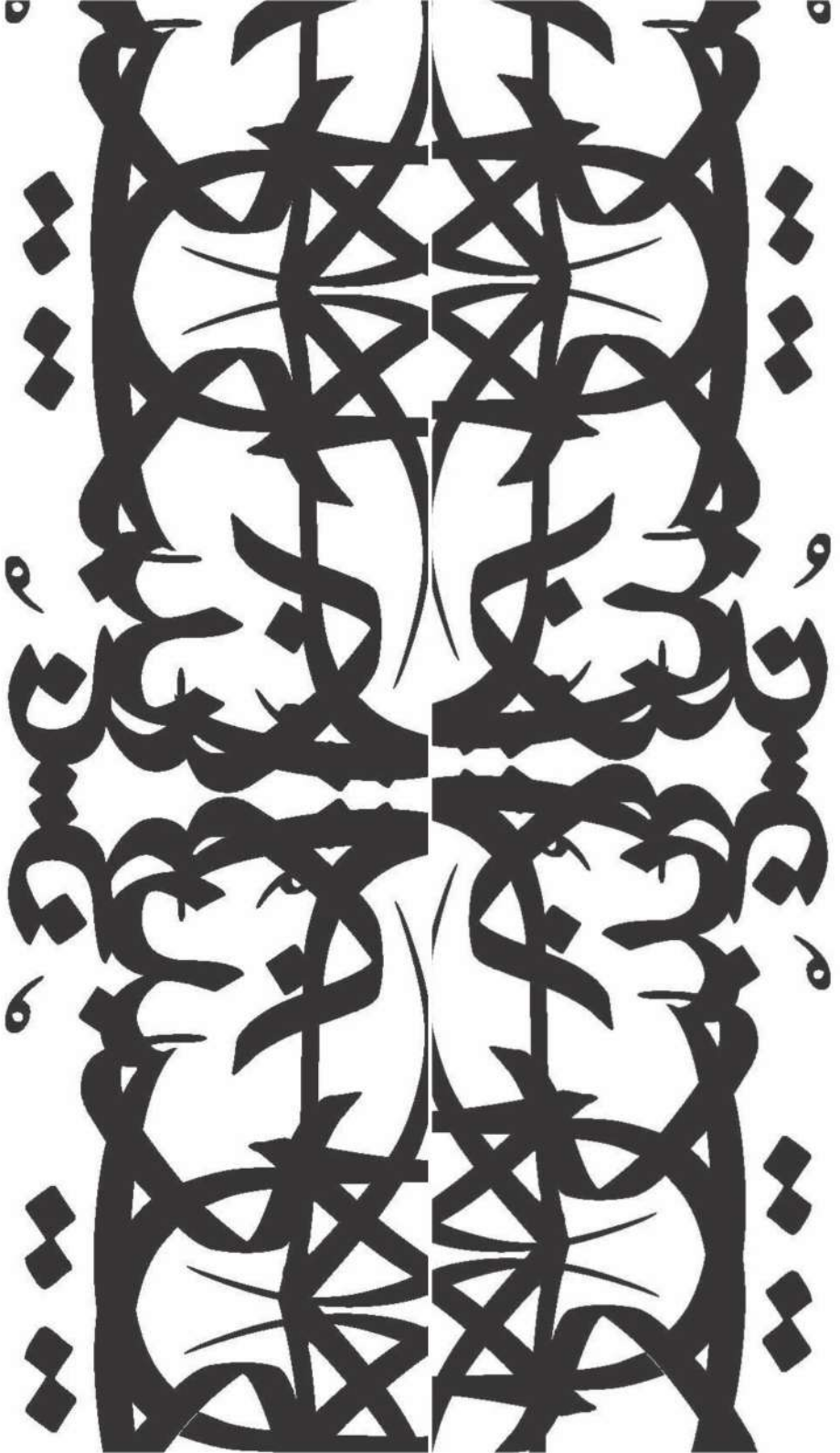
مجلّہ دراساتِ اُردو
گرمانی مرکزِ زبان وادب

بُنیاد

جلد دوم

شمارہ ۱، ۲۰۱۱ء

LUMS
لاہور یونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز
لاہور، پاکستان



ıni Centre for Languages and Literature

BUNYĀD

A Journal of Urdu Studies

Volume 2
Number1, 2011

LUMS
ıore University of Management Sciences
(LUMS)
Lahore Pakistan

LIBRARY

بنیاد جلد دوم شمارہ: ۱، ۲۰۱۱ء

فہرست

اداریہ	سیّد نعمان الحق	۵
مضامین		
کلاسیکی اُردو شاعری میں طنز و مزاح کی روایت	ابوالکلام قاسمی	۹
راشد: تخاطب، خود کلامی اور مکالمے کی تکنیک	تبسم کاشمیری	۲۳
افتخار جالب اور فیض کی دو نظمیں: ایک پڑھے لکھے قاری کی لفظی مینا کاری	سعادت سعید	۳۵
مشفق خواجہ: تحقیق و تخلیق کے انقلابی موڑ	معین الدین عقیل	۵۵
نذیر احمد کا غدر	آصف فرخی	۷۱
ہیروارث شاہ کا ایک منظوم اُردو ترجمہ	محمود الحسن بزمی	۹۱
گلزار بطور افسانہ نگار	سید شبیر حسین	۱۲۳
غالب کے اُردو کلام کی ترتیب و تدوین کی روایت (۱۹۵۸ عیسوی تک)	محمد سعید	۱۵۵
مکتوبات جلال الدین رومی ـــــ تعارف اور جائزہ	عظمیٰ عزیز خان	۱۸۳
انتظار حسین کے افسانے ـــــ کاؤکائی مطالعہ	سفیر حیدر	۱۹۵
علی عباس حسینی کے خطوط بنام محمد طفیل: تحقیق و تدوین مع حواشی	رابعہ ظفر	۲۰۳
اُردو غزل میں اساطیری حوالے (۱۹۷۰ عیسوی کی دہائی میں)	سنبل نسیم	۲۶۷
مختار صدیقی کی شاعری میں بُنتی اور موضوعاتی تجربے	طاہرہ صدیقہ	۲۹۳
مجید امجد کی شاعری میں تصورِ وقت	خرم علیم	۳۰۹
اُردو افسانے کی تنقید ـــــ مختصر تحقیقی جائزہ	ایم خالد فیاض	۳۱۷

تبصرے

روئے اسی وی آں!	غلام حسین ساجد	۳۲۷
تنقید اور تخلیق کی کتھا ـــــ نوجوان ناول نگار	نجیبہ عارف	۳۳۳

انگریزی مضامین

Faiz Ahmed Faiz and N. M. Rashed: A Comparative Analysis *A. Sean Pue*	3
The Material Limits of Ideal Bodies in Sarmad Sehbai's *Māh-e 'uryāñ* *Prashant Keshavmurthy*	19
Abstracts	33

اداریہ

سالِ گزشتہ، جو ن۔م۔راشد کی صد سالہ تقریبات کا سال تھا، گورمانی مرکزِ زبان و ادب نے بنیاد کا اجراء کیا تھا۔ اس مجلّے کے پہلے شمارے کی تشکیل اسی رعایت سے اختصاصی تھی یعنی اس کا تمام مواد راشد سے متعلق رکھا گیا تھا۔ یہ بنیاد کا دوسرا شمارہ ہے اور اسی سلسلے کی اگلی کڑی ہے۔ مگر یہ کڑی نئے فولاد کی ہے اور ایک نئی بھٹّی میں ڈھالی گئی ہے۔ ظاہری صورت اور داخلی جوہر، دونوں کے اعتبار سے، بنیاد کو ایک تازہ سانچے پر استوار کر دیا گیا ہے، اور نہج اس کا منقلب ہو گیا ہے۔

پاکستان کے ادبی کلچر میں اور تعلیمی اداروں میں ایک گہری روایت اردو رسائل اور مجلّات کے بہاو کی جاری رہی ہے اور یہ بات تسلیم کرنا لازم ہے کہ ان مطبوعات میں ایسے عالمانہ اور محققانہ مقالات اور مضامین چھپتے رہے ہیں اور ایسا عظیم تخلیقی مواد سامنے آتا رہا ہے کہ یہ سب کچھ اب اردو کی ادبی اور لسانی میراث کا بیش بہا سرمایہ ہے۔ صرف اورینٹل کالج میگزین اور محمد طفیل کے نقوش کے احسانات ہی کیا کم ہیں کہ سلسلہء کوہ کی طرح اردو کی وادی میں سرفراز اور پائیدار ایستادہ ہیں۔

لیکن اس کے باوجود اردو کی علمی دنیا میں ایک ضرورت، نہایت اشد ضرورت، باقی رہ گئی تھی ـــــ اور وہ یہ کہ زبان و ادب کے دراسات کا ایک ایسا مجلّہ نمود میں آئے جس میں منہاجِ تحقیق اور متن کی ساخت سے لے کر اندراج کتابیات، نقلِ مصادر کی طرز، اور ایک خاص رسم الخط کے الفاظ کو دوسرے رسم الخط میں منتقلی کے طریق تک، تمام امور ایک طے شدہ نظام کے تحت پیش کیے جائیں، ایسا نظام جو ہمارے اس تازہ دور کے عالمی تحقیقی اصولوں سے

مطابقت رکھتا ہو —— اور تحریروں کا محاورہ فرسودہ نہیں بلکہ معاصرانہ ہو جن میں علوم حاضرہ کے پس منظر سے بے خبری نفسِ مضمون کو از کار رفتہ نہ بناتی ہو اور ساتھ ہی انداز گفتار خطیبانہ نہیں بلکہ منکسر اور طالب العلمانہ ہو۔ بنیاد نے اس ضرورت کو پورا کرنے کا عزم کیا ہے۔ اور یہ ایک جرأت مندانہ اور تاریخ ساز عزم اس اعتبار سے ہے کہ اس میں اردو تحقیقات کو عالمی علمی دھارے میں آباد کرنے کے امکانات پوشیدہ ہیں— اس بات کے امکانات کہ اردو زبان و ادب پر کیا جانے والا کام محض مقامی اور علاقائی نہ رہے بلکہ اس کو ایک بین الاقوامی سیاق مل جائے۔ اردو کی یہ وسیع تر آبادکاری نو وقت کا ایک شدید تقاضا ہے، ورنہ ڈر ہے کہ یہ میراث غرقاب ہو جائے گی —— وقت کے بدلے ہوئے اوامر و نواہی کی تفہیم اردو دنیا کے لیے اب ضروری ہوگئی ہے۔

ہم نے ہر مقالے میں کتابیات کو عالمی طرز کے مطابق کر دیا ہے اور یہ کام شکاگو مینول آف اسٹائل (*Chicago Manual of Style*) کی روشنی میں کیا گیا ہے۔ عربی، فارسی اور اردو کے الفاظ کو لاطینی / رومن رسم الخط میں منتقل کرنے کے لیے ہم نے لائبریری آف کانگرس کے نظام کو چند معمولی تبدیلیوں کے ساتھ اپنا لیا ہے۔ اس عمل میں صوتیات (phonetics) اور حروف بندی (orthography) دونوں پیش نظر رہے ہیں۔ تمام مقالات کی تنقیح یا کاپی ایڈیٹنگ (copyediting) بہت احتیاط سے کی گئی ہے اور اگر اصل مسودے میں پروف کی غلطی پائی گئی ہے تو اس کو درست کر دیا گیا ہے۔ عبارت میں کہیں کہیں ردّ و بدل بھی کیا گیا ہے تاکہ وہ متین رہے اور شعلہ بیانی نہ بننے پائے، پھر امورِ حقیقت اور امورِ واقعہ کے بیان میں اگر مسودے میں کوئی سہو تھا تو اس کی بھی اصلاح ہوگئی ہے۔ طریقِ املا اور نقلِ مصادر (quotations) کے لیے بھی ہم نے ایک نظام وضع کر کے تمام مقالات میں یکسانیت پیدا کر دی ہے۔

جیسا کہ عالمی علمی دستور کا قاعدہ ہے ہم نے ہر مقالے کو معیار کی جانچ اور نظر ثانی کے لیے ماہرین کو بھیجا تھا، ان ماہرین کی رائے ہمارے لیے بڑی قدر و منزلت رکھتی ہے۔ چنانچہ تعلیمات والوں کی زبان میں یوں کہا جائے گا کہ بنیاد کے تمام مقالات ریفریڈ (refereed) ہیں اور ان کے معیار کا صداقت نامہ ہمارے پاس موجود ہے۔

میں گورمانی مرکز کے رفقائے کار، بطور خاص معین نظامی، کا تہِ دل سے ممنون ہوں کہ

انہوں نے بنیاد کے اجراء کا قائدانہ قدم اٹھایا اور میری دست گیری کی۔ مجلّے کی مجلسِ مشاورت میں اردو کے اہم اسکالروں اور قلم کاروں کے نام ہیں، ان تمام معزز شخصیات کے سامنے میں سراپا سپاس ہوں کہ اس مجلس کی رکنیت قبول فرما کر انہوں نے بنیاد کے اعتبار کو اور خود میرے اعتبار کو فزوں تر کر دیا ہے۔ پھر فاضل مقالہ نگار ہیں کہ جن کے بغیر بنیاد ایک خلا کا نام ہے۔ میں ان تمام لکھنے والوں کا بہت شکر گزار ہوں۔ بلال تنویر نے انگریزی حصّے کی تدوین میں جو خدمت انجام دی ہے اس کو بھی تسلیم کیا جانا چاہیے۔

اطیب گل بنیاد کے مدیر منتظم ہیں اور خدا نے ان کو عقاب کی سی بینائی دی ہے۔ اطیب نے جس محنت، عرق ریزی اور ''موشگافی'' کے ساتھ اس مجلّے کو عالمی معیار سے ہم آہنگ کرنے کا گراں قدر کام کیا ہے وہ اردو دنیا کا ایک اہم نقش ہونا چاہیے۔ طباعت اور ڈیزائن کی ذمہ داری محمد نوید کے سپرد تھی اور یہ ذمہ داری بطریق احسن پوری کی گئی ہے، نوید مبارک باد کے مستحق ہیں۔

میں نے بنیاد کے بارے میں بہت سے دعوے کر دیے ہیں اور اونچی آواز میں، بلند بانگ۔ مگر اس کے باوجود اس شمارے میں کوتاہیوں اور اغلاط کا باقی رہ جانا ہرگز معرض امکان سے باہر نہیں۔ میں پڑھنے والوں کا احسان مند رہوں گا اگر وہ ان کی نشان دہی کر دیں اور یوں میری بھی اصلاح ہو۔

سید نعمان الحق
مدیر اعلیٰ

فلاڈیلفیا، امریکہ
جون ۲۰۱۱ء

ابوالکلام قاسمی*

کلاسیکی اُردو
شاعری میں طنز و مزاح کی روایت

کلاسیکی اُردو شاعری سنجیدہ، نیم سنجیدہ، طنزیہ، مزاحیہ یا دانش وحکمت پر مبنی اشعار کا ایک نگارخانہ ہے۔ اِس نگارخانے میں موضوع کے تنوع کے ساتھ لہجے اور لسانی ہنرمندی کا ہر روپ اور ہر رنگ موجود ہے۔ اِس لیے اپنے کلاسیکی شعری سرمایے کی بازیافت سے ہمیں ہر طرح کے اسالیب کے اظہار کا سراغ مل سکتا ہے۔ مگر اِس شعری سرمایے کی کلیت بسا اوقات اس لیے معرضِ اشتباہ میں محسوس کی گئی ہے کہ ہمارے تذکرہ نگاروں نے اپنے تاثراتی تنقیدی آراء کے ذریعہ کچھ ایسی استناد سازی کی کوشش کی تھی، جس کے باعث قدرے غیر سنجیدہ اور تفنن طبع پر مبنی ہلکی پھلکی شاعری کو سندِ اعتبار سے ساقط قرار دیے جانے پر زور دیا گیا۔ عام سماجی اور ثقافتی موضوعات کے برتاؤ میں عوامی انداز بیان اور اسالیب اظہار پر سوقیت سے لے کر ابتذال تک کے الزامات عائد کیے گئے۔ تاہم یہ بات کچھ کم غنیمت نہ تھی کہ اہم اور مستند شعرا کا شعری سرمایہ کبھی اس حد تک نظر انداز نہیں کیا گیا کہ اس کی اشاعت میں تسلسل باقی نہ رہتا۔ اتفاق یہ تھا کہ تذکروں کی اس نوع کی تنقیدی رائے زنی کو ادبی تاریخ نویسوں یا قدیم نقادوں نے اگر مسترد نہیں کیا تو اسے پوری طرح قبول بھی نہیں کیا۔ اس پس منظر کا نتیجہ یہ نکلا کہ جن کلاسیکی اصناف شاعری کی توسیع کا سلسلہ جاری رہا وہ بڑی حد تک غزل کی روایت یا پھر جزوی طور پر قصیدے، مرثیے اور مثنوی کی روایت تھی۔

---

* پروفیسر ابوالکلام قاسمی، شعبہ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، بھارت۔

قصیدے کی صنف میں سوائے تشبیب کے دوسرے اجزا کو تقریباً بھلا دیا گیا۔ مرثیہ بڑی حد تک مذہبی حوالوں کے سبب، اور کسی حد تک فنی صنعت گری کے باعث زندہ رہا اور مثنویوں میں سے محض معدودے چند کو یاد رکھا گیا، اور بیش تر پر روایتی بیانیہ اور سپاٹ پن کا اعتراض عائد رہا۔

اِس صورتِ حال میں سب سے اہم سوال یہ قائم کیا جا سکتا ہے کہ شہر آشوب، ہجو یہ نظموں، واسوخت اور اَن گنت موضوعاتی نظموں کی معنویت کا تعین آج کی بدلی ہوئی صورتِ حال اور خاصے تبدیل شدہ شعری مذاق کے زمانے میں کیوں کر کیا جا سکتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ نظر انداز کی جانے والی اصناف میں ریختی بھی تھی اور ایہام گوئی بھی، مگر ان کی اہمیت چوں کہ زمانی اور وقتی تھی، اس لیے امتدادِ وقت کے ساتھ ان کا از کار رفتہ قرار دیا جانا کچھ غیر فطری بھی نہیں معلوم ہوتا۔ ان اصناف کے مابین شہر آشوب کی اہمیت بظاہر اس کی سماجی اور ثقافتی معنویت کے سبب غیر معمولی تھی، مگر اس صنف میں متعدد سادہ، زود فہم اور ہلکے پھلکے نمونے پوری صنف کے نظر انداز کرنے کی بنیاد بن گئے، جب کہ شہر آشوب میں شاعر کے عہد کا جو المیاتی پہلو محفوظ ہو گیا ہے وہ ایک طرف جذبات نگاری کی عمدہ مثال ہے اور دوسری طرف ان میں اس عہد کی مصیبت زدہ خلقت کے اجتماعی درد کو تفنن اور تضحیک کے انداز میں گوارا بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ پھر شہر آشوب کی صنف کے لیے چوں کہ کسی ہئیت کی قید نہ تھی اس لیے گویا اس میں ہر انداز بیان اور ہر طرح کی عروضی گنجائش موجود تھی۔ یہی حال کم و بیش ہجو یہ، قصائد اور نظموں کا رہا کہ ان کے وسیلے سے دانش و بینش پر مبنی طنز اور ہجو ملیح کی اَن گنت شکلیں سامنے آسکیں۔ غزل کی صنف میں ایمائی اور رمزیہ اسلوب کے طفیل ہر طرح کے موضوعات کو قبول کیا جاتا رہا اور الطاف حسین حالی کے اس اعتراض کے باوجود کہ اس میں علما، فضلا اور بعض مذہبی نمائندوں کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے، واعظ، زاہد، رسمیت پسند ملاّ یا رقیب کے ساتھ تمسخر کا انداز نہ صرف برقرار رکھا گیا بلکہ مقبول بھی رہا۔ اس لیے کہ اس طنزیہ ہجو یہ انداز کو مسترد کرنا مجموعی غزلیہ اظہار کو مسترد کرنے کے مترادف ہوتا۔

ہمارے کلاسیکی شعری سرمایے کے استحکام میں سب سے پہلے امیر خسرو اور ان کے بعد میر جعفر زٹلی، سودا، قائم، حاتم، جرأت اور نظیر اکبر آبادی کے طنزیہ و مزاحیہ اندازِ تکلم کو ہر زمانے کی تنقید نے اگر پوری طرح مسترد نہیں کیا تو اس کی بازیافت کی کوشش بھی برائے نام ہی کی گئی۔ تاہم

امتدادِ وقت کے ساتھ کچھ ترقی پسند تحریک کی غیر طبقاتی درجہ بندی کے باعث اور ادھر نئی تھیوری کے زیر اثر سماجی اور ثقافتی شعور کی اہمیت کے سبب اپنے پورے شعری سرمایے کی قدر و قیمت کو نئے سرے سے متعین کرنے کی راہ ہموار ہوئی ہے۔

معاصر ظریفانہ اور مزاحیہ شاعری میں جس نوع کی سطحیت سے ہمارا سامنا ہے اس میں ایک تو ذہانت اور طباعی برائے نام ملتی ہے تو دوسری طرف شعری ہنر مندی کا فقدان ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے، گویا تہ داری، تحت البیان اور بالیدہ حس مزاح، سے معاصر مزاحیہ لاتعلق ہو کر رہ گئی ہے۔ اس صورت حال میں ضرورت اس بات کی ہے کہ اپنے روایتی شعری آموختہ کو اس کے پورے سیاق و سباق کے ساتھ یاد کرنے کی طرف توجہ مبذول کی جائے تاکہ رائج الوقت طنزیہ اور مزاحیہ شاعری کا روایتی تناظر ہمارے سامنے آ سکے اور ہمیں اس انداز و اسلوب کے امکانات کو بخوبی محسوس کرنے اور اپنی حیثیت کا اندازہ لگانے کا موقع مل سکے۔

طنز کو satire کے معنوں میں استعمال کیا جائے یا ہجو ملیح اور آئرنی کے معنوں میں، دونوں کے لیے مقصدیت اور اصلاح کی خواہش لازمی عناصر ہیں۔ اگر طنز و ظرافت میں مقصدیت کا فقدان ہو تو وہ محض تضحیک، تمسخر اور پھکڑ پن بن کر رہ جاتا ہے۔ قراۃ العین حیدر نے ایک جگہ پتے کی بات کی ہے کہ ''کلاسیکی اردو شاعری کی انفرادیت یہ بھی تھی کہ ہم اس سے یہ سیکھ سکتے ہیں کہ طنز و مزاح کو بھی نہایت لطیف اور مہذب پیرایے کے وسیلے سے ادب عالیہ کا حصہ کیوں کر بنایا جا سکتا ہے''۔

اردو کے قدیم اساتذۂ شعر کو روایت کے طور پر فارسی کے نمائندہ شعرا مثلاً حافظ، انوری یا سعدی کے شعری نمونے ملتے تھے۔ اس روایت میں طنز و ظرافت کے بعض ایسے نمونے موجود تھے:

~ واعظاں کیں جلوہ بر محراب و منبر می کنند
چوں بہ خلوت می روند آں کار دیگر می کنند

~ اے کبک خوش خرام کجا می روی بہ ناز
غزہ مشو کہ گربۂ عاجز نماز کردے (حافظ)

یا بقول سعدی:

چناں قحط سالے شد اندر دمشق
کہ یاراں فراموش کردند عشق

تو اس پس منظر میں ہمیں اپنے کلاسیکی شاعروں کا یہ لب ولہجہ بہت چونکانے والا نہیں لگتا:

شیخ جو ہے مسجد میں ننگا، رات کو تھا میخانے میں
جبہ، خرقہ، کرتا ٹوپی مستی میں انعام کیا ۲ (میر)

تقویٰ کا اس کے موسم گل نے کیا یہ رنگ
زاہد کو خانقاہ سے مے خانہ لے گیا ۳ (سودا)

گیا ہو جب اپنا ہی جیوڑا نکل
کہاں کی رباعی کہاں کی غزل ۴ (میر حسن)

اس روایت کی حامل شاعری میں وسیع المشربی، لہجے کے تنوع اور رنگارنگی کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اس رنگارنگی میں طنز کے عنصر نے عالمی تنقید کے معاصر منظرنامے کے سبب بھی بڑی اہمیت حاصل کرلی ہے۔ شاید اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ نئی انگریزی تنقید میں طنز اور پیراڈوکس کو قریب قریب علامتوں جیسی اہمیت حاصل ہے۔ جس طرح علامت سے اس کی مناسبات کے وسیلے سے معنویت کا استخراج کیا جاسکتا ہے کم وبیش، طنز اور پیراڈوکس میں تضاد اور تناقض کی بنیاد پر معنوی تہ داری پیدا ہو جاتی ہے۔ شکاگو اسکول کے روبرٹ پین وارن اور کینتھ بروکس نے ان دونوں شعری تدبیروں کو مزید رمزیت کا حامل قرار دیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ کلاسیکی شاعری کی ہجونگاری کو ہم آج کی طنزیہ شاعری کے نعم البدل کا نام دے سکتے ہیں۔

یوں تو تنقیدی نظریے آتے اور جاتے رہتے ہیں مگر طنز ومزاح کا کوئی اسلوب اگر فنی ہنرمندی کے باعث معنوی امکانات کی غمازی کرتا ہے تو اس کی قدر و قیمت کو نئے سیاق وسباق میں متعین کرنے کی ضرورت سے نظرانداز نہیں ہونا چاہیے۔

ہماری کلاسیکی شاعری میں جعفر زٹلی ایک معتوب شاعر رہے ہیں مگر ان کی سادہ، عام فہم اور ہلکی پھلکی نظموں تک میں بیانیہ شاعری کے شانہ بہ شانہ شعری بیانیوں کی افراط ملتی ہے۔ ان کا ایک قطعہ ''در بیان نوکری'' ہے۔ جن کے بعض اشعار دیکھئے تو پتہ چلتا ہے کہ اس کی ردیف ''یہ

نوکری کا خط'' سے ہر جگہ نوکری سے بد حظ ہونے کے مفہوم مخالف کو نمایاں کیا گیا ہے۔ ظاہر کہ طنز کے ذریعے مفہوم مخالف کا استخراج دراصل معکوس علامتی طریق کار کے علاوہ اور کچھ نہیں۔

بشنو بیان نوکری، جب گانٹھ ہووے کھر کھری
تب بھول جاوے چوکری یہ نوکری کا خط
ہر روز اُٹھ مجرا کریں، درکا راک، سوگر پڑیں
بے شرم ایسے لڑ پڑیں، یہ نوکری کا خط
صاحب عجب بیداد ہے، محنت ہمہ برباد ہے
اے دوستاں فریاد ہے، یہ نوکری کا خط
ہم نام کو اسوار ہیں، روزگار سیں بیزار ہیں
یار و ہمیشہ خوار ہیں، یہ نوکری کا خط ۵

ان تمام شعروں میں استفہام انکاری کی منطق سے کام لے کر طنز کی تخلیق کی گئی ہے۔ مگر جہاں جہاں جعفر زٹلی کی نظموں میں خالص بیانیہ انداز بھی ملتا ہے وہاں بھی وہ اس کو بیان محض بنانے کے بجائے ثقافت کا ایسا پس منظر تیار کرتے ہیں کہ تہذیبی اور سماجی نکبت وادبار ایک تاریخی اور ثقافیہ بیانیہ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ مثلاً زمانہء ناہنجار پر ان کی نظم کے بعض شعر دیکھئے:

ہنرمندان ہر جائی، پھریں در در بہ رسوائی
رذل قوموں کی بن آئی عجب یہ دور آیا ہے
نہ بولے راستی کوئی، عمر سب جھوٹ میں کھوئی
اُتاری شرم کی لوئی عجب یہ دور آیا ہے
خصم کو جورو اٹھ مارے، گریباں باپ کا پھاڑے
زنوں سے مرد بھی ہارے عجب یہ دور آیا ہے
دغل کرتے پھریں دُغلے، چغل کرتے پھریں چغلے
شغل کرتے پھریں شغلے، عجب یہ دور آیا ہے ۶

کم وبیش یہی انداز اور یہی ثقافتی متن سازی ہمیں ظہور الدین حاتم کے مخمس میں بھی ملتی ہے:

تو کھول چشم دل اور دیکھ قدرتِ حق یار
کہ جن نے ارض وسما، اور کیا ہے لیل ونہار
نہ کھو تو عمر کو غفلت میں تک تو ہو ہشیار
کہ دور بارہ صدی کا ہے سخت کج رفتار
جہاں کے باغ میں یکساں ہے اب خزاں وبہار
حرام خور جو تھے اب حلال خور ہوئے
جو چور تھے سو ہوئے شاہ، شاہ چور ہوئے
جو زیردست تھے سو ان دنوں میں زور سے ہوئے
جنہوں کو زور تھا سو اب مثال مور ہوئے ۷

زٹلی اور انشاء اللہ خاں انشا کے کلام کے متوازی اگر نظیر اکبر آبادی کی نظموں کو رکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ نظیر کے کلام میں ظاہری بیانیہ کی تہ میں اجتماع النقیضین اور پیراڈوکس کی کچھ ایسی شدت موجود ہے کہ کائنات میں موجود تناقضات اور تضادات اپنی داخلی جدلیات کے ذریعہ ایک تہ نشین، عبرت خیز اور تحیر آمیز صورت حال کو بھی ہم پر منکشف کرتے رہتے ہیں۔

اس ضمن میں نظیر کی مشہور نظم ''دنیائے دوں کے تماشے'' کو دیکھا جا سکتا ہے:

زبان ہے جس کی اشارت سے وہ پکارے ہے
جو گونگا ہے وہ کھڑا فارسی بگھارے ہے
کلاہ ہنس کی کوا کھڑا اُتارے ہے
اُچھل کے مینڈ کی ہاتھی کو لات مارے ہے
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی کیا تماشا ہے
جو ہیں نجیب نسب کے وہ بندے چیلے ہیں
کمینے اپنی بڑھی ذات کے نویلے ہیں
جو باز شکرے ہیں، پاپڑ کھڑے وہ بیلے ہیں
مگھڑ تو مر گئے، اُلو شکار کھیلے ہیں
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی کیا تماشا ہے ۸

یا اسی طرح ان کی پوری نظم 'آدمی نامہ' انسانی خصلت کے خوب وزشت یا سیاہ وسفید کا ایسا تقابلی نقشہ پیش کرتی ہے کہ paradoxical situation کے باعث محیر العقول، قرار واقعی بن جاتی ہے:

مسجد بھی آدمی نے بنائی ہے یاں میاں
بنتے ہیں آدمی ہی امام اور خطبہ خواں
پڑھتے ہیں آدمی ہی قرآن اور نماز، یاں
اور آدمی ہی ان کے چراتے ہیں جوتیاں
جو ان کو تاڑتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی ۹

اس پوری نظم کی خارجی ساخت سنجیدگی پر مبنی ہے مگر اس کی داخلی بافت میں موجود بعض فطری تضادات کے سبب تقریباً ہر بند میں ہمیں کسی نہ کسی عبرت انگیز احساس سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔

طنزیہ اور مزاحیہ موضوعات میں ندرت اور طباعی اور ان کے بیان میں اسالیب کا تنوع اگر ایک جگہ کسی ایک شاعر کی ہجویات اور شہر آشوب میں تلاش کیا جا سکتا ہے تو وہ مرزا محمد رفیع سودا ہیں۔ بعض نقادوں نے سودا کے یہاں ذاتی پرخاش پر مبنی نظموں سے انکار کیا ہے مگر میر ضاحک، ندرت کاشمیری اور مولوی سجاد جیسے شرفا پر ان کی نظمیں اس کی تردید کرتی ہیں۔

تاہم اس حقیقت کو تسلیم کرنے کی ضرورت ہے کہ ان کی اس نوع کی شخصی ہجویں بھی تعمیمی صورت حال میں بدل جاتی ہیں۔ اس طرح ان کے یہاں اشخاص بھی علی العموم سماج کے نمائندے بن کر ابھرتے ہیں۔ ویسے اشخاص سے متعلق چند نظموں سے الگ سودا کا غالب ہجویہ لہجہ درحقیقت ثقافتی ادبار کا منظر نامہ کچھ ایسے محاکاتی انداز میں پیش کرتا ہے کہ ظاہری طنز اور تضحیک میں بھی شعور کی ایسی بلوغت ملتی ہے جو حسن وقبح یا خیر وشر یا بہ الفاظ دگر اقدار کے شدید بحران کے درِ عمل کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ ان کا ناقابل فراموش شہر آشوب ''مخمس در ویرانی شاہ جہاں آباد'' کے بعض بند، اس کا اندازہ لگانے میں معاون ہو سکتے ہیں:

کہا میں آج یہ سودا کیوں تو ڈانوا ڈول
پھرے ہے، جا کہیں نوکر ہو، لے کے گھوڑا مول

لگا وہ کہنے کہ اس کے جواب میں دو بول
جو میں کہوں گا تو سمجھے گا تو کہ ہے یہ ٹھٹھول
بتا کہ نوکری ملتی ہے دھیریوں یا تول
یہ باغ کھا گئی کس کی نظر نہیں معلوم
نہ جانے کس نے رکھایاں قدم وہ کون تھا شوم
جہاں تھے سرو صنوبر وہاں اُگے ہیں زقوم
مچے ہے زاغ وزغن سے اب اس چمن میں دھوم
گلوں کے ساتھ جہاں بلبلیں کریں تھی کلیل
وہ نوکر اب جسے آقا ہر آن پہچانے
جو پوچھوں اس سے کہ تم روپیہ لگے پانے
کہے ہے آہ وہ بھر کر سوائے آٹھ آنے
روپے کی شکل نہیں دیکھی ہے، خدا جانے
کہ اس زمانے میں چپٹا بنے ہے یا گول [۱۰]

اس آخری بند میں آٹھ آنے سے واقف افلاس زدہ کے لیے پورے روپے کی ساخت تک کس قدر اجنبی ہے کہ ایک المیاتی صورت حال رقت کی آخری حدوں کو چھو لیتی ہے۔ شہر آشوب کے ساتھ سودا کی طباعی ان کی ہجو تک میں طبعی ظرافت کے ساتھ مضمون آفرینی کے گل بوٹے بھی کھلا دیتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کی مشہور زمانہ ہجو ''تضحیک روزگار'' کا نام لیا جا سکتا ہے۔ اس میں دراصل ایک گھوڑے کی ہجو کے وسیلے سے اپنے زمانے کی بدحالی کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ سودا کے شعری عمل کے پس منظر سے واقف لوگوں کو معلوم ہے کہ ان کے قصائد پر ہی نہیں ہجویات پر بھی فارسی کے نمائندہ قصیدہ گو انوری اور خاقانی کے اثرات ملتے ہیں۔ اتفاق سے انوری نے بھی ایک گھوڑا کی ہجو لکھی تھی، اگر انوری کے دو ایک شعر بھی سامنے ہوں تو اندازہ ہو جاتا ہے کہ سودا نے انوری سے کس حد تک کسب فیض کیا ہے اور کیسے وہ نکتہ آفرینی اور مضمون بندی میں جگہ جگہ انوری پر بھی سبقت لے جاتے ہیں۔ انوری کی ''ہجو اسپ'' کچھ اس طرح ہے:

راضی نہ شد بداں کہ پیادہ شوم ازو

از فرط ضعف خواست کہ بر من شود سوار
نے از غبار خاستہ بیرون شدے بہ زور
نے از زمین خستہ برانگیختے غبار

مگر سودا اپنی ہجو میں اس پر ایک پہلو کا بہت نازک اضافہ کرتے ہیں:

مانند اشپ خانہ ءشطرنج اپنے پاؤں
جز دست غیر کے نہیں چلتا ہے زینہار
مانند نقش نعل، زمیں سے بہ جُز فنا
ہرگز نہ اٹھ سکے وہ اگر بیٹھے ایک بار [۱۱]

دونوں نمونوں میں مبالغہ ہی نہیں غلو بھی ہے مگر سودا کے یہاں یہ غلو مضمون آفرینی کا وسیلہ بن جاتا ہے۔ سودا کی ہجو کا گھوڑا کچھ ایسا سُست رفتار ہے کہ جب ایک بار بارات کے لیے مستعار لیا گیا، اور اس پر نوخیز، سبزہ خط کا مالک دولہا سوار ہو کر دلہن کے گھر تک پہنچا تو اس پر کئی زمانے گزر چکے تھے۔ اصل اشعار آپ بھی ملاحظہ کیجئے:

اک دن گیا تھا مانگے وہ گھوڑا برات میں
دولہا جو بیاہنے کو چلا اس پہ ہو سوار
سبزے سے خط سیاہ، سیہ سے ہوا سفید
تھا سرو سا جو قد، سو ہوا شوخ بار دار
پہنچا غرض عروس کے گھر تک وہ نوجوان
شیخوخیت کے درجے سے کر اس طرف گزار [۱۲]

اس سلسلے میں اہم بات یہ ہے کہ سودا نے اپنی ہجووں اور شہر آشوبوں میں بھی کم و بیش اسی طرح کی شعری تدبیروں کا استعمال کیا ہے جس طرح کی ہنرمندی ان کے قصائد میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ ان کی ہجووں میں محاکات کا رنگ خاصا غالب ہے۔

اسلوب بیان کی ندرت بھی ہے اور فنی نزاکتوں کو بھی ڈکشن کا حصہ بنایا گیا۔ شاید اسی باعث ان کی ہجویں آج کی بدلی ہوئی سماجی اور معاشرتی صورت حال میں بھی خاصی بامعنی معلوم ہوتی ہیں۔

سودا کے برخلاف یوں تو انشاء اور مصحفی کے ادبی اور شعری معرکوں میں بھی طنز و تمسخر سے ہمارا سامنا ہوتا ہے۔ مگر انشاء کی نظموں میں سودا جیسی تحت البیانی تقریباً مفقود ہے، یا ان کا اکہرا انداز ان کے طنز تک کو مزاح یا تفنن سے آگے نہیں بڑھنے دیتا۔ انشاء نے شیخ صاحب پر ایک ہجو کہی تھی جس سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے:

مزے خوب لوٹو گے کیوں، شیخ صاحب
ملیں گے بہشت بریں میں اگر پر
زمرد کی اک چونچ ہوگئی بڑی سی
کہ مارو گے ٹھونگ اس سے ہر اک ثمر پر
پڑے اُڑتے پھریے گا جوں کا لاکوا
کبھی اس شجر پر کبھی اس شجر پر [۱۳]

اگرچہ انشاء کی اس نوع کی محدود معنویت کی ہجووں کو مقبولیت نہ مل سکی، مگر مصحفی کے ساتھ ان کے شعری معرکے کی بعض مثالیں اب بھی ہمارے اجتماعی حافظے میں محفوظ ہیں، جس میں 'گردن' کی ردیف کے استعمال کو قدرت کلام کا ثبوت بنانے کی کوشش کی گئی تھی۔

انشاء نے کہا تھا:

؎ توڑوں گا خم بادۂ انگور کی گردن
رکھ دوں گا وہاں کاٹ کے اک حور کی گردن [۱۴]

مصحفی نے کہا تھا:

؎ گردن کی صراحی کے لیے وضع ہے ناداں
بے جا ہے خم بادۂ انگور کی گردن [۱۵]

پھر انشاء نے کہا:

؎ اے دیو سفید سحری کاش تو توڑے
اک مکّے سے جو رشب دیجور کی گردن [۱۶]

تو مصحفی بھی چپ نہیں رہے:

؎ جو گردنیں باندھی ہیں لا کے تجھ کو دکھا دوں

تو مجھ کو دکھا دے شب دیجور کی گردن [۱۷]

تاہم ادبی معرکہ آرائیوں اور شاعرانہ کرتبوں سے الگ ''شہر آشوب'' کی سماجی اور ثقافتی معنویت کا سلسلہ انیسویں صدی کی شاعری میں دور تک پھیلا رہا۔ یہ معنویت ہی صحیح معنوں میں اقدار کے ابتذال اور آدرشوں کی شکست و ریخت کا شعری آئینہ بن جاتا ہے۔ یہی انداز ہمیں قائم چاندپوری کے ایک شہر آشوب میں بھی ملتا ہے جس میں شاعر کے طنز و تمسخر اور تنقید سے کہیں زیادہ نمایاں اس کے انقلابی اور باغیانہ تیور ہیں جو نہ صرف، یہ کہ معاصر صورت حال سے کسی مفاہمت کو تیار نہیں بلکہ اس میں تبدیلی اور تقلیب کے محرکات بھی موجود ہیں:

کیسا یہ شہ کہ ظلم پر اس کی نگاہ ہے — ہاتھوں سے اس کے ایک جہاں دادخواہ ہے
لُچا ایک آپ، ساتھ لٹیری سپاہ ہے — ناموس خلق سایے میں اس کے تباہ ہے
شیطان کا ظل ہے، نہ ظل الٰہ ہے
رہتی ہے ایک خلق کے جی میں یہ آرزو — ہوئے گا بادشاہ بھی پھر ہند میں کبھو
تا زمرے وہی ہوں، سر نو وہی غلو — سو آسماں نے لا کے مسلط کیا تو، تو
جس کے ستم سے چار طرف آہ آہ ہے [۱۸]

تاہم ریختی، ایہام گوئی، ہزل اور کرتب بازی کے ان گنت نمونے جو کلاسیکی اردو شاعری میں موجود ہیں ان میں اسی طرح طباعی، فنی ہنرمندی اور تحت البیانی کی کیفیت کا فقدان ہے جس طرح ہمارے معاصر طنزیہ اور مزاحیہ شاعری کی صورت حال میں، لیکن زمانہ کلاسیکی رہا ہو یا جدید، غزل کی صنف کو شروع سے ہی یہ امتیاز حاصل رہا ہے کہ اس میں ہر طرح کے موضوع اور ہر لہجے کی گنجائش موجود رہی ہے۔ جیسا کہ ابتدا میں عرض کیا جا چکا ہے کہ غزل کی اس تخلیقی اور صنفی قوت کے سبب اس صنف میں موجود طنز و تمسخر کے ساتھ، تفنن اور تضحیک کے تمام اسالیب کو قبول کیا جاتا رہا۔ اگر یہ صنف موضوعاتی اور اسلوبیاتی اعتبار سے ریختی یا ہزل محض کی پستی کو نہ پہنچتی ہوتی تو اس کی رمزیت اور صنفی تہ داری ہر مضمون میں تعبیر یا معنی آفرینی کا امکان ضرور رکھتی ہے۔ یوں تو حاتم اور یقین سے لے کر میر تقی میر، سودا، قائم، انشاء، اور جرأت و مصحفی تک کے یہاں غزل میں طنز و ظرافت کے عناصر ملتے ہیں، مگر ایک ایسا شاعر اس ضمن میں بھی دانش ورانہ اور فن کارانہ طنز اور خود تنقیدی کے نقطۂ عروج پر نظر آتا ہے جو اپنی ہر طرح کی شاعری میں ممتاز و منفرد ہے۔ اگر وہ

یہ کہتا ہے کہ:

ہمارے شعر ہیں اب صرف دل لگی کے اسد   کھلا کہ فائدہ عرضِ ہنر میں خاک نہیں [۱۹]

تو اس بھی اس کی پوری طرح پذیرائی اور تفہیم کے فقدان کے شکوے کے علاوہ کچھ اور نہیں پتہ چلتا۔ عرضِ ہنر چوں کہ مرزا غالب کا مرکزی مسئلہ ہے اس لیے جس موضوع اور جس اسلوب میں بھی وہ اپنا اظہار کرتے ہیں ہنرمندی اور شاعرانہ تدبیر کاری ان کا سب سے بڑا ہتھیار رہوتی ہے۔ وہ ہلکے پھلکے انداز میں جب اس طرح کے اشعار کہتے ہیں کہ:

مگر لکھوائے کوئی اس کو خط تو مجھ سے لکھوائے   ہوئی صبح اور گھر سے کان پر رکھ کر قلم نکلے [۲۰]

تو وہ کہیں مسلمات پر سوال قائم کرتے ہیں، کہیں عرفانِ ذات کا ثبوت دیتے ہیں اور کہیں رقابت کے سارے اندیشوں کے باوجود عشق کی نیاز میں سرِ تسلیم خم کیے رہتے ہیں۔ تاہم اس نوع کے ہلکے پھلکے طنز و مزاح کے ساتھ مرزا اپنی غزلوں کے ایک بڑے حصے میں نہایت اعلیٰ درجے کا دانش ورانہ طنز، سوال قائم کرنے کی کیفیت اور مسلمات سے انحراف کرنے کے رویے کا اظہار کرتے ہیں:

سیکھے ہیں مہ رُخوں کے لیے ہم مصوری   تقریب کچھ تو بہرِ ملاقات چاہیے
بہرا ہوں مجھ کو چاہیے دونا ہو التفات   سنتا نہیں ہوں بات مکرر کہے بغیر
مر گیا صدمہ یک جنبشِ لب سے غالب   ناتوانی سے حریف دمِ عیسیٰ نہ ہوا

یہ تمام طنزیہ لہجے غزل کی اپنی روایت کا حصہ ہیں جن میں کہیں طنز ہے کہیں خود تنقیدی ہے اور کہیں طنز کے علامتی تناقض کے وسیلے سے معنی کے فشار کی کیفیت، مگر زبان کا غیر معمولی طور پر محتاط رویہ ان اشعار کی سطح کو کہیں کم تر نہیں ہونے دیتا۔

حوالہ جات

۱۔ حافظ، *دیوانِ حافظ*، بہ اہتمام، سید محمد رضا جیلانی نائینی (تہران: مؤسسہ انتشارات، ش ۱۳۶۲)، ۳۲۰، ۲۴۸۔
۲۔ میر تقی میر، *کلیاتِ میر* (لاہور: مجلس ترقی ادب، جون ۱۹۸۴ء)، ۸۲۔
۳۔ محمد رفیع سودا، *کلیاتِ سودا* (لاہور: مکتبہ شعر و ادب، س ن)، ۳۷۳۔
۴۔ میر حسن، *مثنوی سحر البیان* (لاہور: لاہور اکیڈمی، ۱۹۶۶ء)، ۱۴۲۔
۵۔ جعفر زٹلی، *زٹل نامہ*، مرتبہ، رشید حسن خاں (نئی دہلی: انجمن ترقی ہند، ۲۰۰۳ء)، ۲۷۹۔
۶۔ زٹلی، *زٹل نامہ*، ۲۸۴۔
۷۔ ظہور الدین حاتم، *دیوان زادہ* (لاہور: مکتبہ خیابان ادب، مارچ ۱۹۷۵ء)، ۲۲۱۔
۸۔ نظیر اکبر آبادی، *کلیاتِ نظیر* (لاہور: بک ٹاک، ۲۰۰۷ء)، ۳۲۰۔
۹۔ اکبر آبادی، *کلیاتِ نظیر*، ۳۲۴۔
۱۰۔ سودا، *کلیاتِ سودا*، ۲۱۸۔
۱۱۔ سودا، *کلیاتِ سودا*، ۲۳۳۔
۱۲۔ سودا، *کلیاتِ سودا*، ۲۳۵۔
۱۳۔ اکبر آبادی، *کلیاتِ نظیر*، ۳۱۴۔
۱۴۔ انشاء اللہ خاں انشاء، *کلیاتِ انشاء* (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹ء)، ۳۸۷۔
۱۵۔ غلام ہمدانی مصحفی، *کلیاتِ مصحفی* (لاہور: مجلس ترقی ادب، جون ۱۹۶۸ء)، ۲۵۴۔
۱۶۔ انشاء، *کلیاتِ انشاء*، ۳۸۸۔
۱۷۔ مصحفی، *کلیاتِ مصحفی*، ۲۵۵۔
۱۸۔ قائم، *کلیاتِ قائم* (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء)، ۲۶۔
۱۹۔ اسد اللہ خاں غالب، *دیوانِ غالب* (لاہور: مجلس یادگارِ غالب، ۱۹۶۹ء)، ۹۳۔
۲۰۔ غالب، *دیوانِ غالب*، ۱۷۸۔

مآخذ

اکبر آبادی، نظیر۔ *کلیاتِ نظیر*۔ لاہور: بک ٹاک، ۲۰۰۷ء۔
انشاء، انشاء اللہ خاں۔ *کلیاتِ انشاء*۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹ء۔
حاتم، ظہور الدین۔ *دیوان زادہ*۔ لاہور: مکتبہ خیابان ادب، مارچ ۱۹۷۵ء۔
حافظ۔ *دیوانِ حافظ*۔ بہ اہتمام سید محمد رضا جیلانی نائینی۔ تہران: مؤسسہ انتشارات، ش ۱۳۶۲۔
حسن، میر۔ *مثنوی سحر البیان*۔ لاہور: اکیڈمی، ۱۹۶۶ء۔

زٹلی، جعفر۔ *زٹل نامہ*۔ مرتبہ رشید حسن خاں۔ نئی دہلی: انجمن ترقی ہند، ۲۰۰۳ء۔
سودا، محمد رفیع۔ *کلیاتِ سودا*۔ لاہور: مکتبہ شعر و ادب، س ن۔
غالب، اسد اللہ خاں۔ *دیوانِ غالب*۔ لاہور: مجلس یادگار غالب، ۱۹۶۹ء۔
قائم۔ *کلیاتِ قائم*۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء۔
مصحفی، غلام ہمدانی۔ *کلیاتِ مصحفی*۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، جون ۱۹۶۸ء۔
میر، میر تقی۔ *کلیاتِ میر*۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، جون ۱۹۸۴ء۔

تبسم کاشمیری

راشد : تخاطب، خود کلامی اور مکالمے کی تکنیک

راشد صدی کے موقع پر بہت سا تحقیقی اور تنقیدی کام ہوا ہے۔ اس میں ترتیب دیا گیا کام زیادہ ہے اور تنقید و تحقیق پر مشتمل تصنیف شدہ کام کم ہے۔ راشد کی شاعری پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ معیار کے حوالے سے اس میں معیاری کام کم ہے اور روایتی کام زیادہ ہے۔ البتہ ایک کام بہت اچھا بھی ہو سکا ہے اور وہ یہ ہے کہ ان کی مشکل نظموں کے تجزیے بہت سے افراد نے کیے ہیں اور یوں ان کی نظموں کے ترجموں سے تفہیم راشد میں قارئین کے لیے آسانیاں فراہم ہوئی ہیں۔ اس طرح اُن کو سمجھنا نسبتاً آسان ہو سکا ہے۔ ہمارے نئے اور پرانے نقادوں میں جنھوں نے راشد کی نظموں کے تجزیے شائع کیے ہیں ان میں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب بھی شامل ہیں۔ اُنھوں نے راشد کی ایک معروف نظم ''اے غزال شب'' کا تجزیہ کیا تھا جو نیا دور کے راشد نمبر میں شائع ہوا تھا۔ میرا خیال ہے کہ راشد کی نظموں کے تجزیوں سے تفہیم راشد کے لیے ایک عمدہ ادبی فضا پیدا ہوئی ہے۔

راشد کے اسلوب میں ایک striking نقطہ طرزِ تخاطب کا قرینہ ہے۔ میں نے کچھ مقامات پر اسلوب میں ''خود کلامی'' (monologue) کا مشاہدہ کیا اور یوں میں راشد کے ایک اور اہم پہلو سے آشنا ہوا۔ ابھی میں ''تخاطب'' اور ''خود کلامی'' پر غور ہی کر رہا تھا کہ مجھے راشد کے اسلوب سے محوِ کلام ہوتے ہوئے کچھ مکالمے بھی سنائی دیے۔ چناں چہ مجھے محسوس ہوا کہ راشد کا اسلوب گویائی کا اسلوب ہے۔ جس میں کبھی تخاطب کے پیٹرن بنتے ہیں اور کبھی ''خود کلامی'' کا سلسلہ شروع ہو جاتا

* ڈاکٹر تبسم کاشمیری، ویزٹنگ پروفیسر، شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، لاہور۔

ہے۔ راشد کے ہاں ان نمونوں کو دیکھ کر میں نے سوچا کہ چوں کہ راشد کی شاعری کے ان پہلوؤں پر اس سے پیشتر لکھا نہیں گیا اس لیے مجھے ان پر کچھ بات ضرور کرنی چاہیے۔

تخاطب کا قرینہ شاعر اس وقت اختیار کرتا ہے جب وہ اظہارِ ذات کے لیے کسی کردار کو مخاطب کرتا ہے۔ اس کردار سے داخلی سطح پر وہ کسی نہ کسی شکل میں موانست کی ایک سطح ضرور محسوس کرتا ہے اور یہ موانست اس کے تخلیقی اظہار کے لیے ایک محرک بن جاتی ہے اور پھر شاعر کے خیالات بہتے ہوئے سامنے آنے لگتے ہیں۔

خود کلامی ذات کے اندر سمٹ جانے کا عمل ہے۔ یہ اس وقت نمودار ہوتی ہے جب شاعر کو سامع کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی یا اس کا داخلی رنگ سامع سے ہم کلام ہونا نہیں چاہتا۔ اس لیے اپنی سمٹی ہوئی دنیا سے جب وہ باہر جھانکتا ہے تو مخاطب کو نہ پا کر وہ اپنے آپ سے ہم کلام ہونے لگتا ہے اور اس طرح اس کا تخلیقی عمل اپنی شکل بنانے لگتا ہے۔

راشد کی شاعری میں ''تخاطب'' کا قرینہ کثرت سے استعمال کیا گیا ہے۔ میں یہاں ''تخاطب'' کی کچھ مثالیں پیش کر کے راشد کے اس خاص انداز کے نمونے دکھاؤں گا۔[۱]

اے خدا تو بھی ذرا
اپنے گل ولا سے اُٹے جوتے اتار

اے مرے وجود کے شیر
مجھ کو جگا بھی دے

اے دوستو! اب آؤ

اے سمندر!
پیکرِ شب، جسم آوازیں
رگوں میں دوڑتا پھرتا لہو

اے غزال شب!
تیری پیاس کیسے بجھاؤں میں

درخت ہوا کتنی تیزی سے گزری
تمہارے برہنہ بدن سے

اے خدا پھر سے اُنڈیل
میرے اس خالی پیالے میں
گناہوں کی شراب

اے مری ذات پھر مجھے وداع کر

مرگِ اسرافیل پر آنسو بہاؤ
وہ خداؤں کا مقرب، وہ خداوندِ کلام

''حسن کوزہ گر'' راشد کی شاہ کار نظم ہے۔ جس میں ساری واردات کا اظہار اوّل سے آخر تک تخاطب کی مسلسل شکلوں اور کہیں کہیں خود کلامی کی شکل میں ملتا ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''حسن کوزہ گر'' کی تکنیک کا انحصار تخاطب پر ہے۔ اس نظم کا کردار حسن ہے جس کے لاشعور کی رو میں پرانی یادوں کا ہجوم قدم قدم پر منظر نامے بناتا ہے۔ زمانوں کی گرد میں اٹے ہوئے فراموش شدہ منظر بھولی بسری دنیاؤں سے ابھرتے ہیں حسن ان کا نظارہ کرتا ہے۔ اس نظم کے دو مرکزی کردار ہیں۔ حسن اور جہاں زاد نظم کا راوی حسن ہے اور جہاں زاد وہ کردار ہے جو کہیں کہیں نمودار ہوتا ہے۔ مگر وہ نظم کی تمام تر واردات میں موجود ہے۔ حسن کوزہ گر ماضی کی داستانی فینٹسی ہے۔ یہ فینٹسی دراصل dramatic monologue کی ایک خوب صورت شکل ہے جس میں ایک خیالی کردار کسی دوسرے خیالی کردار یا کسی سامع سے مخاطب ہوتا ہے۔ حسن کوزہ گر کی فینٹسی میں تخاطب کی تکنیک ماضی کی گرد میں خوابیدہ داستان سے گرد کو جھاڑتی ہے۔ اس کے خستہ اوراق پلٹتی

ہے اور ماضی آہستہ آہستہ روشن ہونے لگتا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ راشد کی بہت سی نظموں کا آغاز تخاطب سے ہوتا ہے اور راشد کی اس شان دار نظم کا آغاز بھی تخاطب کے قرینہ سے ہوتا ہے۔ نظم کا مرکزی کردار حسن اپنی محبوبہ جہان زاد کو دیکھ کر اسے مخاطب کرتے ہوئے اپنے والہانہ جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ یہ تخاطب حسن کی لازوال محبت کی آنچ کا شاہد ہے:

جہاں زاد، نیچے گلی میں ترے در کے آگے
یہ میں سوختہ سر حسن کوزہ گر ہوں
تجھے صبح بازار میں بوڑھے عطار یوسف
کی دکان پر میں نے دیکھا
تو تیری نگاہوں میں وہ تابنا کی
تھی میں جس کی حسرت میں نو سال دیوانہ پھرتا رہا ہوں
جہاں زاد، نو سال دیوانہ پھرتا رہا ہوں!

راشد کے فن میں ان کے طرزِ تخاطب اور اس تخاطب کے پس منظر میں موجود ان کے تہذیبی لاشعور کی نادر مثال حسن کوزہ گر ہی میں ملتی ہے۔ یہاں تہذیب، ثقافت، فن، معاشرت اور تمدن کے نمائندہ نقوش کا امتزاج نظر آتا ہے۔ اس نظم کی فینٹسی میں ماضی اور حال بار بار overlap کرتے ہیں۔ مختلف حصے اپنے طور پر تہذیبی اکائیاں بناتے جاتے ہیں۔ حُسن، جمال، رنگ اور سرور کی فضا سے ایک نشاطیہ (exotic) کیفیت طاری ہوتی ہے۔ جہاں بغداد کے اساطیری حوالوں سے نظم میں خواب و خیال کی ایک مسحور کن دنیا آباد ہے جس میں دو الف لیلوی کردار بغداد کی گلیوں، دروازوں اور دریچوں میں موجود نظر آتے ہیں اسی ایک گلی میں جہاں زاد کے گھر کے آگے حسن سوختہ سر سرو مُو پریشان کھڑا نظر آیا تھا[۲] اور وہ ایک غائبانہ حالت میں جہاں زاد کو مخاطب کرنے لگا تھا۔ یہ داخلی خود کلامی کا انداز بھی ہے جس میں کردار اپنے آپ پر گزرنے والی واردات کو بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ حسن کی اِس فینٹسی میں یہ وارداتیں اتنی زیادہ ہیں کہ ہر واردات کے اظہار کے لیے تخاطب کا پیرایہ اختیار کیا گیا ہے۔

حلب کی کارواں سرائے اور رُودِ جلہ کی رات میں بغداد کی نشاطیہ حساسیت ہے،

انبساط و سرخوشی کی ایک دنیا ہے جو وقت کے نقطے پر کھڑی ہے اور اس طرف حسن عمر بھر مڑ مڑ کے دیکھتا رہا تھا۔ اسے زوالِ عمر کا خوف بھی ہے اور اس خوف کے خلاف قربت و انبساط کی بہجت بھی ہے جس سے بدن کے نشاط کی تکمیل ہوتی ہے۔ [۳]

''حسن کوزہ گر'' میں صرف تخاطب ہی کی تکنیک نہیں برتی گئی اس میں خود کلامی کے اسالیب بھی موجود ہیں۔ یہاں تخاطب اور خود کلامی کی ملی جلی حالتیں بھی دیکھی جا سکتی ہیں جہاں نظم کے جمالیاتی موٹف (motif) ایک وجد آفریں کیفیت پیدا کرتے ہیں جس سے شعری انجذاب کی تخلیق ہوتی ہے۔ راشد کی کوئی دوسری نظم ڈرامائی خود کلامی کے یہ منظر پیش نہیں کرتی۔

حسن جہاں کہیں جہاں زاد سے مخاطب ہوتا ہے وہاں کبھی تو episodes بیان کرتا جاتا ہے اور کبھی اپنی ذات کے اندر اتر کر خود کلامی کرنے لگتا ہے۔ لاشعور کی رو اسے اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ اس رَو میں بہتے ہوئے امیج، خیال اور واقعات تیزی سے لپکنے لگتے ہیں۔

سوچتا ہوں! تو مرے سامنے آئینہ رہی
سر بازار، دریچے میں، سر بستر سنجاب کبھی
تو مرے سامنے آئینہ رہی
جس میں کچھ بھی نظر آیا نہ مجھے
اپنی ہی صورت کے سوا
اپنی تنہائی جانکاہ کی دہشت کے سوا!
لکھ رہا ہوں تجھے خط
اور وہ آئینہ مرے ہاتھ میں ہے
اس میں کچھ بھی نظر آتا نہیں
اب ایک ہی صورت کے سوا!
لکھ رہا ہوں تجھے خط
اور مجھے لکھنا بھی کہاں آتا ہے؟

ہاں کبھی دور درختوں سے پرندوں کی صدا آتی ہے
کبھی زنجیروں کے، زیتونوں کے باغوں کی مہک آتی ہے
میں جی اٹھتا ہوں
تو میں کہتا ہوں کہ لو آج نہا کے نکلا!
ورنہ اس گھر میں کوئی سیج نہیں، عطر نہیں ہے
کوئی پنکھا بھی نہیں
تجھے جس عشق کی خُو ہے
مجھے اس عشق کا یارا بھی نہیں!

جہاں زاد بغداد کی خواب گوں رات
وہ رُودِ دجلہ کا ساحل
وہ کشتی، وہ ملاح کی بند آنکھیں
کسی خستہ جاں، رنج بر کوزہ گر کے لیے
ایک ہی رات وہ کہربا تھی
کہ جس سے ابھی تک ہے پیوست اس کا وجود
اس کی جاں، اس کا پیکر

جہاں زاد!
وہ حلب کی کارواں سرائے کا حوض، رات وہ سکوت
جس میں ایک دوسرے سے ہمکنار تیرتے رہے
محیط جس طرح ہو، دائرے کے گرد حلقہ زن
تمام رات تیرتے رہے تھے ہم
ہم ایک دوسرے کے جسم و جاں سے لگ کے
تیرتے رہے تھے ایک شاد کام خوف سے

کہ جیسے پانی آنسوؤں میں تیرتا رہے
ہم ایک دوسرے سے مطمئن، زوالِ عمر کے خلاف
تیرتے رہے

''حسن کوزہ گر'' تخاطب اور خود کلامی کے لامتناہی سلسلوں کی ایک فینٹسی ہے جس میں حسن کی یادوں کا نہ ختم ہونے والا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ وہ ایام گذشتہ کے اوراق الٹتا جاتا ہے۔ یادیں اس سے لپٹتی جاتی ہیں۔ اس کا ذہن یادوں اور خوابوں کا مسکن ہے کہ جہاں وہ نیند جیسی حالت میں اونگھتا ہوا ماضی کے رومانس میں گم ملتا ہے۔ لاشعور کی ایک رَو ہے کہ جس کی چاپ برابر سنائی دیتی ہے اور وہ خاموشی کے ساتھ آنکھیں بند کیے ہوئے جہاں زاد کی قاف جیسی طلسمی آنکھوں کے نشے میں سرشار رہتا ہے۔ جہاں زاد حسن کے لیے ایک آدرش ہے۔ حسن و جمال کا حتمی امیج ہے۔ جہاں زاد کے جمال کی کیمیا گری ہی سے حسن کی باطنی دنیا تبدیل ہوئی ہے۔ جہاں زاد کیا ہے؟ جہاں زاد تخلیق ہے حسن کی، حسن کہ جو خالق ہے۔ جہاں زاد اس کی مخلوق ہے۔ خالق، مخلوق اور تخلیق کی تثلیث حسن کے فن سے نکلتی ہے۔[۴]

''حسن کوزہ گر'' میں تخاطب کے قرینہ کے بغیر نظم آگے نہیں بڑھ سکتی نظم کے episodes اپنی جگہ پر ساکت نظر آتے ہیں۔ ان کو تحرک تخاطب ہی سے ملتا ہے۔ تخاطب کے ذریعے ہی سے ان episodes کی آپس میں معنوی پیوستگی ہوتی ہے اور اس قرینہ سے یہ سلسلہ در سلسلہ، کڑی در کڑی جڑتے چلے جاتے ہیں اور پھر باہم مربوط ہو کر ایک معنوی اکائی بن جاتے ہیں۔ یہ واحد نظم ہے کہ جس میں تخاطب ایک کلیدی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ تخاطب کے بعد نظم کی ساخت میں کسی پرانے خیال، بھولے بسرے واقعات یا لاشعور کی رو میں گردش کرتے ہوئے کسی تصور کی تعبیر شروع ہو جاتی ہے۔ کئی خیال نمودار ہوتے ہیں۔ ہر خیال بہت سے سلسلے لے کر آتا ہے۔ ان مراحل میں حسن کبھی خطاب کرتا ہے اور کبھی خود کلامی کرنے لگ جاتا ہے۔

خواب راشد کی شاعری کا ایک گراں بہا سرمایہ ہے۔ انہوں نے ماورا سے لے کر گماں کا ممکن تک خواب ہی دیکھے اور یہ خواب ان کی بھرپور تخلیقی قوت کا مظہر معلوم ہوتے ہیں۔ ٹھہراؤ، جمود، انفعالیت اور یاس کی حالتوں میں یہ خواب ہی تحریک اور حرارت کی بڑی طاقت

تھے۔ ان کی نظم ''اَندھا کباڑی''، خوابوں کے لیے مشہور ہے۔ وہ خود تو بصارت سے محروم ہے مگر بصیرت کی زبردست دولت سے مالا مال ہے۔ وہ اپنی بصیرت بانٹنے کے لیے شب و روز پکارتا رہتا ہے۔ مگر اس کے پاس کوئی نہیں آتا، مال تو نایاب ہے مگر کیا کرے کہ گاہک ہی بے خبر ہیں۔ یہ ایک اعتبار سے پیغمبرانہ قسم کا کردار ہے۔ وہ سر بازار التجائیں کرتا پھرتا ہے کہ ''خواب لے لو۔ خواب'' ۔ستم یہ ہے کہ اس کا معاشرہ خواب دیکھنے سے محروم ہو چکا ہے اور جب وہ ''خواب لے لو'' کی صدا بلند کرتا ہے تو لوگ اس پر شک کرتے ہیں۔ لوگ بے یقینی اور بے سمتی کی حالت میں چلتے رہتے ہیں ۔ یہ کباڑی ہر رات مایوس ہو کر اپنے خوابوں کی دولت لیے ہوئے گھر لوٹ جاتا ہے۔ یہاں بھی راشد نے تخاطب کا قرینہ استعمال کیا ہے:

''خواب لے لو خواب __''
صبح ہوتے چوک میں جا کر لگاتا ہوں صدا __
''خواب اصلی ہیں کہ نقلی ؟''
یوں پرکھتے ہیں کہ جیسے ان سے بڑھ کر
خواب داں کوئی نہ ہو!
شام ہو جاتی ہے
میں پھر سے لگاتا ہوں صدا
''مفت لے لو مفت __ یہ سونے کے خواب __''
''مفت'' سن کر اور ڈر جاتے ہیں لوگ __
رات ہو جاتی ہے
خوابوں کے پلندے سر پہ رکھ کر
منہ بسورے لوٹتا ہوں
رات بھر پھر بڑبڑاتا ہوں
یہ لے لو خواب __
میرے خواب __
خواب __ میرے خواب ___

''دل مرے صحرا نورد پیر دل'' میں راشد کا تخاطب تبدیل ہوتا ہے۔ اب تک مختلف کرداران کے مخاطب رہے ہیں۔ ان کی موانست بالخصوص جہاں زاد سے رہی ہے کہ جس کا تذکرہ قدرے وضاحت سے ہم کر چکے ہیں۔ بہت سے کرداروں سے تخاطب اور خود کلامی کی منزلوں کے بعد جب ہم ''دل مرے صحرا نورد پیر دل'' کا جائزہ لیتے ہیں تو یہاں راشد کا خطاب نظم کے کرداروں سے نہیں اپنے دل سے ہے۔ اس نظم میں دل کے تخاطب سے انہوں نے حکمت و دانش اور تجربہ کی باتیں بیان کی ہیں۔

اس نظم کا شعری عکس ایک بڑے شعری منظر نامہ کو پیش کرتا ہے جہاں صحرا اپنے تلازمات کے ساتھ آزادی کی بنیادی علامت بن جاتا ہے۔ یہ علامت شعری انبساط اور فکری نشاط سے معمور ہے اور اس میں سرخوشی کی ایک ایسی بسیط لے سنائی دیتی ہے کہ جس کے آہنگ کا تسلسل حال سے مستقبل کے دروازوں کی طرف بڑھتا ہے۔ اس میں بہتر انسانی مستقبل کے لیے بشارت بھی ہے۔ یہ تمناؤں کے بے پایاں الاؤ میں ہے اور اس الاؤ کو دیکھ کر احساس ہوتا ہے کہ یہ نظم ایک شعری کشف کی حیثیت رکھتی ہے۔ ۵

دل، مرے صحرا نورد پیر دل
یہ تمناؤں کا بے پایاں الاؤ
راہ گم کردوں کی مشعل، اس کے لب پر ''آؤ! آؤ!''
تیرے ماضی کے خزف ریزوں سے جاگی ہے یہ آگ
آگ کی خرمن زباں پر انبساطِ نو کے راگ
دل، مرے صحرا نورد پیر دل
سرگرانی کی شبِ رفتہ سے جاگ!

تخاطب اور خود کلامی کی راشد کے شعری آلات میں جو اہمیت ہے اس کے بارے میں کچھ باتیں کر چکا ہوں اور اب میں مکالمے کے بارے میں کچھ عرض کروں گا۔

جس طرح تخاطب اور خود کلامی کے قرینے نے راشد کو ڈرامائی رنگ عطا کیا ہے اسی طرح سے مکالمے نے ان کی نظم کو ڈرامائی نظم بنا دیا ہے۔ ان کی نظم میں مکالمے کے اسالیب حد درجہ چست اور برجستہ ہیں۔ مکالموں کی تمازت اور ان کے اندر سے پھوٹتی ہوئی گویائی مکالمہ کو

ایک زندہ مکالمہ بنا دیتی ہے اور اس کا منظر نامہ زندگی سے شرابور نظر آتا ہے۔ جیتے جاگتے متحرک منظر اور ان میں نہایت جان دار مکالمے ایک لازوال کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ ان میں سے ایک نمونہ درج ذیل ہے:

میں اک گرم خانے کے پہلو میں صوفے پر تنہا پڑا سوچتا تھا
بخاری میں افسردہ ہوتے ہوئے رقص کو گھورتا تھا
''اجازت ہے میں بھی
ذرا سینک لوں ہاتھ اپنے؟''
(زبان فارسی تھی تکلم کی شیرینیاں اصفہانی!)
''تمھیں شوق شطرنج سے ہے؟''
(اٹھا لایا میں اپنے کمرے سے شطرنج جا کر!)
''بچو فیل___
اسپِ سیہ کا تو خانہ نہیں یہ___
بچاؤ وزیر___
اور لو یہ پیادے کی شہ لو___
اور اک اور شہ!
اور یہ آخری مات!
بس ناز تھا کیا اسی شاطری پر؟''
میں اچھا کھلاڑی نہیں ہوں
مگر آن بھر کی خجالت سے میں ہنس دیا تھا!
''ابھی اور کھیلو گے؟
لو اور بازی___
یہ اک اور بازی___''

حوالہ جات

۱۔ اس مقالے میں شامل تمام شعری حوالے یہاں سے لیے گئے ہیں: ن۔م۔راشد کلیاتِ راشد (لاہور: ماورا پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء)۔
۲۔ تبسم کاشمیری، لا=راشد (لاہور: نگارشات، ۱۹۹۴ء)، ۱۹۔
۳۔ کاشمیری، لا=راشد، ۲۰۔
۴۔ کاشمیری، لا=راشد، ۲۶۲۔
۵۔ کاشمیری، لا=راشد، ۱۱۔

مآخذ

راشد، ن۔م۔ کلیاتِ راشد۔ لاہور: ماورا پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء۔
کاشمیری، تبسم۔ لا=راشد۔ لاہور: نگارشات، ۱۹۹۴ء۔

بنیاد جلد دوم شمارہ:۱، ۲۰۱۱ء

سعادت سعید *

افتخار جالب اور فیض کی دو نظمیں: ایک پڑھے لکھے قاری کی لفظی مینا کاری

شاعری شرح سے سروکار رکھے تو اس کے نثری پھیلاؤ کے دروازے وا ہو جاتے ہیں۔شارح کا کام کسی بست کی کشاد ہے۔کسی لف کا نشر ہے۔شعر کی شرح میں لفظی مفاہیم کی بنیاد پر تصورات کی عمارت استوار کر کے رائی کا پہاڑ اور بات کا بتنگڑ بنانے کا جو قاری اساس تنقیدی حق شارحین کے حصے میں آیا ہے اس کے نتیجے میں جدید و قدیم علوم کے دفتر سیاہی آشنا ہوئے ہیں۔میر نے جب یہ کہا تھا کہ ''اس میں راہ سخن نکلتی ہے۔شعر ہوتا ترا شعار اے کاش'' تو اس کا مقصد زبان غیر سے شرح آرزو کروانا ہرگز نہیں تھا۔براہ راست ابلاغ کی حسرت اس کی مذکورہ تمنا کا سبب بنی تھی۔پیغامبروں اور قاصدوں کی درفنطنیوں سے تنگ آ کر آتش کو اگر یہ کہنا پڑا کہ ''پیامبر نہ میسر ہوا تو خوب ہوا''،اور اس کا ایک اور زاویہ یہ بھی ہے کہ ''شعر مرا بمدرسہ کہ برد'' لیکن اس عرضداشت کا ایک پہلو اور بھی ہے کہ شعر شعور سے عبارت ہے اور شعور سے خصوصاً اختصاصی لسانی شعور سے کہ جسے ہم عوامی یا لوک لسانی شعور سے الگ جانتے ہیں عوام کی کوئی خاص وابستگی نہیں ہوتی۔ان کے لیے عربی و فارسی ملی اردو بسا اوقات لاطینی سے کم نہیں ہوتی۔علاوہ ازیں اگر زبان سادہ ہو تو بھی شاعر کے شعور کی پرکاریوں کو سمجھنے والے لوگ کم ہی ہوتے ہیں۔یوں اس کی کہی ہوئی داستان بھی ان کہی ہی رہتی ہے۔یہ داستان فی بطن شاعران کہی

---

* ڈاکٹر سعادت سعید ،،وزیٹنگ پروفیسر،استاد شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی ، لاہور۔

رہے یا صفحۂ قرطاس پر آ کر نا خواندہ رہے شہنشاہِ سخن قبلہ میر صاحب فرما گئے ہیں کہ ''رہی نگفتہ مرے دل میں داستاں میری۔ نہ اس دیار میں سمجھا کوئی زباں میری''۔ عوامی سطح پر ہم لاکھ براہ راست ابلاغ کی بات کریں اور شاعری میں عوامی مسائل پر براہ راست بات کریں۔ سامع کا حال اس انسان جیسا ہوگا کہ جس نے ساری رات یوسف زلیخا کا قصہ سنا ہو اور صبح اٹھ کر دریافت کیا ہو کہ اجی یہ زلے خان کون تھا۔ اس قسم کے ابہام سے ولیم ایمپسن بھی واقف نہیں تھا کہ جس نے اپنی کتاب *سیون ٹائپس آف ایمبیگوئٹی* میں ابہام کی سات قسموں کا تعین کیا ہے۔

ہم کہتے ہیں کہ فیض کی شاعری ہمارے دل پر براہ راست اثر انداز ہوتی ہے۔ کیا ہم سے مراد ان پڑھ کسان اور مزدور بھی ہیں یا وہ صرف نچلے متوسط طبقے کے ایم اے پی ایچ ڈی یا بی اے بی ایس سی لوگ ہیں۔ ویسے تو میٹرک تک بھی طالب علموں کو شاعری کی بعض رمزوں کی آگہی ہو جاتی ہے۔ سو فیض کی شاعری کی سطحوں کے ساتھ ساتھ قارئین کی سطحیں بھی تبدیل ہو جاتی ہیں۔ براہ راست انسانی تجربے انسان کو جو شعور عطا کرتے ہیں شاعری ان میں شاذ و نادر ہی کسی چیز کا اضافہ کر سکتی ہے۔ ترقی پسند شاعر اور ادیب مزدور اور کسان کو اس کے لٹنے اور برباد ہونے کی داستان کیا سنائیں گے وہ تو براہ راست ان تجربوں سے گزر رہے ہیں۔ فیض احمد فیض کا پہلا شعری مجموعہ *نقش فریادی* تھا۔ اس میں فریاد کرنے والے کا نقش رقم ہوا تھا۔ فریاد کرنے والا کون تھا اور اس کا نقش کیا تھا۔ معاملہ کچھ یوں لگا کہ ''آپ کہتے ہیں تو زنجیر ہلا دیتے ہیں''۔ مرزا غالب بہت پہلے اس جھمیلے سے نکل گئے تھے اس لیے کہ انہوں نے کسی کی شوخیٔ تحریر کے نقش کو فریادی قرار دیا تھا۔ *دستِ صبا*، *دستِ تہِ سنگ*، *شامِ شہرِ یاراں* جیسے عنوان بھی فیض کے لسانی اور علمی قد و کاٹھ کا سراغ دیتے ہیں۔ *زنداں نامہ* کے زنداں کے لیے عوامی سطح پر جیل یا بندی خانہ جیسے الفاظ رائج ہیں۔ چنانچہ آسانی اس امر میں ہے کہ ہم پڑھے لکھے شاعر کو اس کی اپنی دنیا ہی میں رہنے دیں۔ وہ دوسروں کی دنیا میں جائے گا تو اس کے ساتھ ہونے والی کمی بیشی کی ذمہ داری اسی پر عائد ہوگی۔

فیض احمد فیض نے اپنی علمی زندگی کے حوالے سے *شامِ شہرِ یاراں* میں لکھا ہے کہ گورنمنٹ کالج لاہور میں:

> بہت ہی فاضل اور مشفق اساتذہ سے نیاز مندی ہوئی، پطرس بخاری تھے، اسلامیہ کالج میں

> ڈاکٹر تاثیر تھے، بعد میں صوفی تبسم آ گئے ان کے علاوہ شہر کے جو بڑے ادیب تھے، امتیاز علی تاج تھے، چراغ حسن حسرت، حفیظ جالندھری صاحب تھے، اختر شیرانی تھے۔ ان سب سے ذاتی مراسم ہو گئے ان دنوں اساتذہ اور طلبا کا رشتہ ادب کے ساتھ ساتھ کچھ دوستی کا سا بھی ہوتا تھا۔ کالج کی کلاسوں میں تو شاید ہم نے کچھ زیادہ نہیں پڑھا لیکن ان بزرگوں کی صحبت اور محبت سے بہت کچھ سیکھا۔ ان محفلوں میں ہم پر شفقت ہوتی تھی اور ہم وہاں سے بہت کچھ حاصل کر کے اٹھتے تھے۔[۱]

اس حوالے کی مزید تفصیلات کے لیے ڈاکٹر ریاض قدیر کے مضمون ''فیض کی علمی و ادبی تربیت'' سے رجوع کیا جا سکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ہر بڑی شخصیت کی تعمیر و تشکیل کے پیچھے ایک اور بڑی شخصیت کا ہاتھ ضرور ہوتا ہے۔ ادیب کی تخلیقی شخصیت میں موجود قطروں کو گوہر بنانے میں اہلِ بصیرت راہنما کی نظر ہی بنیادی کردار ادا کرتی ہے۔ اقبال کو اقبال بنانے میں مولوی میر حسن اور پروفیسر آرنلڈ کی راہنمائی کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ فیض احمد فیض کی تخلیقی شخصیت نے بھی اپنے عہد کی بزرگ ہستیوں سے اثر قبول کیا۔ فیض صاحب کو جن مشاہیر علم و ادب سے علمی اکتساب فیض کا شرف حاصل رہا ان میں جہاں ڈاکٹر ذاکر حسین، ڈاکٹر رشید جہاں، ژاں پال سارتر، ناظم حکمت جیسی شخصیات شامل ہیں وہاں فیض کو صوفی تبسم، پطرس بخاری اور ڈاکٹر تاثیر سے براہ راست اکتساب علم و فن کے مسلسل مواقع میسر آتے رہے۔ بقول فیض احمد فیض: ''لکھنے والوں میں ایک تو سارتر، ناظم حکمت اور پھر ہمارے استاد ہیں سب سے قریب صوفی تبسم اور پطرس بخاری اور ان سب سے زیادہ تاثیر۔[۲]

ڈاکٹر ریاض قدیر کا یہ بھی کہنا ہے کہ:

> ۱۹۳۸ء میں لندن ناکنگ ریسٹورنٹ میں، جن ہندوستانی طلبا نے انجمن ترقی پسند مصنفین کا پہلا حلقہ تیار کیا اور اس انجمن کے منشور کو تیار کرنے میں حصہ لیا، ان میں ڈاکٹر جیوتی گھوش، ڈاکٹر ملک راج آنند، پربھا سین گپتا اور سجاد ظہیر کے ساتھ ڈاکٹر محمد دین تاثیر بھی شامل تھے، جو اس وقت کیمبرج یونیورسٹی میں پی۔ ایچ۔ ڈی انگریزی کے ریسرچ سکالر تھے۔ تاثیر جب وطن واپسی پر بطور پرنسپل امرتسر پہنچے تو امرتسر ترقی پسند تحریک کا مرکز بن گیا۔ ایم۔ اے او کالج کے وائس پرنسپل محمود الظفر، ان کی بیوی ڈاکٹر رشیدہ جہاں اور فیض احمد فیض نہ صرف ترقی پسند تحریک سے متعارف و متاثر تھے بلکہ اس کے منشور سے مکمل طور پر اتفاق رکھتے تھے۔ ڈاکٹر

رشیدہ جہاں اور ڈاکٹر تاثیر کے فیضانِ صحبت سے فیض کی شاعری کا ایک نیا دور شروع ہوا۔ ترقی پسند تحریک کی سرگرمیوں عوامی بیداری اور مارکسی مفکرین کی راہنمائی میں فیض کے فکر میں انقلاب اور فن میں پختگی آنے لگی اور انہوں نے امرتسر کے زمانہ قیام کے دوران ''رقیب سے''، ''چند روز اور مری جان'' اور ''مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ'' جیسی بلند پایہ نظمیں لکھیں۔ ۳

شاعری کو عطیہ خداوندی سے اس لیے بھی تعبیر کیا جاتا ہے کہ شاعر اپنے شعور کی بالیدگیوں کو فنی نزاکتوں سمیت صفحہ قرطاس پر منتقل کرنے پر قادر ہے۔ یہ قدرت اس کی علمی صلاحیتوں سے زیادہ نکھر کر سامنے آسکتی ہے۔ شاعرانہ استدلال اور منطقی استدلال کے مابین فرق روا رکھنے سے علمی نثر اور شعری اظہار کا فرق واضح ہوسکتا ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد نے شاعرانہ زبان کے امکانات کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا تھا:

> اگر زباں کو فقط اظہار مطالب کا وسیلہ ہی کہیں تو گویا وہ ایک اوزار ہے کہ جو کام ایک گونگے بچے سے یا بچۂ نادان کے اشارے سے ہوتے ہیں وہی اس سے ہوتے ہیں۔ لیکن حقیقت میں اس کا مرتبہ ان لفظوں سے بہت بلند ہے۔ زبان حقیقت میں ایک معمار ہے کہ اگر چاہے تو باتوں باتوں میں ایک قلعہ فولادی تیار کردے جو کسی توپ خانے سے نہ ٹوٹ سکے۔ اور اگر چاہے تو ایک بات میں اسے خاک میں ملا دے۔ جس میں ہاتھ ہلانے کی بھی ضرورت نہ پڑے۔ زباں ایک جادوگر ہے جو کہ طلسمات کے کارخانے، الفاظ کے منتروں سے تیار کر دیتا ہے اور جو اپنے مقاصد چاہتا ہے ان سے حاصل کر لیتا ہے۔ وہ ایک نادر مرصع کار ہے کہ جس کی دستکاری کے نمونے کبھی شاہوں کے سروں کے تاج اور کبھی شہزادیوں کے نو لکھے ہار ہوتے ہیں۔ کبھی علوم وفنون کے خزانوں سے زر و جواہر اس کی قوم کو مالا مال کرتے ہیں۔ وہ ایک چالاک عیار ہے جو ہوا پر گرہ لگاتا ہے اور دلوں کے قفل کھولتا اور بند کرتا ہے یا مصور ہے کہ نظر کے میدان میں مرقع کھینچتا ہے یا ہوا میں گلزار کھلاتا ہے اور اسے پھول، گل، طوطی و بلبل سے سجا کر تیار کر دیتا ہے۔ اس نادر دستکار کے پاس مانی اور بہزاد کی طرح موقلم اور رنگوں کی پیالیاں دھری نظر نہیں آتی ہیں لیکن اس کے استعاروں اور تشبیہوں کے رنگ ایسے خوشنما ہیں کہ ایک بات میں مضمون کو شوخ کر کے لال چھپھا کر دیتا ہے۔ پھر بجائے اس کے کہ بوند پانی اس میں ڈالے ایک ہی بات میں اسے ایسا کر دیتا ہے کہ کبھی نارنجی، کبھی گلناری، کبھی آتشی، کبھی ایسا بھینا بھینا گلابی رنگ دکھاتا ہے کہ دیکھ کر جی خوش ہو جاتا ہے۔ اسی طرح بوقلموں

> اور پھر سرتاپا عالمِ نیرنگ۔ ۴

سو شاعر اپنی زبان اور علم کے بل بوتے پر تخیلاتی امکانات کو اگر یوں گرفت میں لیتا ہے کہ اس میں سے نثر کی منطق غائب ہو جائے اور حسن تعلیل کے وہ سلسلے نمایاں ہو جائیں جن کی بدولت گہرے فکری معانی سامنے آسکیں تو وہ اپنی مسحور کن شاعری سے بالیدہ مزاج قارئین کو اپنی گرفت میں لے سکتا ہے۔ اس پس منظر میں افتخار جالب نے لکھا ہے:

> احمد ندیم قاسمی اور فیض کے بنیادی اعتقادات تقریباً ایک سے ہیں۔ یہ امر واقعہ ہے کہ مفروضوں کی یکسانی کے باوجود فیض کی تخلیقات ہماری جذباتی کیفیتوں اور احساساتی ضرورتوں کی جس طرح کفایت کرتی ہیں احمد ندیم قاسمی کا کھڑکھڑاتا بدیہی استدلال اس کی گرد کو نہیں پہنچتا۔ ایک ہی تحریک کے دونوں شاعروں کی تاثیر کے بین فرق کی معتدبہ وجوہات ہیں۔ غالباً سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی اپنے فکری مفروضوں کو من وعن بیان کر دیتے ہیں؛ فیض اپنے فکری مفروضوں کے زیرِ اثر پیدا ہونے والے ردِ عمل کو تخلیق میں شامل کرتے ہیں، محض فکری مفروضوں کو من وعن بیان نہیں کرتے۔ احمد ندیم قاسمی کے لیے فکری مفروضوں کے مجرّد نتائج ہی کافی ہوتے ہیں؛ فیض فکری مفروضوں سے نتائج تک پہنچنے کے لیے پورے process کو پیشِ نظر رکھتے ہیں۔ فیض کی شاعری میں فکری استخراج اپنے تمام لوازماتِ عمل اور سلسلہ تاسیس سے اس process کا احاطہ کرتا ہے جو ترقی پسند تحریک کا شعری استدلال ہے؛ احمد ندیم قاسمی کا اسلوب، مجرّد استدلال کا پے در پے استعمال 'پراسس' سے بالکل ناآشنا ہے۔ ۵

شاعرانہ استدلال، معنوی استخراج اور 'پراسس' کا بھرپور استعمال دیکھنے کے لیے فیض کی نظم ''ملاقات'' موزوں رہے گی۔ اس نظم کے پہلے مصرع میں 'رات' اور 'شجر' کو ہم آہنگ کیا گیا ہے۔ 'رات'، اور 'شجر' میں کوئی طبیعی یا معنوی مناسبت نہیں۔ انہیں اکٹھا کرنے کے لیے 'درد' کا صفاتی منطقہ شامل کیا گیا ہے۔ 'درد' جو 'رات' کی مانند تیرہ وتار ہے اور درخت کی طرح بتدریج بڑھتا، پھیلتا، پھولتا ہے۔ 'درد' کے صفاتی منطقے میں تیرگی اور نشو ونما متحد ہیں۔ 'درد' اپنی تیرگی کے سبب 'رات' سے اور اپنی بتدریج بڑھنے کی نامیاتی خاصیت کی بدولت 'شجر' سے منسلک ہو جاتا ہے۔ 'رات' اور 'شجر' کی یک جائی کے بعد ان دونوں عناصر کے موافق ومخالف تلازمے نظم کی تعمیر میں آہستہ آہستہ شریک ہونے لگتے ہیں:

یہ رات اُس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں
میں لاکھ مشعل بکف ستاروں
کے کارواں گھر کے کھو گئے ہیں
ہزار مہتاب، اس کے سائے
میں اپنا سب نور، رو گئے ہیں
یہ رات اُس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے
مگر اسی رات کے شجر سے
یہ چند لمحوں کے زرد پتے
گرے ہیں اور تیرے گیسوؤں میں
اُلجھ کے گلنار ہو گئے ہیں
اِسی کی شبنم سے خامشی کے
یہ چند قطرے تری جبیں پر
برس کے ہیرے پرو گئے ہیں

ان سطور میں رات کی مناسبت سے 'ستارے'، 'مہتاب' اور 'سائے' ایسے بدیہی تلازمے اُبھرے ہیں۔ رات میں فنا ہونے والے ستاروں اور مہتابوں کے ساتھ 'نور'، 'روشنی' اور 'مشعل' بطورِ تضاد ابھرے ہیں۔ رات کے دامن میں چاند ستاروں کے ساتھ نور اور روشنی بھی غائب ہوتی ہے۔ بطورِ تخالف رات ہی کی بدولت چاند ستاروں کا ظہور ہوتا ہے۔ 'نور' اور 'ظلمت' مماثلت و مخالفت کے رشتوں میں بندھے ہوئے ہیں۔ چنانچہ تاریک رات کے ضمن میں مشعل بکف ستاروں اور ہزاروں مہتابوں کا یہ تذکرہ اپنے اندر دونوں پہلو لیے ہوئے ہے۔ موت اور فنا کے ساتھ ساتھ طلوع اور روشنی۔ پھر رات کی شاخیں منصۂ شہود میں آتی ہیں۔ رات کی شاخوں کا منبع طبیعی مناسبتوں کی بجائے وہ لسانی تشکیل ہے۔ جس میں 'رات' اور 'شجر' ہم آہنگ کیے گئے

ہیں۔ رات کی شاخیں غیر امپیریکل تصور ہے۔ اس غیر امپیریکل تصور کی بنیاد لسانی تشکیل ہے۔ یہ لسانی تشکیل ہی کا کرشمہ ہے کہ ایک غیر امپیریکل تصور نے شیئیت کا درجہ حاصل کیا ہے۔ غیر مرئی محسوسات کی دنیا میں آ گیا ہے۔ اسی طرح لاکھوں ستارے، کہ جنہیں انسانی دنیا میں زندہ متحرک کرنے کے لیے 'مشعل بکف' کی ترکیب لائی گئی ہے، بطورِ تخالف ہزاروں مہتاب کی تعداد انہیں غیر طبیعی اور نا قابلِ مشاہدہ بناتی ہے، محض اس لیے اعتبارات کے ذیل میں آ گئے ہیں کہ لاکھوں کا نقش ہزاروں کے روپ کو حقیقت کی منزل میں لے آتا ہے۔ لسانی تشکیل نے ایک کی بجائے ہزاروں مہتاب مدار میں چھوڑ دیے ہیں۔ ان کا ربط ذہنی اور استعاراتی ہے۔ مہتاب کی روشنی سے لمحوں کے زرد پتوں کی لسانی تشکیل ہوئی ہے۔ رنگوں کی مشابہت اور صورت کی مناسبت- مدوّر، ماہتابی۔ کے ساتھ رات کے شجر کا مزید لسانی اشتقاق ہوتا ہے۔ زرد لمحے رات سے ظہور پا کر شجر کے پتوں سے پیوست ہوتے ہیں۔ چاندنی وقت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ رات جو ابتداً تاریک تھی اب زرد رنگ اختیار کر کے، وقت سے چولا بدل کر، پتوں سے آملتی ہے۔ وقت کے لمحہ لمحہ بہاؤ اور شجر کی بتدریج نمو میں بھی ایک مناسبتِ مخفی ہے۔ یہ زرد پتے کسی کے گیسوؤں میں گرتے ہیں۔ سیاہ گیسو، سیاہ رات- رات اپنی ذات کی طرف رجوع کرتی ہے۔ رات کا زرد رنگ، تغیر و تبدل کا نعم البدل اپنے تاریک غیر متغیر وجود کے روبرو آ جاتا ہے۔ یہ پتے گیسوؤں میں گرتے ہیں۔ تاریکی میں غوطہ لگاتے ہیں، رات کے دامن سے نکلتے ہیں تو گلنار ہو جاتے ہیں۔ رات کی سیاہی زردی میں تبدیل ہو کر گلنار ہوتی ہے! رات نسوانی پیکر کی صفات کو لیے ہوئے ہے۔ رات کے اختتام پر طلوع ہونے والی صبح موتیوں سے بھرتی ہے، گل و لالہ شبنم سے تر ہوتے ہیں۔ درختوں، ٹہنیوں اور پتوں پر اوس کے قطرے چمکتے دمکتے ہیں۔ یہ درخت، یہ پتے اور شاخیں لسانی تشکیلات کے وسیلے سے رات، روشنی، چاند اور اجالے سے پیوست ہیں۔ مختلف سیاق و سباق میں رات اور شجر کی یکتائی پر لمحوں کی گلنار، زرد اور تاریک بارش شبنم کا لبادہ اوڑھتی ہے۔ دن چڑھتا ہے۔ جبینِ محبوب پر نور افگن ہوتا ہے۔ دکھ اور طلوع کے تصورات کا مجسم لاحقہ شبنم امید اور کرب کی مجتمع کیفیات کو علیحدہ علیحدہ کیے بغیر، اکائی کی صورت میں چھوتا ہے۔ جبیں پر پسینہ شبنم کی مناسبت سے ظلمت و نور کی لسانی تشکیلات سمیٹتے ہوئے ایک اور رنگ کو جنم دیتا ہے، جس کا حوالہ گلنار میں موجود ہے۔ شبنم صبح کی نوید ہے: روشن، تابناک، گلنار و شفق آسا۔ گویا وہ لمحۂ زرد جو جبینِ محبوب پر کھیل رہا

ہے تمام شدّتوں اور سختیوں کا امین ہوتے ہوئے لعلِ صبحگاہی بھی ہے۔

بہت سیہ ہے یہ رات لیکن
اسی سیاہی میں رُونما ہے
وہ نہرِ خوں جو مری صدا ہے
اسی کے سائے میں نور گر ہے
وہ موجِ زر جو تری نظر ہے
وہ غم جو اس وقت تیری بانہوں
کے گلستاں میں سلگ رہا ہے
(وہ غم، جو اس رات کا ثمر ہے)
کچھ اور تپ جائے اپنی آہوں
کی آنچ میں تو یہی شرر ہے
ہر اک سیہ شاخ کی کماں سے
جگر میں ٹوٹے ہیں تیر جتنے
جگر سے نوچے ہیں اور ہر اک
کا ہم نے تیشہ بنا لیا ہے

'نہرخوں' اور 'نورگر' کی تراکیب رات کے مشعل بکف ستاروں کے حوالے سے ان تاثرات کی توسیع کرتی ہیں جن کا پہلے بند میں تذکرہ ہوا۔ سیاہ رات کے زیرِ سایہ مہتاب کی روشنی، نور، شبنم اور صبح کے تلازمے بتدریج وسعت اختیار کرتے ہیں۔ مزید لسانی تشکیلات روبرو آتی ہیں اور روشنی کے بہاؤ کی مناسبت سے 'نہرخوں' کا ذکر آتا ہے۔ بہاؤ کی خصوصیاتِ مشترکہ نے 'نہرِ خوں' کا جواز مہیا کیا ہے۔ 'نہرخوں'، گلنار، ہیرے اور شفق سے بوجہِ رنگ پیوست ہے۔ شبنم نے جو نوید صبح دی تھی، اسی کے حوالے سے شفق کی آگ دہکتی ہے: سرخ، گلنار! 'نہرخوں' اس رنگ کی تائید کرتی ہے۔ 'نہرِ خوں' اور موجِ نظر، میں بہاؤ کی جو واردات مخفی ہے وہ ان تراکیب کو روشنی کی صفاتی دنیا میں متحد کرتی ہے۔ چنانچہ 'روشنی'، 'نہرِ خوں' اور 'موجِ نظر' ایک اکائی میں گندھ کر جن معانی کو بناتی ہیں، لغت ان سے ناآشنا ہے۔ 'نہرِ خوں' کے ساتھ 'نورگر' کی مرکب صفت چپکی ہوئی

ہے۔ اس دبے دبے پُر امید لیکن ہیبت ناک منظر کے ساتھ غم کا سلگنا دیدنی ہے۔ گلستان کی ہوائیں، آہیں، اُداسی: سلگنے کی کیفیات ایک تواتر سے ابھرتی ہیں، سلگنا، جلنا، ایک طرف اپنی معنوی حیثیت میں پھیلتی ہیں، دوسری طرف بوجہِ رنگ وشکل اُمید کی تشکیل کرتی ہیں۔ شرر کی شکل اور ظہور، ثمر کی انجام اور اُمید کی صورتوں سے پیوستگی، آگ کی رنگت اور نہرِ خوں کی جزوی مماثلت، سیاہی کا سرخی میں انتقال اور درد سے اُمید کی طرف کا سفر گلستان کے دامن تک آ پہنچتا ہے۔ گلستان، اشجار کا اجتماع، شخصی کی بجائے اجتماعی تلازموں کا منبع ہے۔ یہ گلستان بانہوں سے منسلک ہے۔ غم کی آگ بانہوں کے گلستان میں، رگ و پے میں، تمام ہستی میں سلگتی ہے: سرخ، خوں رنگ! رگوں میں دوڑتا پھرتا خون سیال آگ ہے۔ موج خوں، جو غم ہے، سلگتی دوڑتی پھرتی ہے۔ زندگی کا تمام عمل اس لہر درلہر سلگنے میں مقید ہے۔ آگ کے رشتے سے معنی پھیلتے ہیں۔ غم، سلگتا ہوا غم، جب اور دہک جائے گا، تپ جائے گا، تو مثلِ شرر اُبھر آئے گا۔ شجر کے حوالے سے ایک بات اور ہوئی ہے: ہر اک سیہ شاخ کی کماں سے جو بحوالہ گلستاں بانہوں سے، اور بانہیں مشعل بکف ستاروں سے، اور ستارے روشنی اور مہتاب سے، اور مہتاب سلسلۂ شب سے اور سلسلۂ شب درد کے شجر سے متوسّل ہیں، آغاز کا عنوان تحریر کیا ہے۔ شاخیں اور تیر جو جگر کے پار اترے ہیں، انہیں تیشہ بنا لیا ہے۔ تشدّد کے علامیے حق طلبی کے اشارے بن گئے ہیں۔ تیشے اور نہر کا ایک روایتی تعلّق فرہاد کی 'جُوئے شیر' سے ہے۔ 'جُوئے شیر' صبح کا استعارہ ہے۔ اسی تلازمے کی منقلب کیفیت 'نہرخوں' ہے۔ تیشے کا ذکر نورانی صبح کے ساتھ ''نہرخوں' اور 'آمدِ صبح' کی حکایت بھی کہتا ہے:

الم نصیبوں، جگر فگاروں
کی صبح افلاک پر نہیں ہے
جہاں پہ ہم تم کھڑے ہیں دونوں
سحر کا روشن افق یہیں ہے
یہیں پہ غم کے شرار کِھل کر
شفق کا گلزار بن گئے ہیں
یہیں یہ قاتل دکھوں کے تیشے

قطار اندر قطار کرنوں
کے آتشیں ہار بن گئے ہیں
یہ غم جو اس رات نے دیا ہے
یہ غم سحر کا یقیں بنا ہے
یقیں جو غم سے کریم تر ہے
سحر جو شب سے عظیم تر ہے

جگر فگاری کا مرحلہ طے ہوتے ہی وہ صبح، جو پہلے در پردہ بیان ہو رہی تھی، اب وضاحت سے سامنے آ گئی ہے۔ سحر کا روشن افق، جہاں پر ہم تم کھڑے ہیں، جگمگا اٹھا ہے۔ روشن افق کا پہلا تلازمہ شفق کا ہی ہے۔ شفق اس سے پہلے چھپا ہوا تھا، ایسا روبرو آ گیا ہے۔ شفق کا گلزار اسی خیال اور جذبے کی تجسیم ہے جو پہلے لسانی تشکیلات میں بطورِ ہمزاد تھرک رہا تھا۔ گلستان اور گلزار کا ایک تلازمہ تیری بانہوں کی صورت میں موجود ہے۔ ان بانہوں میں غم سلگ رہا تھا۔ تھوڑی سی تپش سے یہ سلگتا ہوا غم، شرار بننے والا گلزار، معرضِ وجود میں آ گیا ہے۔ صبح کا آتشیں اعلان ہو چکا ہے۔ قاتل دکھوں کے تیشے کرنوں کے ہار بن کر اس استدلال کو مکمل کرتے ہیں جس کی نشاندہی ہوتی رہی ہے۔ سیاہیٔ شب سے سپیدۂ صبح کی منزلیں بہ کمالِ خوبی طے ہوئی ہیں، کی گئی ہیں؛ کچھ بھی علی الاعلان نہیں کہا گیا۔ تمام عمل بتدریج اور آہستہ آہستہ ہوا ہے۔ پورا عمل، طریقۂ عمل (process) ایک متحد اکائی کی صورت میں ہمیں سپیدۂ صبح کی اطلاع دیتا ہے۔ آخری چار سطروں تک پہنچنے سے پیش تر ہی پڑھنے والا اس خبر سے رُوشناس ہو چکا ہے جو یہ سطریں بیان کرتی ہیں۔ آخری سطور اس استدلال کا، جو روشنی، رنگ اور صبح سے بدستور بڑھتا رہا ہے، لازمی نتیجہ بن جاتی ہیں۔ یہ سطور ''ملاقات'' میں کارفرما 'پراسس' کی منتہیٰ شکل ہیں؛ جو کچھ اشارہ و کنائے سے کہا جا چکا ہے اس کا رسمی اعلان! اُمید اور یقین کی یہ منزل آہستہ آہستہ طلوع ہوتی ہے۔ پہلے تیرگی، پھر سائے، پھر نور۔ کالک، پھر زردی، پھر سرخی اور سفیدی۔ ان تمام منازل میں گھنی تیرگی سے آغاز ہوتا ہے؛ روشنی کے مختلف تلازمے عمل میں شریک ہوتے جاتے ہیں؛ تاریکی گھٹتی جاتی ہے؛ سفیدی ابھرتی آتی ہے۔ پھر شفق کا گلزار دہک اٹھتا ہے اور صبح کی بشارت ہوتی ہے۔ اس استدلال میں فکری مفروضوں کو من وعن بیان نہیں کیا گیا۔ اس نظم کا استدلال عمل اور طریقۂ

عمل کا استدلال ہے!

> ''ملاقات'' میں ایک داخلی شہادت سے ایک پورے عمل پر، کہ خارجی اور اجتماعی ہے، دلالت کی گئی ہے۔ صبح کا اعلان غم اور خون کی اس آگ کا نقطۂ اتمام ہے جو جسم و جاں میں مثلِ شفق دہکتا اور کھلتا ہے۔ باہر کچھ ہو نہ ہو، اس انتہائی کیفیت کے نتیجے میں طلوع ہونے والی داخلی پُر یقیں صبح ورطۂ حیرت میں ڈالتی ہے!۔ [۶]

شاعری میں فیض صاحب کے نظریات کی بابت بات کرنے سے قبل یہ کہنا چاہوں گا کہ شاعری میں کسی شاعر کے نظریات کی پوری روایت اور مکمل فلسفہ حیات کا سمٹ آنا ممکن نہیں۔ فیض صاحب نے اپنے نظری حوالوں کو پیش کرنے کے لیے تنقید لکھی ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری کے متوازی ایک کام کیا ہے اور وہ ان کی کتاب *میزان* ہے۔ اس میں موجود مضامین ان کے سوشلسٹ رجحانات کے عکاس ہیں۔ ایک شاعر کا نظری نثری حصہ ان کے ہاں موجود ہے۔ انہوں نے ان باتوں کو شاعری میں پیش کرنے سے احتراز کیا ہے جن کی وجہ سے شاعری کے نثری ہونے کا خدشہ ہوتا ہے، کہیں کہیں ان کی شاعری میں نثریت نظر بھی آتی ہے مثلاً ''ٹانگے والوں کے نام''، ''ریڑھی والوں کے نام'' وغیرہ ہم جیسے نثری مصرعے یا اس طرح کی اور نظمیں ان میں انہوں نے اپنے نظریات کو کھل کر منتقل کیا ہے۔ جہاں تک ان کی عمومی شاعری کا تعلق ہے اس میں انہوں نے اپنے نظریات میٹھے اسلوب میں پیش کیے ہیں۔ شیریں شاعرانہ لہجے اور غم کی ایک ہلکی سی تہہ میں لپیٹ کر وہ اپنے نظریات کو پیش کرتے ہیں۔ ان کے میٹھے رومانی لہجے سے پڑھنے والے بہت متاثر ہوتے ہیں۔ فیض صاحب کے شعری مجموعے *نقش فریادی*، *دست صبا*، *زنداں نامہ* وغیرہ کی نظمیں اور غزلیں بہت سے قارئین کو ازبر تھیں۔ ایسے لوگ بھی کہ جن کا ادب سے کچھ زیادہ تعلق نہیں تھا وہ بھی فیض صاحب کے کلام کو گنگنایا کرتے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ ابھی مہدی حسن کے وسیلے سے ان کی بعض غزلیں زبان زد عام نہیں ہوئی تھیں۔ ''اگر آج اوج پہ ہے طالع رقیب تو کیا''، ''یہ چار دن کی خدائی تو کوئی بات نہیں''، ''سلام لکھتا ہے شاعر تمہارے حسن کے نام'' یا پھر ''نثار میں تری گلیوں پہ اے وطن کہ جہاں''، ''چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سر اٹھا کے چلے'' وغیرہ، لوگوں کو پوری پوری نظمیں یاد ہوتی تھیں، فیض صاحب بہت پاپولر (popular) شاعر تھے۔ ان کے اسلوب کی شیرینی اور غم کی ہلکی تہ نے ان کی شاعری کو مقبول کرنے میں مدد دی۔ ایسی شاعری ساحرانہ شاعری ہوتی ہے۔ جہاں تک شاعری میں ان کے نظریات کے بیان کا تعلق ہے تو میں نے

ان پر کہیں کہیں ہلکی تنقید بھی کی ہے لیکن میں سمجھتا ہوں کہ انہوں شاعری میں جس انداز میں عورت کو پیش کیا ہے یا اس کے بارے میں بات کی ہے اگر وہ عورت اور مرد کے سماجی رشتوں کے بارے میں نظریاتی مضمون لکھتے تو شاید کسی اور رخ سے بات کرتے۔

فیض ہمیشہ حقیقت پسندی اور رومانویت کے امتزاج سے اپنے اظہاریے مرتب کرتے تھے۔ ان کے نظریات کی عمرانی بنیادوں نے انہیں مجبور کیا کہ وہ سارتر اور محمود درویش کی طرح مظلوم آبادیوں کی آزادی اور مسائل کو اپنا موضوع بنائیں۔ عظیم فرانسیسی مفکر سارتر کے نظریات پر لکھے گئے ایک اختصاریے میں انہوں نے ویتنام میں امریکی جارحیت اور الجزائر میں فرانسیسی تسلط کے خلاف سارتر کی نظریاتی جدوجہد کو خراجِ تحسین پیش کیا۔

فیض نے خود بھی اس جہت میں ایک سنجیدہ کردار ادا کیا ہے۔ پاکستان کی آمرانہ حکومتوں کے خلاف ان کی غیر معمولی جدوجہد قابل تحسین ہے۔ انہوں نے غیر منصفانہ نظام، تباہ کن فلسفوں اور مصالحتی رویوں کے خلاف الفاظ کا دفاعی نظام تعمیر کیا۔ فیض نے ان لوگوں کے لئے جینے کا اختیار حاصل کرنے کی بات کی، جو درجہ بندی پر مبنی معاشروں اور مقبوضہ علاقوں میں رہتے تھے۔ انہوں نے افریقہ، ایشیا اور تیسری دنیا کے بہت سے دوسرے ممالک سے بھوک، افلاس، جہالت، قدامت پسندی، استحصال، شدت اور ناانصافی کے خاتمے کا خواب دیکھا۔

ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے اشعار میں ایک بھی ایسی مثال موجود نہیں ہے، جہاں انہوں نے انسان کی فطری ضروریات کی نفی کی بات کی ہو۔ انہوں نے کبھی انسانی جذبات واحساسات سے پہلو تہی نہیں کی۔ مثالی شاعری ان کے لئے قابل قبول نہ تھی۔ انہوں نے ''ادب کے اس دھارے کی نشاندہی کی، جو ایک منزل سے دوسری کی طرف لے جاتا ہے اور جس میں اپنے عہد کے آفاق عقلی، فکری، جذباتی اور اخلاقی حوالے پوری طرح سے شامل ہیں۔'' فیض نے اپنے شعری فکر کو بھی اسی جہت سے ہمکنار کیا۔ انہوں نے اپنے اشعار میں مناسب طور پر اپنے عہد کی فکری، جذباتی اور ذہنی کشمکش کی بات ہے۔

جب فیض نے برصغیر میں برطانوی سامراج کی آبادیات کے خلاف جدوجہد شروع کی تو امید اور توانائی ان کی نفسیات کا محور بنی ہوئی تھی۔ انہوں نے قدامت پسند اخلاقی ضابطوں کو بدلنے کی کوشش کی۔ وہ مدافعت کی اہمیت سے واقف تھے، لہٰذا انہوں نے خود کو مدافعتی نظام تک

محدود نہیں رکھا۔ اگرچہ ان کی شاعری حبیب جالب کی نسبت عسکری فکر کی حامل نہیں ہے، مگر وہ معاشرے میں آمریت کے زیر اثر فسطائیت کے رجحانات کی نفی کرنے پر کمربستہ رہے۔

ہمیں فیض کے شعری مجموعوں میں متعدد زندہ اور پائندہ رہنے والی نظمیں دستیاب ہیں۔ ان کے چاہنے والے ان کی نظموں ''سرودِ شبانہ''، ''مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ''، ''چند روز اور مری جان''، ''بول کہ لب آزاد ہیں تیرے''، ''تنہائی''، ''دعا''، ''صبحِ آزادی''، ''لوح وقلم''، ''تمہارے حسن کے نام''، ''نثار میں تیری گلیوں کے اے وطن''، ''ایرانی طلبہ کے نام''، ''شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں''، ''ملاقات''، ''ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے''، ''اے روشنیوں کے شہر''، ''افریقہ come back''، ''آج بازار میں پابجولاں چلو''، ''پاس رہو''، ''منظر''، ''یہاں سے شہر کو دیکھو''، ''خورشیدِ محشر کی لو''، ''جس روز قضا آئے گی'' اور ''اے شام مہرباں ہو'' کو کبھی فراموش نہیں کر سکتے۔

فیض غزل کے حوالے سے بھی اپنا منفرد مقام رکھتے ہیں۔ ان کے مجموعوں میں نغمگی سے بھرپور مسحور کن غزلیں ملتی ہیں۔ ان کے اداسی اور درد سے بھرپور اشعار کو عوامی مقبولیت ملی ہے۔ قارئین ان کی غزلوں اور نظموں میں محبوب کی طرف سے دی جانے والی اداسی اور معاشرتی ومعاشی مسائل سے پیدا ہونے والے مصائب کو بآسانی دریافت کر سکتے ہیں۔ فیض نے اجنبی دھرتی پر دیپ جلانے کی کوشش کی تاکہ ہماری آنے والی نسلیں فسطائیت، سامراج، استحصال اور غلامی کی چکیوں میں پسنے سے گریز کریں۔ انہوں نے نامساعد حالات اور شدید رنج والم کی کیفیات میں رہتے ہوئے بھی اپنی فکری وابستگی کا علم ہمیشہ بلند رکھا۔ ان کے نظریات اور جذبات قابل توصیف ہیں۔

فیض کی شاعری نے بہت سے معاصر شعرا کو مجبور کیا کہ وہ ایسی سماجی وسیاسی راہوں کو اختیار کریں —— انہوں نے ایک مرتبہ پھر ان خیالات کو جگایا، جنہیں ہمارے ادبا نے اپنے نام نہاد خوف اور حد بندیوں کی وجہ سے غفلت میں گہرے غاروں میں دھکیل دیا تھا۔ فیض کی شاعری عوام کی تمناؤں اور جذبات کا احاطہ کرتی ہے۔ جب زیادہ فروخت ہونے والی شاعری کا بھوت کسی شاعر کے سر پر سوار ہو اور وہ صرف اپنے سطحی تجربات کا اظہار کرتا ہے اور ان تجربات کے اظہار کے لئے عمومی اظہاریے کو استعمال کرتا ہے، اس کی شاعری اپنی اہمیت کھو دیتی ہے۔ لیکن

جہاں تک فیض کی شاعری کا تعلق ہے، علم، تحقیقی اسلوب اور اس کے پیچھے عربی اور فارسی ایسی زبانوں پر ان کی گرفت ان کی شاعری کا خاصا ہے۔ فیض ترقی پسند تحریک کا ایک اہم رکن تھے۔ اس تحریک سے وابستہ بہت سے شاعروں نے صرف نظریاتی پروپیگنڈے کیے، لیکن فیض نے ان کا ساتھ نہ دیا۔ رومانوی اور حقیقت پسند تجربات کے امتزاج سے انہوں نے اردو شاعری میں پان ایک مخصوص انگ قائم کیا۔ ایسا انگ، جو اضطرابی کیفیت اور افسردگیوں، خیال اور زبان سے مزین ہے۔

فیض کے شعری مجموعے *نقشِ فریادی*، *دستِ صبا*، *زنداں نامہ*، *دستِ تہِ سنگ* اور بعد میں منظر عام پر آنے والے شعری مجموعے شاعرانہ تاثیر کی خوشبو سے لبریز ہیں۔ ان کی لفظیات کی جامعیت اور درد و غم ایسی کیفیات نے ان کی شاعری کو کلاسیکی بنا دیا ہے۔ عمومی سانچے، اشارے اور علامتیں ـــــ اردو غزل سے مانوس ہیں۔ یہ ان کی شاعری میں مسحور کن شکلوں اور صورتوں میں ملتے ہیں۔

فیض نے اپنی تمام تر زندگی میں مختلف مشکلات کا سامنا کیا، جیسے انسان دوستوں کے لئے قید خانہ جو زندگی کے لئے زندہ رہنے کا حوصلہ رکھتے تھے اور جو آزاد روح سے وابستہ تھے۔ وہ ایسے جنگل میں رہتا تھا، جہاں پتھر مقید تھے اور سگ آزاد ہیں، کسے وکیل کریں کس سے منصفی چاہیں۔ عوام ظلم کے خلاف آمادۂ جنگ تھے اور شاعر آگ میں گل کھلانے کی باتیں کر رہے تھے۔ اگرچہ حقیقت سے آگاہ تھے مگر ایک لمبے عرصے سے حکمران طبقہ جیت رہا تھا اور غریب عوام معاشرتی جنگ ہار رہے تھے۔ یہ جنگ طبقاتی کشمکش کے نتیجے میں لڑی جا رہی تھی۔ لیکن پھر بھی ان کے قلم کی نوک پہ امید کی دھڑکنیں زندہ تھیں۔

جدید مغربی شاعری کی بے معنی جھلملاہٹوں کی جانب نظر حسرت کرنے کے باوجود فیض نے اپنے باطن میں موجود شاعر کو بگٹٹ نہیں ہونے دیا۔ انہوں نے لفظی بازیگری سے سروکار رکھنے کے بجائے شعر کہنے کو ترجیح دی۔ شاعری الفاظ کا کھیل ہے لیکن اگر الفاظ کسی شاعر پر چڑھ دوڑیں تو وہ معنی اور معنی کے معنی کو کھونے کے ساتھ ساتھ ابلاغ کے مروجہ سانچوں سے بھی دور ہو جاتا ہے۔ اور بقول عزیز الحق ''اشارات جن پر شاعر اور ناظر متفق نہیں ہو سکتے الفاظ نہیں محض کاغذ پر بنائے ہوئے نشانات ہیں، بے معنی بے مقصد نشانات۔ آوازیں جن پر شاعر اور سامع متفق نہیں

ہوتے زبان نہیں، بے ہنگم شور ہے، بچوں اور دیوانوں کا کھلنڈرانہ شور۔ شاعری جو ان اشارات میں کی جائے جسے شاعر کے سوا کوئی اور نہ جانے (یا شائد شاعر خود بھی نہ جان سکے) شاعری نہیں، کسی دیوانے کا خواب ہے ـــــ شاعر کی انفرادیت کا راز مشترکہ ماحول کی تبدیلی میں مضمر ہے، اپنے حمام کی چار دیواری سے خطاب کرنے میں نہیں۔ اس پس منظر میں وہ فیض کی مقبولیت کے حوالے سے رقمطراز ہیں:

> فیض فکری طور پر ایک ترقی پسند شاعر ہے، نظریاتی طور پر وہ زندگی کی بڑھتی اور بدلتی ہوئی اقدار سے وابستہ ہے مشین اور مشینی دور کے انسانی سماج میں در آنے اور اس درآمد سے ''قوت'' کے فراواں ہو جانے اور فراوانی کے باعث اشیائے زیست کے وافر ہو جانے کے شعور کے پیش نظر فیض کی انسان دوستی ایک مخصوص معاشی، سماجی اور سیاسی نظام سے متعلق ہے اور اس کی متقاضی ہے، وہ مخصوص نظام فیض کے اپنے ماحول میں اپنے اردگرد کی دنیا میں ''اپنی'' دنیا میں ابھی نہیں آیا جس کا فیض کو دکھ ہے اور یہ دکھ اس کی شخصیت کا جزو بنا اس کی تحریر و تقریر میں نمایاں ہوتا رہتا ہے۔ ایسے میں فیض کی حزن و یاس میں ڈوبی ہوئی شاعری یقیناً اس کی اپنی فکری اور اس فکر سے متعلق جذبے کی ترجمان ہے لیکن یہ حزن و یاس فیض کے قاری کو کس باعث قبول ہے؟ اس لیے کہ وہ بھی انسان دوستی کی اس فضا میں ایمان رکھتا ہے جس میں کہ فیض۔ اس کا حزن و یاس تو آشوب ہے، جس کے پس پردہ ایک تہذیب کے مرنے کا شعور و احساس کارفرما ہے حزن و یاس کا یہ مختلف سبب ہی ہے جس کے باعث فیض کی غزلوں کا قاری فیض کی ان غزلوں کو افضل و برتر گردانتا ہے جن غزلوں میں یاسیت بدرجہ اتم موجود ہے اور یاسیت کا یہ ''بدرجہ اتم موجود ہونے'' کا احساس غزل کے روایت رچے قاری کو یا تو ان غزلوں میں ملتا ہے جو ابہام کا شکار ہیں اور یاسیت کے سبب (فیض کے سبب کو) خود کو یکسر بیگانہ کیے ہوئے ہیں یا پھر ان غزلوں میں جن کے استعارے اور تراکیب اور اسلوب اور انداز اساتذہ سے قریب تر ہیں۔ اساتذہ کے ہاں یعنی متاخرین کے ہاں، اپنے مخصوص سماجی و معاشرتی حالات کے باعث حزن و یاس ناکامی و نامرادی کا ایک شدید احساس پایا جاتا ہے۔ یہ احساس اس حزنیہ احساس سے جو فیض کے ہاں ہے، اپنے اسباب و علائل اپنی گہرائی و گیرائی اور اپنی طرز و نوع کے اعتبار سے یکسر مختلف ہے (کہ فیض کا حزن امید کے ٹوٹنے سے پیدا ہوا ہے تو اساتذہ کا امید کی نفی سے!) لیکن اس کے باوجود فیض کی غزل مقبول غزل، فیض کی یاسیت اور اساتذہ کی یاسیت میں کوئی فرق پیدا نہیں کروا سکتی اور اسی نا اہلیت کے باعث

وہ غزل کے روایت میں رچے قاری کے ہاں ـــــ کہ جو متاخرین پہ جان چھڑکتا ہے کہ اس کا اپنا جذبہ ابھی انہیں کے ماحول میں پرورش پا رہا ہے ـــــ مقبول ہے۔ اس بات کو مزید تقویت دینے کے لیے ایک نفسیاتی نقطے کا سہارا لیتا ہوں اگر بڑھتی اور بدلتی ہوئی زندگی سے فکری وابستگی اپنے جذباتی پہلوؤں کی تخلیق کر چکی ہو اور پھر کوئی ایسا نظریہ معاشرت ایک شخص میں در آئے جو اس فضا میں موجود نہ ہو اور جس کے آ جانے کے بظاہر روشن امکان بھی نہ ہوں تو اس صورت میں اس شخص کا دکھ کچھ اس انداز میں ڈھلے گا کہ جس میں تنگ دامنی کا شکوہ ہوگا تو چند کلیوں پر قناعت کر جانے کی نادانی کا گلہ بھی۔ بہت ہو چکنے کے باوجود بہت کم ہونے کی کسک ہوگی تو مزید سے مزید تر کاوشوں کے حاصل کار جائی احساس بھی اور ماضی کی جدوجہد کے بھرپور طور پر تحصیل نہ ہونے کا نوحہ بھی۔ محض یاس اور آہ وزاری اور نالہ وشیون نہ ہوگا، آخر گاؤں کی تہذیب جب شہر کی معاشرت میں ڈھلتی ہے ـــــ وہ کسی ہی نظام معیشت کے زیر اثر کیوں نہ ڈھلے، بڑھے، پھلے پھولے اور پروان چڑھے ـــــ بہر طور ترقی کی طرف ایک قدم ہے انسانی دکھوں اور صعوبتوں میں مزید ازالے کی ایک صورت ہے۔ انسانی شعور و نفسیات کے مزید پھیلاؤ کا ایک امکان ہے، جبریت سے آزادی کی سمت بڑھنے کا ایک ذریعہ ہے تو پھر ایسے میں محض یاس اور آہ وزاری اور نالہ وشیون کیوں؟ (نظریاتی طور پر زندگی کی بڑھتی اور بدلتی ہوئی حقیقتوں کو تسلیم کرنے والے اس قدر جلد تو شکست خوردہ نہیں ہو جایا کرتے!) پس وہ شاعری جو محض یاس اور نالہ وشیون تک محدود ہے اور فقط حرف تاسف کے یکجا کرنے پر اکتفا کرے، نئی فکر اور نئی زندگی کے زیر اثر ترتیب پانے والے جذبوں کی ترجمان نہیں، نئی فکر اور پرانے کی کشمکش سے پیدا شدہ آنسوؤں کی آئینہ دار ہے۔ ایسے میں جہاں اس شاعری کا مقبول ہونا عین فطری ہے، وہیں اس مقبولیت پر نئے فکر و جذبے کے علمبرداروں کا مغموم ہونا عین عقلی! فیض صاحب کہیں گے کہ وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا وہ بات مجھ کو بہت ناگوار گزری ہے کیا کروں جانتا ہوں کہ فیض کے فسانوں میں اس کا ذکر نہیں لیکن اس کا کیا کیجیے کہ انہیں کے افسانے اس بات تک رسائی کا سبب و ذریعہ بن رہے ہیں، قصور فیض کے فسانوں کا ہو یا مراد چاہنے والوں کی مجبوری کا مجھے فی الوقت اس سے سروکار نہیں اس وقت مجھے دلچسپی ہے تو اس کیفیت سے جو فیض، فیض کے فسانوں اور فسانے والوں سے ترتیب شدہ تکون کی تکمیل پر تخلیق ہوتی ہے۔ ؎

فیض احمد فیض نے زندگی کے روشن پہلوؤں پر بھی گہری ارتکازی نظر رکھی تھی۔ اس لیے

افتخار جالب کے فیض احمد فیض کی محولہ بالا نظموں پر کیے گئے محاکے میں زندگی کے ازلی و ابدی سفر میں موجود امید کا احساس نمایاں ہے۔ ان میں جن تضادات کے تناظر میں جدلیاتی فکر کے چراغ جلے ہیں وہ انسانی سماجی زندگی کے اندھیروں میں امید کی روشنی کے نقیب ہیں۔ غزل میں تغزل کی جس روایت کا ذکر کیا گیا ہے اس کے مقابلے میں فیض کی نظموں میں رجائیت کے عناصر زیادہ ہیں۔ افتخار جالب نے فیض صاحب کی ایک اور نظم کا تجزیہ ایک لفظ آہستہ کی مناسبت سے کچھ یوں کیا ہے:

فیض کی مندرجۂ ذیل نظم میں ''آہستہ'' کا لفظ جس طور شیئیت حاصل کرتا ہے، وہ دیدنی ہے:

رہ گذر، سائے، شجر، منزل و در، حلقۂ بام
بام پر سینۂ مہتاب کھلا آہستہ،
جس طرح کھولے کوئی بندِ قبا آہستہ
حلقۂ بام تلے سایوں کا ٹھیرا ہوا نیل
نیل کی جھیل
جھیل میں چپکے سے تیرا، کسی پتّے کا حباب
ایک پل تیرا، چلا، پھوٹ گیا آہستہ
بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک رنگِ شراب
میرے شیشے میں ڈھلا، آہستہ
شیشہ و جام، صراحی، ترے ہاتھوں کے گلاب
جس طرح دور کسی خواب کا نقش
آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ
دل نے دہرایا کوئی حرفِ وفا آہستہ
تم نے کہا، 'آہستہ'
چاند نے جھک کے کہا
'اور ذرا آہستہ'

آہستہ آہستہ آہستہ۔ ابتدا ہی میں 'رہگذر'، 'سائے'، 'منزل و در'، 'حلقۂ بام' کے الفاظ ایک ترتیب سے موجود ہیں۔ کوئی فعل انہیں سخت گیرانہ انداز میں مرتب کرنے کے لیے نہیں۔ تلازموں کی

منطق ایک حد تک ضرور اثر انداز ہوتی ہے۔ نظم کا نقطۂ آغاز 'حلقۂ بام' کی ترکیب ہے۔ بام کو بنیاد بنا کر سینۂ مہتاب کے آہستہ آہستہ کھلنے، ظاہر ہونے اور چمکنے کے عناصر لائے گئے ہیں۔ کھلنے کی مناسبت سے بندِ قبا کے بہ آہستگی کھولنے کا سلسلہ ہے۔ 'حلقۂ بام' کی پوری ترکیب بام کی مذکورہ مناسبتوں کی رفاقت میں مزید معانی کی امین بنتی ہے اور سایوں کا ٹھیرا ہوا نیل حلقہ بام تلے نمودار ہوتا ہے۔ دیکھیے، فعل یہاں بھی موجود نہیں۔ حقیقت پرست آنکھیں تو سایوں کے عمل سے بھڑک اٹھیں گی کہ یہاں سایوں اور نیل کی رنگتوں کا تضاد حل نہیں ہوتا۔ استعارہ بہرحال جان دار چیز ہے۔ حقیقت پرستوں سے دامن بچا کر اپنا اثر کر جاتا ہے۔ نیل سے نیل کی جھیل تک کا فاصلہ لسانی اور صوتی تلازموں کے وسیلے سے چشم زدن میں طے ہو جاتا ہے۔ فعل یہاں سے بھی غائب ہے۔ اب اس جھیل میں پتے کا حباب پیدا ہوتا ہے، ایک پل تیرتا چلتا ہے اور پھر آہستہ سے پھوٹ جاتا ہے؛ آہستہ، بہت آہستہ۔ یہ بات بیان کرنا از حد مشکل ہے کہ حباب کے آہستہ سے پھوٹنے سے شراب تک کا لسانی فاصلہ کس طرح طے کیا گیا ہے کہ پہلے حباب کے پھوٹنے کی آہستگی قائم کی گئی ہے، اس قائم شدہ آہستگی کے حجم میں مزید آہستگی شامل کی گئی ہے: بہت آہستہ؛ آہستگی اور دھیمے پن کی اس حالت پر توقف کے بعد جو چیز دہرائی گئی ہے وہ دھیما پن ہے: بہت ہلکا؛ آہستگی اور دھیمے پن کی مجموعی کیفیت اس دہرانے سے دھیمے پن کی سمت میں بہنے لگی ہے؛ آہستگی اور دھیمے پن کی مجموعی کیفیت محض دھیمے پن میں منتقل ہوتے ہوئے رنگِ شراب سے دامن گیر ہو گئی ہے: خنک، مدھم، ملائم! یہ رنگِ شراب آہستہ سے شیشے میں ڈھلتا ہے۔ اسی مناسبت سے شیشہ و جام، صراحی اور ہاتھوں کے گلاب آئے ہیں۔ فعل یہاں بھی نہیں۔ سارا منظر خواب گوں ہے۔ یادیں ہیں۔ دور ہی دور کسی خواب کا نقش آپ ہی آپ بنتا اور مٹتا ہے۔ آپ ہی آپ بننے اور مٹنے کا تذکرہ حباب کے ضمن میں ہو چکا ہے۔ خواب کا نقش اور پتے کا حباب لسانی طور پر متحد ہو کر آہستگی سے ٹوٹنے تک جا پہنچتے ہیں۔ اس ٹوٹنے پر دل نے حرفِ وفا دہرایا۔ حرفِ وفا ایک توفان کی ضد کے طور پر آیا ہے: گزرتی، ناپائیدار، مدھم اور چھنتی مٹتی حقیقت کا نوحہ۔ پھر پیمان شکنی کا زیرِ سطح لسانی جواز حرفِ وفا کو قائم کرتا ہے: دل نے دہرایا کوئی حرفِ وفا، آہستہ/ تم نے کہا، آہستہ/ چاند نے جھک کے کہا/ اور ذرا آہستہ! یوں 'آہستہ' آہستہ آہستہ شئیت اختیار کرتا چلا جاتا ہے۔ 'آہستہ' کی پہلی لکیر سینۂ مہتاب کا کھلنا ہے؛ دوسری لکیر بندِ قبا کا کھلنا ہے؛ تیسری لکیر جھیل میں حباب کے چپکے سے تیرنے کی ہے؛ چوتھی لکیر حباب کے آہستہ سے پھوٹنے کی ہے؛

پانچویں لکیر خنک رنگِ شراب کی شیشۂ مے میں ڈھلنے کی ہے؛ چھٹی لکیر خواب کے نقش کی آپ ہی آپ بننے اور مٹنے کی ہے؛ ساتویں لکیر حرفِ وفا کے دہرانے کی ہے؛ آٹھویں لکیر مخاطب کے الفاظ ہیں؛ نویں لکیر چاند کے جھک کر 'اور ذرا آہستہ' کہنے کی ہے۔ 'آہستہ' کی ان نو لکیروں کو فرداً فرداً مشاہدے میں لایا جا سکتا ہے۔ لیکن ان لکیروں کے آپس میں ایک دوسرے کو کاٹنے سے آہستگی کا جو pattern بنا ہے، اس کی شیئیت ان لکیروں کے قطع و تعلق سے علیحدگی میں نہیں جانی جا سکتی۔ اس pattern میں استعارے کے متعدد امکانات ایک دوسرے سے جنم لیتے ہیں، پھر 'آہستہ' سے ایک متعلقہ استعارے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح سے متعدد پہلو، جو صوتی اور صوری تلازموں کے ساتھ گھل مل کر پیدا ہوتے ہیں، ایک قائم بالذات اکائی کا روپ لے لیتے ہیں۔ ۸

افتخار جالب نے فیض کے شعری شعور اور علم و فن کی بالیدہ سطحوں کو انتہائی باریک بینی اور عرق ریزی سے سراہنے کا جو اہتمام کیا ہے اسے فیض کے کلام کی خارجی پرتوں تک محدود رہنے والے پڑھے لکھے قارئین کو بھی بنظرِ غائر دیکھنا چاہیے۔ فیض احمد فیض کی نظموں کا بنیادی فکری سانچہ جدلیاتی مادیت کے تصوراتی مفروضوں سے تیار ہوتا ہے۔ انہوں نے اگرچہ معانی، مفہوم اور خیال کے مہین تاروں کو استعاراتی پیرایہ عطا کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن حقائق سے ان کا رشتہ براہ راست قرینوں ہی کی وجہ سے استوار ہوتا ہے۔ ان کے لئے استعارہ فی نفسہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ مقصد کے احساساتی ادراک کا ایک ذریعہ ہے لیکن ان کی مقصدیت میں جذباتی سیاق و سباق بہرطور موجود رہتا ہے۔ یہ بات بھی بڑی حد تک درست ہے کہ فیض احمد فیض اپنی اکثر نظموں میں اپنے عقائد اور نظریات کے دائرے سے نکل کر وسیع و عریض کائنات کے تغیرات کا مشاہدہ نہیں کرتے یہی وجہ ہے کہ ان کی ایسی شاعری میں ہیئت و مواد کا عمومی ٹھہراؤ نمایاں ہے۔ یہ بات بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی کہ وہ اپنی حدود میں خیال، عقیدے، احساس اور الفاظ کو کچھ اس طور سے ترتیب دیتے ہیں کہ قاری کو خارجی حقائق اور باطنی ذات سے زیادہ غرض نہیں رہتی بلکہ وہ ایسی منزل کا ادراک کرتا ہے جہاں فیض اس کے شریک حال نظر آتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ فیض احمد فیض، *شامِ شہریاراں* (لاہور: مکتبہ کاروان، ۱۹۷۸ء)، ۹۔
۲۔ شیما مجید، مرتبہ، *باتیں فیض سے* (لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء)، ۹۵۔
۳۔ مجید، *باتیں فیض سے*، ۶۵۔
۴۔ محمد حسین آزاد، *کلیاتِ نظمِ آزاد*، مرتبہ، محمد ہارون قادر، (لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء)، ۱۲۔
۵۔ افتخار جالب، مرتبہ، *نئی شاعری* (لاہور: ادارہ نئی مطبوعات، ۱۹۶۶ء)، ۲۵۸۔
۶۔ جالب، *نئی شاعری*، ۲۶۱۔
۷۔ جالب، *نئی شاعری*، ۲۶۳۔
۸۔ جالب، *نئی شاعری*، ۲۶۴۔

مآخذ

آزاد، محمد حسین۔ *کلیاتِ نظمِ آزاد*۔ مرتبہ محمد ہارون قادر۔ لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء۔
جالب، افتخار۔ مرتبہ، *نئی شاعری*۔ لاہور: ادارہ نئی مطبوعات، ۱۹۶۶ء۔
فیض، فیض احمد۔ *شامِ شہریاراں*۔ لاہور: مکتبہ کاروان، ۱۹۷۸ء۔
مجید، شیما۔ مرتبہ *باتیں فیض سے*۔ لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء۔

معین الدین عقیل*

مشفق خواجہ :
تحقیق و تخلیق کے انقلابی موڑ

مشفق خواجہ کی علمی، ادبی اور تہذیبی شخصیت اور حیثیت ان کے انتقال کے بعد سے اب تک موضوع گفتگو بنی ہوئی ہے اور یقین ہے کہ یہ سلسلہ ابھی رواں رہے گا۔ ایک عام انسانی حیثیت میں ان کی شخصیت کا محض سماجی پہلو بھی ہر ایک کے لیے پرکشش رہا ہے۔ ان کا لب ولہجہ، طرزِ گفتار، شرینی کلام، رکھ رکھاؤ، خوش پوشاکی، یہ سب ہر ایک کو اپنا گرویدہ بنا لیتے تھے۔ ٹیلی فون وصول کرتے ہوئے ایک عام روایت کے برعکس ''ہیلو'' کے بجائے ان کا ''فرمایئے'' یا ''جی فرمایئے'' کہنا ایک اجنبی مخاطب کو اسی لمحے زیر کرنے کا باعث بن جاتا۔ گفتگو میں یہ شان بھی رہتی کہ انگریزی کا عام سے عام اور مروج سے مروج لفظ بھی شاذ ہی ان کی زبان سے نکلتا۔ صرف شفاف و شائستہ زبان محفل میں انھیں سب سے مختلف کیے رکھتی۔ لباس کے معاملے میں بھی ان کا رکھ رکھاؤ دیدنی رہتا۔ جہاں مکلّف لباس ضروری ہوتا وہ موقع ومحل کی مناسبت سے لباس کو بڑی عمدگی اور سلیقے سے پہنتے اور اس کے لیے خاصا اہتمام بھی کرتے۔ چاہے اس اہتمام میں انھیں تاخیر ہی کیوں نہ ہو جائے اور جھوٹے سچے بہانے ہی کیوں نہ بنانے پڑ جائیں۔ لیکن شام کو محض یوں ہی ٹہلنے نکلتے تو عام سا لباس زیب تن کیے رکھتے اور یہ عموماً کرتا پائے جامہ ہوتا۔ شلوار میں کبھی میں نے انھیں نہیں دیکھا۔ ہمیشہ سفید پائے جامہ پہنتے۔ کرتوں کے لیے رنگ کی قید نہ ہوتی اور عام طور پر ہلکے رنگوں کے اور بالعموم بوسکی کے ہوتے جو بغیر کالر اور کھلے آستین، یعنی بغیر کف والے ہوتے۔

* ڈاکٹر معین الدین عقیل، سابق صدر، شعبہ زبان و ادب، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد۔

گھر میں تنہا رہتے تو عموماً گرمیوں کے موسم میں صرف بنیان میں رہتے' مگر جب کوئی ملنے والا آجاتا تو اس کے لیے دروازہ کھولنے سے پہلے کرتا پہن لیتے۔

پینتیس۔چھتیس سالہ رفاقت میں صرف ایک بار ایسا ہوا کہ میں نے انھیں کئی گھنٹے صرف بنیان میں دیکھا اور وہ بھی گھر یا تخلیے میں نہیں، ریل گاڑی کے بھرے ڈبے میں سفر کرتے ہوئے! یہ شدید گرمی کا موسم تھا اور مشفق خواجہ' رقم الحروف اور ہمارے ایک بہت قریبی مشترک دوست سید اظہر الحق حقی (پروفیسر اور پرنسپل، شپ اونرز کالج، کراچی، مگر اس وقت محض ایک نوجوان لیکچرر۔ پیدائش: ۱۹۴۷ء) اپنی بیگمات کے ساتھ' تین دن نواب شاہ میں محمد یعقوب خان خویشگی کے آموں کے باغ میں گزار کر اور اسی باغ میں واقع ان کا ذاتی کتب خانہ بالاستیعاب دیکھ کر بذریعۂ ریل کراچی واپس جا رہے تھے۔ ریل کا یہ سفر دن کے ان پہروں کا تھا جب شدید گرم موسم میں دھوپ اور گرمی بلا کی ہوتی ہے۔ پھر سندھ کا ریگستانی علاقہ۔ نواب شاہ سے ائرکنڈیشنڈ ڈبے میں جگہ کا ملنا ناممکن تھا۔ چناں چہ لوکے تھپیڑوں میں خواجہ صاحب کے لیے گرمی کا برداشت کرنا ممکن نہ رہا۔ ان کی حالت غیر ہوگئی۔ چناں چہ وہ اس حد تک بے حال ہو گئے کہ انھوں نے کرتا اتار دیا اور ایک تولیا بھگو کر سر پر اوڑھ لیا اور سارا راستہ اسی عالم میں بار بار تولیا بھگو کر سر پر اوڑھتے اور کھلے دروازے کے پاس جا کر کھڑے ہو جاتے مگر چین انھیں پھر بھی نہ آتا تھا۔

ان کی شخصیت کے ایسے پہلوؤں نے انھیں ہمیشہ دوسروں سے ممتاز اور مختلف رکھا۔ یہی حیثیت علم و ادب اور تحقیق کی دنیا میں ان کی رہی۔ مطالعہ، بالخصوص قدیم اور جدید اردو ادب کا بے پناہ اور حافظہ بھی غضب کا تھا۔ اس لیے اپنی معلومات کے لحاظ سے محفل میں سب میں نمایاں رہتے۔ اظہار کے معاملے میں تخلیق اور تحقیق دونوں میں دل چسپی رہی۔ فطری طور پر طبع موزوں بھی رکھتے تھے اور ایک زمانے تک، یعنی نوجوانی سے کوئی پچاس سال کی عمر تک، شعر کہتے رہے اور مزاج کو غزل ہی سے مناسبت رہی۔ اپنے عہدِ جوانی میں اپنی غزل پر انھیں اعتماد بھی رہا کہ جب ان کی غزلیں ان کے دوست اور احباب کے وسیلے سے' جو ریڈیو پاکستان سے وابستہ تھے' گلوکاروں نے ریڈیو کے لیے گائیں تو وہ سرخوشی میں ان کا ذکر ان لوگوں سے بھی کر دیتے جو ریڈیو نہیں سنتے تھے یا موسیقی سے کوئی خاص لگاؤ نہ رکھتے تھے۔ جب ان کی غزلوں کا مجموعہ *ابیات* شائع ہوا۔ تو وہ بڑے شوق سے اس کی اشاعت اور تقسیم کا خود اہتمام کرتے رہے۔

کتابت اور سرورق کی دل کشی و خوبصورتی کے لیے انھوں نے خاصے جتن کیے۔ یہ سارا اہتمام سید اظہر الحق حقی کے برادر نسبتی کے پریس واقع لیاقت آباد (کراچی) میں ہو رہا تھا۔ طباعت کے مرحلے میں جب کاپیاں اور سرورق چھپ کر آیا تو وہ خواجہ صاحب کے معیار سے کم تر تھے۔ خواجہ صاحب بہت چراغ پا ہوئے اور سب کو رد کر دیا اور پھر سب کچھ دوسرے پریس میں چھپوایا۔

ان کا یہ عمل اور روّیہ ان کی نفاست پسندی' خوش ذوقی اور اپنے شعری مجموعے کو عمدگی سے پیش کرنے کی ایک مثال کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے، لیکن چند ہی برسوں میں ان میں یہ نمایاں تبدیلی بھی آئی کہ جب *ابیات* کا وہ ایڈیشن ختم ہو گیا اور ان کی اس جانب توجہ دلائی گئی تو انھوں نے اس کی اگلی اشاعت میں کوئی دلچسپی نہ لی بلکہ اب یوں لگتا تھا کہ انھوں نے شعر گوئی سے دلچسپی ہی لینی چھوڑ دی تھی اور یہ بھی سننے میں آیا کہ بازار میں *ابیات* کے جو بچے کھچے نسخے موجود تھے' انھوں نے انھیں بھی واپس منگوا لیا تھا۔ کہاں تو یہ حال تھا کہ میرے ذریعے سے *ابیات* کے ایک دو نسخے انھوں نے جاپان (پروفیسر سوزوکی تاکیشی اور پروفیسر اسادا یوتاکا) کو بذریعۂ ڈاک بھجوائے تھے لیکن جب وہاں سے کوئی رسید نہ آئی تو وہ ایک عرصے تک مجھ سے پوچھتے رہے کہ ''وہاں سے کوئی رسید آئی؟، پوچھ لیجیے کہ انھیں کتاب مل گئی''۔

یہاں جملہ معترضہ کے طور پر یہ تحریر کرنا نامناسب نہ ہوگا کہ میں عمر اور مرتبے میں ہر لحاظ سے ان سے چھوٹا تھا لیکن ہمارے درمیان رشتہ بے تکلفانہ اور غیر رسمی رہا مگر انھوں نے مجھے ہمیشہ ''آپ'' ہی کہہ کر مخاطب کیا۔ مولانا ابوسلمان شاہ جہاں پوری اور سعید احمد (کارکن انجمن ترقی اردو اور افسانہ نگار مشرف احمد کے برادر خورد) بھی ان کے بہت قریب رہے' بلکہ ان کے قرب کا عرصہ میرے مقابلے میں زیادہ طویل تھا، لیکن انھیں بھی' ان کے خاصا کم عمر ہونے کے باوجود' وہ ''آپ'' ہی سے مخاطب کرتے۔ میں نے کسی کو انھیں ''تم'' سے مخاطب کرتے ہوئے نہ سنا۔ ہاں' اگر وہ کسی کو ''تم'' کہتے تھے تو وہ یا تو ان کی ''بیگم'' تھیں یا ان کے گھر کے اور انجمن ترقی اردو کے ملازم تھے یا پھر یہ حیران کن ہے کہ سید یوسف بخاری تھے! یوسف بخاری' دلّی کا روڑا، شاہد احمد دہلوی، ملا واحدی، اشرف صبوحی کے معاصر اور رفیق۔ خواجہ صاحب سے عمر میں شاید بیس پچیس برس زیادہ ہی ہوں گے' یہ عقدہ کبھی نہ کھلا کہ خواجہ صاحب فقط یوسف بخاری کو ہی کیوں ''تم'' سے مخاطب کرتے تھے۔ میں نے انھیں کبھی یوسف بخاری کو ''آپ'' سے مخاطب کرتے

ہوئے نہ سنا! جب کہ وہ ہوٹل کے بیرے کو بھی، عام ٹھیلے والوں کو بھی، ''آپ'' ہی کہہ کر مخاطب کرتے تھے۔ تخلیق کی مناسبت سے، شاعری سے قطع نظر، کہ جسے ایک وقت خود انھوں نے ترک بھی کر دیا اور جو کچھ لکھا، اس سے بھی صرف نظر کرنے لگے، ان کی کالم نگاری یقیناً ان کی ادبی و تخلیقی شخصیت کا ایسا وصف ہے جو ہمیشہ ان کے ساتھ یادگار رہے گا۔ ادبی موضوعات اور شخصیات پر لکھے ہوئے ان کے کالم اردو زبان میں یا ادبی کالم نویسی میں اپنی مثال آپ ہیں۔ یہ ہمیشہ دل چسپی سے پڑھے جائیں گے۔ سیاسی شخصیات پر لکھے ہوئے ان کے دور اول کے کالم بھی نظر انداز نہیں کیے جا سکتے۔ یہ حقیقت ہے کہ مشفق خواجہ کی اصل شہرت، ان کی شخصیت اور ان کے دیگر ادبی کاموں سے قطع نظر، ان کی کالم نویسی ہی کے باعث عام ہوئی ہے۔ شاعری کو ان کا امتیاز نہیں کہا جا سکتا اور اس کے حوالے سے ان کی شہرت اور ان کا مقام شاید قابل لحاظ کبھی نہ رہے۔ تحقیق یقیناً ان کا ایک امتیاز ہے اور اس حوالے سے ان کی شہرت اور ان کا مقام شاید قابل لحاظ بھی ہے، مگر عوام یا عام افراد کے لیے مشفق خواجہ کچھ تھے' تو وہ ان کے مقربین کے لیے ان کی شخصیت کے دل نشین اوصاف کے باعث تھے یا ان کی کالم نویسی کے باوصف۔

اس میں شاید اب کوئی کلام نہیں کہ واقعی مشفق خواجہ کی مثالی شہرت کا دار و مدار ان کی کالم نویسی تھی اور یہی کالم نویسی انھیں تادیر زندہ بھی رکھے گی، لیکن کیا واقعی مشفق خواجہ محض ایک کالم نگار کے طور پر ہی یاد کیے جائیں گے؟ *جائزۂ مخطوطات اردو*[۲]، *تحقیق نامہ* (کے بلند پایہ تحقیقی مقالات)[۳]، *غالب اور صفیر بلگرامی*[۴] کے مصنف کو، جس نے *تذکرۂ خوش معرکہ زیبا*[۵]، *اقبال* (از احمد دین)[۶] اور *کلیات یگانہ*[۷] جیسے متون بھی مرتب و مدون کیے' کیا دنیا جلد بھول جائے گی؟

جائزۂ مخطوطات اردو کے شائع ہونے سے قبل ہی مشفق خواجہ ایک ''محقق'' کی حیثیت میں معروف ہو چکے تھے۔ انجمن ترقی اردو اور اس کے اس وقت کے مؤقر تحقیقی مجلّے *اردو* سے وابستگی کے عرصے میں ان کے تحقیقی مقالات نے، جو *اردو*[۸]، *صحیفہ*[۹] اور *اقبال ریویو*[۱۰] میں چھپ چکے تھے، انھیں ایک زیرک' وسیع المطالعہ اور سنجیدہ اسلوب کے حامل ایک ایسے محقق کے طور پر متعارف کروا دیا تھا' جس کے مثالی کارنامے: *جائزۂ مخطوطات اردو* کی اشاعت نے ان سے تحقیقی اور علمی دنیا کو ایسی توقعات وابستہ کرنے کی تحریک دی' جیسی کبھی امتیاز علی عرشی

(۱۹۸۱ء-۱۹۰۴ء)، حافظ محمود شیرانی (۱۹۴۶ء-۱۸۸۰ء)، اور قاضی عبدالودود (۱۹۸۴ء-۱۸۹۶ء) سے وابستہ کر لی گئی تھیں اور جسے ان بزرگوں نے پورا بھی کر دکھایا تھا۔ چناں چہ یہ سوالات مشفق خواجہ کے چاہنے والوں، ان سے وابستہ رہنے والوں اور تحقیق اور کلاسیکی ادب کے مطالعے سے دل چسپی رکھنے والوں کے ذہنوں اور جائزوں و مطالعوں میں گردش کرتے رہے ہیں اور آج بھی گردش کر رہے ہیں کہ کیا مشفق خواجہ نے *جائزۂ مخطوطات اردو* کی اشاعت کے بعد تحقیق کی دنیا میں ان سے وابستہ توقعات کو پورا کیا ہے؟ ورثے میں ملنے والے ایک وقیع اور نادر و مفید کتب خانے کے مالک نے، کہ جس کتب خانے کے پھیلاؤ میں خود اس کی زندگی بھر کی اپنی دل چسپی اور لگن بھی شامل رہی ہو، اور ایک بے حد وسیع المطالعہ شخص نے' جسے مولوی عبدالحق (۱۹۶۱ء-۱۸۸۰ء) جیسے محقق کی صحبت بھی میسر آئی تھی اور جس نے مولوی عبدالحق، سخاوت مرزا (۱۹۷۷ء-۱۸۹۸ء) اور افسر صدیقی (متوفی ۱۹۸۴ء) جیسے محققین کی شفقتوں کے زیر سایہ تحقیق کے میدان میں قدم رکھا ہو، کیا اس کے پیش کردہ کل تحقیقی سرمایے میں فقط اتنا ہی کچھ ہونا چاہیے تھا؟ اور کیا تحقیق میں انھوں نے اتنے ہی بڑے کام کیے جتنے وہ اس حوالے سے مشہور و معتبر ہوئے؟

یہ اور ایسے دیگر متعدد سوالات میں مشفق خواجہ کی شخصیت اور حیثیت کے بارے میں جو اخلاص اور دل بستگی ہے وہ مخفی نہیں، نمایاں ہے۔ میری طرح کے ان کے وابستگان میں، جو خواجہ صاحب سے نسبت و محبت بھی رکھتے ہیں اور ان کے تحقیقی کارناموں کے معترف اور وکیل بھی ہیں' ان سوالات کے جوابات کو مشفق خواجہ کے حق میں کم ہی دیکھ پاتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ جب *جائزۂ مخطوطات اردو* شائع ہوا تو بعض اکابر اور خود راقم الحروف نے، اس وقت اس پر تبصرہ لکھا تھا تو اس کے فاضل محقق کو اردو کا بروکیلمن (C. Brokelmann، ۱۹۵۶ء-۱۸۶۸ء)[۱۱] اور سی۔اے اسٹوری (C. A. Storey، ۱۹۶۷ء-۱۸۸۸ء)[۱۲] قرار دیا تھا، جو علی الترتیب عربی اور فارسی مخطوطات و مطبوعات کے بے مثل فہرست ساز گزرے ہیں۔ *جائزۂ اردو مخطوطات* خواجہ صاحب کی اس سلسلے کی پہلی جلد تھی اور سرورق اور پیش لفظ میں بھی اسے پہلی جلد ہی لکھا گیا تھا۔ خود مشفق خواجہ بھی اس کی دوسری بل کہ اگلی جلد کے مواد کے یکجا کر لینے اور اسے ترتیب دینے کا ذکر کرتے رہتے تھے، اور دوسری جلد کے بارے میں ایک وقت یہ بھی کہنے لگے تھے کہ مسودہ ناشر (''مرکزی اردو

بورڈ''، لاہور) کو بھیج دیا گیا ہے۔ لیکن پھر یہ بھی سنا کہ مشفق خواجہ کی کچھ اضافی شرائط کو اس وقت کے ناظم اور مشہور افسانہ نگار اشفاق احمد (۲۰۰۴ء۔۱۹۲۵ء) نے منظور نہ کیا، چناں چہ وہ مسودہ واپس آ گیا۔ پھر برسوں بعد یہ بھی سنا کہ وہ مسودہ متقتدرہ قومی زبان کو بھیجا گیا، لیکن اس زمانے میں کئی برسوں کے لیے میں ملک سے باہر چلا گیا تھا، جس کے باعث بعد میں کوئی اطلاع راست مشفق خواجہ سے مجھے نہ مل سکی۔ یہ ساری باتیں محض اس جائزہ کی دوسری جلد کی اشاعت کے بارے میں سننے میں آتی رہیں، بقیہ مزید جلدوں کے بارے میں خود مشفق خواجہ نے کبھی کچھ نہ کہا۔ جب کہ کراچی کے قومی عجائب گھر کے اردو مخطوطات، جس پر اس جائزہ کی اگلی جلدوں کو مشتمل رہنا تھا، اس جلد اول میں محض آٹھ دس فیصد سمیٹے جا سکے تھے۔

ایسا ہی کچھ تذکرہ خوش معرکۂ زیبا کے بارے میں بھی کبھی خواجہ صاحب بتایا کرتے تھے اور اس کے پیش لفظ میں بھی تحریر ہے کہ اس کے تعلیقات کی جلد جو اس طرح اس تذکرہ کی تیسری جلد ہوگی، وہ تحریر کر چکے ہیں اور یہ مجلس ترقیٔ ادب ہی سے، جہاں سے اس کی دو جلدیں چھپی تھیں، شائع ہوگی۔ لیکن یہ معاملہ بھی اس قدر تاخیر کا شکار ہوا کہ یہ تیسری جلد شائع نہ ہوئی۔ بعد میں اندازہ ہوا کہ دراصل اس تذکرے کے تعلیقات خواجہ صاحب نے مقالات کی صورت میں، اولاً سہ ماہی غالب (کراچی) میں ''پرانے شاعر نیا کلام'' کے زیرعنوان شائع کرانے شروع کر دیے تھے، اور چند شائع بھی ہوئے ۱۳ لیکن پھر جتنے مقالات اس صورت میں مکمل ہوئے انھیں تحقیق نامہ میں شائع کر دیا گیا۔ اس طرح یہ جائزہ اور یہ تذکرہ دونوں نامکمل رہے اور خواجہ صاحب کے وعدے اور منصوبے بوجوہ تشنہ رہ گئے۔

تحقیق میں مشفق خواجہ کے یہ دونوں کام اپنی اپنی جگہ مثالی اور ممتاز ہیں لیکن وہ توقعات جو اردو کے بروکیلمن اور سی۔ اے اسٹوری سے ان کے عقیدت مندوں اور نیاز مندوں نے ان سے وابستہ کر لی تھیں، افسوس وہ پوری نہ ہو سکیں۔ مولوی احمد دین کی تصنیف اقبال اور کلیات یگانہ کی تدوین ان کی تحقیق میں چوتھے اور پانچویں بڑے کام تھے جو خود ان کے بقول ان کی تیس سالہ جستجو اور محنتوں کا ثمر تھے، لیکن کیا یہ جائزہ اور تذکرہ کے معیار کے کام تھے؟ یہ ایک ایسا سوال ہے جس کے دو جواب ملتے ہیں۔ دو جوابوں کا ہونا ہی مشفق خواجہ کی اصل حیثیت کے تعین کے لیے، جو اگر تحقیق کے حوالے سے ابھری تھی، کچھ خوش کن اور قابلِ اطمینان نہیں۔ جائزہ اور تذکرہ قریب

قریب ایک ہی عرصے میں یکے بعد دیگرے سامنے آئے تھے۔ بعد میں تحقیق کے زمرے میں خواجہ صاحب کے صرف چند مقالات شائع ہوئے، جو قوی گمان ہے کہ دراصل تذکرہ کے تعلیقات ہی تھے لہٰذا انھیں تذکرہ ہی کا ذیلی کام سمجھا جانا چاہیے۔ غالب اور صفیر بلگرامی بھی دراصل کوئی مستقل تصنیف نہیں، یہ بھی مقالات کا مجموعہ ہی ہے، جو ان کی جستجو اور ان کی محنت کے مثالی ثبوت ہیں۔ مگر کیا تحقیق کی دنیا کو اتنا کچھ مل گیا، جو مشفق خواجہ دے سکتے تھے؟ یہ زیادہ بڑا سوال ہے۔ ایسا ہی ایک وعدہ اور منصوبہ بہاالدین بشیر کے تذکرے کی ترتیب و تدوین کا بھی تشنہ اور نامکمل رہ گیا، جس پر وہ ایک معرکتہ الآرا مقالہ لکھ چکے تھے ۱۴ اور پھر وہ بقول خود کئی برس اس کی تدوین میں مصروف رہے۔ ایسا ہی معاملہ تذکرہ گلشن مشتاق ۱۵ کے ساتھ بھی رہا۔ آخری برسوں میں ان دونوں تذکروں کا ذکر بھی ان کی زبان پر نہیں آتا تھا۔

میرے زاویے سے اس سوال کا جواب یہ ہے کہ مشفق خواجہ اگر جائزہ کی اگلی جلدیں مکمل کر پاتے تو اردو کو ایک بروکیلمن اور اسٹوری تو دے ہی سکتے تھے۔ یا کم از کم سطح پر تذکرہ اور صفیر بلگرامی اور غالب جیسی اور تصانیف تو دے ہی سکتے تھے اور اس طرح عرشی صاحب، شیرانی صاحب اور قاضی صاحب نہ سہی، مسعود حسن رضوی ادیب (۱۹۷۵ء۔۱۸۹۳ء) اور مالک رام (۱۹۹۳ء۔۱۹۱۲ء) کی صف میں تو ضرور ہی شامل ہو سکتے تھے، اور شاید سرفہرست رہتے، لیکن افسوس ایک بڑے ابھرتے ہوئے اور صف اول میں جگہ پاتے ہوئے محقق کو، کئی اسباب ہیں کہ جنھوں نے اپنے راستے سے ہٹا کر دوسرے راستوں پر چلنے پر مجبور یا آمادہ کر دیا اور یوں ایک بڑا امکانہ محقق ہم سے چھن گیا۔

جہاں تک اس کے اسباب یا ان سے متعلق سوال کا تعلق ہے، میں خود کو اس کا جواب دینے کا پابند سمجھتا ہوں اور بڑی ذمے داری اور سنجیدگی سے کہہ سکتا ہوں کہ مشفق خواجہ کو ''تحقیق'' سے اولاً عطاالحق قاسمی (۱۹۴۳ء۔) نے اور پھر ادا جعفری (۱۹۲۴ء۔) نے دور کر دیا! یہ باتیں سب ہی قارئین کے لیے حیران کن بلکہ چونکا دینے کا باعث ہو سکتی ہیں، لیکن میں مشفق خواجہ کو پینتیس۔ چھتیس سالوں تک بہت قریب سے، بلکہ انتہائی قریب سے، اور روزمرہ مشاہدے کی حد تک غور سے دیکھتا رہا ہوں۔ میرے اور ان کے درمیان تعلقات اور روابط کی نوعیت پر میری دو تحریروں: مشفق خواجہ کے آخری دس دن ۱۶ میں کسی حد تک دیکھا جا سکتا ہے۔ کیوں کہ یہ تحریریں

محض اشاروں پر مشتمل ہیں۔ تعلقات کے اس طویل عرصے میں کم ہی ایسی شامیں یا ایسے دن گزرے ہیں جب ہم کراچی میں ہوں اور نہ مل سکے ہوں۔ ایک زمانہ تھا کہ خواجہ صاحب دن بھر گھر میں اپنے کام کرتے رہتے اور وہ زمانہ جائزۂ مخطوطات اردو اور تذکرہ خوش معرکۂ زیبا کی تکمیل و اشاعت اور غالب اور صفیر بلگرامی، اقبال اور کلیات یگانہ کی تدوین و ترتیب کا تھا۔ وہ دن بھر یہ کام کرتے لیکن شام کو دن بھر کی تھکن اتارنے، تازہ دم ہونے اور ہوا خوری کے لیے گھر سے نکل پڑتے اور قریب ہی غالب لائبریری پہنچتے ' جہاں میں اور مرزا ظفر الحسن مرحوم (۱۹۸۴ء۔۱۹۱۶ء) ان کے منتظر ہوتے۔ ڈیڑھ دو گھنٹے ہم وہیں ساتھ رہتے۔ دنیا بھر کی باتیں ہوتیں' مرزا ظفر الحسن سے خوش گپیاں ہوتیں اور خواجہ صاحب سگریٹ پر سگریٹ پھونکتے رہتے۔ مرزا صاحب تو رات ۹ بجے لائبریری بند کروا کر گھر کے لیے روانہ ہو جاتے اور ہم دونوں یا اور جو بھی اس وقت ہمارے ساتھ ہوں، مرزا صاحب کو رکشہ یا ٹیکسی میں بٹھا کر کسی اور طرف نکل جاتے یا بالعموم کسی ریستوران میں جا بیٹھتے اور یوں تقریباً ۱۱ بجے تک ساتھ رہتے۔ ان ہی شاموں میں خواجہ صاحب کبھی کبھی دوستوں کی دعوتوں میں، مخصوص محفلوں اور تقریبات میں بھی شریک ہوتے۔ لیکن ایسا کم ہی ہوتا اور وہ ان دنوں تواتر کے ساتھ اپنے تصنیفی اور تحقیقی کاموں میں دن بھر مصروف رہتے۔ ہاں ان ہی میں تقریباً دو اڑھائی برس ایسے بھی گزرے جب خواجہ صاحب روز ہی صبح گھر سے نکل کر قومی عجائب گھر (کراچی) جاتے اور وہاں عجائب گھر کے دفتری وقت کے خاتمے تک بیٹھے جائزہ کا کام کرتے رہتے۔

اس دوران ہماری گفتگوؤں کا محور عام طور پر کلاسیکی ادب، نئی پرانی کتابوں اور پھر مختلف موضوعات پر کتب حوالہ یا مآخذ کی تلاش و جستجو پر مشتمل رہتا۔ بھارت سے کتابوں کی آمد کا ایک مستقل سلسلہ ان کے ہاں جاری رہتا۔ وہ ہر اہم کتاب یا مصنف کے بارے میں مجھے ضرور اطلاع دیتے اور اسی طرح مجھ سے، کہ میں ہر دوسرے تیسرے دن کتابوں کی دوکانوں پر ضرور جاتا تھا، دریافت کرتے رہتے کہ کون کون سی اہم نئی کتابیں آئی ہیں یا کونسی پرانی یا کمیاب و نادر کتابیں دستیاب ہوئی ہیں؟ لیکن پھر یکا یک مشفق خواجہ میں ایک تبدیلی بہت واضح اور نمایاں دیکھنے میں آئی اور اس کا محرک یا سبب میں عطا الحق قاسمی کو سمجھتا ہوں۔

ہوا یوں کہ عطا الحق قاسمی نے بیٹھے بٹھائے اپنا ایک ادبی مجلّہ معاصر جاری کر دیا۔ یہ

۱۹۷۹ء کے اواخر کا واقعہ ہے۔ اس کا پہلا ہی شمارہ ضخیم، پرکشش اور متنوع تحریروں پر مشتمل شائع ہوا تو اس کا بڑا چرچا ہوا۔ کچھ تو رسالے ہی کی کشش، کچھ قاسمی صاحب کی عوامی رابطے کی قابل رشک صلاحیتوں اور صحافت اور صحافیوں کے ساتھ ان کی وابستگی' چناں چہ معاصر کے چرچے کراچی کے ادبی حلقوں تک میں ہونے لگے۔ کراچی میں یہ بیک وقت خواجہ صاحب اور راقم الحروف کو موصول ہوا۔ میں اس وقت اخبار جسارت کے ادبی صفحے کو مرتب کیا کرتا تھا۔ اس پر پہلے اس میں ایک خبر شائع ہوئی' پھر ایک تبصرہ بھی چھپا۔ خبریں اور تبصرے دوسرے اخبارات اور رسائل میں بھی شائع ہوئے اور تعارفی تقاریب بھی تقریباً ہر بڑے شہر میں منعقد ہوئیں۔ ان سب کے چرچے کراچی میں پہنچنے لگے' پھر اس پر مستزاد ایک تعارفی تقریب خاصے زور و شور سے کراچی میں بھی منعقد ہوئی۔ قاسمی صاحب نے بہ اصرار مشفق خواجہ صاحب کو بھی اس تقریب میں مدعو کیا۔ اور اس طرح اصرار کیا کہ خواجہ صاحب راضی ہو گئے۔ خواجہ صاحب کبھی اس طرح کی تقریبات میں شریک نہ ہوتے اور اگر شریک ہوتے تو تنہا نہ جاتے، کسی کو ساتھ لے جاتے۔ میں بھی ایسی تقریبات سے گریز ہی کرتا ہوں لیکن خواجہ صاحب نے کہ خود بھی اس میں جانا چاہتے تھے، مجھ سے بھی اصرار کیا، چناں چہ میں بھی ان کے ساتھ ہو لیا اور پاشا رحمٰن (انکم ٹیکس آفیسر اور شاعر، جن کے نام معاصر کا پہلا شمارہ معنون تھا۔) اور اظہر الحق حقی بھی ہمارے ساتھ چلے۔ اس تقریب میں ہونا کیا تھا، ظاہر ہے تعریفیں ہوتی رہیں اور عطا الحق قاسمی کے عزم اور حوصلے کو داد دی جاتی رہی کہ اتنا ضخیم' متنوع اور پرکشش رسالہ جاری کیا ہے۔ خواجہ صاحب اس بات سے متفق نہ تھے یا زیادہ خوش نہ تھے۔ رسالہ دیکھتے ہی انھوں نے کسی مثبت تاثر کا اظہار نہ کیا تھا۔ دوران تقریب بھی وہ دبے لفظوں میں استہزا ہی کرتے رہے لیکن تقریب کے بعد ہم وہاں سے نکل کر آرٹس کونسل کے ریسٹوران میں چائے پینے کے لیے پہنچے اور وہاں کافی دیر تک بیٹھے رہے۔ اس وقت دورانِ گفتگو خواجہ صاحب نے کھلے لفظوں میں کہا کہ معاصر میں کوئی خاص بات نہیں، اس سے اچھا رسالہ تو میں نکال سکتا ہوں۔ چناں چہ یہ جملہ تخلیقی ادب کے اجرا کا محرک ثابت ہوا۔ پھر انھوں نے زیادہ وقت بھی نہ لگایا اور ایک ہی سال میں، ۱۹۸۰ء میں، اس کے بیک وقت دو شمارے مرتب کر لیے اور شائع بھی کر دیے۔

وہ دن تھا اور اس کے بعد کئی برسوں تک مشفق خواجہ بس تخلیقی ادب کے ہو کر رہ گئے۔

اب ان کی گفتگو کا محور، ان کے معمولات، ان کی دل چسپیاں سب کچھ تخلیقی ادب سے منسلک ہو کر رہ گئیں۔ اب ان کا اوڑھنا بچھونا تخلیقی ادب کے نکالنے، اس کے لیے ہر طرف سے، ہر ایک سے، مضامین اور نگارشات حاصل کرنے اور اس کے متعلقہ انتظامات میں سمٹ کر رہ گیا۔ جتنے عرصے تک تخلیقی ادب نکلتا رہا، ان کی ساری سرگرمیوں اور گفتگو کا محور وہی رہا۔ ان کے معمولات بھی اسی کے گرد گھومتے رہے۔ اس وقت سے تحقیق سے ان کا رشتہ قریب قریب ٹوٹ گیا۔ جائزۂ مخطوطات کی تکمیل کے لیے وہ روز عجائب گھر جایا کرتے تھے اب وہ موقوف ہو گیا۔ اب جب مجھ جیسے نیاز مند ان جائزہ کی دوسری جلد اور تذکرہ کے تعلیقات کا ذکر چھیڑتے اور استفسار کرتے تو شاید اس کا اثر تھا کہ انھوں نے پہلے غالب اور صفیر بلگرامی سے متعلق اپنے مقالات کو یکجا کر کے پہلے یہ کتاب اور پھر دیگر مقالات کو جمع کر کے تحقیق نامہ شائع کر دیا، یا پھر احمد دین کی کتاب کا مقدمہ مکمل کر کے اس کتاب کو چھپوا دیا، لیکن نامکمل کاموں اور اگلے منصوبوں کی طرف سے ان کی توجہ ہٹ گئی اور پھر کبھی وہ کسی تشنہ یا زیر نظر منصوبے، جیسے تذکرۂ بشیر کی تدوین، کی طرف متوجہ نہ ہوئے۔ جائزہ مخطوطات کے کام کے دوران انھیں جہاں تذکرۂ بشیر میں کشش محسوس ہوئی تھی وہیں ایک نادر لکھنوی روزنامچے فرمانِ سلیمانی کو بھی مرتب کرنے کا پختہ ارادہ انھوں نے کر لیا تھا۔ اسی طرح وہ اپنے والد خواجہ عبدالوحید کی ڈائری یادایام کو بھی مرتب کرنے کے لیے مواد یکجا کرتے رہے۔ مؤخر الذکر دونوں کاموں کو وہ تخلیقی ادب کے بند ہونے کے بعد کہیں شروع کر سکے لیکن ان کی حیات تک ان کی نوک پلک درست نہ ہو سکی، جس کا اندازہ ان کے انتقال کے بعد ان دونوں روزنامچوں کے شائع ہونے سے ہوتا ہے [۱۷]۔ حقیقتاً ان دونوں کے حواشی اور تعلیقات، جو اگر اتنے ہی تھے جو شائع ہوئے ہیں، تو نہیں لگتا کہ یہ مشفق خواجہ کے شایان شان تھے۔ یہ اس لیے ہوا کہ خواجہ صاحب کے تحقیقی مزاج اور معیار کا وہ تسلسل، جو ان کے اولین کاموں کے وقت تھا، وہ تخلیقی ادب سے 'ہنی مون'' کے زمانے میں ٹوٹ گیا تھا، اور پھر کبھی بحال نہ ہو سکا۔ یہ ایک المیہ ہے کہ تخلیقی ادب نے بلکہ معاصر اور عطا الحق قاسمی نے دراصل ایک بڑے محقق کو تحقیق کے ''خارزاروں'' سے نکال کر ایک عمومی ادبی حلقے میں، جو پاکستان سے نکل کر بھارت تک میں وسعت اختیار کر گیا تھا، شہرت، مقبولیت اور تحسین و ستایش کے نشے سے سرشار کر دیا کہ تحقیق، یہاں تک کہ تشنہ اور باقی ماندہ منصوبے بھی، اس کے لیے اب وہ نہ رہے، جو کبھی ہوا کرتے تھے۔

اس پر مستزاد مشفق خواجہ کے لیے ادا جعفری کا اسلام آباد سے مستقلاً کراچی منتقل ہو جانا بھی ایک بڑا ''حادثہ'' ثابت ہوا! ایک اچھی اور سنجیدہ شاعرہ کے علاوہ ادا جعفری ایک عمدہ منتظم اور سماجی لحاظ سے ایک بھرپور شخصیت کی حیثیت میں اسلام آباد کے ادبی حلقوں میں معروف اور سرگرم رہیں، اور ایک مخصوص و محدود حلقے میں وہاں ایک 'حلقہ' یا 'دائرہ' یا 'سلسلہ' کی صورت میں ادیبوں اور دانش وروں کے گھریلو اجتماعات کا اہتمام اس حلقے سے وابستگان کے دولت کدوں پر کرواتی رہیں۔ ان کے خاوند نورالحسن جعفری (۱۹۹۵ء۔۱۹۲۱ء) سرکار دربار میں اپنے سرکاری منصب کی وجہ سے قدر و منزلت اور رسائی رکھتے تھے۔ اس لیے اسلام آباد کا مؤقر طبقہ ان کے حلقے میں شامل تھا۔ اس حلقے کے اجتماعات کی شہرت کراچی تک پہنچی ہوئی تھی۔ نورالحسن جعفری صاحب کی ملازمت سے سبک دوشی کے بعد یہ میاں بیوی ۱۹۸۱ء میں اپنی مستقل رہائش گاہ کراچی میں منتقل ہو گئے اور یہاں آنے کے بعد انھوں نے اس حلقے کی کراچی میں ترتیب نو کی، جس کے نتیجے میں یہاں کے اکابر ادیبوں اور دانش وروں کے اجتماعات کا ایک سلسلہ یہاں بھی شروع ہو گیا۔ مرزا ظفر الحسن مرحوم، جو بوجوہ اس حلقے میں متواتر شریک نہ ہوتے، اس کو بطورِ مذاق ''امپیریل ادیبوں کا حلقہ'' کہا کرتے تھے۔ راقم کو بھی اس حلقے میں دو ایک بار شرکت کا موقع ملا ہے۔

یہ اجتماعات متعلقہ اراکین کے دولت کدوں پر یکے بعد دیگرے منعقد ہوتے اور ان کا درمیانی وقفہ بالعموم دو تین ہفتوں یا ایک ماہ تک ہوتا تھا۔ ہر رکن مع شریک حیات اس میں شریک ہوتا اور اپنے ساتھ کوئی ایک چیز پکا کر لاتا اور سب مل کر اپنے اپنے ساتھ لائے ہوئے انواع و اقسام کے کھانوں سے شاد کام ہوتے، عمدہ عمدہ گفتگوئیں رہتیں اور کبھی کوئی بیرونی مہمان کسی ملک یا شہر سے آ جاتا تو اسے بھی مدعو کر لیا جاتا اور اس سے اس کی تخلیقات بھی سنی جاتیں۔ ادا جعفری نے آتے ہی مشفق خواجہ کو بھی اس حلقے کا رکن بنا لیا۔ ایک تو شام کا وقت، اچھی پر لطف محفل، عمدہ صحبت اور پھر ہم ذوق اور ہم مزاج افراد کا اجتماع، یہ دوسرا محرک ہے جس نے خواجہ صاحب کو ان کے اپنے معمولات سے دور کر دیا۔ پہلے وہ کبھی کبھار شاموں میں تقریبات میں شریک ہوا کرتے تھے، اب وہ تواتر سے، بلا ناغہ حلقے کی ان محفلوں میں شرکت کرنے لگے۔ پھر یہی نہیں بل کہ اس حلقے کے وابستگان کی ذاتی اور نجی تقریبات میں بھی اب شرکت کرنے پر مجبور یا آمادہ ہونے لگے۔

چناں چہ اب ان کی شامیں ایسی ہی تقریبات میں گزرنے لگیں اور دن میں بھی وہ اس حلقے کے اراکین سے کسی سبب ملنے ملانے پر مجبور ہوتے رہے۔ اب اس طرح تحقیق کے لیے جو یکسوئی، دل جمعی اور مستقل مزاجی ضروری تھی اور جو آزادانہ وقت اس کے لیے لازمی تھا، اب خواجہ صاحب کی ترجیحات میں نہ رہا۔ اب ان کی شامیں غالب لائبریری میں نہ گزرتیں اور دن تحقیق کی گتھیوں میں نہ الجھتا۔ *تخلیقی ادب* کے بعد اس حلقے یا سلسلے نے انھیں تحقیق سے مزید دور کر دیا۔ اب ان کا قدیمی حلقۂ احباب بھی وہ نہ رہا جن سے صحبتوں اور ملاقاتوں میں تحقیقی معاملات اور منصوبے اور مآخذ و مصادر زیرِ گفتگو رہتے، اب خواجہ صاحب کی صحبتوں میں وہ لوگ رہتے یا خواجہ صاحب اب ان لوگوں کے ساتھ زیادہ وقت گزارتے جن کو تحقیق سے کوئی دل چسپی اور موانست نہ تھی۔ تحقیقی معمولات اور مزاج پر یقیناً صحبتوں کی اس تبدیلی کا اثر بھی ایک قابلِ فہم امر ہے۔

تخلیقی ادب نے سات آٹھ سال مشفق خواجہ کو اپنے جال یا سحر میں گھیرے رکھا تھا۔ مالی وسائل جب مسئلہ بننے لگے اور پھر جب *تخلیقی ادب* کی مقبولیت و شہرت بھی اپنے بامِ عروج پر پہنچ گئی اور اب اس میں مزید کسی عروج یا افادیت کا امکان نہ رہا تو خواجہ صاحب نے اس کی طرف سے توجہ کم کر لی اور اسے غالب لائبریری کے مجلّے *غالب* میں ایک طرح سے ضم کر دیا، جس کا مجموعی مزاج، مرزا ظفر الحسن کے انتقال اور ان کے دور کے مجلّہ سہ ماہی *غالب* کے بند ہونے کے بعد، خواجہ صاحب کی زیرِ نگرانی *تخلیقی ادب* کے عین مطابق رہا۔ اور جو ایک نفسیاتی تسکین کا عنصر *تخلیقی ادب* میں انھیں مل رہا تھا، وہ اب *غالب* سے حاصل ہونے لگا۔ اگرچہ حلقے یا سلسلے کی تقریبات بھی نورالحسن جعفری کی رحلت کے بعد اور ادا جعفری صاحبہ کی ضعیف العمری کی وجہ سے تواتر میں نہ رہیں۔ لیکن انھوں نے مشفق خواجہ کے مزاج و معمولات اور دل چسپیوں و دل بستگیوں میں جو انقلاب پیدا کر دیا تھا، ان سے واپسی خواجہ صاحب کے لیے ممکن نہ رہی۔ پھر اب یہ دوران کی علالت و عوارض کا دور بھی ہے۔ *تخلیقی ادب* اور حلقے اور سلسلے کو غیر شعوری طور پر جو کچھ خواجہ صاحب سے لینا تھا، لے لیا۔ اب ان کی دیرینہ بیماری ذیابیطس اور اس سے لاحق عوارض نے انھیں کہیں کا نہ رکھا۔ تحقیق کے لیے جو انہماک، لگن، جستجو اور مستقل مزاجی ضروری تھی وہ اب باقی نہ رہی۔ ان سب نے مل کر دراصل ہم سے ایک ایسے شخص کو چھین لیا، جس میں اپنے دور کا ایک بڑا محقق بننے کے سارے امکانات موجود تھے۔ ان کی زندگی کے یہ انقلابی موڑ دورِ حاضر کی

اردو تحقیق کے لیے مایوس کن بلکہ المناک ثابت ہوئے۔ معاصر نے خواجہ صاحب کی زندگی بدل کر رکھ دی اور پھر رہی سہی کسر ادا جعفری کے حلقے یا سلسلے نے پوری کر دی۔

حواشی و حوالہ جات

۱۔ مشفق خواجہ، *ابیات* (کراچی: مکتبۂ نیا دور، ۱۹۷۸ء)؛ دوسری اشاعت خواجہ صاحب کے برادرِ خورد عبدالرحمٰن طارق نے خود اپنی دل چسپی سے شائع کی (لاہور: القمر انٹر پرائز، ۲۰۰۹ء)۔

۲۔ مشفق خواجہ، *جائزۂ مخطوطاتِ اردو* (لاہور: مرکزی اُردو بورڈ، ۱۹۷۹ء)۔

۳۔ مشفق خواجہ، *تحقیق نامہ* (لاہور: مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، ۱۹۹۱ء)۔

۴۔ مشفق خواجہ، *غالب اور صفیر بلگرامی* (کراچی: عصری مطبوعات، ۱۹۸۱ء)۔

۵۔ مشفق خواجہ، مرتب، *تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا*، جلد اول (لاہور: مجلس ترقیٔ ادب، ۱۹۷۰ء؛ جلد دوم، ۱۹۷۲ء)۔

۶۔ احمد دین، *اقبال*، مرتبہ مشفق خواجہ (کراچی: انجمن ترقیٔ اُردو، ۱۹۷۹ء)۔

۷۔ مشفق خواجہ، مرتب، *کلیاتِ یگانہ* (کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۳ء)۔

۸۔ مشفق خواجہ، ''علم الاقتصاد: اقبال کا پہلا علمی کارنامہ''، *اردو* (جولائی۔اکتوبر ۱۹۶۰ء): ۱۷۸۔۱۶۱؛ مشفق خواجہ، ''خطاطی کے چند نادر نمونے''، *اردو* (جولائی۔ستمبر ۱۹۶۶ء): ۴۳۔۲۹؛ مشفق خواجہ، ''گلشنِ سخن پر ایک نظر''، *اردو* (جولائی۔ستمبر ۱۹۶۷ء): ۱۴۶۔۱۳۳؛ مشفق خواجہ، ''مرزا محمد قزلباش خان امید''، *اردو* (اپریل۔جون ۱۹۷۷ء): ۵۹۔۳۵۔

۹۔ مشفق خواجہ، ''غالب اور صفیر بلگرامی''، *صحیفہ* (جولائی ۱۹۶۹ء): ۷۲۔۴۰؛ قسط دوم (اکتوبر ۱۹۶۹ء): ۲۹۔۱۔

۱۰۔ مشفق خواجہ، ''اقبال اور مولوی احمد دین''، *اقبال ریویو* (جولائی ۱۹۶۷ء): ۷۰۔۲۳۔

۱۱۔ مؤقر جرمن مستشرق: **Carl Brokelmann** جس کی بنیادی شہرت عربی مخطوطات کے معروف کیٹلاگ:

Geschichte der Arabischen Litteratur,

Zweite den Supplementbänden angepaßte Auflage

کے باعث ہے۔ اس کیٹلاگ کی ترتیب کا آغاز ۱۸۹۸ء سے شروع ہوا تھا جب کہ ۱۹۳۷ء سے ۱۹۴۲ء تک اس کی دو ضخیم جلدیں اور ۱۹۴۳ء سے ۱۹۴۹ء تک ان کے تین ضخیم ضمیمے **E.J. Brill** لائڈن سے شائع ہوئے۔ اس کے مرنے کے بعد اس کے شاگردوں نے اس سلسلے کو جاری رکھا اور دس تازہ ضخیم جلدوں میں اسے مرتب کیا۔ غالباً دنیا کی کسی زبان میں اس کیٹلاگ اور اس میں عربی زبان و ادب اور علوم پر پیش کردہ معلومات اور اسکالرشپ کی ایسی کوئی نظیر موجود نہیں۔ یا

عالمی سطح پر عربی کے تعلق سے اس سے بہتر اور معلوماتی ومحققانہ کیٹلاگ کوئی اور نہیں۔

۱۲۔ ممتاز انگریز اسکالر، C. A. Storey جس نے فارسی زبان وادب اور علوم کا کیٹلاگ:

Persian Literature: A Bio-Bibliographical Survey

مرتب کیا جو متعدد جلدوں میں شائع ہوا۔ پہلی جلد ۱۹۵۳ء میں رائل ایشیاٹک سوسائٹی، لندن سے شائع ہوئی تھی، جب کہ اسٹوری کی وفات کے بعد اس کی یادداشتوں کی بنیاد پر، بقیہ جلدیں سوسائٹی سے منسلک اسکالر جیسے **Francois de Blois** تا حال مرتب اور شائع کر رہے ہیں۔ اس سلسلے کی جلد پنجم، حصہ سوم ۱۹۹۷ء میں شائع ہوئی تھی۔ یہ کیٹلاگ فارسی زبان وادب اور علوم پر مبنی مخطوطات ومطبوعات اور ان کے مصنفین کے احوال وآثار کے لیے بے حد معلوماتی ومفید ہے۔

۱۳۔ مشفق خواجہ، ''جسونت سنگھ پروانہ،'' (جنوری۔مارچ،۱۹۷۵ء):۱۱۷۔۸۴؛ مشفق خواجہ، ''ثناللہ خاں فراق،'' (اپریل تا جون ۱۹۷۵ء):۸۱۔۴۹؛ مشفق خواجہ، ''حافظ فضل علی ممتاز،'' (جولائی۔ستمبر ۱۹۷۵ء):۴۴۔۲۵؛ مشفق خواجہ، ''خواجہ احسن الدین خان بیان،'' (جنوری۔مارچ ۱۹۷۶ء):۱۷۹۔۱۴۳۔

۱۴۔ مشفق خواجہ، ''نگارستان بشیر،'' *اردو* (جنوری۔مارچ،۱۹۷۱ء):۸۷۔۶۹۔

۱۵۔ مشفق خواجہ، ''گلشنِ مشتاق،'' *اردو* (اکتوبر تا دسمبر،۱۹۷۴ء):۴۲۔۱۷۔

۱۶۔ معین الدین عقیل، ''مشفق خواجہ کے آخری دس دن،'' *مکالمہ* ۱۵ (جولائی ۲۰۰۵ء۔جون ۲۰۰۶ء):۱۹۲۔۱۸۵؛ معین الدین عقیل، ''رقعاتِ مشفق خواجہ،'' *الزبیر* ۳۔۲ (اکتوبر ۲۰۰۷ء):۹۶۔۸۰۔

۱۷۔ خواجہ عبدالوحید، *یادِ ایام*، مرتبہ، مشفق خواجہ (کراچی: شعبۂ تصنیف وتالیف وترجمہ، جامعہ کراچی، ۲۰۰۶ء)؛ آغا حسن امانت، ''فرمان سلیمانی''، مرتبہ، مشفق خواجہ *جریدہ* ۳۷ (۲۰۰۶ء):۱۹۷۔۲۱؛ اولاً اس کا مقدمہ ایک مقالے کے طور پر شائع کرایا تھا: ''فرمان سلیمانی،'' *نذرِ حمید*، مرتبہ، مالک رام (دہلی: مجلس نذرِ حمید،۱۹۸۱ء)،۳۵۴۔۳۰۵۔

مآخذ

امانت، آغا حسن۔ ''فرمان سلیمانی۔'' *جریدہ* ۳۷ (۲۰۰۶ء):۱۹۷۔۲۱۔

خواجہ، مشفق۔ *ابیات*۔ کراچی: مکتبۂ نیا دور، ۱۹۷۸ء۔

خواجہ، مشفق۔ *ابیات*۔ اشاعت دوم۔ لاہور: القمر انٹر پرائز، ۲۰۰۹ء۔

خواجہ، مشفق۔ *تحقیق نامہ*۔ لاہور: مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، ۱۹۹۱ء۔

خواجہ، مشفق۔ *جائزۂ مخطوطات اُردو*۔ لاہور: مرکزی اُردو بورڈ، ۱۹۷۹ء۔

خواجہ، مشفق۔ *غالب اور صغیر بلگرامی*۔ کراچی: عصری مطبوعات، ۱۹۸۱ء۔

خواجہ، مشفق۔ مرتبہ *تذکرۂ خوش معرکہ زیبا*۔ جلد اول۔ لاہور: مجلس ترقیٔ ادب، ۱۹۷۰ء۔

خواجہ، مشفق۔ مرتبہ *کلیات یگانہ*۔ کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۳ء۔

خواجہ، مشفق۔ ''اقبال اور مولوی احمد دین۔'' *اقبال ریویو* (جولائی ۱۹۶۷ء):۷۰۔۲۳۔

خواجہ، مشفق۔ ''ثناللہ خاں فراق۔'' *غالب* (اپریل تا جون ۱۹۷۵ء):۸۱۔۴۹۔

خواجہ، مشفق۔ ''جسونت سنگھ پروانہ۔'' *غالب* (جنوری۔مارچ،۱۹۷۵ء):۱۱۷۔۸۴۔

خواجہ، مشفق۔ ''حافظ فضل علی ممتاز۔'' *غالب* (جولائی۔ستمبر ۱۹۷۵ء):۴۴۔۲۵۔

خواجہ، مشفق۔ ''خطاطی کے چند نادر نمونے۔'' *اردو* (جولائی۔ستمبر ۱۹۶۶ء):۴۳۔۲۹۔

خواجہ، مشفق۔ ''خواجہ احسن الدین خان بیان۔'' *غالب* (جنوری۔مارچ ۱۹۷۶ء):۱۷۹۔۱۴۳۔

خواجہ، مشفق۔ ''علم الاقتصاد: اقبال کا پہلا علمی کارنامہ۔'' *اردو* (جولائی۔اکتوبر ۱۹۶۰ء):۱۷۸۔۱۶۱۔

خواجہ، مشفق۔ ''غالب اور صفیر بلگرامی۔'' *صحیفہ* (جولائی ۱۹۶۹ء):۲:۷۔۴۰؛ قسط دوم (اکتوبر ۱۹۶۹ء):۲۹۔۱۔

خواجہ، مشفق۔ ''فرمان سلیمانی۔'' *نذرِ حمید*، مرتبہ مالک رام (دہلی: مجلس نذرِ حمید، ۱۹۸۱ء)،۳۵۴۔۳۰۵۔

خواجہ، مشفق۔ ''گلشن سخن پر ایک نظر۔'' *اردو* (جولائی۔ستمبر ۱۹۶۷ء):۱۴۶۔۱۳۳۔

خواجہ، مشفق۔ ''گلشنِ مشتاق۔'' *اردو* (اکتوبر تا دسمبر،۱۹۷۴ء):۴۲۔۱۷۔

خواجہ، مشفق۔ ''مرزا محمد قزلباش خان امید۔'' *اردو* (اپریل۔جون ۱۹۷۷ء):۵۹۔۲۵۔

خواجہ، مشفق۔ ''نگارستان بشیر۔'' *اردو* (جنوری۔مارچ،۱۹۷۱ء):۸۷۔۶۹۔

دین، احمد۔ *اقبال*۔ مرتبہ مشفق خواجہ۔ کراچی: انجمن ترقیٔ اُردو، ۱۹۷۹ء۔

عبدالوحید، خواجہ۔ *یادِ ایام*، مرتبہ مشفق خواجہ (کراچی: شعبۂ تصنیف وتالیف وترجمہ، جامعہ کراچی، ۲۰۰۶ء)۔

عقیل، معین الدین۔ ''رقعاتِ مشفق خواجہ۔'' *الزبیر* ۳۔۲ (اکتوبر ۲۰۰۷ء):۹۶۔۸۰۔

عقیل، معین الدین۔ ''مشفق خواجہ کے آخری دس دن۔'' *مکالمہ* ۱۵ (جولائی ۲۰۰۵ء۔جون ۲۰۰۶ء):۱۹۲۔۱۸۵۔

Brokelmann, Carl. ***Geschichte der Arabischen Litteratur, Zweite den Supplementbänden angepaßte Auflage*****. Leiden: E. J. Brill.**

Storey, C. A. ***Persian Literature: A Bio-Bibliographical Survey*****. London: Royal Asiatic Society.**

بنیاد جلد دوم شمارہ:۱، ۲۰۱۱ء

آصف فرخی*

نذیر احمد کا غدر

تبدیلی بعض واقعات کا مقدّر ہے۔ جو واقعے اپنی انتہاؤں سے پہچانے جاتے ہیں، کبھی کبھی ان کا انجام نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے اور سامنے آتا ہے تو بدل بدل کر۔ سب نہیں، بعض تاریخی واقعات ایک بار ہونے کے بعد بھی بدلتے رہتے ہیں، ہم ان کو مختلف طور پر دیکھنے لگتے ہیں اور اگر ایسے واقعے کی زد میں کوئی ادیب آ جائے تو ہم اس واقعے کو اس کی کتابوں میں، پھر اس کی کتابوں کو اس واقعے کے ساتھ پلٹتے، بدلتے اور پیش آتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔ شاید ۱۸۵۷ء ایسا ہی واقعہ تھا اور اس دوران مولوی نذیر احمد کے ساتھ یہی ہوا تھا۔ اس زمانے کے انگریز دوست ہندوستانیوں کی طرح اسے غدر کہیے، یا آج کل کے پس از واقعہ قوم پرست دانش وروں کی طرح جنگِ آزادی قرار دیجیے اور اس تمام معاملے کے بارے میں ان کے رویّے کو درست و حق بجانب سمجھیے یا برہمی کے ساتھ مسترد کر ڈالیے، بنیادی بات یہ ہے کہ ۱۸۵۷ء میں پیش آنے والے سلسلۂ واقعات اور اس کے عوامل و نتائج کے بارے میں نذیر احمد کا ایک سوچا سمجھا نقطۂ نظر تھا اور اسی کے تحت انہوں نے ایک مخصوص رویّہ اختیار کیا۔ اس رویّے کی کارفرمائی ان کی تصنیفات میں جاری و ساری ہو کر ایک نمایاں شکل بناتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ہنگامِ غدر میں نذیر احمد کے طرزِ عمل کا سوانحی مشاہدہ اور پھر تنقیدی تجزیہ اس اعتبار سے بھی مطالعے کے لائق معلوم ہوتا ہے کہ غدر کو ہم ان کی ذاتی زندگی کا پہلے پہل ایک واقعہ اور پھر اس واقعے کے شاخسانے کے طور پر ایک ایسے رویّے میں ڈھلتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں جو ان کے لیے سماجی تبدیلیوں کا محرّک اور جواز تھا۔ زیرِ نظر

* آصف فرخی، مدیر، دنیا زاد، کراچی۔

تحریر میں اسی اجمال کی کچھ تفصیل جاننے کی کوشش کی گئی ہے کہ اس طرح ان کی ادبی شناخت کا بھی کچھ حال کھلے گا اور ادبی لحاظ سے تعینِ قدر میں کسی نہ کسی حد تک مدد ملے گی۔ ایک اور نامختتم تاریخی واقعے، ۱۹۴۷ء کے دوران افسانہ نگار منٹو کو ایسی ہی دُبدھا میں مبتلا پاتے ہیں، مگر اس فرق کے ساتھ کہ نذیر احمد کا بحران ثقافتی وسماجی تھا جبکہ منٹو سیاسی مضمرات سے گزر کر ایک وجودی کیفیت میں داخل ہو گیا تھا جہاں اس کا مطمحِ نظر زمانے کا تقاضہ نہیں صرف وصرف محض انسان تھا۔ *ابن الوقت* سے لے کر ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' تک جیسے ایک ہی بیماری کے الگ الگ آثار ہیں۔ لیکن منٹو اس مرض میں بہت آگے کا مرحلہ ہے اور اس کی نوبت آنے سے پہلے ہمیں نذیر احمد سے گزرنا ہے۔

نذیر احمد ۱۸۵۷ء میں زندہ بچ گئے کہ وہ اس کی داستان سنا سکیں۔ اس داستان کے سنانے میں ان کی ادبیت بھی کسی نہ کسی حد تک مدد ومعاون ثابت ہوتی ہے اور ان کے رویّے بھی پہچانے جاتے ہیں۔ ان کی جمی جمائی زندگی میں غدر کے واقعات روزمرّہ کے معمول کو درہم برہم کرتے نظر آتے ہیں، مگر ابتدا میں یہ واقعات، ملازمت اور قیام کی جگہوں میں تبدیلی سے زیادہ بڑے کسی انقلاب کا پیش خیمہ بنتے ہوئے نظر نہیں آتے۔ ۱۸۵۳ء میں دہلی کالج سے عربی کی تعلیم حاصل کرنے کے بعد نذیر احمد سررشتۂ تعلیم میں ملازم ہو کر پہلے پنجاب میں عربی کے مدرّس اور پھر کانپور میں ڈپٹی انسپکٹر مدارس ہوئے پھر ۱۸۵۷ء میں ملازمت سے استعفیٰ دے کر دہلی چلے آئے اور یہیں سے انہوں نے تمام واقعات کو مرحلہ وار گزرتے دیکھا جس کا ذکر بعد میں اپنے ایک لیکچر میں اس طرح کیا ہے:

> اتنے میں تو 'یاران فراموش کردند عشق' کا وقت آ پہنچا یعنی ۱۸۵۷ء کا مشہور غدر۔ کس کی نوکری اور کیسا پڑھنا، جینے کے لالے پڑ گئے۔[۱]

وہ وقت آ پہنچا اور اس کے بعد نذیر احمد اس پورے عرصے میں دہلی میں رہے۔ دہلی میں باغی فوجیوں کی آمد، بہادر شاہ ظفر کے عارضی اقتدار، پھر دہلی کے محاصرے اور جاں کنی اور پھر سقوط وزوال کے مراحل تو برائے نام، ہمیں ان کے ذریعے سے یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے سسرال والوں کے تعاون سے ایک انگریز خاتون مسز لیسن کی جان بچائی اور انہوں نے اسے اس وقت تک چھپائے رکھا جب تک کہ انگریزوں کے کیمپ میں پہنچا نہ آئے۔ یہ ذکر مولوی افتخار عالم صدیقی نے *حیات النذیر* میں پوری اُکتا دینے والی تفصیل کے ساتھ کیا ہے

(*حیات النذیر*، ۴۷۔۳۹) اور ضروری باتوں کا خلاصہ خود نذیر احمد نے اپنے ایک لیکچر میں پہلے ہی بیان کر دیا ہے۔ اس انگریز خاتون کی خیرخواہی ایک زخمی، اجنبی اور بے یارومددگار عورت کو دیکھ کر فوری واضطراری انسانی ہمدردی کا نتیجہ سمجھیں یا ایک واضح سیاسی جھکاؤ کا نتیجہ، نذیر احمد نے اپنے عمل کا سلسلہ دہلی کالج سے اپنی وابستگی سے جوڑا ہے۔ اپنے محولہ بالا لیکچر میں انہوں نے صاف الفاظ میں اعلان کیا ہے کہ ''وہ کالج کی تعلیم، کالج کی صحبت کا اثر تھا''۔

گویا نذیر احمد کے قلب وذہن میں غدر کی اصل لڑائی دہلی کالج میں داخلے اور پھر تعلیم کے دوران لڑی جا چکی تھی اور فیصلہ کن نتیجے پر پہنچ چکی تھی۔ اس کے بعد صرف اسی قدر رہا کہ وقت آنے پر یہ فیصلہ ظاہر ہو گیا۔ نذیر احمد ایک چھوٹے قصبے میں پیدا ہونے والے متوسّط طبقے کے خاندان کے فرزند تھے جو روایتی تعلیم حاصل کرتے کرتے حسنِ اتفاق سے دہلی کالج پہنچ گئے، جس کے بارے میں فرحت اللہ بیگ نے ''نذیر احمد کی کہانی'' میں ایک دل چسپ قصے کے طور پر بیان کر دیے ہیں کہ اگر اصلیت اس سے مختلف بھی ہو تو اس قصے کے بعد کچھ اور جاننے کو جی نہیں چاہتا۔ دہلی کالج اپنے دور کی مشہور درس گاہ اور دہلی کی اس تہذیبی مرکزیت کا اہم مقام تھا جسے ولیم ڈیل رمپل نے اپنی کتاب *دی لاسٹ مغل* میں ایک علمی وادبی نشاۃ ثانیہ کا حامل قرار دیا ہے۔ دہلی کالج میں آنے کے بعد نذیر احمد کا سامنا ماسٹر رام چندر اور دوسرے اساتذہ کی علمی سرگرمی و تفحص سے ہوا جس کے زیرِ اثر وہ اس حد تک چلے آئے کہ عیسائیت اختیار کرنے کو ہو گئے۔ اس کالج میں تعلیم اس طرح ان کے لیے انقلابات کا ایک سلسلہ تھا جو غدر کے واقعات سے پہلے ہی ان کے ذہن میں ایک غدر برپا کر چکا تھا۔ ایک غدر سے دوسرے غدر تک، نذیر احمد آخری حدوں تک پہنچ کر واپس آئے تھے۔

نذیر احمد کے اس ذہنی غدر کا سب سے زیادہ تفصیلی اور ادبی قدر و قیمت کا حامل بیان *ابن الوقت* میں ہوا ہے۔ اس قصّے کا نفسِ مضمون ہی دراصل غدر اور اس کے تہذیبی ردِّعمل سے قائم ہوا ہے کہ جس میں اس کا مرکزی کردار مبتلا ہے: ایسا بنوں یا نہ بنوں؟ ہم اسے اسی مخمصے میں پھنسا ہوا اور اسی سوال کے بارے میں بحث وتکرار کرتے ہوئے دیکھتے ہیں، گویا ایسا کرنا یا نہ کرنا اس کے اپنے اختیار میں ہے۔ ابن الوقت کے طرزِ عمل کی اہمیت اس کی اپنی ذاتی (مفروضہ) حیثیت سے بڑھ کر ہے اور جس روش کے اختیار کرنے کا فیصلہ وہ کرتا ہے اس پر کتاب کے پورے

اخلاقی سبق کا دارومدار ہے۔ 'دیکھیں ادھر آتا ہے کہ ادھر جاتا ہے' کے مصداق ہم دل چسپی سے دیکھ رہے ہیں کہ مصنف نے اس کردار کو سکّے کی طرح اچھال دیا ہے۔

مگر *ابن الوقت* کے کسی بھی جائزےconsideration کا آغاز کتاب کے آغاز سے ہونا چاہیے۔ اس کتاب میں مصنف کا وضعیاتی وفنّی طریقۂ کار کیا رہے گا اور بیان کے لیے اسلوب کس طرح قائم ہوگا، ان تمام باتوں کا اندازہ پہلے ہی فقرے کی اٹھان سے ہو جاتا ہے:

''آج کل کا سا زمانہ ہوتا تو کانوں کان کسی کو خبر بھی نہ ہوتی...'' اتنا ٹکڑا قاری کے تجسّس کو انگیخت کرنے کے لیے کافی ہے۔ اس میں کئی ایک سوال پنہاں ہیں اور بعض بیانات مضمر ہیں کہ ہم لامحالہ آگے چل کر دیکھنا اور جاننا چاہتے ہیں۔ آج کل کا سا زمانہ ہوتا... تو کیا ہم کسی اور زمانے کی بات کر رہے ہیں؟ کون سا زمانہ؟ تو کیا آج کل کا زمانہ نہیں ہے؟ قاری کتاب کو اپنے عصرِ حاضر میں ہی پڑھ رہا ہے کیونکہ مصنّف کے برخلاف وہ اپنے زمانے کا اسیر ہے۔ لیکن یہاں مصنف وقت میں اس کی rootedness پر دھیرے سے ایک سوال اٹھا کر اسے نامعلوم کی طرف روانہ کر دیتے ہیں۔ پھر آج کل (یعنی اپنے آج کل) کے یقینی زمانے کے ساتھ ''سا'' کا لفظ لگا کر وہ ایک اسرار قائم کر دیتے ہیں۔ ان کا اس بات سے عندیہ کیا ہے؟ آج کل کے زمانے کی کوئی unifying خصوصیت ہے، جس کا مصنّف حوالہ دے رہا ہے اور جس سے قاری بھی واقف ہے۔ لیکن یہاں کسی اور زمانے کا مذکور ہے جس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے مصنّف آگے بڑھ جاتا ہے۔ پھر اس زمانی حوالے کے ساتھ ''ہوتا'' کا استعمال بھی محلِ نظر ہے کہ جس میں اگر آرزومندی یا ایک زمانے میں کسی اور زمانے کی خواہش نہیں تو زمانی تبدیلی یا تفریق کا امکان ضرور موجود ہے اور اس سے نامحسوس طور پر ایک معنیاتی جہت قائم ہوتی جا رہی ہے۔ پھر زمانے کے اس فرق کو نازک سا احساس (نازک اس لیے کہ ابھی اس کے پوری طرح بیان ہونے کی نوبت کہاں آئی؟) فقرے کے دوسرے حصّے سے منسلک ہے کہ اگر زمانہ ایسا ہوتا تو بات یوں بنتی، کانوں کان خبر نہ ہوتی۔ مگر اب ہو رہی ہے۔ گویا کوئی بات بگڑی ہے، یا معاملہ خراب ہوا ہے۔ وہ جو اور زمانہ تھا اس میں باتیں چھپ سکتی تھیں مگر اب ایسا ممکن نہیں ہے۔ مگر کیوں اور آخر وہ بات کیا ہے ہم یہ معلوم کرنے کے لیے رُک جاتے ہیں اور اسی رُکنے میں پکڑے جاتے ہیں۔ اب ہم مصنّف کی مرضی کے تابع ہیں۔

قاری کو ایک دفعہ انگریزی تکنیک کے مطابق hooked کر لینے کے بعد مصنّف اپنے پہلے فقرے کی تکمیل کرتا ہے اور بیان کی مزید وضاحتی تفصیل بتاتا ہے:

> آج کل کا سا زمانہ ہوتا تو کانوں کان کسی کو خبر بھی نہ ہوتی۔ ابن الوقت کی تشہیر کی بڑی وجہ یہ ہوئی کہ اُس نے ایسے وقت میں انگریزی وضع اختیار کی جب کہ انگریزی پڑھنا کفر اور انگریزی چیزوں کا استعمال ارتداد سمجھا جاتا تھا۔ ۲

اب پہلا فقرہ اپنے سیاق وسباق میں قائم ہوتا ہے اور قاری نے جس نامعلوم دھند کی طرف قدم اٹھایا تھا تو اس کے پاؤں زمین پر ٹکتے ہیں، وہ زمین جو پوری طرح مانوس ہے۔ کمالِ بے تکلفی سے اور گفتگو کے سے انداز میں نذیر احمد نے اپنی ''مصنّف کی آواز'' (author's voice) مستحکم کی ہے ان کا انداز بڑے واضح طور پر عام بول چال اور شخصی ابلاغ کا سا ہے کہ جس کے توسّط سے وہ قصّوں، داستانوں کے رسمی آغاز کو ختم کر ڈالتے ہیں۔ داستان کی رسومِ بیان (conventions) بھی نہیں ہیں اور قصّے کی شرائط قائم کرنے کے لیے مانوس حوالے استعمال کیے جا رہے ہیں، یعنی اب ہم ناول کی فضا میں سانس لے رہے ہیں۔ اس فرق کے احساس کے ساتھ کہ قصہ گو جانی پہچانی باتوں کے بیان کے لیے چین و ماچین کی پُراسرار، اجنبی سرزمینوں کا سہارا ڈھونڈتا تھا اور یہ نامعلوم کا احساس جگانے کے بعد (de-familiarization) کے بعد جانے پہچانے معاملات کی طرف آتا تھا۔ جب کہ یہاں جو انہونی بات ہونے جا رہی ہے — اس معاشرے اور افرادِ قصہ کے لیے جس کو قبول کرنا اور حلق سے اتارنا، کشمکش کا موجب ہے، لہٰذا یہ قصہ — وہ مانوس اور جانے پہچانے گلی محلّوں میں ہو رہی ہے۔ یوں اس کا تاثر قائم ہوتا ہے اور ہم منشائے مصنف کا سہارا لے کر آگے چل پڑتے ہیں۔ جدھر نذیر احمد ہمیں لے جانا چاہتے ہیں۔

ابن الوقت اگر اپنے آغازِ قصہ میں نمایاں ہے تو یہ خصوصیت ہمیں *مرأۃ العروس* اور *توبۃ النصوح* کے ابتدائی مناظر (opening scenes) میں بھی نظر آتی ہے اور اسے ناول نگار کے طور پر نذیر احمد کا فنّی اختصاص سمجھنا چاہیے۔ لیکن آغاز کے علاوہ *ابن الوقت* اپنے انجام میں بھی نمایاں ہے اور یہاں نذیر احمد *مرأۃ العروس* اور *توبۃ النصوح* جیسی کتابوں سے، کہ جن میں انہوں نے ناول کی ساخت کا اپنا ایک مخصوص انداز قائم کر لیا تھا، فرق طریقہ اختیار کرتے ہیں کہ افرادِ قصّے کے معاملات کو ایک مضبوط اور اٹل حل (resolution) کی طرف لے کر نہیں آتے۔ ہرچند کہ یہ بات نذیر احمد کے درسی (didactic) واخلاقی مقاصد کے خلاف جاتی ہے مگر وہ ابن الوقت کو کھلا چھوڑ

دیتے ہیں (open-ended)، دونوں معنوں میں!

غالباً اسی وجہ سے مولوی بشیر الدین احمد نے یہ شک ظاہر کیا ہے کہ:

ابن الوقت ادھورا ہی رہ گیا اور مکمل نہیں ہو سکا۔ اپنی نگرانی میں تیار کردہ ایڈیشن کے ''خاتمۃ الطبع'' میں وہ لکھتے ہیں:

> ''کتاب کے آخری مضمون کے لحاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مضمون ناتمام ہے اور مصنف اور بھی کچھ لکھنا چاہتے تھے جس کو کسی اور وقت پر اٹھا رکھا اور جو اگر لکھا جاتا تو حصہ دوم کے نام سے موسوم ہوتا۔ لیکن جس طرح زمانہ یکساں نہیں رہتا انسان کے خیالات بھی ایک نہج پر نہیں رہتے۔ مصنف نے اس طرف قطعاً توجہ چھوڑ دی۔ مرحوم کی عمر کا آخری حصہ ترجمۂ کلام مجید اور مذہبی تصانیف کے لیے وقف ہو گیا اور یہ کام یقیناً نہ صرف پبلک کے لیے زیادہ مفید ہے بلکہ ان کی ذات والاصفات کے لیے بھی ذخیرۂ حسنات، زادِ راہ اور توشۂ آخرت ہوا'' ۳

مولوی صاحب کی دلیل میرے لیے پوری طرح قابل قبول نہیں۔ توشۂ آخرت کی بات تو مصنف جانے یا اس کا خدا۔ ہم آپ اس میں دخل دینے والے کون؟ لیکن مذہبی تصانیف کو پبلک لائف کے لیے زیادہ مفید قرار دے کر مولوی صاحب نے محض اپنے تعصّب کا اظہار کیا ہے۔ مذہبی تصانیف کی ضرورت و افادیت اپنی جگہ لیکن پبلک لائف میں اگر نذیر احمد کا نام قائم ہے تو بڑی حد تک اپنے ناولوں کی وجہ سے اور یہی ان کا سرمایۂ افتخار ہیں۔ لیکن یہ اسی قسم کا تعصّب ہے جو تمام تر عقیدت کے باوجود مولانا حالی نے غالب سے قائم کیا جب انہوں نے *یادگارِ غالب* میں لکھ دیا کہ مرزا کی زندگی میں سوائے شاعری کے کوئی مفید کام نہیں۔ گویا مرزا کو شاعری سے گزر کر کوئی اور عملی کام دکھانا چاہیے تھا۔ اسی طرح ناول نگاری بھی جیسے نذیر احمد کے لیے ایک ابتدائی اور عبوری مرحلہ ہے جہاں دَم لے کر ان کو آگے بڑھ جانا تھا۔

ابن الوقت کی تصنیف (۱۸۸۸ء) کے بعد نذیر احمد کئی برس زندہ رہے، ان کا انتقال ۱۹۱۲ء میں ہوا۔ اس کتاب کے بعد ان کی تصانیف کا سلسلہ جاری رہا اور گو کہ یہ درست ہے کہ ناول نگاری سے ان کی دل چسپی بتدریج کم ہوتی چلی گئی مگر *ابن الوقت* کے بعد بھی انہوں نے کم از کم دو ناول ضرور لکھے — *ایامیٰ* اور *رویائے صادقہ*۔ نذیر احمد نے کہیں اس بات کا عندیہ نہیں دیا کہ *ابن الوقت* نامکمل ہے یا وہ اس کو پایۂ تکمیل تک پہنچانا چاہتے ہیں۔ کتاب کے آخر میں حجۃ الاسلام کے مکالمے سے یہ خیال ہوتا ہے کہ جو بحث اور باقی سوال رہ گئے ہیں ان کو پھر کسی وقت دیکھا

جائے گا۔ لیکن ضروری نہیں کہ نذیر احمد نے خود ایسا کرنے کا ارادہ بھی کیا ہو۔ یا ان کا مقصد اس قصے کو آگے بڑھانا بھی ہو۔ میری ناقص رائے میں نذیر احمد ناول کو یہاں تک مکمل کرنے کے بعد آگے نہیں بڑھانا چاہتے ہوں گے اور اگر چاہتے بھی تو غالباً وہ ایسا کر نہیں سکتے تھے۔ حجۃ الاسلام نے جو سوال اُٹھایا ہے، اسے پوری مسلم امّہ قطعی طور پر حل نہیں کر سکی۔ *ابن الوقت* کو اس آخری کشادگی کے علاوہ کسی اور طرح سے مکمل کرنا ان کے لیے ممکن ہی نہیں تھا۔

کتاب کی اٹھائیسویں فصل میں ابن الوقت تیسری بار حجۃ الاسلام سے ملتا ہے اور دونوں میں ''پہلے پولیٹکل اور پھر مذہبی گفتگو'' ہوتی ہے جو اس فصل کے بیش تر حصّے پر محیط ہے۔ ابن الوقت کو صلاح دی گئی ہے کہ ''مسٹر شارپ کو بڑا بھاری ڈنر دیا جائے اور اسٹیشن کے تمام انگریزوں کو مدعو کیا جائے...'' ابن الوقت اس بارے میں حجۃ الاسلام سے مشورہ مانگتا ہے۔ اس دوران مصنف کرداروں کی گفتگو سے پہلے ہمیں یہ بتا دیتا ہے کہ:

> غرض انگریزیت کے ولولے ابن الوقت کے دل سے سلب تو نہیں ہوئے تھے پر ٹھنڈے ضرور پڑ گئے تھے۔ ۴

یعنی وہ اپنے پختہ ارادے سے متزلزل ضرور ہو گیا تھا اور ایک ایسی الجھن میں پڑ گیا تھا کہ جس سے نکلنا اس کے بس کی بات نہیں رہی تھی۔ اس کے باوجود وہ حجۃ الاسلام سے گفتگو کرتا ہے اور ان سے مکالمے کے ذریعے کسی ٹھکانے پہنچنا چاہتا ہے۔ اس کا اصل ڈائیلما یہی ہے کہ وہ مسٹر شارپ کا ڈنر بھی چاہتا ہے اور حجۃ الاسلام کی خوشنودی و منظوری بھی۔ وہ غریب اور کرے بھی تو کیا؟

اس فصل کے انجام کی طرف پہنچتے پہنچتے حجۃ الاسلام ابن الوقت سے دوٹوک الفاظ میں اس کا مخمصہ بیان کر دیتے ہیں:

> اگر ایک طرف تم نے مسلمانوں کی وحشت کو دور کیا تو دوسری طرف ان کو بے دین بنا دیا۔ یہ کیا چند بازی ہے کہ دفعِ وحشت کی داد چاہو اور بے دینی کا الزام اپنے اوپر نہ آنے دو۔ میٹھا میٹھا ہپ ہپ کڑوا کڑوا تھو تھو۔ ۵

ابن الوقت چمک کر اس کا جواب دیتا ہے:

> اجی حضرت! وہ بھولے بھالے زمانے گئے کہ لوگ جلدی سے مذہبی ڈھکوسلوں کا یقین کر لیا کرتے تھے۔ اب عقل کا دور دورہ ہے۔ ۶

اس سے قطع نظر کہ بحث کہاں تک پہنچی ہے، ابن الوقت اس بات کو مزید ترقی نہیں دے سکتا اور جارحانہ انداز کے بجائے دفاعی اور معذرت خواہانہ انداز اختیار کر لیتا ہے۔ اسے فکر لاحق ہونے لگتی ہے کہ حجۃ الاسلام کہیں اس کی بات کا برا تو نہیں مان گئے؟ پھر وہ ان کو یقین دلاتا ہے کہ استہزا اس کا مقصد نہ تھا۔ اس کے بعد وہ اعتراف کرتا ہے کہ اس نے ابھی پوری طرح غور نہیں کیا اور وہ سوچنے کے لیے مہلت مانگتا ہے:

غور کرنے کا مجھے موقع نہیں ملا۔ مگر کروں گا پرسوں یا ترسوں۔ ۷

یہ کہتے کہتے وہ مسلمانوں کی اکثریت کی حالت کے بارے میں اپنے خدشے کا اظہار کرتا جاتا ہے مگر اس کی دلیل اسے یہیں تک لے کر آئی ہے: اب اسے سوچنا ہوگا۔ اب ہمیں سوچنا ہوگا۔ ظاہر ہے کہ وہ پرسوں نہیں آیا، ایک صدی کے بعد بھی نہیں۔

ابن الوقت کو اس مقام تک پہنچا دینے کے بعد حجۃ الاسلام خاتمۂ کلام اپنی بات کے خلاصے اور پھر ایک اور سوال کے امکان سے کرتے ہیں:

میری یہ بات لکھ رکھو کہ انگریزی وضع خود تم ہی کو بہ تقاضائے مذہب وبال معلوم ہونے لگے گی۔ رہا دوسرا حصہ یعنی اسلام کے فرقوں میں کسی فرقۂ خاص کا تعین۔ اس کو کسی دوسرے وقت پر رکھو۔ ۸

یہ بھی خوب ہے حجۃ الاسلام ابن الوقت سے اپنی نصیحت کو گرہ میں باندھ رکھنے کے لیے کہہ رہے ہیں تو اس پیرائے میں کہ میری بات کو لکھ رکھو، گویا یہ بات مصنف نے لکھی ہوئی نہیں ہے۔ اس طرح مصنف نے گفتگو کی واقعیت کا ایک بار پھر التباس کیا ہے اور یہ اتنا مکمل ہے کہ اس پر قصہ تمام کیا جا سکتا ہے۔

اس کے آگے فرقوں کی بحث اور اس کا تعین اس کو کسی اگلے وقت کے لیے اٹھا رکھنے میں بھی ایک معیناتی امکان ہے۔ حجۃ الاسلام کو جن ضروری امور پر اپنی دانست میں ابن الوقت کو نصیحت کرنا تھی، وہ اپنی بات مکمل کر چکے۔ فرقوں کی بات اس سے آگے کی ہے، یعنی اسلام کی اساس و بنیاد پر قائم ہونے کے بعد کی۔ اس بحث کے آگے اس کی اہمیت ثانوی ہے اور یوں فرقوں میں تفریق کے سوال کو نذیر احمد التوا میں ڈال کر اس کے ذکر کو کسی اور وقت کی بات قرار دے رہے ہیں یا پھر اس ناول کے امر واقعہ کے لیے غیر ضروری۔ وہ چاہے *مراۃ العروس* کے بعد *بنات النعش* کی طرح ایک زیادہ مدرّسانہ دوسرا حصہ (sequel) لکھیں یا نہ لکھیں، ابن الوقت کا قصہ

اپنے منطقی انجام کو پہنچتا ہوا دکھائی دے رہا ہے۔ فرقوں کا سوال غیر متعیّن اور ملتوی رہتا ہے کہ نذیر احمد کے لیے اس کو یہاں حل کرنا نہ تو کسی طور پر ممکن تھا اور نہ ضروری۔

ابن الوقت کے بارے میں مولوی بشیر الدین احمد کو ادھورے پن کا گمان ان الفاظ کے علاوہ یوں بھی ہوا ہوگا کہ قصہ کسی روایتی ''خوش باش انجام'' (happy ending) تک نہیں پہنچتا کہ جیسے ان کے دن پھرے، ویسے سب کے دن پھر جائیں۔ ابن الوقت کے لیے بھلا اس قسم کا انجام کہاں ممکن تھا؟ نذیر احمد پریوں کا قصہ نہیں، اپنے زمانے کا واقعہ لکھ رہے تھے، جس کی واقعیت کو قائم کرنے کے لیے انہوں نے اتنا اہتمام کیا تھا۔ جس نتیجے پر ان کا معاشرہ نہیں پہنچ سکا، اس پر نذیر احمد بھلا کیسے پہنچ جاتے؟ نذیر احمد نے *ابن الوقت* کو اسی حد تک پہنچایا جہاں تک وہ لے جا سکتے تھے، یعنی اسے اپنی صورت حال اور ڈائلیما کے بارے میں احساس ہو جاتا ہے اور وہ اس بارے میں سوچنے لگتا ہے۔ ہم اسے اسی طرح سوچتے ہوئے پاتے ہیں کہ جیسے اردو ناول کے ایک اور انتہائی یادگار اختتام میں ابوالمنصور کمال الدین کے دوست اور ساتھی سوچ رہے ہیں کہ وہ کس طرح ہندوستان میں آیا اور آگ کے دریا کے پار اُتر گیا۔ آگ کا دریا کی مصنفہ ناول کی کرافٹ کا نذیر احمد سے کہیں زیادہ ترقی یافتہ شعور اور تکنیکی مہارت رکھتی تھیں، مگر ان کے لیے بھی دبدھا کے علاوہ کسی اور انجام تک لا کر چھوڑ دینا ممکن نہیں تھا۔ یہ تاریخ کی وہ inevitability ہے جس کے آگے ابوالمنصور کمال الدین بھی بے بس اور ابن الوقت بھی مجبور۔ بلکہ وہ کردار ہوتے ہوئے مجبور ہیں اور ہم جو فرضی کردار نہیں ہیں، اتنے ہی لاچار کہ جو دکھائے سو ناچار دیکھنا۔

نہ اس طرف نہ اُس طرف، ابن الوقت کے لیے کسی کنارے اُترنا بہت مشکل ہے۔ وہ ایک ہی وقت میں دو کشتیوں کا سوار ہے اور بیچ منجدھار میں موجود ہے اور ابن الوقت کی صورت میں یہ جنوبی ایشیا کے مسلمانوں کا ڈائلیما ہے جو نذیر احمد کے وقت سے لے کر آج تک حل نہیں ہوا بلکہ ہم تک آتے آتے اس میں ایک نیا زور پیدا ہو گیا ہے، ایک نیا اصرار (emphasis) اور اس بنیادی مسئلے کو ایک عمدہ ناول کا نفسِ مضمون (fabula) بنا دینے کی وجہ سے نذیر احمد اس قدر اہم ادیب ٹھہرتے ہیں۔ مولوی نذیر احمد دہلوی، احوال و آثار جیسی وقیع کتاب کے مصنف ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی، نذیر احمد کی تصانیف (oeuvre) میں ابن الوقت کا تعین مقام کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

ابن الوقت نذیر احمد کے فن کی بعض خوبیوں اور خامیوں کا مظہر اتم ہے۔ مقصدی شعور کا غلبہ،

نذیر احمد کی ناول نگاری کی سب سے بڑی خامی اور زندگی سے گہرا لگاؤ ان کے فن کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ ابن الوقت پر مقصدیت کی گرفت ان کے گزشتہ ناولوں سے زیادہ شدید ہے لیکن اس ہمہ گیر مقصدیت کے باوجود یہ ناول روحِ عصر کا مرقع اور اپنے عہد کا ایک عظیم رزمیہ ہے۔ اس کی عظمت کا انحصار، مصنف کے نظریات پر نہیں بلکہ زندگی کے مشاہدات اور معاشرے کے بنیادی مسائل کے حقیقت پسندانہ شعور و احساس پر ہے۔ یوں تو یہ خوبی ان کے ہر ناول میں موجود ہے لیکن ''ابن الوقت'' میں سب سے زیادہ نمایاں ہے کیونکہ اس کا تعلق خانگی زندگی کے بجائے قومی زندگی کے مسائل اور ایک خاص دور کے رجحانات سے ہے۔ یہاں ہمیں زمانے کی طوفان خیز موجوں میں ایک پورا معاشرہ ڈوبتا اُبھرتا اور الجھتا سلجھتا دکھائی دیتا ہے۔ ۹

اس بیان سے *ابن الوقت* کی اہمیت کا تنقیدی اندازہ لگایا جا سکتا ہے حالانکہ ڈاکٹر صاحب موصوف کی اس رائے سے اتفاق کرنا مشکل ہے کہ ابن الوقت اس لیے زیادہ نمایاں ہے کیونکہ اس کا تعلق خانگی زندگی کے بجائے قومی زندگی کے مسائل سے ہے۔ گویا خانگی زندگی سے سروکار نہ ہونا ناول کے لیے عیب ہو گیا۔ خدا معلوم وہ جین آسٹن کے ناولوں کو کیا کہیں گے جو خانگی زندگی سے قصداً باہر نہیں نکلتی اور اس کے باوجود اپنے معاشرے کے کئی تضادات کو بڑی خوبی سے واضح کر دیتی ہے۔ *توبۃ النصوح* میں نذیر احمد نے خانگی زندگی سے ہی ناول کا امرِ واقعہ قائم کیا ہے اور ایک گھر کی مشکلات میں قومی زندگی کے مسائل کا عکس نظر آنے لگتا ہے۔ نذیر احمد کے ایک صدی بعد اور ڈاکٹر صاحب موصوف کے زمانے میں خدیجہ مستور نے اپنے ناول *آنگن* میں ایک گھر کے مسائل میں اس دور کے مسائل کی عکاسی کی ہے۔ بہرطور خانگی زندگی اور قومی زندگی کو ناول نگار کی حد تک متضاد نہیں سمجھا جا سکتا۔ ڈاکٹر صاحب موصوف کی رائے کا وہ حصہ مجموعی طور پر بہت اہم ہے کہ جس میں وہ *ابن الوقت* کو اپنے عہد کا ایک عظیم رزمیہ قرار دیتے ہیں۔ اس میں شاید اتنے ہی اضافے کی گنجائش ہے کہ یہ رزمیہ جس کشمکش کی داستان ہے وہ ہمارے عہد میں بھی جاری و ساری ہے۔ ابن الوقت ہمارے زمانے اور ہمارے معاشرے کا کردار ہے کیونکہ نذیر احمد کا غدر ابھی ختم کہاں ہوا؟

وہ *توبۃ النصوح* ہو یا *ابن الوقت* ان ناولوں کی سیاسی و معاشرتی جہت نمائی کے لیے نذیر احمد کے فنی طریقۂ کار یا کرافٹ کی تحسین سے گزرنا، وہ چاہے کتنا ہی سرسری اور ابتدائی کیوں

نہ ہو، مجھے ضروری معلوم ہوتا ہے ورنہ اس کے بغیر ہم ان کتابوں کے سطحی اور یک رخے مطالعے کے پابند ہو کر رہ جائیں گے۔ چناں چہ *ابن الوقت* پر لکھنے والے بیش تر ناقدین نے اس مفروضے سے اپنا سروکار رکھا ہے کہ یہ ناول نذیر احمد نے سرسیّد احمد خان کی تردید یا مخاصمت میں لکھا ہے اور اس کا مقصد سرسیّد کے افکار و خیالات کا مذاق اڑانا ہے۔ اس اعتراض کا جواب ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی نے دیا ہے جن کے مطابق ''علی گڑھ تحریک کے بنیادی مقاصد کے بارے میں سرسیّد اور نذیر احمد کے درمیان ابتدا ہی سے فکری اتحاد موجود تھا...'' ڈاکٹر صاحب موصوف نے یہ بھی نوٹ کیا ہے کہ ''*ایامیٰ*' اور '*ابن الوقت*' میں 'خالص سوانحی عنصر کی رنگ آمیزی' مصنف کے دوسرے ناولوں کے مقابلے میں سب سے زیادہ ہے۔'' یہ سوانحی عنصر جس پیرائے میں ناول میں ڈھلتا ہے وہ بھی بجائے خود اہم ہے۔ ناول کی دوسری فصل کے عنوان میں یہ صراحت موجود ہے:

> ابن الوقت نے ۱۸۵۷ء کے غدر میں مسٹر نوبل ایک انگریز کو پناہ دی اور اس کے ساتھ ارتباط کا ہونا اور اس امر کی طرف منجر ہوا کہ ابن الوقت نے انگریزی وضع اختیار کر لی۔ ۱۰

تاریخی حوالے سے شروع ہو کر وہ اسباب و علل اس خلاصے میں سامنے آ گئے ہیں جو کردار کی تبدیلی کا باعث ہیں۔ انگریزی وضع اختیار کرنا ابن الوقت کا اصل بحران ہے۔ یہ فصل بھی بڑے معنی خیز انداز میں شروع ہوئی ہے:

> ابن الوقت کے وقائع عمری میں ایک واقعہ ایسا ہے کہ جس کو اس کی تبدیلِ وضع میں بہت کچھ دخل ہو سکتا ہے اور وہ ذرا قصہ طلب سی بات ہے۔ ۱۱

ناول کے لیے وقائع عمری کا استعمال محلِ نظر ہے اور ابتدائی دور کے انگریزی ناولوں کی رسوم سے مطابقت رکھتا ہے مگر 'وہ ذرا قصہ طلب سے بات' کا جواب نہیں۔ اسے محض محاوروں سے نذیر احمد کے شغف کا کرشمہ نہیں سمجھنا چاہیے بلکہ یہ فقرہ ناول کا جواز قائم کر رہا ہے اور ناول پیرائے کو ممکن بنا رہا ہے۔ وہ اپنے اسلوب بیان میں بطورِ بیان کار اپنے طریق کار کو پنہاں رکھتے ہیں اور میں تو اسے بھی ناول نگار کے طور پر ان کی فنی مہارت کا حصہ سمجھوں گا اور اگر یہ اصطلاح نذیر احمد کے لیے زیادہ اولوالعزم محسوس ہو تو میں اس فصل کے نفسِ مضمون کا حوالہ دوں گا جس کے بارے میں ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی اور دوسرے محقق اتفاق کرتے ہیں کہ یہ نذیر احمد کے اپنے ماجرے پر مبنی ہے۔ تفصیلات میں معمولی سی ترمیم کر کے نذیر احمد نے ناول کے مسالے کے طور پر واقعاتی بیان میں شامل کر دیا ہے۔ اپنے تجربے کو حسبِ ضرورت ردّ و بدل کے ساتھ استعمال کرنے کی یہ

صلاحیت ناول نگار کا وصف ہے اور داستان گویا تمثیل نگار کے طریقِ کار سے قدرے مختلف۔ غدر کا واقعہ ناول نگار نذیر احمد کے فنی کرافٹ کا جزو بن جاتا ہے۔ یہ ان کا میتھڈ بھی ہے اور ان کے معنی بھی، ہر دو عناصر کی یکجائی بطور ناول نگار ان کا کمالِ فن۔

ابن الوقت کی بدولت نذیر احمد غدر کے ایک اہم راوی اور بیان کار ٹھہرتے ہیں۔ اگر انہوں نے ''ابن الوقت'' کے علاوہ دوسری تصانیف نہ لکھی ہوتیں، تب بھی وہ اتنے ہی اہم راوی قرار پاتے۔ ان کی اس امتیازی حیثیت میں مصائبِ غدر کی حیثیت ضمنی اور ثانوی ہے اور وہ اس ضمن میں ان کے امتیاز میں کوئی خاص اضافہ نہیں کرتی۔ الٹا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نذیر احمد نے ترجمہ کرنے کے لیے اس کتاب کا انتخاب کیوں کیا؟ ولیم ایڈورڈس کی اپنی کتاب اصل حیثیت ہمیں اس ترجمے کے محرک کے بارے میں زیادہ نہیں بتاتی۔ ولیم ایڈورڈس کے جو حالات ان کی دو کتابوں سے معلوم ہوتے ہیں ان کے مطابق وہ ۱۸۵۷ء میں غدر پڑنے سے پہلے بدایوں کے کلکٹر اور مجسٹریٹ تھے۔ انہوں نے یکم جون ۱۸۵۷ء سے لے کر ۲۰ اگست ۱۸۵۷ء تک اپنی ڈائری لکھی جو وہ ان حالات و واقعات میں مبتلا ہونے کے باعث موقع ملنے پر اور وقفے وقفے سے لکھتا رہا۔ ''ذاتی خطرات اور بہت اندیشوں کے درمیان۔'' ہندوستان سے واپس چلے جانے کے بعد اس نے ان اوراق پر نظرِ ثانی کرنے کے بعد کتابی شکل دی:

Personal Adventures during the Indian Rebellion

in Rohilcund, Futtehghur and Oude

اس نام نامی کے تحت یہ کتاب لندن سے ۱۸۵۸ء میں شائع ہوئی اور اسے خاصا پسند کیا گیا۔ اس کے تقریباً دس برس بعد ایڈورڈس نے اپنی خودنوشت قدرے تفصیل کے ساتھ لکھی۔ یہ خودنوشت *Reminiscences of a Bengal Civilian* کے نام سے ۱۸۶۸ء میں لندن سے شائع ہوئی۔ اس کتاب کے آخری باب میں ایڈورڈس نے ۱۸۵۷ء کے واقعات پر اپنے غور و فکر کے نتائج وضاحت کے ساتھ تحریر کیے ہیں۔ ایڈورڈس کے مطابق غدر کے پسِ پشت دراصل مغل سلطنت کی بحالی کے لیے ایک منظم سازش موجود تھی۔

ولیم ایڈورڈس ان سینکڑوں چھوٹے بڑے انگریز افسروں میں سے ایک تھا جنہوں نے ۱۸۵۷ء کے واقعات سے پہلے ہندوستان کے مختلف علاقوں کا نظم و نسق سنبھالا ہوا تھا اور جنہوں

نے ان واقعات سے پہلے ان علاقوں کی تاریخ و جغرافیہ، مقامی باشندوں کی بود و باش اور عادات کے بارے میں اور پھر ہنگاموں کے دوران اپنی کیفیات کے بارے میں ایسی تفصیلی دستاویزات چھوڑی ہیں جو بے حد دل چسپ مطالعے کا موضوع ہیں۔ یہاں یہ کہنا بھی ضروری ہوگا کہ ایڈورڈس کا یہ روزنامچہ اس دور کی ایسی بہت سی دستاویزات سے کسی طور ممتاز نہیں۔ اتفاق سے اس کتاب کا کوئی تذکرہ یا حوالہ ولیم ڈیل رمپل کی وقیع و مبسوط کتاب *The Last Mughal* میں موجود نہیں ورنہ اس میں انگریزی کی بلا مبالغہ سینکڑوں کتابوں کے حوالے آئے ہیں۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر نذیر احمد نے اس کتاب کو ترجمے کے لیے بھلا کیوں منتخب کیا؟

اس ترجمے کی پہلی اشاعت منشی نول کشور کی طرف سے ۱۸۶۳ء میں عمل میں آئی اور اس اشاعت کے سرورق کی عبارت میں یہ صراحت موجود ہے:

> یہ ترجمہ بہ پاس خاطر بابو شیو پرشاد صاحب — مولوی نذیر احمد نے کیا۔ [۱۲]

اس بظاہر سادہ سے جملے میں مصلحت اور استحصال کی ایک اَن کہی کہانی بھی پوشیدہ ہے اور ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی کو اس کے پیچھے ایک شاطرانہ چال نظر آتی ہے:

> نذیر احمد نے بابو شیو پرشاد صاحب، انسپکٹر مدارس کی فرمائش سے اس کا انگریزی سے اردو میں ترجمہ کیا۔ بابو صاحب مہاسبھائی ذہنیت کے ہندو تھے۔ دیوناگری حروف اور ہندی زبان کو سرکاری دفاتر میں رائج کرنے کی تحریک کے ابتدائی مبلّغوں میں ان کا شمار ہوتا ہے۔ محکمۂ تعلیم کی ملازمت کے زمانے میں نذیر احمد بھی ان کے متعصّبانہ رویے کے شاکی تھے۔ اس روزنامچے کے ترجمے کی فرمائش بہ ظاہر نذیر احمد کی صلاحیتوں کا اعتراف تھا لیکن اس مربیانہ التفات میں بھی ایک مصلحت پوشیدہ تھی۔ [۱۳]

اس مصلحت کو غدر کے دوران بدایوں اور روہیل کھنڈ کی صورتِ حال میں بعض مقامی ہندو اور مسلمان عمائدین کے طرزِ عمل میں تفاوت سے منسلک کرتے ہوئے ڈاکٹر صاحب مزید لکھتے ہیں:

> مصائبِ غدر کے مصنف نے جن لوگوں کی خیر خواہی کو سراہا ہے وہ سب ہندو ہیں۔ کتاب میں جابجا ہردیو بخش کی غیر متزلزل وفاداری، سیتا رام کے جذبۂ ایثار و ہمدردی، ٹھاکر ہردیو سنگھ کی حمایت و دست گیری اور وزیر سنگھ اردلی کی جاں بازی کا ذکر ہے۔ اس کتاب سے بابو شیو پرشاد کی دل چسپی کا سبب یہی تھا کہ ایک انگریز حاکم کی ڈائری ان کے ہم قوموں کی

خیر خواہی، سرکار کے ثبوت کے لیے ایک مستند دستاویز ہے۔ [۱۴]

اس تجزیے کے مطابق بابو شیو پرشاد نے اپنے مقاصد کی تکمیل کی خاطر ترجمے کے لیے اُکسایا تو نذیر احمد کے اپنے محرّکات بھی فوری طور پر سامنے آ گئے:

نذیر احمد کو ترجمے کی چاٹ اور ادبی شہرت کی امنگ نے کتاب کے ترجمے کے لیے فی الفور آمادہ کرلیا۔ [۱۴]

بادی النظر میں محض ترجمے کی چاٹ عجیب سی بات معلوم ہوتی ہے لیکن اسے یکسر مسترد نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے کہ نذیر احمد نے *تعزیراتِ ہند* اور اس کے بعد *رسالۂ تاج پوشی* جیسی کتاب کا بھی ترجمہ کر ڈالا تھا جس کا مقصد سرکاری خوش نودی کے سوا اور کیا ہوگا۔ کیا ڈاکٹر صاحب اسی خواہش کو ''ادبی شہرت کی امنگ'' سے وابستہ کر رہے ہیں؟ ان سوالوں کا حتمی جواب تو معلوم نہیں ہوسکتا تاہم قرآئن یہ بتاتے ہیں کہ اشاعت کے بعد اس کتاب سے مترجم کا التفات کم ہوتے ہوئے برائے نام بھی نہ رہا۔

بعد میں اُنہیں ہوش آیا۔ اگر ان کا بس چلتا تو اس کے دوسرے ایڈیشن کی نوبت نہ آتی۔ لیکن ''حقِ ترجمہ اس کتاب کا بحقِ نول کشور پریس محدود'' تھا۔ کتاب دوبارہ چھپی لیکن مترجم کے تبرّی کا یہ اثر ضرور ہوا کہ اس کا نام دہلوی کی نسبت اور دیگر ضروری سوابق ولواحق کے بغیر خفی قلم سے سرورق کے بالائی گوشے پر یوں لکھا گیا: ''مترجمہ جناب مولوی نذیر احمد صاحب''۔ نذیر احمد نے کئی لیکچروں میں اور خصوصاً درباری لیکچر میں اپنی تمام تصانیف حتّیٰ کہ چھوٹے چھوٹے رسالوں کا بھی ذکر کیا ہے لیکن *مصائبِ غدر* کا نام نہیں لیا۔

اس ترجمے کی تمام تر ذمّہ داری بابو شیو پرشاد یا ان کی مخصوص ذہنیت کے سر ڈالنے سے پہلے خود بابو شیو پرشاد اور ان کے ''پاسِ خاطر'' کے بارے میں بعض تفصیلات کو یہاں دہرانا غالباً غیر ضروری نہ ہوگا۔ بابو شیو پرشاد نذیر احمد کی کہانی کے ضمنی کردار سہی جو ایک مرحلے کے بعد اس کہانی سے رُخصت ہو جاتے ہیں مگر اپنی موجودگی کے مرحلے پر ان کی حیثیت موضوعِ قصہ پر خاطر خواہ اثر ضرور مرتّب کرتی ہے۔ ان کے بارے میں مندرجہ ذیل معلومات اور حوالے میں نے ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی کی محولہ بالا کتاب میں مختلف مقامات پر ان کے تذکرے سے کسی قدر مکمل تصویر بنانے کی کوشش میں اخذ کیے ہیں:

بابو شیو پرشاد انسپکٹر مدارس اور ہندی و اردو میں تاریخ و جغرافیہ پر کئی درسی کتابوں کے مصنف

تھے۔ مہاراجہ بنارس سے تعلق کی بنا پر حکّام رس بھی تھے۔ بعد میں سر سیّد کے ساتھ گورنر جنرل کی کونسل کے ممبر ہو گئے۔ راجہ اور سی۔ ایس۔ آئی کا خطاب ملا۔ مصنف *حیات النذیر* نے لکھا ہے کہ وہ سخت متعصب ہندو تھے۔ [۱۶]

بابو شیو پرشاد کی عصبیت اور اُردو سے مخاصمت کا ذکر گارساں دتاسی کے *مقالات* میں بھی آیا ہے (*مقالات* حصہ اوّل۔ ۱۶۰، ۴۶) اُردو سے مخاصمت کا یہاں ظاہر ہے کہ مطلب ہے ہندی (دیوناگری) کے لیے عملی سرگرمی۔ بابو شیو پرشاد کی رائے نذیر احمد کے لیے وقعت رکھتی ہوگی اور ان کو بھی نذیر احمد کی افتادِ طبع کا تھوڑا بہت اندازہ ہوگا، اس لیے کہ انہی کی فرمائش پر نذیر احمد نے ایسپ کی چند حکایات کا ترجمہ کیا جو بعد میں *منتخب الحکایات* کا پیش خیمہ ثابت ہوا، نذیر احمد کی تصنیفی زندگی کی پہلی منزل۔ اس کے باوجود نذیر احمد نے اپنے ایک لیکچر میں یہ بھی کہا:

یہ بات بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ میں نے بابو صاحب کی ماتحتی میں ۱۲۰ روپے ماہوار کی انسپکٹری سے تنگ آ کر ۸۰ روپے ماہوار کی ڈپٹی انسپکٹری منظور کر لی تھی۔ [۱۷]

ڈاکٹر صاحب کے درج کیے ہوئے ان حوالوں کے ساتھ ساتھ یہ بھی ملحوظِ خاطر رکھنا چاہیے کہ بابو شیو پرشاد سے سر سیّد احمد خان کی اچھی رسم و راہ تھی اور سر سیّد نے اپنے پوتے کی تقریب میں نہ صرف ان کو مدعو کیا تھا بلکہ اپنے نزدیک بٹھایا تھا۔ سر سیّد سے یہ ربط خاص اس بات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ شیو پرشاد کی ذہنیت کے بارے میں اعتراض بڑی حد تک یک رخی اعتراض معلوم ہوتا ہے۔ شیو پرشاد بھی انگریزوں کی پالیسی کے کارندے تھے اور اسی طرح اپنی ابتدائی دور کی کتابوں میں نذیر احمد *امپیریئل ایجنڈا* کو فروغ دینے کے لیے کوشاں تھے۔ *مصائبِ غدر* کے ترجمے کی اشاعت اور اس کام کے لیے نذیر احمد کی رضامندی اسی حکمت عملی میں ان کی شراکت کا شاخسانہ ہے۔

اس موضوع پر لکھی جانے والی اکثر دوسری کتابوں کی طرح ایڈورڈس کا احوالِ واقعی غدر کے واقعات میں انگریزوں کی مشکلات و تکالیف کا ایسا بیان ہے جسے شخصی انداز نے مزید اثر انگیز بنا دیا ہے۔ ایسی کتابوں کی ترتیب و اشاعت جہاں ان حقائق کو عام پبلک کے سامنے پیش کر کے رپورٹنگ اور خبر رسانی کا فوری مقصد پورا کرنا تھا وہاں اسی وسیلے سے ہندوستان میں برطانوی استعماریت کے دور رس مقاصد کی تکمیل بھی مقصود تھی کہ ایسے ذاتی احوال کی اشاعت عوام النّاس کی رائے کو مزید سازگار بناتی تھی کہ ہندوستان میں برطانوی اقتدار کو وسیع تر اور مستحکم

کیا جائے اور اس اقتدار کی راہ میں مزاحم مقامی باشندوں کے قتل و غارت گری کو روا رکھا جائے۔ چناں چہ *ابن الوقت* میں نوبل صاحب کے روزنامچے کا بھی ذکر ہے اور نذیر احمد نے یہ بھی لکھا ہے:

> اگر انگریز کے ایک قطرۂ خون کے عوض ہندوستانیوں کے خون کی ندیاں بہادی جائیں تو بھی ان کی پیاس نہ بجھے۔ ۱۸

غدر کے فاتح انگریزوں کے ہاتھوں خون کی یہ ندیاں خوب بہیں اور ان کی پیاس کو تازہ تر رکھنے کے لیے بہت سے روزنامچے موجود تھے بلکہ ''ورناکیولر'' میں منتقل ہوکر یہ روزنامچے ہندوستانی رعیت کو آئینہ دکھا سکتے تھے کہ جو کچھ ہو رہا ہے اس کا کس درجے جواز موجود ہے اور وہ کس قدر مذموم حرکتوں کے سزاوار ہیں۔

یہ امر معلوم ہے کہ نذیر احمد نے اپنی ابتدائی اور مشہور ترین کتابیں انگریزی اقتدار کے محکمۂ تعلیم کے بنا کردہ انعامی مقابلوں کے لیے تصنیف کیں۔ یہ اندازہ لگانا بھی مشکل نہیں ہے کہ ان کتابوں کا پیرایہ اخلاقی و تہذیبی درسیات کے مقاصد کو سامنے رکھتے ہوئے وضع و اختیار کیا گیا۔ چودھری محمد نعیم نے اپنے اہم مقالے ''نذیر احمد کا انعامی ادب'' میں ان کتابوں کی وجۂ تصنیف اور ان کے اخلاقی درسیات کے نمونے کا تفصیل کے ساتھ جائزہ لیا ہے۔ نعیم صاحب کے نقل کردہ اعلانات کے مطابق دیسی زبانوں میں عورتوں کی تعلیم اور مسلمانوں کی تعلیم کا خاص تذکرہ موجود ہے۔ نذیر احمد کی کتابیں گویا اسی سانچے میں ڈھالی گئی تھیں۔

نعیم صاحب کے مقالے میں ضمنی طور پر سہی ایک بڑا اہم نکتہ یہ سامنے آیا ہے کہ دلّی کالج جس نے نذیر احمد کی ذہنی زندگی اور ادبی مزاج پر بڑا گہرا اثر ڈالا، اور طرح کی کتابیں تیار کروا رہا تھا جبکہ فورٹ ولیم کالج کی کتابیں جن کی ہمارے ادبی معاشرے میں زیادہ شہرت ہوئی، اس سے زیادہ اوائلی درجے کی تھیں اور دونوں میں ایک طرح کا تضاد نمایاں تھا جس کی نشان دہی ہمارے ناقدین اور محققین نے بالعموم نہیں کی ہے۔ نعیم صاحب نے لکھا ہے:

> یہ ایک دل چسپ بات ہے کہ ٹھیک اسی وقت جب کہ ''مرحوم دلّی کالج'' میں دیسی لوگوں کی تعلیم کے لیے نیچرل تھیالوجی، تاریخ انگلستان، عملی علمِ ہندسہ، پولیٹکل اکانومی، انتخاب پلوٹارک وغیرہم جیسی کتابیں ترجمہ ہو رہی تھیں، انگریز افسران کو زبان و آدابِ اہلِ ہند سے باخبر کرنے کے لیے گلستانِ سعدی، باغ و بہار، داستانِ امیر حمزہ، شکنتلا، سنگھاسن بتیسی جیسی کتابیں اردو میں ترجمہ کروا کر استعمال کی جا رہی تھیں۔ دلّی کالج کے لوگ ''علم'' پھیلانا

> چاہتے تھے جبکہ فورٹ ولیم کالج کا مقصد، بقول جان گل کرسٹ یہ تھا کہ 'ہندوستان میں اس طرح کا مفید اور دل چسپ ادب مہیا کر دیا جائے جو اسے (ہندوستانی) دیسی لوگوں کی نظر میں وہ رتبہ دے دے جو ایک باشعور اور باحوصلہ قوم میں اس کو بہت پہلے حاصل ہو چکا ہوتا۔' فورٹ ولیم کا رخ ماضی کی طرف زیادہ تھا۔ دلّی کالج کی نظر حال اور مستقبل پر تھی۔ ۱۹

یہ تفریق صرف دو تعلیمی اداروں کی پالیسی کا سوال نہیں ہے بلکہ دراصل ایک بنیادی خلیج کی طرف نشان دہی کرتی ہے کہ جس نے اردو زبان و ادب کی سماجی صورتِ حال پر گہرا اور بیش تر اوقات منفی اثر مرتب کیا۔ نعیم صاحب نے اس تجزیے کے منطقی انجام تک نہیں پہنچایا، تاہم انہوں نے اس ضمن میں یہ ضرور لکھا ہے:

> جیسے جیسے تعلیم کا بنیادی مقصد نوکری قرار پاتا گیا ادب یعنی لٹریچر اور علم یعنی سائنس کے درمیان ایک دیوار کھڑی ہوتی گئی۔ جس کی تعمیر میں نئے تعلیم یافتہ لوگوں نے بھی بڑا حصہ لیا۔ ساتھ ہی ساتھ وہ رویہ بھی بڑھتا گیا جس کے زیرِ اثر اردو کو اردو والوں کی نظر میں وہ رتبہ اب بھی پوری طرح نہیں حاصل ہو سکا ہے، جس کی خواہش کا اظہار جان گل کرسٹ نے کیا تھا۔ ۲۰

غرضیکہ اردو ادب کو ایک مختلف اور نیا اور استعماری افادیت کے مطابق رُخ دینے کی کوشش کے ثمرات کا سلسلہ آج تک جاری ہے۔ اس انعامی ادب کے فیض یافتگان میں ہم سبھی شامل ہیں اور مصائبِ غدر کا سلسلہ ہنوز جاری ہے۔

نعیم صاحب کے مقالے کے بنیادی مفروضے (hypothesis) کے حوالے سے اس بات کی نشان دہی ضروری ہے کہ نذیر احمد نے انگریزوں کی تعلیم و درسیاتی پالیسی کے مطابق کتابیں لکھیں اور اس نمونے یا ماڈل میں اپنی اسلوبیاتی اور معنیاتی اُپج کا اظہار کیا جو بتدریج اس انعامی مقصد کو overtake کر گیا، چناں چہ اس انعامی ماڈل کی ضرورت کے باوجود *مراۃ العروس* سے *توبۃ النصوح* میں فرق نمایاں ہے۔ مولوی بشیر الدین احمد نے *ابن الوقت* کے بارے میں لکھا ہے کہ:

> یہ کتاب گورنمنٹ میں نہ پیش کی گئی نہ انعام ملا۔ لیکن اس سے کتاب کی کسی قسم کی تنقیص نہیں ہوئی بلکہ مرحوم کی بہترین تصنیف خیال کی جاتی ہے۔ ۲۱

اب معاملہ الٹا ہے۔ انعام ملنا مشکوک ٹھہرتا ہے اور انعام نہ ملنے میں تنقیص نہیں بلکہ

یہی وجۂ افتخار ہے۔ اپنے غدر سے چلتے ہوئے نذیر احمد کہاں تک پہنچے۔ انعامی اور اخلاقی نمونوں سے نذیر احمد آگے بڑھ گئے لیکن مصائبِ غدر ان کے لیے ایک چھوڑی ہوئی منزل ہی رہے۔ انہوں نے دلّی کی جاں کنی اور مغلیہ سلطنت کا بکھراؤ اپنی آنکھوں سے دیکھا لیکن اس کا براہِ راست تذکرہ اور کہیں نہیں ملتا۔ انہوں نے ایڈورڈس پر گزرنے والے مصائب کا روزنامچہ تو اردو میں منتقل کر دیا لیکن خود ہندوستانیوں پر جو ستم ٹوٹا اس کے بارے میں وہ خاموشی کی اس سازش میں شریک ہیں جو بابو شیو پرشاد یا اس قسم کے کسی اور شخص کی سازش سے زیادہ گمبھیر تھی، کی مرتب کردہ *فغانِ دہلی* کی منظومات اور خواجہ حسن نظامی کی *بیگمات کے آنسو* میں جمع کردہ انفرادی داستانوں جیسی اکّا دُکّا استثنائی مثالوں کے علاوہ اردو میں ایک طویل خاموشی ہے کہ جس میں غدر کے بارے میں مقامی اور دیسی لوگوں کے احوال کم ہی ملتے ہیں۔ غالب کے خطوط اور ظہیر دہلوی کی *داستانِ غدر* جیسی انفرادی داستانیں موجود ہیں مگر نہ تو جنگ کے پیمانے کا اندازہ ہوتا ہے اور نہ کوئی مجموعی تصویر بنتی ہے۔ جہاں تک پہلی بات کا تعلق ہے تو یہ طے شدہ بات ہے کہ ۱۸۵۷ء کی جنگ کسی بھی یوروپی نوآبادیاتی طاقت کے سامنے آنے والا سب سے بڑا جنگی چیلنج تھا۔ رہ گئی نقصان کی مجموعی تصویر تو یہ امر اب بھی تصفیہ طلب ہے۔ ہندوستانی مؤرخ امریش مسرا کی حال ہی میں شائع ہونے والی کتاب War of Civilizations: India AD 1857 میں تخمینہ لگایا گیا ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد سے دس سال کے عرصے میں ۱۰ ملین (ایک کروڑ) کے لگ بھگ افراد موت کے گھاٹ اتارے گئے۔ جہاں بعض دوسرے مؤرخین نے مسرا کے اندازے سے اختلاف کیا ہے وہیں مسرا کے اخذ کردہ اس نتیجے سے اختلاف کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ کے بہی کھاتے میں کہیں اندراج نہیں کہ کتنے ہندوستانی مار ڈالے گئے۔ انگریز سلطنت کے ریکارڈز فاتحین کی تفصیلات سے بھرے ہوئے ہیں اور ہندوسانیوں کی اتنی بڑے پیمانے پر موت کو راز ہی رکھا گیا۔ نذیر احمد بھی اسی طرح *مصائبِ غدر* کے باوجود غدر کے بارے میں کم احوال ہیں۔

مصائبِ غدر جیسی کتابوں نے یہ کردار ضرور ادا کیا کہ انگریزی پبلک کے سامنے اپنے ساتھی افسروں کی مصیبتیں بیان کر کر کے انتقام اور غارت گری کی خواہش کو زندہ رکھا جو استعماریت کے عملی اقدامات کی راہ ہموار کرتی ہے۔ عام اخبار بین پبلک ہی نہیں، اس عہد میں انگریزوں کے مایۂ ناز ادیب و دانش ور بھی انہی خطوط پر سوچتے رہے۔ چارلس ڈکنز کے ہاں اس روّیے کی مثال

دیکھیے۔ اس نے لکھا[۲۲]:

> I wish I were the Commander in Chief of India ... that I considered my holding that appointment by the leave of God, to mean that I should do my utmost to exterminate the race

کتنے آرام سے وہ ایک پوری نسل کو تہِ تیغ کرنے کی بات کہہ گزرتا ہے۔ یاد دلانے کی ضرورت نہیں کہ یہ وہی ڈکنز ہے جو اپنے ایک ناول میں ایک معصوم بچے لٹل نیل کی موت کے بیان پر آہوں اور سسکیوں کا طوفان برپا کر دیتا ہے اور اس موت پر خود روتے روتے پوری قوم کو آنسوؤں میں ڈبو دیتا ہے۔ یہی ادیب ایک پوری نسل کی ہلاکت کی خواہش بڑے فخر کے ساتھ قلم بند کر دیتا ہے، اس لیے کہ وہ مقامی باشندے تھے، استعماری سلطنت کے غلام۔ ائمہ سلطنت کی یہ خواہش ان کے بعض وفادار سبجیکٹ افراد میں بھی نظر آتی ہے، اس رعایت کے ساتھ کہ پوری نسل تو نہیں ہاں خاص بڑی تعداد میں لوگ ضرور موت کے گھاٹ اتارے جا سکتے ہیں، اس لیے کہ وہ (یا ان جیسے لوگ) انگریزوں پر ظلم کرنے کے ذمّہ دار تھے۔ ڈکنز کی خون آشام خواہش اور نذیر احمد کے *مصائبِ غدر* کے احوال میں براہِ راست تعلق کی سیدھی لکیر موجود ہے جس سے روگردانی کی کوئی صورت نذیر احمد کے ہاں نظر نہیں آتی۔ اب نوآبادیاتی رویّوں کے مطالعے کے لیے انگریزی کے ادیبوں میں تلاش و تفحص کی ضرورت نہیں رہی کیونکہ اس رویّے کی واشگاف مثالیں ہمارے ادیبوں کے ہاں سے وافر مقدار میں مل جائیں گی اور نذیر احمد اس کی بیّن مثال ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ مولوی بشیر الدین، مرتبہ، لیکچروں کا مجموعہ، جلد دوم (دہلی: ۱۹۱۸ء)، ۲۲۴۔
۲۔ بشیر الدین، لیکچروں کا مجموعہ، ۴۳۲۔
۳۔ بشیر الدین، لیکچروں کا مجموعہ، ۲۳۴۔
۴۔ مولوی نذیر احمد، *ابن الوقت* (لاہور: نیشنل پبلشر، ۱۹۸۷ء)، ۳۴۔
۵۔ احمد، *ابن الوقت*، ۲۳۔

۶۔ احمد، *ابن الوقت*، ۲۵۔

۷۔ احمد، *ابن الوقت*، ۲۲۔

۸۔ احمد، *ابن الوقت*، ۴۳۔

۹۔ افتخار احمد صدیقی، *مولوی نذیر احمد دہلوی ۔ احوال وآثار* (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۱ء)، ۱۲۴۔

۱۰۔ احمد، *ابن الوقت*، ۴۲۔

۱۱۔ احمد، *ابن الوقت*، ۴۲۔

۱۲۔ صدیقی، *مولوی نذیر احمد دہلوی_ احوال وآثار*، ۱۷۶۔

۱۳۔ صدیقی، *مولوی نذیر احمد دہلوی_ احوال وآثار*، ۱۷۲۔

۱۴۔ صدیقی، *مولوی نذیر احمد دہلوی_ احوال وآثار*، ۱۷۸۔

۱۵۔ صدیقی، *مولوی نذیر احمد دہلوی_ احوال وآثار*، ۱۷۸۔

۱۶۔ صدیقی، *مولوی نذیر احمد دہلوی_ احوال وآثار*، ۱۷۶۔

۱۷۔ سی ایم نعیم، *تحفۃ السرور*، مرتبہ، شمس الرحمٰن فاروقی (دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۵ء)، ۳۷۔

۱۸۔ احمد، *ابن الوقت*، ۱۴۴۔

۱۹۔ سی ایم نعیم، *تحفۃ السرور*، مرتبہ، شمس الرحمٰن فاروقی (دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۵ء)

۲۰۔ سی ایم نعیم، *تحفۃ السرور*، مرتبہ، شمس الرحمٰن فاروقی (دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۵ء)

۲۱۔ بشیرالدین، *لیکچروں کا مجموعہ*، ۲۳۴۔

۲۲۔ Peter Scheckner, ed. ***An, Anthology of Chartist Poetry: Poetry of the British Working Class, 1830s-1850s*** **(London: Associated University Presses, 1989), 53.**

مآخذ

بشیرالدین، مولوی ۔ مرتبہ *لیکچروں کا مجموعہ* ۔ جلد اوّل ۔ دہلی: ۱۹۱۸ء۔

بشیرالدین، مولوی ۔ مرتبہ *لیکچروں کا مجموعہ* ۔ جلد دوم ۔ دہلی: ۱۹۱۸ء۔

صدیقی، افتخار احمد ۔ *مولوی نذیر احمد دہلوی_ احوال وآثار* ۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۱ء۔

نذیر احمد، مولوی ۔ *ابن الوقت* ۔ لاہور: ٹیکنکل پبلشر، ۱۹۸۷ء۔

نعیم، سی ایم *تحفۃ السرور* ۔ مرتبہ شمس الرحمٰن فاروقی ۔ دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۵ء۔

Scheckner, Peter, ed. ***An Anthology of Chartist Poetry: Poetry of the British Working Class, 1830s-1850s*****. London: Associated University Presses, 1989.**

محمود الحسن بزمی*

ہیر وارث شاہ
کا ایک منظوم اردو ترجمہ — تحقیقی جائزہ

وارث شاہ پنجابی صوفی شعرا میں سرِ فہرست ہیں اور ان کی تصنیف *ہیر وارث شاہ* کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے۔ بین لاقوامی شہرت کی حامل اس تصنیف کے متعدد زبانوں میں تراجم ہو چکے ہیں۔ اُردو زبان میں بھی اس کے منظوم تراجم ہو چکے ہیں۔ جن کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ترجمہ نگاران وارث شاہ کے زمانے کی پنجابی زبان سے مکمل آگاہی نہیں رکھتے اس وجہ سے اکثر اوقات وہ غلط ترجمہ کر جاتے ہیں۔ زیرِنظر مضمون میں *ہیر وارث شاہ* کے صرف ایک منظوم اُردو ترجمے از عبدالوحید مجاہد یکتا کا جائزہ لیا جائے گا تاکہ اندازہ کیا جا سکے کہ ترجمے میں کہاں کہاں نارسائی ہے اور کہاں کہاں ترجمہ نگار اصل مفہوم سے دور جا پڑے ہیں۔

ہیر وارث شاہ کے منظوم اردو تراجم میں سے صرف محمد عبدالوحید مجاہد یکتا کا ایسا ترجمہ ہے جو مکمل ہے۔ یکتا نے منظوم ترجمہ *ہیر وارث شاہ* ۱۹۶۹ء میں مکمل کیا جو پہلی بار ۱۹۷۶ء میں وارث شاہ اکیڈمی، کراچی نے شائع کیا۔ اردو مثنوی کی بحر متقارب مزاحف (فعولن، فعولن، فعولن، فعو) میں اس ترجمے کے ۸۰۲۴ (آٹھ ہزار چوبیس) اشعار ہیں۔ کتاب کے شروع میں صفحہ اسے ز تک محمد عظیم الدین محبت کا ۶ مارچ ۱۹۷۶ء کا تحریر کردہ مقدمہ ہے جس میں انہوں نے *ہیر وارث شاہ* کی اہمیت، یکتا اور اُن کے اس ترجمے کی اہمیت وافادیت پر روشنی ڈالی ہے۔ اس کے بعد صفحہ ''ح'' سے ''ی'' تک تین صفحات پر مشتمل خواجہ عبدالعلی صدیقی نقشبندی القادری کا اسی بحر (مثنوی کی) میں

* محمود الحسن بزمی، اُستاد شعبہ پنجابی، جی سی یونیورسٹی، لاہور۔

منظوم ''تعارف'' ہے جس میں انہوں نے یکتا، اُن کے اساتذہ اور پھر اس ترجمے کے بارے میں منظوم اظہار خیال کیا ہے۔ اس ''تعارف'' کے آخری شعر میں تاریخِ ترجمہ نکالی گئی ہے۔

اس کے بعد صفحہ ا سے منظوم ترجمہ ہیر وارث شاہ شروع ہو جاتا ہے جو صفحہ ۴۸۳ پر ختم ہوتا ہے۔ مکمل ہیر وارث شاہ کے اس منظوم ترجمے کے اختتام کے بعد اسی صفحے کے آخر میں میر نذیر علی نذر کاکوروی (مرحوم) کا قطعہ تاریخ برزیرِ نظر منظوم اردو ترجمہ، ہیر وارث شاہ ہے۔

مجاہد یکتا نے اُردو مثنوی کی بحر متقارب مزاحف (فعولن، فعولن، فعولن، فعو) میں یہ بڑا کامیاب ترجمہ کیا ہے۔ مترجم کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان کی مادری زبان پنجابی ہے نہ خطۂ پنجاب سے اُن کا ابتدائی اور گہرا تعلق۔ کتاب کے مقدمے میں محمد عظیم الدین محبت نے یکتا کے جو مختصر حالات درج کیے اُن سے یہی اندازہ ہوتا ہے کہ یکتا نے پنجابی زبان باقاعدہ طور پر سیکھی ہے اور اس میں اس قدر قدرت حاصل کی کہ پنجابی کے شاہ کار ہیر وارث شاہ کا ترجمہ کر لیا۔ وہ لکھتے ہیں:

> حضرت علامہ عبدالوحید مجاہد یکتا ۱۲۸پریل ۱۸۹۸ء میں (کو) حیدرآباد دکن میں پیدا ہوئے۔ علوم مشرقیہ کی تحصیل علامہ سید اشرف شمسی، علامہ سید جلال الدین ید اللّہی اور مولوی علی حیدر طباطبائی لکھنوئی سے کی۔ مولوی سید حیدر الدین رضی دہلوی سے عروض اور اُردو پڑھی۔ ادیب فاضل کا امتحان حیدر الدین رضی سے تعلیم حاصل کر کے دیا۔ ۱۹۶۵ء میں کراچی آ گئے۔ یہاں ۶۷ سال کی عمر میں عبدالرحمٰن صوفی گجراتی سے پنجابی زبان سیکھی۔ پونے دو سال میں پنجابی زبان پر اس قدر عبور حاصل کر لیا کہ وارث شاہ کی ہیر رانجھا کا ترجمہ کر دیا۔ دو سال تک ہیر کے گیسو سنوارنے کے بعد ۴-اپریل ۱۹۶۹ء کو مترجم نے آٹھ ہزار چوبیس موتیوں کی مالا رانجھے کے گلے میں پہنا دی۔[۱]

کوشش کے باوجود مجاہد یکتا کے اس سے زیادہ حالات کافی الوقت کوئی سراغ نہیں ملا۔ اُردو کا جامع *انسائیکلو پیڈیا*[۲]، *خفتگاں کراچی*،[۳] *پاکستانی اہل قلم کی ڈائریکٹری*،[۴] اور انٹرنیٹ وغیرہ پر بھی کہیں ان کے مزید سوانحی حالات نہیں مل سکے۔

زیرِ نظر کتاب ہیر وارث میں مترجم کا کوئی پیش لفظ یا دیباچہ شامل نہیں۔ اس وجہ سے کہیں بھی ذکر نہیں آ سکا کہ ترجمہ کرتے وقت مترجم کے پیشِ نظر ہیر وارث شاہ کا کون سا ایڈیشن

رہا۔ مقدمہ نگار نے بھی یہ صراحت کہیں نہیں کی۔ ۱۹۶۹ء میں ترجمہ مکمل ہوا، اس سے بہت پہلے، شیخ عبدالعزیز کی مرتبہ ہیر وارث شاہ ۱۹۶۰ء میں پہلی بار اور پھر ۱۹۶۵ء میں دوسری بار لاہور سے شائع ہو چکی تھی۔ اسی دوران میں ۱۹۶۳ء میں ڈاکٹر فقیر محمد فقیر کی مرتب کردہ ہیر بھی شائع ہو چکی تھی لیکن یکتا کے ترجمے سے موازنہ کرنے سے اندازہ ہوا کہ مذکورہ مرتبہ دونوں ایڈیشنوں میں سے کوئی بھی ان کے سامنے نہیں رہا۔ عنوانات، ترتیب اشعار اور متن میں خاصا اختلاف پایا جاتا ہے۔ اس ترجمے سے پہلے اور کسی قدر بعد میں بھی پیراں دتہ کی مرتبہ *اصلی تے وڈی ہیر* کو خاص شہرت حاصل رہی اور یہ کئی مطابع سے بار ہا بغیر تاریخ اشاعت تبدیل کیے چھپتی رہی۔ خود پیراں دتہ کے مختلف ایڈیشنوں میں عنوانات، ترتیب اشعار اور متن میں بہت بُعد اور اختلافات پائے جاتے ہیں۔ مترجم کے ترجمے کو صحیح تناظر میں جانچنے کے لیے اصل کی تلاش اور حصول بنیادی تقاضا ہے۔ اس تلاش اور جستجو میں پیراں دتہ کا مرتبہ وہ ایڈیشن ہاتھ لگ گیا جس کے عنوانات، ترتیب اشعار اور متن من وعن یکتا کے ترجمے کے مطابق ہیں۔ پیراں دتہ نے ہیر میں الحاقی کلام کو شامل کر کے پہلی بار *اصلی تے وڈی ہیر وارث شاہ* کے نام سے ۱۳۳۷ھ میں کتب خانہ محمدی بھاٹی دروازہ سے چھپوایا۔ اس کے بعد متعدد مطابع نے اسے شائع کیا۔ ان میں سے مجاہد یکتا کے پیشِ نظر جو ایڈیشن رہا ہے وہ پیراں دتہ کے اسی ایڈیشن کی کوئی بعد کی اشاعت ہے۔ جس میں طویل دیباچہ، فرہنگ اور حواشی بھی موجود ہیں اور یہ شیخ غلام حسین اینڈ سنز تاجران کتب لاہور سے شائع ہوا ہے۔ یکتا کے ترجمے کا جائزہ لیتے ہوئے موازنے کے لیے یہی ایڈیشن پیش نظر ہے۔

یکتا نے یہ ترجمہ مثنوی کی رواں اور پُر اثر بحر میں کیا۔ ہیر کا ہر مصرع طویل اور آٹھ ماتراؤں پر مشتمل ہوتا ہے جبکہ مثنوی کی بحر میں مصرع مختصر ہو جاتا ہے۔ اس لیے ہیر کے ایک مصرعے کا منظوم اُردو ترجمہ اکثر اوقات ایک مکمل شعر کی صورت میں کیا گیا ہے بعض جگہوں پر ہیر کے ایک مصرعے کا ترجمہ دو شعروں میں بھی کرنا پڑا اور بعض اوقات ایک مصرعے کا ترجمہ ایک مصرعے میں بھی کیا گیا ہے۔ یکتا کے اس ترجمے پر لفظی ترجمے کا اطلاق ہوتا ہے لیکن کہیں کہیں انہیں اس سے ابا بھی کرنا پڑا ہے اور آزاد ترجمے سے بھی کام لیا ہے۔ ترجمے میں بعض پنجابی الفاظ کا برقرار رہ جانا تو فطری تھا لیکن مترجم نے بعض جگہوں پر حاشیے میں اُس پنجابی لفظ کی وضاحت کر دی ہے۔ ترجمے میں متن کے تمام عنوانات، پنجابی میں مروجہ ہیر کے فارسی عنوانات کے مطابق

ہیں۔ یکتا کے ترجمے میں املا تقریباً وہی قدیم طرز کا برقرار ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو مندرجہ ذیل الفاظ کے متروک املا کی مثالیں کثرت سے مل جاتی ہیں:

چھکتے	(چہکتے)	ص ۲۲
چھپتا	(چہپتا)	ص ۲۸، ۷
ٹہری	(ٹھہری)	ص ۳۰
پچتارہا	(پچھتارہا)	ص ۱۳۸
پچتانا	(پچھتانا)	ص ۵۷ (دوبار آیا ہے)
رکہنے	(رکھنے)	ص ۶۰
سمجہا	(سمجھا)	ص ۷۸
بھروپیا	(بہروپیا)	ص ۸۲
دوپھر	(دوپہر)	ص ۷۵
تہوکوں	(ٹھوکوں)	ص ۱۰۸ اور ۱۱۰ پر بھی
ٹہرے	(ٹھہرے)	ص ۱۱۳
بوجہ	(بوجھ)	ص ۱۱۷

بنظرِ ظاہر دیکھیں تو یکتا کا یہ ترجمہ پنجابی کی ایک خوبصورت اور پُر اثر داستان کو اُردو مثنوی کے قالب میں ڈھالنے کا کامیاب عمل ہے۔ لیکن اگر اس کا موازنہ اصل پنجابی ہیر وارث شاہ سے کیا جائے تو کئی مختلف مباحث سامنے آتے ہیں اور ترجمہ بعض حوالوں سے قدرے کمزور بھی دکھائی دیتا ہے۔ مجاہد یکتا نے بڑی محنت اور ریاضت سے ہیر کا ترجمہ کرنے کی غرض سے پنجابی زبان کو باقاعدہ طور پر سیکھا لیکن وہ خود پنجابی نہیں تھے نہ پنجابی ان کی مادری زبان تھی۔ اس وجہ سے بعض مقامات پر پنجابی مفہوم کو سمجھنے میں انہیں دشواری ہوئی اور سہواً انہوں نے اس کا غلط ترجمہ کر دیا۔ پنجابی الفاظ کے مفہوم کو سمجھ نہ پانا اور اُس کا غلط ترجمہ کر دینے میں کچھ حوالے تو ایسے ہیں جو زیادہ قابلِ اعتراض نہیں ٹھہرتے لیکن بعض مفاہیم ایسے ہیں جن سے اصل مفہوم، ترجمے میں گمراہ کن صورت تک پہنچ جاتا اور مسخ ہو کر رہ جاتا ہے۔ یکتا نے ترجمہ کرتے وقت ''ہیر'' کا کوئی مستند مدون شدہ نسخہ سامنے نہیں رکھا۔ جیسا کہ وہ پنجابی زبان اور اس کی ادبی رویت سے مکمل طور پر آگاہ نہیں تھے یا اتنی دسترس نہیں رکھتے جتنی ایک پنجابی کو ہوتی ہے یا خصوصاً ''ہیر'' کا ترجمہ

کرتے وقت ہونی چاہیے۔ ذیل میں یکتا کے اصل سے ہٹ کر غلط ترجمے کی مثالیں پیش کرتے ہوئے موازنے کے لیے پیراں دتہ ترگڑ کا مرتبہ وہ ایڈیشن سامنے رکھا ہے جس کا تعین پہلے کیا جا چکا ہے۔ اس موازنے میں ہیر کے دیگر ایڈیشنوں اور تراجم سے بھی مدد لی ہے لیکن یہاں ان غلطیوں کو بھی زیادہ تر نظر انداز کیا ہے جو یکتا کے پیش نظر ترجمے میں صرف کتابت کی یا پروف کی ہیں۔ لیکن یہ صرف اس صورت میں ہے کہ جو یکتا کے پیشِ نظر رہنے والے نسخے کے مطابق ہے کیونکہ مدونہ نسخوں کے متن میں اختلاف ہے جس کا اطلاق یکتا کے ترجمے پر کرنا بے جا ہے کہ ان کے سامنے یہ متن رہا ہی نہیں تو وہ اس کے مطابق ترجمہ کیونکر کرتے۔ اب ذیل میں یکتا کے اصل سے ہٹ کر غلط اور مسخ شدہ ترجمے کی وہ مثالیں ملاحظہ ہوں جو اصل کی نسبت زیادہ گمراہ کن ہیں۔

ان مثالوں میں حوالے پنجابی کے اصل متن کے مصرعے پیراں دتہ کے مذکورہ ایڈیشن سے اور ترجمے کے متعلقہ صفحات کے ساتھ ساتھ دیے جائیں گے تاکہ مضمون کے آخر میں حوالے اور حواشی زیادہ گراں بار نہ ہوں۔ میرے مشاہدات ومعروضات ملاحظہ فرمایئے:

(۱) اوّل حمد خدا داور دیکھیے عشق کیتا سو جگ دا مول میاں (ص ۵۸)

زباں پر ہمیشہ ہو حمدِ خدا نہ ہو دل میں الفت جہاں کی ذرا (ص ۱)

اس پہلے مصرعے کا ترجمہ ہے کہ اس ذاتِ حق کی حمد وثنا بیان کرنی چاہیے جس نے دنیا کے لیے عشق کو بنیاد اور اصل قرار دیا ہے۔ گویا اس میں سے ''عشق کیتا سو جگ دا مول میاں'' کا ترجمہ ''نہ ہو دل میں الفت جہاں کی ذرا'' مناسب نہیں ہے۔ کیونکہ اصلی متن میں جہاں کی الفت نہ رکھنا نہیں کہا گیا بلکہ جہاں کی بنیاد اور ماحصل عشق کو قرار دیا گیا ہے۔

(۲) روز حشر دے پیر دے طالباں نوں ہتھیں سجڑے ملن گیاں چیریاں نی (ص ۶۰)

قیامت میں جھنڈے کے نیچے رہیں وہاں اُن کے طالب کو خلعت ملیں (ص ۲)

''سجڑے ہتھ چیریاں'' دائیں ہاتھ میں اعمال نامے، چٹھی، سند، اجازت نامہ یعنی بخشش نامہ ظاہر ہے بخشش نامہ رحم اور مہربانی کے نتیجے میں ہے اور ''خلعت'' انعام واکرام کی وہ صورت ہے جس میں رحم یا مہربانی نہیں بلکہ دینے والے کی خوشی خاطر اور پسند کو دخل ہے۔

(۳) شکر گنج نے آن مکان کیتا دکھ درد پنجاب دا دور ہے جی (ص ۲۰)

شکر گنج میں آ کے حضرت بسے ہوئے دفع دکھ ملک پنجاب کے (ص ۳)

شکر گنج حضرت بابا فریدؒ کا لقب/ خطاب ہے۔ ترجمے میں اسے مقام/ جگہ قرار دیا ہے۔

(۴) والے کو کلے مندراں مجھ لنگی نواں ٹھاٹھ تے ٹھاٹھ چڑھایائی (ص ۶۲)

مگران کی مجھ لنگی ان کا بدن کہ ہر سیدھ میں جس کی اک بانکپن (ص ۴)

''مجھ لنگی'' ترجمہ شدہ مصرع میں بے معنی یا مبہم ہے۔ مجھ لنگی قد کی لمبائی کے عین وسط تک مکمل تہہ بند، بڑی بھر پور اور بڑے گھیر کی تہہ بند۔ اس پہلے حصے کا ترجمہ یوں زیادہ مناسب ہو سکتا ہے:

نظر آتی مجھ لنگی اُن کے بدن

(۵) آکھن دیوراں نال نہال ہویاں سانوں سب شریکنیاں ہسدیاں نی (ص ۶۴)

مری سہلیاں مجھ سے کہتی ہیں یہ پکڑ ہاتھ مہنے وہ دیتی ہیں یہ (ص ۸)

ترجمے میں ''سہیلیاں'' کو ضرورتاً ''سہلیاں'' باندھا ہے جو ایک مختلف المفہوم پنجابی لفظ ہے۔ دوسرا یہ کہ ''شریکنیاں'' وہ رشتہ دار عورتیں ہیں جو حسد اور عداوت رکھتی ہیں۔ یہ لفظ ''سہیلیاں'' کا متبادل نہیں ہوسکتا۔ ''دیوراں نال ہوئیاں'' جیسے معنی خیز جزو کا مفہوم بھی ترجمے میں نہیں لایا جاسکا۔

(۶) اک توں کلنک ہیں اساں لگا ہور سب سوکھلیاں وسدیاں نی (ص ۶۴)

رکھے خوش خدا اُن کو سب ہیں بھلے کلنک کا ہے ٹیکہ تو سب کے لئے (ص ۸)

''کن کو'' خدا خوش رکھے؟ اور کن ''سب کے لئے'' رانجھا کلنک کا ٹیکہ ہے۔ اصل کا ترجمہ یہ ہے کہ اے رانجھے تو صرف ہمارے لیے کلنک کا ٹیکہ ہے ہماری باقی رشتہ دار شریکنیاں تو آسانی سے زندگی بسر کر رہی ہیں اُن پر اس طرح کا کوئی الزام نہیں کہ وہ دیور کے ساتھ نہال رہتی ہیں۔

(۷) رناں ڈگدیاں دیکھ کے چھیل منڈا جویں شہد وچ مکھیاں پھسدیاں نی (ص ۶۴)

تیرے حُسن وصورت پہ سب ہیں فدا کنھیا تو ہر استری کا ہوا (ص ۸)

اصل مذکورہ پنجابی مصرعے سے پہلے اور بعد میں نیز مجموعی طور پر اس پورے بند میں رانجھے کی بھاوج اُسے یہ بتا رہی ہے کہ ہم آپ کی خاطر برادری میں بدنام ہوگئی ہیں اور شریکنیاں (رشتہ دار عورتیں) یہ کہتی ہیں کہ رانجھے کی بھاوجیں ''رانجھے دے نال نے گھیوں شکر'' اور ''دیوراں نال نہال ہوئیاں''۔ یکتا نے ترجمہ میں یہ غلط اور اُلٹ مفہوم بیان کیا ہے کہ رانجھے کی بھاوج اُسے کہہ رہی ہے کہ گاؤں کی ساری لڑکیاں (عورتیں) تیرے حُسن پر فدا ہیں اور تجھے

کنہیا سمجھتی ہیں۔

(۸) علی جیٹھ تے جہناں دے فتو دیور ڈُب موئیاں اوہ بھرجائیاں نی

اسیں شرم دیاں ماریاں ڈب مریئے ساڈے بھاتوں کہیاں بنائیاں نی (ص ۶۵)

مریں ڈوب دنیا کی سب بھاوجیں قسم لے لو ہم سے جو اُف بھی کریں

حیا شرم سے تو کہیں ڈوب مر خدارا ہمارا تو پیچھا نہ کر (ص ۹)

اس پورے بند میں بھی نیگہ (رانجھے کی بھابھی) رانجھے کو بُرا بھلا کہتے ہوئے کہتی ہے کہ تیرے جیسے نکمے جن کے دیور ہوں اُنہیں ڈوب مرنا چاہیے اور ہم پر شریکنیوں نے تمہاری وجہ سے جو الزامات لگائے ہیں اس وجہ سے ہم تو شرم سے ڈوب مری ہیں یہ تم نے ہم پہ کیسے الزامات لگوا دیئے ہیں۔ ترجمے میں ''قسم لے لو ہم سے جو اُف بھی کریں'' تو نیاز مندی کی علامت ہے جو غلط ہے کیونکہ رانجھے کی بھاوج تو ایک طرح اُس سے لڑائی کر رہی ہے۔ اگلے شعر کے پہلے مصرعے میں ''حیا شرم ہے تو کہیں ڈوب مر'' میں یکتا نے بھاوج کی زبان سے رانجھے کو خطاب کیا ہے جو غلط ہے اصل میں بھاوج تنگ آ کر اپنے بارے میں کہہ رہی ہے۔ گویا یہاں بھی ترجمہ اصل کے برعکس اور متضاد ہوگیا ہے۔

(۹) ایہہ باندیاں اسیں غلام تیرے کوئی ہور وچار و چار نا ہیں (ص ۶۸)

کہا بھابیوں نے کنیزیں ہیں ہم خطاب نہیں ہوگی جب تک ہے دم (ص ۱۳)

اصل میں بھابیوں نے نہیں کہا کہ ہم تیری کنیزیں ہیں۔ بھائیوں نے کہا ہے کہ ہماری بیویاں آپ کی کنیزیں اور ہم آپ کے غلام ہیں۔

(۱۰) جیہڑی تھاؤں ناپاک لے وچ وڑیوں شکر رب دیاں بے پرواہیاں نوں (ص ۷۰)

کھوتی، بھیڑ، کتی سبھا ضرب کڈھو چھڈ وکواریاں نہ ویاہیاں نوں (ص ۷۱)

یہاں کوئی ناپاک آتا نہیں خدا کا ہے یہ گھر تمہارا نہیں

گدھا، بھیڑ، کتیا سبھی ایک ہیں بیاہی کنواری، نڈھی ایک ہیں

انہیں ایک لاٹھی سے ہانکو نہیں یقیناً تمہیں کچھ سمجھاؤ نہیں (ص ۱۷)

اصل میں رانجھا ملاّ کو نصیحتیں نہیں کر رہا کہ تم یہ نہ کرو اور وہ نہ کرو۔ وہ تو ملاّ کا تجزیہ کر کے اُسے آئینہ دکھا رہا ہے کہ اے ملاّ تو مجھے کہتا ہے کہ میں غیر شرع مسجد میں نہیں آ سکتا یہ خدا کا پاک گھر ہے حالانکہ تو خود اپنے جسم کے ناپاک حصّوں سمیت یہاں موجود رہتا ہے۔ اس کے علاوہ

ترجمہ شدہ دوسرے شعر میں ترجمہ نگار جانوروں کی تذکیر و تانیت کی تخصیص کیے بغیر، ان کے نام لے کر اور بیاہی، کنواری عورتوں کا ذکر کر کے رانجھے کی زبانی ملاّ کو نصیحت کرتے ہیں کہ ''انہیں ایک لاٹھی سے ہانکو نہیں'' مطلب کہ جانور اور انسان میں فرق روا رکھو انہیں برابر نہ سمجھو۔ مراد کہ مجھے اہم سمجھو عام نہ سمجھو۔ حالانکہ اصل میں رانجھا ملاّ کو شہوت پرست کہتا ہے جو اپنی جنسی ہوس کی تسکین ہر حالت میں پوری کرنا چاہ رہا ہوتا ہے۔ ہیر کے مصرعے میں طنز کی جو کاٹ ہے۔ ترجمے میں نہ تو وہ بیان ہو سکی اور نہ ہی اصل مدّعا۔

(۱۱) چور دھاڑوی آن کے لبھ دیوے پردہ اوس دا نہ اگھاڑ ناہاں (ص ۷۳)

نہ چوروں کو میری سواری ملے نہ یہ پردہ کشتی کا میری کھلے (ص ۲۴)

ترجمہ مبہم اور غیر واضح بلکہ غلط ہے۔ اس کا یہ مفہوم بن رہا ہے کہ میں چوروں کو اپنی کشتی میں نہیں بٹھاتا۔ حالانکہ اصل میں ملاّح رانجھے سے کہہ رہا ہے کہ اگر کوئی چور بھی مجھے پیسے کا لالچ دے تو میں اُس کو پار اتارآتا ہوں اور اُس کے چور ہونے کا راز فاش نہیں کرتا ''لُبھ'' لالچ، حرص ہوتا ہے۔

(۱۲) بیڑی نہیں ایہ جج دی بنی بیٹھک جو کوئی آوے سو سد بہاؤندا اے (ص ۷۵)

براتی کی بیٹھک یہ کشتی نہیں کبھی ٹک کے یک جا یہ رہتی نہیں (ص ۲۷)

اس بند کا عنوان ''مقولہ شاعر'' ہے سب سے پہلے اصل میں لڈن اور رانجھے کا جھگڑا رہا۔ پھر وہ راضی ہو گیا۔ اب شاعر اپنی رائے دیتا ہے کہ لڈن ملاح جو پہلے رانجھے سے لڑ رہا تھا اب رام اور مہربان ہو چکا ہے۔ لہٰذا ہر خاص و عام کشتی میں آ کر بیٹھ رہا ہے گویا یہ کشتی نہیں بلکہ جنج (بارات) کے بیٹھنے کی جگہ بن گئی۔ ترجمہ نگار نے غلط مفہوم لیا اور ادا کیا کہ یہ کشتی براتیوں کے بیٹھنے کے لیے نہیں۔ دوسرا مصرع بھی بے جوڑ اور مبہم رہ جاتا ہے کہ کبھی ٹک کے یک جا یہ رہتی نہیں۔

(۱۳) وارث شاہ میاں ولی ظاہرا اے ویکھ ہنے جھبیل کٹاوندا اے (ص ۷۵)

بروں سے توقع کچھ اچھی نہی بنالے نہ اپنا کسی کو کہیں (ص ۲۷)

اصل میں وارث شاہ رانجھے کے بارے میں کہتے ہیں کہ اس نے چونکہ لڈن ملاح کی بیویوں کو اپنا گرویدہ بنا لیا ہے لہٰذا اب یہ اُن سے لڈن کی پٹائی کروائے گا کیونکہ لڈن نے اُسے کشتی میں بٹھانے سے انکار کیا تھا۔ ترجمے میں یہ مفہوم آ ہی نہیں سکا۔

(۱۴) سنے لڈن جھبیل دیا دونویں رناں بیچ ہیر دی تے رنگ لانو اندا ای (ص ۷۶)

جھبیل ولڈن اور آیا ہے جو بنائے ہیں بستر تیری سیج کو (ص ۲۸)

ترجمے میں جھبیل اور لڈن کو الگ الگ قرار دیا ہے۔ ایک تو یہ کہ اصل لفظ جھبیل ہے جس کے معنی ہیں ملاّح یعنی لڈن نام ہے اور اُس کے پیشے کے لحاظ سے اُسے لڈن جھبیل کہا جاتا ہے۔ ترجمہ نگار نے ''جھبیل'' لکھ کر لڈن کی چھیل چھبیل بیوی قرار دیا دوسرا لڈن اور تیسرا ''آیا ہے جو'' یعنی رانجھا جو باہر سے آیا ہے۔ لہٰذا یہ تین کردار بنائے۔ حالانکہ اصل متن میں وارث شاہ نے کہا ہے کہ بھینسیں چرانے والے گاؤں میں جا کر بتاتے ہیں کہ رانجھا آیا ہوا ہے جو لڈن جھبیل کی دونوں بیویوں سمیت ہیر کے پلنگ پر عیش کر رہا ہے اور کہا کہ تینوں ہیر کی سیج پر عیش کر رہے ہیں۔

(۱۵) وارث شاہ جھبیل تے گڑ التھا ہتھیں چابکاں لیاں ہتھیاریاں نی (ص ۷۸)

لُڈن کی تھی زوجہ پڑی بیچ میں منڈاتے ہی سر جیسے اولے پڑیں (ص ۳۳)

جھبیل لڈن کا عرف یا ذات ہے لیکن یکتا نے اسے ہر جگہ چھبیل پڑھ کر لڈن کی بیوی مراد لیا ہے مثلاً

پکڑ لئے جھبیل تے بنھ مشکاں مار چھمکاں لہولہان کیتا (ص ۷۸)

سبھی سہلیاں تھیں پلنگ کے قریں وہیں پر کہیں تھی چھبیل حزیں

اُسے باندھ چھمکوں سے پیٹا گیا چھٹی کا اُسے دودھ یاد آ گیا (ص ۳۳)

ہیر کا جو نسخہ یکتا کے پیشِ نظر رہا اس میں کہیں جھبیل لکھا ہے کہیں چھبیل اس وجہ سے ترجمہ نگار نے غور کیے بغیر اس میں سے ''چھبیل'' کو درست جانا جس وجہ سے یہ اغلاط در آئیں۔ حالانکہ اگر ''جھبیل'' بھی پڑھا جائے تو اکثر جگہ ''لڈن'' کی بیوی قطعاً مراد نہیں لی جا سکتی واضح ہوتا ہے اس سے مراد لڈن ہے یا اس پیشے کے دوسرے ملاّح وغیرہ۔

(۱۶) کسے مان متی گھرون کڈھیا ای جس واسطے پھیریاں پاونائیں (ص ۸۰)

کوئی مت کی ماری ہے تجھ سے خفا کہ یوں گھر سے بے گھر تجھے کر دیا (ص ۳۷)

''مان متی'' مغرور کے معنی دیتا ہے۔ لہٰذا ''مت کی ماری'' ترجمہ غلط ہو گیا۔ اس سے پہلے بند میں ''مان متیے روپ گمان بھریئے'' کا ترجمہ یکتا درست کر کے آئے ہیں کہ ''بتِ شوخ و طنّاز سن یہ ذرا''۔

(۱۷) مجھیں چھیڑ دے جھل دے وچ بیبا آپ ہو بہنیں اک پاسڑے تے (ص ۸۵)
کسی جھیل میں تو انہیں ہانک دے کنارے کہیں تو پدھارے رہے (ص ۴۵)

پنجابی میں ''جھل'' گھنے جنگل کو کہتے ہیں۔ مترجم نے اس کو پانی والی ''جھیل'' قرار دیا جو غلط ہے۔ اس کے علاوہ بھی ہر جگہ ''جھل'' کا ترجمہ انھوں نے جھیل کیا ہے۔ مثلاً

''جہاں جھیل تھی اور اوگاہرا'' (ص ۶۶)
''جھیل جنگل سے ڈرتا نہیں'' (ص ۱۱۱)

(۱۸) اک وانگ مرغابیاں چال چلن اک بولیاں چھیل چھبیلیاں نی (ص ۸۷)
کسی کی سر آب کونجوں کی چال کسی کی وہ ڈنکار سر کونکال (ص ۴۷)

مرغابی اور کونج دو مختلف پرندے ہیں۔

(۱۹) اک کرن اوگالیاں مست ہو کے مرکاں کھائیکے ساویاں پیلیاں نی (ص ۸۷)
کوئی مست ہو کر جگالی کرے کوئی مُرکیاں بھرتے جنگل پھرے (ص ۴۷)

''مُرک'' گھاس کی ایک قسم ہے جس کی جمع ''مرکاں'' یہاں استعمال ہوا کہ بھینسیں سبز سبز ''مرکیں'' کھاتی ہیں۔ مترجم نے ''مُرکیاں بھرنا'' چھلانگیں لگانا کے معنی میں استعمال کیا جو غلط ہو گیا حالانکہ ''مرکاں کھائیکے'' سے واضح ہے کہ ''مُرکاں'' کوئی کھانے والی چیز ہے۔

(۲۰) نہ سویں نہ چھڑاو دہال جاویں گھر ماپیاں دے نہیں ڈھنگنی ایں (ص ۱۱۲)
نہ ہے نیند اس کو نہ ہے اس کو چین کچھ ایسے ہی ہیں اس کے دن اور رین
اگر باندھ کر کوئی اس کو رکھے رہے گھر میں ہرگز نہ ماں باپ کے (ص ۷۲)

اصل میں رانجھے کو ''پنج پیروں'' نے نوید سنائی ہے کہ ہیر تمہاری ہے۔ لیکن ساتھ نصیحت بھی کی ہے کہ اب تم مطمئن ہو کر ہیر سے غافل بھی نہ ہو جانا یعنی اس کو حاصل کرنے کی کوشش نہیں چھوڑ دینی مایوس بھی نہیں ہونا اور نہ جذباتی ہو کر اُسے اپنے ساتھ بھگا کر لے جانا، ہیر تمہاری ہے گھر والوں نے اُسے قید کر کے تو نہیں رکھ چھوڑا۔

ترجمہ نگار نے ''نہ سویں'' (یعنی پیروں سے نوید سُن کر اور حوصلہ پا کر غافل نہ ہو جانا کہ اب ہیر تو میری ہی ہے) کو ہیر کی بے چینی قرار دیا جو غلط ہے۔ دوسرا شعر بھی غلط ہے۔ اس میں ترجمہ نگار کی مراد ہے کہ اگر ہیر کو اس کے گھر والے باندھ کر رکھنا چاہیں گے تو وہ انہیں چھوڑ کر بھاگ جائے گی۔ حالانکہ اصل میں ہے کہ رانجھے کو خوش خبری ہے کہ گھبرانا نہیں ہیر تمہاری ہے گھر

والوں نے اُس کو سدا گھر میں نہیں بٹھائے رکھنا بس تو غافل نہ ہونا مایوس بھی نہ ہونا اور نہ جلد بازی کرنا۔

(۲۱) اُتے پھرن پروار جیوں چن دوالے گرد پائلاں پاندیاں مورو انگوں (ص ۱۲۲)
پھرا ہو کے بے چین پروانہ وار کہ جوں مور پانوں سے ہو سوگوار (ص ۹۴)

ترجمے میں ہے کہ کیدو مار کھانے کے بعد بے چین اور دیوانہ وار پھر رہا ہے اور مور کی طرح پاؤں دیکھ کر (یعنی اپنی گت بنی دیکھ کر) سوگوار ہے یا رو رہا ہے۔ جبکہ اصل متن میں وارث شاہ ''مقولہ شاعر'' کے تحت کیدو کے پٹ جانے کے بعد کا منظر کھینچتے ہیں کہ اب ہیر کی سہیلیاں اُسے مار پیٹ کر، شوخی سے اس کے گرد گھوم رہی ہیں۔

(۲۲) کسے چٹھیاں خط سنہیاں تے مال لٹیا ناہیوں موڑیا جے (ص ۹۰)
لکھی چٹھی اور یہ زبانی کہا شکایت ہے اُس سے نہ ہم کو گلا (ص ۱۰۶)

مترجم کا کہنا ہے کہ مہر چوچک نے رانجھے کے بھائیوں کو خط بھی لکھا اور زبانی پیغام بھی بھیجا کہ ہمیں رانجھے سے کوئی شکایت نہیں لہٰذا ہم اسے زبردستی نہیں بھیج سکتے۔ جبکہ اصل متن کا مفہوم یہ ہے کہ چوچک رانجھے کے بھائیوں کو جوابی خط میں لکھ رہا ہے کہ آپ خط لکھ کر ہم سے رانجھا طلب کر رہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کیونکہ جو لوٹ کا مال ہو وہ کبھی خط کتابت یا پیغام کے ذریعے حاصل نہیں ہوتا خود جانا پڑتا ہے اور تم صرف خط لکھ رہے ہو۔

(۲۳) اوہ اساں دے نال ہے چن بندا اسیں کھیتاں نال بنیدیاں ہاں (ص ۹۲)
ہمارا وہ آقا ہے ہم لونڈیاں مگر ہم نہیں اس کی کچھ کھیتیاں (ص ۱۰۹)

اصل میں ہے کہ رانجھے کی بھاوجیں ہیر کو لکھ رہی ہیں کہ اُسے واپس بھیج دو وہ ہمارے لیے چاند کے برابر ہے اور ہم اس کے سامنے کھتیاں (ستاروں) کی مانند ہیں لہٰذا وہ ہمارا اپنا ہے ہم سے اُس کو نسبت ہے جیسے چاند سے ستاروں کو ہے۔ ترجمہ نگار نے بالکل ہی غلط کر دیا ہے کہ ''وہ ہمارا آقا اور ہم کنیزیں'' یہ پہلا مصرع تو اصل متن میں موجود نہیں۔ دوسرا مصرع ویسے ہی غلط اور مبہم ہو گیا ہے کہ ہم اُس کی کھیتیاں (کھیتی باڑی یا زمین) نہیں ہیں۔ گویا ترجمے کے پہلے مصرعے میں تو وہ کنیزیں بننے کو تیار ہیں اور دوسرے مصرعے میں خود کو رانجھے سے الگ بھی کر رہی ہیں۔

(۲۴) بھلے جٹ بو ہے اتے آن بیٹھے ایہہ چھوکری انہاں نوں دان کیجئے (ص ۱۳۰)
بھلے جاٹ بھی پیچھے آتے گئے مہر کی وہ بیٹھک میں ٹھہرے رہے (ص ۱۱۳)

ترجمہ بن رہا ہے کہ نیک صفت جاٹ باری باری آ کر مہر کی بیٹھک میں جمع ہوتے گئے جبکہ اصل کا مفہوم اس سے بہت مختلف ہے۔ مذکورہ اصل مصرع سے پہلے آتا ہے کہ کھیڑوں کا ہیر کے رشتہ حاصل کرنے کے لئے اپنا نائی بطور پیغام بر بھیجا ہے اور اب مہر چوچک کے بھائی اُسے مشورہ دیتے ہیں کہ تجھے یہ رشتہ کھیڑوں کو دے دینا چاہیے۔ ''بھلے جٹ بوہے اتے آن بیٹھے'' کا نہ تو یہ مطلب ہے کہ مہر چوچک کے بھائی آ کر اس کے گھر بیٹھے ہوئے ہیں۔ نہ یہ مطلب ہے کہ کھیڑے ایک اجتماع کی صورت مہر کی بیٹھک میں آ کر کھڑے ہوئے ہیں۔ مہر کے گھر کھیڑوں کا بھیجا ہوا جو نائی (جب شادی کارڈ نہیں ہوتے تھے تو گاؤں کا حجام یعنی نائی شادی کا دعوت نامہ گنڈھوں کی صورت میں گاؤں گاؤں اور گھر گھر لے جاتا تھا) آیا ہوا ہے تو وہ ایک طرح تمام کھیڑوں کی نمائندگی کر رہا ہے کھیڑے خود نہیں آئے بلکہ ان کا بھیجا ہوا نمائندہ ان کے بذات خود آنے کی عکاسی کرتا ہے۔

(۲۵) اساں مہر تھیں کم جو پاونائیں انبر پاٹ پوے صبر سیونائیں (ص ۱۳۲)
میرے صبر کا جو سا پھٹ پڑے نہیں کوئی ایسا جو اس کو سئے (ص ۱۱۷)

ترجمے میں ''سما'' آسمان کے معنوں میں آیا ہے جو ''انبر'' کا ترجمہ ہے گویا ترجمہ شدہ شعر کا مفہوم یہ بنتا ہے کہ میرے صبر کا آسمان اگر پھٹ جائے گا تو اسے سینے والا کوئی نہیں۔ جبکہ اصل مفہوم اس کے برعکس ہے۔ وارث شاہ رانجھے کی زبان سے ہیر کی سہیلیوں کو کہہ رہے ہیں کہ ہیر کی شادی ٹھہر چکی ہے لہٰذا اب مجھے صبر ہی کرنا پڑے گا کیونکہ صبر ہی ایک ایسی قوت ہے جو آسمان بھی پھٹ جائے تو اسے سی دیتا ہے۔

(۲۶) اوہدا وکھے کے حال احوال سارا ساڈا روندیاں نیر نہ ٹھلیائی (ص ۱۳۲)
خرد گم ہوئی ہوش اُس کے اڑے رواں اشک ایسے کہ تھمتے نہ تھے (ص ۱۱۷)

اصل میں ہے کہ ہیر کی سہیلیاں رانجھے سے ملاقات کے بعد ہیر کے پاس آتی ہیں اور اُسے رانجھے کے حال سے باخبر کرتی ہیں کہ آپ کے غم میں اُس کی جو حالت ہے اُسے دیکھ کر ہمیں بہت رونا آ رہا ہے۔ جبکہ ترجمے میں اس کے برعکس یہ ظاہر ہو رہا ہے سہیلیاں ہیر سے یہ کہہ رہی ہیں کہ رانجھے کے ہوش گم ہو چکے ہیں اور آپ کی جدائی میں بہت رو رہا ہے۔ حالانکہ اصل متن میں رانجھے کا حال تو بیان ہی نہیں ہوا اور ترجمہ نگار نے دونوں مصرعوں میں رانجھے کے حال کی ہی عکاسی کی ہے جو کہ غلط ہے۔

(۲۷) کھیڑیاں ساہا کڈھائیکے باہمناں توں بھلا متھ مہورت وارمیاں (ص ۱۳۴)
کہا مہر نے کچھ برہمن بلا ارادہ ہے اب ہیر کے بیاہ کا (ص ۱۱۹)

اصل میں کھیڑے برہمنوں کو بُلا کر شادی کے لئے مبارک تاریخ / دن پوچھتے ہیں۔ ترجمہ میں مہر (ہیر کا باپ) ہو گیا ہے۔ ترجمہ شدہ پہلا مصرع یوں ہونا چاہیے تھا:

''کہا کھیڑیوں نے برہمن بلا''

(۲۸) گن ماڑیاں دے سکھے رہن وچے، ماڑے ماڑیاں تے دکھ پھولدے نی (ص ۱۳۵)
زبردست کے عیب پوشیدہ سب دکھی کوستاتے ہیں دکھ للعجب (ص ۱۲۲)

اصل کا مفہوم یہ ہے کہ غریب اور کمزور لوگوں کے گُن یعنی ہنر، فن اور کمالات پوشیدہ رہتے ہیں۔ انہیں اپنے اظہار کا موقع ملتا ہے نہ حوصلہ افزائی ہوتی ہے اور ان کے دکھ درد کے ساتھ اُن کے ہم مرتبہ کمزور اور غریب ہی ہوتے ہیں۔ جبکہ ترجمے میں زبردست کے عیب پوشیدہ رہتے ہیں کہا ہے۔ جو اصل مفہوم سے بہت دور اور برعکس ہے۔

مندرجہ بالا پیش کردہ مثالیں، یکتا کے ترجمے کے صرف ابتدائی ڈیڑھ سو کے قریب صفحات میں سے لی گئی ہیں اور یہ وہ مثالیں ہیں جو زیادہ نمایاں ہیں یا جہاں ترجمہ بالکل اصل کے برعکس ہو جاتا ہے معمولی غلطیوں کو یہاں نظر انداز کیا گیا ہے ورنہ دیگر صفحات میں بھی ایسی مثالیں کثرت سے مل جاتی ہیں جہاں ترجمہ نگار اصل متن کے مفہوم کو سمجھنے سے قاصر رہے اور ٹھوکر کھائی۔

کسی بھی زبان سے ترجمہ کرنے کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ اس زبان کی ادبی روایت اور اس قوم کی معاشرت، تہذیب و تمدن اور رسم و رواج سے اچھی طرح آشنائی ہو۔ یکتا چونکہ پنجابی زبان و ادب اور اس کی روایت سے مکمل طور پر آشنا نہ تھے اور نہ پنجاب کی تہذیب و معاشرت کے پروردہ تھے۔ اس لیے ان کے ترجمے میں ایسے تسامح کا در آنا فطری بات ہے۔ غلط ترجمے کی مذکورہ بالا مثالیں زیادہ تر پنجابی زبان و ادب سے ناآشنائی کا نتیجہ ہیں لیکن یہ صورتِ حال اور بھی زیادہ گھمبیر ہو جاتی ہے جب دیکھتے ہیں کہ ترجمہ نگار پنجاب کی تہذیب و معاشرت اور رسم و رواج سے بھی سرسری واقف ہیں۔ وارث شاہ کی ''ہیر'' اور بہت سی خوبیوں کے ساتھ ساتھ خصوصیت سے اس حوالے سے بھی اہم ہے کہ اس میں پنجاب کا کلچر مکمل طور پر جلوہ گر ہے۔ انہوں نے ''ہیر'' کے مختلف ابواب میں جتنی کثرت اور تفصیل سے یہاں کے رسم و رواج اور معمولاتِ زندگی کی ضروری اشیا کا تذکرہ کیا ہے شاید ہی کسی اور پنجابی زبان کی کتاب میں یہ سب حوالے

آئے ہوں۔ مثلاً ''درتعریف مسجد''، ''درتعریف درس نظم وکتبھا''، ''درتعریف گاؤمیتساں''، ''سرودکردن رانجھا پیش پیراں''، ''پرسیدن رانجھا حقیقت عشق از مٹھی''، ''جواب دادن مٹھی''، ''تیاری کردن شادی ہیر''، ''اقسام مٹھائی''، ''اقسام طعام''، ''اقسام برنجھا''، ''تعریف در زیورات''، ''شمار پارچات جہیز''، ''ظروفِ جہیز''، ''آمدن مرد مان بر شادی ہیر''، ''آمدن برات''، ''دشنام دادن دختراں مرد مان برات را''، ''تمسخر مطربانی''، ''دولہا اندرون آور دن''، ''گفتگو خسراچیاں باسیدا''، ''کلام سیدا''، ''روانہ شدہ برات کھیڑیاں'' اور ''آمدن دختراں برائے کشادن دستیارہ ہیر وسیدا''۔ ان ابواب کا خصوصیت کے ساتھ اس وجہ سے ذکر کیا گیا ہے کہ ان میں ہندی اور پنجابی تہذیب و معاشرت کی تصویریں وارث شاہ [۵] نے تمام رنگوں کے ساتھ کھینچیں ہیں جو اس تمدن کی آئینہ دار ہیں۔ پنجاب کے مدرسوں، تعلیم اور یہاں پڑھائی جانے والی کتب، مویشیوں کی اقسام ان کی عادات اور انہیں چرانے یا پرورش کرنے کی روایت، مختلف اقوام (ذاتوں) کے حوالے سے جذبۂ عشق کی کیفیت جوان کے مزاج اور فطرت کی آئینہ دار ہے۔ کھانوں کی اقسام، شادی بیاہ کے رسم و رواج اور زیورات کی اقسام وغیرہ کی تفصیلات سے پتا چلتا ہے کہ خود وارث شاہ پنجاب کی معاشرت کے ان سب حوالوں سے کما حقہ، آگاہ تھے۔

اس پس منظر میں اگر ہم یکتا کے ترجمے کو دیکھیں تو مایوسی ہوتی ہے کہ وہ پنجابی زبان و ادب کی روایت سے ناآشنائی کے سبب یہاں کی معاشرت کو سمجھنے سے بھی قاصر رہے ہیں۔ مذکورہ ابواب کے منظوم ترجمے میں سے اس نوعیت کی چند مزید مثالیں ملاحظہ ہوں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ یکتا پنجاب کی معاشرت کے بہت سے حوالوں کا صحیح ادراک نہیں کر پائے۔

''ہیر'' میں ''درتعریفِ مسجد'' اور ''درتعریف درسِ نظم وکتبھا'' کے تحت وارثی عہد کی، عربی، فارسی زبانوں کی درسی کتب کا ذکر ہوا ہے۔ یکتا نے ترجمے میں بعض کتابوں کے نام تو درست درج کیے ہیں لیکن بعض کتب کے نام رعایت شعری کے تحت تبدیل کر لیے جس سے مفہوم میں کچھ خاص فرق نہیں پڑتا۔ اصل مطلب ادا ہو جاتا ہے خود وارث شاہ نے بھی چند کتب کے ناموں میں رعایت شعری سے کام لیا ہے۔ مثلاً ''صرفِ میر'' اور ''صرفِ بہائی'' دو الگ الگ کتابیں ہیں۔ انہیں ترجمہ نگار ایک مصرعے میں یوں موزوں کرتے ہیں:

''کوئی صرفِ میرو بہائی پڑھے'' (ص ۲۰)

اسی طرح ''فتاویٰ برہنہ'' کو صرف ''فتاویٰ'' لکھا ہے۔ ''معارج النبوت'' کو ''معارج نبوت'' اور ''قران السعدین'' کو صرف ''قِران'' لکھا ہے۔ ''ہیر'' کے متن میں موجود کچھ ایسی کتب بھی ہیں۔ جن کو یکتا نے ترجمے میں موزوں نہیں کیا مثلاً

''منظوم شاہان''، ''زنجانی''، ''انشائے ہرکرن''، ''نصاب الصبیان''، ''اعظم باری'' ''اللہ باری''،

''نگاردانش''، ''نگارنامہ''، ''نافع انسان''

ان کے علاوہ اب وہ حوالے ملاحظہ ہوں جہاں یکتا نے ترجمہ کرتے ہوئے ''ہیر'' کے متن میں موجود ان درسی کتب سے عدم واقفیت کا ثبوت دیا ہے۔ ان میں سے کہیں تو الگ الگ کتب کو ایک نام دے دیا ہے اور کہیں ایک کتاب کو دو کتابیں تصور کر لیا ہے۔ بعض کتب کے سلسلے میں ایسی صورت بھی رہی کہ یکتا نے انہیں محض اسما یا الفاظ سمجھ کر شعر موزوں کر دیے ہیں۔

(۱) قاضی قطب نے کنز انواع باراں مسعودیاں جلد سوار یانے (ص ۶۹)

کوئی صرفِ میرو بہائی پڑھے کوئی لیئے قاضی کا دورہ کرے (ص ۲۰)

سبق کنز و قطبی کے ہوتے رہے کہیں درس تھے بارہ مسعود کے (ص ۲۰)

شریف صابر نے اصل پنجابی مصرعے میں موجود کتب اور ان کے مصنفین کی تفصیل یوں دی ہے:

☆ قاضی مبارک (شرح مسلم العلوم) منطق، قاضی محمد مبارک سوم گوپاموی

☆ قطبی (شرح رسالہ شمسیہ مصنفہ نجم الدین) منطق، قطب الدین رازی

☆ کنز (کنز الدقائق) عربی میں فقہ حنفی، ابوالبرکات عبداللہ بن احمد نسفی

☆ انواع باراں (باراں انواع) پنجابی اشعار میں فقہ کی کتاب، عبداللہ عبدی لاہوری

☆ مسعودی (صلوٰۃ مسعودی) حنفی مسلک کی صلوٰۃ وسلام کی دعائیں، شیخ مسعود ابن یوسف سمرقندی'' [۶]

وارث شاہ کے ایک مصرعے میں مذکورہ کتب میں سے یکتا نے ترجمہ کرتے ہوئے ''انواع باراں'' اور ''مسعودی'' کو ایک ہی کتاب تصور کر کے ''بارہ مسعود'' لکھ دیا ہے۔

(۲) خانی نال مجموعہ سلطانیاں دے اتے حیرۃ الفقہ نرواریانے (ص ۶۹)

کہیں درس خافی کا ہوتا رہا کسی جا تھا مجموعہ سلطان کا (ص ۲۰)

''خانی'' کتاب کا نام ہے جو مخفف ہے ''خانی مجموعہ'' کا شریف صابر ''اشوک'' کے حوالے لکھتے ہیں

یہ فقہ کی کتاب ہے جسے کمال الدین ناگوری نے تصنیف کیا۔ یکتا نے ''خانی'' کو ''خافی'' بنادیا اور اس پر تخلص کی علامت لگا کر اسے شاعر کا نام تصور کیا ہے۔

(۳) اک نظم دے درس ہر کرن پڑھدے نام حق تے خالق باریاں نی (ص ۶۹)
سبق نام حق کا کسی نے لیا کوئی نام خالق کا جپتا رہا (ص ۲۱)

خالق باری (''امیر خسرو دہلوی کی منظوم لغات جو فارسی عربی اور ہندی کے مترادفات پیش کرتی ہے۔) یکتا نے ''نام خالق کا جپتا رہا'' سمجھ لیا۔

(۴) منشآتِ نصاب تے ابوالفضلان شاہنامیوں صدق نیاریاں نی (ص ۷۰)
مگر شیریں خسرو بھی منشی میں تھی (ص ۲۱)

شریف صابر نے درج ذیل دو الگ کتابوں کا حوالہ دیا ہے:

منشآتِ برہمن *مجموعہ خطوط پنڈت چندر بھان*، لاہور (شاہ جہان اور درباری امراء کی خط کتابت *شیریں خسروان* (مثنوی کے انداز میں *عشقیہ قِصّہ*) مصنفہ مولانا محمد الیاس نظامی گنجوی -

یہ دونوں الگ الگ مصنفین کی الگ الگ موضوعات پر کتابیں ہیں یکتا کے ترجمے کا یہ مفہوم بنتا ہے کہ ''منشی'' کی کتاب ہے جس میں ''شیریں وخسرو'' کا قصہ بھی ہے۔

(۵) نجات المومنین تے روشن دل پڑھدے چار چمن بھی خوب پکاریاں نی (ص ۷۰)
جماعت میں تھی مومنوں کی نجات چمن چار روشن دل خوش صفات (ص ۲۱)

جس طرح *نجات المومنین* کتاب کا نام ہے اسی طرح *روشن دل* اور *چار چمن* بھی الگ الگ دو کتابیں ہیں۔ یکتا کے ترجمے سے ان کی الگ الگ حیثیت کا پتا نہیں چلتا۔ گویا ترجمہ مبہم اور غیر واضح بلکہ غلط ہو کر رہ گیا ہے۔

وارث شاہ کی ''ہیر'' میں پنجاب کے تہذیب وتمدن اور رسم ورواج کی جو نمایاں اور نمائندہ جھلک ملتی ہے۔ یکتا کے ترجمے میں وہ اس انداز سے جلوہ گر نہیں ہو سکی۔ ترجمے کو پڑھ کر مجموعی تاثر تو یہ بن جاتا ہے کہ یہاں پنجاب کے علاقے کی اور پنجابیوں کی روایت کی باتیں ہیں لیکن اگر انفرادی طور پر اس کا جائزہ لیں تو بہت سے ایسے مقامات آتے ہیں کہ جہاں مترجم پنجابی تہذیب اور رواج سے مکمل طور پر واقف نہ ہونے کی بنا پر ٹھوکر کھاتے ہیں اور صحیح ابلاغ نہیں کر پاتے۔ گویا اس تہذیب کے بعض عناصر کو وہ سرے سے سمجھ ہی نہیں پائے۔ اس نوعیت کی

مثالیں ''ہیر'' کے صرف تین ابواب (بند) ''دولہا اندرون آور دن''، ''گفتگو خسرا چیاں باسیدا'' اور ''کلام سیدا'' سے پیش کی جاتی ہے۔ ان ابواب میں شادی بیاہ کے موقع پر پنجاب میں جو رسمیں ہیں ان رسموں کے ذریعے دولہا کی حاضری دماغی، ذہانت، طاقت اور معلومات عامہ کا امتحان کرنے کی غرض سے سوال کیے جاتے اور بعض ناممکن کام کرنے کو کہا جاتا اور نایاب چیزوں کی فرمائش اور تقاضا کیا جاتا۔ ان میں سے جن کو ترجمہ نگار صحیح طور پر سمجھ نہیں پائے، وہ مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) میل جوڑ کے سالیاں جنج لیایاں لگیاں شگن سبب کراونے نوں (ص ۱۴۰)
لئے رسم آئیں سبھی جٹنیاں شگوں بھی لیا مل کے سب نے وہاں (ص ۱۳۱)

نامکمل مبہم اور غیر واضح سا ترجمہ بن رہا ہے کہ سیالوں کی عورتیں رسم لے کر آئیں اور سب نے مل کر شگون بھی لیا جبکہ اصل کا مفہوم ہے کہ سیدے کھیڑے کی سالیاں (یعنی ہیر کی بہنیں یا سہیلیاں) باہر آئی بیٹھی برات میں سے دولہا اور دوسرے متعلقہ افراد کو گھر لے آتی ہیں اور شادی کی تقریب کی رسمیں ادا کرنے لگتی ہیں۔ مترجم نے شگن (شادی کی تقریب کی رسمیں) کو شگون بنا دیا ہے۔ پھر یہ کہ شگون (فال) بھی ہو تو یہ کوئی ایسی چیز نہیں جسے لیا جائے۔

(۲) آ بیٹھ کھڈ کنے کھیڈ مَلّدَ جعفل لونگ سپاریاں پانوے نوں (ص ۱۴۰)
دیا سب نے اس کو کھلونا بنا کہے تو کہ تھا میلہ بیساکھ کا (ص ۱۳۱)

شادی کی تقریبات میں پنجاب کے رواج کے مطابق دولہے کو واقعی کھلونا بنانے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن اس مصرعے کا یہ مفہوم نہیں۔ ''کھڈ کنے کھیڈنا'' شادی کی ایک رسم ہے جس میں دولہا دلہن یا دلہن کی سہیلیاں ایک دوسرے سے مختلف چیزیں چھین کر چھپائے دیتے ہیں اور پھر خوب تنگ کرنے کے بعد ہار منوا کر واپس کرتے ہیں۔ تنویر بخاری: *پنجابی لغت* میں لکھتے ہیں:

> شادی کے بعد کی ایک رسم جس میں دولہا دلہن چپکے چپکے ایک دوسرے سے چیزیں چھینتے ہیں۔ ۸

(۳) دودھ دے کواری دا چوجٹا نال ڈچھنا کھنڈ دی پڑی داوے (ص ۱۴۱)
کنواری کا دودھ اس کو دو نے کہا شکر اور ڈچھنا گڑ نے کہا (ص ۱۳۱)

ڈچھنا (ہندی میں دکھشنا) پنجابی میں تحفہ یا نذرانہ کو کہتے ہیں اور کھنڈ پڑی یا سہاگ پڑا

جس میں عورتوں کے سنگار کا سامان ہوتا ہے۔ اصل مصرعے میں دو رسموں کا ذکر ہے بظاہر ان دو مختلف نوعیت کی رسموں کا ایک مصرعے میں آنا عجیب لگتا ہے لیکن وارث شاہ بعض اوقات ایک مصرعے میں دو دو تین تین مختلف اور متضاد رسموں کا ذکر کر جاتے ہیں۔ غرض اصل مصرعے کے دوسرے حصے میں سیدے کھڑے کی خسراچیاں اُس سے کھنڈ پڑی بطور تحفہ یا نذرانہ مانگتی ہیں۔ مترجم نے ''ڈچھنا'' کو کوئی رگڑے والی چیز جانے کس لغت کے حوالے سے تصور کرلیا ہے۔

(۴) سوہیاں ساویاں نال بہار تیری مشک آوندا لونگاں دی دھڑی دانی (ص ۱۴۲)
بہاروں سے بھرپور جوبن تیرا معطر ہے خوشبو سے سب تن ترا (ص ۱۳۲)

ترجمہ نگار کا مطلب ہے کہ سیدا کھیڑا، سوالوں کے جوابات دیتے ہوئے کسی ایک لڑکی کو مخاطب کر کے اس کی تعریف کرتا ہے جبکہ شادی کی تقریبات میں لڑکی والوں کی طرف سے عورتوں کی سٹھنیاں شدید طنز آمیز ہوتی ہے اس لیے جواب میں دولہا بھی اسی انداز اور اسلوب میں اپنی ذہانت دکھاتا ہے۔ لہٰذا یہاں اصل کا ترجمہ بنتا ہے کہ اے لڑکی تیری خوبصورتی صرف سرخ و سبز رنگ کے لباس ہونے کی وجہ سے ہے ورنہ خود تجھ سے بدبو آرہی ہے۔ لونگ کی کڑوی کسیلی اور تیز بو ہوتی ہے۔ دھڑی پانچ سیر کے وزن کو کہتے ہیں۔ یعنی دھڑی بھر لونگ جتنی آرہی ہے۔ شریف کنجاہی لکھتے ہیں:

تیری ساری بہار سُرخ سبز کپڑوں کی مرہون منت ہے ورنہ تجھ سے باس تو
لونگوں کی دھڑی کی آرہی ہے۔ ۹

وارث شاہ نے ''ہیر'' کے آخر میں ''خلاصہ قِصّہ ہیر و رانجھا'' کے عنوان سے ایک بند کا اضافہ کیا ہے۔ جس میں انہوں نے قصّے میں شامل مختلف کرداروں اور مقامات کی وضاحت کی ہے اور انہیں علامتیں قرار دے کر ان سے اصل مطلب یا مراد کی نشاندہی کی ہے جس سے قصّہ ہیر و رانجھا خالص جسم اور روح کی متصوفانہ داستان بن جاتا ہے مثلاً ہیر کا کردار ''روح'' کے لئے علامت ہے۔ رانجھا ''جسم'' کی علامت، پنج پیر ''حواسِ خمسہ'' ہیں اور سیدا کھیڑا ''عزرائیل'' کے لیے علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ ہیر وارث شاہ کی اصل روح اور مطلب یہی ہے۔ اس آخری بند سے پہلے خاتمہ ''کتاب'' کے تحت بھی وارث شاہ نے اشارہ کیا ہے کہ یہ قصہ: ''تمثیل دے نال بیان کیتا جیہی زینت لعل دے ہار دی اے''۔

''ہیر'' میں موجود مختلف کرداروں اور مقامات کی صحیح تفہیم کے لیے اس آخری بند کو سمجھنا

نہایت ضروری ہے۔ ان علامتوں اور ان سے مراد اصل مطلب کے تبدیل ہو جانے یا کر دینے سے وارث شاہ کے مفہوم سے دور جا پڑنے یا اس سے انحراف کی دلیل ہے۔ یکتا نے اس آخری بند کا ترجمہ کرتے ہوئے بھی کہیں کہیں مفہوم غلط، اُلٹ اور خبط کر دیا ہے اور کچھ علامتوں کی وضاحت نہیں ہو پائی۔ اس سلسلے کی چند ایک مثالیں پیش خدمت ہیں:

(۱) قاضی حق، جھبیل نے عمل تیرے، عیال منکر نکیر ٹھہرائیائی (ص ۳۵۲)
کنیزک عمل، قاضی رب قدیر عیالی کو ٹھہرایا منکر نکیر (ص ۴۸۱)

اس اصل مصرع میں جھبیل یعنی ملاّح کو عمل قرار دیا ہے جس طرح ایک کشتی کو دریا میں ڈبونا یا پار اتارنا ملاح کے ہاتھ ہے اسی طرح محشر میں نیک یا بُرے اعمال نے انسان کو پار اتارنا یا ڈبونا ہے۔ گویا اصل مصرعے میں ''جھبیل'' (ملاح) ''عمل'' کے لئے علامت ہے۔ یکتا نے ترجمے میں ''کنیزک (لونڈی) کو ''عمل'' کے لئے علامت قرار دیا جو غلط ہے کیونکہ ''باندی'' ایک دوسرا کردار ہے جو ''بھوک'' کے لیے علامت ہے اور اسے یکتا نے آگے چل کر لکھا بھی ہے: ''بھکھ رابیل باندی'' ترجمہ ''کنیزک تری اشتہا سر بسر'' واضح ہوا کہ یکتا کے ہاں ''کنیزک'' بیک وقت ''عمل'' اور ''اشتہا'' دونوں کے لئے ہے جو وارث شاہ کے مفہوم سے بہت دور جا پڑتے ہیں کیونکہ وارث شاہ نے کسی ایک کے لئے دو علامتیں استعمال نہیں کیں۔ یہ وہی غلطی ہے جو اس سے پہلے بھی یکتا نے بارہا بار کی ہے یعنی ''جھبیل'' (لڈن ملاح) کو انھوں نے ''چھبیل'' (چھیل چھبیلی لڑکی) مراد لیا اور ہر جگہ ترجمہ غلط ہوا۔

(۲) کوٹھا گور تے عزرائیل کھیڑا جیہر الیندائی روح نوں دھایائی (ص ۳۸۲)
مکاں لحد ہے موت کھیڑے تری کسی کے کہاں موت بس میں رہی (ص ۴۸۱)

وارث شاہ نے سیدے کھیڑے کو ''عزرائیل'' قرار دیا ہے۔ جبکہ یکتا نے کھیڑے کو ''موت'' کے لیے علامت بنا دیا۔ عزرائیل فاعل ہے جو حکم ربی سے موت کے فعل کو وارد کرتا ہے جس کا مفعول جاندار ہے۔ گویا موت اور عزرائیل دو الگ الگ حقیقتیں ہیں اور وارث شاہ نے آگے چل کر ''موت'' کے لئے ''سہتی'' کو علامت قرار دے کر اس فرق کو واضح بھی کر دیا ہے۔

(۳) بھائی بھابیاں، ساک پیوند تیرے، جہاں نال توں جھنجھا پایائی (ص ۳۵۲)
تعلق سے جھنجٹ میں تو پڑ گیا نہیں کوئی ساتھی برے وقت کا (ص ۴۸۱)

کس کے تعلق سے اور کیسے جھنجٹ میں پڑ گیا اس کی کچھ وضاحت نہیں ہو سکی جبکہ اصل

متن میں ''بھائی بھابیاں'' کو ''ساک بیوند'' سے تعبیر کیا ہے جس کے معنی یہ ہوئے کہ قصے میں رانجھے کے بھائی اور بھاوجوں کے جو کردار ہیں، زندگی میں وہ انسان کے عزیز و اقارب اور رشتہ دار ہیں (والدین اور بیوی بچوں کے علاوہ، کیونکہ اُن کے لئے پہلے ''سیاں'' کی علامت استعمال ہو چکی ہے) جس طرح کا سلوک رانجھے سے یا رانجھے نے ان کے ساتھ کیا، زندگی میں ہر انسان کو یہ ''حسنِ سلوک'' اپنے عزیز و اقارب سے روا رکھنا پڑتا ہے یا اُن کی طرف سے یہ سلوک لازمی طور پر سہنا اور وصول کرنا پڑتا ہے جو فیصلہ کن اور طے شدہ ہے۔ وارث شاہ نے گویا اس طے شدہ جھنجٹ کا قطعیت سے اعلان کیا ہے۔ جبکہ ترجمے میں (اگر فرض بھی کر لیا جائے کہ تعلق سے مراد ان عزیزوں سے تعلق ہی ہے اور جھنجٹ سے مراد اُن کا جھگڑے کرنا ہی ہے تو بھی وارث شاہ کی سی قطعیت نہیں پیدا ہوتی) لچک اور گنجائش کا سا انداز ہے کہ اگر ان سے تعلق نہ ہوتا تو یہ جھنجٹ نہ پڑتے۔ وارث شاہ کے مطابق زندگی میں یہ انسان کا مقدر ہیں۔

(۴) ایہہ مزدوری سیالاں دیاں مجھیاں نے جہاں حیلہ تے کسب اٹھایائی (ص ۳۵۲)
ملازم سیالوں کا دھیدو ہوا   دیا حق نے روزی کا حیلہ بنا (ص ۴۸۲)

ترجمے کا یہ مفہوم ہے کہ جب ''دھیدو'' (رانجھا) ''سیالوں'' کا ملازم ہو گیا تو قدرت نے اس کی روزی کی وسیلہ بنا دیا، جبکہ اصل متن میں وارث شاہ نے سیالوں کی بھینسوں کو ''مزدوری'' کے لیے علامت قرار دیا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ جس طرح قصے میں رانجھا بھینسیں چراتا ہے یا اُسے چُرانی پڑی ہیں اسی طرح ہر انسان کو زندگی میں مزدوری کرنی پڑتی ہے۔ گویا ترجمے میں اصل متن کے مفہوم کا عکس اور شائبہ بھی نہیں ملتا۔ یہ علامت ہی اصل مفہوم تھا جسے نظر انداز کیا گیا۔

(۵) سہتی موت تے جسم ہے یار رانجھا انہاں دوہاں نے بھیڑ مچایائی (ص:۳۵۲)
سمجھ روح رانجھے کو سہتی کو تن   جُدا ہو تو باقی نہ تن ہے نہ من (ص:۴۸۲)

ترجمہ اصل سے بالکل مختلف اور الٹ ہو کر رہ گیا ہے۔ وارث شاہ نے سہتی کو ''موت'' کی علامت قرار دیا ہے اور رانجھے کو بدن کی۔ (وارث شاہ نے رانجھے کو پہلے بھی بدن ہی قرار دیا ہے) جبکہ مترجم اس آخری بند کے پہلے شعر میں اصل کے مطابق رانجھے کو ''جسم'' قرار دے چکے ہیں لیکن اب اُسے ''روح'' کے لئے علامت کہہ کر تضاد بیانی کا شکار نظر آتے ہیں۔

مذکورہ مثالوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ یکتا کے نزدیک ''ہیر'' وارث شاہ کی اس تمثیلی

اور علامتی حیثیت کی اہمیت نہیں ہے یا وہ اس طرف توجہ نہیں دے سکے نہ ان علامتوں میں فرق روا رکھ سکے جس سے نہ صرف اس بند کا بلکہ پورے ترجمے کا مفہوم کچھ سے کچھ ہو جاتا ہے۔ مثلاً اسی بات کو لے لیجئے کہ مترجم اگر وارث شاہ کے برعکس ہیر کی بجائے رانجھے کو ''روح'' قرار دیں، رانجھے کی بجائے سہتی کو ''تن'' قرار دیں یا سہتی کی بجائے کھیڑے کو ''موت'' قرار دیں، ہیر وارث شاہ کا پورا قِصّہ زیر و زبر ہو جاتا ہے اور جس مقصد کے لیے ترجمہ کیا گیا ہے کہ پنجابی سے ناواقف اُردو دان طبقہ اس سے روشناس ہو غارت ہو کر رہ جاتا ہے۔ اب اگر کوئی ایسا قاری جو پنجابی زبان سے یا ہیر وارث شاہ سے بالکل آشنائی نہیں رکھتا اور سامنے صرف یہ منظوم اردو ترجمہ ہے تو وہ لازمی طور پر وارث شاہ کے مفہوم برعکس اس مثنوی میں رانجھے کے کردار کو کبھی ''روح'' اور کبھی ''جسم''، کنیز کو کبھی ''عمل'' اور ''کبھی اشتہا'' اور کبھی ہیر اور کبھی رانجھے کو ''روح'' سمجھ کر نہ صرف کشمکش کا شکار ہو گا بلکہ سہتی کو ''تن'' اور کھیڑے کو ''موت'' سمجھ کر گمراہ بھی ہو گا۔ پھر یہ کہ ترجمہ شدہ اس آخری بند میں ان کرداروں کو جو اصل کے برعکس علامتی لباس پہنایا ہے وہ قصے کے اصل کرداروں سے بھی میل نہیں کھاتا۔ یہاں اس آخری بند میں کرداروں کی غلط علامتی توضیحات نے اصل کی بنیاد کو ہلا کر اور تبدیل کر کے رکھ دیا ہے لہٰذا ان کو اصل قصے پر منطبق کرتے ہوئے ان تسامحات کو پیشِ نظر رکھنا چاہیے۔

ہیر وارث شاہ کے کرداروں کی علامتی حیثیت کے حوالے سے غلط تطبیق کی ایک مثال تو ترجمہ شدہ مذکورہ آخری بند ہے دوسری صورت یہ ہے کہ اصل قصے میں بھی مترجم نے بعض کرداروں کو اُلٹ دیا ہے جس سے ان کی علامتی حیثیت مجروح ہوتی ہے مثلاً بھائی اور بھابیاں تو علامت ہیں ''عزیزوں رشتہ داروں کے لئے ان میں سے ایک بھاوج (ینگہ) علامت ہے ''شہوت'' کے لئے، کھیڑا علامت ہے ''عزرائیل'' کی اور مہر چوچک اور ملکی علامت ہیں ''فقہ اصول دونوں'' کے لئے۔ ترجمہ کرتے ہوئے یکتا نے مثنوی (قصے) میں ان کرداروں میں بھی فرق روا نہیں رکھا۔ کہیں بھائیوں یا بھاوجوں کے لئے صرف ''بھاوج'' (بطور واحد جو ''شہوت'' کی علامت ہے) استعمال کیا ہے اور کہیں کھیڑے کے لئے مہر اس نوعیت کی دو ایک مثالیں بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوں گی۔

(۱) گھے مہنے مار کے سپ وانگوں اس دے کالجے نوں پئے ڈنگدے نی (ص ۶۲)

''در بیان عداوت کردن برادران با رانجھا''

مگر طعنے مہنے جو بھاوج کے تھے (ص ۵)

یہاں بھائیوں کے بجائے بھاوج یعنی ''رشتہ داروں'' کی بجائے ''شہوت'' کر دیا گیا ہے۔

(۲) رانجھا آکھدا بھابھیوں ویرنوں نی تساں بھائیاں نالوں وچھوڑیا اے (ص ۶۴)

ارے بھابھی تو نے یہ کیا کر دیا (ص ۷)

یہاں بھی بھابھیوں کی بجائے بھاوج یعنی ''رشتہ داروں'' کی بجائے ''شہوت'' کر دیا ہے۔

ہیر وارث شاہ میں تشبیہات و استعارات کی کثرت وارث شاہ کی پنجابی زبان پر گہری گرفت کا ثبوت ہے۔ جیسی نادر تشبیہات اور نئے نئے استعارے وارث شاہ کے ہاں ملتے ہیں شاید ہی پنجابی کی کسی دوسری کتاب میں آئے ہوں۔ وارث شاہ نے ان تشبیہات و استعارات کو محض فن برائے فن کے طور پر ہی استعمال نہیں کیا بلکہ اپنے افکار کو پُر زور اور بھرپور طریقے سے بیان کرنے کی غرض سے استعمال کیا ہے اور ان سب کا ''ہیر'' کے قصے، اس کے کرداروں اور پنجاب کے کلچر کی نمائش اور نمائندگی میں بڑا اہم کردار اور گہری معنویت ہے۔ یکتا نے ترجمہ کرتے وقت ان تشبیہات و استعارات کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش میں کامیاب بھی ہوئے ہیں۔ کہیں کہیں پنجابی زبان کی تشبیہات و استعارات کی بجائے اسی مفہوم کی اردو تشبیہیں اور استعارے بھی انہوں نے باندھے ہیں جو اپنی مثال نہیں رکھتے لیکن ''ہیر'' میں زبان و بیان کے لحاظ سے ان کی جو دھاک بیٹھتی ہے یا مفہوم کی ادائیگی کو جس شدت، زور اور اثر سے بیان کیا جاتا ہے۔ یکتا کے ترجمے میں کہیں کہیں انہیں اپنانا یا نبھانا ممکن نہیں ہو پایا۔ ترجمے میں تشبیہات و استعارات کے حوالے سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ پہلی بات یہ کہ جہاں ترجمہ نگار تشبیہ کو سمجھ نہیں پاتے یا اُسے موزوں کرنا ممکن نہیں ہوتا اُسے بالکل چھوڑ دیتے ہیں اور کہیں یہ ان کا استعمال غلط اور اصل سے ہٹ کر رہ جاتا ہے۔ مثلاً ''ہیر'' کے شروع کے صفحات میں سے ہیر کے حسن کی تعریف والا بند اور مٹھی نائن کا مختلف ذاتوں کے حوالے سے رانجھے کو عشق کی حقیقت سے آگاہ کرنے والے بند میں وارث شاہ نے تشبیہات و استعارات کے ڈھیر لگا دیئے ہیں۔ ان میں سے یکتا نے ترجمہ کرتے ہوئے کچھ تشبیہات کو نظر انداز کیا ہے مثلاً ''متھے مسجداں دے محراب سوہنے

صفاں چونڈیاں دے کول سنگ بندے'' (ہیر کی سہیلیوں کی تعریف کرتے ہوئے ان کے ماتھوں کو مسجد کے محرابوں سے تشبیہ دی ہے اور ان کے بالوں کی بنائی ہوئی چونڈیوں کو صفیں کہا ہے) ''اوہدا نک بولاق جوں قطب تارا''، ''سرخ رنگ جوں انگ شہاب دا جی''، ''قد سرو بہشت گلزار وچوں''، ''باہاں ویلنے ویلیاں گھت مکھن''، ''چھاتی سنگ مرمر گنگ دھار وچوں'' رانجھے کے حقیقتِ عشق پوچھنے پر مٹھی نائن کے جواب میں سے ''صفلی گرنی دا پھرے تلوار چائی''، ''بہو کر ہو بجواں عشق ماہتانیاں دا''، ''عشق دا تری واہڈواں چوہڑیاں دا''، ''عشق گھمر وئیاں دا مچھی وانگ بھائی''۔ مچھے وانگ سی عشق کھترانیاں دا''، ''گجے بدل دے وانگ بھرائیناں دا'' اور ''تلے وانگ بھڑ کے عشق موچناں دا'' جیسی تشبیہات کا ترجمہ یکتا نے نہیں کیا۔

وارث شاہ نے خصوصاً ''در تعریف صورت ہیر'' کے تحت تشبیہ در تشبیہ سے کام لیا ہے بلکہ بعض اوقات ہیر کی کسی ایک صفت کو بیان کرنے کے لئے تین تین چار چار تشبیہات استعمال کی ہیں مثلاً ''دند چنبے دی لڑی کہ ہنس موتی دانے نکلے حسن انار وچوں'' اس میں ہیر کے صرف دانتوں کی تعریف کے لئے تین تشبیہات استعمال ہوئی ہیں۔ چنبیلی کے پھولوں سے، ان انمول موتیوں سے جو ہنس کی خوراک ہے اور حسن کے انار کے دردانے کے ساتھ۔ یکتا ترجمے کرتے ہوئے ایسی تشبیہ در تشبیہ کی صورت کو مکمل طور پر نہیں نبھا سکے صرف ایک تشبیہ دے کر باقی کو چھوڑ دیا۔ مثلاً اسی مذکورہ مصرعے کو دیکھیں تو صرف ایک تشبیہ استعمال ہوئی ہے۔

''نہ تھے دانت اُس کے تھے موتی سچے'' (ص ۱۳)

وارث شاہ کے ہاں تشبیہات و استعارات کی، یکتا کے ترجمے میں مذکورہ دو طرح کی مثالوں کے علاوہ ایک یہ صورت بھی رہی ہے کہ یکتا نے ان کا ترجمہ کیا ہے لیکن وہ غلط ہو گیا۔ اصل مفہوم سے ہٹ گیا یا غیر واضح اور مبہم رہ گیا۔ اب اس نوعیت کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

(۱) اسیں وانگ سواہ دے بھسم ہوئے تسیں وانگ انگیار یا بھکدیاں ہو (ص ۶۸)

بھسم ہو گئے کس سے ہم کیا کہیں تمہیں کیا مریں ہم کہ جیتے رہیں (ص ۱۵)

اصل میں رانجھا اپنی بھاوج سے کہتا ہے مجھے آپ نے طعنے دے کر گھر چھوڑنے پر مجبور کر دیا ہے۔ لہٰذا میں تو سواہ (راکھ) کی طرح بھسم (بجھ) چکا ہوں اور آپ ابھی انگاروں کی طرح بھڑک رہی ہیں یعنی مجھ سے لڑائی جھگڑے پر تلی ہوئی ہیں۔ اس میں رانجھے کو سواہ (راکھ)

سے اور اس کی بھاوجوں کو بھڑکتے انگاروں سے تشبیہ دی ہے۔ جس کا ترجمے میں شائبہ تک نہیں ہے۔

(۲) گردن کونج دی انگلیاں رواہنہ پھلیاں ہتھ کولڑے برگ چنار وچوں (ص ۷۷)

نہ تھیں انگلیاں ہر پھل ماش کی خردگم ہو دیکھے سے آ کاش کی (ص ۳۱)

اصل مصرعے میں دوسری تشبیہ یہ ہے کہ انگلیوں کو رواہنہ کی پھلیوں جیسا قرار دیا ہے۔ ترجمے میں انگلیوں کو ماش کی پھلی سے تشبیہ دی جو غلط ہے۔ رواہنہ (لوبیا) کی پھلیاں بہت خوبصورت اور لمبی ہوتی ہیں گویا انگلیوں کی لمبائی کو بیان کرنا مقصود ہے۔ ماش کی یہ پھلیاں بہت چھوٹی چھوٹی ہوتی ہیں جو قطعاً انگلی کے برابر بھی نہیں ہوتیں۔ لہٰذا تشبیہ غلط اور غارت ہو کر رہ گئی۔

یہ اور اس طرح کی اور بھی متعدد پنجابی تشبیہات و استعارت اور دیگر فنی اصطلاحوں علامتوں اور محاورات وضرب الامثال کو مترجم سمجھنے سے قاصر رہے جس وجہ سے ترجمہ غلط ہوا۔

اردو مثنوی کی بحر میں ترجمہ کرتے ہوئے یکتا نے رعایت شعری اور زحافات کا بھی اکثر کام لیا ہے کیونکہ بعض پنجابی لفظ یا اسما من وعن شامل کرنے پڑے اس وجہ سے ترجمہ کرتے ہوئے کہیں کہیں مصرعے وزن سے خارج ہو کر رہ گئے ہیں پنجابی الفاظ و اسماء کو اردو میں ڈھالنا یا من وعن لکھنا واقعی ایک مشکل آزمائش تھی جس وجہ سے اصل پنجابی مفہوم کو ادا کرنے کی غرض سے کچھ حروف (میں، سے، نے، کو وغیرہ) کا اضافہ ممکن تھا اس سے مفہوم تو بعض اوقات ادا ہو گیا لیکن مصرع وزن سے خارج ہو گیا ایسی کچھ غلطیاں پنجابی تلفظ کو نہ سمجھنے کی وجہ سے پیدا ہو گئی ہیں اسی طرح کچھ کتابت کی غلطیوں کی وجہ سے بھی ایسی صورت رہی یکتا نے لفظ ''سہیلیوں'' یا ''سہیلیاں'' کو ضرورت شعری کے تحت ہر جگہ ''سہلیاں'' یا ''سہلیوں'' لکھا ہے بعض جگہ ''شریکنیاں'' (رشتہ دار عورتیں) کو بھی ''سہلیاں'' باندھا ہے یہاں کچھ مثالیں نمونے کے طور پر درج کی جاتی ہیں اور یہ مثالیں وہ ہیں جہاں مصرعے وزن سے خارج ہوئے یا عروضی تقاضوں کے پیش نظر مفہوم غارت ہو کر رہ گیا۔ ان کے بالمقابل ''مجوزہ تصحیح'' کے عنوان سے کچھ مجوزہ ترمیم وتصحیح شدہ مصرعے درج کر دیئے ہیں جو ترجمے کو پڑھتے پڑھتے اس کی روانی اور آہنگ کی وجہ سے موزوں ہو گئے۔ اس ''مجوزہ تصحیح'' میں کچھ ایسے مصرعے بھی ہیں جن کے اصل مصرعے (یکتا کے) وزن کے لحاظ سے درست نہیں کچھ ایسے ہیں جو مفہوم کی ادائیگی کے لحاظ سے زیادہ موزوں ہیں

کچھ ایسے بھی ہیں کہ یکتا نے جہاں مذکر، مؤنث اور واحد جمع کا خیال نہیں رکھا اور کچھ ایسے کہ پنجابی لفظ کے استعمال سے بچا جا سکتا ہے یا کہیں پنجابی لفظ کو استعمال کر کے مفہوم درست ادا ہو سکتا ہے۔ ملاحظہ ہوں چند مثالیں:

	یکتا کا ترجمہ	مجوزہ تصحیح
(۱)	مگران کی مج لنگی ان کا بدن (ص ۴)	نظر آتی مجھ لنگی اُن کے بدن
(۲)	مگر طعنے مہنے جو بھاوج کے تھے (ص ۵)	مگر طعنے مہنے جو بھائیوں کے تھے
(۳)	کلیجے پہ کھایا ہوا تیر ہوں (ص ۷)	کلیجے پہ کھائے ہوئے تیر ہوں
(۴)	میری سہلیاں مجھ سے کہتی ہیں یہ	میری رشتہ داریں یہ کہتی ہیں سب
	پکڑ ہاتھ مہنے وہ دیتی ہیں یہ (ص ۸)	پکڑ ہاتھ طعنے وہ دیتی ہیں سب
(۵)	کہا بھابیوں نے کنیزیں ہیں ہم (ص ۱۳)	کہا اُس سے بھائیوں نے خادم ہیں ہم
(۶)	ملنگ تو بنا وہ ملنگی نہ ہوئی (ص ۷۸)	ملنگ تو بنا وہ ملنگنی تری
(۷)	کرے عشق جوگی تو سولی چڑھے (ص ۸۰)	کرے عشق جوگن سے سولی چڑھے
(۸)	ترے ساتھ ہیرے نے ایسا کیا (ص ۱۱۲)	ترے ساتھ ہے ہیر نے کیا کیا
(۹)	کہا مہر نے کچھ برہمن بُلا (ص ۱۱۹)	کہا کھیڑیوں نے، برہمن بُلا
(۱۰)	پرا کڑی، ہموسے، اِندر سے وڑے (ص ۱۲۰)	
(۱۱)	لدّھر کا کوئی شہ نہ رنگڑے کا پیر (ص ۱۳۷)	
(۱۲)	چھپا کب ہے دنیا میں نشر ہو گیا (ص ۱۳۹)	

اس نوعیت کی معمولی ترامیم سے مصرع زیادہ موزوں، بامعنی اور اصل مفہوم کے قریب تر ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ وزن کے لحاظ سے یکتا کے جن غلط مصرعوں کی تصحیح نہیں ہو سکی ان کی صرف نشان دہی کر دی ہے۔

یکتا کا یہ ترجمہ بظاہر تو پابند ہے یعنی ایک مصرعے کا ترجمہ ایک شعر میں کرتے چلے جاتے ہیں لیکن اکثر اوقات ایسا ہوتا ہے کہ اصل مصرعے کا مکمل ترجمہ نہیں ہو پاتا اور ترجمہ شدہ شعر مکمل کرنے کی غرض سے اپنی طرف سے اضافہ کر دیا جاتا ہے۔ ذیل میں نامکمل اور اضافہ شدہ ترجمے کی کچھ مثالیں مع اصل متن، بغیر وضاحت کے درج کی جاتی ہیں۔ وضاحت اس لیے غیر ضروری سمجھی ہے کہ اصل اور ترجمہ کو بیک نظر دیکھنے سے اندازہ ہو جاتا ہے بقیہ عام مصرعوں کو نشان زد کر

دیا ہے اصل متن کو نشان زد کرنے کا مطلب ہے کہ اس حصے کا ترجمہ نہیں ہو سکا۔ ترجمے کو نشان زد کرنے کا مطلب ہے کہ یہ اضافہ ہے۔ چونکہ یکتا نے بعض اوقات ایک مصرعے کا ترجمہ ایک مصرعے میں بھی کیا ہے لہٰذا ترجمہ شدہ دوسرا مصرع وہ اپنی طرف سے بڑھاتے ہیں۔ ایسی صورت میں صرف اضافہ شدہ ترجمہ کو نشان زد کیا جائے گا۔ ان مثالوں کے اندراج سے پہلے یہ یقین کر لیا ہے کہ مترجم نے اصل متن میں سے ترجمہ نہ ہو سکنے والے مفہوم کو اگلے شعر میں درج نہیں کیا بلکہ اگلا شعر اصل کے اگلے مصرعے کا ترجمہ ہوتا ہے۔ یہ احتیاط یا یقین اس لیے کرنا پڑا کہ بعض اوقات مترجم ایک مصرعے کا ترجمہ ایک شعر میں نہیں کرتے بلکہ دو شعروں میں اسے مکمل کرتے ہیں۔ مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) عشق پیر فقیر دا مرتبہ اے مرد عشق دا بھلا رنجول میاں (ص ۵۷)
فقیروں سے رتبہ بڑھا عشق کا نہ ہوتے اگر یہ تو ہوتا خدا (ص ۱)

(۲) مودودؒ دا لاڈلا پیر چشتی، شکر گنج مسعود بھر پور ہے جی (ص ۶۰)
خدا کے ولی پیر گنج شکر ہمیشہ ہے اُن کی خدا پر نظر (ص ۵۰)

(۳) اَٹھ پتر دو بیٹیاں تسدیاں سن وڈا ٹبرا تے پروار آہا (ص ۶۲)
پسر آٹھ اس کے تھے دو دختراں مگر پیار ھید و سے تھا بے کراں (ص ۵)

(۴) کن نک نماز دے ہین کتنے متھے کہاندے دھروں ایہہ ماریانے (ص ۷۱)
بتا اس کے کتنے ہیں ناک اور کان ہوئی بوڑھی وہ یا ہے اب تک جوان (ص ۱۸)

(۵) مسجد بیت العتیق مثال آہی خانے کعبوں ڈول اتاریانے (ص ۶۹)
کہوں کیا میں صنعت کو معمار کی نمونہ تھا کعبہ کا مسجد نہ تھی (ص ۲۰)

کمزور، مبہم اور نامکمل ترجمے کی ایسی مثالیں کثرت سے یکتا کے اس ترجمے میں مل جاتی ہیں۔ غلط یا اصل کے برعکس ترجمے کی مثالیں جو اس سے پہلے دی گئی ہیں وہ تو ترجمے میں سے ڈھونڈنی پڑتی ہیں لیکن محولہ بالا کمزور، مبہم اور نامکمل ترجمے کی مثالیں تو تقریباً ہر بند (باب) میں آسانی سے مل جاتی ہیں۔ ان میں سے نامکمل ترجمے کی تو ایسی صورت رہی ہے کہ یکتا نے اصل متن کے ایک مصرعے کا ترجمہ ایک شعر میں کیا جس میں اصل مصرعے کے کچھ لفظ یا ایک حصہ ترجمے میں نہ آ سکا اور انہوں نے اپنی طرف سے اضافہ کر کے شعر مکمل کر لیا۔ ان کے علاوہ مکمل ترجمے کا اصل سے موازنہ کرتے چلے جائیں تو کہیں کہیں یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اصل متن کا پورا ایک مصرع ترجمہ

نہیں ہو سکا۔ ان میں بھی اصل متن کے خصوصاً وہ مصرعے کھٹکتے ہیں جو ہر بند (باب) کے آخر میں آتے ہیں اور جن میں وارث شاہ نے اپنا نام استعمال کیا ہے۔ یوں تو وارث شاہ کی یہ پوری کتاب دانش سے بھری پڑی ہے لیکن قصے اور کہانی سے الگ خصوصیت کے ساتھ وارث شاہ نے اپنے مشاہدات اور مکالمات ''مقولہ شاعر'' اور پھر ہر بند (باب) کے آخری مصرعے میں جس سلیقے سے بیان کیا ''ہیر'' کی اصل دانش وہاں کھلتی ہے۔ وارث شاہ کہانی بیان کرتے کرتے کہیں درمیان میں ''مقولہ شاعر'' کے عنوان سے اپنی رائے ظاہر کر کے اس کہانی کے یا اس کے کرداروں کا تجزیہ کر دیتے ہیں یا پھر ہر بند (باب) کے آخری مصرعے سے یہ کام لیتے ہیں۔ غرض وارث شاہ کی ''ہیر'' کی اصل دانش یا اس کی روح انہی مقامات میں ہے۔ یکتا نے ترجمہ کرتے وقت ''مقولہ شاعر'' کے تحت تو اس دانش کے ابلاغ کی کوشش کی ہے لیکن ہر بند کے آخری مصرعے کو اکثر نظر انداز کیا ہے اور اس کا ترجمہ نہیں کیا۔ اس نوعیت کی بے شمار مثالوں میں سے ابتدائی صفحات سے چند مثالیں پیشِ خدمت ہیں جن کا لفظی ترجمہ تو در کنار آزاد ترجمہ بھی نہیں ہو سکا:

(۱) وارث شاہ جہان تے غرض مٹھی آپو اپنی جوگ نوں گیڑ دے نی (ص ۶۳)
(۲) وارث شاہ جے نفس دے کہے لگوں اینویں رائیگاں عمر گوائیائی (ص ۶۳)
(۳) وارث شاہ میاں فعل بندیاں دے رب قدرتاں نال آزماؤنداا ے (ص ۶۴)
(۴) وارث شاہ بے فائدہ عمر گزری بازی روز قیامتے ہارنی ایں (ص ۶۵)
(۵) وارث شاہ خدا دے خانیاں نوں ایہہ ملاں نہ چمبڑے ہین بلائیں (ص ۷۲)
(۶) وارث شاہ چوہیک جے نویں چوپیں سبھے بھل جانی جیہڑ یاں گاونائیں (ص ۸۱)
(۷) وارث شاہ دا جگر دکھن ہو یا سب ویکھ کے حال خراب میرا (ص ۸۱)
(۸) وارث شاہ اس جگ توں اُٹھ جاناں دلوں کبر ہنکار نوں ماریے نی (ص ۸۱)
(۹) وارث شاہ دو رکن ایمان دے نی صدق دلوں زبان قرار ہیرے (ص ۸۲)
(۱۰) مدد نال خدا دی میاں وارث دلوں غیر دلیلاں نوں چائیوڑاں (ص ۸۲)
(۱۱) وارث شاہ جاں نیک نصیب ہوون مدد پیرا میر فقیر میاں (ص ۸۶)
(۱۲) وارث شاہ حساب نوں پکڑنی گے جہناں ماپیاں دی جند جان تائی (ص ۹۴)
(۱۳) وارث شاہ گناہ دی ندی اندر اینویں رائیگاں عمر نوں پوڑنا ہیں (ص ۱۱۸)
(۱۴) وارث شاہ میاں مردسدا جھوٹے رناں سچیاں سچ نتار دے ہو (ص ۱۲۵)

مندرجہ بالا یہ تمام وہ مصرعے ہیں جو ابتدائی چند صفحات کے ہیں اور جن کا ترجمہ یکتا نے بالکل کیا ہی نہیں اس کے علاوہ دانش بھرے اس نوعیت کے جن مصرعوں کا ترجمہ کیا ہے اُن میں سے کچھ میں تو کامیاب رہے لیکن کچھ کا مفہوم خبط کر دیا یا واضح نہیں کر پائے مثلاً:

(۱) وارث شاہ ایہہ غرض ہے بہت پیاری ہور ساک نہ سین نہ انگدے نی (ص ۶۲)
ہوا اُن سے رانجھا بہت پُر ملال   نہ تھا رشتہ ناطہ کا ان کو خیال (ص ۵)

(۲) وارث شاہ وچ حجریاں فعل کردے ملاں جوترے لاوندے واہیاں نوں (ص ۷۱)
یہاں سے تو ہر اک چلا جائے گا   کھلے گا کسی وقت اچھا بُرا (ص ۱۷)

(۳) چلولیلۃ القدر دی کروزیارت وارث شاہ ایہہ کم ثواب داجی (ص ۷۷)
نرالی حسینوں کی ہر ایک بات   انہیں عید ہر روز ہر شب برات (ص ۳۱)

(۴) وارث شاہ توں جیوندا گھوک ستوں اکے موت آئی مرگیا ہیں وے (ص ۷۹)
نہیں ہے جہاں میں کوئی ہوش میں   پڑے ہیں سبھی خوابِ خرگوش میں (ص ۳۵)

(۵) وارث جنہاں نوں ہور نہ تاہنگ کوئی کم تنہاں دا آپ سواردا اے (ص ۸۳)
نہ جس دل میں خواہش کسی کی رہی   اُسی پر خدا کی عنایت ہوئی (ص ۴۲)

یکتا کے ترجمے میں مذکورہ مصرعوں کا ترجمہ شاید اس وجہ سے نہیں ہو سکا کہ ترجمے میں ''مثنوی ہیر رانجھا'' کی داستانوی حیثیت کو برقرار رکھنا مترجم کے نزدیک زیادہ اہم رہا۔ کیونکہ کسی ایک جگہ بھی اصل متن کا مفہوم ترجمے میں واضح نہیں آ سکا (اس طرح کی بے شمار مثالیں ہیں)۔ اصل ''ہیر'' میں تو وارث شاہ داستان بیان کرتے کرتے آخر میں اس کا تجزیہ کرنے کی غرض سے خود میدان میں آ جاتے ہیں۔ جس سے داستان کا تسلسل ایک لمحے کے لئے ٹوٹ جاتا ہے کہ ابھی تو کوئی کردار باتیں کر رہا تھا لیکن اب وارث شاہ درمیان میں آ کر تصوف کی بانسری بجانے لگتے ہیں۔ ''ہیر'' کے پنجابی حصّے میں تو یہ انداز بھلا لگتا ہے اور بامعنی ہے بلکہ ایک خاص معنوی حُسن پیدا کر دیتا ہے لیکن اردو ترجمے میں یہ پنجابی کے مطابق آنا ممکن نہیں تھا۔ اس لیے یکتا نے جہاں ایسے مصرعوں کا ترجمہ کیا ہے تو وہ بھی صرف اسی صورت میں کہ جس سے ''ہیر'' کی داستانوی حیثیت اور تسلسل میں کوئی فرق نہیں آتا۔

یکتا کے اس منظوم اردو ترجمے کا یہ مطالعہ، صرف ابتدائی ڈیڑھ سو کے قریب صفحات کو سامنے رکھ کر پیش کیا ہے۔ مذکورہ بالا نوعیت کے مختلف مشاہدات کی مثالیں ان ابتدائی صفحات کے بعد آخر تک مل جاتی ہیں۔ یکتا چونکہ پنجابی زبان وادب اور تہذیب وثقافت سے مکمل طور پر آشنا نہیں تھے اس وجہ سے ہیر وارث شاہ کا ترجمہ کرتے ہوئے کہیں کہیں انہوں نے ٹھوکر کھائی ہے لیکن اس طرح کے تسامحات کو اگر ذرا دیر کے لئے نظر انداز کر دیا جائے اور اس ترجمے کا اصل سے موازنہ کیے بغیر اسے صرف ایک اردو مثنوی کے روپ میں دیکھیں تو مترجم کی اردو زبان پر دسترس، قادر الکلامی اور حسنِ بیان کی داد دینا پڑتی ہے۔ اُردو تشبیہات واستعارات اور تلمیحات کے ساتھ ساتھ خاص طور پر حسن تعلیل اور دیگر فنی اُمور کی لاجواب مثالیں یہاں موجود ہیں۔ ہیر وارث شاہ کے اس منظوم اُردو ترجمے کے مقدمہ نگار محمد عظیم الدین محبت لکھتے ہیں:

> اس منظوم ترجمے کو دیکھنے کے بعد مترجم کی وسیع المطالعہ شخصیت، علمی قابلیت اور ذاتی استعداد کا پتہ چلتا ہے۔ یہ منظوم مثنوی نہ صرف استعاروں اور تشبیہوں سے مالامال ہے بلکہ تلمیحات کا بھی ذخیرہ اس میں موجود ہے۔ مترجم نے ہیر رانجھا کا ترجمہ کیا گیا ہے۔ بس یوں سمجھئے کہ لیلائے اُردو کے ہاتھ میں جڑاؤ کنگن پہنا دیے ہیں۔ [10]

ذیل میں یکتا کے حُسن تخیل اور حسن بیان کی محض چند مثالیں پیشِ خدمت ہیں:

(۱) شاہ پری پناہ نت لئے جس توں ایہہ تھاؤں اس مشک لپیٹڑ یدا (ص ۷۵)
پری بھی جو دیکھے تو ہو شرمگیں   کبھی آنکھ اس سے ملائے نہیں
نسیم اُس کی زلفوں کی سونگھی تھی بُو   اُسی دن سے ہے دربدر کو بکو (ص ۲۶)

(۲) سرمہ نیناں دی دھار وچ پھب رہیا چڑھیا ہند تے کٹک پنجاب داجی (ص ۷۷)
لکیریں وہ سُرمہ کی ہائے غضب   کہے تو کہ یک جا ہوئے روز و شب (ص ۳۱)

(۳) جیہڑے ویکھنے دے رنجھوان آہے وڈا واعدہ تنہاں دے باب داجی (ص ۷۷)
غرض تھے جو مشتاق دیدار کے   قیامت کا وعدہ وہ لیکر گئے (ص ۳۱)

(۴) آبغل وچ بیٹھ کے کراں گلاں جیویں وچ قربان کمان ہوئی (ص ۷۹)
مِلی ہیر ایسی کہ بس کھو گئی   کبھی تیر تھی اب کماں ہو گئی (ص ۳۶)

(۵) اک آوندیاں گاوندیاں نال خوشی بھڑ تومار دیاں نی نال سکھراندے (ص ۱۳۰)
خوشی سے وہ پھولے سماتی نہ تھیں   خوشی گا رہی تھی وہ گاتی نہ تھیں (ص ۱۱۳)

(۶) سوہنیاں اڈیاں نال پازیب پھبے گھنگر الڑے گھنگر ولا یونے (ص ۱۳۶)

کچھ ایسے تھے پازیب گھنگرو لگے　　　اسی کی تو خاطر سے پاؤں بنے　　　(ص ۱۲۲)

(۷)　ونگاں چوڑیاں وچ وندانیاں سن نال مچھلیاں والڑے ساریاں نے　　　(ص ۱۳۶)

نہیں چوڑیاں تھیں مگر کہکشاں　　　ستاروں کا ہوتا تھا ان پر گماں　　　(ص ۱۲۳)

(۸)　مہتابیاں ٹوٹکے چادراں سن دین چکیاں وڈے رسامیاں　　　(ص ۱۴۰)

بنائی تھیں کچھ ایسی مہتابیاں　　　شعاعوں کا سورج کی اُن پر گماں　　　(ص ۱۳۰)

چھٹے تارہ منڈل فلک پر گئے　　　وہاں چاند تاروں میں جا کر ملے　　　(ص ۱۳۰)

(۹)　پڑھن علم تے عمل نہ کرن جیہڑے وانگ ڈھول دے بول جو سکھنا ئیں　　　(ص ۱۴۶)

فقط علم پر ہی ترے اونچے بول　　　عمل جب نہیں ہے تو ہے خالی ڈھول　　　(ص ۱۴۰)

(۱۰)　میری گل دی نہیں پرتیت تینوں شاہد حال دااے وارث شاہ میرا　　　(ص ۱۵۵)

بھروسہ نہیں جب میری بات کا　　　ذرا پوچھ وارث سے یہ بھی تو تھا　　　(ص ۱۵۳)

ان مثالوں میں ممکن ہے کہیں کہیں مترجم اصل سے دور ہو گئے ہوں یا اصل کا مکمل ترجمہ نہ کر سکے ہوں لیکن مترجم نے جس حسنِ تخیل کا مظاہرہ کیا ہے بلا شبہ وہ میر حسن کی اُردو مثنوی *سحر البیان* کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔ یکتا کے ترجمے میں سے صرف یہ وہ مثالیں دی ہیں جو اُن کی فنی مہارت اور پختگی کی علامت ہیں اس کے علاوہ بھی انفرادی طور پر ایسے بے شمار اشعار اور بند مل جاتے ہیں جہاں مترجم نے اصل قصے کو بھی سلیقے سے ترجمہ کیا ہے۔ یکتا کے ترجمے کے بارے میں مندرجہ بالا مختلف نوعیت کے انفرادی مشاہدات و مطالعات کے علاوہ مجموعی طور پر یکتا کے ترجمے کو دیکھیں تو یہ اُردو مثنویات کی روایت اور اسلوب کی نمائندہ مثال ہے۔ اس پر اضافہ یہ کہ اس مثنوی میں قصہ ہیر رانجھا کی بدولت پنجابی تہذیب وتمدن کی جھلک بھی نظر آ ہی جاتی ہے۔

حواشی و حوالہ جات

[چونکہ اس مضمون میں عام روایت سے بڑھ کر صفحات کے نمبروں کا اندراج ضروری تھا، چنانچہ چند جگہوں پر مضمون کے متن میں ہی صفحہ نمبر کی نشاندہی کے لیے ''ص'' کا استعمال کر دیا گیا ہے تاکہ قاری کو پڑھتے وقت آسانی رہے۔]

۱۔ محمد عظیم الدین محبت، مقدمہ، *منظوم ترجمہ ہیر وارث شاہ* (کراچی: وارث شاہ اکیڈمی، ۱۹۷۶ء)، ب۔

۲۔ ''عبدالوحید مجاہد یکتا''، *اردو کا جامع انسائیکلو پیڈیا* (لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۶ء)، ع۔

۳۔ محمد اسلم، *خفتگاں کراچی* (لاہور: ادارۂ تحقیقات پاکستان، دانش گاہ پنجاب، نومبر ۱۹۹۱ء)۔

۴۔ *پاکستانی اہل قلم کی ڈائریکٹری* (لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۶ء)، ے۔

۵۔ ان میں سے بعض ابواب کے بارے میں یہ تحقیقی مباحث سامنے آچکے ہیں کہ یہ وارث شاہ کے تحریر کردہ نہیں بلکہ پیراں دتہ ترگڑ یا بعض دوسرے لوگوں کے اضافہ کردہ ہیں (اس سلسلے میں سب سے مستند تحقیق شریف صابر نے کی ہے جو ان کی مرتبہ *ہیر وارث شاہ* کے مقدمے میں ہے۔) لیکن ترجمہ نگار کے پیش نظر چونکہ پیراں دتہ کا نسخہ ہے اس لیے ان مباحث کو اسی حوالے سے دیکھا جائے گا۔

۶۔ شریف صابر، مرتبہ، *ہیر وارث شاہ* (لاہور: وارث شاہ میموریل کمیٹی، ۱۹۸۶ء)، ۲۱۸۔

۷۔ درسی کتب کے ناموں کے حوالے سے اس مثال میں اور اس نوعیت کی بعد کی مثالوں [illegible] وارث شاہ، صفحہ ۶۲۱ سے ۷۱۹ تک مدد لی ہے۔ اس حوالے سے ایک اچھی کتاب اختر راہی (ڈاکٹر سفیر اختر) کی ہے، جو *تذکرۂ مصنفین درس نظامی* کے عنوان سے مسلم اکادمی لاہور سے جون ۱۹۷۵ء میں شائع ہوئی [illegible] میں درج بعض کتابوں کے حوالے اس میں نہیں آ سکے، اس لیے شریف صابر پر ہی بھروسا کیا گیا ہے۔

۸۔ تنویر بخاری، *پنجابی اُردو لغت* (لاہور: س ن)، ۱۲۰۵۔

۹۔ شریف کنجاہی، *نثری ترجمہ، ہیر وارث شاہ*، جلد اوّل (اسلام آباد: اکادمی ادبیات، ۱۹۹۱ء)، ۲۰۴۔

۱۰۔ محمد عظیم الدین محبت، *منظوم ترجمہ ہیر وارث شاہ*، ج۔

مآخذ

اختر، سفیر۔ *تذکرۂ مصنفین درس نظامی*۔ لاہور: مسلم اکادمی، ۱۹۷۵ء۔
اردو کا جامع انسائیکلو پیڈیا۔ لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۶ء۔

اسلم، محمد۔ خفتگانِ کراچی۔ لاہور: ادارۂ تحقیقات پاکستان، دانش گاہ پنجاب، نومبر ۱۹۹۱ء۔
اہلِ قلم کی ڈائریکٹری: پاکستانی اہلِ قلم کے کوائف۔ اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۸ء۔
بخاری، تنویر۔ پنجابی اُردو لغت۔ لاہور: س ن۔
دتہ، پیراں۔ مرتبہ اصلی تے وڈی ہیر۔ لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، س ن۔
صابر، شریف۔ مرتبہ ہیر وارث شاہ۔ لاہور: وارث شاہ میموریل کمیٹی، ۱۹۸۶ء۔
کنجاہی، شریف۔ نثری ترجمہ ہیر وارث شاہ۔ جلد اوّل۔ اسلام آباد: اکادمی ادبیات، ۱۹۹۱ء۔
محبت، محمد عظیم الدین۔ مقدمہ منظوم ترجمہ ہیر وارث شاہ۔ کراچی: وارث شاہ اکیڈمی، ۱۹۷۶ء۔
یکتا، عبدالوحید مجاہد۔ منظوم ترجمہ ہیر وارث شاہ۔ کراچی: وارث شاہ اکیڈمی، ۱۹۷۶ء۔

سیّد شبیر حسن *

گلزار
بطور افسانہ نگار

گلزار کے چار افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ *چورس رات* اُن کے پہلے مجموعے کا نام ہے، اس کی اشاعت چیتنا پبلی کیشنز دہلی کے زیر اہتمام اگست ۱۹۶۳ء میں ہوئی۔ اس مجموعے میں پندرہ افسانے شائع ہوئے۔ ان میں سے چار افسانے ''چورس رات''، ''ہم تو سفر کرتے ہیں''، ''مبارک ہوتم ''اور''زندگی اور موت''، ایسے افسانے ہیں کہ جو بعد میں دوبارہ کسی مجموعے میں شامل نہیں کیے گئے، جبکہ ایک افسانہ'' گیلی انگلی، نچلا ہونٹ'' بعد کے مجموعوں میں ''پرونوٹ'' کے عنوان سے شامل ہے۔ ان کا دوسرا مجموعہ *دستخط* کے عنوان سے لاہور سے اساطیر پبلی کیشنز نے شائع کیا، اس مجموعے میں کل تیس افسانے شامل ہیں۔ شائع ہونے والے ان افسانوں میں انیس افسانے نئے اور گیارہ افسانے پہلے شائع ہو چکے تھے۔ اس مجموعے کی اشاعت پہلے مجموعے سے تقریباً اٹھائیس سال بعد ہوئی۔ زمانی ترتیب کے اعتبار سے اُن کے تیسرے افسانوی مجموعے کا عنوان *راوی پار* ہے، جو مکتبہ استعارہ نے دلی سے ۲۰۰۱ء میں شائع کیا۔ اس مجموعے میں کل ستائیس افسانے شامل ہیں۔ اس مجموعے میں تیئس افسانے ایسے ہیں جو دوسرے مجموعے *دستخط* میں شائع ہو چکے ہیں، جبکہ سات افسانوں کو اس مجموعہ میں شامل نہیں کیا گیا۔ اس مجموعے کے آغاز میں گوپی چند نارنگ کا مضمون بعنوان'' گلزار کی کہانیوں میں زندگی کی

* سید شبیر حسین، استاد، شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج، قصور

کتاب''، محمد صلاح الدین پرویز کا مضمون ''خوشبو جل پریاں اور پانچ ہزار سال'' اور آخر میں ''گلزار کا تخلیقی کولاژ'' از حقانی القاسمی شامل ہیں۔ گلزار کے نام سے منسوب چوتھا مجموعہ دھواں کے عنوان سے ہے۔ اس مجموعے پر ساہتیہ اکیڈمی نے انہیں ادبی ایوارڈ بھی عطا کیا۔ ان مجموعوں کے علاوہ ان کے تین افسانے ''کلدیپ نیئر اور پیر صاحب''، ''ساحر اور جادو'' اور ''سوئمبر'' کے عنوان سے ادبی رسائل میں شائع ہوئے ہیں۔

اُردو افسانہ گلزار تک آتے آتے فنی اور تکنیکی اعتبار سے کئی مراحل طے کر چکا تھا۔ اس سفر میں کبھی اس کی آبیاری پریم چند کرتے ہیں، تو کبھی منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور غلام عباس جیسے تخلیق کار اس کی نوک پلک سنوارتے نظر آتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک نے اپنے نظریات کو متعارف کروانے کے لیے افسانے کے میدان میں سب سے زیادہ کام کیا۔ گلزار کی ادبی تربیت میں بھی PRA ہی پس منظر میں نظر آتی ہے۔ گلزار کے ادبی سفر سے پہلے افسانہ ۱۹۶۰ء کی دہائی تک کا سفر طے کر چکا تھا۔ بڑے بڑے افسانہ نگار اس میدان میں نام کما چکے تھے۔ کئی عہد ساز شخصیات کی حیثیت مسلمہ ہو چکی تھی۔ تقسیم ہند کا مرحلہ مکمل ہو چکا تھا۔ تقسیم کے اثرات کی جھلک ادب میں نمایاں نظر آنے لگی تھی۔ ان حالات میں گلزار کی تحریریں ادبی دنیا میں متعارف ہوئیں۔

رابندر ناتھ ٹیگور اور چٹر جی جیسے بنگالی مصنفین کا مطالعہ اور پریم چند جیسے قد آور مصنفین کے اثرات ان کی ادبی تربیت میں مددگار ثابت ہو رہے تھے۔ اُن کی زندگی ایک ایسے ادبی مسافر کی ہے جس نے اپنا تمام راستہ تنہا طے کیا۔ وہ خوش قسمت تخلیق کار ہیں۔ شہرت کی دیوی ہمیشہ اُن پر مہربان رہی ہے۔ اُن کے پرستاروں کی ایک بڑی تعداد دنیا میں موجود ہے۔ فلم اُن کے تعارف کا بڑا سبب بنی۔ جس کا اظہار انہوں نے خود کیا ہے کہ میرا حوالہ صرف فلم ہی بنی ہے۔ گلزار کے افسانوں کے مطالعہ سے ایک بات جو واضح ہو کر سامنے آتی ہے، وہ یہ ہے کہ وہ اپنا ادبی مقام و مرتبہ سمجھتے ہیں اور دوران تحریر وہ اس حوالے سے مصلحت کا شکار نہیں ہوتے۔

اس لیے انہوں نے مقدار کے بجائے معیار پر یقین رکھا۔ ایسا نہیں ہے کہ مطالعہ کرنے والے ان کی تخلیقات کو پڑھتے پڑھتے تھک جائیں اور نتائج اخذ کرنے میں الجھ جائیں۔ اُن کے افسانوں میں ایک خاص بات یہ ہے کہ اُن کے افسانوں میں اُن کی فلمی تربیت کی جھلک آسانی سے نظر آتی ہیں۔ اُن کی کہانی سادہ اور ابہام سے پاک ہوتی ہے، اور قاری کے لیے دلچسپی کا

باعث ہے۔ قاری تک ابلاغ آسانی سے ہو جاتا ہے۔ یہی ابلاغ اُن کا فنی نظریہ ہے اور وہ اس میں کامیاب رہے ہیں۔ کہانی کا اختتام قاری کو تحیر کا شکار نہیں کرتا۔ کرداروں کے انتخاب میں وہ کسی تعصب کا شکار نہیں ہیں۔ اُن کی کہانیوں کے موضوعات تجربے اور مشاہدے کے آئینہ دار ہیں اور فنی مہارت کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ اُن کے افسانے کا بنیادی رجحان ارضی ہے، جس میں زندگی کے مظاہر جا بجا بکھرے نظر آتے ہیں۔ اردگرد کا جائزہ ہے۔ اُن کے افسانے اجتماعی احساس اور وسعت نظر کا نمونہ ہیں۔ اُن میں انسانیت کی ہمدردی اور معاشرے کے فراموش کردہ لوگوں پر نظر ہے۔ اُن کے افسانوں کے پاؤں زمین سے جڑے ہوئے ہیں۔ ان کا تخیل بے لگام ہوا میں اڑتا نہیں۔ افسانہ نگاری آسان کام نہیں ایک ایک جملہ سوچ سمجھ کر لکھنا پڑتا ہے اور یقیناً گلزار نے ایسا کیا ہے۔ وہ قاری کو افسانے کے اختتام سے آگاہ کرتے ہیں۔ قاری کا امتحان ان کا مقصود نہیں۔ اُن کے افسانوں میں اعلیٰ، ادنیٰ، اہم، غیر اہم، فراموش کردہ اور پسندیدہ ہر قسم کے کردار مل جاتے ہیں۔ گلزار معاشرے کے کسی مخصوص طبقے کی نمائندگی نہیں کرتے۔ اُن کی کہانیوں کا جائزہ اگر صرف عنوانات کے حوالے سے لیا جائے تو اس میں مختلف رنگوں کا امتزاج نظر آتا ہے۔

فلمی دنیا سے منسلک کہانیاں، تقسیم کے حوالے سے افسانے اُن کے مرغوب موضوعات ہیں۔ اُن کی ہر کہانی پس منظر اور فکر کے حوالے سے مختلف ہے۔ زیادہ تر افسانوں میں بیانیہ اندازِ تحریر ہے۔ کہانی کا آغاز کرتے وقت طویل منظر نگاری نہیں کرتے بلکہ جلد موضوع کی جانب آنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی افسانوی تخلیقات موضوعاتی تنوع اور خصائص کے حوالے سے منفرد حیثیت کی حامل ہیں۔ اپنے مجموعے دستخط کے دیباچے میں وہ خود کہتے ہیں کہ:

> فلم سکرپٹ لکھتے ہوئے کوئی نیا کردار سوجھا یا مشاہدے میں آیا یا mould ہو گیا تو جی چاہا کہ اس پر افسانہ لکھیں یا سکرپٹ کرتے ہوئے کوئی انوکھی سچویشن پیدا ہو گئی۔ انسانی زندگی کی کوئی جھلک روبرو آ گئی۔ انسانی رشتوں کی کوئی نئی پرت کھل گئی تو افسانہ لکھ لیا۔ جو فلم میں نہیں سمایا اسے الگ جمع کر لیا۔ کچھ افسانے یوں ہوئے کہ پھوڑوں کی طرح نکلے، وہ حالات، ماحول اور سوسائٹی کے دیئے ہوئے ہیں۔ کبھی نظم کہہ کر تھوک لیا۔ کبھی افسانہ لکھ کر زخم پر پٹی باندھ لی! مگر ایک بات ہے نظم ہو یا افسانہ ان سے علاج نہیں ہوتا۔ وہ آہ بھی ہیں اور چیخ بھی، دہائی بھی ہیں۔ مگر انسانی دردوں کا علاج نہیں ہیں!!! ۔[۱]

گلزار ابتداء ہی سے ادب کی راہ کے راہی بننے کے متمنی تھے۔ مگر فلم نگری میں چلے

گئے۔اُن کے افسانوں میں فلمی دنیا سے منسلک کچھ کہانیاں ہیں وہ فلم نگری میں اپنا استاد بمل رائے کوتسلیم کرتے ہیں۔اُن کے بیشتر افسانوی مجموعوں میں ابتدائی افسانہ بملدا کے عنوان سے ہے۔

یہ افسانہ ایک لحاظ سے اُن کی طرف سے بمل رائے کوخراجِ تحسین بھی ہے اور جذباتی وابستگی کا اظہار بھی۔اس افسانے میں انہوں نے اپنے استاد کے ساتھ کچھ ملاقاتوں کا احوال بھی قلم بند کیا ہے اور ساتھ میں اُن کی ایک نامکمل خواہش کو بھی نقش کر دیا ہے۔اس افسانے میں بتایا گیا ہے کہ بمل رائے الہ آباد میں تروینی کے سنگم پر منعقد ہونے والے کمبھ کے میلے پر فلم بنانا چاہتے تھے۔اس موضوع پر ایک بنگالی مصنف سمریش بسو ایک ناول تحریر کر چکے تھے۔

اس فلم کی کہانی کا مرکزی خیال اسی ناول سے حاصل کیا گیا تھا۔اس کہانی کا مرکزی کردار بلرام نامی شخص ہے جو تپ دق کا مریض ہے اور اس کا مرض لاعلاج ہو چکا ہے۔اس کے باوجود ہر مریض کی طرح شفا کا متلاشی ہے۔یہ ناول مختلف اقساط میں ایک اخبار میں شائع ہوا تھا۔ کمبھ کا میلہ ہر بارہ سال بعد منعقد ہوتا ہے۔مصنف افسانے کا آغاز اس طرح کرتے ہیں۔

> اسے جوگ اشنان کا دن کہتے ہیں!۔الہ آباد میں تروینی کے سنگم پر جہاں، گنگا، جمنا، سرسوتی ملتی ہیں! کہا جاتا ہے کہ اُس دن اس سنگم پر کوئی اشنان کرے تو سارے روگ دور ہو جاتے ہیں۔سارے پاپ کٹ جاتے ہیں اور اُس شخص کی عمر سو سال ہو جاتی ہے۔میں نے بملدا سے پوچھا کیا آپ مانتے ہیں؟ بملدا مسکرا دیئے، وشواس کی بات ہے ایسا شاستروں میں کہا گیا ہے۔[۲]

جونہی اس فلم پر کام کا آغاز ہوا۔بمل رائے خود بھی کینسر جیسے موذی مرض کا شکار ہو گئے تھے۔خود اُن کی زندگی بھی بے یقینی کا شکار تھی۔۱۹۶۲ء میں اس فلم کی تیاریاں شروع ہوئیں۔مگر یہ فلم بلاوجہ تعطل کا شکار ہوتی رہی بلرام تپ دق کا مریض، شفا کا متلاشی بن کر اس میلے میں شریک ہو کر جوگ اشنان کر کے شفایاب ہونے کا خواہش مند ہے۔مگر اس دن کی آمد سے قبل ہی موت سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ایک حوالے سے اس افسانے کو بمل رائے کا خاکہ بھی کہا جا سکتا ہے مصنف نے اپنے استاد کے ساتھ کچھ ملاقاتیں اُن کی کچھ عادات، مثلاً سگریٹ نوشی، کام کے ساتھ بے پناہ لگاؤ اور گفتگو کا انداز اس افسانے میں نقش کر دیا ہے۔کمبھ کے میلے کی مذہبی حیثیت اور اس میلے میں اکٹھا ہونے والے اجتماع کی بھی تصویر کشی کر دی ہے اور ستاروں کے علم کے حوالے سے اس میلے کے انعقاد کا طریق کار بھی بتا دیا ہے۔اسی افسانے ''بملدا'' میں لکھتے ہیں:

> ایسٹرونومی کے مطابق یہ دن ہر بارہ سال بعد آتا ہے۔جب سورج کے گرد گھومتے ہوئے نو سیارے ایک لائن میں آجاتے ہیں اور اس دن سورج طلوع ہوتا ہے تو اسکی پہلی کرن اس سنگم پر پڑتی ہے۔اس ایک دن کے لیے کمبھ کا میلا لگتا ہے۔جس کی تیاری مہینوں پہلے شروع ہو جاتی ہے کیونکہ یہاں آنے والے یاتریوں کی تعداد کروڑوں تک پہنچ جاتی ہے۔الہ آباد سے لے کر پریاگ شہر تک کندھے سے کندھا چھلتا ہے۔آس پاس کے بیسیوں گاؤں میں پاؤں رکھنے کے لیے جگہ نہیں ملتی۔اسے پورن کمبھ کا میلہ بھی کہتے ہیں۔میلہ تو بہت دن رہتا ہے لیکن آخری نو دن خاص گنے جاتے ہیں۔جس میں نواں دن جوگ اشنان کا دن ہوتا ہے۔[۳]

اسی افسانے میں ناول کا مرکزی کردار بمل رائے کے ذہن پر نقش ہو چکا تھا اور کمبھ کا میلہ بھی اُن کے لیے اہم ترین ہے۔انہیں اپنے تحت الشعور کی پرچھائیوں کی حقیقت اس ناول میں نظر آتی ہے وہ ناول کے مرکزی کردار میں اپنا عکس تلاش کرتے ہیں اسی کردار میں جیتے ہیں اور پھر اسی کردار میں اُن کی موت آتی ہے۔یہ کہانی تہذیبی پہلو بھی رکھتی ہے۔مٹی سے بے پناہ محبت لوگوں کی یادوں میں باقی رہنا۔لکھتے ہیں کہ:

> کچھ سمجھتے ہوئے! کچھ نا سمجھتے ہوئے، میں نے پوچھا کیا سچ مچ سو سال کی عمر چاہتے ہیں آپ؟ ہوں۔۔۔۔۔اُس روز کی بات وہیں ختم ہوگئی۔اگلے ایک موقع پر کہنے لگے۔سو سال سے مطلب گنتی کے سو سال نہیں ہوتے۔اسکا مطلب ہے آدمی امر ہو جاتا ہے۔اس امرت سے! وہ کون سا امرت ہے۔۔۔۔؟ بہت دیر بہت دور دیکھا بملدا نے اب سوچتا ہوں تو لگتا ہے کہ شاید وہ جانتے تھے کہ انہیں کینسر ہے۔بولے تہذیب۔سنسکرتی! میں اس تہذیب کا حصہ بن جانا چاہتا ہوں تا کہ۔۔۔۔کہنا چاہتے تھے تا کہ زندہ رہوں اور لافانی ہو جاؤں پر کہا نہیں۔[۴]

۸ جنوری ۱۹۶۵ء عین جوگ اشنان کا دن، بمل رائے کی وفات کا دن ہے۔افسانے میں ہندی اساطیر دلکش پیرائے میں بیان ہوئی ہیں۔اس طرح یہ افسانہ مذہبی حیثیت بھی رکھتا ہے۔اس افسانے میں لفظی معانی کے بجائے مرادی معانی بھی ہیں جو بملدا کے منہ سے ادا ہوئے ہیں۔اگر کوئی شخص نفسیاتی طور پر وسوسوں میں پڑ جائے تو یہی وسوسے اور اندیشے کبھی کبھی حقیقت کا روپ اختیار کر لیتے ہیں۔انہوں نے اس افسانے کے ذریعے بملدا کی شخصیت کو ایک تہذیبی

شخصیت بنا دیا ہے۔

''سن سیٹ بلیوارڈ'' کے عنوان سے تحریر کیا جانے والا افسانہ گلزار کی فلمی زندگی سے منسلک مشاہدات کا آئینہ دار ہے اور افسانے کی دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانے کا جس جملے سے آغاز ہوتا ہے انجام بھی اسی جملے پر ہوتا ہے:

پوسٹ مارٹم کے وقت بھی وہ وزنگ کارڈلاش کی مٹھی میں بھنچا ہوا تھا۔ ۵

افسانے کا مرکزی کردار چارولتا نام کی معمر خاتون ہے جو اپنے حسین ماضی میں فلموں کی معروف ہیروئن رہی ہے۔ مگر حال میں فارغ زندگی گزار رہی ہے۔ اس کا ماضی عروج سے عبارت ہے اور حال زوال کا آئینہ دار ہے۔ یہ کردار عروج و زوال کی منہ بولتی تصویر ہے۔ عروج کا نظارہ کرنے کے بعد وہ اپنی زندگی کے ان ایام کو بھی اسی انداز میں گزارنے کی خواہش مند ہے جو اس کا ماضی ہے۔ وہ سن سیٹ بلیوارڈ میں واقع ایک کوٹھی میں رہائش پذیر ہے۔ یہ کوٹھی اس کی کھوئی ہوئی عظمت کی آخری نشانی ہے جو اس کے پاس ہے۔ اسی کوٹھی میں وہ ماضی کی یادوں کے سہارے زندہ ہے۔ خود کلامی کر کے کبھی کبھی اپنے ماضی کو یاد کرتی رہتی ہے۔ گلزار لکھتے ہیں:

چارولتا بھی بہت سال اپنے کم بیک کی امید پر جیتی رہی۔ پھر آہستہ آہستہ یہ آمد و رفت کم ہوگئی۔۔۔۔ کچھ عمر رسیدہ کرداروں کے رول بھی پیش ہوئے انہیں لیکن بوڑھوں کے رول چارو جی نے پسند نہ کیے۔ آئینے کے سامنے کھڑی ہو کر تھوڑی اونچی کر کے اکثر دیکھا تھا خود کو! گردن پر کوئی سلوٹ نہیں تھی۔! عمر کا کوئی نشان نظر نہ آیا!۔۔۔ خود سے کچھ مکالمے بھی ہوئے۔ عکس نے کبھی نہ بتایا کہ تمہاری عمر ہوگئی ہے! یہ عکس صرف فلموں میں بولتے ہیں۔ ۶

افسانے کا مرکزی کردار جس کا حال زوال اور بے بسی کی منہ بولتی تصویر ہے۔ ماضی کا عروج کسی قیمت پر فراموش کرنے کو تیار نہیں۔ وہ اپنے ماضی سے جڑی ہوئی ایک رومانی زندگی جی رہی ہے۔ مثلاً:

چارو جی انہیں ساتھ لے کر سنگ مرمر کے بتوں کے پاس رک گئیں۔ اٹلی سے لائی تھی میں۔ بڑی مشکل ہوئی تھی انہیں صحیح سلامت یہاں لانے میں۔ سنگھ صاحب سے بڑے جھگڑے ہوا کرتے تھے تب! کبھی پتھر کے چناؤ پر کبھی لکڑی کے انتخاب پر یہ ٹائلیں سنگھ صاحب بنگلور سے لائے تھے۔۔۔۔ یہ پنجرا۔۔۔۔۔۔ جس میں کبھی کوئی پرندہ نہیں رکھا ہم نے پتہ نہیں کیوں اٹھالائے تھے۔ ۷

فلمی شادیوں کا بیان بھی اس افسانے میں خوبصورت اور اچھوتے انداز میں کیا گیا ہے:

بڑی چھوٹی تھی ہماری شادی شدہ زندگی، تین سال چار مہینے اٹھارہ دن! ایک بار پھر انہوں نے سسکی لی! ۸

ماضی کے ٹھاٹھ باٹھ قائم رکھنے کے لیے یہ اداکارہ مقروض ہو چکی ہے اور بالآخر جب دلال کوٹھی دیکھنے آتا ہے تو یہ صدمہ برداشت نہ کرتے ہوئے مر جاتی ہے۔ افسانہ درحقیقت فلمی زندگی کے پس منظر میں چھپی ہوئی سچی حقیقت کی نشاندہی کرتا ہے۔ عروج کے دوران فنکار کی کس قدر عزت اور قدر و منزلت اور زوال میں کس طرح ناقدری کی جاتی ہے۔ گلزار نے اس افسانے کی ڈرامائی تشکیل بھی کر دی ہے اور چارولتا کا ماضی اپنی پسندیدہ تکنیک فلیش بیک کے ذریعے دلکش انداز میں دکھایا ہے۔

فلمی دنیا کے پس منظر میں تحریر کیا گیا ان کا ایک اور افسانہ ''بازگشت'' کے عنوان سے ہے۔ بعد ازاں اس کا عنوان ''ایک چابی'' کر دیا گیا۔ فلم و تھیٹر کی دنیا سے منسلک میاں بیوی کی کہانی ہے۔ اس کہانی کا مرکزی خیال عورت اور مرد کا ازدواجی رشتہ ہے۔ مرکزی کردار ایک ایسی عورت ہے جو کسی صورت پابندی کی زندگی گزارنا پسند نہیں کرتی۔ آزاد زندگی گزارنے کی خواہش مند یہ عورت اپنے خاوند سے کچھ توقعات رکھتی ہے۔ اس کا خاوند سدھیر بھی تھیٹر سے وابستہ ہے جو اپنے انداز میں نظم و ضبط اور پابندی کی زندگی گزارنے کا قائل ہے۔ دونوں کے اندازِ فکر اور اندازِ زندگی میں تضاد ہے۔ اسی تضاد کے سائے میں دونوں کی ازدواجی زندگی مسائل کا شکار ہے۔ سدھیر ایک با اصول اور باضابطہ زندگی کا اسیر شخص ہے۔ ضوابط سے انحراف اسے کسی صورت منظور نہیں۔ اس کی زندگی تھیٹر ہے۔ بیوی تھیٹر کی دنیا سے تنگ آ چکی ہے۔ وہ پابندیاں توڑنا چاہتی ہے۔ یہی رویہ اُن کی ازدواجی زندگی میں اختلاف کا سبب بن رہا ہے۔ انہی دنوں سدھیر کا دوست ٹی۔ کے اُن کی زندگی میں داخل ہو جاتا ہے۔ دوست اور بیوی کے درمیان تعلقات سے ایک نئی صورت حال جنم لیتی ہے۔ اس صورت حال کا سدھیر کو اندازہ ہے۔ لہٰذا ان الفاظ کے ساتھ بیوی کو آزاد کر دیتا ہے:

آہستہ آہستہ سدھیر کی آواز رندھنے لگی تھی۔ ٹی۔ کے اور سیما سمجھ رہے تھے کہ سدھیر کیا کہہ رہا ہے۔ ڈرامے کے ایک کردار نے اٹھ کر جانا مناسب سمجھا۔ مگر سدھیر نے کرخت آواز میں بٹھا

دیا اسے، بیٹھ جاؤ ٹی کے تم کوئی بچے نہیں ہو۔ تم سمجھ رہے ہو میں کیا کہہ رہا ہوں۔ سدھیر نے کہا دیکھو قانونی طور پر کوئی شوہر نہیں ہوتا۔ قانونی طور پر کوئی بیوی نہیں ہوتی ہم خواہ مخواہ ان رشتوں پر قانون کی مہریں لگاتے رہتے ہیں۔ ان مہروں سے راشن کارڈ تو بن سکتے ہیں رشتے نہیں بنتے۔ ۹

گلزار نے زمانے کے بدلتے رویوں کو دلکش انداز میں بیان کیا ہے۔ آج کے دور میں رشتوں کے درمیان عارضی پن کا جو رویہ پیدا ہوا ہے۔ اس کہانی میں اس کی بازگشت ہے۔ شادی دراصل کسی تحریری معاہدے یا اقرار کا نام نہیں بلکہ روحوں کا بندھن ہے۔ معاشرے میں بھیانک تبدیلیاں رونما ہو چکی ہیں۔ جذبے کے بغیر اکٹھا رہنا فضول ہے۔ جذباتی لگاؤ نہ ہو تو رشتہ ختم ہو جاتا ہے۔ زمانے کی سوچ کے انداز تبدیل ہو گئے ہیں۔ نئی صورت حال متعارف ہو رہی ہے۔ معاشرے میں رشتوں میں ناپختگی کا ناسور تیزی سے پھیل رہا ہے۔ جذباتی لگاؤ ختم ہو رہا ہے۔

''ایک چابی'' افسانے میں ایک ایسی علامت ہے جو رشتہ ٹوٹ جانے کے باوجود اس کا احساس باقی رکھنے کا باعث ہے۔ میاں کی علالت کا سن کر دوبارہ سیما کو فلیٹ لوٹ جانے پر مجبور کر دیتا ہے۔ مگر وہاں پہنچ کر صورت حال دیکھنے کے بعد یہ رشتہ مستقل ختم ہو جاتا ہے اور چابی اس دفعہ دروازے کے تالے میں رہ جاتی ہے۔ جو درحقیقت میاں بیوی کے تعلق کے مستقل خاتمے کا اعلان ہے۔ مصنف نے بتایا ہے کہ آج کے دور میں کسی کی زندگی کسی کے بغیر نامکمل نہیں رہتی۔ ایک کی جگہ دوسرا لے لیتا ہے۔ آج کا دور رشتوں کے عارضی پن کا نوحہ ہے۔ جس میں وفا نام کی چیز نہیں ہے۔ چابی درحقیقت ایک خود فریبی ہے۔ جو راز افشا ہونے پر ختم ہو جاتی ہے۔

''سانولی چاندنی رات'' یہ کہانی بھی فلمی پس منظر کے حوالے سے ہے۔ اس ماحول میں چھپی ہوئی منافقتوں سے پردہ اٹھانے کی سعی ہے۔ یہ افسانہ انسان کی عملی زندگی میں بدلتی ترجیحات سے دلچسپ انداز میں پردہ اٹھاتا ہے۔ کہانی کے مرکزی کردار کا تعارف اس طرح ہے:

معلوم ہوا ماما چوکور نہیں ہے۔ چکور ہے۔ لوگ چکور اس لیے کہتے ہیں کہ وہ چاندنی رات کا شیدائی ہے۔ چاندنی راتوں میں اس پر ایک نشہ طاری رہتا ہے۔ ساری ساری رات جمنا کے کنارے بیٹھا، کدارہ بجایا کرتا۔ ۱۱

اس کردار کی جاری زندگی کا سفر معاشرے میں جاری ہے۔ وہ محلے کی تمام خواتین میں بھائی کہہ کر پکارا جاتا ہے۔ لہٰذا محلے میں موجود تمام بچے اسے ماما کہتے ہیں۔ وہ مندروں میں بھجن

گاتا ہے۔ کوچوانی کرتا، قوالوں کی منڈلی میں شامل ہو کر کسی طرح ایکسٹرا میں داخل ہو کر فلم نگری میں داخل ہو گیا ہے۔ اس سفر میں فطرت کا شیدائی یہ نوجوان تمام دنیاوی آلائشوں کا شکار ہو چکا ہے۔ کئی سال بعد کی ملاقات کے بعد مصنف کو جب معلوم ہوتا ہے تو مصنف کو اس صورتحال سے افسوس ہوتا ہے:

سانولی چاندنی رات برستی رہی۔ جھیل میں ہلکے سے سبز نیلے رنگ گھلتے رہے سبز شاخیں بلاتی رہیں۔ لیکن چکورا خاموش بیٹھا وہسکی پیتا رہا۔ تاش کے پتے بانٹتا رہا۔ رمی کا حساب کرتا رہا اور ساری رات بیت گئی۔ ۱۲

مصنف لوگوں کی تیزی سے بدلتی ترجیحات اور نظریات سے حیران و ششدر ہے۔ اُن کے حال میں ماضی کا عکس نظر نہیں آتا۔ اس افسانے میں انسان کی بدلتی ہوئی ترجیحات پر طنز کی گئی ہے:

اب میں جب بھی چاند کی طرف دیکھتا ہوں۔ مجھے لگتا ہے کہ جیسے چاند بجھ رہا ہے۔ چاند بجھ رہا ہے۔ ۱۳

اس افسانے میں انسان کے فطرت سے دور ہوتے جانے کا نوحہ بھی ہے۔ ''ساحر اور جادو''، فلمی پس منظر میں تحریر کیا ہوا دلچسپ المیہ اختتام کا حامل افسانہ ہے۔ اس افسانے میں مصنف نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے بعض اوقات عام زندگی میں فرضی طور پر کہی ہوئی باتیں حقیقت کا رنگ اختیار کر لیتی ہیں۔ نامور نغمہ نگار جاوید اختر اپنے والد سے ناراضی کی وجہ سے ایک طویل عرصے تک نامور شاعر ساحر کے پاس رہے ہیں۔ ساحر بھی جادو سے بچوں کی طرح پیار کرتے تھے اور دوست کی طرح عزیز بھی رکھتے تھے۔ ایک دن جادو کو سو روپیہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''وہ تو میں تم سے نکلوا لوں گا بیٹا''، اور ساحر کی موت کے وقت جب ٹیکسی میں اُن کی لاش واپس لائی گئی تو جادو ٹیکسی ڈرائیور کو سو روپیہ دیتے ہوئے چلا کر کہتا ہے ''یہ لو سو روپیہ، مر کے بھی نکلوا لیے اپنے پیسے''۔

''گڈی'' بھی مصنف کی ایک دلچسپ تحریر ہے۔ اس افسانے میں گلزار نے فلمی دنیا کے حوالے سے پیدا ہونے والی خوش فہمیوں کو موضوع بنایا ہے۔ بعض اوقات یہی صورتحال نفسیاتی مسائل کا باعث بن جاتی ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار دو حقیقی بہنیں ہیں ایک گھر میں رہنے کے باوجود چھوٹی چھوٹی باتوں میں ایک دوسری سے سبقت لے جانے کے لیے کوشاں ہیں۔ یہ جذبہ

حسد کی صورت اختیار کر چکا ہے۔ کہانی میں حقیقت اور خواب کا ٹکراؤ خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے۔ بے شمار فلم بین، فلم بینی کے درمیان فلمی اداکاراؤں اور اداکاروں پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ اس کہانی کا ایک کردار گڈی نامی نوعمر لڑکی بھی دلیپ کمار پر عاشق ہو جاتی ہے اور سچ مچ اس کو اپنا محبوب تصور کرنے لگتی ہے۔ مگر اتفاق سے شوٹنگ کا موقع ملنے پر اپنے محبوب کو اجنبی مالا سے اظہار محبت کرتے دیکھ کر اس کے تمام خواب چکنا چور ہو جاتے ہیں۔ وہ ڈائری میں سنبھال کر رکھی ہوئی دلیپ کمار کی تصاویر کو پھاڑ کر پھینک دیتی ہے۔ گڈی فلمی دنیا کی حقیقتوں کا علم ہونے پر واپس اصل زندگی کی جانب لوٹ آتی ہے۔ اس افسانے میں مصنف نے نوعمری کے نفسیاتی مسائل اور خواہشات کو خوبصورت انداز میں تحریر کیا ہے اور فلمی دنیا کی حقیقت اُن لوگوں پر عیاں کرنے کی کوشش کی ہے جو ان دیکھی دنیاؤں کی محبت میں مبتلا ہو کر مسائل کا شکار ہو جاتے ہیں۔ کس طرح ناپختہ ذہنیت کے لوگ بعض غیر حقیقی اشیا کا ادراک نہ کرتے ہوئے انہیں حقیقی تصور کر لیتے ہیں جو بعد میں مشکلات کا باعث بنتی ہیں۔ انہوں نے اس افسانے کے پس منظر میں فلم گڈی بھی بنائی۔ جس کا مرکزی کردار دھرمندر اور جیہ بچن تھے۔

گلزار کے افسانوں میں دوسرا اہم موضوع برصغیر کی تقسیم اور اس میں رونما ہونے والے مذہبی و فرقہ وارانہ فسادات ہیں۔ اس واقعے نے لاکھوں انسانوں کو ہجرت پر مجبور کیا۔ بے شمار لوگ اپنوں سے دور ہوئے۔ یہ بہت بڑا المیہ ہے اور اس المیے کے نتیجے میں بے شمار ادبی کردار تخلیق کیے گئے ہیں۔ اُردو شاعری اور نثر میں بے شمار کام اس حوالے سے ہوئے ہیں۔ گلزار کے کئی افسانے اس موضوع پر موجود ہیں۔ مگر ان کا اپنا جداگانہ انداز اور رنگ ہے۔ اس انداز کی بنیاد رنگ و نسل اور مذہب پر نہیں ہے بلکہ اس کی بنیاد انسانیت ہے۔ وہ غیر جانبدار ہونے کا نظریہ اپنائے ہوئے انسانیت کی بات کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ تقسیم کے نتیجے میں ہونے والے فسادات کے نتیجے میں بڑھتے ہوئے فاصلے اور معاشرتی تبدیلیاں اُن کے مرغوب موضوعات ہیں۔ مذہبی و لسانی فسادات کے حوالے سے ''خوف'' کے عنوان سے تحریر کیا گیا افسانہ ایک خوبصورت تحریر ہے۔ یہ کہانی ایک دہشت زدہ انسانی ذہن کی عکاس ہے۔ مذہبی جنون انسانی ذہن کو مفلوج کر کے رکھ دیتا ہے۔ فسادات کے نتیجے میں پیدا ہونے والی دہشت اور خوف کی فضا کس طرح انسانی ذہن سے سوچنے کی صلاحیتیں چھین لیتی ہے اور کس طرح انسانی اعصاب پر

حاوی ہو جاتی ہے۔ کیسے ایک انسان کی سوچ منفی ہو جاتی ہے اور وہ خون خوار درندہ بن جاتا ہے۔ اور وہ کس طرح وسوسوں اور عدم تحفظ کا شکار ہو جاتا ہے۔ خوف کے باعث پیدا ہونے والے شکوک وسوسے انسانی ذہن کو تاریک کر دیتے ہیں۔ جان چلے جانے کا خوف اور احساس انسانی ذہن کو مفلوج کر کے رکھ دیتا ہے اور وہ ہر وہ کام کرنے پر آمادہ ہو جاتا ہے جو عام حالات میں ناممکن ہے۔

کہانی کا مرکزی کردار یاسین نامی نوجوان فساد زدہ علاقے کا رہائشی ہے اور پانچ دن سے اپنی جان بچانے کے لیے اِدھر اُدھر چھپتا پھرتا ہے اور آخر کار ایک خالی ٹرین میں سوار ہو جاتا ہے مگر اچانک ڈبے میں دوسرے شخص کی موجودگی اسے خوف میں مبتلا کر دیتی ہے۔ وہ اس قدر ذہنی و نفسیاتی دباؤ میں ہے کہ دوسرے شخص سے بات کرنے کا حوصلہ بھی نہیں رکھتا۔ اس صورتحال میں دونوں ایک دوسرے کو دوسرے فرقے کا فرد سمجھتے ہیں:

> یاسین کا دم گھٹنے لگا۔ اس خوف میں جینا مشکل تھا۔ وہ شخص جیب سے ہاتھ کیوں نہیں نکالتا؟ اس کی آنکھوں سے پتہ چلتا ہے کہ حملہ کرنے والا ہے۔ کیا جب وہ حملہ کرے گا؟ اسے باہر نکلنے کے لیے کہے گا؟ یا سر کے بالوں سے پکڑ کر گھسیٹ لے گا۔ اور زپ سے چاقو اس کے گلے پر رکھ دے گا۔ کیا کرے گا وہ؟ اور کچھ کرتا کیوں نہیں؟۔ [۱۳]

اس افسانے میں فسادات کے نتیجے میں پیدا ہونے والی تباہی اور بربادی کی تصویر کشی ہے۔ افسانے کے المیہ کا انجام ان سطور پر ہوتا ہے:

> یا علی کہہ کر اس آدمی کو ٹانگوں کے بیچ میں سے اٹھایا اور باہر پھینک دیا۔ نیچے گرتے گرتے ایک چیخ سنائی دی اللہ۔ [۱۴]

یاسین کھڑا رہا۔ گاڑی چل دی یاسین کو حیرت ہوئی کیا مسلمان تھا وہ بھی؟ لیکن خوف کے شکنجے سے جو چھوٹا تھا ایسے جیسے موت کے منہ سے واپس آیا ہو۔

انسانوں کا بے بنیاد خوف دوسروں کو کاٹنے، بستیوں کو اجاڑنے، گھروں کے جلانے اور شہروں کو ویران کرنے کا باعث بن رہا ہے۔ المیہ انجام کا یہ افسانہ انسانی فکر کے لیے بے شمار سوالات چھوڑتا ہے کہ کس طرح انسان خوف و دہشت میں خود غرضی کا شکار ہو جاتا ہے۔ فسادات کے پس منظر میں لکھی جانے والی ''راوی پار'' کے عنوان کی کہانی بھی گلزار کی نمائندہ تخلیقات میں شمار ہوتی ہے۔ یہ کہانی مصنف کی پسندیدہ کہانی ہے اور انہوں نے اپنے ایک افسانوی مجموعے کا

عنوان بھی اسی عنوان پر رکھا ہے۔ ''راوی پار'' بوقت تقسیم ایک ایسے فسادزدہ علاقے کی کہانی ہے جہاں انسانوں کا قتل عام ہو رہا ہے اور ایک خاص مذہب کے لوگ اپنی جان بچانے کے لیے گوردوارے میں جمع ہیں۔ کہانی کا مرکزی کردار درشن سنگھ، اپنے دونوزائیدہ بچوں اور بیوی کے ہمراہ یہاں پناہ لیے ہوئے ہیں۔ تقسیم کے بعد فسادات میں ان گنت جانیں ضائع ہو رہی تھیں۔ لوگوں کے گلے بے دریغ کاٹے جا رہے تھے، ''راوی پار'' بنیادی طور پر سرحد پار کرنے کی علامت بھی ہے۔

شاہنی، درشن سنگھ کی بیوی اپنے جڑواں بچے اپنے سینے سے لگائے بیٹھی ہے۔ علامتی طور پر یہ ماں بھی کہی جا سکتی ہے اور دونوں بچے نوزائیدہ ملک بھی ہو سکتے ہیں دونوں بچوں میں سے ایک کی موت واقع ہو چکی ہے۔ مردہ ہونے کے باوجود ماں نے بچے کو گلے سے لگا رکھا ہے۔ اس دوران مسافروں سے بھری ٹرین آ جاتی ہے اور بچوں کے ہمراہ میاں بیوی بمشکل اس ٹرین میں سوار ہو جاتے ہیں تا کہ سرحد پار جا کر محفوظ ہو سکیں۔ ٹرین میں ہر طرف مذہبی نعروں کی آواز بلند ہو رہی ہے۔ ایک خاص مقام راوی پل پر ٹرین میں سوار مسافر درشن سنگھ کو مشورہ دیتے ہیں کہ:

راوی آ گیا جی

راوی ہے۔۔۔۔۔۔۔۔۔لاہور آ گیا۔۔۔۔۔۔۔۔!

اس شور میں کسی نے درشن سنگھ کے کان میں پھسپھسا کر کہا! بچے کو یہیں پھینک دو راوی میں۔ اس کا کلیان ہو جائیگا۔ اُس پار لے جا کر کیا کرو گے؟۔ درشن سنگھ نے دھیرے سے پوٹلی دور کھسکا لی اور یکلخت ہی پوٹلی اٹھالی اور واہگورو کہہ کر راوی میں پھینک دی۔ اندھیرے میں آواز سنائی دی کسی بچے کی۔ درشن سنگھ نے گھبرا کر دیکھا شاہنی کی طرف مردہ بچہ چھاتی سے لپٹا ہوا تھا پھر سے ایک شور کا بگولہ اٹھا واگھا واگھا!۔ [۱۵]

المیہ انجام کے ساتھ ساتھ یہ کہانی قاری کے ذہن کو جھٹکا دیتی ہے کہ کس طرح انسان خوف اور بے بسی کے عالم میں بدحواس ہو جاتا ہے اور اس سے کیسی نا قابل تلافی غلطی سرزد ہو جاتی ہے۔ وسیع ترفنی وفکری پس منظر کے ساتھ انتہائی مہذب انداز میں یہ واقعہ تحریر کیا گیا ہے۔

''دھواں''، تجسس کی خوبی سے مالا مال یہ افسانہ بھی گلزار کے نمائندہ افسانوں میں شامل ہے۔ حیرت اور تجسس گلزار کی کہانیوں میں بنیادی عنصر ہے۔ مگر اس کہانی میں تجسس خوبصورت انداز میں استعمال ہوا ہے۔ دھواں سماجی ومعاشرتی رسومات اور عقائد پر ایک

گہرا طنز ہے کہ کس طرح ان رسموں نے انسان کو اپنے بندھنوں میں باندھ رکھا ہے۔ ''دھواں'' ایک ایسے گاؤں کی کہانی ہے جو رواداری اور بھائی چارے کا گہوارہ ہے۔ اس کے مکین امن وسلامتی اور بھائی چارے کی زندگی گزار رہے ہیں۔ گاؤں میں دو مذاہب کے لوگ ہیں۔ دونوں ایک دوسرے سے محبت کرتے ہیں۔ گاؤں کا چودھری بنیادی طور پر مسلمان ہے۔ مگر وصیت کرتا ہے کہ اس کی لاش کو موت کے بعد جلا دیا جائے۔ بس یہی وصیت وجہ تنازع بن گئی ہے۔ پنڈت چودھری کی وصیت پورا کرنے پر بضد ہے اور مسلمان مذہبی ہدایات کی روشنی میں تدفین ضروری خیال کرتے ہیں۔ اگر چودھری دفن ہوتا ہے تو اس کی آخری خواہش کی توہین اور وصیت کی نفی ہوتی ہے اور اگر جلایا جاتا ہے تو مذہب کی نفی ہوتی ہے۔ وصیت اور مذہب کی یہ کشمکش ایک بھیانک شکل اختیار کر چکی ہے جو انسانیت کے لیے خطرے کی پیش گوئی ہے اور اس کا انجام یہ ہوتا ہے:

رات جب چودھری کی خواب گاہ سے آسمان سے چھوتی لپٹیں نکل رہی تھیں تو قصبہ دھویں سے بھرا ہوا تھا۔ زندہ جلا دیئے گئے تھے۔ اور مردہ دفن ہو چکے تھے۔ [۱۶]

''تقسیم'' آزادی کے پس منظر میں منفرد انداز کی کہانی ہے۔ اس کہانی کا عنوان ''بٹوارہ'' بھی ملتا ہے۔ یہ کہانی تقسیم کے بعد رونما ہونے والے بیشتر واقعات کا المیہ ہے۔ اس تقسیم نے کیسے کیسے المیوں اور کہانیوں کو جنم دیا ہے۔ تقسیم کے دوران بے شمار گم شدہ افراد کی تلاش میں لواحقین اجنبیوں سے جا ملے۔ بے شمار لوگوں کے مذہب، شناختیں بدل گئیں۔ اس کے باوجود لوگ پیاروں کی تلاش میں سرگرداں رہے۔ لوگ نام کی مشابہت اور شکل کی مشابہت سے یوں سمجھتے ہیں کہ ان کا کھویا ہوا عزیز مل گیا ہے۔ یہ کہانی بھی ایک ایسے ہی illusion میں تخلیق کی گئی ہے۔ لوگ آج بھی اس کا شکار ہیں۔ افسانے کا مرکزی کردار ایک معمر شخص اپنے گمشدہ بیٹے کی تلاش میں ہے اور مصنف پر اُسے اس کا بیٹا ہونے کا شبہہ ہے۔ اسی طرح کی مساعی کے نتیجے میں وہ اپنی بیٹی کو تلاش کر چکا ہے۔ مگر بیٹا تلاش نہیں کر پایا۔

''جامن کا پیڑ''، تقسیم کے پس منظر میں لکھی گئی تحریر ہے۔ افسانے کا عنوان بنیادی طور پر ایک علامت ہے۔ ایسی گھنی چھاؤں کی جس کے نیچے پورا معاشرہ امن وسکون سے زندگی بسر کر رہا ہے۔ جس میں بچے، بوڑھے، بزرگ، عورتیں، مرد اور نوجوان شامل ہیں۔ پیڑ کے سائے میں

معصوم محبتیں پروان چڑھتی ہیں۔ چھوٹے بچے ایام بچپن گزارتے ہیں۔ زندگی رواں دواں نظر آتی ہے۔ زندگی کے تمام رنگین پہلوؤں کی تصویر اس پیڑ کے سائے میں نظر آتی ہے:

> جامن کا یہ درخت جو اس علاقے کی ساری زندگی کا مرکز تھا۔ جس کی گود میں بے شمار بچے پل کر جوان ہوئے تھے۔ جس کے سائے میں جوانوں نے معاشقے کیے تھے۔ جس کے سائے میں بوڑھے زندگی کی مسافت سے تھک کر سستاتے تھے۔ جامن کا یہ پیڑ جس نے کئی خاندانوں کی کئی پشتیں دیکھی تھیں۔ جامن کا یہ پیڑ جو آج بھی ہزاروں راز اپنے سینے سے لگائے گھمبیر کھڑا تھا۔ ایک شفیق باپ کی طرح دونوں بلڈنگوں کے سر پر ہاتھ رکھے۔ ان کی نگرانی میں بیدار، اس انتظار میں کہ کب صبح ہو، اور اپنے بچوں کو پھر نگرانی میں محفوظ کرے۔ ۱۷

لیکن اب زمانے کی دست برد اور تبدیلی سے تقسیم میں ہونے والے فسادات سے اس کی رونقیں ماند پڑ چکی ہیں۔ تمام منظر بدل چکا ہے۔ مکین بدل گئے۔ اب ہر چیز کی جگہ دوسری نے لے لی ہے:

> ہر چیز بدل گئی ہے لیکن شاید سب سے بڑا ظلم جامن کے پیڑ سے ہوا ہے۔ جس سے وقت نے اس کی چھاؤں چھین لی ہے۔ اب وہاں کچھ بھی نہیں۔۔ کچھ بھی نہیں۔۔۔۔ صرف ایک خلا ہے۔ خلا جس میں زندگی دفن ہو کر رہ گئی ہے۔ ۱۸

''پرونوٹ'' پہلے اس افسانے کا عنوان ''گیلی انگلی نچلا ہونٹ'' تھا جو مصنف کی کتاب *چورس رات* میں چھپا۔ ایک ایسے مجبور، بے کس، مظلوم انسان کی کہانی ہے۔ جس کی زندگی سود کے لیے تحریر کی گئی ایک عبارت کی نظر ہو جاتی ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار عبدالشکور نام کا ایک شخص ہے جو بچوں کو پڑھا کر اپنی زندگی کے دن پورکر رہا ہے۔ تقسیم کے نتیجے میں ہونے والے فسادات کی جھلک بھی اس کہانی میں موجود ہے۔ دوہرے پس منظر کی حامل اس کہانی کے مرکزی کردار نے کسی ضرورت کے تحت ایک سود خور مہاجن سے پیسے ادھار لے رکھے ہیں۔ سود پر رقم فراہم کرنے کے بعد مہاجن نے اضافی طور پر دو بچوں کو پڑھانے کی ذمہ داری بھی مولوی کے ذمہ لگا دی ہے۔ اس احسان مند مجبور اور مظلوم شخص نے یہ ذمہ داری بھی بخوشی قبول کر لی ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس نے نہ صرف رقم بلکہ سود بھی لوٹا دیا ہے اور اب جو باقی ہے وہ صرف سود، در سود ہے۔ اس دوران تقسیم ہو چکی ہے اور فسادات کی آگ بھڑک اٹھی ہے۔ مگر یہ بے ضرر اور مجبور انسان سود

کی تحریر کی وجہ سے نقل مکانی نہیں کر سکتا اور سود اتارنے کے لیے یہاں رہنے پر مجبور ہے۔ ان فسادات سے ایک مجبور مظلوم اور بے ضرر انسان بھی محفوظ نہیں:

> لیکن اس نے تمہارا کیا بگاڑا ہے؟
> یہ مسلی ہندوستان میں نہیں رہ سکتا۔
> اسے ہم پاکستان پہنچا کر آئیں گے۔
> لیکن اس دنگے فساد میں وہ پاکستان کیسے جا سکتا ہے؟ پنڈت ہری شنکر کھل کھلا کر ہنس پڑا۔
> پاکستان اتنا دور نہیں۔ لکھا سنگھ! پاکستان اسے خود لینے چلا آیا ہے اور مولوی صاحب کی طرف بڑھا لکھا سنگھ نے اس کا ہاتھ پکڑ لیا۔ ۱۹

بالآخر انجام موت، جو فسادات کی دین ہے۔ کہانی میں ایک ایسے مظلوم شخص کا حال ہے کہ جس کے گلے سے تحریر کا طوق اترتا ہی نہیں۔ چند سکوں کے عرض اپنی جان نیلام کر دیتا ہے۔ مہاجن نظام کی فتنہ پردازیاں سنگدلی کا بے مثل مظہر ہیں۔ انہیں صرف سود سے غرض ہے انسانی مصائب کا ادراک نہیں۔

''سانس لیتا سونا'' اس افسانے کا عنوان بعد میں تبدیل کر کے حساب کتاب کر دیا گیا اس افسانے میں مصنف نے جہیز جیسی معاشرتی برائی پر قلم اٹھایا ہے اور ساتھ ساتھ دولت سے محبت کے رویے پر تنقید اور طنز کی ہے۔ جہیز سے جڑی سماجی برائی سے متعلق اس کہانی میں مصنف نے بی اے پاس لڑکی کی داستان قلمبند کی ہے۔ مصنف کہتا ہے کہ بظاہر اگر جہیز نہ بھی لیا جائے تو تب بھی اس کی شکل برقرار رہتی ہے۔ یہ لعنت کسی طور پر ختم نہیں کی جا سکتی۔ کہانی کا مرکزی خیال یہ ثابت کرتا ہے کہ نوعیت کی تبدیلی سے حقیقت نہیں بدلتی۔ جہیز صرف سونے چاندی یا دیگر زیورات کا نام نہیں بلکہ اس میں دیگر اشیا بھی شمار ہوتی ہیں:

> دینا ناتھ اپنی بیوی کو سمجھا رہے تھے ناراض کیوں ہوتی ہو بھاگیوان! تمہارا لایا سونا کیا بچا؟
> کچھ دکان بنانے میں اٹھ گیا، کچھ ٹیکس چکانے میں۔ ہم تو سانس لیتا سونا لائے ہیں دہیج میں۔ پنشن بندھ گئی۔ چودہ سو روپے ماہوار تنخواہ لائے گی اور ڈرائنگ بھی اچھی ہے اس کی، بارہ سو روپے کا ایک اور ور کر کم ہوا دکان پر! کیوں!!!۔ ۲۰

''ہاتھ پیلے کر دو'' غریب دھوبیوں کی بستی کا المیہ ہے۔ یہ کہانی ایک ماضی اور حال کے دائرے کی شکل میں ہے۔ اس کہانی کا مرکزی خیال ماں بیٹی ہے۔ ماں ماضی اور بیٹی حال کی

علامت ہے۔ ماضی میں ماں ایک ڈرائیور کے عشق میں مبتلا ہو جاتی ہے اور وہ عاشق رشتہ داروں کے تشدد سے مارا جاتا ہے۔ ماں جس طرح ماضی میں، واقعات، حالات اور ذہنی کیفیت سے دوچار ہوتی ہے۔ آج ویسی ہی صورت حال اس کی بیٹی کو درپیش ہے۔ ماضی میں ماں جس طرح ہارن کی آواز پر اپنے محبوب سے ملنے جاتی تھی۔ اسی طرح ہارن کی آواز پر بیٹی بھی محبوب سے ملنے جاتی ہے۔ ماضی میں ماں کی شادی کسی دوسرے شخص سے ہوئی۔ ہارن کی آواز اُسے اس کا ماضی یاد دلاتی ہے۔ اس کے ذہن میں یہ خدشہ ہے کہ ماضی کا واقعہ کہیں حال میں پھر نہ دہرایا جائے۔ لہٰذا وہ اپنی بیٹی کے ہاتھ پیلے کرنے کی بات کرنا شروع کر دیتی ہے تاکہ امکانی حادثے سے بچا جا سکے۔ کہانی کا حال ماضی سے مربوط ہے۔ کہانی ماضی اور حال کے تسلسل کو پیش کرتی ہے۔ اس افسانے کی بھی ڈرامائی تشکیل کر دی گئی ہے۔

گلزار کی ادبی تربیت ترقی پسند تحریک کے ماحول میں ہوئی۔ ان کی زیادہ تر دوستیاں اسی نقطہ نظر کے لوگوں کے ساتھ تھیں۔ لہٰذا ان نظریات کے اثر میں بھی گلزار نے کچھ کہانیاں تحریر کی ہیں مگر ان کا انداز دیگر ترقی پسند ادیبوں سے جدا ہے۔ وہ ادب میں جذباتی ہو کر نعرہ لگانے کے بجائے ایک ادیب کے منصب پر فائز رہتے ہیں۔

اس حوالے سے ان کی نمائندہ کہانی کا عنوان ''ڈلیا'' ہے۔ ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جس میں ایک عورت جاگیردارانہ نظام کی بھینٹ چڑھا دی جاتی ہے۔ اس کہانی میں یہ بیان کیا گیا ہے کہ کس طرح دیہات میں چھوٹی ذات کے لوگوں کا استحصال کیا جاتا ہے۔ عورت کی حیثیت اس نظام میں ایک کھلونے کی ہے۔ نظام سنگدلی کا بے مثل مظہر ہے۔ دیہات کی معاشرت کا بیان اور زبان استعمال اس کہانی کی اضافی خوبی ہے۔ اس کہانی کو چند مناظر کی صورت میں فلم ردھالی میں شامل کر دیا گیا ہے۔ اس افسانے کا مرکزی کردار ایک عورت ہے۔ جو اپنے استحصال کے خلاف مزاحمت پر آمادہ ہو جاتی ہے لیکن جب اس کے خاوند کی جان پر بن آتی ہے تو اس کی مزاحمت ختم ہو جاتی ہے۔ اس کہانی کا انداز طنزیہ ہے۔ جاگیردارانہ نظام کے خلاف احتجاج کہانی کے پس منظر میں موجود ہے:

> نیتی نے بڑے دھیمے سے کہا، بدل لے کھسوا کو اس بار بہت دن اندر رہنا پڑے گا اور کیا پتہ کیا ہو؟۔ کہتے کہتے اس کی آواز کپکپا گئی میں بھی ایسی ہی آئی تھی۔ بڑے مہاراج کے پاس اور یہیں رہ گئی۔ حویلی میں۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ واپس جانے کو کچھ بچا ہی نہیں۔ کچھ

> چھوڑا ہی نہیں مہاراج نے چل اٹھ بدل لے چولی!!!۔ [۲۱]

''کس کی کہانی''، ترقی پسندانہ نظریات کے پس منظر میں لکھی گئی ایک طنزیہ تحریر ہے۔ اس کہانی میں مصنف نے یہ سوال اٹھایا ہے۔ کہ ادب اور سماج کا گہرا رشتہ ہے۔ ادب سماج کا حقیقی عکاس ہے۔ جب سماج نے ترقی نہیں کی تو ادب کس طرح ترقی یافتہ کہلا سکتا ہے؟ کہانی کا ایک کردار انو (انل کمار چٹوپادھیائے) ترقی کی منازل طے کرتا ہوا نامور ادیب بن جاتا ہے اور اپنے قصبے میں آ کر افسانے اور ادب کے ارتقا اور ترقی کی بھرپور گفتگو کرتا ہے۔ اس کی تمام گفتگو کا جواب بوٹ پالش کرنے والا ایک نوجوان صرف ایک جملے میں دے کر اس کو حیرت و استعجاب کی تصویر بنا دیتا ہے:

> گھسیٹا نے چمکتی ہوئی کھیڑیاں آگے کرتے ہوئے کہا۔۔۔۔ کس کہانی کی بات کر رہے ہو بھائی صاحب؟ جن کی کہانی لکھتے ہوئے وہیں کے وہیں پڑے ہیں۔ میں اپنے باپ کی جگہ بیٹھا ہوں اور آپ اپنے بھائی کی بیٹھک چلا رہے ہو، ترقی کون سی کر لی کہانی نے۔۔۔۔۔ [۲۲]

''فصل'' کے عنوان سے تحریر کی گئی ایک کہانی جاگیرداری نظام کے خلاف ایک آواز ہے۔ ایک ایسا معاشرہ جہاں زمیندار اور جاگیردار غریب کسانوں کا استحصال کرتے ہیں۔ لوگ جبر کے سائے میں زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ یہ کہانی معاشرتی عدم مساوات اور جبر کے خلاف نعرہ ہے۔ کہانی کا ایک کردار وانی رام نام کا کسان ہے۔ جو ٹھاکروں سے لوہا خریدتا ہے۔ ترقی پسندانہ نظریات کی بنیاد پر لوگوں کو ظلم اور جبر کے خلاف اکٹھا کرنے کی کوشش کرتا ہے اور انقلاب کا نعرہ بلند کرتا ہے۔ اس وجہ سے اُسے طرح طرح کے مسائل اور مصائب کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس کی عزت نفس کو مجروح کیا جاتا ہے۔ اس کی بے عزتی کی جاتی ہے۔ اس کے باوجود اس کا ایک ہی خواب ہے کہ حقدار کو اس کا حق ملے۔ مصنف نے کہانی کے آخر تک اس کردار کو چھپا کر کہانی میں تجسس کا عنصر برقرار رکھا ہے۔ کہانی کے انجام پر اس کو سامنے لاتے ہیں۔ یہ کہانی نام نہاد انقلابی لیڈروں پر طنز ہے جو لوگوں کو سہانے خواب دکھاتے ہیں اور بوقت ضرورت اُن کی خبر بھی نہیں لیتے۔ اُن زمینی حقائق کو بھی اُجاگر کیا ہے جو اس نظام کی راہ میں حائل ہیں۔ ان میں سب سے اہم یہ انقلابی لیڈر ہیں۔ جن کے قول اور فعل میں تضاد ہے۔ ''فصل'' علامتی طور پر استعمال کر کے انہوں نے اس بات کا اعلان کیا ہے۔ درحقیقت جبر کا یہ نظام ہی انقلابیوں کی فصل پیدا کرنے کا ذمہ دار ہے۔

''مائیکل اینجلو'' بڑی بامعنی اور عمدہ کہانی ہے۔اس میں گہری رمزیت اور اسرار کی تہیں پنہاں ہیں۔ دنیا رنگا رنگ چہروں سے مزین اور آراستہ ہے۔ درحقیقت تمام چہروں کی حقیقت ایک ہے۔ نیا چہرہ تلاش کرنے کی تمام کوششیں فضول ہیں۔ یہ افسانہ ایک معاشرتی تصویر ہے۔ نیا چہرہ تلاش کرنے کی کوشش میں پرانے چہروں سے واسطہ پڑ جاتا ہے۔کہانی کا عروج آخری جملہ ''میں وہی یسوع ہوں جسے تم یہودہ نقش کر رہے ہو''۔کہانی میں ڈالی گئی رمز کا جواب ہے۔مصنف نے اس کہانی میں یہ بات واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ چہروں اور کردار کی تلاش مصوری کا بنیادی عمل ہے۔لیکن یہ معلوم نہیں کہ اس عمل کے دوران کب کون سا چہرہ سامنے آجائے۔بچپن کا یسوع بڑھتی ہوئی عمر اور گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ یہودہ بن جاتا ہے اور ایک ماں مریم بنتے بنتے رہ جاتی ہے۔ انسان فطری طور پر معصوم ہے۔مگر زمانہ اس کو عیار، مکار، جھوٹا، دغا باز اور فریبی بنا دیتا ہے۔کہانی کا مرکزی کردار مائیکل اینجلو ایک پیشہ ور مصور ہے۔جس نے مصوری کے لیے مریم کا ماڈل اپنی ماں سے چنا تھا۔لیکن وہ مریم نہ بن سکی اسے اس کی وجہ معلوم تھی:

> مریم کا ماڈل اینجلو نے اپنی ماں سے چنا تھا اور اُس روز چُنا تھا جس دن اس نے اپنی ماں کو بانس پر دو ڈول لٹکا کر کندھوں پر اٹھائے دیکھا تھا۔ایسی ہی کوئی توانا عورت ہوگی جس نے نبی کا بوجھ اپنی کوکھ میں سنبھالا ہوگا۔۔۔۔۔اُس رات اُس نے چولہے کے سامنے بیٹھی ماں سے کہا بھی تھا۔تو نے یسوع کو کیوں جنم نہیں دیا؟ اس لیے کہ تیرا باپ مل گیا تھا۔ وہ دیکھ شراب پی کے دھت پڑا ہے۔ جا سنبھال اسے!۔اپنے باپ کو دکھانے کے لیے اُسی وقت ایک گتے پر بڑا سا سکیچ بنا کر اس کے پلنگ پر لٹکا دیا۔تاکہ وہ دیکھ لے کہ پینے کے بعد وہ کیسا لگتا ہے۔نیچے لکھا تھا۔باپ اگر تو یہ نہ ہوتا تو ماں مریم ہوتی۔ ۲۳

معاشرتی پس منظر میں لکھے گئے دیگر افسانے بھی گلزار کی فنی مہارت کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ان میں بیشتر کردار ایسے ہیں کہ جن کی اہمیت معاشرے کی نظر میں کچھ نہیں۔ان کرداروں پر کہانیاں لکھ کر گلزار نے معاشرے کے ان اہم کرداروں کو زندہ کر دیا ہے۔

''ادّھا'' یہ کہانی ایک ایسے شخص کی ہے جو معاشرے کی نظروں میں آدھا ہے۔اس کے جسم کا کوئی عضو مکمل نہیں ہے۔ وہ نامکمل ہے۔سب ادّھا کہہ کر پکارتے ہیں اور بظاہر ہے بھی ایسا۔درحقیقت باطن میں وہی ایک شخص مکمل ہے اور اُسے ادّھا کہنے والے تمام لوگ ادّھے ہیں۔

بونا قد، کم تر شخصیت ہونے کے باوجود ایک حساس اور درد بھرا دل رکھتا ہے۔چھتر پور سوسائٹی کی رہائشی ایک لڑکی رادھا کملانی اُس کے دل میں گھر کر لیتی ہے۔محبت کے جذبات بیدار ہو جاتے ہیں مگر اس کی شادی کسی دوسرے شخص سے ہو جاتی ہے۔اس شادی سے ادّھا کے جذبات مرجھا جاتے ہیں۔ وہ مایوس ہو کر سوسائٹی میں رہائشی لڑکی سیتہ کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔اس لڑکی کی شہرت اچھی نہیں مگر وہ بھی اسے ادّھا ہی تصور کرتی ہے۔سیتہ حاملہ ہو کر بن باپ بچے کی ماں بن جاتی ہے۔اس واقعہ کی وجہ سے سوسائٹی کے نام نہاد شرفا اس کا جینا حرام کر دیتے ہیں۔سیتہ ایسی صورتحال کا سامنا نہیں کر پاتی اور خودکشی کر لیتی ہے۔اس کا بچہ لاوارث ہو جاتا ہے اور کوئی اسے نگرانی میں لینے کو تیار نہیں۔لوگوں کا ہجوم خاموش تماشائی کھڑا ہے۔کوئی اس بچے کو اپنانے کا اعلان نہیں کر رہا کہ:

> اچانک ادّھا کے ہاتھ سے راشن کا تھیلہ پھسل گیا۔ سب اس کی طرف دیکھتے رہ گئے۔۔۔۔۔اس نے دھیرے دھیرے قدموں سے جا کر بچے کو اٹھایا۔ بنا کسی طرف دیکھے، اسے کندھے سے لگائے، اسے کندھے سے لگائے بھیڑ میں سے گزرتا ہوا سوسائٹی کے کمپاؤنڈ سے باہر چلا گیا۔ پروفیسر کی آواز ابھی تک گونج رہی تھی۔تم سب ادھورے ہو۔ ادّھے ہو۔ جسے تم ادّھا کہتے ہو دیکھو دیکھو۔۔۔وہ کتنا پورا ہے کتنا مکمل۔۲۴

گلزار نے اس افسانے میں ایک ادنیٰ انسان کے باطن کی بلندی کا موازنہ سماج میں اعلیٰ مقام کے جھوٹے دعویداروں سے کیا ہے۔ وہ لوگ جو سماج میں اعلیٰ مقام کے دعویدار ہیں، عملی طور پر مصنوعیت کا نقاب اوڑھے ہوئے ہیں۔مثبت انجام کی حامل یہ کہانی ایک صاحب ایثار بونے کی دلکش داستان ہے۔

''خیرو'' زندگی کی حرکت اور حرارت، رنگینیوں سے مزین خوبصورت افسانہ ہے۔کہانی کا مرکزی کردار خیرو ایک معمولی بے عمل اور نکما انسان ہے اور ایسا گرا پڑا شخص ہے کہ جس کی کسی کی نظر میں کوئی وقعت نہیں ہے۔ گاؤں والوں کی نظر میں اس کی تمام حرکتیں فضول اور نکمی ہیں۔لوگ سمجھتے ہیں کہ وہ ہر وقت فالتو کاموں میں لگا رہتا ہے جو غیر ضروری ہیں۔لیکن وہ زندگی کو جمالیاتی نظر سے دیکھتا ہے اور اسے دلکش بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ بارات کے آگے ناچنا، چلتے بیلوں کو روک کر ان کے گلے میں گھنٹیاں باندھنا، سینگ رنگنا، سجانا، سنوارنا، مٹی کے برتنوں پر خوبصورت نقش و نگار بنانا، رات کو چوپال پر گانے گانا یہ تمام لوگوں کے لیے کس کام کا؟ لوگوں

کے رویے سے تنگ آ کر بالآخر ایک دن ایسا غائب ہو جاتا ہے کہ پھر نظر نہیں آتا:

کام جو کبھی رکا نہیں تھا۔ آج قدم قدم پر رک کر اس کا انتظار کر رہا تھا۔ خیرو کا نام جیسے ہونٹوں سے اٹھ کر زبان پر آ گیا تھا۔ ۲۶

رات جو لوگ اس کی سریلی آواز سن کر میٹھی نیند سوتے تھے اور وہ اکیلا جاگتا تھا، اُس ایک آواز کے بغیر سارا گاؤں جاگ رہا تھا۔

''سپوت'' عورت کے مسائل سے متعلق ایک خوبصورت کہانی ہے۔ اس کہانی میں مرد کی خود مختاری، اور گرفت اور عورت کی مظلومیت بنیادی نقطہ ہے۔ اس کہانی کا مرکزی کردار بخشی نام کا ایک شخص ہے۔ جس کی شادی شدہ زندگی میں ایک دوسری عورت داخل ہو جاتی ہے۔ اس کے نتیجے میں دونوں میاں بیوی کے درمیان طلاق ہو جاتی ہے۔ اس شادی کے نتیجے میں دونوں کا ایک بیٹا جو سوچ بچار کے بعد ماں کے پاس چھوڑ دیا جاتا ہے۔ بچے کے مستقبل کو مدنظر رکھتے ہوئے اسے ہاسٹل میں داخل کروا دیا جاتا ہے۔ بچے کی وجہ سے دونوں کے درمیان ایک معمولی سا رشتہ اب بھی باقی ہے۔ بخشی (والد) کی زندگی میں کانتا نامی خاتون پہلے ہی داخل ہو چکی ہے اب رما (والدہ) کی زندگی میں رمن کمار داخل ہو گیا ہے۔ اس ملن کے نتیجے میں رما حاملہ ہو چکی ہے۔ بچے کی زندگی پر منفی اثرات کا خدشہ ذہن میں سمائے رما ہر ممکن کوشش کرتی ہے کہ اس بات کا علم اس کے بچے کو نہ ہو پائے۔ اس کی یہ تمام کوشش ناکام ثابت ہوتی ہے اور بچہ جان لیتا ہے کہ اس کی ماں کے پیٹ میں کس کا بچہ ہے؟ بیٹے کا ردعمل اور گفتگو کو سن کر عورت کو یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کا بیٹا نہیں بلکہ خاوند بول رہا ہے۔ اس کہانی میں یہ نقطہ بھی واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ہمارے معاشرے میں عورت کی حیثیت ایک غلام سے بڑھ کر نہیں ہے۔ وہ کسی صورت اپنی نفسانی خواہشات پوری کرنے کا حق نہیں رکھتی۔ یہ ہماری سماجی زندگی کی تلخ سچائی ہے۔ مرد خواہ بچہ ہو یا بوڑھا اس کی فطرت ایک جیسی ہے۔ معاشرے میں حاکمیت کا حق صرف مرد کو حاصل ہے اور ہر صورت میں گنہگار عورت ہی ہے۔ اس افسانے میں بچے میں آگہی اور شعور کی حس کی بیداری کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے۔ بعض معاملات میں باقاعدہ آگہی حاصل نہ ہونے کے باوجود، بعض معلومات غیر محسوس طور پر خود بخود حاصل ہو جاتی ہیں۔ مرد اس معاشرے میں کچھ بھی کرے صفائی صرف عورت کو دینا پڑتی ہے۔ برصغیر کے معاشرے میں مرد کو مکمل بالادستی حاصل ہے۔

''زندہ'' ایک ایسے نوجوان کی کہانی ہے جس کی تمام زندگی پے در پے حادثات سے عبارت ہے جس کے نتیجے میں وہ تمام اعضا سے معذور ہو چکا ہے۔ حوصلہ شکن حالات کے باوجود مردانہ وار زندگی گزارنے کا عزم لیے ہوئے ہے۔ اس کی انا اور قوت ارادی مضبوط ہے۔ مزاحمت اور مدافعت کے جذبے سے مالا مال تمام مصائب کا سامنا کرتا ہے۔ اور پے در پے حادثات اس کی زندگی گزارنے کے عزم کو پختہ کرتے ہیں۔ ہر نیا حادثہ اس کی زندگی میں نیا عزم پیدا کرتا ہے۔ اس کے والد کی حالت ان حالات میں غیر ہے وہ باوسائل ہونے کی وجہ سے اپنے بیٹے کو ہر طرح کی آسائش اور سہولت فراہم کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑتا اور بالآخر کوشش کر کے ایک صاحبِ دل لڑکی سے اس کی شادی طے کر دیتا ہے۔ کہانی کا یہ موڑ عجیب وغریب رنگ لیے ہوئے ہے۔ اس موڑ پر المناک انجام کے ساتھ کہانی کا مرکزی کردار جس کی زندگی کا منشور میرے انگ مجھ سے ہیں میں انگوں سے نہیں خودکشی کر لیتا ہے۔ ثمیر نے خودکشی کر لی تھی ڈائری میں لکھا تھا:

لوگ مجھ کو دیکھ کر روتے رہتے، ترس کھاتے رہتے، تو اچھا تھا ان کے ترس کھانے سے میری زندگی کو جلا ملتی تھی۔۔۔۔۔۔۔ لیکن اب کیا کروں؟ اب تو لوگ مجھ پر ہنسنے لگے ہیں!!!۔ ۲۷

ایک ایسا شخص جب تک اپنے اعضا سے معذور رہا، لوگوں کے نزدیک قابل احترام رہا مگر اب مضحکہ خیز ہونا اس کو قبول نہ تھا۔ یہ کہانی ایک معذور شخص کے احساس ذات کی تصویر کشی ہے۔

''میز کے اوپر، میز کے نیچے'' معاشرتی تضاد اور رویوں پر پڑی تہوں سے پردہ اٹھاتی ہوئی یہ کہانی جداگانہ انداز لیے ہوئے ہے اور ایسے نام نہاد شرفا کے چہرے سے پردہ اٹھانے کی کوشش ہے کہ جن کی زندگی دوہرے عمل کا مظہر ہے۔ یہ لوگ بظاہر نیکی اور شرافت کا پردہ اوڑھ کر معاشرے میں زندہ ہیں۔ درحقیقت یہ سب دھوکہ اور فریب ہے اُن کی زندگی کا دوسرا رُخ ہی ان کی حقیقی زندگی ہے جو لوگوں کی نظروں سے اوجھل ہے۔ ایسے ہی کچھ کرداروں کی مدد سے مصنف نے ان لوگوں کی زندگی کی عکاسی کرنے کی کوشش کی ہے اور یہ لوگوں کے اندرون خانہ معاملات پر محوِ گفتگو ہیں جبکہ ان کا حقیقی کردار یہ ہے جو عملی زندگی میں ان کی منافقت کا آئینہ دار ہے:

میں نے جلدی سے میز کی طرف دیکھا، میز الٹ چکی تھی۔ میز کے اوپر چار کوکا کولا کی بوتلیں تھیں اور میز کے نیچے وہسکی کی بوتل معہ ساز وسامان پڑی تھی۔ ۲۸

''مبارک ہوتم'' یہ کہانی بھی معاشرے میں مذہبی پیشواؤں کے دوہرے کردار کی عکاس ہے۔جس میں ان کے دوہرے کردار کی تصویر کشی کی گئی ہے جو سٹیج پر کھڑے ہوکر سامعین کو زندگی کی بشارتوں کی نوید سناتے ہیں اور عین اُس وقت اُن کی سیاہ کاریوں سے حاملہ ہونے والی خاتون ہسپتال میں پڑی ہوئی ہے اور زندگی موت کی کشمکش میں مبتلا ہے۔

''دیور جی'' اس کہانی کا آغاز دونو جوانوں کے درمیان ہونے والی منفرد بحث کہ بھابھی دیور سے شادی کرسکتی ہے؟ سے ہوتا ہے۔دراصل یہ نوجوانوں کے جنسی جذبات کی تصویر کشی ہے۔یہ دونوں نوجوان جنسی جذبات کی تسکین کے لیے بیک وقت ایک ہی عورت کا انتخاب کرتے ہیں اور پہلا نوجوان جب اس عورت کے پاس سے ہوکر آتا ہے تو دوسرے نوجوان کو جب وہ اس کی بھابھی ہونے کی نشاندہی کرتی ہے تو یہ اس کے لیے باعث پریشانی اور ندامت بن جاتا ہے۔عملی زندگی میں ہم جن معاملات کو دوران بحث میں ممنوعہ قرار دیتے ہیں۔درحقیقت وہی بات ہم سے عملی طور پر سرزد ہورہی ہوتی ہے۔

''چورس رات'' اس کہانی میں مصنف نے خوبصورت انداز میں اپنی واردات قلبی بیانیہ رنگ میں تحریر کردی ہے اور خوبصورت منظر کشی کا نمونہ ہے۔

''جھوٹی کہیں کی'' اور ''ہت ترے کی''۔۔رومانوی پس منظر میں تحریر شدہ یہ دونوں کہانیاں، نوجوان لڑکے، اور نوجوان لڑکی کی داستان ہے۔''جھوٹی کہیں کی'' نوجوان لڑکی کے جنسی رجحانات کی تصویر کشی کی آئینہ دار ہے اور ہت ترے کی ایسے نوجوان کی کہانی ہے کہ جس کے ذہن میں اُس کی محبوبہ کی تصویر نقش ہوچکی ہے اور چلتے پھرتے بھی اس کا تصور اس کے ذہن سے محو نہیں ہوتا۔

''اُونچی ایڑی والی میم صاحب'' اس کہانی میں مصنف نے عنوان کو بطور علامت استعمال کیا ہے۔کہانی کے دو مرکزی کردار جھبا اور مہکو ایک گاؤں میں بچپن سے اکٹھے پلے بڑھے ہیں اور دوست ہیں۔ان میں سے ایک دوست روزگار کے سلسلے میں بمبے چلا جاتا ہے اور شہر جانے کے بعد احساس برتری کا شکار ہوچکا ہے اور اپنے ہی گاؤں کے لوگ اب اس کے لیے کم حیثیت ہوگئے ہیں۔کچھ عرصے بعد دوسرا دوست بھی شہر منتقل ہوجاتا ہے۔جھبا کی فطری سادگی اور خلوص بعد میں آنے کے باوجود اسے لوگوں میں زیادہ مقبول اور ہردلعزیز بنا دیتی ہے۔اس پر شہر کے

لوگ طرح طرح کی نوازشات کرنے لگتے ہیں۔اس صورت حال میں مہکو حسد کا شکار ہوجاتا ہے اور جھیا کو ناکام بنانے کی ٹھان لیتا ہے۔جھبا کی ترقی نے مہکو کے دل میں یہ احساس پیدا کردیا ہے کہ اب شاید اس کی محبوبہ بھی اس کی نہ ہوسکے گی۔

اونچی ایڑھی والی میم درحقیقت ایک ایسی سائیکل ہے جو جھبا کو اس کے پارسی سیٹھ نے بطور انعام دی ہے۔یہی سائیکل دونوں دوستوں کے جذبہ انتقام کو انتہا پر لے گئی ہے اور باعث نفرت بن گئی ہے۔اس کہانی میں سادگی، عیاری و چالاکی پر فوقیت حاصل کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔مہکو مارے حسد کے سامنے کھڑی سائیکل کے دونوں ٹائر چاقو سے پنکچر کردیتا ہے۔اور اپنی بیوی کا زیور چرا کر فروخت کر کے سائیکل خرید لیتا ہے اور یہ مشہور کردیتا ہے کہ اُسے اس کے سیٹھ نے یہ سائیکل انعام میں دی ہے۔اس کہانی میں یہ بات بھی واضح کی گئی ہے کہ خیرات غریب لوگوں کی زندگی میں کس طرح زہر گھولتی ہے اور امیر طبقہ کس طرح غریبوں کے جذبات سے کھیلتا ہے۔

''کاغذ کی ٹوپی'' ماضی سے جڑی ہوئی محبت کی حسین اور پرلطف یادوں کی کہانی ہے۔جس میں بچپن کی حسین یادوں اور شرارتوں، شوخیوں کا بیان ہے۔اچھوتے انداز میں تحریر کی گئی یہ کہانی اپنا رنگ لیے ہوئے ہے۔انسان زندگی کے کسی حصے میں بھی داخل ہوجائے اپنا بچپن فراموش نہیں کرسکتا۔زندگی کے کسی بھی موڑ پر ان حسین یادوں سے واسطہ پڑسکتا ہے۔منی نام کی لڑکی جسے کھیل کھیل میں دلہن بننے کا شوق ہے اور کاغذ کی ٹوپی والا دولہا اُسے پسند ہے۔اس کھیل میں شامل ایک لڑکا بھی اس کا دولہا بننے کا اظہار کرتا ہے مگر وہ اسے دولہا ماننے سے انکار کردیتی ہے اور کہتی ہے کہ ابھی تم اس قابل نہیں ہو۔ایک عرصے بعد وہی لڑکی ہاتھ میں کاغذ کی ٹوپی لیے کھڑی ہوتی ہے جو اس علامت کے ذریعے اس لڑکے سے محبت کا اظہار کررہی ہے اور حقیقتاً اس سے شادی کرنا چاہتی ہے۔

''ہم تو سفر کرتے ہیں'' ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جو اپنی زندگی گزارنے کے لیے بذریعہ ڈرائیونگ اپنا رزق کماتا ہے۔مگر دوران سفر ایک حادثہ کا شکار ہوکر موت سے ہمکنار ہوجاتا ہے۔لاش بری طرح مسخ ہوچکی ہے۔مگر گلے میں پڑا تعویذ سالم ہے۔لوگ اس تعویز کو اتارتے ہیں اور اس پر تحریر شدہ عبارت کا جائزہ لیتے ہیں تو اس تعویذ میں تحریر شدہ اعداد کی جب عبارت بنائی جاتی ہے تو وہ یہ بنتی ہے کہ ہم تو سفر کرتے ہیں جو درحقیقت عنوان ہے اس افسانے

کا۔

''زندگی اور موت'' ایک ایسے نوجوان کی کہانی ہے جو تمام عمر بڑے بڑے حادثات کا شکار رہتا رہتا ہے۔ ہر دفعہ مرنے کی قوی امید ہوتی ہے مگر ہر دفعہ بچ نکلتا ہے اور ایک معمولی حادثہ اس کی موت کی وجہ بن جاتا ہے۔ اس کہانی میں انسانی زندگی کے حوالے سے فلسفہ بیان کیا ہے کہ انسان کی زندگی کا خاتمہ محض معمولی ایک بہانے کا محتاج ہے۔

''نو وارد'' ایک ضعیف الاعتقاد نوجوان کی کہانی ہے۔ جو اخبارات میں چھپنے والی پیش گوئیوں پر انتہائی یقین رکھتا ہے۔astronomy کے علم کا پیروکار ہے۔ اپنے سیارے سے متعلق کسی بھی حسین پیش گوئی کے نتیجہ میں خوابوں کی حسین دنیا آباد کر لیتا ہے مگر اس کے یہ خواب، کبھی عملی صورت اختیار نہیں کرتے اور خوابوں کی شکستگی پر دلبرداشتہ ہو جاتا ہے۔ کہانی کے مرکزی کردار کے حوالے سے اس دفعہ یہ پیش گوئی کی گئی ہے کہ اس ہفتے اس کے گھر میں نو وارد کی آمد متوقع ہے۔ دوسری جانب اس نے اپنی محبوبہ سے کورٹ میرج کا پروگرام بنا رکھا ہے۔ لہذا اس پس منظر میں نو وارد کی آمد کو وہ شادی سے تعبیر کر لیتا ہے۔ مگر عین موقع پر محبوبہ شادی سے انکار کر دیتی ہے اور کہانی کا انجام اس جملے پر ہوتا ہے جو اس افسانے کا حاصل ہے:

> اگلے دن اٹھا، تیار ہو کر دفتر چلا گیا، شام ہوتے ہوتے اس کے گھر میں نو وارد آ چکا تھا۔ ایک نیا نوکر!!۔ ۲۹

یہ افسانہ درحقیقت پڑھے لکھے لوگوں کی ضعیف الاعتقادی پر ایک میٹھا طنز ہے۔

''سانجھ'' معمر شادی شدہ جوڑے کی کہانی ہے جس میں مصنف نے معاشرے کی اس حقیقت کو بیان کیا ہے کہ ازدواجی تعلقات کی سرگرمی میں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ سرد مہری آتی جاتی ہے اور خصوصاً اولاد کی پیدائش کے بعد عورت کی اولاد کی جانب زیادہ توجہ ہو جاتی ہے۔ کہانی میں ایک ایسا ہی کردار لالا جی اپنی بیوی سے بہت محبت کرنے والے خاوند ہیں انہیں احساس ہو رہا ہے کہ انہیں فراموش کیا جا رہا ہے اور اس احساس میں شدت اس وقت پیدا ہوتی ہے کہ جب لالائن اپنی سمدھن کی دیکھا دیکھی اپنے شوہر کی مرضی کے بغیر اپنے بال کٹوا دیتی ہے۔ لالائن کے لمبے بال، لالا جی کو بہت پسند تھے۔ لالا جی کے لیے یہ واقعہ ایک سانحے سے کم نہ تھا۔ بیوی نے ان سے پوچھنا تک گوارا نہیں کیا اور دوسرے ہندومت میں بیوہ اپنے خاوند کی آخری

رسومات کے موقع پر اپنے بال کٹواتی ہے۔ لالا جی کے دل میں یہ بات گھر کر چکی ہے کہ میں تو اس واقعہ کی وجہ سے جیتے جی مر گیا۔ یہ احساس لالا جی کے لیے ناقابل برداشت ہے۔ بالآخر ایک دن بیٹی کو ملنے کا بہانہ کر کے گھر چھوڑ دیتے ہیں مگر بیٹی کے ہاں پہنچتے ہی نہیں۔ بے حد تلاش کی جاتی ہے اور آخر کار بذریعہ خط اطلاع ملتی ہے کہ ثقافتی، روائت سے جڑے ہوئے لالا جی بیمار ہیں اور ورثا کے پہنچنے سے پہلے آشرم میں ان کا انتقال ہو چکا ہے:

> داڑھی بڑھی ہوئی تھی۔ بال جٹائیں بن گئیں تھیں۔ چٹائی پر پڑے ہوئے بالکل سنیاسی لگ رہے تھے۔ مایا دیوی نے چوڑیاں توڑ کر پھینک دیں اور کان کے پاس جا کر پوچھا اب بتاؤ۔۔ بال کٹوا دوں؟۔۔۔ اب تو منڈن کروانا ہوگا۔ دھواہوں نا اس بار لالا جی سے پوچھ کر بڑھیا نے سر منڈوا دیا۔ ۳۰

''دس پیسے'' ایک معصوم، کمسن، ناسمجھ بچے کی کہانی ہے۔ بچہ کمسنی کی وجہ سے زندگی کی حقیقتوں اور گھر کے معانی و مفاہیم سے نا آشنا ہے۔ غریب دادی کے ساتھ یہ بچہ گھر میں عائد پابندیوں سے آزادی چاہتا ہے اور غریب دادی سے توقع رکھتا ہے کہ اُس کی تمام خواہشات پوری کی جائیں۔ دس پیسے چرا کر دادی کی جھڑکیوں سے بیزار یہ بچہ گھر سے بھاگ جاتا ہے۔ سوچوں میں مگن ایک گاڑی میں سوار ہو جاتا ہے۔ خوف کی وجہ سے رات کی تاریکی میں ایک ویران اسٹیشن پر اتر جاتا ہے۔ گھر سے باہر کے حالات کے مشاہدے کے بعد اس کو اپنی دادی اور گھر بہت یاد آتے ہیں۔ رات گزارنے کے لیے اور سردی سے بچاؤ کے لیے ایک بوڑھی بھکارن کے ساتھ لیٹ جاتا ہے۔ صبح معلوم ہوتا ہے کہ یہ تو مر چکی ہے۔ جب بھکارن کو دفنانے کے لیے پیسے جمع ہو رہے ہوتے ہیں اور وہ بھی اپنے چوری شدہ دس پیسے ان میں پھینک دیتا ہے اور گھر کو لوٹ آتا ہے اور دادی کا وہ کہا، جس سے بچے کو اختلاف ہے کہ مرنے کے بعد بھی تو پیسوں کی ضرورت ہوتی ہے درست لگتا ہے اور خیال کرتا ہے دادی بھی اسی لیے پیسے جمع کرتی ہے کہ مرنے کے بعد اس کی چتا کو آگ لگائی جا سکے۔ افسانے کے پس منظر میں یہ فلسفہ دیا گیا ہے کہ چیزوں کی اہمیت کا احساس چیزوں کے کھو دینے کے بعد ہوتا ہے۔

''کلدیپ نیئر اور پیر صاحب'' اس افسانے میں ماں کی عظمت کے حوالے سے بات کی گئی ہے۔ ماں ایک ایسی ہستی ہے کہ جو اولاد سے فطری محبت رکھتی ہے اور اس کے لیے دل سے دعا گو رہتی ہے۔ کلدیپ نیئر ہمیشہ ماں کی دعاؤں کے طفیل زندگی کے ہر امتحان میں کامیاب ہوئے

ہیں۔ کلد یپ نئیر جب مسائل کا شکار ہوتے ہیں ایک پیر صاحب خواب میں آ کر ان کی دستگیری اور رہنمائی کرتے ہیں لیکن ماں کی وفات کے بعد پیر صاحب نے ان کے خوابوں میں آنا بند کر دیا ہے۔ کلد یپ نئیر کے نزدیک خواب میں آنے والے پیر صاحب درحقیقت ان کی والدہ تھیں۔ جن کی دعائیں زندگی کے تمام دکھوں اور پریشانیوں کا مداوا تھیں اور اب اُن کی زندگی میں داخل دعاؤں کا باب بالکل بند ہو چکا ہے۔

''سوئمبر'' تیسری دنیا کے ممالک دہشت کی زد میں ہیں اور آئے دن خونریز واقعات رونما ہوتے رہتے ہیں۔ اس کہانی میں دہشت گردی کے ذریعے ایک سیاسی شخصیت، ہندوستان کے سابق وزیر اعظم راجیو گاندھی کی موت کے حوالے سے اظہار خیال ہے۔ اس حوالے سے ان کی دو فلمیں بھی اُن کے نقطہ نظر کی وضاحت کرتی ہیں۔

''نجوم'' ایک ایسی دلچسپ کہانی ہے کہ جس میں انسانی عروج و زوال کا اعلان ہے۔ ستاروں کی چمک میں انسانی مقدر، ستاروں کی گردش، انسانی تقدیریں گھوم رہی ہیں۔ کہانی ستاروں کے علم کے حوالے سے معلوماتی بھی ہے:

> ایک سیکنڈ میں ایک لاکھ چھیاسی ہزار میل کا سفر طے کیا جائے اور مسلسل ساٹھ سیکنڈ طے کیا جائے، تو ایک منٹ کا سفر کروڑوں میل کا سفر بن جائے گا۔ [۳۱]

اس افسانے کے مرکزی کردار منیر کی بیٹھک بھی ایسے ہی لوگوں کے ساتھ ہے جو اس علم میں دلچسپی رکھتے ہیں ایک دفعہ ایک ستارے کے غائب ہونے سے اندازہ لگاتا ہے کہ وہ ستارہ بادشاہ وقت، بہادر شاہ ظفر کے استاد کا ستارہ تھا۔ اس کے غائب ہونے پر ذوق کی وفات کا اعلان ہوا ہے۔ اسی جگہ دوسرے ستارے کے طلوع پر وہ خیال کرتا ہے کہ یہ ستارہ مرزا غالب کا ہے اور وہ بادشاہ کے استاد مقرر ہوئے ہیں۔ یہ ان کے اقبال کی بلندی کا ستارہ ہے۔ علم ستارہ شناسی کے حوالے سے جو کہانیاں تحریر کی گئی ہیں۔ اُن میں سے ایک منفرد انداز کی کہانی ہے۔ گلزار نے اختر شناسی، سائنس، تاریخ کے مراحل اس کہانی میں طے کیے ہیں۔ اس حوالے سے وہ داد کے مستحق ہیں۔ دوسروں کے عروج و زوال کی خبر دینے والا کردار منیر خود اپنے ستارے کا متلاشی ہے اور گردش دوراں کا شکار ہو کر زمانے کے تھپیڑوں میں اعلیٰ مستقبل کی امید پر زندہ ہے۔

''سٹون ایج'' یہ افسانہ آج کے انسان کی تباہی و بربادی اور بے حسی کا نوحہ ہے۔

ترقی و بلندی کا دعویدار انسان لوگوں کی تباہی و بربادی کے لیے نت نئی ایجادات کر رہا ہے۔ بستیاں اجاڑ رہا ہے۔ گھر جلا رہا ہے۔ لوگوں کو جلا کر بھسم کر رہا ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار منیر کمسن بچہ ہے اور اپنی کمسنی میں ہی اپنے گھر کی تباہی کا منظر خود اپنی آنکھوں سے دیکھ چکا ہے۔ وہ اور اس کی بستی کے افراد بے گھر ہو کر جان بچانے کے لیے نئی نئی پناہ گاہیں ڈھونڈتے پھرتے ہیں۔ اُس کے کان بچپن ہی میں جہازوں کی گڑگڑاہٹ سے مانوس اور گولیوں اور بموں کی گونج سے شناسا ہو چکے ہیں انسانوں کا کٹنا، بے گھر ہونا، بستیوں کا اجڑنا اس کے شعور کا حصہ بن چکا ہے۔ ڈیڑھ برس تک مسلسل یہ تماشہ دیکھنے کے بعد انسانی فطرت کے عین مطابق اس کے ذہن میں یہ احساس جنم لیتا ہے کہ ہم بھی تو جواباً ان پر حملہ آور ہو سکتے ہیں، گھر بار تباہ کروانے کے بعد ہم مسجد میں بھی محفوظ نہ رہے۔ ہم پر دنیا تنگ کر دی گئی ہے۔ در بدر ٹھوکریں کھانے کے بعد یہ بچہ جان کی حفاظت کے لیے غار میں پہنچ جاتا ہے۔ اسے یہاں پہنچ کر معلوم ہوتا ہے کہ وہ اکیلا ہی غار میں نہیں بلکہ اُس سے پہلے بھی کئی لوگ یہاں پر آباد ہیں۔ آج کے دور کا انسان بچے کی صورت میں غار میں رہنے کی تیاری کے اسباب جمع کر رہا ہے۔ بچہ جو مستقبل کی علامت ہے۔ یہ مستقبل کس طرح غیر ترقی یافتہ عہد کی طرف جا رہا ہے۔ انسانی ترقی کی تمام سمت منفی ہے۔ جو انسان کے لیے رحمت نہیں بلکہ زحمت ہے۔ لہٰذا آج بھی اُسے اُن اسباب کی ضرورت ہے جو ماضی میں اسکے پاس تھے۔ پتھر، غلیل وغیرہ۔ اس افسانے میں انسان کی منفی ترقی پر بھرپور انداز میں طنز کی گئی ہے۔ مصنف کے نزدیک یہ ترقی انسان کے لیے رحمت نہیں زحمت ہے اور روشن مستقبل کی نوید نہیں بلکہ اندھیروں میں دھکیلنے کی خبر ہے۔

''آگ'' تہذیب انسانی کا سفر کس طرح نسل در نسل جہد کے بعد ہزاروں سال میں مکمل ہوا، اس پس منظر میں تحریر کیا گیا پر لطف علامتی افسانہ ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار ہابو نامی ایک شخص، جو غیر تہذیب یافتہ عہد میں غیر تہذیب یافتہ لوگوں کے درمیان رہتے ہوئے فطرت کے نظام کے تحت ہونے والی تبدیلیوں پر غور کرتا ہے اور پھر ان تبدیلیوں کا جواز تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر اس کے پاس اس کا جواز اس کے علاوہ کچھ نہیں کہ یہ سب دیوتاؤں کی دین ہے۔ یہ شخص ہاتھی کو قابو کر لیتا ہے ذہانت استعمال کر کے اس کو اپنا دوست بنا لیتا ہے۔ یہ واقعہ اسے اپنے قبیلے کے لوگوں میں ممتاز کر دیتا ہے۔ پھر آسمانی بجلی کی وجہ سے جنگلوں میں سلگنے والی آگ کو سمجھتا

ہے کہ کوئی دیوتا آسمان سے اتر آیا ہے۔ آگ کے نتیجے میں اٹھنے والا دھواں اس کے ذہن میں پیدا شدہ اس سوال کے جواب کا باعث بنتا ہے کہ مرنے کے بعد جان آسمان کی جانب چلی جاتی ہے۔ اس افسانے میں مصنف نے انسانی بصیرت کے مختلف مدارج کے سفر کا حال بیان کیا ہے۔ جب انسان حیوان کے مانند زندگی بسر کرتا تھا، تب بھی سوچتا تھا۔ اس کے ذہن میں سوالات جنم لیتے تھے۔ آج کی تہذیب یافتہ اور ترقی یافتہ دنیا انہی سوالات کا نتیجہ ہے۔ ہابو اُس دور میں اس طرح سوچتا تھا کہ بچہ صرف عورت ہی کیوں جنتی ہے؟۔ بارش کیوں ہوتی ہے؟ ہابو کائنات کے اسرار کی تفہیم منطقی انداز میں کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ آگ ایک رمزیہ کہانی بھی ہے۔ کبھی یہ انسانی جان کے تحفظ کی ضمانت تھی، روشنی تھی، مگر آج کے دور میں بدلے ہوئے مفاہیم کے ساتھ موجود ہے۔ اور عدم تحفظ، خوف تباہی و بربادی کی علامت بن چکی ہے۔

''جنگل نامہ'' ایک ایسے منفرد آغاز کی تحریر ہے کہ ابتدا میں اس کہانی کا آغاز انتہائی دلچسپ ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ بچوں کے لیے لکھی گئی عام تحریر ہے مگر کہانی کو جوں جوں پڑھتے جائیں یہ تاثر ختم ہو جاتا ہے اور ایک نیا تاثر پیدا ہوتا جاتا ہے۔ بظاہر سیدھی سادی تحریر، علامتی اور طنزیہ رخ اختیار کرتی جاتی ہے۔ یہ کہانی آج کے انسان کے بیانیہ انداز میں رو برو زوال ہونے کا اعلان ہے اور انسان کے لیے دعوت فکر ہے۔ انسان ابتدا ہی سے فطرتاً توسیع پسند ہے۔ کبھی دوسرے ممالک پر قبضہ کرتا ہے تو کبھی جنگل پر آبادی کے بڑھنے بستیوں کے بڑھنے سے آبادکاری آج کے دور میں ایک بڑا مسئلہ ہے جو جنگل کے وجود کو دنیا سے غائب کرنے کا سبب ہے۔ اس انسانی وحشت کا بیان جانوروں کی زبان سے کروایا گیا ہے۔ انسان جنگل کی زمینوں پر قابض ہوتا چلا جا رہا ہے۔ اس کے باسیوں کے لیے زمین تنگ ہوتی جا رہی ہے۔ یہ جلا وطن ہو رہے ہیں۔ بے گھر ہو رہے ہیں اُردو ادب میں بے شمار کہانیاں مل جاتی ہیں کہ جن میں انسان کے بے گھر ہونے، بستیوں کے اُجڑنے کا بیان ہے مگر جانوروں کے بے گھر ہونے کے حوالے سے شاید اوّلین کہانی کا درجہ رکھتی ہے۔ کہانی میں انسانی معاشرے کے لیے پیغام ہے کہ اپنے گھر کی تعمیر کے لیے کسی دوسرے کو بے گھر نہ کرو۔ اس میں اس عہد کے سیاسی نظام پر بھی طنز کی گئی ہے۔ انسانی تاریخ خونریزیوں سے عبارت ہے۔ حصول اقتدار کی خاطر انسان ہزاروں لوگوں حتیٰ کہ قریبی عزیزوں کے قتل سے بھی نہیں چوکتا۔ بادشاہوں اور شہنشاہوں کے مظالم کے قصے آج بھی

زبان زدِ عام ہیں۔ آج کا حکمران انسان کو تحفظ اور سکون فراہم کرنے کے بجائے تشدد کی راہیں ہموار کرتا ہے۔ انسانی سماج میں قدم قدم پر اونچ نیچ کے رواج اور معیار ہیں۔ اس کے برعکس جنگل ان آلائشوں سے پاک ہے۔ وہاں کا نظام عدل اور مساوات پر مبنی ہے۔ بادشاہ رعایا کی جان و مال کا محافظ ہے۔ اس کی حفاظت کے لیے اگر اسے جان بھی دینا پڑے تو اسے کچھ پروا نہیں۔ جنگلی جانور جب اپنے مسائل کے حل کے لیے بلائی گئی میٹنگ کے دوران جب چوہا، ہاتھی سے مودب انداز میں بات کرتا ہے تو ہاتھی اسے منع کر دیتا ہے اور کہتا ہے کہ انسانی زبان میں گفتگو مت کرو۔ جانور اپنی گفتگو میں انسان کی سفاکی بیان کرتے ہیں۔

مصنف کے بقول، جانور ایک جنگل میں رہ لیتے ہیں اس کے برعکس انسان بٹوارہ کرتے رہتے ہیں۔ انسان خود اپنی ذات پر رحم نہیں کرتا۔ ایک دوسرے کو قتل کر دیتا ہے۔ پھر اس سے دوسروں پر رحم کی توقع کس طرح اور کیونکر کی جا سکتی ہے؟۔ اس کہانی میں یہ بھی بتایا گیا ہے کہ چھوٹے بڑے کی تمیز نظام قدرت نہیں بلکہ انسان نے یہ نظام خود وضع کیا ہے اور انسان نے اپنے مفادات کے تحفظ کے لیے اسے بنایا ہے۔ شیر جنگل کا بادشاہ ہے اور اپنی رعایا کو محفوظ رکھنے کے لیے جان کی بازی تک لگا دیتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں یہ اقدار موجود نہیں ہیں۔ جنگل کی تہذیب انسانی تہذیب سے برتر ہے۔ جنگلی جانور آپس میں اخوت و محبت اور برداشت کے ساتھ اکٹھا رہ سکتے ہیں تو انسان کیوں نہیں؟ وائلڈ لائف کے پس منظر میں تحریر شدہ یہ افسانہ گلزار کے ادبی تعارف میں حوالے کی حیثیت رکھتا ہے۔

انتہائی حساس، اور تخلیقی ذہن کے ساتھ گلزار کا افسانوی ادب میں ایک اہم مقام ہے۔ ان کا ذہن تجسس اور جستجو کی صلاحیتوں سے مالا مال ہے۔ گلزار کی کہانیوں کے تمام کردار دور دراز کی دنیا کے باسی نہیں اور نہ ہی انسانی بصیرت اور مشاہدے سے نامانوس ہیں بلکہ ہمیں ہمارے اردگرد گھومتے پھرتے، سانس لیتے، گفتگو کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ اپنی کہانی کے لیے تمام مواد اپنے اردگرد سے حاصل کرتے ہیں اور پھر اس مواد کی مدد سے معاشرے کی خوبصورت اور رنگا رنگ تصویر بناتے ہیں۔ ماہر مصور کی طرح رنگوں کے انتخاب میں انتہائی احتیاط اور مہارت سے کام لیتے ہیں۔ ان کا درجہ ایک منفرد اور یکتا فنکار کا ہے اور ان کی کہانیوں کے کردار ہماری اردگرد کی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں مگر منفرد ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ:

گلزار نے زندگی کے تجربے کے جس رخ کو بھی لیا ہے۔ اس کا فنی، تخلیقی اور جمالیاتی لگاؤ اس نوعیت کا ہے کہ ہر جگہ گلزار نے کوئی نکتہ، کوئی انوکھی بات، کوئی رمز، کوئی ایسا بھید رکھ دیا ہے۔ گلزار ایک سُرے نہیں ہوئے۔ اُن کے یہاں زندگی کی سرگم ہے اور ہر سر دوسرے سے الگ ہے۔ کوئی کہانی کسی دوسری کہانی کا ظل یا عکس نہیں۔ گلزار کی کہانیوں میں زندگی کی کتاب ہے۔ ۳۲

اشفاق احمد گلزار کے فن کے حوالے سے یوں تحریر کرتے ہیں کہ:

گلزار کے پلاٹ، سادہ، نرمل، عام فہم اور سامنے والے گھر سے ہوتے ہیں لیکن اس کے اندر کیا تماشا ہو رہا ہے اور کیا ناٹک چل رہا ہے اس کی خبر قاری کو نہیں ہوتی۔ صرف مصنف کو ہوتی ہے۔ جیسے جیسے وہ اپنی پسند کے متعلقہ دریچے کھولتا جاتا ہے۔ قاری پر ہر مگھم بات عیاں ہونے لگتی ہے۔۔۔۔ یہی تو کوزہ گر کا کمال ہے وہ مٹی سے کوزے نہیں بناتا التفات اور خیال سے ان کی تشکیل کرتا ہے اور تخیل جب ایک مقام پر ٹھہر جاتا ہے تو مائنڈ کا بنا ہوا ہر کوزہ خود بخود میٹر میں ڈھل جاتا ہے۔ میں نے کہا ناں، گلزار افسانہ نگار نہیں کوزہ گر ہے۔ ۳۳

گلزار کی تحریریں بظاہر سادہ مگر انسانی نفسیات کی پیچیدگیوں کی تشریح ہیں۔ ان کے افسانے کے تمام کرداروں کی شناخت منفرد ہے۔ اُن کے افسانوں کی فضا دوسروں سے منفرد اور جدا ہے اور آج کے افسانے میں ناپید ہے۔ انہوں نے افسانے کے لیے زندہ جیتے جاگتے کرداروں کا انتخاب بھرپور تلاش، جستجو اور مشاہدے کے بعد کیا ہے۔ گلزار ''ادب سماج کا آئینہ دار ہے'' کے نظریے کے قائل ہیں، لہٰذا ان کے کردار سماج سے منتخب ہوتے ہیں۔ اُن کے افسانے سادگی کی صفت سے مالا مال ہیں۔ ان کی کہانی آسانی سے انسانی ادراک کا حصہ بن جاتی ہے۔ سیدھی سادی خوبصورت زبان میں تخلیق شدہ کہانیاں کسی لمحہ قاری کے ذہن کو بوجھل نہیں کرتیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ کہانی لکھ نہیں رہے بلکہ قاری کو سنا رہے ہیں۔ اسی وجہ سے باطن میں پوشیدہ آنسو اور دکھ کہانی کو پڑھتے ہوئے جاگ جاتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ گلزار، دستخط (لاہور: اساطیر پبلی کیشنز، جون ۱۹۹۵ء)، ۱۵۔
۲۔ گلزار، دستخط، ۱۹۔
۳۔ گلزار، دستخط، ۱۹، ۲۰۔
۴۔ گلزار، دستخط، ۲۵۔
۵۔ گلزار، دستخط، ۲۹۔
۶۔ گلزار، دستخط، ۳۰۔
۷۔ گلزار، دستخط، ۱۲۔
۸۔ گلزار، دستخط، ۳۳۔
۹۔ گلزار، دستخط، ۶۲۔
۱۰۔ گلزار، دستخط، ۱۲۹۔
۱۱۔ گلزار، دستخط، ۱۳۶۔
۱۲۔ گلزار، دستخط، ۱۳۷۔
۱۳۔ گلزار، دستخط، ۸۳۔
۱۴۔ گلزار، دستخط، ۸۸۔
۱۵۔ گلزار، راوی پار (دہلی: مکتبہ استعارہ، ۲۰۰۱ء)، ۱۰۷۔
۱۶۔ گلزار، دھواں (دلی: ساہتیہ اکیڈمی، ۲۰۰۴ء)، ۱۷۵۔
۱۷۔ گلزار، دستخط، ۱۴۸۔
۱۸۔ گلزار، دستخط، ۱۵۱۔
۱۹۔ گلزار، دستخط، ۱۱۵۔
۲۰۔ گلزار، دستخط، ۱۹۲۔
۲۱۔ گلزار، دستخط، ۸۱۔
۲۲۔ گلزار، دستخط، ۴۵۔
۲۳۔ گلزار، دستخط، ۳۸، ۳۷۔
۲۴۔ گلزار، دستخط، ۴۰۔
۲۵۔ گلزار، دستخط، ۵۱۔
۲۶۔ گلزار، دستخط، ۱۲۷۔
۲۷۔ گلزار، دستخط، ۱۷۵۔

۲۸۔ گلزار، *دستخط*، ۲۰۰۔

۲۹۔ گلزار، *دستخط*، ۱۱۱۔

۳۰۔ گلزار، *دستخط*، ۹۲۔

۳۱۔ گلزار، *دھواں*، ۱۲۸۔

۳۲۔ گوپی چند نارنگ، ''گلزار کی کہانیوں میں زندگی کی کتاب،'' *دھواں* از گلزار، ۱۸۔

۳۳۔ اشفاق احمد، ''کوزہ گر گلزار،'' *دستخط* از گلزار، ۱۲، ۱۳۔

مآخذ

گلزار۔ *دستخط*۔ لاہور: اساطیر پبلی کیشنز، جون ۱۹۹۵ء۔

گلزار۔ *دھواں*۔ دلی: ساہتیہ اکیڈمی، ۲۰۰۴ء۔

گلزار۔ *راوی پار*۔ دہلی: مکتبہ استعارہ، ۲۰۰۱ء۔

محمد سعید*

غالب کے اُردو کلام
کی ترتیب و تدوین کی روایت(۱۹۵۸ عیسوی تک)

کلاسیکی شعرا میں غالب واحد خوش قسمت شاعر ہیں جن کا کلام اُن کی زندگی میں متعدّد بار زیورِ طبع سے آراستہ ہوا اور اس کے متعدّد قلمی نسخے بھی تیار کروائے جاتے رہے۔ ان سب مطبوعہ اور قلمی نسخوں میں سے بیشتر کسی نہ کسی صورت میں آج بھی موجود اور محفوظ ہیں۔ یہ بات غالب کی خوش قسمتی پر محمول ہو یا نہ، خود اُردو تحقیق کے لیے یقیناً خوش کن ہے۔

اُردو شعرا میں سے غالب ہی وہ پہلے شاعر ہیں جن کا کلام اوّل ترتیب و تدوین اور تصحیح کے لیے مرکز نظر بنا۔ شرحیں بھی سب سے پہلے غالب ہی کے کام کی لکھنے کی ضرورت محسوس کی گئی۔ متداول *دیوانِ غالب اُردو*، اہلِ ذوق کی ضیافتِ طبع اور قلبی تسکین کے سامان فراہم کر سکتا ہے لیکن خود غالب کے ذہنی ارتقا اور معیارِ شعر و سخن کو سمجھنے اور پرکھنے کے لیے اُن کا قلم زد کلام دیکھنا اور اُس کا تعین کرنا نہایت ضروری ہے۔ غالب کے انتقال کے بعد اُن کا کلام کئی مطابع سے چھپتا رہا، جو وقتاً فوقتاً کارپردازان مطابع کی سہل انگاری یا سہو کاتب کے سبب اصل سے دور ہوتا چلا گیا۔ پھر یہ کہ غالب کے نودریافت متفرق کلام کو بھی ساتھ ساتھ، بغیر کسی زمانی تعیّن یا تحقیق کے، شامل اور شائع کیا جاتا رہا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ کلامِ غالب کا متن اصل سے ہٹ گیا اور کسی قدر الحاقی اشعار سے بھی آلودہ ہوا۔ اس صورتِ حال میں اہلِ دانش و بینش اور غالب کے سنجیدہ قدر

---

* محمد سعید، استاد، شعبہ ٔ اُردو، جی سی یونیورسٹی، لاہور۔

دانوں نے اُن کے کلام کا درست متن پیش کرنے کی طرف توجہ کی۔ تحقیقی نوعیت کی حامل دو طرح کی ایسی کوششیں نظر آتی ہیں جن میں کلامِ غالب کو صحت اور تاریخی ترتیب کے ساتھ پیش کرنے پر سنجیدگی سے عمل کیا گیا۔ اس کی پہلی صورت تو یہ سامنے آئی کہ کلامِ غالب کو صحت متن کے ساتھ پیش کرنا اور آخر میں نو دریافت یا غیر مروجہ کلام کو ماخذ اور حوالوں سمیت نقل کرنا۔ اس سلسلے میں حسرت موہانی اور نظامی بدایونی کے مشرح ایڈیشن اہم مثالیں ہیں۔ دوسری نوعیت کی اہم کوشش یہ رہی کہ کلام غالب کو اس خیال سے مرتب اور شائع کیا جائے، جس سے غالب کے ذہنی وفکری عمل وارتقا کو سامنے لایا جا سکے۔ ایسی کوششوں کا سب سے پہلا اور بڑا محرک اور ذریعہ نسخۂ بھوپال (۱۸۲۱ء) کی دریافت تھی۔ جس نے کلامِ غالب کی تاریخی ترتیب وتدوین کو آسان بنایا اور اس کے لیے نیا مواد فراہم کیا۔ مولانا امتیاز علی عرشی کے مرتب کردہ *دیوانِ غالب اردو نسخہ عرشی* کو کلام غالب ہی نہیں اردو تدوین کی بھی معراج قرار دیا جا سکتا ہے لیکن اس سے پہلے کی ایسی کوششوں پر نسبتاً کم توجہ دی گئی ہے اس لیے یہاں اس مضمون میں نسخہ عرشی کی اشاعت (۱۹۵۸ء) سے پہلے تک کی کوششوں کا جائزہ لینا مقصود ہے۔ نسخہ عرشی سے پہلے نسخہ بھوپال اور چند دوسرے اہم قلمی ومطبوعہ نسخوں کے منظرِ عام پر آ جانے پر کلامِ غالب کو تاریخی ترتیب سے مرتب کرنے یا اس کی اہمیت کا احساس رکھنے والوں میں مفتی انوار الحق، ڈاکٹر سیّد عبداللطیف اور شیخ محمد اکرام کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

سب سے پہلے یہ احساس شاید مولوی عبدالحق کو ہوا کہ *دیوانِ غالب* کو صحیح اور جدید اصولِ تحقیق کے مطابق شائع کیا جائے۔ اُنہوں نے انجمن کے ایما پر یہ کام سیّد ہاشمی فرید آبادی کے سپرد کیا۔ ڈاکٹر سیّد معین الرحمٰن لکھتے ہیں:

> انجمن ترقیٔ اُردو نے ۱۹۱۳ یا ۱۹۱۴ میں *دیوانِ غالب* کا ایک عمدہ ایڈیشن شائع کرانے کا فیصلہ کیا تھا اور یہ کام پہلے پہل سیّد ہاشمی فرید آبادی کے سپرد کیا گیا تھا۔ انہوں نے ۱۹۱۵ء تک اس کا مسوّدہ تیار کر لیا تھا۔ [۱]

انجمن سے چھپنے والے اس عمدہ ایڈیشن کا طریق کار اور معیار کیا تھا اس سلسلے میں خود ہاشمی فرید آبادی کا اقتباس ملاحظہ ہو:

> تجویز یہ تھی کہ *دیوانِ غالب* کو عمدہ کاغذ پر خوش خط اور صحیح طبع کرایا جائے اور جہاں تک ممکن ہو، مرزا صاحب کا غیر مطبوعہ یا گمشدہ کلام بھی تلاش کیا جائے۔

> دیوان کو صحیح اور جدید اصولِ تحریر کے مطابق لکھوانے اور غیر مطبوعہ کلام کو جمع کرنے کی خدمت راقم الحروف کے سپرد ہوئی تھی اور ۱۹۱۵ء تک کتاب کا مبیّضہ تیار ہو گیا تھا۔ [۲]

۱۹۱۵ء ہی میں نظامی پریس بدایوں سے *دیوانِ غالب* کا ایک اہم ایڈیشن (''جو مروجہ سے کہیں بہتر تھا'') شائع ہو جانے پر انجمن کا منصوبہ سرد پڑ گیا۔ اس دوران میں ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری ولایت سے واپس آئے اور بھوپال میں مشیرِ تعلیم مقرر ہوئے۔ انہیں انجمن کے اس دم توڑتے منصوبے کا علم ہوا تو انہوں نے غالب سے اپنی دلبستگی وشیفتگی کی بنا پر اسے مکمل کرنے کا عزم کیا۔ ڈاکٹر بجنوری، ہاشمی فرید آبادی کے مرتب کیے ہوئے *دیوانِ غالب* کے مسودے اور کچھ دوسرے نسخوں کی مدد سے اپنے انداز اور معیار پر، *دیوانِ غالب* مرتب کر چکے تھے کہ کتب خانۂ بھوپال میں *دیوانِ غالب* کا ۱۸۲۱ء کا مکتوبہ، مخطوطہ دریافت ہو گیا۔ اس کے دریافت ہونے پر اپنے مرتبہ *دیوانِ غالب* کی ترتیب واشاعت کے لیے ڈاکٹر بجنوری نے ازسرِ نو جو طریق کار وضع کیا، ہاشمی فرید آبادی نے اسے یوں بیان کیا ہے:

> ڈاکٹر بجنوری مرحوم اس غیر مطبوعہ نسخے کو قدیم دیوان کے ساتھ اس طرح طبع کرانا چاہتے تھے کہ کتاب کے ایک صفحے پر قلمی نسخے کے اشعار ہیں اور مقابل کے صفحے پر متداول دیوان کی وہی غزلیں جن کے اشعار جا بجا سے مرزا صاحب نے خارج کر دیے تھے مگر اس قلمی نسخے میں محفوظ رہ گئے تھے اور مطبوعہ یا قلمی نسخے کی وہ غزلیں جو صرف ایک ہی میں پائی جاتی ہیں ان کے سامنے کا صفحہ سادہ چھوڑ دیا جاتا کہ دیکھنے والے کو بلا دقت قدیم وجدید کلام کا فرق اور بعد کی اصلاح وتنسیخ کا حال معلوم ہو جاتا..... [۳]

ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری اپنی ناگہاں موت کے سبب اس نئے منصوبے کو تکمیل تک نہ پہنچا سکے۔ انجمن ترقیٔ اُردو ان کے یا ہاشمی فرید آبادی کے مرتبہ متداول *دیوانِ غالب* میں سے کسی کو شائع نہ کر سکی۔

مولوی عبدالحق، سیّد ہاشمی فرید آبادی اور ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری کی ان کوششوں کے دوران میں، مولانا نظام الدین حسین نظامی بدایونی کا مرتبہ *دیوانِ غالب*، نظامی پریس بدایوں سے ۱۹۱۵ء میں شائع ہو چکا تھا۔ جس کی طباعت میں صحت کا خیال نہ ہو سکا اور آخر میں طویل غلط نامہ لگانا پڑا۔

نظامی بدایونی نے اس پہلے سادہ ایڈیشن کے بعد مختلف برسوں میں مزید پانچ [۴] مشرح

ایڈیشن شائع کیے جو صحت متن اور طباعت کے لحاظ بہتر سے بہتر ہوتے گئے۔ دوسرے ایڈیشن سے مولانا نظامی نے اس کے ساتھ مشکل اشعار اور الفاظ کی مختصر شرح اور فرہنگ بھی شامل کر دی جو بعد کی اشاعتوں میں نظرِ ثانی کے بعد آخر کار مکمل شرح کی صورت اختیار کر گئی۔ مولانا امتیاز علی عرشی لکھتے ہیں:۔

> جناب مولانا نظام الدین حسین نظامی مرحوم..... نے *دیوانِ غالب*، سادہ و باشرح کے متعدد بہترین نسخے شائع فرما کر ملک پر بڑا ادبی احسان کیا تھا۔ سب سے پہلے آپ ہی نے غالب کے اُردو دیوان کے فارسی دیباچے کی تاریخ ایک رام پوری نسخے کی مدد سے متعین کی تھی نیز نامی پریس کانپور کے بعد حُسن طباعت کا جو اعلیٰ معیار آپ نے قائم کیا تھا وہ آج بھی قابلِ داد و ستائش ہے۔ ۵

دیوانِ غالب مع شرح نظامی کا چھٹا ایڈیشن (اصلاً ساتواں ایڈیشن) جو مطبع نظامی پریس بدایوں سے ۱۹۲۷ء میں طبع ہوا۔ اس میں سرورق کے بعد غالب کی تصویر ہے جس کے نیچے غالب کا پورا نام لکھا ہوا ہے اور اوپر غالب کا شعر:

پوچھتے ہیں وہ کہ ''غالب کون ہے''
کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا؟

اس کے بعد نئے ورق اپر، بخطِ غالب، قاضی عبدالجمیل جنون بریلوی کے نام غالب کے غیر مطبوعہ خط، مکتوبہ ۳۰ نومبر ۱۸۶۳ء کا عکس ہے۔ صفحہ ۱ سے ۴ تک اس ایڈیشن کے لیے ''دیباچہ طبع ششم'' ہے جس پر ۳-اپریل ۱۹۲۷ء کی تاریخ درج ہے۔ پھر طبع پنجم کا دیباچہ ہے۔ صفحہ ۹ سے ۴۷ تک ڈاکٹر سیّد محمود کا طویل مقدمہ ہے جو تیسرے ایڈیشن (۱۹۲۰ء) سے اس میں شامل چلا آ رہا ہے اس پر ۱۸-اکتوبر ۱۹۱۹ء کی تاریخ درج ہے لیکن انہوں نے ۱۹۲۲ء کے چوتھے ایڈیشن کے لیے اس پر نظرِ ثانی بھی کی تھی۔ اس چھٹے ایڈیشن میں یہ مقدمہ نظرِ ثانی شدہ ہی ہے لیکن تاریخ پہلی ہی درج ہے۔ صفحہ ۴۸ سے ۴۷ تک بالترتیب ''دیباچہ طبع چہارم''، ''دیباچہ طبع ثالث''، ''دیباچہ طبع ثانی'' اور ''دیباچہ طبع اوّل'' ہیں۔ صفحہ ۵۷ پر سرورق ہے۔ *دیوانِ غالب اُردو مع شرح نظامی* اور ۶۷ پر غالب کا فارسی دیباچہ مکتوبہ ۱۲۴۸ھ ہے۔ اس کے بعد صفحات کے نئے نمبر شمار سے غزلیات مع شرح شروع ہو جاتی ہیں۔ صفحہ ۲۲۳ پر ''غزلیات تمام ہوئیں'' کے بعد قصائد، مثنوی، قطعات اور رباعیات مع شرح و فرہنگ ہیں جو صفحہ ۲۶۱ پر ختم ہو رہی ہیں۔ اس کے

بعد اسی صفحے سے ''وہ اشعار اور قطعات جو دیوانِ مروّجہ میں نہیں ہیں'' کے عنوان سے ایک قصیدہ، دو قطعات، کچھ غزلیات اور فردیات ہیں۔ حواشی میں اس غیر مروّجہ کلام کے ماخذ کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ اس طرح یہ ایڈیشن صفحہ ۲۷۲ پر تمام ہوتا ہے۔

نظامی بدایونی کا مرتبہ *دیوانِ غالب* اپنے زمانے کی رائج اشاعتوں سے بہتر اور معتبر متن پیش کرتا ہے۔ صحتِ متن پر ان کی مسلسل توجہ رہی اور وہ اسے مزید بہتر بنانے کی کوشش میں رہے۔

کلامِ غالب اُردو کی تاریخی ترتیب کے حوالے سے پہلی کوشش مفتی محمد انوار الحق ڈائریکٹر سررشتۂ تعلیم بھوپال کی سمجھی جاتی ہے۔ انہوں نے ۱۹۲۱ء میں *دیوانِ غالب جدید المعروف بہ نسخۂ حمیدیہ* کے نام سے *دیوانِ غالب* کا قلمی نسخہ، مکتوبہ ۱۸۲۱ء شائع کیا۔ یہ نسخہ میاں فوجدار محمد خان بہادر بھوپال کے کتب خانے سے دریافت ہوا اور نسخۂ *بھوپال* کہلایا۔ اس کا مطبوعہ ایڈیشن اس وقت کے چیف سیکرٹری ریاست بھوپال نواب محمد حمید اللہ خان سے انتساب پا کر نسخۂ حمیدیہ کہلایا۔ یہ وہی نسخہ ہے جو ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری کی زندگی میں دریافت ہوا اور جسے ترتیب دینے کا وہ منصوبہ بھی بنا چکے تھے۔ ان کی وفات کے بعد یہ کام مفتی انوار الحق کے ہاتھوں انجام کو پہنچا۔ نسخۂ حمیدیہ میں اصل نسخۂ *بھوپال* اپنی اصل صورت میں جلوہ گر نہیں ہو سکا بلکہ مفتی صاحب نے اس میں متداول مطبوعہ دواوین سے بھی اشعار بڑھا دیئے ہیں۔ وہ نسخۂ حمیدیہ کی تمہید میں لکھتے ہیں:۔

> ارادہ یہ ہے کہ ناظرین کے سامنے غالب کے کلام کا ایک مکمل مجموعہ پیش کیا جائے اور ساتھ ہی قلمی اور مروجہ دیوانوں کے شعر بھی پہلو بہ پہلو دکھائے جائیں۔ ۶

مفتی صاحب کے اس ارادے سے نسخۂ *بھوپال* اپنی جداگانہ شکل میں مشخص نہ ہو سکا اور بقول ڈاکٹر سیّد معین الرحمٰن:

> اسے مفتی محمد انوار الحق کے وسائل کی حد تک ''کلیاتِ اُردو'' سمجھنا چاہیے۔ ۷

مفتی صاحب نے نسخۂ حمیدیہ میں شامل ہونے والا متداول کلام کن ''مروجہ دیوانوں'' سے لیا، ''تمہید'' میں کچھ ذکر نہیں ملتا۔ البتہ حواشی میں حسرت موہانی اور نظامی بدایونی کے شائع کردہ دواوینِ غالب کے حوالے آئے ہیں۔ ناظرین کی دلچسپی کے لیے اُنہوں نے ''تمہید'' میں ایک نقشہ دیا ہے جس میں ''ردیف وار قلمی اور مطبوعہ دیوانوں کی غزلوں اور شعروں کی تعداد'' بتانا

مقصود ہے۔ نقشے میں قلمی دیوان کے بالمقابل مطبوعہ دیوانوں کی بجائے کسی ایک ''مطبوعہ دیوان''۸ کی صرف غزلیات اور ان کے اشعار کی تعداد درج کی ہے۔

نسخۂ حمیدیہ ۱۹۲۱ء میں تین مختلف وضع کے سرورق کے ساتھ شائع ہوا۔۹ ۱۹۲۱ء میں مفید عام اسٹیم پریس آگرہ میں محمد قادر علی خاں صوفی کے اہتمام سے چھپنے والے ایڈیشن کے صفحہ ا پر محمد حمید اللہ خاں کا ''سرنامہ'' ہے اور صفحہ ۳ سے مفتی انوار الحق کی ''تمہید'' شروع ہو کر صفحہ ۲۴ پر ختم ہو رہی ہے۔ اس کے بعد غالب کی تصویر اور پھر نئے نمبر شمار کے صفحہ ا سے ''دیوانِ غالب جدید'' کی غزلیات شروع ہوتی ہیں۔ صفحہ ۲۸۸ پر غزلیات تمام ہونے کے بعد، قصائد، مثنوی، قطعات اور رباعیات ہیں متن کا آخری صفحہ ۳۴۲ ہے۔

نسخۂ حمیدیہ میں ردیف وار غزلیات تین طرح یا درجوں میں شامل کی گئی ہیں۔ ہر ردیف کے شروع میں ''قلمی نسخے کی غزل (غزلیں) بجنسہٖ نقل کر دی ہے اور اس میں جو شعر مروجہ دیوان میں موجود ہیں اُن کے سامنے ''م'' لکھ دیا ہے''۔ اس کے بعد ''اس ردیف کی قلمی نسخے کی وہ غزلیں لکھ دی گئی ہیں .... جن کا کوئی شعر بھی مروّجہ دیوان میں موجود نہیں'' اور پھر آخر میں اس ردیف کی ''مروجہ دیوان کی وہ غزلیں درج کی ہیں .... جن کا کوئی شعر قلمی نسخے میں نہیں ہے''۔

مذکورہ ہر ردیف کی غزلوں کے تین درجوں کو کوئی عنوان نہیں دیا گیا البتہ ہر درجے یا قسم کی غزلیں شروع ہونے پر علامتِ حاشیہ دے کر نیچے لکھ دیا کہ اب اس نوع کی غزلیں شروع ہو رہی ہیں۔

نسخۂ حمیدیہ کی چند نمایاں خصوصیات ذیل میں درج کی جاتی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ نسخۂ حمیدیہ کے ذریعے غالب کے اردو کلام کو تاریخی ترتیب سے دیکھنے اور اُن کے ذہنی ارتقاء کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے:

(۱) اس کے ذریعے، غالب کا پچیس برس تک کی عمر کا ابتدائی کلام پہلی بار سامنے آتا ہے۔

(۲) نسخۂ بھوپال اور متداول دیوان کے مشترک اشعار کو ''م'' سے ممتاز کرنے کا عمل کامل طور پر نہیں اپنایا گیا لیکن اس سے بڑی حد تک اندازہ ہو جاتا ہے کہ نسخۂ بھوپال کے کون سے ایسے اشعار تھے جنھیں غالب نے متداول میں بجنسہٖ برقرار رہنے دیا۔

(۳) اصل نسخے میں موجود ترامیم کی آخری شکل متن میں ہے اور پہلی صورت حاشیے میں درج ہے۔

(۴) نسخۂ بھوپال کے وہ ترمیم شدہ اشعار یا مصرعے جو قلمی دیوان میں کچھ ہیں اور بعد میں تبدیل کر دیے گئے، اُن کی بھی نشاندہی ہو جاتی ہے کہ اُس کی دونوں صورتوں کو متن میں اوپر نیچے درج کر دیا گیا ہے۔

(۵) نسخۂ بھوپال کے حاشیے کے اکثر اشعار بھی، جو بعد میں بڑھائے جاتے رہے حواشی کے ذریعے نشان زد کر دیے گئے ہیں۔

(۶) حسرت موہانی اور نظامی بدایونی کے ایڈیشنوں کے آخر میں درج غیر مروجہ کلام نسخۂ حمیدیہ کے متن میں جہاں آیا ہے اُس کی بھی نشاندہی کی گئی ہے۔

نسخۂ حمیدیہ میں گو اصل قلمی نسخۂ بھوپال کو جداگانہ حیثیت حاصل نہیں ہو سکی اور تھوڑی سی محنت سے اسے مزید کارآمد بنایا جا سکتا تھا لیکن پھر بھی، مفتی صاحب کے طریقۂ کار یا احتیاط اور اہتمام کے ذریعے، اس میں نسخۂ بھوپال کے متن اور حاشیے کے غیر مطبوعہ کلام، قلمی اور متداول میں مشترک اور ترمیم شدہ کلام کی بعض تسامحات کے باوجود بڑی حد تک وضاحت ہو جاتی ہے اور آسانی سے یہ بات دیکھی جا سکتی ہے کہ غالب نے اپنے کلام میں کیا کیا ترامیم یا ردّ و بدل کیا اور کس طرح اُن کے معیارِ سخن میں تبدیلی آتی گئی۔ غالب کے قلم زد اور منتخب کلام کو ایک ساتھ شائع کر کے مفتی صاحب نے شعوری طور پر غالب کے ذہنی ارتقا کو سمجھنے کے سامان فراہم کیے ہیں۔ اُنھیں یہ اعزاز اور امتیاز نسخۂ بھوپال کے طفیل حاصل ہوا ہے کہ کلامِ غالب کو تاریخی ترتیب سے پیش کرنے والوں میں وہ پہلے شخص قرار دیے گئے۔ شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں:

> دیوانِ غالب کی تاریخی تدوین میں سب سے پہلا قدم مفتی انوار الحق نے اُٹھایا۔ ۱۰

مفتی صاحب یہ بات آئینہ کرنا چاہتے تھے کہ:

> اصل دیوان میں کون کون سے شعر حذف کر دیے گئے تھے اور پھر بعد میں غالب نے ان میں کیا کیا ردوبدل کیا۔ ۱۱

یقیناً اس سے یہ معلوم کرنے میں آسانی ہو جاتی ہے کہ:

> ابتدا میں غالب کے دیوان کی کیا شان تھی اور بعد میں کیا ہو گئی۔ ۱۲

مفتی انوار الحق نے ''تمہید'' میں غالب کے ابتدائی پچیس برس تک کے کلام کا جائزہ لیتے ہوئے اس کی قدر و منزلت اور معنویت بھی واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور غالب کے اس قلم زد کلام کی اشاعت کا جواز بھی پیش کیا ہے کہ اس سے ان کے ذہنی سفر کا اندازہ ہوتا ہے وہ لکھتے ہیں:

اس قلمی نسخے کے مل جانے سے ہم کو غالب جیسے مُسلّم الثبوت اور قادرالکلام اُستاد کی شاعری کے درجہ بدرجہ نمو نے نظر آتے ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ شروع میں اس کے اشعار کا کیا انداز تھا اور پھر اس میں رفتہ رفتہ کیا تغیر ہوا..... یہ بھی پتہ لگتا (چلتا) ہے کہ پچیس برس کی عمر میں بھی اس کی شاعری کس قدر ترقی کر چکی تھی اور ابتدائی دِقّت اور غرابت کے مقابلے میں کتنی روانی اور سلاست پیدا ہوگئی تھی۔ [۱۳]

ڈاکٹر سیّد عبداللطیف نے ۱۹۲۸ء میں غالب پر انگریزی زبان میں کتاب لکھی جس کا اُردو ترجمہ سیّد معین الدین قریشی نے کیا جو ۱۹۳۲ء میں *غالب حیات اور اُردو شاعری کی تنقیدی تحسین* کے نام سے، دکن لا رپورٹ پریس، جام باغ حیدرآباد سے شائع ہوا۔ غالب کے ذہنی ارتقا کو سمجھنے کے لیے ان کے کلام نظم ونثر کو تاریخی ترتیب سے پیش کرنے کا کامل احساس سب سے پہلے ڈاکٹر عبداللطیف کو ہوا۔ ان سے پہلے مفتی انوارالحق کی ابتدائی کوشش محدود تھی انہوں نے صرف تاریخی ترتیب کا احساس رکھتے ہوئے نسخۂ حمیدیہ کی صورت میں غیر مطبوعہ مواد فراہم کیا۔ ڈاکٹر عبداللطیف نے نظم کے ساتھ نثر کو بھی شامل کیا اور ادوار بھی متعین کیے۔ اپنی کتاب *غالب*..... کے تیسرے باب ''مواد اور اس کی تاریخی ترتیب'' میں انہوں نے کلامِ غالب اور خطوطِ غالب کو تاریخی ترتیب سے مرتّب کرنے کی ضرورت اور اہمیت پر زور دیا اور اس کے لیے کچھ اصول بھی وضع کیے۔ کلامِ غالب اُردو کے بارے میں لکھتے ہیں:

> غالب کے کلام کی ایسی تقسیم جو بلحاظِ تاریخی ارتقاء مختلف ادوارِ حیات کو ظاہر کردے، اس کے ذہن وکمال کے ارتقا کی تحقیق میں مفید ثابت ہوسکتی ہے..... ادبی تنقید کے لیے کام کی بات تو یہی ہے کہ اس (غالب) کا ذہن کس طرح نشوونما پاتا رہا اور مختلف دوروں اور منزلوں میں اس کے جلوے کس طرح ظاہر ہوتے رہے۔ اسی کے مدنظر ہم ذیل میں اس کے کارناموں کی تاریخی ترتیب کا ایک ممکن طریقہ پیش کرتے ہیں۔ [۱۴]

کلامِ غالب کو تاریخی ترتیب سے پیش کرنے کے متعدد ممکنہ طریقے اور اصول بتانے کے بعد، ڈاکٹر عبداللطیف نے اُس وقت تک کے موجود مواد کے پیش نظر، اپنی کتاب کے اسی تیسرے باب میں، پہلی بار غالب کے اُردو کلام کے حسبِ ذیل چار ادوار مقرر کیے ہیں:

(۱) کلامِ غالب کی پہلی قسط وہ ہے جو بھوپالی نسخۂ کے متن (۱۸۲۱ء) میں موجود ہے۔

(۲) دوسری قسط ان اشعار کی ہے جو بھوپالی نسخہ کے حاشیہ پر درج ہے اور جو ۱۸۲۲ء تا ۱۸۳۲ء کے دور پر حاوی ہیں۔

(۳) تیسری قسط ان اشعار پر مشتمل ہوگی جو بھوپالی نسخہ میں موجود نہیں ہیں اور صرف رامپور والے نسخہ میں پائے جاتے ہیں۔ اس کو ۱۸۳۳ء تا ۱۸۵۵ء سے منسوب کرنا چاہیے۔

(۴) چوتھی قسط ۱۸۵۶ء تا ۱۸۶۹ء کے دور سے متعلق ہوگی۔ [۱۵]

۱۹۲۸ء تک غالب کے تین قلمی نسخے آ چکے تھے اور یہ تینوں ڈاکٹر عبداللطیف کے علم میں بھی تھے۔ ان کی کتاب *غالب*..... کے آخر میں ضمیمہ نمبر ا میں ان تینوں کا ذکر ملتا ہے۔ ڈاکٹر عبداللطیف نے سر اکبر حیدری (نواب حیدر نواز جنگ بہادر صدر المہام فینانس حکومت نظام) کے توسط سے ڈاکٹر ولی محمد سیکریٹری ریاست بھوپال سے نسخۂ *بھوپال* (۱۸۲۱ء) منگوایا اور اس سے استفادہ کیا۔ پھر انہی کے توسط سے مولانا نظامی بدایونی سے ۱۲۴۸ھ والا نسخہ منگوانے کی کوشش کی لیکن وہ نہ مل سکا البتہ نظامی بدایونی نے رام پور لائبریری میں موجود ۱۸۵۵ء کے قلمی نسخے کی موجودگی کی طرف توجہ دلائی۔ ڈاکٹر عبداللطیف نے اسے حاصل کرنے یا اسے دیکھنے کا کہیں ذکر نہیں کیا۔ اس طرح نظر بظاہر دیکھا جائے تو غالب کے اُردو کلام کی تاریخی ترتیب کا خاکہ بناتے ہوئے یا *دیوانِ غالب* کو تاریخی ترتیب سے مرتّب کرتے ہوئے، *دیوانِ غالب* کے قلمی نسخوں میں سے صرف نسخۂ *بھوپال* ان کے سامنے رہا ہے۔

ڈاکٹر عبداللطیف کی متعین کردہ، مذکورہ صدر کلامِ غالب کی ادوار بندی میں سے دوسری اور تیسری قسط کی ذیل میں آنے والا کلام محلِ نظر ہے۔ دوسری قسط یا دوسرے دور میں انہوں نے نسخۂ *بھوپال* کے حاشیے کے کلام کو ۱۸۲۲ء سے ۱۸۳۲ء کے درمیان کا بتایا ہے اور تیسری قسط میں نسخۂ *رام پور جدید* (۱۸۵۵ء) کی بنا پر ۱۸۳۳ء سے بعد کے تمام کلام کو ۱۸۵۵ء تک کے دور سے منسوب کیا ہے۔ ڈاکٹر عبداللطیف کا یہ کہنا درست معلوم نہیں ہوتا کہ نسخۂ *بھوپال* کے حاشیے میں ۱۸۳۲ء سے پہلے کا تمام کلام شامل ہے اور نہ یہ کہنا ہی درست ہے کہ جو کلام نسخۂ *بھوپال* کے حاشیے میں نہیں ہے وہ سب ۱۸۳۲ء کے بعد کا ہے۔ شیفتہ کے تذکرہ *گلشنِ بے خار* (۱۸۳۲ء) میں ایسی غزلوں کے اشعار درج ہیں جو نسخۂ *بھوپال* کے حاشیے میں نہیں اور پھر ''چکنی ڈلی'' والا قطعہ بھی ۱۸۳۲ء سے پہلے کا ہے لیکن وہ بھی نسخۂ *بھوپال* کے حاشیے میں نہیں ہے۔ شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں کہ:

ان (ڈاکٹر عبداللطیف) کی یہ رائے غلط ہے کہ جو اشعار قلمی نسخے (نسخۂ بھوپال) کے حاشیے میں درج نہیں وہ سب ۱۸۳۲ء کے بعد کے ہیں..... یہ نتیجہ (بھی) اخذ نہیں ہوسکتا کہ قلمی نسخہ ۱۸۳۲ء کے بعد کے تمام اشعار کی مکمل یادداشت ہے۔ ۱۶

دراصل ڈاکٹر عبداللطیف سے سہو ہوا کہ انہوں نے نسخۂ بھوپال کے حاشیے کے اشعار کو ۱۸۳۲ء تک کے زمانے سے مشروط اور محدود کر دیا۔ اگر وہ اس دوسرے دور میں نسخۂ بھوپال کے حاشیے کے اشعار سمیت، غالب کے پہلے انتخاب مکتوبہ ۱۲۴۸ھ (۱۸۳۳ء) تک اسے لے جاتے تو بہتر تھا۔ لیکن وہ اس نسخے (۱۸۳۳ء) کا ذکر کرنا بھول گئے اور اسے ادوار بندی میں شامل نہیں رکھا۔ حالانکہ نسخۂ رام پور جدید (۱۸۵۵) بھی اُن کا دیکھا ہوا نہیں۔ ۱۷ لیکن اُس کو ادوار بندی میں انہوں نے شامل رکھا ہے۔

ڈاکٹر عبداللطیف غالب سے مرعوب ہیں نہ اُن کے نقادوں سے مطمئن، اُنہوں نے اپنی کتاب *غالب*..... میں نہ صرف غالب کے ذہنی ارتقا کو سمجھنے کے اصول اور طریقے بتائے ہیں بلکہ کلامِ نظم و نثرِ غالب کی تاریخی اہمیت کے ادراک سے سوانح غالب کی کچھ غلط تعبیرات کی نشاندہی اور دُرستی بھی کی ہے۔ انہوں نے *دیوانِ غالب* اُردو پر اپنے وضع کردہ اصولوں کے اطلاق کی کوشش بھی کی تھی لیکن وہ بارآور نہ ہوسکی۔ ۱۹۲۸ء ہی میں *دیوانِ غالب* اُردو کو تاریخی ترتیب سے مرتب کیا جو حادثے کی نذر رہا اور شائع نہ ہوسکا۔ اُس کا جتنا حصّہ طبع ہوا اور محفوظ رہ گیا، اُس میں، مولانا امتیاز علی خاں عرشی کے مطابق ۱۲۲۵ھ تا ۱۲۳۷ھ تک کی ۶۹ غزلیں شامل ہیں۔ *لطیف ایڈیشن* کا یہ موجود اور محفوظ مطبوعہ حصّہ مولانا امتیاز علی عرشی کے پاس سیّد تمکین کاظمی کے ذریعے پہنچا جس کا تعارف اُنہوں نے *نسخۂ عرشی* طبع دوم میں مقدمے کے صفحہ ۱۵۰ اور ۱۵۱ پر کرایا ہے۔ مولانا عرشی لکھتے ہیں:

> ۱۹۲۸ء میں ڈاکٹر عبداللطیف صاحب حیدرآبادی نے کلامِ غالب کو تاریخی ترتیب سے مطالعہ کرنے کی ضرورت کا احساس کر کے پورے دیوان کو تاریخ وار مرتب کیا مگر ان کے مرتبہ نسخے کی طباعت مکمل نہ ہوسکی۔ ۱۸

ڈاکٹر عبداللطیف کا مرتب کردہ *دیوانِ غالب* اور اُن کی تنقیدی کتاب *غالب* ایک ساتھ ہی چھپ رہے تھے۔ ''غالب'' میں جگہ جگہ حاشیے میں وہ لکھتے ہیں کہ ''دیکھیے راقم الحروف کا تاریخی ترتیب سے مرتب کردہ *دیوانِ غالب* لیکن اس کی اشاعت یا مطبع کا کہیں حوالہ نہیں آیا۔ شیخ

محمد اکرام ان کی ترتیب کو پہلی باقاعدہ کوشش قرار دیتے ہیں وہ *ارمغانِ غالب* میں لکھتے ہیں:

> مفتی انوارالحق کے بعد دیوانِ غالب کی ترتیب کی سب سے پہلی باقاعدہ کوشش ڈاکٹر سیّد عبداللطیف نے کی..... ۔ ۱۹

مولانا امتیاز علی عرشی سے پہلے، کلامِ غالب کی تاریخی ترتیب کی سب سے آخری اور بڑی حد تک ایک جامع کوشش شیخ محمد اکرام کی ہے۔ اُنہوں نے ۱۹۳۶ء میں *غالب نامہ* کے ذریعے ڈاکٹر عبداللطیف کی نامکمل کوشش کو تکمیل تک پہنچایا۔ ان کی یہ کتاب پہلی بار ۱۹۳۶ء میں مرکنٹائل پریس لاہور سے چھپ کر، دفتر مسلم گجرات، سورت، بمبئی سے شائع ہوئی۔ اس میں ''تمہید'' کے بعد ''تذکرہ'' کے عنوان سے غالب کی سوانح ہے پھر ''تبصرہ'' کے تحت غالب کے فکر وفن پر روشنی ڈالی ہے۔

''انتخاب'' کے سرورق اور فہرست کے بعد ''کلامِ غالب کی تاریخی تدوین'' کے عنوان سے مضمون ہے جس میں انہوں نے اپنی تحقیق وتلاش، طریق کار، کلامِ غالب کے ادوار اور اس کی اہمیت کو بیان کیا ہے۔ پھر انتخاب شروع ہوتا ہے جسے چار حصّوں میں تقسیم کیا ہے۔ شیخ اکرام نے *غالب نامہ* کی دوسری اور تیسری اشاعت میں بھی ترمیم واضافے کیے اور پھر اس کی چوتھی اشاعت میں سوانح غالب اور اُن کی شاعری پر تبصرے کو مستقل کتابی شکل دے دی اور تاریخی ترتیب سے کلام غالب کے انتخاب کو الگ سے *ارمغانِ غالب* کے نام سے شائع کیا۔

شیخ اکرام کی *ارمغانِ غالب* (حصّہ نظم)، مرکنٹائل پریس لاہور میں طبع ہو کر تاج آفس، محمد علی روڈ بمبئی سے شائع ہوئی۔ اس پر سالِ اشاعت کہیں درج نہیں۔ دیباچے کے آخر میں بھی نہیں ہے البتہ دیباچے کی معلومات کے مطابق اس کا سالِ اشاعت ۱۹۴۴ء قرار دیا جا سکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> آج سے کوئی آٹھ سال پہلے ہم نے *غالب نامہ* میں منتخب کلامِ غالب کو تاریخی ترتیب سے مرتب کیا تھا۔ ۲۰

غالب نامہ ۱۹۳۶ء میں پہلی بار چھپی۔ آٹھ برس بعد *ارمغانِ غالب* کے چھپنے کے حوالے سے *ارمغانِ غالب* کو ۱۹۴۴ء کی اشاعت خیال کرنا چاہیے۔

''ارمغانِ غالب'' کے مذکورہ ایڈیشن کے اندرونی سرورق پر یہ تحریر درج ہے۔

''مرزا غالب کے اُردو اور فارسی مطبوعہ اور غیر مطبوعہ کلام کا انتخاب تاریخی ترتیب سے''۔

فہرست میں پانچ عنوانات کے تحت مع تواریخِ ادوار، غالب کے اُردو فارسی کلام کو تقسیم کیا ہے۔ اس کے بعد دو صفحے کا دیباچہ اور پھر ''کلامِ غالب کی تاریخی تدوین'' صفحہ ۲۴ پر ''فہرست مآخذ'' اور ۲۵ سے انتخابِ کلام کا پہلا حصّہ بطور سرورق، صفحہ ۲۷ پر فارسی زبان میں ۱۲۴۸ھ کا تحریر کردہ ''دیباچہ دیوانِ ریختہ'' اور ۲۸ پر ''تشریحات'' کے عنوان سے انتخاب کے بارے میں چند مزید تصریحات ہیں۔ صفحہ ۲۹ سے پانچ مختلف ادوار میں منقسم انتخاب شروع ہوکر، کتاب کے آخری صفحہ ۳۲۰ پر ختم ہوتا ہے۔ *ارمغانِ غالب* میں شیخ محمد اکرام نے غالب کے اُردو فارسی کلام کے انتخاب کو مندرجہ ذیل پانچ ادوار میں تقسیم کیا ہے:

پہلا دور (ریختہ: ۱۸۰۷ء تا ۱۸۲۱ء):

اس دور میں وہ منتخب اشعار ہیں ''جو پچیس برس کی عمر سے پہلے لکھے جا چکے تھے اور نسخۂ حمیدیہ کے متن میں موجود ہیں''۔ شیخ اکرام نے اس پہلے دور کو بھی دو مزید ادوار ''رنگِ بیدل'' اور ''بادۂ نیم رس'' میں تقسیم کیا ہے اور اُن کے مطابق ''رنگِ بیدل'' کے ضمن میں اُن غزلوں کے اشعار درج ہیں جنہیں مروّجہ دیوان مرتّب کرتے وقت مصنف نے بالکل نظر انداز کر دیا''۔ اسی طرح ''بادہ نیم رس'' کے تحت ان غزلیات اور قصائد کا انتخاب ہے جنہیں شاعر نے پچیس برس کی عمر سے پہلے لکھا تھا اور جن کے اکثر اشعار منتخب دیوانِ ریختہ میں موجود ہیں۔'' *ارمغانِ غالب* میں یہ پہلا دور صفحہ ۱۰۳ پر ختم ہوتا ہے۔

دوسرا دور (خمخانۂ شباب: ۱۸۲۱ء تا ۱۸۲۷ء):

یہاں ''وہ اُردو اشعار ہیں جو نسخۂ حمیدیہ کے متن میں درج نہیں لیکن اس قلمی نسخے میں موجود ہیں جو پروفیسر شیرانی کے کتب خانے کی زینت ہے''۔

تیسرا دور (بہارِ عجم: ۱۸۲۷ء تا ۱۸۴۷ء):

شیخ اکرام کے مطابق ۱۸۲۷ء سے ۱۸۴۷ء تک کے بیس برسوں میں غالب کی زیادہ توجہ فارسی شعر گوئی کی طرف رہی اس لیے اس تیسرے دور میں زیادہ تر غالب کے فارسی اشعار کا انتخاب ہے۔ شیخ اکرم نے اس دور کو مزید چار حصّوں میں تقسیم کیا ہے۔

(ا) ''لالۂ صحرا'' کے تحت، ۱۸۲۷ء سے ۱۸۳۰ء تک کا وہ فارسی کلام ہے جو سفرِ کلکتہ کی یادگار ہے۔

(ب) ''گلِ رعنا'' کے عنوان سے ۱۸۳۰ء سے ۱۸۳۷ء تک کا کلام ہے جو سفرِ کلکتہ کے بعد کا ہے اور قلمی نسخہ فارسی بانکی پور (۱۸۳۸ء) میں موجود ہے۔

(ج) ''بادۂ شیراز'' میں ۱۸۳۸ء سے ۱۸۴۷ء تک کے اشعار کا انتخاب ہے جو نسخۂ بانکی پور کے بعد لکھے گئے، *دیوانِ غالب فارسی* مطبوعہ ۱۸۴۵ء میں موجود ہیں۔

(د) ''گلبنِ ہندی'' کے تحت ۱۸۲۷ء سے ۱۸۴۷ء تک کے بیس برسوں کا اُردو کلام شامل ہے۔ جو نسخۂ شیرانی کے علاوہ *انتخاب غالب* (۱۲۴۸ھ بمطابق ۱۸۳۳ء) اور پہلے دونوں مطبوعہ ایڈیشنوں میں ہے۔

چوتھا دور (نوائے ظفر: ۱۸۴۷ء تا ۱۸۵۷ء):

''اس دور میں وہ اُردو اشعار ہیں جو اُردو دیوان کے دوسرے مطبوعہ نسخہ ۱۸۴۷ء میں درج نہیں۔ لیکن اس قلمی نسخے میں موجود ہیں جو مرزا نے ۱۸۵۷ء میں رام پور بھیجا'' یعنی نسخۂ *رام پور جدید*، مکتوبہ ۱۸۵۵ء۔

پانچواں دور (چراغِ سحری: ۱۸۵۷ء تا ۱۸۶۹ء):

شیخ اکرام نے اس پانچویں اور آخری دور میں ان اُردو اور منتخب فارسی اشعار کو شامل کیا ہے۔ ''جو غدر کے بعد لکھے گئے''۔

کلامِ غالب کے مقرر کردہ مذکورہ پانچ ادوار میں سے تیسرا زیادہ تر فارسی انتخاب پر مشتمل ہے۔ اس کے علاوہ بھی تقریباً تمام ادوار کے آخر میں کچھ نہ کچھ فارسی کلام بھی درج ہے۔ شیخ اکرام نے جگہ جگہ اُردو فارسی کلام کی تقریباً ہر منتخب صنف پر اپنی طرف سے عنوانات بھی درج کر دیئے ہیں حتیٰ کہ ہر دو زبانوں کی اکثر غزلیات بھی کسی نہ کسی عنوان سے مزیّن ہیں۔

اس انتخاب سے استفادے کے لیے شیخ اکرام نے ''تشریحات'' کے تحت تین علامتوں کے اہتمام کی نشاندہی کی ہے کہ انتخاب میں جہاں کسی شعر کے مقابل ''م'' لکھا ہے تو اس کا مطلب ہے کہ یہ شعر بعد کا اضافہ ہے جہاں شعر کے مقابل ''ق'' درج ہے تو اس شعر کو اس دور سے پہلے کا سمجھنا چاہیے اور تیسری علامت یہ کہ اگر ایک غزل کے چند اشعار ایک ''لکیر'' کے بعد درج ہیں تو یہ بھی بعد کا اضافہ ہیں۔

شیخ اکرام نے کلامِ غالب کی تاریخی ترتیب اور اس کی ادوار بندی میں ڈاکٹر عبداللطیف سے استفادہ کیا اور اس کا اعتراف بھی کیا وہ لکھتے ہیں:

> ڈاکٹر صاحب (عبداللطیف) کی کتاب (*غالب*) کلامِ غالب کو کسی علمی اصول کے تحت مرتب کرنے کی پہلی ٹھوس کوشش ہے۔ سب سے پہلے انہوں نے ہی شاعر کے کلام کو تاریخی ترتیب سے مطالعہ کرنے کی ضرورت محسوس کی......... کلامِ غالب کی تاریخی تدوین کا خیال ہمیں ڈاکٹر لطیف کی کتاب پڑھ کر ہوا۔ ۲۱

کلامِ غالب کو سمجھنے یا سمجھانے اور تاریخی تناظر میں پرکھنے کا خیال، شیخ اکرام کو ڈاکٹر عبداللطیف ہی کی کتاب پڑھ کر ہوا لیکن انہوں نے اس خیال کو کئی حوالوں سے وسیع پیمانے پر اپنایا اور اس کا اظہار کیا۔ کلامِ غالب کی محض ادوار بندی ہی اہم نہیں۔ ان مختلف ادوار کے کلام کا تجزیہ اور اس کی قدر بندی کی اپنی جگہ ایک بڑی اہمیت ہے۔ ڈاکٹر عبداللطیف نے یوں تو غالب کے کلام کو چار ادوار میں تقسیم کیا ہے لیکن وہ بھرپور تجزیہ یا تفہیم نہیں کر سکے۔ اپنے ہی وضع کردہ کلامِ غالب کے پہلے دو ادوار، جو ۱۸۳۲ء تک کے کلام پر مشتمل ہیں اس کے بارے میں ان کی ایک ہی رائے ہے۔ اُن کے مطابق:

> پہلے دس سال (کے) کلام (سے)......... ابتدائی طریقۂ اظہار کے اصلی ہیجانات ظاہر ہوتے ہیں یا شاعرانہ اظہار کی ذہنی مشق یا فرمائشی شعر و غزل گوئی کی قابلیت معلوم ہوتی ہے .... دوسرے حصّہ کلام پر بھی......... یہی صادق آتا ہے۔ ۲۲

جب ۱۸۳۲ء تک کا کلام ایک ہی طرز کا ہے تو اسے دو ادوار میں تقسیم کرنے کی کیا ضرورت؟ پھر یہ کہ باقی دو ادوار کے بارے میں سرے سے کوئی رائے نہیں دی ہے۔ دوسرا یہ کہ ڈاکٹر عبداللطیف نے غالب کے ذہنی ارتقاء کو سمجھنے کے لیے صرف اُردو کلام پر اکتفا کیا ہے۔

شیخ محمد اکرام کی کوشش کئی حوالوں سے اہم اور ممتاز ہے۔ ایک تو اُنہوں نے غالب کے فارسی کلام کو بھی اہمیت دی اور اپنے انتخاب کا حصّہ بنایا اور اسے زمانی ترتیب میں لینے کی کوشش کی۔ دوسرا یہ کہ اُنہوں نے کلامِ غالب کی نہ صرف ادوار بندی کی ہے بلکہ اس پر تنقیدی نظر بھی ڈالی ہے۔ *غالب نامہ* کے پہلے ایڈیشن (۱۹۳۶ء) میں اُنہوں نے جو ادوار مقرر کیے تھے، ہر دور کے کلام کی الگ الگ خصوصیات بھی بیان کی تھیں۔ ترمیم و اضافہ کے بعد *غالب نامہ* کے چوتھے ایڈیشن (۱۹۴۴ء) کے جزو اوّل موسوم بہ *آثارِ غالب* میں اُنہوں نے، غالب کے شعری ادوار کی مانند، خود اُن کی زندگی کے بھی پانچ ادوار مقرر کیے اور پھر اُس پس منظر میں ''غالب کا ادبی ارتقاء'' کے عنوان سے ایک طویل باب باندھا، جس میں ہر دور کے کلام کی جداگانہ

خصوصیات کو نمایاں کیا ہے۔ گویا غالب کی زندگی کے نشیب و فراز اور اُن کی ذہنی کیفیات کی تبدیلیوں کو اُن کی شاعری میں تلاش کیا ہے اور زندگی کے حالات و واقعات کو اُن کی شاعری سے تطبیق دینے کی کوشش ہے۔ اس سلسلے میں اُنہوں نے اپنے حوالوں اور ماخذ کو بھی بہت بڑھایا اور پھیلایا ہے اور ڈاکٹر عبداللطیف سے کہیں زیادہ ماخذ سے استفادہ کیا ہے۔

شیخ محمد اکرام کی یہ کوشش، ان سے پہلے کی کلام غالب کی تاریخی ترتیب کی تمام کوششوں سے زیادہ بہتر اور سود مند ہے۔ لیکن غالب کے ذہنی ارتقا کو سمجھنے کے لیے شیخ محمد اکرام کی اس دیدہ ریزی کے باوجود کچھ الجھنیں رہ جاتی ہیں۔ مولانا عرشی *غالب نامہ* کے پہلے ایڈیشن کے بارے میں لکھتے ہیں:

> اس میں ایک تو تصحیح اشعار کا کام نظر انداز کر دیا گیا تھا۔ دوسرے متداول حصّے کو ایک جگہ نہیں رکھا گیا تھا جس سے اصل دیوان میں انتشار پیدا ہو گیا تھا۔ ۲۳

مولانا عرشی کی یہ رائے *غالب نامہ* کے پہلے ایڈیشن (۱۹۳۶ء) کے بارے میں ہے۔ شیخ اکرام نے اس کی بعد کی اشاعتوں میں تصحیح اور ترتیب اشعار کو بڑی حد تک بہتر کر لیا لیکن ان کے طریقۂ کار کے مطابق متداول دیوان ایک جگہ نہیں رکھا جا سکتا تھا۔ دوسرا یہ کہ اس میں حواشی برائے نام ہیں اور بعد میں نئے مآخذ کے سامنے آ جانے پر ترتیبِ اشعار میں بھی تبدیلی کی ضرورت تھی۔

مولانا عرشی نے *نسخۂ عرشی* کے دیباچے میں ''جدید ترتیب دیوان'' کے عنوان سے اپنے سے پہلے کی ترتیب و تدوین کی کوششوں میں جہاں نظامی بدایونی، مفتی انوارالحق، ڈاکٹر سیّد عبداللطیف اور شیخ محمد اکرام کا ذکر کیا ہے وہاں ان کے بعد، پیرزادہ محمد ابراہیم حنیف کے مرتبہ دیوانِ غالب کی ایک اشاعت کا ذکر بھی کیا ہے جو ۱۹۳۸ء میں شائع ہوا اور *دیوانِ غالب* طبع دوم (۱۸۴۷ء) کے مطبوعہ ایڈیشن پر مبنی تھا۔ مولانا عرشی نے، پیرزادہ محمد حنیف کے مرتبہ اس دیوان غالب کو نسخۂ عرشی کے اختلافِ نسخ میں کہیں جگہ نہیں دی صرف دیباچے میں ذیل کی چند سطروں میں تعارف کروایا ہے:

> ۱۹۳۸ء میں پیرزادہ محمد حنیف صاحب نے ایک نسخہ شائع کیا جو ۱۸۴۷ء کے مطبوعہ ایڈیشن پر مبنی تھا۔ اس میں تمام اصنافِ سخن کو ردیف وار اس طرح مرتب کیا گیا تھا کہ ردیف الف کے سب اشعار، خواہ غزل کے ہوں یا کسی دوسری صنف کے، ایک جگہ جمع ہو گئے تھے۔ اس

صورتِ حال نے اُن کے نسخے کو شتر گربہ کر دیا تھا اور وہ انڈکس ہو کر رہ گیا تھا۔ ۲۴

مولانا عرشی نے جدید ترتیب دیوان کی کوششوں میں پیرزادہ محمد حنیف کے ایڈیشن کا ذکر اخلاقاً فرما دیا ہے ورنہ اس کی ترتیب میں جدت صرف یہ ہے کہ کلامِ غالب کی تمام اصناف کو ردیف وار یکجا کر دیا گیا ہے۔ جو کلامِ غالب کی تدوین یا تاریخی ترتیب میں سود مند ہے نہ اس روایت میں کوئی اضافے کا باعث۔

اس کی کچھ مزید حقیقت یہ ہے کہ یہ ایڈیشن پیرزادہ محمد حنیف نے *درسِ غالب* کے نام سے مرتّب کیا اور پہلی بار ۱۹۳۸ء میں مظفّر بک ڈپو، لاہور سے شائع ہوا۔ اس کی اشاعت کی غرض و غایت، مرتّب اپنے دیباچے میں یوں بیان کرتے ہیں:

> کلامِ غالب کے محترم شائقین میں بالعموم کالجز کے اساتذہ اور طلبا کا اعلیٰ طبقہ خاص امتیازی شان رکھتا ہے۔ اس لیے دانستہ عام اخباری یا شاعرانہ نکتۂ نظر کو نظر انداز کر کے اس درس غالب کو درسی طرز میں پیش کیا جاتا ہے اور اسی درسی مناسبت سے اس کا نام بھی درسِ غالب رکھا گیا ہے۔ ۲۵

درسِ غالب میں موجود کلامِ غالب کے مآخذ کے بارے میں مرتّب لکھتے ہیں:

> بلحاظ کلام۔ درسِ غالب کے دو ماخذ ہیں:
>
> (۱) مطبوعہ اردو *دیوانِ غالب* ۱۸۴۷ء
>
> (۲) بعد کے کلام کے لیے، دوسرے عام مروّج *دیوانِ غالب*۔ ۲۶

گویا *درس غالب* صرف *دیوانِ غالب* طبع دوم ۱۸۴۷ء پر مبنی نہیں ہے۔ اس میں دوسرے مروّجہ دواوینِ غالب سے بھی اشعار شامل کیے گئے ہیں لیکن ان ''دوسرے عام مروّج *دیوانِ غالب*'' کا کہیں حوالہ نہیں کہ کون سے ان کا مآخذ بنے۔ *دیوانِ غالب* کے دوسرے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) میں کل اشعار ۱۱۵۸ ۲۷ ہیں جبکہ *درس غالب* کے دیباچے (حاشیہ صفحہ: ر) کے مطابق اس (*درسِ غالب*) میں ۱۸۸۰ اشعار ہیں یعنی طبع دوم (۱۸۴۷ء) سے ۷۲۲ شعر زیادہ ہیں۔ دوسرے مآخذ سے لیے گئے ان ۷۲۲ اشعار کو الگ سے درج نہیں کیا گیا بلکہ ردیف وار طبع دوم کے اشعار ہی میں داخل کر دیا ہے۔ اس طرح اس ایڈیشن میں طبع دوم (۱۸۴۷ء) کی انفرادیت یا شناخت بھی ختم ہو گئی ہے۔ ردیف وار کلام سے مختلف اصناف کی نشاندہی یا تخصیص بھی باقی نہیں رہی۔ کہیں، غزل، قصیدہ، سہرا، قطعہ یا رباعی کا عنوان دے دیا ہے اور اکثر جگہ اس

عنوان یا کسی نمبر شمار کے بغیر ہی مسلسل اور متواتر انداز میں درج ہیں۔ حدِّ افراط تک ایک یہ التزام بھی کیا ہے کہ:

> 'حسبِ ضرورت جملہ ہائے معترضہ کو خطوط وحدانی میں لے لیا ہے۔ اور استفہام، تعجب، حیرت، افسوس، مسرّت وغیرہ کے موقعوں پر مناسب علامات لگا دی گئی ہیں۔ ۲۸

املا اور طرزِ کتابت کے سلسلے میں بھی مرتّب *درسِ غالب* نے کچھ تصرفات کیے اور اسے مروّجہ رسم الخط کے مطابق پیش کرنے کی کوشش کی۔ اس لحاظ سے پیرزادہ ابراہیم حنیف نے بغیر کسی اصولِ تدوین کے، طلبا اور شائقین غالب کے لیے ایک عام ضرورت کو مدِّنظر رکھ کے یہ کوشش کی، جس سے کم از کم ہر ردیف کے اشعار ایک جگہ جمع کر کے مطالعے میں آسانی پیدا کر دی۔ کلامِ غالب کی جدید ترتیب یا تدوین کی روایت میں اس کی کوئی اہمیت نہیں بنتی۔

نسخۂ عرشی سے پہلے *دیوانِ غالب اُردو* کی جدید ترتیب، تاریخی ترتیب یا تدوین کی مذکورہ کوششوں میں خود مولانا عرشی کی ایک کوشش بھی قابلِ ذکر ہے جس کے ذریعے سے محدود پیمانے پر ہی سہی کلامِ غالب کی تدوین ترتیب یا تصحیح کی ایک معیاری صورت بطور نمونہ، سامنے آتی ہے۔ مولانا عرشی کی یہ کوشش محدود اس لیے کہ یہ صرف غالب کے ایک اردو اور فارسی انتخاب کے قلمی نسخے کی اشاعت ہے۔ غالب نے نواب یوسف علی خاں والیٔ رام پور کی فرمائش پر اپنے اُردو اور فارسی کلام کا انتخاب ۱۸۶۶ء میں کیا اور رامپور بھیج دیا جس کا فارسی حصّہ تو محفوظ کر لیا گیا لیکن اُردو حصّہ ''رام پور لائبریری کے ردّی گھر میں پڑا رہا''۔ رام پور لائبریری سے مولانا عرشی نے اس مخطوطے کو نکال کر جدید اصول تدوین کے مطابق اسے مرتّب کیا اور شایانِ شان طریقے سے مطبع قیّمہ، بمبئی سے ۱۹۴۲ء میں حکومت رام پور کے تعاون سے شائع کروایا۔ اس *انتخاب غالب* کے حصّہ اُردو میں ۱۸۴۸ اشعار شامل ہیں شروع میں پانچ صفحات پر مشتمل چیف منسٹر رام پور بشیر حسین زیدی کی ''تقریب'' ہے جس میں مخطوطے اور اس کی اشاعت کا تعارف ہے۔ اس کے بعد مولانا عرشی کا ''دیباچہ'' ہے جو صفحہ ی تام (۶-۳۶) تک ہے۔ اس میں مولانا عرشی نے غالب کے اپنی اُردو اور فارسی شاعری کے بارے میں نظریات اور *انتخاب غالب* (مخطوطہ ۱۸۶۶ء) کی تمام جزوی تفصیلات بیان کی ہیں۔ اس کے بعد نئے نمبر شمار کے تحت ''انتخاب غالب فارسی'' شروع ہوتا ہے جو صفحہ ۱۸۲ پر تمام ہوا ہے۔ صفحہ ۱۸۳ سے ۳۱۸ تک ''انتخابِ غالب اُردو'' ہے۔

پھر ''شرح غالب'' کے عنوان سے صفحہ ۳۲۰ سے ۳۳۵ تک بالترتیب فارسی و اردو حصّوں کے الگ الگ حواشی ہیں۔ پھر اسی ترتیب سے صفحہ ۳۴۲ تک ''اختلافِ نسخ'' درج ہیں۔ آخری دو صفحات پر *انتخابِ غالب* (جس میں اس ایڈیشن کے دیباچے کو شامل نہیں رکھا) کا ''اشاریہ'' ہے اس طرح زیرِ نظر مطبوعہ *انتخابِ غالب* صفحہ ۳۴۴ پر تمام ہوتا ہے۔

مولانا عرشی کا مرتبہ یہ *انتخابِ غالب* حکومتِ رام پور کے سلسلۂ مطبوعات کی طرف حسنِ طباعت کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے بالکل اسی انداز اور معیار کا جس طرح اس سے پہلے ۱۹۳۷ء میں مولانا عرشی کے مرتبہ *مکاتیبِ غالب* کی اشاعت عمل میں آئی تھی بلکہ اس لحاظ سے اس سے بھی بہتر کہ نہ صرف کاغذ دبیز، اعلیٰ معیاری اور ڈیلکس بلکہ متن کا ہر صفحہ رنگین جس کے چاروں طرف کے سفید زمین کے کاغذ نے حاشیے کا کام کیا ہے اور متن گویا فریم میں جڑا ہوا ہے۔ شروع کی ''تقریب''، ''دیباچہ'' اور آخر کے حصّہ ''شرح غالب'' و ''اختلافِ نسخ'' کے اوراق کا رنگ ''انتخاب غالب اُردو و فارسی'' کے اوراق سے کم گہرا ہے، جس سے متن اور زیادہ نمایاں اور منفرد نظر آنے لگا ہے۔ حسنِ طباعت کے علاوہ مولانا عرشی کی تحقیقی اور تدوینی صلاحیت کا بہترین نمونہ اور جدید اُصول تدوینِ کلام غالب کی بہترین مثال بھی ہے۔ ڈاکٹر سیّد معین الرحمٰن *انتخابِ غالب* کے صوری و معنوی حسن کے بارے میں لکھتے ہیں:

> مولانا عرشی کی کئی سال کی دیدہ ریزی اور کوشش کے بعد یہ مجموعہ مثالی، صوری و معنوی خوبیوں کے ساتھ منظرِ عام آیا۔ یہ دیدہ زیب ایڈیشن، دبیز کاغذ پر روشن ٹائپ میں شائع ہوا۔ یہ ڈی لکس ایڈیشن دیکھنے کی چیز ہے۔ اس کے صوری حسن کو لفظوں میں بیان کرنا ممکن نہیں۔ ۲۹

جدید انداز سے *دیوانِ غالب اُردو* کی ترتیب و تدوین میں *انتخابِ غالب* کی اہمیت اس حوالے سے بھی ہے کہ غالب نے *دیوانِ غالب* کی اپنی زندگی کی تمام اشاعتوں کے بعد اسے مطبع نظامی کانپور والے ایڈیشن (۱۸۶۲ء) سے منتخب کیا اور بقول مولانا عرشی:

> اس میں ایک دو تازہ اصلاحیں ہیں، اور وہ اہم بھی ہیں۔ ۳۰

یقیناً یہ اصلاحیں ایسی ہیں جو غالب کی زندگی کے کسی دوسرے قلمی یا مطبوعہ نسخے میں موجود نہیں۔ مولانا عرشی *انتخابِ غالب* کے دیباچے میں اس کی اہمیت بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> یہ انتخاب بے حد قابلِ قدر اور غالب سے متعلق ادب میں ایسا نایاب اضافہ ہے۔ جس کی

> قدر و قیمت میں برابر ترقی ہوتی رہے گی۔ ۳۱

مولانا عرشی نے *انتخابِ غالب* کے مخطوطے کو صرف متعارف اور شائع ہی نہیں کیا بلکہ ایک مبسوط مقدمے میں اس کی خصوصیات اور اہمیت و انفرادیت کو بھی بیان کیا اور پھر انتخاب کے متن کا دوسرے قلمی و مطبوعہ نسخوں سے مقابلہ کر کے اختلافِ نسخ بھی درج کیے۔ اس انتخاب کے حصّہ اُردو کی تدوین کے لیے انہوں نے آٹھ قلمی و مطبوعہ نسخوں کے اختلافِ نسخ درج کیے اور ان آٹھ اردو ماخذ کی تفصیل آخر میں اختلاف دینے سے پہلے بیان کر دی ہے۔ تدوینِ کلامِ غالب کی اس انداز اور معیار کی اس سے پہلے کوئی مثال نہیں ہے۔

انتخابِ غالب کی اشاعت کے متصل بعد مولانا عرشی، وسیع پیمانے پر مکمل دیوانِ غالب اُردو کو اسی جدید اصولِ تدوین کے مطابق ترتیب دینے کا ڈول ڈال چکے تھے،۳۲ جس انداز پر انہوں نے *انتخابِ غالب* (۱۹۴۲ء) مرتّب کیا تھا۔ لیکن اس دیدہ ریزی میں کئی برس گزر گئے اور اس کی اشاعت (۱۹۵۸ء) سے پہلے مالک رام نے متداول دیوانِ غالب کا ایک تحقیقی ایڈیشن ۱۹۵۷ء میں شائع کر دیا۔ اس لیے ۱۹۵۸ء سے پہلے کلامِ غالب اُردو کی ترتیب و تدوین کی روایت میں مالک رام کے مرتبہ ایڈیشن کا تذکرہ بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔

دیوانِ غالب نسخۂ عرشی طبع اوّل (۱۹۵۸ء) سے پہلے غالب کے اُردو کلام کو جن حضرات نے مرتّب کر کے شائع کیا اُن میں سے مالک رام کے مرتبہ ایڈیشن کو اس لحاظ سے اوّلیت حاصل ہے کہ انہوں نے پہلی بار اصول تدوین کے مطابق کسی ایک ایڈیشن کو بنیادی متن قرار دے کر اور کچھ دوسرے ماخذ کے اختلافِ نسخ درج کر کے شائع کیا۔ مالک رام کا مرتبہ *دیوانِ غالب* پہلی بار ۱۹۵۷ء میں، آزاد کتاب گھر، دِلّی سے شائع ہوا۔ اس کے شروع میں ۳۶ صفحات پر مشتمل مرتّب کا مقدمہ ہے (اس پر کوئی عنوان درج نہیں) جس میں انہوں نے غالب کی ابتدائے شعر و سخن اور اُن کی زندگی میں دیوانِ غالب کی اشاعتوں کا تذکرہ کیا ہے۔ زیرِ نظر دیوان کی ترتیب میں انہوں نے جن دوسرے ماخذ سے استفادہ کیا اُن کا بھی تعارف کروایا ہے۔ مقدمے ہی میں اپنے اس دیوان کی ترتیب کے بارے میں بھی وضاحت کی ہے نیز کچھ غیر متداول کلام جو اس میں شامل کیا ہے اس کے ماخذ کی نشاندہی بھی کی ہے۔

مقدمے کے بعد ایک صفحے پر غالب کا عکسِ تحریر اور پھر غالب کا فارسی دیباچہ مکتوبہ

۱۲۴۸ھ، بھی شامل ہے۔ صفحہ ۱۴۱ سے غزلیات شروع ہوتی ہیں جو صفحہ ۲۴۳ پر ختم ہو رہی ہیں۔ اس کے بعد صفحہ ۲۵۹ تک پانچ قصائد ہیں۔ ان کے بعد مثنوی در صفتِ انبہ، پھر صفحہ ۲۶۲ سے ۲۷۷ تک بارہ قطعات ہیں۔ اسی صفحے پر قطعات ختم ہونے کے بعد رباعیات شروع ہو جاتی ہیں۔ یہ ۱۶ رباعیات صفحہ ۲۸۰ پر تمام ہو رہی ہیں۔ یہ تمام منظومات وہ ہیں جو اس ایڈیشن کے بنیادی متن *دیوانِ غالب* مطبع نظامی کانپور ۱۸۶۲ء میں موجود ہیں۔ ان کے اختلافِ نسخ صفحہ بہ صفحہ ساتھ ساتھ دیے گئے ہیں۔ ان کے بعد صفحہ ۲۸۱ سے ''تتمہ'' کے زیرِ عنوان مختلف ماخذ کے ذریعے سے غالب کا وہ متفرق کلام شامل ہے ''جو ۱۸۶۲ء کے مطبع نظامی کانپور ایڈیشن میں نہیں اور اس کے بعد مختلف ماخذ سے جمع ہوا'' (مقدمہ، ۳۴) صفحہ ۳۲۴ پر اس ''تتمہ'' کے ختم ہونے کے بعد ''انتخاب نسخۂ حمیدیہ'' (متروک اور غیر متداول کلام) شروع ہوتا ہے جو آخری صفحہ ۳۵۹ پر اختتام پذیر ہوا ہے۔

مالک رام اپنے مرتبہ اس *دیوانِ غالب* کے بنیادی متن، املا اور اختلافِ نسخ کے بارے میں لکھتے ہیں:

> اس کا متن مطبع نظامی کانپور کے ایڈیشن (۱۸۶۲ء) پر مبنی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اصل میں ہر جگہ ''مجکو''، ''مجسے'' وغیرہ چھپا ہے اور میں نے موجودہ اسلوب کو مدِ نظر رکھتے ہوئے سہولت کے لیے پورا ''مجھ'' لکھ دیا ہے۔ ایک اور تبدیلی یہ کی کہ، پُرانے رواج کے مطابق پیش کی جگہ واؤ لکھی جاتی تھی مثلاً ''اوس''، ''اودھر'' وغیرہ۔ اس واؤ کو خارج کر کے اس کی جگہ پیش لکھ دی ہے..... مطبع نظامی والا نسخہ بہت ٹھیک چھپا ہے اسی لیے اسے یہاں لے لیا گیا ہے۔ اگر اس کا متن کہیں سے غلط یا ناقص نظر آیا تو اسے کسی دوسری جگہ سے درست کر دیا ہے اور حاشیہ میں اس کی نشاندہی کر دی گئی ہے۔ میرے نزدیک یہ صحیح ترین متن ہے۔
>
> اختلافِ نسخ میں اس سے پہلے کے تمام مطبوعہ نسخوں کو دانستہ نظر انداز کر دیا ہے کیونکہ جب غالب نے مطبع احمدی کا متن دیکھ کر اور اسے درست کر کے دیوان مطبع نظامی میں چھپوایا تو اس کا یہ مطلب ہوا کہ انہوں نے متن ہمیشہ کے لیے خود طے کر دیا۔ اب اس سے پہلے کے ایڈیشنوں کو ہم نہ صرف متن میں استعمال نہیں کر سکتے بلکہ وہ شاید اختلافِ نسخ کے تحت بھی نہیں آئیں گے۔ ۳۲

تدوینِ کلام کی دو ہی بہتر صورتیں یا طریق کار ہو سکتے ہیں۔ ایک یہ کہ کسی ایک معتبر قلمی

یا مطبوعہ نسخے کو بنیادی متن قرار دے لیا جائے اور باقی تمام ماخذ کے اختلافات درج کر دیے جائیں۔ لیکن اس سلسلے میں مقرر کردہ بنیادی متن کی پیروی میں منشائے مصنف کو ترجیح دینا پڑتی ہے۔ دوسری صورت مرتب یا مدون کی صوابدید پر ہے کہ وہ بہترین متن پیش کرے خواہ وہ اس کلام کے دوسرے ماخذ ہی کے ذریعے کیوں نہ مرتب کرنا پڑے لیکن تدوین کے اس دوسرے طریقے میں ہر جگہ مدوّن کو جواب دہ ہونا پڑتا ہے۔ مالک رام نے زیرِ نظر دیوانِ غالب مرتب کرتے وقت بظاہر تدوین کے اس پہلے اصول کو اپنانے کا دعویٰ کیا ہے لیکن ان کے مرتبہ ایڈیشن کے متن کا مقابلہ مطبع نظامی کانپور والے ایڈیشن (عکسی اشاعت از گپتا رضا بمبئی، ۱۹۸۷ء) کے متن سے کیا جائے (جسے انہوں نے اپنے ایڈیشن کا بنیادی متن قرار دیا ہے) تو حقیقت اس کے برعکس نظر آتی ہے۔ مالک رام نے متعدد جگہوں پر مطبع نظامی کانپور کے ایڈیشن کے خلاف دوسرے ماخذ کے ذریعے یا اپنے اندازِ نظر کے مطابق اصل متن کی تصحیح شدہ صورتیں پیش کی ہیں۔ اس نوع کی متعدد مثالیں، رشید حسن خاں، ڈاکٹر گیان چند اور انصار اللہ نظر نے اپنے مقالات میں بیان کی ہیں۔ انصار اللہ نظر ایسی مثالیں پیش کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

> مدوّن (مالک رام) نے لازماً ایک نسخے کو بنیاد نہیں بنایا ہے بلکہ دوسرے نسخوں سے جا بجا متن کی تصحیح بھی کی ہے بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مدوّن نے ایک اصول پر پابند رہنے کی بجائے اپنی سہولت اور اپنی پسند سے زیادہ کام لیا ہے۔ ۳۴

مالک رام کے اس ایڈیشن میں سے املا کی مختلف مثالیں دینے کے بعد انصار اللہ نظر مزید لکھتے ہیں:

> املا اور تلفظ کے معاملے میں بھی مرتب نے خود کو ہر پابندی اور اصول سے آزاد ہی رکھا ہے۔ ۳۵

مالک رام نے اپنے مرتبہ *دیوانِ غالب* کی اس پہلی اشاعت کے بعد مقدمہ اور اختلافِ نسخ کو حذف کر کے صرف دو صفحے کے ''تعارف'' کے ساتھ ۱۹۶۹ء میں *صدی ایڈیشن* کے طور پر پیش کیا اور متن وہی پہلی اشاعت والا برقرار رکھا۔ اس پر رشید حسن خاں نے ایک مبسوط مقالہ قلم بند کیا ہے۔ *صدی ایڈیشن* میں مقدمہ نہ ہونے کی صورت میں رشید حسن خاں نے اپنے مقالے میں طبع اوّل (۱۹۵۷ء) میں موجود مقدمے ہی سے مثالیں دے کر مالک رام کے اس تدوینی ایڈیشن سے بحث کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

تدوین کے طلبہ کے لیے زیر بحث نسخۂ دیوانِ غالب کا مطالعہ اس لحاظ سے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اُن کو یہ بات معلوم ہو کہ کسی دیوان کو کس طرح مرتب نہیں کرنا چاہیے۔ اس اڈیشن کے مرتب نے تدوین کے اصولوں کو جس طرح نظر انداز کیا ہے اس کی مثالیں کم یاب ہیں۔۳۶

کسی بھی اصولِ تدوین کی بطورِ خاص پابندی نہ کرنے کے علاوہ، مالک رام کے مرتبہ *دیوانِ غالب* میں ایک اور کمی کا بھی شدت سے احساس ہوتا ہے کہ انہوں نے مطبع نظامی کانپور والے ایڈیشن (۱۸۶۲ء) سے پہلے کے کسی ایڈیشن کے اختلافِ نسخ کو اہم نہیں سمجھا، اس لیے درج بھی نہیں کیا۔ اور دوسری بات یہ کہ اس ایڈیشن کے ماخذ میں *دیوانِ غالب* کا کوئی قلمی نسخہ شامل نہیں کیا۔ بنیادی متن کے علاوہ اس ایڈیشن کے جو ماخذ ہیں ان کی نشاندہی مع علامات مالک رام نے مقدمے میں صفحہ نمبر ۳۴ پر کی ہے:

''اغ، مطبع احمدی کا وہ نسخہ جسے غالب نے خود درست کیا تھا اور مطبع نظامی کے ایڈیشن کا گویا مسودہ تھا۔ ۳۷

ش ، منشی شیونرائن کے مطبع مفید الخلائق کا ایڈیشن (۱۸۶۳ء)

نش ، *انشائے غالب* کا قلمی نسخہ (مملوکہ ڈاکٹر عبدالستار صدیقی)

م ، *اُردوئے معلیٰ*

خب، *انتخابِ غالب* (رام پور) ۱۹۴۲ء

ح ، نسخہ حمیدیہ (بھوپال) ۱۹۲۱ء

ن ، *نادراتِ غالب* (کراچی) ۱۹۴۹ء

گ ، *نگارستانِ سخن* ۳۸ (دہلی) ۱۸۶۳ء''

ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

مالک رام نے *دیوانِ غالب* مرتب کرنے کے لیے نسخۂ عرشی کی طرح غیر معمولی کاوش نہیں کی۔ انہوں نے *دیوانِ غالب* کا کوئی مخطوطہ سامنے نہیں رکھا۔ ۳۹

ان وجوہات کی بنا پر *دیوانِ غالب* مرتبہ مالک رام ایک باقاعدہ تحقیقی یا تدوینی ایڈیشن ہونے کے باوجود وہ اہمیت حاصل نہیں کر سکتا نہ تدوین کا وہ معیار ہی پیش کرتا ہے جس

معیار پر اس دوران میں مولانا امتیاز علی عرشی *دیوانِ غالب* مرتب کر رہے تھے یا *دیوانِ غالب* کی ترتیب و تدوین کا جسے اعلیٰ معیار قرار دیا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند مالک رام کے مرتبہ ایڈیشن کے بارے میں مزید لکھتے ہیں:

غالب کے اُردو دیوان کا یہ پہلا تحقیقی ایڈیشن ہے جس میں صحتِ متن کی طرف توجہ کی گئی ہے اور کسی حد تک اختلافِ نسخ دیئے ہیں۔ اتفاق سے ایک ہی سال بعد ۱۹۵۸ء میں عرشی صاحب کا نسخۂ عرشی شائع ہو گیا جس کی وجہ سے مالک رام کا مرتبہ *دیوانِ غالب* اپنی اہمیت کھو بیٹھا۔ ۴۰

اس پس منظر میں دیکھیں تو ۱۹۵۸ء سے پہلے دیوانِ غالب اُردو کی عام اور روایتی اشاعتوں سے ہٹ کر، سنجیدہ اور شعوری سطح پر جدید انداز سے ترتیب و تدوین کی یہ چند ابتدائی کوششیں تھیں۔ جن میں کچھ مکمل، کچھ نامکمل، جزوی یا ادھوری اور بعض کم اہم، لیکن درجہ بہ درجہ اور منزل بہ منزل غالب کے اردو کلام کو تحقیقی و تدوینی انداز سے مرتب کرنے کی روایت پھلتی پھولتی رہی۔ نسخۂ عرشی (۱۹۵۸ء) سے پہلے یہ روایت مندرجہ ذیل پانچ انداز اور ذرائع سے آگے بڑھتی نظر آتی ہے۔

(۱) دیوانِ غالب کے مشرح ایڈیشن:

شارحینِ غالب نے، کلامِ غالب کی درست اور صحیح تفہیم کے لیے مستند متن تک پہنچنے اور اُسے صحت کے ساتھ پیش کرنے کی ضرورت کے پیشِ نظر کاوش و کاہش سے کام لیا اور ساتھ ہی ساتھ غیر متداول اور غیر مطبوعہ کلام کو بھی شامل کیا۔ اس سلسلے میں مولانا حسرت موہانی اور نظامی بدایونی کے نام خاص اہمیت کے حامل ہیں۔

(۲) نو دریافت مخطوطات:

دیوانِ غالب یا انتخابِ غالب کے نو دریافت مخطوطات اور ان میں سے بعض کی اشاعتیں اس روایت کا ایک اہم اور مضبوط جزو ہیں مثلاً نسخۂ بھوپال مکتوبہ ۱۸۲۱ء (آگرہ ۱۹۲۱ء)، انتخابِ غالب طاہر اڈیشن مکتوبہ ۱۸۶۰ء (دہلی ۱۹۳۶ء)، انتخابِ غالب مکتوبہ ۱۸۶۶ء (رامپور ۱۹۴۲ء)، نسخۂ شیرانی (۱۸۲۶ء)، نسخۂ رامپور قدیم (۱۸۳۳ء)، نسخۂ لاہور (۱۸۵۲ء) اور نسخۂ رام پور جدید (۱۸۵۵ء)۔

(۳) رسائل کے ذریعے نو دریافت کلام غالب:

تحقیق و تلاش سے رسائل میں غیر مطبوعہ کلام شائع کرنے کی روایت بھی اہم ثابت ہوتی ہے اس سلسلے میں، الہلال (کلکتہ)، نگار (بھوپال، لکھنؤ) زمانہ (کانپور)، معیار اور معاصر (پٹنہ)، اُردوئے معلّی (دہلی) علی گڑھ میگزین (علی گڑھ)، مخزن (لاہور) ہمایوں (لاہور)، ادبی دنیا (لاہور) اور ماہ نو (کراچی) وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

(۴) کلامِ غالب کی تاریخی ترتیب:

ڈاکٹر سیّد عبداللطیف کا مرتبہ دیوانِ غالب (نامکمل) ۱۹۲۸ء اور شیخ محمد اکرام کی کتاب غالب نامہ (۱۹۳۶) قابلِ قدر کوششیں ہیں کہ انہوں نے پہلی بار غالب کے ذہنی ارتقا کو سمجھنے کی طرف توجہ کی۔

(۵) تدوینِ کلام غالب:

تاریخی ترتیب کی طرح تدوین کی بھی دو ہی اہم کاوشیں ہیں ایک مولانا امتیاز علی عرشی کا مرتبہ انتخاب غالب (۱۹۴۲ء) اور دوسرا مالک رام کا مرتبہ دیوانِ غالب (۱۹۵۷ء)۔

اس دوران میں، جدید انداز سے ترتیب و تدوین کلامِ غالب کے سلسلے میں مندرجہ بالا پانچ انداز سے مواد فراہم ہوتا رہا۔ ان میں غالب کا غیر مطبوعہ کلام بھی منظرِ عام پر آیا اور جزوی سطحوں پر ترتیب و تدوین بھی ہوئی۔ مختلف انداز کی یہ تمام کوششیں *دیوانِ غالب* اُردو کی تاریخی ترتیب اور تدوین کی روایت کا حِصّہ بنیں۔ لیکن ان میں سے کسی ایک کو بھی جدید اصولِ ترتیب و تدوین کے مطابق، تدوین کلامِ غالب یا کلامِ غالب کی تاریخی ترتیب کی مکمل اور کامل کوشش نہیں کہا جا سکتا۔

تدوین اور تاریخی ترتیب دو الگ الگ اہمیت کے حامل کام ہیں۔ تدوین میں کلام کو منشائے مصنف کے مطابق پیش کرنا ہوتا ہے اور باقی تمام معلوم مآخذ کے اختلاف درج کرنا ہوتے ہیں۔ تاریخی ترتیب میں تخلیقات کو زمانی ترتیب سے پیش کر کے تخلیق کار کا ذہنی ارتقا اور اس کے بدلتے معیارات کا اندازہ لگانا ہوتا ہے۔ ۱۹۵۸ء سے پہلے کی اس روایت میں مذکورہ ہر دو طرح کی ادھوری اور جزوی کوششیں ہوئیں لیکن مولانا عرشی نے ان دو الگ الگ اہمیت کے حامل کام کو دیوانِ غالب اردو نسخۂ عرشی (۱۹۵۸ء) کی صورت میں یکجا پیش کر کے وہ کارنامہ انجام دیا جو ان

سے پہلے الگ الگ سطح پر بھی کسی نے مکمل نہ کیا تھا۔ بلکہ مولانا عرشی نے نسخۂ عرشی مرتّب کر کے اس میں تین نمایاں خصوصیات بھر دیں۔ ایک تو مکمل کلامِ غالب اُردو کو اس انداز سے پیش کیا کہ دیوان کی مروّج اور متداول حیثیت بھی برقرار رکھی اور متداول اور غیر متداول کی تخصیص بھی کر دی۔ دوسرا اسے تاریخی ترتیب و تنظیم بخشی اور تیسرا ہر ہر مصرعے کو اصولِ تدوین کے مطابق مدوّن کیا۔ ۱۹۵۸ء سے پہلے کلام غالب کی ترتیب و تدوین کی روایت کے اس پس منظر کو دیکھا جائے تو نسخۂ عرشی اس روایت کا صرف تسلسل ہی نہیں بلکہ ایک نئے انداز کا منفرد کام ثابت ہوتا ہے۔

حواشی و حوالہ جات

۱ سید معین الرحمٰن، *غالب کا علمی سرمایہ* (لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)، ۸۸۔

۲ معین الرحمٰن، *غالب کا علمی سرمایہ*، ۹۰۔

۳ معین الرحمٰن، *غالب کا علمی سرمایہ*، ۹۲۔

۴ ''پانچواں ایڈیشن......۱۹۲۳ء میں تیار ہو کر بازار آ گیا اور اسی سال مشرح پاکٹ ایڈیشن کے علاوہ ۲۹×۲۲/۸ پیمانہ کی بڑی تقطیع پر خوش خط جلی قلم اور اچھے کاغذ پر ایک اور نسخہ شائع ہوا جس کے ساتھ غالب کی خود نوشتہ سوانح عمری اور مشکل الفاظ و محاوراتِ غالبی کی فرہنگ دی گئی'' (نظامی بدایونی، *دیوانِ غالب مع شرح*، طبع ششم (بدایوں: نظامی پریس، اپریل ۱۹۲۷ء)، ۳-۲۔) گویا یہ پانچویں اور چھٹے مشرح ایڈیشن کے درمیان کی ایک نئی اشاعت ہے۔ عام طور پر اس بدایوں ایڈیشن کی چھے اشاعتوں کا ذکر ملتا ہے لیکن محولہ بالا طبع ششم کے اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ بدایوں ایڈیشن سات مرتبہ شائع ہوا۔

۵ مولانا امتیاز علی خاں عرشی، ''دیوانِ غالب اُردو کا ایک اور نادر مخطوط،'' *نقوش* (جون ۱۹۶۰ء): ۵۔

۶ مفتی محمد انوار الحق، *دیوانِ غالب جدید المعروف بہ نسخۂ حمیدیہ* (آگرہ: مفید عام اسٹیم پریس، ۱۹۲۱ء)، ۱۰۔

۷ معین الرحمٰن، *غالب کا علمی سرمایہ*، ۸۶۔

۸ شیخ محمد اکرام کا گمان ہے کہ: ''جہاں تک قلمی نسخے کے بعد کی غزلوں کا تعلق ہے۔ یہ نسخہ نظامی پریس کے شائع کردہ دیوانِ غالب (مطبوعہ ۱۹۱۷ء) کی نقل ہے''۔ (*ارمغان غالب*، طبع چہارم (بمبئی، س ن)، ۹۔)

۹ اس کی اشاعت کی تینوں صورتوں کا تفصیلی تعارف نسخۂ عرشی، طبع ثانی کے صفحہ ۱۴۵ تا ۱۵۰ اور *غالب کا علمی سرمایہ* طبع دوم کے صفحہ ۸۴

۹۷تا پر موجود ہے۔

۱۰ شیخ محمد اکرام، ارمغانِ غالب، طبع چہارم (بمبئی: تاج آفس محمد علی روڈ، س ن)، ۹۔

۱۱ انوار الحق، دیوانِ غالب جدید المعروف بہ نسخۂ حمیدیہ، ۱۰۔

۱۲ انوار الحق، دیوانِ غالب جدید المعروف بہ نسخۂ حمیدیہ، ۱۱۔

۱۳ انوار الحق، دیوانِ غالب جدید المعروف بہ نسخۂ حمیدیہ، ۱۸۔

۱۴ ڈاکٹر سیّد عبداللطیف، غالب، ترجمہ، سیّد معین الدین قریشی (جام باغ حیدر آباد دکن: ۱۹۳۲ء)، ۲۸۔

۱۵ عبداللطیف، غالب، ۳۲-۳۳۔

۱۶ اکرام، ارمغانِ غالب، ۱۱-۱۲۔

۱۷ ڈاکٹر سیّد عبداللطیف اپنی کتاب غالب میں کلامِ غالب کی ادوار بندی کے سلسلے میں ۱۸۳۲ء سے ۱۸۵۵ء تک کے کلام کے بارے میں لکھتے ہیں: ''یہ معلوم کرنا ناممکن ہے کہ رامپوری نسخہ کی ترتیب کے وقت اس دور کے کونسے اشعار حذف کر دیئے گئے کیونکہ دیوان کا اصل نسخہ اب ناپید ہے''۔ (۲۰)

گویا نسخۂ رامپور (۱۸۵۵ء) ان کی دسترس میں نہیں رہا لیکن یہ ناپید بھی نہیں تھا۔ انتخاب غالب (۱۸۳۳ء) کی طلب میں ڈاکٹر عبداللطیف کے لیے سر اکبر حیدری نے نظامی بدایونی کو خط لکھا جس کے جواب میں نظامی ۳-دسمبر ۱۹۲۷ء کو لکھتے ہیں:

''کتب خانۂ رام پور میں..... ایک قلمی نسخہ ضرور ہے جو ۱۸۵۵ء (۱۲۷۱ھ) کا لکھا ہوا ہے''۔ نظامی کا یہ خط ڈاکٹر عبداللطیف کی کتاب غالب میں ضمیمہ نمبر ا کے تحت شائع بھی ہوا ہے لیکن اس کے باوجود نسخۂ رامپور (۱۸۵۵ء) کی طلب، اسے دیکھنے یا اس سے استفادہ کرنے کا کہیں انہوں نے ذکر نہیں کیا۔

۱۸ عرشی، ''دیوانِ غالب اُردو''، ۷۱۔

۱۹ اکرام، ارمغانِ غالب، ۱۱۔

۲۰ اکرام، ارمغانِ غالب، ۷۔

۲۱ اکرام، ارمغانِ غالب، ۱۲، ۱۶۔

۲۲ عبداللطیف، غالب، ۳۲۔

۲۳ عرشی، ''دیوانِ غالب اُردو''، ۷۱۔

۲۴ عرشی، ''دیوانِ غالب اُردو''، ۷۱۔

۲۵ پیرزادہ ابراہیم حنیف، درس غالب (لاہور: مظفر بک ڈپو، ۱۹۳۸ء)، س۔

۲۶ حنیف، درس غالب، ب۔

۲۷ معین الرحمٰن، غالب کا علمی سرمایہ، ۳۷۔

۲۸ حنیف، درس غالب، د۔

۲۹ معین الرحمٰن، غالب کا علمی سرمایہ، ۵۵۷۔

۳۰ عرشی، ''دیوانِ غالب اُردو''، ۹۲۔

۳۱ امتیاز علی خاں عرشی، انتخاب غالب (بمبئی: مطبع قیّمہ، ۱۹۴۲ء)، م۔

۳۲ ''مکتوب مولانا عرشی بنام مختار الدین احمد، تحقیق ۱۲-۱۳ (۱۹۹۹ء): ۵۰۷۔

۳۳ مالک رام، مرتبہ، دیوانِ غالب (دِلّی: آزاد کتاب گھر، ۱۹۵۷ء)، ۳۲-۳۱۔

۳۴ محمد انصار اللہ نظر، ''دیوانِ غالب نسخۂ مالک رام''، تمومی زبان ۲۔۳۴ (فروری ۱۹۶۹ء): ۳۶۔

۳۵ نظر، ''دیوانِ غالب نسخۂ مالک رام''، ۳۷۔

۳۶ رشید حسن خاں، اردو تحقیق: مسائل اور تجزیہ (لاہور: الفیصل ناشران، اکتوبر ۱۹۸۹ء)، ۱۵۱۔

۳۷ ''مرتب نے اس نسخے کو خود نہیں دیکھا، جس کو وہ نادر نسخہ کہتے ہیں اور جس پر اپنے نسخے کے متن کی بنیاد رکھنا چاہتے ہیں بل کہ نصیر الدین ہاشمی (مرحوم) کی روایت پر بھروسا کیا''۔ (خاں، اردو تحقیق، ۱۵۵۔)

۳۸ یہاں مآخذ میں، ہوا یہ نام ''گلستانِ سخن'' لکھا گیا ہے، مقدمے ہی میں اس سے پہلے اس کے تعارف میں درست طور پر ''نگارستانِ سخن'' ہی درج ہے۔

۳۹ گیان چند، رموزِ غالب، طبع دوم (کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب، ۱۹۹۹ء)، ۳۱۴۔

۴۰ گیان چند، رموزِ غالب، ۳۱۲۔

مآخذ

اکرام، شیخ محمد۔ ارمغانِ غالب۔ طبع چہارم۔ بمبئی: تاج آفس محمد علی روڈ، س ن۔

انوار الحق، مفتی محمد۔ دیوانِ غالب جدید المعروف بہ نسخۂ حمیدیہ۔ آگرہ: مفید عام اسٹیم پریس، ۱۹۲۱ء۔

بدایونی، نظامی۔ دیوانِ غالب مع شرح۔ طبع ششم۔ بدایوں: نظامی پریس، ۱۹۲۷ء۔

بدایونی، نظامی۔ مرتبہ دیوانِ غالب۔ بدایوں: نظامی پریس، ۱۹۱۵ء۔

حنیف، پیرزادہ ابراہیم۔ درس غالب۔ لاہور: مظفر بک ڈپو، ۱۹۳۸ء۔

خاں، رشید حسن۔ اردو تحقیق: مسائل اور تجزیہ۔ لاہور: الفیصل ناشران، اکتوبر ۱۹۸۹ء۔

رام، مالک، مرتبہ دیوانِ غالب۔ دِلّی: آزاد کتاب گھر، ۱۹۵۷ء۔

رام، مالک۔ ''مکتوب مولانا عرشی بنام مختار الدین احمد''، تحقیق ۱۲-۱۳ (۱۹۹۹ء)۔

عبداللطیف، ڈاکٹر سیّد۔ غالب۔ ترجمہ سیّد معین الدین قریشی۔ جام باغ حیدر آباد دکن: ۱۹۳۲ء۔

عبداللطیف، ڈاکٹر سیّد۔ غالب حیات اور اردو شاعری کی تنقید کی تحسین۔ ترجمہ سیّد معین الدین قریشی۔ جام باغ حیدر آباد دکن: دکن لا رپورٹ پریس، ۱۹۳۲ء۔

عرشی، امتیاز علی۔ انتخاب غالب۔ بمبئی: مطبع قیّمہ، ۱۹۴۲ء۔

عرشی، مولانا امتیاز علی خاں۔ ''دیوانِ غالب اُردو کا ایک اور نادر مخطوطہ''۔ نقوش (جون ۱۹۶۰ء)۔

گیان چند، رموزِ غالب۔ طبع دوم۔ کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب، ۱۹۹۹ء۔

معین الرحمٰن، سید۔ غالب کا علمی سرمایہ۔ لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔

نظر، محمد انصار اللہ۔ ''دیوانِ غالب نسخۂ مالک رام''۔ تمومی زبان ۲۔۳۴ (فروری ۱۹۶۹ء)۔

بنیاد جلد دوم شمارہ:۱، ۲۰۱۱ء

عظمیٰ عزیز خان *

مکتوباتِ
جلال الدّین رومی — تعارف اور جائزہ

خطوط مکتوب نگار کی شخصیت کا بہترین تعارف اور اُس کی صلاحیتوں اور اوصاف کا عمدہ اظہار ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ عظیم دینی، علمی، ادبی، روحانی، سیاسی، سماجی اور ثقافتی شخصیات کے خطوط کو بہت اہمیت دی جاتی ہے اور ان شخصیات کی حیات و خدمات پر کام کرنے والے محققین ان خطوط کو اہم ماخذ کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔

مولانا جلال الدین رومی (م:۶۷۲ھ/۱۲۷۳ء) عالم اسلام کی عظیم روحانی شخصیت، رجحان ساز مفکر اور بے مثال شاعر ہیں۔ مشرق و مغرب میں اُنھیں زیادہ تر اُن کی خوبصورت عارفانہ و عاشقانہ غزلوں اور عرفانیات کی شاہکار مثنوی معنوی کے حوالے سے پہچانا جاتا ہے۔ یورپ اور امریکا میں اُن کے کلام کے تراجم مقبولیت کی انتہائی حدوں کو چھو رہے ہیں۔ دنیا بھر میں اُن کے احوال و آثار اور افکار و تعلیمات کے بارے میں تحقیقی کام جاری ہے اور رومی شناسی کا میدان جہانِ تحقیق کے ایک ثروت مند شعبے کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔

مولانا جلال الدین رومی کی سحر انگیز شخصیت بھی اُن کی شاعری کی طرح بہت پرکشش اور متاثر کن ہے اور اس قابلِ محبت اور لائقِ تقلید شخصیت سے بہت قریبی آشنائی کے لیے *مکتوبات مولانا جلال الدین رومی* [۱]، کا مطالعہ بے حد اہم ہے۔ ۱۴۷ خطوں پر مشتمل اس مجموعے کا مطالعہ مولانا کی عظیم الشان شخصیت، اُن کے اخلاق و کردار، اُسلوبِ تربیت، حلقہء ارادت اور نظامِ خانقاہ کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔

* عظمیٰ عزیز خان، ریسرچ ایسوسی ایٹ، گورمانی مرکز زبان و ادب، لاہور، LUMS۔

مولانا کے مکتوبات اب تک چار بار ایران اور ترکی سے شائع ہو چکے ہیں ۲ ۔ ان کی تفصیل یہ ہے:

۱۔ *مکتوبات مولانا*، بہ اہتمام ڈاکٹر فریدون نافذ اوزلوق مطبعۂ ثبات، استنبول، ۱۳۵۶ھ/ ۱۹۳۷ء۔ ۳

۲۔ *مکتوبات مولانا*، استنبول کی اشاعت کا عکس، با مقدمہ وحواشی وتعلیقات یوسف جمشیدی پور وغلام حسین امین، بُنگاہِ مطبوعاتی عطایی، تہران، ۱۳۳۵ش/ ۱۹۵۶ء۔ ۴

۳۔ *مکتوبات مولانا*، استنبول کی اشاعت کا عکس، تہران، انتشارات علمی، ۱۳۶۳ش/ ۱۹۸۴ء۔ ۵

۴۔ *مکتوبات مولانا جلال الدین رومی*، تصحیح توفیق ہاشم سجانی، تہران مرکزِ نشر دانشگاہی ۱۳۷۱ش/ ۱۹۹۲ء۔ توفیق ہاشم سجانی کا شائع شدہ متن معیار کے حوالے سے کافی بہتر ہے۔ ۶

مکتوبات کا اردو ترجمہ *مکتوبات وخطباتِ رومی* کے نام سے ڈاکٹر محمد ریاض نے کیا ہے جو اقبال اکادمی، لاہور، پاکستان سے شائع ہوا۔ اس میں مولانا کے مجموعہ *خطبات مجالسِ سبعہ* کا ترجمہ بھی شامل ہے ۷ ۔ یہ غالباً اردو میں شائع ہونے والا پہلا ترجمہ ہے۔

مولانا جلال الدین رومی کا عہد منگولوں کے ہاتھوں ہونے والی تباہی و بربادی کی وجہ سے اقتصادی بدحالی کا شکار تھا۔ بے روزگاری اور تجارتی و معاشی مسائل نے لوگوں کی زندگیاں اجیرن کر رکھی تھیں۔ چنانچہ ان کے یہ خطوط نہ صرف اُس دور کے احوال واوضاع کے بہترین عکاس ہیں بلکہ مولانا کی شخصیت ایک حاجت روا کے طور پر بھی کھل کر سامنے آتی ہے۔ مولانا نے یہ خطوط زیادہ تر اپنے بعض متعلقین کے نجی اُمور ومسائل کے حل کے لیے مختلف صاحبان اقتدار یا معززین کو لکھے ہیں۔ کئی خطوں میں ضرورت مندوں کی معاشی دستگیری کی سفارش کی گئی ہے۔ کئی اہل لوگوں کو حصول ملازمت کے لیے متعارف کرایا گیا ہے۔ بہت سے مظلوموں کی دادرسی کی طرف توجہ دلائی گئی ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مولانا کو لوگوں کے دکھ درد کا کتنا احساس تھا اور دوسروں کے کام آنے کے لیے وہ کتنی ذہنی وعملی تگ ودو کیا کرتے تھے۔ ۸

مولانا چونکہ بہت بڑے عالم تھے اس لیے فارسی کے ساتھ ساتھ عربی زبان وادب میں بھی مہارت تامہ رکھتے تھے۔ اُن کے تمام خطوط میں عربی کی آمیزش دکھائی دیتی ہے۔

اُنھوں نے آیات واحادیث کے ساتھ ساتھ عربی امثال واشعار سے بھی خاصا استفادہ کیا ہے ۹ ۔ اس کی کچھ مثالیں یہ ہیں:

توقع است از مکارم اخلاق ''خیر الناس من ینفع الناس'' پادشاہی فرماید و را بہ شغلی کہ لایق او باشد، از بندگان خود گرداند۔ ۱۰

(__ سب سے اچھا انسان وہ ہے جو لوگوں کو فائدہ پہنچاتا ہے'' کے مکارم اخلاق سے توقع ہے کہ آپ بادشاہانہ مرحمت کریں گے اور کسی ایسے کام پر مقرر کر کے، جو اس کے لائق ہو، اسے اپنے غلاموں میں جگہ دیں گے۔)

آدم وار ''ربنا ظلمنا'' آغاز کن، ابلیس وار حجت مگو۔ ۱۱

(__ آدم کی طرح کہو ''اے ہمارے پروردگار ہم نے ظلم کیا''، ابلیس کی طرح حجت بازی نہ کرو)۔

کریم مطلق ہرگز ضایع نکند احسان محسنان کہ ''ھل جزاء الاحسان الا الاحسان۔ ۱۲

(اللہ تعالیٰ احسان کرنے والوں کا احسان ضائع نہیں کرتا کیونکہ (اس کا فرمان ہے کہ) ''احسان کی جزا احسان کے سوا اور کیا ہو سکتی ہے؟)۔

یہ خطوط بنیادی طور پر مشکلاتِ طریقت کے حل اور عرفانی مسائل کی تشریح وتوضیح کے لیے نہیں لکھے گئے، اس کے باوجود شاید ہی کوئی خط ایسا ہو جس میں ضمنی طور پر معرفت وطریقت کے لطیف نکات بیان نہ کیے گئے ہوں۔ ۱۳

ان خطوں میں کثرت سے القاب وآداب استعمال کیے گئے ہیں جو زیادہ تر عربی ہیں۔ اکثر القاب کا مختلف مکتوبات میں تکرار بھی ہوا ہے۔ بعض خطوں میں ترکی یا فارسی القاب بھی موجود ہیں۔ کچھ مکاتیب میں القاب سے مکمل طور پر صرف نظر بھی کیا گیا ہے اور مناسب تمہید کے ساتھ اخلاقی وعرفانی مطالب بھی بیان کیے گئے ہیں۔ ۱۴

اس مجموعہ مکتوبات میں تین خط عربی میں ہیں، باقی سب فارسی میں ہیں۔ شمس تبریزی (غیاب: ۶۴۵ھ/ ۱۲۴۷ء) کے نام چار منظوم خط بھی شامل کتاب ہیں جو اُس دور کی یادگار ہیں جب شمس پہلی بار قونیہ سے شام چلے گئے تھے۔ یہ خطوط مولانا کی شعر گوئی کا ابتدائی نمونہ ہیں۔ ۱۵

مشہور ایرانی محقق اُستاد فروزان فر (م: ۱۹۷۰ء) نے مکتوبات کے اُسلوبِ تحریر کو نثرِ سادہ یا نثرِ مُرسل قرار دیا ہے ۱۶ ۔ خطوں میں القابات والا حصہ مسجع ومقفّٰی نثر میں ہے، دیگر تمام

عبارات سادہ، رواں اور بے تکلفی سے لکھی گئی ہیں۔ بہت سے مقامات پر مولانا کی تحریر حد درجہ فصیح و بلیغ اور اثر انگیز بھی ہے۔ مثال کے طور پر اس خط کا مضمون ملاحظہ ہو:

عقل بیچارہ و جان حصر بیچارہ در نظارہ عجایب صنع و تعریف و تفریق حق تعالی متحیر است کہ ارواح همچون کبوتران کعبہ بر بام امید خانہ جمع گشتہ اند، پر زنان۔ بعضی پر خوف می جنبانند یعنی پر شکر و مستی، و صنع او، همچون کبوتر بازی، بر این بام بلند، بی الحام و اندیشہ و تخویف و ترجیہ ای، حصر کبوتر جانی را بہ طرفی گسیل می کند لایق گوهر آن کبوتر، و بہ شهر حامی فرستد۔ بعضی را بہ احیای نا ایمن می فرستد کہ اسیر چنگل باز می شوند۔ جمیع فریاد کبوتر می شنود کہ در ماندیم، اگر بہ خدمتی رفت دیگر نکنیم و بال و پر بی ادبانہ نجنبانیم۔ او مناجات جمیع ایشان در چنگل باز می شنود۔ بعضی را خلاص می دھد و حبیبی و مرحمتی در دل باز می افگند، و بعضی را جواب و لو ردوا لعادوا۔ ۱۷

ترجمہ: عقل اللہ تعالیٰ کے عجائبات دیکھ کر متحیر رہتی ہے۔ وہ خصوصاً اس لیے حیران ہے کہ ارواح کبوتران کعبہ کی طرح کس روش سے جمع ہوتی ہیں اور حقائق آسمانی کا الہام لیتی ہیں۔ کبوتر نامہ بری اور پیغام رسانی کرتے ہیں۔ ارواح بھی افلاک سے پیغام گیری کرتی اور عالم اجسام تک پہنچاتے ہیں۔ مگر جس طرح نامہ بر کبوتر دوران پرواز باز وعقاب کے حملے کا شکار ہوتے ہیں، ارواح کا بھی یہی حال ہے اور وہ بھی حوادث اور موانع کا شکار ہوتی ہیں، اور روحانی حوادث سے آسمان وزمین لرز جاتے ہیں۔ ۱۸

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

سینہ کہ در او دلی نهاد کہ هم قطرہ ای است و هم عالمی، هم گوهری و هم دریایی، هم بندہ ای است و هم پادشاهی۔ ۱۹

ترجمہ: سینہ جس میں دل رکھا جو قطرہ ہے اور جہان بھی، جو گوہر ہے اور سمندر بھی اور جو غلام ہے اور سلطان بھی۔ ۲۰

مولانا کے خطوط میں صرف ایک خط مسجع اور پُر تکلف انداز میں لکھا گیا ہے جو بقول فروزان فر کشش اور تاثیر سے عاری ہے۔ ۲۱ تقریباً تمام خطوط کا اختتام دعائیہ کلمات پر ہی ہوا ہے۔ ایک خط کا اختتام مولانا نے اپنے نام کے ساتھ ایسے انداز میں کیا ہے جیسے عموماً اب بھی خط ختم کرتے ہوئے کیا جاتا ہے۔

مولانا کے بہت سے خطوط ایسے ہیں جن میں اُنھوں نے مکتوب الیہ سے ملاقات کی

شدید خواہش کا اظہار کیا ہے اور دعا کی ہے کہ اللہ تعالیٰ جلد از جلد ملنے کا بندوبست فرمائے۔ ۲۲ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے متعلقین سے کس قدر محبت رکھتے تھے۔

ان مکتوبات سے مولانا کی ذاتی زندگی کے بعض پہلوؤں کے بارے میں بھی آگاہی ملتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک خط سے پتہ چلتا ہے کہ ان کی کوئی ذاتی جائداد نہیں تھی ۲۳۔ اپنی عبادات و وظائف کے بارے میں ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''پنجگانہ نماز اور چوبیس وظائف ادا کرتا ہوں''۔ ۲۴

بادشاہوں، وُزرا اور اُمرا کے نام لکھے جانے والے سفارشی خطوں میں بالارادہ زیادہ باوقار اور ٹھوس لب ولہجہ اختیار کیا گیا ہے۔ ۲۵ ان خطوں میں خوشامد، چاپلوسی یا غیر ضروری عجز و انکسار نہیں ہے۔ یہ خوددارانہ اسلوب مولانا کی عظمت کردار کی روشن دلیل ہے۔ ۲۶ دوسروں کی حاجت روائی کی درخواست کرتے ہوئے مولانا کا لب ولہجہ التماس والتجا کا رنگ اختیار نہیں کرتا بلکہ اس میں ایک مخلصانہ اور مشفقانہ تحکم پایا جاتا ہے۔ ایسے خطوط رومی کے احساس خود شناسی اور عزت نفس کے بہترین آئینہ دار ہیں۔

موضوعات اور اُسلوب کی اہمیت کے لحاظ سے بھی تمام خطوط ایک جیسے نہیں ہیں۔ بعض خطوں میں بالکل عام اور رسمی یا روزمرہ کے نجی مسائل کا بیان ہے جب کہ کچھ مکتوبات لفظی و معنوی طور پر اتنے جاندار ہیں کہ قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ بعض خطوط میں تصوّف کے بلند پایہ موضوعات خوبصورت نثر میں بیان کیے گئے ہیں۔ ۲۷

تصوف کا ایک اہم موضوع عجز و انکسار ہے جس کی طرف تقریباً تمام سلاسل طریقت کے صوفیۂ کرام نے توجہ دلائی ہے اور اس کی اہمیت وفضیلت اپنے اپنے طور پر واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ مولانا نے بھی اپنے مکتوبات میں اس صفت انسانی کی اکثر مقامات پر تعریف و توصیف فرمائی ہے۔ ایک جگہ تحریر کرتے ہیں:

آدمی در دولت و رفعت بر مثال خاکی است کہ بادش در رباید و بہ بلندی برد ساعتی کہ ''الدنیا ساعتی''، باز بہ حضیض اجل بہ زمین فرو گذارد خنک آن خاکی کہ چون بالا بر آید مرکب باد، خویشتن فراموش نکند و بداند کہ من همان خاک بی دست و پایم و این باد عاریتی است۔ ۲۸

ترجمہ: آدمی کے مرتبہ ومقام کی مثال مٹی کی سی ہے جسے ہوا اڑا لے جاتی ہے اور ہر گھنٹے ہوا مٹی کو زیادہ دور اور بلند لے جاتی ہے اسی لیے حدیث میں آیا ہے کہ ''دنیا ایک گھنٹہ ہے''۔ پھر ہوا

مٹی کو بلندی سے زمین کی پستی پر لے آتی ہے۔ یہ مٹی کی موت ہے۔ مبارک ہو وہ مٹی جو ہوا کے دوش پر پرواز کرتی ہوئی یہ نہ بھول جائے کہ اس کا مقام زمین ہے اور یہ پرواز اور اڑان عارضی ہے۔ ۲۹

صوفیا کے ایک طبقے کا مشرب یہ ہے کہ کائنات میں جو کچھ وقوع پذیر ہو رہا ہے وہ مشیت ایزدی ہی کے تحت ہے اور انسان مجبور و بے اختیار ہے۔ مولانا نے صوفیہ کے اسی نظریے کی اس انداز میں تائید کی ہے:

مقادیر جملہ بہ دست و فرمان حضرت است، بی دستوری حضرت یک دم و یک نفس ممکن نیست، و مثال خلقان در دریای تقدیر ھمچون کشتیھای سرگردانند مسخر باد، پراگندہ۔ بانگ می زنی کہ ای کشتی، این سوی بران، کشتی بہ حکم حال جواب می گوید کہ ما محکوم باد دریا ییم تا از چپ آید یا از راست از پیش آید یا از پس، و اگر باور نمی کنی عجز خود را ببین کہ صد ھزار کار بی مراد تو می رود ۔ ۳۰

ترجمہ: کام حضرت باری کے حکم و فرمان سے عمل پذیر ہوتے ہیں، اس کے فرمان کے بغیر کچھ نہیں ہو سکتا۔ مخلوق بحر تقدیر میں کشتیوں کی طرح سرگرداں ہے کہ کیا کرے۔ آپ کشتی کو آواز دیتے رہیں کہ ادھر آیا ادھر جا مگر وہ جواب دے گی کہ میں تو باد سحر کے تابع ہوں اور اپنا کچھ اختیار نہیں رکھتی۔ ہوا مجھے آگے لے جائے یا پیچھے، دائیں لے جائے یا بائیں، مجھے اس کے مطابق عمل کرنا پڑے گا، بہر حال آپ غور کریں تو ہمارے جملہ کاموں سے ہماری عجز و ناتوانی ظاہر ہے۔ ۳۱

داستان نویسی اور تمثیل نگاری میں رومی کا ایک خاص اُسلوب ہے جو اُن کی شاعری اور نثر دونوں میں موجود ہے۔ اسے مکتوبات اور خطبات میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ ۳۲۔ مولانا نے چونکہ زیادہ تر خطوط بادشاہوں اور امرا کو عوام الناس کی حاجت روائی کے سلسلے میں لکھے ہیں اس لیے اپنی بات کی تفہیم کے لیے اُنھوں نے عام روز مرہ زندگی سے مثالیں پیش کی ہیں تاکہ مکتوب الیہ بغیر کسی دشواری کے اُن کے مفہوم کو باآسانی سمجھ لے۔ مثلاً ''میٹھے پانی کے گرد لوگوں کا ہجوم رہتا ہے'' ۳۳ کی مثال ایسی ہے جو بکثرت استعمال ہوئی ہے اور مولانا نے یہ ہر اُس موقع پر بیان کی ہے جہاں مکتوب الیہ کو یہ سمجھانا مقصود ہے کہ حاجت روائی کی بڑی اہمیت ہے اور لوگوں کے ہاں حاجت رواؤں کی بڑی قدر و منزلت ہے۔

مکتوبات کے گہرے مطالعے سے مولانا کے سوانح حیات اور مثنوی معنوی کے کئی

مقامات کی تفہیم میں بہت مدد ملتی ہے۔ مولانا کے سوانح نگاروں کی بیان کردہ بہت سی مبہم باتیں ان خطوں کے مطالعے سے واضح ہو سکتی ہیں۔ ۳۴

ان سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ مولانا کے اردگرد کیسے لوگ جمع تھے، وہ کن مسائل کا شکار تھے، اُنھیں کیا نفسیاتی پیچیدگیاں لاحق تھیں، اُن کی ترجیحات کیا تھیں، وہ مولانا سے کیا کیا توقعات وابستہ کیے ہوئے تھے اور خود مولانا کس خلوص، شفقت اور حوصلہ مندی کے ساتھ ان معاملات سے نبرد آزما ہوتے تھے۔ ۳۵

بیشتر مکتوبات کا تعلق مولانا کی زندگی کے آخری برسوں سے ہے، جب وہ کسی حد تک دل جمعی کے ساتھ مثنوی نگاری میں مشغول تھے۔

مولانا کا ایک کمال یہ بھی ہے کہ اُن کی تمام تخلیقات میں، چاہے وہ نثری ہوں یا منظوم، کوئی معنوی تضاد نہیں پایا جاتا۔ اُن کی کوئی تخلیق کسی دوسری تخلیق میں بیان کیے گئے حقائق، واقعات یا افکار کا رد نہیں کرتی۔ یہ خصوصیت اُن کے مکتوبات میں بھی موجود ہے۔ خطوں میں بیان کیے گئے تمام معاملات کی تائید و تصدیق مولانا کے اہم سوانحی منابع سے بھی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک خط ۳۶ میں انھوں نے نماز کی بجا آوری کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے ویسی ہی بحث فیہ ما فیہ ۳۷ میں بھی موجود ہے۔ اسی طرح مدینہ منورہ میں آگ بھڑک اٹھنے والے الم ناک تاریخی واقعے کا ذکر مکتوب ۳۸ کے علاوہ مثنوی معنوی ۳۹ میں بھی کیا ہے۔

مولانا کی تمام تصانیف میں فارسی کے مشہور صوفی شعراء حکیم سنائی غزنوی (م:۵۴۵ھ/۱۱۳۱ء) اور فریدالدّین عطّار نیشاپوری (م:۶۱۸ھ/۱۲۲۰ء) کے اثرات نمایاں ہیں۔ خطوں میں بھی یہی صورت ہے۔ مکتوبات میں بھی اُن کے کئی اشعار شامل کیے گئے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ مولانا کے فکر و نظر پر اُن کے اثرات بہت گہرے تھے۔ ۴۰

مولانا جس طرح اپنی زندگی، افکار اور شاعری میں آزاد اور منفرد اُسلوب کے حامل تھے، اسی طرح مکتوبات میں بھی اُن کا ایک جداگانہ انداز سامنے آتا ہے۔ ان خطوط کی نثر بوجھل اور جامد نہیں بلکہ زندگی، حرارت، روانی اور جمال کے عناصر سے معمور ہے۔ ۴۱

مولانا اکثر و بیشتر خطوط اپنے محبوب خلیفہ حسام الدین چلپی (م:۶۸۳ھ/۱۲۸۴ء) یا اپنے بڑے فرزند سلطان ولد (م:۷۱۲ھ/۱۳۱۲ء) کو املاء کرایا کرتے تھے۔ بعض خطوں پر وہ

اپنے دستخط بھی کر دیا کرتے تھے جو مکتوبات کے قلمی نسخوں میں اسی طرح نقل کیے جاتے رہے۔ یہ خطوط مختلف لوگوں کے ذریعے منزل کو روانہ کیے جاتے تھے۔ یہ مکتوبات تبرکاً محفوظ کر لیے جاتے تھے۔ مولانا کے سوانح نگاروں نے بھی بعض خطوط اپنی کتابوں میں کلی یا جزوی طور پر شامل کیے ہیں۔

قیاس ہے کہ مولانا کا مجموعہء مکتوبات حسام الدین چلپی یا سلطان ولد میں سے کسی نے مرتب کیا اور جتنے خط دستیاب ہوئے یکجا کر دیے۔ مولانا کثرت سے خط لکھا کرتے تھے، اُن کے تذکرہ نگاروں نے بالاتفاق اس کی تصدیق کی ہے۔ ظاہر ہے کہ مولانا نے عمر بھر میں یہی ڈیڑھ سو کے لگ بھگ خط تو نہیں لکھے ہوں گے (۴۲)۔ گویا ان کے بیشتر خطوط محفوظ نہیں رہ سکے۔ یہ خطوط جن لوگوں کو لکھے گئے، اُن کی تاریخی شخصیات اور احوال معلوم ہیں۔ صرف تین چار خط ایسے ہیں جن کے بارے میں حتمی طور پر طے نہیں ہو سکا کہ کن کے نام لکھے گئے۔

مولانا کے خطوط سے یہ آگاہی بھی ملتی ہے کہ آپ خواتین کی عزت و احترام کے بے حد قائل تھے اور عفت و پاکیزگی کی حامل خواتین کی بہت قدر کرتے تھے۴۳۔ اس کے علاوہ انھوں نے مردوں کو اپنی بیویوں سے بھی حسنِ سلوک کا حکم دیا ہے۔ بلاشبہ مولانا کے سبھی خطوط اپنی اپنی جگہ دانش و حکمت کا خزانہ ہیں مگر وہ خط جو انھوں نے اپنے بیٹوں کے نام لکھے، خاص طور پر سچائی، خلوص اور دانشورانہ بصیرت کے حوالے سے بہت اہمیت کے حامل ہیں۔

مولانا نے اپنے بڑے بیٹے سلطان ولد کو اپنے محبوب مرید و خلیفہ صلاح الدّین زرکوب (م: ۶۵۷ھ/ ۱۲۵۸ء) کا داماد بنایا تھا۔ سلطان ولد اور اُن کی بیوی فاطمہ خاتون میں کچھ ان بن ہو گئی تو مولانا نے اپنے بیٹے کو بہت اثر انگیز خط لکھا اور اُنھیں تاکید کی کہ وہ اپنی بیوی کی قدر کریں، اُس کا دل نہ دکھائیں۔ یہ ایک یادگار خط ہے۔۴۴۔ اسی سلسلے میں اُنھوں نے ایک خط اپنی بہو فاطمہ خاتون کو بھی لکھا۔ اس میں تحریر کرتے ہیں:

اگر فرزند عزیز بہاء الدین، در آزار شما کوشد، حقاّو ثم حقاّ دل از او برکنم و سلام او را جواب نگویم و به جنازہء من نیاید، نخواہم و ہمچنین غیر او ہر کہ باشد۔۴۵

ترجمہ: اگر فرزندِ عزیز بہاء الدین آپ کو تکلیف پہنچاتا ہے تو خدا کی قسم میں اس سے اپنا دل ہٹا لوں گا، اس کے سلام کا نہیں دوں گا اور اسے میرے جنازے میں شریک ہونے کی اجازت نہ ہوگی۔ مجھے اُس کی ضرورت نہیں ہے اور ہر اُس شخص کی ضرورت نہیں جو آپ کو رنج پہنچائے۔

۴۶

کئی خطوں سے مولانا کے بیٹے علاء الدّین (م: ۶۶۰ھ/۱۲۶۲ء) کے ساتھ مولانا کی آزردگی کا پتہ بھی چلتا ہے۔ یہ وہی علاء الدّین ہیں جو شمس تبریزی کے گستاخ مشہور ہیں اور جب شمس کے قتل کی افواہ پھیلائی گئی تو یہ بھی کہا گیا کہ یہ سب کچھ علاء الدّین کے ایماء پر ہوا ہے۴۷۔ علاء الدّین، مولانا کی زندگی ہی میں وفات پا گئے۔ ایک خط میں مولانا نے قاضی وقت سے یہ خواہش ظاہر کی ہے کہ علاء الدّین کے بچوں کو وراثت سے محروم نہ کیا جائے۔۴۸

مکتوبات مولانا جلال الدین رومی کے اس مختصر سے جائزے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مولانا کے خطوط نہ صرف اُن کی شخصیّت کے بہت سے پہلوؤں کو سمجھنے میں مفید و موثر منابع کا کردار ادا کرتے ہیں بلکہ مولانا کی یہ تحریریں فصاحت و بلاغت کا بہترین نمونہ بھی ہیں۔ یہ مکتوبات تاریخی دستاویز ہونے کے حوالے سے بھی اہم ہیں۔ اور مولانا کی دانشورانہ اور حکمت آمیز باتوں کا خوبصورت اظہار بھی ہیں۔ ان خطوط کا مطالعہ راہِ سلوک پر چلنے والوں کے لیے بھی یقیناً راہنمائی کا موجب ہے کیونکہ درویشانہ زندگی کا مقصد محض گوشہ نشینی نہیں ہوتا بلکہ دینی اُمور کے ساتھ ساتھ دنیاوی اُمور کی انجام دہی بھی بے حد اہمیت کی حامل ہے۔ ایک درویش اور عالم کا فرضِ منصبی ہے کہ وہ صاحبانِ اقتدار و اختیار کو اُن کی ذمہّ داریوں کا احساس دلائے، اُن کی کوتاہیوں پر سرزنش کرے اور خود بھی ہمہ وقت خدمتِ خلق کے لیے تیار رہے۔ یہ باتیں عہدِ حاضر کی اہم ضرورت بھی ہیں۔ مولانا کی زندگی کا یہی وہ توازن ہے جو اُن کے مکتوبات میں صاف جھلکتا نظر آتا ہے۔ انھی خصوصیات کی بناء پر یہ مکتوبات فارسی زبان و ادب کے ذخیرے میں بلاشبہ اپنی الگ اہمیت و افادیت رکھتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ رومی، جلال الدین۔ مکتوبات مولانا جلال الدین رومی، تصحیح، توفیق ہ۔ سبحانی (تہران: مرکز نشر دانشگاھی، ۱۳۷۱ش)، ۳۰۳۔

۲۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۱۔

3. Franklin D. Lewis, *Rumi: Past and Present, East and West*, First South Asian Edition (Oxford: One World, 2007), 294.

4. Lewis, *Rumi*, 294.

5. Lewis, *Rumi*, 294.

6. Lewis, *Rumi*, 294.

۷۔ رومی، جلال الدین۔ مکتوبات وخطبات رومی ترجمہ محمد ریاض، طبع اول (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۸۸ء)، ۴۔

8. Lewis, *Rumi*, 295.

۹۔ رومی، مکتوبات وخطبات، ۴۔

۱۰۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۸۳۔

۱۱۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۱۵۰۔

۱۲۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۱۵۶۔

۱۳۔ رسالہ در تحقیق احوال وزندگانی مولانا جلال الدین محمد مشہور بہ مولوی، چاپ ہفتم (تہران: بدیع الزمان فروزانفر، زوار، ۱۳۸۴ش)، ۲۱۴۔

۱۴۔ رسالہ، ۲۱۵۔

۱۵۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۲۴۵۔۲۴۲۔

۱۶۔ رسالہ، ۲۱۵۔

۱۷۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۱۹۴۔

۱۸۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۱۸۸۔

۱۹۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۱۱۰۔

۲۰۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۷۹۔

۲۱۔ رسالہ، ۲۱۵۔

۲۲۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۲۴۵، ۲۴۳، ۲۴۲، ۲۳۲، ۲۲۶، ۲۲۴، ۲۱۹، ۲۱۵، ۲۰۸، ۲۰۶، ۲۰۳، ۲۰۱، ۱۹۸، ۱۹۶، ۱۹۱، ۱۸۶، ۱۸۲، ۱۷۵، ۱۷۴، ۱۶۶، ۱۵۸، ۱۵۲، ۱۴۷، ۱۳۲، ۱۱۲، ۱۱۱، ۱۰۰، ۹۷، ۹۴، ۸۹، ۸۰، ۷۶، ۷۴، ۵۸، ۵۵، ۵۱، ۴۴، ۲۹۔

۲۳۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۵۵۔

۲۴۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۲۲۸۔

25. Lewis, *Rumi*, 295.

۲۶۔ محمد علی موحد، "سیری در آثار منثور مولانا،" تحفہ ھای آن جہانی، سیری در زندگی و آثار مولانا جلال الدین رومی، چاپ اول (تہران: بہ کوشش علی دھباشی، سخن، ۱۳۸۲ش)، ۸۰۹۔

۲۷۔ رسالہ، ۲۱۵۔

۲۸۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۲۰۲۔

۲۹۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۱۹۸۔

۳۰۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۲۲۱۔

۳۱۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۲۲۱۔

۳۲۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۳۔

۳۳۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۲۳۷، ۲۱۳، ۲۱۱، ۲۰۸، ۱۹۲، ۱۲۶، ۵۵۔

۳۴۔ رسالہ، ۲۱۵۔

۳۵۔ موحد، سیری در آثار منثور مولانا، ۸۱۱۔

۳۶۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۸۴۔

۳۷۔ جعفر مدرس صادقی، بہ تصحیح، مقالات مولانا (فیہ مافیہ)، چاپ چہارم (تہران: کتاب خانہ ملی ایران، ۱۳۸۲ش)، ۱۲۲۔

۳۸۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۷۷۔

۳۹۔ مولانا قاضی سجاد حسین، ترجمہ مثنوی مولوی معنوی، دفتر اول، دوم (لاہور: حامد اینڈ کمپنی، ۱۹۷۴ء)، ۳۷۸۔

۴۰۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۱۲۔۱۱۔

۴۱۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۲۳۔

۴۲۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۲۷۔

۴۳۔ رومی، مکتوبات وخطبات، ۲۳۰۔۲۲۰۔

۴۴۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۷۰۔۶۸۔

۴۵۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۱۳۳۔۱۳۲۔

۴۶۔ رومی، مکتوبات وخطبات، ۱۰۸۔۱۰۷۔

۴۷۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۱۴۶۔۲۔۷۱۔

۴۸۔ رومی، مکتوبات مولانا، ۱۰۱۔

مآخذ

حسین، مولانا قاضی سجاد۔ ترجمہ مثنوی معنوی۔ دفتر اوّل، دوم۔ لاہور: حامد اینڈ کمپنی، ۱۹۷۴ء۔

رسالہ در تحقیق احوال و زندگانی مولانا جلال الدین محمد مشہور بہ مولوی۔ چاپ ہفتم۔ تہران: بدیع الزمان فروزانفر، ، زوار، ۱۳۸۴ش۔

رومی، جلال الدین۔ مکتوبات و خطبات رومی۔ ترجمہ محمد ریاض۔ طبع اوّل۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۸۸ء۔

رومی، جلال الدین۔ مکتوبات مولانا جلال الدین رومی۔ تصحیح توفیق ھ۔ سبحانی۔ چاپ اوّل۔ تہران: مرکز نشر دانشگاھی، ، ۱۳۷۱ش۔

صادق، جعفر مدرس۔ بہ تصحیح مقالات مولانا (فیہ ما فیہ)۔ چاپ چہارم۔ تہران: کتاب خانہ ءملی ایران، ۱۳۸۲ش۔

موحد، محمد علی۔ ''سیری در آثار منثور مولانا۔'' تحفہ ھای آن جہانی، سیری در زندگی و آثار مولانا جلال الدین رومی۔ چاپ اوّل۔ تہران: بہ کوشش علی دھباشی، سخن، ۱۳۸۲ش۔

Lewis, Franklin D. ***Rumi: Past and Present, East and West.*** **First South Asian Edition. Oxford: One World, 2007.**

سید سفیر حیدر *

انتظار حسین
کے افسانے — کا فکائی مطالعہ

انتظار حسین نے کافکا کی فنی عظمت کو سراہتے ہوئے اس کی تحریروں کو ''نئی طرز کی طلسم ہو شربا'' قرار دیا ہے۔ ان کے نزدیک:

> کافکا سامنے کی چیزیں ٹھوس صورت میں پیش کرتا ہے مگر پیش کرنے کا عجب طور ہے کہ یہ سامنے کی چیز ایک رمز بن جاتی ہے اس کے ناول اور کہانیاں ایک نئی طرز کی طلسم ہوشربا ہیں۔ مگر ہماری افسانوی روایت ایک طلسم ہوشربا پہلے ہی تخلیق کر چکی ہے اب تو ہم اپنے عہد کی طلسم ہوشربا اسی صورت لکھ سکتے ہیں کہ پرانی طلسم ہوشربا اور نئی دونوں سے رشتہ جوڑیں۔ [۱]

خود اردو ادب میں انتظار حسین کا افسانوی جہاں نئی طرز کی طلسم ہوشربا ہے ان کے افسانوں میں وجودی لایعنیت اور خواب اور وسوسے کی زد میں آئے ہوئے بے چہرہ کرداروں کی بنت کافکائی طرز تحریر سے مناسبت رکھتی ہے۔

بقول گوپی چند نارنگ:

> انتظار حسین کی اکثر کہانیوں میں اندرونی سفر کی جہات مختلف وسیلوں سے روشن ہوتی ہیں ذہن میں یک بہ یک کوئی سوال پیدا ہو جاتا ہے، کوئی وہم سر اٹھاتا ہے، شک یا وسوسہ آ گھیرتا ہے یا پرچھائیاں تیرتی ہیں یا ذہن دھند سے اٹ جاتا ہے، یا پھر ایک کے بعد ایک یادیں، تصویریں، واقعات کی کڑیاں یا کیفیتوں کے نقوش ذہن میں بلبلوں کی طرح ابھرتے اور

* سفیر حیدر، استاد، شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی، لاہور۔

> تحلیل ہوتے ہیں یہ سب سوچنے اور مسلسل سوچنے کا لازمہ ہے انتظار حسین کی اس آسیبی کیفیت یا پراسراریت کی طرح طرح سے توضیح کی گئی ہے اور بعض جگہ لوگوں نے دلچسپ نتائج نکالے ہیں خود انتظار حسین کے نزدیک سوچنا ایک ڈراؤنا عمل ہے، جس میں وہ کافکا کے ہمسفر ہیں۔ ۲

ڈاکٹر سہیل احمد خاں کے خیال میں انتظار حسین کا درد کافکا کے درد سے جدا ہے اور کافکا کی صورت حال کو ہو بہو قبول نہیں کیا اور کایا کلپ کے موضوع کو اپنے تہذیبی ماضی اور اساطیر کے ساتھ منسلک کر دیا ہے۔ انتظار حسین کا افسانہ 'آخری آدمی' انسانوں کے بندر بن جانے کا تذکرہ کرتا ہے۔ کافکا کی کہانی ''قلبِ ماہیت'' اور اس افسانے میں بنیادی فرق یہ تہذیبی تناظر ہے اس کے ساتھ ساتھ ''آخری آدمی'' کا منظر نامہ جدید زندگی کا نہیں انسانوں کے رویے البتہ دائمی رویے ہیں جن کا جدید انسان بھی شکار ہے حرص، منافقت، جو انسان کو اشرف المخلوقات کے درجے سے گرا دیتے ہیں۔ انتظار حسین کا دوسرا افسانہ ''کایا کلپ'' مدافعتی روپ کے مستقل ہو جانے کی داستان بیان کرتا ہے۔ کافکا کی کہانی کا منظر نامہ جدید زندگی سے ماخوذ ہے اور اسی عام زندگی سے ایک غیر متوقع کیفیت پیدا ہو کر تمام زندگی کو بے ڈھنگا بنا دیتی ہے۔ ۳

انتظار حسین کے افسانہ ''ہمسفر'' میں 'وہ' کا شش و پنج، قوت فیصلہ کی عدم موجودگی بے چارگی کا احساس، خوف اور پچھتاوا کی پیشکش کا انداز کافکائیت کا رنگ لیے ہوئے ہے۔ اس خوبصورت افسانہ میں 'وہ' غلط بس میں سوار ہو جاتا ہے۔ '' زندگی میں بار ہا ایسا ہوتا ہے کہ انسان غلط راستے پر پڑ جائے یا غلط بس میں سوار ہو جائے تو پھر لاکھ اترنے کی کوشش کرے مگر بس چلتی رہتی ہے''۔ 'وہ' بار ہا ارادہ کرتا ہے کہ اگلے سٹاپ پر اتر جائے گا اور صحیح بس پکڑے گا لیکن اس کے اسی ادھیڑ بن میں تمام سٹاپ گزرتے جاتے ہیں واپسی کی امید اس وقت دم توڑنے لگتی ہے جب وہ سوچتا ہے کہ وہ کہاں جا رہا ہے اور پوچھتا ہے:

> کیوں بھئی واپس جانے والی بس ملے گی؟ ملے نہ ملے ایسا ہی ہے وقت تو ختم ہو گیا تو وقت ختم ہو گیا ہے؟ اس کا دل بیٹھنے لگا۔ پھر رفتہ رفتہ اسے ایک خوف نے آ لیا اور جب اگلے سٹاپ پر بس رکی تو اس نے ہمت باندھی کہ ثقہ شخص کے پیچھے پیچھے وہ بھی اتر جائے اور وہاں کھڑے ہو کر واپس چلنے والی بس کا انتظار کرے باہر اندھیرا ہی اندھیرا تھا اور عمارتیں درختوں کی طرح خاموش کھڑی تھیں اس نے جھجک کر سر اندر کر لیا۔ ۴

بعد ازاں وہ اپنے آپ کو یہ سوچ کر مطمئن کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ بس کوئی غلط نہیں ہوتی بسوں کے تو راستے اور ٹرمینس مقرر ہیں سب بسیں اپنے اپنے راستوں پر رواں دواں ہیں غلط اور صحیح مسافر ہوتے ہیں۔ بلراج کومل کے خیال میں 'ٹرمینس'' بہت بڑا سوال ہے اور بس کے غلط یا ٹھیک ہونے کا انحصار لمحہ انتخاب پر ہے کیونکہ لمحہ انتخاب ہی جو ہر وجود ہے۔ کافکا کے یہاں بند دروازے اور گمشدہ راستے کا نوحہ بار بار ملتا ہے کہ اگر ایک بار زندگی بھول بھلیوں کی نذر ہو جائے تو اس الجھاوے سے نکلنا ناممکن ہے یوں مقصد تو ہوتا ہے راستہ نہیں ہوتا۔ صورت حال کا یہ جبر اور اس کے بطن سے پیدا شدہ خوف، انتظار حسین کے اکثر افسانوں کا بنیادی محرک ہے۔ آدمی گرتا ایک لمحے میں ہے اور سنبھلنے میں (اگر سنبھل پائے تو) کئی برس بیت جاتے ہیں۔ مدتوں بے یقینی کے صحرا میں شک کی ریت پھانکتا رہتا ہے۔ حضرت موسیٰ کے حواری'' چلتے چلتے ایک صحرا میں جا نکلے وہاں ایسے پھنسے کہ چالیس برس تک اسی صحرا میں بھٹکتے رہے، نکلنے کا راستہ نہیں مل پاتا تھا'' اور ''کشتی'' میں تو صورت حال اور بھی گھمبیر ہے:

> ہمسفر و برکت کی جگہ کہاں ہے؟ ہم گہرے پانیوں میں ہیں اور کوئی یہ بتانے والا نہیں کہ خشکی کہاں ہے اور برکت کی جگہ کونسی ہے ہاں اگر نوح ہمارے بیچ میں ہوتا تو۔۔۔۔۔۔؟
>
> ''نوح یہاں نہیں ہے''
>
> ''نہیں''
>
> سب نے خوف بھری نظروں سے ایک دوسرے دیکھا۔ ۵

یہاں کافکائی شدت کا حامل احساس عدم تحفظ نمایاں ہے۔ کہ تاریک گہرے پانیوں میں زندگی کی ناؤ ڈولتی رہتی ہے اور پھر ڈوب جاتی ہے لیکن تنکے کا سہارا نہیں ملتا۔ زندگی دیکھتے دیکھتے بے امان ہو جاتی ہے۔ رفتہ رفتہ یہ احساس پختہ ہونے لگتا ہے کہ:

> ''شفا اپنی تقدیر ہی میں نہ تھی''
>
> مچھلی تو کہیں دکھائی نہیں دے رہی۔ مترو اسے ڈھونڈو اسی کے بال سے تو ہم بندھے ہوئے ہیں۔ سب نے باہر دور تک دیکھا بس لہراتی رسی دکھائی پڑی مچھلی کہیں نہیں تھی۔
>
> ''مترو! رسی تو ہے کہ سانپ سمان ناؤ کے چاروں اور لہرا رہی ہے پر مچھلی نہیں ہے''
>
> ''یہ تو بہت چنتا کی بات ہے''

سو چنتا نے انہیں گھیرا اور سندیہہ نے آن پکڑا، دور دور کی بات دھیان میں آئی پر گھُتی نہ

کھلی۔ ناؤ ڈول رہی تھی اور چاروں اور جل کی دھارا گرج رہی تھی۔ ۶

انتظار حسین کے افسانہ ''برہمن بکرا'' میں کافکائیت کی جزو لازم لاعلاج دائمی نارسائی کی تصویر اس وقت سامنے آتی ہے جب:

ایک ایک کر کے سارے اگلے جنم اس کے دھیان میں ایک دم سے پھر گئے جس جنم کو دھیان میں لایا اسے دکھ بھرا پایا۔ ان گنت جنم، ان گنت دکھ، جیسے یہ جنم چکر نہ ہو دکھوں کی مالا ہو اس نے درد کے ساتھ کہا ''ہے رام سکھ کونسی جون میں ہے''۔ ۷

کہیں آگے پٹڑی اکھڑی ہوئی ہے اور ریل گاڑی میں بے حس و حرکت بیٹھے ہوئے آدمی سائے دکھائی پڑتے ہیں۔

بابو صاحب گاڑی کی کوئی خبر؟

''ابھی تک تو کوئی خبر نہیں ہے''

''کوئی امید؟''

''کہا نہیں جا سکتا'' ۸

چیلیں کا اختتامیہ بھی کافکائی مردہ امکانوں کے خوف سے عبارت ہے۔

''پھر آگے چلیں۔ یہاں سے تو نکلیں''

''آگے؟ اپنیاس نے تجویز پیش کرنے والے رفیق کر تعجب سے دیکھا''۔

''کیا تجھے یاد نہیں کہ پولیس کے بچھڑے ہوئے رفیق نے ہمیں آگے کے سفر سے خبردار کیا تھا کہ آگے لمبی گردنوں والی بلائیں کہ کسی جہاز کو خیریت سے نہیں گزرنے دیتیں''۔

''یہ تو بہت مشکل ہے'' تجویز پیش کرنے والا رفیق مخمصے میں پڑ گیا۔

واپس بھی نہیں جا سکتے آگے جانے کا راستہ بھی بند ہے۔ پھر؟

''پھر؟'' وہ سب ایک دوسرے کا منہ تکنے لگے''۔ ۹

کافکا کی طرح ''بند دروازہ'' یا ''اندھی گلی'' انتظار حسین کے طرز احساس کا بھی بنیادی عنصر ہے۔ اچانک رستے میں دیوار آن کھڑی ہوتی ہے لمبی، چوڑی ناقابل عبور دیوار۔ مسافر ایک دوسرے کا منہ تکنے لگتے ہیں اور رنج کھینچنا ان کے لیے ناقابل گریز تقدیر ہے۔ ان کا ناول آگے سمندر ہے بھی اسی طرح کا انتباہ ہے۔

انتظار حسین کے افسانہ ''دیوار'' میں لاحاصلی، تجسس اور تحیر کی فضا ہے۔ دیوار کی

دوسری جانب کیا ہے یہ جاننا سب رفیقوں کی اولین ترجیح بن چکا ہے جو بھی دیوار پر چڑھتا ہے قہقہہ لگاتا ہے اور دوسری طرف اتر جاتا ہے۔ یہ شوق فضول کی بھینٹ چڑھ جانے والوں کی کہانی ہے۔ دیوار کے دوسری جانب جاننے کے لیے کچھ بھی نہیں ہے لیکن چونکہ وہ نظروں سے اوجھل ہے اس لیے قیمتی ہے، خوبصورت ہے بھید ہے اور بھید بھی پرکشش! یہ نامعلوم کی کشش کی نفسیاتی کیفیت ہے اور اس کا عبرت ناک انجام لاحاصلی کی آخری تھکن سے عبارت ہے پر وجود پر شوق فضول کے جبر اور اس کی زد میں آئے ہوئے انسان کی بے بسی ہے کہ کوئی تدبیر اور احتیاط کارگر ثابت نہیں ہوتی۔ رسے کے ساتھ خود کو باندھ کر دیوار سے پرے جھانکنے والے محتاط شخص 'مندریس' کا آدھا دھڑ ادھر پڑا ہے اور آدھا دیوار کے اس طرف۔

کامیو نے کافکا کے فن کو موجودیاتی لایعنیت سے تعبیر کیا ہے۔ ''مقدمہ'' کا جوزف ہو یا قلعہ کا زمین پیمانہ، یا قانون کی دہلیز پر بیٹھا آدمی، سب کے شام و سحر لایعنی صورت حال کے دائرے میں جکڑے ہوئے ہیں۔ اس جان لیوا لایعنیت اور جبرِ مسلسل کے عذاب کو انتظار حسین نے تمثیلی رمزیہ انداز میں ''رات'' اور ''وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے'' میں بیان کیا ہے۔ ''رات'' کے آغاز میں عامل اور اس کے ہمزاد کی کہانی سے سسی فس کی تمثیل یاد آتی ہے۔ اور یاجوج ماجوج دیوار چاٹنے کے کار بے کار کے چنگل سے نہیں نکل پاتے وہ شب بھر دیوار چاٹتے رہتے ہیں لیکن صبح پھر وہی دیوار اسی طرح ان کے سر پر کھڑی ہوتی ہے اور رفتہ رفتہ وہ اس خیال سے سے شدید اکتاہٹ کی زد میں آ جاتے ہیں کہ وہ پیدا ہی اس لیے ہوئے ہیں کہ دیوار کو چاٹتے رہیں۔ اور بالآخر موت ان کو چاٹ لے لیکن موت کی مسیحائی بھی مشکوک ہے کیونکہ یہ احساس ان کے رگ و پے میں ایک دہشت پھیلا دیتا ہے کہ وہ ازل سے یہ دیوار چاٹ رہے ہیں اور ابد تک یہ سلسلہ جاری رہے گا۔ یوں ان پر کھلتا ہے کہ ''یہ دیوار نہیں چکر ہے'' اور ''ہم تو دیوار کو نہ چاٹ سکے، دیوار نے ہمیں چاٹ لیا''۔

اسی طرح افسانہ ''وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے'' میں لایعنی اور لاحاصل مشقت کا ردعمل سامنے آتا ہے اور وہ اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ ''اس سے پہلے کہ وقت ہمیں چاٹ لے ہمیں چاہیے کہ دیوار کی طرف پشت کریں اور تھوڑا زندگی کو چکھیں''۔ یہاں بظاہر حق انتخاب نظر آتا ہے لیکن یہ فیصلہ خود فریب آزادی کے سوا کچھ نہیں کہ چاٹنا یاجوج ماجوج کا مقدر ہے وہ سد سکندری کو نہ

چاٹیں تو اپنا لہو چاٹیں گے۔

انتظار حسین کے افسانہ ''چیلیں'' میں پورے بدنصیب گروہ کی حال 'ٹرائیل' کے کردار جوزف K کے مماثل ہے وہ بھی اپنے جابر کی پہچان سے قاصر ہیں۔ انہوں نے چیلوں سے مقابلے کی ٹھانی لیکن پسپا ہو گئے کیونکہ وہ چیلیں تھیں اور چیلیں نہیں بھی تھیں۔

''۔۔۔۔وہ چیلیں تھیں لیکن ان کے چہرے آدمیوں والے تھے''

''آدمیوں والے؟'' پھر سب چونکے

آخر ایک رفیق بولا ''وہ کوئی بھی مخلوق ہو، ہم یہ پوچھتے ہیں کہ تیری تلوار کو کیا ہوا تھا''

اپنیاس نے تامل کیا۔ پھر کہا ''لڑنے والے کو پتا ہو کہ وہ کس سے لڑ رہا ہے تب وہ لڑتا ہے یہاں تو مجھے یہ پتا ہی نہیں چل رہا کہ یہ کونسی مخلوق ہے۔ [۱۰]

انتظار حسین کے دو اور بہترین افسانوں ''شہرِ افسوس'' اور ''وہ جو کھوئے گئے'' کی فضا میں بھی کافکائی مزاج کی جھلک نظر آتی ہے کردار اپنے ناموں سے محروم ہو چکے ہیں اور چار سو یاس اور نامرادی کے گہرے تاریک بادل چھائے ہوئے ہیں ''شہرِ افسوس'' شدید احساسِ جرم کی زمین پر تعمیر کیا گیا ہے۔ اس مکالماتی افسانے کی ایک ایک سطر دہشت، بدحواسی، وسوسے، دیوانگی اور درد سے بھری ہے۔

''اور یہ شخص کون ہے، جس کے منہ پر تھوکا گیا ہے''۔

اس شخص نے مجھے زہر بھری نظروں سے دیکھا اور کہا ''تو اسے نہیں پہچانتا؟''

''اے بدشکل آدمی، یہ تو ہے''۔

''میں'' میں سناٹے میں آ گیا۔ [۱۱]

کافکا کی زندگی اور تحریروں میں یہ احساس غالب ہے کہ شدید خواہش کے باوجود اس دنیا میں آنے کے بعد اس سے گریز ممکن نہیں۔ اور وہ ملاپ کی کوئی صورت نہیں نکال پاتا۔ اسی طرح انتظار حسین کے یہاں آخری آدمی اور زرد کتا اندرون ذات اور بیرون ذاتِ کے ماحول میں جاری ''کایا کلپ'' سے ناممکن گریز کی کہانیاں ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ شمیم حنفی، ہم سفروں کے درمیاں (نئی دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۲۰۰۵ء)، ۴۵۔

۲۔ گوپی چند نارنگ، مرتبہ، اردو افسانہ روایت اور مسائل (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء)، ۸۳۔

۳۔ سہیل احمد خاں، طرزیں (لاہور: قوسین، ۱۹۸۲ء)، ۶۰۔

۴۔ انتظار حسین، جنم کہانیاں (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)، ۲۷۳۔

۵۔ انتظار حسین، قصہ کہانیاں (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء)، ۱۷۴۔

۶۔ انتظار حسین، قصہ کہانیاں، ۱۷۵۔

۷۔ انتظار حسین، قصہ کہانیاں، ۵۰۴۔

۸۔ انتظار حسین، قصہ کہانیاں، ۵۳۳۔

۹۔ انتظار حسین، قصہ کہانیاں، ۵۶۰۔

۱۰۔ انتظار حسین، قصہ کہانیاں، ۵۹۹۔

۱۱۔ انتظار حسین، قصہ کہانیاں، ۳۸۸۔

مآخذ

حسین، انتظار، جنم کہانیاں۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔

حسین، انتظار، قصہ کہانیاں۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء۔

حنفی، شمیم۔ ہم سفروں کے درمیاں۔ نئی دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۲۰۰۵ء۔

خاں، سہیل احمد۔ طرزیں۔ لاہور: قوسین، ۱۹۸۲ء۔

نارنگ، گوپی چند۔ مرتبہ اردو افسانہ روایت اور مسائل۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء۔

بنیاد جلد دوم شمارہ:۱، ۲۰۱۱ء

رابعہ ظفر*

علی عباس حسینی کے خطوط
بنام محمد طفیل: تحقیق و تدوین مع حواشی

کسی بھی شخصیت کے مزاج، افکار، نظریات اور میلانات کی تفہیم میں خطوط اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ مکاتیب، فرد کی زندگی کے کئی نہاں گوشوں کو عیاں کرتے ہیں۔ مکتوب، مکتوب نگار اور مکتوب الیہ کے درمیان تو یقیناً رابطے کا ذریعہ ہیں لیکن جب مکاتیب علمی و ادبی شخصیات کے ہوں تو یہ بات بھی یقینی ہے کہ ان سے بہت سا تاریخی، علمی، ادبی اور سوانحی مواد میسر آ جائے کیونکہ مکتوب نگار بلا خوف اپنے احساسات و تاثرات آشکار کر دیتا ہے۔ جس سے اس کی زندگی کا حقیقی نقشہ ہمارے سامنے آتا ہے چونکہ مکتوب نگار کے ذہن میں خط کے شائع ہونے کا خدشہ نہیں ہوتا اس لیے خط لکھتے ہوئے وہ کسی بھی پابندی سے بچا رہتا ہے اور اس کی شخصیت ویسے ہی سامنے آتی ہے جیسا کہ وہ ہے۔

یہ غیر مطبوعہ خطوط جن کی تحقیق و تدوین کی گئی ہے اردو کے مشہور افسانہ نگار علی عباس حسینی کے ہیں جو کسی تعارف کے محتاج نہیں۔ علی عباس حسینی کے یہ ۴۹ خطوط گورنمنٹ کالج یونیورسٹی لائبریری لاہور کے ذخیرۂ نقوش میں موجود ہیں جو مدیر نقوش محمد طفیل کے نام لکھے گئے اور ان کے صاحبزادے جاوید طفیل نے گورنمنٹ کالج کو بطور عطیہ دے دیے ہیں۔

علی عباس حسینی نے نقوش میں اپنی تصنیفات کی اشاعت کی غرض سے خطوط لکھے۔ نقوش

---

* رابعہ ظفر، پنجاب کالج آف کامرس، لاہور۔

میں کوئی بھی تحریر شائع کرنے کی غرض سے بھیجنے کا ذکر، اس تحریر کا تعارف اور بعض خطوط میں معاوضہ طے کرنے کا ذکر ہے۔ اسی طرح اشاعت کے لیے کچھ نہ بھیج سکنے اور دیر سے خط کا جواب دینے کے سلسلے میں معذرت بھی ان خطوط میں شامل ہے۔ اس کے ساتھ ہی نقوش کے نئے شمارے کے لیے استفسار اور نقوش میں شائع ہونے والی تحریروں پر تنقید بھی ان خطوط کا حصہ ہے۔ ایسی معلومات سے جہاں علی عباس حسینی کے مزاج کا اندازہ ہوتا ہے، وہاں ان کی نظر میں ان کی اپنی تحریروں کی اہمیت کا تعین بھی ہوتا ہے اور دوسرے مصنفین کی تحریروں کے بارے میں ان کی آرا کا بھی پتا چلتا ہے۔ ذیل میں ان خطوط کا تعارف اور اہمیت بیان کرتے ہوئے جو اقتباسات درج کیے ہیں ان کے حوالے ساتھ ہی لکھ دیے ہیں تاکہ متن پر لکھے گئے حواشی میں ضم ہو کر انھیں گراں بار نہ کریں نیز علی عباس حسینی کے خطوط سے جو اقتباسات درج کیے ہیں۔ ان کے شروع میں خط کی تاریخ لکھ دی ہے ان کے آخر میں کوئی حوالہ نہیں درج ہے کیونکہ یہ اُنھی غیر مطبوعہ خطوط کے اقتباسات ہیں۔

یہ بات تو طے ہے کہ خطوط لکھنے کا مقصد نقوش میں مواد کی اشاعت تھی لیکن اسی کی بدولت علی عباس حسینی کے مدیر نقوش محمد طفیل سے بہترین طرز پر تعلقات استوار ہوئے۔ ستمبر ۱۹۶۷ کے نقوش میں علی عباس حسینی کا خط شائع کرتے ہوئے محمد طفیل لکھتے ہیں:

> دوسرا خط علی عباس حسینی کا ہے۔ وہ بھی کنکھیوں سے پڑھ ڈالیں بعض لوگ ایسے ہوتے ہیں جن کا نام معقولیت سے ناک میں دم رہتا ہے۔ ان کی معقولیت سے ناک میں دم رہتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ انسان میں تھوڑا سا گھٹیا پن ضرور ہونا چاہیے۔ اگر آپ کو گھٹیا پن کا لفظ کھلے تو اس کی جگہ ''انسانی پن'' کا لفظ رکھ لیجیے۔ (نقوش، ۱۰۸، ستمبر ۱۹۶۷ص:۶۱۳)

خطوط کو شخصیت کا آئینہ کہا جاتا ہے۔ کسی بھی شخصیت کے نہاں گوشوں تک رسائی خطوط کے ذریعے ہوسکتی ہے۔ خلیق انجم لکھتے ہیں:

> دنیا کے بہترین مکتوب نگار عام طور سے وہی لوگ ہوئے ہیں جو زندگی کے تپتے ہوئے ریگزاروں پر سینے کے بل چلتے ہیں اور ان کے خطوط اس سفر کی روداد ہیں۔
> (خلیق انجم، مرتبہ، غالب کے خطوط، جلد اوّل، نئی دہلی، ۱۹۹۳ء، ص:۱۲۴)

علی عباس حسینی کے یہ خطوط نومبر ۵۱ء سے اگست ۶۸ء تک کے درمیانی عرصے کے ہیں۔ یہ خطوط ۵۹ وزیر گنج لکھنؤ سے لکھے گئے۔ ان میں سے صرف ایک خط بنارس سے دوران سفر

لکھا گیا اور ایک نئی دہلی سے لکھا گیا۔ ان خطوط کا بڑا موضوع رسالہ نقوش اور محمد طفیل ہے۔

نقوش میں شامل ایک سمپوزیم میں علی عباس حسینی کے حوالے سے تنقید کی گئی تو علی عباس حسینی اس حوالے سے انکسار اور عاجزی سے ۱۹ جنوری ۵۴ء کے خط میں لکھتے ہیں:

> خدا کا شکر ہے کہ میں برخود غلط لوگوں میں سے نہیں ہوں۔ مجھے خود اس کا احساس ہے کہ میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں اسے میں اس طرح نہ کہہ سکا جس طرح دل چاہتا تھا۔ اسی احساس نے مجھے اس قدر کوتاہ قلم بنا رکھا ہے میں خود بھی نہ تو اپنے کو عالم سمجھتا ہوں اور نہ بڑا فنکار۔ یہ آپ ہی احباب زبردستی لکھوا لیتے ہیں۔

علی عباس حسینی کے حوالے سے کہا جاتا ہے کہ وہ کاہلی اور سستی کا شکار تھے۔ ۲۴ نومبر ۵۹ء کو لکھے گئے خط میں وہ خود اپنے بارے لکھتے ہیں:

> دماغی سستی کا حال اسی سے سمجھ لیجیے کہ ۱۶ نومبر کا لکھا ہوا افسانہ لفافے میں یونہی رکھا ہے اور ''صاحب'' پر ڈیڑھ صفحہ لکھنے میں پورا ایک ہفتہ صرف ہو گیا۔ کبھی ڈیڑھ سطریں لکھیں تو کبھی دو۔ کبھی یہی سوچنے میں پورا دن گزار دیا کہ اب جو لکھنے بیٹھوں گا تو تمام کر کے ہی دم لوں گا مگر ہر بات کے لیے وقت مقرر ہے۔ وہ وقت مقررہ آج کی صبح تھی۔

علی عباس حسینی مذہب کی طرف مائل تھے۔ قرآن پاک کی باقاعدہ تلاوت کرتے تھے اور ان مسائل سے آگاہی کے لیے طفیل صاحب سے بعض کتب کی فرمائش بھی کرتے رہتے تھے جس کا ذکر ان خطوط میں آیا ہے۔ ۳۰ اگست ۶۰ء کے خط میں لکھتے ہیں:

> روزانہ تلاوت مع ترجمہ و تفسیر کرتا ہوں۔ چاہتا ہوں کہ آپ بھی اس کارِ ثواب میں کسی حد تک شریک ہو جائیں۔ اس لیے عبداللہ یوسف علی نے جو کلام مجید کا ترجمہ انگریزی زبان میں کیا ہے اور جسے شیخ محمد اشرف کشمیری بازار لاہور نے شائع کیا، اس کی ایک جلد بھیج کر مجھے ممنون فرمائیے۔ مجھے یقین ہے کہ آپ کے کاروبار میں اس سے بڑی برکت ہوگی۔

علی عباس حسینی عجلت میں مضمون یا افسانہ لکھنے سے احتراز کرتے تھے کیونکہ وہ مطمئن نہ ہوتے تھے انہیں اپنی بڑائی کا بھی احساس تھا۔ ۲۳ ستمبر ۶۰ء کے خط میں لکھتے ہیں:

> فسانہ نگاری پر میں کوئی سطحی طرح کا چلتا ہوا مضمون نہیں لکھنا چاہتا۔ میں نے چالیس برس اس فن کی زلفوں کے سنوارنے میں صرف کیے ہیں اور مولانا حالی کے لفظوں میں ''ہم نے سب کا کلام دیکھا ہے''۔ کہنے کا بھی ایک حد تک میں حق رکھتا ہوں۔ اس لیے کوئی سرسری سی چیز لکھ کر

اپنا بھرم نہیں کھونا چاہتا اور ڈٹ کر پوری توجہ سے کچھ لکھنا اس وقت ناممکن ہے۔ اس لیے اب کے معاف کر دیجیے۔

علی عباس حسینی قلبی بیماری کا شکار ہو گئے تھے۔ ان خطوط میں بڑھاپے کا ذکر جا بجا ملتا ہے۔ ''میں سرعت سے بوڑھا ہوتا جا رہا ہوں۔ اس لیے کہ اب اس کا احساس ہونے لگا ہے۔

A man is as old as he feels and a woman is as old as she looks.

اور یہاں قدرے پوپلے، ریش سفید والے چہرے نے غازہ اور لپ اسٹک کے لیے میدان تنگ کر رکھا ہے۔ اس لیے یہ بوڑھا بالا تو بن سکتا ہے مگر ''نگار رعنا'' نہیں''۔

ایک خط جو کہ ۱۲ جون کو لکھا گیا اس میں بھی بیماری کا ذکر ہے اور آخری وقت تک لکھنے کا شوق اس خط سے واضح ہوتا ہے:

سچ جانیے میں اب چھوٹی ہوئی آتش بازی کے مثل ہوں۔ قویٰ مضمحل ہو گئے ہیں، بچنے کا نشان نہیں ملتا..... البتہ کبھی کبھی یہ خیال ضرور ہوتا ہے کہ اس گرتے ہوئے مکان سے جو کچھ کھینچ کر باہر نکال سکوا سے جلدی جلدی کسی فنکاری کے بغیر گھسیٹ کر باہر پھینک دو۔''

محمد طفیل کے اصرار پر نقوش کے لیے کچھ لکھ بھیجا تو اور یکم اگست ۶۸ء کے خط میں لکھتے ہیں:

اچھا میاں! تو لو تم ہی بھگتو گے۔ ایک کرم خوردہ کو جب چما چم چمکتے ہوؤں کے ساتھ رکھو گے تو لوگ تمہاری ہی سلیقہ مندی کو ہنسیں گے۔ مجھے کیا، میں تو گور میں پاؤں لٹکائے بیٹھا ہوں۔ آج نہیں تو کل سہی! مجھے کوئی افسانہ نویسوں میں گنے تو کیا نہ گنے تو کیا۔ زندگی میں میاں غالب شعرائے ہند میں کس گنتی شمار میں تھے؟ مگر اب لوگ ان کا نام لینے سے پہلے ''یا استاد'' کہتے ہیں اور ان کے دیوان کو ہندوستان کی الہامی کتابوں میں شمار کرتے ہیں۔ پوچھو تمہاری اس پرسش سے غالب کی سڑی گلی ہڈیوں کو کیا نفع پہنچا کون سا انعام ملا۔

یہ خط آخری ہے اس میں انہوں نے اس رویے کا اظہار کیا جو ادیبوں کے ساتھ روا رکھا جاتا ہے۔

۱۵ مئی ۱۹۶۱ء کے ایک خط سے ان کی حسِ مزاح کا پتا چلتا ہے:

نقوش کے تازہ ترین نمبر کے ایک ادارتی نوٹ سے معلوم ہوا ہے کہ آپ نصیب دشمناں کچھ

ماندے ہو گئے ہیں اور بیماری کے طور و تیور وہی ہیں جو جنابوں اور صاحبوں کے لیے مخصوص ہیں۔ ہم ان دونوں خطابات کو آپ کے لیے پہلے ہی سے تسلیم کیے بیٹھے ہیں۔ پھر اس قدر شدید اصرار سے اسے منوانے کی کوشش کیوں؟ خیر یہ مسخری بیماریاں تو انسان کے ساتھ تھوڑی بہت لگی ہی رہتی ہیں۔

علی عباس حسینی جب اپنی کوئی تحریر شائع کرنے کی غرض سے نقوش کو بھیجتے تو اس کے تعارف کے ساتھ دعوے بھی کرتے ہیں۔ علی عباس حسینی نے ایک خط میں کہا:

''میں نے اپنا ناول ''حکیم بانا'' مکمل کر لیا ہے۔ اردو ادب میں حاجی بغلول، خوجی، عمرو عیار قسم کے ایک کردار کا اضافہ ہے''۔

ان خطوط میں کچھ ایسے خطوط بھی ہیں جن سے علی عباس حسینی کے ادب کے حوالے سے نظریات واضح ہوتے ہیں۔ یہ نظریات اصناف ادب کے حوالے سے بھی ہیں اور ادبی شخصیات کے حوالے سے بھی۔ کہیں تنقیدی نظریات بھی واضح ہوتے ہیں۔ اس طرح ان خطوط سے ادب کے حوالے سے جو معلومات فراہم ہوتی ہیں وہ ادب میں اضافے کا باعث بنتی ہیں۔ دوسری طرف یہ تمام مکتوبات اردو ادب کے باب میں ہر لحاظ سے اضافہ ہیں۔

ادبی نوعیت کے خطوط کی اہمیت کے حوالے سے شمیم جہاں لکھتی ہیں:

ادبی نوعیت کے خطوط اپنے اسلوب، دلکش فنکارانہ انداز تحریر اور ادبی مواد کی وجہ سے ادب میں خاص مقام پاتے ہیں اور مکتوب نگار کے عہد کے ادبا، شعرا اور دانشوروں سے اس کے تعلق کو ظاہر کرتے ہیں۔ مکتوب نگار کی علمی، ادبی سرگرمیاں، ادبی معیار اور مرتبہ، ادب سے اس کی دلچسپی کا اظہار ان خطوط کے ذریعے بخوبی ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ چوں کہ ان خطوط میں علمی بحثیں، ناقدانہ گفتگو، معاصرین، ادبا و شعرا کے کلام اور تخلیقات پر اظہار خیال کیا جاتا ہے۔ اس لیے ان خطوط میں ایسے ادبی و علمی حقائق کا انکشاف ہوتا ہے اور ایسی معلومات فراہم ہوتی ہیں جو کسی تخلیق سے ممکن نہیں اور اپنی ادبی اہمیت کی بنا پر خطوط ادب کا حصہ بن جاتے ہیں۔ (شمیم جہاں، مرتبہ خطوط مالک رام، دہلی، جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۹۷ء ص:۴۱)

ادب کے حوالے سے تنقیدی اور تجزیاتی نکتہ نظر کی وضاحت ان مثالوں سے ہوتی ہے۔ علی عباس حسینی اردو افسانے کے حوالے سے پرامید تھے۔ نوجوان افسانہ نگاروں کو وہ پرانے موضوعات رد کرنے اور نئے موضوعات لا کر افسانے میں جدت پیدا کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔

ان کے ایک خط محررہ ۳۰ اگست ۶۰ء میں ان کے نظریات کی وضاحت ملتی ہے:

اردو افسانے کو جس بلندی تک میرے ہم عصر لے گئے تھے نوجوان لکھنے والے ابھی تک وہاں نہیں پہنچے ہیں اور اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ انہوں نے اس فن کو بہت آسان سمجھ لیا ہے اور وہ مغربی و مشرقی ادیبوں کے شاہکاروں کا مطالعہ نہیں کرتے اور اگر کرتے ہیں تو سرقہ پر اتر آتے ہیں۔ ورنہ یوں میرا یقین ہے کہ ہم خواہ دوسرے شعبہ ہائے ادب میں مغربی ممالک سے پیچھے ہوں مگر جہاں تک فسانوں کا تعلق ہے ہم اعلیٰ سے اعلیٰ مہذب ممالک کے مقابل ہیں اور کوئی وجہ نہیں کہ ہم اس کے وقتی جمود سے گھبرا کر اس کے مستقبل سے مایوس ہو جائیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہمارے فسانوں میں جن موضوعات پر اب تک زور دیا جا رہا تھا، وہ فرسودہ سے ہو گئے ہیں۔ ہم جنس کی کشش کو کافی اچھال چکے، ہم سرمایہ و مزدور کی جنگ کو سر بازار لا چکے، ہم فاشستیت کو کافی کوس چکے، ہم اشتمالیت کی کافی تبلیغ کر چکے، اب ضرورت ہے خود اپنے ملک کی ترقی میں حصہ لینے کی، ہر مزدور، ہر کسان، ہر محنت کش میں حوصلہ پیدا کرنے کی، نفرت، حسد، بغض و کینہ کی جگہ محبت و اخوت و مروت و سخاوت پھیلانے کی اور حب الوطنی کے ساتھ ساتھ ایک ایسا مشترکہ جذبہ انسانیت بیدار کرنے کی جو ہمیں عالمی جنگ سے محفوظ کر کے نسل انسانی کی بقا کا ضامن بن جائے۔ اردو ادیب ہمیشہ سے بین الاقوامیت کے حامی رہے۔ آیندہ نسل کا فرض ہے کہ وہ اپنے قلم سے اس مسئلے میں تلوار کا کام لے۔

ادبی شخصیات اور ان کی تصانیف کے حوالے سے علی عباس حسینی کے نظریات بھی معلوم ہوتے ہیں۔ فراق گورکھ پوری کی کتاب *اندازے*، کلیم الدین احمد کے حوالے سے اپنے نظریات اور قرۃ العین حیدر کے حوالے سے جو تنقید ملتی ہے وہ درج ذیل ہے۔

۵ مارچ ۵۹ء کے خط میں علی عباس حسینی لکھتے ہیں:

آج ''اندازے'' بھی ختم کیا ہے۔ حق یہ ہے کہ مصحفی، ذوق و حالی پر ان کے مضامین اردو ادب میں مستقل افسانے ہیں۔ جس طرح فراق نے ان تینوں شعراء کو دیکھا، سمجھا اور پیش کیا وہ اردو میں بالکل نیا ہے۔

۱۶ اگست ۱۹۶۱ء کے خط میں اپنے ایک مضمون ''عظیم بہ زبان کلیم'' کے حوالے سے اور کلیم الدین احمد سے اپنے تعلق کے بارے میں لکھتے ہیں:

یہ مجھے کلیم سے کوئی پرخاش نہیں۔ جواب میں ان کی بزرگ داشت کا خیال رکھا گیا ہے اور جو

کچھ کہا گیا ہے وہ سخن گسترانہ ہے۔ عجب نہیں کہ نوجوانوں کو اس کے مطالعے سے شعر سمجھنے کا سلیقہ آئے۔

قرۃ العین حیدر کے حوالے سے ۹ جولائی ۶۶ء کے خط میں لکھتے ہیں:

ابھی صرف منٹو اور قرۃ العین حیدر کی کہانیاں پڑھیں۔ آخر الذکر بہت پسند آئی۔ یلدرم کی یہ بیٹی اگر ''پدر نتواند.....'' کا مصداق بن رہی ہے۔ خدا کرے وہ بمبئی میں رہنے کے باعث سستی شہرت کا شکار نہ ہو جائے۔

علی عباس حسینی باقاعدگی اور مستعدی سے خط کا جواب نہیں دیتے تھے بلکہ اس سلسلے میں معذرت کر لیتے تھے۔

نقوش کے خاص نمبروں کی تعریف میں علی عباس حسینی نے اپنے خیالات کا اظہار بھی خطوط میں کیا۔ علی عباس حسینی نے ۱۱ فروری ۵۹ء کو لکھے گئے خط میں طنز و مزاح نمبر کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

نقوش کا طنز و مزاح نمبر ملا۔ آپ کے ہر خاص نمبر کی طرح یہ بھی تعریف سے مستغنی ہے۔ مضامین، ترتیب، کارٹون، طباعت، حجم ہر ایک اپنی اپنی جگہ یگانہ ہے۔ حقیقتاً *نقوش* کے خاص نمبر جادۂ ادب میں سنگ میل ہی نہیں بلکہ منزل کا مقام رکھتے ہیں۔ میری طرف سے دلی مبارک باد قبول کیجیے۔

شوکت نمبر کے حوالے سے اس طرح علی عباس حسینی ۲۲ جنوری ۱۹۶۳ء کے خط میں لکھتے ہیں:

شوکت نمبر بہت پسند آیا اگر آپ میرے متعلق ایسا ہی نمبر نکالنے کا وعدہ کریں تو میں جلد سے جلد مر کے دکھا دوں۔

غرض یہ کہ علمی و ادبی حوالے سے ان خطوط کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ یہ خطوط جہاں علی عباس حسینی کی شخصیت کا تعارف پیش کرتے ہیں وہاں معاصر ادبی صورت حال کا منظر نامہ بھی پیش کرتے ہیں۔

علی عباس حسینی کے ان خطوط کی ترتیب و تدوین کے دوران جو طریق اختیار کیا گیا ہے ذیل میں اس کی وضاحت ملاحظہ کیجیے:

علی عباس حسینی کی املا:

ہر دور میں زبان میں تبدیلیاں رونما ہوتی رہی ہیں۔ تلفظ اور املا میں اختلاف اس تبدیلی کی بنیادی وجہ ہے۔ مختاراتِ املائی کے تحت کسی مصنف یا شاعر نے قدیم املا کو اپنایا، کسی نے رائج، کسی نے غلط العام اور کسی نے غلط املا کو۔ زیرِ نظر افسانہ نگار کے خطوط میں ایک صورت ایسی بھی نظر آتی ہے جہاں چند الفاظ رائج، چند غلط، چند غلط العام اور چند درست املا کے تحت لکھ گئے ہیں یعنی ملا جلا انداز بھی ملتا ہے۔ الفاظ کو ملا کر لکھنے کا رجحان، علی عباس حسینی کے خطوط میں بہت کم ملتا ہے لیکن ہے ضرور مثلاً:

اس کی، اس کے، اس لیے، بے چینی، سن کر، لکھ کر، بھیج دی، دے دیتا، مبارک باد، بھیج دیجیے اور اس قدر جیسے الفاظ ملا کر لکھتے ہیں جنہیں منفصل کر دیا گیا ہے۔

چاہیے، لیے، دیے، کیے، لیجیے میں ''ے'' اور ''ی'' دونوں کا استعمال کرتے ہیں۔ کہیں کہیں ''لیے'' کے لیے صرف ''ے'' کا استعمال بھی ملتا ہے اسے درست کے مطابق کر دیا گیا ہے۔

فرمایئے: اس لفظ کو علی عباسی حسینی نے بغیر ''ی'' کے ''فرمائے'' لکھا ہے جسے درست کے مطابق کر دیا گیا ہے۔

''ذ'' اور ''ز'' کا فرق: لفظ ''گذشتہ'' کو ''گزشتہ'' اور ''گذشتہ'' دونوں صورتوں میں لکھتے ہیں اسے درست صورت دے دی گئی ہے۔

علی عباس حسینی شوشوں کا استعمال بھی باقاعدگی سے نہیں کرتے۔

''گنجایش'' اور ''فرمایش'' جیسے الفاظ درست طور پر لکھتے ہیں۔

الف پر ختم ہونے والے لفظ کو ہائے مختفی کے ساتھ لکھا ہے۔ لفظ ''پتا'' کو ہر جگہ ''پتہ'' لکھا ہے۔ اس طرح ڈھا کا کو ڈھاکہ لکھا ہے۔

''یہ'' لکھتے ہوئے ''ہ'' کا اضافہ کرتے ہوئے ''یہہ'' لکھا ہے جسے درست صورت دے دی گئی ہے۔ املا اور تلفظ کے حوالے سے قرۃ العین کا نام ''قراۃ العین'' الف کے اضافے سے لکھا ہے۔

''انشاءاللہ'' اور ''ماشااللہ'' جیسے الفاظ کہیں درست صورت میں ملتے ہیں اور کہیں انشا

آہ، ماشاالآہ کی صورت میں ملتے ہیں انہیں بھی رائج کے مطابق کر دیا گیا ہے۔

اوقاف کا استعمال:

علی عباس حسینی نے اوقاف کا استعمال باقاعدگی سے کیا ہے۔ ضرورت کے مطابق علامت ندائیہ، فجائیہ اور سوالیہ نشان کا استعمال کرتے ہیں۔ جبکہ لفظ ''اور'' لکھنے سے قبل بھی علامت ختمہ کا استعمال کرتے ہیں اور بعض خطوط میں دو علامتیں اکٹھی بھی استعمال کر دی ہیں۔ مثلاً علامت ختمہ، سکتہ اور فجائیہ کا استعمال ایک ساتھ بھی ملتا ہے جسے جملے کی ضرورت کے مطابق کر دیا گیا ہے۔

واوین کا استعمال بہت احتیاط سے کرتے ہیں کتابوں اور مضامین کے عنوانات اور اقتباسات یا اقوال پر التزام سے واوین کا استعمال کرتے ہیں اور جہاں بات کو فوقیت دینے کی ضرورت محسوس کرتے ہیں وہاں بھی واوین کا استعمال کرتے ہیں۔

القاب و آداب:

خطوط کے القاب و آداب سے معلوم ہوتا ہے کہ مکتوب نگار اور مکتوب الیہ کا آپس میں کیا تعلق ہے۔ علی عباس حسینی اپنے خطوط میں محمد طفیل کے لیے برادرم عزیز طفیل صاحب، مکرمی طفیل صاحب، تسلیم، مکرمی طفیل صاحب، عزیزم طفیل صاحب، محبی طفیل اور محبی تسلیم جیسے القاب و آداب کا استعمال کرتے ہیں۔ خط کے اختتام پر بندہ اخلاص علی عباس حسینی یا صرف علی عباس حسینی لکھتے ہیں۔

علی عباس حسینی محاوروں کا استعمال بھی اپنے خطوط میں کرتے ہیں اور محاورے بھی باقاعدہ واوین میں لکھتے ہیں۔

اکثر فارسی محاورے، مصرعے اور اشعار بھی استعمال کرتے ہیں۔ راقمہ نے ان کا ترجمہ حواشی میں دے دیا ہے۔

انگریزی الفاظ کی املا کو تبدیل نہیں کیا گیا اسے ہو بہو رکھا گیا ہے۔

علی عباس حسینی ہندسوں کا استعمال جہاں بھی کرتے ہیں زیادہ اردو میں ہی کرتے ہیں۔

علی عباس حسینی خطوط پر تاریخ لکھنا نہیں بھولتے صرف ایک خط میں سال درج نہیں باقی ان کے ہر خط پر تاریخ درج ہے۔

ان کے زیادہ خطوط پوسٹ کارڈ پر مشتمل ہیں اور لکھائی کافی چھوٹی ہے۔

علامات برائے تدوین:

بڑے قوسین [ ]:

ان مکاتیب میں جہاں جہاں بڑے قوسین ہیں وہ راقمہ نے درج ذیل ضرورت کے تحت لگائے ہیں۔

۱۔ جن خطوط پر تاریخیں درج نہیں ہیں ان پر تاریخیں درج کی گئیں اور وہ ان بڑے قوسین میں واضح کی گئی ہیں۔ ان تاریخوں کا تعین مختلف حوالوں اور داخلی شواہد کی بنا پر کیا گیا ہے۔

۲۔ کبھی عجلت میں یا روانی میں مکتوب نگار سے کوئی لفظ لکھنا رہ گیا تو اسے بڑے قوسین میں درج کر دیا گیا۔

۳۔ خط کے ختم ہونے کے بعد مکتوب نگار نے کوئی بات لکھی ہے اور اس کے مکرر لکھے جانے کی کوئی نشاندہی نہیں کی تو اس صورت میں اس کے شروع میں بڑے قوسین میں P.S لکھ دیا گیا ہے۔

پھول کا نشان *

خط اور پوسٹ کارڈ کے فرق کو واضح کرنے کے لیے پوسٹ کارڈ کے نمبر شمار کے ساتھ ستارے کی علامت لگا دی گئی ہے۔

ان الفاظ کے متن میں کوئی تبدیلی نہیں کی گئی۔ مکتوب نگار کی منشا کے مطابق ہر سطر کو اس کے عین جگہ پر رکھا گیا ہے۔

حواشی:

ان مکاتیب کے حواشی مکتوب نگار کے خطوط کے اختتام پر دیے گئے ہیں۔ حواشی میں کوشش کی گئی ہے کہ ہر تفصیل طلب بات کی وضاحت کی جائے۔ اس کے علاوہ جن مکاتیب پر تاریخ درج نہیں تھی وہاں قیاس کر کے تاریخ درج کی گئی ہے اور اس حوالے سے معلومات حواشی میں دے دی گئی ہیں۔

یہ تمام خطوط زمانی اعتبار سے ترتیب دیئے گئے ہیں۔ اگلے صفحہ پر ملاحظہ کیجیے:

علی عباس حسینی

(۱۸۹۷ء۔۱۹۶۹ء)

(۱)*

۵۹ وزیر گنج لکھنؤ (ہند)

۲۹ نومبر ۵۱ء

مکرمی۔ تسلیم

گرامی نامہ غازی پور کی سیر کرتا ہوا یہاں پہنچا۔ معلوم ہوتا ہے نقوش بھی اسی کاواک راستے سے مجھ تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس لیے کہ اس کی صرف ایک کاپی اب تک میرے پاس پہنچی اور وہ بھی بڑی خستہ حالت میں۔ میں سمجھا نیا رسالہ نکالا گیا تھا بند ہو گیا۔ آپ کے خط سے پتا چلا کہ وہ زندہ و باقی ہے اور ماشاءاللہ ہاتھ پاؤں پھینک رہا ہے۔[۱]

میں جلد ہی اس کے لیے کوئی چیز لکھ کر بھیجوں گا مگر اس کی تازہ ترین اشاعت تو ارسال فرمایئے تاکہ صورتِ زیبا تو دیکھ لوں۔

امید ہے کہ مزاج بخیر ہوگا۔

علی عباس حسینی

(۲)

۵۹ وزیر گنج لکھنؤ

۷ مارچ ۵۲ء

مکرمی۔ تسلیم

میں شرمندہ ہوں کہ آپ کے متعدد خطوط کا جواب نہ دے سکا لیکن حقیقت یہ ہے کہ میں حد درجہ مشغول تھا۔ بس اسی سے سمجھیے کہ دو فسانوں اور ایک مضمون کی داغ بیل ڈال چکا اور اس وقت تک ان میں سے کوئی بھی مکمل نہ ہو سکا۔ بہر نوع ان میں سے ایک نہ ایک اب کے اتوار کو ضرور مکمل کر دوں گا۔ اس کے بعد اسے صاف کرا کے حاضر خدمت کر دوں گا۔

نقوش کے گذشتہ نمبر کے بارے میں اپنی رائے اور تاثرات بھی اسی کے ساتھ ارسال کردوں گا۔ آپ مطمئن رہیں، ہفتہ عشرہ میں آپ کی خدمت میں دونوں چیزیں پہنچ جائیں گی۔

بندۂ اخلاص
علی عباس حسینی

(۳)

۵۹ وزیر گنج لکھنؤ
۳۱ مارچ ۵۲ء

مکرمی۔ تسلیم

لیجیے فسانے کی جگہ پورا ناولٹ[۲] حاضر ہے۔ اب دعا یہ ہے کہ آپ کے پاس پہنچ بھی جائے اور آپ کو پسند بھی آئے۔

رومانی چیز ہے، لیکن میرا خیال ہے کہ کلاسکز کے رنگ کی ہوگئی ہے اور پھر

ع از ما بجز حکایت مہر و وفا مپرس![۳]

اس کی رسید سے مطلع کیجیے گا۔

علی عباس حسینی

*(۴)

وزیر گنج لکھنؤ
۲۴ اگست ۵۳ء

مکرمی۔ تسلیم۔ آپ کے دونوں خط ملے۔

میں اپنے بڑے بھائی کے اچانک انتقال سے ان دنوں اس قدر ذہنی و قلبی امراض و آلام کا شکار رہا کہ میں جلد جواب نہ دے سکا۔ اس مہینے میں میرے لیے کوئی کہانی لکھنا محال ہے۔ ستمبر میں ریڈیو[۴] کے لیے ایک مضمون اور ایک کہانی لکھنا ہے۔ پھر ''آجکل''[۵] سے بھی ایک فسانے[۶] کا وعدہ ہے۔ انھیں کے لیے کوئی بات ابھی ذہن میں نہیں آئی۔ نقوش کے لیے کسی پلاٹ کا سوچ لینا امکان سے باہر ہے۔

اس لیے اس وقت معاف فرمایئے۔ پھر کبھی دیکھا جائے گا۔ والسلام

بندۂ اخلاص
علی عباس حسینی

(۵)

۱۰۵ وزیر گنج لکھنؤ
۸ ستمبر ۵۳ء

مکرمی۔ تسلیم

آپ کا تار بھی ملا اور خط بھی۔

کہانی ارسال ہے۔[۷] اس میں مشین کے مقابلے میں دستی صنعتوں کو ترجیح دی گئی ہے۔ ممکن ہے کہ آپ اسے ترقی پسند نہ سمجھیں، لیکن آج کل کے بڑے سے بڑے مفکر اسی نتیجے پر پہنچ رہے ہیں کہ مشینوں کی حد سے زاید ایجاد بے روزگاری بڑھا رہی ہے اور قناعت کا خاتمہ کر رہی ہے۔ ریڈیو کے لیے ابھی تک کوئی کہانی نہیں لکھی۔ آج حاجی بغلول[۸] پر ٹاک ہے۔ اسی کو لکھ رہا ہوں۔

امید ہے کہ آپ کو کہانی پسند آئے گی۔ اس کا بھی خیال کیجیے کہ آپ معاوضہ بہت ہی کم دیتے ہیں۔ میں واقعی پچاس سے کم نہیں لیتا۔ امید کہ آپ اس کمی کو پورا کرنے کی طرف جلد توجہ فرمائیں گے۔

بندۂ اخلاص
علی عباس حسینی

(۶)

۵۹ وزیر گنج لکھنؤ
۱۳ نومبر ۵۳ء

مکرمی۔ تسلیم

گوناگوں مصروفیتوں کی وجہ سے جواب میں تاخیر ہوئی۔ جن صاحب کو فسانہ نقل کرنے کو دیا تھا وہ بھی علالت کی وجہ سے جلدی صاف نہ کر سکے۔ غرض آج دوسرا فسانہ ارسال ہے۔[۹]

یہ بالکل نیا ہے۔ ایک مرحوم شخصیت کی تحریفانہ سیرت ہے۔ اگر آپ کے ناظرین پسند کریں گے تو ان کی بیان کردہ اور بھی حکایتیں پیش کی جائیں گی۔ امید کہ آپ اسے ''مکڑی کے جال'' سے زیادہ پسند کریں گے۔ یہ البتہ ہے کہ نہ رومان اس میں تھا نہ اس میں ہے۔

آپ کی صحت و عافیت کے لیے دعا گو

علی عباس حسینی

*(۷)

۵۹ وزیر گنج لکھنؤ

۱۹ جنوری ۵۴ء

مکرمی۔ تسلیم

نقوش بھی ملا اور آپ کا کارڈ بھی۔ میں نقوش کا یہ نمبر از اول تا آخر پڑھنا بھی چاہتا تھا اور آپ کو اپنے تاثرات سے مطلع بھی کرنا چاہتا تھا لیکن وہی پارسال والا معاملہ پیش آیا۔ کوئی صاحب لڑکوں[۱] کے دوستوں میں سے اسے چرا لے گئے۔ تلاش کرتے کرتے پوچھتے پوچھتے تھک گیا۔ سنا ہے کہ اس کے آخر میں کسی صاحب نے فسانہ نویسوں پر بھی کچھ لکھا ہے اور اس سلسلے میں میری خبر بھی لی ہے۔[۱۱] چاہتا تھا اس مضمون کو ضرور پڑھوں۔ ممکن ہے کوئی ایسی خامی بھی انھوں نے لکھی ہو جس کی اصلاح کی جا سکتی ہے۔ خدا کا شکر ہے کہ میں برخود غلط لوگوں میں سے نہیں ہوں۔ مجھے خود اس کا احساس ہے کہ میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں اسے میں اس طرح نہ کہہ سکا جس طرح دل چاہتا تھا۔ اسی احساس نے مجھے اس قدر کوتاہ قلم بنا رکھا ہے میں خود بھی نہ تو اپنے کو عالم سمجھتا ہوں اور نہ بڑا افسانہ نگار۔ یہ آپ ہی احباب زبردستی لکھوا لیتے ہیں۔ ورنہ مجھے لکھنے سے زیادہ مطالعہ پسند ہے۔ میں خوش ہوں کہ نقوش کے لیے آپ کے پاس دوسرا فسانہ بھی موجود ہے۔ اب ایک سال تک تو میں اس کے لیے فکر کرنے سے چھوٹا!

ہاں بھئی یہ بھی سنا ہے کہ کراچی سے میرا ناول ''شاید کہ بہار آئی'' شائع ہو گیا ہے۔[۱۲] عنایت کر کے اس کے پبلشر کو ایک خط لکھ دیجیے کہ مجھے بھی اس کی ایک کاپی بھیج دیں اور خود نقوش کے فسانہ نمبر کی ایک جلد اور ارسال فرمائیے تاکہ میں اسے پڑھ کر آپ کو اپنے تاثرات سے مطلع کروں۔ امید کہ مزاج بخیر ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

[P.S] مجھے ناول کے پبلشر کا نام اور پتا نہیں معلوم۔

(۸)

۵۹ وزیر گنج لکھنؤ

۶ دسمبر ۵۴ء

مکرمی۔ تسلیم

میں نے اپنا نیا ناول حکیم بانا[۱۳] مکمل کر لیا۔ اردو ادب میں حاجی بغلول، خوجی، عمرو عیار قسم کے ایک کردار کا اضافہ ہے۔[۱۴] اب میں ہفتہ عشرہ کے لیے خالی ہوں۔ اس لیے مجھی پروفیسر مسعود حسن رضوی صاحب[۱۵] پر آپ کے شخصیات نمبر کے لیے مضمون لکھ سکتا ہوں[۱۶] لیکن اب ریٹائر ہونے کے بعد تصنیف و تالیف ہی ذریعہ معاش ہے۔ سرکاری رسالوں، ریڈیو اور غیروں سے فی مضمون یا فسانہ ساٹھ روپے اور احباب سے پچاس روپے لیتا ہوں۔ اگر آپ معاوضہ دینے کے لیے تیار ہوں تو میں مضمون لکھنے کا اہتمام کروں اور آپ معاوضہ ارسال کرنے کا انتظام اور اگر کوئی دوسرے صاحب یہ کار نیک کر رہے ہوں تو مطلع کیجیے۔

میرا سیّد صاحب[۱۷] کا ساتھ ۱۹۱۵ء سے ہے جب ہم دونوں طالب علم تھے۔ الحمدللہ کہ چالیس برس کی یہ دوستی اب تک قائم ہے۔

میری لڑکی[۱۸] نے خود مجھ پر مضمون[۱۹] لکھنا شروع کیا تھا۔ غالباً بچوں کی علالت نے اسے تمام کرنے نہ دیا۔ عیال داری و خانہ داری کے جھگڑے اسے ایک اچھی مصنفہ بننے سے ہمیشہ مانع رہے ورنہ وہ ذوق سلیم بھی رکھتی ہے اور اسے لکھنے کا ڈھنگ بھی آتا ہے۔

امید کہ مزاج ہر طرح بخیر ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۹)

۵۹ وزیر گنج لکھنؤ

۱۷ دسمبر ۵۴ء

مکرمی طفیل صاحب۔ تسلیم

لیجیے ''ادبی دیو'' پروفیسر مسعود حسن پر مضمون حاضر ہے۔ کچھ تو خود انھوں نے مواد فراہم کرنے میں دیر کی۔ کچھ فادر کرسمس نے۔ بہر حال آپ کے شخصیات نمبر کے لیے سب سے زیادہ مکمل و جامع مضمون حاضر ہے۔

معاوضے کے روپے جلد سے جلد بھجوائیے۔

اعظم حسین صاحب[۲۰] کل آئے تھے۔ ان کا مضمون یگانہ پر تیار ہے۔ آج ہی شاید وہ بھی یگانہ پر مضمون روانہ کریں۔[۲۱]

مسعود صاحب سے شاید آپ نے تصویر[۲۲] بھی مانگی ہے۔ وہ مصور کے اسٹوڈیو میں ہے۔ آج وہ علی گڑھ گئے ہیں۔ کل دوپہر آئیں گے۔ پرسوں تک وہ بھی بھیجیں گے۔

امید کہ مزاج ہر طرح اچھا ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

مکرر آنکہ لڑکے کہتے ہیں میرا فوٹو آپ کے پاس نہیں۔ میرا خیال اس کے برعکس تھا۔ بہر حال وہ بھی لیجیے۔

(۱۰)*

۵۹ وزیر گنج لکھنؤ

۹ مارچ ۵۵ء

مکرمی۔ تسلیم

میں نے ''یگانہ'' پر مضمون لکھنے والے اعظم صاحب کو اپنی جیب سے آج پچیس روپے دے دیے لیکن آپ کے امرتسری دوست[۲۳] اب تک بے خبر بیٹھے ہیں۔ عنایت کر کے انھیں تاکید لکھیے کہ وہ جلد سے جلد پینسٹھ روپے بھیج دیں۔

بنیاد جلد دوم شمارہ:۱، ۲۰۱۱ء

نہ جانے میری بچی کا مضمون آپ تک اب بھی پہنچا یا نہیں۔ ادھر ایک دن آئی تھی تو اس نے کہا تھا کہ اس نے نقل ہوائی ڈاک سے بھیج دی ہے۔

آپ نے علامہ تلہری[۲۴] کو کوئی خط لکھا یا نہیں۔ میرا خیال ہے کہ آپ اگر میرے حوالے سے انھیں لکھیں گے تو وہ ضرور مضمون لکھ دیں گے۔

منٹو نمبر[۲۵] کس منزل میں ہے؟

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۱۱)

105 B North Anec

New Delhi

15-12-56

مکرمی طفیل صاحب۔ تسلیم

میں بیمار ہو کر بغرض علاج یہاں حیدر آباد ہوں۔ افسوس ہے کہ آپ کے فسانہ نمبر کے لیے کوئی نئی چیز نہ لکھ سکا لیکن میں نے اپنے فسانوں کا تازہ ترین مجموعہ[۲۶] آپ کی خدمت میں ارسال کر دیا ہے۔ اس میں سے ''نور و نار'' اپنے نمبر میں شامل کر لیجیے۔[۲۷] مجھے اس فسانے پر ناز ہے اور وہ میری طرف سے طبقہ نسواں کی خدمت میں ہدیۂ عقیدت کی حیثیت رکھتا ہے۔

امید کہ اب آپ کا مزاج ہر طرح بخیر ہوگا۔

میرے لیے تو پیری و صد عیب[۲۸] والا معاملہ ہے۔ آپ کے لیے بیماری ''عذر لنگ'' کی حیثیت رکھتی ہے۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۱۲)

۵۹ وزیر گنج لکھنؤ

۲۵ نومبر ۱۹۵۸ء

برادر عزیز طفیل صاحب۔ سلام مسنون

آپ کا رجسٹری خط عرصہ ہوا ملا تھا۔ جواب میں تاخیر اس لیے ہوئی کہ خیال تھا کہ اگر ہو سکے تو آپ کی فرمایش پوری کر دوں اور لکھنوی ظرافت پر ایک مضمون ۲۹ لکھ دوں لیکن ادھر دو مہینے سے میں اردو کے محسن خاص جناب کلیم الدین احمد صاحب ۳۰ کے چکر میں پڑ گیا ہوں۔ ان کی ساری تصنیفات کا بالاستیعاب مطالعہ کر کے چاہا کہ ایک مقالہ میں جواب میں لکھ دوں مگر جب لکھنے بیٹھا تو محسوس ہوا کہ میرے پاس بھی کچھ سخنہائے گفتنی ۳۱ ہیں اور ان کو سمیٹنے کے لیے ایک نہیں دو پوری کتابوں ۳۲ کی ضرورت ہے۔ چنانچہ اب دو کتابوں کو مکمل کر رہا ہوں۔ ایک تو وہ جو عظیم الدین احمد ۳۳ کے دیوان گل نغمہ ۳۴ کے متعلق ہو گی اور دوسری وہ ہو گی جس میں ان تمام اعتراضات کے مسکت جواب مع مثالوں کے یوں ہوں گے جو کلیم صاحب، ان کے ہم خیالوں اور ان کے پیش روؤں نے اب تک اردو شاعری پر کیے ہیں۔ گل نغمہ سے متعلق حصہ تو مکمل ہو چکا ہے لیکن اپنی شاعری کی خوبیوں والا حصہ بڑھتا ہی چلا جاتا ہے۔ سارے اصناف سخن، غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، مسدس، مخمس، رباعی، مثلث، قطعہ، گیت، نظم، ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد ۳۵ وغیرہ وغیرہ جن چیزوں کو کلیم نے صرف ''مشق'' ۳۶ کے نام سے یاد فرمایا ہے۔ ان میں سے ہر صنف سے بہتر سے بہتر مثالیں پیش کرنا چاہتا ہوں تا کہ ملامت کرنے والوں ہی کا دندان شکن جواب نہ ہو جائے بلکہ اردو کے حال و مستقبل کے طالب علم کے لیے وہ کتاب ایک خزانے کا کام دے سکے۔

اس طرح کی مشغولیت میں اس کی کہاں فرصت کہ میں ظریفوں کی تصنیفات پر وقت صرف کروں۔ اس کے لیے دو آدمی بہت ہی موزوں ہوں گے۔ ایک تو پروفیسر غلام احمد فرقت ۳۷، اینگلو عربک سکینڈری سکول، اجمیری گیٹ، دلی اور دوسرے جناب شیخ ممتاز حسین جونپوری ۳۸ صاحب، قومی گھر، ناران محل روڈ لکھنؤ۔ شیخ صاحب خود بھی کسی زمانے میں پنچ ۳۹ میں لکھا کرتے تھے اور ان میں سے اکثر ظرافت نگار حضرات سے ان کی ملاقات تھی۔ پھر انہوں نے ظریف ۴۰ کے دیوان دیوانجی ۴۱ پر مقدمہ ۴۲ بھی لکھا ہے اور فرقت صاحب اردو ظریفانہ نثر و نظم پر پی ایچ ڈی کے لیے ''تھیسس'' ۴۳ لکھ رہے اور اس موضوع پر دو کتابوں ۴۴ کے مصنف بھی ہیں۔ میں نے خود اس رنگ میں سوائے حکیم ہانا کے اور کوئی کتاب نہیں لکھی ہے۔ ہاں دس بیس

مضامین ضرور لکھے ہیں وہ بھی زیادہ تر ریڈیو والوں کی فرمایش پر۔ مطبوعہ چیزوں میں ممتاز حسین عثمانی ۴۵ والے دور ۴۶ کے اودھ پنچ میں کچھ چیزیں مل جائیں گی۔ ایک مضمون علی گڑھ میگزین ۴۷ کے، ۵۴-۱۹۵۳ء۔ ۵۵-۱۹۵۴ء کے خصوصی نمبر میں رشید احمد صدیقی پر ہے ۴۸ یا دو ایک چیزیں فروغ اردو یا قومی آواز ۴۹ کے میگزین نمبروں میں ہیں۔ بہر حال ایک مطبوعہ مضمون ''کابلی'' پر اور ایک غیر مطبوعہ مخصوص آپ کے لیے ''کلیمی کے احکام عشرہ'' کی سرخی سے تازہ بہ تازہ نو بہ نو لکھ کر ارسال خدمت ہے۔ یہ ان کے سخنہائے گفتنی میں ''ہ'' کا جواب ہے۔ اگر آپ کوئی معاوضہ بھیج سکیں گے تو میں یقینی ممنون ہوں گا، اس لیے کہ پنشن ۵۰ نے آمدنی اتنی محدود کر دی ہے کہ اب ہر خدمت قوت لایموت فراہم کرنے کی مترادف بن گئی ہے۔ شرم آتی ہے لیکن

آنکہ شیراں را کند روبہ مزاج احتیاج است، احتیاج است، احتیاج! ۵۱

امید کہ آپ کا مزاج ہر طرح بخیر ہو گا اور آپ اپنے مقاصد میں ہر نہج سے کامیاب ہوں گے۔ آپ اپنے خصوصی نمبروں کے ذریعہ جو ادبی خدمات انجام دے رہے ہیں شاید اس کی مثال دنیا کی کسی زبان میں نہ مل سکے گی۔ زیادہ اشتیاق ملاقات

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۱۳)

59, Wazir gunj, Lucknow

13-1-59

مکرمی۔ تسلیم۔ سال نو مبارک ہو!

آخر نومبر ۵۸ء آپ کی خدمت میں ایک پرانا مزاحیہ اور ایک نیا طنزیہ مضمون لکھ کر نقوش کے طنز و مزاح و ظرافت نمبر کے لیے ارسال کیا تھا۔ اب تک کوئی رسید نہ آئی۔ نہ جانے آپ کا مخصوص نمبر کس منزل میں ہے۔ خیال تھا اسی جنوری میں ''طلوع ۵۲'' ہونے والا تھا۔ کیا دیر ہے؟ ہم لوگ اس کی دید سے اب تک کیوں محروم ہیں؟ ۵۳

امید کہ مزاج بخیر ہو گا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۱۴)*

۵۹وزیر گنج لکھنؤ

۱۱فروری ۵۹ء

مکرمی طفیل صاحب۔تسلیم

نقوش کا طنز وظرافت نمبر ملا۔آپ کے ہر خاص نمبر کی طرح یہ بھی تعریف سے مستغنی ہے۔مضامین، ترتیب، کارٹون، طباعت، حجم ہر ایک اپنی اپنی جگہ یگانہ ہے۔حقیقتاً نقوش کے خاص نمبر جادۂ ادب میں سنگ میل ہی نہیں بلکہ منزل کا مقام رکھتے ہیں۔میری طرف سے دلی مبارک باد قبول کیجیے۔

میرے جو دو غیر مطبوعہ مضامین اس سلسلے میں آپ کے پاس رہ گئے ہیں ایک تو ''آنسوؤں کا ہار''۵۴ اور دوسرا ''نئے احکام عشرہ''۵۵ اگر آپ دونوں واپس بھیج دیں تو ممنون ہوں گا۔دو چار خبریں اس ڈھنگ کی چھپ جانے کی وجہ سے اب یہاں کے رسالوں سے بھی فرمایشیں آرہی ہیں۔

احتشام صاحب ۵۶ سے معلوم ہوا کہ آپ نے فراق کی ۵۷ دو کتابیں چھاپی ہیں۔۵۸ میں آج کل اردو شاعری پر ایک مبسوط کتاب لکھ رہا ہوں، جس میں ان تمام اعتراضات کے جوابات ہوں گے جو حالی سے اب تک ہماری شاعری یا اس کی کسی صنف پر کیے گئے ہیں۔ساتھ ہی ساتھ ہر صنف شاعری سے بہتر سے بہتر چیزیں بطور نمونہ کے بھی پیش کی جائیں گی۔اس لیے اگر آپ فراق کی کتابیں اور کسی دوسرے مصنف کی بھی کوئی کتاب جو اس موضوع میں مجھے مدد دے سکے مجھے ارسال کر دیں گے تو بے حد شکر گزار ہوں گا۔

امید کہ آپ کا مزاج بخیر ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۱۵)*

۵۹وزیر گنج لکھنؤ۔

۵مارچ ۵۹ء

برادر عزیز۔تسلیم

آپ کا مرسلہ پارسل مل گیا۔اتفاق یہ کہ جس دن کتابیں ملیں اسی دن فراق بھی آ گئے۔ بڑے لطف کی باتیں رہیں۔میں پہلے اردو غزل گوئی پڑھنا چاہتا تھا۔وہ بے چین تھے کہ پہلے اندازے پڑھو۔''غزل گوئی'' کی داد تو انہیں میں زبانی دے چکا۔آج اندازے بھی ختم کیا ہے۔ حق یہ ہے کہ مصحفی، ذوق وحالی پر ان کے مضامین اردو ادب میں مستقل اضافے ہیں جس طرح فراق نے ان تینوں شعرا کو دیکھا سمجھا اور پیش کیا ہے وہ اردو میں بالکل نیا ہے۔میں تفصیلی خط انھیں لکھوں گا۔آپ کو ان کتابوں کے شائع کرنے پر مبارکباد دیتا ہوں۔

افسوس ہوا کہ آپ نے اپنے کرم میں اور وسعت نہیں پیدا کی اور اپنی تصنیف صاحب ۵۹ اسی پارسل میں نہ بھیج دی۔اس کے دیکھنے کا بھی شوق ہے۔۶۰ اگر عبادت بریلوی اور فراق کی اس کتاب کے علاوہ پاکستان میں اردو غزل یا شاعری کی حمایت یا منقصت میں کوئی کتاب شائع ہوئی ہو تو اسے بھی عنایت کر کے بھیج دیجیے۔میں اپنی کتاب کو ہر طرح جامع بنانا چاہتا ہوں۔

میرے بقیہ دو مضامین ۶۱ کا حشر بھی نہ معلوم ہو سکا۔اگر آپ انہیں نقوش کی کسی آیندہ اشاعت میں شائع کرنا چاہتے ہوں تو اپنے پاس روک رکھیے ورنہ واپس کر دیجیے۔میں یہاں کے کچھ تقاضوں سے چھٹکارا پا جاؤں گا۔

امید کہ مزاج ہر طرح بخیر ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۱۶)*

۱۰۵غوث گنج لکھنؤ

۳۰اکتوبر ۵۹ء

مکرمی طفیل صاحب۔تسلیم

آپ کا مطبوعہ خط بھی ملا اور کارڈ بھی۔

میں ادھر طرح طرح کی دماغی الجھنوں میں گرفتار رہا اس لیے جواب فوراً نہ دے سکا۔
میں آپ کے ''صاحب'' پر بھی کچھ لکھ رہا ہوں اور آپ کے نقوش کے لیے ایک فسانہ بھی لکھ رہا ہوں لیکن دونوں چیزیں ناتمام ہیں۔ دعا کیجیے کہ اللہ ان کے ختم کرنے کی توفیق دے!
رہا فسانے اور ناول کے مائل بہ انحطاط یا عروج کے متعلق کچھ لکھنا تو فی الحال اپنے بس کی بات نہیں معلوم ہوتی۔ اس لیے اسے زیادہ جواں بخت لوگوں کے لیے چھوڑتا ہوں۔ ہاں ادھر ایک دن علامہ اختر علی تلہری سے آپ کے اس خاص نمبر ۶۲ کا ذکر آ گیا تھا تو وہ شاعری پر ایک مقالہ لکھنے کے لیے تیار محسوس ہوتے تھے۔ ۶۳ اس لیے آپ انہیں مندرجہ ذیل پتے سے فوراً ایک خط لکھ دیجیے۔ ان کا مقالہ علمی و ادبی حیثیت سے یقینی معیاری ہوگا۔ مولانا سید اختر علی تلہری، حسنین منزل وزیر گنج، لکھنؤ۔

امید کہ آپ کا مزاج ہمہ وجوہ بخیر ہوگا۔

بندۂ اخلاص
علی عباس حسینی

(۱۷)

105, Ghosgunj, Lucknow

24-11-59

لیجیے جناب طفیل صاحب۔ فسانہ ۶۴ بھی حاضر ہے اور صاحب پر تبصرہ بھی۔ دماغی سستی کا حال اسی سے سمجھ لیجیے کہ ۱۶ نومبر کا لکھا ہوا فسانہ لفافے میں یونہی رکھا ہے اور ''صاحب'' پر ڈیڑھ صفحہ لکھنے میں پورا ایک ہفتہ صرف ہو گیا۔ کبھی ڈیڑھ سطریں لکھیں تو کبھی دو۔ کبھی یہی سوچنے میں پورا دن گزار دیا کہ اب جو لکھنے بیٹھوں گا تو تمام کر کے ہی دم لوں گا، مگر ہر بات کے لیے وقت مقرر ہے۔ وہ وقت مقررہ آج کی صبح تھی۔ بہر حال یہ دونوں چیزیں ارسال ہیں۔ آپ کو پسند آئیں تو محنت سوارت، ورنہ اکارت! ہاں صاحب، اب ذرا معاملے کی بات سنیے۔ میرے ذمے پاکستان میں کچھ لوگوں کے پیسے باقی ہیں اور آپ کے ذمے میرے دو رسالوں اور متعدد مضمونوں کے معاوضے باقی ہیں۔ اس لیے حسب ذیل پتے پر Rs 150/- بھیج دیجیے اور ان کے سامنے لکھی ہوئی عبارت ان کے منی آرڈر کے کوپن پر لکھ دیجیے۔ میں ممنوں بھی رہوں گا اور سید ۶۵ ہونے

کے ناتے آپ کو دعائیں بھی دوں گا!

حسب ذیل پتہ پر Rs. 150/- کا منی آرڈر بھیج دیا جائے۔

Kh. Kazim Abrar C/O Kh. Akhtar Abbas

244/1 Mortin Road , Karachi-5

خواجہ کاظم ابرار معرفت خواجہ اختر عباس

۲۴۴/۱ مارٹن روڈ کراچی نمبر ۵۔

کوپن پر حسب ذیل عبارت لکھ دیجیے گا۔

''علی عباس حسینی'' کے معاوضے کی رقم ارسال خدمت ہے۔ اس میں سے سو روپے اپنے والد کو دے دیجیے گا اور پچاس ان کے بھانجے سید ساجد علی زیدی کو۔ حسینی کو رقم کی رسید سے مطلع کر دیجیے گا۔

ان بھائی بہن کا میں مقروض ہوں۔ آپ کی عنایت سے میں اس قرضے سے سبکدوش ہو جاؤں گا۔ اس لیے اس کار خیر کی طرف جلد سے جلد توجہ فرمائیے گا۔

غالباً آپ نے مولوی اختر علی تلہری صاحب کو کوئی خط نہ لکھا۔ وہ صحیح معنوں میں علامہ ہیں اور ان کا مضمون آپ کے خاص نمبر کی قدر و قیمت کو بڑھا دے گا۔ میں نے ان کو شاعری پر مضمون لکھنے کے لیے آمادہ کر لیا ہے۔ مگر آدمی آن کے ہیں، جب تک آپ کی طرف سے استدعانہ کی جائے گی وہ نہ لکھیں گے۔ ان کا پتا ہے۔ سبطین منزل، وزیر گنج لکھنؤ۔

امید کہ مزاج بخیر ہوگا۔ خط لکھنے کا پتہ اس وقت موجود نہیں اس لیے یہ خفت معاف کیجیے گا۔ پیڈ کا انتظار کرتا تو پھر آج بھی خط نہ جا سکتا۔

زیادہ سلام شوق۔ علی عباس حسینی

(۱۸)

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۳۰ اگست ۶۰ء

بھائی طفیل صاحب۔ تسلیم

نقوش کا خاص نمبر بھی ملا اور بعد کا نمبر بھی۔ ۶۶ آپ کے دو خط بھی ملے۔ جواب میں

اس لیے تاخیر ہوئی کہ چاہتا تھا کہ افسانہ نمبر کے لیے کوئی افسانہ[۲۶] لکھ لوں تو وہی معقول جواب ہو گا۔ چنانچہ آج بحمد اللہ اس قابل ہوا کہ آپ کے نمبر کے لیے کہانی تیار کر سکا۔ وہ ارسال ہے۔ امید ہے کہ شاید پسند بھی آئے۔

افسانہ نگاری اور آج کل کے افسانہ نگاروں کے متعلق کچھ لکھنا وقت چاہتا ہے اور بہت سی سہولتیں، دونوں مجھے نصیب نہیں۔ بہر حال یہ یقین ہے کہ اردو افسانے کو جس بلندی تک میرے ہم عصر لے گئے تھے نوجوان لکھنے والے ابھی تک وہاں نہیں پہنچے ہیں اور اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ انہوں نے اس فن کو بہت آسان سمجھ لیا ہے اور وہ مغربی و مشرقی ادیبوں کے شاہکاروں کا مطالعہ نہیں کرتے اور اگر کرتے ہیں تو ''سرقہ'' پر اتر آتے ہیں ورنہ یوں، میرا یقین ہے کہ ہم خواہ دوسرے شعبہ ہائے ادب میں مغربی ممالک سے پیچھے ہوں مگر جہاں تک فسانوں کا تعلق ہے ہم اعلیٰ سے اعلیٰ مہذب ممالک کے مقابل ہیں اور کوئی وجہ نہیں کہ ہم اس کے وقتی جمود سے گھبرا کر اس کے مستقبل سے مایوس ہو جائیں۔ ہاں، یہ ضرور ہے کہ ہمارے فسانوں میں جن موضوعات پر اب تک زور دیا جا رہا تھا وہ فرسودہ سے ہو گئے ہیں۔ ہم جنس کی کشش کو کافی اچھال چکے، ہم سرمایہ و مزدور کی جنگ کو سر بازار لا چکے، ہم فاشستیت کو کافی کوس چکے، ہم اشتمالیت کی کافی تبلیغ کر چکے، اب ضرورت ہے، خود اپنے ملک کی ترقی میں حصہ لینے کی، ہر مزدور، ہر کسان، ہر محنت کش میں حوصلہ پیدا کرنے کی، نفرت، حسد، بغض و کینہ کی جگہ، محبت و اخوت و مروت و سخاوت پھیلانے کی، اور حب الوطنی کے ساتھ ساتھ ایک ایسا مشترکہ جذبہ انسانیت بیدار کرنے کی جو ہمیں عالمی جنگ سے محفوظ کر کے نسل انسانی کی بقا کا ضامن بن جائے۔ اردو ادیب ہمیشہ سے بین الاقوامیت کے حامی رہے۔ آیندہ نسل کا فرض ہے کہ وہ اپنے قلم سے اس مسئلے میں تلوار کا کام لے!

آپ کی خواہش کے مطابق دوسرے پاکستانی رسالوں کو اپنی مطبوعہ چیزیں چھاپنے سے منع کر رہا ہوں۔ لیکن نقوش[۲۸] والے مجھ سے اس کی اجازت پہلے سے لے چکے ہیں۔ اس لیے اگر انھوں نے نقوش میں مطبوعہ کوئی چیز اپنے ہاں چھاپ دی ہو تو انھیں ایک بار معاف کر دیجیے گا، آپ کی warning کے بعد اگر وہ اس طرح کی حرکت کریں تو یقینی قانونی چارہ جوئی کے مستحق ہوں گے۔

اور کیا عرض کروں۔ روزانہ تلاوت قرآن مع ترجمہ و تفسیر کرتا ہوں۔ چاہتا ہوں کہ آپ بھی اس کار ثواب میں کسی حد تک شریک ہو جائیں۔ اس لیے عبداللہ یوسف علی[۲۹] نے جو

کلام مجید کا ترجمہ انگریزی زبان میں کیا ہے اور جسے شیخ محمد اشرف، کشمیری بازار، لاہور نے شائع کیا ہے اس کی ایک جلد بھیج کر مجھے ممنون فرمائیے۔ مجھے یقین ہے کہ آپ کے کاروبار میں اس سے بڑی برکت ہوگی۔

امید کہ مزاج بخیر ہوگا۔

بندۂ اخلاص علی عباس حسینی

(۱۹)

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۲۳ ستمبر ۶۰ء

عزیزی طفیل صاحب۔ سلام و دعا

تقریباً ایک ہفتہ ہوا ہے کہ آپ کا خط ملا۔ آپ کی فرمایش ضرور پوری کر دیتا مگر ان دنوں دو تین دوستوں کے انتقال نے غیر شعوری طور پر کچھ اس طرح مضمحل بنا دیا ہے کہ کچھ بھی لکھنے کو جی نہیں اٹھتا۔ بس اسی سے سمجھئے کہ جس دن سے آپ کا خط آیا ہے جواب لکھنے کا قصد کر رہا ہوں اور ہر روز ٹالتا چلا گیا۔

پھر بھی آپ کے نئے صاحب[۳۰] پر ضرور لکھوں گا۔

صاحب پر میرا مختصر نوٹ ارسال فرما دیجیے۔ میں بعد کے مضامین پر نظر ڈال کر اس نوٹ کو ایک مضمون کی صورت دے دوں گا۔

فسانہ نگاری پر میں کوئی سطحی طرح کا چلتا ہوا مضمون نہیں لکھنا چاہتا۔ میں نے چالیس برس اس فن کی زلفوں کے سنوارنے میں صرف کیے ہیں[۳۱] اور مولانا حالی کے لفظوں میں ہم نے سب کا کلام دیکھا ہے۔ کہنے کا بھی ایک حد تک میں حق رکھتا ہوں اس لیے کوئی سرسری سی چیز لکھ کر اپنا بھرم نہیں کھونا چاہتا اور ڈٹ کر پوری توجہ سے کچھ لکھنا اس وقت ناممکن ہے۔

اس لیے اب کے معاف کر دیجیے۔ پھر اگر زندگی ہے تو یار زندہ صحبت باقی

امید کہ آپ کا مزاج بخیریت ہوگا میں اب چونسٹھ برس کا ہو گیا ہوں[۳۲] اور وہ عناصر کا اعتدال کہاں؟[۳۳]

قرآن حکیم کے متعلق میری فرمایش فراموش نہ فرمائیے گا

عبداللہ یوسف علی کا ترجمہ مل جائے تو ضرور ارسال فرما دیجیے گا۔

اللہ تعالیٰ بہت سا اجر دے گا!

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۲۰)

۱۰۵ اغوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۱۵ مئی ۱۹۶۱ء

برادرم طفیل صاحب۔ سلام مسنون۔

نقوش کے تازہ ترین نمبر کے ایک ادارتی نوٹ ۴ے سے معلوم ہوا کہ آپ نصیب دشمناں کچھ ماندے ہو گئے ہیں اور بیماری کے طور و تیور وہی ہیں جو جنابوں اور صاحبوں کے لیے مخصوص ہیں۔ ہم ان دونوں خطابات کو آپ کے لیے پہلے ہی سے تسلیم کیے بیٹھے ہیں۔ پھر اس قدر شدید اصرار سے اسے منوانے کی کوشش کیوں؟

خیر، یہ مسخری بیماریاں تو انسان کے ساتھ تھوڑی بہت لگی ہی رہتی ہیں۔

ان کا رونا کہاں تک۔ یقین ہے کہ آپ نے کسی نہ کسی داؤ پر اسے چڑھا کر پچھاڑ دیا ہوگا اور اب خم ٹھونکے کسی نئے نمبر کی تیاری میں مشغول ہوں گے۔

بہرحال علالت کی خبر سے تعلق خاطر ہے اس لیے جلد سے جلد خیریت سے مطلع کیجیے۔

جناب اور صاحب پر میں نے تبصرہ تو لکھ لیا ہے ۵ے اب ذرا امتحانوں کے کام سے چھٹی ملے تو اسے صاف کر کے آپ کے پاس بھیج دوں۔ کلیم الدین احمد صاحب کی خاص پسندیدہ شاعری گل نغمہ پر ایک بسیط مضمون لکھا رکھا ہے، جو ایک رسالے کی صورت میں شائع کیا جا سکتا ہے۔ میں نے آپ سے دریافت کیا تھا کہ کیا میں اسے آپ کے پاس بھیج دوں اور کیا آپ اسے کتابی صورت میں شائع کرنا پسند کریں گے؟ غالباً علالت کی وجہ سے آپ جواب نہ دے سکے۔ میں آپ کے فیصلے کا منتظر رہوں گا۔ والسلام

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۲۱)

۱۰۵ اغوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۲۳ مئی ۶۱ء

عزیزم طفیل صاحب۔ تسلیم

آپ کا غیر مطبوعہ و مطبوعہ خط ملا، حسب فرمائش تینوں چیزیں اس پیکٹ میں ارسال ہیں۔ ۶ے اب آپ ان کا کیا حشر کریں گے۔ یہ آپ جانیں۔

آپ کی علالت سے تعلق خاطر ہے۔ غالباً اس سے پہلے والا خط استفسار مزاج کے متعلق ہوگا۔ دعا یہ ہے کہ خداوند کریم آپ کو جلد سے جلد صحت دے اور بہ عافیت رکھے۔

قرآن مجید کے ترجمے کے متعلق چشم براہ رہوں گا، دوسرے احمد ۷ے کے بارے میں جب آپ بالکل پہلے کی طرح صحیح تندرست ہو جائیں گے تو باتیں ہو رہیں گی۔ اس وقت آپ اچھے ہونے اور جلد سے بالکل اچھے ہونے کی کوشش کیجیے۔ آپ کو ابھی نقوش کے اور بہت اچھے اچھے خاص نمبر نکالنے ہیں اور صاحب و جناب کے بعد ''قبلہ'' اور ''مدظلہ'' قسم کی چیزیں بھی لکھنا ہیں۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۲۲)*

دفتر یادگار انیس کمیٹی ۸ے | فون نمبر ۶۸۳۹

ادبستان دین دیال روڈ لکھنؤ

تاریخ ۶ اگست ۱۹۶۱ء

مکرمی طفیل صاحب۔ سلام مسنون

کلام مجید کا پارسل ملا، دل سے دعائیں نکلیں۔ خداوند کریم آپ کو اس دنیا اور اُس دنیا دونوں مقامات میں کامیابی و رستگاری دے!

امید کہ آپ کا مزاج اب ہر طرح اچھا ہوگا۔ ''عظیم بہ زبان کلیم'' کے متعلق آپ نے کیا

طے کیا؟ رسالے میں چھپے گا یا کتابی صورت میں! یہ مجھے کلیم سے کوئی پرخاش نہیں۔ جواب میں ان کی بزرگ داشت کا خیال رکھا گیا ہے اور جو کچھ کہا گیا ہے وہ سخن گسترانہ ہے۔ عجب نہیں کہ نوجوانوں کو اس کے مطالعے سے شعر سمجھنے کا سلیقہ آئے۔

مخلص

علی عباس حسینی

(۲۳)*

۱۰۵غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۲۶اکتوبر۶۲ء

مکرمی طفیل صاحب۔تسلیم

آپ کے مطبوعہ خطوط ملے اور رجسٹری خط بھی ملا۔ کہانی لکھ رہا ہوں اور چار دن میں بھیج دوں گا۔ اب کے فوٹو کی پخ آپ نے اچھی لگا دی ہے۔ اب جو کچھ دیر ہوگی اسی کی وجہ سے ہو گی۔

اب آپ کو کہانی بھیج لوں تو یہ لکھوں کہ آپ میرے لیے کیا بھیجیں۔ بہرحال اب آج کل میری دلچسپی کی چیز قرآن مجید اور اس کے مختلف تراجم اور تفسیریں ہیں۔ علامہ پرویز۷۹ نے کیا لکھا ہے، مولانا مودودی۸۰ نے قرآن کن کن طریقوں سے سمجھایا ہے اور دیگر سنی و شیعہ علما کی کون کون سی تفسیریں اردو میں چھپی ہیں میں ان سب کو رکھنا چاہتا ہوں۔ یہ سب آپ کو ایک ایک کر کے یا ایک ساتھ مجھے بھیجنا ہیں۔ کہانی لکھنے والا احسن القصص سے Inspration حاصل کرنا چاہتا ہے۔

امید کہ مزاج بخیر ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۲۴)*

۱۰۵غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۲۳جنوری۱۹۶۳ء

محبی طفیل صاحب۔تسلیم

نقوش کا سالنامہ۸۱ ملا اور اپنے پورے آب و تاب کے ساتھ ملا۔ اب تو ہم آپ کے ہر نمبر کو اس طرح دیکھتے ہیں کہ منہ کھلا کا کھلا رہ جاتا ہے۔ اور سوائے واہ! واہ کے کوئی آواز ہی نہیں نکلتی۔ اس لیے حسن طباعت و ترتیب و ادارت کے متعلق کچھ کہنا ہی بے کار ہے۔

مجھے خاص طور سے دو چیزیں بہت پسند آئیں ایک تو حجاب امتیاز علی صاحب۸۲ کے ''سوکھے پتے''، اور دوسرے جوگندر پال۸۳ کا ''رنگوں کا بھرم''، ان دونوں صاحبان قلم تک میرا ہدیہ تبریک پہنچا دیجیے گا۔ احمد ندیم قاسمی۸۴ کا ''فیشن''، بھی ایک معیاری چیز ہے اور اس کا خاتمہ حسن کے کمال کی دلیل، ان کو بھی سلام شوق۔

میں اب تک اپنی فرمایشوں کا منتظر ہوں۔ امید کہ آپ کا رنامہ ادب سے اب فرصت پا کر شاہکار ثواب کی طرف جلدی متوجہ ہوں گے۔ نقوش کی تازہ ڈائری اور کیلنڈر کا بھی متمنی ہوں۔

امید کہ مزاج اچھا ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۲۵)*

۱۰۵غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۱۳اکتوبر۶۳ء

محبی طفیل صاحب۔تسلیم

شوکت نمبر۸۵ بھی ملا اور آپ کا خط بھی۔ تعجب ہے کہ اس کے پہلے کا خط ڈاک والوں نے کیوں واپس کر دیا۔ گو مکان پرانا ہے مگر وہ ابھی تک گرا نہیں اور میں بوڑھا ہونے پر ہنوز منوں مٹی کے نیچے دبا نہیں۔

''آپ بیتی''، ضرور لکھوں گا۔۸۶ آخر وقت اپنے ہاتھوں یہ رسوائی بھی سہی! لیکن دسمبر سے قبل دم مارنے کی فرصت نہیں۔ اگر اس سے پہلے آپ کا نمبر نکل رہا ہو تو مجبوری ہے۔ میں نے لکھا تھا کہ مجھے پاکستان میں چھپنے والے تراجم و تفاسیر قرآن میں دلچسپی ہے بظاہر آپ یہ ''ثقات''

والی بات بھول گئے۔ بہر حال اب سے دو کتابوں کی طرف ضرور توجہ فرمائیے۔ (۱) ترجمہ قرآن بہ زبان انگریزی از مولانا عبدالماجد دریابادی ۷۸ (۲) ترجمہ یا تفسیر قرآن از پرویز صاحب۔

شوکت نمبر بہت پسند آیا اگر آپ میرے متعلق ایسا ہی نمبر نکالنے کا وعدہ کریں تو میں جلد سے جلد مر کر دکھا دوں!

امید کہ مزاج بخیر ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۲۶)

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ۔

(بی ۱۱/۱۱ گوری گنج بنارس)

۲۶ نومبر ۶۳ء

مکرمی طفیل صاحب۔

تسلیم

مجھے افسوس ہے کہ میں مختلف مشغولیتوں کی وجہ سے آپ بیتی اب تک نہ لکھ کر بھیج سکا۔ آج کل میں ایک لمبی کہانی کے سلسلے میں مستقل سفر میں ہوں۔ چنانچہ یہ خط بنارس سے ارسال خدمت ہے۔

عرض یہ ہے کہ میرا چھوٹا بھائی حسن عباس حسینی ڈھاکا میں اسسٹنٹ منیجر ہے۔ اس کے بڑے لڑکے کی وہاں شادی ہے۔ میں اسے نوید بھیجنا چاہتا ہوں، اس لیے آپ سے استدعا ہے کہ مبلغ -/51 (اکاون) روپے اسے بذریعہ تار اس پتے پر بھیج دیجیے۔

Husaini , 25/1 ARAMBAGH, MOTIJHEEL, DACCA

تار میں لکھ دیجیے گا

With Blessings of Ali Abbas Husaini

میں بہت بہت شکر گزار رہوں گا۔ یکم دسمبر کو اس نے بچے کی دعوت ولیمہ کی ہے۔

میں چاہتا ہوں کہ یہ روپیہ حسن عباس سلمہٗ کو اس وقت تک مل جائے۔ اگر خط دیر میں ملے تو بھی رقم ضرور انھیں ارسال فرما دیجیے گا۔ اس طرح اس دور افتادہ کی آپ کی بدولت اس

تقریب میں شرکت ہو جائے گی۔

میرا یہ سفری دورہ ۸ دسمبر تک ختم ہوگا۔ میں آپ کو ''آپ بیتی'' دسمبر کے آخری ہفتے سے پہلے نہیں بھیج سکتا۔ اگر اس وقت تک اس کے پہنچنے میں زیادہ ضروری نہ ہو تو لکھنؤ کے پتے سے مطلع فرمائیے۔ میں وہاں یکم و دوم دسمبر کو ضرور رہوں گا۔

امید کہ آپ کا مزاج ہر طرح بخیر ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۲۷)

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۹ جنوری ۶۴ء

مکرمی طفیل صاحب۔ تسلیم

ڈائری ملی۔ یادآوری کا شکریہ الگ اور تحفے کا شکریہ الگ۔

میں نے بنارس سے ایک خط آپ کو لکھا تھا جس میں اپنے چھوٹے بھائی کو اس کے بچے کی شادی کے سلسلے میں کچھ رقم بھیجنے کی گزارش کی تھی۔ نہ جانے وہ خط آپ کو ملا یا نہیں۔ کوئی اطلاع نہ ملی۔

یہ بھی نہیں معلوم کہ آپ کا ''آپ بیتی'' نمبر کس منزل میں ہے۔ میں نومبر میں دورہ کرتا رہا۔ اس پیرانہ سالی میں کچھ ایسے ہی کام درپیش آ گئے تھے کہ دور دراز مقامات کا چکر لگانا پڑا۔ دسمبر میں کچھ تو تکان سے پڑا رہا۔ پھر ایک فرمائشی لمبی کہانی لکھنے میں مشغول رہا اور ہوں۔

اگر آپ اب بھی میری ''آپ بیتی'' چاہتے ہوں تو میں جنوری کے آخری ہفتے میں لکھ کر بھیج سکتا ہوں۔

امید کہ آپ کا مزاج ہر طرح بخیر ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۲۸)*

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۱۶ اکتوبر ۶۴ء

محبی طفیل صاحب ۔ تسلیم

میں ادھر مختلف طرح کی پریشانیوں میں گرفتار رہا، اس لیے آپ کو آپ بیتی نمبر پر ہدیہ تبریک بھی نہ پیش کر سکا۔ مہینوں اس کا مرعوب کن حجم دیکھ کر اسے پڑھنے کی ہمت نہ پڑی۔ بارے شروع کیا تو ختم ہونے ہی کو نہیں آتا۔ خدا جانے آپ کتنی محنت ہر نمبر پر کرتے ہیں اور نہ معلوم کتنا سرمایہ آپ نے ایسے نمبروں کے نکالنے کے لیے جمع کر رکھا ہے کہ ہر ایک نیا خاص نمبر اپنے پچھلے نمبروں پر فوقیت لیتا جاتا ہے۔ یہ اتنا کامیاب نمبر ہے کہ مجھے افسوس ہوا کہ میں نے کیوں نہ سارے کام چھوڑ کر اپنی آپ بیتی بھی آپ کے حسب فرمایش لکھ کر بھیج دی۔ بہر حال میری طرف سے اس نمبر پر دلی مبارک باد قبول کیجیے۔

ایک خاص بات جو عرض کرنا تھی وہ یہ ہے کہ صبح نو پٹنہ (بہار) دسمبر کے آخر میں ایک حسینی نمبر نکال رہا ہے ۸۸۔ اس سلسلے میں میں نے ''اپنی زندگی کے چند اوراق پریشاں'' ۸۹ لکھ ڈالے ہیں۔ اگر آپ اس سلسلے کی کوئی تیسری جلد ۹۰ نکال رہے ہوں میں اس کی ایک نقل آپ کو بھیج دوں۔ یہ اس لیے اور بھی مناسب ہوگا کہ آپ نے جو لاہور نمبر نکالا تھا سید محمد توختہ (مدفون بہ لاہور) کی اولاد کے ذکر میں یہ تحریر کیا ہے کہ غالباً ان کے اولاد نرینہ نہ تھی۔ حالانکہ ملک السادات سید مسعود غازی حسینی الترمذی بانی غازی پور (یو۔ پی) انہیں سید محمد توختہ ابن سید احمد توختہ کی نسل سے ہیں اور یوں غازی پور کے حسینی و عابدی و ترمذی سادات انہیں کی نسل سے۔ میں نے اس سلسلے میں تھوڑا سا نسب نامہ بھی نقل کر دیا ہے۔ یوں لاہور نمبر کی تحریر سے جو غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے رفع ہو جائے گی۔ ۹۱

امید کہ آپ کا مزاج ہر طرح بخیر ہوگا اور جواب جلد ارسال فرمائیں گے۔

بندہ اخلاص

علی عباس حسینی

(۲۹)

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ ۹۲

۱۳ اکتوبر ۶۴ء

محبی ۔ تسلیم

اس کے قبل آپ کو ایک خط اپنے سوانح کے سلسلے میں لکھ چکا ہوں۔ جواب کا منتظر ہوں۔ یہ خط صرف یہ دریافت کرنے کے لیے لکھ رہا ہوں کہ کیا آپ ادارۂ فروغ اردو کی طرف سے میرے کچھ افسانوں کا ایک مجموعہ شائع کرنا پسند کریں گے۔ معاملہ یہ ہے کہ میرا ایک مجموعہ ۹۳ تقریباً دس فرد کتابت کیا ہوا کراچی میں موجود ہے۔ چونکہ یہ کتابت تقریباً آٹھ برس پہلے ہوئی تھی۔ اسی لیے نہیں کہا جا سکتا ہے کہ وہ کس قدر کام دے سکے گی۔ واٹرانک پر ہے، مگر عرصہ بھی طویل گزرا۔ لیکن اس میں زیادہ تر افسانے ایسے ہیں جو ایک حد تک شاہکار کہے جا سکتے ہیں۔ اسی مجموعہ کا نام ہے الجھے دھاگے۔ اگر آپ اس مجموعے کو شائع کرنا پسند کریں تو آپ حسب ذیل پتے پر فوراً خط یا تار دے کر اسے منگوا لیجیے اور مجھے اطلاع کر دیجیے۔ میں نے ان کو اس سلسلے میں ہدایت دے دی ہے۔

S. Hasan Saeed, iv - D- 15/6C , Nazimabad, Karachi- 18

اس معاملے میں جلدی اس لیے ہے کہ میں نے انھیں لکھ دیا ہے کہ اگر آپ وہ مجموعہ نہ طلب کریں تو وہ میرے پاس ایک عزیزہ کے ہمراہ جو اسی مہینے کی آخری تاریخوں میں آ رہی ہیں واپس بھیج دیا جائے۔

افسانوں میں رد و بدل کا آپ کو اختیار ہوگا یعنی آپ اس میں سے دو ایک افسانے نکال کر ان کی جگہ دوسرے افسانے جو نقوش میں یا کسی پاکستانی یا ہندوستانی رسالے میں شائع ہوئے ہوں یقینی رکھ سکتے ہیں۔ آپ کے نقوش کا شائع شدہ ''سیکرٹری'' میں اس میں ضرور شریک کرنا چاہتا ہوں۔

امید کہ آپ جواب سے جلد سرفراز کریں گے۔

اور بھائی خدا کے واسطے اس خط کے پاتے ہی میری حسب ذیل کتابیں خرید کر مجھے بھیج دیجیے۔ ۹۴

۱۔ رفیق تنہائی ۹۵ ۲۔ باسی پھول ۹۶ ۳۔ میلہ گھومنی ۹۷

یہ تینوں میرے پاس نہیں ہیں اور احباب انہیں دیکھنا چاہتے ہیں۔ مجھے خود ہی تو یہ یاد نہیں کہ ان میں کون کون سے افسانے ہیں۔ اس لیے مجھ پر کرم خاص کیجیے۔ یہ تینوں مجموعے ضرور بھجوائیے۔

خدا کرے آپ ہر طرح بخیر ہوں۔

مخلص

علی عباس حسینی

(۳۰)

۱۰۵غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۴دسمبر۶۴ء

محبی طفیل صاحب۔تسلیم

نقوش کا ''معمولی نمبر'' ۹۸ملا اور اس سے اس داد تحسین و آفرین کا حال معلوم ہوا جو آپ نے پاکستان کے اہل قلم سے وصول کیں۔

حقیقت یہ ہے کہ آپ کا ہر خاص نمبر ایک عظیم کارنامہ ہوتا ہے اور اب دنیا کی کسی زبان کا کوئی رسالہ خاص نمبروں کے نکالنے میں آپ کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔ خدا نظر بد سے بچائے!

میں نے ادھر آپ کو دو تین خط لکھے مگر کسی کا جواب نہ ملا۔ اب میری یہ دو گزارشیں ذرا دھیان سے سنیے اور اگر آپ سے کچھ ہو سکے تو ان معاملات میں میری مدد کیجیے۔

۱۔ لاہور اکادمی پاکستان نے میری کتاب *ناول کی تاریخ اور تنقید* ۹۹ کا پاکستانی ایڈیشن بغیر میری اطلاع اور اجازت کے چھاپ لیا ہے۔ آپ غالباً ان حضرات سے واقف ہوں گے۔ انہیں اپنے طور پر سمجھائیے کہ وہ مجھے کتاب کی رائلٹی عنایت فرمائیں جو Rs.1275/ ہوتی ہے۔ ورنہ میں شاہد احمد دہلوی صاحب، ۱۰۰جوش صاحب ۱۰۱اور آپ کے ذریعے سے اس معاملے کو رائٹرس گلڈ میں بھی پیش کروں گا اور اپنے بھائی، بھانجے، بہنوئی میں سے ایک کو (جو پاکستانی ہیں) اس کے حقوق ہبہ کر کے باقاعدہ عدالتی چارہ جوئی کروں گا۔

ان سے گفتگو کے نتیجے یا اپنے مشورے سے مطلع فرمائیے۔

۲۔ میں اس کتاب کے پاکستانی ایڈیشن کے لیے اس کتاب میں ترمیم و تنسیخ کرنا چاہتا ہوں اور ایک باب کا مستقل طور پر اضافہ کرنا چاہتا ہوں۔ چونکہ یہ کتاب ۱۹۴۴ء میں لکھی گئی تھی اس لیے چاہتا ہوں کہ اس بیس برس میں جو نئے نئے ناول لکھے گئے ہیں ان پر ایک نیا باب لکھ کر بڑھا دوں۔ اس سلسلے میں آپ کی مدد کی ضرورت ہے۔ مجھے نہ تو پاکستان کے مصنفین کے پتے معلوم ہیں اور نہ پبلشروں کے پتے۔ اس لیے آپ اپنے حلقہ اثر میں کہہ کر میرے پاس قابل ذکر

مصنفین کی کتابیں ارسال کرا دیجیے۔ احمد ندیم قاسمی صاحب، ممتاز مفتی صاحب ۱۰۲وغیرہ کے پتے لکھ بھیجیے تاکہ میں انہیں براہ راست لکھ سکوں۔

میں اس زحمت کشی کے لیے حد درجہ مشکور ہوں گا۔ امید کہ آپ کا مزاج ہر طرح بخیر ہوگا اور اس خط کے جواب سے مثل خطوط سابق محروم نہ کیا جاؤں گا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

*(۳۱)

۱۰۵غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۵دسمبر۶۴ء

محبی۔تسلیم

اس کے قبل ایک تفصیلی لفافہ بذریعہ ہوائی ڈاک روانہ کر چکا ہوں۔ یقین ہے کہ وہ مل گیا ہوگا اور آپ اس کی طرف توجہ فرما رہے ہوں گے۔

یہ کارڈ اس لیے لکھ رہا ہوں کہ آپ کو یاد دلا دوں کہ کئی سال سے میں آپ ہی کی مرسلہ ڈائری استعمال کر رہا ہوں۔ اس لیے سال نو کی ڈائری میرے نام کی ضرور بھیجیے گا۔ اس طرح *نقوش* کی یاد ہر روز تازہ رہتی ہے۔ امید کہ مزاج بخیر ہوگا۔

مخلص

علی عباس حسینی

(۳۲)

۱۰۵غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۱۵دسمبر۶۴ء

محبی طفیل صاحب۔تسلیم

اس کے قبل ایک تفصیلی عریضہ اپنی کتاب *ناول کی تاریخ و تنقید* کے سلسلے میں لکھ چکا ہوں۔ آپ کے شہر کی لاہور اکادمی نے اس کا پاکستانی ایڈیشن بغیر میری اطلاع اور اجازت کے چھاپ لیا ہے۔ میں نے ان کی دوستانہ فہمائش کے لیے آپ کو بھی لکھا تھا اور کراچی میں جوش ملیح

آبادی، راجہ صاحب محمود آباد اور دوسرے احباب واعزہ کو بھی لکھا ہے۔

لگے ہاتھوں میں اس پر نظر ثانی بھی کر ڈالنا چاہتا ہوں۔ یہ کتاب ۱۹۴۴ء میں لکھی گئی تھی جب انگریزی حکومت تھی اور ہندوستان کی کسی یونیورسٹی میں اردو میں ریسرچ جیسی کوئی چیز ہی نہ تھی۔ اب حالیہ تحقیقوں کے پیش نظر اس میں جا بجا ترمیم کی ضرورت ہے۔ پھر ایک مستقل باب کا اضافہ بھی کر دینا چاہتا ہوں تاکہ اس بیس برسوں میں جو نئے ناول لکھے گئے ہیں یا جو نئے ناول نگار ابھرے ہیں ان کا بھی اس میں ذکر کر کے اسے ۶۴ء تک کے لیے جامع بنا دیا جائے۔

آپ سے مخصوص طور پر یہ استدعا ہے کہ آپ نے

۱۔ اپنے مکتبہ سے جو جدید ناول شائع کیے ہیں انھیں ارسال فرما دیں گے۔

۲۔ ان کے مصنفوں کے پتے سے بھی مجھے مطلع فرمائیں گے تاکہ میں ان سے براہ راست خط کتابت کر کے ان کے سوانح کے متعلق اطلاعات حاصل کر لوں۔

۳۔ اپنے احباب مصنفوں اور پبلشروں سے یہ سفارش فرما دیں گے کہ وہ اپنی اپنی مطبوعات ارسال فرما دیں گے۔

آپ کو یہ سن کر مسرت ہوگی کہ میں نے اب کے ستمبر میں اپنی افسانہ نگاری کے چالیس سال پورے کر لیے ہیں۔ یہاں کے دو قدر دان رسالوں نے اس سلسلے میں اسپیشل نمبر نکالنا طے کیا ہے۔ کتاب لکھنؤ ۱۰۳ نے تو اس ماہ میں نکال بھی ڈالا۔ صبح نو پٹنہ جنوری میں اس طرح کا ''علی عباس حسینی'' نمبر نکال رہا ہے اور اس نے اس کے لیے خاصا اہتمام بھی کیا ہے۔ پاک و ہند کے تقریباً چالیس ناقدوں نے ذرہ نوازی سے کام لے کر مجھ گمنام پر مضامین لکھے ہیں۔

میں اس اسپیشل نمبر کے لیے مختلف طرح کی چیزیں لکھنے میں ادھر مصروف رہا اور جو نئی نئی کہانیاں لکھیں وہ بھی انہیں ظالموں نے ہتھیا لیں۔ فی الحال تو خزانہ دماغ خالی ہے۔ انشاء اللہ کوئی نئی آمد ہو تو نقوش کے لیے ضرور بھیجوں گا۔ ہاں بھائی ایک بات اور یاد آئی۔ وفا ملک پوری صاحب نے اطلاع دی ہے کہ ''عظیم بہ زبان کلیم'' پر ڈاکٹر محمد حسنین صاحب ۱۰۴ نے ایک طویل مقالہ لکھا ہے جس میں میرے منقولات کو اپنی طرف سے گڑھا ہوا بتایا ہے اور مجھ پر کذب و تحریف کا الزام لگا دیا ہے۔ سوئے اتفاق کہ نقوش کا وہی نمبر میرے پاس سے کسی نے غائب کر دیا ہے۔ اس لیے اگر آپ نقوش کا وہ نمبر یا میرے مضمون سے متعلق تراشہ یا اصل مسودہ مجھے ارسال فرما

دیتے تو میں حد درجہ ممنون ہوتا۔ انھوں نے چالاکی یہ کی ہے کہ میں نے سب کچھ لکھا ہے/ اردو شاعری پر ایک نظر کے پہلے ایڈیشن سے اور انھوں نے مجھے جھٹلایا ہے اس کا دوسرا ایڈیشن سامنے رکھ کر جس میں سے کلیم الدین صاحب نے اکثر تیز و تند فقرے حذف کر دیے ہیں۔ ۱۰۵

امید کہ آپ کا مزاج بخیر ہوگا اور جواب سے جلد سرفراز کیا جاؤں گا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۳۳)*

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۳۱ دسمبر ۶۴ء

سال نو مبارک!

مجبی۔ تسلیم۔ آپ کے دونوں خطوط ملے۔ میں نے حسب ہدایت حضرت ابن انشاء ۱۰۶ کو براہ راست خط لکھا ہے۔ خدا کرے معاملات بہ مصالحت طے ہو جائیں!

آپ کے مکتبہ سے شائع شدہ ناولوں کا منتظر ہوں، نیز ان کرم فرماؤں کے ہاں سے بھی جن سے میری ضرورت کا ذکر کیا ہوگا۔ ممتاز مفتی کا ناول ۱۰۷ ملنا ضروری ہے اور شوکت صدیقی ۱۰۸ کا بھی۔ شوکت صاحب مجھ سے بھی واقف ہیں اگر آپ ان کے پتے سے مطلع فرمائیں تو میں انہیں براہ راست لکھ سکتا ہوں۔

کوشش کروں گا کہ پندرہ جنوری تک آپ کے لیے کوئی افسانہ ارسال کروں۔ ۱۰۹ فی الحال تو ان خاص نمبروں نے اتنی چیزیں لکھوائی ہیں کہ دماغ پلپلا ہو گیا ہے۔

امید کہ مزاج بخیر ہوگا۔

افسانوں کا ایک مجموعہ اب بھی بغرض طباعت کراچی میں میرے ایک عزیز کے پاس موجود ہے۔ اگر آپ طباعت کا کام شروع کرتے ڈرتے ہوں اور میرے مجموعے کی اشاعت بار خاطر نہ ہو تو میں اسے لکھ دوں کہ وہ آپ کے پاس بھیج دے۔ مطلع فرمائیے۔

مخلص

علی عباس حسینی

[P.S] ہاں صاحب۔ نئی ڈائری اور نیا کیلنڈر بھجوایئے۔ یہاں تو نقوش ہی کی ڈائری پر اہم کاموں کا اندراج ہوتا ہے۔

(۳۴)

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

یکم فروری ۶۵ء

عید مبارک!

محبی طفیل صاحب۔ تسلیم

لیجیے حضرت کہانی حاضر ہے۔ جنوری ہی میں لکھی گئی مگر صاف کرنے والے عزیز روزہ دار تھے۔ انہوں نے دیر لگادی۔ بہر حال خوشی ہے کہ بہ دیر سہی آپ کی فرمایش پوری ہوگئی۔

سردار محمود صاحب کا خط آیا تھا۔ معاملات کے بہ سہولت طے ہو جانے کے آثار ہیں۔

آپ کا مرسلہ صرف ایک ناول آیا۔ شکریہ۔ مگر دوسرے اچھے ناول بھی بھیجیے اور اپنے احباب کو بھی اس طرف متوجہ فرمایئے۔

ممتاز مفتی صاحب کے پتے سے بھی مطلع کیجیے۔ میں خود انھیں لکھوں۔ ان کا ضخیم ناول بھی ملنا چاہیے۔

مشرقی پاکستان کے ناشروں کے نام سے مطلع فرمایئے تاکہ میں انھیں بھی لکھ سکوں۔ چاہتا ہوں کہ کتاب ۱۰۱ کے نئے باب میں جتنے اچھے لکھنے والے اور تصانیف گذشتہ بیس سال میں وجود میں آئے ان سب کا ذکر آجائے۔

امید کہ آپ کا مزاج بخیر ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۳۵)

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۲ جون ۶۵ء

محبی طفیل صاحب۔ تسلیم

نقوش کا تازہ ترین شمارہ ملا۔ ۱۱۱ آپ کا عام شمارہ بھی دوسروں کے خاص نمبروں سے ظاہر و باطن دونوں حیثیتوں سے برتر و بہتر ہوتا ہے۔

ماشاء اللہ!

عرض ضروری یہ ہے کہ میرے چھوٹے بھائی حیدر مہدی سلمہٗ کو کچھ روپوں کی سخت ضرورت ہے۔ اس لیے انہیں فوراً ایک چک ارسال فرما دیجیے۔ رقم معاوضہ غالباً اب کئی سو تک پہنچ گئی ہوگی۔

دو مضامین کلیم الدین احمد اور ان کے اشعار سے متعلق (جن میں سے ایک ۶۲ مضمون کا تھا) اور تازہ ترین ۱۱۲ افسانہ شامل کر کے تین افسانے۔

غرض یہ رقم کسی طرح ساڑھے تین سو سے کم نہیں ہوتی۔ یہ رقم حسب ذیل پتے پر ارسال فرما کر مجھے متشکر فرمایئے۔

S. Hyder Mehdi Husaini, Star Particle Board, Adamiji Court

Dacca, (E. Pakistan)

حیدر مہدی سلمہ کو سخت ضرورت ہے اس لیے اس رقم کے ارسال میں آپ جس قدر جلدی فرمائیں گے میں اس قدر متشکر ہوں گا۔

امید کہ صبح نو کا علی عباس نمبر آپ کی نظر سے گزرا ہوگا۔

اگر نقوش سے اس کا تبادلہ نہ ہو تو اس کے ایڈیٹر وفا ملک پوری کو حسب ذیل پتے سے ایک کارڈ لکھ دیجیے وہ فوراً خاص نمبر بھیج دیں گے۔

جناب وفا ملک پوری، ایڈیٹر صبح نو

پوسٹ بکس نمبر ۴۲، پٹنہ۔۴ (بہار۔ ہندوستان)

امید کہ آپ کا مزاج ہر طرح بخیر ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

مکرر آنکہ اردو اکادمی سندھ کراچی نے میرے سنجیدہ افسانوں کا ایک مجموعہ کانٹوں میں پھول ۱۱۳ کے نام سے شائع کیا ہے۔

امید کہ آپ اس پر ضرور ریویو فرمائیں گے[۱۴] اور اپنے احباب ناشرین سے ان ناولوں کے بھجوانے کی ضرور کوشش کریں گے جو آپ کے نزدیک اردو ادب میں مستقل اضافہ ہیں۔ میں متشکر ہوں گا۔

حسینی

(۳۶)

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۶ جولائی ۶۵ء

مکرمی۔ تسلیم

حیدر مہدی سلمہٗ کو رقم ارسال کرنے کی اطلاع ملی۔ جستہ جستہ ہی سہی! ہر کہ از دوست می رسد نیکو است![۱۵]

ایک کہانی[۱۶] ارسال ہے۔ عجب نہیں کہ آپ کو اور نقوش کے ناظرین کو پسند آئے۔

امید کہ مزاج ہر طرح بخیر ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

*(۳۷)

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ۔ ۲۸ فروری ۶۶ء

برادرم۔ تسلیم

یاد آوری کا شکریہ۔ یہاں بھی آپ کے سب جاننے والے بخیر و عافیت ہیں۔ ادھر نقوش کئی مہینے سے دیکھنے کو نہیں ملا۔[۱۷] اگر کوئی اشاعت نکلی ہو تو اسے ضرور بھیجیے۔

نقوش ہی کی ڈائری میں کئی سال سے استعمال کر رہا ہوں۔ اجازت مل جانے پر اس کا بھی ایک نسخہ ارسال فرمایئے گا۔ متشکر ہوں گا۔

دیگر پرسان حال کی خدمت میں تسلیم۔

مخلص

علی عباس حسینی

(۳۸)

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۲۵ مارچ ۶۶ء

محبی۔ تسلیم

نقوش کے دونوں نمبر مجھے ۲ مارچ کو مل چکے تھے اور مجھے یقین تھا کہ میں نے ان کی رسید کا خط آپ کو بھیج دیا ہے مگر آج پھر وہی دونوں نمبر رجسٹری سے ملے۔ اس لیے اس یقین میں شک کی گنجایش اور آپ کو پھر ایک بار شکریہ کا خط لکھنے اور دریافت خیریت کا بہانہ ہاتھ آ گیا۔

جوش پر آپ کا مضمون[۱۸] پڑھا اور بہت خوش ہو کر پڑھا۔ آپ نے ان کی شخصیت مکمل طور پر بڑی کامیابی سے پیش کر دی ہے۔

جوش کے ہندوستان چھوڑنے[۱۹] اور پاکستان چلے جانے کی غلطی کو آپ نے جن الفاظ میں بیان کیا ہے وہ قابل داد ہے۔ ''ان کے اور دوستوں کی طرح مجھے بھی تکلیف ہوئی'' کا فقرہ لکھ کر آپ نے اس سچے اخلاص کا ثبوت دیا ہے جو آپ کو جوش سے ہے اور اس صداقت قول کا بھی جس کے کہہ ڈالنے میں آپ اس کی تلخی کو نظر انداز کر جاتے ہیں۔

خدا کرے آپ بخیر ہوں۔ ڈائری کا انتظار ہے۔ میں سرعت سے بوڑھا ہوتا جا رہا ہوں۔ اس لیے کہ اب اس کا احساس ہونے لگا ہے۔

"A man is as old as he feels and a woman is as old as she looks."

اور یہاں قدرے پوپلے ریش سفید والے چہرے نے غازہ اور لپ اسٹک کے لیے میدان تنگ کر رکھا ہے! اس لیے یہ بوڑھا بالا تو بن سکتا ہے مگر ''نگار رعنا'' نہیں۔

بہر حال اسی بوڑھاپے کا نسخہ سمجھ لیجیے کہ پورے ۱۹۶۵ء میں صرف ایک چھوٹی سی کہانی آخر دسمبر میں لکھی اور وہ بھی اس لیے دل پر صبر کر کے لکھی کہ پورا سال خالی نہ جائے۔[۲۰]

آپ کا قلم تو شہادت دیتا ہے کہ آپ ابھی تک جوان ہیں۔ خدا نظر سے بچائے!

اپنی خیریت سے مطلع کیجیے۔

مخلص

علی عباس حسینی

مکرر آنکہ

میں آپ کے ''طلوع'' والے نوٹ سے متفق نہیں۔ کشمیر میں گھس کر ابتدا جارحانہ حملہ کی پاکستان نے کی۔ ہندوستان [نے] نہیں ۱۲۱؎ اور میں حضرت مذہب کی بنا پر کسی ملک کا بٹوارہ انسانیت کا خون کرنے کے برابر سمجھتا ہوں۔

*(۳۹)

۱۰۵غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ۔

۱۴اپریل ۶۶ء

عزیزم طفیل صاحب۔ سلام مسنون

گرامی نامہ ملا۔ پورے ۶۵ء میں، میں نے صرف ایک چھوٹی سی کہانی لکھی ہے جو'' شمع'' یا ''بانو'' ۱۲۲؎ دلی میں شائع ہوگی۔ ۶۶ء میں البتہ ایک لمبی کہانی فلمی ڈھنگ کی امیر خسرو ۱۲۳؎ پر لکھی ہے۔ سالنامے کے لیے اسی کے دو تین سین جن سے امیر خسرو کی گھریلو زندگی پر روشنی پڑتی ہے نقل کر رہا ہوں۔ ۱۲۴؎ انشاء اللہ دو تین دن میں وہ ارسال خدمت کر دوں گا۔

ہاں بھائی خوب یاد آیا۔ اس سلسلے میں مجھے ایک کتاب کے مطالعہ کا سخت اشتیاق ہے۔ اس کا ایک نسخہ حاصل کر کے مجھے فوراً بھیج دیجیے۔

وہ ہے حیات امیر خسرو مصنفہ تقی محمد خان کشمیری بازار کتاب منزل۔ لاہور ۱۲۵؎

حد درجہ متشکر ہوں گا۔

امید کہ آپ کا مزاج ہمہ وجوہ بخیر ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

مکرر آنکہ ڈائری کا بھی منتظر ہوں۔

*(۴۰)

۱۰۵غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ۔

۱۰اپریل ۶۶ء

مکرمی۔ تسلیم

رات آپ کا تار افسانے کے تقاضے کے سلسلے میں ملا۔

میں آج سے ایک ہفتہ قبل سالنامے کے لیے ''امیر خسرو'' کی کہانی کے تین سین بھیج چکا ہوں یقین ہے کہ وہ مل گیا ہوگا یا دو ایک دن میں ضرور مل جائے گا۔

میں نے بھی آپ سے جو امیر خسرو پر کتاب بھیجنے کی فرمائش کی ہے اس کی، نیز نقوش ڈائری کے پارسل کا بے چینی سے منتظر ہوں۔

سالنامے کی کامیابی کے لیے میری دلی دعائیں۔

امید کہ آپ کا مزاج ہر طرح بخیر ہوگا۔

مخلص

علی عباس حسینی

*(۴۱)

۱۰۵غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ۔

۱۷اپریل ۶۶ء

مکرمی۔ تسلیم

آپ کا مکرمت نامہ ملا۔ امیر خسرو کی پوری کہانی میں ۵۷ سین ہیں اور ان میں سے اکثر مرسلہ سینوں سے لمبے اور بڑے ہیں۔ یہ مکمل چیز کتابی صورت میں ہندوستان اور پاکستان میں شائع ۱۲۶؎ کرنے کا ارادہ ہے۔ فی الحال آپ کے خاص نمبر کے لیے مزید چار سین نقل کر رہا ہوں۔ کل پرسوں تک روانہ کر دوں گا۔

امیر خسرو پر جو کتاب میں نے آپ سے طلب کی تھی اس کا منتظر ہوں۔ افسوس ہوا کہ اس سال آپ نے ڈائری نہیں چھاپی۔ اس میں انگریزی مہینوں کے ساتھ عربی مہینوں کی تاریخیں جو دی جاتی تھیں اس سے بہت سی باتوں میں میری سہولت ہوتی تھی۔ اپنی تاریخیں پوچھنے کسی ''ملا'' کے پاس جانے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ خیر سال آیندہ سے ہی۔

یار زندہ صحبت باقی!

امید کہ آپ ہر طرح بخیر ہوں گے۔ یہاں تو بھائی بوڑھے ہو گئے اور اس بڑھاپے کو محسوس بھی کرنے لگے!

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۴۲)*

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۲۱ مئی ۶۶ء

مکرمی۔ تسلیم

امیر خسرو پر کچھ اور سین لکھ کر میں نے آپ کے خاص نمبر[۱۲۷] کے لیے بھیج دیے تھے۔ نہ جانے پہنچے یا نہیں۔ اب تک کوئی رسید نہیں آئی۔

عنایت کر کے عبداللہ یوسف علی مرحوم کا انگریزی میں ترجمہ کیا ہوا کلام پاک کا ایک نسخہ (جیسا کہ مجھے آج سے تقریباً چار سال پہلے آپ بھیج چکے تھے) میرے منجلے بیٹے[۱۲۸] کو حسب ذیل پتے سے امریکہ ارسال کر دیجیے۔ میں متشکر ہوں گا اور آپ کے لیے بھی باعث ثواب ہوگا۔ غالباً اس کی تلاوت سے اس کا ایمان باقی رہ سکے۔ پتا یہ ہے۔

Baqar Abbas Husaini, 489 Prentis.

Detroir-1 (Mich) U.S.A

مفتی رضا انصاری صاحب مجھ سے نقوش کا پرچہ لینے تشریف لائے تھے۔ میرے پاس زاید نمبر وہی تھا جس میں میرا افسانہ تھا،[۱۲۹] وہ میں نے ان کی خدمت میں حاضر کر دیا۔

امید کہ آپ کا مزاج بخیر ہوگا اور نقوش کا خاص نمبر جلد ہی دیدہ افروزی کا باعث ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۴۳)*

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ۔

۹ جولائی ۶۶ء

مکرمی۔ تسلیم۔ نقوش کے سالنامے کے دونوں شمارے ملے کیا کہنا ہے۔ آپ کی محنت کا۔ ظاہر باطن دونوں کی زیبایش اور گراں مایگی کی جس قدر بھی تعریف کی جائے وہ کم ہے۔

میں نے ابھی صرف منٹو[۱۳۰] اور قرۃ العین حیدر[۱۳۱] کی کہانیاں[۱۳۲] پڑھیں۔ آخر الذکر بہت پسند آئی۔ یلدرم کی یہ بیٹی اگر ''پدر نتواند''[۱۳۳] کا مصداق بن رہی ہے خدا کرے وہ بمبئی میں رہنے کے باعث سستی شہرت کا شکار نہ ہو جائے!

آپ کے معین نے میرے ساتھ ایک ستم ظریفی کی ہے۔ شائع ہوئے ہیں ''امیر خسرو'' کے نو سین اور میرے نوٹ میں صرف تین ہی سین کی اطلاع درج ہے۔ بہر حال سمجھدار ناظرین میری جگہ ادارت پر ہی ہنسیں گے۔

امید کہ آپ کا مزاج بخیر ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۴۴)

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

۲۸ اگست ۶۶ء

محبی طفیل صاحب۔ تسلیم

حیدر مہدی سلمہ کا شکایتی خط آیا ہے کہ آپ نے ان کی رقم میں سے صرف ایک سو بھیجے۔ بقیہ رقم جو امیر خسرو کی برکت سے اب دو سو ہو گئی ان کو جلد سے جلد بھیج دیجیے۔ آپ کے اس بھائی کو سخت ضرورت ہے۔ ہم بھارت کے رہنے والے اتنے افراد پاکستان کی خدمت سے محروم ہیں۔ اب تو یہ آپ ہی حضرات کا فریضہ ہے۔ ان کا پتا حسب ذیل ہے۔

S. Hyder Mehdi, Star Particles Board Mill,Adamiji Court, Dacca

سالنامہ واقعی آپ نے خوب نکالا۔ قرۃ العین حیدر کے افسانے کے علاوہ راجندر سنگھ بیدی[۱۳۴] کا افسانہ ایک ''سگریٹ''[۱۳۵]، ایک ایسا شاہکار ہے جس پر وہ ''ایک میلی سی چادر''[۱۳۶] سے زیادہ فخر کریں تو بے جا نہ ہوگا۔ موضوع کے لحاظ سے، فن کے لحاظ سے، طرز ادا کے لحاظ سے، غرض ہر نہج سے وہ مکمل ہے۔ میری طرف سے ان کو مبارکباد پیش کر دیجیے گا۔

اور بھی سب کہانیاں معیاری ہیں۔ آپ اتنے فنکاروں کو اتنے کامیاب طور پر یکجا کر لینے پر مستحق صد مدح و ثنا ہیں۔

میں نے بڑھاپے کے ساتھ ساتھ مختلف طرح کے روگ پال رکھے ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ ستم یہ مرض ہے کہ دو چار سطریں بھی کسی تخلیقی کام کے سلسلے میں لکھتا ہوں تو دماغ جواب دے دیتا ہے۔ پھر مہینوں قلم اٹھانے کو جی نہیں چاہتا۔

پس اسی سے سمجھ لیجیے کہ تین مہینے سے ایک قدرے شوخ کہانی ۱۳۷ لکھ ڈالی تھی، مسودہ پنسل سے لکھا کٹا پٹا پڑا ہے۔ آٹھ دن سے کوشش کر رہا ہوں کہ اسے صاف کر کے آپ کو بھیج دوں مگر صرف آٹھ سطریں اب تک لکھ پایا ہوں۔

کوشش کروں گا کہ ہفتہ عشرہ میں اسے تمام کر کے آپ کے پاس بھیج دوں۔

حیدر مہدی سلمہٗ کے معاملے کی طرف جلد سے جلد توجہ فرمائیے۔ میں متشکر ہوں گا۔

امید کہ مزاج گرامی ہر طرح بخیر ہوگا۔

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۴۵)*

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ۔

۲۴ جنوری ۶۷ء

محبی۔ تسلیم

مرسلہ خاص نمبر بھی ملا اور آج ڈائری بھی۔ حد درجہ شکریہ۔ مرسلہ خاص نمبر کی جلد بندی میں آپ کے دفتری نے ایسی تبدیلیاں کر دیں کہ پورا نمبر میرے لیے بے مزہ ہو گیا۔ صفحہ ۳۱۲ سے کوئی ڈیڑھ سو صفحات غائب ہیں۔ پھر جو صفحات لگائے گئے ہیں وہی دوبارہ لگا دیے گئے۔ کرامت کا جو نتیجہ ہو سکتا ہے وہ ظاہر ہے۔ سب سے زیادہ افسوس اس کا ہوا کہ حکیم احمد شجاع صاحب ۱۳۸ کا ڈراما ۱۳۹ ناتمام و نامکمل ملا۔ میں حکیم صاحب کی ہر تحریر بہت دلچسپی سے پڑھتا ہوں۔ ان کے مطالعے سے علم میں بھی اضافہ ہوتا ہے اور فنکاری و ہنرمندی کے نمونے بھی ملتے ہیں۔ غرض اگر آپ کے پاس کوئی غیر ناقص نسخہ اس خاص نمبر کا رہ گیا ہو تو اسے فوراً ارسال فرمائیے۔ خالد صاحب کا قصیدہ ۱۴۰ بھی دیکھا۔ اس کے بعض ٹکڑے ثقالت الفاظ کی وجہ سے سمجھ میں نہ آئے۔ اگر یہ عربی کے غریب الفاظ، عبرانی و سریانی وغیرہ وغیرہ کے غیر مانوس الفاظ استعمال کرنے پر اس قدر اصرار نہ کریں تو ان کا شمار اردو کے عظیم ترین شعرا میں یقینی ہو سکے گا۔

ان میں ایک عظیم فنکار کی ساری صلاحیتیں موجود ہیں۔ مطالعہ یقینی وسیع ہے، نظر میں گہرائی ہے اور تخیل سے مرصع کاری کا کام لینے کا سلیقہ ہے۔ یونان و روم، فلسطین، مصر، ہندوستان و چین غرض مختلف ممالک و مذاہب و اقوام کی تلمیحات کا اس فراوانی سے اردو میں استعمال ان کی خاص دین ہے۔ خدا ان کو طول عمر کے ساتھ ترک ثقالت پر مائل کر دے!

میں اچھا نہیں ہوں۔ اب میرا بھی اہل دل میں شمار ہے۔ خدا کرے آپ ہر طرح اچھے ہوں۔

علی عباس حسینی

مکرر آنکہ آپ نے حیدر مہدی صاحب کی ڈھاکا کی گزارشات کی طرف توجہ کی یا نہیں۔ مطلع کیجیے۔

(۴۶)*

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ۔

۳ مارچ ۶۷ء

محبی۔ تسلیم

نقوش کے سالنامے کی دوسری جلد مل گئی۔ اب کے اس کی ساری خوبیوں کے ساتھ جلد بند نے ترتیب صفحات کا بھی خیال رکھا ہے۔ بہت بہت شکریہ۔ سید حیدر مہدی سلمہٗ، اسٹار پارٹیکلس بورڈ ملز آدمی جی کورٹ، ڈھاکا کا فریادی خط آیا ہے کہ آپ نے ان کی طرف اب بھی توجہ نہیں فرمائی۔ مجھے سخت تعجب ہے۔ آپ جیسے کرم فرما سے ایسی امید نہ تھی۔ یقین ہے کہ اس کارڈ کے ملتے ہی آپ ان کی شکایت فوراً رفع فرما دیں گے۔

میں اب باقاعدہ قلبی بیماری ۱۴۱ کا شکار ہو گیا ہوں۔ آج کل سختی سے گھی وغیرہ سے پرہیز کر رہا ہوں اور سفولا میں پکا ہوا کھانا زہر مار کر رہا ہوں۔

پلنگ پر لیٹے رہنے کا حکم ہے اور ہر تین گھنٹے پر دوا پلایا جاتا ہوں۔ ایسے میں آپ جیسے دیرینہ کرم فرماؤں سے کسی کی شکایت سن کر دل کو صدمہ پہنچتا ہے۔ اس سے بچانا آپ کا فرض ہے۔

ندیم قاسمی صاحب پر یقینی میں لکھنا چاہتا ہوں مگر ایسی حالت میں کیونکر لکھوں، نہ دماغ قابو میں نہ دل قابو میں۔ زندہ رہا تو پھر کبھی۔

امید کہ آپ ہر طرح بخیریت ہوں گے۔

مخلص

علی عباس حسینی

(۴۷)*

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ۔

۲۲ جنوری ۶۸ء

بھائی طفیل صاحب۔ تسلیم

جنوری کا تیسرا ہفتہ ہے۔ کیا اب کے ڈائری سے محروم رکھا جاؤں گا؟ رواسم دیرینہ اور روایت قدیم کے تو یہ سراسر خلاف ہے۔ امید کہ آپ بخیریت ہوں گے۔ میرا کیا؟ اب آپ کو زیادہ دنوں اس طرح کی فرمایش کر کے پریشان نہ کرسکوں گا۔ والسلام

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

(۴۸)

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ۔

۱۳ جون ۶۸ء

محبی طفیل صاحب۔ تسلیم

تازہ خطوط نمبر ملا۔ ۱۴۲ آپ کی محنت، حسن ادارت، خدمت ادب کی لگن اور ہر نمبر کو بہتر سے بہتر بنانے کے حوصلے اور ہمت کی داد دینے کے لیے الفاظ نہیں ملتے۔ حقیقت یہ ہے کہ آپ نقوش کے ہر خصوصی نمبر میں اردو ادب کے محققین کے لیے نہ جانے کیسے کیسے نوادر جمع کرتے جا رہے ہیں اور آپ کا نقوش صدیوں طلبا اردو کے لیے روشنی کے ایک مینارہ کا کام دے گا۔ خداوند عالم آپ کو زندہ و سلامت رکھے۔ آپ نے اردو رسالے کے معیار کو اتنا بلند کر دیا ہے کہ ہم نقوش کو بہ فخر عالمی ادب کے کسی بڑے سے بڑے رسالے کے مقابلے میں پیش کر سکتے ہیں!

میں ادھر اپنے علاج کے سلسلے میں دلی چلا گیا تھا۔ وہاں بھی لکھنؤ کے ماہرین کی تشخیص اور علاج سے اتفاق کیا گیا۔ غرض اب صرف گوشہ نشینی کی زندگی ہے۔ آپ کے افسانہ نمبر ۱۴۲ کے لیے اگر کوئی نئی چیز لکھ سکا تو ضرور بھیجوں گا مگر سچ جانیے میں اب چھوٹی ہوئی آتش بازی کے مثل ہوں۔ قویٰ مضمحل ہو گئے ہیں۔ بچنے کا نشان نہیں ملتا۔ کوئی پلاٹ بھی ذہن میں آتا ہے تو چند جملے لکھ کر تھک جاتا ہوں۔ بس دن بھر انگریزی کے جاسوسی یا وسٹرن ناول پڑھ کر دل بہلاتا رہتا ہوں۔ ۱۴۴

البتہ کبھی کبھی یہ خیال ضرور ہوتا ہے کہ اس گرتے ہوئے مکان سے جو کچھ کھینچ کر باہر نکال سکوں اسے جلدی جلدی کسی فنکاری کے بغیر گھسیٹ کر باہر پھینک دو۔ چنانچہ ایسی ہی ایک چیز تازہ ترین تصنیف/میر خسرو ہے۔ غالباً اس کی ایک کاپی پبلشرز نے آپ کے پاس بھیجی ہوگی۔ مقصد یہ تھا کہ اس محبوب ہمہ کمال شخصیت کو اپنے عوام کو پھر سے یاد دلا دوں۔ اس میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں۔ اس کا فیصلہ صاحبانِ نظر فرمائیں گے۔ اپنی رائے سے مجھے مطلع کیجیے گا۔

ایک بہت ہی ضروری کام یہ ہے کہ مجھے میرے مجموعے مسیلمہ گھومنی کا ایک نسخہ خرید کر فوراً بھیج دیجیے۔ میرے پاس کوئی اس کا نسخہ ہے اور نہ یہاں کی یونیورسٹی لائبریری میں۔ اس مجموعے کا ایک افسانہ ایک ایسے مجموعے کے لیے چنا گیا ہے جو امریکہ کی ایک یونیورسٹی ۱۴۵ اردو کے ممتاز ترین افسانہ نگاروں کی کہانیوں کا انگریزی میں شائع کرنا چاہتی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ۱۴۶ کے زیر نگرانی یہ کام ہو رہا ہے۔ انگریزی ترجمہ جو میرے بیٹے مہدی عباس حسینی ۱۴۷ نے کیا تھا وہ ان کے پاس ہے مگر وہ اصل ہی دیکھنا چاہتے ہیں۔ اس لیے مجھ پر کرم خاص کر کے مسیلمہ گھومنی کی ایک جلد حاصل کر کے مجھے فوراً بھیج دیجیے۔ اسے چودھری برکت علی ۱۴۸ نے شائع کیا تھا۔ میں حد درجہ متشکر و ممنون ہوں گا اور آپ کو بہت بہت سی دعائیں دوں گا۔

مخلص

علی عباس حسینی

(۴۹)

۱۰۵ غوث گنج، وزیر گنج لکھنؤ

یکم اگست ۶۸ء

لیجیے طفیل صاحب، افسانہ حاضر ہے۔

آپ کو کیا، جھٹ تقاضے پر تقاضے قلم کے مزدوروں کو لکھ مارے اور اونچی ہستیوں کی طرح اس سے بے پروا کہ ان پر تعمیل حکم میں کیا گزری۔ مغربی حساب لگائیے تو بہتر کا، ورنہ اپنے ہجری حساب سے پچھتر برس کا بوڑھا ہوں، پھر اس پر دل کا مریض، نہ دماغ کام دیتا ہے، نہ اب کچھ لکھنے کو جی چاہتا ہے۔ نہ اب نام کی خواہش، نہ نمود کی پروا، زمانہ ہم کو ہماری زندگی میں ہی بھول گیا ہے اور ہم بھی خود اپنے کو اور اپنے کاموں کو۔

بس اب آیندہ اس طرح کے تقاضے نہ کیجیے گا۔ ڈاکٹروں کا حکم ہے جبراً کوئی کام نہ کرو اور یہ سراسر جبر ہے۔ دل کسی طرح اٹھتا نہیں مگر طفیل صاحب ہیں کہ مچلے ہوئے ہیں کہ ہم تو لکھوا ہی کے رہیں گے۔ اچھا میاں، تو لو، تم خود ہی بھگتو گے۔ ایک کرم خوردہ کو جب چماچم چمکتے ہوؤں کے ساتھ رکھو گے تو لوگ تمھاری ہی سلیقہ مندی کو ہنسیں گے۔ مجھے کیا، میں تو گور میں پاؤں لٹکائے بیٹھا ہوں۔ آج نہیں تو کل سہی! مجھے کوئی افسانہ نویسوں میں گنے تو کیا، نہ گنے تو کیا۔ زندگی میں میاں غالب شعرائے ہند میں کس گنتی شمار میں تھے؟ مگر اب لوگ ان کا نام لینے سے پہلے یا استاد! کہتے ہیں اور ان کے دیوان کو ہندوستان کی الہامی کتابوں ۱۴۹ میں شمار کرتے ہیں۔ پوچھو تمھاری اس پرستش سے غالب کی سڑی گلی ہڈیوں کو کیا نفع پہنچا۔ کون سا انعام ملا؟

تو بھائی طفیل ہم بھی ارذل عمر کو پہنچ چکے، بس، غالب ہمیں نہ چھیڑ! ۱۵۰ والسلام

بندۂ اخلاص

علی عباس حسینی

حواشی

۱۔ غازی پور علی عباس حسینی کی جائے پیدائش ہے۔ علی عباس حسینی کا خاندان غازی پور میں آباد تھا۔ محمد طفیل ان کے غازی پور کے پتے پر خطوط بھیج رہے تھے جبکہ وہ اس وقت وہاں مقیم نہیں تھے۔ اس لیے خط اور رسالہ نقوش انھیں وصول نہیں ہو رہے تھے۔ محمد طفیل کی زیر ادارت نقوش کا پہلا شمارہ نمبر ۲۰۔۱۹۔ اپریل، مئی ۱۹۵۱ء میں شائع ہوا اور یہی شمارہ علی عباس حسینی نے وصول کیا چونکہ یہ خط نومبر ۱۹۵۱ء میں لکھا گیا اس لیے اس دوران میں کوئی اور شمارہ شائع نہیں ہوا۔ نقوش کا پہلا شمارہ احمد ندیم قاسمی اور ہاجرہ مسرور کی زیر ادارت ۱۹۴۸ء میں شائع ہوا۔ اس دوران میں اس کی کفالت محمد طفیل ہی کر رہے تھے۔ اس کے دس شمارے نکلے ہی

تھے کہ نقوش بند ہو گیا۔ اس کی وجہ محمد طفیل نے یہ لکھی ہے کہ "نقوش اپنی ادبی ڈگر سے ہٹ کر سیاست کا موڑ مڑ گیا۔" اس کے بعد ۱۹۵۰ء میں ایک سال کے لیے یہ سید وقار عظیم کی ادارت میں سامنے آیا۔ یکم مئی ۱۹۵۱ء کو محمد طفیل نے نقوش کی ادارت سنبھالی۔ یہاں اسی حوالے سے ذکر ہے۔

۲۔ یہاں جس ناولٹ کا ذکر ہے وہ نقوش ۲۲۔۲۱ مئی ۱۹۵۲ء میں "شاید کہ بہار آئی" کے عنوان سے صفحہ ۵۲۔۴۸ پر شائع ہوا۔

۳۔ یہ مصرع حافظ کے شعر کا ہے، مکمل شعر یوں ہے:

ما قصہ سکندر و دارا نخواندہ ایم

از ما بجز حکایت مہر و وفا مپرس!

(حافظ، دیوان حافظ، باہتمام سید محمد رضا جلالی نائینی (تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر، ۱۳۶۲ش)، ۳۵۲۔)

ترجمہ: ہم نے سکندر اور دارا کا قصہ نہیں پڑھا۔ ہم سے محبت اور وفا کی کہانی کے سوا اور کچھ نہ پوچھ۔

۴۔ علی عباس حسینی ریڈیو کے لیے بھی لکھتے تھے۔ اس کی نشاندہی رام لعل کے مضمون "علی بابا حسینی اور چالیس سردرد" سے ہوتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ علی عباس حسینی ریڈیو فیچر لکھتے تھے اور ریڈیو کی ملازمت کے لیے جدوجہد بھی کی تھی۔ (رام لعل، "علی بابا حسینی اور چالیس سردرد،" صبح نو علی عباس حسینی نمبر ۱۲۔۳،۲،۱ (جنوری، فروری، مارچ ۱۹۶۵ء)۔)

۵۔ ماہنامہ آجکل ۲۵ نومبر ۱۹۴۲ء سے نکلنا شروع ہوا۔ ۴ مئی ۱۹۴۳ء تک کے پرچے پر مدیر کا نام درج نہیں ہے لیکن اداریہ اور ۴ مارچ ۱۹۴۳ء کے شمارے میں شائع ایک خط سے معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت آجکل کے مدیر مولانا عبدالقادر خان تھے۔ یہ بات کہیں اور درج نہیں ہے صرف اداریہ کے اختتام پر مولانا کا نام ہے اور خط میں بحیثیت مدیر مولانا کو خطاب کیا گیا ہے۔ بہر حال حقیقت کچھ بھی ہو اتنی بات واضح ہے کہ مولانا باضابطہ مدیر رہے ہوں یا نہ رہے ہوں لیکن اردو ایڈیشن کی تمام ذمہ داری مولانا ہی کے سر تھی اور ۴ مئی ۱۹۴۳ء تک آپ کی نگرانی میں یہ نکلتا رہا۔ اگست ۱۹۴۸ء سے جوش ملیح آبادی کی قیادت میں آجکل کے نئے دور کا آغاز ہوا تھا۔ اس دوران میں وہی مدیر تھے۔ (جمیل اختر، مرتبہ، اشاریہ آجکل، جلد اول (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۸ء)۔)

۶۔ آجکل میں "آتش خاموش" کے عنوان سے علی عباس حسینی کا افسانہ، شعر و شاعری نمبر ۷۔ ۱۸ اگست ۱۹۵۳ء میں شائع ہوا۔

۷۔ یہ کہانی "مکڑی کا جال" کے عنوان سے نقوش ۳۸۔۳۷ جنوری ۱۹۵۴ء میں صفحہ ۵۹۔۵۵ پر شائع ہوئی۔

۸۔ حاجی بغلول سجاد حسین کا ناول ہے۔ حاجی بغلول اس ناول کا مزاحیہ کردار ہے جس کی وجہ سے یہ مقبول ہوا۔ اس کا پہلا پاکستانی ایڈیشن ۱۹۶۱ء میں مشتاق بک ڈپو کراچی سے جمیل جالبی نے مرتب کر کے شائع کیا۔

۹۔ یہاں جس افسانے کا ذکر ہے وہ "حکیم بانا" کے عنوان سے نقوش ۴۰۔۳۹ مارچ ۱۹۵۴ء میں صفحہ ۱۰۲۔۸۹ پر شائع ہوا۔

۱۰۔ لڑکوں سے مراد علی عباس حسینی کے صاحبزادے ہیں جن میں سید مہدی عباس حسینی، باقر عباس حسینی اور اصغر عباس حسینی شامل ہیں۔

۱۱۔ یہاں نقوش ۳۸۔۳۷ افسانہ نمبر، جنوری ۱۹۵۴ء کا ذکر ہے جس کے آخر میں سمپوزیم کے تحت موضوع "اردو افسانے میں روایت اور تجربے" پر بحث ہوئی جس میں "کسی صاحب" نے نہیں بلکہ چند ادیبوں نے حصہ لیا۔ ان میں سید وقار عظیم، ڈاکٹر عبادت بریلوی، سعادت حسن منٹو، احمد ندیم قاسمی، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، انتظار حسین، حمید اختر اور شوکت تھانوی شامل تھے اور مشترکہ طور پر علی عباس حسینی کی افسانہ نگاری کو بھی زیر بحث لایا گیا بالخصوص وقار عظیم، عبادت بریلوی، حمید اختر اور احمد ندیم قاسمی نے علی عباس حسینی کے حوالے سے تنقید کی ہے۔

۱۲۔ علی عباس حسینی کا یہ ناول شاید کہ بہار آئی اردو کتاب گھر کچہری روڈ کراچی سے شائع ہوا اس پر سال درج نہیں ہے۔

۱۳۔ یہ ناول حکیم ہمّا ادارہ فروغ اردو لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس پر سن درج نہیں ہے۔ اس سے پہلے ان کا اسی نام سے ایک افسانہ نقوش میں شائع ہوا تھا اور یہ ناول اس افسانے کی توسیع معلوم ہوتی ہے۔

۱۴۔ حکیم ہانا مزاحیہ کردار ہے جس کو علی عباس حسینی دوسرے مشہور کرداروں کے پایے کا بتاتے ہیں، اسی ناول حکیم ہمّا کے حوالے سے کشور بنیاد زیدی لکھتی ہیں ''ادھر انہوں نے ایک ناول پندرہ دن کے اندر لکھ کر ختم کیا ہے جس کے ہیرو کے کردار کے متعلق ان کا دعویٰ ہے کہ وہ ہمیشہ زندہ رہے گا۔ انہوں نے یہ ناول مسلسل ستر واٹھارہ گھنٹے تک یک لخت بیٹھ کر لکھا ہے''۔ (کشور بنیاد زیدی، ''علی عباس حسینی''، نقوش ۶۰۔۵۹ (شخصیات نمبر) (۱۲ اکتوبر ۱۹۵۶ء): ۱۰۰۶۔)

۱۵۔ مسعود حسن رضوی ادیب، ولادت: ۱۵ محرم الحرام ۱۳۱۱ھ مطابق ۲۹ جولائی ۱۸۹۳ء، وفات: ۲۹ نومبر ۱۹۷۵ء، اردو کے نامور ادیب، نقاد، محقق اور مدوّن تھے۔ (طاہر تونسوی، مسعود حسن رضوی ادیب حیات اور کارنامے، طبع اول (لاہور: مجلس ترقی ادب، اپریل ۱۹۸۹ء۔)

۱۶۔ علی عباس حسینی نے مسعود حسن رضوی کے حوالے سے مضمون لکھنے کی خواہش اس لیے ظاہر کی کہ مسعود حسن رضوی ان کے بہترین دوستوں میں سے تھے۔ سید مسعود حسن رضوی نے ''علی عباس حسینی اور میں'' میں اپنی دوستی کا ذکر یوں کیا ہے۔ ''علی عباس حسینی صاحب میرے بہت قدیم اور مخلص دوست ہیں۔ ۱۹۱۵ء میں میں نے گینگ کالج لکھنؤ سے انٹرمیڈیٹ اور علی عباس حسینی صاحب نے غازی پور سے ہائی اسکول کا امتحان پاس کیا۔ اسی سال آل انڈیا شیعہ کانفرنس نے لکھنؤ میں ایک بورڈنگ ہاؤس قائم کیا۔ میں پہلا طالب علم تھا جو اس بورڈنگ ہاؤس میں داخل ہوا۔ چند روز کے بعد علی عباس حسینی صاحب کے عم محترم جناب اسحاق الحسینی صاحب مرحوم ان کو اپنے ساتھ لکھنؤ لائے۔ تعلیم کے لیے کرسچن کالج میں اور قیام کے لیے اسی بورڈنگ ہاؤس میں ان کو داخل کر دیا۔ علی عباس صاحب لکھنؤ میں نوارد تھے اور میں یہاں کئی سال پہلے سے مقیم تھا۔ عمر میں بڑا معلوم ہوتا تھا اس لیے جناب اسحاق الحسینی صاحب نے ان کی نگہداشت میرے ذمے کر دی۔ اس وقت سے ہم دونوں میں جو پرخلوص دوستانہ بلکہ برادرانہ تعلقات قائم ہوئے وہ اب تک قائم ہیں۔'' (مسعود حسن رضوی، سید، ''علی عباس حسینی اور میں''، صبح نو (علی عباس حسینی نمبر): ۶۵۔)

۱۷۔ یہاں سید صاحب سے مراد مسعود حسن رضوی ادیب ہیں۔

۱۸۔ ''میری لڑکی'' سے مراد کشور زیدی ہیں۔ ان کے حوالے سے اسلم حیات درانی اپنے مقالے میں لکھتے ہیں ''کشور زیدی ایم اے ہیں۔ اردو کی مشہور افسانہ نگار ہیں۔ کشور بنیاد زیدی کے نام سے تخلیق کرتی رہیں۔ اپنی کتابوں پر پانچ انعامات حاصل کر چکی ہیں۔ آج کل گورکھپور میں آل انڈیا ریڈیو کی اسٹیشن ڈائریکٹر ہیں۔'' (محمد اسلم حیات درانی، ''علی عباس حسینی حیات اور فن'' (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۱۹۸۳ء): ۲۴۔

۱۹۔ کشور بنیاد زیدی نے ''علی عباس حسینی'' کے عنوان سے مضمون لکھا جو نقوش کے شخصیات نمبر ۲ میں شائع ہوا۔

۲۰۔ اعظم حسین، علی عباس حسینی کے بھانجے اور ادیب تھے۔ علی عباس حسینی لکھتے ہیں۔ ''میرے بھانجے اعظم حسین اعظم مرحوم نے ۳۳۔۱۹۲۹ء میں روپ نکالا تھا۔'' (علی عباس حسینی، ''میری زندگی کے چند اوراق پریشان''، صبح نو (علی عباس حسینی نمبر): ۲۵۰۔)

۲۱۔ اعظم حسین، ''یگانہ چنگیزی''، نقوش (شخصیات نمبر ۲): ۸۷۰۔۸۶۶۔

۲۲۔ سید مسعود حسن رضوی کی تصویر نقوش کے شخصیات نمبر ۲ میں شائع ہوئی۔

۲۳۔ امرتسری دوست کے حوالے سے طفیل صاحب کے بیٹے جاوید طفیل صاحب نے بتایا کہ مختلف وقتوں میں مختلف لوگ ہوتے تھے جو نقوش حاصل کر لیتے تھے لیکن اس کے ہی پیسے ہم بھارت میں کسی دوسرے کو دلوا دیتے تھے۔ یہاں اسی کا ذکر ہے۔

۲۴۔ علامہ تابہری سے مراد علامہ تابہری ہیں، اختر علی تابہری، ولادت: تابہر (ضلع شاہجہانپور) ۲۱ اپریل ۱۹۰۲ء۔ وفات: لکھنؤ (بلرام اسپتال) بعد بوقت صبح ۲۱ اپریل ۱۹۷۱ء، (مالک رام، تذکرہ ماہ و سال (دہلی: مکتبہ جامعہ، س ن۔))۔ اختر علی تابہری، علی عباس حسینی کے بہترین دوستوں میں سے تھے۔

۲۵۔ نقوش کا مذکور نمبر ۴۷۔۴۸، مئی ۱۹۵۵ء میں شائع ہوا۔

۲۶۔ یہاں افسانوں کے مجموعے ''ہمارا گاؤں اور دوسرے افسانے'' کا ذکر ہے جو اورینٹل پبلشنگ ہاؤس لکھنؤ سے ۱۹۵۶ء میں شائع ہوا۔

۲۷۔ یہ افسانہ ''نورونار'' نقوش میں شائع نہیں ہوا۔

۲۸۔ یہاں فارسی کے مقولے کا استعمال کیا گیا ہے پورا مقولہ یوں ہے: ''پیری وصد عیب چنیں گفتہ اند''، ترجمہ: بڑھاپا سو برائیوں کے برابر ہے۔ (وارث سرہندی، مؤلف، علمی اردو لغت (لاہور: الحجاز پرنٹرز، ۲۰۰۳ء۔)، ۴۱۱)۔

۲۹۔ علی عباس حسینی سے محمد طفیل نے طنز و مزاح نمبر کے لیے غالباً لکھنوی ظرافت کے موضوع پر مضمون مانگا مگر وہ لکھ نہ سکے۔ اس لیے ''کابلی'' کے عنوان سے ایک مضمون نقوش ۷۱۔۷۲، طنز و مزاح نمبر جنوری، فروری ۱۹۵۹ء میں صفحہ ۵۱۵۔۵۱۱ پر شائع ہوا۔ یہ مضمون پہلے بھی کسی رسالے میں شائع ہو چکا تھا۔

۳۰۔ کلیم الدین احمد، ولادت: پٹنہ (ساڑھے چھے بجے شام) ۱۵ ستمبر ۱۹۰۸ء، وفات: پٹنہ، شب ۲۲ دسمبر ۱۹۸۳ء (بعارضہ قلب)، (مالک رام تذکرہ ماہ و سال)، یہ اردو کے مشہور نقاد ہیں۔

۳۱۔ ''سخنہائے گفتنی'' کا لفظ یہاں کلیم الدین احمد کی کتاب سخنہائے گفتنی کی مناسبت سے استعمال کیا گیا ہے۔ یہ کتاب، کتاب منزل، پٹنہ سے ۱۹۶۷ء میں شائع ہوئی۔

۳۲۔ علی عباس حسینی ایک کتاب عظیم الدین احمد کے مجموعہ کلام کے حوالے سے اور دوسری کتاب کلیم الدین احمد کی کتاب اردو شاعری پر ایک نظر کے حوالے سے لکھنا چاہتے تھے۔ اس حوالے سے علامہ اختر علی تابہری لکھتے ہیں۔ ''حسینی صاحب نے بہت سے اقتصادی مضامین بھی لکھے ہیں۔ افسوس کہ ان کا کوئی مجموعہ کتابی صورت میں اب تک شائع نہیں ہوا۔ اس نوع کا ان کا ایک مقالہ جو پروفیسر کلیم الدین احمد کی اردو شاعری پر ایک نظر کا ایک باب گل نغمہ سے متعلق ہے۔ طنز و نقد کی ایک نادر مثال ہے۔ حسینی صاحب نے اس زمانے میں ایک ضخیم کتاب ان تمام اعتراضات کے جواب میں لکھ ڈالی ہے جو مولانا آزاد و حالی کے زمانے سے اب تک اس کے اصناف پر کیے گئے ہیں یا کیے جاتے ہیں۔۔۔ ناول کی تاریخ و تنقید کی طرح یہ بھی حسینی کا ایک غیر فانی کارنامہ ہوگا''۔ (سید اختر علی تابہری، ''علی عباس حسینی''، صبح نو (علی عباس حسینی نمبر): ۵۰)۔

اسی موضوع پر علی عباس حسینی کا ایک مضمون ''کلیمی احکام عشرہ'' نقوش ۷۳۔۷۴ مئی ۱۹۵۹ء میں صفحہ ۳۳۶۔۳۲۵ پر شائع ہوا جبکہ دوسرا مضمون ''عظیم بہ زبان کلیم'' علی عباس حسینی نے لکھا جو نقوش ۹۰، اکتوبر ۱۹۶۱ء میں صفحہ ۱۱۔۶۳ پر شائع ہوا۔ اگلے خطوط میں کلیم الدین کے بارے میں تنقیدی مضامین لکھنے کی تفصیلی وضاحت ملتی ہے۔

۳۳۔ عظیم الدین احمد، عظیم، (صاحب گل نغمہ)، ولادت: امتھوا (ضلع گیا) ۲۵ جون ۱۸۸۰ء، وفات: پٹنہ ۱۸ مئی ۱۹۴۹ء، (مالک رام تذکرہ ماہ و سال) یہ کلیم الدین احمد کے والد اور شاعر ہیں۔

۳۴۔ گل نغمہ عظیم الدین احمد کی نظموں کا مجموعہ ہے، دیوان نہیں، جو غالباً اردو شاعری پر ایک نظر کے ساتھ منظر عام پر آیا۔ اردو شاعری پر ایک نظر کے فلیپ پر اس کا اشتہار یوں درج ہے۔ ''حضرت علامہ ڈاکٹر عظیم الدین احمد عظیم آبادی، ایم اے، پی ایچ ڈی سابق صدر شعبہ عربی، فارسی و اردو پٹنہ یونیورسٹی، کی روح افزا اور دلگداز نظموں کا مجموعہ گل نغمہ کے نام سے شائع ہو گیا ہے۔

شروع میں مسٹر کلیم الدین احمد بی اے (کیمبرج) پروفیسر ادب انگریزی، پٹنہ کالج کا مقدمہ اردو شاعری کے اس بے بہا سرمایہ سے آپ کے ادارے کو خالی نہ رہنا چاہیے۔'' یہ کتاب بھی عظیم پبلشنگ ہاؤس، بانکی پور پٹنہ سے شائع ہوئی۔

۳۵۔ کلیم الدین احمد نے *اردو شاعری پر ایک نظر* کے باب نمبر ۱۱ میں ان تمام اصناف سخن کا ذکر کیا ہے لیکن ''مستزاد'' کا ذکر نہیں کیا۔ علی عباس حسینی روانی میں ''مستزاد'' کا ذکر بھی کر گئے ہیں۔

۳۶۔ ان تمام ہیئتوں پر تنقید کرتے ہوئے اور مثالیں دے کر کلیم الدین احمد نے انہیں ''مشق'' اس سیاق وسباق کے ساتھ کہا: ''ان اصناف میں شاذ و نادر ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں جن میں ذاتی واقعات و تجربات کا اظہار نظر آتا ہے اور بعض مثالیں موثر بھی ہیں لیکن عموماً یہ مشق سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں۔ یہ نظمیں کامیاب ہوں یا نا کام محض حواشی ہیں۔ ان پر شاعر اپنا سرمایہ، شاعری صرف نہیں کرتے۔'' (کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر (پٹنہ: عظیم پبلشنگ ہاؤس: ۱۵۶)۔

۳۷۔ فرقت کاکوروی، غلام احمد، ولادت: لکھنؤ (گولہ گنج اسپتال) جون ۱۹۱۰ء، وفات: (جھریا اور مغلسرائے کے درمیان ریل میں) شب ۱۳۔۱۲ جنوری ۱۹۷۳ء، (مالک رام *تذکرہ ماہ وسال*)، غلام احمد فرقت کاکوروی کا مضمون ''جشن جمہوریت کی ایک دوپہر'' *نقوش* ۷۲۔۷۱ طنز و مزاح نمبر، جنوری، فروری ۱۹۵۹ء میں صفحہ ۶۳۹۔۶۲۹ پر شائع ہوا۔

۳۸۔ اس سے مراد ممتاز حسین، (کراچی یونیورسٹی) نہیں بلکہ *اودھ پنچ* میں لکھنے والے شیخ ممتاز حسین ہیں۔

۳۹۔ یہاں ''پنچ'' سے مراد *اودھ پنچ* ہے۔ *اودھ پنچ* کا اجرا ۱۸۷۷ء میں ہوا۔ اس کے مدیر منشی سجاد حسین تھے۔

۴۰۔ ظریف سے مراد ظریف لکھنوی ہیں۔ ظریف لکھنوی، سید مقبول حسین (برادر و تلمیذ صفی لکھنوی)، ولادت: لکھنؤ ۲۴ فروری ۱۸۷۰ء، وفات: ۳ دسمبر ۱۹۳۷ء، (مالک رام، تذکرہ ماہ وسال)۔

۴۱۔ *دیوانجی* ظریف لکھنوی کی کلیات ہے، دیوان نہیں۔ اسے جناب مولانا سید علی نقی صاحب صفی لکھنوی نے مرتب کیا اس کا پہلا ایڈیشن ۱۹۴۹ء میں مرزا ثمر پرنٹر الواعظ صفدر پریس کیننگ اسٹریٹ لکھنؤ سے شائع ہوا۔

۴۲۔ ''دیوانجی'' کا مقدمہ ممتاز حسین جونپوری نے ''پیشگفت'' کے عنوان سے لکھا اور اس کے آخر میں تاریخ ۲۸ فروری ۱۹۴۲ء درج کی ہے۔ یہ طویل مقدمہ صفحہ نمبر ۴ سے ۳۷ تک پھیلا ہوا ہے۔

۴۳۔ فرقت کاکوروی نے اردو ادب میں طنز و مزاح کے موضوع پر پی ایچ ڈی کا مقالہ لکھا۔

۴۴۔ فرقت کاکوروی کی یہاں جن دو کتابوں کا ذکر ہے ان میں سے ایک *مداوا* ہے جو پہلی بار جنوری ۱۹۴۴ء میں یوسفی پریس لکھنؤ سے شائع ہوئی اور دوسری کتاب *ناروا* ہے جو ۱۹۴۶ء میں شائع ہوئی۔ (اشفاق احمد ورک، *اردو نثر میں طنز و مزاح* (لاہور: بیت الحکمت، ۲۰۰۴ء)، ۱۱۱)۔

۴۵۔ ممتاز حسین عثمانی، (ایڈیٹر اودھ پنچ)، وفات: لکھنؤ ۱۲ جون ۱۹۳۶ء، (مالک رام *تذکرہ ماہ وسال*)۔

۴۶۔ منشی سجاد حسین کے *اودھ پنچ* چھوڑنے کے دو سال بعد اس پرچے کو حکیم سید ممتاز حسین عثمانی نے دوبارہ جاری کیا۔ اس کے بعد *اودھ پنچ* پہ وہ عروج تو نہ آ سکا جو اس کو ابتدائی دس پندرہ سالوں میں حاصل ہوا تھا لیکن پھر بھی یہ پرچہ ممتاز حسین کی کاوشوں سے جیسے تیسے چلتا رہا۔ سید صاحب اپنے گرد لکھنے والوں کی کوئی خاص جماعت نہ اکٹھی کر پائے جو منشی سجاد حسین کا خاصہ تھا۔ ۱۹۳۳ء میں سید ممتاز حسین کا انتقال ہو گیا جس کے بعد ان کے صاحبزادے سید ظہیر حیدر نے اسے چلانے کی ذمہ داری نبھائی اور ۱۹۳۴ء میں انہوں نے وفات پائی اور *اودھ پنچ* بند ہو گیا۔ (اشفاق احمد ورک، *اردو نثر میں طنز و مزاح*)۔

۴۷۔ *علی گڑھ میگزین*'' شروع میں یہ رسالہ محمڈن اینگلو کالج میگزین کے نام سے انسٹیٹیوٹ گزٹ علی گڑھ کے ضمیمہ کے طور پر ۵ مئی ۱۸۹۱ء کو نکلا۔ بعد میں جون ۱۸۹۴ء سے علیحدہ رسالے کی شکل میں شائع ہونے لگا۔ اس وقت یہ انگریزی اور اردو دونوں

زبانوں میں نکلا کرتا تھا اردو حصہ کے پہلے ایڈیٹر شمس العلماء مولانا شبلی نعمانی مقرر ہوئے جو اس زمانے میں علی گڑھ کالج میں پروفیسر تھے۔ اس وقت اس کالج کی خبروں کے علاوہ اعلیٰ درجے کے علمی و ادبی مضامین بھی شائع ہوتے تھے اور پرچہ بڑی شان سے نکلتا تھا۔ مئی ۱۸۹۸ء میں مولانا شبلی کالج سے چلے آئے اور رسالے کی ادارت ان کے منیجر محمد حسین نے سنبھال لی۔ ۱۹۰۲ء میں اس کا نام بدل کر *علی گڑھ منتھلی* رکھ دیا گیا اور اس کے بعد *علی گڑھ میگزین* جو آج تک جاری ہے۔'' (شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ''۱۹۶۹ء میں چھپنے والے رسائل و جرائد کے غالب نمبر''، *کتاب* (۱۹۷۰ء): ۱۰۸)۔

۴۸۔ علی عباس حسینی کا مضمون رشید احمد صدیقی کے حوالے سے *علی گڑھ میگزین* ۵۵۔۵۴، ۵۴۔۵۳ کے خصوصی نمبر میں شائع ہوا۔

۴۹۔ ماہنامہ *فروغ اردو* لکھنؤ سے نکلتا تھا جبکہ *قومی آواز* بھی ہندوستان سے نکلتا تھا۔

۵۰۔ علی عباس حسینی ۱۹۵۴ء میں سرکاری ملازمت سے ریٹائر ہو گئے اور پھر پنشن ملنے لگی۔ نبیلہ ضمیر لکھتی ہیں: ''۱۹۲۱ء سے ۱۹۵۴ء تک کل چونتیس سال انہوں نے ہیڈ ماسٹر اور پرنسپل کے فرائض انجام دیے۔'' (نبیلہ ضمیر، ''سید علی عباس حسینی شخصیت اور فن'' (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم اے، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۷۲ء)، ۳۰)۔

۵۱۔ یہ شعر مولانا روم کا ہے جو دراصل یوں ہے۔

آنچہ شیراں را کند روبہ مزاج　　احتیاج است، احتیاج است، احتیاج

(لغت نامہ، مؤلف، علی اکبر دهخدا: ۱۰۵۹) ترجمہ: جو چیز شیروں کو لومڑی جیسا بنا دیتی ہے وہ محتاجی ہے۔

۵۲۔ ''طلوع'' *نقوش* کے اداریے کا عنوان ہے۔ یہاں رعایتاً استعمال کیا گیا ہے۔

۵۳۔ یہاں طنز و مزاح نمبر کا ذکر ہے جو فروری ۱۹۵۹ء میں شائع ہوا۔

۵۴۔ ''آنسوؤں کا ہار'' *نقوش* ۷۷۔۷۸، خاص نمبر، دسمبر ۱۹۵۹ء میں صفحہ ۲۴۰۔۲۴۵ میں شائع ہوا۔

۵۵۔ *نقوش* میں ''نئے احکام عشرہ'' کے عنوان سے کوئی مضمون شائع نہیں ہوا۔

۵۶۔ احتشام صاحب سے مراد پروفیسر سید احتشام حسین رضوی ہیں۔ ولادت: اترڈیہہ (ضلع اعظم گڑھ، یو۔پی)، ۲۱ اپریل ۱۹۲۱ء، وفات: الہ آباد، صبح، جمعہ، یکم دسمبر ۱۹۷۲ء، (مالک رام، تذکرہ ماہ وسال)۔

۵۷۔ فراق گورکھ پوری، رگھوپتی سہائے، ولادت: گورکھ پور، جمعہ، دوپہر، ۲۸ اگست ۱۸۹۶ء، وفات: نئی دہلی، ۳ مارچ ۱۹۸۲ء (مالک رام، تذکرہ ماہ وسال)۔

۵۸۔ فراق گورکھ پوری کی کتاب *اردو غزل گوئی* کے عنوان سے ۱۹۵۵ء میں ادارہ فروغ اردو سے شائع ہوئی اور دوسری کتاب *اندازے* بھی اسی ادارے سے پہلی بار ۱۹۵۶ء میں شائع ہوئی۔

۵۹۔ صاحب محمد طفیل کی کتاب ہے جو خاکوں پر مشتمل ہے۔ غالباً اس کی پہلی اشاعت ۱۹۵۹ء میں ہوئی۔ کتاب کے مقدمے کے اختتام پر محمد طفیل نے یہی سن لکھا ہے۔

۶۰۔ محمد طفیل نے اپنی کتاب صاحب علی عباس حسینی کو بھیج دی اور اس کے حوالے سے مضمون لکھنے کی فرمائش بھی کی۔ اس کا ذکر طفیل صاحب کے خط میں ملتا ہے جو اسی خط کے جواب میں ۵۹۔۳۔۱۴ کو لکھا گیا'' ۔۔۔صاحب کا بھی ایک نسخہ آپ کے ارشاد پر بھجوایا گیا ہے۔۔۔اب آپ اپنی تفصیلی رائے مجھے لکھ بھیجیں۔ مضمون کی صورت میں من وعن چھاپوں گا۔'' (''محمد طفیل مکتوب بنام علی عباس حسینی''، *نقوش* (محمد طفیل نمبر، جلد اول) (جولائی ۱۹۸۷ء): ۸۵۵۔۸۵۴)؛ چنانچہ علی عباس حسینی نے ایک مضمون ''صاحب کے بعد جناب'' لکھا جس میں صاحب پر تبصرہ ہوا اور وہ *نقوش* ۸۹، اگست ۱۹۶۱ء میں صفحہ ۶۷۔۶۸ پر شائع ہوا۔

۶۱۔ یہاں جن دو مضامین کے بارے میں استفسار کیا اس حوالے سے محمد طفیل نے اسی خط میں جواب دیا۔'' آپ کے دونوں مضمون

شروع میں مسٹر کلیم الدین احمد بی اے (کیمبرج) پروفیسر ادب انگریزی، پٹنہ کالج کا مقدمہ اردو شاعری کے اس بے بہا سرمایہ سے آپ کے ادارے کو خالی نہ رہنا چاہیے۔'' یہ کتاب بھی عظیم پبلشنگ ہاؤس، بانکی پور پٹنہ سے شائع ہوئی۔

۳۵۔ کلیم الدین احمد نے *اردو شاعری پر ایک نظر* کے باب نمبر ۱۱ میں ان تمام اصناف سخن کا ذکر کیا ہے لیکن ''مستزاد'' کا ذکر نہیں کیا۔ علی عباس حسینی روانی میں ''مستزاد'' کا ذکر بھی کر گئے ہیں۔

۳۶۔ ان تمام ہیئتوں پر تنقید کرتے ہوئے اور مثالیں دے کر کلیم الدین احمد نے انہیں ''مشق'' اس سیاق و سباق کے ساتھ کہا: ''ان اصناف میں شاذ و نادر ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں جن میں ذاتی واقعات و تجربات کا اظہار نظر آتا ہے اور بعض مثالیں موثر بھی ہیں لیکن عموماً یہ مشق سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں۔ یہ نظمیں کامیاب ہوں یا ناکام محض حواشی ہیں۔ ان پر شاعر اپنا سرمایہ، شاعری صرف نہیں کرتے۔'' (کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر (پٹنہ: عظیم پبلشنگ ہاؤس: ۱۵۶)۔

۳۷۔ فرقت کاکوروی، غلام احمد، ولادت: لکھنؤ (گولہ گنج اسپتال) جون ۱۹۱۰ء، وفات: (جھریا اور مغلسرائے کے درمیان ریل میں) شب ۱۳-۱۲ جنوری ۱۹۷۳ء، (مالک رام، *تذکرہ ماہ و سال*)، غلام احمد فرقت کاکوروی کا مضمون ''جشن جمہوریت کی ایک دوپہر'' *نقوش* ۷۲-۷۱ طنز و مزاح نمبر، جنوری، فروری ۱۹۵۹ء میں صفحہ ۶۳۹-۶۲۹ پر شائع ہوا۔

۳۸۔ اس سے مراد ممتاز حسین، (کراچی یونیورسٹی) نہیں بلکہ یہ *اودھ پنچ* میں لکھنے والے شیخ ممتاز حسین ہیں۔

۳۹۔ یہاں ''پنچ'' سے مراد *اودھ پنچ* ہے۔ *اودھ پنچ* کا اجرا ۱۸۷۷ء میں ہوا۔ اس کے مدیر منشی سجاد حسین تھے۔

۴۰۔ ظریف سے مراد ظریف لکھنوی ہیں۔ ظریف لکھنوی، سید مقبول حسین (برادر و تلمیذ صفی لکھنوی)، ولادت: لکھنؤ ۲۴ فروری ۱۸۷۰ء، وفات: ۳ دسمبر ۱۹۳۷ء، (مالک رام، تذکرہ ماہ و سال)۔

۴۱۔ *دیوانجی* ظریف لکھنوی کی کلیات ہے، دیوان نہیں۔ اسے جناب مولانا سید علی نقی صاحب صفی لکھنوی نے مرتب کیا اس کا پہلا ایڈیشن ۱۹۴۹ء میں مرزا شمر پرنٹر الواعظ صفدر پریس کیننگ اسٹریٹ لکھنؤ سے شائع ہوا۔

۴۲۔ ''دیوانجی'' کا مقدمہ ممتاز حسین جونپوری نے ''پیشگفت'' کے عنوان سے لکھا اور اس کے آخر میں تاریخ ۲۸ فروری ۱۹۴۲ء درج کی ہے۔ یہ طویل مقدمہ صفحہ نمبر ۴ سے ۳۷ تک پھیلا ہوا ہے۔

۴۳۔ فرقت کاکوروی نے اردو ادب میں طنز و مزاح کے موضوع پر پی ایچ ڈی کا مقالہ لکھا۔

۴۴۔ فرقت کاکوروی کی یہاں جن دو کتابوں کا ذکر ہے ان میں سے ایک *مداوا* ہے جو پہلی بار جنوری ۱۹۴۴ء میں یوسفی پریس لکھنؤ سے شائع ہوئی اور دوسری کتاب *نا روا* ہے جو ۱۹۴۶ء میں شائع ہوئی۔ (اشفاق احمد ورک، *اردو نثر میں طنز و مزاح* (لاہور: بیت الحکمت، ۲۰۰۴)، ۱۱۱)۔

۴۵۔ ممتاز حسین عثمانی، (ایڈیٹر اودھ پنچ)، وفات: لکھنؤ ۱۲ جون ۱۹۳۶ء، (*مالک رام تذکرہ ماہ و سال*)۔

۴۶۔ منشی سجاد حسین کے *اودھ پنچ* چھوڑنے کے دو سال بعد اس پرچے کو حکیم سید ممتاز حسین عثمانی نے دوبارہ جاری کیا۔ اس کے بعد *اودھ پنچ* پہ وہ عروج تو نہ آسکا جو اس کو ابتدائی دس پندرہ سالوں میں حاصل ہوا تھا لیکن پھر بھی یہ پرچہ ممتاز حسین کی کاوشوں سے جیسے تیسے چلتا رہا۔ سید صاحب اپنے گرد لکھنے والوں کی کوئی خاص جماعت نہ اکٹھی کر پائے جو منشی سجاد حسین کا خاصہ تھا۔ ۱۹۳۳ء میں سید ممتاز حسین کا انتقال ہو گیا جس کے بعد ان کے صاحبزادے سید ظہیر حیدر نے اسے چلانے کی ذمہ داری نبھائی اور ۱۹۳۴ء میں انہوں نے وفات پائی اور *اودھ پنچ* بند ہو گیا۔ (اشفاق احمد ورک، *اردو نثر میں طنز و مزاح*)۔

۴۷۔ *علی گڑھ میگزین* ''شروع میں یہ رسالہ *محمڈن اینگلو کالج میگزین* کے نام سے انسٹیٹیوٹ گزٹ علی گڑھ کے ضمیمہ کے طور پر ۵ مئی ۱۸۹۱ء کو نکلا۔ بعد میں جون ۱۸۹۴ء سے علیحدہ رسالے کی شکل میں شائع ہونے لگا۔ اس وقت یہ انگریزی اور اردو دونوں

زبانوں میں نکلا کرتا تھا اردو حصہ کے پہلے ایڈیٹر شمس العلماء مولانا شبلی نعمانی مقرر ہوئے جو اس زمانے میں علی گڑھ کالج میں پروفیسر تھے۔ اس وقت اس کالج کی خبروں کے علاوہ اعلیٰ درجے کے علمی و ادبی مضامین بھی شائع ہوتے تھے اور پرچہ بڑی شان سے نکلتا تھا۔ مئی ۱۸۹۸ء میں مولانا شبلی کالج سے چلے آئے اور رسالے کی ادارت ان کے منیجر محمد حسین نے سنبھال لی۔ ۱۹۰۲ء میں اس کا نام بدل کر *علی گڑھ منتھلی* رکھ دیا گیا اور اس کے بعد *علی گڑھ میگزین* جو آج تک جاری ہے۔'' (شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ''۱۹۶۹ء میں چھپنے والے رسائل و جرائد کے غالب نمبر،'' *کتاب* (۱۹۷۰ء): ۱۰۸)۔

۴۸۔ علی عباس حسینی کا مضمون رشید احمد صدیقی کے حوالے سے *علی گڑھ میگزین* ۵۵-۱۹۵۴، ۵۴-۵۳ کے خصوصی نمبر میں شائع ہوا۔

۴۹۔ ماہنامہ *فروغ اردو* لکھنؤ سے نکلتا تھا جبکہ *قومی آواز* بھی ہندوستان سے نکلتا تھا۔

۵۰۔ علی عباس حسینی ۱۹۵۴ء میں سرکاری ملازمت سے ریٹائر ہو گئے اور پھر پنشن ملنے لگی۔ نبیلہ ضمیر لکھتی ہیں: ''۱۹۲۱ء سے ۱۹۵۴ء تک کل چونتیس سال انہوں نے ہیڈ ماسٹر اور پرنسپل کے فرائض انجام دیے۔'' (نبیلہ ضمیر، ''سید علی عباس حسینی شخصیت اور فن'' (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم اے، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۷۲ء)، ۳)۔

۵۱۔ یہ شعر مولانا روم کا ہے جو دراصل یوں ہے۔

آنچہ شیراں را کند روبہ مزاج   احتیاج است، احتیاج است، احتیاج

(لغت نامہ، مؤلف، علی اکبر دھخدا ۱: ۱۰۵۹) ترجمہ: جو چیز شیروں کو لومڑی جیسا بنا دیتی ہے وہ محتاجی ہے۔

۵۲۔ ''طلوع'' *نقوش* کے اداریے کا عنوان ہے۔ یہاں رعایتاً استعمال کیا گیا ہے۔

۵۳۔ یہاں طنز و مزاح نمبر کا ذکر ہے جو فروری ۱۹۵۹ء میں شائع ہوا۔

۵۴۔ ''آنسوؤں کا ہار'' *نقوش* ۷۷-۷۸، خاص نمبر، دسمبر ۱۹۵۹ء میں صفحہ ۲۴۰-۲۴۵ میں شائع ہوا۔

۵۵۔ *نقوش* میں ''نئے احکام عشرہ'' کے عنوان سے کوئی مضمون شائع نہیں ہوا۔

۵۶۔ احتشام صاحب سے مراد پروفیسر سید احتشام حسین رضوی ہیں۔ ولادت: اتر ڈیہہ (ضلع اعظم گڑھ، یو۔پی)، ۲۱ اپریل ۱۹۲۱ء، وفات: الہ آباد، صبح، جمعہ، یکم دسمبر ۱۹۷۲ء، (مالک رام، تذکرہ ماہ و سال)۔

۵۷۔ فراق گورکھپوری، رگھوپتی سہائے، ولادت: گورکھپور، جمعہ، دوپہر، ۲۸ اگست ۱۸۹۶ء، وفات: نئی دہلی، ۳ مارچ ۱۹۸۲ء، (مالک رام، تذکرہ ماہ و سال)۔

۵۸۔ فراق گورکھپوری کی کتاب *اردو غزل گوئی* کے عنوان سے ۱۹۵۵ء میں ادارہ فروغ اردو سے شائع ہوئی اور دوسری کتاب *انداز ے* بھی اسی ادارے سے پہلی بار ۱۹۵۶ء میں شائع ہوئی۔

۵۹۔ صاحب محمد طفیل کی کتاب ہے جو خاکوں پر مشتمل ہے۔ غالباً اس کی پہلی اشاعت ۱۹۵۹ء میں ہوئی۔ کتاب کے مقدمے کے اختتام پر محمد طفیل نے یہی سن لکھا ہے۔

۶۰۔ محمد طفیل نے اپنی کتاب *صاحب* علی عباس حسینی کو بھیج دی اور اس کے حوالے سے مضمون لکھنے کی فرمائش بھی کی۔ اس کا ذکر طفیل صاحب کے خط میں ملتا ہے جو اسی خط کے جواب میں ۵۹-۳-۱۴ کو لکھا گیا۔ ''۔۔۔صاحب کا بھی ایک نسخہ آپ کے ارشاد پر بھجوایا گیا ہے۔۔۔اب آپ اپنی تفصیلی رائے مجھے لکھ بھیجیں۔ مضمون کی صورت میں من و عن چھاپوں گا۔'' (''محمد طفیل مکتوب بنام علی عباس حسینی، *نقوش* (محمد طفیل نمبر، جلد اول) (جولائی ۱۹۸۷ء): ۸۵۵-۸۵۴)؛ چنانچہ علی عباس حسینی نے ایک مضمون ''صاحب کے بعد جناب'' لکھا جس میں *صاحب* پر تبصرہ ہوا اور وہ *نقوش* ۸۹، اگست ۱۹۶۱ء میں صفحہ ۶۷-۶۸ پر شائع ہوا۔

۶۱۔ یہاں جن دو مضامین کے بارے میں استفسار کیا اس حوالے سے محمد طفیل نے اسی خط میں جواب دیا۔ ''آپ کے دونوں مضمون

نقوش میں آئیں گے جولوگ آپ سے مضمون مانگ رہے ہیں انہیں اورلکھ کے دیں۔آپ میری دولت پر کیوں ہاتھ صاف کرنا چاہتے ہیں۔'' (محولہ بالا)۔

۶۲۔ نقوش کا یہ خاص نمبر شمارہ ۸۷۔۷۷دسمبر ۱۹۵۹ء میں شائع ہوا۔

۶۳۔ علامہ اختر علی تلہری کا کوئی مقالہ خاص نمبر میں شائع نہیں ہوا۔

۶۴۔ اس کے بعد نقوش ۸۰۔۷۹،ادب عالیہ نمبر اپریل ۱۹۶۰ء میں شائع ہوا جس میں ان کا افسانہ ''جل پری'' دوبارہ شائع کیا گیا۔ اس کے بعد ''قفنی'' افسانہ نقوش ۸۲۔۸۱، جون ۱۹۶۰ء میں صفحہ ۲۱۰۔۲۰۷ پر شائع ہوا۔ یہاں غالباً اسی کا ذکر ہے۔

۶۵۔ سید ہونے کے حوالے سے علی عباس حسینی فخر کرتے تھے۔اس حوالے سے وہ خود اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں،'' کہتے ہیں سید صاحب سیف وقلم ہوتا ہے اور بزرگوں کا ارشاد ہے کہ میں سید ہوں لیکن تلوار کبھی قبضے میں نہ آئی۔عمر بھر قلم گھستا رہا۔'' (علی عباس حسینی،''میں اور میرے افسانے،'' *افسانہ* (فروری ۱۹۴۸ء):۶)؛علی عباس حسینی کی بیٹی کشور بنیاد زیدی اپنے مضمون میں اس حوالے سے لکھتی ہیں:''یوں تو آپ انہیں کافی آزاد خیال سمجھیں گے لیکن حقیقتاً والد کافی قدامت پرست ہیں۔نسل،ذات پات کے قائل اور اپنے سید ہونے پر فخر۔۔۔۔'' (کشور بنیاد زیدی،''علی عباس حسینی،'' *نقوش* (شخصیات نمبر ۲):۱۰۰۵)۔

۶۶۔ یہاں نقوش ۸۰،۷۹،ادب عالیہ نمبر کا ذکر ہے۔

۶۷۔ نقوش افسانہ نمبر،نومبر ۱۹۶۰ء کو شائع ہوا اور اس میں علی عباس حسینی کا افسانہ'' مردے'' صفحہ ۱۱۳۔۱۰۷ پر شائع ہوا۔

۶۸۔ ماہ نامہ نقش کراچی سے ۱۹۶۰ء میں اردو ادب کے ڈائجسٹ کی صورت میں نکلا۔اس مجلے میں برصغیر کے تمام ادبی رسائل کی منتخب تخلیقات کو پیش کیا جاتا تھا۔نقش چونکہ نامور ادبی رسائل سے اچھے افسانوں کا انتخاب بہ تعجیل چھاپ دیتا تھا،اس لیے اس روش کے خلاف ادبی رسائل نے جن میں محمد طفیل کا رسالہ نقوش پیش پیش تھا،شدید احتجاج کیا اور اس کی روک تھام کے لیے نقوش ۸۷،فروری ۱۹۶۱ء کے مطبوعہ میں رائٹر گلڈ مغربی پاکستان کی قرارداد درج ہے اور اس میں تمام انتخابی پرچوں کو گلڈ کے ذریعے منع کرنے کی کوشش کی۔ادبا کو فارم بھیجے گئے جن پر انہوں نے اس انتخابی پرچے کو روکنے کے لیے ان کے دستخط لیے۔یہ فارم نقوش ۸۷،فروری ۱۹۶۱ء میں شائع ہوا اور خط کا یہ پیراگراف ''انتخابی پرچے'' کے عنوان کے تحت نقوش ۸۶،۸۵،افسانہ نمبر میں نومبر ۱۹۶۰ء صفحہ ۶۷۹ پر خط کی صورت میں شائع ہوا۔شمس زبیری نے کچھ عرصہ تو اس احتجاج کا سامنا کیا لیکن پھر نقش کی اشاعت منقطع کردی۔

۶۹۔ عبداللہ یوسف علی نامور اسلامی اسکالر،مترجم ومفسر قرآن،قانون دان،ماہر تعلیم،سابق پرنسپل اسلامیہ کالج لاہور۔ولادت:۱۴ اپریل ۱۸۷۲ء سوات،وفات:۱۰دسمبر ۱۹۵۳ء لندن،*English Translation of Holy Quran*،(*وفیات ناموران پاکستان*)۔

۷۰۔ نئے صاحب سے مراد غالباً صاحب کا نیا ایڈیشن ہے۔

۷۱۔ علی عباس حسینی نے پہلا افسانہ''پژمردہ کلیاں،باسی پھول'' کا پہلا حصہ ۱۹۱۸ء میں لکھا۔(علی عباس حسینی،''میں اور میرے افسانے،'' *افسانہ* ۳ (جنوری ۱۹۴۸ء))؛ایک ناول *سر سید احمد پاشا عرف ہقاف کی پری* ۱۹۴۱ء میں بھارگو بک ڈپو،لکھنؤ سے شائع ہوا اور *باسی پھول* افسانوں کا مجموعہ مکتبہ اردو لاہور سے ۱۹۳۹ء میں شائع ہوا۔

۷۲۔ علی عباس حسینی ۳ فروری ۱۸۹۷ء میں پیدا ہوئے اور ۳ فروری ۱۹۶۱ء کو ان کی عمر چونسٹھ برس ہونے والی تھی۔

۷۳۔ مرزا غالب کے شعر کا مصرع استعمال کیا گیا ہے۔پورا شعر درج ہے:

مضمحل ہو گئے قویٰ غالب　　　وہ عناصر میں اعتدال کہاں

(غالب،*دیوان غالب* (لاہور:فیروز سنز،س ن،)،۸۷)۔

۷۴۔ یہاں نقوش ۸۸،مئی ۱۹۲۱ء کا ذکر ہے جس کے ادارتی نوٹ میں طفیل صاحب نے اپنی بیماری کا ذکر کیا ہے۔

۷۵۔ جناب محمد طفیل کی خاکوں کی کتاب ہے اب تک اس کے چار ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔علی عباس حسینی نے جناب کے حوالے سے کچھ نہیں لکھا۔

۷۶۔ اس دوران میں علی عباس حسینی کا افسانہ''سیکرٹری''*نقوش* ۸۹،اگست ۱۹۶۱ء میں صفحہ ۱۱۸۔۱۱۳ پر شائع ہوا۔

۷۷۔ احمد سے مراد کلیم الدین احمد ہیں۔

۷۸۔ یہ خط دفتر یادگار انیس کمیٹی کے کارڈ پر لکھا گیا ہے۔اس کارڈ کی پشت پر یہ تفصیل چھپی ہوئی ہے۔''یادگار انیس کمیٹی لکھنؤ،صدر۔ سید علی ظہیر،کلائیڈ روڈ۔لکھنؤ،نائبان صدر۔۱۔پنڈت آنند ملا،جینا بازار روڈ لکھنؤ،۲۔سید صدیق حسین،لکشمی بائی روڈ۔ لکھنؤ،جنرل سیکرٹری،سید علی عباس حسینی،غوث گنج لکھنؤ،مہتمم نشرو اشاعت۔مرزا رضا حسین،غوث لکھنؤ،خازن۔سید مسعود حسن رضوی،ادبستان دین دیال روڈ،لکھنؤ۔

۷۹۔ یہاں غلام احمد پرویز کا ذکر ہے۔ڈاکٹر انور سدید نے *اردو ادب کی مختصر تاریخ* میں ان کی وفات کا سال ۱۹۸۵ء درج کیا ہے: (انور سدید،*اردو ادب کی مختصر تاریخ* (لاہور:عزیز بک ڈپو،۱۹۹۸ء))۔

۸۰۔ مولانا مودودی سے مراد سید ابوالاعلیٰ مودودی (۱۹۷۹ء۔۱۹۰۳ء) جماعت اسلامی کے بانی اور امیر اور روشن خیال عالم دین۔ آباؤ اجداد کا وطن دہلی تھا۔(*اردو انسائیکلوپیڈیا*،لاہور:فیروز سنز،۲۰۰۴ء)۔

۸۱۔ نقوش کا سالنامہ ۹۶،جنوری ۱۹۶۳ء میں شائع ہوا اور یہاں اس خط میں اسی کا ذکر ہے۔

۸۲۔ حجاب امتیاز علی،ولادت:۱۹۱۵ء حیدرآباد دکن،وفات:۱۸ مارچ ۱۹۹۹ء،مشہور افسانہ نگار،ناول نگار،ڈرامہ نگار ہیں۔(مجیب احمد خان،*حجاب امتیاز علی فن و شخصیت* (دہلی:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۰ء)،۳۳)۔

۸۳۔ جوگندر پال ولادت:سیالکوٹ ۵ ستمبر ۱۹۲۵ء،(مالک رام *تذکرہ ماہ وسال*)،افسانہ نویس۔

۸۴۔ شاعر اور افسانہ نویس،احمد ندیم قاسمی (۲۰۰۶ء۔۱۹۱۶ء)۔

۸۵۔ شوکت تھانوی نمبر ستمبر ۱۹۶۳ء میں شائع ہوا۔

۸۶۔ علی عباس حسینی کی آپ بیتی نقوش میں شائع نہیں ہوئی۔محمد طفیل نے نقوش کے آپ بیتی نمبر کے لیے جو شمارہ ۱۰۰،جون ۱۹۶۴ء میں دو جلدوں کی صورت میں شائع ہوا،کے لیے علی عباس حسینی سے آپ بیتی کی فرمائش کی تھی۔

۸۷۔ عبدالماجد دریابادی (۱۸۹۳ء۔۱۹۷۷ء) ادیب،صحافی،فلسفی،نقاد،عالم دین (*اُردو انسائیکلوپیڈیا* (لاہور:فیروز سنز، ۲۰۰۴ء)،۹۸۹)۔

۸۸۔ صبح نو پٹنہ سے نکلنے والا ماہنامہ تھا اسے وفا ملک پوری نکالتے تھے۔انہوں نے سہیل عظیم آبادی کے ایما پر علی عباس حسینی نمبر جنوری،فروری،مارچ ۱۹۶۵ء میں نکالا۔

۸۹۔ یہ مضمون ''میری زندگی کے چند اوراق پریشان'' کے عنوان سے شائع ہوا۔علی عباس حسینی نے خط میں میری زندگی کی بجائے ''اپنی زندگی'' درج کیا ہے۔یہ صبح نو پٹنہ کے لیے سہیل عظیم آبادی،علیم اللہ حالی اور نریش کمار شاد کے سوالات کی روشنی میں لکھا گیا۔

۹۰۔ یہاں ''آپ بیتی'' کی تیسری جلد کے حوالے سے پوچھا جا رہا ہے جبکہ تیسری جلد شائع نہیں ہوئی اور یہ مضمون نقوش میں شائع نہیں ہوا۔

۹۱۔ یہاں نقوش ۹۲ لاہور نمبر کا ذکر ہے جو فروری ۱۹۶۳ء میں شائع ہوا۔لاہور نمبر میں سید محمد تو ختہ کے حوالے سے جو معلومات غلط تھیں

علی عباس حسینی نے اس کا ذکر صبح نو پٹنہ علی عباس حسینی نمبر میں کرتے ہوئے تصحیح کردی۔ یہاں اسی کا ذکر ہے۔

۹۲۔ یہاں سہواً لکھنؤ کی جگہ علی عباس حسینی نے لاہور لکھ دیا تھا جبکہ یہ خط لکھنؤ سے ہی لکھا گیا تھا۔

۹۳۔ یہاں افسانوی مجموعے *الجھے دھاگے* کا ذکر ہے جو ادارہ فروغ اردو سے شائع نہیں ہوا بلکہ شائع ہی نہیں ہوا۔ اسلم حیات درانی اپنے مقالے میں اس حوالے سے لکھتے ہیں *الجھے دھاگے* اگرچہ ایک مجموعہ کے طور پر چھپنا تھا جس کا اعلان بھی ہو چکا تھا مگر کتابی صورت میں چھپنے کی نوبت نہ آئی۔ چنانچہ ''الجھے دھاگے'' افسانوں کے کسی مجموعے کا نام نہیں بلکہ حسینی صاحب کے ایک افسانے کا نام ہے۔'' (درانی *علی عباس حسینی حیات اور فن*، ۲۲۶)۔

۹۴۔ علی عباس حسینی کے پاس اپنی تصنیفات بھی موجود نہ تھیں۔ ان کے حوالے سے ان کی بیٹی کشور بنیاد زیدی شخصیات نمبر میں لکھتی ہیں:
'' حد یہ ہے کہ خود اپنی تصنیفات میں سے بھی ایک کی کوئی جگہ گھر میں نہیں ہے۔ والد کی خاص ذاتی کاپی بھی لوگ مانگ کر لے گئے اور امی بیچاری کو جو کاپی نذر ہوئی تھی وہ بھی کسی کی بھینٹ چڑھ گئی۔'' (زیدی، ''علی عباس حسینی؛'')۔

۹۵۔ *رفیق تنہائی* علی عباس حسینی کے افسانوی مجموعے کا نام ہے۔ اس کی پہلی اشاعت میں سات افسانے تھے اسے مدیر *ادب لکھنؤ* اور سید نثار مہدی گزری پٹنہ نے شائع کیا۔ اس کے بعد اضافہ کر کے تیرہ افسانوں پر مشتمل یہ مجموعہ نیا ادارہ ... نے ۱۹۶۵ء میں شائع کیا۔

۹۶۔ *باسی پھول* افسانوی مجموعہ ہے جو تیرہ افسانوں پر مشتمل ہے۔ پہلی بار مکتبہ اردو لاہور سے شائع ہوا۔ اس کا سال اشاعت مرزا حامد بیگ نے *اردو افسانے کی روایت* میں ۱۹۳۹ء جبکہ ڈاکٹر انوار احمد نے ۱۹۴۵ء درج کیا ہے۔

۹۷۔ *میلہ گھومنی* بھی افسانوی مجموعہ ہے۔ اس میں اکیس افسانے شامل ہیں۔ مکتبہ اردو لاہور سے پہلی بار شائع ہوا۔ سن اشاعت درج نہیں ہے۔

۹۸۔ یہاں ''معمولی نمبر'' سے مراد *نقوش* کا عام شمارہ ہے جو ۱۰۱، نومبر ۱۹۶۴ء میں شائع ہوا۔

۹۹۔ *ناول کی تاریخ اور تنقید* انڈین بک ڈپو لکھنؤ سے شائع ہوئی جس پر سال درج نہیں ہے جبکہ اس خط پر اس کی تاریخ ۱۹۴۴ء درج ہے۔

۱۰۰۔ شاہد احمد دہلوی، ولادت: ۲۲ مئی ۱۹۰۶ء دہلی، وفات: ۲۸ مئی ۱۹۶۷ء، مدیر ساقی، خاکہ نگار، رپورتاژ نگار، مترجم تھے۔
(سید محمد عارف *شاہد احمد دہلوی حالات و آثار* (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۰ء)۔

۱۰۱۔ جوش صاحب سے مراد جوش ملیح آبادی ہیں۔
(اسلم عظیم آبادی، ''ایک ٹلٹ''، *حیات کلیم*، مرتبہ سید محمد حسنین (بودھ گیا: مگدھ یونیورسٹی، فروری ۱۹۷۷ء)۔ جوش ملیح آبادی، شبیر حسن خان، ولادت: قصبہ کہنار، ملیح آباد (لکھنؤ) ۵ دسمبر ۱۸۹۸ء، وفات: اسلام آباد (پاکستان) ۲۳ فروری ۱۹۸۲ء، و (مالک رام *تذکرہ ماہ و سال*)۔

۱۰۲۔ ممتاز مفتی (ممتاز حسین، ولادت: ۱۱ ستمبر ۱۹۰۵ء بٹالہ ضلع گورداسپور، وفات: ۲۷ اکتوبر ۱۹۹۵ء، اردو کے ممتاز ادیب، افسانہ نگار، خاکہ نگار، معلم اور صحافی تھے۔

۱۰۳۔ *کتاب* لکھنؤ نے ۱۹۶۴ء میں علی عباس حسینی نمبر نکالا۔

۱۰۴۔ ڈاکٹر محمد حسنین نے علی عباس حسینی کے مضمون ''عظیم بہ زبان کلیم'' کے جواب میں مضمون لکھے ایک علی عباس حسینی کا تنقیدی مقالہ صبح نو پٹنہ (علی عباس حسینی نمبر ضمیمہ) میں شائع ہوا۔ اور دوسرا ہے ''وہ لفظ کہ شرمندہ معنی نہ ہوا'' کے عنوان سے ''مہر نیم روز (پاکستان)'' میں شائع ہوا۔ ڈاکٹر محمد حسنین کے مضمون ''علی عباس حسینی کا ایک تنقیدی مقالہ'' کے جواب میں علی عباس حسینی نے

''ناقد زبوں حال'' لکھا جو صبح نو پٹنہ (علی عباس حسینی نمبر ضمیمہ) میں شائع ہوا۔

۱۰۵۔ کلیم الدین احمد کی کتاب *اردو شاعری پر ایک نظر* اردو مرکز پٹنہ سے شائع ہوئی اس کی پہلی اشاعت پر سال درج نہیں ہے جبکہ دوسری اشاعت ۱۹۵۶ء میں ترمیم و اضافے کے بعد کی گئی۔ یہاں علی عباس حسینی اسی حوالے سے بات کر رہے ہیں۔ دونوں کتابوں میں فرق نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔

۱۰۶۔ ابن انشا، ولادت: ۱۵ جون ۱۹۲۷ء ضلع جالندھر، وفات: ۱۶ جنوری ۱۹۸۷ء لندن، اردو شاعر و ادیب، صحافی فراح و سفرنامہ نگار مترجم تھے۔ (*وفیات نامورانِ پاکستان*)۔

۱۰۷۔ ممتاز مفتی کے ناول *علی پور کا ایلی* کے حوالے سے ذکر ہے۔ ۱۹۶۱ء میں داستان گو مال روڈ لاہور سے اسے شائع کیا۔ ۱۹۵۹ء میں اس سوانحی ناول کو ممتاز مفتی نے لکھنا شروع کیا تھا۔

۱۰۸۔ شوکت صدیقی، ممتاز افسانہ نگار، ناول نگار تھے۔ ۱۹۲۳ء میں پیدا ہوئے۔ (*اُردو انسائیکلو پیڈیا* (لاہور: فیروز سنز، ۲۰۰۵)، ۹۲)۔

۱۰۹۔ یہ افسانہ ''خزانے کا سانپ'' کے عنوان سے *نقوش* ۱۰۲ عام شمارے میں مئی ۱۹۶۵ء میں شائع ہوا۔ جو صفحہ ۳۹۹۔۳۹۳ پر شائع ہوا۔

۱۱۰۔ یہاں ان کی کتاب *ناول کی تاریخ و تنقید* کا ذکر ہو رہا ہے۔

۱۱۱۔ یہاں *نقوش* کے شمارے ۱۰۳ کا ذکر ہے۔ جو عام شمارہ تھا اور مئی ۱۹۶۵ء میں شائع ہوا۔

۱۱۲۔ یہاں افسانہ ''خزانے کا سانپ'' کا ذکر ہے۔

۱۱۳۔ یہ افسانوں کا مجموعہ *کانٹوں میں پھل* اردو اکیڈمی کراچی سے پہلی بار مارچ ۱۹۵۶ء میں شائع ہوا۔

۱۱۴۔ اس کتاب کے حوالے سے محمد طفیل کا کوئی ریویو شائع نہیں ہوا۔

۱۱۵۔ ہر چہ از دوست می رسد نیکو است
ترجمہ: دوست سے جو کچھ بھی مل جائے اچھا ہے۔

۱۱۶۔ یہاں کہانی ''کڑوا گھونٹ'' کا ذکر ہے جو *نقوش* ۱۰۳، ستمبر ۱۹۶۵ء میں شائع ہوئی۔

۱۱۷۔ علی عباس حسینی نے آخری شمارہ جو وصول کیا وہ شمارہ ۱۰۲ تھا جو مئی ۱۹۶۵ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد کے دو شمارے جو مئی اور ستمبر ۱۹۶۵ء میں شائع ہوئے انہیں اس وقت تک موصول نہ ہوئے لیکن بعد میں انہیں مل گئے جس کا ذکر اگلے خط میں ہے۔

۱۱۸۔ محمد طفیل، ''جوش صاحب''، *نقوش* ۱۰۴ (جنوری ۱۹۶۶ء)، ۱۴۷۔۱۱۷۔

۱۱۹۔ جوش ملیح آبادی ہندوستان چھوڑ کر پاکستان آگئے تھے۔ اس حوالے سے جوش *یادوں کی بارات* میں لکھتے ہیں کہ ''۱۹۵۵ء میں جب بسلسلۂ شرکت مشاعرہ، تیسری بار میں پاکستان آیا تو ہر چند اس سے پیشتر بھی، میرے دیرینہ دوست سید ابوطالب صاحب نقوی (چیف کمشنر کراچی) مجھ کو پاکستان آجانے کی دعوت دے چکے تھے لیکن اس مرتبہ تو وہ پنجے جھاڑ کر میرے پیچھے پڑ گئے کہ میں پاکستان چلا آؤں۔۔۔ انہوں نے میرے شانے پر ہاتھ رکھ کر پوچھا اور نہرو کے بعد کیا ہوگا، یہ بھی کبھی سوچا ہے۔ میں نے کہا خدا نہ کرے کہ میں ان کے بعد زندہ رہوں۔ میں آپ سے پوچھتا ہوں کہ اگر نہرو صاحب آپ کی زندگی ہی میں سدھار گئے، تو پھر ہندوستان میں آپ کا چاہنے والا کون رہ جائے گا۔ آپ کی یہ نوکری آپ کی یہ فراغت و عزت کیا ان کے بعد ختم ہو جائے گی اور تھوڑی دیر کے واسطے یہ بھی فرض کر لیجیے کہ پنڈت نہرو کے بعد بھی ہندوستان آپ کو سر آنکھوں پر بٹھائے رہے گا لیکن یہ بھی تو سوچیے کہ خدانخواستہ آپ کے بعد وہاں آپ کے بچوں کا کیا حشر ہوگا؟۔۔۔ ان کی یہ طویل جذباتی و منطقی تقریر نے میرا دل ہلا دیا۔۔۔ صبح اٹھ کر میں نے اس مسئلے پر دوبارہ غور کیا۔ نہا دھو کر نقوی صاحب کے پاس گیا اور ان سے کہہ دیا کہ اب میں ہجرت پر

تیار ہو گیا ہوں۔ (جوش ملیح آبادی، یادوں کی بارات (لاہور: مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۷۵ء)، ۲۸۷)۔

۱۲۰۔ ان دو ران میں ان کی کوئی کہانی نقوش میں شامل نہیں ہوئی۔

۱۲۱۔ یہاں ۱۹۶۵ء کی پاک بھارت جنگ کا ذکر ہے محمد طفیل نے نقوش ۱۰۴، جنوری ۱۹۶۶ء کے ''طلوع'' میں پاک بھارت جنگ کا ذمہ دار بھارت کو قرار دیا تھا جبکہ علی عباس حسینی اس سے متفق نہیں تھے۔

۱۲۲۔ ہمایوں لاہور سے نکلنے والا ماہنامہ تھا جو ۱۹۵۷ میں محمد نعیم شرقپوری کی ادارت میں جاری ہوا۔ یہ ادارہ ''شمع'' کے زیر اہتمام شائع ہوتا تھا اور خواتین کے مزاج کے مطابق حسن و آرائش کو پیش نظر رکھتا تھا۔ (انور سدید، پاکستان میں اردو رسائل کا کردار)۔

۱۲۳۔ امیر خسرو، ولادت: ۶۵۱ھ مطابق ۱۲۵۳ء، وفات: ۱۸ شوال ۷۲۵ھ ۱۳۲۵ء، (بہ سخن حضرت امیر خسرو (اشاعت خصوصی) (کراچی: جناح گورنمنٹ کالج، ۱۹۷۵ء۔۱۹۷۴ء)۔

۱۲۴۔ ''امیر خسرو''، نقوش ۱۰۵ دوسرا حصہ (اپریل، جون ۱۹۶۶ء): ۵۹۰۔۵۹۸ پر شائع ہوا۔

۱۲۵۔ حیات امیر خسرو نقی محمد خان خورجوی کی تصنیف ہے یہ کتاب منزل کشمیری بازار لاہور سے شائع ہوئی۔

۱۲۶۔ یہ ڈراما ''امیر خسرو'' نئی دہلی پنجابی پستک بھنڈار سے جنوری ۱۹۶۸ء میں شائع ہوا۔

۱۲۷۔ یہاں جس خاص نمبر کا ذکر ہے وہ نقوش ۱۰۸ ستمبر ۱۹۶۷ء میں شائع ہوا۔

۱۲۸۔ یہاں باقر عباس حسینی کا ذکر ہے جو علی عباس حسینی کے صاحبزادے ہیں۔ سید مہدی عباس حسینی اور کشور زیدی کے بعد تیسرے نمبر پر ہیں۔ ان سے چھوٹے اصغر عباس حسینی، گیتی آرا اور نازش حسینی ہیں۔ باقر عباس حسینی نے ایم اے اینتھر و پولوجی میں کیا۔ مزید تعلیم کے لیے امریکہ گئے لیکن ایک امریکی خاتون سے شادی کر کے وہیں مستقل سکونت اختیار کر لی۔ ان کے تقریباً ۶۴ مقالے نفسیات کے حوالے سے شائع ہو چکے ہیں۔ (درانی بلی عباس حسینی حیات اور فن)۔

۱۲۹۔ یہاں غالباً نقوش شمارہ نمبر ۱۰۳ کا ذکر ہے جو ستمبر ۱۹۶۵ء میں شائع ہوا اور اس میں ہی علی عباس حسینی کا افسانہ ''کڑوا گھونٹ'' شائع ہوا۔

۱۳۰۔ منٹو، ولادت: ۱۱ مئی ۱۹۱۲ء سمبرالا ضلع لدھیانہ پنجاب، وفات: ۱۸ جنوری ۱۹۵۵ء، مشہور افسانہ نویس، (علی ثنا بخاری، سعادت حسن منٹو (لاہور: منٹو اکادمی، مئی ۲۰۰۶ء))۔

۱۳۱۔ قرۃ العین حیدر (۱۹۲۷ء۔۲۰۰۷) افسانہ نویس، ناول نگار، (جمیل اختر، ''قرۃ العین حیدر۔ سوانحی کوائف''، اردو دنیا، ۱۰۔۹ (اکتوبر ۲۰۰۷ء))۔

۱۳۲۔ منٹو کی کہانی ''سرمہ'' اور قرۃ العین حیدر کا رپورتاژ ''چھٹے اسیر تو بدلا ہوا زمانہ تھا'' سالنامے میں شائع ہوا۔

۱۳۳۔ یہ فارسی ضرب المثل یوں ہے۔ پدر نتواند پسر تمام کند

۱۳۴۔ راجندر سنگھ بیدی، پیدائش: یکم ستمبر ۱۹۱۵ء، وفات: ۱۲ اکتوبر ۱۹۹۱ء، (جگدیش چندر ودھان، راجندر سنگھ بیدی شخصیت اور فن (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۰ء))۔

۱۳۵۔ یہ افسانہ ''صرف ایک سگریٹ'' کے عنوان سے شائع ہوا۔

۱۳۶۔ یہ ناولٹ ہے جو ''ایک میلی سی چادر'' نہیں بلکہ ''ایک چادر میلی سی'' کے عنوان سے نقوش ۸۵۔۸۶، افسانہ نمبر، اپریل ۱۹۶۰ء میں شائع ہوا۔

۱۳۷۔ یہاں کہانی ''ڈگمگاتے قدم'' کا ذکر ہے جو نقوش ۱۰۶، خاص نمبر، اکتوبر، دسمبر ۱۹۶۶ء میں صفحہ ۳۹۷۔۳۰۶ پر شائع ہوئی۔ اس حوالے سے ۱۷ نومبر ۱۹۶۶ء کو علی عباس حسینی نے ایک خط لکھا جو نقوش ۱۰۵، ۱۹۶۶ء صفحہ ۲۹۷ پر شائع ہوا۔

۱۳۸۔ حکیم احمد شجاع، ولادت: ۱۸۹۳ء، وفات: ۴ جنوری ۱۹۶۹ء، (افسانہ نگار، ڈرامہ نگار، شاعر)، (اے بی اشرف، حکیم احمد شجاع اور ان کا فن (کراچی: ہمدرد فاؤنڈیشن، ۱۹۸۷ء))۔

۱۳۹۔ یہ ڈراما ''ہیرے کی چوری'' کے عنوان سے نقوش ۱۰۶ خاص نمبر، اکتوبر، دسمبر ۱۹۶۶ء میں صفحہ ۳۲۰۔۳۰۳ پر شائع ہوا۔

۱۴۰۔ قصیدہ ''تمنا'' کے عنوان سے نقوش ۱۰۶ خاص نمبر میں ص ۲۶۰۔۳۵۳ پر شائع ہوا۔

۱۴۱۔ علی عباس حسینی امراض قلب کا شکار ہو گئے اس حوالے سے محمد اسلم حیات درانی اپنے مقالے میں لکھتے ہیں:

''آخری دو سال علی عباس حسینی بیمار رہے۔ مختلف عوارض نے گھیر لیا..... چند روز بستر علالت پر گزارنے کے بعد ۲۷ ستمبر ۱۹۶۹ء کو صبح ۸ بج کر ۲۵ منٹ پر علی عباس حسینی کا انتقال ہو گیا۔ دنیائے افسانہ ایک روشن ستارے سے محروم ہو گئی۔'' (اسلم حیات درانی بلی عباس حسینی حیات اور فن، ۱۹)۔

۱۴۲۔ نقوش کا خطوط نمبر تین جلدوں کی صورت میں شمارہ ۱۰۹، اپریل ۱۹۶۸ء میں شائع ہوا۔

۱۴۳۔ خطوط نمبر کے بعد نقوش ۱۱۰، نومبر ۱۹۶۸ء افسانہ نمبر شائع ہوا اور اس میں علی عباس حسینی کا افسانہ ''ورثہ'' صفحہ ۴۴۵۔۴۳۸ پر شائع ہوا جبکہ یہ افسانہ نقش کراچی میں دو مرتبہ شائع ہوا۔ ۱۹۶۵ء میں ''وراثت'' کے عنوان سے اور ۱۹۷۰ء میں ''ورثہ'' کے عنوان سے۔ آج کل دہلی میں بھی ''وراثت'' کے عنوان سے افسانہ نمبر اگست ۱۹۶۴ء میں صفحہ ۱۷۔۱۱ پر شائع ہوا۔

۱۴۴۔ علی عباس حسینی کو جاسوسی ناول پڑھنے کا شوق تھا۔ اس حوالے سے ان کے دوست سید اختر علی تلہری لکھتے ہیں:

''حسینی کا مطالعہ وسیع ہے۔ وہ تاریخ کے ایم اے ہیں مگر انگریزی ادب اور فلسفہ الٰہیات بھی ان کی خاص دلچسپی کی چیزیں ہیں۔ انہیں انگریزی ناول پڑھنے کا شوق ہی نہیں بلکہ ''ہوکا'' ہے اور جب تک انہیں کوئی خاص تصنیف نہیں کرنا ہوتی وہ زیادہ تر وقت انہیں کے مطالعے کی نذر کرتے۔ پہلے قریب قریب چھ گھنٹے روزانہ پڑھتے تھے۔ اب جب سے وہ ریٹائر ہوئے ہیں چودہ پندرہ گھنٹے ہی بے کاری کا مشغلہ ہے۔ ان کو لکھنے سے زیادہ پڑھنے کا شوق ہے چاہے وہ کسی دائرے کی چیز ہو تر جیحی حق انگریزی کو حاصل ہے۔''

۱۴۵۔ یہاں وسکانسن یونیورسٹی امریکہ کے لیے تراجم کا ذکر ہے۔ گوپی چند نارنگ اس حوالے سے لکھتے ہیں: ''وسکانسن یونیورسٹی امریکہ [نے] اردو کے غیر ملکی طلبہ کے لیے چار کتابیں مرتب کی ہیں جن میں سے "Urdu Sound and Scripts" خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ یہ چاروں کتابیں ڈیو پر شائع ہوئی ہیں اور کئی امریکی یونیورسٹیوں میں پڑھائی جا رہی ہیں۔ حال ہی میں یونیسکو کے لیے اردو کے افسانوی ادب پر ایک کتاب تیار کرنے کا کام شروع کیا ہے۔'' (حامد علی خان، گوپی چند نارنگ حیات و خدمات (دہلی: ایجوکیشنل پاؤس، ۱۹۹۵ء)، ۲۹۸)۔ یہاں علی عباس حسینی نے جس افسانے کے ترجمہ ہونے کا ذکر کیا ہے وہ غالباً اس آخری کتاب کے لیے کیا گیا جس کا ذکر گوپی چند نارنگ نے کیا ہے۔

۱۴۶۔ گوپی چند نارنگ کی ولادت ۱۱ فروری ۱۹۳۱ء کو افغانستان سرحد کے نزدیک موضع دکی، ضلع لورالائی، صوبہ بلوچستان میں ہوئی۔ (خان، گوپی چند نارنگ، ۱۵)۔

۱۴۷۔ مہدی عباس حسینی، ڈبل ایم اے (ان کی شادی ہندوستان کے مشہور ماہر تعلیم خواجہ غلام السیدین کی بڑی صاحبزادی سے ہوئی جنہوں نے بمبئی سے ایم اے اور کیمبرج یونیورسٹی سے M. Litt کیا ہے اور سری رام کالج دہلی میں فلسفہ کی استاد رہیں) مہدی عباس حسینی کمیونٹی ڈویلپمنٹ منسٹری میں اڈیٹر رہے اور ماہنامہ آجکل کی ادارت ان کے سپرد رہی۔ ''امراؤ جان ادا'' کا انگریزی میں ترجمہ کیا۔ (درانی بلی عباس حسینی حیات اور فن)۔

۱۴۸۔ چودھری برکت علی ''ادب لطیف'' کے مالک تھے۔

۱۴۹۔ یہ عبدالرحمٰن بجنوری، نے کہا تھا، ''ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں مقدس ویداور دیوان غالب''۔ (عبدالرحمٰن بجنوری *محاسن کلام غالب*، بار چہارم (لکھنؤ: سردار پریس،۱۹۵۲ء)۔

۱۵۰۔ یہ مصرع مرزا غالب کا ہے۔ پورا شعر یوں ہے:

غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوش اشک سے
بیٹھے ہیں ہم تہیہ طوفاں کیے ہوئے

(غالب *دیوان غالب*،۲۲۸)۔

مآخذ

احمد، اشفاق ورک۔ *اردو نثر میں طنز ومزاح*۔ لاہور: بیت الحکمت،۲۰۰۴ء۔

احمد، کلیم الدین۔ *اردو شاعری پر ایک نظر*۔ پٹنہ: عظیم پبلشنگ ہاؤس، س ن۔

اختر، جمیل۔ مرتبہ *اشاریہ آج کل*۔ جلد اول۔ دہلی: اردو اکادمی،۱۹۸۸ء۔

اردو انسائیکلو پیڈیا۔ لاہور: فیروز سنز،۲۰۰۴ء۔

اشرف، اے بی۔ *حکیم احمد شجاع اوران کا فن*۔ کراچی: ہمدرد فاؤنڈیشن،۱۹۸۷ء۔

انجم، خلیق۔ مرتبہ *غالب کے خطوط*۔ جلد اول۔ نئی دہلی:۱۹۹۳ء۔

بجنوری، عبدالرحمٰن۔ *محاسن کلام غالب*۔ بار چہارم۔ لکھنؤ: سردار پریس، مئی ۱۹۵۲ء۔

بخاری، علی ثنا۔ *سعادت حسن منٹو (تحقیق)*۔ لاہور: منٹو اکادمی، مئی ۲۰۰۶ء۔

تونسوی، طاہر۔ *مسعود حسن رضوی ادیب حیات اور کارنامے*۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، اپریل ۱۹۸۹ء۔

جہاں، شمیم۔ مرتبہ *خطوط مالک رام*۔ دہلی: جامعہ لمیٹڈ،۱۹۹۷ء۔

حافظ۔ *دیوانِ حافظ*۔ مرتبہ سید محمد رضا جیلالی نائینی۔ تہران: موسسہ انتشارات امر کبیر، ش۱۳۶۲۔

حسینی، علی عباس۔ ''کلیمی احکام عشرہ۔'' *نقوش* ۷۴۔۷۳ (مئی ۱۹۵۹ء)۔

حسینی، علی عباس۔ ''آتش خاموش۔'' *آج کل* (۱۸ اگست ۱۹۵۳ء)۔

حسینی، علی عباس۔ ''آنسوؤں کا ہار۔'' *نقوش* ۷۸۔۷۷ (دسمبر ۱۹۵۹ء)۔

حسینی، علی عباس۔ ''حکیم بانا۔'' *نقوش* (مارچ ۱۹۵۴ء): ۴۰۔۳۹۔

حسینی، علی عباس۔ ''شاید کہ بہار آئی۔'' *نقوش* (مئی ۱۹۵۲ء): ۲۲۔۲۔

حسینی، علی عباس۔ *امیر خسرو*۔ نئی دہلی: پنجابی پستک بھنڈار، جنوری ۱۹۶۸ء۔

حسینی، علی عباس۔ *شاید کہ بہار آئی*۔ کراچی: اردو کتاب گھر کچہری روڈ، س ن۔

حسینی، علی عباس۔ *باسی پھول*۔ لاہور: مکتبہ اردو،۱۹۳۹ء۔

خان، احمد۔ *حجاب امتیاز علی فن وشخصیت*۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۰ء۔

خان، حامد علی۔ *گوپی چند نارنگ حیات وخدمات*۔ دہلی: ایجوکیشنل ہاؤس،۱۹۹۵ء۔

درانی، اسلم حیات۔ ''علی عباس حسینی حیات اورفن۔'' غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان،۱۹۸۳ء۔

زیدی، کشور بنیاد۔ ''علی عباس حسینی۔'' *نقوش* (شخصیات نمبر۲) (اکتوبر ۱۹۵۶ء)۔

رام، مالک۔ *تذکرہ ماہ وسال*۔ دہلی: مکتبہ جامعہ، س ن۔

سدید، انور۔ *اردو ادب کی مختصر تاریخ*۔ لاہور: عزیز بک ڈپو،۱۹۹۸ء۔

سرہندی، وارث۔ *مؤلفہ علمی اردو لغت*۔ لاہور: الحجاز پرنٹرز،۲۰۰۳ء۔

صبح نو (علی عباس حسینی نمبر) ۳، ۲، ۱۔۱۲ (جنوری، فروری، مارچ ۱۹۶۵ء)۔

ضمیر، نبیلہ۔ ''سید علی عباس حسینی شخصیت اورفن۔'' غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم اے، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۷۲ء۔

عارف، محمد سید۔ *شاہد احمد دہلوی حالات وآثار*۔ کراچی: انجمن ترقی اردو،۲۰۰۰ء۔

غالب، اسداللہ خان۔ *دیوان غالب*۔ لاہور: فیروز سنز، س ن۔

گورکھپوری، فراق۔ *اردو غزل گوئی*۔ لاہور: ادارۂ فروغ اردو،۱۹۵۵ء۔

گورکھپوری، فراق۔ *اندازے*۔ لاہور: ادارۂ فروغ اردو،۱۹۵۶ء۔

ملیح آبادی، جوش۔ *یادوں کی بارات*۔ لاہور: مکتبہ شعر وادب،۱۹۷۵ء۔

ودھان، جگدیش چندر۔ *راجندر سنگھ بیدی شخصیت اورفن*۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۰ء۔

سنبل نسیم*

اُردو غزل میں اساطیری حوالے (۱۹۷۰ عیسوی کی دہائی میں)

اُردو غزل میں دیو مالائی اور داستانوی عناصر کا تجربہ ۷۰ء کی دہائی کے غزل گو شعرا نے ایک اجتماعی اور مشترکہ طرز احساس کے ساتھ کیا۔ یہ رجحان نظم اور غزل گو ہر دو اصناف میں برابر جاری رہا۔ غزل میں دیو مالا، داستانوں اور تہذیبی تاریخ سے متعلق لفظیات کا ذخیرہ موجود ہونے کی وجہ ۶۵ء اور ۷۱ء کی جنگوں کے بعد پیدا شدہ صورتحال سے تخلیق کاروں کی افتادِ طبع کا حصہ بنا۔ ۷۰ء یعنی سقوطِ مشرقی پاکستان کے بعد کے شعرا نے اپنے کلام میں دیو مالا عناصر کے ذریعے اپنے ماضی کو بیان کر کے حالاتِ حاضرہ کا جائزہ لینے کی سعی کی ہے۔

نئی پاکستانی غزل، نئے دستخط کے دیباچے میں محمد خالد نے ۷۰ء کی دہائی کے حوالے سے لکھا ہے:

> اُردو غزل کے لیے ستر کی دہائی اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ اس میں غزل کی کچھ مختلف شکل ہمارے سامنے آئی۔ اس دہائی میں شعرا کی نئی نسل نے اپنا سفر آغاز کیا...... اس نسل کا شاعر اپنی ذات کے خول میں قید ہو کر محض تنہائی کا رونا نہیں روتا اور یہی اس عہد کی غزل کی پہچان ہے۔ اس غزل کا کینوس محض فرد کی فردیت نہیں، چہار سمت پھیلی ہوئی خوشیوں اور غموں سے بھری ہوئی کائنات ہے۔[1]

---

* سنبل نسیم، گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج برائے خواتین، وحدت کالونی، لاہور۔

غلام حسین ساجد اپنے مضمون ''پاکستانی اردو ادب کے ساٹھ سال'' میں ۷۰ء کی دہائی کی غزل کے بارے میں فرماتے ہیں:

> قیام پاکستان مسلم امہ کی امنگوں کا محل تھا تو سقوط مشرقی پاکستان، پاکستان کے ساتھ جنم لینے والی نسل کے خوابوں کا کھنڈر..... اس عہد میں شاعری کا آغاز کرنے والی نسل کو تہذیبی یا اساطیری غزل کی تخلیق کا اشارہ دیا۔ اس عہد کی غزل کا منظر نامہ اسلامی تہذیب کی علامتوں اور استعاروں پر محیط ہو کر انسانی تہذیب کے بچپن تک پھیلتا گیا ہے۔ ۲

سراج منیر اپنے ایک مضمون میں رقمطراز ہیں:

> یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ اس نسل کے تخلیقی ظہور کے ساتھ ساتھ پاکستان کی تاریخ ایک بہت بڑی قومی واردات سے گزرتی ہے۔ اس نسل کے پورے طرز احساس پر اس موسم کا عکس جگہ جگہ نظر آتا ہے۔ ۳

جدید شعرا کے ہاں یہ رجحان، کہ دیومالا کی طرف رجوع کر کے، اپنے موجود کی رمزیت کی تلاش کی جائے، کو غلام حسین ساجد فطری عمل قرار دیتے ہیں اس ضمن میں ان کا کہنا ہے:

> موجود کی بے حسی اور جمود کو شاید اسی طرح توڑنا ممکن تھا۔ جس سے راستہ نکالنے کے لیے خواب، چراغ، آئینہ، آسمان شمشیر، رہوار، جھروکے، محل سرا، خدام و خرگاہ اور ایسی بہت سی تہہ دار علامتوں کو استعمال میں لانا ضروری تھا۔ ۴

ان کے نزدیک غزل میں دیومالا کا استعمال اس لیے بھی ضروری تھا کہ:

> ''شعرا کو اپنے گھائل فکری وجود کے استحکام اور اثبات کے لیے ماضی میں بہت پیچھے تک پلٹ کر دیکھنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ ۵

۶۰ء کی دہائی میں ناصر کاظمی اور منیر نیازی سمیت بہت سے شعرا نے ماضی کی طرف رجوع کرنے کی سعی کی اور اساطیر کو استعمال کیا۔ ناصر کاظمی نے اگرچہ ماضی کی بازیافت ہندوستانی تہذیب و تمدن کے وسیلے سے کی لیکن منیر کے ہاں کینوس وسیع تر ہے۔ تہذیبوں کی شکست و ریخت اور صاحب اوج و کمال اقوام کے زوال کے بعد خرابوں کی تصویر کشی منیر کی غزل کا بہت جاندار حوالہ ہے:

ے ہے باب شہر مردہ گزرگاہ بادشام
میں چپ ہوں اس جگہ کی گرانی کو دیکھ کر

ے مرے پاس ایسا طلسم ہے جو کئی زمانوں کا اسم ہے
اسے جب بھی چاہا بلا لیا اسے جو بھی چاہا بنا دیا

یہاں رئیس امروہوی کی ایک غزل کے چند اشعار بھی برمحل ہیں جو ہجرت کے تجربے کے تناظر میں اساطیر کی شعری معنویت و اہمیت اجاگر کرتے ہیں:

ے دیا رشاہد بلقیس ادا سے آیا ہوں
میں اک فقیر ہوں شہر سبا سے آیا ہوں

ے جہان نو کی طلب ہے اور اس خرابے میں
سواد اصطخر و نینوا سے آیا ہوں

ے مرے رموز کا عرفاں کسے نصیب کہ میں
سروش روح ازل ہوں سما سے آیا ہوں ۶

سقوط مشرقی پاکستان ۱۹۷۱ء کا سانحہ ایک ایسا سانحہ تھا جس نے افراد کے اندر اپنے وجود کے ادھورے پن کا احساس پیدا کیا۔ ۷۱ء سے پہلے ۶۵ء کی جنگ کے زخم ابھی تازہ تھے۔ آدھے وجود کے احساس نے وطن عزیز کے باسیوں کی روح کو مجروح کیا تو شعرا نے ماضی کے گمشدہ گوشوں میں پناہ لینی چاہی اور اس طرح ۷۱ء کی غزل میں اساطیری عناصر وافر نظر آنے لگے۔ اس کھیپ کے غزل گوؤں کا تخلیقی سرمایہ ''اساطیری غزل'' کہلاتا ہے۔

۱۹۷۰ء کے بعد کی غزل اکبر علی عباس، ثروت حسین، شبیر شاہد، محمد اظہار الحق، افضال احمد سید، محمد خالد، خالد اقبال یاسر، غلام حسین ساجد، صابر ظفر، ایوب خاور، راشد مفتی، جلیل عالی، جمال احسانی، سلیم کوثر، صغیر ملال، ساجد امجد، صابر وسیم، ابرار احمد اور شاعرات میں پروین شاکر، شاہدہ حسن اور فاطمہ حسن خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ ان تمام شعرا کی غزل میں دو بساط یاراں کے لٹنے، شیشہ و جام کے ٹوٹنے اور سرشام دلوں کے بجھ جانے کے تذکرہ تواتر اور تسلسل سے ہوا ہے۔ جہاں تک اساطیری و تہذیبی علامتوں کا تعلق ہے تو ان میں شبیر شاہد، ثروت حسین، افتخار عارف، عرفان صدیقی، محمد اظہار الحق، افضال احمد سید، خالد اقبال یاسر، غلام حسین ساجد، ایوب خاور اور چند دیگر شعرا کے ہاں یہ تجربات بھرپور نظر آتے ہیں۔ زیر نظر مضمون میں ان شعرا کے ہاں خاص طور پر اساطیری عوامل کی نشاندہی کی جائے گی اور یہ تجزیہ کرنے کی سعی کی جائے گی

کہ اساطیری عناصر کو شعری تجربے کا حصہ بنانے کی جو روایت ولی سے اب تک چلی آ رہی ہے۔ ۷۰ء کی دہائی تک آتے آتے وہ کیا شکل اختیار کر چکی ہے۔ ''شبیر شاہد نے اردو غزل میں ایک نئے ''Trend'' کا اضافہ کیا ہے۔''[۸] جس کی وجہ سے ان کو ان کے معاصرین trendsetter شاعر کہا کرتے ہیں۔ شبیر شاہد کی شعری تربیت دو شخصیتوں کے زیر اثر ہوئی سجاد باقر رضوی اور ناصر کاظمی، گو تخلیقی حوالے سے دونوں کے مزاج مختلف ہیں لیکن شبیر شاہد نے ان کے اس تخلیقی اختلاف کے امتزاج پر اپنی شاعری کی بنیاد رکھی۔ شبیر شاہد کا درج ذیل شعر بھی اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ وہ سجاد باقر رضوی اور ناصر کاظمی سے متاثر تھے۔

؎ باقر کا شاگرد ہوں شاہد
ناصر کا متوالا ہوں میں

شبیر شاہد اچانک منظر عام سے غائب ہو گئے۔ ان کے ہم عصر شاعر محمد خالد بتاتے ہیں کہ جانے سے پہلے شبیر شاہد نے ہرمن ہیسے کا ناول سدھارتھ پڑھا جس کے بارے میں وہ اکثر باتیں کیا کرتے تھے۔ ان پر اس ناول نے بھی گہرے اثرات ڈالے اور ان کی ذہنی کایا کلپ کا باعث بنا۔ انہوں نے کئی راتیں راوی کنارے دریا سے باتیں کرتے گزاریں۔ جانے سے پہلے وہ تمام دوستوں سے ملے اور اپنی دانستہ و نادانستہ غلطیوں کی معافی مانگی۔ شبیر شاہد نے اپنا تمام کلام نذر آتش کر دیا تھا اور ایک دن اچانک غائب ہو گئے۔ ان کو ان کے دوست احباب ابھی بھی اپنی باتوں میں یاد کرتے ہیں شبیر شاید کا بیشتر تخلیقی اثاثہ اُن کے وجود کی طرح پردہ غیب میں ہے۔ جو کلام ملا ہے وہ مختلف رسائل سے لیا گیا ہے یا جو دوست احباب کی ڈائریوں میں محفوظ تھا، ان کے ہونے کی گواہی دیتا ہے۔ تاہم ان کے معاصرین انہیں نئی غزل کے پیش رو قرار دیتے ہیں۔ انہوں نے ۶۰ء کی دہائی کے آواخر اور ستر کی دہائی کے اوائل میں شعر کہنا شروع کئے۔ ان کی محدود میسر تخلیقات میں ۷۰ء کے بعد اردو غزل میں اساطیری علامتوں کے استعمال کی ایک نئی خوشگوار روایت کا آغاز ہوتا ہے۔ درج ذیل اشعار ملاحظہ فرمائیں:

؎ نگاہ میں ہے شکوہ اس کی عمارتوں کا
وہ معبدوں کا جلال بھولا نہیں ہے مجھ کو

؎ وہاں ہیں انگور کے چمن، دیویوں کے درشن

بہشت کے اہتمام سارے ہیں اس کنارے

؎ کن فیکو ن کی پہنائی میں
کیف سخن کا دریا ہوں میں

؎ لیلیٰ لیلیٰ کی آوازیں
اور صحرا کا سناٹا ہے

؎ ریگ بیاباں کے دامن میں
ابن علی کا شہر بسا ہے

؎ وہاں ہے فیضان آسماں کی ضیافتوں کا
فلک نے نعمت کے خواں اتارے ہیں اس کنارے

ثروت حسین ۷۰ء کی دہائی میں ابھرنے والی ایک الگ اور منفرد آواز ہیں:

ثروت کے شعری اسلوب میں اساطیر کی معنویت یک سطحی نہیں ہے بلکہ انسان کی داخلی نفسیات سے لے کر خارجی سماجیات تک کا بیک وقت احاطہ کرتے ہوئے روحانی تسکین کا سامان ہے۔[۹]

؎ فرات فاصلہ و دجلہ دعا سے ادھر
کوئی پکارتا ہے دشت نینوا سے ادھر

؎ اسی کنارہ حیرت سرا کو جاتا ہوں
میں ایک سوار ہوں کوہ ندا کو جاتا ہوں

؎ زرد زبور تلاوت کرتی ہے تصویر خزاں کی
عین بہار میں کیسے کیسے خواب نظر آتے ہیں

؎ لہر لہر آوارگیوں کے ساتھ رہا
بادل تھا اور جل پریوں کے ساتھ رہا

؎ راتوں سے ڈری ہوئی زمیں کو
سورج نے چھپا لیا پروں میں

؎ میں سو رہا تھا اور مری خواب گاہ میں
اک اژدہا چراغ کی لو کو نگل گیا

ے کنجِ خزاں آثار میں ثروت آج یہ کس کی یاد آئی
ایک شعاعِ سبز اچانک تیر گئی پاتالوں میں

۷۰ء کی دہائی کی غزل نے جن داستانی کرداروں کو اپنا حصہ بنایا اس میں شہزادے شہزادیاں سرفہرست ہیں۔ ثروت حسین کے ہاں درج ذیل اشعار میں شہزادی سے براہ راست انداز تخاطب ہے۔

ے شہزادی تجھے کون بتائے تیرے چراغ کدے تک
کتنی محرابیں پڑتی ہیں کتنے در آتے ہیں

ے شہزادی ترے ماتھے پر یہ زخم رہے گا
لیکن اس کو چومنے والا پھر نہیں ہوگا

ے ان اونچی سرخ فصیلوں کا دروازہ کس پر وا ہوگا
گھوڑے کی باگیں تھامے ہوئے شہزادہ سوچ رہا ہوگا

ے مرے سینے میں دل ہے یا کوئی شہزادہ خودسر
کسی دن اس کو تاج و تخت سے محروم کر دیکھوں

ان کرداروں کے علاوہ شہزاد، بلقیس، صوفیہ اور سلیمان کے کردار بھی ثروت حسین کی غزل میں معنویت سے بھرپور کردار ہیں۔ ثروت حسین کا شعر ملاحظہ کیجیے:

ے تو سن شعر ہمارے حق میں تختِ سلیماں ہے ثروت
جن و ملائک پایہ تھامے آگے آگے چلتے ہیں

ثروت حسین اساطیری شاعری کے حوالے سے جو علامتی نظام تخلیق کرتے ہیں وہ انفرادی طور پر عام ڈگر سے قدرے ہٹ کر ہے۔ چند اور اشعار ملاحظہ فرمائیں:

ے کبھی تیغ تیز سپر دکی، کبھی تحفہ گل تر دیا
کسی شاہ زادی کے عشق نے مرا دل ستاروں سے بھر دیا

ے جب شام ہوئی میں نے قدم گھر سے نکالا
ڈوبا ہوا خورشید سمندر سے نکالا

ے اس مردِ شفق فام نے اک اسم پڑھا اور
شہزادی کو دیوار کے اندر سے نکالا

ے آئینے سے نکل کے ایک پری
بازوؤں کی امان میں آئی

ے فلک سے گلستاں اترا زمیں پر
سلیماں نغمہ خواں اترا زمیں پر

ے پری زادوں نے جب وہ تخت رکھا
توستِ رنگا دھواں اترا زمیں پر

ے اس جنگ جو نے نام بتایا نہیں مگر
چہرے کی تاب و تب سے سکندر لگا مجھے

ے کبھی بلقیس کبھی شہر سبا لگتی ہے
شاعری تختِ سلیماں سے سوا لگتی ہے

ے رات گئے کیا پھول کھلا تھا بیچ ہمارے آنگن کے
یوں اترے افلاک سے تارے جیسے فوج سکندر کی

ے گزر گیا گلدستہ تھامے ہاتھ کسی شہزادی کا
شام سے کھینچ رہی ہے دنیا آئینے کے اندر کی

ے جتنے تراشیدہ پیکر تھے ابراہیم نے توڑ دیے
ثروت اس بت خانہ شب میں آنکھ لگی جو آذر کی

ثروت حسین کا تعلق اس شعری دائرے سے ہے جہاں چھوٹی چھوٹی تصویریں، کسی وضاحتی طوالت کے بغیر، اپنے اندر احساساتی اشاریت کو سمیٹ لیتی ہیں۔ غلام حسین ساجد لکھتے ہیں:

> ثروت حسین کی شاعری کا سفر مختلف تلمیحات کے حوالے سے طے پاتا ہے۔ یہ تلمیحات اپنے اندر بھرپور معنویت رکھتی ہیں اور ان کی مدد سے شاعر، اپنے وجود کی ساری کتھا بیان کرتے ہوئے، فنا ہوتی ہوئی انسانی اقدار اور ماضی کی دھند میں نہاں ہوتی ہوئی تہذیبوں کو ایک نئی زندگی کا پیام دیتے ہوئے ایک نئی منزل کی جانب رواں دواں رہتا ہے۔ ایک ایسی منزل کی

جانب جہاں آنے والے دنوں کے قافلوں کا پڑاؤ ہے۔ ۱۰

؎ چہرۂ بلقیس پر آنکھ ٹھہری نہیں
صبحِ یمن کا سماں خوب ہے اپنی جگہ
(ثروت حسین)

رؤف امیر کہتے ہیں:

یہ تلمیحات (چہرہ بلقیس، فرات فاصلہ، دجلہ دعا وغیرہ) اپنے اندر بھرپور معنویت رکھتی ہیں ہم سمجھتے ہیں کہ ان تلمیحات کو معروف اور عام فہم ہونے میں ابھی ایک عرصہ لگے گا۔ ۱۱

افضال احمد سید کا شمار ۷۰ء کی دہائی کے ان غزل گو شعرا میں کیا جاتا ہے جنھوں نے شاعری کو بے رنگ اور سپاٹ کیفیت سے نکال کر اساطیری نظام کی ایک نئی دنیا آباد کی ہے۔ افضال احمد سید کی غزل قاری کی بھرپور توجہ کی طالب ہے کیونکہ ان کی غزل ادب کے ادنیٰ قاری کو آسانی سے سمجھ نہیں آتی۔ انہوں نے جن اساطیری حوالوں کو اپنے شعری تجربے کا حصہ بنایا ہے۔ ان اشعار کو ملاحظہ فرمائیں:

؎ کبھی نہ خود کو بد اندیش دشت و در رکھا
اتر کے چاہ میں پاتال کا سفر رکھا

؎ آتش کدہ تھا اشک ندامت فروش سے
چشمِ گریز نام سے آئینہ خانہ تھا

سراج منیرا اپنے مضمون ''یہ رنگ، اک خواب کے لیے ہے'' میں لکھتے ہیں:

افضال کی پوری کائنات فارسی کلچر سے جنم لینے والے ایک داستانی منظر میں ظہور کرتی ہے اور وہ ایک دیومالائی لہجے میں کلام کرتا ہے۔ ۱۲

؎ نشان کس کا سپہر سیاہ میں آیا
بہت جوان تھا کشش وکلاہ میں آیا

؎ بس ایک شام کا خورشید تھا کہ اسپ غریب
تہی رکاب مری خیمہ گاہ میں آیا

؎ یا پھر وہ ایک ریگ برگزیدہ سی نہر چلنے لگی
جو میں نے چوم کے پیکاں کمان میں رکھا

؎ گرفت تیز رکھی رخشِ عمر پر میں نے
بجائے جنبشِ مہمیز، نیشتر رکھا

؎ کسی کا دل ترے آتش کدے کی لوح ہوا
کسی کو پیش تری عمر گمشدہ آئی

؎ میں اس کے دل میں اک آتش کدہ بنا آیا
وہ منظر تھا سرِ شام بے شفق میرا

؎ بہار شعلہ گل سے مرے تعارف میں
کہا، یہ ہے جو آتش کدہ جلاتا ہے

افضال احمد سید کی غزل اجنبیت اور غرابت کی فضا میں پھلتی پھولتی نظر آتی ہے۔ غلام حسین ساجد کے بقول:

افضال احمد سید کی غزل زندگی کی اس بے روح بے رنگ اور سپاٹ کیفیت سے ایک نئے شعری نظام کا راستہ نکالتی ہے۔ اس کے یہاں شاعری کا ایک نیا علاقہ ہے۔ ایک نئے اساطیری ماحول کو لذتوں میں رچا بسا انوکھے امکانات کی ایک نئی دنیا لیے، مظاہر کی نئی کیفیتوں سے معمور وہ اپنی شاعری کی مدد سے سکھ، سادگی اور آزادی کی ایک ایسی فضا تعمیر کرتے ہیں، جہاں انسان کی حسی تجربوں کی سطح پر زمانے کے برق رفتار تغیر و تحرک کا خصوصی خیال رکھتے ہوئے آدمی کے باطنی اطمینان، آسودگی اور استعجاب کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ ۱۳

افضال احمد سید کے ہاں مسلم رزمیہ کی پوری روایت معنویت کی تخلیق کا اصول بن جاتی ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے عشق کی روایت جمال احسانی کے ہاں جمال احسانی ۷۰ء کی دہائی کے جمیل ترین طرز کے شاعر ہیں۔ ان کی غزل رومانیت اور محبت کے تجربات پر مشتمل ہے۔ جمال احسانی کی غزل میں اساطیری حوالے بہتات کے ساتھ نہیں آئے۔ چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

؎ پھر آج اک ستارہ جاگتا رہا
پھر آج سات آسمان سو گئے

؎ چڑھتے سورج کی پرستش ہی پہ موقوف نہیں
صبح کے وقت تو ہر چیز خدا لگتی ہے

؎ گر امتحانِ جنوں میں نہ کرتے قیس کی نقل

جمال سب سے ضروری سوال رہ جاتا

غلام حسین ساجد کے بقول:

جمال احسانی کی غزل عجائبات کے اسرار سے گزرتے ہوئے ایک داستانی فضا میں پروان چڑھتی ہے۔ یہ غزل، حزن، ہجر اور بے قراری کی فضا میں رچی بسی ہے۔ ۱۴

سلیم کوثر کا تعلق اس شعرا کرام کی نسل سے جو کسی خاص نظریے سے وابستہ نہیں ہیں۔ ''خالی ہاتھوں میں ارض وسما'' کے شاعر سلیم کوثر کے بارے میں رؤف امیر رقمطراز ہیں:

احمد فراز کے فوراً بعد مقبول ہونے والی نسل میں سے اگر سلیم کوثر کا نام منہا کر دیا جائے تو ایک خلا پیدا ہو جائے۔ ۱۵

زندگی کے تجربات سلیم کوثر کو بھی تاریخ اور اساطیر کے خرابوں اور آئندہ و جونیدہ خوابوں کا اسیر کئے ہوئے ہیں۔ مثلاً سلیم کوثر کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

ے ہمیں اک اسم اعظم یاد ہے وہ ساتھ ہے، ہم نے
کئی بار آسمان کو ان زمینوں پر بلایا ہے

ے لا الہ الا اللہ لا الہ الا ھو
اک صدائے غیب اکثر خامشی میں ڈھلتی ہے

ے اب آسماں سے اترتی نہیں کتاب کوئی
اب اس زمیں کے لیے خواہش نمو کی جائے

ے دنیا میں تو پاتال سے باہر کا سفر ہے
منزل کبھی رستوں کے حوالے نہیں کرتا

سلیم کوثر کے ہاں جو اساطیری حوالے آتے ہیں وہ ان کی غزل کو ایک نیا اور انوکھا ذائقہ بخشتے ہیں۔ سلیم کوثر کی غزل پر بات کرتے ہوئے غلام حسین ساجد رقمطراز ہیں:

سلیم کوثر کی شاعری تمدنی تہذیب کی چکی میں آ کر پسنے والے انسانوں کے دکھ سکھ کی عکس بندی پر مامور ہے۔ اس تہذیب نے شاعر کو تنہائی کے ایک نئے مفہوم سے روشناس ہی نہیں کیا بلکہ اسے تخلیقی عمل کی ایک نئی اور انوکھی طلسمات کے روبرو لا کھڑا کیا ہے۔ جس نے اسے، اپنے منفرد احساس کی ترجمانی میں بھرپور مدد دینے کے ساتھ ساتھ، ایک نئے شعری علاقے کی تعمیر میں ہاتھ بھی بٹایا ہے۔ ۱۶

۷۰ء کی دہائی میں سلیم کوثر کے علاوہ صابر ظفر کی غزل میں تجربات و مشاہدات کی کثرت اور تنوع ہے۔ اپنے اردگرد کے ماحول اور پھر دنیا بھر میں پھیلے ہوئے مسائل کو انہوں نے اپنی غزل کا موضوع بنایا اس اظہار میں ذات، سماجیات، عمرانیات، اقتصادیات اور اساطیر سے متعلق افکار و خیالات شامل ہیں۔ مثلاً:

ے میں آسماں سے پاتال میں اتارا گیا
مگر جدائی کا اک پل نہیں گزارا گیا

ے جب اس کے سامنے سقراط کا حوالہ دیا
تو اس نے بڑھ کے مجھے زہر کا پیالہ دیا

ے ہمیشہ رہتے ہیں مریخ کے اثر میں اگر
بنے بنائے ہوئے وہ گھرانے ٹوٹتے ہیں

ہندو دیومالا میں مریخ (منگل) کے زیر اثر پیدا ہونے والے لوگوں کے متعلق عام رائے یہ ہے کہ یہ لوگ ہمیشہ تفکرات میں گھرے رہیں گے۔ صابر ظفر کے درج بالا شعر میں ہندو دیومالا کے اسی تصور کی طرف اشارہ ہے۔ صرف یہی نہیں ہندو دیومالا میں تقریباً تمام سیاروں کے متعلق مختلف نظریات ملتے ہیں اور صابر ظفر کے ہاں یہ تصورات اشعار کا روپ دھارن کرتے نظر آتے ہیں اسی غزل کے چند اور اشعار ملاحظہ فرمائیں:

ے ہمیشہ ایسا نہیں ہوتا، ہو بھی سکتا ہے
زحل کے روٹھنے سے آستانے ٹوٹتے ہیں

ے نصیب ہوتا نہیں قرب سنبلہ کا جنہیں
زمیں پر گر کے وہ سب آشیانے ٹوٹتے ہیں

ے بُرج مرا سنبلہ، تیرا ستارہ ہے کیا
تیری کشش کیوں مری روح کے اندر نہیں

ے مرے اندر تو تھے ہاروت ماروت
وہ چہرہ صورتِ زہرہ نہیں تھا

ے بنا لیا ہے جو ہمراز فرِ عقرب کو

مرے ستارے نے دشوار کام سیکھ لیا

صابر ظفر وہ شاعر ہیں جن کی غزل میں سوچ بچار، غور وفکر اور تجزیے کا عنصر ایک خوشگوار تخلیقی تجربے کے طور پر نظر آتا ہے۔ چنانچہ صابر ظفر کے ہاں جو اساطیری حوالے آئے ہیں وہ زندگی اور زندگی سے جڑی پیچیدگیوں کی فلسفیانہ توجیہہ کرنے کی کوشش ہے۔ چند مزید اشعار ملاحظہ فرمائیں:

؎ پرانی داستانوں کا بیاں چوپال کے اندر
جنہیں سن کر چلے جاتے تھے ہم پاتال کے اندر

؎ چلو اس جل پری کا حال انھی سے پوچھتے ہیں ہم
سنہری مچھلیاں آتی تو ہوں گی جال کے اندر

؎ کھویا ہوا بدن کوئی آؤ کریں تلاش
پاتال میں اترتا ہوا نردبان ہے

؎ ہم اس کو دیکھ رہے ہیں تمہاری آنکھوں سے
جو تم نے جلوہ سیر کوہ طور دیکھا ہے

؎ وہ جس میں صورت یوسف کسی کو پھینکا جائے
مرے علاقے میں اے کاش ہو نہ ایسا کھو

صابر ظفر کی شاعری ابتدا سے نامعلوم تک ایک طویل ادبی منظر نامہ ہے جس کا دورانیہ تین دہائیوں سے زائد عرصے پر محیط ہے۔ پروفیسر ریاض صدیقی فرماتے ہیں:

روایت سے شعوری طور پر بغاوت اور بغاوت اور انحراف کا جو سلسلہ غالب سے شروع ہوا اس کی نشوونما کا تسلسل اب تک جاری ہے، جس کی کارفرمائی صابر ظفر کی شاعری میں ابتدا سے لے کر اب تک دکھائی دیتی ہے۔ ۱۷

دیوار آب، پانی پر بچھا تخت پری زاد کے خالق محمد اظہار الحق کو ڈاکٹر حامد بیگ نے منفرد ''لفظیات کا شاعر'' قرار دیا ہے۔ ان کے ہاں اساطیری رویوں کا ہمعصر سیاسی رویوں سے موازنہ بھی ملتا ہے۔ محمد اظہار الحق نے اسلامی اساطیر کے ذریعے اپنی غزل میں انفرادیت پیدا کی ہے۔

خاور اعجاز فرماتے ہیں:

اظہار الحق کی غزل اسلامی تہذیب اور اس کے عروج وزوال سے ابھرنے والی ایک مسلسل داستان ہے۔ اس کے ہاں طلسماتی افسانوی رنگ غالب اور گمشدہ تہذیب کو تاریخ کے جھروکے سے دیکھنے کا عمل نمایاں ہے۔ ۱۸

محمد اظہار الحق کے کلام میں سے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں جن میں مذکورہ بالا اساطیر کو اپنے شعری تجربے کا حصہ بنایا گیا ہے۔

؎ پروں کی پھڑ پھڑاہٹ تھی زمانے زیر پا تھے
نہیں معلوم برزخ تھا کہ میں جی کر اٹھا تھا

؎ وہیں مٹی مری اظہار گوندھی جا رہی تھی
ازل کا اولین دربار، جو بھی تھا، رہیں تھا

؎ پروں کی ارغوانی چھاؤں پھیلائی تھی سر پر
بہشتی نہر کا پانی مسافر کو دیا تھا

؎ یہ کس بخت آزما کا رخ بخارا کی طرف ہے
بہت اوپر ہما کا رخ بخارا کی طرف ہے

؎ مجھے شاہی نہیں منظور لیکن
ہما! سر سے ترا سایہ نہ جائے

؎ کہیں دور سے اڑ کر ایک غالیچہ آتا ہے
یا شہزادہ یا لال پری کوئی آئے گا

؎ چھتوں پر اترتی تھیں پریاں کبھی
یہ قصہ کئی خاندانوں میں تھا

؎ زمیں کو علم نہیں کس طرف رواں ہوں میں
حساب سر پر لیے سات آسمانوں کا

؎ زمیں والوں سے شاید صلح کرنا چاہتے ہیں
فرشتے آسمانوں سے اترنا چاہتے ہیں

طارق ہاشمی فرماتے ہیں:

محمد اظہار الحق جب اشعار کے پیرائے میں داستان سرا ہوتے ہیں تو اردو غزل نہایت نئے اور

منفرد لفظیات کے تجربے سے گزرتی ہے۔ ۱۹

محمد اظہار الحق کا درج ذیل شعر ملاحظہ فرمائیں:

محبت سے مجھے بازار میں کیا مل سکے گا
مجھے اس غار میں سوئے زمانہ ہو رہا ہے

قمر جمیل فرماتے ہیں:

محبت بھی اصحاب کہف کے غار میں سلا دیتی ہے۔ مذہبی اساطیر کو بھی اظہار الحق عشق کی حکایت میں، محبت کے قصے میں تبدیل کر دیتا ہے۔ یہاں اصحاب کہف ہی نہیں ثمود و عاد کے قصے بھی ہیں۔ ۲۰

ظفر چشتی محمد اظہار الحق کی اساطیری غزل پر بات کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

محمد اظہار الحق کی شاعری کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ وہ داستانوں اور اساطیری فضا تیار کرتے ہیں اور اس مقصد کے لیے فوق الفطرت عناصر سے مدد لیتے ہیں، غار، پتھر، دریوزہ گر، خاک زادے اور سربریدہ سواران کے ہاں جادوئی قسم کا ماحول پیدا کر دیتے ہیں۔ ۲۱

اس حوالے سے محمد اظہار الحق چند اور اشعار ملاحظہ فرمائیں:

سر شام کتنی امید کیسا غبار تھا
مگر اس غبار میں سربریدہ سوار تھا

یہاں لعلِ خاک میں اور خاک سروں پہ تھی
یہاں سر کٹے ہوئے تھے یہ کیسا دیار تھا

ایوب خاور کی غزل بھی اسی نئے منظر نامے کی غزل ہے۔

ایوب خاور کی غزل میں اساطیری اسلوب اپنی نسل کے غزل گوؤں کی مجموعی آب و تاب میں ایک پرتو کی حیثیت رکھتا ہے۔ ۲۲

غلام حسین ساجد فرماتے ہیں:

ایوب خاور کی غزل اس عہد کے بنیادی مسائل اور رویوں کا بھرپور احاطہ کرتے ہوئے ابدی حقیقت کے مطالعے پر کاربند ہے اور اس نے سماج کی ہر دم متغیر صورت حال کی عکس بندی کرتے ہوئے روایت اور مٹتی ہوئی انسانی تہذیبوں کے حوالے سے ایک ایسی اقلیم اور شعری اساطیر کی بنیاد رکھی ہے جو شاعر کے خوابوں کی دکھ کی دھند میں گھلنے سے محفوظ رکھے گی۔ ۲۳

اب کیا اونچے بادبان پر خواب ستارہ چمکے
آنکھیں رہ گئیں ساحل پر اور ہاتھ سمندر بیچ

بجھانے والے نے خاور بجھا دیا ہے چراغ
یہی ٹھہرنے کی ساعت، یہی فرار کی ہے

ان کے علاوہ ۷۰ء کی دہائی میں تین اور نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ محمد خالد، غلام حسین ساجد اور خالد اقبال یاسر، محمد خالد کی غزلیں ابھی تک کتابی شکل میں شائع نہیں ہوئیں اور جو مختلف رسائل میں چھپی ہیں ان کی تعداد بھی ایسی نہیں کہ سب کو اکٹھا کر کے کتابی شکل دے دی جائے۔ اس کے باوجود جدید غزل کے ناقدین محمد خالد کی غزلوں کو دوسرے سینکڑوں شعرا کے مقابلے میں زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ غلام حسین ساجد کے خیال میں:

اس توقیر کا ایک ہی سبب ہے۔ غزل کہنے اور غزل پر کام کرنے کے سلسلے میں محمد خالد کی سخت کوشی۔ غزل کہتے ہوئے محمد خالد کی نگاہ موجود کی فکری روایت پر ہوتی ہے، نہ مقبول عام اور پسندیدہ موضوعات پر نہ ہی وہ پیش پا افتادہ حقیقتوں اور غیب سے خیال میں در آنے والے مضامین کو غزلیہ آہنگ کا پابند کر کے مطمئن ہو رہتا ہے۔ ''کیمیا گر'' کی طرح اس کے یہاں ہر خیال کو فکر کی کٹھالی میں گلنا پڑتا ہے اور اس کی فکری آنچ سے متصل ہو کر اردو کی خوش فکر غزلیہ روایت سے آمیخت ہو کر کبھی مانوس اور کبھی نامانوس مگر ہمیشہ یاد رہنے والے آہنگ میں ڈوب کر ہی ظہور پانے کی راہ ملتی ہے۔ ۲۴

۷۰ء کی دہائی میں اردو غزل کو رزمیہ آہنگ سے آشنا کرنے والے نام خالد اقبال یاسر اور غلام حسین ساجد کے ہیں۔ خالد اقبال یاسر کی غزل کی خصوصیت یہ ہے کہ ان کے ہاں اساطیری حوالے بنیاد کی حیثیت رکھتے ہیں۔

نہ صرف بنیاد ہیں بلکہ اس ضمیر سے اس نے اپنی غزل کی فضا ہی کو بدل دیا ہے۔ ۲۵

غزل میں داستانوی و دیومالائی عناصر کو معاصر طبقاتی تضادات سے ہم آہنگ کرنے کو چاہے تو ترقی پسندی کہا جائے لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ موجودہ معاشروں میں بھی ''رعونت'' کا یہ تسلسل رکا نہیں ہے۔ ''دربار کی روایت پورے معاشرے میں کارفرما ہے۔'' ۲۶

زمانے کی بے نیاز نظروں سے کب گرے گا
کلس لرزتا ہے اس طرح جیسے اب گرے گا

دربار، رزم گاہ اور داستان کی تکون میں رہتے ہوئے ہم یہ دیکھتے ہیں کہ دربار کی امیجری یا لفظیات میں ہمیں شاعر کی عقیدہ پرستی بھی بہت واضح شکل میں نظر آتی ہے اور ہمیں پتہ چلتا ہے کہ شاعر اہل دربار یا اہل زر کی بجائے کسی دوسرے گروہ کے ساتھ اپنا رشتہ جوڑ رہا ہے، اہل فقر کا گروہ بھی ہوسکتا ہے اور اہل عمل بھی جن کا اہل دربار کے ساتھ موافقت کا رشتہ ہرگز نہیں ہے۔ ۲۷

؎ رستے میں رات آئی تو نمدہ بچھا لیا
گھوڑے کی زین اتار کے تکیہ بنا لیا

؎ فضا بھی کچھ سازگار ہے سازشوں کی خاطر
اور اس پہ یاسر کچھ اہل دربار بھی مخالف

؎ ہم اپنے بھی پابند نہیں تھے کبھی یاسر
اٹھ آئے کہ دربار کے آداب بہت تھے

محمد خالد نے خالد اقبال یاسر کی غزل میں فقر و غنا کے عناصر دریافت کئے ہیں لیکن غلام حسین ساجد اس ضمن میں یوں رقمطراز ہیں:

محمد خالد نے خالد اقبال یاسر کی غزل میں فقر و غنا کے عناصر دریافت کئے ہیں اور شاید ہوں بھی مگر میرے ذاتی خیال میں یاسر کی غزل میں بار بار جھلک دکھانے والے تیغ آزما کو فقر سے کچھ زیادہ نسبت نہیں۔ مجھے تو وہ ایسا سورما جان پڑتا ہے جو ایک سلطنت کی بنیاد رکھنے کے ابتدائی مراحل سے گزر کر رہا ہے۔ ۲۸

؎ مبارزت طلبی میں ہے زندگی میری
جو کارزار سے پسپا کبھی ہوا تو گیا

؎ حیران ہوں کہ مجھ سے ہی میدان چھوڑ کر
اس کو مری شکست کا ڈر چھوڑتا نہیں

اساطیری غزل کے تناظر میں غلام حسین ساجد کا نام خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہے۔ غلام حسین ساجد نے غزل میں مابعد الطبعیاتی گہرائی پیدا کی ہے۔

شمس الرحمان فاروقی فرماتے ہیں:

آج کی غزل میں مابعد الطبعیاتی ٹھاٹ کم ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ مابعد الطبعیات میں کھل

کھیلنے کی گنجائش نہیں۔ لہٰذا غزل میں یکسانی اور ایک طرح کی بے لطف فلسفیانہ کیفیت پیدا ہو جانے کا خوف رہتا ہے۔ آج کا شاعر خود پر ہنسنا نہیں جانتا لیکن وہ غیر ضروری سنجیدگی اور لہجے کے بھاری پن سے گھبراتا ہے۔ غلام حسین ساجد کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے سنجیدہ لہجہ اختیار کیا ہے لیکن اس میں خشکی یا بوجھل پن کا نام نہیں۔ ۲۹

غلام حسین ساجد پرانی تہذیبوں کے کھنڈر سے نئی تہذیب کی دریافت کرتے نظر آتے ہیں۔ کیونکہ اساطیر کا تعلق تہذیب سے نہایت گہرا ہوتا ہے۔ اس لیے اساطیر تہذیبی ترقی میں اہم کردار ادا کرتی ہیں اور غلام حسین ساجد کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے، بقول عامر سہیل:

غلام حسین ساجد نے اساطیری غزل کے تناظر میں ماضی کے دریچوں سے حال میں جھانکنے کی کوشش کی ہے۔ ۳۰

اشعار ملاحظہ فرمائیں:

؎ الجھ رہا ہے کوئی ستارہ طلسم اصطخر و نینوا سے
کہ ربِّ رع کے مقابلے میں ہوا ہے جو سرخرو وہی ہے

؎ یہ خواب ہوتے ہوئے صحیفوں کے پھول میرے لیے ہیں لیکن
زمین دل پر یہ آئتوں کا نزول ایک دہر کے لیے ہے

؎ پریشاں کس لیے ہوں محبت بلقیس کی خاطر
یمن میری ریاست ہے نہ ملک شام ہے میرا

؎ رات گئے تک پوجا کی تھی میں نے میگھا دیوی کی
صبح ہوئی تو ایک انوکھی دھوپ تھی میرے دامن میں

؎ چراغ کو ہم سفر کروں گا
اور ایک پاتال سر کروں گا

؎ طلسم عشتاروسامری سے
میں کوئی اقلیم سر کروں گا

؎ ذرا سا دائیں مڑیں تو شہر سبا پڑے گا
اور اس طلسمی نگر سے آگے سوا درے ہے

؎ گلی کوچوں کی رونق بڑھ گئی ہے

فقیر آئے ہیں کچھ شہر سبا سے

مندرجہ بالا اشعار غلام حسین ساجد کے پہلے مجموعہ کلام موسم سے لیے گئے ہیں اور ان غزلیات میں جہاں گزرتی رتوں کی داستان سنائی ہے۔ ''رہیں گئے وقتوں کی ایک بھولی بسری شعری صنف اظہار'' رتو سنہار'' کے گمشدہ ذائقے کو بھی اردو شاعری میں دوبارہ زندہ کر دیا ہے۔''۳۱

ڈاکٹر نجیب جمال فرماتے ہیں:

غلام حسین ساجد کئی لحاظ سے اپنے معاصرین شعرا سے کسی قدر مختلف بھی ہے ایک تو اس کا ہر شعری مجموعہ موضوعاتی اعتبار سے بھی الگ مزاج رکھتا ہے اور دوسرے وہ حسب ضرورت اور حسب ذوق اپنے لہجے کی حلاوت و ملاحت میں کمی بیشی کر لیتا ہے..... اس کے ہر مجموعے کے مضامین اور اسالیب مخصوص تجربیت کے حامل ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے قاری سے ہر مرتبہ ایک نئے زاویے اور ایک نئی تیاری کے ساتھ اپنی شاعری کے مطالعے کا تقاضا کرتا ہے۔ ۳۲

لیکن جہاں تک اساطیری غزل کا تعلق ہے غلام حسین ساجد کے ہر مجموعہ کلام میں چاہے وہ موسم ہے، عناصر، کتاب صبح، آئندہ یا معاملہ، دیومالائی عناصر کسی نہ کسی صورت جگہ بناتے نظر آتے ہیں۔

عناصر میں شامل غزلیات میں جادوگر، طلسم سامری، ساتواں در، طلسمی دائرے، طلسمی کنجیاں، آہنی مخلوق، آسمانی حور، دست غیب جیسے جادوئی اور دیومالائی عناصر ملتے ہیں اور ساتھ ہی واحد متکلم کے صیغے کے ساتھ سورما..... یہ سورما اپنے عہد میں جیتا ہے اور کہیں خدا کے اوتار میں ڈھلتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ۳۳

عناصر کی غزلیات کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

؎ اُتاروں گا ابھی اک آہنی مخلوق میداں میں
اور اس کے بعد بھی اک فوج ہے تیار مٹی کی

؎ کہیں ٹکنے نہیں دیتیں تھکے ہارے سفینے کو!
الگ اک روز کر دوں گا میں ان لہروں کو پانی سے

مرزا حامد بیگ آگے چل کر کہتے ہیں:

ساجد کی یک کیفیتی غزلیں اپنے اندر ایتھنز (یونان) کے عظیم ڈرامہ نگار ایس کائی لس کے ''پرومی تھیوس زنجیر بستہ'' کا سا دبدبہ سمیٹے ہوئے ہیں۔ ۳۴

پرومی تھیوس یونانی دیومالا کا کردار جس نے انسانوں کی بھلائی کے لیے آگ کی چوری کی تھی۔ غلام حسین ساجد کی ہمدردیاں اسی کے ساتھ نظر آتی ہیں۔

؎ آسماں ہے ایک شمع نور سے روشن اگر
میری خلعت آئنہ ہے، میرا زیور آگ ہے

؎ میں تزک و احتشام سے بڑھوں گا شہر کی طرف
کہ اب مرے جلو میں ہے سوار میری آگ کا

عناصر میں سے ہی چند اور اشعار ملاحظہ فرمائیں:

؎ لوگ ان ستاروں کو دیوتا سمجھتے ہیں
اور میں پجاری ہوں نیک نام مٹی کا

؎ کمال اپنا دکھائے گا طلسمی آئنہ ساجد
کہ رب درکار ہے اک خواب کی تعبیر مٹی کو

؎ برستے ہیں ابھی تک نینوا پر مرے بادل بھی
ترستا ہے اگر چہ آج بھی خرطوم پانی کو

؎ آب حیواں سے اسے رکھوں گا زندہ صبح تک
آج بھی تکمیل پائے گا ہنر پانی کے ساتھ

؎ میرے کوزے کو نکھارا ہے شراب و شہد نے
میری شمشیر سلیمانی کا جوہر آگ ہے

؎ سحر قائم ہے ابھی تک محبت زرتشت کا
آج بھی ایک تیز خوشبو سے معتبر آگ ہے

؎ کسی عشتار نے پھونکا ہے افسوں
کہ جل اٹھے ہیں تارے پھر ہوا سے

اسی طرح کتاب صبح، آئندہ اور معاملہ کی غزلیات میں سے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں

جن میں کسی نہ کسی اساطیری حوالے کو غلام حسین ساجد نے اپنے شعری تجربے کا حصہ بنایا ہے:

؎ چراغ خانہ اصطخر و نینوا کے بیچ
شگفت بصرہ و بغداد کر رہا ہوں میں

؎ دھرا ہوا ہے مرے طاقچے میں کیا کیا کچھ
عصا ہے، تختِ سلیماں ہے اور جامِ جم

؎ کھنچتا ہے کفر کی جانب طلسمِ سامری
اور ہم کو بھی پسند آیا موسمِ دہر کا

؎ کسی نے تختِ سلیمان پر جگہ پائی
کسی نے خاک نشینوں میں اپنا نام کیا

؎ سوئمبر میں کہیں باہر سے کوئی آ نہ جائے
قبیلے میں تو مجھ ایسا جواں کوئی نہیں ہے

؎ اور کتنی دیر تک رکھوں گا دنیا پر نظر
کب تلک اپنے جلو میں جامِ جم رکھوں گا میں

؎ سلطنت برباد ہوتی ہے فسادِ خلق سے
ذکر آتا ہے صحیفوں میں کہیں سومیر کا

؎ کیا ہے نارِ جہنم کو اس قدر مہمیز
کہ ناز کرتی ہے آلِ ثمود بھی مجھ پر

؎ اسی کے دم سے منور ہے معبدِ عشتار
جو چشمِ شہرِ سبا کا ستارہ کرتی ہے

؎ اک اور رزم کی بنیاد رکھی جائے گی
جو آ گیا کبھی ملکِ سبا ہمارے بیچ

؎ سب اپنے اپنے طریقے سے جاں چھڑکتے ہیں
کہیں سے آیا ہے اک دیوتا ہمارے بیچ

؎ وہ جس کو ملکِ اساطیر سے نکالا تھا

دمک رہی ہے وہی مہ جبیں ہمارے بیچ

؎ سجی ہے تختِ سلیماں سے خواب گاہ اگر
دھری ہے صحنِ چمن میں بھی ماہتابی سی

؎ ہاں! کبھی آباد تھا اس گھر میں قیس عامری!
اب وہ اک مدت سے دشتِ نجد کا باشندہ ہے

؎ میں خوش نہیں ہوں فقط سلطنت کی وسعت پر
مرے حضور میں بلقیس سے حسین بھی ہیں

؎ بابل و رے سے تعلق ہے نہ کچھ لبنان سے
ایک ان دیکھی محبت ہے مجھے کنعان سے

؎ صبح ہوتے ہی سمندِ قوس پر ہو کر سوار
برجِ عقرب تک پہنچتا ہوں صفِ میزان سے

؎ مری نگاہ بھی ہے تاج و تخت پر ساجد
مجھے بھی حسنِ زلیخا سے کوئی کام نہیں

رفیق سندیلوی غلام حسین ساجد کی غزل پر بات کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

ساجد کی دنیا انسانی معاشرت اور سماجی معاملات کی نہیں۔ موسمیات، مظاہرِ فطرت اور ماقبل تاریخ کی دنیا ہے۔ ایسی دنیا متخیلہ کی کرشمہ سازی کے بغیر خلق نہیں ہو سکتی۔ سڈنی کا نظریہ ایجاد بھی یہی تھا کہ شاعر وہی ہوتا ہے جو موجودہ دنیا سے بہتر دنیا ایجاد کر سکے۔ ساجد نے اپنے رومانی تخیل کے زور پر بہت بہتر نہ سہی، ایک الگ دنیا ضرور ایجاد کی ہے۔ ۳۵

اُردو غزل میں اساطیری علائم کا استعمال مذکورہ بالا شعرا کے علاوہ بعض دیگر شعرا کے ہاں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ جیسے اجمل نیازی، اعزاز احمد آذر، اسعد بدایونی، حسن عباس رضا، لیکن ان میں جو آواز باقیوں سے بلند سنائی دیتی ہے وہ علی اکبر عباس کی آواز ہے۔

علی اکبر عباس شاعری کے اسی قبیلے سے تعلق رکھتے ہیں جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے لیکن اس گروہ سے قدم ملا کر چلتے ہوئے بھی ان سب سے الگ نظر آتے ہیں۔ علی اکبر عباس کا پہلا مجموعہ کلام ''برآب نیل'' ہے اور اس میں جو اساطیری حوالے ملے ہیں وہ درج ذیل ہیں:

ے جنگل میں پریوں کے ڈیرے شہروں میں جنات
شہروں کا ہر دن پاگل ہے جنگل کی ہر رات

ے چاند سفر میں ہے کولہو پیل رہا ہے
سورج بچہ گیند زمیں سے کھیل رہا ہے

ے بوڑھی شام نے بالوں میں مہندی نکھرائی
کڑیل دن بھی ہر ہر رت ٹھیل رہا ہے

ے کسی سورج کا ٹکڑا توڑ لائیں
زمیں کا جسم ٹھنڈا پڑ رہا ہے

ے یہ اتفاق زمانہ ہے یا طلسم، چاک ساحروں کا
کہ سرخ آندھی کے بعد شہروں میں سبز پریاں اتر رہی ہیں

ے غضب کی آگ مرے خاک داں سے نکلی ہے
یہ طور زادِ غبارِ گماں سے نکلی ہے

ے انتظار کن میں ہیں عالم کئی ٹھہرے ہوئے
اور ہیں افلاک بالائے فلک بہتے ہوئے

ے فرار طور پہ میں بن بلائے پہنچا ہوں
عصا وہ دے کہ نہ دے، نور ہاتھ دے گا

ے جنت سے دانے کی چوری بھگت نہ پاتے تھے
کون چرا لایا ہے جہنم سے خونخوار دھواں

ے زہر یا منزل جو تھی کوہ ندا بنتی گئی
میرے چاروں سمت گنبد کی فضا بنتی گئی

مندرجہ بالا اشعار برآب نیل اور درنگاہ سے کی غزلیات میں سے لیے گئے ہیں۔ اور یہ مجموعہ کلام علی اکبر عباس کے کسی بھی دوسرے ہم عصر کے ساتھ رکھ کے پیش کیے جا سکتے ہیں لیکن جب یہ کہا جاتا ہے کہ علی اکبر عباس کی آواز دوسروں سے الگ پہچانی جاتی ہے تو اس کی وجہ ان کا مجموعہ کلام رچنا ہے۔

غلام حسین ساجد کے بقول:

> رچنا کی شاعری میں جس مٹی کی خوشبو رچی بسی ہے وہ ان علاقوں سے متعلق نہیں کہ جن کے بارے میں ہمارا علم اساطیری قصوں یا داستانی حوالوں تک محدود ہے..... علی اکبر عباس کی شاعری میں سومیری یا اسلامی عہد کی پرشکوہ اور مفتوحہ مملکتوں کا کوئی حوالہ نہیں، نہ ہی وہ مصلوب فکری ورثے کا نوحہ گر ہے..... اس کی شاعری کا لینڈ سکیپ اور موضوع تو اسی خطہ پاک کا یہی سرسبز علاقہ یعنی سرزمین پنجاب ہے اور اس کے شعری کردار، ماحول اور موضوعات اسی سبز ستارے سے متعلق ہیں۔ ۳۶

۷۰ء کی دہائی میں ان شعرا کے علاوہ شاعرات بھی اپنے حصے کا کام کرتی نظر آتی ہیں جیسے شاہدہ حسن، فاطمہ حسن اور پروین شاکر ان شاعرات نے اُردو غزل کو نسوانی جذبات سے ہم آمیز کیا ہے۔ مجموعی طور پر ان شاعرات کے ہاں دیومالائی عناصر کا قابل قدر حوالہ نہیں ملتا۔

داستانوی اور دیومالائی قصوں کو بیان کرنے کا تجربہ ۷۰ء کی دہائی میں ایک اجتماعی اور مشترکہ طرز احساس کے ساتھ نظر آتا ہے۔ غزل میں دیومالائی عناصر ۶۵ء اور ۷۱ء کی جنگوں کے بعد پیدا شدہ صورتحال سے تخلیق کاروں کی ذہنی افتادہ کا حصہ بنے اور شعرا نے داستانوی عناصر کے ذریعے اپنے گمشدہ ماضی کا تہذیبی آموختہ کر کے لمحۂ موجود کی صورتحال کا جائزہ لینے کی سعی کی اور طارق ہاشمی رقمطراز ہیں:

> ۷۰ء کی دہائی میں غزل کا دیومالائی علامات کی طرف رجوع اس لحاظ سے تو اہم ہو سکتا ہے کہ یہ تخلیق کاروں کی اپنی نفسیاتی تسکین یا ذہنی استحکام کا باعث نہیں لیکن اس حقیقت سے گریز ممکن نہیں کہ فی زمانہ ہمارا عام سماجی شعور ان کی معنویت کی تفہیم سے عاری ہے چنانچہ اساطیری غزل اسلوب کی اجنبیت کے باعث اپنے قاری کو بے مطلب تخلیق ہونے کا احساس بھی دلاتی ہے۔ ۳۷

بحیثیت مجموعی غزل میں اساطیری عناصر اور داستانوی فضا کے تجربات اس صنف کو اسلوب اور زبان کی سطح پر کئی جہتوں سے متعارف کروانے کی کوشش ہے اور اس رجحان نے بعد میں آنے والوں کو زندگی کے متنوع مسائل کے احاطے کے لیے نئی راہیں اور امکانات پیدا کیے ہیں۔ ۷۰ء کی دہائی میں جو غزل لکھی گئی قدیم داستانوں کے عناصر ہی دیکھنے کو ملتے ہیں، مزید لوک داستانوں کے ساتھ ساتھ تہذیبی علامتوں کا ذخیرہ بھی نظر آتا ہے۔ تہذیب کے ساتھ جوڑے

رکھنے کی یہ صلاحیت انسان کے ذاتی تجربے کو اجتماعی تجربے میں ڈھال دیتی ہے۔ کسی بھی زمانے کے ادب میں اساطیر، دیو مالائیں محض تفریح طبع یا جذبات کی تطہیر کے لیے نہیں ہوتیں بلکہ انسان معلوم سے نا معلوم کا سفر اساطیر کے ذریعے طے کرتا ہے۔ ولی سے لے کر اب تک غزل کی جو روایت چلی آ رہی ہے۔ اُس روایت میں شعرا نے اساطیر کو اپنے ماحول اور صورتحال کے مطابق اپنایا اور ۷۰ء کی دہائی تک آتے آتے شعرا نے اپنے ادھورے پن کو دور کرنے کے لیے ماضی کے خزینوں کا سفر شروع کیا اور ایک مضبوط اور تازہ ترین روایت کی تشکیل میں کامیاب نظر آتے ہیں۔

پاکستانی اردو غزل کا وہ لب ولہجہ، جسے بعد میں ستر کی دہائی کے ان شعرا کا پہچان قرار دیا گیا جسے ''اساطیری غزل'' کا نام دیا گیا۔ اپنی موجودگی اور انفرادیت کا احساس دلا چکی ہے اور غزل میں قدیم تہذیبی زمانوں کی تلاش اور ان کے اسرار و رموز کو حال تک کھینچ لانے کے آغاز کی بڑی وجہ سقوط مشرقی پاکستان، ایک نئے ''پاکستان''، کا وجود میں آنا تھا۔ شعرا کے اپنی ذات اور ملکی خلا کو ماضی کی دوسری روایتوں سے پر کرنے کی کوشش کی۔ قدیم تہذیبوں کی طرف لوٹنا اپنے آپ کو دوبارہ دریافت کرنے اور حال کے بے جان وجود میں ماضی کی روح پھونک کر زندہ کرنے کی سعی نہیں اور کیا ہے؟ پاکستانی معاشرے میں غزل میں اساطیری حوالوں کا ملنا ایک قدرتی بات ہے۔ اساطیری غزل کے داعی شعرا اپنے حصے کا کام کم وبیش مکمل کر چکے ہیں اور کچھ ابھی کر رہے ہیں۔

اُردو غزل رواں عہد میں یا اس کے بعد کیا صورتحال اختیار کرتی ہے۔ اس کے بارے میں قیاس آرائیاں بہت کی جا سکتی ہیں لیکن اس کا فیصلہ آنے والے وقت پر چھوڑ دیا جائے تو مناسب ہوگا۔

حوالہ جات

۱۔ محمد خالد، دیباچہ نئی پاکستانی غزل، نئے دستخط، مرتبہ، غلام حسین ساجد (لاہور: خالدین، ۱۹۸۱ء)، ۹۔
۲۔ غلام حسین ساجد، ''پاکستانی اردو ادب کے ساٹھ سال،'' ادب لطیف ۱۱ (نومبر ۲۰۰۷ء): ۵۶۔

۳۔ سراج منیر، ''یہ رنگ اک خواب کے لیے ہے،'' معاصر ۲ (اگست ۱۹۸۳ء): ۴۵۔
۴۔ غلام حسین ساجد، ''نقش کوئی کمال کا،'' انگارے (اگست ۲۰۰۳ء)، ۲۳۔
۵۔ غلام حسین ساجد، ''اردو غزل بیسویں صدی میں،'' آئندہ (دسمبر ۲۰۰۰ء): ۱۰۱۔
۶۔ طارق ہاشمی، دیباچہ اردو غزل نئی تشکیل (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۸ء)، ۳۰۲-۳۰۱۔
۷۔ انور سدید، ''۱۹۷۵ء کی غزل،'' اوراق ۱۲-۸، ۷ (جولائی، اگست ۱۹۷۶ء): ۱۴۶۔
۸۔ ضیاء الحسن، مرتبہ گمشدہ ستارہ (لاہور: اظہار سنز، ۲۰۰۲ء)، ۲۱۔
۹۔ ہاشمی، اردو غزل نئی تشکیل، ۳۰۳۔
۱۰۔ خالد نئی پاکستانی غزل، نئے دستخط، ۲۹۔
۱۱۔ رؤف امیر، ''پاکستانی غزل کے چند زاویے،'' ادبیات ۱۲، ۱۱، ۱۰ (اکتوبر ۱۹۸۹ء): ۲۷۸۔
۱۲۔ منیر، یہ رنگ اک خواب کے لیے ہے، ۴۵۹۔
۱۳۔ ساجد نئی پاکستانی غزل، نئے دستخط، ۴۱۔
۱۴۔ ساجد نئی پاکستانی غزل، نئے دستخط، ۴۷۔
۱۵۔ امیر، پاکستانی غزل کے چند زاویے، ۲۶۷۔
۱۶۔ ساجد نئی پاکستانی غزل، نئے دستخط، ۵۹۔
۱۷۔ ریاض صدیقی، ''نا معلوم سے مکالمہ،'' انگارے ۲۹ (مئی ۲۰۰۵ء): ۶۴۔
۱۸۔ خاور اعجاز نئی پاکستانی اردو غزل (۱۹۷۰ء کی دہائی کے حوالے سے) (لاہور: ابلاغ پبلشرز، ۲۰۰۱ء)، ۶۷۔
۱۹۔ ہاشمی، اردو غزل نئی تشکیل، ۳۱۰۔
۲۰۔ قمر جمیل، دیباچہ پری زاد (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء)، ۱۳۔
۲۱۔ ظفر چشتی، ''محمد اظہار الحق کی پری زاد،'' ادب وثقافت (جولائی ۲۰۰۶ء): ۴۸۔
۲۲۔ ہاشمی، اردو غزل نئی تشکیل، ۳۱۲۔
۲۳۔ ساجد نئی پاکستانی غزل، نئے دستخط، ۷۷۔
۲۴۔ ساجد، ''نقش کوئی کمال کا،'' ۲۷۔
۲۵۔ ظفر اقبال، ''خالد اقبال یاسر کی شاعری،'' پہچان ۳-۵ (۲۰۰۱ء): ۳۳۸۔
۲۶۔ وزیر آغا، فلیپ، گردش [مجموعہ کلام خالد اقبال یاسر] (اسلام آباد: ابلاغ، س ن)، ۷۔
۲۷۔ محمد خالد، ''دروبست کا شاعر، خالد اقبال یاسر،'' پہچان ۳-۵ (۲۰۰۱ء): ۳۴۲۔
۲۸۔ غلام حسین ساجد، دروبست کا جواز (لاہور: اورینٹ پبلشرز، ۱۹۹۶ء)، ۹۰۔
۲۹۔ شمس الرحمن فاروقی، ''عناصر، غلام حسین ساجد کے حوالے سے،'' آئندہ ۳-۱۲ (نومبر، دسمبر ۱۹۹۸ء): ۵۶۔
۳۰۔ عامر سہیل، دیباچہ کتاب صبح (لاہور: سارنگ پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء)، ۲۰۔
۳۱۔ مرزا حامد بیگ، فلیپ موسم، غلام حسین ساجد (لاہور: خالدین، ۱۹۸۵ء)۔
۳۲۔ نجیب جمال، ''معاملہ کی غزلیں،'' انگارے، ساتویں کتاب (ملتان: ۲۰۰۲ء)، ۷۔
۳۳۔ حامد بیگ مرزا، ابتدائیہ عناصر، غلام حسین ساجد (لاہور: اورینٹ پبلشرز، ۱۹۹۳ء)، ۲۳۔

۳۴۔ مرزا،*عناصر*،۲۳۔

۳۵۔ رفیق سندیلوی،''غلام حسین ساجد کی غزل،'' *آفاق خاص نمبر* (س ن)۔

۳۶۔ غلام حسین ساجد،''رس رچنا کا،'' *شام وسحر* ۵۔۱۸ (مئی ۱۹۹۵ء): ۸۔

۳۷۔ ہاشمی،*اردو غزل نئی تشکیل*، ۳۱۹، ۳۱۸۔

مآخذ

آغا، وزیر۔ *فلیپ گردش*۔ مجموعہ کلام خالد اقبال یاسر۔ اسلام آباد: ابلاغ، س ن۔

اعجاز، خاور۔ *نئی پاکستانی اردو غزل (۱۹۷۰ء کی دہائی کے حوالے سے)*۔ لاہور: ابلاغ پبلشرز، ۲۰۰۱ء۔

اقبال، ظفر۔ ''خالد اقبال یاسر کی شاعری۔'' *پہچان* ۳۔۵ (۲۰۰۱ء)۔

امیر، رؤف۔ ''پاکستانی غزل کے چند زاویے۔'' *ادبیات* ۱۲، ۱۱، ۱۰ (کتوبر۱۹۸۹ء)۔

بیگ، مرزا حامد۔ *ابتدائیہ عناصر*۔ غلام حسین ساجد۔ لاہور: اورینٹ پبلشرز، ۱۹۹۳ء۔

بیگ، مرزا حامد۔ *فلیپ موسم*۔ غلام حسین ساجد۔ لاہور: خالدین، ۱۹۸۵ء۔

جمال، نجیب۔ ''معاملہ کی غزلیں۔'' *انگارے، ساتویں کتاب*۔ ملتان: ۲۰۰۲ء۔

جمیل، قمر۔ دیباچہ *پری زاد*۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء۔

چشتی، ظفر۔ ''محمد اظہار الحق کی پری زاد۔'' *ادب وثقافت* (جولائی ۲۰۰۶ء)۔

خالد، محمد۔ ''دروبست کا شاعر، خالد اقبال یاسر۔'' *پہچان* ۳۔۵ (۲۰۰۱ء)۔

خالد، محمد۔ دیباچہ *نئی پاکستانی غزل، نئے دستخط*۔ مرتبہ غلام حسین ساجد۔ لاہور: خالدین، ۱۹۸۱ء۔

ساجد، غلام حسین۔ ''اردو غزل بیسویں صدی میں۔'' *آئندہ* (دسمبر ۲۰۰۰ء)۔

ساجد، غلام حسین۔ ''پاکستانی اردو ادب کے ساٹھ سال۔'' *ادب لطیف* ۱۱ (نومبر ۲۰۰۷ء)۔

ساجد، غلام حسین۔ ''رس رچنا کا۔'' *شام وسحر* ۵۔۱۸ (مئی ۱۹۹۵ء)۔

ساجد، غلام حسین۔ ''نقش کوئی کمال کا۔'' *انگارے* (اگست ۲۰۰۳ء)۔

ساجد، غلام حسین۔ *کتاب صبح*۔ لاہور: سارنگ پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء۔

سدید، انور۔ ''۱۹۷۵ء کی غزل۔'' *اوراق* ۱۲۔۸، ۷ (جولائی۔اگست ۱۹۷۶ء۔

سندیلوی، رفیق۔ ''غلام حسین ساجد کی غزل۔'' *آفاق خاص نمبر* (س ن)۔

سہیل، عامر۔ دیباچہ *کتاب صبح*۔ لاہور: سارنگ پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء۔

صدیقی، ریاض۔ ''نامعلوم سے مکالمہ۔'' *انگارے* ۲۹ (مئی ۲۰۰۵ء)۔

ضیاالحسن، مرتبہ *گمشدہ ستارہ*۔ لاہور: اظہار سنز، ۲۰۰۲ء۔

فاروقی، شمس الرحمٰن۔ ''عناصر، غلام حسین ساجد کے حوالے سے۔'' *آئندہ* ۳۔۱۲ (نومبر، دسمبر ۱۹۹۸ء)۔

منیر، سراج۔ ''یہ رنگ اک خواب کے لیے ہے۔'' *معاصر* ۲ (اگست ۱۹۸۳ء)۔

ہاشمی، طارق۔ دیباچہ *اردو غزل نئی تشکیل*۔ اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۸ء۔

طاہرہ صدیقہ *

مختار صدیقی کی شاعری میں ہیئتی اور موضوعاتی تجربات

شعر و سخن، سامانِ جنوں کیا، کوہکنی درویشی کیا
قیدِ حیات میں درد کے مارے رہے تو حیلہ ساز ہوئے

(منزل شب، ص ۹۹)

مختار صدیقی جدید اُردو نظم کے اہم ترین نمائندوں میں سے ہیں لیکن بعض وجوہات کی بنا پر موجودہ قارئین کے لیے ان کی اہمیت متعین کرنا اتنا آسان نہیں۔ وہ عوامی مقبولیت کے حامل نہ تھے، ان کا ایک خاص ادبی اسلوب ہے اور ایسی شاعری شاعری کا اعلیٰ ذوق رکھنے والے ہی سمجھ سکتے ہیں۔ وہ اُردو کے واحد شاعر ہیں جن میں ولی، سراج، شاہ حاتم، نظیر، میر، سودا، مصحفی، انشا، انیس، غالب، مومن، داغ، میراجی غرض اُردو کے بیشتر اہم اور صاحبِ طرز شعرا کا لہجہ کہیں نہ کہیں سنائی دے جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی میرابائی اور کبیر کا لہجہ بھی ہے، بُلھے شاہ اور باہو کا لہجہ بھی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مختار صدیقی نے اُردو، ہندی اور پنجابی کے اساتذہ کے کلام کو گھول کر پی لیا ہے۔ اس کے باوجود وہ صاحبِ اسلوب شاعر ہیں اور یہ وہ منصب ہے جو اقبال کے بعد بہت ہی کم شعرا کے حصّے میں آیا ہے۔ مختار صدیقی نے قدیم اور جدید کو نہایت عمدگی کے ساتھ آمیخت کر کے اس میں اپنا جدید تر طرزِ اظہار پیدا کیا۔ آزاد نظم کو مختار صدیقی نے جس طرح پابند کیا ہے اس سے آزاد نظم کا مستقبل تو یقیناً شاداب ہو گیا ہے مگر ایسی آزاد نظم کہنا ہر کسی کے بس کا

* طاہرہ صدیقہ، پی ایچ ڈی اسکالر (اُردو)، جی سی یونیورسٹی، لاہور۔

روگ نہیں رہا۔

مختار صدیقی نے اپنی شاعری میں جن ہئیتی وموضوعاتی تازہ کاریوں کا اہتمام کیا اس کی بنیاد ان کے تین شعری مجموعے ہیں۔ مختار صدیقی کا اوّلین شعری مجموعہ *منزل شب* ۱۹۵۵ء میں نیا دور، لاہور سے شائع ہوا۔ دوسرا مجموعہ سی حرفی مکتبہ طبع زاد کراچی سے [س ن] اور تیسرا مجموعہ کلام ان کی وفات کے بعد ماورا پبلشرز، لاہور سے آثار کے عنوان سے شائع ہوا۔

مختار صدیقی کے اوّلین مجموعہ کلام *منزل شب* کے تین حصے ہیں۔ پہلا حصہ ''شب تاب'' کے عنوان سے متفرق نظموں پر مشتمل ہے، دوسرا حصہ ''سدا رنگ'' ہے جس کی نظموں کا سلسلہ عمدہ اور اہم ترین ہے۔ اس حصّے میں ہندوستانی موسیقی کے راگ، ان کی فضا اور ماحول کو گرفت میں لینے کی کوشش کی گئی ہے۔ تیسرا حصہ '' بُوئے رفتہ'' ڈرامائی نظموں پر محیط ہے جو آثارِ قدیمہ کے حوالے سے ہیں جیسے ''موہنجوڈارو'' اور ''ٹھٹھہ'' وغیرہ۔

مختار صدیقی کی ریڈیائی نظموں میں الفاظ کا زیر و بم کمال کا ہے۔ مثلاً نظم ''اناؤنسر'' جس کے مخاطب اس سے پوشیدہ ہیں:

سُرخ بتّی نے اشارے سے کہا ہے- بولو!
کھوج نظروں کا مِٹا، بات کے بندھن ٹوٹے
میرے الفاظ کو لہروں کا کوئی پیمانہ
چین لے جائے گا، دُوری کے بہانے جھوٹے (ص ۳۱)

اس نظم میں اگرچہ ایک عام سا احساس قلمبند ہوا ہے کہ ریڈیو انسان کے کہے الفاظ کی ایک عالم میں تشہیر کر دیتا ہے لیکن نظم کی بُنت میں شاعر کی سوچتی آنکھوں کی بصارت اور دیکھتے دماغ کی بصیرت شامل ہے۔ یہ بے نام ونشاں ان دیکھی لہریں شاعر کی استعجابی کیفیت کو نمایاں کرتی ہیں۔

منزل شب کا ایک حصّہ سدا رگ ایسا ہے کہ جس میں ہندوستانی موسیقی کے کلاسیکی راگوں کی کیفیات کو گرفت میں لینے کی کوشش کی گئی ہے جو کہ اپنی طرز کا ایک منفرد تجربہ ہے۔ ان نظموں کی تخلیق کا پس منظر یہ ہے کہ مختار صدیقی کو کلاسیکی موسیقی سے خاص شغف رہا۔ کسی شاعر نے موسیقی کی کیفیات کو اتنے مربوط طور پر اپنی نظموں کا حصّہ نہیں بنایا۔ یہ مختار صدیقی کی انفرادیت ہے

کہ کلاسیکی موسیقی کے راگوں کو ان کے جمالیاتی، غنائی اور تہذیبی حوالوں سے ان کے سوا کسی شاعر نے استعمال نہیں کیا۔ انھوں نے کلاسیکی موسیقی کے اسرار و رموز سے گہری واقفیت پیدا کی اور صوتی زیر و بم سے فنی اور جمالیاتی حظ اُٹھاتے ہوئے اسے لفظوں کی نقش گری یعنی اشعار میں اُجاگر کیا۔ راگوں کے حوالے سے کہی گئی اپنی نظموں کے ضمن میں مختار صدیقی موسیقی سے اپنے گہرے ربط کی وضاحت کرتے ہوئے انھیں راگ اور بول (صوتِ محض اور الفاظ) کی منظوم تشریح قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> میں نے اپنی نظموں کے لیے ان بولوں کا سہارا لیا جو راگ کے بنیادی تاثر (رس) اور اُس کی ہئیت، دونوں کے بدرجہ اولیٰ ترجمان ہوں تاکہ ان بولوں سے اس راگ کی ساری فضا، اُس کا بنیادی تاثر (رس) اور اس کا فنی حُسن نظموں میں ڈھالا جا سکے۔ [۱]

راگوں پر مشتمل ان نظموں میں مختار صدیقی نے ہئیت اور موضوعات کے اعتبار سے کئی تجربے کیے۔ کلاسیکی موسیقی کی اہم اصناف، اس کی پیشکش کے قواعد، راگ کے مخصوص سروں اور ان سروں کی باہمی ترکیب و ترتیب کو مدِنظر رکھتے ہوئے انھوں نے یہ تکنیک استعمال کی ہے کہ ہر راگ کا پس منظر سامنے رکھا۔ پھر اس کیفیت کو سامنے رکھ کر ایک واضح منظر نامہ بناتے ہیں۔ اس کے بعد دوسرے حصّے جیسے الاپ، استھائی، انترہ، پھیلاؤ اور موسیقی کے اعتبار سے راگ کی دیگر شرائط آجاتی ہیں۔ مختار صدیقی نے راگ درباری، ایمن، چھایا اور کیدارا جیسے راگوں کی داخلی اور خارجی اشکال کا منظوم احاطہ کیا ہے۔ ''خیال درباری'' میں فتح پور سیکری اکبر کے مزار کی شان وشوکت کو اُبھارا گیا ہے اور درباری راگ میں جو مخصوص شکوہ موجود ہوتا ہے اس کا تاثر واضح کیا گیا ہے۔ ہر راگ کا ایک پھیلاؤ ہوتا ہے اسے مختار صدیقی نے کچھ یوں گرفت میں لیا ہے کہ راگ کا پھیلاؤ واضح طور پر اظہار پاتا ہے:

روشنی تیز ہوئی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی، فانوسوں کی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی، فانوسوں کی اور شب
کی دلہن
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی، فانوسوں کی اور شب

کی دُلہن شرمائی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی، فانوسوں کی اور شب
کی دُلہن شرمائی، لجا کر سمٹی (خیال درباری، ص ۱۶)

''ایمن کا ایک رُوپ'' میں مختار صدیقی نے اس راگ کی فضا بندی شام کے مناظر کے حوالے سے کی کیونکہ راگ ایمن شام اور دُھندلکوں کا راگ ہے جس میں ہلکی سی اُداسی اور جُھٹپٹے وقت کا احساس ہوتا ہے۔ اس نظم میں بھی شام کے دُھندلکے پھیل رہے ہیں۔ ہر چیز رُک گئی ہے، دریا میں کوئی کشتی کوئی بجرا رواں نہیں۔ اس فضا میں ایمن کے بول سُنائی دیتے ہیں:

نیّا باندھو کنارِ دریا
باندھو کنارِ دریا!!
انترہ میں دیکھیے:
گر میں ہوتی وہ جواں بخت پرانا برگد
جس سے تم باندھتے دریا کے کنارے نیّا
یا تمہیں ہوتے بجن میرے گلے کی کنٹھی
میری بندی، میری آنکھوں کا رسیلا کجرا
شام کی راہ پہ ہر آہ نہ کہتی پھرتی:
رازداں تیرگی ہوتی ہے نثارِ دریا
نیّا باندھو کنارِ دریا!
باندھو کنارِ دریا! (''ایمن کا ایک رُوپ''، ص ۷۸)

کیدارا چاندنی رات کا راگ ہے جس میں بنیادی جذبہ شکایت ہے۔ اس کی پیشکش میں حُسنِ ترکیب (سنگارِرس) کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ نظم ''کیدارا کا ایک رُوپ'' میں بھیگی رات، خموشی کے فسُوں اور نیندوں کی گراں باری میں آسُودہ ہوئی خستہ ساماں چاندنی کی نہایت خوبصورتی سے منظر کشی کی گئی ہے۔ استھائی مُلاحظہ کیجیے:

آج سب اُمنگیں، گنگ شکوں میں نہاں
چاند نے چھینا ہے، ارمانوں کے منہ سے یہ سوال:

ہم تو محرومی کی راہیں تکتے تکتے مر چلے
منتظر ہے کون؟ جاناں تم جو بن ٹھن کر چلے!
جاناں تم جو بن ٹھن کر چلے!
اُجڑے اُجڑے دن، اندھیری کورراتیں بھی وبال
چاندنی کے کھیت میں بھی حال تجھ بن ہے یہی (ص ۸۵)

اس بند میں سا، ما کے سُروں کا خاص التزام بھی ملتا ہے۔

مختار صدیقی کے دور میں اُن کے علاوہ فراق گورکھپوری، رفیق خاور اور جمیل الدین عالی نے بھی راگ راگنیوں کو موضوعِ سُخن بنایا۔ ضیا جالندھری اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> ان کو اصوات اور موسیقی سے اتنا شدید لگاؤ تھا کہ انھوں نے بہت سے راگوں کو شعری جامہ پہنانے میں وہ کمال حاصل کیا ہے کہ ان سے پہلے اور بعد میں بھی اب تک کسی اور کو میسّر نہ آیا۔ [۲]

مختار صدیقی جدید اُردو نظم کے ایسے اہم شاعر ہیں جنھوں نے زیادہ تر پابند نظموں میں اپنے تازہ اور نئے جذبات کا استعاراتی اظہار کیا ہے۔ کلاسیکی شعری روایت سے ان کی گہری وابستگی اس امر کی متقاضی تھی کہ وہ نئے رجحانات اور ضابطوں کو مکمل احتیاط سے قبول کریں۔ روایتی شعریات سے گہرے ربط کے باوجود اگر انھوں نے خیال کی بندشوں کے ضمن میں تازہ کاری کا اہتمام کیا ہے تو اس کی وجہ غالباً استعارہ سازی کے اس نئے نظام میں تلاش کی جا سکتی ہے جو ان کے معاصر بعض شعرا کے یہاں اپنی بنیادیں مستحکم کر چکا تھا۔ یہ شعرا اپنے پیچیدہ خیالات کے اظہار کے لیے ترقی پسند شعرا کے برعکس ایسے اظہار کی تلاش میں کامیاب ہو گئے تھے، جس میں منطقی تجزیے اور بیانِ محض سے نجات پائی گئی تھی اور معانی کی پیچیدگیوں کو متحد و مربوط کر کے پیش کرنے کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا۔ ڈاکٹر سعادت سعید ''جدید اظہار اور منزلِ شب'' میں رقمطراز ہیں:

> مختار صدیقی نے فکر و فن کی روایتی پابندیوں سے باہر آنے کی زیادہ کوشش نہیں کی۔ انھوں نے اپنے رنج و ملال اور راحت و فرحت کو اپنے اسلوب کی تازہ کاریوں کی چاشنی سے انوکھا بنا دیا ہے۔ یہ اسلوب الفاظ کے متعیّنہ معانی کو غیر متعیّنہ کرنے پر قادر ہے۔ [۳]

مختار صدیقی نے اپنے روحانی دکھوں، سُکھوں، فکری کیفیات اور عقائد کے بیان کے

لیے ہندی اور فارسی زبانوں کے الفاظ کا خاصا استعمال کیا ہے۔ اس حوالے سے مظفر علی سیّد کا کہنا ہے:

> مہارانی میرابائی کے لب ولہجہ اور ہندوستانی سنگیت کے لکھے ہوئے بولوں کا لب ولہجہ بھی کئی جگہ اپنے لوازمات کے ساتھ جلوہ پیرا ہے۔ غالباً جدید شعرا میں مختار صدیقی کی شاعری اُردو ہندی کی پرانی شاعری کی روایت میں سب سے زیادہ رچی ہوئی ہے۔ [۴]

اس ضمن میں مختار صدیقی کی نظمیں ''رات کی بات''، ''سُکھ میں دُکھ''، اور ''رُسوائی'' اہم ہیں۔ نظم ''رات کی بات'' سے ایک مثال:

شیشہ مے سے چھلک کر مے تُند و بے درد
اس کے ماتھے سے چُرا لیتی ہے سونے کی ڈھلک
''زلفیں یوں چہرے پہ بکھری ہوئی مانگیں تھیں دل
جس طرح ایک کھلونے پہ مٹیں دو بالک'' (ص ۲۰)

منزلِ شب میں غزلوں کی موجودگی اس امر کی غماز ہے کہ انھوں نے فارسی روایت کے دامن کو بھی مضبوطی سے تھام رکھا ہے۔

کس میں ہے جرأتِ بے جا کی مجال
ہوسِ دار و رسن ہے کس کو!
بات کیا، چُپ بھی ہوئی جرم یہاں
بولو اب تابِ سُخن ہے کس کو
کون اب شعر کہے، رُسوا ہو
ایسی ہی اُلفتِ فن ہے کس کو! (ص ۶۶)

مختار صدیقی جیسا کلاسیکی ادب کا گرویدہ غزل سے بے اعتنائی نہیں برت سکتا تھا۔

کن غزلوں کی دُھن ہے؟ کہ اب بیش و کم کی لاگ
مجبورِ زیست، دل سے ترے یک قلم (ص ۴۰)

انھوں نے کئی ڈھب سے غزل کہی۔ ان کی بعض غزلوں میں ان کی نظموں کی عکاسی بھی ملتی ہے۔ ایک زمانے میں انھوں نے میر کی پیروی میں بھی غزلیں کہیں اور طرزِ میر کو اختیار کیا۔ اس کا اظہار خود مختار صدیقی نے بھی کیا:

ساتھ جنابِ نظیر کے پھر سے، بھایا رنگِ میر میں
جانے وحشتِ دل اب ہم کو کون مقام پہ لائی ہے (ص ۹۰)

ایک اور جگہ کہتے ہیں:

جن کی ہلکی گہری تلخی، خون میں رچ رچ جاتی ہے
جُز وِحیات بنانے پڑتے ہیں وہ اشعارِ میر ہمیں (ص ۹۲)

مختار صدیقی کی وفات کے بعد شائع ہونے والا مجموعہ کلام *آثار* بھی ان کے نئے تجربات اور عمیق تر افکار کا ترجمان ہے۔ انھوں نے غزل میں بھی نئے تجربے کیے۔ *آثار* میں بھی کچھ تازہ کاریوں کے نمونے ملتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ غزل کے مختلف اشعار کے اوّلین مصرعے بھی دوسرے مصرعوں کی طرح ہم قافیہ ہوں۔ جیسے اس غزل کے چند اشعار دیکھیے:

زیست کی مرگ نمائی کا گلہ ہے- کہ جو ہے!
سوچ تو یہ ہے کوئی اس سے مفر تھا کہ نہ تھا!
دل کا ہر داغ، تقاضائے دُعا ہے- کہ جو ہے!
نارسائی میں بھی امکانِ اثر تھا- کہ نہ تھا!
آب و رنگ اس کا مرے دم سے بنا ہے کہ جو ہے
زندگی، دشتِ ملامت کا سفر تھا- کہ نہ تھا (*آثار* ص ۲۳)

مختار صدیقی کی نظمیں اپنے اندر ڈرامائیت بھی لیے ہوئے ہیں جو کہ ان کے اسلوب کا ایک حصّہ ہے۔ ڈرامائی انداز کی یہ نظمیں جدید اُردو نظم میں منفرد ذائقہ رکھتی ہیں۔ خاص طور پر مختار صدیقی کی آخری پندرہ برس کی شاعری ایک طویل ڈرامہ ہے جس کے مرکزی کردار وہ خود تھے۔ *آثار* میں بہت سی طویل ڈرامائی نظمیں موجود ہیں:

کیوں نہ اب تم سے تصوّر میں کروں بات: سُنو، تم سے یہ کہنا ہے مجھے۔۔۔''
تم کہو گی: ''نہیں! میں وجہِ سُخن جان گئی''!
یاد سے تیری ہی معمور ہیں دن رات: یہ کہنا ہے مجھے!
تم کہو گی: ''کہ میں ہستی کو کفن مان گئی''!
راہِ اُلفت میں کبھی ہو گا ترا ساتھ-؟ یہ کہنا ہے مجھے
تم کہو گی: ''میں زمانے کا چلن جان گئی''! (ص ۱۱۸)

ان کی ایک طویل نظم ''مرحلے'' سے ایک مثال مُلاحظہ کیجیے:

''اور وہ دن بھی تمھیں یاد ہیں؟
جب باتوں کی پرچھائیاں
اک بات کے اظہار سے
اک بات کے اقرار سے
لو دیتی تھیں؟
تم یہ کہتے تھے: کہ ہر بات کو کہنا سیکھو!
میں یہ کہتی تھی: کہ کہنے سے بھلا کیا ہوگا!
تم یہ کہتے تھے: تامّل سے تو اچھا ہوگا!
میں یہ کہتی تھی: گمانوں سے نہیں
بلکہ یقیں اور بھروسے سے بھی
رہنا سیکھو!! (ص ۱۳۶ - ۱۳۵)

ان کی نظمیں اور غزلیں اس طویل ڈرامے کے اجزا ہیں اور اگر ان سب کو تاریخ وار ملا کر پڑھا جائے تو اُردو کا ایک منفرد ایپک وجود میں آتا محسوس ہوتا ہے۔ مختار صدیقی نے اپنی شاعری کو خودکلامی سے تعبیر کیا ہے اور اپنی ذات کو اپنی روحانی کائنات کا یوں محور بنایا ہے کہ عہد در عہد مجھ میں وہ صدیاں زندہ ہوئیں جن میں ہم پیہم کارکن و کارکشا تھے۔ اُن کا کہنا ہے:

جو جو صدمے ہم پر گزرے، کیسے ان کا بیان کریں
کون سا داغ نکال کے دل سے ثبت سرِ دیوان کریں

(منزلِ شب ص ۸۹)

سی حرفی مختار صدیقی کا ایک بے حد اہم اور حیرت انگیز تجربہ تھا۔ یہ بیک وقت ایک نظم بھی تھی اور کئی نظموں کا مجموعہ بھی اور چار چار مصرعوں کے بندوں پر مشتمل جذباتی اور صوفیانہ تجربات کا اظہار بھی ہے۔ اُن کی شاعری کے پس منظر میں اُن کے ذاتی دُکھ محرومیوں، حسرتوں اور اُن کے معیاروں کی شکستوں کی دردناک کہانیاں، پرچھائیاں ملتی ہیں۔ سی حرفی سے چند مثالیں:

پیاری پیاری شکل پہ چھائی، تلخی کی پرچھائیاں سی
پلکیں کانپیں، لرزے پپوٹے، آنکھیں نم تھیں اشکوں سے
ایسے لوگ بھی غم کی چبھن سے یارب کیوں آزاد نہیں
جن سے خواب ظہور میں آئے دونوں جہاں کی خوشیوں کے

(ص ۵۹)

پیار کیا، چاہے بھی گئے ہیں، شعر شعار بھی کر دیکھا
عقل و خرد سے بھی کام نہ نکلا، کچھ نہ چلی، تو فقیر ہوئے
اب جانا - کوئی فرق نہیں بے حالی اور بحالی میں
ڈھب جینے کا اب آیا کہیں، اڑتیس برس یونہی تیر ہوئے! (ص ۵۹)

مختار صدیقی کی شاعری ہیئتی اور موضوعاتی حوالوں سے جدید ہوتے ہوئے بھی قدیم اُردو شاعری کی ذات پرستی اور دروں بینی کی اس روایت سے رشتہ بند ہے جس کے خلاف بغاوت ہی جدید شاعری کا امتیاز رہا ہے۔ اظہار کے رنگا رنگ سانچوں کے باوجود مختار صدیقی کی ساری کی ساری شاعری ایک طویل خودکلامی ہے:

کوئی رُت ہو، ہم ہیں اور یہ خودکلامی کا عذاب (ص ۸۵)

سوچ کی نیرنگیوں کے باوجود اس خودکلامی کا موضوع عرفانِ ذات ہے۔ مختار صدیقی کے شعری سفر کی اوّلین اور آخری منزل عرفانِ ذات ہے۔ جس زمانہ میں انھوں نے شعر شعار کیا اس زمانہ کی زندگی بدنظمی، روحانی کرب، ذہنی انتشار اور بے اطمینانی و بے قراری سے عبارت تھی۔ پہلے پہل انھوں نے ذات کے دُکھ سُکھ پر نظمیں کہیں بعد ازاں معاشرے کے مسائل بھی ان کی نظموں کا موضوع بننے لگے۔ پہلے تو ملالوں میں ہی کھوئے تھے پھر جبرِ حالات پہ دائم روتے نظر آتے ہیں۔ مختار صدیقی نے اپنے مطالعہ، تاثرات اور تجربات سے جان لیا تھا کہ خارجی زندگی کی تزئین و ترتیب سے یہ کرب اندرونی آسودہ نہ ہو پائے گا۔ چنانچہ انھوں نے داخلی زندگی کے ممکنات کو کھنگالنا شروع کر دیا۔ وہ کہتے ہیں:

کس برتے پر باتیں بنائیں یعنی شعر شعار کریں
رنگِ زمانہ دیکھ کے ہم کو ہمتِ عرضِ ہنر نہ رہی (ص ۹۹)

اُس عہد کے شعرا کی مقبول روش یہ تھی کہ اس کرب کی آسودگی کی خاطر قومی ترقی کے کسی نہ کسی نظریے میں پناہ حاصل کی جائے اور پھر اس تبلیغ کے لیے شعر کہے جائیں۔ مختار صدیقی نے اپنے عہد کے مقبولِ عام جمالیاتی نظریہ (حسین وہ ہے جو مفید ہے اور مفید وہ ہے جو کامیاب ہے) کے برعکس اپنی ذات کے پنہاں حُسن کی جوت جگانے کی ٹھانی۔ یہ گویا اپنے عہد کی انتہائی افادیت پرستی کے خلاف احتجاج تھا۔ ''منزلِ شب'' کی بیشتر نظموں کا موضوع حُسن کی تباہی یا تباہی کا حُسن ہے۔ ''رُسوائی''، ''زوال''، ''ایک تمثیل''، ''قبر میں پہلی رات''، ''ایک نظم''، ''برزخ''، ''آخری بات''، ''وقفہ''، ''منزلِ شب''، ''برفباری کی ایک رات''، ''قریۂ ویراں'' حتیٰ کہ ''بازیافتہ'' اسی سوچ کی مختلف پرچھائیاں ہیں:

آنکھیں جو کبھی رسیلی ہوں گی
اب ان کی اُداسیوں کی تہ میں
کیا کیا نہ تھے جانگسل فسانے (ص ۴۶)

مختار صدیقی نے اپنے آشوب پر مسلمانوں کی تہذیبی اقدار کے حوالے سے غور و فکر کیا اور ٹھیٹھ فن کاری سے زندہ کیا۔ احمد ندیم قاسمی اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> اس تہذیبی بازیافت میں انھوں نے اپنی بکھری ہوئی ذات کی بھی بازیافت کر لی۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تاریخی اور تہذیبی اور معاشرتی زوال اور تباہی کی ترجمانی کے باوجود تعمیرِ نو کی اُمنگ کو نہ چُھپا سکے۔ یہ ان کی حسرتِ تعمیر ہی تھی جس کی وجہ سے مجھے ان کی شاعری ہمیشہ عزیز رہی۔[۵]

مختار صدیقی نے آثارِ قدیمہ کے حوالے سے ''موہنجوڈارو'' اور ''ٹھٹھہ'' جیسی نظمیں کہی ہیں۔ ان کے نزدیک یہ مقامات، اُجڑے ہوئے شہرِ گم گشتہ تہذیب کے نشان ہیں۔ موہنجوڈارو کے کھنڈرات سے دریافت ہونے والی سُونی گلیاں، حمام، کوزہ سازی، سنگ تراشی، فنِ حرب کے آثار اور رقاصہ کا مشہور مجسمہ ان کی نظم ''موہنجوڈارو'' میں زیرِ بحث آئے ہیں:

جو بھی ہو، موت کے چُنگل سے کوئی چُھوٹا ہے؟
آج ٹیلوں کی کھلی گود میں یہ دیواریں
اپنے معدوم در و بام پہ ہیں نوحہ کناں
اپنے معدوم شرف کی ہیں حدیثِ خاموش (ص ۱۰۸)

پھر کہتے ہیں:

جاں چلی جاتی ہے، رہ جاتی ہیں بے جاں چیزیں
رفتہ تہذیبوں کا بن جاتی ہیں عنوان چیزیں (ص ۱۱۱)

اسی طرح اپنی نظم ''ٹھٹھہ'' میں کہتے ہیں کہ اب یہاں سازِ ازل گنگ ہے اور مرگِ ابد طاری ہے۔ دن دُوبھر اور سرِ شام ہیراتیں بھاری رہتی ہیں۔ نوبتِ بُوم سے ہر گنبدِ ویراں گونج رہا ہے اور ہر سقف کی پردہ داری جھولتے جالوں سے ہے۔ یہ زمیں کب سے لالہ و گل سے عاری اور صدیوں کی ماری ہوئی وحشت گاہ ہے جو زبانِ حال سے یہ کہتی ہے:

نہ یہ فنا ہے نہ یہ بقا ہے
میانِ بُود و عدم یہ کیسا طویل وقفہ ہے
جو نوشتہ ہماری قسمت کا بن گیا ہے؟
کنارِ دریا کبھی یہ بستی تھے۔
لیکن اب نیستی و ہستی کے درمیاں ایک مقامِ برزخ ہے
ایسا برزخ کہ جس میں صدیوں سے کاخ و کو، بام و در، مسلسل
شکستگی۔ خستگی، خرابی میں خیرہ سر ہیں! (ص ۱۱۸)

آثار میں شامل نظم ''میرے شب و روز'' میں کہتے ہیں کہ کشمیر کی وادیٔ گُل خوں کے الاؤ میں جلی جاتی ہے، کھیتیاں راکھ، ثمر دار چمن، جنگل ایندھن، گاؤں ویران، مکیں گور و کفن سے کہیں محروم کہیں جان و اماں سے بیزار ہیں:

لالہ زاروں، میں بنی، لالہ رُخوں ہی کے لہو سے دلدل
جبر کی آگ سے دوزخ ہیں چنار
اور ہر اک کوہ و دمن
موت کے سکرات میں ہے
کیا کہیں، وادیٔ کشمیر، عجب وقفۂ حالات میں ہے!! (ص ۷۷)

مختار صدیقی کی بعض نظموں کے جذباتی و فکری زاویے اس امر کے عکاس ہیں کہ وہ اپنے عہد کی سیاست اور ثقافت پر گہری نگاہ رکھتے تھے۔ اپنی نظم ''آخری بات'' میں وہ یہ کہنے پر

مجبور ہو گئے کہ آج بربادی ہی دنیا کی خدا ہے جس نے بربادی ہی کو خلق کیا ہے۔ مختار صدیقی نے دوسری جنگِ عظیم کی تباہیوں، بربادیوں کا مشاہدہ اپنی آنکھوں سے کیا اور ان مظالم کو بے نقاب کیا ہے۔ ہیروشیما اور ناگاساکی پر ایٹم بم گرائے جانے کے افسوس ناک واقعے کے شدید ردِعمل کو ملاحظہ کیجیے:

یہ وہ ہیں جن کا کوئی نام ونشان ہے تو سہی
کچھ تو یوں مٹ گئے جیسے کہ کبھی تھے ہی نہیں
ناگاساکی - جو جل خواب تھا جل پریوں کا!
اور ہیروشیما وہ صنعت کا نیا گہوارہ

مزید کہتے ہیں:

زلزلے آئے نہ آشوبِ قیامت سے مٹے
دونوں اک ذرے کے جوہر کی کرامت سے مٹے (ص ۴۲)

مختار صدیقی نے جُھلسے ہوئے پیڑ، راکھ آبادیوں، برباد خرمن دیکھے تو نظم ''قریۂ ویراں'' میں کہا:

کون آئے جو آکر اس میں زیست کے رنگ بھرے
کھیتوں کو سرسبز کرے!! (ص ۵۰)

اپنی نظم ''لبِ ساحل'' میں تلخیِ حالات کی باتیں لکھتے ہیں:

قدر قدرت کچھ بھی ہو انسان کی ہستی نہیں
ہم تو بے حاصل مشقت ہی کریں کرتے رہیں
بے زباں زنگی غلاموں کے گروہوں کی طرح
نارسا آقاؤں کی خاطر مریں، مرتے رہیں (ص ۵۶)

سی حرفی پنجابی ادب کی ایک مشہور صنف ہے جس میں شعرا ابجد کے تیس حروف سے چار چار مصرعوں کے بندوں کا آغاز کرتے ہیں اور تیس یا اس سے زیادہ بندوں پر مشتمل ایک نظم تخلیق کرتے ہیں۔ پہلے بند کا پہلا لفظ الف کے حرف سے شروع ہوتا ہے تو آخری بند کا پہلا لفظ یائے سے۔ اگر بعض حروف سے آغاز ہونے والے بند ایک سے زیادہ ہو جائیں تو نظم یعنی سی حرفی تیس

بندوں سے زیادہ بھی ہو سکتی ہے لیکن حروف کی ترتیب حروفِ تہجی کے مطابق رہتی ہے۔ ''سی حرفی'' میں ایک حرف کے تابع ایک سے زیادہ قطعات بھی ملتے ہیں۔ کسی ایک حرف کی مناسبت سے کوئی لفظ مختار صدیقی کے ذہن میں آیا تو وہ اپنی اسی یا صفتی تقریب سے اُن کی زندگی کے تجربات، مشاہدات اور یادوں کے بہت سے تلازمات ساتھ لایا۔ لہٰذا انھوں نے اُن کے کچھ پہلو ایک سے زیادہ بندوں میں ایک آزاد تسلسل اور مخفی ربط پیدا ہو گیا ہے۔ اس کی ایک مثال پ - پیار کے بندوں میں ملتی ہے:

پیار کی پیاس سے اور بھی پیاری، جس نے مجھے بھی پیار اسمجھا
اُس کا پیار بھی اتنا ہی پیارا، جتنی پیاری آپ ہے وہ!
اُس کے پیار نے لاج رکھی ہے میرے سارے زمانوں کی
حال بھی وہ، فردا بھی وہی ہے، ماضی کی بھی چاپ ہے وہ (ص ۵۸)

سی حرفی میں تکنیکی، ہیئتی اور موضوعاتی اعتبار سے بہت رنگا رنگی پائی جاتی ہے۔ عموماً نظمیں تصوف کے موضوع تک محدود رہتی ہیں مگر اس میں موسموں یا دیگر احساسات کے بیان پر کوئی پابندی نہیں۔ لیکن مختار صدیقی کی سی حرفی اس نوع کی سی حرفی سے کئی وجوہ کی بنا پر مختلف ہے۔ سی حرفی کے حوالے سے ڈاکٹر سہیل احمد خان نے ایک موقع پر گفتگو کرتے ہوئے کہا:

> پنجابی ادب میں زیادہ تر تصوف یا اخلاقی مضامین رقم کیے جاتے تھے۔ مختار صدیقی نے پوری طرح اس روایت کی پیروی نہیں کی لیکن ''سی حرفی'' میں ایک صوفیانہ سا مزاج موجود ہے۔ اسے اُردو میں لا کر انھوں نے ہیئت کے ضمن میں ایک اور تجربہ کیا ہے۔ گویا مختار صدیقی نے علاقائی زبان پنجابی کا جوہر بھی اُردو میں منتقل کرنے کی کوشش کی ہے۔ [۲]

مختار صدیقی نے ان حروف کی ترتیب سے مختلف حصّوں کے عنوانات قائم کیے ہیں۔ مثلاً الف کے حصّے میں جو نظموں کے عنوان مقرر کیے ہیں وہ ''ایک وہ لوگ''، ''آگ - طلعتِ نار''، ''آبیار - آب''، ''آج ملے - وصال'' اور ب کے لیے ''بول'' یا پ کے لیے ''پیار'' کے عنوان آئے ہیں۔ اسی طرح دوسرے حروف کے لیے۔ پھر ان عنوانات کے تحت ہر بند متعلقہ حرف سے شروع ہوتا ہے۔ سی حرفی کی اصل دلکشی ہیئت سے زیادہ اس کے شعری حُسن اور موضوعات اور تجربات کی وُسعت اور گہرائی ہے۔ سی حرفی میں مختار صدیقی ایک بلند تر فکری مقام تک پہنچ چکے ہیں جہاں زندگی کے حد درجہ مفہوم دکھائی دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں خود مختار صدیقی

نےسی حرفی کے حرفِ آغاز میں کہا ہے کہ موضوعات کے حوالے سے شعوری کوشش یہ تھی اب جو سعدی کی بتائی ہوئی فکر انگیز حدِ عمر گزر چکی تو جو کچھ گزری اس کا جائزہ لیا جائے۔ لکھتے ہیں:

جہاں کہیں ایسے مضامین آ گئے ہیں جن کو آسانی کی خاطر تصوف کے زمرہ میں شامل کیا جا سکتا ہے وہ روایتی اور سُنے سُنائے نہیں ہیں۔۔۔۔ بلکہ یہ مضامین میرے تجربات کا ایک حصہ ہیں اور ان کا کوئی تعلق تصوف کے اُن علوم اور روایات سے نہیں جو مفت میں بدنام ہیں اور اب تک ہیں۔ ؎

مختار صدیقی ''منزلِ شب'' میں ایک جگہ کہتے ہیں:

؎ اپنے حال کو جان کے ہم نے فقر کا دامن تھاما ہے
جن داموں یہ دنیا ملتی، اتنے ہمارے دام کہاں (ص ۹۸)

انھوں نے مختلف عناصر آگ، پانی اور خاک کے حوالے سے بھی اپنی باطنی کیفیات کو شاعری میں منتقل کیا ہے۔ مثلاً:

آگ میں آگ ہوئے تو ہم نے آگ کا جوہر وا دیکھا
آگ تپش اور آگ ہی تابش وہ میری یہ پیاروں کی
آگ میں جل کر پاک ہوئے آگ کو فیض نما پایا
آگ ہی سے تو قدر ہوئی دل والوں کی، مہ پاروں کی (سی حرفی ص ۲۷)

مختار صدیقی کی شاعری اظہار کے جدید سانچوں میں قدیم روح کی جلوہ گری ہے۔ قدیم متصوفانہ شاعری سے رشتہ جوڑنے کے بعد انھوں نے پنجابی شاعری کی روایت کی اُردو نظم میں احیا کی کوششیں کیں۔ چنانچہ سی حرفی کو پیرائیہ اظہار بنا کر انھوں نے اُردو شاعری میں تازگی اور نُدرتِ اظہار کی نت نئی راہیں بھی دکھائی ہیں۔

ن۔م۔ راشد کی نظم ''دل مرے صحرا نورد پیر دل'' کے رگ و پے میں دوڑتا ہوا تازہ خون مختار صدیقی کی سی حرفی کا ہی کرشمہ معلوم ہوتا ہے۔ مُلاحظہ کیجیے:

آگ آزادی کا، دلشادی کا نام
آگ پیدائش کا، افزائش کا نام
آگ کے پھولوں میں نسریں، یاسمن، سُنبل، شفق اور نسترن
آگ آرائش کا، زیبائش کا نام

آگ وہ تقدیس، دُھل جاتے ہیں جس سے سب گُناہ (کلیاتِ راشد: ص ۲۷۴)

اسی طرح اُن کی ڈرامائی نظموں نے اُردو شاعری میں ڈرامائیت کے امکانات کو بھی وسیع کیا ہے اور ان کے ذریعے جدید شاعری کے بعض قابلِ قدر عناصر کو تقویت ملی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے قطعات رِم جھم میں عام بول چال کے لب و لہجے اور روزمرہ گفتگو کے آہنگ سے ڈرامائی مکالمات کا انداز جنم لیتا ہے۔ مثلاً ایک قطعہ دیکھیے:

بے سُود دُعائیں
کیوں مرے جینے کی دن رات دُعا کرتی ہو
جنگ میں خاک بنے کوئی مرا رکھوالا
آج کل ہی کوئی خط آئے گا اور سُن لوگی
توپ نے ایک سپاہی کو بھسم کر ڈالا (رِم جھم، ص ۱۲۴)

مختار صدیقی کی شاعری میں انسانی رشتوں کے ان گنت پہلوؤں کی عکاسی ملتی ہیں تاریخ، فکری ارتقا اور صوفیانہ تجربات کا اظہار بھی ملتا ہے۔ انھوں نے شاعری میں ہیئتی اور موضوعاتی حوالوں سے بہت سے تجربات کیے اور یوں اُردو شاعری کے دامن میں گرانقدر اضافے کیے۔

مختار صدیقی جدید شاعری کی ایک اہم آواز ہیں۔ اُنھوں نے منزلِ شب میں بشنوازِ نے اور سی حرفی میں حرفِ آغاز کے عنوان سے اپنی شاعری کے بہت سے اہم پہلوؤں کی طرف بے حد خوبصورتی سے کئی ایک وضاحتیں کر دی ہیں۔ مگر افسوس یہ ہے کہ اُن کی وفات کے اتنا عرصہ بعد بھی اُن کی پرکھ اور پہچان کے لیے کوئی سنجیدہ کوشش نہ ہو سکی۔ حالانکہ یہ محض شاعری نہیں بقول مختار صدیقی:

؎ آج غزل کی صورت میں جو آپ کے سامنے آئے ہیں
کن جتنوں سے یہ خون کے قطرے اب تک پس انداز ہوئے

حوالہ جات

[چونکہ اس مضمون میں عام روایت سے تھوڑا ہٹ کر صفحات کے نمبروں کا اندراج ضروری تھا، چنانچہ چند جگہوں پر مضمون کے متن میں ہی صفحہ نمبر کی نشاندہی کے لیے ''ص'' کا استعمال کر دیا گیا ہے تا کہ قاری کو پڑھتے وقت آسانی رہے۔]

۱۔ مختار صدیقی، منزل شب، بار اوّل (لاہور: نیا ادارہ، ۱۹۵۵ء)، ۱۶۔
۲۔ مختار صدیقی، آثار (لاہور: ماورا پبلشرز، فروری ۱۹۸۸ء)، ۶۔
۳۔ سہیل احمد خاں، مرتبہ، حلقۂ ارباب ذوق (لاہور: پولیمر پبلی کیشنز، جولائی ۱۹۹۰ء)، ۲۲۴۔
۴۔ فتح محمد ملک، تخصیصات (لاہور: مکتبۂ فنون، جون ۱۹۷۳ء)، ۳۱۱۔
۵۔ احمد ندیم قاسمی، میرے ہم قدم (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء)، ۸۸۔
۶۔ سہیل احمد خان، مختار صدیقی کا فکر و فن: گفتگو (لاہور: جی سی یو، ۲۰۰۶ء)۔
۷۔ مختار صدیقی، سی حرفی (کراچی: مکتبہ طبع زاد، س ن)، ۸، ۹۔

مآخذ

خاں، سہیل احمد۔ مرتبہ حلقۂ ارباب ذوق۔ لاہور: پولیمر پبلی کیشنز، جولائی ۱۹۹۰ء۔
خاں، سہیل احمد۔ مختار صدیقی کا فکر و فن: گفتگو۔ لاہور: جی سی یو، ۲۰۰۶ء۔
راشد، ن۔م۔ کلیات راشد۔ لاہور: ماورا پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء۔
صدیقی، مختار۔ آثار۔ لاہور: ماورا پبلشرز، ۱۹۸۸ء۔
صدیقی، مختار۔ سی حرفی۔ کراچی: مکتبہ طبع زاد، س ن۔
صدیقی، مختار۔ منزل شب۔ بار اوّل۔ لاہور: نیا ادارہ، ۱۹۵۵ء۔
قاسمی، احمد ندیم۔ میرے ہم قدم۔ لاہور: سنگ میل، ۲۰۰۷ء۔
قاسمی، احمد ندیم۔ ندیم کی نظمیں۔ جلد دوم۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء۔
ملک، فتح محمد۔ تخصیصات۔ لاہور: مکتبۂ فنون، جون ۱۹۷۳ء۔

خرم علیم*

مجید امجد
کی شاعری میں وقت کا تصور

ادب کائنات کے تمام موضوعات کا تخلیقی و علامتی اظہار کرتا ہے۔ موجودہ عہد میں ادب کی تفہیم کے لیے جدید سماجی علوم کا جاننا از حد ضروری ہے۔ ادبی تربیت وتنقیدی مسائل کے ساتھ ساتھ دیگر علوم سے آشنائی ہمارے تنقیدی شعور کو وسعت عطا کرتی ہے۔ جدید عہد میں سائنس بھی ایسے علوم میں شامل ہوتی جا رہی ہے جس کا شعور ادب کی تفہیم کے لیے ضروری ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اردو ادب کے ابتدائی دور سے لے کر موجود عہد تک بہت سے سائنسی مسائل ادب میں زیر بحث لائے گئے ہیں۔ سب سے پہلے یہ سائنسی شعور غالب، پھر اقبال اور اس کے بعد مجید امجد کے ہاں ملتا ہے۔ مجید امجد کی شاعری میں وقت کا تصور سائنسی بنیادوں پر استوار ہے۔ ان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ وہ کائنات کے اسرار و رموز پر مسلسل غور کرتے رہے اور کائنات ان کی شاعری کا ایک سب سے اہم موضوع ہے۔ وہ خود لکھتے ہیں:

میں فکرِ رازِ ہستی کا پرستار
میری تسبیح کے دانے، زمانے

ہم اپنی روزمرہ زندگی میں جتنی بھی اشیا استعمال کر رہے ہیں، ان میں سے بہت سی اشیاء کا تعلق کسی نہ

---

* خرم علیم، استاد، شعبہ اُردو، سوپیرنر کالج، فیصل آباد۔

کسی طرح سے طبعیات (physics) کے ساتھ ہے۔ اس لیے طبیعات ہماری زندگی میں بہت زیادہ عمل دخل رکھتی ہے، خواہ اس کا احساس ہمیں ہو یا نہ ہو۔ ''وقت'' کا موضوع طبیعات کا اہم ترین مسئلہ ہے جس میں زمان و مکاں دونوں شامل ہیں۔ ان کے لیے astronomy کی ایک الگ شاخ کام کرتی ہے۔ ''وقت'' کا مسئلہ مجید امجد کا خاص موضوع رہا اور وہ اس گتھی کو سلجھانے کی مسلسل کوشش کرتے رہے اور حیران کن حد تک انہوں نے وقت کے موضوع کو سائنسی بنیادوں پر استوار کر کے اس کی تفہیم کو ممکن بنایا۔ کلیاتِ مجید امجد میں بے شمار نظمیں ایسی ہیں جس کا موضوع ''تصورِ وقت'' ہے۔ انہوں نے وقت کے تصور کو ان نظموں میں صرف ٹھوس حقائق کی صورت میں بیان نہیں کر دیا بلکہ شاعرانہ تجربے کی کٹھالی میں پگھلا کر وقت کے تصور کو ایک خاص منطق کے تحت بیان کیا ہے۔ اس ضمن میں ان کی پہلی باقاعدہ نظم ''کنواں'' ہے جس میں وقت کے تصور کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ نظم وقت کے تصور کو سمجھنے کے لیے بنیادی اہمیت رکھتی ہے مگر، بدقسمتی سے مجید امجد کے تصورِ وقت کو سمجھنے کے لیے ناقدین اس نظم کی درست تفہیم نہیں کر پائے اور مجید امجد کے وقت کے تصور کو تہہ و بالا کر کے رکھ دیا۔ اسی بنیادی غلط فہمی نے آج تک مجید امجد کی شاعری میں وقت کے تصور کو واضح ہی نہیں ہونے دیا۔ اکثر ناقدین نے کہا کہ مجید امجد کے ہاں وقت ایک چکر کی مانند ہے، جیسے کنواں چکر میں گردش کرتا ہے۔ یہی نظریہ قدیم زمانے میں بھی موجود تھا کہ ''وقت دائرہ ہے''۔ پھر ہیگل نے جدلیاتی حوالے سے تاریخ کو دائرہ یا پہیے کا چکر کہہ دیا۔ مگر، مجید امجد کی پوری شاعری میں وقت کے دائروی نظریے کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ یہی وہ بنیادی وجہ تھی جس کے تحت یہ مضمون لکھا جا رہا ہے۔ مجید امجد کی شاعری کا سات سال سے شب و روز مطالعہ کرنے کے بعد میرے نزدیک ان کی شاعری میں وقت نہ تو دائرہ ہے، نہ خطِ مستقیم اور نہ ہی قوس ہے۔

تو پھر ان کے نزدیک وقت ہے کیا؟

اور اک نغمۂ سرمدی کان میں آ رہا ہے مسلسل کنواں چل رہا ہے
پیاپے مگر نرم رو اس کی رفتار پیہم مگر بے تکان اس کی گردش
عدم سے ازل تک، ازل سے ابد تک بدلتی نہیں ایک آن اس کی گردش
نہ جانے لیے اپنے دولاب کی آستینوں میں کتنے جہاں اس کی گردش
رواں ہے رواں ہے
تپاں ہے تپاں ہے

بنیاد جلد دوم شمارہ:۱، ۲۰۱۱ء

یہ چکر یونہی جاوداں چل رہا ہے
کنواں چل رہا ہے (کنواں)

نظم کنواں کو زیرِ بحث لاتے ہوئے ڈاکٹر سید عامر سہیل لکھتے ہیں:

مجید امجد وقت کو سیدھی لکیر کی مانند قرار نہیں دیتے کہ جہاں واقعات مخالف سمت میں گزرتے ہوئے ماضی کی گپھا میں ڈوب جاتے ہیں بلکہ وقت کے دائروی تصور کے حامل ہیں۔[۱]

سید عامر سہیل نے ایک نظم کو بنیاد بناتے ہوئے مجید امجد کے ہاں وقت کے دائروی نظریے کی سند دے دی۔ حالانکہ انہیں مجید امجد کی شاعری کا کلی طور مطالعہ کر کے ان کے ہاں وقت کے تصور کو کلیت میں دیکھنا چاہیے تھا۔ ''کنواں'' نظم میں کنوئیں کا چکر وقت کی علامت نہیں ہے بلکہ وہ تو اجرامِ فلکی کی گردش کو ظاہر کرتا ہے۔ کنواں چلنے سے جو پیداوار حاصل ہو رہی ہے، وہ پانی ہے۔ مجید امجد کے ہاں وقت کے لیے ہر جگہ پانی کی علامت استعمال ہوئی ہے۔ اس حوالے سے یہ کہا جائے گا کہ اس کائنات میں جتنے بھی اجرامِ فلکی، کہکشائیں، ستارے، سورج گردش کر رہے ہیں، وہ رہٹ (کنویں) جیسی ایک مشین ہیں جس کی گردش وقت کو تخلیق کر رہی ہے۔ لہٰذا وقت ایک پیداواری عنصر ہے۔ مجید امجد کے ہاں ابتداء میں وقت کے لیے کنویں کے پانی کی علامت استعمال ہوئی ہے۔ پھر آہستہ آہستہ یہ کنویں کا پانی سمندر میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ میرا اشارہ نظم ''امروز'' کی طرف ہے:

ابد کے سمندر کی ایک موج جس پر مری زندگی کا کنول تیرتا ہے،
کسی اَن سُنی دائمی راگنی کی کوئی تان آزردہ آوارہ برباد،
جو دم بھر کو آ کر مری الجھی الجھی سی سانسوں کے سنگیت میں ڈھل گئی ہے
(امروز)

اس کے علاوہ وقت کے حوالے سے ''مرے خدا مرے دل''، ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب''، ''دوام''، ''۱۹۴۲ء کا ایک جنگی پوسٹر''، ''وقت''، ''سانحات''، ''بس سٹینڈ پر''، ''مقبرۂ جہانگیر'' اور ''رودادِ زمانہ'' اہم نظمیں ہیں۔

مجید امجد کے ہاں وقت ایک سمندر کی طرح ہے جس نے آبی مخلوق کی طرح اس تمام کائنات کو اپنی لپیٹ میں رکھا ہے۔ جس طرح سمندر کے اندر موجود ساری حیات کا انحصار پانی کی

کسی طرح سے طبعیات (physics) کے ساتھ ہے۔ اس لیے طبیعات ہماری زندگی میں بہت زیادہ عمل دخل رکھتی ہے، خواہ اس کا احساس ہمیں ہو یا نہ ہو۔ ''وقت'' کا موضوع طبیعات کا اہم ترین مسئلہ ہے جس میں زمان و مکاں دونوں شامل ہیں۔ ان کے لیے astronomy کی ایک الگ شاخ کام کرتی ہے۔ ''وقت'' کا مسئلہ مجید امجد کا خاص موضوع رہا اور وہ اس گتھی کو سلجھانے کی مسلسل کوشش کرتے رہے اور حیران کن حد تک انہوں نے وقت کے موضوع کو سائنسی بنیادوں پر استوار کر کے اس کی تفہیم کو ممکن بنایا۔ کلیاتِ مجید امجد میں بے شمار نظمیں ایسی ہیں جس کا موضوع ''تصورِ وقت'' ہے۔ انہوں نے وقت کے تصور کو ان نظموں میں صرف ٹھوس حقائق کی صورت میں بیان نہیں کر دیا بلکہ شاعرانہ تجربے کی کٹھالی میں پگھلا کر وقت کے تصور کو ایک خاص منطق کے تحت بیان کیا ہے۔ اس ضمن میں ان کی پہلی باقاعدہ نظم ''کنواں'' ہے جس میں وقت کے تصور کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ نظم وقت کے تصور کو سمجھنے کے لیے بنیادی اہمیت رکھتی ہے مگر، بدقسمتی سے مجید امجد کے تصورِ وقت کو سمجھنے کے لیے ناقدین اسی نظم کی درست تفہیم نہیں کر پائے اور مجید امجد کے وقت کے تصور کو تہہ و بالا کر کے رکھ دیا۔ اسی بنیادی غلط فہمی نے آج تک مجید امجد کی شاعری میں وقت کے تصور کو واضح ہی نہیں ہونے دیا۔ اکثر ناقدین نے کہا کہ مجید امجد کے ہاں وقت ایک چکر کی مانند ہے، جیسے کنواں چکر میں گردش کرتا ہے۔ یہی نظریہ قدیم زمانے میں بھی موجود تھا کہ ''وقت دائرہ ہے''۔ پھر ہیگل نے جدلیاتی حوالے سے تاریخ کو دائرہ یا پہیے کا چکر کہہ دیا۔ مگر، مجید امجد کی پوری شاعری میں وقت کے دائروی نظریے کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ یہی وہ بنیادی وجہ تھی جس کے تحت یہ مضمون لکھا جا رہا ہے۔ مجید امجد کی شاعری کا سات سال سے شب و روز مطالعہ کرنے کے بعد میرے نزدیک ان کی شاعری میں وقت نہ تو دائرہ ہے، نہ خطِ مستقیم اور نہ ہی قوس ہے۔

تو پھر ان کے نزدیک وقت ہے کیا؟

اور اک نغمۂ سرمدی کان میں آ رہا ہے مسلسل کنواں چل رہا ہے
پیاپے مگر نرم رو اس کی رفتار پیہم مگر بے تکان اس کی گردش
عدم سے ازل تک، ازل سے ابد تک بدلتی نہیں ایک آن اس کی گردش
نہ جانے لیے اپنے دولاب کی آستینوں میں کتنے جہاں اس کی گردش
رواں ہے رواں ہے
تپاں ہے تپاں ہے

یہ چکر یونہی جاوداں چل رہا ہے
کنواں چل رہا ہے
(کنواں)

نظم کنواں کو زیرِ بحث لاتے ہوئے ڈاکٹر سید عامر سہیل لکھتے ہیں:

مجید امجد وقت کو سیدھی لکیر کی مانند قرار نہیں دیتے کہ جہاں واقعات مخالف سمت میں گزرتے ہوئے ماضی کی گھپا میں ڈوب جاتے ہیں بلکہ وقت کے دائروی تصور کے حامل ہیں۔ [1]

سید عامر سہیل نے ایک نظم کو بنیاد بناتے ہوئے مجید امجد کے ہاں وقت کے دائروی نظریے کی سند دے دی۔ حالانکہ انہیں مجید امجد کی شاعری کا کلی طور مطالعہ کر کے ان کے ہاں وقت کے تصور کو کلیت میں دیکھنا چاہیے تھا۔ ''کنواں'' نظم میں کنوئیں کا چکر وقت کی علامت نہیں ہے بلکہ وہ تو اجرامِ فلکی کی گردش کو ظاہر کرتا ہے۔ کنواں چلنے سے جو پیداوار حاصل ہو رہی ہے، وہ پانی ہے۔ مجید امجد کے ہاں وقت کے لیے ہر جگہ پانی کی علامت استعمال ہوئی ہے۔ اس حوالے سے یہ کہا جائے گا کہ اس کائنات میں جتنے بھی اجرامِ فلکی، کہکشائیں، ستارے، سورج گردش کر رہے ہیں، وہ رہٹ (کنویں) جیسی ایک مشین ہیں جس کی گردش وقت کو تخلیق کر رہی ہے۔ لہٰذا وقت ایک پیداواری عنصر ہے۔ مجید امجد کے ہاں ابتداء میں وقت کے لیے کنویں کے پانی کی علامت استعمال ہوئی ہے۔ پھر آہستہ آہستہ یہ کنویں کا پانی سمندر میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ میرا اشارہ نظم ''امروز'' کی طرف ہے:

ابد کے سمندر کی ایک موج جس پر میری زندگی کا کنول تیرتا ہے،
کسی اَن سُنی دائمی راگنی کی کوئی تان آزردہ آوارہ برباد،
جو دم بھر کو آ کر مری الجھی الجھی سی سانسوں کے سنگیت میں ڈھل گئی ہے
(امروز)

اس کے علاوہ وقت کے حوالے سے ''مرے خدا مرے دل''، ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب''، ''دوام''، ''۲۹۴۲ء کا ایک جنگی پوسٹر''، ''وقت''، ''سانحات''، ''بس سٹینڈ پر''، ''مقبرۂ جہانگیر'' اور ''رودادِ زمانہ'' اہم نظمیں ہیں۔

مجید امجد کے ہاں وقت ایک سمندر کی طرح ہے جس نے آبی مخلوق کی طرح اس تمام کائنات کو اپنی لپیٹ میں رکھا ہے۔ جس طرح سمندر کے اندر موجود ساری حیات کا انحصار پانی کی

موجودگی پر ہے، اسی طرح سے کائنات کی ہر چیز کا انحصار وقت کی موجودگی پر ہے۔ مجید امجد کے نزدیک وقت اس کائنات کا ایک اہم ترین عنصر ہے جس کے بغیر زندگی کا وجود ناممکن ہے۔ جیسے زندہ رہنے کے لیے ہوا، پانی، روشنی اور خوراک کی ضرورت ہوتی ہے، اسی طرح کائنات کے وجود کے ثبات اور ارتقا کے لیے وقت بھی اتنا ہی اہم ہے۔ فرق یہ ہے کہ سمندر کا پانی مرئی ہے اور وقت غیر مرئی۔ جس طرح انسان دیگر اشیا کو استعمال کرتے ہیں، اسی طرح سے وہ وقت کو بھی صرف کرتے ہیں۔ وقت ہمارے اندر ڈھلا ہوا ہے۔ وقت صرف بھی ہو رہا ہے اور پیدا بھی ہو رہا ہے۔ یہ سمندر کی طرح سے قدیم بھی ہے اور تر و تازہ بھی۔ اس میں بھی لہریں اٹھتی رہتی ہیں جس سے کائنات میں تعمیر یا تخریب ہوتی رہتی ہے۔ کبھی کبھی اس میں بڑے بڑے طوفان اٹھتے ہیں اور بہت کچھ تباہ ہو کے رہ جاتا ہے۔ مثلاً:

ہاں اسی طرح سرسطحِ سوادِ ایام
بارہا جنبشِ یک موج کے ہلکورے میں
بہہ گئے غولِ بیاباں کے گرانڈیل اجسام
بارہا تند ہوائیں چلیں، طوفاں آئے
مگر اک پھول سے چمٹی ہوئی تتلی
نہ گری (رودادِ زمانہ)

وقت کے حوالے سے مجید امجد کا نظریہ ہے کہ اس کا ایک آغاز تھا اور اسی طرح سے اس کا ایک اختتام بھی ہوگا۔ جب کائنات تخلیق ہوئی تو وقت بھی تخلیق کیا گیا اور جب کائنات ختم ہوگی تو یہ وقت کی عدمیت کی وجہ سے ہی ختم ہوگی۔ مجید امجد کی شاعری میں Big Bang کا تصور موجود ہے:

تیرے ہی دائرے کا جزو ہیں وہ دور کہ جب
چٹانیں پگھلیں، ستارے جلے، زمانے ڈھلے
وہ گردشیں جنہیں اپنا کے اَن گنت سورج
ترے سفر میں بجھے تو اِنہی اندھیروں سے
دوامِ درد کی اک صبح ابھری، پھول کھلے

مہک اٹھی، تری دنیا مرے خدا، مرے دل
(مرے خدا، مرے دل)

اور پھر اس کے بعد ایک زمانہ آئے گا جب وقت بھی عدم ہو جائے گا۔ مجید امجد کا محسوساتی نظام وقت کے تصور کو بہت سنجیدگی اور باریکی سے بیان کرتا ہے۔ وہ شب و روز اسی فکر میں رہتے تھے۔ اسی لیے انہوں نے کہا ہے:

وہ گھونٹ زہر کا جو مجھی کو پینا پڑا
یہ زہر کون پیے، کون اپنے سینے میں
یہ آگ انڈیل کے ان ساحلوں سے
بھید چنے، جہاں میں بکھرے ہیں
صدہا صداقتوں کے صدف
یہ زہر کون پیے، کون بجھتی آنکھوں سے
غروبِ وقت کے خندق کے پار دیکھ سکے
جہاں ازل کے بیاباں میں عمر پیما ہے
حقیقتوں کا وہ دھارا کہ جس کی لہروں میں آج
گلوں کا رس بھی ہے، فولاد کا پسینہ بھی
مرا شعور انہی گھاٹیوں میں بھٹکا ہے
(مرے خدا، مرے دل)

اس کے علاوہ یہ کہ مجید امجد نے زمینی اور کائناتی وقت میں فرق روا رکھا ہے اور یہی وہ نظریہ ہے جو آئن سٹائن نے پیش کیا تھا۔ مجید امجد کے ہاں زمینی اور کائناتی یا کونیاتی وقت میں جو فرق ہے، اس کے مطابق ہر جگہ وقت ایک سا نہیں ہے۔ اس کے مختلف دائرے یا لہریں ہیں۔ اس حوالے سے ''امروز'' میں لکھتے ہیں کہ ''یہ جو کچھ کہ میرے زمانے میں ہے اور یہ جو کچھ کہ اس کے زمانے میں مَیں ہوں'' یعنی انسانی زمانہ یا وقت اور خدائی زمانہ یا وقت، اِن میں فرق ہے۔ ایک زمانہ ہم پہ بیت رہا ہے جس کی اہمیت صرف ایک لمحۂ مختصر کی سی ہے مگر ''آہ یہ لمحۂ مختصر میری زندگی، میرا زادِ سفر ہے''، اسی انسانی وقت اور خدائی وقت کو ہم زمینی اور کائناتی وقت کہہ سکتے

ہیں۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا لکھتے ہیں:

امجد کی پوری شاعری پر وقت کا احساس جاری ہے۔ کبھی کبھی تو یہ خیال آنے لگتا ہے کہ ان کے ہاں خدا کا متبادل وقت ہے۔ ''خدائے بے وقت تو ہے جاودانی'' جیسے مصرعوں سے یہی ظاہر ہوتا ہے۔[۲]

پھر کہتے ہیں:

امجد کے ہاں وقت کا تصور ایک اندھیری رات کا ہے جو ہماری طرف بڑھتا آ رہا ہے۔[۳]

مجید امجد کے نزدیک انسان اس کائنات کی سب سے عظیم مخلوق ہے۔ وہ اس پوری کائنات پر برتری رکھتا ہے۔ ''۲۹۴۲ء کا ایک جنگی پوسٹر'' مجید امجد کے سائنسی شعور کی بہترین غماز ہے۔ یہ نظم ۱۹۴۲ء میں لکھی گئی۔ فزکس کا اصول ہے کہ موجودہ زمانے کو آنے والے زمانے میں رکھ کر دیکھا جاتا ہے۔ اسی طرح مجید امجد نے ۱۹۴۲ء میں ۲۹۴۲ء کے زمانے یعنی ایک ہزار سال بعد دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ نظم ان کے سائنسی شعور اور شغف کی بہترین مثال ہے۔ اس وقت تک ہمارے ہاں سائنسی علوم نے اس قدر ترقی حاصل نہیں کی تھی۔ اس نظم میں مجید امجد نے انسان کو خدائی مخلوقات سے جنگ کرتے دکھایا ہے اور آخر میں جیت انسان کی ہوگی، تاہم یہ جیت تبھی ممکن ہے جب وہ اپنے شعور، عقل اور ذہن کے ساتھ ساتھ اپنی جسمانی حرکت کو بھی تیز کر لیں گے، یعنی speed of light سے سفر کریں گے:

پھاند جاؤ حدیں زمانوں کی
تھام لو باگ آسمانوں کی

ڈاکٹر محمد امین لکھتے ہیں:

مستقبل شناسی کے حوالے سے مجید امجد کی اہم ترین نظم ۲۹۴۲ء کا جنگی پوسٹر ہے۔ یہ نظم ۱۸/جولائی ۱۹۴۲ء کو لکھی گئی۔ میری محدود معلومات کے مطابق ۱۹۴۲ء میں ہمارے یہاں خلا کے بارے میں بہت کم معلومات میسر تھیں۔[۴]

بہر حال، مجید امجد کی شاعری میں وقت کا تصور انتہائی واضح اور فلسفیانہ موشگافیوں سے پاک ہے۔ ان کے ہاں وقت کا روایتی تصور کہیں بھی نہیں ہے۔ وقت کو سمجھنے کی جو بنیاد صدیوں سے قائم ہو چکی تھی، مجید امجد نے اس کو نظر انداز کرتے ہوئے اپنے نظریات کے ذریعے وقت کی گتھی کو سلجھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کے ہاں وقت مختصراً اس طرح سے بیان ہوا ہے:

۱۔ وقت ایک پیداواری عنصر ہے جو خدا کی سب سے بڑی طاقت ہے۔

۲۔ وقت خدا کی سب سے بڑی قدرتوں میں سے ہے۔ اسی لیے اس حدیث کی تفہیم ہو جاتی ہے کہ ''زمانے کو برا مت کہو، کیونکہ زمانہ میں ہوں۔''

۳۔ وقت کے لیے سمندر کی علامت استعمال ہوئی ہے۔ وقت نے کائنات کو ہر طرف سے اپنی لپیٹ میں لے رکھا ہے۔

۴۔ وقت صَرف بھی ہو رہا ہے اور پیدا بھی ہو رہا ہے۔

۵۔ مجید امجد کے ہاں وقت دائرہ، قوس اور مستقیم وغیرہ کے چکروں سے آزاد ہے۔

۶۔ انسان کا ماضی، حال اور مستقبل کچھ نہیں ہے۔ کائنات کا ماضی، حال اور مستقبل اس سے وسیع و عریض ہے۔

۷۔ کون و مکاں کی گردش وقت کو تخلیق کر رہی ہے، اس لیے وقت پیدا بھی ہو رہا ہے اور مر بھی رہا ہے۔

۸۔ جس طرح سے کائنات پیدا ہوئی ہے، اسی طرح سے مر جائے گی۔ وقت کی موت ہی کائنات کی موت ہے۔

مجید امجد نے وقت کو صرف فلسفیانہ اور سپاٹ سائنسی موضوع کے طور پر بیان نہیں کیا بلکہ انہوں نے اس کے جمالیاتی پہلوؤں کو بھی مدِنظر رکھا ہے جس کی بہترین مثال ان کی نظم ''امروز'' کے اس حصے میں نظر آتی ہے جس میں وقت کی جبریت اور طاقت کے ساتھ ساتھ اس کے جمالیاتی پہلوؤں کو بھی انتہائی خوبصورتی اور اسلوب کی چاشنی کے ساتھ بیان کی سطح تک لایا گیا ہے:

مگر آہ یہ لمحۂ مختصر مری زندگی مرا زادِ سفر ہے
مرے ساتھ ہے، میرے بس میں ہے، میری ہتھیلی پہ ہے یہ لبالب پیالہ
یہی کچھ ہے لے دے کے میرے لیے اس خرابات شام و سحر میں یہی کچھ
یہ ایک مہلتِ کاوشِ دردِ ہستی، یہ ایک فرصتِ کوششِ آہ و نالہ۔۔۔۔

یہ صبحائے امروز جو صبح کی شاہزادی کی مست انگڑیوں سے ٹپک کر
بدورِ حیات آ گئی ہے، یہ ننھی سی چڑیاں جو چھت میں چہکنے لگی ہیں

ہوا کا یہ جھونکا جو میرے دریچے میں تلسی کی ٹہنی کو لرزا گیا ہے
پڑوسن کے آنگن میں پانی کے نلکے پہ یہ چوڑیاں جو چھنکنے لگی ہیں
یہ دنیائے امروز میری ہے، میرے دلِ زار کی دھڑکنوں کی امیں ہے
یہ اشکوں سے شاداب دو چار صبحیں، یہ آہوں سے معمور دو چار شامیں
انہی چلمنوں سے مجھے دیکھنا ہے، وہ جو کچھ نظروں کی زد میں نہیں ہے

(امروز)

اس ساری بحث کو ہم یوں سمیٹ سکتے ہیں کہ ''مجید امجد وقت کے تصور کو زندگی کے چھوٹے چھوٹے مظاہر سے پیوست کرتے ہیں۔ دورِ زماں پر اگر کونیاتی سطح سے غور کیا جائے تو اپنی ہستی میں بھی شک پڑتا ہے''۔ [۵]

حوالہ جات

۱۔ عامر سہیل، نقشِ گرنا تمام (لاہور: پاکستان کوآپریٹو رائٹرز ایسوسی ایشن، ۲۰۰۸ء)، ۱۴۔
۲۔ خواجہ محمد زکریا، چند اہم اور جدید شاعر (لاہور: سنگت پبلشرز، ۲۰۰۳ء)، ۵۳۔
۳۔ زکریا، چند اہم اور جدید شاعر، ۴۳۔
۴۔ محمد امین، ''مجید امجد کی مستقبل شناسی''، ادبیات ۱۳ (۲۰۰۱ء): ۶۶۔
۵۔ یہ بات سہیل احمد خان نے ۲۰۰۷ء میں جی سی یونیورسٹی میں ایم فل اُردو کے لیکچر کے دوران کہی۔

مآخذ

امجد، مجید۔ کلیاتِ مجید امجد۔ مرتبہ خواجہ محمد زکریا۔ لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء۔
امین، محمد۔ ''مجید امجد کی مستقبل شناسی۔'' ادبیات ۱۳ (۲۰۰۱ء): ۴۷۔۶۶۔
زکریا، خواجہ محمد۔ چند اہم اور جدید شاعر۔ لاہور: سنگت پبلشرز، ۲۰۰۳ء۔
سہیل، عامر۔ نقشِ گرنا تمام۔ لاہور: پاکستان کوآپریٹو رائٹرز ایسوسی ایشن، ۲۰۰۸ء۔

ایم خالد فیاض *

اُردو افسانے کی تنقید: مختصر تحقیقی جائزہ

عام طور پر یہ شکایت کی جاتی ہے کہ اردو میں فکشن کی تنقید پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی اور آج بھی فکشن کی بہ نسبت شاعری پر تنقید زیادہ لکھی جاتی ہے۔ یہ اعتراض اپنی جگہ بجا مگر پہلی بات تو یہ کہ دنیا کی تقریباً تمام زبانوں کے ادب میں شاعری کی روایت زیادہ مضبوط رہی ہے جس کی وجہ سے تنقید کا پہلا ربط اور تعلق شاعری سے استوار ہوا۔ فکشن کا آغاز ہر زبان میں بعد کا قصہ ہے لہٰذا تنقید کو فکشن سے اپنا تعلق بنانے میں دیر لگی۔ انگریزی میں بھی فکشن کی تنقید کی طرف بہت بعد میں توجہ دی گئی۔ انیسویں صدی عیسوی کے آخر تک انگریزی میں تنقید کا موضوع زیادہ تر شاعری ہی رہا۔ اسی لیے فکشن کی تنقید کی تلاش وجستجو کرتے ہوئے R. Wellek نے لکھا ہے کہ:

> Literary theory and criticism concerned with the novel are much inferior in both quality and quantity to theory and criticism of poetry. (1)

فیلڈنگ کی حیثیت انگریزی ادب میں محض یہ نہیں کہ وہ انگریزی ناول کا موجد ہے بلکہ Joseph Andrew کا مقدمہ ۱۷۴۲ء میں اور Tom Jones پر اس کے دیباچے نقد فکشن کی بنیاد کہے جا سکتے ہیں۔ اس کے بعد والٹر ہیسنیٹ، اسٹیونسن اور ہنری جیمز وغیرہ نے ناول کو ایک صنف قرار دینے اور اصول وضوابط وضع کرنے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں ہنری جیمز کا مضمون Art of Fiction

---

* ایم خالد فیاض، استاد، شعبہ اُردو، یونیورسٹی آف گجرات، گجرات، پاکستان۔

نہایت اہمیت کا حامل ہے۔

انگریزی میں فکشن پر بالخصوص ناول پر ڈی ایچ لارنس کی تنقیدی خدمات کو بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا جس نے ناول پر اپنے زمانے کی بہترین تنقید لکھی۔ اس کے نزدیک ناول ایک روشن کتاب زندگی ہے اور اسی لیے وہ اپنے آپ کو کسی فلسفی، کسی سائنس دان، کسی ولی یا کسی شاعر سے بہتر سمجھتا ہے کہ وہ ناول نگار ہے۔

افسانے کا آغاز چوں کہ ناول کے بعد ہوا لہٰذا افسانے کی تنقید، ناول کی تنقید کے بھی کافی بعد شروع ہوئی اور واشنگٹن ارونگ نے سب سے پہلے اس نئی صنف ادب پر تنقیدی خیالات کا اظہار کرتے ہوئے اشارۃً یہ کہا کہ افسانے کا مقصد اصلاح نہیں تفریح طبع ہے لیکن ایڈگر ایلن پو، انگریزی افسانہ نگار اور نقاد تھا جس نے باقاعدگی کے ساتھ صنف افسانہ کو دوسری اصناف سخن سے الگ کرنے کی باضابطہ کوشش کی۔ وہ افسانے میں وحدت تاثر اور اختصار کو بہت زیادہ اہمیت دیتا تھا۔

اس کے بعد مختلف ناقدین نے فکشن پر توجہ مرکوز کی خاص طور پر کروچے، ایف آر لیوس، کرسٹوفر کاڈویل، جیمس جوائس، ورجینیا وولف، سمرسٹ ماہم، جارج آرویل، ای ایم فاسٹر اور گراہم گرین وغیرہ نے فکشن کی تنقید کے مختلف النوع رجحانات کی اشاعت میں حصہ لیا۔

انگریزی میں فکشن کی تنقید کے اس مختصر جائزے سے دو باتیں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ مغرب میں بھی فکشن کی تنقید کا آغاز کافی بعد میں ہوا اور دوسرا یہ کہ ابتدا میں فکشن لکھنے والوں نے ہی فکشن کی تنقید بھی لکھی اور شروع میں ناول نگاروں اور افسانہ نویسوں نے ہی فکشن کے اصول وضوابط مرتب کرنے کی کوشش کی۔ بعد میں آنے والے دیگر ناقدین نے تنقید کو وسعت بخشی مگر بعد میں بھی فکشن لکھنے والوں کی کافی تعداد فکشن کی تنقید لکھنے کا فریضہ بھی ادا کرتی رہی۔

ہمارے ہاں بھی فکشن کے ابتدائی نقاد فکشن لکھنے والے ہی تھے۔ مرزا رسوا اور پریم چند نے اپنی تخلیقات سے ایک طرف اردو فکشن کی بنیادوں کو مستحکم کیا اور دوسری طرف تنقید لکھ کر فکشن کی شعریات کو متعارف کرانے کی کوشش بھی کی۔ اردو کے ان ابتدائی تخلیق کاروں نے انگریزی فکشن کا مطالعہ کیا اور ناول اور افسانہ جیسی مغربی اصناف کو اردو میں رواج دیا اور دیکھتے ہی دیکھتے بالخصوص افسانہ کو اردو فکشن کی مقبول صنف ادب بنا دیا۔ یہی وجہ ہے کہ کچھ ناقدین کو یہ اعتراض

پیدا ہوا کہ:

> اردو میں پرانے افسانے اور پرانی تنقید کا ماخذ ہم نے باہر سے مستعار لیا ہے اور ان کا رشتہ ہندوستان کی مقامی اجتماعی نفسیات کے ساتھ بالکل ہم آہنگ نہیں ہے بلکہ دونوں اصناف کو ہمارے اوپر مسلط کیا گیا ہے۔ [۲]

جبکہ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ناول اور افسانہ کی اصناف اردو نے مغرب ہی سے لیں مگر یہ بھی ہے کہ ان اصناف کو اپنی اجتماعی نفسیات کا حصہ بھی بنایا۔ اصل میں اردو ناول نگاروں اور افسانہ نویسوں نے ناول اور افسانہ کی تکنیک اور ہیئت مغرب سے ضرور لی مگر زندگی ہندوستان کی ہی پیش کی لہٰذا یہ کہنا کہ ان اصناف میں ہماری مقامی اجتماعی نفسیات سے ہم آہنگی نہیں، کچھ عجیب سا لگتا ہے۔

اردو فکشن کی ابتدائی تنقید تبصروں کی صورت سامنے آئی۔ مختلف رسالوں میں فکشن کی کتابوں پر چھوٹے چھوٹے تبصرے لکھے گئے لیکن آہستہ آہستہ تبصرہ نگاری نے تنقید کی شکل اختیار کر لی اور یہ ابتدائی لکھنے والے وہ ہی لوگ تھے جو مغربی فکشن اور نقد فکشن کے اصولوں سے کسی حد تک آگاہ تھے۔ اس ضمن میں شہزاد منظر کا یہ کہنا درست ہے کہ:

> اردو (فکشن) میں تبصرہ نگاری کی ابتدا ان لوگوں نے کی جو مغربی جرنلزم اور مغربی تنقید نگاری کے اصول سے کسی حد تک واقف تھے۔۔۔ تبصرے کی صورت میں فکشن کی تنقید لکھنے کا سہرا جن مشاہیر کے سر بندھتا ہے ان میں پریم چند کے بعد مولوی عبدالحق، اختر حسین رائے پوری اور عزیز احمد شامل ہیں۔ [۳]

ان ابتدائی تبصرہ نگاروں نے لوگوں میں فکشن کے مطالعے کی رغبت پیدا کرنے میں معاونت کی۔ یہ تبصرے بنیادی طور پر ناولوں یا افسانوی مجموعوں کے تعارف پر مشتمل ہوتے تھے جن میں مصنف اور اس کی تخلیق کا اس طرح تعارف کرایا جاتا جس سے اس تخلیق کو پڑھنے کا اشتیاق پیدا ہوتا۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ اردو میں فکشن کا ذوق پیدا کرنے میں ایک کردار ان تبصرہ نما تعارفوں نے بھی ادا کیا۔

اس کے بعد پریم چند، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری جیسے افسانہ نگاروں نے بالخصوص افسانے سے متعلق چند اہم مضامین لکھے اور افسانے اور فکشن کی مبادیات کو وضع کرنے کی کوشش کی۔ پھر جلد ہی عبدالقادر سروری، وقار عظیم اور عبادت بریلوی جیسے ناقد اس طرف متوجہ ہوئے

اورانہوں نے باقاعدہ طور پر افسانے کو اپنا موضوع بنایا۔ اب افسانے کی تنقید کو اس حوالے سے اعتبار حاصل ہوا کہ صرف افسانہ نگار ہی افسانے کی تنقید نہیں لکھ رہے اور یہ جو خیال پیدا ہو رہا تھا کہ شاید افسانہ نگار اپنی صنف کی حمایت میں توضیحات پیش کر رہے ہیں، اس کی نفی ہوئی۔

بہرحال یہ ضرور تھا کہ ابتدائی تحریریں اور تصانیف جو اردو فن افسانہ نگاری سے متعلق تھیں، وہ زیادہ تر انگریزی سے ماخوذ یا ترجمہ تھیں۔ ان میں وقار عظیم کی *فن افسانہ نگاری* بھی شامل ہے۔ لیکن جلد ہی نقادوں کی تنقیدی بصیرت جلا پاتی گئی اور اب تحریریں ماخوذ یا ترجمہ نہ رہیں یہ الگ بات کہ تنقید کے اصول جو تنقید میں کارفرما رہے وہ مغربی ہی تھے۔ لیکن یہ چیز تو آج کی تنقید میں بھی دیکھی جا سکتی ہے اور یہ کوئی غلط بات بھی نہیں۔ کیوں کہ جب ہم یہ تسلیم کر چکے ہیں کہ بنیادی طور پر ناول اور افسانہ مغربی اصناف ہیں اور وہیں سے اردو میں آئی ہیں تو لامحالہ تنقیدی اصول بھی مغربی ہی ہوں گے۔ ہاں ہمارے نقادوں نے اب مشرقی روایات کو آمیز کرنا شروع کر دیا تھا اور اس کا ثبوت ہمیں وقار عظیم کی بعد کی تصانیف سے ملتا ہے۔ خاص طور پر ان کی تصنیف *داستان سے افسانے تک* اس کی عمدہ مثال ہے۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد کا دور اردو افسانے کی تنقید میں نئے عہد کا آغاز کہا جا سکتا ہے۔ ایک طرف وقار عظیم کی تصانیف منظر عام پر آئیں، دوسری طرف ترقی پسند افسانے نے اردو افسانے کو جن بلندیوں پر پہنچا دیا تھا اس کا خود ترقی پسند ناقدین نے بھی عمدہ تجزیہ کیا تھا اور تیسری طرف ممتاز شیریں، محمد حسن، احسن فاروقی اور حسن عسکری کی فکشن پر بالعموم اور افسانے پر بالخصوص نہایت پرمغز تنقیدی تحریریں وجود میں آئیں جن کی وجہ سے افسانے کی تنقید میں تحرک پیدا ہوا اور نوع بہ نوع سوالات کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ ان ناقدین نے افسانے کی تنقید کے آداب سکھائے اور نئے انداز بھی بتائے۔

ان ناقدین میں افسانے کی تنقید کے حوالے سے ممتاز شیریں بطور خاص نمایاں رہیں اور اپنے مضامین سے اس عہد کی افسانوی تنقید میں تہلکہ مچا دیا اور بہت سی بحثوں کو رواج دیا۔ انہوں نے مغربی افسانے سے اردو افسانے کا تقابل کیا اور اردو افسانے کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے کی کوشش کی۔

تقسیم کے بعد افسانے کی تنقید میں قدرے خاموشی چھا گئی۔ یہ وہ دور تھا جب ایک

طرف تمام لکھنے والے صدمے کا شکار تھے اور گومگو کی حالت میں تھے۔ حالات اور واقعات کچھ اس تیزی کے ساتھ وقوع پذیر ہوئے کہ تخلیق کاروں اور نقادوں کو سنبھلنے میں کچھ وقت لگنا فطری تھا۔ دوسری طرف ان حالات نے اور نئی فضا نے افسانے کی تخلیقی حسیت کو بھی بدل دیا اور اس میں بھی تبدیلی آ گئی اور یہ تبدیلی بھی قدرے اچانک تھی جس سے اردو افسانے کے ناقدین کو ذہنی مطابقت پیدا کرنے میں وقت درکار تھا۔ ہم یہاں شہزاد منظر کی اس بات سے اتفاق نہیں کر سکتے کہ بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں اگر ناقدین نے نئے افسانہ نگاروں کے بارے میں باقاعدگی اور سلیقہ سے نہیں لکھا تو اس میں ان کی ''سہل انگاری اور عدم توجہی'' (۴) کا ہاتھ تھا بلکہ اس ضمن میں سلیم اختر کی بات زیادہ اہم ہے۔ ان کے خیال میں:

> ناقدین کی conditioning حقیقت نگاری سے ہو چکی تھی لہٰذا نئی فکشن کو پڑھنے اور سمجھنے کے لیے جس de-conditioning کی ضرورت تھی وہ ہر نقاد کے بس کا روگ نہ تھی لہٰذا علامت اور تجرید فوری طور پر نفاذ نہ پیدا کر سکیں۔ (۵)

اصل میں چھٹی دہائی میں علامتی اور تجریدی افسانے کا آغاز ہوا۔ اردو افسانہ جو ترقی پسندانہ اور سپاٹ بیانیہ کی روش سے اکتا چکا تھا ایک نئے انداز اور طرز سے نمودار ہوا۔ یہ انداز علامتی اور تجریدی نوعیت کا تھا۔ اردو افسانے کا علامتی انداز ایک طرف ترقی پسند اور روایتی افسانے کا ردعمل تھا اور دوسری طرف نئی فضا اور نئے حالات کا ترجمان تھا۔ بہرحال ناقدین ابھی اس افسانوی صورتحال سے پوری طرح خود کو ہم آہنگ نہیں کر پا رہے تھے۔ اس لیے ایک تو اس زمانے میں تنقید بہت کم لکھی گئی دوسرا جتنی لکھی گئی وہ نئے افسانے کی مخالفت میں زیادہ لکھی گئی۔ یہاں یہ بھی توجہ طلب بات ہے کہ افسانے کی تنقید باوجود وقار عظیم، ممتاز شیریں، حسن عسکری، مظفر علی سید، محمد حسن اور عبادت بریلوی کے چھٹی دہائی سے قبل مقدار میں قطعاً قابل ذکر نہیں تھی۔ اس لیے اگر چھٹی دہائی میں اس میں کچھ دیر کے لیے مزید کمی آئی تو یہ کچھ زیادہ حیرت کی بات نہیں۔ کیوں کہ اردو تنقید کا غالب رجحان شاعری کی طرف ہی رہا ہے اور جب ہم فکشن کی اردو تنقید کی تاریخ پر نظر ڈالتے ہیں تو ۱۹۸۰ء تک ہمیں اس ذیل میں شدید فقدان کا احساس ہوتا ہے اور اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ہماری تنقیدی تربیت شاعری کے زیر سایہ ہوتی رہی ہے۔ ہماری درس گاہوں اور جامعات میں میر، سودا، میر حسن، انیس، دبیر، ذوق، غالب، اقبال، جوش اور فراق و فیض ہی خشوع و خضوع کے ساتھ پڑھائے جاتے رہے اور انہی پر تنقید کو اعتبار حاصل رہا۔

اور بقول وارث علوی:

> پھر تنقید کو میر، غالب، انیس اور اقبال کی شاعری میں ہمارے روایاتی علوم کو شعری پرکھ کے پیمانے بنانے کی جو سہولتیں حاصل تھیں اور زبان و بیان، فصاحت و بلاغت، عروض و قوافی، معاملہ بندی اور مضمون آفرینی، متصوفانہ مطالب اور فلسفیانہ افکار کی عقدہ کشائی اور غواصی کے جو مواقع میسر تھے وہ ساہوکاروں، کلرکوں، تانگے والوں، کسانوں، دلالوں، طوائفوں، بیواؤں، بوڑھی کاکیوں اور ننھی کی نانیوں کے افسانوں میں کہاں ملتے۔ شرح و تفسیر و تعبیر و معنی آفرینی کے لیے بھی میر و غالب ہی کی طرف نظر اٹھتی کہ شعر میں ہر لفظ گنج معنی ہوتا ہے۔ ناول اور افسانہ میں زبان کی وہ اہمیت نہیں جو شاعری میں ہے۔ [۶]

مغرب میں اگر پچھلے ڈیڑھ دو سو سالوں میں فکشن کی تنقید میں تیزی سے اضافہ ہوا تو اس کی دو وجوہات ہیں۔ ایک تو وہاں ان برسوں میں فکشن نے بہت زیادہ ترقی کی اور دوسرا نقادوں کی تربیت بھی فکشن کے خطوط پر کیے جانے کا خاص اہتمام کیا گیا جس سے وہاں فکشن کی تنقید کا ذوق اور مذاق نکھرتا گیا۔

بہرحال اردو تنقید میں ۱۹۸۰ء کے لگ بھگ، فکشن بالخصوص افسانے سے متعلق رجحان میں تیزی آئی اور ان پچیس تیس سالوں میں افسانے کی تنقید میں جو ترقی ہوئی وہ پچھلے ستر سالوں میں بھی دیکھنے میں نہیں آئی۔ گوپی چند نارنگ، وارث علوی، قمر رئیس، شہزاد منظر، شمس الرحمٰن فاروقی، سلیم اختر، مہدی جعفر، وہاب اشرفی، انور سدید، انوار احمد، شمیم حنفی، ابوالکلام قاسمی اور مرزا حامد بیگ جیسے ناقدین نے اپنی بہترین افسانوی تنقید انہی سالوں میں پیش کی۔

۸۰-۱۹۷۰ء کے لگ بھگ جب افسانے کی تنقید میں تیزی آئی تو مختلف ناقدین نے اردو افسانے پر مختلف حوالوں سے کام کیا۔ مثلاً ان میں ایک طرف وہ ناقدین تھے جنہوں نے جدید افسانے کو موضوع بنایا اور دوسری طرف وہ ناقدین تھے جنہوں نے ترقی پسند دور کے افسانے کو دوبارہ سے جانا، پرکھا اور اس کی اہمیت و افادیت کا اندازہ لگانے کی کوشش کی۔ جدید افسانے پر لکھنے والے دو گروہوں میں بٹے ہوئے تھے۔ ایک گروہ جدید افسانے کی تعبیر و تشریح کا فریضہ ادا کر رہا تھا اور دوسرا گروہ جدید افسانے پر کڑی نظر رکھے ہوئے تھا۔ جدید افسانے کی تشریح و تعبیر کرنے والا گروہ مزید دو گروہوں میں منقسم تھا۔ ایک موضوعاتی تفہیم کا فریضہ نبھا رہا تھا اور دوسرا جدید افسانے کی فنی اور اسلوبیاتی و تکنیکی جہتوں کو اجاگر کرنے میں اپنا کردار ادا کر رہا

تھا۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ قمر رئیس اور شہزاد منظر ترقی پسند افسانے کی قدر و قیمت کا اندازہ لگاتے ہیں اور مہدی جعفر اور اعجاز راہی اپنی تنقید کے ذریعے جدید افسانے کی تعبیر و تفہیم کا بیڑہ اٹھاتے ہیں۔ اور جدید افسانے کی شعریات کو بھی کسی حد تک مرتب کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ اور وہاب اشرفی دو ایسے نقاد ہیں جو پرانے، نئے اور نئے تر افسانوں پر بیک وقت نظر رکھتے ہیں۔ ان کی تحسین و تعبیر بھی کرتے ہیں اور نئی شعریات وضع کرنے میں بھی پیش پیش ہیں مگر جدید افسانے یا مابعد جدید افسانے کے سحر میں ترقی پسند افسانے سے صرف نظر نہیں کرتے۔

وارث علوی ایسے نقاد کے طور پر ابھرتے ہیں جو فکشن کو فکشن کے معیارات سے ناپتے ہیں اور بغیر کسی تخصیص کے، یعنی انہیں نہ ترقی پسند افسانہ عزیز ہے نہ جدید افسانہ۔ انہیں صرف افسانہ عزیز ہے۔ اسی لیے وہ ترقی پسند اور جدید ہر دو طرح کے افسانہ نگاروں پر سخت گرفت کرتے ہیں۔ اور منٹو اور بیدی کو اس لیے پسند نہیں کرتے کہ ان کے ہاں ترقی پسندانہ عناصر زیادہ ہیں یا جدیدیت کے لوازم بھرپور ہیں بلکہ اس لیے پسند کرتے ہیں کہ دونوں فن کار بڑے ہیں۔

جدید افسانے پر تنقید میں شہزاد منظر، وارث علوی سے کم نہیں۔ وہ خاص طور پر فیشن کے طور پر جدید افسانہ نگاری کرنے والوں کو سخت گرفت میں لیتے ہیں اور کسی طرح کی رعایت برتنے پر تیار نہیں۔

اردو افسانے کی روایت اور تاریخ و تنقید پر انوار احمد اور مرزا حامد بیگ زیادہ تفصیلی روشنی ڈالتے ہیں۔ شمیم حنفی جدید تر افسانے پر تو نہیں مگر منٹو، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کی افسانوی کائنات پر زیادہ وقیع کام کرتے ہیں۔ صبا اکرام جدید افسانے کی موضوعاتی جہات کو روشن کرنے کا بیڑہ اٹھاتے ہیں اور سلیم اختر اردو افسانے کے نفسیاتی پہلوؤں کو اجاگر کرنے میں پیش پیش نظر آتے ہیں۔ جب کہ شمس الرحمٰن فاروقی افسانہ کی صنف کو چھوٹی اور فروعی قرار دے کر اردو افسانے کی تنقید میں ہلچل پیدا کر دیتے ہیں۔ غرض یہ کہ ۸۰-۱۹۷۰ء سے اردو افسانے کی تنقید میں جو تنوع اور رنگا رنگی دیکھنے میں آئی ہے وہ زیادہ قابل ذکر ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ افسانے میں تحقیق اور تنقید کی طرف محققین اور ناقدین کا رجحان بڑھتا چلا جا رہا ہے۔

اس دور میں اسلوبیاتی اور ساختیاتی تنقید کا رواج بھی ہوا اور اردو افسانے کی تنقید نے بھی اس سے اثر لیا جن لوگوں نے محض اسلوبیات اور ساختیات کی فنی بحثوں تک خود کو محدود رکھا وہ

افسانوی متن کے لیے زیادہ سود مند ثابت نہ ہو سکے جبکہ جن ناقدین نے موضوع اور اسلوب کو آمیز کر کے افسانے پر یہ طریق نقد برتا، انہوں نے مفاہیم کی نئی نئی جہات کو اجاگر کیا اور اس میں گوپی چند نارنگ کی مثال ہی پیش کی جا سکتی ہے اور اس سے انداز نقد پر مظفر علی سید نے ایک انٹرویو میں کافی اہم بات کی ہے وہ کہتے ہیں:

> ایک کو آپ thematic structures کہہ لیجیے اور دوسرے ہیں stylistic structures۔ پہلی قسم کے اسٹرکچرز کی مثال میں کسی حد تک نارنگ صاحب کے بعض مضامین کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ خاص طور پر بیدی والا جو مضمون ہے ان کا۔ لیکن وہ اسلوب شناسی کے حوالے سے لکھے جانے والے چند ایک مضامین ہیں جن میں thematic اسٹرکچرز کی کچھ کنسٹرکشن پائی جاتی ہے۔ زیادہ تر stylistic structures پر توجہ ہے کہ narrative جو ہے، مثلاً وہ کیسے لکھا جاتا ہے یا narrative میں tense کی کیا اہمیت ہے؟ اس میں ضمیر کی یا فعل کی کیا اہمیت ہے؟ نقاد کچھ مثالیں خود بنا کر پیش کرتا ہے کچھ فکشن سے چن لیتا ہے کہ کسی فکشن لکھنے والے نے زبان کا استعمال کتنی ذمہ داری کے ساتھ کیا۔ اس سے آگے نہیں جا سکتا۔ مثلاً یہ نہیں بتا سکتا کہ وہ چیزیں ہمیں کیوں haunt کرتی ہیں۔ وہ تصویریں جو اس فکشن میں آتی ہیں وہ لوگ جو اس فکشن میں آتے ہیں، وہ کہانیوں کے موڑ جو اس فکشن میں آتے ہیں، وہ ہمارا پیچھا دیر تک کیوں کرتے ہیں اور شاید اسٹرکچرلزم کا نقطہ ضعف بھی یہی ہے کہ thematic structures میں اور stylistic structures میں کوئی ربط قائم نہیں ہو سکا۔ جبکہ تنقید جو ہے وہ اسلوب اور معنویت کو جدا کر کے تنقید نہیں رہ سکتی۔ اگر آپ صرف اسلوبیاتی تنقید لکھیں گے تو زیادہ سے زیادہ آپ ایک اچھا لسانیاتی مطالعہ پیش کر سکتے ہیں کسی نثر نگار کا۔ اسی طرح اگر آپ صرف thematic structures پر توجہ دیتے ہیں اور اسلوب کی طرف بالکل توجہ نہیں دیتے تو آپ اس سارے وسیلے ہی کو فراموش کر دیتے ہیں جس وسیلے سے themes ہم تک پہنچتی ہیں۔ ۷

اردو افسانے کی تنقید میں اصطلاحات اور ڈکشن میں بھی تبدیلی آتی رہی اور مختلف ادوار میں مختلف اصطلاحات اور الفاظ اردو افسانے کی تنقید کا حصہ بنتے رہے۔ مثلاً بقول سلیم اختر:

> نذیر احمد کے ناولوں پر لکھتے ہوئے سرسید تحریک، سماجی مقصدیت، مسلم معاشرہ، اخلاقی اقدار، واعظانہ اسلوب، اسم بامسمیٰ کرداروں کا ٹائپ بن جانا جیسے الفاظ کی تکرار ہوگی لیکن نصف

> صدی بعد پریم چند کی فکشن کے مطالعہ میں یہ الفاظ مدثابت ہونے کے برعکس رکاوٹ ہو سکتے تھے۔ چنانچہ ان کی جگہ سماج سدھار، مظلوم کسان، سیاسی نعرہ، باعمل عورت، سوراج اور کرداروں کی سرشت میں سیاہی اور سفیدی اور خیر و شر کی بات ہونے لگی جب کہ ترقی پسند فکشن نے خارجی حقیقت نگاری، واقعیت نگاری، انسانی نفسیات، عظمت انسان، ٹیبوز، بغاوت، انقلاب، مکالموں میں حقیقی لہجہ کی عکاسی جیسے الفاظ اور اصطلاحات کو مقبول بنایا۔ ادھر علامت اور تجرید کی فکشن کی تنقید میں بالعموم ان الفاظ کی گونج ملتی ہے۔ داخلی خلا کا سفر، انسان کی ٹوٹ پھوٹ، داخلی کرب، انسانی سائیکی کا لینڈ سکیپ، اعصابی دباؤ، تناؤ اور شعور کی رو وغیرہ۔ ۸

اصطلاحات کی ذیل میں فکشن کی تنقید میں خاص طور پر شعور کی رو اور تلازمہ خیال جیسی اصطلاحات کے بارے میں کافی الجھن بھی پائی جاتی ہے اور ہمارے اکثر ناقدین اس ضمن میں ذمہ داری کا ثبوت نہیں دیتے۔ مثلاً ''شعور کی رو'' کو اکثر ناقدین آگ کا دریا کے ساتھ مشروط کرتے ہیں جبکہ بقول سلیم اختر:

> آگ کا دریا کی تدبیر کاری کا مطالعہ کرنے پر واضح ہو جاتا ہے کہ ناولوں میں ہزاروں برس پر محیط ایکشن محض ذہنی عمل نہیں، تاریخی حقائق ہیں بلکہ قرۃ العین حیدر کے اپنے الفاظ کے مطابق یہ تاریخیت ہے۔ خود انہوں نے کسی موقع پر بھی شعور کی رو کا نام نہیں لیا۔ ۹

بہر حال مجموعی طور پر بہت سی کوتاہیوں، کمیوں اور خامیوں کے باوجود آج اردو افسانے کی تنقید آگے بڑھتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ ان برسوں میں اردو فکشن کے ناقدین نے فکشن کی گہرائی میں بھی اترنے کی کوشش کی ہے، اپنے ذوق کو بھی بلند کیا ہے، فکشن کی اہمیت، خاص طور پر افسانے کی اہمیت کا ادراک بھی ہوا ہے، نئے مغربی مطالعے کے ساتھ ساتھ روایت کے شعور کو بھی پختہ کیا ہے اور اپنے طریق کار کو (چاہے وہ نفسیاتی ہو، مارکسی ہو یا اسلوبیاتی ہو) برتنے میں جہاں ایک طرف زیادہ بہتر بصیرت کا مظاہرہ کیا ہے وہاں اپنے مؤقفات میں رویے کی لچک کا اظہار بھی کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پچھلے چند برسوں میں اُردو افسانے کی تنقید میں نہ صرف ہمہ جہتی پہلوؤں میں اضافہ ہوا بلکہ فکر و نظر کی جو گہرائی و گیرائی پیدا ہوئی ہے اُس کا اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے۔ لہٰذا یہ توقع کی جا سکتی ہے کہ مستقبل میں ہماری تنقید صرف یہ نہیں کہ اُردو افسانے کی کئی نئی جہات کو متعارف کرا سکے گی یا اُن کے کئی اور گوشوں کو منور کر سکے گی بلکہ کئی نئے مباحث بھی اُٹھا

سکے گی اور اُن مباحث کی روشنی میں کچھ نئے نتائج بھی منظرِ عام پر آ سکیں گے جن سے اُردو تنقید ہی نہیں اُردو افسانہ بھی فیض یاب ہو سکے گا۔

حوالہ جات

۱۔ ارتضیٰ کریم، اُردو فکشن کی تنقید (کراچی: فضلی بک، سپر مارکیٹ، ۱۹۹۷)، ۱۲۔
۲۔ آزاد کوثری، نئے افسانے کی سماجی بنیادیں (لاہور: روہتاس بکس، ۱۹۹۱ء)، ۳۷۔
۳۔ شہزاد منظر، اُردو افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ (کراچی: منظر پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء)، ۱۴۰۔
۴۔ منظر، اُردو افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ، ۱۴۳۔
۵۔ سلیم اختر، داستان اور ناول (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء)، ۱۸۔
۶۔ وارث علوی، لکھتے رقعہ، لکھے گئے دفتر (دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱ء)، ۱۱۔
۷۔ مظفر علی سید، مرتبہ، تنقید کی آزادی (لاہور: دستاویز مطبوعات، س ن)، ۲۶۴، ۲۶۳۔
۸۔ اختر، داستان اور ناول، ۱۸۔
۹۔ اختر، داستان اور ناول، ۲۰۔

مآخذ

سید، مظفر علی۔ مرتبہ تنقید کی آزادی۔ لاہور: دستاویز مطبوعات، س ن۔
عظیم، وقار۔ فن افسانہ نگاری۔ علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاوس، ۱۹۹۷ء۔
علوی، وارث۔ لکھتے رقعہ، لکھے گئے دفتر۔ دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱ء۔
کریم، ارتضیٰ۔ اُردو فکشن کی تنقید۔ کراچی: فضلی بک، ۱۹۹۷ء۔
کوثری، آزاد۔ نئے افسانے کی سماجی بنیادیں۔ لاہور: روہتاس بکس، ۱۹۹۱ء۔
منظر، شہزاد۔ اُردو افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ۔ کراچی: منظر پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء۔

غلام حسین ساجد *

روئے اسی وی آں !

حمیدہ شاہین، زندہ ہوں (لاہور: علی پرنٹرز، ۲۰۱۰ء): صفحات ۱۷۶۔

اُردو نظم کو اکیسویں صدی میں قدم رکھے ہوئے اب گیارہ برس ہونے کو آئے ہیں اور اِس کے نسائی لہجے کی انفرادیت اور اِستقامت بھی اب کوئی نئی بات نہیں رہی۔ ایسے میں حمیدہ شاہین، جن کو میں ایک غزل گو شاعر کی حیثیت میں پہچانتا ہوں، کی تازہ کتاب *زندہ ہوں* نظم کا ایک نیا حوالہ اور پیش رفت بن کر سامنے آئی ہے اور اُردو کے نِسائی ادب میں ایک نیا در کھولنے کی بشارت اور ایک نئے جہانِ معنی کا پتا دیتی ہے۔

میرے اِس قدر تحسینی کلمات سے اپنی گفتگو کا آغاز کرنے کی بنیاد اِس کتاب کا متن ہے۔ مجھے جب یہ کتاب مطالعے کے لیے عطا کی گئی تو مجھے اِس کتاب کے سرنامے *زندہ ہوں* میں لفظ ''مَیں'' کی کمی محسوس ہوئی تھی۔ مجھے گمان گزرا تھا کہ اگر اِس کتاب کا نام ''میں زندہ ہوں'' ہوتا تو صوتی اور بصری حوالے سے زیادہ خوبصورت اور معنوی لحاظ سے زیادہ مکمل ہوتا مگر اِس کتاب کے مطالعے کے بعد مجھے اپنی رائے سے رجوع کرنا پڑا۔ مجھے لگا کہ یہ کتاب ایک کچلی ہوئی، ہاری ہوئی اور سدھائی ہوئی روح کا، جو اپنی تقدیر سے نالاں بھی ہے اور اُس پر شاکر بھی، اظہاریہ ہے، جس میں اپنی تقدیر سے لڑنے یا اُسے بدل دینے کی خواہش اب دم توڑنے لگی ہے۔ دراصل اِس کتاب کا نام *زندہ ہوں* اپنے ہونے کا اعلان نہیں، خیریت پُوچھے جانے پر آزاد ہونے والی وہ سسکی ہے جو اس خطے میں بسنے والے ہر ذی رُوح کی داستانِ حیات کا استعارہ ہے۔ اس لیے کہ اپنی حقیقت میں ہم لوگ زندہ ہیں ہی نہیں، بس

* غلام حسین ساجد، صدر، شعبہ اُردو، اسلامیہ کالج ریلوے روڈ، لاہور۔

زیست کرتے چلے جانے کی مشقت کھینچنے پر مامور ہیں اور ہمارے ہونے کا کوئی ثبوت اگر ہے تو وہ اُمنگ اور اُمید نہیں بلکہ وہ بندھن ہے جس نے ہمارے جسم اور روح کو آمیخت کر رکھا ہے اور جسے سانس کی ڈوری کا نام دیا جاتا ہے۔ سو اِس کتاب کے عنوان میں جس قدر رنج اور یاسیت ہے، اُسے محسوس کر کے مجھے جس قدر گھٹن کا احساس ہوا، اُس کا بیان کرنا آسان نہیں۔

زندہ ہوں ایک سچی شاعرہ کا کلام ہے۔ جس نے اپنے موجود اور وجود پر گزرنے والی ہر قیامت کو زبان دینے کی سعی کی ہے۔ اِس پر کتاب میں تلخی کا عنصر بہت زیادہ اُبھر کر سامنے نہیں آیا کہ اِس کتاب کا منظر نامہ رنج، احتجاج اور طیش کی ملی جلی کیفیت سے تشکیل پایا ہے اور یہ کیفیت فکر اور دلیل کے سانچے میں قید رہتی ہے۔ ماسوائے ایک آدھ نظم، جیسے ''تین سالہ بچی کا ریپ'' اور ''آئینہ'' کے، جہاں لہجے کا بلند آہنگ ہونا لازمی تھا اور جس سے بچ کر نکلنا ایک صاحبِ دل شاعر کے لیے کسی طور ممکن نہ ہو سکتا تھا۔

زندہ ہوں ایک ایسی کتاب ہے جو صرف اِس طرح کے معاشرے میں لکھی جا سکتی ہے کہ جس طرح کے معاشرے میں ہم زندگی بسر کرنے پر مجبور ہیں اور جس کا زہر ہماری رگوں میں دوڑتا ہے۔ میں ہر اُس کتاب کو جو پاکستان میں طبع ہوتی ہے، پاکستانی ادب کا حِصّہ سمجھتا ہوں مگر پاکستانی ادب کی شناخت کے لیے اگر مجھے کتابیں تجویز کرنے پر مجبور کیا جائے تو *زندہ ہوں* اُن چند کتابوں میں سے ایک ہوگی، جو پاکستانی معاشرے کی درست تصویر کشی اور نمائندگی کرتی ہیں۔ کیوں کہ اِس کتاب میں دِکھنے والی تصویریں اور رنج صرف اِسی معاشرے کا شاخسانہ ہو سکتے ہیں۔ اور ان کے ظاہر اور باطن سے ہمارے لہو اور مٹی کی خُوشبو بہت کھل کر آتی ہے۔ ''رَبِّ اَرِنی'' اور پھر ''نقاب'' کی چند سطریں دیکھیے:

زمیں کی تہوں سے کھلے آسماں تک
کسیلا دُھواں ہے
ہیولے ہیں، پرچھائیاں ہیں، گُماں ہے
تُو ہم کی گہری سِیہ وادیاں ہیں
سوالات کا سُرمئی سلسلہ ہے
تذبذب کا مٹیالا دیا رواں ہے

ہر اِک سمت اِک زردرُو بے یقینی کا گہرا تسلط ہے
دل بے اَماں ہے
پکڑ میں نہ آتا ہوا آسماں ہے
سمجھ میں نہ آتی ہوئی داستاں ہے
مرے واسطے جو سجائی گئی تھی
وہ دنیا کہاں ہے؟ ۱

سرخ کیے بے داغ کبوتر
مار گرائیں
ممٹی پر آ بیٹھی چڑیاں
ڈانٹ بھگایا
ڈال پہ بیٹھا ہریل توتا
ہر جانب سناٹا کر کے
جائے نماز پہ آ بیٹھا ہے ۲

اِس مختصر اظہاریے میں، میں اِن نظموں کے تجزیاتی مطالعے سے گریز کرتے ہوئے یہ ضرور کہوں گا کہ *زندہ ہوں* کی سرگوشی کرنے والی اِس شاعرہ نے اپنی نظموں میں اپنی ذات کو ایک ایسا آئینہ بنایا ہے، جس میں اُس سے ''کیسی ہو؟'' کا سوال کرنے والے یا نا کرنے والوں کے چہرے صاف پہچانے جاتے ہیں۔ میرے اِس بیان سے یہ مُراد نہ لی جائے کہ *زندہ ہوں* شاعرہ کی ''آتم کتھا'' ہے اور اس سے اُس کی ''جیون کتھا'' کا مرتب کرنا ممکن ہو سکتا ہے۔ میں تو صرف اِس سمت میں اشارہ کرنا چاہتا ہوں کہ یہ کتاب عورت کی رُوح پر گزرنے والی قیامتوں کی سچی عکاس ہے۔ اِس مرد کے مغلوب کیے ہوئے معاشرے میں عورت ہونا کس قدر اذیت ناک ہے، اِس کی جس قدر سچی تصویریں اِس کتاب میں یک جا کی گئی ہیں، بہت کوشش کے باوجود مجھے بہت سی معروف فیمینسٹ شاعرات کے ہاں نہیں مل پائیں اور اس کا سبب شاید زیست کرنے کا اپنا

اپنا رویہ اور زندگی کرنے کا الگ الگ طریقہ ہے۔ حمیدہ شاہین کی *زندہ ہوں* عام فیمینسٹ شاعرات کی شاعری کی طرح بے لگام نہ ہوتے ہوئے بھی نسائی احتجاج کا عمدہ نمونہ ہے کہ اس میں زبان و بیان کی سطح پر ایک خاص طرح کی نرمی ہونے کے باوجود رُوح کو بھینچتے ہوئے رنج اور مجروح ہوتی ہوئی اَنا کی کسک اپنی تمام تر شدت کے ساتھ برقرار ہے اور یہ سب کچھ ایک عمومی استعارے کا روپ دھار کر اِس کتاب کی عُلویت میں اضافہ کرتا ہے۔

کوئی چالیس برس گزرے، جناب عارف عبدالمتین نے ''گھر آنگن کی شاعری'' کا آغاز کیا تھا، خیر اُن نظموں کا جو انجام ہونا چاہیے تھا ہوا کہ ہمارے معاشرے میں ایک مرد کا گھر آنگن سے جو تعلق ہے، وہ سب پر واضح ہے اور اِس امر کا اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے کہ شاعر کا اپنی منکوحہ سے پلٹ پلٹ کر عہدِ وفا جتانے کے ہمارے فارسی غزل کی روایت کے پروردہ قارئین پر کیا اثرات مُرتب ہوئے ہوں گے اور اِس عمل سے جناب عارف عبدالمتین کی متین شخصیت کا اُن قارئین کے ذہن پر کیا تاثر مُرتب ہوا ہوگا؟ مگر حمیدہ شاہین کی اِس کتاب کو پڑھ کر مجھے لگا کہ اُنہیں ''گھر آنگن'' کی شاعرہ کہنے میں مجھے کوئی دشواری نہیں ہونی چاہیے اور یہ گھر آنگن عارف عبدالمتین کا مُصوّر کیا ہوا گھر آنگن نہیں، جس پر گھر ہونے کا گمان کم اور فردوس خیال ہونے کا شائبہ زیادہ گزرتا ہے۔۔ حمیدہ شاہین کا گھر آنگن تو وہی گھر آنگن ہے جس کا دلان ہمارے دالانوں سے جڑا ہے۔ اور جس کا کچن، لونگ روم اور خواب گاہیں، اُسی رنج، اُداسی اور مسرت سے چھلکتی ہیں، جس کی چھاؤں اور دھوپ اِسی طرح ہمارے یہاں بھی پَر پھیلائے نڈھال پڑی رہتی ہے۔ ان نظموں کا سرچشمہ ہمارے بیرون میں یا ہمارے اردگرد نہیں، ہمارے گھروں اور ہمارے بطون میں ہے۔۔ یہ وہ نظمیں ہیں جن کی بنیاد ہماری ذات، ہمارے وجود پر ہے؛ ہماری معاشرت پر ہے۔

حضرت علیؓ کا ارشاد ہے ''جو تو ہے میں ہوں'' ۔۔ شاید یہ بات ایسے ہی کسی اشتراکی حوالے سے کہی گئی ہے۔ جب رنج اور مسرت کے عالم میں دیواریں اور وجود نفی ہو جاتے ہوں اور دیکھنے والے کو دِکھائی دینے والے میں اپنی ہی تصویر دکھائی دیتی ہو۔

حمیدہ شاہین کی ایک مختصر نظم ''اِک بے دھیانی'' کی تعریف ڈاکٹر سیتہ پال آنند دیباچے میں پہلے ہی کر چکے۔ مجھے اُن کی رائے سے اتفاق ہے۔ اس لیے اُن کی رائے کو دہرائے

بغیر میں یہ ضرور کہوں گا کہ اِس نظم کا ایک ایک لفظ جاوداں استعارہ ہے اور نسائی حسیت کا ایسا دل کش مظہر کہ بلند آہنگ اور تیز قدم نہ ہونے کے باوجود اِس کی چوٹ ہمارے دِلوں پر پڑتی ہے۔ ذرا دیکھیے تو:

مَیں ٹھنڈے توے کی روٹی ہوں
مجھے بے دھیانی میں ڈالا گیا
مجھے بے دردی سے پلٹا گیا
مرے کتنے ٹکڑے اُکھڑ گئے
مَیں ٹھیک سے سینکی جا نہ سکی
مَیں کسی چنگیر میں آ نہ سکی
میرا لپسنا، گُندھنا اور جلنا
بے کار گیا، مَیں ہار گئی
اِک بے دھیانی مجھے مار گئی [۳]

جناب شمیم حنفی نے بالکل ٹھیک کہا ہے کہ حمیدہ شاہین کی نظموں میں جذبے، خیال، بیان اور اُسلوب میں کہیں بھی اکہرے پن کا احساس نہیں ہوتا مگر مَیں اُن کی اس رائے سے اتفاق نہیں کرتا کہ ''اُن کے شاعرانہ وجود میں صلاحیتوں کی سرگوشی مجھے صاف سنائی دیتی ہے۔ میں اُس لمحے کا منتظر ہوں، جب یہ سرگوشی ایک گونج میں بدل جائے!''۔ دراصل اِس طرح کی رائے دینا اور شفقت اور مُروت کا یہ انداز اپنانا ہمارے ناقدوں کی نفسیات کا حِصّہ ہے۔ ایک (اُن کے نزدیک) نئی شاعرہ کی تخلیقی رفعت کا اعتراف کوئی کھل کر کیوں کرے؟ رائے میں کہیں نہ کہیں مروت اور شفقت کا پہلو تو موجود رہنا چاہیے۔ مجھے اجازت دیجئے کہ میں حمیدہ شاہین کی تخلیقی رفعت کا اعتراف کھل کر کروں۔ ظاہر ہے جستجو کا لمحہ کبھی مکمل نہیں ہوتا اور حمیدہ شاہین کی جستجو کا سفر ابھی جاری ہے مگر *زندہ ہوں* کے پڑاؤ پر اُنھوں نے جس تخلیقی صلاحیت کا ثبوت دیا ہے، اس کی تعریف کرنے میں ہرج ہی کیا ہے؟

مَیں نے پہلے بھی کہا ہے کہ *زندہ ہوں* ایک اُداس کتاب ہے۔ بے یقینی، غم، تشنج کے شکار اور مستقبل سے محروم اور بے نیاز معاشرے میں لکھی جانے والی کتابوں کو ایسا ہونا چاہیے مگر اُداسی

اور مایوسی کی یہ کیفیت صرف عورت تک ہی محدود نہیں ۔ آج کے مرد کے مقدر میں بھی ''زندہ ہونے'' سے بڑھ کر کچھ باقی نہیں رہا۔

بقول اُستاد دامن:

دُکھی ایس جہاں دے ویریاں توں ہوئے تسی وہی ہو، ہوئے اَسی وی آں
اج اکھاں دی لالی پئی دَسدی اے، روئے تسی وی ہو، روئے اَسی وی آں

حوالہ جات

۱۔ حمیدہ شاہین، زندہ ہوں (لاہور: علی پرنٹرز، ۲۰۱۰)، ۷۹۔

۲۔ شاہین، زندہ ہوں، ۸۰۔

۳۔ شاہین، زندہ ہوں، ۱۳۳۔

مآخذ

شاہین، حمیدہ۔ زندہ ہوں۔ لاہور: علی پرنٹرز، ۲۰۱۰۔

نجیبہ عارف *

تنقید اور تخلیق
کی کتھا— نوجوان ناول نگار کے نام خطوط

محمد عمر میمن، مترجم، نوجوان ناول نگار کے نام خطوط، ماریو برگس یوسا (Mario Vargas Llosa)
(کراچی: شہرزاد، ۲۰۱۰ء)، صفحات ۱۲۸۔

ماریو برگس یوسا (۱۹۳۶ء) ہسپانوی زبان کے ناول نگار، ڈراما نگار اور ادبی نقاد ہیں جنھیں ۲۰۱۰ء میں ادب کے نوبل انعام سے نوازا گیا ہے۔ ان کا تعلق پیرو سے ہے اور وہ ہسپانوی زبان کے اہم ترین مصنفین میں شمار ہوتے ہیں۔ ان کے معروف ناولوں میں *The Time of the Hero* (۱۹۶۳ء)، *The Green House* (۱۹۶۵ء)، *Conversation in the Cathedral* (۱۹۶۹ء)، *Captain Pantoja and the Special Service* (۱۹۷۳ء)، *Aunt Julia and the Script writers* (۱۹۷۷ء)، *The War of the End of the World* (۱۹۸۱ء)، *The Real Life of Alejandro Mayta* (۱۹۸۴ء)، *Death in the Andes* (۱۹۹۳ء)، *The Feast of the Goat* (۲۰۰۰ء)، *The Way to Paradise* (۲۰۰۳ء) اور *The Bad Girl* (۲۰۰۶ء) شامل ہیں۔ ان میں سے ایک دو ناولوں پر فلم بھی بن چکی ہے۔ ۲۰۱۰ء میں ان کا تازہ ترین ناول *El sueño del celta* (*The Dream of the Celt*) شائع ہوا ہے جس کا انگریزی ترجمہ ۲۰۱۲ء تک دستیاب ہوگا۔ وہ نو ڈراموں کے خالق بھی ہیں اور فکشن کے علاوہ کئی تنقیدی کتب، مقالات اور مضامین بھی تصنیف کر چکے ہیں۔ [۱]

---

* ڈاکٹر نجیبہ عارف، استاد، شعبہ اُردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد۔

۱۹۹۷ء میں ان کی ایک کتاب *Cartas a Un Joven Novelista* شائع ہوئی جس کا انگریزی ترجمہ *Letters to a Young Novelist* کے عنوان سے ایک امریکی مترجم نتاشا وائمر[۲] نے کیا۔ یہ کتاب ان کے تصنیفی و تالیفی تجربات کا نچوڑ اور تخلیقی و تنقیدی صلاحیتوں کا جوہر ہے۔ معروف اور نہایت مقبول مترجم اور ادیب محمد عمر میمن[۳]، نے اس کے اردو ترجمے کا آغاز کیا اور یہ ادبی مجلے *سمبل* (اسلام آباد) میں سلسلہ وار شائع ہوتا رہا۔ بعد ازاں ۲۰۱۰ء میں شہرزاد، کراچی سے کتابی صورت میں شائع ہوا ہے۔

نوجوان ناول نگار کے نام خطوط ایک تجربہ کار اور تخلیقی ادیب کے تنقیدی نظریات و تصورات کا نہایت عمدہ ادبی اظہار ہے جس میں یوسا نے ایک نوجوان سے مخاطب ہو کر، جو یوسا سے عمدہ فکشن تخلیق کرنے کے اصول و قوانین پوچھنا چاہتا تھا، اپنے بارہ مسلسل خطوط میں نہایت منطقی ترتیب سے فکشن کے بارے میں اپنے تنقیدی تصورات پیش کیے ہیں۔

بیسویں صدی کو تنقید کی صدی کہا جاتا ہے۔ اس صدی کے آغاز میں ہی نئے لسانی نظریات کے فروغ نے ادبی تنقید کو ایک نیا مقام اور فرض سونپ دیا تھا۔ سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی نے مغرب میں معروضیت کو ایسی اہمیت بخش دی کہ ادب سمیت ہر متن کے معروضی تجزیے کو ناگزیر سمجھا جانے لگا۔ انیسویں صدی تک ادب کی قدر و قیمت کا اندازہ قاری پر قائم ہونے والے تاثر سے لگایا جاتا تھا۔ بیسویں صدی نے اس اندازِ نقد کو تاثراتی قرار دے کر اسے یکسر رد کر دیا[۴] اور نہ صرف قاری بلکہ مصنف تک کو ادب سے بے دخل کر کے اس کے متن کو تن تنہا، آزادانہ اکائی قرار دے ڈالا۔ اب یہ کام نقاد کا تھا کہ وہ ادبی متن کو آپریشن ٹیبل پر لٹا کر اس کی چیر پھاڑ کرے اور اس کے اعضائے رئیسہ و غیر رئیسہ کے افعال و کردار کا خورد بینی جائزہ لے۔ پھر ادب کے پرستاروں کو یہ بتائے کہ اس متن کے کس جز نے کتنی ادبیت پیدا کی ہے؟ یہ بہت دلچسپ عمل تھا اور اس کے نتائج اس سے بھی زیادہ دلچسپ ثابت ہوئے۔ ادبی تنقید کے مختلف متخصص یا سپیشلسٹ وجود میں آئے جو مختلف دبستانوں یا فکری تحریکوں کے تحت ادب کا جائزہ لینے لگے۔ ان میں وجودیت، مارکسیت، تحلیلِ نفسی اور ساختیات کے مکاتبِ فکر زیادہ نمایاں ہوئے اور ادب کو ان میں سے کسی ایک نقطۂ نظر سے پرکھنے کا چلن عام ہوا۔ اس کا پہلا نتیجہ تو یہ نکلا کہ نقاد نے ادیب سے زیادہ اہمیت حاصل کر لی اور دوسرا نتیجہ یہ ہوا کہ ریاضی کی طرح ادبی تنقید کے بھی فارمولے مقرر ہو گئے اور ادب کو پرکھنے کے لیے کسی ایک فارمولے کا اطلاق ضروری سمجھا جانے لگا۔ چنانچہ انتہا

پسندانہ رویے غالب آتے گئے اور یہ اصرار ہونے لگا کہ ادبی تحریر کو، جسے ادب کی بجائے متن کہا جانے لگا ہے، کسی ایک فارمولے کے تحت ہی پرکھا جا سکتا ہے۔ یوں ادب، جو اپنی جگہ ایک نامیاتی اکائی ہے، محض چند اجزا کا مجموعہ بن کر رہ گیا۔

یوسا نے اپنی کتاب میں اس اندازِ نقد کو نہایت شگفتہ انداز میں جھٹلایا ہے۔ وہ خود ایک تخلیق کار ہیں اور انھوں نے فکشن کی تنقید کے لیے اصول و ضوابط کا منبع خود فکشن ہی کو ٹھہرایا ہے۔

یوسا نے لکھنے لکھانے اور خاص طور پر فکشن کی تخلیق کو ادیب کی فطرت کے جبر کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اسے محض ایک اختیاری مشغلہ یا تفریحی شغل قرار دینا درست نہیں۔ ادبی سرگرمی ایک شدید ادبی میلان کا نتیجہ ہوتی ہے جسے مناسب ماحول پروان تو چڑھا سکتا ہے لیکن پیدا نہیں کر سکتا۔ اگرچہ یوسا نے اس معاملے میں خاصی احتیاط سے کام لیا ہے اور تخلیقی صلاحیت کو جلا بخشنے میں آزادانہ شعوری انتخاب کے اہم کردار کا بھی اعتراف کیا ہے لیکن بنیادی طور پر وہ اسی خیال کے حامی ہیں کہ کوئی شخص پیدائشی طور پر ادیب بننے کی صلاحیت رکھتا ہے یا نہیں رکھتا۔ اس صلاحیت کا حامل کوئی شخص جب اپنی فطرت کے اس تقاضے پر کان دھرنے کا فیصلہ کرتا ہے تو گویا وہ خود کو تخلیق کے ایک خوفناک وائرس کے رحم و کرم پر ڈال دیتا ہے۔ تخلیق کا یہ وائرس اس کے وجود میں داخل ہو کر اس کے ارادے پر تسلط حاصل کر لیتا ہے اور وہ اس سے نجات حاصل کر ہی نہیں سکتا۔ اگر کسی ادیب پر بے اختیاری کا ایسا نزول نہیں ہوتا تو وہ مشہور ادیب تو بن سکتا ہے، عظیم ادیب نہیں بن سکتا۔ تخلیق کا لمحہ، خود تخلیق کار کو بے دست و پا کر کے، اس کے شعور و ارادے کو یوں اپنی گرفت میں لے لیتا ہے بلکہ دبوچ لیتا ہے کہ تخلیق کار بے چارہ محض اس کا غلام ہو کر رہ جائے۔ اسی پر بس نہیں، بل کہ وہ تو اس سے بھی آگے بڑھ کر یہ بھی کہتے ہیں کہ فکشن کی تخلیق دراصل موجود سے غیر مطمئن ہونے اور ناموجود کو وجود میں لانے کی شدید ترین خواہش کا نتیجہ ہے اور اسی محرک کی بنا پر فکشن کی روح، یعنی اس میں حقیقت اور تخیل کے باہم آمیز ہو جانے کے بنیادی عنصر کی نمود ہوتی ہے۔

فکشن نگار فطری طور پر اپنے سماج کا باغی ہوتا ہے۔ اسی لیے وہ زندگی کے ٹھوس حقائق کی بجائے فکشن کے موہوم اور تخیلاتی ابعاد کی تلاش میں بھٹکنے کو اپنی زندگی کی سب سے بڑی مسرت خیال کرتا ہے۔ یوں فکشن کے حقیقت کی دنیا سے ماورا ہونے کو یوسا نے فکشن کے نسخے کا کلیدی

جز وقرار دے ڈالا ہے۔ تو کیا یہ مان لیا جائے کہ یوسا حقیقت نگاری کے رجحان کو فکشن سے متضاد خیال کرتے ہیں؟ میرا خیال ہے ایسا نہیں ہے۔ انھوں نے فکشن کی ماہیت پر جو بحث کی ہے وہ بڑی دلآویز اور خیال انگیز ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ فکشن بظاہر حقیقت کا چربہ ہونے کے باوجود کہیں نہ کہیں کوئی ایسی موہوم فضا بھی تعمیر کر دیتا ہے جو حقیقت کی سرحد سے آگے کہیں موجود ہوتی ہے۔ فکشن کسی نا زائیدہ دنیا کے تصور تک رسائی پالیتا ہے، یہ کسی ایسی پرچھائیں کا تعاقب کرتا ہے جو وجود نہیں رکھتی مگر اپنا احساس ضرور قائم کر جاتی ہے۔ حقیقت کو ہو بہو بیان کر دینا فکشن نہیں بل کہ اپنے تخیل، اپنے خواب کی آمیزش سے اس کے رنگ کو کہیں شوخ اور گہرا اور کہیں دھیما اور ہلکا کر دینے کا نام ہے۔ رنگوں کی یہی دھوپ چھاؤں؛ جو اصل زندگی کی قوسِ قزح سے مختلف ہوتی ہے، فکشن کی حقیقی روح ہے۔ اس نامعلوم، ناموجود منطقے کی دریافت، موجود و معلوم سے غیر مطمئن، ناخوش و بیزار اور بغاوت پر آمادہ روح ہی کر پاتی ہے۔ یوں ادب کا سماج سے ایک معکوس تعلق قائم ہو جاتا ہے۔ ادب سماج کا اظہار بھی کرتا ہے اور اس کی شکست و ریخت کی پوشیدہ خواہش کا ترجمان بھی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک نئے سماج کی تعمیر کا خواب بھی اس کی سرشت میں داخل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادبی سرگرمی کو بالکل بے ضرر قرار نہیں دیا جا سکتا۔ یہ اپنے قاری کے ذہن و فکر کو گہرائی میں جا کر ضرب لگاتی اور نرم کر دیتی ہے اور اسے کسی خاص سمت میں مڑ جانے پر آمادہ کرتی ہے۔ اسی لیے اہلِ اقتدار نے ہر دور میں ادب کو اپنے لیے خطرہ سمجھا ہے۔

ادب میں اثر آفرینی کی یہ روح کیسے پیدا ہوتی ہے؟ یوسا نے اس کلیدی سوال کا بڑی تفصیل اور توجہ سے جواب دیا ہے۔ پہلے تو اس نے موضوع اور اسلوب کے پیچیدہ رشتے پر بحث کی ہے۔ جدید نقادوں نے جب سے موضوع کو ادب پارے کے لیے غیر اہم اور اسلوب کو اس کی اصل پہچان اور شناخت قرار دیا ہے تب سے فنی مباحث کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہو گئی ہے اور فن پارے کی روح کو اس کے الفاظ اور پیرایۂ بیان میں تلاش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یوسا نے اس معاملے میں بڑی متوازن رائے کا اظہار کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ موضوع اپنے اسلوب میں گتھا ہوا ہوتا ہے اور ان دونوں کو جدا کرنا امر محال ہے۔ کوئی اسلوب ایسا نہیں، جو ایک مظروف کی مانند اپنے موضوع کو سمیٹ یا سنبھال سکتا ہو۔ موضوع یا خیال اپنے اسلوب کو خود پیدا کرتا اور اس کے اندر ہی اپنے آپ کو ظاہر کرتا ہے۔ چنانچہ جب کوئی خاص فنی ہیئت کسی ادب پارے کی

پہچان بنتی ہے تو دراصل وہ ہیئت اسی موضوع کے ساتھ خاص ہوتی ہے۔ کسی اور موضوع کے لیے وہ ہیئت شاید اتنی مفید ثابت نہ ہوتی۔ اس سے انھوں نے یہ اصول اخذ کیا ہے کہ ہر فن پارہ اپنی تنقید و تحسین کے اصول اور اپنی شعریات خود وضع کرتا ہے۔ گھڑے گھڑائے اصولوں کا میکانکی طریقے سے اطلاق کر کے ادب کی روح سے ہم کلام ہونا ممکن نہیں ہے۔ معاصر عہد کے غالباً سب سے ذہین اور طباع نقاد شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی تقریباً اسی خیال کا اظہار کیا ہے:

> جدید نقاد کا کہنا ہے کہ موضوع ہیئت سے الگ نہیں ہے، معنی لفظ سے الگ نہیں ہیں۔ لفظ کو چھوڑ دینا اور مجرد نفسِ موضوع سے بحث کرنا، اس مفروضے میں یقین رکھنا ہے کہ جوہر عرض سے الگ بھی کوئی چیز ہوتی ہے اور مرا ہوا بدن اس لیے مردہ ہے کہ روح اس میں سے نکل گئی ہے۔ حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ نہ مادہ اتنا مرئی ہے جتنا کہ فرض کیا جاتا ہے اور نہ روح (یا جو بھی نام دے لیں) اتنی غیر مرئی ہے جتنی لوگ سمجھتے ہیں۔ جو جوہر ہے وہی عرض ہے، اسی طرح جو لفظ ہے وہی شعر ہے۔ ۵

فاروقی کے اس بیان، خصوصاً آخری جملے سے شاید کوئی سادہ لوح یہ سمجھ بیٹھے کہ انھوں نے لفظ کو مفہوم پر اولیت دی ہے اور شعر کو محض لفظ قرار دیا ہے۔ حالاں کہ فاروقی کا اصل مطلب یہی ہے کہ شعریت جس میں لفظ اور مفہوم دونوں شامل ہیں اپنا وجود لفظ کے ذریعے ہی ظاہر کر سکتی ہے لہٰذا اسے لفظ سے الگ کر کے تلاش نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح فکشن کی روح اس کے موضوع اور اسلوب کی یک جانی سے ہی پیدا ہو سکتی ہے۔ نہ محض موضوع کسی ادب پارے کو عظیم بنا سکتا ہے اور نہ محض اسلوب اس میں جان ڈال سکتا ہے۔

فکشن کی اثر انگیزی کا ایک راز یہ ہے کہ اس کا عمل آزاد اور خود مختار نظر آئے۔ ظاہر ہے کہ فکشن اصلاً خود مختار بیانیہ نہیں ہوتا، اگرچہ کبھی کبھی تخلیق کار یہ محسوس ضرور کرتا ہے کہ تخلیق کے کسی لمحے میں اس کے کردار ایک فعال وجود بن جاتے ہیں اور اس کے پہلے سے سوچے ہوئے منصوبے خاک میں ملانے پر تل جاتے ہیں۔ (اس کی ایک بھرپور مثال مشہور فلسفیانہ ناول، *Sophie's World* کی تکنیک میں ملتی ہے۔ ۶) مگر بالعموم تخلیق کار انھیں سوچتا، تراشتا اور کہانی کے واقعات میں متحرک کرتا ہے۔ یوسا کے خیال میں ادیب کی کامیابی یہ ہے کہ وہ اس بندھے بندھائے، مجبورِ محض پر خود مختاری کی ایسی کامیاب تہمت لگائے کہ کسی کو ادیب کے ہاتھ میں پکڑی وہ ڈوریاں نظر نہ آئیں جن سے وہ اپنے کرداروں کو متعینہ ڈگر پر چلاتا اور پلاٹ کے خاکے

میں رنگ بھرتا ہے۔ اس دھوکہ دہی کے نتیجے میں وہ قاری کو اپنے ناول میں پیش کردہ زندگی جی لینے پر اکساتا ہے۔ جتنا زیادہ قاری اس زندگی کی حقیقت میں داخل ہوکر اسے اپناتا چلا جاتا ہے، اتنا ہی فکشن نگار کامیاب سمجھا جاتا ہے۔ یہ احساس پیدا کرنے کے لیے حقیقت کا اظہار ضروری نہیں بلکہ حقیقت کا التباس پیدا کرنا ضروری ہے؛ یعنی قاری کو اس کے گردوپیش کی ٹھوس اور حقیقی دنیا کی گرفت سے آزاد کرا کے، تخیل کے منطقے میں ایک نئی دنیا میں جا بسنے کی ترغیب دینا، جو اس کی مانوس اور جانی پہچانی دنیا سے ملتی جلتی بھی ہو اور کہیں کہیں اچانک اس میں نئے نئے ابعاد بھی کھلتے ہوں۔ یوسا نے فکشن کے اس پراسرار عمل کو؛ جو اسلوب اور کہانی کی ترتیب کے ایک دوسرے میں تانے بانے کی طرح پیوست ہونے سے، تقویت اور گہرائی اور دبازت حاصل کرتا ہے، بڑی اہمیت دی ہے۔ پلاٹ یا کہانی میں واقعات یا بیانیے کی ترتیب اس کے الفاظ ہی سے سرانجام دی جاتی ہے اور اسے ایک تخلیق شدہ فکشن میں الفاظ یا اسلوب سے جدا کر کے محسوس کرنا تو شاید ممکن ہو، لیکن اصول کے طور ان دونوں کو الگ الگ کر دیکھنا ناممکن سی بات ہے۔ ہر قاری اپنا اسلوب خود تلاش کرتا ہے اور کسی دوسرے کے اسلوب کی نقل سے کبھی بھی عظیم ادب تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن کم از کم اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اچھے اسلوب میں داخلی ربط ہوتا ہے اور وہ اپنے موضوع کے اظہار کے لیے اس قدر ناگزیر محسوس ہوتا ہے کہ اگر اسلوب کو بدل دیا جائے تو موضوع ہی خبط ہو جائے۔

فکشن کی ماہیت اور اسلوب و ترتیب کے باہم مربوط ہونے کی بحث کے بعد یوسا نے فکشن کے ان بنیادی اجزا کا ذکر کیا ہے جو اس کے فنی پیکر کا جزو لازم ہیں۔ ان میں راوی، مکان، زمان، فکری انتقالات اور رمزیہ اظہار وغیرہ کا ذکر کیا گیا ہے۔ ان تمام مباحث کے دوران انھوں نے کہیں بھی نئے لکھنے والوں کو یہ نصیحت نہیں کی کہ فلاں تکنیک اور انداز اختیار کیا جائے تو فکشن کی تخلیق میں زیادہ کامیابی مل سکتی ہے اور فلاں تکنیک کے استعمال سے اس کے برعکس کی توقع ہے۔ البتہ انھوں نے عظیم فکشن نگاروں کے حوالے اور مثالیں دے کر یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ تکنیک کی کئی صورتیں ہوسکتی ہیں اور ہر لکھنے والا اپنے مزاج، افتادِ طبع اور موضوع کی ضروریات کے مطابق ان کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ انتخاب اگرچہ شعوری ہوتا ہے لیکن اعلیٰ فکشن میں بالکل غیر شعوری اور خودکار محسوس ہوتا ہے۔ مثلاً راوی، جس کے ہاتھ میں ایک طرح سے کہانی کی

لگام ہوتی ہے اور جسے کبھی بھی مصنف یا اس کا ترجمان نہیں سمجھنا چاہیے، کبھی اسی زمان و مکان میں موجود کردار ہوتا ہے جو بیانیے کے زمان و مکان ہیں، کبھی ایک نامعلوم زمان و مکان سے مخاطب ہونے والا اور قدرے خدائی صفات کا مالک ایک ہمہ دان متکلم ہوتا ہے، جو غائب بھی ہوسکتا ہے اور حاضر بھی، مرئی بھی اور غیر مرئی بھی۔ کبھی کہانی کے کردار خود ہی راوی بن جاتے ہیں مگر بیچ بیچ میں کہیں کہیں ایک مفسر ان کے بیانات پر روشنی ڈالتا یا ان کی وضاحت کرتا چلا جاتا ہے۔ غرض فکشن میں راوی کا کردار بہت متنوع حیثیات کا حامل ہے اور بعض اوقات ایک ہی ادب پارے میں ایک سے زیادہ حیثیات میں سامنے آتا ہے۔ یعنی اکثر و بیشتر ایک ہی ناول میں کئی راوی ہوتے ہیں۔ راوی کا انتخاب مصنف کے فنی شعور اور مطلوبہ کیفیات یا تاثر پیدا کرنے کی ضرورت پر منحصر ہے۔ یہی حال اس کے ماحول یا مکان کا ہے۔ یعنی راوی اور فکشنی کردار یا تو ایک ہی ماحول میں موجود ہیں اور یا ایک دوسرے سے مختلف؛ بازیافت اور خواب و تخیل کی آمیزش کے نتیجے میں ایک سے دوسرے مکان یا مقام تک منتقل ہوتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ (اردو میں ممتاز شیریں کے ہاں بھی تکنیک کے تنوع سے متعلق چند مباحث ملتے ہیں۔ ۷)

اسی طرح زمانی حد بندیاں بھی فکشنی دنیا میں مختلف جہات اختیار کر لیتی ہیں۔ یوسا نے وقت کے تصور کے بارے میں عظیم لکھنے والوں کے خیالات کا حوالہ دینے کے بعد اس کی کم از کم دو اقسام پر سب کے متفق ہونے کا امکان ظاہر کیا ہے: سلسلے وار وقت؛ جسے کرونولاجیکل بھی کہا جاتا ہے اور جس میں قاری یا مصنف خود موجود ہوتے ہیں اور نفسیاتی وقت، جس کا ہم شعور رکھتے ہیں اور اس کی عملی صورت کو محسوس کرتے ہیں، یعنی مسرت کے لمحات کی تیز رفتاری اور المناک وقت کی سست روی وغیرہ۔ یوسا نے نہایت وثوق سے کہا ہے کہ فکشن کی بنیاد سلسلہ وار وقت پر نہیں، بل کہ نفسیاتی وقت پر ہوتی ہے۔ سلسلہ وار وقت معروضی ہوتا ہے، یعنی اس کا تعلق شمس و قمر کی گردش سے ہے اور انسان کی کیفیات سے اس کا کوئی تعلق نہیں، جب کہ نفسیاتی وقت سراسر موضوعی ہوتا ہے۔ یوسا کے خیال میں ایک اچھے فکشن نگار کی خوبی یہ ہے کہ وہ موضوعی وقت کو معروضی بنا کر پیش کرتا ہے۔ اس کوشش میں اس کا زمان سلسلہ وار یا منطقی حرکت نہیں کرتا بلکہ جست بھرتا، زقندیں لگاتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ وہ ماضی، حال اور مستقبل کا بیک وقت تجربہ کرسکتا ہے یا ماضی سے مستقبل اور مستقبل سے حال میں وارد ہوسکتا ہے۔ ایسے زمانی تغیرات کی اس نے کئی مثالیں دی ہیں۔ اسی

طرح ایک ہی ناول میں دو طرح کے لمحات نمودار ہوتے ہیں: ایک تو روشن اور جاندار، جن کا تجربہ قاری نہایت شدت اور گہرائی سے کرتا ہے اور دوسرے اس روشن وقت سے قدرے فاصلے پر، نیم تاریک اور مدھم لمحے، جن کا بظاہر ناول کے کرداروں سے براہ راست کوئی تعلق نہیں ہوتا اور بعض اوقات پڑھنے والوں کو یوں ہی بے کار اور فالتو معلوم ہوتے ہیں لیکن درحقیقت اس ماحول کی تعمیر کرتے ہیں جن میں کردار سانس لیتے ہیں۔ اس سماجی یا معاشرتی وقت کو شاعری میں تو نظرانداز کیا جا سکتا ہے لیکن ناول میں نہیں اور یوسا کے الفاظ میں اسی کی مدد سے فکشن اپنے تاریخی ہونے کا ڈھونگ رچاتا ہے۔ یہ زمانی و مکانی انتقالات ہی کہانی کی ہیئت بنتے ہیں۔

اس کے بعد یوسا نے فکشن کی اس خاص صفت کا ذکر کیا ہے جو اسے شاعری کے قریب لے جاتی ہے؛ یعنی بیک وقت حقیقت کی کئی سطحوں کا انکشاف۔ ایک سادہ بیانیے کی مدد سے وہ زندگی کے ٹھوس حقائق کو بیان کرتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ بین السطور، کبھی محض رموزِ اوقاف کے استعمال سے، کبھی ابہام یا التباس پیدا کرکے، وہ کسی اور پوشیدہ، زیرسطح حقیقت کی طرف مبہم سا اشارہ کر دیتا ہے، جس سے اس کا بیانیہ ایک بالکل نئی معنویت کا حامل ہو جاتا ہے۔ حقیقت کی یہی سطحیں فکشن کو معنویت اور گہرائی بخشتی ہیں۔ اس صفت کی وضاحت انھوں نے گوئٹے مالا کے معروف افسانہ نگار اُوگستو مونیترو سو Augusto Monterroso (۱۹۲۱ء-۲۰۰۳ء) کی ایک کہانی کی مدد سے کی ہے جو شاید دنیا کی مختصر ترین کہانی ہے اور بہترین کہانیوں میں سے ایک ہے۔ کہانی کا عنوان ''دی ڈائنا سور'' ہے اور یہ صرف ایک جملے پر مشتمل ہے:

> جب وہ بیدار ہوا، ڈائنا سور ہنوز وہاں موجود تھا۔

اس کہانی کے زمان و مکان اور حقیقت اور فینٹسی کی سطحوں کی نشان دہی کے لیے انھوں نے کئی صفحات صرف کیے ہیں جو اپنی جگہ افسانوی ادب کی تنقید کا ایک عمدہ نمونہ پیش کرتے ہیں۔

زمانی، مکانی اور سطحِ حقیقت کے انتقالات یا تغیرات کے ذریعے کہانی در کہانی کی تکنیک کو کامیاب بنایا جا سکتا ہے، جس کے لیے انھوں نے (زیرنظر کتاب میں مترجم نے) چینی ڈبوں کی اصطلاح استعمال کی ہے جو ایک دوسرے کے اندر سمائے ہوئے ہوتے ہیں۔ اسی طرح ایک کہانی کے اندر مختلف کہانیوں کا بیان، دراصل آپس میں گتھا ہوا اور ایک دوسرے سے منسلک و پیوست ہوتا ہے۔ کہانی در کہانی کی تکنیک میں زندگی کے مختلف مظاہر کو محض ایک دوسرے کے متقابل رکھنے

سے ایک واحد تاثر پیدا نہیں کیا جا سکتا، یہ تاثر صرف اسی وقت پیدا ہوتا ہے جب مختلف کہانیاں، حقیقت کی کسی نہ کسی سطح پر ایک دوسرے سے اخذ ہوتی ہوئی یا ایک زنجیر کی صورت منسلک ہوتی محسوس ہوں۔ بلکہ بعض اوقات تو ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو رہی ہوں اور ایک کو دوسرے سے جدا کر کے شناخت کرنا مشکل معلوم ہوتا ہو۔ اہم تر بات یہ ہے کہ اس تکنیک کی مدد سے کہانی میں اسرار یا حقیقت کی کوئی سطح روشن کرنے کا کام لیا جائے۔

اس اسرار یا مخفی حقیقت کو بھی یوسا نے فکشن کی عمدگی کا ایک لازمہ قرار دیا ہے۔ فکشن حقیقت کی کچھ سطحیں پیش کرتا ہے اور کچھ پوشیدہ چھوڑ دیتا ہے، جن کی دریافت قاری خود اپنے تخیل یا فہم و بصیرت کی مدد سے کر سکتا ہے۔ (غالباً یہی وجہ ہے کہ ادب کے حساس یا تربیت یافتہ قاری کی رسائی اس کی بلند اور نازک ترین پرتوں تک ہو جاتی ہے جب کہ عام غیر تربیت یافتہ قاری محض پوست پر گزارا کرتا ہے۔) ناول نگار محض الفاظ سے کام نہیں لیتا بلکہ خاموشیوں کو بھی بامعنی بناتا ہے۔ بعض اوقات ضروری معلومات کو ادھورا چھوڑ کر ایک خاص نتیجے کی طرف رہنمائی بھی کی جاتی ہے مگر کوئی واضح موقف بھی سامنے نہیں آتا۔ قاری خود کو اس سمت میں سفر کرتا ہوا محسوس کرتا ہے جس سمت میں مصنف اسے غیر محسوس طریقے سے دھکیل رہا ہے لیکن اس سمت نہ جانے کا امکان بھی اتنا ہی بین اور صاف ہے۔ آخر اسی سمت میں کیوں چلا جائے، امکانات کی ایک دنیا سامنے کھلی ہے، مگر پھر بھی قاری مجبور ہو جاتا ہے کہ اسی امکان کو چن لے، جو مصنف در پردہ، سازشی طریقے سے تجویز کر رہا ہے۔ یہ معاملہ تو بالکل انسانی تقدیر کے جبر سے مشابہ ہے۔ یعنی اختیارات کی دنیا کتنی وسیع ہے، پھر بھی ہم وہ کرتے ہیں جو مقدر میں لکھا ہوتا ہے۔ مقدر جو ہمیشہ آنکھ سے اوجھل رہتا ہے اور تجربہ بننے کے بعد ہی انسان پر ظاہر ہوتا ہے۔

کوئی بھی ناول، خواہ اس کا کینوس کتنا ہی وسیع کیوں نہ ہو، مکمل کہانی بیان نہیں کرتا۔ وہ کہانی کا محض جزو بیان کرتا ہے۔ یہ اس کی مجبوری ہے کہ وہ اصل قصے سے جزوی معلومات اخذ کرے اور باقی کی معلومات کو حذف کر دے۔ ان مختصر، جزوی اور محدود معلومات کے ذریعے وہ ایک نہایت وسیع و عریض اور پھیلی ہوئی زندگی کو ظاہر کرتا ہے، اس کے لیے اسے معلومات کو چھیلنا، تراشنا اور کاٹنا پیٹنا پڑتا ہے اور یہی اس کی اصل فنکاری ہے۔ اس کانٹ چھانٹ کا اصل آلۂ کار وہ مخفی حقیقت ہوتی ہے، جس کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے مگر بیان کرنا نہیں۔ اس کانٹ چھانٹ

کے دوران وہ ،مختلف زمان و مکان میں ہونے والی وارداتوں کے درمیان ایک باہمی ربط بھی قائم رکھتا ہے جسے اس نے کمیونی کیٹنگ ویسلز(communicating vessels) کا نام دیا ہے۔

کمیونی کیٹنگ ویسلز ایک عام سائنسی تجربہ ہے جس سے سائنس کے کم وبیش سبھی طالب علم، اسکول کی زندگی میں ہی واقف ہو جاتے ہیں۔ اس تجربے کے دوران مختلف جسامت کے برتنوں میں کوئی سیّال مادہ ڈال دیا جاتا ہے اور وہ سیّال مادہ ان برتنوں کی جسامت یا وضع سے قطع نظر برابر سطح پر آکر رک جاتا ہے۔ اگر کسی ایک برتن میں سیال کی مقدار بڑھا دی جائے تو تمام برتنوں میں اس کی سطح بلند ہو جاتی ہے۔ یوسا نے اس تجربے کو فکشن کی دبازت اور کثیر الجہتی کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔چینی ڈبوں جیسی ایک دوسرے کے اندر سموئی ہوئی کہانیاں اگر مختلف ہونے کے باوجود کہانی کے مرکزی دھارے سے مربوط ہوں تو اس میں گہرائی پیدا کرتی ہیں۔

یہ سارے نکتے بیان کرنے کے بعد یوسا اس مکتوب نگاری کے سلسلے کو جس بات پر ختم کرتے ہیں وہ گویا اس سارے تنقیدی وتجزیاتی عمل کی جان ہے۔ ادب پارہ ایک ایسی کلیت کا نام ہے جس میں کہیں کوئی جوڑ نہیں۔ جیسے دائرے میں کہیں ابتدا و انتہا نہیں ہوتے۔ اس مکمل کلیت کو سمجھنے اور محسوس کرنے کی بجائے اس کے اجزا تلاش کرنا کارِلا حاصل ہے۔ اگرچہ اس سے یہ مفہوم لینا درست نہ ہوگا کہ تنقید ایک بے سود عمل ہے۔بعض اوقات ایک تنقیدی مضمون اپنے طور پر ایک تخلیقی کام ہوتا ہے اور کسی عظیم ناول یا نظم سے کسی طرح بھی کم نہیں ہوتا۔لیکن اپنی مکمل ترین صورت میں بھی تنقید کسی طور اعلیٰ ادب کی مکمل تشریح کے قابل نہیں ہوتی۔ اس لیے کہ تنقید تعقل اور ذہانت کا ثمر ہوتی ہے اور اعلیٰ ادب میں کوئی نہ کوئی ایسا عنصر یا بعد ضرور شامل ہوتا ہے جو عقلی، تنقیدی تجزیے کی رسائی سے باہر رہتا ہے۔ اسی لیے کوئی بھی کسی کو تخلیق کرنا سکھا نہیں سکتا۔ اور اس کتاب کے آخری دو جملے جو اس کا حاصل ہیں، ملاحظہ کیجیے: ''میرے عزیز دوست، میں جو کہنے کی کوشش کر رہا ہوں وہ یہ ہے کہ تم نے ہر وہ چیز جو میرے خطوں میں ناول کی وضع کے بارے میں پڑھی ہے، اسے بھول جاؤ، بس کمر باندھ کر بیٹھ جاؤ اور لکھنا شروع کر دو۔''

تنقید اور تخلیق کے پیچیدہ رشتے پر یوسا کا یہ تبصرہ نہایت برمحل ہے۔حقیقت بھی یہی ہے کہ عام طور پر تنقید تخلیق کے ہشت، چہاردہ یا ہزار پہلو نگینے کو پہلے سے گھڑے گھڑائے چوکور، مستطیل یا تکونے سانچوں میں ڈال ڈال کر ناپنے کی کوشش کرتی رہتی ہے جب کہ ہر بڑی تخلیق اپنی تحسین و تفہیم کا معیار خود متعین کرتی ہے۔تنقید کا منصب یہ نہیں کہ پہلے اصول وقوانین بنائے اور پھر ان کا اطلاق ادب پاروں پر کر کے انھیں کامیاب یا ناکام قرار دے۔تنقید کا حقیقی کردار تبھی ادا ہوسکتا ہے جب وہ اعلیٰ ادب پاروں کے اندر سے ان کی تفہیم وتوضیح اور تشریح کے اصول وضع کر کے دکھائے۔بعض ثقہ افراد اسے تشریحی تنقید قرار دے کر مدتوں پہلے رد کر چکے ہیں مگر یوسا کی یہ کتاب اس ''تشریحی تنقید'' (اگر اسے یہی نام دینے پر اصرار کیا جائے) کا عمدہ شاہکار ہے۔ انھوں نے ادب پاروں کی تفہیم وتوضیح کے لیے ان کے اجزائے ترکیبی کو ان کی کلیت میں رکھ کر دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی ہے۔لیکن ساتھ ساتھ یہ بھی بتاتے رہے ہیں کہ ضروری نہیں کوئی دوسرا ادب پارہ انھی تکنیکوں کی پیروی کر کے عظیم بن سکے۔

اس کتاب کے مترجم، محمد عمر میمن ایک کہنہ مشق ترجمہ نگار اور نقاد ہی نہیں، ایک تخلیق کار بھی ہیں۔ ان کے تراجم کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ الفاظ کے شیڈز کو بہت گہرائی میں جا کر پرکھتے اور پھر استعمال میں لاتے ہیں۔ انھوں نے ایک ایک لفظ کے لیے مناسب ترین اردو متبادل ڈھونڈنے کی جو شدید ریاضت کی ہے وہ اس کتاب کے صفحات پر صاف ظاہر ہوتی ہے۔قریب ترین معانی تک پہنچنا اور اس کے ساتھ ساتھ زبان کے تہذیبی وثقافتی ماحول کو بھی برقرار رکھنا تنے ہوئے رسّے پر چلنے کے مترادف ہے۔ترجمہ نگاری ایک بے حد مشکل کام ہے۔محمد عمر میمن ایک مدت سے اس مشکل سے کھیل رہے ہیں۔ ان کی ترجمہ کاری دوطرفہ ہے یعنی وہ اردو ادب کو انگریزی میں اور دیگر زبانوں کے ادب کو اردو میں منتقل کرتے رہتے ہیں۔ اس مقصد کے لیے انھوں نے واضح اصول اپنا رکھے ہیں۔ مثلاً یہ کہ انگریزی میں طویل جملے کے ترجمے کے لیے اردو میں اسے توڑ کر دو تین جملوں میں تقسیم کر لینے کا آسان طریقہ رائج ہے۔محمد عمر میمن اس کے حق میں نہیں۔ یوسا کی طرح ان کا بھی یہی خیال ہے کہ مفہوم کو اسلوب سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ غیر زبان میں اسلوب کی تمام تر نزاکتیں تو منتقل نہیں ہوسکتیں مگر کم از کم جملے کی طوالت سے اس میں جو فکری تہ داری پیدا ہوسکتی ہے، اسے تو برقرار رکھنے کی کوشش کی جانی چاہیے۔ چنانچہ وہ طویل جملوں کی شکست وریخت کی بجائے، اردو میں ان کی طوالت قائم رکھتے ہیں جس سے بعض لوگوں کو ان کی زبان پیچیدہ اور نامانوس معلوم ہوتی ہے۔ مگر میمن صاحب کا موقف یہ ہے کہ زبان

میں نیا پن، جدت اور پیچیدہ مفاہیم کو ادا کرنے کی صلاحیت تبھی پیدا ہوسکتی ہے، جب یہ تقریری لحن سے نکل کر تحریری اسلوب اختیار کرے۔ ۸ اُردو اصلاً ایک بول چال کی زبان رہی ہے اور اس کا ابتدائی ادب بھی، خواہ وہ شاعری ہو، یا داستان گوئی، بول کر یا پڑھ کر سنانے کے لیے تخلیق کیا جاتا تھا۔ اس لیے اس میں طویل جملوں سے احتراز کیا جاتا تھا۔ اب یہ فکری اور اسلوبی دونوں حوالوں سے پختگی کے اس مقام تک پہنچ چکی ہے جہاں اسے زیادہ پیچیدہ، تہ دار اور کثیر الجہت مفاہیم کی ادائیگی کے لیے نہ صرف طویل جملوں کی مشق درکار ہے بل کہ رموزِ اوقاف کا استعمال بھی ضروری ہے۔ ان کا خیال ہے کہ دنیا بھر میں رموزِ اوقاف کو ادبی معنی آفرینی کے لیے کامیابی سے استعمال کیا جاتا ہے لیکن اردو ابھی اس معاملے میں بہت ابتدائی مرحلے پر ہے۔ ۹ اس اہم معاونت سے بھرپور فائدہ اٹھاتے ہوئے انھوں نے خود اپنی نثر میں رموزِ اوقاف کے ذریعے طویل جملوں کو مربوط اور بامعنی بنایا ہے۔ مجموعی طور پر وہ ایک انتہائی محتاط اور پختہ کار مترجم ہیں، اور ان کی اس صلاحیت کا اظہار اس کتاب کے ترجمے سے واضح طور پر ہوتا ہے۔ ان کا یہ ترجمہ نہ صرف اردو تنقید میں ایک نئی دعوت عمل کے مترادف ہے بلکہ اردو زبان کی ثروت مندی اور وسعت کی طرف ایک قدم بھی ہے۔

یوسا کی یہ مختصر سی کتاب ایسی تنقید کی زندہ اور روشن مثال ہے جو تخلیق کے درجے کو جا پہنچتی ہے۔ اس کے ہر باب پر ایک جامع تحقیقی مقالہ لکھنے کی گنجائش موجود ہے۔ محمد عمر میمن نے اسے اردو میں ترجمہ کر کے اردو تنقید کو ایک نیا اور وسیع میدان فراہم کر دیا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ یہ کتاب اردو تنقید میں کئی نئے مباحث کا محرک ثابت ہوگی۔ اس کا ایک ثبوت تو اسی بات سے مل جاتا ہے کہ اس کی اشاعت کے صرف چار پانچ ماہ بعد اردو فکشن کے ایک سنجیدہ قاری، نقاد اور تخلیق کار محمد حمید شاہد کی اس کتاب کے بارے میں مترجم سے تحریری مکالموں پر مشتمل کتاب ۱۰ شائع ہو چکی ہے۔

میرے خیال میں اس کتاب کو جامعات کے تنقیدی نصاب میں شامل کیا جانا چاہیے۔ آخر کب تک ہم لان جائنس (غالباً پہلی صدی عیسوی کا یونانی باشندہ)، سڈنی (۱۵۵۴ء۔ ۱۵۸۶ء)، کولرج (۱۷۷۲ء۔ ۱۸۳۴ء) اور آرنلڈ (۱۸۲۲ء۔ ۱۸۸۸ء) کے افکار رٹتے رہیں گے۔ ہمیں اپنی تنقیدی فکر کو مانگے کے نظریات و افکار سے نجات دلا کر اسے کشادگی اور فراخیٔ قلب

ونظر سے ہم کنار کرنے کی شدید ضرورت ہے۔

حوالہ جات

1. "The Nobel Prize in Literature 2010," accessed July 08, 2011, http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/bio-bibl.html اور "Mario Vargas Llosa (1936-)," accessed July 08, 2011, http://www.kirjasto.sci.fi/vargas.htm

2. Mario Vargas Llosa, *Letters to a Young Novelist*, trans. Natasha Wimmer (New York: Farrar, Straus & Giroux, 2002).

۳۔ پروفیسر ایمیریطس، یونیورسٹی آف وسکانسن میڈیسن، ریاست ہائے متحدہ، امریکہ۔

4. "Literary Criticism," accessed May 02, 2011, http://www.britannica.com/EBchecked/topic/343487/literary-criticism

۵۔ شمس الرحمٰن فاروقی، جدید تنقیدی افکار (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۴ء)، ۵۸۔

۶۔ جوسٹین گارڈر (Jostein Gaarder) ہوفی کی دنیا (*Sophie's World*)، ترجمہ، شاہد حمید (لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۵)۔

۷۔ ممتاز شیریں، معیار (لاہور: نیا ادارہ، ۱۹۶۳ء)۔

8. Abroo H. Khan, "An Interview with Dr. Muhammad Umar Memon," *Pakistaniaat: A Journal of Pakistan Studies* 1.2 (2009): 180-199.

نجیبہ عارف کا اس انٹرویو کا اردو ترجمہ یہاں پڑھا جا سکتا ہے:

http://sites.google.com/site/muhammadumarmemon/interviews

''محمد عمر میمن کے ساتھ ایک انٹرویو''۔

۹۔ عارف، ''انٹرویو''۔

۱۰۔ محمد حمید شاہد اور محمد عمر میمن، کہانی اور یوسا سے معاملہ (فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۱ء)۔

مآخذ

شاہد، محمد حمید، اور محمد عمر میمن۔ *کہانی اور یوسا سے معاملہ*۔ فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۱ء۔

شیریں، ممتاز۔ *معیار*۔ لاہور: نیا ادارہ، ۱۹۶۳ء۔

فاروقی، شمس الرحمن۔ *جدید تنقیدی افکار*۔ نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۴ء۔

گارڈر، جوسٹین (Gaarder, Jostein)۔ *سوفی کی دنیا* (*Sophie's World*)۔ ترجمہ شاہد حمید۔ لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۵۔

Britannica. "Literary Criticism." Accessed May 02, 2011. http://www.britannica.com/EBchecked/topic/343487/literary-criticism.

Khan, Abroo H. "An Interview with Dr. Muhammad Umar Memon," *Pakistaniaat: A Journal of Pakistan Studies* 1.2 (2009): 180-199.

Kirjasto. "Mario Vargas Llosa (1936-)." Accessed July 08, 2011. http://www.kirjasto.sci.fi/vargas.htm.

Llosa, Mario Vargas. *Letters to a Young Novelist.* Translated by Natasha Wimmer. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2002.

Nobel Prize. "The Nobel Prize in Literature 2010." Accessed July 08, 2011. http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/bio-bibl.html

BUNYĀD | Vol. 2, Number 1, 2011

Faiz Ahmed Faiz and N. M. Rashed: A Comparative Analysis

A. Sean Pue*

Faiz Ahmed Faiz (1911-1984) and N. M. Rashed (1910-1975) are two of the most celebrated twentieth-century Urdu poets. Born within a year of each other, both poets began their literary careers at Government College in Lahore in the 1930s, yet took seemingly opposite literary paths. Commenting on their critical reception, Asif Farrukhi recently observed, "the two of them still seem to be interlocked with each other like Siamese twins, the kind of colliding and contrasting pairs Urdu critics love to compare, right from Mir and Sauda to Zauq and Ghalib and Nasikh and Atash down to Anis and Dabeer." Whereas Farrukhi sees Rashed as the "closest parallel to Faiz," most Urdu critics instead see them as fundamentally different.[1]

When contrasting Faiz and Rashed, critics frequently rehearse a favored dichotomy used to understand modern Urdu literature that divides writers into two camps—progressives, who favor "art for life's sake," and modernists, for whom art is for art's sake alone. Faiz is always taken as representative of the former, while Rashed is frequently grouped with the latter. These categories of *adab barā-e adab* (literature for literature's sake) and *adab barā-e zindagī* (literature for life's sake), as well as of *taraqqī pasand* (progressive) and *raj'at pasand* (retrogressive), were first developed in the 1930s and 40s by the generally secular nationalist and frequently Marxist critics associated with the Progressive Writers Association. They have had a remarkable staying power.[2]

As this paper will argue, this distinction does not really hold when measured against the work of either poet. But that does not mean it should be discarded, because the distinction became central to the ways that both poets thought about their own work and, especially, the work of the other. This essay therefore considers the role of literary interpretation in literary production, meaning, it will look at the way that poets shape

* A. Sean Pue, Assistant Professor of Hindi Language and South Asian Literature and Culture, Michigan State University, USA.

their own work in accordance to the way it is received. In the case of Faiz and Rashed, their critical appraisals of one another are unusually revealing. Discussion of the way they understood one another, and the role played in that understanding by progressive criticism, form the first sections of this paper. Then, I will turn to their poetry itself, and consider two thematically related poems to see how these critical distinctions and the poets' assessments of each other fare when confronted with their texts themselves.

Faiz on Rashed

In a speech made shortly after Rashed's death in 1975, Faiz states that while at Government College Rashed showed him the possibilities of poetry and greatly influenced his own style. Faiz describes Rashed's voice as always separate and individual, both on account of his temperament and the fact that "he would not stay at one place." While it might seem that Faiz is commenting on Rashed's peripatetic lifestyle, Faiz clarifies here that he is talking about Rashed's poems—how they would change even in the course of one volume, let alone over two or three. As to their different styles, Faiz reports that he would say to Rashed, "whatever the topic is you make it a thesis," to which Rashed would retort, "no matter what the topic, you make it a ghazal." Rashed would then say, "no matter how complex and deep a topic … you abbreviate or simplify it before presenting it so that people would understand it and people could praise it," and Faiz would respond in turn that "whatever you present, we can't simplify."[3] Through this dialogue, Faiz outlines an opposition that many of the poets' critics would recognize. Unlike Rashed's, Faiz describes his own language and poems as more simple and oriented towards the common man.

On a more somber note, Faiz continues by noting the length of time Rashed had spent outside of Pakistan, since joining the United Nations in 1952. Faiz speaks of the "distance" between the poet and his public as a loss, not only to the Urdu literary community but also to Rashed himself. "When a man is overseas," Faiz states, "then his own self (*zāt*) cannot stand in for society (*anjuman*) and, in a way, his own self becomes a separate country." Instead of focusing on his own society, such a poet becomes at once too preoccupied with "looking inside his self" (*darūň bīnī*) and too prone to transcendent pronouncements. Rashed's cosmopolitanism, Faiz asserts, left him disconnected from the specific

concerns of his people. He became focused on his own estranged self and on the "international problems" of man in an almost existential manner, devoid of any particularity.[4]

Faiz's argument is organized around a distinction between "outer-looking" (*jahāň bīnī*) and "inner-looking" (*darūň bīnī*) poetry that is a central dichotomy of progressive literary criticism. The opposition between the inside and the outside is also frequently marked as that between the "*żāhir*" (evident) and the "*bātin*" (the hidden, or internal). The progressive critics who translated the principles of Soviet socialist realism into Urdu frequently used these terms, inverting their usual Sufi connotations. When applied to the interpretation of classical Urdu or Persian poetry, the '*żāhir*'—the outward depictions of wine drinking, rakishness, and lust—are contrasted to the more privileged '*bātinī*' meaning of such verse—the internal, spiritual meaning of otherwise disreputable statements. Progressive critics, reversing this evaluation, argued that writers should focus on the "real" entirely, and not on psychic life. "*Darūň bīnī*" was therefore as much a sign of European bourgeois decadence as of an excessively mystical or escapist "oriental" understanding—a product of literature's relationship to the feudal court—as earlier outlined by *ashrāf* literary reformers, such as Ħālī and Āzād.[5] For socialist realist critics—and certainly not all progressives were of this persuasion—a focus on the real allowed for the exposure of the dialectic—the processes of history—without a thorough theoretical understanding of the Marxist philosophy of dialectical materialism.

Faiz adopts the categories of progressive criticism when he describes Rashed's late poetry, composed for the most part outside of South Asia. Unlike his own work, Faiz sees Rashed's poetry in general as difficult to understand. He explains this complexity as a result of its being more inner-focused than outer-focused. Finally, he attributes this feature to Rashed's own physical and mental distance from his people.

Rashed on Faiz

N. M. Rashed wrote of Faiz in 1941, 1950, and 1969, and the progression in these statements shows not only Rashed's changing opinion of the other poet but also the increasing role of the categories of progressive criticism in his analysis. In each treatment, he sets Faiz against these categories and puts forth a theory of literary creation at odds with them. In the process, the categories of progressive criticism

remain the ground against which Rashed articulates his own position.

In his 1941 introduction to Faiz's first collection, *Naqsh-e faryādī*, Rashed describes Faiz as standing at the "junction of Romance and Reality" —driven by love but induced to stare at "life's nakedness and bitterness." Rashed characterizes Faiz's earliest work as especially concerned with beauty while lacking a direct connection with life. He sees this feature as common to most of the writers of their generation. In the volume's later poems, Rashed sees a noticeable change. Faiz did not "say goodbye to romanticism and take the progressive road," but instead showed maturity in his thoughts, as though he "entered a world in which the shadows are deeper and the path rockier." Rashed argues that Faiz's poetry is purposely not a revolt against tradition. The "worn-out symbols" of the executioner and the rival appear in his poetry, and there is no major break with traditional meters and rhymes. Yet Faiz's poems appear to Rashed as completely different and disconnected from those of tradition. Rashed attributes this in part to Faiz's appreciation of beauty, which he argues was absent in the traditional poets, whom he states praised beauty but could not experience it. Faiz instead wanted to create a paradise of beauty, which he comes close to but from which he would then withdraw to look at life in all its ugliness. Rashed describes Faiz's early poetry as the story of retreating from this "*tilismī haqīqat*" (illusory reality). He concludes that Faiz is not a centrally ideological poet but a poet of experiences, and he joins those strong experiences with beautiful words.[6] By emphasizing the categories of both experience and beauty, Rashed disrupts a reading of Faiz's poetry that would use the terms of progressive criticism.

In 1950, Rashed wrote an English article for Ahmed Ali's Pakistan PEN Miscellany in which he describes Faiz's poetry in decidedly negative terms. He writes:

> Faiz Ahmed Faiz is fundamentally a poet with an introspective romantic bent of mind and a keen poetic sensibility, who has abandoned himself to the so-called 'leftist realism.' In his early poetry, particularly in his 'Tanhai' (Loneliness) and 'Mauzu-e Sakhun' (Theme of Poetry) he stands out as an imagist who is almost sensuous, but the ideological change that came over him some eight years ago has brought about a noticeable decline in his poetic expression. Although he has all along been suffering from a cleavage within himself, yet he is one of the few poets of our age who had once successfully fused their personal experiences with a social philosophy of life. Today neither his experiences are immediately personal nor his philosophy of life varied and original. He had an undoubted capacity for writing poetry of permanent value, but since he has identified himself with the group of writers who only speak under the inspiration that comes from outside he has been lost to the cause of poetry.[7]

In this statement, we see a very clear condemnation of art written for the sake of ideology in, of course, the context of the Cold War. Rashed's charges against Faiz's artistic production, however, seem to be more ideological than based in any substantial way in an analysis of Faiz's poetry itself. Rashed's description of Faiz as "lost to the cause of poetry" for writing "under the inspiration that comes from outside" marks an absence of personal experience in Faiz's poetry. While fermenting in Rashed's 1941 introduction, this critique becomes much more explicit by the 1950s. Writing under "outside" influence, Rashed argues, limits the effectiveness of the artist's work by establishing a limitation on his freedom of personal expression.

Rashed's final major statement on Faiz is found in an interview with American Urdu scholars for the journal *Mahfil* that also formed the preface, in Urdu translation, for his 1969 *Lā=Insān* (X=Man). In it, Rashed states that he still stands by his 1941 statement that "Faiz stands at the junction of romanticism and realism." He adds that Faiz "borrowed the whole complex of symbolism, myth and even phraseology" from the Persian and Urdu ghazal, but unlike the traditional poet, he did not seek a "personal catharsis." Rather, he worked to "awaken first within himself and then in the mind of his reader a pain and pathos which would link his experience with the experience of mankind as a whole." Rashed here adopts a universalist rhetoric found in much of his writing from the 1960s onwards. He adds that Faiz also reaches this universal level by recharging the "clichés of the Persian and Urdu ghazal" so that the "solitary suffering of the disappointed romantic lover is transformed into the suffering of humanity at large." Unlike the "traditional poet" Faiz thus writes "with a clear awareness of a multitude behind him."[8]

While in 1950 Rashed had condemned Faiz for falling in line with "leftist realism," in this later interview he states that while Faiz is indeed a "Progressive poet" he has not made his poetry "serve a functional purpose." Unlike other Progressives, Faiz does not resort to

"oratorical outbursts" or make himself accessible to ordinary readers through "the idiom of everyday speech, or by more direct expression, or by simple oratory." Instead, Faiz uses the "familiar phraseology of the ghazal" and images that are "largely ornate" to approach his reader in such a way that he manages to "create a single emotional experience." [9]

Rashed concludes that Faiz gains an approach to his readers on two levels simultaneously. The first is "the level of the ordinary lyrical poet, with a direct emotional appeal." The second level is that of "a socially conscious poet, in terms of a political metaphor." Rashed adds that "his reader has thus to make a slight mental adjustment to arrive at the underlying meaning of his poetry, particularly when Faiz's poetry is not a poetry of intensely subtle personal experience, which the ordinary reader would find difficult to share with him." [10] Rashed's criticism of Faiz is that the reader just has to make a slight mental adjustment to understand his poetry, while in his own poetry, Rashed believes, individual, personal experience itself produces an encounter with difference that compels the readers towards critical reflection.

Whereas Faiz saw Rashed's poetry as too internally focused, Rashed saw Faiz's poetry as limited by its lack of personal experience. Rashed grounded his entire critical apparatus in opposition to what he understood as the overvaluation of "external" influence in progressive criticism. In his early 1941 assessment, Rashed described Faiz as able to join personal experience with a social philosophy in a way that compromised neither beauty nor individuality. By 1950, Rashed viewed Faiz as too driven to outside forces at the expense of his own personal interpretation. In his last statements from the 1960s, Rashed evaluated Faiz's poetry as still somewhat lacking in the breadth of personal experience and limited by its sentimental ornateness but still able to form a bridge between lyrical experience and universal human suffering.

The Speaking Subject

While Faiz and Rashed are frequently held as fundamentally opposed, a comparative study of their poetry often reveals remarkable similarities in their message, if not their style. In the section that follows, I will compare two thematically poems that address the topic of speaking truth to power. Though a small sample, an analysis of even two poems can complicate the categories of progressive criticism as applied to these poets.

The poem by Faiz, "Bol" (Speak), from his first collection, is among his best known. The poem reads:

Bol
bol, keh lab āzād haiṅ tere
bol, zabāṅ ab tak terī hai
terā sutvāṅ jism hai terā
bol keh jāṅ ab tak terī hai
dekh keh āhangar kī dukāṅ meṅ
tund haiṅ shu'le, surkh hai āhan
khulne lage qufloṅ ke dahāne
phailā har ik zanjīr kā dāman
bol, yeh thoṛā vaqt bahut hai
jism-o-zabāṅ kī maut se pahle
bol, keh sač zindah hai ab tak
bol, jo kuch kahnā hai kah le [11]

Speak
Speak, for your lips are free
Speak, for your tongue is still yours
Your long-suffering body is yours
Speak, for your life is still your own
Speak, for in the blacksmith's shop
The flames are fierce, the iron red
The mouths of locks have begun to open
The skirt of every chain is outspread
Speak, this little time is enough
Before the death of the body and tongue
Speak, for truth is still alive
Speak, say what must be said

Using relatively simple language, Faiz's poem is instantly accessible to a wide-range of both Hindi and Urdu speakers. The poem is a *pāband nażm* ("bound" verse), which has an accessible meter. Its message is perfectly clear: don't be afraid to express yourself; the time to speak is at hand. The images of the blacksmith's shop—of locks opening

their mouths, and of chains spreading out their *dāman* (garment's skirt), as if in supplication, amidst blazing flames and hot iron—bring to mind an urban proletariat, their labor, and their tools. They point to the social collectivity of "the oppressed," whose time for freedom has come. Yet the poem does not clearly identify who is addressed; it leaves it open to the listener's social imagination. This flexibility is one of the reasons this poem remains so popular today. Although the Progressive critic 'Alī Sardār Ja'frī would at one time accuse Faiz of being an "unprogressive poet" (*ghair-taraqqī pasand shā'ir*) for "putting curtains of metaphors into his poems such that no one knows who is sitting behind them," part of the strength and appeal of Faiz's poetry is exactly this metaphorical instability, the resolution of which is left open to the listener. [12]

Rashed's poem "Ħarf-e nā-guftah" (The Unsaid Word) is on a similar theme. He composed it in the early 1960s and added it to the fourth edition of *Īrān meň ajnabī*. It reads:

Ħarf-e nā-guftah

ħarf-e nā-guftah ke āzār se hushyār raho
kū'e-o-barzan ko,
dar-o-bām ko,
shu'loň kī zabāň čaṭtī ho,
voh dahan-bastah-o-lab-dokhtah ho—
aise gunah-gār se hushyār raho!
shahnah-e shahr ho, yā bandah-e sulṭāň ho
agar tum se kahe: "lab nah hilā'o"
lab hilā'o, nahīň, lab hī nah hilā'o
dast-o-bāzū bhī hilā'o
dast-o-bāzū ko zabān-o-lab-e guftār banā'o
aisā kuhrām mačā'o keh ṣadā yād rahe,
ahl-e darbār ke atvār se hushyār raho!

in ke lamħāt ke āfāq nahīň—
ħarf-e nā-guftah se jo laħžah guzar jā'e
shab-e vaqt kā pāyāň hai vuhī!
hā'e vuh zahr jo ṣadiyoň ke rag-o-pai meň samā jā'e
keh jis kā ko'ī tiryāq nahīň!

āj is zahr ke baṛhte hu'e
āśār se hushyār raho
ħarf-e nā-guftah ke āzār se hushyār raho! [13]

The Unsaid Word
Beware of the sickness of the unsaid word
If as the streets and lanes,
the doors and rooftops
are being licked by a tongue of flames,
someone would have a closed mouth and sealed lips,
beware of such a sinner!
Whether it's the city's sheriff, or the king's henchman,
if he says to you, "Don't move your lips"
move your lips, no, not just your lips
move your fists and arms as well,
make your fists and arms the tongue and lips of speech,
raise a cry that will be remembered forever,
beware of the ways of the people of the court!

Their moments have no horizons—
a moment that passes with an unsaid word,
is itself the end of the night of time!
Alas, it's that poison which, *(contd.)*
if it enter the veins and fibers of centuries,
has no cure!
Today beware of
the advancing symptoms of this poison,
beware of the sickness of the unsaid word!

Rashed's poem, like that of Faiz, is a call for protest. It is an *āzād naẓm* (free-verse poem), but it still has a discernible meter, with variations, and obvious rhyming elements. In the first stanza, the devastating "tongue of flames" points, through synecdoche, to any injustice perpetrated against a populace. The "sinner," whose mouth is closed and whose lips are literally "sewn together" (*lab-dokhtah*), suggests someone who silently ignores this injustice. The message of the second

stanza is clear: if you are being oppressed and an authority tells you to remain quiet, speak up and revolt. Yet the offices of the authoritarian characters referred to, the "*shahnah-e shahr*" and the "*bandah-e sultāň*," which I translate as city's sheriff and king's henchman, are not terms from the contemporary world. They refer instead to a past world of feudal monarchies, as does the stanza's final line, "*ahl-e darbār ke atvār se hushyār raho*!" (Beware of the ways of the people of the court). This stanza's final line cautions that one must be weary of monarchs and courtiers, the "*ahl-e darbār*," referencing a stereotype of the feudal court, rife with assassinations and duplicity.

The final stanza explores the consequences of not speaking out. These consequences have something to do with time. The moments of unsaid words "have no horizons," that is, no limits. Words that are not spoken do not rise into history and establish their eventness, their temporality. Instead, they seep, unrealized and unspoken, into the past, like a poison for which there is no antidote. While the second stanza with its feudal nomenclature appears to be set in the medieval past, the third stanza proposes a universal, transhistorical continuity for the demand for dissent: when flames of injustice are burning the populace and yet people are silenced by authoritarian structures, people must rise up, seize the moment, and bring their protest into history. Despite its different level of abstraction and more complex vocabulary, Rashed's poem shares the same message as that of Faiz's: don't be afraid to speak up right now.

The formal differences of these two poems suggest the question of the presumed audiences for these works, and—in a slightly different register—their relationship to the categories of progressive criticism. One way in which modern Urdu poets have come to be categorized by literary critics is in terms of traditions. Through this strategy, Faiz is linked to a "*musalsal rivāyat*" (continuous tradition) that runs from "Mīr to Firāq," in which, to quote Āftāb Ahmad, "the language of common speech (*rozmarrah kī bol čāl*) has a fundamental position. It is familiar and idiomatic, flowing and easily accessible, and has the traits of the living language of everyday speech." Rashed, by contrast, is linked to a tradition of difficult (*mushkil-pasand*), intellectual (*'aql-parast*), and Persianate poetry associated with Ghālib, Iqbāl, and Bedil.[14] The invention of new literary traditions and schools for Urdu poetry has been a preoccupation of Urdu literary critics since the late nineteenth century. Though taking literary traditions as an exclusive form of categorization

does not necessarily make for good analysis, the underlying point made by the reference to tradition is of some use in understanding the reception of these two poets. While Faiz's poetry, in general, is certainly not "common speech," Faiz's poetry does settle neatly within a horizon of expectations about what Urdu poetry should be, as he in general draws heavily on the vocabulary and imagery of the Urdu ghazal. Neither bombastic nor harshly realistic, it frequently uses sensuous language to explore subjective emotional states. In his own words, "The construction of beauty is not just an ornamental action; it is also a utilitarian one,"[15] and for Faiz, "The true subject of poetry is the loss of the beloved."[16] Yet frequently in orthodox progressive readings of his poetry, every mention of the beloved is viewed only as a symbol of the revolution. This approach can certainly be supplanted by more heterodox readings, such as Aamir Mufti's recent reading of Faiz's poetry as focused on the meaning and legacy of partition.[17] Indeed, part of the political significance of Faiz's poetry is that, despite or perhaps because of its use of ghazal imagery, it is accessible to a variety of readers, and not bound to the fixities of the nation-state.

The poetry of Rashed, on the other hand, is marked by a continuous evolution in form and a greater rejection of the ghazal and its sensuous language. Yet despite Rashed's later claims to be writing of the situation of "modern man," his poetry remained oriented towards a particular audience, who had access to his more belletristic language and whom he envisioned as largely to be found in Pakistan. However, even in his complex diasporic late poetry, Rashed is working allegorically, seizing elements from Urdu poetic tradition and, rendering them in a new context, disruptively investing them with new meanings that aim to upset traditional understandings.

While Faiz has typically been treated, following progressive criticism, as a poet concerned with the politics of "external" social life, Rashed has been frequently and unnecessarily excluded from such a reading.[18] And yet, a poem such as "The Unsaid Word" has both an explicit political message—a call to expression—and a covert critique of the forms of expression available at present. Otherwise, what are we to make of his establishing continuity between pathological feudal forms of government and contemporary political conditions? This poem could as surely be read as a critique of present politics as that of Faiz.

Similarly, while in Urdu literary criticism Rashed seems to be universally accepted as a pillar of Urdu modernism, the question remains, what of Faiz? While no one would ever deny that Faiz is a modern poet, the place of his literary production within the field of literary modernism in Urdu has generally been ignored. Yet the literary production of Faiz—and, one may argue, of the Progressive movement as a whole—is by its very nature a modernist enterprise; it is no less of an attempt to seek new modes of expression than is Rashed's poetry.

Conclusion

Both Faiz and Rashed have been ill served and frequently misrecognized by progressive criticism. Faiz is read as a poet concerned with the external world of society above all. Rashed is considered obsessed with poetic form in itself with no connection to reality. In understanding each other's poetry, both writers make reference to the categories of progressive criticism. However, they do make some headway in advancing an interpretation of each other's poetry beyond these categories.

In describing Rashed's poetry, Faiz emphasizes the differences in their style. Faiz sees Rashed's poetry as resistant to simple explanation—a statement that is by no means universally true but that does certainly describe a considerable amount of Rashed's literary output, particularly from his later years. He interprets this feature of Rashed's poetry as a product of his "inner looking" or introspection into the self, which he attributes to the author's experience living abroad. But Faiz fails to see that Rashed's poetry continues to draw on both collective experience and literary conventions, although perhaps more obliquely than his own. Despite his physical distance from Pakistan and his own universalistic rhetoric, Rashed's poetry remains embedded in Urdu literary tradition. He continues his relationship with his Urdu literary community through an allegorical disruption of literary conventions.

In 1950, Rashed accuses Faiz of being overly ideological. But both earlier and later, he contradicts himself to insist that Faiz is not a fundamentally ideological poet but instead focused on individual experience. Rashed's description of Faiz joining lyrical individual experience with collective suffering steps beyond the most common reading of Faiz, which values most his image as a poet of the collective. In a 2011 article in Tehelka, for example, Javed Akhtar writes of Faiz, "The

word mein, me, never made an appearance in his poems."[19] This claim is obviously not actually correct; Faiz made no real effort to avoid the personal pronoun. What Javed Akhtar seems to really value is something closer to Rashed's interpretation of Faiz's poetry, which focuses on the manner in which he represents the collectivity through his own personal experience.

An example of this individual but also collective experience is found in Faiz's short poem "Mire dard ko jo zabāň mile" (If My Pain Would Find a Voice):

Mire dard ko jo zabāň mile
mirā dard naghmah-e be-sadā
mirī zāt zarrah-e be-nishāň
mire dard ko jo zabāň mile
mujhe apnā nām-o-nishāň mile
mirī zāt kā jo nishāň mile
mujhe rāz-e nażm-e jahāň mile
jo mujhe yih rāz-e nihāň mile
mirī khāmshī ko bayāň mile
mujhe kā'ināt kī sarvarī
mujhe daulat-e do jahāň mile

If My Pain Would Find a Voice
My pain, a song without a voice
My self, a speck without a trace
If my pain would find a voice,
I would discover a trace of myself
If my self would find a voice,
I would discover the secret of the world's order
If I found this hidden secret,
If my silence would find message,
I would have sovereignty over the universe,
I would find the treasures of both the worlds.

In this short poem, Faiz celebrates individual experience, describing its necessity. For, as he writes, the individual's experience

of suffering is what opens up the possibility for a transformative self-awareness. This awareness is first of the individual self, the "I," not of the collective. However, an appreciation of the individual reveals the nature of the "outer" world—the "world's order" (*nażm-e jahāñ*)—while also unveiling the other "inner" world, as well. In this poem, as well as in oeuvre on the whole, Faiz clearly transverses the internal and the external, the individual and the collective. And so it would be a mistake to see this poet as ignoring the individual in favor of the collective; in fact, what he does is to articulate the relationship between the two.

Though the categories derived from progressive criticism do not encapsulate the work of either poet, they remain important as a historical fact. They were constitutive of the discourse through which both poets understood their own work and that of their contemporaries. And, they provided terms for both poets to write against. In his poetry and commentary, Rashed insists that through an encounter with a poet's subtle, individual personal experience a reader's critical consciousness can be raised. His disruptive use of Urdu poetic tradition, however, implies a collective experience. For his part, Faiz insists on his address to and comradeship with the common man. However, he does so largely through lyrical depictions of individual experience. Faiz did not consider breaking with conventional poetic language as imperative as did Rashed, who increasingly sought new modes of expression. But Faiz's poetry, like progressivism as a whole, still represents a degree of formal and thematic experimentation that can be more productively understood as a part of Urdu modernism, than its opposite.

While Urdu modernism remains vital to the Urdu literary community, offering extraordinary pleasures, the clarity of hindsight must now prompt a reevaluation of the terms of Urdu literary discourse. In particular, the division between progressive and modernist poets seems increasingly to be unhelpful to the interpretation of poetry—especially, it seems, the poetry of the most treasured exemplars of these positions. This essay attempts to consider again what role that division might play in a revisionist view of that crucial historical period.

NOTES

1 Asif Farrukhi, "Among his Contemporaries," *Dawn* Centenary Special, February 13, 2011, 23.

2 For the history of the Progressive Writers' Association and its criticism, see Khalīl ul-Rahmān Ā'żmī, *Urdū meñ taraqqī pasand adabī tahrīk* (Aligarh: Educational Book House, 1996 [1957]).

3 Faiz Ahmed Faiz, "N. M. Rashid," *Kitāb* 10.3 (December 1975): 20-21. This article is a transcript of a commemorative address given by Faiz at the Pakistan National Center, Lahore. All translations are my own.

4 Faiz, "N. M. Rashid," 21-22.

5 For Ḥālī and Āzād, see Frances W. Pritchett, *Nets of Awareness: Urdu Poetry and Its Critics* (Berkeley: University of California Press, 1994).

6 N. M. Rashed, "Muqaddimah-e Naqsh-e faryādī," *Maqālāt-e N. M. Rāshid*, ed. Shima Majid (Islamabad: al-Hamra, 2002), 375-381.

7 N. M. Rashed, "On Some Urdu Poets of Today," *Pakistan PEN Miscellany*, ed. Ahmed Ali (Karachi: Kitab Publishing, 1950), 92.

8 N. M. Rashed, "Interview with N. M. Rashed," *Mahfil* 7 (1971): 8; See also N. M. Rashid, "Ek Musāhibah," *Lā=Insān* (Lahore: al-Misal, 1969), 23-26.

9 Rashed, "Interview with N. M. Rashed," 8-9.

10 Rashed, "Interview with N. M. Rashed," 8-9.

11 Faiz Ahmed Faiz, "Bol," *Nuskhah-hā-e vafā* (Lahore: Maktabah-e Karavan, n.d.), 81.

12 Sardār Ja'frī, "Taraqqī pasandī ke ba'ż bunyādī misā'il," *Shāhrāh 2*; quoted in Khalīl ul-Rahmān Ā'żmī, *Urdū meñ taraqqī pasand adabī tahrīk* (Aligarh: Educational Book House, 1996 [1957]), 97.

13 N. M. Rashed, "Ḥarf-e nā-guftah," *Īrān meñ ajnabī*, 4th ed. (Lahore: al-Misal, 1969), 74-75.

14 Āftāb Aḥmad, "N. M. Rāshid: shā'iroñ kā shā'ir," *N. M. Rāshid: shā'ir-o-shakhs* (Lahore: Mavara, 1989), 55.

15 Faiz Ahmed Faiz, "Na'e čirāgh," *Adab-e latīf* (September 1954), quoted in Khalīl ul-Rahmān Ā'żmī, *Urdū meñ taraqqī pasand adabī tahrīk*, 138.

16 Faiz Ahmed Faiz, *The True Subject: Selected Poems of Faiz Ahmed Faiz*, trans. Naomi Lazard (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988), v.

17 Aamir R. Mufti, "Towards a Lyric History of India," *Boundary 2* 31.2 (2004): 245-274.

18 In more recent scholarship produced in connection with Rashed's birth centenary in 2010, this is not necessarily the case. See, for example, Fateh Muhammad Malik, *N. M Rāshid: Siyāsat aur Shā'irī* (Islamabad: Dost Publications, 2010).

19 Javed Akhtar, "Do You Dar Snuff Out the Moon?," *Tehelka* 8:6 (12 February 2011), accessed February 12, 2011, url: http://www.tehelka.com/story_main48.asp?filename=hub120211DO_YOU.asp

The Material Limits of Ideal Bodies in Sarmad Sehbai's *Māh-e ʿuryāň*

Prashant Keshavmurthy*

ʿarz-e tanzīh be tashbīh nemiāyad rāst
sihr-kārīst ke maʿnī be raqam miāyad

Purification/aloof purity
is badly presented by similitudes.
How magical that meaning
should come from written marks.

(ʿAbdul Qādir Khān Bedil, d. 1720)[1]

subha-gardān-e asar-hā-ye vojūd ast khiyāl
har če gul kard to gūyī be shumār āmad-o-raft

Thought turns the rosary
of being's signs.
Whatever appeared,
you might say,
counted and passed.

(Asadullāh Khān Ghālib, d. 1869)[2]

latāfat be kaśāfat jalwah paidā kar nahīn saktī
čaman zangār hai āʾīnah-e bād-e bahārī kā

Lightness/refinement/subtlety without density/impurity
cannot produce glory/appearance.
The garden is the verdigris on the mirror of the spring breeze.

(Asadullāh Khān Ghālib, d. 1869)[3]

*Prashant Keshavmurthy, Assistant Professor, Persian Language and Literature, Institute of Islamic Studies, McGill University, Canada.

REFERENCES

Āʿẓmī, Khalīl ul-Raḥmān. *Urdū meṅ taraqqī pasand adabī taḥrīk*. Aligarh: Educational Book House, 1996.

Aḥmad, Āftāb. "N. M. Rāshid: shāʿiroṅ kā shāʿir." *N. M. Rāshid: shāʿir-o-shakhs*. Lahore: Mavara, 1989.

Akhtar, Javed. "Do You Dar Snuff Out the Moon?." *Tehelka* 8:6 (12 Feb. 2011). Accessed February 12, 2011. url: http://www.tehelka.com/story_main48.asp?filename=hub120211DO_YOU.asp

Faiz, Faiz Ahmed. *The True Subject: Selected Poems of Faiz Ahmed Faiz*. Translated by Naomi Lazard. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988.

Faiz, Faiz Ahmed. "Bol." *Nuskhah-hā-e vafā*. Lahore: Maktabah-e Karavan, n.d.

Faiz, Faiz Ahmed. "N. M. Rashid." *Kitāb* 10.3 (December 1975).

Faiz, Faiz Ahmed. "Naʾe čirāgh." *Adab-e latīf* (Sep. 1954).

Farrukhi, Asif. "Among his Contemporaries." *Dawn* Centenary Special, February 13, 2011.

Jaʿfrī, Sardār. "Taraqqī pasandī ke baʿż bunyādī misāʾil." *Shāhrāh* 2.

Malik, Fateh Muhammad. *N. M Rāshid: Siyāsat aur Shāʿirī*. Islamabad: Dost Publications, 2010.

Mufti, Aamir R. "Towards a Lyric History of India." *Boundary 2* 31.2 (2004): 245-274.

Pritchett, Frances W. *Nets of Awareness: Urdu Poetry and Its Critics*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Rashed, N. M. "Ḥarf-e nā-guftah." *Īrān meṅ ajnabī*. 4th edition. Lahore: al-Misal, 1969.

Rashed, N. M. "Interview with N. M. Rashed." *Maḥfil* 7 (1971)

Rashed, N. M. "Muqaddimah-e Naqsh-e faryādī." *Maqālāt-e N. M. Rāshid*. Edited by Shima Majid. Islamabad: al-Hamra, 2002.

Rashed, N. M. "On Some Urdu Poets of Today." *Pakistan PEN Miscellany*. Edited by Ahmed Ali. Karachi: Kitab Publishing, 1950.

Rashid, N. M. "Ek Musāhibah." *Lā=Insān*. Lahore: al-Misal, 1969.

karke ānkheň band sarmad sočtā raihtā hūň maiň
sāmne apne na jāne aur kyā khulne ko hai

Closing my eyes, Sarmad, I wonder:
What else will loom before me?

(Sarmad Sehbai, *Māh-e 'uryāň*, 63)[4]

kaun sarmad ab sametegā mere is shahr ko
hain virān galīyāň aur ghar bikhre hu'e

Who, Sarmad, with gather up
this – my city?
How desolate
– this dispersal of lanes and homes.

(Sarmad Sehbai, *Māh-e 'uryāň*, 115)

The speaker of the first of the two distiches quoted above by Sarmad Sehbai, taken from a ghazal in his third and forthcoming collection of poems, *Māh-e 'uryāň*, anticipates seeing things after closing his eyes, suggesting that whatever he may now see he will see in his mind's eye, an inner eye in which, imminently "opening" or "looming" (*khulne ko hai*), are things beside those that have implicitly already loomed up before him thus far. This specification of the inner or mental site on which beings appear reiterates one of the two familiar modes of being in which bodies appear in the classical Persian and Urdu ghazal: the ideal one in which beings are mind-dependent. *Idealism*, understood in the sense of any of many theories that share the premise that things exist only insofar as someone thinks them, is as old as Persian-Urdu literature itself. Here is Sayyid Husain Gesū-darāz (d. 1422), the saint in whose poetry and prose one scholar locates the earliest extant and substantial beginnings of Urdu literature:

khare khare pīyū jīyū meň āpeň āp dikhāve
aise mithe mā'shūq koň koī kyūň dekh pāve

Standing long,
the beloved reveals himself in the soul.
How could anyone see a beloved so subtle?[5]

At the other end of the chronological spectrum of classical Perso-Urdu poetry, the first of Ghālib's distiches from among the epigraphs above formulates a late instance of such an identification of thought and being:

Thought turns the rosary
of being's signs.
Whatever appeared,
you might say,
counted and passed.

Beings exist only insofar as they bloom into appearance (*gul kard*) for a thinker who, counting their signs like a rosary, lets them pass away, this passing away already implicit in the paronomastic idiom of the Persian original: *gul kardan* means both to "bloom into appearance" and to "snuff out".

However, now consider the second of Sarmad's distiches above, also from *Māh-e 'uryāň*:

kaun sarmad ab sametegā mere is shahr ko
hain virān galīyāň aur ghar bikhre hue

Who, Sarmad, with gather up
this – my city?
How desolate
– this dispersal of lanes and homes.

This distich presents an iteration of the familiar resistance the ghazal speaker faces in the classical tradition of the Persian and Urdu ghazal to discovering meanings in ambient bodies, to seeing beings around him as meanings. Rather than seeing bodies around him as traversed by meaning's light, the speaker, as in the second of Ghālib's distiches above in which a mirror's "radiant manifestation" (*jalwah*) *needs* the gross materiality of verdigris, perceives a meaningless materiality, a density in ambient objects that will not easily yield to meaning's luminosity. The city lies in desolate dispersal before the speaker who rhetorically despairs of "gathering" it up.

Ideal and material bodies describe two dominant – though by no means all – modes of corporeal being in the tradition of Perso-Urdu

poetry. This essay's opening epigraph, a distich by Bedil, formulates like Ghālib's second distich, an equally familiar third possibility; the bivalent or simultaneously ideal and material being of bodies: the compromise meaning must make with its support in the gross materiality of signifiers makes it magical that meaning should yet glow out of the ink-darkness of writing: "How magical that meaning should come from written marks"[6]. This is why Persian and Urdu call ink "*raushanāyī*" which also means "splendor" and "luminosity".

Determining the specific articulation in a Perso-Urdu poet's oeuvre of the idealism and materialism of bodies offers us a broad, if not exhaustive, characterization of her or his aesthetic specificity. Are the bodies in the diegetic worlds of Sarmad's poetry only ever lit by the meanings a mind gives them as in Ghālib's first distich above, or are they sometimes edged by a meaningless darkness as in Ghālib's second? Or are they luminous and dense at once as in Bedil's distich above? There can be no satisfactory generalizing answer. We must instead read each of the sixty-nine poems – fifteen ghazals and fifty four nażms – comprising Sarmad's *Māh-e 'uryāň* with an attention to how each distich in each ghazal and then each nażm presents the bodies – animate and inanimate – of its world or worlds. Doing justice thus to the specificity of each of the poetic texts comprising Sarmad's book will take me more time and space than I have at my disposal here. I will therefore single out for discussion a few of his poems – among those of them amenable to such a formalization – that set material limits to their ideal bodies in distinct ways.

Here is the opening distich of the book's opening ghazal:

khulā hai sina-e gul, hai čirāgh-e mushk bū 'uryāň
ko'ī pahlū-e shab meň ho rahā hai hū ba hū 'uryāň

A rose's heart lies open, a fragrant lamp is nude
Someone, detail by detail in the night's curve, grows nude.

(*Māh-e 'uryāň*, 9)

The opening phrase – "a rose's heart is open" – signals by its present tense the already completed character of the event of the blooming of the rose's heart. The rose – a discrete object – has already begun to give on to the part-objects of the musk-scented lamp. The "musk-scented lamp" is a part-object because musk, like any odor, is only perceived by its internalization into the body by smell. Being conscious of the lamp's fragrance is the same as the consciousness of the dissolution of its

discreteness, its thinning into semi- and invisibility. This thinning – here formulated in terms of "growing nude" – does not yield to disappearance. It takes the form of a diffusion into ambient signs of someone's coming into appearance, someone's mysterious approach and the speaker's arousal, this eroticism emphasized by the *tanāsub* or "semantic affinity" between "curve" (*pahlū*, also translatable as "flank" or "side") and "nude" (*'uryāň*). Understood by ghazal convention to be the beloved, this "someone's" emergence along a vector of physical transformation from a fully visible body (here the "rose") into semi-visible and ambient gestures ("detail by detail") presents an iteration of a venerable and ancient trajectory of embodiment in Perso-Urdu poetry.

Such bodily thinning into luminous and semi-visible nudity characterizes both the beloved and lover and echoes its archetype in the thinning of the crazed lover-poet Majnūn, typically depicted in his rib-thin emaciation in miniatures, and whose most prestigious Persian narration we owe to Niżāmī Ganjavi, appearing thus in Niżāmī's masnavi *Laylā-o-Majnūn*: "Majnūn, under separation's suffering, / Sang ghazals all night" [*majnūn zi mashaqqat-e judā'yī / kardī hame shab ghazal-sarā'yī*][7]. As the archetypal origin of poetry's song, Majnūn's suffering makes no distinction between orality and writing because the world, on the Qur'anic model, is itself a text inscribed with God's signs and yet the trace of the Divine oral performative "Be and it is!" On this divine model, both orality and writing in classical Persian and Urdu poetry have always been regarded as the same painful practice of meaning-making. Here is a formulation of their identity by Bedil:

nātavānī-e mashq-e dardī kon ke dar dīvān-e 'ishq
nīst khatī juz darīdan nāme-hā-ye sāde rā

Helplessly practice writing
pain's rending alphabet
for in love's ledger
a line's nothing
but an incision on plain paper.

('Abdul Qādir Khān Bedil, d. 1720)[8]

The lover-singer-poet's body is as much such a painfully torn or incised sign as the signs he creates that are, as Niżāmī says of Majnūn's ghazals, "One-legged like his tent-rope. / Wide in meaning, narrow in

rhyme" (*čun langar-i bayt-i khwīsh bas lang / ma'nīsh farrākh o qāfiya tang*)[9]. Perhaps the most prominent Urdu equivalent to Nižāmī's Majnūn is Mīr Hasan's Benažīr whom the narrator of *Sihr al-bayān* thus describes being extracted from his emaciating confinement in a well apart from his beloved: "From darkness he emerged, the clear-spoken one / As meanings grow bright from letters" (*andhere se niklā woh raushan bayāň / ke harfoň se joň hove ma'ni 'ayāň*)[10]. Thinned by separation's pain, Benažīr emerges as brightly meaningful as a written sign.

Though not explicit in Sarmad's ghazal distich above, the bodily pain at the origin of meaning forms an aspect of the literary genealogy of the body in the ghazal that comes continually and yet partially into visibility ("detail by detail in the night's curve, grows nude"). The philosophical genealogy of this physicality that verges, as it thins, on the metaphysical, the genealogy of what we may call in this sense *the subtle body*, lies in a tradition of Muslim Neo-Platonism whose exposition falls beyond this essay's scope. It will suffice to say Sarmad's ghazals and nažms *differently* articulate this heritage of the subtle body with its always-correlated notion of meaning-making pain. In what follows, I will try and get at this difference, the specificity of Sarmad's iteration of this heritage, in the articulation of the subtle body and its originating and meaning-making pain.

The erotic intimacy the speaker refers to in the opening line of 'Nights and Days of Intimacy' (*Viṣāl ke rāt aur din*) displaces the mutual touching and grasping of lovers onto ambient time and space, a displacement familiar to a reader accustomed to Sarmad's poetry, but qualified here by its past tense and its distinction in the very opening line between a specific day in the past and unspecified other days: "But there was such a day too / into the green bounty of whose arms / we slipped our arms / and reeled / in desire's mood [*ras*]". The consummation (*viṣāl*) of touch and its concluding symmetry of affect between lovers ("this very day, this very night / will we both remember") are already, at the beginning, a recollection and thus reabsorbed into memory. On this already memorial site, animate bodies transfer their qualities onto proximate and inanimate ones ("holding the climbing moon's finger") because they are susceptible to a metaphorical re-figuration uninterrupted by pain. This location of desired bodily states on a metaphysical site, whether remembered or imagined, characterizes the majority of the nažms in this collection, thus situating the bodies they speak of within a mode of being distinguished

from that of the ghazal's idealism only in generic form. 'Season' (*Mausam*) in this collection opens by distinguishing a season or a "monsoon" (bearing in mind that this English word derives from the Arabic *mausim*) that resembles and yet differs from the cyclical return of seasons or the annual monsoon: "As for seasons, they enter our city every year...But we seek in their embrace / *that* season's bud" (my emphasis). But this recollection of bodily intimacy that locates itself in a metaphysical season within or beyond physical ones in 'Season' and chronologically *after* a presumed and grammatically suggested pain ("But there was *such* a day too" with my added italic) in 'Nights and Days of Intimacy' constitutes only one articulation in *Māh-e 'uryāň* of the ideal with its material limits. I will single out for attention those nažms that break with this articulation of the ideal and the material in which the former dominates the latter. Mainly reading only two nazms for reasons of brevity, I will gesture towards comparable others.

Đank

rāt us ne mujhe
nīnd ke garm mausam meň
gandum kā dāna diyā
reshmī kābukeň khol kar
surma'yī do kabūtar diye

maine gandum ke dāne ko čakhā
to ek dam lahū meň
qayāmat kī halčal thī
lazzat bhare ek 'ishq meň
kabūtar taṛapte the

din ke tamāshe meň
ghar kī munḍerīyoň pe čaṛhatī hu'ī dhūp
lipṭe hue bāzu'oň par saraktī hai
sūraj kī pehlī kiran
hum ko eṛī pe đastī hai

Sting
At night
in sleep's humid season she gave me a grain
opening silken dove-cots she gave me
two kohl-black pigeons

I tasted the grain and
all at once in the blood
arose Resurrection's uproar
in a swoon of pleasure
were pigeons fluttering

At day's spectacle
the sunlight climbing the house's ledges
slips onto locked arms
the sun's first ray
stinging us on the heels

(*Māh-e 'uryāñ*, 58)

Even the reader who comes to this nażm without having read the previous thirty-one poems and thus without the expectation that this text too might invoke an erotic mood, would anticipate by the metaphorical widening of "sleep" from an individual state into the expansiveness of a "humid season" and the nocturnal act of giving set within this season the imminence of an erotic exchange.

The reader unfamiliar with the cultural and Urdu literary conventions associating doves and pigeons with lovers will still recognize the metonymic displacement from feeding pigeons grain onto feeding the lover-speaker grain.

And the reader who wonders what narrative logic relates the following stanza's "Resurrection's uproar" to the foregoing stanza will retrospectively recognize in the succeeding one that it was lovemaking's "uproar". But by then, already entering daylight "stings" the sleeping lovers on the heels, this pain bringing the extended metonymic displacements to an end. Physical pain – associated with the glare and shame of public places in Sarmad's nażms[11] and here formulated as "day's spectacle" – shatters the privacy of eroticism, and weakens its metaphoric substitutions and metonymic displacements. As such, pain typically constitutes the suddenly real and material limit in Sarmad's nażms to the otherwise seamless imaginary and idealist metonymy and metaphoricity of one or two intimate subjects.

"She for whom" the speaker sets out from home to find in 'She for Whom I Set out from Home' (*Jis kī khātir ghar se nikle*) "was", at a time before the nażm begins, susceptible to the kind of metaphorical substitutions we have already observed lovers undergoing in the previously discussed nażm: "She for whom I set out from home / was the flashing astonishment of lightning crashing / in the spirit of climbing clouds" (*jis kī khātir ghar se nikle / voh čaṛhte bādal ke ras meñ / dhaṛaktī bijlī ke kaunde kī hairānī thī; Māh-e 'uryāñ*, 97). But when the speaker finally glimpses her after years in a market square, another instance of the public glare under which eroticism withers in Sarmad's nażms, he describes her thus: "she was the cloying perfume of ragged garlands, / lust's sick glitter / clinging to tired bodies". This end, too, is a metaphorical substitution, a seeing-as. But it is a weak one. No further metaphors transfigure her, the nażm ending with the literal: "in the swelling crowd of markets / we both stood bewildered".

In the real world that ino which desired bodies are subject otherwise set within that intrudes upon the imaginary one in which once loved bodies are found in eight of Sarmad's nażms, bodies are susceptible to pain, decay and commodification[12]. The commodification of bodies, their exchange-value or substitutability by other commodities through money, bears no relation or resemblance to the metaphorical substitutability of such bodies in the eroticized imaginary of such nażms as 'Sting' and 'Season'. And if these two logics of substitutability occur in the same nażm, it is because commercial substitutability halts metaphorical and erotic substitutability. The dull, weak and halting metaphoricity of commodified bodies ("the cloying perfume of ragged garlands, / lust's sick glitter") distinguishes the painful materialism that limits ideal bodies in eight of the nażms in this collection from the density of the verdigris lining and facilitating the "lightness" or "subtlety" of the "radiance" of "spring's mirror" in Ghālib's distich among the epigraphs to this essay. Ghālib's "verdigris", like the "ink-darkness" of Bedil's similitudes (*tashbīh*), are instances of a controlled subordination of matter to the meaning it supports. They are anticipated already in Ḥāfiẓ's vision-enhancing kohl: "As your threshold's dust is kohl to my eyes / Where else, tell me, could I

turn, but to this court?" (*chū kohl-e bīnesh-e mā khāk-e āstān-e shomāst / kojā ravīm befarmā azīn janāb kojā*)[13]. Forty-one of the fifty-four naẓms in the collection under discussion share and extend the ghazal's traditional articulations of the ideal and material. Thirteen of these fifty-four do not conform to this essay's framing distinction between idealism and materialism, betraying the limits of this heuristic distinction[14].

In review, then, all of Sarmad's ghazals in this volume thus articulate the relations between the idealism of bodies and their material edges or limits in ways that are continuous, as I have shown with reference to instances from Niẓāmī, Ḥāfiẓ, Bedil, Mīr Hasan and Ghālib, with classical precedents in the ghazal and *maṡnavī*. Only in eight of his naẓms does the traditionally meaning-enhancing dullness of mere matter and the pain of shaping it into signs exceed this older semiotic subordination of matter to meaning, dominating and cutting through the sign's imaginary amplitude rather than being dominated by it, yielding to no more than the dullness of pain and the gross materiality of commodified bodies.

That Sarmad's naẓms pose both exceptions to the conceptual distinction framing this essay as well as extending the ghazal and *maṡnavī*'s articulation of this distinction in some cases and yet standing it on its head in eight cases only confirms Shamsur Rahman Faruqi's thesis that the naẓm is a protean form with no discourse proper to itself, appropriating other genres and yet exceeding them, a sort of poetic equivalent to the novel with respect to all currently practiced verse genres[15]. And in keeping with what Mikhail Bakhtin argued with respect to the novel, the naẓm's exceptional character with respect to the ghazal fundamentally alters its meanings[16]. Just as no pre-novelistic literary genre could continue to mean what it had meant after the novel's emergence, so too no Urdu ghazal today can retain the generic meanings it was intended to convey before the naẓm's appearance in the decades following 1857 in North India. Like the novel with respect to prose forms, the naẓm makes the aesthetic premises and poetics of the ghazal (the only pre-modern Urdu verse genre that continues to be practiced today with the increasingly rare exception of the *rubā'ī*) seem *contingent* to us. And this contingency–our sense that authors practicing the Urdu ghazal today *choose* to submit themselves to generic limits that narrow the scope of *how* they can say what they say and yet amplify by inherited lexemes the meanings of *what* they say–means that we read all ghazals today as haloed by the possibility of practicing poetry otherwise, of writing the naẓm. Can we infer from the heterogeneous

articulation of ideal bodies and their material edges specific to the ghazals and naẓms in *Māh-e 'uryāň* an ideal or fantasy–or both–of corporeality?

In his "She'riy'āt aur nayī she'riyāt" (Poetics and New Poetics) Shamsur Rahman Faruqi presents in less than two pages a conspectus of nothing less than the history of the relations between "poetics" (*she'riyāt*) and "reality" (*haqīqat*) in Urdu literature[17]. He argues that whereas in the West shifting conceptions of reality corresponded to shifting poetics and determined that literature was considered an "attempt to inquire into, present and express reality" (*haqīqat kī daryāft, peshkash aur bayān kī koshish*), Indo-Islamic culture conceived of reality for centuries as "more or less stable" and thus did not determine that literature "inquired into or expressed reality. Therefore, in pre-modern times the transformations that occurred in our poetics were not foundational and far-reaching". On this account, literary "modernism" (*jadīdīyat*) corresponded to a conception of reality transformed beyond what the late nineteenth century "early modern" period responded to or the mid twentieth century "middle modern", assuming a third form that "simultaneously combined a new poetics with an old one. Modernism also made evident that if the new poetics could not have a creative and interpretative dialogue [*takhlīqī aur tafhīmī mukālimah*] with the old literature [*purāne adab se*], then it was of dubious importance."

Faruqi's historical conspectus of orders of mimesis in Urdu literature rests on the thesis of a correspondence between conceptions of reality and poetics. Supposing rather than questioning the validity of this thesis and its key terms allows us two possible interpretative frames in which to place the heterogeneous characterizations of the ideal's articulations with the material in *Māh-e 'uryāň* taken as a whole. While the poetics of Sarmad's ghazals assumes a conception of reality continuous with that of his classical forebears in whose poetry ideal bodies were privileged over the materiality of their signifiers, his naẓms *test* these classical modes of relation by trying to extend them in most naẓms and variously signaling the failure of this extension in some.

NOTES

1. 'Abdul Qādir Khān Bedil, *Kulliyāt-e Bedil: jild-e avval* (Tehran: intisharat-e ilham, 1376 A.H.).
2. Asadullāh Khān Ghālib, *Ghazaliyāt-e Fārsi-e Mirzā Asadullāh Khān Ghālib*, ed. Sayyid Vazir al-Hasan 'Abidi (Lahore: Matbu'at-e Punjab University, 1969), 102.
3. Asadullāh Khān Ghālib, *Dīvān-e Ghālib*. I excerpt this translation from Frances Pritchett's website:http://www/columbia.edu/itc/mealac/pritchet/00ghalib/047/47_01.html
4. All my quotations from *Māh-e 'uryāñ* refer to a pre-publication copy Sarmad Sehbai kindly sent me. I will therefore only mention page numbers from this copy against quotations from it further in this paper. I am grateful to Sayyid Nauman Naqvi of Connecticut College for his help in refining the conceptual grid I use in this essay.
5. Mohiyuddin Qadri Zor, *Dakkanī adab kī tārīkh* (Karachi: Urdu Academy, 1960), 12.
6. By its use of the terms *tashbīh* and *tanzīh*, Bedil's distich invokes a tradition of debate within Qur'ānic hermeneutics regarding the mode of reference to Allah in those passages of the Qur'ān that describe Him in anthropomorphic terms. Furthermore, the distich's use of the word *sihr* invokes a Qur'ānic legitimation of poetry as the only licit form of magic, *sihr al-bayān* or "the magic of speech". I have confined myself to this footnote gloss for reasons of brevity.
7. Nizami Ganjavi, *Layla-o-Majnūn* (Tehran: intisharat-e danishgah-e tehran no. 2024; 1369 A.H), 40.
8. Bedil, *Kulliyāt-e Bedil*.
9. Ganjavi, *Laylā-o-Majnūn*, 50.
10. Mīr Hasan, *Sihr al-bayān* (Lucknow: Uttar Pradesh Urdu Academy, 1999), 173.
11. *Sulaymānī topī* characterizes as a fantasy and therefore as impossibility under an eventually dominant public gaze the interminable private pleasure of an idealist and amorous intimacy. The fantastic character of this wish is evident in the magical object wished for: Solomon's cap.
12. The eight are: "Ðank", "Jang" (the connection with commodification here signaled in clock-time that brings the otherwise ramifying metonymy of love-making to a sharp end and that is the sole measure of wage-labor), "Jismoñ kā pahāṛ" (the onomatopoeia of the mechanical "jerking"/*jhapaṭati*, and "clatter and clash"/*čaṭakhne paṭakhne* of the movements with which the characters here make love signals the material reality belying the pornography of the characters' love-making), "Portrait", "Chin tara", "Jis kī khātir ghar se nikle", "Filmī kahānī" (the daily repeated and morally banal deaths of the hero and heroine signaling the commodified and fantastic nature of their bodies) and "Lāhore kī ek sainik bār ke nām".
13. Shams al-din Ħāfiż, *Divān-e hāfiż*, ed. Parviz Natil Khanlari (Tehran: Intesharat-e khwarazmi, 1362 A.H.).
14. The thirteen are: "Shām", "Munavvar 'Umar ke liye ek nażm", "Būnd", "Suhāg-gīt", 'Ziddī laṛkī", "Kahāñ le čalegī mujhe", "Zargarī kī rāt", "Sālgirah kī nażm", "Ko'ī kuch bhī nahīñ bāṇtatā", "Abhī sūraj ke qadamoñ meñ", "Laṛkīyoñ āo, mere vāste čuṛīyāñ le āo", "Band galī meñ kabūtar" and "Darvāza".
15. Shamsur Rahman Faruqi, "Lyric Poetry in Urdu: Ghazal and Nazm" in *The Flower-Lit Road: Essays in Urdu Literary Theory and Criticism* (Allahabad: Laburnum Press, 2005), 18-50.
16. Mikhail Bakhtin, "Epic and Novel" in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas, 1981).
17. Shamsur Rahman Faruqi, "She'riy'āt aur nayī she'riyāt" in *Ta'bīr ki sharh* (Karachi: Academy Bazyaft, 2004), 92-93.

REFERENCES

Bakhtin, Mikhail. "Epic and Novel." In *The Dialogic Imagination: Four Essays*, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas, 1981.

Bedil, 'Abdul Qādir Khān. *Kulliyāt-e Bedil: jild-e avval*. Tehran: intisharat-e ilham, 1376 A.H.

Faruqi, Shamsur Rahman. "Lyric Poetry in Urdu: Ghazal and Nazm." In *The Flower-Lit Road: Essays in Urdu Literary Theory and Criticism*. Allahabad: Laburnum Press, 2005.

Faruqi, Shamsur Rahman. "She'riy'āt aur nayī she'riyāt." In *Ta'bīr ki sharh*. Karachi: Academy Bazyaft, 2004.

Ganjavi, Nizami. *Layla-o-Majnūn*. Tehran: intisharat-e danishgah-e tehran no. 2024, 1369 A.H.

Ghālib, Asadullāh Khān. *Dīvān-e Ghālib*. url: http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00ghalib/047/47_01.html

Ghālib, Asadullāh Khān. *Ghazaliyāt-e Fārsi-e Mirzā Asadullāh Khān Ghālib*. Edited by Sayyid Vazir al-Hasan 'Abidi. Lahore: Matbu'at-e Punjab University, 1969.

Ħāfiż, Shams al-din. *Divān-e hāfiż*. Edited by Parviz Natil Khanlari. Tehran: Intesharat-e khwarazmi, 1362 A.H.

Hasan, Mīr. *Sihr al-bayān*. Lucknow: Uttar Pradesh Urdu Academy, 1999.

Sehbai, Sarmad. *Māh-e 'uryāñ* . [A pre-publication copy that Sarmad Sehbai himself sent to the the author]

Zor, Mohiyuddin Qadri. *Dakkanī adab kī tārīkh*. Karachi: Urdu Academy, 1960.