواؤں کو لے کر نہ رات ہو نہ دن ہو، نہ صبح ہو نہ شام ہو باسی پانی نہ تازہ پانی۔ اوس میں سکھا کر کالی کی سل پر ممنی کی بٹّی سے پیسے پھر مکڑی کی جالی کی صافی میں چھان کر فرشتے کے موت میں خشخش کے ساتویں حصے برابر گولی باندھے۔ وقت نزع کے بطخ کے دودھ سے ایک کف پا پھانکے۔ کھانے پینے سونے بیٹھنے دیکھنے بولنے سننے سونگھنے سے پرہیز کرے۔''[5]

محمد رفیع سودا نے شاعری کی جس صنف میں اپنا مقام پیدا کیا وہ قصائد ہیں۔ قصیدہ کے علاوہ

انھوں نے ہجویات بھی لکھی ہے جن میں سے زیادہ تر شخصی ہیں لیکن چند ہجو یہ نظمیں ایسی بھی ہیں جن میں ان کے عہد کا ماحول، معاشرت، سیاسی و سماجی زندگی میں پائی جانے والی ابتری وغیرہ پر روشنی پڑتی ہے۔ مثلاً 'قصیدہ تضحیک روزگار'، 'ہجو مشہدی فولاد خاں کوتوال' اور 'قصیدہ شہر آشوب' وغیرہ اہم ہیں۔ سودا نے ان میں سیاسی اور سماجی زندگی میں در آنے والی برائیوں اور خرابیوں کو مورد طعن بنایا ہے۔ سودا کی ان تخلیقات کو طنز و مزاح کے ضمن میں اس لیے بیان کیا گیا ہے کیوں کہ سودا نے لطیف مزاح کے ساتھ سماج میں موجود برائیوں کو طنز کا نشانہ بنایا ہے مثلاً 'قصیدہ تضحیک روزگار' میں سودا نے ایک گھوڑے کو استعارہ بنا کر مغل سلطنت کے زوال کا مرثیہ لکھا ہے۔ اس کو پڑھتے وقت قاری کے چہرے پر ہنسی کی لکیریں نمودار ہوتی ہی ہیں ساتھ ہی اسے مغلیہ سلطنت کے کھوکھلے پن کا بھی احساس ہوتا ہے۔ سودا کی طرح میر نے بھی ہجویں اور شہر آشوب لکھے ہیں۔ اگر اس عہد پر گفتگو کریں تو اس عہد میں بے اطمینانی کا دور دورہ تھا۔ مغلیہ سلطنت کمزور پڑتی جارہی تھی۔ دہلی پر آئے دن یلغار ہوتی تھی۔ آس پاس کے علاقوں کی بغاوت اور انگریز حکومت کی سازشیں اور مظالم عام تھے۔ ایسے پر آشوب اور ابتری دور میں شاعروں کا ہجو لکھنا بھی وقت کا تقاضا معلوم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بقول نثار احمد فاروقی:

> ''...عہد متوسط کے شعرا میں میر حسن، قائم چاند پوری، بقا اکبر آبادی، انشا، مصحفی اور نوا بدایونی کے کلام میں ہجویات کا عنصر ملے گا۔ ان میں بعض ہجویں جو ذاتی رنجش کے زیر اثر لکھی گئیں رکیک ہیں لیکن جہاں موضوع میں عمومیت پیدا ہوگئی ہے یا ہجو کا موضوع شخصیات نہیں ہیں وہاں طنز و مزاح کے اچھے نمونے بھی مل جاتے ہیں۔''[6]

نثار احمد فاروقی نے عربی اور فارسی زبان و ادب سے اردو میں در آنے والی متعدد صنفوں کا ذکر تو کیا ہی ہے، انھوں نے بہت سے ایسے الفاظ بھی بتائے ہیں جو خالص عربی اور فارسی شاعری سے ہمارے یہاں نہ صرف آئے بلکہ انھوں نے علامات کی شکلیں اختیار کر لیں۔ مثلاً واعظ اور زاہد، تسبیح و زنار، کعبہ و بت خانہ، مسجد و میکدہ وغیرہ۔ زاہد، شیخ اور واعظ وغیرہ مذہب کے لفظ اور ظاہری رسوم کو ادا کرنے والی علامات کے طور پر برتے جانے لگے، اس طرح صوفی، عاشق اور رند وغیرہ ظاہری چیزوں میں الجھنے کے بجائے ان گروہ کی نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں جن کی نظریں اپنے مقصد پر ہوتی ہے۔ اسی طرح قصیدہ میں پایا جانے والا مدح کا عنصر عربی اور فارسی ادب سے ہوتا ہوا اردو

شاعری میں داخل ہوا۔ شاعر اپنے ممدوح کی تعریف میں زمین و آسمان کے قلابے ملانے لگتا ہے اور بہت مبالغے سے کام لیتا ہے۔ یہ مبالغہ آرائی بھی اردو کی ادبی روایات کا ایک اہم حصہ بن چکی ہے۔ اسی طرح اردو ادب میں موجود معاصرانہ چشمک کا سراغ بھی ہمیں عربی اور فارسی ادب میں ملتا ہے۔ 'نقائض' جو جریر، فرزدق اور اخطل کے درمیان ملتے ہیں عربی تاریخ و ادب کا ایک اہم موضوع ہیں۔ ان معاصرانہ چشمک کے متعلق نثار احمد فاروقی لکھتے ہیں:

> ''فارسی کے شعرا بھی اس میدان میں عربی والوں سے پیچھے نہیں رہے اور اس معاملۂ خاص میں اردو نے بھی فارسی کا 'حق نمک' ادا کرنے میں کسر نہیں کی۔ چنانچہ اردو شاعری کے آغاز ہی سے ہمیں شاعروں کی چشمکیں اور معرکے ملنے لگتے ہیں۔ شاہ مبارک، میرزا مظہر، سودا اور ضاحک یا سودا اور فدوی، میر اور خاکسار یا میر اور بقا اسی طرح مصحفی اور انشا اور ناسخ و آتش یا ذوق و غالب کے معرکے اردو شاعری کو بعض دلچسپ تخلیقات دے گئے ہیں۔ ان ہجویات میں جتنا حصہ ادبی لحاظ سے قابل اعتنا ہے وہ ہمارے طنز و مزاح کے سرمائے میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔''[7]

دہلی کی تباہ حالی کے بعد جب اردو کا مرکز دہلی سے لکھنؤ کو منتقل ہو گیا تو دہلی کے شعرا بھی لکھنؤ کا قصد کرنے لگے۔ اس عہد میں بھی لکھنؤ فارغ البال تھا۔ یہی وجہ ہے کہ لکھنؤ کی شاعری میں عیش و عشرت کے مضامین زیادہ ملتے ہیں۔ بقول نثار احمد فاروقی لکھنؤ کے درباری ماحول میں ایسے مضامین کو زیادہ فروغ حاصل ہوا جو سستی لذت اور انبساط پیدا کرنے والے ہوں۔ یہ وہی دور ہے جس میں 'ریختی' کو پہلی بار اردو شاعری میں برتا گیا اور اس کے ایجاد کا سہرا رنگین اور انشا دونوں ہی اپنے سر باندھتے ہیں۔ 'ریختی' کے علاوہ نثار احمد فاروقی نے شاعری کی ایک اور صنف کی جانب اشارہ کیا ہے جس کو طنز و مزاح کے ضمن میں رکھا جائے یا نہ رکھا جائے اس پر کوئی فیصلہ نہیں ہو سکا ہے۔ دراصل اس صنف میں اس قدر عریاں الفاظ کا استعمال کیا جاتا ہے جن کو سماج میں اچھی نگاہوں سے نہیں دیکھا جاتا۔ یہی وجہ ہے کہ نثار احمد فاروقی اس طرح کی شاعری کو عریاں نویسی کے ذیل میں گردانتے ہیں:

> ''ایک اور صنف جسے طنز و مزاح میں تو کیا رکھا جائے گا لیکن پھکڑ یا عریاں نویسی کے ذیل میں آتی ہے وہ شاعری ہے جس میں جنسی اور شہوانی

جذبات کو تختۂ مشق بنایا گیا ہے اور ایسی علامتیں اور استعارے برتے گئے ہیں جنھیں ہماری مشرقی تہذیب میں 'بدتہذیبی' سمجھا جاتا ہے۔''[8]

اس طرح کی شاعری تو اکثر شاعروں کے کلام میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔لیکن جن شعرا نے انھیں زیادہ برتا ان میں سب سے پہلا نام جعفر زٹلی کا آتا ہے۔ان کے کلام میں عریاں اور فحش کلمات کی بھرمار ہے۔جعفر زٹلی کے بعد دیگر شاعروں کے یہاں بھی اس کے نمونے تلاش کیے جاسکتے ہیں لیکن اس طرح کی شاعری کو بطور موضوع برتنے والے شعرا میں 'افسق، زانی، چرکیں، عریاں دہلوی اور رفیع احمد خاں لکھنوی اہم ہیں۔

اس طرح کے کلام ابھی تک ہماری ادبی تاریخ کا حصہ نہیں بن سکے ہیں۔فحش نگاری چہرے پر مسکراہٹ ضرور لاتی ہے لیکن ہوتی معیوب ہے۔اس لیے ان شعرا کے کلام میں طنز ومزاح کے نمونے تو تلاش کیے جاسکتے ہیں لیکن ادبی تاریخ کا حصہ بنانے میں اب بھی پس وپیش ہے۔نثار احمد فاروقی نے عریاں نگاری کے ضمن میں ایک اہم پہلو کی جانب اشارہ کیا ہے کہ یہ واحد ایسی صنف ہے جو خالص اردو کی پروردہ ہے۔لکھتے ہیں:

''.....یہ کلام بلاغت نظام زیادہ تر سینہ بہ سینہ ہی چلتا ہے اس لیے اس کے ادبی تاریخ میں درآنے کا کوئی امکان نہیں۔اس طرح کے اشعار میں بھی فنکار کی ذہانت کے بڑے اچھے نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں اور اس اعتبار سے اردو شاعری عربی فارسی دونوں سے منفرد اور ممتاز ہے۔جسے عریانی کہتے ہیں وہ عہد جاہلیت کے عربی شعرا کے کلام میں بھی ملتی ہے اور فارسی ہجو گو شعرا جیسے عہد اکبری میں ملا شیدا وغیرہ بھی اس حد تک بڑھ جاتے ہیں مگر جتنی واشگاف گفتگو اردو میں ہوجاتی ہے وہ ان دونوں زبانوں میں ممکن نہیں۔اس کا اندازہ اس سے کر لیجیے کہ اردو زبان میں گالیوں کا جتنا وافر ذخیرہ ہے اس سے فارسی محروم ہے اسی طرح عربی بھی۔''[9]

اردو نظم میں طنز ومزاح کے نمونے تلاش کرنے کے بعد نثار احمد فاروقی نے اردو نثر کی طرف رجوع کیا ہے۔سب سے پہلے انھوں نے مرزا غالب کے خطوط میں اس کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔مرزا غالب کے خطوط میں شگفتگی اور برجستگی تو پائی جاتی ہے اور یہی ان کی بعض تحریروں کو طنز و

مزاح سے قریب بھی کرتی ہے۔ میں نے یہاں برجستگی لفظ کا استعمال کیا ہے۔ مرزا غالب خطوط لکھتے وقت ذہن میں آنے والے الفاظ کو تحریری شکل دے دیتے تھے، خیالات کو الفاظ کا جامہ پہنانے کے لیے انھوں نے الفاظ کی چھان پھٹک میں وقت ضائع نہیں کیا۔ چونکہ غالب کی فطرت میں ہی شوخی تھی اس لیے ان کے خطوط میں بھی جہاں وہ اپنے دوستوں سے بے تکلف نظر آتے ہیں، اس شوخی کی جھلک ملتی ہے۔

سرسید اور ان کے رفقا کا مقصد چونکہ اصلاحی تھا اس لیے ان کے یہاں طنز و مزاح کا عنصر تلاش کرنا تھوڑا مشکل کام ہے۔ اصلاحی مقصد چونکہ سنجیدہ رویے کا متقاضی ہوتا ہے اس لیے اس میں طنز و مزاح کی گنجائش بہت کم ہوتی ہے۔

اردو طنز و مزاح کی تاریخ میں 'اودھ پنچ' کا نام بہت اہم ہے۔ اس کا اجرا 1877 میں ہوا تھا اور اس کے ایڈیٹر منشی سجاد حسین تھے۔ اودھ پنچ نے انگریزی حکومت پر طنز کرنے اور عوام کے ذہنوں کو بیدار کرنے میں اہم کردار ادا کیا تھا۔ اس کے لکھنے والوں میں اکبر الٰہ آبادی، رتن ناتھ سرشار، تربھون ناتھ ہجر، سید محمد آزاد، مچھو بیگ ستم ظریف، احمد علی شوق، محفوظ علی بدایونی اور جوالا پرشاد برق وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ 'اودھ پنچ' اور اس کے ماحول کے باہمی ربط نے ایک ایسا حلقہ پیدا کر دیا جن کا شمار خالص مزاح نگاروں کی صف اول میں کیا جاتا ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ طنز و مزاح میں یہ حضرات علم بردار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ نثار احمد فاروقی طنز و مزاح کے حوالے سے اودھ پنچ کی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اردو طنز و مزاح کی کوئی تاریخ لکھی جائے۔ خواہ وہ مختصر ہو یا مطوّل اس میں اودھ پنچ کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔''[10]

نثار احمد فاروقی نے 'اودھ پنچ' کے متعلق ایک اہم اور دلچسپ بات یہ بتائی ہے کہ اردو صحافت میں اس سے پہلے کبھی کارٹون نہیں چھاپا گیا۔ 'اودھ پنچ' نے پہلی مرتبہ کارٹون چھاپنے کو اردو صحافت میں رائج کیا۔ یہ کارٹون سماجی مسائل کے ساتھ ساتھ سیاسی مسائل پر بھی ہوتے تھے۔ 'اودھ پنچ' سے پہلے اردو نثر میں طنز و مزاح کے نمونے بڑی مشکل سے ملتے ہیں۔ نثار احمد فاروقی کو بھی اس کا احساس تھا کہ طنز و مزاح کا کوئی اعلیٰ نمونہ اگر 'اودھ پنچ' میں لکھنے والوں کے سامنے ہوتا تو شاید 'اودھ پنچ' میں اس طرح کی شائع ہونے والی تحریروں کا معیار بہت بلند ہوتا۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اودھ پنچ نے جس انداز کی مزاحیہ صحافت اردو میں رائج کی وہ یوں

بھی قابل قدر ہے کہ اس سے پہلے اس انداز کا اور کوئی نمونہ اردو میں موجود نہیں تھا۔ یہ صحیح ہے کہ اس کی ظرافت کا معیار کچھ بہت اعلیٰ نہیں تھا..... مگر اس کو کیا کیا جائے کہ اس دور کے حالات اسی طرح کے معیار و مذاق کا مطالبہ کر رہے تھے۔''[11]

اودھ پنچ کی خدمات کے متعلق ایک جگہ اور رقم طراز ہیں:

''اودھ پنچ کا ایک کارنامہ اسے اردو طنز و مزاح کی تاریخ میں زندہ رکھے گا کہ اس نے ایک تہذیبی بحران کے زمانے میں لوگوں کو ہنسایا او رلکھنے والوں کی ایک پوری جماعت ایسی تیار کر دی جس کا اثر اردو نثر کے اسالیب پر آج تک باقی ہے۔''[12]

نثار احمد فاروقی نے 'اودھ پنچ' میں ممتاز حیثیت رکھنے والے اکبر الہ آبادی اور رتن ناتھ سرشار کی طنز و مزاح نگاری پر سرسری انداز میں گفتگو بھی کی ہے۔ یہ تو معروف شخصیتیں ہیں جن پر ہر زمانے میں گفتگو ہوتی رہی ہے لیکن نثار احمد فاروقی نے 'اودھ پنچ' کے حوالے سے بہت سی ایسی شخصیتوں پر بھی اظہارِ خیال کیا ہے جنھوں نے قلمی ناموں سے اپنی تحریریں چھپوائیں اور ہمیشہ پردۂ خفا میں رہے۔ ان میں سے چند ایسے ہیں جو بعد میں اپنے اصلی نام اور شکل وصورت کے ساتھ سامنے آئے۔ مثلاً محفوظ علی بدایونی کی تحریریں ہمیشہ ان کے قلمی ناموں سے چھپتی تھیں۔ خود منشی سجاد حسین نے اپنی بہت سی تحریریں مختلف ناموں سے شائع کی تھیں۔[13]

'اودھ پنچ' کی پرانی فائلوں میں بہت سی ایسی تحریریں ہیں جن کے اصل ادیب و نقاد کا آج تک پتا نہیں چل سکا ہے۔ نثار احمد فاروقی نے ایسے لوگوں کو 'اودھ پنچی فنکار' کہہ کر مخاطب کیا ہے:

''ایک گروہ 'اودھ پنچی فنکاروں' کا ایسا بھی ہے جو ابھی تک پردۂ خفا میں ہے۔''[14]

'اودھ پنچ' میں بہت سی تحریریں لافر، مولانا دکنی، مولانا جنوبی، مس چشتیہ اور مس سہروردیہ کے فرضی ناموں سے ملتی ہیں۔ نثار احمد فاروقی کی تحقیق ہے کہ ان سب کے پیچھے مولوی عبدالغفور شہباز کے شاگرد سید فضل ستار نقوی ہیں جن کا تخلص 'لاابالی' تھا۔

جدید عہد کے آغاز میں مصنفوں اور ادیبوں کی ایک بہت بڑی جماعت اردو ادب میں موجود تھی۔ مہدی افادی، سلطان حیدر جوش، سجاد حیدر یلدرم، منشی پریم چند، علی عباس حسینی، قاضی

عبدالغفار، ملا رموزی، خواجہ حسن نظامی، ظفر علی خاں، عبدالماجد دریابادی، امتیاز علی تاج، عظیم بیگ چغتائی، فرحت اللہ بیگ اور عبدالمجید سالک کے نام اہم ہیں۔ ان شخصیات میں سے چند ہی ایسے ہیں جنھوں نے طنز و مزاح کے میدان میں بھی طبع آزمائی کی مثلاً ظفر علی خاں، ملا رموزی، عظیم بیگ اور فرحت اللہ بیگ۔ اس کے بعد آنے والے عہد میں طنز و مزاح میں متعدد نام سامنے آتے ہیں:

> ''.....اس میں سرفہرست نام رشید احمد صدیقی کا ہے پھر آوارہ، پطرس بخاری، کنہیا لال کپور، کرشن چندر، شوکت تھانوی، شفیق الرحمٰن، ابراہیم جلیس، فکر تونسوی، غلام احمد فرقت، احمد جمال پاشا، مشتاق احمد یوسفی، ابن انشا، مجتبیٰ حسین وغیرہ۔ ادھر نظم کے میدان میں اودھ پنچ کے بعد ریاض خیرآبادی کا 'فتنہ وعطر فتنہ' ہے اور عہد جدید کے آغاز میں ظریف لکھنوی، احمد پھپھوندوی، جوش ملیح آبادی، شاد عارفی، سید محمد جعفری، سید ضمیر جعفری، مجید لاہوری، واہی نقوی، راجا ہندی علی خاں، دلاور فگار، رئیس امروہوی اور شہباز امروہوی، سرور ڈنڈا اور سلیمان خطیب کا نام لیا جاسکتا ہے۔''[15]

نثار احمد فاروقی نے طنز و مزاح کے ضمن میں 'مزاحیہ کالم' پر بھی گفتگو کی ہے۔ مزاحیہ کالم لکھنے کی ابتدا غالباً مولانا محمد علی جوہر نے اپنے اخبار 'ہمدرد' سے کی تھی۔ محمد علی جوہر کے علاوہ اخباروں میں مزاحیہ کالم لکھنے والوں میں عبدالمجید سالک (انقلاب) عبدالماجد دریابادی (سچ اور صدق)، چراغ حسن حسرت (شیرازہ اور امروز)، مجید لاہوری (نمک دان) اور فکر تونسوی (ملاپ) خاصے اہم ہیں۔ نثار احمد فاروقی نے اردو اخباروں میں موجود 'مزاحیہ قطعہ' پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ مزاحیہ قطعہ کسی ایک موضوع پر ہوتا ہے اس طرح کے قطعات آج بھی 'انقلاب' اور 'راشٹریہ سہارا' اردو میں شائع ہوتے ہیں۔ نثار احمد فاروقی نے طنز و مزاح کے ضمن میں مزاحیہ ناولوں پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ لیکن انھیں اس بات کا افسوس بھی ہے کہ جدید عہد میں جو طنز و مزاح نگار سامنے آئے ہیں وہ اسلوب و ادب کے لحاظ سے بھی اس برجستگی اور شائستگی کا معیار قائم نہیں رکھ سکے جس کو رشید احمد صدیقی، پطرس بخاری اور کنہیا لال کپور وغیرہ نے قائم کیا تھا۔

○

حوالہ جات:

1۔ فاروقی، نثار احمد، اردو ادب میں طنز و مزاح کی روایت، دراسات، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 1978، ص 33

2۔ ایضاً، ص 33

3۔ ایضاً، ص 34-33

4۔ جین، گیان چند، دراسات کا مصنف، کتاب نما (نثار احمد فاروقی نمبر)، دسمبر 1993، ص

5۔ بحوالہ فاروقی، نثار احمد، اردو ادب میں طنز و مزاح کی روایت، ص 35

6۔ ایضاً، ص 35

7۔ ایضاً، ص 38

8۔ ایضاً، ص 39

9۔ ایضاً، ص 40

10۔ ایضاً، ص 41

11۔ ایضاً، ص 43

12۔ ایضاً، ص 44

13۔ ایضاً، ص 45

14۔ ایضاً، ص 45

15۔ ایضاً، ص 47-46

ضیاء اللہ انور

شفیع جاوید: رات، خواب اور تنہائی کا استعارہ

شفیع جاوید سے میری پہلی ملاقات ان کی رہائش گاہ پر ہوئی تھی۔ ایک خوبصورت سا مکان، جس میں ہر ایک چیز سلیقے سے اپنی جگہ رکھی تھی۔ یوں جیسے ان چیزوں کو عرصے سے کسی کا لمس میسر نہ آیا ہو۔ ایک ضعیف العمر شخص جس کی تنہائی کا سلسلہ گھڑیال کی آواز ہی دور کرتی ہو۔ جس کے قدموں میں اب زمانے کے ساتھ چلنے کی سکت نہ رہی ہو۔ جس کے قدموں کی رفتار گھڑیال کی سوئی سے بھی زیادہ سست ہو چکی ہو اس کے لیے وقت کا تھم جانا ہی مناسب تھا۔ 12/دسمبر 2019 کی رات گھڑیال کی آواز تھم سی گئی اور رات کی تنہائی میں شفیع جاوید کا ہشاش بشاش چہرہ دھندلا گیا۔ لیکن اس پہلی ملاقات کا نقش ذہن میں ٹھہر سا گیا۔ اس ملاقات نے ان کی تخلیقات سے رشتہ استوار کرنے پر مجبور کیا۔ مزید ان کی تخلیقات نے رات، خواب اور تنہائی کے نکتے پر لا کھڑا کیا۔

شفیع جاوید نے انتہائی خاموشی سے لکھنا پڑھنا جاری رکھا۔ 1953 میں اپنا پہلا افسانہ خلق کرنے والے تخلیق کار نے قریباً 60 / 65 سال تک افسانے لکھے۔ لیکن ان افسانوں میں کسی قسم کا کوئی ہو ہلا نہیں، ان میں بلا کی سنجیدگی اور غور و فکر کا سامان ہے۔ شفیع جاوید کی کہانیاں ان کی یادوں کا جزیرہ معلوم ہوتی ہیں جس کے محور میں ان کی ذات بستی ہے۔ وہ اپنی کہانیوں میں واحد متکلم کے صیغے کے ذریعے اپنی ذات کی پرتیں کھولتے اور اسے دریافت کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی کہانیوں میں جس شئے نے مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا ہے، وہ رات، خواب اور تنہائی کا تکون ہے۔ ان کی بیشتر کہانیاں انہیں کے جلو میں پروان چڑھتی ہیں۔ ان کے خواب تنہائی کے عالم میں بیانیہ کا روپ دھار لیتے ہیں اور پھر رات کی پر اسراریت ان کی کہانیوں میں دھیرے دھیرے

شہر یار کے اس شعر سی اترتی دکھائی پڑتی ہے:

پہلے نہائی اوس میں پھر آنسوؤں میں رات
یوں بوند بوند اتری ہمارے گھروں میں رات

رات کی پراسراریت اور اس کی نمی مصنف کے قلم سے نکل کر قاری کے ذہن پر نقش قائم کرتی ہے۔ قاری رات کی تنہائی میں افسانہ نگار کے ہمراہ ہو لیتا ہے۔ اور کہانی کے توسط سے مصنف کی تنہائی کا ساتھی بن کر اس کے خوابوں کی سرزمین پر اترنا چاہتا ہے لیکن مصنف قاری کو اس کی اجازت نہیں دیتا ہے۔ تنہائی کا درد اور یادوں کی کرچیاں ہی شفیع جاوید کی راتوں کو آباد رکھتی ہیں۔ وہ قاری کو انہیں دکھاتے اور سیر کراتے ضرور ہیں لیکن وہ اپنی رات کو ساجھا کرنے کے قائل نہیں۔ رات خالص ان کی اپنی ہے۔ یہ رات میرو ناصر سے علیحدہ حیثیت رکھتی ہے۔ یہ رات والپُر گس کی آسیب زدہ رات سے بھی مختلف ہے۔ اس رات میں درد کے ساتھ عجیب سکون بھی ہے۔ اس سکون نے ہی شفیع جاوید کو مضطرب رکھا ہے۔ بظاہر ان کی شخصیت کا سکون اپنے جلو میں ہزار ہاو ہو چھپائے رکھتا ہے۔ ان کی کہانیوں میں اس کا عکس ہمیں یکسر دکھائی دیتا ہے۔ افسانہ 'حکایت ناتمام' کا ضعیف العمر شخص پوری کہانی میں بظاہر جس قدر پرسکون دکھائی دیتا ہے، اس کے جلو میں ہمیں اس کے اندرون میں اٹھتا طوفان بھی نظر آتا ہے جسے مصنف نے واحد متکلم کی سرگوشی کے ذریعہ بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک ضعیف العمر شخص کے جذبات و احساسات اور اس کی ذہنی کشاکش کس قدر لطیف اور باریک ہو سکتے ہیں، افسانہ کا راوی اس کی ایک بہترین مثال ہے۔ لیکن افسانہ نگار کا اصل کمال اس بات سے ظاہر ہوتا ہے کہ راوی اپنی اولاد سے اپنے اندرون کی ہیجانی صورت کو چھپانے میں کس طرح کامیاب رہا ہے۔ وہ کیسے اپنے خوابوں کی کرچیاں سمیٹ کر اسے اپنے وجود میں تحلیل کر لیتا ہے:

''وہ سوچتا ہے اپنے خوابوں کے ریزے اسے کیسے دکھاؤں، کیسے سمجھاؤں، جس پر گذرتی ہے بس اسی پر گذر جاتی ہے اور پھر بچوں سے ہر بات نہیں کہی جاتی۔'' (افسانہ حکایت ناتمام، مجموعہ رات، شہر اور میں۔ ص:19)

خوابوں کے ٹوٹنے اور بکھرنے کا درد انتہائی تکلیف دہ ہوتا ہے خاص کر عمر کے اس حصے میں جب انسان تنہا رہ جاتا ہے۔ ایسی حالت میں خواب اور یادیں ہی اس کی زندگی کے خلا کو پُر کرنے کا اہم وسیلہ بن جاتے ہیں۔ ایسے میں خوابوں کا بکھراؤ زندگی کے سمٹ جانے کا علامیہ ہے۔

خواب اس کے لئے مختلف پیکروں میں ڈھلنے لگتا ہے۔ افسانہ 'وہ ایک رات' کا راوی رات کی خاموش فضا میں فون پر جس خاتون سے باتیں کرتا ہے، اس کا نام سپنا ہے، سپنا، خواب کا متبادل ہے۔ خواب اس ضعیف العمر کے لئے ایک خوبصورت سراپے میں ڈھل جاتا ہے۔ اور یہی مصنف کو بیدار کیے رہتا ہے۔ یہ رات کی تاریکی میں اس کی غم گسار ہے۔ اس کے ہونے کا احساس دلاتی ہے۔ کہانی میں فون ایک ایسا آلہ ہے جو خواب اور حقیقت کی دو دنیاؤں کو جوڑنے کا کام کرتا ہے۔ اور جب فون بند ہو جاتا ہے تو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے آوازوں کی دنیا کے ساتھ ساتھ خوابوں کی دنیا بھی معدوم ہوگئی ہو۔ دو دنیاؤں کا ربط ٹوٹ سا گیا ہو۔ راوی اس رابطے کو بحال رکھنے کی کوشش کرتا ہے، اپنی ساری قوت سمیٹ کر رات کو روکنا چاہتا ہے۔ رات جس کے وجود سے خواب کا نگر آباد ہے۔ وہ ریت کی طرح پھسلتی جاتی ہے۔ رات کی گذر کے ساتھ راوی کے خواب کے ٹوٹنے کا خوف اس کی تنہائی کو مزید گہرا کر دیتا ہے، اس پر خاموشی طاری ہونے لگتی ہے۔ خوابوں کی حرکیت اس کے وجود میں ہی کہیں گم ہوگئی ہے۔ رات اس کے لئے فعالیت کا استعارہ تھی۔ بایں سبب وہ رات کو روک لینا چاہتا تھا۔ رات کو روک کر رکھنے کی خواہش اور اس میں ناکامی، راوی کے وجود پر ایک عجیب قسم کی مایوسی طاری کر دیتی ہے۔ اور رات کے گذر جانے کا اعتراف بیانیہ کے سلسلہ کو روک دیتا ہے۔ یوں بظاہر کہانی ختم ہو جاتی ہے۔ کہانی ختم ہوتی ہے یا ایک نئی کہانی کو جنم دیتی ہے۔ یہ افسانہ نگار قاری کی صواب دید پر چھوڑ دیتا ہے۔

خوابوں کی گزرگاہ بھی علاحدہ منزلیں ہیں۔ ان منزلوں پر پڑاؤ ڈالنا اور ان سے آگے گذر جانا ہی شفیع جاوید کا خاصہ ہے۔ خواب انہیں نئی توانائی بخشتے ہیں۔ وہ اپنی کہانیوں کے توسط سے اپنے خوابوں کی پرورش کرتے ہیں۔ ان کے لیے خوابوں کا وجود ہی ان کے ہونے کا ثبوت ہے۔ ''اگر نہ ہو یہ فریب پیہم تو دم نکل جائے آدمی کا'' ان کے لئے خواب کی موت امیدوں کا مرجانا ہے۔ اور امید زندگی کی روشنی۔ یوں وہ خواب، امید اور زندگی میں ایک غیر مختتم رشتہ استوار کرتے ہیں:

> ''اپنے خوابوں کو مرنے مت دینا کہ ان کا مرنا امیدوں کا مرجانا ہے... پھر ایک خواب میں کسی نے کہا 'یہ بھی لیتے جایئے... اور میری پیاس سپنوں اور شبدوں کے علاوہ اور کچھ نہیں لیکن میں تنہا نہیں ہوں، یہ کمرہ ہے، تاریکی ہے، خاموشی ہے، خواب ہیں، یہ بند کھڑکی ہے...''

(افسانہ رات، شہر اور میں، ص:25)

مصنف خواب کو زندہ رکھنے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے۔ اس کے لئے زندگی اسی کوشش سے عبارت ہے۔ مجموعہ 'رات شہر اور میں' سے لے کر مجموعہ 'بادبان کے ٹکڑے' تک آتے آتے ہمیں مصنف کے یہاں مایوسی کا غلبہ دکھائی دینے لگتا ہے۔ افسانہ 'رات، شہر اور میں' میں جہاں راوی کے توسط سے افسانہ نگار خواب اور امیدوں کے زندہ رکھنے کی بات کرتا ہے وہیں بادبان کے ٹکڑے کے افسانہ 'کہاں ہے ارض وفا' میں راوی اپنی امیدوں کو ہار چکا ہے، اس کے خواب آتش زیست کی نذر ہو چکے ہیں:

> ''تم امید کی زندگی جیتی ہو اور میں نے اپنی امیدوں کی چتا پر بہت پہلے ہی آگ رکھ دی ہے۔ اب صرف خوابوں کا دھواں دیکھتا ہوں۔ اس دھوئیں میں میری جیون ریکھا کھو گئی ہے۔'' (افسانہ کہاں ہے ارض وفا، کتاب بادبان کے ٹکڑے)

خوابوں کا دھواں اور امیدوں کی چتا، یہ دونوں ایسے تلازمے ہیں جن سے ہم افسانہ نگار کے ذہنی کرب کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ اس کی تخلیقیت کے گہنانے پر ماتم کناں ہوتے ہیں۔ خواب جو اس کے لئے امیدوں کی ڈور تھی اور امید جس پر دنیا قائم ہے، اس کے لئے تھم سی جاتی ہے۔ مصنف کے خواب رفتہ رفتہ کہیں دھندلکے میں کھوتے جا رہے ہیں۔ اس کے حافظے پر تاریکی مسلط ہو رہی ہے۔ تاریکی رات کا تلازمہ ہے۔ اور رات خواب کا پیش خیمہ ہے۔ یوں رات اور خواب دونوں تنہائی کی مرہون ہیں۔ شفیع جاوید نے اپنی کہانیوں میں رات، خواب اور تنہائی کی اس تثلیث کو فنی چابکدستی کے ساتھ برتا ہے۔ اور ان میں اپنی یادوں اور تجربے کی گانٹھ لگائی ہے۔ یہ گانٹھ اس قدر مضبوط ہے کہ قاری کو اپنی گرفت میں لئے رہتی ہے۔

یہی ہے زندگی کچھ خواب چند امیدیں
انہیں کھلونوں سے تم بھی بہل سکو تو چلو

رات کا سایہ، اس کی تاریکی اور خوابوں کا بکھراؤ ادب میں نیا نہیں ہے۔ کلاسکی عہد سے یہ استعارے ادب میں برتے گئے ہیں لیکن شفیع جاوید نے رات اور خواب کو عمومی معنی پہنانے کے بجائے اپنی تنہائی کا خاص معنی عطا کیا ہے۔ شفیع جاوید کی رات اور خواب کی تفہیم کے لئے ہمیں ان کی تنہائی کا ساتھی بننا پڑتا ہے۔ ایسی تنہائی جو اس شخص کا حصہ رہی ہے جو حساس اور باشعور ہے، جس

نے اپنا رشتہ تخلیق سے استوار کیا ہے۔ تخلیق کا کرب اور اس کی اذیتیں برداشت کی ہیں۔ شفیع جاوید نے ان تمام مراحل سے گذر کر اپنی تنہائی کو تخلیقیت کا رنگ عطا کیا ہے۔ ان کی تنہائی کا ساتھی بننے کیلئے ہمیں ان کے افسانے کے راوی کے ساتھ سفر کرنا پڑتا ہے۔ افسانے کے راوی کی انگلیاں پکڑ کر چلنا ہوتا ہے۔ کبھی یہ روای واحد متکلم کی شکل میں ہماری رہنمائی کرتا ہے تو کہیں واحد غائب کی صورت میں۔ راوی کہانی کی جیسی اور جتنی پرتیں کھولتا جاتا ہے ہمیں ان کی تنہائی کا احساس اتنا شدید ہوتا ہے۔ 'حکایت ناتمام' ہو یا 'رات شہر اور میں' کا راوی یا افسانہ 'دشت تنہائی' کا شاہد، سب کی شرست میں تنہائی کا جوگ ہے۔ اور مصنف ان افسانوں کے توسط سے خود کو یہ دلاسا دے رہا ہے:

''بھروسہ رکھو، اس بے رحم دنیا میں مَیں ہوں نا، تم اکیلے...!'' (افسانہ دشت تنہائی)

لیکن اس دلاسے میں کتنی ناپختگی ہے، اس کا احساس جملے کے ادھورے رہ جانے سے ہوتا ہے۔ تنہائی کا سایہ ان کی بعد کی کہانیوں میں مزید گہرا تا چلا گیا ہے۔ 'رات شہر اور میں' کے افسانوں کے بعد 'بادبان کے ٹکڑے' میں کہانی کے کینوس پر تنہائی نے اپنے نقش جما لئے ہیں۔ افسانہ نگار کی ضعیف العمری اور ذاتیات نے تنہائی کو اپنا رفیق سفر بنالیا ہے، اور اسی مصالحت میں ہمیں ان کے لئے عافیت بھی معلوم ہوتی ہے:

''...میں خاموش دیکھتا رہا تو روی نے کہا جب بھی اپنا دل ٹٹولو گے، اپنے دل میں جھانک کر دیکھو گے، خود کو تنہا پاؤ گے۔ زندگی جو بھی ہے جیسی بھی ہے، گلے لگا لو اسے اور آج میں صرف آج میں خوش رہنے کا ہنر سیکھ لو...'' (افسانہ دشت تنہائی، ص:69)

تنہائی افسانہ نگار کی محبوبہ ہے، شاید یہی سبب ہے کہ وہ زندگی کو گلے لگانے سے کتراتا ہے۔ زندگی کا ہاؤ ہو تنہائی کے سکون کو برہم کر دیتا ہے۔ تنہائی جو مصنف کو ذہنی غذا عطا کرتی ہے۔ وہ رات کی تاریکی میں اس سے ہم کلام ہوتی ہے اور کہانی کا تانا بانا بننے لگتی ہے۔ یہ تنہائی کبھی 'یادوں کا موسم' جیسا افسانہ خلق کرتی ہے تو کبھی 'دشت تنہائی میں' جیسا، یہ سلسلہ یوں ہی چلتا رہتا ہے اور 'کہانی ختم نہیں ہوتی' تک پہنچتا ہے۔ کہانی خود مصنف کے کاندھے پہ سر رکھ کر یوں ہم کلام ہوتی ہے:

''میں کہانی ہوں شیل بھدر، میں سبھدرا ہوں، مجھ سے کہانی سنو گے؟ کون سی کہانی؟ زندگی اور دنیا نے اور وقت نے اور یگوں نے جو کچھ

مجھے دیا ہے، اس کی کہانی۔ تمہیں سب یاد ہے؟ سنا سکو گی؟ ہاں شیل بھدر سنا سکتی ہوں کہ نہ آواز مرتی ہے، نہ کہانی ختم ہوتی ہے کہ قصہ کائنات ہے نا، یا شیل بھدر کہ کائنات ہی قصہ ہے...'' (افسانہ کہانی ختم نہیں ہوتی)

کہانی میں سبھدرا اور شیل بھدر کا یہ رشتہ تنہائی کا مرہون ہے جبکہ کہانی کا گہرا رشتہ رات کی تاریکی سے ہے۔ ہماری تہذیبی روایتوں میں یہ بات عام ہے کہ قصہ دن کی روشنی میں سننے سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ اس لیے سبھدرا رات کی تاریکی اور شیل بھدر کی تنہائی میں اس سے ہم کلام ہوتی ہے۔ اور یہ تنہائی کا ہی مرہون ہے کہ وہ اس جانب توجہ مبذول کراتی ہے کہ قصہ کائنات ہے یا کائنات قصہ میں تحلیل ہوگئی ہے؟ لیکن افسانہ نگار کی تنہائی نیا اس کے افسانوں میں زمانوں کی ترتیب کو ہی تحلیل کر دیا ہے۔ ماضی، حال میں اور حال مستقبل میں یوں غوطے لگاتا ہے کہ یگوں یگوں کی کہانی ہمیں صفحۂ قرطاس پر سمٹتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

''...سب ایک ساتھ مل کر اَسرار تخلیق کرتے ہیں، پتہ نہیں چلتا رنگ کدھر ہے، سائے کدھر ہیں، سرگوشیاں کدھر ہیں اور خوشبو کہاں ہے لیکن اس کے باوجود سب کچھ محسوس ہوتا ہے اس طرح کہ ہاتھ بڑھاؤں تو شاید چھو سکوں، لیکن میں ایسا نہیں کرتا ہوں کیونکہ خواب کے ٹوٹنے کا خوف حاوی ہو جاتا ہے اور ایسی خوابناک دنیا کون کھوئے؟'' (افسانہ رات، شہر اور میں،، ص: 29)

شفیع جاوید کے افسانوں کی یہ پُر اسراریت ان کے افسانوں کا خاصہ کہی جا سکتی ہے۔ اس پُر اسرار فضا میں ہمیں خواب کا نگر آباد دکھائی دیتا ہے۔ جس میں کہانی کے کل پرزے روشن ہیں۔ یہ کہانی صدیوں سے سنی سنائی جاتی رہی ہے۔ شفیع جاوید نے شیل بھدر کی طرح اپنی کہانی کے سلسلہ کو ایک نیا موڑ دیا ہے۔ اور جس طرح شیل بھدر نے راج پاٹ کو ترک کر کے جنگل کی راہ لی تھی ویسے ہی وہ دنیا کی موہ مایا کو چھوڑ کر اپنی کہانیوں میں تحلیل ہو گئے ہیں۔ کیوں کہ 'کہانی ختم نہیں ہوتی'۔

کہانی لکھتے ہوئے داستاں سناتے ہوئے
وہ سو گیا ہے مجھے خواب سے جگاتے ہوئے
(سلیم کوثر)

○

تفسیر حسین

افسانے کی آزاد قرأت تنقیدی حصار اور منٹو

جب ہم کسی متن کو پڑھنے کا ارداہ ظاہر کرتے ہیں تو بالفور کسی بامعنی تحریر سے آشنائی، اس کے رسم خط، تہذیب و تاریخ سے شناسائی کو لازمی خیال کرتے ہیں۔ صرف متن کی قرأت کا اطلاق شعبہائے علوم کے کسی بھی شعبہ پر ہوسکتا ہے کہ متن کی نوعیت متعین نہیں لیکن جیسے ہی ہم یہ کہتے ہیں کہ افسانے کی قرأت تو اس کا نہ صرف شعبہ یعنی ادب متعین ہوتا ہے بلکہ افسانے کے ساتھ صنف کے فنی تقاضے ایک مخصوص ہیئت اور اس ہیئت سے وابستہ لوازم اور ان کی تاریخ میں ہونے والا تغیر وارتقا، یہ سب قرأت پر بذات خود عائد ہوجاتے ہیں۔ اس لئے آزاد قرأت کا سوال ہی ہمارے مبحث سے باون کوس دور جا پڑتا ہے اور ایک صنف کی پڑھت کے تقاضے ہی ہمارے دائرۂ سوال میں باقی رہتے ہیں۔

متن کی قرأت ایک ایسا موضوع ہے جس پر ہمارے یہاں (اردو میں) پہلے سے غور وخوض جاری ہے۔ اس موضوع سے متعلق ایسی تحریریں جو باضابطہ قرأت کے عمل اور طریق کار کو نشان زد کرتی ہیں اور جن تک ہماری رسائی ہوئی، وہ قدوۃ الناقدین شمس الرحمٰن فاروقی اور قاضی افضال حسین کی تحریریں ہیں۔ ان فاضلوں نے متن کی قرأت کے حوالے سے بہت سی کارآمد باتیں بتائی ہیں جو متن کی کثیر المعنویت، تنوع اور مختلف الجہتی کو سمجھنے اور جاننے میں معاون ہیں۔

متن کے تشکیلی عناصر میں فکر وفن کی سطحوں پر جو چیزیں موجود ہوتی ہیں، انھیں قدوۃ الناقدین نے علمیاتی و وجودیاتی دو خانوں میں تقسیم کیا ہے۔ متن کی فنی تشکیل میں کارفرما وہ عوامل جو بطور ادب وصنف کے متن کو وجود میں لاتے ہیں، وجودیات کے دائرہ میں آتے ہیں اور ایک طرح سے ان کا تعلق متن کے سیاق سے ہوتا ہے۔ علمیات سے مراد متن کے مواد کی فکری جہت، سماجی سروکار اور

ثقافتی انسلاکات ہیں۔ کسی متن کی علمیاتی قرأت کے مسائل میں سے اہم مسئلہ زاویہ/طرز قرأت کی فلسفیانہ اساس کا وجودیات متن پر حاوی ہو جانا ہے۔

متن کی آزاد قرأت کا تصور اگر کم سے کم پابندی میں روبہ عمل لایا جا سکتا ہے تو وہ متن کی وجودیات سے رشتۂ قرأت استوار رکھ کر ہی لایا جا سکتا ہے۔ ایک قاری متن کے مزاج و تشکیل میں کارفرما فکر کو مدنظر رکھ کر اس کی علمیاتی جہت کو بھی شامل قرأت کر سکتا ہے۔ ایسا کرنے میں متن کی وجودیات/سیاق کو پاسبانی کا مقام دے تو متن کی قرأت سے حاصل ہونے والے معنوی جہات کے فلسفیانہ انتشار اور فنی انحراف میں بدلنے سے ایک حد تک نجات حاصل کی جا سکتی ہے۔

متن کی قرأت کے علمیاتی اوزار اپنے ساتھ ہمیشہ یہ اندیشے لئے چلتے ہیں کہ کب وجودیات متن شعور سے پھسل جائے اور ہم فنی متن کے منطقے سے نکل کر سماجی علوم اور فلسفیانہ موشگافیوں کے دریا میں غوطے کھانے لگیں۔ متن کی وجودیاتی قرأت بھی ایسی نہیں ہے کہ اسے تعصب سے ماورا قرار دیا جائے۔ لفظیات کی نشانیات کو قائم کرنے میں اگر بے محابا آزادی سے کام لیا جائے اور فنی تدبیر کا سرا پکڑتے ہوئے بھی ایسی آزادی کو بروئے کار لایا جائے تو اس صورت میں بھی متن کی معنی خیز قرأت سے چوکنے کا امکان محو نہیں ہوتا۔ کسی بھی فنکار کو کسی ایک خانہ میں رکھ کر دیکھنے اور سمجھنے اور اس خانہ سے اسے باندھنے کی کوشش کی جائے تو فن کی متنوع جہتیں سامنے آنے سے رہ سکتی ہیں، اس لئے متن کے خالق کی تمام کاوشوں میں ذہن کے دریچے کو کشادہ رکھنا اور امتزاجی طریق قرأت کو راہ دینا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ قدوۃ الناقدین لکھتے ہیں:

> ''ایسا نہیں ہے کہ کوئی بھی قرأت ایسی ممکن ہے جو قاری کے تعصّبات سے بالکل آزاد ہو۔ ہم اپنی قرأت کے نتائج بیان کرنے کے لئے کون سا طریق کار استعمال کریں یا ہمارا عمل قرأت کس نظریہ کی روشنی میں عمل میں لایا جائے یہ خود ہی تعصّباتی کاروائی ہے۔ کیوں کہ ایک طریق کار کو، ایک نظریہ کو قبول کرنا دوسرے طریقوں یا نظریوں کو رد کرنے کا حکم رکھتا ہے۔ بنیادی بات صرف یہ ہے کہ جو بھی طریق کار اپنایا جائے ہمیں اس کی خوبیوں کے ساتھ اس کے حدود کا بھی پورا پورا علم ہو اور ادب کو فلسفہ کا بدل نہ سمجھ لیا جائے''[1]

صرف ادب کی قرأت میں نہیں بلکہ ادب تخلیقنے میں بھی علمیات کا پہلو حاوی ہو سکتا ہے۔ ملی

وقومی خیر اندیشی اور فکری موشگافی کرداروں کی معقول نقل وحرکت سے وقوعوں کی تشکیل کرنے کے بجائے ،ان سے دوسرے کام نکالنے لگتی ہے۔اس لئے علمیات کی سطح پر متن سے معاملہ کرتے وقت متن کی فنی خوبیاں پیش نظر ہونی چاہئیں،جیسا کہ بتایا گیا ہے:

''یہ ہمارا مسئلہ ہے کہ علمیاتی سطح پر کلام کرتے وقت فن پارے کے فنی وجودیاتی نکات سے اپنی وفاداری قائم رکھیں تا کہ فن پارے کا پورا حق ادا ہو سکے'' [2]

متن کو پڑھنے کا ایک طریقہ جو مابعد جدید فکر وفلسفہ کا زائیدہ ہے، لاتشکیلی قرأت کا طریقہ ہے جو کسی محدود تعریف کا پابند ہونے سے انکاری ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس سے ایسے روابط اور انسلاکات سامنے آجاتے ہیں جو ماقبل میں قابل اعتنا نہیں جانے گئے یا پھر ان پر پردہ پڑا رہا۔اس طریقۂ قرأت کے مؤیدین کا ماننا ہے کہ یہ متن کے معانی کو حتمی شکل میں قبول کرنے کے بجائے ایک تدریجی تعبیر کے لئے کوشاں رہتا ہے، جس سے متن کی معنی خیزی کا تسلسل قائم رہے۔قاضی افضال لکھتے ہیں:

''...اور اس قرأت میں بنیادی طریقہ یہی ہے کہ قاری/تجزیہ نگار متن میں روابط کے وہ ابعاد دریافت کرتا ہے جو ممکن ہے خود متن بنانے والے کے ذہن میں نہ رہے ہوں۔اس سے متن کے مخفی بلکہ اکثر نظر انداز کئے گئے جہات روشن ہو جاتے ہیں۔قرأت/تجزیے کے اس عمل میں دلچسپی کا مرکز معنی کی تعبیر کا تدریجی عمل ہے۔اس عمل سے برآمد ہونے والے نتائج یا معنی کی ایک حتمی اور یک جہتی شکل نہیں۔ [3]

نئے ناقدین میں ناصر عباس نیر نے قرأت کے مسئلے پر تفصیلی گفتگو کی ہے،ان کی تحریر میں ہمیں متن کی قرأت کے باب میں سیاق اور تناظر کی اصطلاحات ملتی ہیں۔بظاہر اصطلاحات اور مصنف کا طرز اظہار بالکل نیا معلوم ہوتا ہے۔وہ سیاق اور تناظر کے استعمال سے متن اور قاری کے رشتے میں ہونے والی تبدیلی کو بھی نشان زد کرتے ہیں۔وہ بتاتے ہیں کہ سیاق اساس تعبیر قرأت میں قاری پر متن فائق ہوتا ہے جب کہ تناظر اساس قرأت میں قاری فائق ہوتا ہے۔بنظر غائر سیاق وتناظر کی اصطلاحات کو دیکھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ یہاں متن کی وجودیات وعلمیات نئی اصطلاحوں میں ملفوف ہیں۔وہ ان طریقہائے قرأت کے مثبت ومنفی پہلوؤں سے بحث کرنے کے بجائے

متن کی تفہیم میں ان کی سرگرمی کے نتائج سے آگاہ کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''سیاق اساس تعبیر میں قاری کی اپنے نقطہ نظر سے علاحدگی یا اپنے اعتقادات کو معطل رکھنے کی لازمی شرط موجود ہوتی ہے اور تناظر اساس تعبیر میں قاری کے نقطۂ نظر اور اعتقادات کا نہ صرف اثبات کیا جاتا ہے بلکہ ان کی روشنی میں متن کے معانی کا کہیں تعین کہیں تنقیدی جائزہ لیا جاتا ہے۔ 'سیاق اساس' تعبیر میں صرف امکانات دریافت کئے جاتے ہیں۔ جب کہ تناظر اساس تعبیر میں نئے امکانات تخلیق کئے جاتے ہیں۔ 'سیاق اساس تعبیر' بڑی حد تک سائنسی ہے۔ متن کی اصل صورت حال کی دریافت ہے، جب کہ تناظر اساس تعبیر' بڑی حد تک تنقیدی سائنسی ہے، متن کی نئی ممکنہ صورت حال کی تشکیل ہے۔ پہلی قسم کی تعبیر متن کو اس کی بنیادی ثقافتی وشعریاتی فضا میں قابل فہم بنانے کی کوشش ہے اور دوسری قسم کی تعبیر متن کو نئی ثقافتی وشعریاتی فضا میں (جسے ادب کے نئے قاری نے جذب کر رکھا ہے) قابل قبول یا قابل استرداد بنانے کی کوشش ہے''۔ [4]

متن کی قرأت پر سوچ بچار اور اخذ واکتساب کے بعد ہمیں نفس موضوع کی طرف بڑھنا چاہئے کہ فنکار منٹو کے اردگرد کھینچے گئے تنقیدی حصار کی نوعیت کیا ہے؟ اس وقت سردست ہمارے سامنے منٹو کے تین اہم ناقدین۔ ممتاز شیریں وارث علوی اور شمس الرحمٰن فاروقی ہیں۔ قبل اس کے کہ ہم منٹو تنقید کا رخ کریں، صنف کی طرف سے متن پر عائد ہونے والی پابندیوں پر بھی ایک نظر ڈال لیں۔

جب ہم ادب کے عمومی دائرے سے نکل کر اس کی کسی صنف کو محور توجہ بناتے ہیں تو ہماری قرأت مزید پابند ہو جاتی ہے۔ یہ پابندی ہیئت کی بھی ہوتی ہے اور صنفی تشکیل کے عوامل کی بھی، اس کے ارتقا کی روایت کی بھی جو زمانی لکیر کا ساتھ دینے کا حوصلہ جٹاتی اور اسے اپنانے والے لوگ جو اسے بطور وسیلۂ اظہار اختیار کرتے ہیں، ان کی کاوشیں اس کی روش اور ڈھنگ کو الٹتی پلٹتی رہتی ہیں۔ کسی بھی صنف کی قوت کا راز اس کی ترقی پذیری میں ہے نہ کہ ترقی یافتگی میں۔ ترقی یافتہ ہونے کا مطلب منزل پر پہنچ کر تکمیلیت کے احساس کو پالینا ہے، یہاں پر پھر سکون پسرا ہوتا ہے جو فنا کی طرف لے جاتا ہے۔ قاضی افضال حسین لکھتے ہیں:

''کسی متن کو پڑھنے، سمجھنے اور اس کے معنی مرتب کرنے کے لئے ضروری ہے کہ قاری ان اصولوں سے واقف ہو، جن کے تحت وہ متن تشکیل دیا گیا ہے۔''5

کسی بھی صنف کی قرأت کے لیے اس کے تشکیلی پس منظر اور ارتقائی مراحل سے آگہی لازم ہے کیوں کہ، صنفی نظام مستحکم اور مختتم نہیں ہوتا۔ بسا اوقات ایک ہی تخلیق کار صنف کی سطح پر مختلف تجربے کرتا ہے اور ان تجربوں کو تخلیقی وصف سے ہم کنار کرتا ہے۔ اس لئے کسی بھی تخلیق کار کی مجموعی صنفی قرأت میں ان تمام پابندیوں کو مدنظر رکھنا ہوتا ہے۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ مواد اور فن دونوں سطحوں پر منٹو کے یہاں اپنے فن پاروں سے متعلق اظہار خیال ملتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی اور حامد علی خان کے نام لکھے گئے خطوط میں منٹو نے افسانے/کہانی سے متعلق جو خیالات ظاہر کئے ہیں، ان کا تعلق افسانے کے فن سے ہے۔ اسی طرح انھوں نے عدالتی احتساب کی زد میں آئے افسانوں کے دفاع میں مقدمہ کی کاروائی کے لئے جو تحریریں لکھیں، وہ مواد و موضوع سے علاقہ رکھتی ہیں۔ منٹو کے دو اہم نقادوں ممتاز شیریں اور وارث علوی پر منٹو کی علمی وفنی خودشناسی کے اثرات صاف دیکھے جاسکتے ہیں۔

منٹو کے فن پر اولین قابل ذکر تحریریں وہ ہیں جو حسن عسکری، ممتاز شیریں، وغیرہ کے ذریعہ لکھی گئیں۔ یہ تحریریں اس تادیبی کاروائی کے شور میں اور زیادہ بامعنی ہو جاتی ہیں جو ترقی پسند تحریک کے عمائدین سردار جعفری اور عزیز احمد کی طرف سے انجام پائی۔ سب سے پہلے ہم ممتاز شیریں کی منٹو تفہیم پر بات کرتے ہیں۔

ممتاز شیریں نے اپنی کتاب کا جو نام تجویز کیا وہ اقبال کے شعر سے ماخوذ ہے۔ شیریں کی اس کتاب میں بحث کا بیشتر حصہ جو اساطیر اور عالمی ادبیات و فکشن کا پہلو بہ پہلو سہارا لئے ہوئے آگے بڑھتا ہے، ایسا ہے جو گناہ کی نفسیاتی تعبیر کی اجتماعی و فردی اشکال کو اپنے پیش نظر رکھتا ہے۔ فطری انسان اور سیاسی و سماجی انسان کی تفریق کا پہلو بھی منٹو کی اس تفہیم کا حصہ ہے۔ (۱) یہ خاکی اپنی فطرت (۲) ترغیب گناہ (۳) کفارۂ گناہ (۴) دوسرا گناہ (۵) بنیادی گناہ، جیسے عناوین قائم کر کے شیریں نے منٹو تفہیم کی جو فلسفیانہ پیش بندی کی ہے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ منٹو کے فن میں جنسی رویہ کے خلاف نظریاتی و تحریکی یورش نے ان کے ذہن کو کس رخ پر ڈالا اور انھوں نے ایسے بنیادی نکات کو ہی موضوع بحث بنا کر منٹو کے فن کی تعقلاتی، نفسیاتی اور فنی و جمالیاتی تعبیر کا

کام انجام دیا جو کہ منٹو کے لئے باعث شرم قرار دئے جا رہے تھے۔

ممتاز شیریں منٹو کی تفہیم میں اپنے انتقادی عمل کی شروعات یا تو تعقل کے راستے کرتی ہیں اور فطری انسان ان کی گفتگو کا محوری موضوع ہوتا ہے یا پھر اجتماعی نفسیات و اساطیر کا سہارا لیتی ہیں۔ ابراہیمی روایات میں آدم وحوا کا ذکر، مسیحیت میں گناہ انسانی کا تصور، مریم عفیفہ کا واقعہ اور دیگر اساطیری روایتیں ان کے لئے آغاز بحث کا وسیلہ بنتی ہیں۔ ان کے نزدیک منٹو فرد اور انسان کی فطری جبلت کی آزادی کا خواہاں ایک ایسا ادیب ہے جس نے سماجی امتناعات، مروج اخلاقی اقدار اور ماحول کے خلاف بغاوت کرتے ہوئے فطری انسان کا دفاع کیا۔ منٹو کے یہاں انسان کا تصور اپنے عہد کی عام ادبی فضا کے تصور انسان سے مختلف تھا۔ منٹو کے فن کے ارتقائی مراحل کی نشاندہی کرتے ہوئے وہ بتاتی ہیں کہ منٹو کا تصور انسان آغاز میں سیاسی انسان سے مشابہت رکھتا تھا اگرچہ اس میں بھی فطری انسان موجود ہے۔ 'شغل'، 'نعرہ'، 'نیا قانون' جیسے افسانوں کو وہ اس ذیل میں شمار کرتی ہیں۔

فطری انسان، آدمی یا انسان جیسے نکتے ہمارے یہاں حسن عسکری کی دین ہیں۔ حسن عسکری نہ صرف شیریں کے افسانوں کے قدر دان تھے بلکہ وہ ان کی تنقید کو بھی اچھی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ اس لئے یہ بعید نہیں کہ انسان کی یہ تفریق انھیں کے زیر اثر شیریں کے یہاں بھی آئی ہو۔ شیریں کا خیال ہے کہ انسانی جبلت کی راہ میں حائل رکاوٹیں فطری انسان کی مناسب نشوونما میں مانع ہوتی ہیں اور اس کی نشوونما اسی وقت ممکن ہے جب وہ سماج و معاشرے کے ڈھرے سے ہٹ کر صرف اپنی قوت محرکہ پر انحصار کرے۔ وہ لکھتی ہیں:

> ''فطری انسان کا تصور انسان کے بنیادی گناہ کے انکار سے پیدا ہوا ہے۔ انسان اپنی افتاد سے قبل اپنی معصومیت میں فطری انسان ہے۔ وہ اپنی فطرت میں معصوم ہے۔ اس کی فطری جبلتیں بے ضرر ہیں۔ اس کی افتاد کے گناہوں اور اس کی بدعنوانیوں کی ذمہ دار اس کی فطرت نہیں بلکہ سوسائٹی ہے جو اس پر ملمع چڑھا دیتی ہے اور اس کی جبلتوں اور فطری خواہشوں کے آگے رکاوٹیں کھڑی کر دیتی ہے۔ فطری انسان کی صحیح نشوونما و تعمیر اسی وقت ممکن ہے جب اس کی جبلتیں اور فطری خواہشات کو پوری آزادی ہو وہ اپنی امپلس کے بتائے ہوئے راستے پر چلے۔ اپنی آواز کو

سنے اور سماجی اقدار اور پابندیوں سے بغاوت کر کے یا انھیں نظر انداز کر کے اپنی فطرت کی طرف لوٹ جائے۔''[6]

ممتاز شیریں منٹو کے یہاں مکمل فطری انسان کی جھلکیاں دیکھنے کے بعد فطری مسخ شدہ صورتوں کی طرف بھی اشارہ کرتی ہیں جو سماجی بندشوں اور فرد کی اپنی غلط ترجیحات کا نتیجہ ہیں۔ یا فطری انسان کی نمود میں نفسیاتی مانع پیدا ہو گیا ہے۔ اس نوع کے افسانوں میں 'وہ پانچ دن'، 'میرا نام رادھا ہے' اور 'بانجھ' کو شمار کرتی ہیں۔ 'پانچ دن' کی ادبی حیثیت کو ناتواں قرار دیتے ہوئے افسانہ کے مرکزی کردار کی ریاکارانہ زندگی کو فطری انسان کی مسخ شدہ صورت میں دیکھتی ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ فطری انسان کی بحث میں منٹو کا وہ استرا بھی شیریں کے سامنے ہوتا ہے جو فرشتوں کے سروں سے بالوں کو اتار کر انھیں گنجا کرتا ہے، اسی لئے تو وہ اس خیال تک پہنچتی ہیں کہ خالص نوری فرشتے سے منٹو کا کوئی سروکار نہیں ہے۔ آدم میں جرأت گناہ کی موجودگی اس کی دلچسپی کا مرکز ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

''منٹو کا انسان نوری ہے نہ ناری، منٹو کا انسان آدم خاکی ہے۔ وہ وجود خاکی جس میں بنیادی گناہ، فساد، قتل وخون وغیرہ کا امکان ہونے کے باوجود جس کے سامنے خدا نے نوری فرشتوں کو سجدہ کرنے کا حکم دیا تھا''[7]

ممتاز شیریں نے انسانی جبلت میں موجود ارتکاب گناہ کا وصف اور اس سے متعلق پائے جانے والے اسلامی، مسیحی اور یونانی اساطیر اور ان کے ادبی/تخلیقی اظہارات کو منٹو کی تفہیم میں استعمال کیا ہے۔ اجتماعی روایات اور سائیکی میں ترغیب گناہ کا اہم کردار عورت کو بتایا گیا ہے۔ اس کردار کا ذکر کرتے کرتے جب شیریں کی نگاہ عورت کی دگرگوں حالت پر پڑتی ہے تو ان کا جذبۂ ترحم سرگرم ہو جاتا ہے۔ وہ منٹو کے یہاں عورت کو فطرت میں کمزور اور بدی سے قریب دیکھتی ہیں۔ مرد و عورت دونوں ہی اپنی فطرت/ترغیب گناہ اور جرأت گناہ میں پیچیدہ معلوم ہوتے ہیں۔[8]

ترغیب گناہ کے تحت وہ 'ٹھنڈا گوشت'، 'پڑھیے کلمہ' اور 'سرکنڈوں کے پیچھے' میں موجود نسائی کرداروں کی جبلت کو اپنے اس تفلسف کی تطبیقی اساس مان کر ان افسانوں کی عورت کی جبلت کا سراغ لگاتی ہیں۔ وہ اس سے پہلے افسانہ 'بیگو' کا ذکر کرتے ہوئے اس کے کردار کی انتقامی کاروائی کو انفعالی قرار دیتی ہیں۔ وہ 'سرکنڈوں کے پیچھے' کی ہلاکت اور 'ٹھنڈا گوشت' کے کلونت کے جذبۂ

رقابت کو اس قدر شدید پاتی ہیں کہ ان کے شعلے خون سے ہی بجھ سکتے تھے۔ شیریں منٹو کے یہاں عورت کی مختلف شبیہوں کی جستجو میں اچھے افسانوں پر ہی اکتفا نہیں کرتیں بلکہ کمزور افسانوں میں موجود عورت اگر الگ شبیہ رکھتی ہے تو اس افسانہ کے فنی سقم کو واضح کرتے ہوئے اس کے نسائی کردار کی الگ شناخت سے بحث کرتی ہیں وہ 'چغد'، 'بیگو'، 'لالٹین'، 'نامکمل تحریر' اور 'سرکنڈوں کے پیچھے' کو اچھے افسانوں میں شمار نہیں کرتیں۔ ان سب افسانوں میں عورت کی الگ الگ شبیہ موجود ہے، اس لئے یہ افسانے ان کے یہاں زیر بحث آئے ہیں۔

گناہ کی ترغیب، اس کے ارتکاب کی جرأت اور ارتکاب کے بعد پشیمانی اور کفارۂ گناہ کی صورت اس پشیمانی کا ازالہ انسانی نفسیات اور قوت محرکہ کے مختلف اشکال ہیں۔ کفارۂ گناہ میں بھی پنڈورا اور حوا کے اساطیری علائم اور پھر مریم کا کفارۂ گناہ، یہ اساطیر منٹو کے افسانوں کی تعبیر کا وسیلہ بنتے ہیں اور تخلیق کی فلسفیانہ تعبیر کے کام آتے ہیں۔ یہ اسطوری قصے انتقادی نقطۂ خیال بن کر تعبیر فن کی زمین ہموار کرتے ہیں۔ شیریں عورت کے حیاتیاتی وجیوی کردار پر بھی نظر کرتی ہیں عورت تولید کے مرحلے میں داخل ہو کر بھاری ہوتی پھر سبک سار ہوتی ہے، اس طرح انسانی تسلسل کی زنجیر کو باقی رکھتی ہے۔ اس کے اس عمل کو بعض روایات میں کفارۂ گناہ سے تعبیر کیا جاتا ہے اور مریم کو اس کی مجسم علامت مانا جاتا ہے، شیریں نے اسی تصور کے سہارے منٹو کے افسانوں تک اپنی بات پہنچائی ہے۔

'سڑک کے کنارے' نامی افسانے میں عورت ماں کی تحصیل اور مامتا کی تکمیل کے احساس کو اپنی حیاتیاتی تبدیلیوں میں مجسم پاتی ہے۔ لیکن وہ تخم ثمر بننے تک گناہ کے تصور میں ڈھلتا ہے تو عورت کو اس مقام پر آ کر کفارۂ گناہ ادا کرنا پڑتا ہے۔ صرف ایک نوزائدہ بچی کی موت تک المیہ محدود نہیں رہتا بلکہ ماں کی مامتا کو اپنے حصار میں لے لیتا ہے۔ شیریں یہاں اس بات کا انکشاف کرتی ہیں کہ عورت میں ماں اور طوائف مجتمع ہو کر ایک دوسرے سے ٹکراتے رہتے ہیں۔ وہ منٹو کے دوسرے دور کے افسانوں میں عورت کے اندر ہرجائی طوائف کے اوصاف اور ماں کی خوبیاں پاتی ہیں۔ 'جانکی'، 'زینت'، 'شاردا'، 'برمی لڑکی'، 'شوبھا' اور 'ممی' جیسے کردار میں مامتا کے وصف کی فراوانی دیکھتی ہیں۔

شیریں کے یہاں بیدی اور منٹو کے افسانوں پر مغربی اثرات کی جستجو میں مغرب کا پلڑا بھاری ہو جاتا ہے اور بیدی و منٹو کی بات پیچھے چلی جاتی ہے۔ چیخوف و موپاساں اور ٹالسٹائی کے

افسانوں سے تقابل اوران کے افسانوں پر گفتگو نفس موضوع کو حاوی نہیں رہنے دیتی۔

ہر فنکار ہمیشہ یکساں ادب نہیں تخلیقتا، اس کے انداز میں تغیر پیدا ہوتا ہے۔ اس کا فن ترقی کی ڈگر پر آگے بڑھتا ہے یا بڑھ کر نیچے کی اور لڑھکتا یا پیچھے کی اور لد سے گر پڑتا ہے۔ منٹو کا فن ترقی کے دوراہوں اور چوراہوں سے گزر کر ہی منزل پر پہنچتا ہے۔ اس دوران ان میں کتنی کہانیاں منہ کے بل گریں تو کتنی گھٹنے ٹیکنے پر مجبور ہوئیں تو کئی مستقیم کھڑی ہوسکیں۔ ایک بڑی تعداد دوڑنے اور سرپٹ دوڑانے میں بھی کامیاب ہوئی۔ شیریں کو تقسیم سے پہلے منٹو کے فن میں وہ پختگی اور چابکدستی نظر نہیں آتی ہے جو تقسیم کے بعد کے افسانوں میں دکھتی ہے۔ تقسیم کے پہلے کے افسانوں میں فقط 'بابو گوپی ناتھ' کو بڑے قد کا افسانہ کہتی ہیں۔ انھیں منٹو کے یہاں 'ٹھنڈا گوشت' میں فنی تکمیل نظر آتی ہے۔ وہ موپاساں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> ''موپاساں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ جب وہ کسی غیر معمولی اور شہوت انگیز عورت کا ذکر کرتا ہے تو اس تحریر کا کاغذ تک تازہ گرم گوشت کر طرح پھڑکنے لگتا ہے کچھ یہی کیفیت کلونت کور کے بیان میں ہے اور افسانے کا اختتام کتنا مناسب اور معنی خیز ہے کہ یہ پھڑکتا ہوا ابلتا ہوا گوشت ایک دفعہ پھر ٹھنڈے گوشت سے مس کرایا گیا ہے۔''[9]

ممتاز شیریں منٹو کے یہاں دو نوع کے انسان شناخت کرتی ہیں۔ ابتدائی افسانوں کے پہلے دور میں منٹو کے انسان کو فطری انسان مانتے ہوئے ہیمنگو اور لارنس کے فطری انسان سے منٹو کے ڈانڈے ملاتی ہیں۔ ''بو'' اور ''ٹیڑھی لکیر'' ایسے افسانے ہیں جن میں فطری انسان کردار کی صورت میں موجود ہے۔ منٹو کا بدلا ہوا تصور انسان نامکمل انسان ہے، جس کی نمائندگی بابو گوپی ناتھ نامی کردار کرتا ہے۔ شیریں نامکمل اور فطری انسان کے مابین فرق کرتے ہوئے کہتی ہیں:

> ''فطری انسان کے تصور میں انسان بہت سیدھا سادھا اور خام بن جاتا ہے۔ نامکمل انسان اپنی فطرت میں پیچیدہ ہے۔ اس میں اچھائی، برائی، پستی بلندی، قوت اور کمزوری ایک ساتھ پائی جاتی ہے۔ اس کے اندر ان متضاد پہلوؤں میں تصادم اور اندرونی کشمکش جاری رہتی ہے۔ اسے بڑی حد تک اپنی نیکی اور بدی پر خود اختیار ہے اور اس کے اندر وہ قوت موجود ہے جس سے وہ اپنی کمزوریوں پر فتح پا کر بلند ہوسکتا ہے اور

اپنی زندگی آپ بنا سکتا ہے''[10]

فطری انسان اور نامکمل انسان کی جو آواز ہمیں شیریں کے یہاں بار بار سنائی دیتی ہے یہ آواز ہی وہ قدر مشترک معلوم ہوتی ہے جو حسن عسکری، منٹو شیریں اور ان سب کے محترم لارنس کو ایک ذہنی رشتہ میں باندھتی ہے۔

ممتاز شیریں نے منٹو کے فنی ارتقا کی ٹوہ لیتے وقت ایسا ردعمل بھی ظاہر کیا ہے جس میں ترقی پسند تنقید کی منٹو مخالف معاندانہ روش کی بازگشت صاف سنائی دیتی ہے۔ شیریں سجاد ظہیر کے اس تجزیہ سے اختلاف کرتے ہوئے یہ ماننے سے انکاری ہیں کہ 'بوبورژوا طبقے کے ایک بیکار فرد کی عیاش اور بے مصرف زندگی کا آئینہ دار افسانہ ہے اور طنز کرتے ہوئے کہتی ہیں:

''مارکسی تنقید کسی نزاکت اور گہرائی کو سمجھے اور محسوس کئے بغیر ہر چیز کو طبقاتی شعور کی لاٹھی سے ہانک دیتی ہے''[11]

شیریں کو منٹو کے فن کی تکمیل اس کے ڈرامے 'منجدھار میں' اور افسانے 'سڑک کے کنارے' میں دکھائی دیتی ہے۔ پہلے کا منٹو سماج کے حقائق اور صداقتوں کے بیان میں سفاک ہو کر منفیت اور تخریب کی طرف مائل تھا لیکن بعد کو اس میں اثباتی قدر پیدا ہو چلی تھی۔ منٹو نے اپنے فن میں ایک حاشیائی دنیا اور حاشیائی کردار کو مرکز میں لا کر کھڑا کیا ہے اور ان کی نفسیات و باطن کو اجالنے کی کوشش اس طور سے کی کہ شرکا اڈہ تصور کئے جانے والے مقام پر نامکمل انسان کی جستجو کی۔ منٹو کی اس خوبی کی وجہ سے شیریں اسے ایک اخلاقی فنکار بھی باور کراتی ہیں۔

ممتاز شیریں کی منٹو تنقید میں جو وصف بطور خاص قابل توجہ ہے وہ یہ کہ ان کے یہاں مغربی اور روسی ادب سے افسانوں کے تقابل اور افسانہ کی تفہیم میں فلسفیانہ اساس بندی کرتے وقت امتزاج کا سرا ہاتھ آتے آتے رہ جاتا ہے۔ وہ علمیات کو وجودیات پر غالب کر دیتی ہیں۔ وجودیات و علمیات باہم حل ہو کر متن سے معاملہ کرنے سے رہ جاتی ہے۔ شیریں کی منٹو تفہیم میں اس کسر کے باوجود فکشن شناسی کے وہ نکات موجود ہیں جو متن کی وجودیات سے معاملہ کرتے ہیں۔ ان کے یہاں اپنے ہم عصروں کے مقابلے میں افسانے سے بحیثیت فن گفتگو کا عنصر زیادہ ہے۔ انھوں نے اردو افسانوں کا مغربی افسانوں سے تقابل کرتے وقت اگرچہ خاصی فراخدلی سے کام لیا ہے، اس کے باوجود یہ تقابل افسانوں کی فنی قدر و قیمت کو سمجھنے میں بہت اہم ہے۔ حسن عسکری کی فطری انسان اور آدمی کی بحث کے زیر اثر جونکتہ شیریں کی منٹو تفہیم میں زیر غور آیا، وہ علمیاتی جہت کے اس

دباؤ کے زمرے میں آتا ہے جو متن کے وجودیاتی پہلو سے ہم آہنگ ہونے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہے۔ منٹو کے یہاں جسم و جنس کی سطح پر انسانی جبلت اور حاشیاتی کرداروں میں جنس کے بجائے انسانی وجود کی جستجو ہے۔ بظاہر منٹو کے متون اسطوری تفہیم و تعبیر کا جواز نہیں رکھتے، شیریں کے یہاں بے اعتدالی اور ناہمواری کی صورت اس مقام پر بھی ہے۔

وارث علوی نے منٹو پر جو کچھ لکھا ہے، اسے ہم شیریں کی منٹو تفہیم سے آگے کا قدم کہہ سکتے ہیں جو اس سمت میں اٹھایا گیا۔ وارث علوی کی انتقادی بصیرت منٹو میں ایک نابغۂ فن کو دریافت کرتی ہے جو کردار اور کہانی کے مابین توازن کو قائم رکھتا ہے۔ کردار میں افسانہ نگار کے حلول کرنے کے راستے بند کرتا ہے۔ وہ وقوعوں کو ان کی امکانی صورتوں اور حرکات و سکنات اور کلمات کو ان کے نفسیاتی و منطقی جواز کی شکل میں ترتیب دیتا ہے۔ منٹو کے یہاں ہیئتی تنوع کے باوجود حقیقت نگاری اس کا وصف خاص ہے (۲) شعور کی رو، تاثیریت، تجریدیت، علامت نگاری کو وہ منٹو کا ترجیحی طریقۂ کار خیال نہیں کرتے بلکہ منٹو کے یہاں حقیقت نگاری اور اس کے لوازم کا اہتمام انہیں اس قدر مرغوب ہے کہ کہتے ہیں ''بلکہ حقیقت نگاری منٹو کا فنی طریقۂ کار تھا اور اس کے لوازمات کو اس نے پوری آرتھوڈوکسی کے ساتھ نبھایا'' وارث منٹو کے یہاں سنسنی خیزی کا جواز پاتے ہیں کہ وہ اس سے ہیبت زدہ کرنے کے بجائے افسانے کے صحیح تاثر کو قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ ظرافت اور صحافتی واقعہ نگاری کو سنسنی خیزی کی تعدیم یا تخفیف کے لئے بڑے سلیقے سے استعمال کر لے جاتا ہے۔

فنکار جب آدرش سے نگاہیں بھر کر رومانیت سے دامن بچا کر اسفل اور عام زندگی کی صداقت سے اوپر ہوتا ہے، اسے اس زندگی کے تلخ و ترش کو نچوڑ کر لفظوں کی صورت دینا ہوتا ہے تو وہ ترفع حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ علمی پوز اور دانشورانہ تمکنت سے بے نیاز ہو کر اپنے وقار کو ایک ایسی مسند پر بیٹھاتا ہے جو زندگی کے عام ملبے پر دھری بلکہ اس میں سنی ہوتی ہے، بقول علوی منٹو اسی نوع کا فنکار تھا۔ اس نے اپنے لئے حقیقت کو اس کی موجودہ صورت حال میں قبول کیا تھا۔

علوی منٹو تفہیم میں شیریں کے برخلاف آدمی اور انسان کی فلسفیانہ تقسیم سے گریز کرتے ہیں۔ وہ مطلق انسان کا ذکر کرتے اور اس کے ارادے و عمل، مثبت و منفی اظہار سے ظاہر ہونے والے رویوں اور شبیہوں کو ترجیح دیتے ہیں اور اسی سیاق میں گفتگو کرتے ہیں۔ ان کے مطابق منٹو آدمی کا مطالعہ مخصوص طبقاتی اور سماجی پس منظر میں کرتا اور اس کے سماجی روابط کو ملحوظ نظر رکھتا ہے۔ اس کے

یہاں انسانی تعلقات کی بنیاد مرد و عورت کے رشتوں سے قائم اور انھیں پر استوار ہوتی اور آگے بڑھتی ہے۔

علوی جنس سے متعلق منٹو کے افسانوں کی یہ خوبی بتاتے ہیں کہ وہ جنسی سرگرمی کی رونمائی کے بجائے اس کے محرکات کو ٹوہ میں رہتا ہے۔ مہذب اور شائستہ پوز والی سیدھی سادی ہستیاں اپنی کجروی کی رسی کس ویرانے میں کھولتی اور اس کے لئے کیسا کنواں تلاش کرتی ہیں اور کیوں کرتی ہیں، اس سے اس کا سروکار زیادہ ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اس کی بنیادی دلچسپی جسموں کے اختلاط میں نہیں ہے بلکہ ان نفسیاتی محرکات میں ہے جو آدمی کے جنسی طرز عمل کے پیچھے کارفرما ہوتے ہیں۔ منٹو دیکھنا چاہتا ہے کہ بظاہر نارمل نظر آنے والے انسانوں کے اندر کیوں کب اور کیسے جنسی کجروی یا بگاڑ پیدا ہوتا ہے۔ اور اس کے نتیجہ میں ان کے کرداروں میں کیا تبدیلی آتی ہے اور دوسروں کی زندگی پر اس کے کیا اثرات پڑتے ہیں۔ منٹو کے یہاں نفسیات انسانی کا پورا کارخانہ ہی اس قدر حیرت ناک اور استعجاب انگیز ہے کہ اس میں لذت پسندی کی گنجائش نہیں رہتی ہے۔''[12]

منٹو کے ساتھ علوی کا پورا رویہ ایک ایسے ہمدرد قاری کا ہے جو تخلیق کار کے سامنے خود سپردگی کی کیفیت میں ہے جو چھوٹے موٹے اسقام کو سہہ جاتا ہے بالکل چوں چرا نہیں کرتا بلکہ ایسے افسانے کی دیگر خوبیاں جو اسقام کی خانہ پری کا انتظام کرتی ہیں ان پر قانع رہ جاتا ہے لیکن جہاں اسے ناقابل معافی جھول نظر آتا ہے وہ متن سے لذت یاب ہو کر اس کی خرابیاں بھی بیان کرنے سے گریز نہیں کرتا:

> ''منٹو کا یہ طویل افسانہ (ممی) دلچسپ ہے لیکن خامیوں سے پاک نہیں۔ اول تو یہ کہ بری طرح جذباتیت کا شکار ہوا ہے۔ چڈھا کی طویل جذباتی تقریر مزید اسے خراب کرتی ہے۔ کردار اور اس کے باہمی تعلقات میں بھی فلمی انداز کی فارمولا بازی کا رنگ ہے۔ افسانہ نگار کو جگہ جگہ ثابت کرنا پڑتا ہے کہ ممی ماں ہے۔ کردار افسانے سے ابھر کر نہیں آتا بلکہ اسے ٹھوک ٹھوک ممی کے رول میں ڈھالنا پڑتا ہے۔ پھر چونکہ ممی نائکہ ہے،

ڈھلتی عمر کی عورت ہے اور ممی کا رول افسانہ نگار نے اس پر عائد کر دیا ہے، اس لیے اس کا کردار اس جنسی جبلت کے حسن سے محروم ہو گیا ہے جو بیک وقت طوائف پیشہ عورت میں ماں کی محبت اور داشتہ کی جنسیت کا خوبصورت امتزاج پیش کرتی ہے۔''[13]

علوی منٹو کی تقریباً تمام کہانیوں میں افسانوی خمیر کو تجسس، انکشاف اور تحیر سے اٹھتا دیکھتے ہیں۔ منٹو کہانی کو دلچسپ بنانے کے ہتھکنڈے استعمال نہیں کرتا۔ اس کی کہانیاں نستعلیق ساخت کی حامل ہوتی ہیں۔ وہ منٹو کے دھچکا پہنچانے اور چونکانے والے طرز کو تو مسلمہ حقائق اور مروجہ تصورات سے پرے سچائیوں میں لگے قفل ابجد کی کلید سمجھتے ہیں۔[14] منٹو نے جنس اور پروژن کے افسانوں میں انسانی جبلت کے پیچ وخم کو نمایاں کرنے کی جو کوشش کی ہے اس میں علوی اخلاقی ابتری کی بجائے روگ کی تشخیص دیکھتے ہیں۔ جواز الحرمین پر مشتمل افسانے ہوں یا پھر لکا چھپی کی جنسی سرگرمی، بڑھتی جسمانی کشش اور کروٹ بدلتی جنسی خواہش کے رام کرنے کے طریقے پر مبنی افسانے، ہر جگہ وہ منٹو کو جنسی جبلت کی ٹیڑھ دریافت کرتے ہوئے پاتے ہیں۔

منٹو نے بلوغت کی دہلیز پر قدم رکھنے والے کرداروں کی جنسی کیفیت کو مصور کرنے کے جتن کئے ہیں، ایسے افسانوں کو بھی وہ تحسین کی نظروں سے دیکھتے ہیں۔ ان کا مطالعہ نفسیاتی کیس ہسٹری کے بجائے، ان کرداروں کے مخصوص ماحول اور پس منظر میں کرتے ہیں۔ وہ 'پھاہا' اور 'دھواں' کو اسی تناظر میں دیکھتے اور سمجھتے ہیں: علوی منٹو کے بارے میں ایک اہم بات یہ بتاتے ہیں:

''منٹو اپنے افسانوں میں کسی ایک خیال یا نظریے کو ثابت کرنے کے بجائے اپنے ہر افسانہ میں ایک نئے خیال اور نئے تجربے کو پیش کرتا ہے۔ چاہے وہ خیال دوسرے افسانوں کے خیالات کی ضد کیوں نہ ہو۔ گویا وہ بتانا چاہتا ہے کہ زندگی میں ایسا بھی ہوتا ہے اور ویسا بھی ہوتا ہے اور لارنس کے الفاظ میں ہر چیز اپنے وقت اور اپنی جگہ پر رہتے ہوئے اپنے حالات میں درست اور اپنے مقام اور دائرہ سے باہر غلط ہے۔''[15]

منٹو کے افسانوں میں ڈرامائیت، سنسنی خیز، مبالغہ تحیر کے جو عناصر پائے جاتے ہیں، ان کے فنی جواز اور ضرورت پر جس طرح علوی نے اصرار کیا ہے، وہ فن کار کے تئیں ان کی مکمل سپردگی اور

وفاداری کی دلیل بنتا ہے۔ کس عہد کے افسانے میں معروضیت اور راوی کے عدم مداخلت موجود ہے اور کہاں نہیں ہے۔ منٹو کے بیانیہ کے مضمرات کیا ہیں اور کہاں راوی اور ہمہ بیں ناظر کی دخل اندازی نے افسانہ کی فنیت کو مجروح کیا ہے، ان پہلوؤں پر علوی کھل کر بے باک رائے ظاہر نہیں کرتے۔ بہرصورت وارث علوی کی منٹو شناسی منٹو تفہیم کی ایسی کاوش ہے جو منٹو کو سمجھنے اور سمجھانے میں بالغ اور بلیغ کلید کی حیثیت رکھتی ہے۔ چند پہلوؤں میں کسر رہ جانے سے اس کی معنویت واہمیت پر حرف نہیں آتا اور نہ وہ استرداد کے خانے میں جاتی ہے۔

منٹو کو سمجھنے اور سمجھانے کا خالص وجودیاتی طریقۂ کار قدوۃ الناقدین نے استعمال کیا ہے۔ وہ مصاحبہ جو منٹو کے سلسلے میں 'اثبات' نامی رسالہ میں شائع ہوا اور 'ہمارے لئے منٹو صاحب' کے نام سے کتابی شکل میں بھی سامنے آیا، اس کتاب میں روش عام سے ہٹ کر صرف وجودیاتی زاویہ سے منٹو کو پڑھنے کی کوشش کی گئی، یہاں علمیاتی مباحث نظر انداز کئے گئے۔ زیادہ سے زیادہ کلاسیکی ادب سے منٹو کے موازنے میں سابق ناقدوں سے جو غفلت سرزد ہوئی، اس کے ازالے کے لئے منٹو کے فن پارے کے مزاج سے ہم آہنگ کلاسیکی متن کو پیش کیا گیا اور موازنے سے منٹو کے سقم کو واضح کیا گیا ہے۔ منٹو کے تین اہم ناقدین عسکری، شیریں اور علوی کے آرا سے بھی تعرض کیا گیا ہے۔ شیریں کی منٹو تعبیر میں علمیات اور دیگر حوالہ جات کی کثرت سے نفس مضمون متاثر ہوتا ہے۔ علمیات و وجودیات قدرے متوازن ہوکر وارث علوی کے یہاں ملتی ہیں۔ قدوۃ الناقدین کا طریقۂ تعبیر و نقد ان صاحبان سے اس معنی میں جدا ہے کہ وہ متن کو صنفی سیاق میں دیکھتا اور جانچتا ہے۔ یہاں تخلیقات سے متعلق نہ صرف نتائج مختلف ہیں بلکہ تعقلاتی سرگرمی کو روبہ عمل کرکے افسانوں کے انسجام وارتباط سے گفتگو کی گئی ہے۔ منٹو کے وہ افسانے جو زبان زد خاص وعام ہیں، ان کے یہاں فنی اعتبار سے کمزور قرار پاتے ہیں۔ 'دھواں'، 'ٹھنڈا گوشت'، 'کھول دو'، 'سرکنڈوں کے پیچھے'، 'ننگی آوازیں'، 'بادشاہت کا خاتمہ'، 'سڑک کے کنارے' قدوۃ الناقدین کے یہاں اس لئے محل غور ہیں کہ ان افسانوں پر محنت نہیں ہوئی ہے۔ ان کی بنت میں انسجام ارتباط اور تناسب کا فقدان ہے یعنی منٹو نے ان افسانوں میں آغاز، وسط وانجام کی مختلف کڑیوں کے درمیان توافق پیدا کرنے پر محنت نہیں کی۔ نثر میں ایسا انسجام پیدا کرنے میں کوتاہی کرتے رہے جس سے وقوعے ایک کے بعد ایک خود ہی کھلتے چلے جائیں۔ میلوڈرامائیت اور سنسنی خیزی کے عناصر یہاں بھی زیر بحث آئے ہیں۔ ان اوصاف کی تعریف اور شرائط بھی بیان کی گئی ہیں۔ مختصر افسانے کی خصوصیت

بتاتے ہوئے وہ کہتے ہیں:

''بات یہ ہے کہ افسانہ ہزار مختصر صنف صحیح لیکن اس میں افسانہ نگار کو کچھ تو میدان ملنا چاہئے کہ وہ واقعات کو اس طرح بیان کرے کہ ایک کے بعد ایک واقعہ آپ سے آپ نکلتا جائے اور اگر افسانہ نگار اعلیٰ درجہ کا فنکار ہوگا تو تمہیں احساس بھی نہ ہوگا کہ ہمارے ساتھ کوئی ایسا باریک کام کیا جارہا ہے۔''[16]

وہ ہمیں منٹو کی نثر کے بارے میں یہ بھی بتاتے ہیں کہ زود نویسی اور جلد بازی کی وجہ سے ربط اور استعارے کی چمک سے ان کی زبان محروم ہے[17]۔ 'فرشتہ'، 'بارد ہ شمالی'، اور 'پھندنے' جیسے افسانے قدوۃ الناقدین کے نزدیک قابل قدر اور اہم ہیں۔ وہ ان افسانوں کو جدید افسانے کا امام مانتے اور تجریدی و علامتی افسانہ بھی قرار دیتے ہیں۔[18] وہ اسی پر بس نہیں کرتے بلکہ منٹو کو انور سجاد کا جد اعلیٰ قرار دینے کے ساتھ ساتھ خالدہ حسین، احمد ہمیش، قمر احسن، انور خاں، حسین الحق، سلام بن رزاق، اکرام باگ، عوض سعید، منشایاد اور محمد حمید شاہد کو نثر نگاری کی حد تک منٹو کا خوشہ چیں قرار دیتے ہیں۔ زندگی کی رنگا رنگی، وجد و شوق، غم و مسرت، انسانی وجود کے احترام اور کمزوریوں کے احساس میں وہ منٹو کو میر کا ہم پلہ قرار دیتے ہیں۔ اس معاملے میں وہ شیکسپیئر، میر اور منٹو کو ایک سلسلے کی کڑی بتاتے ہیں، وہ یہ بھی کہتے ہیں:

''جو چیز درحقیقت منٹو کو شیکسپیئر اور میر کے سلسلے کا فنکار بناتی ہے، وہی ہے جسے عسکری صاحب نے ان الفاظ میں بیان کیا ہے۔ منٹو ایک ایسا آدمی تھا جو کسی جذبہ احساس سے نہ ڈرتا تھا اور جس کے لئے کوئی احساس حقیر یا غیر دلچسپ نہ تھا''۔[19]

یہ منٹو کی قرأت کا ایک نیا زاویہ ہے۔ قدوۃ الناقدین کے یہاں معرض اشکال میں آنے والے افسانوں میں 'ٹھنڈا گوشت'، 'سرکنڈوں کے پیچھے'، واقعی ایسے اسقام رکھتے ہیں جو دفاع کی گنجائش نہیں چھوڑتے۔ البتہ 'دھواں'، 'سڑک کے کنارے'، 'کھول دو' اور 'ننگی آوازیں' وجودیاتی قرأت کی قہر سامانیوں کا نشانہ بنے ہیں۔ یہاں پر تعقلاتی سرگرمی توافقات اور وقوعاتی امکانیات کی تلاش میں سرگرداں نظر آتی ہے۔ وقوعے کی امکانی جہت اور توافق کی امکانی صورت کے موجود ہوتے ہوئے بھی وہ اس تک نہیں پہنچتی۔

اس پوری بحث کے بعد ہمارے سامنے جو بنیادی سوال منٹو کی قرأت کے متعلق قائم ہوتا ہے، وہ یہ کہ ہم تنقیدی حصار سے باہر جا کر منٹو کو کیوں کر اور کیسے پڑھ سکتے ہیں۔ 'سڑک کے کنارے' کی قرأت میں ماحولیاتی تانیثیت کو بروئے کار لانے کے امکانات کیا ہیں۔ 'کبوتر والا سائیں' واضح ہونے کے باوجود ایہام کی کون سی صورتیں اپنے اندر رکھتا ہے۔ 'بو' اور 'پھاہا' کا متن لازمانی بننے کا امکان کیوں کر اور کیسے رکھتا ہے یہ اور اس طرح کے بہت سے سوالات ہیں جو منٹو کی نئی قرأت کے امکانات کو روشن کرتے ہیں۔ منٹو کے یہاں جنس، عورت وغیرہ کے موضوعات، طرز پیشکش اور فنی بافت کے لحاظ سے لائق توجہ ضرور ہیں۔ بحیثیت موضوع ان کی ندرتیں دھندلی پڑ چکی ہیں۔ منٹو کی سنسنی خیزیاں آج معمول سے بھی کمتر کا واقعہ معلوم ہوتی ہیں۔ رشتۂ صحبت کے چلن نے ایک حد تک طوائفوں کے امکانات کم کر دئے ہیں۔ متن اگر دستاویزی مواد اور سماجی سروکار رکھتا ہے تو فی زمانہ اس کی معنویت اور انسلاک کو بھی علمیاتی قرأت کھنگالتی ہے۔

منٹو کے مطالعے میں ایک اہم بات جو ملحوظ رکھنے کی ہے وہ یہ کہ منٹو کے سامنے کی افسانے کی روایت نے کہانی کے اس نئے طور سے ہم آہنگ زبان کا انتظام کتنا کیا تھا۔ اردو نثر کے عناصر خمسہ کہے جانے والے اساطین نے اس صنف کے لئے کس نوع کا اسلوبی اور لسانی بندوبست کیا تھا اور کتنا کچھ کرنا باقی تھا۔ افسانے کی فنی پیش رفت کس منزل میں تھی؟ جب ہم اس ناحیے سے غور کرتے ہیں تو ہم منٹو کو فن کی اسی منزل پر پاتے ہیں جس منزل پر غزل کا راہنما ولی دکنی کھڑا ہے۔ ولی جس طرح بہت سے نئے اسالیب اور مضمون آفرینیوں کی جھلکیاں دکھا کر نئے جہان معنی کی تعمیر کی طرف توجہ کرتے ہیں، افسانے کی دنیا میں وہی کام منٹو انجام دیتے ہیں۔ قدوۃ الناقدین نے میر سے منٹو کی مناسبت کی ایک جہت ضرور تلاش کی ہے لیکن ابھی تک اردو افسانے کو میر کا سا صناع نصیب نہیں ہوا ہے۔ ایسا نہ ہونا باعث تشویش بھی ہے کہ ولی اور میر کا فاصلہ ہی کتنا تھا۔ ہمارے اور منٹو کی موت درمیان چھ دہائیاں بیت چکی ہیں اور ہم فنی تنوعات اور اسلوبی نیرنگیوں سے مالا مال ایک زرخیز افسانہ نگار کی راہ دیکھ رہے ہیں۔ ہم منٹو کے بعد کے اب تک کے سارے تجربات اور کامیاب افسانوں کی وافر تعداد کو دیکھتے ہیں تو یک گونہ تسلی ہوتی ہے کہ اردو افسانے نے منٹو کی منزل سے بہت آگے کا سفر سر کر لیا ہے۔

منٹو کے افسانوں کی قرأت اور فنکاروں کا اس کی طرف رجوع اس وقت جاری رہے گا جب تک اردو افسانے میں میر کا ہم پلہ فنکار نہ پیدا ہو۔ جب تک یہ نہیں ہوتا، منٹو ہی افسانے کا ولی ہے

اور میر بھی۔ یعنی وہ افسانے کا ولی و والی ہے اور میر کارواں تن تنہا۔

حوالہ جات

1۔ صغیر افراہیم (مرتب) متن کی قرأت، شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، ۲۰۰۷، ص ۲۳

2۔ ایضاً، ص ۳۴

3۔ قاضی افضال حسین، تحریر اساس تنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۲۰۰۹، ص ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۱

4۔ ناصر عباس نیر، متن، سیاق اور تناظر، براؤن پبلیکیشنز، نئی دہلی، ۲۰۱۴، ص، ۲۵

5۔ قاضی افضال حسین، صنفیات، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۲۰۱۴، ص، ۲۳

6۔ ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، (مرتبہ آصف فرخی) ساقی بک ڈپو دہلی ۱۹۹۱، ص، ۴۷

7۔ ایضاً، ص، ۶۰

8۔ ایضاً، ص، ۶۴

9۔ ایضاً، ص، ۱۲۸، ۱۲۷

10۔ ایضاً، ص، ۱۳۴

11۔ ایضاً، ص، ۱۳۰

12۔ وارث علوی، منٹو ایک مطالعہ، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۷

13۔ ایضاً، ۹۸

14۔ ایضاً، ۶۴

15۔ ایضاً، ۱۱۰

16۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ہمارے لیے منٹو صاحب، ایم آر پبلی کیشن، ۲۰۱۵، ص، ۲۹

17۔ ایضاً، ص، ۲۸

18۔ ایضاً، ۱۱۳

19۔ ایضاً، ۱۲۰

محمد عامر سہیل

اسد محمد خاں کا فنِ افسانہ نگاری

(1)

اسد محمد خاں کے کل سات افسانوں کے مجموعے جبکہ ایک کتاب 'یادیں-گزری صدی کے دوست' ہے۔ان کا ایک مجموعہ 'ٹکڑوں میں کہی گئی کہانی' ہے۔جس پر ایک پورا مضمون 'اسد محمد خاں کی کتاب 'ٹکڑوں میں کہی گئی کہانی کا موضوعاتی و اسلوبیاتی مطالعہ' کتاب میں شامل ہے۔اس کتاب میں مضامین،سفر کے حالات کا بیان اور واقعات کا اظہار خطوط کی شکل میں ہے۔اس مجموعے کے بغیر ان کے بقیہ چھ مجموعوں میں تہتر (73) جبکہ ایک کتاب 'یادیں-گزری صدی کے دوست' میں چھ (6) افسانے/کہانیاں شامل ہیں۔یہ کل تعداد (79) بنتی ہے۔حال ہی میں شائع ہونے والے کتابی سلسلہ تفہیم (ہندوستان: کتابی سلسلہ 26،اپریل 2023،ص 52 تا 58) میں اسد محمد خاں کا ایک افسانہ 'ایک ڈھابے ایک حویلی کی کہانی' میں دیکھا گیا ہے۔اس طرح ان کے افسانوں کی تعداد کم و بیش اسی (80) ہے۔اسد محمد خاں کے افسانوں میں باسودے کی مریم،مئی دادا،تر لوچن،ہے لَلا لَلا،گھس بیٹھیا،چاکر،مردہ گھر میں مکاشفہ،شہر کو فے کا محض ایک آدمی،غصے کی نئی فصل،سے لون،جشن کی ایک رات،برجیاں اور مور،ہٹلر شیر کا بچہ،ایک سنجیدہ ڈی ٹیکٹو اسٹوری،نربدا،اک میٹھے دِن کا اَنت،نصیبوں والیاں،جانی میاں،داستان سرائے،موتبر کی باڑی،اَلّی گجر کی آخری کہانی،مرد عورت،بچہ اور سلوتری،خفت میں پڑا ہوا مردہ،دارالخلافے اور لوگ،ماشٹر،تصویر سے نکلا ہوا آدمی،روپالی،عون محمد وکیل پیسے اور کاکا،قافلے کے ساتھ ساتھ، چھوٹے بور کا پستول،دانی کی کہانی،ملنگنی کا قصہ،مدھوری بائی کی ادھوری کہانی،ہمسائے،کھلتی دھوپ اُجلتے سائے،رسالے دار اور کچھ عشق تھا،کچھ مجبوری کو دیکھا جائے تو اسد محمد خاں کی

افسانوی شعریات کا تعین آسانی سے ہوسکتا ہے۔ہم مذکورہ افسانوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اپنی گزارشات پیش کریں گے۔

(2)

اس سے پہلے ان کی افسانوی شعریات کو سامنے لایا جائے۔یہاں ان کی کتاب 'یادیں-گزری صدی کے دوست' کا تعارف پیش کیا جاتا ہے۔اس کتاب کی اشاعت 2020 میں القا پبلی کیشنز لاہور سے ہوئی ہے۔کتاب کا انتساب مصنف نے علی گڑھ اور دنیا بھر کے کہانیاں پڑھنے والے دوستوں کے نام کیا ہے۔اس کی فہرست ملاحظہ ہو:

یہاں کس کا زور چلا ہے
ایک واقعہ اپنی ایک کہانی سے بلائے ہوئے لوگ
محل والی ننا
یادیں-گزری صدی کے دوست
دشتِ بیعافیت
Oracle جہانگیر کوارٹرز کا
خواجہ سگ پرست
ذیشان کے بارے میں
آتش فشاں اور مدفون شہر
تحفہ
یوحنا ایلیا اور اس کے چار ہمدم
کھِلتی دھوپ اُجلتے سائے
ترسیل اور رسائی
ڈزنگ، ایک مکالمہ
پورٹریٹ
رسالے دار (ناولٹ)
کچھ عشق تھا، کچھ مجبوری بھی
وداع کی نظمیں

'یہاں کس کا زور چلا ہے' میں اسد محمد خاں نے خاندانی پس منظر، ذاتی احوال، پاکستان ہجرت اور اس کے اسباب، اس کے علاوہ فکشن سے دلچسپی کا ذکر کیا ہے۔ 'ایک واقعہ' میں احمد ندیم قاسمی سے ملاقات اور اپنی کہانی 'باسودے کی مریم' کی اول اشاعت کی بابت معلومات دی ہیں۔ 'اپنی ایک کہانی سے بلائے ہوئے لوگ' میں شیر شاہ سوری کی بیماری کی حالت کا ذکر شنا ور خان غلزئی اور صدر جہاں حسن علی خان ایسے کرداروں کے ساتھ کیا گیا ہے۔ 'محل والی ننا' میں تین نانیوں کے ساتھ گزرے بچپن کو موضوع بنایا ہے۔ 'یادیں-گزری صدی کے دوست' میں لڑکپن کے دوستوں کو یاد کیا ہے۔ جن میں بھیا اودھ نرائن، گوری شنکر شرما، بھیا دیوی سرن اور میاں ممتاز علی خان اور کزئی (ممتاز بھائی) شامل ہے۔ 'دشتِ بے عافیت' کہانی ہے۔ جس میں شیر شاہ سوری کے دربار میں سیدہ خالدہ نامی خاتون فریاد کے لیے حاضر ہوتی ہے۔ وہ اپنے ساتھ (چندیری) میں پیش آنے والے واقعے کا حال سناتی ہے۔ جس میں اس کے خاندان کے قریبی لوگ راستے میں مارے جاتے ہیں۔ پورن مل پور پیا نامی بدمعاش قاتل ہے۔ یہ واقعہ دردناک ہوتا ہے۔ نیز سیدہ خالدہ دیگر خواتین سے ہونے والے مظالم کی بھی اطلاع دیتی ہے۔ شیر شاہ سوری اس کی فریاد سن کر معصوموں کا انتقام لینے کی یقین دہانی کراتا ہے۔ 'جہانگیر' سلیم احمد کا خاکہ ہے۔ 'خواجہ سگ پرست' میں ساقی فاروقی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس میں مفصل انداز سے ساقی سے وابستہ واقعات نیز دیگر احباب کا ذکر بھی در آیا ہے۔ ذیشان ساحل کی شاعری کے بارے میں 'ذیشان کے بارے میں' کے عنوان سے مختصر مضمون قلم بند کیا ہے۔ 'آتش فشان اور مدفون شہر' میں بچپن کا حوالہ موجود ہے۔ 'تحفہ' میں ایک سبزی فروش شیخ صاحب کی خودداری، ایمانداری اور قناعت پسندی کو لطیف پیرایے میں بیان کیا ہے۔ 'یوحنا ایلیاہ اور اس کے چار ہمدم' میں جون ایلیا اور اس کے چار دوست اسد محمد خاں، عبید اللہ علیم، اطہر نفیس اور بھائی بچھّن کو فکشنائز کیا ہے۔ 'کھلتی دھوپ اُجلتے سائے' میں شیر شاہ سوری کے دربار کی صورت حال کو پیش کرتے ہیں۔ 'ترسیل اور رسائی' میں اسد محمد خاں اپنے تخلیقی عمل اور اس کی وضاحت، لکھنے کی وجہ، لکھت کا محور، ادیب کی سماجی کومٹ منٹ، نظریہ ادب اور چند معاصر لکھنے والوں کا ذکر سرسری انداز میں کرتے ہیں۔ (اس مضمون کو کتاب میں شامل کیا گیا ہے)۔ 'ڈزنگ، ایک۔ مکالمہ' ذات سے کیا جانے والا مکالمہ ہے۔ اس کی نوعیت مکالماتی نظمیہ متن کی ہوسکتی ہے۔ 'پورٹریٹ' اطہر نویس کا خاکہ ہے۔ 'رسالے دار' ناولٹ ہے۔ 'کچھ عشق تھا، کچھ مجبوری تھی' میں اپنے بچپن کی کہانی سنائی ہے جس کا مرکزی کردار حافظ نصر اللہ ہے۔ 'وداع

کی نظمیں' میں چھ نظمیں جن میں دوست، لوگ مرنے لگتے ہیں، میرے شہد کے برتن، کسی ایسے ہی موسم میں، موت ہمارے درمیان کب نہیں تھی اور سلیم احمد کو ایک رپورٹ شامل ہیں۔

چناں چہ 'یادیں' اسد محمد خاں کے بچپن کے واقعات، خاندانی لوگوں کے احوال، دوست احباب کے خاکوں، شیر شاہ سوری کو محیط کہانیوں، ناولٹ اور نظموں پر مشتمل مجموعہ ہے۔اس میں شامل خاکوں کا جائزہ الگ مضمون کا متقاضی ہے۔ان کا اسلوب بے تکلف اور رواں ہے جس کا زیادہ حصہ یادداشتوں پر مشتمل ہے۔

(3)

اسد محمد خاں کے افسانوں پہ کسی نظریے، رجحان، تحریک یا دبستان کا اثر محسوس نہیں ہوتا۔وہ خالص افسانہ لکھتے ہیں۔موضوعاتی اعتبار سے ان کے افسانوں کے مطالعات خاندانی پس منظر، تاریخی شعور، سیاسی رجحان، مذہبی اثرات، شناخت کا بحران (مئی دادا، گھس بیٹھیا، الی گجر کی آخری کہانی)، عام سماجی کرداروں اور طوائفوں کے حوالے سے کیے جا سکتے ہیں۔ گویا وہ موضوع کا انتخاب انسانی داخلی کیفیات، وارداتِ قلبی، نفسی حالتوں، جذباتی رویوں اور وجودی رجحانات کے برعکس خارجی ماحول، کرداروں کی روزمرہ کی زندگی اور تاریخی واقعات سے اخذ کر کے فکشنائز کرتے ہیں۔

اسد محمد خاں اپنے تخلیقی فکری تنوع اور لکھت کے محور کے حوالے سے خود اس بات کا اظہار کرتے ہیں:

> ''میں لکھنے والے کی حیثیت سے اپنے ہونے (اپنے شعور کی موجودگی) کی خبر دینے کیلئے بولتا ہوں اور لکھتا ہوں۔ یہ اس بات کا بھی اعلان ہے کہ میں بہت سی چیزوں (جذبوں، قضیوں وغیرہ) کو دوسروں سے زیادہ شدت سے سمجھنا چاہتا ہوں کیوں کہ یہ میرا حق ہے کہ میں ان کے بارے میں سوچوں اور خبر دوں...اس لیے...میں لکھتا ہوں''

مزید وہ اپنی لکھت کے محور کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''خود میں اور میرے ساتھ (دوسرا تھ کیلیے) ایک پٹا ہوا آدمی...وہ کہیں کا بھی ہو، کسی زمانے سے بھٹکتا، رُلتا ہوا میری طرف آیا ہو...میری لکھت کا محور ہے''

''اور خود میں بھی (جو آپ سے ہم کلام ہوں) اپنی لکھت کا محور ہوں''

یوں ہم دیکھتے ہیں وہ اپنے افسانوں میں بچپن کے حالات، خاندانی لوگوں کے قصے، ملازموں کے احوال سے روشناس کراتے ہیں۔ ان کی ذات، خاندان اور ان سے وابستہ لوگوں کے محض خاکے نہیں بلکہ تخلیقی زبان کے استعمال اور افسانویت سے بھرپور ایسے افسانے پیش کیے ہیں جن کی بدولت وہ کردار امر ہو گئے ہیں۔ ان میں 'باسودے کی مریم' اور 'ممّی دادا' سرفہرست ہیں۔ ان کے ہاں معاشرے کے نظر انداز شدہ کردار بھی ہیں جن میں 'گھس بیٹھیا' اور 'الّی گجر' نمایاں ہیں۔

اسد محمد خاں کی وہ کہانیاں جو تاریخی تناظر رکھتی ہیں۔ ان میں مرکزی کرداروں کے حالات و صفات کا بیان سیدھا نہیں بلکہ واقعات سے ان تاریخی کرداروں کے مزاج، کارنامے اور انتظام سلطنت کی وضاحت ہوتی ہے۔ تاریخی واقعات کے بیان میں انھوں نے حقیقت اور افسانہ کو اس طور ملا دیا ہے کہ قاری ان کو الگ نہیں کر سکتا۔ وہ تاریخ سے ان واقعات کو فکشنائز کرتے ہیں جن سے اس عہد، عہد کے مزاج، کرداروں کی سوچ، باہمی ربط، نیز بادشاہ اور عوام میں تعلق (یعنی ان دونوں میں پائے جانے والے ربط) کی نوعیت واضح ہوتی ہو۔ قاری کو اس دور میں ہونے والے جرائم پیشہ لوگوں کے مظالم، پیش آنے والے واقعات، رونما ہونے والی تبدیلیاں اور ان کے عوام پر انفرادی و اجتماعی اثرات کا علم ہوتا ہے۔ تاریخ ان لوگوں کو یاد رکھتی ہے جو طاقت میں ہوں اور وہ فراموش ہو جاتے جن کی حیثیت حاشیائی ہو مگر اسد محمد خاں نے اپنی کہانیوں میں حاشیائی لوگوں کی بازیافت کی ہے۔ سوری، غوری اور تغلق بادشاہوں کے حوالے سے لکھے افسانے ایک آنکھ سے نہیں بلکہ ان کو اپنے اپنے تناظر میں دیکھنے کی سعی کی گئی ہے۔

اسد محمد خاں بنیادی طور پر کہانی کار ہیں۔ وہ اپنے بیشتر افسانوں کے آغاز میں ہی اس امر کا اظہار کرتے ہیں۔ جیسے 'نربدا' میں قاری کو مخاطب ہو کر کہانی جوڑنے کا کہتے ہیں۔ پھر زمانہ، جگہیں اور لوگ یعنی کرداروں کو بتا کر کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔

افسانہ 'ماشٹر' کے آغاز میں لکھتے ہیں:

''ہر کہانی لکھنے والے کے پاس ادھ لکھی ادھوری کہانیاں ہوتی ہیں۔
میرے پاس بھی کئی ادھوری کہانیاں ہیں''

افسانہ 'کِھلتی دھوپ اُجلتے سائے' کے آغاز میں لکھتے ہیں:

''میں کہانی کار ہوں، وقائع نگار نہیں۔ اگر ہوتا تو اس دربار کے دن،

سوادِ بنگالہ کے مقام سلطان پور میں خود کو موجود ہوتا اور جو دیکھتا اور سنتا وہ اس طور لکھتا''

افسانہ 'ایک بلیک کومیڈی' کی ابتدا یوں ہوتی ہے:

''میں کہانیاں لکھتا ہوں اور اس بات پہ خوش ہوتا ہوں کہ بہت سے لوگ میری کہانیاں پڑھتے، پسند کرتے ہیں۔''

افسانہ 'ہٹلر، شیر کا بچہ' کا پہلا جملہ یہ ہے:

''یہ ایک حوالاتی کی کہانی ہے۔''

اس کے علاوہ 'اِک میٹھے دن کا اَنت' میں وہ تاسف کا اظہار کرتے ہیں کہ ''وقت نے میری کہانی کے لوگوں کو، جنھیں میں سنہ ساٹھ سے جانتا ہوں، ویسا نہ رہنے دیا جیسا میں انھیں جانتا تھا۔'' افسانہ 'جانی میاں' کے آغاز میں ہی بتاتے ہیں 'یہ کہانی تین آدمی سنا رہے ہیں۔' راوی، زوار اور جانی میاں کا چمچا وحید۔ اس کے علاوہ 'اَلّی گُجّر کی آخری کہانی' کی ابتدا اس جملہ سے ہوتی ہے:

''اَلّی گُجّر ادھر اپنی کہانیوں کے ساتھ نہیں آیا تھا۔ کہانیاں تو اس نے بعد میں سوچیں''

بحیثیت تخلیق کار یہ کسی کے لیے معنی نہیں رکھتا کہ وہ افسانہ لکھ رہا ہے یا کہانی۔ یہ افسانے اور کہانی کا فرق کسی تخلیق کار کے مجموعی فنی نظام کو سمجھنے یا اس کے متن کی بہتر تفہیم و تعبیر کے لیے قاری/ نقاد اپنی سہولت کے تحت کرتا ہے۔ تاکہ اسے بہتر انداز میں سمجھا جا سکے۔

اسد محمد خاں کا فنِ افسانہ نگاری اصل میں مختصر افسانے سے زیادہ مختصر اور طویل مختصر کہانی یا ناولٹ میں کُھل کر سامنے آیا ہے۔ جس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ اگر ناولٹ یا ناول لکھیں تو ان کا تخلیقی جوہر بھرپور انداز میں ظاہر ہو سکتا ہے۔ تاہم ان کے مختصر افسانوں میں باسودے کی مریم، مئی دادا، ترلوچن، اور غصے کی نئی فصل کو خاصی اہمیت حاصل ہے۔ افسانہ ترلوچن کو آغاز اور انجام سمیت بدل کر مزید اضافہ کر کے شاہکار افسانہ بنایا جا سکتا ہے۔ ان کے افسانوں کی قرات مکمل ہونے پر قاری کی تشنگی باقی رہتی ہے۔ جیسا کہ غلام عباس کے ناولٹ 'گوندنی والا تکیہ' میں کہانی کا آغاز اور اس کی اٹھان جس طرح قاری کے سامنے آتی ہے اور فوراً ناولٹ ختم ہو جاتا مگر اس کے آگے پڑھنے کی گنجائش ابھی باقی رہتی ہے۔ یہی صورت اسد محمد خاں کے افسانوں میں دیکھی جا سکتی ہے۔ طوائف اور کوٹھے کے موضوع کو محیط ان کے افسانے جن میں سیلون، اِک میٹھے

دِن کا اَنت، نصیبوں والیاں، برجیاں اور مور، چھوٹے بور کا پستول اور دانی کی کہانی شامل ہیں؛ ایک ہی کوٹھے اور ماحول کو پیش کرتے ہیں۔ اگر ان کو ملا کر وہ ایک ناولٹ یا ناول لکھ دیتے تو وہ ان افسانوں سے کہیں زیادہ فنی حوالے سے جاندار ہوتا۔ ہم نے کہا اسد محمد خاں کا فن ناولٹ میں زیادہ پختگی کا حامل ہے اس کے لیے نربدا، رگھوبا اور تاریخ فرشتہ، اِک میٹھے دِن کا اَنت، دانی کی کہانی، مدھوری بائی کی ادھوری کہانی، ہمسائے اور رسالے دار کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ کہانی کا بیانیہ، اسلوب، ارتقا، پلاٹ کی تشکیل، کردار نگاری اور ماحول کی پیش کش اس سلیقے سے کی گئی ہے جس سے قاری کی دلچسپی ابتدا سے اختتام تک برقرار رہتی ہے۔ ان مذکورہ افسانوں کو پڑھ کر یقین ہو جاتا ہے کہ ان کا فنی کمال طویل مختصر کہانی میں انتہا کو پہنچا ہوا ہے۔

اسد محمد خاں کی کہانی کردار اور واقعہ کے امتزاج سے وقوع پذیر ہوتی ہے۔ ان کی کہانی کا بیانیہ مذکورہ دو عناصر سے متشکل ہوتا ہے۔ کردار اور واقعہ کی جڑت اس قدر فطری ہے کہ کسی ایک کو الگ کرنے سے کہانی اپنی فنی حیثیت کھو سکتی ہے۔ کردار مرکز افسانوں کو واقعات کی مدد سے آگے بڑھاتے ہیں۔ 'باسودے کی مریم' میں مریم کا کردار، 'تر لوچن' کا عین الحق، 'گھس بیٹھیا' کا ببر یار خان، 'چاکر' کا فضل علی، 'الّی گجر کی آخری کہانی' کا الّی گجر، اور 'ماشٹر' میں بمبئی ماشٹر کا کردار واقعات کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ ان کی کہانیوں کا امتیاز یہی بیانیہ کی طاقت پہ استوار ہے جس میں کردار اور واقعہ باہم پیوست ہیں۔ انھیں کرداری افسانوں کا افسانہ نگار کہا جاتا ہے، اس میں کوئی شک نہیں مگر ان کے کرداری افسانے؛ کرداروں کی داخلی کیفیات اور خود کلامیوں کا مجموعہ نہیں ہیں۔ ان کے کردار عمومی معاشرتی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں مگر یہ کردار معمولی و غیر معمولی دونوں طرح کے ہیں۔ جیتے جاگتے کرداروں کا تعلق عملی نوعیت کا ہے۔ وہ محض سوچتے، خود کلامی سے گزرتے اور ادھر ادھر بے معنویت کی حامل زندگی گزارتے نظر نہیں آتے بلکہ اسد محمد خاں کے کردار ہماری معاشرتی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے کرداروں کے بارے میں سماجی زندگی میں افواہیں پھیلی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ جوں جوں افسانہ آگے بڑھتا ہے یہ افواہیں کردار کو مزید کھل کر سامنے آنے میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ ہم اپنے اردگرد گلی محلوں میں دیکھیں تو مختلف لوگوں کے بارے میں مختلف باتیں پھیلی ہوتی ہیں۔ یہ عام سماجی رویہ ہے۔ جس کا شکار اسد محمد خاں کے کردار ہیں۔ جیسا کہ منّی دادا کے بارے میں محلے کے دھوبیوں نے اڑا رکھا تھا کہ وہ ذات کے ہندو تیلی ہیں اور ان کی مسلمانیاں تک نہیں ہوئی ہیں۔ ماشٹر کے بارے لڑکوں نے افواہ پھیلا رکھی کہ وہ اپنی

عورت کو چلاتا تھا۔

ان کے اکثر کرداروں کے نام ایک سے زائد ہوتے ہیں۔ یہ ہم عمومی طور پر اپنے اردگرد دیکھ سکتے ہیں بعض کردار ایک ایسے نام سے مشہور ہوتے ہیں جو اصل نام نہیں ہوتا۔ اسد کے کردار ایک سے زائد ناموں سے مشہور ہوتے ہیں۔ مثلاً مئی دادا کے تین نام مجیتا، مجید اور مئی دادا جبکہ اصل نام عبدالمجید خان ہے۔ افسانہ گھس بیٹھیا کا کردار ببر یار خان؛ وہ ببر، گھس بیٹھیا اور ببّن بھیا کہلاتا ہے۔ اسی افسانے کے کردار ڈلچن کو ڈلی دا لکھیرا جی یا لالہ کہتے ہیں۔ غصے کی نئی فصل کے کردار حافظ شکر اللہ خان کو حافظ گینڈا کے نام سے لوگ یاد کرتے ہیں۔ سے لون کے کردار جاوید کے کئی نام بولے رکھے پکارے گئے۔ محلے والے لوگ جاوید لاجی والا کے نام سے جانتے، استاد ہدا نے اپنی کتاب میں جاوید اصیل لکھتا ہے جبکہ کسی اور نے اسے لاجی والا جاوید کے نام سے بھی پکارا ہے۔ گویا ہم ان کے افسانوی کرداروں کا مطالعہ کریں تو یہ معلوم ہوتا ہے اسد محمد خاں کی کہانی میں افسانوی کردار حقیقی کردار میں اور حقیقی کردار افسانوی کردار میں ڈھل کر سامنے آتے ہیں۔ یہ کوئی معمولی بات نہیں۔

ان کا کوئی کردار خود کلامی جیسی نفسیاتی کیفیات میں مبتلا نظر نہیں آتا۔ یہ کردار خارجی زندگی کا احاطہ کرتے ہیں۔ کچھ افسانہ نگاروں کے ہاں خود کلامی اذیت بن کر سامنے آتی ہے۔ اسد کے معاصر افسانہ نگاروں میں رشید امجد کے کرداروں میں خود کلامی کی اذیت پائی جاتی ہے۔ وجودی کرب میں مبتلا یہ کردار عملی زندگی سے دور داخلی کیفیات اور سوچ و بچار میں اس قدر غرق محسوس ہوتے کہ قاری افسانہ پڑھتے پڑھتے خود انھیں کیفیات کا شکار ہو جاتا ہے۔ ان کے آخری مجموعے 'دکھ ایک چڑیا ہے' کے تمام افسانے تقریباً اسی اسلوب کے حامل ہیں۔ جن میں مرکزی کردار اور مرشد کا کردار غالب ہیں۔ انھیں کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے یا مرکزی کردار خود کلامی میں مبتلا رہتا ہے۔ اسد محمد خاں کے کردار خود کلامی کا شکار ہیں نہ وہ کسی دوسرے کردار سے اپنے نفسی و روحانی مسائل کا ذکر کرتے ہیں۔ ان کے کردار سماجی زندگی کے پروردہ ہیں جو ہمارے معاصر سماجی اور عام معاشرتی زندگی کی عکاسی کرتے ہیں۔ مگر یہ معاصر سماج اور عام معاشرتی زندگی احمد ندیم قاسمی اور ان افسانہ نگاروں کی طرح نہیں جو خالص دیہی سماج کی پیش کش کرتے ہیں۔ نہ ہی ترقی پسند افسانہ نگاروں کی طرح وہ طبقاتی کش مکش دکھا کر عام کرداروں (کسان، مزدور، دلت طبقات) کے ساتھ ظلم و ستم کی داستانیں سناتے ہیں۔

افسانوں میں ان کا کوئی کردار ماضی کے خیالوں میں یوں گم نہیں ہوتا کہ یہ امر اس کے ذہن پر نقش ہو جائے۔ اگر ان کے کسی کردار کے ہاں ماضی کی کوئی بات، واقعہ، پہلو یا کوئی قصہ کہانی نظر آ جائے تو یہ چیز اس کردار کی عملی زندگی میں رکاوٹ کا باعث نہیں بنتی۔ سادہ لفظوں میں یادِ ماضی کا کرب ان کے کرداروں میں کم پایا جاتا ہے۔ ماضی کے اچھے دنوں کی یاد ایک لازمی امر ہے مگر اس یاد کو اپنے اوپر مسلط کر لینا ابنارمل صورت حال ہے۔ اسد کے کردار اس ابنارمل صورت حال سے مُبرّا ہیں۔ محض تاریخی واقعات اور تاریخی کرداروں کے کارناموں کا ذکر ناسٹلجیا نہیں کہلاتا۔ انتظار حسین کے کردار ناسٹلجیائی صورت حال سے دوچار ہوتے ہیں۔ ان کے ہاں ماضی، گھر، گلیاں، مکان، پودے، پرندے، لوگ اور مٹی تک افسانہ نگار اور کرداروں پر مسلط ہیں۔ انتظار حسین کے وجود سے ہجرت کا کرب ختم نہیں ہوا۔ یہ ان کے لیے سوہان روح ثابت ہوا۔ جس کا براہ راست اثر ان کے فکشن پہ ہوا ہے۔ ان کے ہاں داستانوی اسلوب بھی اسی سبب پیدا ہوا ہے۔ اسد کے کردار انتظار حسین کے کرداروں کے طرح ناسٹلجیائی نہیں ہیں۔

وہ منظر نگاری سے زیادہ واقعہ پر توجہ دیتے ہیں۔ کرداروں کی حلیہ نگاری کے بجائے ان کے شخصی کارنامے، سوچ اور معمولاتِ زندگی کو بیان کرتے ہیں۔ افسانوں کی ابتدا میں وہ جو بات (Statement) یا واقعہ کا آغاز کرتے ہیں وہ آخر میں جا کر کھلتا ہے۔ وہ معاصر زندگی کی پیش کش کو اہمیت دیتے ہیں رومانوی اسلوب کے حامل ان کے افسانے دلچسپی اور تجسس (جسے افسانویت کی معراج سمجھنا چاہیے) کو برقرار رکھتے ہیں۔ افسانوں میں جزئیات نگاری بطور تکنیک استعمال کی جاتی ہے۔ اسد محمد خاں کے معاصر افسانہ نگاروں میں نیر مسعود کے ہاں یہ تکنیک بکثرت دیکھی جا سکتی ہے۔ مگر اسد محمد خاں اپنے قاری کی توجہ کہانی کے واقعات کی طرف اس طرح مبذول رکھتے ہیں کہ جزئیات نگاری کا شائبہ تک نہیں گزرتا۔

اسد محمد خاں کے افسانوں کا امتیازی وصف ان کی زبان ہے۔ وہ کردار کی زبان میں لکھ کر افسانے کو حقیقت کے قریب کر دیتے ہیں۔ وہ کرداروں کی نفسیات سے گہری واقفیت رکھتے ہیں۔ گھریلو ملازمین، کوٹھوں میں کام کرنے والے لمڈوں، طوائفوں اور عام زندگی کے کرداروں کی زبان کو وہ انھی کے زبانی بیان کرتے ہیں۔ زبان کا یہ تخلیقی وصف کہانی کو دلچسپ اور معنی خیز بناتا ہے۔ زبان کے استعمال میں روزمرہ کی لفظیات کا خیال رکھتے ہیں۔ بعض اوقات یہ زبان عام قاری نہیں سمجھ پاتا مگر ان کے افسانوی اسلوب سے آگاہی کے بعد ان لفظیات کو سمجھ لیتا ہے۔

کردار کی زبانی مخصوص بات کہلواتے لفظوں کے مکمل بیان کے بجائے تخلیقی انداز میں لکھتے ہیں۔ جیسے حضور کو حجو ر، ماشاء اللہ کو ماسا الا، سمجھ کو سمج، مجال کو مزال اور معاملہ کو ماملہ، اللہ تعالیٰ کو اَلّا تالا اور عزت کو اِزّت رقم کرتے ہیں۔ وہ کرداروں کے مکالمے میں زبان کا مقامی رنگ بھی سامنے رکھتے ہیں جو روزمرہ میں کردار بولتے ہیں۔ اسد محمد خاں کردار کی زبان میں بطور واحد غائب راوی اور متکلم راوی دونوں طرح سے خیال رکھتے ہیں۔ تاہم بہت کم افسانوں میں یہ بات قاری نے محسوس کی ہے کہ وہ زبان کے استعمال میں تخلیقی رنگ پیدا نہیں کر سکے۔ اس کے باوجود وہ تخلیقی نثر میں افسانویت پیدا کرنے کی بھرپور صلاحیت رکھتے ہیں۔ مابعد جدید افسانے کی شعریات میں کہانی اور بیانیہ کی واپسی؛ کسی ادبی نظریہ رجحان یا تحریک سے لاتعلقی؛ تہذیبی، ثقافتی اور مقامیت پسند عناصر کی پیش کش؛ علامتیت اور بیجا ابہام سے اجتناب؛ کہانی پر کہانی کی بنیاد؛ انفرادی سے زیادہ اجتماعی موضوعات سے دلچسپی اور متنوع موضوعات کا بیان شامل ہے۔ اسد محمد خاں کے افسانے مابعد جدید افسانے کی شعریات کے عین مطابق ہیں۔ اپنے اس بیان کی توثیق کے لیے افسانوں سے اقتباس لانے سے بات طوالت اختیار کر جائے گی۔ چنانچہ ان کے افسانوں کی تعبیر و تفہیم اسی بنیاد پر ہونی چاہیے۔

○

خوشتر زریں ملک

اردو کے ادبی تذکروں میں ذکر ولی کی صورت حال

یہ بات تعجب کا باعث ہے کہ ولی کے سلسلے میں مختلف تذکرے ایک ہی طرح کی معلومات فراہم کرتے ہیں۔ ولی کے بارے میں ایک اہم واقعہ جس کا تواتر سے تذکروں میں ذکر آیا ہے، وہ ان کی شاہ سعد اللہ گلشن سے ملاقات کا ہے۔ اسی طرح ولی کے نام، مولد و مسکن اور جائے وفات سے متعلق معلومات کا بھی معاملہ ہے۔ ولی نے بذات خود اپنی شخصیت سے متعلق کوئی تفصیل یا معلومات نہیں چھوڑی۔ ان کے بارے میں جو کچھ معلوم ہوا ہے، وہ تذکروں کے ذریعے ہی ہم تک پہنچا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ مختلف تذکروں کی فراہم کردہ معلومات سے ایک کہانی سی بن گئی یا بنائی گئی اور وہ آگے چل کر ایک مسلمہ حقیقت کی شکل اختیار کرنے لگی۔ اردو تذکروں میں ولی سے متعلق اسی کہانی جیسی باتوں کی حقیقت کو یہاں نئے سرے سے جاننے اور سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

میر کا تذکرہ 'نکات الشعرا' ایسا تذکرہ ہے جس سے اردو میں تذکرہ نگاری کی ابتدا ہوئی اور اسی طرز پر دوسرے تذکرہ نگاروں نے تذکرے لکھے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ولی سے متعلق جو باتیں بعد میں بحث و مباحثہ کا سبب بنیں، ان کی ابتدا بھی میر کے تذکرے سے ہوتی ہے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ میر نے ولی کے تعلق سے کچھ ایسی بات پہلی بار بیان کر دی جس سے بعد کے زمانے میں ولی کی شاعرانہ شخصیت کو مخصوص نظر سے دیکھنے کا رجحان پیدا ہوا۔ 'نکات الشعرا' میں میر نے ولی کو اورنگ آبادی لکھا ہے اور اس کے علاوہ کسی اور قسم کی معلومات نہ ہونے کا اعتراف کیا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ولی کے ترجمہ میں میر کی توجہ کا مرکز شاہ سعد اللہ گلشن سے ولی کی ملاقات والی روایت ہے۔ اس سے پہلے کہ ہم میر کے اس بیان کا تفصیلی جائزہ لیں، میر کے بعد کے تذکرہ نویسوں پر

ایک نظر ڈال کر یہ معلوم کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ دیگر تذکرہ نگاروں نے میر ہی کے بیان کا اعادہ کیا ہے، یا کچھ مختلف باتیں بیان کی ہیں۔

تذکرہ 'گلشن گفتار' ۱۱۶۵ھ میں حمید اورنگ آبادی نے لکھا۔ اس تذکرے میں شاہ سعد اللہ گلشن والی روایت کا ذکر نہیں ملتا، لیکن اس تذکرہ سے ہمیں یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ ولی نے کچھ عرصہ برہان پور میں بھی قیام کیا تھا۔ برہان پور شاہ سعد اللہ گلشن کا وطن بھی رہا ہے۔ حمید اورنگ آبادی ولی کو اورنگ آبادی نہیں لکھتے بلکہ احمد آبادی بتاتے ہیں اور جائے وفات گجرات لکھتے ہیں۔ یہاں یہ امر قابل ذکر ہے کہ ولی کے نام سے منسوب مشہور شعر:

دل ولی کا لے لیا دلی نے چھین
جا کہو کوئی محمد شاہ سوں

حمید اورنگ آبادی نے شرف الدین مضمون کے ترجمہ میں کچھ یوں درج کیا ہے:

اس گدا کا دل لیا دلی نے چھین
جا کہو کوئی محمد شاہ سوں

جس سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ یہ شعر ولی کا نہیں بلکہ شرف الدین مضمون کا ہے۔

گردیزی کا تذکرہ 'تذکرہ ریختہ گویاں' میر کے تذکرے کے بعد لکھا گیا۔ گردیزی نے اپنے تذکرہ کی تاریخ اختتام ۵/محرم الحرام ۱۱۶۶ھ مطابق ۳۱ نومبر، ۱۷۵۲ درج کی ہے۔ حنیف نقوی کی تحقیق کے مطابق گردیزی کے تذکرے کی ترتیب کے وقت 'نکات الشعرا' وجود میں آچکا تھا اور گردیزی کے پیش نظر بھی تھا۔ اس سلسلے میں مولوی عبدالحق کا بیان ہے:

''اس نے [یعنی گردیزی نے] اپنے سارے تذکرے میں کہیں کسی تذکرے کا حوالہ نہیں دیا بلکہ اشارہ تک نہیں کیا... البتہ قرائن سے یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ میر کا تذکرہ اس کی نظر سے ضرور گزرا ہے اور دیباچہ میں اس نے تذکرہ نگاروں کے خلاف جو زہر اگلا ہے اس کا ہدف 'نکات الشعرا' ہی ہے۔''[1]

اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ گردیزی کا یہ تذکرہ میر کے تذکرہ کے جواب میں لکھا گیا۔ ولی کے ترجمہ میں گردیزی نے شاہ سعد اللہ گلشن والی روایت کو نقل نہیں کیا ہے اور نہ ہی اس کی تردید کی ہے۔ البتہ میر کے برعکس گردیزی نے ولی کے شعری کمال کی کھل کر تعریف کی ہے۔ لیکن میر نے

ولی کے بیان سے قبل دکنی شعرا کے سلسلے میں مجموعی حیثیت سے جو بیان کیا ہے کہ دکھن کی سرزمین سے ایک بھی مربوط گو شاعر نہیں پیدا ہوا، گردیزی اس بابت کچھ نہیں کہتے۔ گردیزی کا شاہ سعد اللہ گلشن والی روایت کو نقل نہ کرنا اور اس پر خاموشی اختیار کیے رکھنا، شمالی ہند والوں کی دکن کے شعرا کے تئیں منفی ذہنیت پر سوالیہ نشان ضرور قائم کرتا ہے۔

میر کے تذکرے کے بعد، معروف و مشہور تذکرہ قائم چاند پوری کا 'مخزن نکات' ہے۔ قائم چاند پوری کے تذکرے سے ہی سب سے پہلے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ولی کی دہلی آمد کا واقعہ ''درسنہ چہل و چہار از جلوس عالمگیر بادشاہ'' میں پیش آیا۔ اورنگ زیب عالمگیر ۱۶۵۸ میں تخت افروز ہوئے۔ عالمگیر بادشاہ کا چوالیسواں سنہ جلوس ۱۷۰۰ میں واقع ہوتا ہے۔ اس طرح ولی کی دہلی آمد بروایت قائم چاند پوری ۱۷۰۰ میں ہوئی۔ دہلی آمد کی روایت کے فوراً بعد قائم رقم طراز ہیں:

''گاہ گاہ بزبان فارسی دوسہ بیت در وصف خط و خالش می گفت چوں در آنجا بسعادت ملازمت حضرت شیخ سعد اللہ گلشن قدس سرہ مستعد گردید، بگفتن شعر بزبان ریختہ امر فرمودند وایں مطلع تعلیما موزوں کردہ حوالہ او نمودند

خوبی اعجاز حسن یار گر انشا کروں
بے تکلف صفحۂ کاغذ ید بیضا کروں'' [2]

اس بیان کا ماحصل یہ ہے کہ ولی جب تک دہلی نہیں آئے تھے، فارسی زبان میں گاہے ماہے خط و خال کے بیان میں شعر کہہ لیتے تھے۔ جب دہلی میں شاہ صاحب سے ولی کی ملاقات ہوئی اور انہوں نے ولی کو وہ مشہور زمانہ مشورہ دیا تو ولی نے ریختہ میں شاعری کی ابتدا کی اور تعلیم کی غرض سے شاہ سعد اللہ گلشن نے انہیں ایک مطلع بھی بطور نمونہ عنایت کیا۔

یہ مطلع مع پوری غزل کے ولی کے دیوان میں موجود ہے۔ قائم کے بیان کے مطابق سنہ چوالیسویں جلوس عالمگیر میں اگر ہم ولی کی آمد دہلی کو تسلیم کر لیں، تب بھی قائم کے اس بیان پر کچھ سوالات قائم ہوتے ہیں۔ اول یہ کہ ولی کی ۱۷۰۰ میں آمد دہلی سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ وہ اس وقت تک ریختہ میں شاعری نہیں کر رہے تھے۔ دوسرے یہ کہ شاہ سعد اللہ گلشن سے فیض پانے کی روایت جو قائم نے بڑے وثوق سے مع شعری حوالہ کے بیان کی ہے، اس کی بنیاد کیا ہے؟ تیسرے یہ کہ شاہ گلشن نے آخر یہ مشورہ کس بنیاد پر دیا؟ کیا زبان ریختہ میں شاہ گلشن کے سامنے غزل کا کوئی

نمونہ اس نوع کا موجود تھا جس طرح کا تجربہ ولی نے کیا؟ اگر شاہ سعد اللہ گلشن کو ریختہ میں اس پائے کی شاعری کے امکانات کا بھرپور اندازہ تھا تو اسے دہلی والے بروئے کار کیوں نہ لائے؟ آخر ولی دلی سے کئی سو میل دور تھے، وہی کیوں کر اس لائق خیال کیے گئے؟ یا شاہ صاحب نے ولی کی آمد کا انتظار کیوں کیا، کسی اور کو یہ مشورہ کیوں نہیں دیا؟ چہار دانگ عالم میں مشہور ہونے کا اتنا نادر موقع کسی دکنی کی جھولی میں کیوں کر ڈال دیا۔ کسی دہلوی شاعر کو یہ مشورہ دیا جا سکتا تھا۔

اردو کے ادبی تذکروں میں ذکر ولی کی ایک اہم کڑی 'چمنستان شعرا' ہے۔ یہ شفیق اورنگ آبادی کا تذکرہ ہے۔ اس تذکرہ کی ترتیب وتسوید کا عمل ۱۷۶۰۔۱۷۶۱/۱۷۶۲۔۱۷۶۳ کے عرصہ میں تکمیل کو پہنچا۔ قائم کے تذکرہ اور شفیق کے تذکرہ کا سال تکمیل تقریباً ایک ہے۔ اس تذکرہ کی تکمیل میں شفیق نے میر اور گردیزی کے علاوہ شاہ عبدالحکیم لاہوری کے تذکرے 'مردم دیدہ' خان آرزو کے تذکرے 'مجمع النفائس' اور علامہ غلام علی آزاد بلگرامی کے تذکرے 'سرو آزاد' سے بھی استفادہ کیا ہے۔

شفیق نے ولی کے وطن کے متعلق اس روایت پر کلام کیا ہے کہ ولی گجراتی تھے یا اورنگ آبادی۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ولی اورنگ آبادی تھے اور کچھ لوگ انہیں گجراتی کہتے ہیں۔ شفیق انہیں اورنگ آبادی لکھتے ہیں۔ شفیق کا کہنا ہے کہ ولی نے حضرت شاہ وجیہ الدین قدس سرہ کی درگاہ جو کہ گجرات میں ہے، اس سے کسب علم کیا اور نیلی گنبد متصل گڈ میں مدفون ہیں۔ اس لئے کچھ لوگ انہیں گجرات سے منسوب کرتے ہیں، جو کہ بالکل غلط ہے۔ حنیف نقوی نے شفیق اورنگ آبادی کے میر کے 'نکات الشعرا' سے استفادہ کا ذکر کیا ہے، یعنی شفیق کے پیش نظر 'نکات الشعرا' رہا ہے۔ اور شاہ گلشن والی روایت بھی ان کی نظر سے گذری ہوگی۔ لیکن شفیق نے نہ تو اس واقعہ کو درج تذکرہ کیا ہے اور نہ ہی اس کی تردید کی ہے۔ اس کے برخلاف انھوں نے 'می گویند' طرز کا ایک اور قصہ ولی سے متعلق شامل تذکرہ ضرور کیا ہے۔

میر حسن اپنے 'تذکرہ شعرائے اردو' میں شاہ گلشن والی روایت اور آمد دہلی کا اعادہ کرتے ہیں اور اس روایت پر نہ کوئی اضافہ کرتے ہیں اور نہ کسی نئی بات کا بیان ملتا ہے۔

قدرت اللہ شوق کے تذکرے 'طبقات الشعرا' میں ولی کے ترجمہ میں ولی کے مزاج فکر اور طبیعت کے متعلق دوسرے تذکرہ نگاروں کی بہ نسبت کچھ اضافی بیان ملتا ہے، جس سے گمان گزرتا ہے کہ شاید قدرت اللہ شوق کے پاس معلومات کے دیگر ذرائع رہے ہیں۔ لیکن جب وہ ولی کی آمد

دہلی اور شاہ سعد اللہ گلشن والی روایت تک پہنچتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ میر اور قائم کی روایت جو ذرا مبہم تھی اسی کی انھوں نے صراحت کی ہے۔ یعنی شاہ گلشن نے مشورہ دیا کہ دکنی کے بجائے ریختہ اردوے معلیٰ کی زبان میں شعر کہو۔ قائم نے بغرض تعلیم جس مطلع کے عنایت کیے جانے کا ذکر کیا ہے اسی کا اعادہ قدرت اللہ شوق کے یہاں بھی نظر آتا ہے۔

امیر مینائی اور پنڈت دتاتریہ کیفی قدرت اللہ شوق کو قائم چاند پوری کا شاگرد بتاتے ہیں۔ حنیف نقوی اس امکان کا بھی ذکر کرتے ہیں کہ اس تذکرے پر نظر ثانی سے قبل رام پور میں دونوں تذکرہ نگاروں کی ملاقات ہوئی ہو اور قدیم تعلقات کی استواری کی گئی ہو۔ (بحوالہ، تذکرہ شعرائے اردو/ حنیف نقوی)

قدرت اللہ شوق نے اپنے تذکرے کی ترتیب میں اپنے سے قبل ترتیب شدہ کسی تذکرے سے استفادہ کی بات نہیں کہی ہے۔ لیکن اندرونی شواہد بتاتے ہیں کہ قائم کا تذکرہ 'مخزن نکات' اور میر کا تذکرہ 'نکات الشعرا' ضرور ان کے پیش نظر رہا ہے۔ مرزا مظہر، آبرو، حشمت، عزلت، ولی کے ترجمہ میں مواد اور الفاظ کی 'مخزن نکات' سے یکسانیت دیکھی جا سکتی ہے۔ ریختہ کی قسموں کے بارے میں 'نکات الشعرا' کے اختتامیہ پر میر کا بیان ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ قدرت اللہ شوق نے بھی اپنے تذکرے کے اختتام پر اس موضوع پر کلام کیا ہے۔ (بحوالہ حنیف نقوی)

'تذکرۂ مسرت افزا' میں ابوالحسن امیر الدین احمد معروف بہ امر اللہ الہ آبادی نے شاہ گلشن کی روایت درج کرنے کے بعد لکھا ہے ''سچ اور جھوٹ راوی کی گردن پر۔'' اس طرح وہ اس روایت کی تردید کرتے ہیں۔ آگے جس طرح وہ لکھتے ہیں کہ ریختہ کی اصل دکھن سے ہے اور وہاں اس تازہ ایجاد کے موجد ولی تھے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ امر اللہ الہ آبادی کو قدرت اللہ شوق اور قائم کے بیان کردہ اس خیال سے اختلاف ہے کہ ولی نے زبان دہلی میں شاعری کی اور شاہ گلشن کے مشورہ سے کی۔

اس بیان کے سلسلے میں حنیف نقوی شعرائے اردو کے تذکرے میں رقم طراز ہیں:

> ''ریختہ گوئی میں ولی کی اولیت کے متعلق مؤلف کا یہ بیان بھی محل نظر ہے کہ ''اصل ریختہ از دکن است و دراں دیار ولی موجد ایں طرز تازہ شدہ۔ بعد ازاں سخنوران ہندوستان گفتہ گفتہ بایں روش آراستہ''، تحقیق جدید سے یہ حقیقت پایۂ ثبوت کو پہنچ چکی ہے کہ دکن میں ولی سے پہلے

مقامی زبان میں طبع آزمائی کا آغاز ہو چکا تھا۔اور شمالی ہند میں بھی ان کے ورود سے قبل اس میدان میں کئی لوگ اپنی طباعی کے جوہر دکھا چکے تھے۔''[3]

اول یہ کہ ریختہ اس وقت فارسی غزل کے مقابل میں مستعمل تھا،اور باقاعدہ غزل گوئی دکھن میں ولی نے ہی کی ہے۔دوسرے یہ کہ دہلی میں ولی کے ورود کے متعلق جو تحقیق ہوئی ہے وہ ہمیں ولی کی آمد دہلی کے بعد باقاعدہ شاعری کی طرف لے جاتی ہے،جب کہ یہ امر ابھی تحقیق طلب ہے کہ ولی جب دہلی آئے تو وہ باقاعدہ شاعری کر رہے تھے یا نہیں۔شاہ گلشن کی روایت آمد دہلی کے بعد باقاعدہ شاعری کو تقویت پہنچاتی ہے۔حنیف نقوی اسی تحقیق پر تکیہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ وہ امراللہ آبادی کے اس قول 'اصل ریختہ از دکن است' پر معترض ہیں۔حالانکہ امراللہ آبادی اس کے بعد یہ بھی کہتے ہیں کہ ''ولی موجد ایں طرز تازہ شدہ'' ظاہر ہے دکھن میں شاعری ولی سے قبل بھی ہو رہی تھی پھر طرز تازہ کہنے کی کیا ضرورت تھی۔یہاں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ امراللہ آبادی کی طرز تازہ سے وہ ریختہ گوئی مراد ہے جو بعد میں غزل کہلائی جانے لگی۔

'گلزار ابراہیم' اور 'گلشن ہند' دونوں تذکروں میں دہلی آمد اور شاہ سعداللہ گلشن والی روایت ملتی ہے۔گلستان بے خزاں میں عہد عالمگیر میں دہلی آمد کا ذکر ہے جبکہ شاہ گلشن والی روایت مذکور نہیں۔ولی کی استادی کا بیان بھی خوب ہے۔گلشن سخن میں بھی یہ روایت ملتی ہے۔'تذکرۂ عشقی' میں بھی یہ روایت مذکور ہے اور ''کہا جاتا ہے'' کے ساتھ اسے بیان کیا گیا ہے۔'عمدۂ منتخبہ' میں یہ بیان موجود نہیں ہے۔'تذکرۂ بے جگر' میں بھی یہ روایت مذکور نہیں ہے۔'گلشن بے خار' میں شیفتہ نے محض یہ لکھا ہے کہ عالمگیر بادشاہ کے زمانے میں وارد دہلی ہوئے ہیں۔شاہ گلشن کی روایت مذکور نہیں۔شیفتہ ولی کو ریختہ کا پہلا شاعر تسلیم کرتے ہیں اور یہ بھی کہتے ہیں کہ اس کے زمانے میں کوئی اس کا ہم رتبہ وہم پلہ نہ ہوا،تمام ریختہ گو شعرا ایران کی استادی مسلم ہے۔

اس کے بجائے سخن شعرا کے مصنف آمد دہلی کا واقعہ عالم گیر کے عہد میں رقم کرتے ہیں جب کہ شاہ گلشن کی روایت کا ذکر نہیں ملتا۔البتہ یہ ضرور کہتے ہیں کہ لوگ انہیں موجد ریختہ جانتے ہیں۔لیکن مقتضائے تحقیق یہ ہے کہ ان کے زمانے کے آگے بھی شعرائے ریختہ گو موجود تھے۔

ولی کی دہلی آمد کے متعلق قائم چاند پوری کی روایت ہے کہ ولی در سنہ چہل و چہار از جلوس عالمگیر بادشاہ (۱۷۰۰) میں دہلی آئے اور شاہ گلشن سے مستفید ہوئے۔دوسری روایت مولانا محمد

حسین آزاد کی ہے کہ ولی فردوس آرام گاہ کے سنہ دوم میں مع دیوان دہلی تشریف لائے۔ فی الحال ہم قائم کے بیان پر توجہ مرکوز کرتے ہیں۔

قائم کی بیان کردہ روایت کی تکرار آپ اوپر مذکور تذکروں میں ملاحظہ کر چکے ہیں کہ بیشتر تذکرہ نگار اسی روایت کا اعادہ کرتے ہیں۔

ولی کے دہلی آنے کا واقعہ تذکروں میں بہ تکرار موجود ہے اور مسلسل اس کا اعادہ بھی ہوتا رہا۔ حالانکہ شفیق اورنگ آبادی ولی کی دہلی آمد کے بابت بالکل خاموش ہیں، دکنی ہونے کے سبب اور ولی کے ہم وطن ہونے کے سبب ان کی خاموشی کو نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا اور یہ گمان بھی کیا جا سکتا ہے کہ جس طرح اہل دہلی ولی کی عظمت کو تسلیم کرنے کے روادار نہیں ہیں، اسی طرح شفیق کی اپنی علاقائی حس بھی ولی کے باب میں کام کر رہی ہے کہ وہ ولی کے کارنامہ کو دہلی کا مرہون منت نہیں ہونے دینا چاہتے۔ اس لیے سرے سے آمد دہلی کو رقم نہ کر کے تمام ممکنہ مباحث کا خاتمہ کر دیتے ہیں۔ شفیق کے اس مقصد کو ولی کے ترجمہ میں مذکور واقعات مزید پختہ بھی کرتے ہیں، جو بالکل اسی نوع کے معلوم ہوتے ہیں جس طرح سے ولی کے باب میں میر کے بیانات ہیں۔ اگر یہ بات مان لی جائے تو یہ بھی تسلیم کرنا ہوگا کہ شفیق کو اہل دہلی کے ان بیانات کے پس پردہ موجود مقاصد کا بھی اندازہ تھا۔ لیکن پھر سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ شفیق نے ان کا جواب صاف اور صریح انداز میں کیوں نہ دیا؟ آمد دہلی کا یہ واقعہ جب تک محض آمد کا ہی مدعا بیان کرتا ہے تب تک اس روایت سے پیچ اور الجھاوے نہیں پڑتے۔ لیکن جب اس روایت میں شاہ گلشن سے تعلیم اور ولی کی آمد دہلی کے بعد شاعری کو متعلق کیا جاتا ہے تو یہ روایت کسی اور عندیہ کی طرف لی جاتی ہے۔

اس باب میں شمس الرحمٰن فاروقی کے قائم کردہ سوالات اور دلائل اس بحث کو مزید روشن کرنے کا کام کرتے ہیں۔ فاروقی صاحب کا کہنا ہے کہ ولی کے دواوین کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ اور ولی کا سب سے قدیم دیوان جس پر سنہ کتابت درج ہے ۱۷۰۸ کا ہے۔ اگر وہ ۱۷۲۰ یا ۱۷۲۵ تک حیات رہتے ہیں جیسا کہ محققین کا خیال ہے تو اس عرصہ کی ان کی شاعری بھی ملنی چاہئے۔ اس قدر شہرت یافتہ شاعر کا کلام محفوظ ضرور کیا گیا ہوگا۔ یہ ممکن نہیں کہ انہوں نے شاعری کی ہو اور اس عرصہ کا کلام محفوظ نہ کیا گیا ہو۔ کسی اور شاعر کے متعلق بات کی جا رہی ہوتی تو یہ قبول بھی کیا جا سکتا تھا کہ اس عرصہ کی شاعری محفوظ نہ کی جا سکی۔ ۱۷۲۵۔۱۷۲۰ اور ۱۷۰۸ کے درمیانی عرصہ کا کلام پھر کیوں نہیں ملتا۔ دوسری بات یہ کہ ۱۷۰۰ میں ولی دہلی آئے اور محض آٹھ سال کی مدت میں اپنا سارا

کلام کہہ کر دیوان جمع کرلیا؟ ولی ۱۷۰۰ سے قبل شاعری کر رہے تھے، اس کی دلیل میں شمس الرحمٰن فاروقی نے ولی کا وہ شعر پیش کیا ہے جو انہوں نے ناصر علی سرہندی کا نام لے کر کہا ہے۔

پڑے سن کر اچھل جیوں مصرع برق
اگر مصرع لکھوں ناصر علی کوں

ناصر علی سرہندی کی وفات ۱۶۹۶ میں ہوئی۔ اس سے ظاہر ہے کہ ولی ان کی زندگی میں ہی شاعری کر رہے تھے۔[4]

ناصر علی کوئی معمولی شاعر نہ تھے۔ وہ تہہ دار شاعری کرتے تھے۔ ناصر کے ہم عصر بھی ان کے قائل تھے اور ان کی غزل گوئی بالخصوص فارسی شاعروں کی توجہ کا مرکز تھی۔ ولی نے ایسے بلند رتبہ شاعر سے تخاطب کیا اور اسے ایک طرح سے ہم کلام ہو کر یہ ظاہر کیا کہ فارسی کا سب سے بڑا غزل گو شاعر ہماری ریختہ گوئی سن کر اچھل پڑے گا، گویا ریختہ رشک فارسی ہوا اور گفتۂ ولی اس کی دلیل۔ اس شعر سے ولی کی شاہ گلشن سے ملاقات اور تلمذ کے کئی احتمالات جو اہل دہلی کے پیدا کردہ ہیں، اپنے آپ ختم ہو جاتے ہیں۔

اہل دہلی کے احساس برتری کا کچھ اندازہ مسعود حسن رضوی ادیب کی فائز پر کی گئی تحقیق کے بین السطور سے بھی ہوتا ہے۔ ان کے مطابق شمالی ہند کا سب سے پہلا صاحب دیوان شاعر فائز دہلوی ہے۔ فائز نے اپنا دیوان ۱۱۲۷ھ بمطابق ۱۷۱۵ میں مدون کرلیا تھا۔ فائز نے اپنے دیوان (مرتب کردہ مسعود حسن رضوی ادیب) میں ایک خطبہ لکھا ہے جس میں دیوان کی تدوین کی تاریخ بھی لکھی ہوئی ہے۔ فائز کی عبارت یہ ہے کہ:

''مخفی نماند کہ ایں رسالہ در ابتدائے سن شباب چناں چہ مذکور شد مرقوم شدہ بود... لیکن تا پانزدہ سال میسر نیامد کہ اشتغال دیگر در میان بود۔ بعد از انقضائے ایں مدت در سنہ یک ہزار و یک صد و چہل و دو، فرصتے اتفاق افتاد۔ نظر ثانی بر آں مجموعہ کردم۔ قریب یک سال دریں کار کشید۔ آں چہ بہ عقل ناقص رسید حتی المقدور حک و اصلاح و کم و زیاد کرد''[5]

اس سے نظر ثانی کی تاریخ ۱۱۴۲ھ نکلتی ہے، اس طرح پندرہ سال قبل کی تاریخ ۱۱۲۷ھ مطابق ۱۷۱۵ ہے۔ فائز کو مسعود حسن رضوی ادیب نے ولی کا ہم عصر لکھا ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی لکھا ہے کہ فائز کے یہاں اب تک دستیاب دیوان میں کل ۲۳ غزلیں ریختہ میں پائی جاتی

ہیں، جن میں سے انیس غزلیں ولی کی زمینوں میں کہی گئی ہیں۔ مسعود حسن ادیب لکھتے ہیں کہ اگر محمد شاہی عہد کے دوسرے جلوس ۱۷۲۰ میں ولی کا دیوان دہلی آیا تو فائز کی اولیت قائم ہوتی ہے۔ آگے لکھتے ہیں کہ

> ''اس سے بادی النظر میں یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ولی نے فائز کی غزلوں پر غزلیں کہیں مگر امکان اس کا بھی ہے کہ ولی کے دیوان سے پہلے ان کی غزلیں دہلی پہنچنے لگی ہوں اور فائز نے ان کے جواب میں غزلیں کہی ہوں۔ بہ ہر حال سر دست یہ فیصلہ نہیں کیا جا سکتا کہ ہم طرح غزلوں میں تقدم کا شرف کس کو حاصل ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ان میں سے بعض غزلیں فائز نے پہلے کہی ہوں اور بعض ولی نے''[6]

فائز کا سنہ پیدائش کہیں مذکور نہیں۔ خطبہ سے حاصل کردہ تاریخ ترتیب ۱۷۱۵ سے جیسا کہ انہوں نے سن شباب لکھا ہے، یہ اندازہ لگائیں کہ انہوں نے ۱۰ سال کی عمر میں شاعری کی ابتدا کی ہوگی تو ۱۷۱۵ کا سال ہمیں ۲۵ سال کی عمر تک لاتا ہے۔ اول یہ کہ ۱۰ سال کی عمر میں اس قسم کا تجربہ بعید از قیاس ہے، دوئم یہ کہ کسی بھی تذکرہ نگار نے فائز کو ریختہ کا استاد، یا بابائے ریختہ نہیں کہا یا ان کے سر پر اولیت کا تاج نہیں رکھا۔ اس کے برعکس سارے تذکرہ نگاروں نے ریختہ گوئی میں ولی کی اولیت کو تسلیم کیا ہے۔ غرض فائز نے اگر ولی کی زمینوں میں اس تعداد میں پیروی کی ہے تو اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ان کے سامنے ولی کے دیوان کا کوئی نمونہ ضرور رہا ہوگا۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ کسی کی زمین میں غزل کہنا دراصل اس کے شاعرانہ کمال اور استادی کو تسلیم کرنا ہوتا ہے۔ فائز اگر ولی کی زمین میں غزل کہہ رہے ہیں تو ایک طرح سے وہ ولی کو تسلیم بھی کر رہے ہیں۔ فائز کا معاملہ تو یہ ہے کہ وہ نہ صرف ولی کی زمینوں کی پیروی کر رہے ہیں بلکہ ولی کی لفظیات بھی ان کی شاعری میں اپنا جلوہ دکھاتی ہیں۔ فائز وہی زبان برتتے ہوئے نظر آتے ہیں جو ولی کی شاعری میں تمام و کمال ظاہر ہوئی ہے۔ (یہ الگ بات ہے کہ شاعرانہ حسن پیدا کرنے میں ولی کا ان سے کوئی مقابلہ نہیں ہے)۔ غرض فائز نے اگر دس سال کی عمر میں شعر گوئی شروع کی تو یہ عین وہی زمانہ ہے جب ولی ۱۷۰۰ میں دہلی آتے ہیں۔ اور یہ بعید از قیاس نہیں کہ فائز نے ریختہ میں شاعری ولی کی آمد دہلی کے بعد شروع کی ہو۔ اس سے ذہن میں یہ سوال از خود پیدا ہوتا ہے کہ ولی جب ۱۷۰۰ میں دہلی آئے تو اس وقت شاعری تو کر ہی رہے تھے، کیا کلام کا کچھ نمونہ بھی ساتھ لائے تھے۔

شاہ گلشن والی روایت کو منطقی طور پر اس طرح مسترد کیا جا سکتا ہے کہ شاہ گلشن کو اگر اس تجربہ کا شعور تھا تو اس کی اہمیت کا بھی اندازہ رہا ہوگا۔ اس بنا پر یا تو وہ خود اس تجربے کو عمل میں لاتے یا کسی دوسرے دہلوی شاعر کو مشورہ دیتے۔ ولی کی دہلی آمد کا انتظار نہ کرتے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ شاہ گلشن بھی اصلاً دہلوی نہ تھے، مقیم دہلی ضرور تھے۔ قائم نے جو شعر نقل کیا ہے تعلیم کی غرض سے ولی کو عنایت کرنے کے ذیل میں، وہ بہت صاف اور رواں غزل ہے۔ جب کہ ولی کے دیوان کے مطالعہ سے معلوم ہوگا کہ ان کے یہاں ارتقا کی ایک صورت ہے۔ کچھ غزلیں دکنی لہجہ کی ہیں، کچھ دکنی اور فارسی ترکیبوں کا مجموعہ ہیں، اور کچھ بالکل رواں آج کی زبان میں معلوم ہوتی ہیں۔ اتنا رواں مصرع کہہ لینے کے بعد شاہ گلشن سے کیا دشوار تھا کہ وہ ریختہ میں غزل نہ کہتے، حالانکہ وہ فارسی زبان میں غزلیں کہتے تھے۔ ایسا بھی نہ تھا کہ انہیں شاعری سے شغف نہ رہا ہو، یا شعری کارگزاری سے انھیں علاقہ نہ ہو، اور ولی نے بھی اتنی صاف اور رواں غزل پہلی کوشش میں تو نہ کہی ہوگی۔

ملحوظ رہے کہ اہل شمال دکن کو ملک دکن اور دہلی کو بالعموم ملک ہندوستان سے موسوم کرتے تھے۔ گویا یہ دونوں علاقے دو جزیروں کی حیثیت رکھتے تھے، اور اپنی علاحدہ علاحدہ شناخت کے حامل تھے۔ دکنیوں نے اہل دہلی سے امتیاز قائم کرنے کے لئے کلچر اور زبان دونوں سطحوں پر الگ رنگ پیدا کیا۔ فارسی کے بجائے انھوں نے ہندی، ہندوی اور دکنی کو اپنایا۔ اہل دہلی نے اس زبان کو عرصہ تک درخور اعتنا نہ جانا۔ دکنیوں نے اسے اپنا لیا اور ایک شعری روایت کی بنیاد ڈال دی۔ ولی کے سامنے شعری سرمائے کی توانا روایت موجود تھی، اور حسن شوقی کی صورت شاعری کا ایک نمونہ بھی موجود تھا۔ ولی کے عہد میں چوں کہ اورنگ زیب نے دکن فتح کر لیا تھا، دلی اور اورنگ آباد گھر آنگن بن گئے تھے۔ لسانی تعامل کی رو تیز سے تیز تر ہوگئی تھی۔ ایسے میں ولی کا اس نوع کا تجربہ اور شاعری کرنا فطری تھا، اور یہ کسی دکنی سے ہی ممکن تھا۔ (دکنی بغرض امتیاز شمال) ولی اس دکنی شعری روایت کے تجربوں کا حاصل بن کر ابھرے، جس کی سالوں سے دکن نے پرداخت کی تھی۔

اہل شمال کی دہلوی اور صاحب زبان ہونے کی عصبیت ولی کے کارنامہ کو تسلیم کرنے سے مانع رہی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے حبیب الرحمٰن میرٹھی کا ایک خط اپنی کتاب 'اردو کا ابتدائی زمانہ' میں نقل کیا ہے۔ وہاں شمال والوں کا ولی کے تئیں تعصب دیکھا جا سکتا ہے۔

دلی اس وقت آئیڈیل تھی۔ وہاں کی تہذیب وثقافت، ادبی فضا، شعری ماحول، علم و ہنر کے سبب دلی دیگر مقام کے لوگوں کے لئے قبلہ کا حکم رکھتی تھی۔ اہل دکن نے شمال سے خود کو مختلف کرنے کی

کوشش کی اور ان میں اہل دہلی سے ایک نوع کے مقابلہ کا عنصر نظر آتا ہے۔ وجہی، نصرتی، غواصی، ابن نشاطی، ہاشمی، حسن شوقی یہ شعرا دکنی میں شاعری تو کرتے ہیں لیکن شعری کمالات میں یہ خود کو کسی فارسی شاعر سے کم نہ سمجھتے تھے۔ وجہی کی تعلیاں تو مشہور زمانہ ہیں۔ حسن شوقی ایک زمانہ تک شاعری کا استاد مانا جاتا رہا ہے۔ لیکن اہل شمال نے کبھی انہیں اہمیت نہیں دی۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ دکنی شعرا کے بارے میں اہل شمال کو زیادہ علم نہ ہو سکا، اس لئے یہ رائے رکھنا مناسب نہیں۔ لیکن دکنی شاعری کا یہ سلسلہ جب ولی تک پہنچتا ہے، اور ولی نے جب فارسی شاعری کی سب سے مقبول و ہر دلعزیز صنف سخن 'غزل' کو ریختہ کے قالب میں ڈھالا، اس وقت اہل شمال کو اندازہ ہوا کہ اس زبان میں کتنے امکانات ہیں۔ اہل شمال کا تعصب اس وقت کھلا جب میر نے 'نکات الشعرا' میں ولی کے ترجمہ سے قبل دکنی شعرا کے بارے میں ایک اقتباس لکھا۔ اس کا ترجمہ یہاں لکھا جاتا ہے:

> ''یہ بات پوشیدہ رہے کہ چند کو چھوڑ کر ملک دکن کے اکثر شعرا بے رتبہ ہیں۔ چنانچہ ولی محمد جو کہ صاحب دیوان مشہور و معروف ہے اور سید عبدالولی عزلت اور سراج اور آزاد جو کہ ولی کے ہمعصر تھے اور عارف علی خاں عاجز کہ مربوط گوئی کا سلسلہ ان شعرا سے وابستہ ہے۔ ان کے علاوہ باقی شعرا تو ٹھیک سے بات کرنا بھی نہیں جانتے تھے تو ان کو بھلا شعر گوئی سے کیا نسبت۔''[7]

اس بیان سے ظاہر ہے کہ دکنی شعرا کے سلسلے میں میر کی کیا رائے تھی، باقی جن شعرا کا ذکر کیا ہے انہیں محض مربوط گو کہا ہے۔ مربوط گوئی سب کو معلوم ہے کہ ایک شعری اصطلاح ہے۔ مربوط گوئی سے مراد ہے کہ شعر کے دونوں مصرعے باہم ربط رکھتے ہوں۔ یہ شعر کی بدیہی خوبیوں میں سے ہے۔ لیکن شعری کمال یہی نہیں ہے۔ میر نے اس کے علاوہ کسی اور خوبی کا اعتراف نہیں کیا ہے۔ میر نے ولی کے ترجمہ میں ان کے شعری کمال کا اعتراف نہ کر کے شاہ گلشن سے کسب فیض کا ایک مشکوک مفروضہ تیار کیا اور قائم نے اسے اور تقویت پہنچائی۔ قائم کے بیان نے یہ حتمی فیصلہ کر دیا کہ ولی نے ۱۷۰۰ آمد دہلی کے بعد شاعری کی، اس سے پہلے گاہے ماہے خط و خال کے بیان میں فارسی زبان میں شاعری کر لیا کرتے تھے۔ قائم کے تعصب کے ثبوت میں ان کا مشہور شعر پیش کیا جا سکتا ہے:

قائم میں غزل طور کیا ریختہ ورنہ
اک بات لچر سی بہ زبان دکنی تھی

واضح ہو کہ اس وقت غزل کا لفظ فارسی غزل کے لئے مستعمل تھا، اور ریختہ دراصل اس غزل کو کہتے تھے جو ہندوی زبان (اردو کا قدیم نام) میں کہی جاتی تھی۔ واضح رہے کہ قائم زبان دکنی اور لچرسی بات کہہ کر دکنی شاعری کو رد کر رہے ہیں۔ اور غزل طور کرنے سے مراد یہ ہے کہ فارسی غزل کا طور ریختہ میں اپنایا۔ یعنی اس سے قبل کی شاعری میں فارسی کی شعری خصوصیات ریختہ میں پیدا نہ ہوئی تھیں۔

ولی کی زبان میں اگر چہ دکنی کے عناصر شامل ہیں، لیکن ولی کی شاعری پڑھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اسے لچرسی زبان کہہ کر مسترد نہیں جا سکتا۔ قائم اور میر جو کہ خود شاعر ہیں اور شعری رموز سے واقف اور اس فن کے امام ہیں وہ ولی کی شاعری کو محض مربوط گوئی اور لچرسی زبان کہہ کر آگے بڑھ جائیں تو اسے تعصب کے سوا کیا نام دیا جا سکتا ہے۔

○

حواشی:

1۔ سید فتح علی حسینی گردیزی۔ تذکرۂ ریختہ گویاں۔ مرتبہ: مولوی عبدالحق۔ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد (دکن)، طبع اول ۱۹۳۳، ص ۱۱

2۔ قیام الدین قائم۔ تذکرہ مخزن نکات۔ مرتبہ: پروفیسر ڈاکٹر اقتدا حسن۔ مجلس ترقی ادب لاہور/طبع اول: نومبر ۱۹۶۶

ص ۲۲، ۲۱

3۔ حنیف نقوی۔ شعرائے اردو کے تذکرے۔ اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۸۔ ص، ۳۹۰

4۔ شمس الرحمٰن فاروقی۔ اردو کا ابتدائی زمانہ۔ آج پبلی کیشنز۔ بار سوم، ۲۰۰۹۔ ص ۱۲۷، ۱۳۳

5۔ مسعود حسن رضوی ادیب۔ مرتب۔ دیوان فائز۔ ص، ۲۶

6۔ مسعود حسن رضوی ادیب۔ مرتب۔ دیوان فائز۔ انجمن ترقی اردو دہلی، ۱۹۴۶۔ ص، ۱۹۰

7۔ میر تقی میر۔ نکات الشعرا۔ مرتبہ: ڈاکٹر محمود الٰہی۔ اتر پردیش اردو اکادمی۔ لکھنو۔ پہلا اکادمی ایڈیشن، ۱۹۸۴۔ ص ۹۰

سخی عباس

نوآبادیاتی عہد میں اردو صحافت: اجمالی جائزہ

'صحافت' عربی زبان کا لفظ ہے۔ یہ لفظ 'صحف' سے اخذ کیا گیا ہے۔ جس کے لغت میں مختلف معنی بتائے گئے ہیں۔ اس کا ایک معنیٰ 'پھیلی ہوئی چیز میں لکھا ہوا کاغذ' کے ہیں اس کے علاوہ 'ورق، کتاب، رسالہ اور چھوٹی کتاب' کے معنوں میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ صحافت کی تعریف کچھ اس طرح کی جاسکتی ہے:

''ایسا مطبوعہ مواد جو کہ مقررہ وقفوں کے بعد شائع ہو صحافت کہلاتا ہے۔''

ہر زبان میں صحافت کے لئے مختلف اصطلاحات استعمال کی جاتی ہیں۔ اردو اور فارسی میں اوپر دی گئی اصطلاحات رائج ہیں۔ انگریزی میں اس کے لئے 'جرنلزم (Journalism)' کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے جو کہ جنرل کا ماخوذ ہے، جس کے معنیٰ 'حساب کا کھاتا یا پھر روزنامچہ' کے ہیں۔ جنرل کو ترتیب دینے والے کو 'جرنلسٹ' کہا جاتا ہے جس کے معنیٰ 'صحافی' کے ہیں۔ ایسے صحافی جو کہ صحافت کو پیشہ کے طور پر اختیار کرتے ہیں اور کسی ایک اخبار سے منسلک رہتے ہیں انہیں 'ورکنگ (Working)' کا نام دیا جاتا ہے اور جو صحافی ایک سے زیادہ اخبار سے وابستہ ہوتے ہیں اور مختلف اخبارات میں مضامین، فیچرس اور کالم لکھتے ہیں وہ آزاد صحافی یا پھر 'فری لانسر (Freelancer)' کہلاتے ہیں۔

صحافت کسی بھی واقعے کی تحقیق کے بعد اس کو صوتی، بصری یا تحریری شکل میں بڑے پیمانے پر

قارئین، سامعین اور ناظرین تک پہنچانے کے عمل کا نام ہے۔ تیکنیکی اعتبار سے صحافت کے شعبہ کے کئی معنی اور اجزا ہیں، لیکن سب سے اہم نکتہ جو صحافت سے منسلک ہے وہ عوام کو باخبر کرنا ہے۔

''صحافت عجلت میں لکھا گیا ادب ہے۔'' (میتھیو)

صحافت کی اولین ابتدا قرون وسطیٰ میں ہوئی۔ سب سے پہلا اخبار جس شہر میں نکلا اس کا نام 'وینس' ہے۔ اس دور میں اسے 'گزیٹا' کہا جاتا تھا۔ سولہویں صدی میں خبر نامہ کو 'نیوز شیٹ' کا نام دیا گیا تھا۔ سترویں صدی میں خبر رسانی کا کام تیز ہوا تو اس نے 'اخبار' کا روپ دھار لیا۔ اس صدی کی پہلی دہائی میں برصغیر میں انگریزوں کی آمد شروع ہوئی۔ اس دوران مغلیہ سلطنت میں قلمی اخبار نکلنا شروع ہوئے۔ ان قلمی اخباروں میں بادشاہ وقت کے احوال و آثار اور سماج کی خبریں بھی ہوا کرتی تھی۔ انگریز دیکھتے ہی دیکھتے برصغیر پر قابض ہو گئے اور 1757 سراج الدولہ کے شکست سے 1857 کی جنگ آزادی کے بعد وہ پورے ہندوستان پر قابض ہو چکے تھے اور ایسٹ انڈیا کمپنی کی حکومت رائج ہو چکی تھی۔ اسی دوران مسٹر ولیم بولٹس نے ہندوستان میں اخبار کے اجرا کی کوشش کی۔ یہ پہلی کوشش تھی مگر ناکام رہی۔ ہندوستان میں پہلے باقاعدہ اخبار کے بارے میں محمد عتیق صدیقی اپنی کتاب 'ہندوستانی صحافت' میں رقمطراز ہیں:

''باقاعدہ انداز میں مسٹر جیمس اگسٹس ہکے نے 1780 میں کلکتہ سے پہلا انگریزی اخبار ہکیز گزٹ یا Calcutta General Advertiser کے نام سے نکالا۔''(۱)

نوآبادکار جب کسی خطے کو محکوم بناتے ہیں تو پھر وہاں اپنا تسلط قائم کرنے کے لیے مختلف نوعیت کے اقدامات بھی کرتے ہیں تاکہ اُن کی اجارہ داری قائم رہے اور خوف و دہشت اور مرعوبیت کی فضا کے اثرات بہت دیر تک رہیں۔ اس سلسلے میں وہ 'علم' کو اپنی سیاسی اجارہ داری کا ذریعہ بناتا ہے۔ گویا علم کا ایسا تصور تشکیل دیتے ہیں جو سیاسی اجارہ داری کا حامل ہوتا ہے۔ ہندوستان میں بھی یہی طریقہ وضع کیا گیا۔ نوآبادکاروں نے یہاں تشکیل دی گئی مختلف اصلاحات کے ذریعے اپنے جن 'مقاصد' کی جمع آوری کی اُن میں اُس دور کے اخبارات نے بھی بھرپور کردار ادا کیا۔ یعنی ہندوستان میں مقامی باشندوں کی ذہن سازی میں اخبارات نے کسی حد تک 'خدمات' سرانجام دیں۔ اس حوالے سے دیکھا جائے تو نوآبادیاتی عہد میں پہلا اخبار انگریزی اخبار 'ہکیز گزٹ' ہے، جس کی پہلی اشاعت 29 جنوری 1780 کلکتہ میں ہوئی اور یہ مختصر اخبار چار صفحات پر مشتمل ہوتا

تھا۔اس کی بے باکی اور ابتذال کی حد تک بے باکی اس کے بند ہونے کی وجہ بنی۔

برصغیر میں صحافت کا باقاعدہ آغاز انگریزی اخبار سے ہوتا ہے۔ یکے بعد دیگر انگریزی اخبار شائع ہوتے رہے اٹھارہویں صدی میں اخبارات کے لیے نئے قوانین قائم کیے گئے یہ قوانین کمپنی کے حق میں تھے۔ یہ قوانین اس لیے بنائے گئے کہ کوئی بھی حکومت اور کمپنی کے خلاف آواز نہ اٹھا سکے اور یہی اُن کا سب سے بڑا مقصد تھا جو کافی حد تک پورا بھی ہو گیا۔

انیسویں صدی عیسوی میں برصغیر میں مقامی صحافت کا آغاز ہوتا ہے۔ ہندوستان میں دیسی زبانوں کے اخبارات شائع ہونا شروع ہوئے تھے۔سب سے پہلے برصغیر میں مقامی زبان میں بنگالی زبان کا اخبار شائع ہوا۔اس کی پہلی اشاعت 1818 میں ہوئی۔اس اخبار کا نام 'ڈگ درشن' تھا۔اس کے بعد 'سماچار درپن' منظر عام پر آیا۔ قابل غور بات یہ ہے کہ یہ مقامی زبان کے اخبار برصغیر کی ملکیت نہ تھے بلکہ عیسائیوں کی ملکیت تھے۔انہوں نے عیسائیت کے پرچار کے لیے یہ اخبار نکالا تھا۔

اگر بات خالصتاً ہندوستانی صحافت کی کی جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہندوستانی صحافت کا آغاز انیسویں صدی کے دو دہائیوں بعد ہوتا ہے۔اس حوالے سے محمد عتیق صدیقی اپنی کتاب 'ہندوستانی صحافت' میں رقمطراز ہیں:

> ''ہندوستانی صحافت کی ابتدا انیسویں صدی کے دو دہائی کے بعد ہری ہردت نے راجہ رام موہن رائے کے توسط سے 1821 میں بنگلہ اخبار سنواد کمودی کے نام سے جاری کیا۔''(۲)

انیسویں صدی کی دوسری دہائی میں مقامی صحافت کا آغاز ہو جاتا ہے۔'سنواد کمودی' کے بعد 'سماچار چندریکا' نام سے ایک اور مقامی اخبار بھی شائع ہوا تھا۔ برصغیر میں اردو صحافت کا آغاز پرآشوب نظر آتا ہے۔ایسا دور جو کہ ہندوستان کی غلامی کا دور مانا جاتا ہے اور انگریز ہندوستان پر حکومت کر رہے تھے اس دور میں اردو صحافت کا آغاز ہوتا ہے۔اردو کے پہلے اخبار کے متعلق محمد عتیق صدیقی اپنی کتاب میں لکھتے ہیں:

> ''27 مارچ 1922 کو اردو کا پہلا اخبار 'جام جہاں نما' کے نام سے جاری کیا گیا۔لیکن افسوس زمانے کی نظر بد سے یہ اخبار بچ نہ سکا۔ کیونکہ ذوق فارسی اردو کو لے ڈوبا اور یہ اخبار 30 جنوری 1928 کو بند ہو گیا۔''

(۳)

1822 میں باقاعدہ اردو صحافت کا آغاز برصغیر 'جام جہاں نما' کی صورت میں نظر آتا ہے۔ اس حوالے سے معصوم مرادآبادی بھی اپنی کتاب 'اردو صحافت کا ارتقا' میں لکھتے ہیں:

''یوں تو اردو صحافت کا آغاز 1822 کلکتہ سے 'جام جہاں نما' کی اشاعت کے ساتھ ہوا لیکن اس کا بانکپن 1837 میں دہلی اردو اخبار کی اشاعت کے ساتھ سامنے آیا جو مولانا محمد حسین آزاد کے والد مولوی محمد باقر نے دہلی سے جاری کیا تھا۔''(۴)

1822 سے اردو صحافت کا باقاعدہ آغاز نظر آتا ہے۔ مگر جلدی اردو صحافت دم توڑ دیتی ہے اس کی خاص وجہ فارسی اور دیگر مقامی زبانوں کی مقبولیت تھی۔ انیسویں صدی کی دوسری دہائی میں صحافت نے بہت تیزی سے پھیلنا شروع کر دیا تھا۔ برصغیر میں بڑی تعداد میں مقامی زبانوں میں اخبارات شائع ہونا شروع ہوئے۔ 1830 تک مقامی اخبارات کی تعداد اچھی خاصی بڑھ چکی تھی اور انگریزی اخبارات کی تعداد تقریباً تیس کے قریب تھی۔ اسی دور میں ممبئی سے ایک گجراتی اخبار شائع ہوا۔ یہ اخبار 1831 میں منظر عام پر آتا ہے اس کا نام 'جام جمشید' تھا اور اس کی عمر لمبی ہوتی ہے۔

1835 میں لارڈ ولیم بینٹک کی حکومت تھی اس کے دور حکومت تک برصغیر میں علمی و صحافتی ترقی خاص طور پر ہوئیں۔ اس کے بعد سر چارلس مٹکاف نے عہدہ سنبھالا اور لارڈ میکالے کو اخبارات کے لیے نئے قانونی مسودے کی تیاری کی ذمہ داری سونپی گئی۔ مٹکاف کی بنائی گئی صحافتی پالیسیوں سے برصغیر کی صحافتی دنیا میں مزید ترقی اور تیزی نظر آئی۔ اس دور میں اچھی خاصی تعداد میں نئے اخبارات وجود میں آئے۔ ان اخبارات میں فارسی اخباروں کی تعداد زیادہ تھی اور مقامی زبانوں میں بھی اچھی خاصی تعداد دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس مسودے میں اردو اخبارات کے لئے ضمیمہ مختص تھا۔ اس دور میں اردو اخبارات کی قلت کی وجہ برصغیر میں فارسی اور دیگر مقامی زبانیں تھیں اور 1835 کے بعد جب اردو زبان کو سرکاری سطح پر اپنایا گیا تو اردو زبان کی اہمیت میں اضافہ ہوا۔ لوگ جوق در جوق اردو زبان کی طرف متوجہ ہوئے اور ادب و صحافت نے اس زبان کو تقویت بخشی۔ محمد عتیق صدیقی لکھتے ہیں:

''یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ 1835 کے بعد اردو زبان کا چلن

عام ہوا۔ گورنمنٹ کی سرپرستی بھی حاصل ہوئی اسی وجہ سے 'جام جہاں نما' کے بعد 1837 میں بنارس سے 'خیر خواہ ہند'، دلی سے 'سیدالاخبار' اور مولوی محمد باقر حسین کا 'دہلی اردو اخبار' جاری ہوا۔'' (۵)

1837 کے بعد اردو صحافت کو عروج نصیب ہوا۔ اردو اخبارات کی ایک بڑی تعداد کی اشاعت نظر آتی ہے۔ ''خیر خواہ ہند، سیدالاخبار اور دہلی اردو اخبار'' کے ساتھ ساتھ 'گلدستہ' (بنارس) اور 'صدرالاخبار' (آگرہ) اسی دور کے اہم اخبار ہیں۔ اس کے علاوہ دیگر اخبار بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ 1850 میں یہ تعداد کئی گنا ہو جاتی ہے اور پنجاب سے بھی ایک کثیر تعداد دیکھنے کو ملتی ہے۔ 'صالح، کوہ نور، اخبار الحقائق، نور مشرقی اور آفتاب ہند' اس دور کے اہم اخبارات ہیں۔ ان اخبارات سے برصغیر کو کافی حد تک فائدہ ہوتا ہے۔ اس پر آشوب دور میں برصغیر کے ہر خاص و عام انسان کا وسیلہ اظہار اردو زبان تھی۔ جس کے باعث ہندوستانی صحافت نے ارتقائی مراحل طے کیے اور اردو اخبارات کی پیشرفت دن بدن ترقی کی طرف گامزن تھی۔ اس دور میں ملت و مذاہب بغیر کسی تفریق کے اپنا کردار ادا کر رہے تھے۔ 1857 کے بعد جتنے اخبارات نکلے ان میں زیادہ تر اردو ہی کا سہارا لیا گیا۔ ہندوستان کے عوام نے اردو کو غنیمت جانا۔

غدر کے بعد صحافت میں بھی دیگر چیزوں کی طرح بہت سی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ اردو زبان ہر کسی کے لئے وسیلہ بنی۔ غدر کے بعد اردو اخبار کی جو بڑی تعداد منظر عام پر آتی ہے اس میں اہم اردو اخبارات درج ذیل ہیں:

اردو گائیڈ، اودھ اخبار، شمس الاخبار، طلسم حیرت، مدارس پنچ، امین الاخبار، وکٹوریہ گزٹ، کانپور گزٹ، علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ، اردو اخبار، اعلامیہ، مفید عام، تہذیب الاخلاق، گورنمنٹ گزٹ، صادق الاخبار، شمشیر قلم اور ان جیسے دیگر اخبارات بھی اہم ہیں۔

کلکتہ کے 'جامِ جہاں نما' کو اردو کا پہلا اخبار تصور کیا جاتا ہے۔ جس کے مدیر سدا سکھی لعل اور اس کے مالک ہری ہردت تھے۔ جی ڈی چندن نے اس موضوع پر 250 صفحات کی کتاب قلم بند کی ہے۔ مگر ایک اور اہم نکتہ زیر غور ہے کہ ٹیپو سلطان کو اردو زبان کی صحافت کا موجد قرار دیا جاتا ہے۔ معروف صحافی اور محقق شمیم طارق نے لکھا ہے:

''اب تک کی تحقیقات تو یہی کہتی ہے کہ کلکتہ کا جام جہاں نما اردو کا پہلا اخبار تھا جو 1822 میں شائع ہوا۔ عبدالسلام خورشید اور عتیق صدیقی

نے بھی اسے تسلیم کیا ہے۔مگر اب جو آثار ملے ہیں ان کی روشنی میں سرنگا پٹنم سے شائع ہونے والا 'فوجی اخبار' اردو کا پہلا اخبار ہے۔''(۶)

اردو صحافت کی تاریخ پر نظر دوڑاتے ہوئے شمیم طارق ایک اور جگہ اردو کے پہلے اخبار کے متعلق رقمطراز ہیں:

''ٹیپو سلطان کے فرانسیسیوں کے ساتھ اچھے تعلقات تھے اور اس دور میں مشرق وسطیٰ سے فرانسیسیوں کی سرپرستی میں اخبارات شائع ہو رہے تھے۔ ہندوستان میں انگریزی زبان میں اخبارات کی اشاعت ہو رہی تھی تو وہیں ٹیپو سلطان نے بھی فرانسیسیوں کی مدد سے اردو اخبارات کی اشاعت کی ہوگی۔ اس اعتبار سے اخبار کو اردو کا پہلا باقاعدہ اخبار کہا جا سکتا ہے۔''(۷)

شمیم طارق نے محض شک وشبہات کی بنا پر اس بات کو بیان کیا ہے مگر اس حوالے سے انہوں نے کوئی مدلل دلائل نہیں دیے۔اس موضوع پر بحث کرتے ہوئے گربچن چندن نے لکھا ہے:

''اردو کے اولین اخبار کے بارے میں ہمارے ہاں ایک دعوی اور بھی ہے، اس کے مطابق اردو کا سب سے پہلا اٹھارویں صدی کے اواخر میں 1794 کے آس پاس میسور کے حکمران ٹیپو سلطان نے جاری کیا۔ اس کا نام 'فوجی اخبار' تھا۔''(۸)

ٹیپو سلطان کے اخبار کو اردو کا پہلا اخبار قرار دینے والوں میں شیخ محمد اسماعیل پانی پتی (رسالہ بصائر جنوری، اپریل اور جولائی 1964) کے علاوہ ڈاکٹر محمد صادق کی کتاب 'ہسٹری آف اردو لٹریچر' قابل ذکر ہے۔اس کے ساتھ ہی علی گڑھ کے رسالہ 'ہماری زبان' یکم جولائی 1958 میں بھی اس موضوع پر بحث کی گئی ہے۔محمد سعید عبدالخالق نے ٹیپو سلطان کے 'فوجی اخبار' کو اردو کا پہلا اخبار قرار دیا ہے۔انہوں نے اس حوالے سے رقم کیا:

''فوجی اخبار ایک ہفت روزہ اخبار تھا جو میسور سے سرکاری پریس کی زیر نگرانی شائع ہوتا تھا۔اس کی تقسیم سلطان کی فوج تک محدود ہوتی تھی اس میں فوجی احکام وغیرہ کے علاوہ انگریزوں کے شکایات اور فرانسیسیوں کی تعریف ہوتی تھی۔ یہ مطبع ٹیپو سلطان کی شہادت کے بعد

ضبط کرلیا گیا اور جہاں کہیں بھی اس اخبار کے نسخے دستیاب ہوئے انہیں تلف کر دیا گیا۔''(۹)

ٹیپو سلطان کو اردو صحافت کا موجد قرار دینے والے محمد سعید عبدالخالق کی تصنیف 'میسور میں اردو' کا مطالعہ کرنے کے بعد گربچن چندن نے لکھا ہے:

''80 صفحات کی یہ کتاب جس کے مصنف اس کی تصنیف کے وقت حیدرآباد دکن میں ایک طالب علم تھے۔ حقیقتاً کمیاب ہے۔ خامی تلاشی کے بعد مجھے اس کا نسخہ دیکھنے سے معلوم ہوا کہ مصنف کا ماخذ بنگلور کا ایک عمر رسیدہ بزرگ کی اپنے دادا کی روایت ہے جس میں انہوں نے کوئی مستند شہادت یا دستاویزات حوالہ کے طور پر پیش نہیں کیے۔ کیونکہ بقول مصنف انگریزوں نے 1799 میں فتح میسور کے بعد سارا ریکارڈ تلف کر دیا تھا۔''(۱۰)

محمد سعید عبدالخالق کے مطابق 'فوجی اخبار' پانچ سال تک شائع ہوتا رہا۔ گربچن چندن نے اس بات پر حیرت کا اظہار کیا کہ ہفت روزہ اخبار کے 250 شمارے شائع ہوئے اور اس میں سے ایک شمارہ بھی کسی آدمی یا کسی سرکاری دفتر کے نجی ذخیرے میں نہ رہ سکا۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ مصنف نے کوئی حوالہ بھی پیش نہیں کیا بس ایک عمر رسیدہ شخص کے دادا کی روایت پر کتاب لکھ دی۔ گربچن چندن نے اپنا فیصلہ سنایا کہ صحافت کی سب تاریخیں اس موضوع پر خاموش ہیں اور یہ بات تاریخ میں صاف واضح ہے کہ اس دور میں فارسی رائج تھی اور میسور میں حکومتی اقدامات بھی فارسی زبان میں ہوتے تھے۔ اس دور میں اردو اخبار کا سوال بے بنیاد ہے۔

'فوجی اخبار' کے بعد مزید بیدار بخت کے اخبار 'پیام آزادی' کو اردو کا پہلا اخبار قرار دیا گیا لیکن اس کا بھی کوئی شمارہ اب تک منظر عام پر نہیں آیا۔ اردو اخبار کے آغاز کے متعلق ایک نظریہ نادم سیتاپوری کا بھی ہے۔ جس میں انہوں نے لکھا ہے:

''اردو اخبار نویسی کا آغاز 1810 میں 'کلکتہ' کے نام سے شائع ہونے والے اردو اخبار سے ہوا۔ جس کو فورٹ ولیم کالج کے ایک ممتاز رکن اور مترجم مولوی اکرام علی (مترجم اخوان الصفاء) نے جاری کیا۔ مولوی محمد باقر کا دہلی اردو اخبار اور ماسٹر رام چندر کے رسائل سب اردو اخبار کلکتہ

کے بعد آئے۔''(۱۱)

نادم سیتا پوری کے اس بیان سے واضح ہوتا ہے کہ اردو اخبار کی پہلی اشاعت یعنی اردو اخبار کا آغاز 1810 سے ہوا۔مگر اس کے متعلق شواہد کی عدم موجودگی اور محققین کی متفقہ طور پر 'جام جہاں نما' کو اردو کا پہلا اخبار تسلیم کرنا اردو اخبار کی ابتدا 1822 ہی نظر آتی ہے۔ڈاکٹر طاہر مسعود اپنی کتاب 'اردو صحافت انیسویں صدی میں' رقمطراز ہیں:

''اردو صحافت کے محققوں میں ایک مدت کی تحقیق و تفتیش اور بحث و نزاع کے بعد اب اس بات پر اتفاق رائے پایا جاتا ہے کہ 'جامِ جہاں نما' اردو کا پہلا اخبار ہے اور اس انکشاف میں تاخیر کا سبب یہ ہوا کہ جامِ جہاں نما جو 27 مارچ 1822 کو منظر عام پر آیا تھا چھ شماروں کے بعد خریداروں کی بے التفائی کی وجہ سے اپنی زبان تبدیل کرنے پر مجبور ہو گیا اور جون 1822 سے فارسی میں شائع ہونا شروع ہوا۔''(۱۲)

1857 کی جنگ آزادی میں اردو مطبوعہ اخبارات کے ساتھ قلمی اخبارات کی ایک بڑی تعداد نے اہم کردار ادا کیا۔انھوں نے برطانوی سامراج کے خلاف علم بغاوت بلند کر رکھا تھا۔اس سے برطانوی باشندوں کو بہت سی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا۔اس موضوع پر لارڈ مکالے لکھتا ہے:

''یہ (قلمی) اخبارات مرتب کرنے والوں کی تعداد کثیر ہے۔جو ہر کچہری اور دیسی راجو کے گرد گھومتے رہتے ہیں۔دہلی کے شاہی محل اور ریڈینس کے مقامات پر 20 یا 30 وقائع نگار موجود ہیں۔دہلی سے ہر روز جو اخبار باہر بھیجے جاتے ہیں ان کی ٹھیک ٹھیک تعداد معلوم نہیں ہو سکتی مگر جانکار حلقوں کو کا اندازہ ہے کہ یہ 120 ہیں۔''(۱۳)

1857 کی جنگ آزادی میں قلمی اخباروں کی تعداد بہت زیادہ تھی۔مگر ان میں اردو اخبارات کی تعداد کم تھی۔مگر وہ اخبارات اس وقت کے بہترین اخبارات تھے۔ان میں مولوی محمد باقر کا دہلی اردو اخبار، جمیل الدین ہجر کا صادق الاخبار اور مرزا بیدار بخت کا پیام آزادی شامل ہیں۔

1857 کی جنگ آزادی میں اخبارات کے کردار کو مدنظر رکھتے ہوئے حکومت برطانیہ نے اخبارات پر پابندیاں لگانا شروع کر دیں۔13 جون 1857 کو ایک نیا ایکٹ جاری کیا۔اس ایکٹ کو gagging act کا نام دیا گیا۔یہ ایک تشدد تھا۔بعد میں اس ایکٹ کے تحت 1873

کے ایڈمن ریگولیٹر کی دفعات کو معمولی ترامیم کے ساتھ سارے ہندوستان کے لیے قانونی شکل دے دی۔ یہ ایکٹ انگریز حکومت کی بوکھلاہٹ کا واضح ثبوت تھا۔ دہلی کے اردو اخبارات میں 1857 کی جنگ آزادی کے دوران جو انقلابی کردار ادا کیا اسے تاریخ میں سنہرے حرفوں میں لکھا جائے گا۔

1857 کی جنگ آزادی کے بعد انگریزی حکومت کی بوکھلاہٹ بڑھ گئی۔ انہوں نے پابندیاں لگانا شروع کیں اور لوگوں کے جذبے کے آگے ہار مان کر انہیں پھانسی دینے اور قید میں ڈالنے تک کی نوبت آن پہنچی۔ اردو صحافت کے بڑے نام مولوی محمد باقر اور منشی جمال الدین اس کی مثال ہیں۔ انہوں نے اپنے اخبارات کے ذریعے لوگوں میں شعور بیدار کر کے ایک اہم کردار نبھایا تھا۔ جس کی سزا مولوی محمد باقر کو پھانسی اور منشی جمال الدین کو قید کی صورت میں دی گئی۔ ظلم و جبر کی یہ کاروائیاں اردو صحافت میں تیزی کا سبب بنی۔

1907 میں انقلاب عظیم کی گولڈن جوبلی کے موقع پر اردو کے کچھ صحافیوں نے 'بھارت ماتا سبھا' نام کی ایک سوسائٹی قائم کی جس کا مقصد 1857 میں باقی رہ گئے کام کو پورا کرنا تھا۔ اس سبھا سے وابستہ کچھ لوگوں میں ہندوستان کے ایڈیٹر دینا ناتھ اور جھنگ سیال کے ایڈیٹر دین دیال بانکے بھی شامل تھے۔

بیسویں صدی کی ابتدا میں ہمیں مولانا حسرت موہانی 'اردوئے معلیٰ' کے مالک مدیر کی صورت میں نظر آتے ہیں۔ اس کا آغاز انہوں نے 1903 میں کیا۔ اس میں انہوں نے ہندوستان کی آزادی کے لیے عوام میں شعور بیدار کیا۔ انگریز حکومت کے خلاف باغیانہ اقدامات کی وجہ سے انہیں جیل بھی جانا پڑا۔ بیسویں صدی کے آغاز میں ایک اور بڑا اور معتبر نام جو کہ صحافت کی دنیا کی پہچان ہے وہ مولانا ظفر علی خان والد مولانا سراج الدین احمد ہیں۔ انہوں نے 1903 میں 'زمیندار' جاری کیا۔ مولانا نے ہفت روزہ اخبار جاری کیا اور مالی معاملات کے پیش نظر انہوں نے لاہور سے حیدرآباد کی طرف ہجرت کی۔ وہاں جا کر 'دکن ریویو' کے مدیر بنے اور 1909 میں واپس آ کر پھر سے 'زمیندار' کا انتظام سنبھال لیا۔ اس اخبار کو مسلمانوں کا ترجمان بنایا اور اس کی مقبولیت کو پیش نظر رکھ کر اس کو روزنامہ بنا دیا۔

اردو صحافت کے ایک اور بڑا نام ہمیں بیسویں صدی میں نظر آتا ہے یہ نام مولانا محمد علی جوہر کا ہے۔ مولانا نے 'ہمدرد' رسالہ کے نام سے اخبار شائع کیا یہ اخبار 1913 میں منظر عام پر آیا۔ اس

کے ساتھ ہی اردو صحافت کے آسمان پر ماہ کامل کی حیثیت رکھنے والا ایک اخبار 'الہلال' کی صورت نظر آتا ہے، جس کے مالک و مدیر مولانا محمد علی جوہر ہیں۔ اس اخبار کا اجرا مولانا نے 13 جون 1912 کو کلکتہ سے کیا۔ اس کے آغاز سے قبل مولانا نے مختلف اخبارات میں جیسے 'المصباح، احسن الاخبار، لسان، وکیل اور دارلسلطنت' وغیرہ میں کام سرانجام دیا۔ مگر ان کی خواہش الگ تھی جو 'الہلال' کی اشاعت پر پوری ہوئی۔ اس اخبار نے انگریز حکومت کی مخالفت کے ساتھ اردو الفاظ بیان میں وسعت پیدا کی۔ مہاتما گاندھی نے بھی 'ہریجن' کے نام سے ایک اردو شمارے کی بنیاد رکھی۔ اسے اردو زبان ہی میں شائع کرتے تھے۔ جواہر لال نہرو نے بھی لکھنؤ میں اردو زبان کا رسالہ نکالا جس کا نام 'قومی آواز' تھا۔ اس کے علاوہ لالہ لاجپت رائے، حکیم اجمل خان اور مولانا ابوالکلام آزاد اور ایسے بھی بہت سے معتبر نام ہیں جو کہ اردو ادب میں صحافت کے راستے داخل ہوئے۔

اردو اخبار نے بہت ہی جلدی ترقی کر لی اور ترقی کی بڑی منازل کو دنوں ہی دنوں میں طے کر لیا۔ اردو اخبار نے بین الاقوامی شہرت حاصل کر لی اور بہت ہی کم عرصہ میں بیرون ملک میں بھی اردو اخبارات شائع ہونا شروع ہوئے۔ اس کی سب سے بڑی مثال برلن سے 'تلوار' اور سان فرانسیسکو سے 'ہندوستانی اخبار' ہیں۔

○

حوالہ جات

۱۔ محمد عتیق صدیقی، 'ہندوستانی صحافت'، (دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۱۱) ص ۱۸
۲۔ ایضاً، ص ۱۸
۳۔ ایضاً، ص ۱۸
۴۔ معصوم مرادآبادی، ''اردو صحافت کا ارتقاء''، (دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۱۳ء) ص ۱۷
۵۔ محمد عتیق صدیقی، ''ہندوستانی صحافت''، ص ۱۹۔
۶۔ شمیم طارق، 'روشن لکیریں'، (حیدرآباد: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۹۸) ص ۸۰
۷۔ ایضاً، ص ۸۰
۸۔ گربچن چندن، 'جام جہاں نما'، (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، ۱۹۹۲) ص ۲۴

۹۔محمد سعید عبدالخالق، 'میسور میں اردو'، (حیدرآباد: اعظم اسٹیم پریس، ۱۹۴۲) ص ۷۷
۱۰۔گربچن چندن، 'جام جہاں نما'، ص ۲۷
۱۱۔ماہنامہ 'العلم' کراچی، اکتوبر تا دسمبر ۱۹۷۱
۱۲۔طاہر مسعود، ڈاکٹر، 'اردو صحافت انیسویں صدی میں'، (لاہور: مجلس ترقی ادب، س۔ن) ص ۱۳۰
۱۳۔بحوالہ خورشید الاسلام، 'News Letter In Orient'، (اسلام آباد: ۱۹۶۸) ص ۸۶

مشتاق احمد

سرگرمیاں

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام سہ روزہ بین الاقوامی غالب تقریبات کا انعقاد

16-18 دسمبر 2022

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام سالانہ بین الاقوامی غالب سمینار بعنوان 'ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے' کا نہایت ہی تزک و احتشام کے ساتھ ایوان غالب میں افتتاح عمل میں آیا۔ سمینار کا افتتاح علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے وائس چانسلر پروفیسر طارق منصور نے کیا۔ اس موقع پر انھوں نے کہا کہ ہمیں اور لوگوں سے سیکھنا چاہئے کہ زبان کو کیسے فروغ دیں۔ اردو صرف بولنے سے نہیں آتی ہے بلکہ آپ کو اردو لکھنی اور پڑھنی بھی آنی چاہئے۔ اس اجلاس کی صدارت انگریزی کے معروف دانشور پروفیسر ہریش ترویدی نے کی۔ سابق چیف الیکشن کمشنر ایس وائی قریشی نے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ غالب ایک شاعر تھے یا فلسفی۔ ان کا بغور مطالعہ کیا جائے تو ظاہر ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر فلسفی تھے۔ سمینار کا کلیدی خطبہ غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے پیش کیا۔ اس موقع پر ادبی دنیا میں نمایاں خدمات انجام دینے کے لیے 6 اہم شخصیات کی خدمت میں غالب انعامات پیش کیا گیا۔

1. پروفیسر قدوس جاوید کو 'برائے اردو تحقیق و تنقید'
2. پروفیسر سید احسن الظفر کو 'برائے فارسی تحقیق و تنقید'
3. پروفیسر ابن کنول کو 'برائے اردو نثر'
4. ڈاکٹر بشیر بدر کو 'برائے اردو شاعری'
5. جناب محمود فاروقی کو 'برائے اردو ڈرامہ'
6. پروفیسر سید ظل الرحمٰن کو 'برائے مجموعی خدمات'

اس موقع پر غالب انسٹی ٹیوٹ کی نئی مطبوعات، کا بھی رسم رونمائی ہوئی۔

1. دیوان غالب پنجابی
2. معاصر اردو ادب میں نئے تخلیقی رویے مرتبہ پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی
3. غالب اور عالمی انسانی قدریں مرتبہ ڈاکٹر ادریس احمد
4. غالب کا خود منتخب کردہ فارسی کلام اور اس کا طالب علمانہ مطالعہ، مصنفہ جناب بیدار بخت
5. غالب: دنیائے معانی کا مطالعہ مصنفہ پروفیسر انیس اشفاق
6. گم شدہ معنی کی تلاش، مصنفہ پروفیسر سرور الہدیٰ
7. غالب نامہ کے دو شمارے
8. ڈائری 2023
9. کلنڈر 2023

افتتاحی اجلاس کے اختتام پر اظہار تشکر کی رسم غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے ادا کی۔ افتتاحی اجلاس کے بعد شام غزل کا اہتمام کیا گیا، جس میں معروف غزل سنگر محترمہ رشمی اگروال نے غزل پیش کی۔

17 دسمبر 2022 بین الاقوامی سمینا جاری رہا۔ سمینار کے پہلے اجلاس کی صدارت دہلی یونیورسٹی کے استاذ پروفیسر محمد کاظم نے کی جب کہ نظامت کے فرائض ڈاکٹر جاوید عالم نے انجام دیے۔ پروفیسر سید احسن الظفر، ڈاکٹر فاضل احسن ہاشمی اور ڈاکٹر نوشاد منظر نے مقالات پیش کیے۔ جب کہ بنگلہ دیش سے تشریف لائے ڈاکٹر پولاک دیوناگ نے بنگلہ دیش میں اردو اور غالب کے تعلق سے اظہار خیال کیا۔ وقفے کے بعد دوسرے سیشن کا آغاز ہوا، جس میں کل چار مقالات پیش کیے گئے۔ اس اجلاس کی صدارت جواہر لال نہرو یونیورسٹی کے استاذ پروفیسر انور پاشا اور دہلی یونیورسٹی کے سابق ڈین اور سابق صدر شعبہ اردو پروفیسر ارتضی کریم نے کی۔ جب کہ نظامت کے فرائض محترمہ سعدیہ صدیقی نے انجام دیے۔ اس اجلاس میں پروفیسر محمد زماں آزردہ، ڈاکٹر شمس بدایونی، ڈاکٹر خالد علوی اور پروفیسر سرور الہدیٰ نے ''ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے'' موضوع کے تحت اپنے اپنے مقالات پیش کیے۔ تیسرا اجلاس آن لائن منعقد ہوا۔ جس کی صدارت جناب نوید مسعود (آئی۔اے۔ایس) نے کی جب کہ ڈاکٹر شعیب رضا خان وارثی نے نظامت کے فرائض

انجام دیے۔ پروفیسر تحسین فراقی، پروفیسر نجیبہ عارف، ڈاکٹر نوید عباس اور ڈاکٹر جاوید رحمانی نے مقالات پیش کیے۔ اس دن کے آخری اجلاس کی صدارت کے فرائض پروفیسر محمد زماں آزردہ نے انجام دیے جب کہ نظامت صہیب اظہار نے کی۔ پروفیسر عتیق اللہ، پروفیسر قاضی جمال حسین اور پروفیسر نسیم احمد نے طے شدہ موضوع کے تحت اپنے پرمغز مقالات پیش کیے۔ مقالات کے اجلاس کے بعد عالمی مشاعرے کا انعقاد عمل میں آیا۔ مشاعرے کی صدارت ڈاکٹر ایس فاروق نے کی جب کہ نظامت کے فرائض جناب ماجد دیوبندی نے انجام دیے۔ اس موقع پر بطور مہمان خصوصی محمد محمود احمد (مصر) نے شرکت کی۔ مدعو شعرا میں محمد محمود احمد (مصر)، اظہر عنایتی، منظر بھوپالی، حسن کاظم، حنا تیموری، سہیل لکھنوی، میکش امروہوی، سریندر شجر، سلیم شیرازی، جاوید مُشیری، ماجد دیوبندی، ملک زادہ جاوید، سلیم امروہوی، صہیب احمد فاروقی نے شرکت فرمائی۔

سمینار کے آخری دن کے پہلے اجلاس کی صدارت جامعہ ملیہ اسلامیہ کے استاذ پروفیسر ندیم احمد نے کی۔ جب کہ نظامت کے فرائض رئیس احمد فراہی نے انجام دیے۔ سیشن میں پروفیسر عبد الحق 'غالب کا شعری احساس تفاعل'، پروفیسر قمر الہدیٰ فریدی 'غالب کی داخلیت'، اور پروفیسر ضیاء الرحمٰن صدیقی 'غالب کی تخلیقی توانائی' عنوانات کے تحت مقالات پیش کیے۔ دوسرے اجلاس کی صدارت پروفیسر شریف حسین قاسمی نے کی جب کہ ڈاکٹر علام الدین نے نظامت کے فرائض انجام دیے۔ اس اجلاس میں بطور مقالہ نگار پروفیسر کوثر مظہری، پروفیسر نجمہ رحمانی، پروفیسر اخلاق احمد آہن، ڈاکٹر ضیاء اللہ انور اور فاطمہ سادات میر حبیبی (ایران) نے اپنے اپنے مقالات پیش کیے۔ تیسرے اجلاس کی صدارت کے فرائض پروفیسر وہاج الدین علوی اور پروفیسر قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی نے انجام دیے۔ جب کہ نظامت ڈاکٹر خوشتر زریں ملک نے کی۔ پروفیسر ہربنس مکھیا، پروفیسر انیس اشفاق، پروفیسر شافع قدوائی اور پروفیسر احمد محفوظ نے مقالے پیش کیے۔ اس اجلاس کے بعد اختتامی اجلاس کی صدارت پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے کی جب کہ پروفیسر عتیق اللہ، پروفیسر ہربنس مکھیا اور پروفیسر انیس اشفاق اور پروفیسر قاضی جمال حسین نے اظہار خیال کیا۔ اس اجلاس کی نظامت کی ذمہ داری ڈاکٹر ندیم احمد نے ادا کی۔

بین الاقوامی غالب تقریبات کا آخری پروگرام 'ہم سب ڈرامہ گروپ'، غالب انسٹی ٹیوٹ 'کے زیر اہتمام 'داستانِ غالب' کا انعقاد عمل میں آیا۔ جسے تحریر کیا تھا پروفیسر دانش اقبال نے جب کہ پیش کش فوزیہ داستان گو اور فیروز خان (معروف داستان گو)، کی تھی۔

مرزا غالب کے دوسو پچیسویں (225) یوم ولادت پر غالب انسٹی ٹیوٹ کا خراج عقیدت

27 دسمبر 2022

اردو، فارسی کے مستند و معروف شاعر مرزا اسد اللہ خاں کا 225 واں یوم ولادت پورے ملک میں بڑے خلوص و محبت سے منایا گیا۔ اس موقع غالب سے منسوب ادارے غالب انسٹی ٹیوٹ کے اراکین نے مزار غالب پر حاضر ہو کر گل پوشی و فاتحہ خوانی کے فرائض انجام دیے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر نے تمام عملے کے ساتھ مزار غالب پر حاضری دی اور غالب کو خراج عقیدت پیش کیا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے اپنے پیغام میں کہا میری خواہش ہے کہ نئی نسل غالب کا نام صرف فیشن کے طور پر نہ لے بلکہ اس کے اصل جوہر سے بھی واقف ہو۔ اس موقع پر غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر نے کہا کہ میں گذشتہ 35 سال سے مزار غالب پر حاضر ہوتا رہا ہوں۔ میں نے مزار غالب کو خستہ حالت میں بھی دیکھا ہے اور اس کو واگزار کرانے کی مہم میں بھی شریک رہا ہوں۔ مجھے یہ دیکھ کر بہت خوشی ہوتی ہے کہ آج مزار غالب پوری شان و شوکت کے ساتھ موجود ہے۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام آن لائن اردو فارسی کلاسز کا آغاز

2 جنوری 2023

غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی کے زیر اہتمام آن لائن اردو فارسی کلاسز کا آغاز 2 جنوری سے ہوا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ چار ماہ کا اردو فارسی آن لائن کورس کرواتا ہے جس میں ابتدائی اردو و فارسی کی تعلیم دی جاتی ہے۔ اس کورس کے اب تک چار بیچ ہو چکے ہیں جس میں بیرون ملک کے طلبہ بھی شریک رہے ہیں۔ اس میں داخلہ لینے کے لیے عمر اور تعلیمی لیاقت کی کوئی قید نہیں ہے۔ یہ کلاسز شام پانچ سے چھ بجے تک زوم ایپ پر ہفتے میں پانچ دن (دوشنبہ سے جمعہ تک) کرائی جاتی ہیں۔ ہفتے کے ابتدائی تین روز (دوشنبہ، منگل اور بدھ) اردو کلاس اور آخری دو دن (جمعرات اور جمعہ) فارسی کلاس ہوتی ہیں۔ تدریسی فرائض حسب سابق جناب طاہر الحسن صاحب ادا کرتے ہیں۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کی ذیلی شاخ 'ہم سب ڈرامہ گروپ' کے زیر اہتمام محفل قصہ خوانی کا آغاز

1 فروری 2023

غالب انسٹی ٹیوٹ کی ذیلی شاخ 'ہم سب ڈرامہ گروپ' کے زیر اہتمام ایک آن لائن قصہ خوانی سریز کا آغاز کیا گیا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے تعارفی کلمات ادا کرتے ہوئے کہا 'ملاقات ایک فنکار سے' عنوان کے تحت ایک سریز آن لائن نشر ہوئی جس میں ڈرامے کی دنیا سے وابستہ بہت اہم شخصیات نے اپنے خیالات اور تجربات شیئر کیے۔ دوسری سریز 'ڈرامائی قرات تھی جس میں معروف داستان گو محترمہ فوزیہ داستان گو صاحبہ نے 'چچا چھکن نے تصویر ٹانگی' کے عنوان سے داستانی قرات کی۔ یہ دونوں سریز بہت پسند کی گئیں اور ان کی کامیابی کے سبب ہی ہم آج سے نئی سریز 'محفل قصہ خوانی' شروع کر رہے ہیں جس میں پروفیسر آصف نقوی، محترمہ ناہید محسنی، محترمہ عذرا نقوی اور جناب عارف نقوی قرۃ العین حیدر کی معروف تصنیف 'آخر شب کے ہم سفر' کی داستانی انداز میں پیش کریں گے۔ تعارفی کلمات کے بعد پروفیسر آصف نقوی، محترمہ ناہید محسنی، محترمہ عذرا نقوی اور جناب عارف نقوی نے اپنے مخصوص انداز میں 'آخر شب کے ہم سفر' کی قرات کی۔ اس پروگرام کو زوم ایپ اور غالب انسٹی ٹیوٹ کے فیس بک پیج پر نشر کیا گیا جسے ناظرین نے بہت پسند کیا۔ اس پروگرام کی دوسری قسط 16 فروری 2023، تیسری قسط 1 ایک مارچ 2023 اور چوتھی قسط 15 مارچ 2023، پانچویں قسط 1 اپریل 2023، چھٹی قسط 15 اپریل 2023، ساتویں قسط 1 مئی 2023 اور آٹھویں آخری قسط 15 مئی 2023 کو پیش کی گئی۔

○

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام بہ اشتراک سینٹ اسٹیفن کالج بیت بازی اور موسیقی مقابلے کا انعقاد

6 فروری 2023

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام بہ اشتراک سینٹ اسٹیفن کالج، سینٹ اسٹیفن کالج میں بزم موسیقی اور بیت بازی مقابلے کا انعقاد کیا گیا۔ اس پروگرام میں کالج کے بہت سارے طلبا اور طالبات نے حصہ لیا۔ جس میں کامیاب ہونے والے طلبا و طالبات کو انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے

دیوان غالب اور مومنٹو پیش کیا گیا۔

○

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام اردو فارسی کلاسز کے تحت خصوصی لکچر کا انعقاد

10 فروری 2023

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام چار ماہی آن لائن اردو، فارسی کلاسز کا تیسرا سیشن پہلی جنوری 2023 سے جاری ہوا۔ ان کلاسز کے طلبا کے لیے خصوصی لکچر بعنوان 'اردو، فارسی زبان کی اہمیت' کا اہتمام کیا گیا۔ پروگرام کی صدارت جناب راجندر سنگھ اروڑہ دلدار دہلوی نے کی۔ اس پروگرام کی مہمان مقرر پروفیسر ہر پریت کور (پرنسپل ماتا سندری کالج، دہلی) نے کہا کہ اردو اور فارسی زبان کا تعلق ہماری ثقافت اور معاشرت سے بہت گہرا ہے۔ ہم صبح سے شام تک نا معلوم کتنے الفاظ ایسے بولتے ہیں جن کا بنیادی تعلق فارسی سے ہے لیکن اب وہ ہماری زبان کا حصہ ہیں۔ انسان جتنی زیادہ زبانیں سیکھتا ہے اس کی شخصیت میں اتنا ہی نکھار اور فکر میں گہرائی پیدا ہوتی ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ پنجابی اور فارسی کا بہت گہرا تعلق ہے پنجاب میں فارسی گو شعرا کی ایک طویل فہرست ہے۔ اس پروگرام کے مہمان خصوصی جناب بلبیر مادھوپوری نے کہا کہ اردو اور فارسی کو سمجھے بغیر ہم اپنے ملک کی گنگا جمنی تہذیب کو ٹھیک سے نہیں سمجھ سکتے۔ اردو فارسی کلاس کے استاد جناب طاہر الحسن نے کہا میں نے اس سے پہلے بھی اردو فارسی پڑھائی ہے لیکن غالب انسٹی ٹیوٹ میں پڑھانے کا تجربہ بالکل مختلف ہے۔

○

سابق صدر جمہوریہ ہند جناب فخر الدین علی احمد کے یوم وفات پر فاتحہ خوانی کا اہتمام

11 فروری 2023

سابق صدر جمہوریہ ہند جناب فخر الدین علی احمد کے یوم وفات پر فاتحہ خوانی اور مزار پر گل پوشی کا اہتمام کیا گیا۔ اس موقع پر جناب فخر الدین علی احمد کے فرزند اور غالب انسٹی ٹیوٹ کے چیرمین جناب جسٹس بدر دُرریز احمد نے مزار پر حاضر ہو کر گل پوشی ور فاتحہ خوانی کی۔ اس موقع پر غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر نے بھی مرحوم کے مزار پر گل ہائے عقیدت پیش کیے اور جناب مولانا پیر سید شبیر نقشبندی بانی فخر الدین علی احمد میموریل کمیٹی نے چادر چڑھائی۔ اور عبدالتوفیق، مولانا محمد

یاسین (امام مسجد پارلیمنٹ اسٹریٹ) نے فاتحہ خوانی کی اور گل ہائے عقیدت پیش کیے۔

○

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام یوم غالب کا انعقاد

15 فروری 2023

اردو، فارسی کے مستند و معروف شاعر مرزا اسد اللہ خاں غالب کی وفات کے موقع پر غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر نے تمام عملے کے ساتھ مزار غالب پر حاضری دی اور غالب کو خراج عقیدت پیش کیا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے اپنے پیغام میں کہا کہ غالب اردو شاعری کی سب سے بڑی شناخت کے طور پر جانے جاتے ہیں۔

○

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام ممتاز ادیب و ناقد پروفیسر ابن کنول کا تعزیتی جلسہ

17 فروری 2023

اردو کے مشہور و معروف ناقد و ادیب پروفیسر ابن کنول کے اچانک انتقال پر اردو کے ہر دل عزیز ادارے غالب انسٹی ٹیوٹ نے بھی ان کی یاد میں ایک تعزیتی نشست کا اہتمام کیا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد، پروفیسر عبدالحق، انجمن ترقی اردو ہند کے جنرل سکریٹری ڈاکٹر اطہر فاروقی، پروفیسر محمد کاظم، ڈاکٹر امتیاز احمد، ڈاکٹر ممتاز عالم رضوی نے اپنے اپنے تاثرات کا اظہار کیا۔ جناب اقبال فردوسی نے مرحوم نے حسن اخلاق کا ذکر کرتے ہوئے ایک تعزیتی نظم پیش کی۔ جلسے کے بعد دو منٹ کی خاموشی اختیار کر کے مرحوم کی تسکین روح کے لیے دعا کی گئی۔

○

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام غالب توسیعی خطبے کا انعقاد

18 مارچ 2023

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام غالب توسیعی خطبے کا انعقاد سنیچر کے روز ایوان غالب میں کیا گیا، جس میں اردو فارسی کے معروف محقق ڈاکٹر سید تقی عابدی نے 'غالب: برصغیر کا پہلا ترقی پسند شاعر' کے موضوع پر خطبہ پیش کیا۔ اس اجلاس کی صدارت غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری

پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے فرمائی اور فارسی کے ممتاز استاد و دانشور پروفیسر اخلاق احمد آہن نے بطور مہمان خصوصی شرکت کی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے استقبالیہ کلمات ادا کیے۔

○

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام بہ اشتراک نظامت فاصلاتی تعلیم، کشمیر یونیورسٹی، کشمیر میں دو روزہ قومی سمینار کا انعقاد

20-21 مارچ 2023

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام، نظامت فاصلاتی تعلیم، کشمیر یونیورسٹی، سری نگر کے اشتراک سے دو روزہ قومی سمینار بعنوان 'غالب اور جشن زندگی' کا افتتاح گاندھی بھون، کشمیر یونیورسٹی، سری نگر میں ہوا۔ سمینار کا افتتاح اور صدارت پروفیسر فاروق احمد مسعودی صاحب، ڈین اکیڈمک افیئر کشمیر یونیورسٹی، سری نگر نے فرمائی۔ اردو کے معروف نقاد و محقق پروفیسر محمد زماں آزردہ نے سمینار کا کلیدی خطبہ پیش کیا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کلمات تشکر ادا کیے۔ ڈائرکٹر نظامت فاصلاتی تعلیم، کشمیر یونیورسٹی پروفیسر طارق احمد چشتی نے استقبالیہ کلمات ادا کیے۔

افتتاحی اجلاس کی نظامت ڈاکٹر الطاف انجم صاحب نے فرمائی۔ افتتاحی اجلاس کے بعد مشاعرے کا اہتمام کیا گیا جس کی صدارت جناب سلطان الحق شہیدی صاحب نے فرمائی اور نظامت کی ذمہ داری ڈاکٹر نکہت نظر صاحبہ سے وابستہ رہی۔ جناب سلطان الحق شہیدی، جناب رفیق راز، محترمہ رخسانہ جبیں، محترمہ شبنم عشائی، جناب پرویز مانوس، محترمہ شفیقہ پروین، جناب عادل اشرف، ڈاکٹر راشد عزیز، جناب ستیش ول، جناب سلیم ساغر، محترمہ نکہت نظر، محترمہ حنا خان، جناب مبارک لون، جناب عارض ارشاد اور محترمہ روشن آرا نے اپنا کلام پیش کیا۔ مشاعرے کے بعد شام غزل کا اہتمام کیا گیا جس میں معروف غزل سنگر جناب کفایت فہیم نے اپنے مخصوص انداز میں غالب اور دیگر شعرا کا کلام پیش کیا۔

سمینار کے دوسرے روز صبح 10 بجے سے شام 5 بجے تک چار اجلاس ہوئے۔ پہلے اجلاس کی

صدارت ڈاکٹر الطاف انجم نے فرمائی۔اس اجلاس میں ڈاکٹر محمد یونس ٹھوکر نے غالب اور اقبال کا شعور حیات، ڈاکٹر اقبال افروز نے غالب اور میر کا تصور غم، ڈاکٹر نصرت جبیں نے غالب کا معشوق انفرادیت و افتراق، ڈاکٹر محضر رضا نے غالب کا تصور حیات، ڈاکٹر کوثر رسول نے غالب کا تصور کائنات، خدا کائنات اور انسان کے حوالے سے اور ڈاکٹر محی الدین زور نے غالب کا وطیرۂ زندگی کے موضوعات پر مقالات پیش کیے۔اس اجلاس کی نظامت جناب جاوید احمد نجار نے کی۔ دوسرے اجلاس کی صدارت پروفیسر نظیر احمد ملک اور جناب شفیع سنبلی نے فرمائی۔اس اجلاس میں ڈاکٹر توصیف احمد نے مرزا اسداللہ خاں غالب اور غم زندگی، ڈاکٹر مسرت گیلانی نے مرزا اسداللہ خاں غالب اور غم روزگار، داکٹر امتیاز احمد نے غالب اظہار درد میں تجرید کی تجسیم اور ڈاکٹر محمد یوسف وانی نے غالب کی شاعری میں رقیب کے موضوع پر مقالات پیش کیے۔اس اجلاس کی نظامت محترمہ صوبیہ رفیق نے کی۔تیسرے اجلاس کی صدارت پروفیسر شفیقہ پروین نے فرمائی۔اس اجلاس میں ڈاکٹر سہیل سالم نے غالب کی شاعری میں زندگی کا تصور، داکٹر مصروفہ قادر نے غالب: زندگی کے رمز شناس اور ڈاکٹر ریاض احمد کمار نے ہم نے غالب سے کیا سیکھا کے موضوع پر مقالات پیش کیے۔ چوتھے اجلاس کی صدارت پروفیسر جوہر قدوسی صاحب نے فرمائی۔اس اجلاس میں محترمہ اسما بدر نے غالب کی آشفتہ نوائی، ڈاکٹر الطاف انجم نے ہوا ہے شہ کا مصاحب کلام غالب کا نوتاریخی جائزہ کے موضوع پر مقالات پیش کیے۔

○

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام اردو فارسی کلاسز کے تحت تقریب تقسیم اسناد کا انعقاد

4 مئی 2023

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام اردو فارسی کلاسز کے آن کورس کورس کا تیسرا بیچ مکمل ہوا۔ یہ کورس جنوری سے شروع ہوا تھا اور اپریل میں ہونے والے امتحان کے بعد کامیاب ہونے والے طلبا کے لیے تقسیم اسناد کا پروگرام ایوان غالب میں منعقد کیا گیا۔سید شاہد مہدی صاحب سابق وائس چانسلر جامعہ ملیہ اسلامیہ نے اس جلسے میں بطور مہمان خصوصی شرکت فرمائی اور اپنے ہاتھوں

سے طلبا کو اسناد تقسیم کیں۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ جیسا کہ آپ کے علم میں ہے آج اردو فارسی کلاسز کا تیسرا بیچ مکمل ہو رہا ہے۔ میں کامیابی حاصل کرنے والے تمام طلبا کو دلی مبارکباد پیش کرتا ہوں۔ واضح ہو کہ اردو کلاس میں ڈاکٹر انوراگ پرساد، آصف عمران اور ترسیم کمار نرولا نے بالترتیب پہلی دوسری اور تیسری پوزیشن حاصل کی۔ فارسی میں شوکت اللہ خان، جگدیش پرساد اور شاہجہاں بی نے پہلی دوسری اور تیسری پوزیشن حاصل کی۔

○

سابق صدر جمہوریہ ہند جناب فخر الدین علی احمد کے 111 ویں یوم ولادت پر غالب انسٹی ٹیوٹ کا خراج عقیدت

13 مئی 2023

سابق صدر جمہوریۂ ہند جناب فخر الدین علی احمد کے 111 ویں یوم ولادت پر غالب انسٹی ٹیوٹ نے انھیں خراج عقیدت پیش کیا۔ جناب فخر الدین علی احمد کے فرزند اور غالب انسٹی ٹیوٹ کے چیرمین جسٹس بدر درریز احمد نے مزار پر حاضری دی اور فاتحہ خوانی کی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے دائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے غالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے مزار پر گلہائے عقیدت پیش کیے۔ اس موقع پر مرحوم فخر الدین علی احمد کے فرزند جسٹس جناب بدر درریز احمد کے علاوہ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد، جناب عبد التوفیق نے صدر جمہوریہ کے مزار پر حاضر ہو کر گلہائے عقیدت پیش کیے اور فاتحہ خوانی کی۔

○

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام مشاعرہ کا اہتمام کا انعقاد

19 مئی 2023

غالب انسٹی ٹیوٹ میں آئینہ انٹروسپکٹنگ سولس کے اشتراک سے شام پانچ بجے ایک شعری نشست کا اہتمام کیا گیا۔ جس میں ہندوستان کے ممتاز شعرا نے شرکت کی۔ مشاعرہ کی صدارت جناب سلیم شیرازی صاحب نے فرمائی۔ اور نظامت کے فرائض جناب معین شاداب نے انجام دیے۔ اس کے علاوہ شاہد انجم، رحمٰن مصور، اظہر اقبال، ابھیشک تیواری، سعد احمد، منس رحمٰن، گایتری مہتہ، رابعہ خانم، ساکشی چوہان اور شارقہ ملک نے اپنے اپنے خصوصی انداز میں کلام پیش

کیا۔

○

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام فخر الدین علی احمد میموریل لکچر کا انعقاد

22 مئی 2023

غالب انسٹی ٹیوٹ میں ہر سال فخر الدین علی احمد میموریل لکچر کا انعقاد کیا جاتا ہے۔ یہ خطبہ اپنے موضوع اور مدعو شخصیت کے لحاظ سے خصوصی شناخت رکھتا ہے۔ اس مرتبہ پنجابی یونیورسٹی کے وائس چانسلر پروفیسر اروند نے 'حکمت انسانی کا علم، زمان و مکان سے ماورا' کے موضوع پر خطبہ پیش کیا۔ اپنے خطاب میں انھوں نے کہا اگر غور کریں تو علم ہی ہے جو آفاقی پیمانوں پر انسان کو انسان سے جوڑتا ہے۔ اس خطبے کی صدارت غالب انسٹی ٹیوٹ کے چیئرمین جسٹس جناب بدر دریز احمد صاحب نے فرمائی۔ جامعہ ہمدرد کے وائس چانسلر پروفیسر افشار عالم صاحب اس خطبے میں بطور مہمان خصوصی موجود تھے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے کہا کہ غالب انسٹی ٹیوٹ میں کوئی نہ کوئی ادبی یا ثقافتی سرگرمی ہوتی ہی رہتی ہے لیکن جو خطبات یہاں اب تک ہوئے ہیں اور جن کو ہم 'غالب نامہ' میں شائع بھی کرتے ہیں وہ منفرد نوعیت کے ہیں۔ اس موقع پر ایران کلچر ہاوس کے نئے کلچرل کاونسلر ڈاکٹر فرید الدین فرید عصر نے شرکت فرمائی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ ڈائرکٹر نے ان کا خصوصی استقبال کیا۔

○

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام 'شام شہر یاراں' کے تحت 'نئے نقاد کے نام خطوط' پر مذاکرے کا انعقاد

9 جون 2023

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام 'شام شہر یاراں' کے عنوان کے پروفیسر ناصر عباس نیر کی کتاب 'نئے نقاد کے نام خطوط' پر مذاکرے کا اہتمام کیا گیا۔ اس مذاکرے کی صدارت غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے فرمائی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے استقبالیہ کلمات ادا کیے۔ اس مذاکرے میں پروفیسر شافع قدوائی، پروفیسر عاصم صدیقی، پروفیسر خالد جاوید، ڈاکٹر معراج رعنا، پروفیسر سرور الہدیٰ، ڈاکٹر معید الرحمٰن، ڈاکٹر عبدالسمیع، ڈاکٹر محضر رضا اور ڈاکٹر نوشاد منظر نے اپنے تاثرات پیش کیے اور جناب فیضان الحق نے

نظامت کے فرائض انجام دیے۔

○

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام بہ اشتراک خصوصی تربیتی مرکز، دہلی پولیس اکیڈمی، راجندر نگر میں اردو فارسی کلاسز کا خصوصی بیچ مکمل

23 جون 2023

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام بہ اشتراک خصوصی تربیتی مرکز، دہلی پولیس اکیڈمی اردو فارسی کلاسز کورس کا چوتھا بیچ مکمل ہو گیا ہے۔ یہ کورس یکم مئی 2023 سے شروع ہوا تھا اور جون میں ہونے والے امتحان کے بعد کامیاب ہونے والے طلبا کے لیے تقسیم اسناد کا پروگرام خصوصی تربیتی مرکز، دہلی پولیس اکیڈمی، راجندر نگر، نئی دہلی میں منعقد کیا گیا۔ جناب جتندر منی ترپاٹھی، ڈی۔سی۔پی نے اس جلسے میں بطور مہمان خصوصی شرکت فرمائی اور اپنے ہاتھوں سے طلبا کو اسناد تقسیم کیں۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ میں خصوصی تربیتی مرکز، دہلی پولیس کے تمام اراکین کا دل سے شکریہ ادا کرنا اپنا فرض سمجھتا ہوں۔ آپ لوگوں نے ہر ممکنہ تعاون فراہم کرنے کی کوشش کی۔ اردو فارسی کلاس کے استاد جناب طاہر الحسن صاحب نے کہا میں کامیابی حاصل کرنے والے تمام دہلی پولس آفسر کو دلی مبارکباد پیش کرتا ہوں۔ تقسیم اسناد کے بعد 'شام غزل' کا اہتمام کیا گیا جس میں استاد عبدالرحمٰن نے اپنے مخصوص انداز میں غالب اور چند جدید شعرا کی غزلیں پیش کیں۔

○

اس شمارے کے اہل قلم

Prof. Anis Ashfaq
Gul Zameen, 4/158 Vipul Khand, Gomti Nagar, Lucknow-226010
Email: s.anisashfaq@gmail.com, Mob:+91-9451310098

Mr. Tabssum Kashmiri
Lahre, Pakistan
Mob: +92- 345 4128584

Mr. Mohd Hameed Shahid
Lahore, Pakistan
Email: urdufiction@gmail.com

Dr. Jamal Ovaisi
Dept. of Urdu, Persian, M.R.M College, Darbhanga, 846004. Bihar
Mob: +91- 7352284181

Dr. Raza ur Rahman Akif Sambhali
Assistant Prof. M.G.M. College Sambhal UP- 244302
Email: akif.sambhali@gmail.com, Mob: +91-9837826809

Dr. Meraj Rana
Assistant Prof. Haleem Muslim PG College, Chaman Ganj Kanpur, UP. 208001
Email: merajrana@gmail.com, Mob: +91-9532373720

Prof. Fakhre Alam
Head Department of Urdu KMCLU Lucknow, UP 226013
Email: alamazmi@yahoo.co.in, Mob: + 91-9621656726

Dr. Ilyas Kabeer
Dept. of Urdu, Govt. Wilayat Husain Islamia Graduate College, Multan, Pakistan.
Email: ilyaskabeer78@gmail.com, Mob: +92-300 6321388

Dr. Sibtey Hasan Naqvi
Dept. of Urdu Univrsity of Lucknow, Lucknow UP. 226007
Email: sibtehasannaqvi@gmail.com, Mob: +91- 9305279697

Dr. Laeeq Ahmad
Dept of Urdu, Vasanta College for Woomen, Varanasi, UP. 221001
Email: ahmad.laeeq@gmail.com, Mob: +91-9358463459

Dr. Saquib Imran
Dept. of Urdu Jamia Millaia Islamia, New Delhi, 110025
Email: saquibimran@gmail.com, Mob: +91- 9891423216

Dr. Zeyaullah Anwer
Assistant professor
P.G, Dept. of Urdu, Magadh University, Bodh Gaya, Bihar 824234
Email: email: zeyaullahanwer@gmail.com, Mob: +91- 8447416234

Mr. Tafseer Husain
Room no:27, Peroyar Hostel, J.N.U, New Delhi 110067
emai: hussainalhindi@gmail.com, Mob: +91-9205141132

Mr. Amir Suhail
Research Scholar, Dept. of Urdu, University of Sargodha, Sargodha Pakistan
Email: m.amirsohail1730@gmail.com, Mob: +92-305 1730130

Dr. Khushter Zarreen Malik
Dept. of Urdu Jamia Millia Islamia, New Delhi 110025
Email:khushter2015@gmail.com, Mob: +91-91400 61042

Mr. Sakhi Abbas
Research Scholar Dept. of Urdu Bahauddin Zakarya Univrsity, Multan Pakistan.
Email: sakhiabbas853@gmail.com, Mob:+92 305 7498098

Mr. Mushtaq Ahmad
Assistant Librarian, Fakhruddin Ali Ahmad Research Library, Ghalib Institute. Aiwan e Ghalib Marg New Delhi 110002
Email: mahmadjmi@gmail.com, Mob: +91- 98185 68675

Shashmahi
Ghalibnama
NEW DELHI

Registration No. DELURD/2018/75372
ISSN : 2582-5658
July to December 2023 VOLUME : 6 No. 2
Price : Rs. 200/-

Printer & Publisher:
Dr. IDRIS AHMAD

Computer Composer:
MOHD. UMAR KAIRANVI

Printed by:
AZIZ PRINTING PRESS

Printed and published by Dr. Idris Ahmad on behalf of the Ghalib Institute, Aiwan-e-Ghalib Marg, New Delhi 11002 and printed at the Aziz Printing Press, Katra Mehar Parwar, Kucha Chellan, Daryaganj, New Delhi 110002.
Editor: Dr. Idris Ahmad, email: ghalibinstitute@gmail.com
Ph. : 23232583-23236518

GHALIB NAMA
Aiwan-e-Ghalib, Aiwan-e-Ghalib Marg.
(Mata Sundri Lane), New Delhi-110002
Ph. : 42448492

Ghalibnama

Chief Editor :

Prof. Sadiq-Ur-Rahman Kidwai

Editor:

Dr. Idris Ahmad

Assistant Editor:

Dr. Mahzar Raza

GHALIB INSTITUTE

AIWAN-E-GHALIB MARG (MATA SUNDRI LANE),

NEW DELHI:110002

ISSN : 2582-5658
Registration. No. DELURD/2018/75372

Shashmahi

Ghalibnama

(Half Yearly Referred and Research Urdu Journal Approved by UGC)

Ghalib Institute, Aiwan-e-Ghalib Marg, Mata Sundri Lane,
New Delhi 110002

July to December, 2023, Vol. 6, No. 2

مَیں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہُوں

Printed and published by Dr. Idris Ahmad on behalf of the Ghalib Institute, Aiwan-e-Ghalib Marg, (Mata Sundri Lane), New Delhi 110002 and printed at the Aziz Printing Press, 2119, Katra Mehar Parwar, Kucha Chellan, Daryaganj, New Delhi 110002.
Editor: Dr. Idris Ahmad, email: ghalibinstitute@gmail.com
Ph. : 23232583-23236518