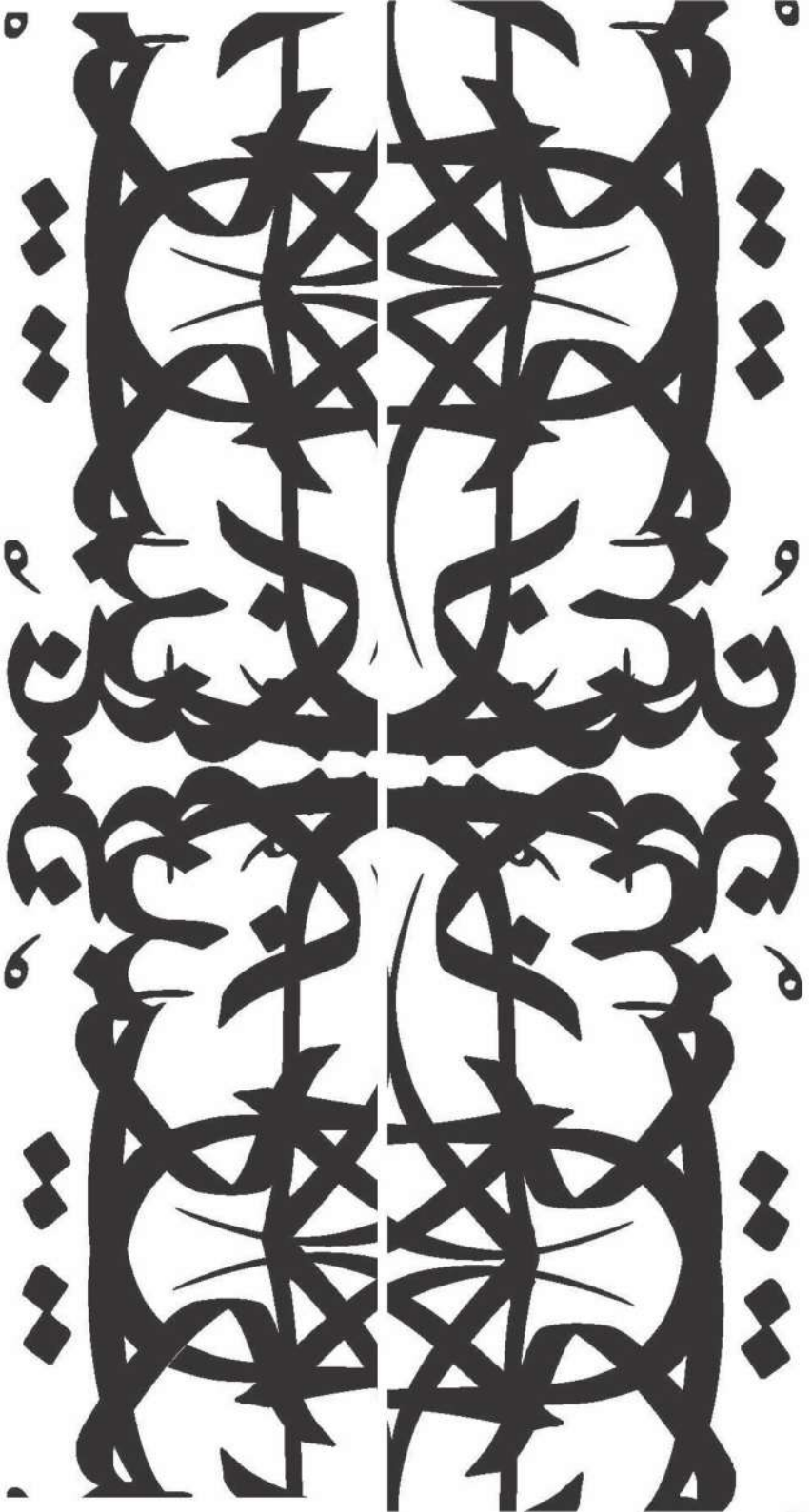
مجلّہ دراساتِ اُردو
گرمانی مرکزِ زبان وادب

بُنیاد

مدیرِ اعلیٰ: سید نعمان الحق

جلد سوم
شمارہ ۱، ۲۰۱۲ء

LUMS
لاہور یونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز
لاہور، پاکستان



Gurmani Centre for Languages and Literature

BUNYĀD

A Journal of Urdu Studies

Volume 3
Number 1, 2012

LUMS
Lahore University of Management Sciences
(LUMS)
Lahore Pakistan

فہرست

اداریہ		
میری گزارش احوال واقعی	سید نعمان الحق	۵
ایجاد اور اشیاء کا لازمانی نظام:	شمس الرحمٰن فاروقی	۹
عین القضات الہمدانی کے عرفانی فلسفے کا مطالعہ	تشہکو ازتسو / ترجمہ محمد عمر میمن	۳۳
آرتھر کانن ڈوئیل اور روحانیات	خورشید رضوی	۵۵
اردو زبان کی اولیں قواعد کا قضیہ: روایت، انکشاف، تعارف	معین الدین عقیل	۶۵
شکل طاؤس کرے آئینہ خانہ پرواز: انتظار حسین تنقید کے تناظر میں	آصف فرخی	۸۱
کلام شاہ حسین کے منظوم اُردو تراجم	محمود الحسن بزمی	۱۰۱
پرانے زمانوں میں جینے والا شاعر معین نظامی (متروک، ایک جائزہ)	طاہرہ صدیقہ	۱۳۷
کچھ تراجم شعر	شمس الرحمٰن فاروقی	۱۵۱
طاسین الازل والالتباس، ابن منصور حلاج تحقیقی متن، ترجمہ	سید نعمان الحق	۱۵۹

انگریزی مضمون

When did we stop caring about meaning? 3
Robert Fisk

Abstracts 6

بنیاد جلد سوم شمارہ:۱، ۲۰۱۲ء

اداریہ

پچھلے شمارے میں ہم نے محمد سعید صاحب کا ایک دلچسپ مقالہ ''سعادت حسن منٹو کا ایک غیر مدون نادر ترجمہ'' شائع کیا تھا۔ منٹو کے قلم سے آرتھر کانن ڈوئیل (Arthur Conan Doyle) کی ایک پراسرار کہانی کا یہ ترجمہ رسالہ ہمایوں میں چھپا تھا اور عملاً نامعلوم رہا۔ محمد سعید صاحب نے اس ترجمے کا متن نئے سرے سے ٹائپ کروا کے اپنے ایک مختصر تحقیقی نوٹ کے ساتھ ہم کو بھجوایا تھا۔ اس مقالے میں بنیاد کے مدیر کی طرف سے ایک چھوٹا سا حاشیہ غلط فہمی کا باعث بن گیا۔ حاشیے میں یہ کہا گیا تھا کہ ''منٹو کے متن میں چند جگہوں پر اصلاح کی گئی ہے''۔ (ص:۱۲۶)

سب سے پہلے تو قاری کے اطمینان کے لیے یہ کہہ دینا چاہیے کہ ہم نے منٹو کی اس تحریر میں حقیقتاً کوئی دخل اندازی نہیں کی تھی۔ ہوا یہ کہ ایک دو جگہ کتابت کی واضح غلطیاں تھیں جن کو درست کر دیا گیا تھا۔ ایک جگہ ممبئی / بمبئی کے ایک مشہور مضافاتی علاقے کے بارے میں منٹو کا جملہ یوں آتا ہے — ''انھوں نے ... باندرے کے قریب ایک ... کوٹھی خرید لی'' (ص:۱۱۸)۔ یہاں کاتب نے ''باندرلے'' لکھ دیا تھا اور یہ ایک سہو مبین ہے۔ اس کو ٹھیک کر دیا گیا تھا۔ اسی طرح ایک جگہ انگریزی لفظ ''house'' کو ''ہوس'' لکھا گیا تھا جس کو ہم نے ''ہاؤس'' کر دیا تھا (ص:۱۲۴)۔

چونکہ منٹو کا کوئی تحقیقی متن نو تیار کرنا مقصود نہیں تھا اس لیے ہم نے متن میں کوئی ''اصلاح'' نہیں کی۔ یہاں ساتھ ہی اس بات کا اعتراف کر لینا چاہیے کہ ہمارے حاشیے میں گمراہی کے امکانات

ضرور موجود تھے۔ ہم نے جہاں جہاں کتابت کی غلطیاں درست کیں وہاں اس امر کی صاف صاف صراحت ہونی چاہیے تھی۔

ہمارا یہ تازہ شمارہ بہت قیمتی ہے۔ اس میں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے اپنی تنقیدی اور ادبی زندگی کے بہاؤ، رچاؤ اور سفر کے بارے میں ہم کو جو بتایا ہے اور خود بینی کے ساتھ اپنا جو احتساب کیا ہے اور اپنے آپ پر ''فردِ جرم'' عائد کر کے جس طرح خود اپنا دفاع کیا ہے وہ اردو دنیا اور خاص کر نئے ادیبوں کے لیے بہت ہی کارآمد چیز ہے۔ پھر ایک اور تحفہ انھوں نے ہم کو مختلف زبانوں کے شعروں کے اردو تراجم کا دیا ہے، اس سے ہمارے بازار کی رونق افزونی ہے۔

ادھر اردو کے ایک اور معتبر محقق اور معزز قلم کار جناب محمد عمر میمن کا ایک ترجمہ بھی اس بازار میں سجا ہوا ہے۔ میمن صاحب پہلی بار بنیاد میں آئے ہیں، ہماری آنکھیں روشن اور ہمارے دل شاد! محمود الحسن بزمی صاحب بھی یہاں ہیں اور انھوں نے ایک اور مقالہ پنجابی شاعری کے بارے میں عنایت کیا ہے اور آیندہ تحقیق کے لیے ایک اور دریچہ کھول دیا ہے۔ یہ ایک خوش آئند عمل خاص طور پر اس وجہ سے ہے کہ اردو کے علاوہ پاکستان کی دوسری زبانوں پر، ان کے ادب پر، اور اردو سے ان کے رشتوں پر جو کام ہونا چاہیے تھا وہ نہیں کیا گیا ہے۔ اس کوتاہی کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ یہاں بنیادی دستاویزات ہی بہت کم مرتب کی گئی ہیں سو بزمی صاحب نے جو دریچہ وا کیا ہے اس سے نئی نئی چیزیں نظر آنے لگی ہیں۔

بنیاد کے اس شمارے میں جو اور تازہ مقالات ہیں ان کا ذکر فرداً فرداً غیر ضروری ہے بس یہ کہنا ہم پر لازم ہے کہ ہم معین الدین عقیل صاحب جیسے محقق کے ممنون ہیں کہ وہ ہم کو اپنی تحریر عطا کرتے رہتے ہیں۔ آصف فرخی صاحب نے اس دور کے بہت ممتاز افسانہ نگار انتظار حسین کے بارے میں ایک لہلہاتا مضمون بنیاد کے لیے لکھا، یہ ان کا کرم ہے، وہ جب بھی کوئی بات کہتے ہیں تو اس میں کوئی اچھوتا پہلو تو ہوتا ہی ہے، اور یہاں بھی ایسا ہی ہے۔

ہم نے بات شروع کی تھی آرثر کانن ڈوئیل کے اس نادر ترجمے کی جو سعادت حسن منٹو نے کیا تھا۔ معروف اسکالر خورشید رضوی صاحب کے لیے یہ مہمیز بنا اور انھوں نے انگریزی کے اس ادیب اور

روحانیات سے ان کے شغف کے بارے میں ایک بہت پر لطف مضمون لکھ دیا، بہت پر لطف، بہت رواں دواں۔

ہمیشہ کی طرح میں شکر گزار ہوں اپنے معاون اطیب گل کا جنھوں نے کتنی راتیں جاگ کر گزاریں اور میری عزت و ناموس کو سنبھالے رکھا۔ آخری دنوں میں محمد نوید نے بنیاد کے ساتھ اور میرے ساتھ جو وفا کی ہے وہ مجھے یاد رہے گی۔

جون ۲۰۱۲ء

سید نعمان الحق

لاہور یونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز (LUMS)

مدیر اعلیٰ

بنیاد جلد سوم شمارہ:۱، ۲۰۱۲ء

شمس الرحمٰن فاروقی *

میری گزارش احوال واقعی

انٹرویو، یا پہلی ملاقات کے دوران مجھ سے یہ سوال ضرور پوچھا جاتا ہے کہ آپ نے کب یہ فیصلہ کیا کہ آپ کو ادیب بننا ہے؟ کبھی کبھی لوگ یہ بھی پوچھ دیتے ہیں کہ آپ نے اردو کا ادیب بننے کا فیصلہ کیوں کیا؟ بعض لوگ جو خود کو عام سے زیادہ جرأت مند سمجھتے ہیں، یہ بھی پوچھ بیٹھتے ہیں کہ آپ ادیب بنے ہی کیوں، کوئی اور کام کیوں نہ کیا؟ بہت کم لوگ یہ جاننا چاہتے ہیں کہ میں ادیب کس طرح بنا، یعنی ادیب بننے کے لئے مجھے کیا کیا اور کیسے کیسے پاپڑ بیلنے پڑے؟ ایک اور سوال بڑی حد تک انھیں سوالوں کے سلسلے کا ہے، (اور وہ اس زمانے میں بار بار پوچھا گیا جب جدیدیت کا چلن شروع ہوا)۔ نئے شعرا سے باصرار پوچھا گیا کہ آپ لوگوں کو مشکل گوئی، پیچیدگی، بلکہ مہمل گوئی سے اس قدر شغف کیوں ہے؟ جدید شعرا نے اس الزام کا جواب اکثر یہ کہہ کر دیا کہ اگر ہماری باتیں آپ کی سمجھ میں نہیں آتیں تو ہم کیا کریں؟ ہمیں تو بس اپنے داخلی کوائف اور تجربات کو بیان کرنے، یعنی ہمیں اظہار ذات سے مطلب ہے۔ آپ سمجھیں نہ سمجھیں، یہ آپ کا مسئلہ ہے۔ اس کے جواب میں یہ سوال پوچھا گیا کہ اگر آپ کو قاری سے کوئی دلچسپی نہیں ہے تو اپنا کلام رسالوں میں چھپواتے کیوں ہیں اور اسے کتابوں یا مجموعوں کی شکل میں جمع کیوں کرتے ہیں؟

میرا خیال ہے کہ یہ آخری سوال ہی مرکزی سوال ہے، اور ہم میں سے اکثر لوگ اس سوال کا

سامنا کرنے سے کتراتے رہے ہیں۔ یہاں دو، بلکہ تین مسائل ہماری توجہ کا تقاضا کرتے ہیں۔

پہلا مسئلہ یہ ہے کہ کوئی شخص ادیب کیوں بننا چاہتا ہے؟

دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ ادیب بننا اور خود کو ادیب کی حیثیت میں قائم کرنا الگ الگ چیزیں ہیں۔ ایسا کیوں ہے؟

تیسرا مسئلہ یہ ہے کہ ادیب کسے کہتے ہیں؟

یہاں بھی بات تیسرے سوال سے شروع کی جائے گی۔ میر انیس، اقبال، غالب، میر، انتظار حسین، پریم چند، رتن ناتھ سرشار، بیدی، منٹو، یہ سب ادیب ہیں۔ لیکن دت بھارتی، وہی دہانوی (دوسرا نام خان محبوب طرزی)، گلشن نندہ، صادق حسین صدیقی سردھنوی، فنا نظامی کانپوری وغیرہ، ادیب ہیں کہ نہیں؟ ہم کہہ سکتے ہیں کہ پہلی فہرست میں جو نام ہیں وہ درجۂ اول کے ادیبوں کے ہیں۔ اور دوسری فہرست میں جو نام ہیں وہ درجۂ دوم یا سوم کے ادیبوں کے ہیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ درجۂ اول اور درجۂ دوم/سوم کی تفریق بحث طلب ہے، سوال دراصل یہ ہے کہ جب خان محبوب طرزی یا گلشن نندہ یا صادق حسین صدیقی سردھنوی نے لکھنا شروع کیا تو کیا انھیں معلوم تھا کہ وہ دوم یا سوم درجے کا ادیب بننا چاہتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ لہٰذا ہر شخص جو ادیب بننا چاہتا ہے وہ محض ''ادب'' لکھنے کی تمنا سے شروع کرتا ہے۔ ہر شخص یہ سمجھتا ہے کہ مجھے ادیب کی حیثیت سے کامیابی حاصل کرنی ہے۔ مجھے لوگوں کو قائل کرنا ہے اور اس بات کو منوا کر چھوڑنا ہے کہ میں بھی ادیب ہوں، اور اول درجے کا ادیب ہوں۔

اب جب خود کو منوانے کی بات آئی تو اس کے سب سے مقبول اور معروف طریقے دو ہیں۔ مشاعرے، اور رسالے یا کتابیں۔ شاعر کی پہلی نظر عموماً مشاعرے پر پڑتی ہے، کیوں کہ اگر وہ مشاعرے میں بلا لیا گیا تو پھر صورت حال بڑی حد تک اس کے قابو میں ہوگی: لوگ اسے سننے پر مجبور ہوں گے، چاہے وہ اسے ہوٹنگ میں اڑا ہی کیوں نہ دیں۔ رسالے یا کتاب کا معاملہ یہ ہے کہ کتاب چھپنے میں بہت دیر لگتی ہے اور کم ہی لوگ اتنے خوش نصیب ہوتے ہیں کہ پبلشر ان کی کتاب اپنے پیسے سے چھاپ دے۔ عام طور پر بیچارہ مصنف خود ہی رقم کا انتظام کرتا ہے۔ رسالہ یقیناً بہتر طریقہ ہے۔ اور رسالے کا مدیر اپنا دوست یا بہی خواہ ہو تو اور بھی اچھا ہے۔

رسالے میں اپنی تخلیق کو چھپوانے، یا مشاعرے میں بلائے جانے (اور پھر کامیاب ہونے) میں زمین آسمان فرق ہے۔ مشاعرے میں بلوائے جانے کے لئے تعلقات ضرور کام آتے ہیں، یا پھر اگر شاعر بہت ہی معزز اور مشہور ہو تو عموماً لوگ اسے ضرور بلاتے ہیں، اگر اس کا معاوضہ ان کی جیبوں پر بھاری نہ ہو۔ ایسے شاعر کو مشاعرے میں کامیابی کی فکر نہیں ہوتی۔ لیکن اس منزل پر پہنچنے کے لئے شاعر کو بہت دیر لگتی ہے اور ادبی فضا کو اپنے حق میں ہموار کر کے لئے اسے اچھی شاعری، اور کچھ نہ کچھ حد تک مقبول شاعری، کثیر تعداد میں لکھتے رہنا ضروری ہوتا ہے۔ مشاعرے میں بلوائے جانے اور کامیاب ہونے کی آسان تر سبیل یہ ہے کہ شاعر کا ترنم، یا خواندگی اچھی ہو اور اس کے مضامین عام فہم ہوں۔ ایسے شعرا کو رسالے یا کتاب میں اپنا کلام چھپوانے کی چنداں ضرورت یا بیچینی نہیں ہونا چاہیئے۔ لیکن دیکھا یہ گیا ہے کہ آج کل مشاعروں کے مقبول ترین شعرا بھی اپنا کلام چھپوانے اور اپنی شاعری کے مجموعے شائع کرانے کی کامیاب یا ناکام کوششیں کرتے رہتے ہیں۔

افسانہ نگار، یا ناول نگار کا معاملہ اور بھی مشکل ہے۔ ایک تو رسالے یا ناشر پر اس کا مکمل زور نہیں، دوسری بات یہ کہ مقبول ترین افسانہ نگار بھی مشاعرے کے کسی مقبول شاعر کے برابر مشہور نہیں ہو سکتا۔ مشاعرے کے سامعین کی تعداد بہر حال رسالہ پڑھنے والوں، یا کتاب پڑھنے والوں سے بہت زیادہ ہوتی ہے۔ پھر، مشاعرے کا سامع بڑی حد تک شاعر کے قابو میں ہوتا ہے۔ شاعر وہی کلام سنائے گا جو پہلے مقبول ہو چکا ہے۔ یا پھر وہ کچھ دوسری تخلیقات سنانے کے بعد یا تو خود ہی اپنی پرانی، کامیاب تخلیق پر آجائے گا، یا سامعین میں سے کوئی فرمائش ہی کر دے گا کہ فلاں نظم یا غزل سنایئے۔ افسانہ خوانی کی شامیں اور شبیں منعقد ضرور ہوتی ہیں، لیکن مشاعرے کی بہ نسبت بہت کم۔ اور وہاں یہ موقع مشکل ہی سے آتا ہے کہ افسانہ نگار اپنا کوئی پرانا اور پہلے سے مقبول شدہ افسانہ سنا دے اور کامیاب رہے۔ نہ ہی شب افسانہ کے سامعین تعداد میں کسی معمولی مشاعرے کے بھی سامعین کے مساوی ہوتے ہیں۔ مشاعرہ اور شب افسانہ میں سامعین کی تعداد عموماً سو اور دس کے تناسب میں ہوتی ہے۔ مشاعرے میں سو ہوں گے تو شب افسانہ میں دس۔

پہلے زمانے میں افسانہ نگار نہیں تھے، اکا دکا نثر نویس یا داستان گو تھے۔ شاعر البتہ کثرت

سے تھے۔لیکن اس زمانے میں ادب بھی دوسرے پیشوں کی طرح ایک پیشہ تھا اور ادب کا پیشہ دوسرے بہت سے پیشوں سے زیادہ معزز تھا۔ہم کہہ سکتے ہیں کہ اب سے کوئی سوسوا سو برس پہلے تک کم و بیش بھی ادیب (یعنی شاعر، نثر نگار، داستان گو، مورخ، وغیرہ) اپنے ادب کی روٹی کھاتے تھے اور اس میں کوئی عیب نہ تھا۔میر انیس جیسے خوددار اور عزت نفس کا پاس رکھنے والے شاعر بھی ذاتی دولت کے علاوہ (جو بہت نہ تھی) اپنے مداحوں اور عقیدت مندوں سے مرثیہ خوانی کا معاوضہ یا نذرانہ قبول کر لیتے تھے۔نثّار اور داستان گو بھی اپنے ہنر کو پیشے کے طور پر بخوشی اختیار کرتے تھے۔اب وہ زمانہ بالکل نہیں رہا۔جو شعرا مشاعرے کی روٹی کھاتے ہیں، یا مشاعرے کی آمدنی کی مدد سے اپنا معیار زندگی بہتر بناتے ہیں، وہ تعداد میں کم ہیں اور جو ہیں بھی انھیں اچھی نگاہ سے نہیں دیکھا جاسکتا۔وہ ''شاعر'' نہیں ''مشاعرے کے شاعر'' کہے جاتے ہیں۔اسی طرح، اپنے قلم کو وسیلۂ معاش بنانے والے فکشن نگار بھی عموماً ''مقبول'' (یعنی پست ذوق کے پڑھنے والوں کے لئے)، یا ''عامیانہ''، یا ''سطحی'' کہے جاتے ہیں۔

زیادہ اہم بات یہ ہے کہ کوئی شخص روزی کمانے کے لئے قلم ہی کو کیوں ذریعہ بناتا ہے؟ وہ مقبول ادب لکھے یا ''اعلیٰ'' ادب لکھے، لیکن ظاہر ہے کہ اگر کسی نے لفظ کو اپنا ذریعۂ معاش بنایا تو یہ اس کی مجبوری ہے، کیونکہ اسے یقین ہے کہ وہ لفظوں کا کاروبار بخوبی کرسکتا ہے اور شاید دوسروں سے اچھا بھی کرسکتا ہے۔لیکن ایک بات اور بھی ہے، اور وہ بہت اہم بات ہے۔ہم سب کے لئے شاعری، افسانہ نگاری، ناول نگاری، وغیرہ ایک اور طرح کی بھی مجبوری ہے۔ہم سب یقین رکھتے ہیں کہ ہمارے پاس کہنے کے لئے کچھ ہے۔ہم سب ''اپنی بات'' کہنا چاہتے ہیں اور اسے دوسروں تک پہنچانا چاہتے ہیں۔یعنی ''اپنی بات'' کہنا اور اسے دوسروں تک پہنچانے کی سعی کرنا ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔بقول حالی، مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زباں میں۔اور ''کہنا'' اسی لئے ہے کہ دوسرے اس کو سنیں، اور ممکن ہو تو پسند کریں اور اسے قبول عام کی سند عطا کریں۔

میرا خیال ہے ہمیں اب تک کئی سوالوں کا جواب مل گیا ہے۔

میں نے کسی شعوری فیصلے کے تحت شاعر، یا ادیب، یا فکشن نگار، یا نقاد بننے کا فیصلہ نہیں کیا۔ مجھے بچپن ہی سے معلوم تھا کہ مجھے ''لکھنا'' آتا ہے، ''لکھنا'' اچھی بات ہے، اور مجھے لکھنا چاہیئے۔میرا

اس بات کا تو ایک حد تک تعین کرسکتا ہوں کہ میں نے ''لکھنا'' کب شروع کیا (آٹھ یا نو سال کی عمر میں، بلکہ پہلا مصرع میں نے سات برس کی عمر میں ''کہا'' تھا)۔لیکن میں یہ نہیں بتا سکتا کہ ''لکھنا'' میرے لئے وظیفۂ زندگی کب بنا۔

میں نے ''لکھنے'' کو ذریعۂ معاش بنانے کے بارے میں کبھی نہیں سوچا۔میرے خاندان میں دونوں طرف سرکاری نوکری، اور خاص کر شعبۂ تعلیم سے منسلک ہونے کی رسم بہت پرانی تھی۔میں اس بات کا تصور بھی نہیں کرسکتا تھا کہ بڑا ہوکر میں ''سرکاری نوکری'' یا ''ملازمت'' کے سوا کچھ اور کروں گا۔انجینیر یا ڈاکٹر بننا میری مالی اور ذہنی استطاعت سے باہر تھا۔میں انگریزی، اردو، فارسی اور ایک حد تک تاریخ کے سوا سب مضامین میں صفر تھا۔اردو اور فارسی بھی ہائی اسکول پاس کرنے (۱۹۴۹ء) کے بعد چھوڑنی پڑی۔اب میرے پاس انگریزی ہی انگریزی رہ گئی تھی جسے معاش اور معیشت کی کساد بازاری کے ماحول میں اونے پونے بیچنا ممکن تھا۔لیکن اگر میں انجینیر یا ڈاکٹر بنتا بھی تو سرکاری ہی نوکری کا قلادہ اپنی گردن میں ڈالتا۔میرے زمانے میں متوسط طبقے والوں کے لئے ''نوکری'' کے معنی ''سرکاری نوکری'' یا ''نیم سرکاری نوکری'' (یعنی کسی اسکول، کالج، یا یونیورسٹی میں نوکری) ہی تھے۔اس زمانے کے نوآبادیاتی ہندوستان میں government servant ہونا بڑی نعمت اور حیثیت کی بات تھی۔بیکار بیٹھنا یا کل وقتی شاعر بننا یا اخبار نویس بننا جنون کی علامت تھا۔

اپنی ''ادبی زندگی'' کے آغاز، یعنی اپنے ایام طفولیت میں مجھے کچھ خیال نہ تھا کہ مجھے ادیب کی حیثیت سے مشہور ہونا چاہیئے، یا مجھے کامیاب اور مشہور ادیب بننا چاہیئے، اور نہ مجھے یہ معلوم تھا کہ اگر مجھے ادب میں کامیابی چاہیئے تو اس کے لئے کیا کوششیں کرنی ہوں گی۔جب میں نے ہائی اسکول پاس کیا تو میری عمر چودہ برس سے کچھ کم تھی۔اس وقت میں اپنا گھریلو اور قلمی ''رسالہ'' (''گلستان'') کئی سال تک لیکن بڑے بڑے وقفوں کے ساتھ نکالتے رہنے کے بعد بند کرچکا تھا۔جو کچھ اب تک میں نے لکھا تھا وہ سب میں ضائع کرچکا تھا۔(''گلستان'' میں ''اشاعت شدہ'' تحریریں بھی ضائع ہوچکی تھیں یا میں نے خود پھینک پھانک دی تھیں۔''گلستان'' کا کوئی شمارہ میں نے محفوظ نہ رکھا تھا۔) اس وقت جن ادبی رسالوں سے میری واقفیت تھی، ان میں اپنی تحریر چھپوانے کا اہل میں خود کو نہ سمجھتا

تھا۔ ''گلستان'' کے بعد بھی جو کچھ نظم ونثر میں نے لکھی وہ بھی اسی طرح ضائع ہوتی گئی۔ ایک نظم میں نے خود پھاڑ کر پھینک دی تھی جب اتفاقاً میرے والد نے اسے دیکھا اور کہا تھا کہ یہ سب لچر ہے اور خارج از وزن بھی ہے۔

میری ادبی زندگی میں کئی باتیں دوسرے ادیبوں کی ادبی زندگی سے مختلف طور پر واقع ہوئیں۔ مثلاً سب سے پہلی بات تو یہی تھی کہ اگرچہ مجھے یقین تھا کہ مجھے افسانہ نگار یا شاعر، یا اس طرح کی کوئی چیز ضرور بننا ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ اس بات کی مجھے کوئی خاص فکر نہ تھی کہ اپنی تحریروں کو محفوظ رکھوں اور اشاعت کے لئے انھیں کہیں بھیجوں۔ محفوظ نہ رکھنے کی وجہ تو شاید یہ تھی کہ ادیبوں کے مزاج کے برخلاف انا پرستی، خودنگری اور اپنے بارے میں غلط فہمی مجھ میں نہ تھی۔ مجھے یقین تھا کہ میں جو کچھ لکھتا ہوں وہ اتنا اہم نہیں ہے کہ اسے جمع کرتا جاؤں، بلکہ شاید اہم ہی نہیں ہے، نہ میرے لئے اور نہ دوسروں کے لئے۔

اپنے بارے میں غلط فہمی، یا اپنے اوپر اعتماد کی کمی ہی شاید سب سے بڑی وجہ تھی جو میں اپنی تحریریں کسی رسالے میں چھپوانے سے گریزاں رہا۔ لیکن بھلا کب تک؟ دھیرے دھیرے مجھے بھی یہ آرزو ستانے لگی کہ میں باقاعدہ ''ادیب'' ہو جاؤں، جس کے لئے پہلی شرط تھی، اپنے ادبی معاشرے میں معروف ہونا۔ ٹھیک ہے، اچھے اور بڑے مشہور پرچوں میں نہ سہی، چھوٹے موٹے ''معمولی'' پرچوں میں سہی، لیکن مجھے ادب کی محفل میں شریک ہونا ہی تھا۔ فارسی کی کہاوت ''دارم چرانہ پوشم'' سے میں اس وقت واقف نہ تھا، لیکن دل کی کیفیت یہی تھی کہ ''جب لکھتا ہوں تو دنیا کو کیوں نہ دکھاؤں؟'' اس وقت میں گیارہویں درجے میں تھا اور میرے بعض بہت ذہین اور مطالعے کے شائق ساتھی بھی لکھنے، اور اس سے بھی زیادہ پڑھنے کا شوق رکھتے تھے۔

اب تک یہ بات مجھ پر بالکل واضح ہو چکی تھی کہ مجھے ادیب بننا ہے، یعنی دنیا کے سامنے خود کو قائم کرنا ہے۔ میرے والد صاحب مرحوم فرمایا کرتے تھے کہ تم پڑھنے میں محنت نہیں کرتے ہو۔ تمھاری انگریزی کی نہ لیاقت، نہ لکھائی، میرے محکمے کے بڑے افسروں جیسی ہے۔ تم بھلا دنیا میں کیا کر سکو گے؟ مجھے ان کی بات کا پاس ولحاظ بھی تھا اور ادیب بننے کا خبط بھی تھا۔ ان دونوں میں تھوڑی بہت، بلکہ کچھ زیادہ، کشاکش مجھے محسوس ہوتی تھی لیکن کچھ تناقض محسوس نہ ہوتا تھا کیونکہ میں ایسے بہت سے لوگوں کے

نام اور کام سے واقف تھا جو اعلیٰ سرکاری افسر تھے اور مشہور یا کامیاب ادیب بھی تھے۔ اب رہی کشاکش کی بات، تو میں نے پڑھائی میں کبھی اتنی محنت نہ کی جتنی میرے والد کی تمنا تھی۔ میں اپنی زیادہ تر صلاحیت کو اردو انگریزی لکھنے اور پڑھنے ہی میں صرف کرتا رہا۔

مجھے ٹھیک سے یاد نہیں کہ میری پہلی تحریر کون سی تھی جسے شائع ہونے کا ''شرف'' حاصل ہوا۔ میں گیارہویں میں تھا (۱۹۴۹ء/۱۹۵۰ء) جب میں نے انگریزی کی ایک کتاب پڑھی جس میں عہد حاضر کے فلسفیانہ مکاتب کا ذکر تھا۔ ایک مضمون کسی پروفیسر جان میک مری (John MacMurray) کا تھا جس میں مارکسی اور جدلیاتی مادیت کے نظریے کا مفصل رد تھا۔ مضمون کا عنوان تھا "Dialectical Materialism as Philosophy"۔ مضمون مجھے بہت اچھا لگا لیکن افسوس کی بات یہ تھی کہ جدلیاتی مادیت کو رد کرنے کے بعد پروفیسر موصوف نے ہٹلریت (Hitlerism) اور ناتسیت (Nazism) کے گن گائے تھے۔ بہرحال، میں نے وہ حصہ حذف کر کے شروع کی تمام بحث کا ترجمہ اردو میں کر ڈالا۔ میرا خیال ہے یہ ترجمہ میری پہلی تحریر تھا جو کسی رسالے میں شائع ہوا۔ ان دنوں میں خود کو جماعت اسلامی سے بہت قریب سمجھتا تھا اس لئے میں نے یہ ترجمہ جماعت اسلامی خیالات رکھنے والے کسی پرچے میں بھیجا ہوگا اور شاید چھپ بھی گیا ہوگا، کیونکہ اس ترجمے کی کسی اور جگہ اشاعت کے لئے کوشش کرنا مجھے یاد نہیں۔

اب اس سوال کا بھی جواب مہیا ہو گیا ہوگا کہ ادیب کسے کہتے ہیں؟ یعنی ادیب وہی شخص ہے جس کا ادبی معاشرہ اسے ادیب کی حیثیت سے پہچانے۔ اور ادبی معاشرے کو رام کرنے کی جبلت اتنی ہی قوی ہے جتنی ''اپنی بات'' کہنے کی جبلت۔ گرے (Thomas Gray) کی مشہور "Elegy" کا ترجمہ نظم طباطبائی نے ''گورغریباں'' کے نام سے کیا تھا۔ نظم میں ان لوگوں کا ذکر تھا جو گاؤں کی زندگی میں محدود رہے اور گمنام رہ گئے۔ ورنہ ان میں کوئی ملٹن (John Milton) ہوتا، کوئی کراموئیل (Cromwell) ہوتا۔ ملٹن کے لئے انگریز شاعر نے mute, inglorious کے الفاظ برتے تھے۔ اردو کا مصرع اس وقت یاد نہیں آتا، لیکن انگریزی نظم سے بھی میری واقفیت کچھ ہی کم پرانی ہوگی۔ مجھے گرے کی یہ بات کچھ خوف انگیز اور کچھ دردانگیز لگی کہ ''جنگل میں مورنا چاکس نے دیکھا'' کی کہاوت محض لفظی کارروائی

نہیں۔ بیشک ایسے بھی لوگ ہوں گے جنھیں ایسا معاشرہ نہ ملا جو انھیں پہچانتا کہ ان میں کیا صلاحیتیں اور کیا امکانات پوشیدہ ہیں اور پھر ان کے بروئے کار لانے کی سبیل کرتا۔ لیکن معاشرہ تو صرف بالفعل کو پہچانتا ہے، بالقوت کو شاذ ہی جانتا ہے۔ ارادہ جب تک عمل میں تبدیل نہ ہوا سے کوئی جان نہیں سکتا۔ خود شاعر یا افسانہ نگار بھی متن کے مکمل ہونے کے پہلے نہیں سمجھ سکتا کہ اس نے اپنی نظم یا افسانے میں کیا لکھا ہے۔

لہٰذا ہم سب اپنے ادبی معاشرے کے غلام ہیں اور اسے اپنی راہ پر لانے، اسے رام کرنے کی کوشش بھی کرتے رہتے ہیں۔ ہم کتنے ہی بڑے شاعر یا تخلیق کار ہوں، لیکن اگر ہمارا معاشرہ ہمیں نہ جانے تو ہماری عظمت دو کوڑی کی بھی نہیں، بالکل بے وجود ہے۔

میرے ساتھ بھی یہی ہوا۔ میری ادبی زندگی کے آغاز کئی برس رسائل کے مدیروں کو رام کرنے کی کوشش میں گذرے۔ انٹرمیڈیٹ کی طالب علمی کے زمانے (۱۹۵۱ء) میں ایک ناولٹ کو معیار میرٹھ (مدیران: نجم الاسلام فاروقی اور شاید حفیظ میرٹھی) کی چار قسطوں کے چھپوانے میں کامیاب ہو جانے کے باوجود مجھے خال خال ہی کہیں کامیابی نصیب ہوئی۔ کتنے ہی ماہ و سال تو میں نے زیادہ تر انتظار میں گذارے کہ جہاں میں نے افسانہ یا مضمون بھیجا ہے، وہاں سے کچھ نہیں تو نامنظوری ہی کا پروانہ موصول ہو۔ میرے ناولٹ کا مسودہ میرے مشفق استاد غلام مصطفیٰ خاں رشیدی مرحوم نے بڑا ہمت افزا نوٹ لکھ کر مجھے لوٹایا تھا۔ رشیدی صاحب مرحوم انگریزی کے لکچرر تھے اور اردو ادب کا بہت اچھا ذوق رکھتے تھے۔ لیکن ان کی ہمت افزائی کے باوجود میں مزید کوئی ناول وغیرہ نہ لکھ سکا۔ چھپنا یا ہم چشموں میں معروف و مقبول ہونا مشکل سے مشکل تر نظر آتا تھا۔

مسلسل ناکامیوں کے باوجود میں نے لکھنا ترک نہیں کیا۔ افسانہ نگاری البتہ بی۔ اے۔ کے بعد چھوڑ دی تھی۔ (بی۔ اے۔ کے زمانے کا کوئی افسانہ کہیں بھی نہیں چھپ سکا۔ اس زمانے کا ایک افسانہ جماعت اسلامی کو بہت ناپسند ہوا تھا۔) انٹرمیڈیٹ میں البتہ میں نے ایک افسانہ لکھا تھا جو اسلامیہ کالج گورکھپور کے میرے اساتذہ نے بہت پسند کیا تھا۔ ایک استاد جناب شمس الآفاق عثمانی نے فرمایا کہ تمھارا افسانہ پڑھ کر مجھے ایسا لگا جیسے میں کسی بہت بڑے افسانہ نگار کو پڑھ رہا ہوں۔ مجھے یاد نہیں کہ وہ افسانہ اردو میں کہیں چھپا کہ نہیں (شاید نہیں)۔ لیکن ۱۹۵۳ء میں جب میں الٰہ آباد یونیورسٹی میں ایم۔ اے۔ کے پہلے سال

میں تھا تو میں نے اس افسانے کو انگریزی میں ترجمہ کر کے یونیورسٹی میگزین میں چھپنے کے لئے دے دیا۔ میگزین کے ایڈیٹر شعبۂ انگریزی ہی کے استاد کے۔ کے۔ مہروترا صاحب تھے جو آکسفورڈ کے پڑھے ہوئے تھے۔ ان مہربان نے افسانے میں صرف ایک لفظ بدلا اور میگزین میں شائع کر دیا۔ مجھے خوشی تو بہت ہوئی لیکن اب نہ وہ اردو افسانہ میرے پاس ہے اور نہ میگزین کا وہ شمارہ جس میں اس کا انگریزی ترجمہ شائع ہوا تھا۔

ان چھوٹی موٹی کامیابیوں کے باوجود میں نے افسانہ نگاری چھوڑ کر شاعری اور تنقید کو اختیار کیا۔ شاعری اس لئے کہ افسانہ نگاری کے مقابلے میں شعر کہنا آسان تھا۔ افسانے کے لئے لکھنے کی جگہ، کاغذ، قلم، اور طویل یکسوئی درکار تھی۔ شعر کے لئے کاغذ قلم بھی لے کر بیٹھنے کی ضرورت نہ تھی۔ تنقید اس لئے کہ مجھے اردو تنقید بڑی مایوس کن لگتی تھی۔ اکا دکا لوگوں کے سوا مجھے ساری اردو تنقید فضول اور بے مایہ اور بے تکی لگتی تھی۔ تنقید میں مجھے سب سے زیادہ اس چیز کی تلاش تھی کہ دو شعراء، یا دو افسانہ نگاروں میں فرق کس طرح کیا جائے اور اسے کس طور بیان کیا جائے؟ آج سے ساٹھ برس پہلے کی بات تو چھوڑیئے، ابھی کوئی دس بیس برس پہلے میں نے ایک مضمون لکھا تھا جس میں مختلف مختلف افسانہ نگاروں پر نقادان فن کی رایوں کے اقتباس درج کر کے میں نے دکھایا تھا کہ نام بدل دیں تو یہ زیادہ تر اقتباسات کسی بھی افسانہ نگار پر منطبق کئے جا سکتے ہیں۔ یہ آج کا حال تھا تو چھ دہائی پہلے کا حال کیا ہوگا، آپ خود سمجھ سکتے ہیں۔

اب یہ اور بات ہے کہ مجھے افسانہ نگاری میں جتنی اور جیسی کامیابی ملی تھی، تنقید اور شاعری میں اس سے بھی کم میرے نصیب میں آئی۔ شہرت تو بڑی بات ہے، اور قبولیت عام تو اور بھی دور کی بات ہے۔ ادب کے میدان میں اگر میرے کوئی کارنامے ہیں تو ان میں سب سے پہلا یہ ہے کہ میں نے ہمت شکن حالات کے باوجود لکھنا چھوڑا نہیں۔ اس کی وجہ خود اعتمادی کا وفور نہیں، اظہار ذات کی مجبوری تھی۔ میں کچھ کہنا چاہتا تھا، اور کہنے کے بعد لوگوں تک اسے پہنچانا چاہتا تھا۔ میرے حجرے کے باہر انجان اور اجنبی اندھیرے میں کوئی سن رہا ہے کہ نہیں، یہ بعد کی بات تھی۔

ترقی پسند حلقوں اور پھر جماعت اسلامی کے ادبی حلقوں سے میرا ربط ضبط بہت جلد ٹوٹ گیا تھا کیونکہ مجھے دونوں کے ادبی نظریات میں اچھے ادب کی گنجائش بہت کم نظر آتی تھی۔

آج کے زمانے میں ہر چھوٹے بڑے قریہ و دیار سے ادبی پرچے نکل رہے ہیں اور ہر نئے

لکھنے والے کو چھاپنے اور حسب استطاعت آگے بڑھانے والے ادارے موجود ہیں۔ادب کی دنیا بہت وسیع، بہت کشادہ دل، بہت دوست نواز ہوگئی ہے۔ یہ منظر بہت دل خوش کن ہے۔لیکن مجھے کبھی کبھی یہ خیال آتا ہے کہ ادیب بننا ہمارے عہد میں آسان، بہت آسان تو ہوگیا ہے، لیکن آزمائش اور انتظار کی دشوار گذار وادیوں سے گذرنے کا تلخ تجربہ جس کا مزہ ہم لوگوں نے چکھا تھا، اس باعث ہمارے ادبی کردار میں پختگی اور استقلال پیدا ہوا۔ وہ تلخ تجربہ شاید اب بھی ضروری ہے۔لفظ کے معاملات اگر سہل ہو جائیں تو وہ اکثر پختگی اور گہرائی سے محروم ہی رہیں گے۔

ایک بات میری ادبی زندگی کے آغاز میں بالکل نہ تھی اور اب بہت عام، بلکہ زمانے کا رواج بن گئی ہے۔ترقی پسند صاحبان نے اپنے ہم خیالوں کی تعریف میں مضامین ضرور لکھے تھے، لیکن کبھی کبھی۔اور عام طور پر وہ مضامین بہت ہی مشہور اور مقبول ادیبوں کے بارے میں یا توصیفی ہوتے یا پھر ان کی شخصیت کو رومانی اور عینی، بلکہ اسطوری بنا کر پیش کرتے تھے۔''عظیم'' اور ''عوامی'' کے الفاظ ان کے یہاں عام تھے۔ان مضامین سے ترقی پسند لکھنے والوں کی ''عظمت'' تو نہ قائم ہوسکی، لیکن ان کا ایک اسطور ضرور بن گیا، کہ وہ بہت صاحب دل، آزادہ رو، بڑے ''رومانی'' اور ''انقلابی'' کردار کے ادیب ہیں۔لیکن ترقی پسند صاحبان بھی ایسے مضامین شاذ ہی شاذ لکھتے تھے کہ مثلاً:

''...کی نئی کتاب ایک طالب علم کی نظر میں''

'اردو منظوم سفرنامے کی روایت اور... [ایک گمنام صاحب کا نام]''

''...کی غزل اور سانحۂ کربلا''

''...کی غزل میں شعری تلازم سے آراستگی''

''...بیک وقت اچھا شاعر، اچھا انسان''

''...کے افسانوں میں سماجی شعور''

''...کے افسانوں میں تخلیقی قوت''

''...کی شاعری میں شدت احساس''

''...کی شاعری میں بچپن کا رنگ و آہنگ''؛ وغیرہ۔

ظاہر ہے کہ اس طرح کے مضامین نہ صرف یہ کہ تنقید نگار کے ذہنی دیوالیہ پن کا اعلان کرتے ہیں، بلکہ اس سے زیادہ اس شخص کی تخلیقی اوقات کی پستی کو بے نقاب کرتے ہیں جس پر وہ مضمون لکھا گیا ہے۔

رسالوں کے خاص نمبر اور گوشے اُن دنوں بڑی آسانی سے کم حیثیت اور گمنام رہنے کے لائق ادیبوں کو چند لمحے کی طمانیت بخشنے میں شاید کامیاب ہوتے ہوں۔لیکن اِن دنوں تو بہت سے بڑے ادیب بھی اپنا بھرپور تعاون دے کر اپنے بارے میں نمبر نکلواتے ہیں، گوشے نکلواتے ہیں، کتابیں لکھواتے ہیں۔اور کچھ نہیں تو اخباروں اور رسالوں میں اپنے بارے میں چھوٹی چھوٹی خبریں چھپواتے ہیں یا تصویر چھپوا لیتے ہیں۔ان کا خیال شاید ہے کہ اس طرح ان کی ''اہمیت'' اور ''بلند رتبگی'' ثابت ہو گی۔لیکن درحقیقت اس وسیلے سے انھیں بھی وہی لذت گذراں حاصل ہوتی ہے جو اس بے چارے گم نام اور مجہول الفن ادیب کو حاصل ہوتی ہوگی جو پیسے دے کر اپنا نمبر نکلواتا ہے یا اپنے اوپر گوشہ نکلواتا ہے۔اپنے بارے میں کتاب لکھوانے کی قیمت بسا اوقات صرف چند ہزار روپے نہیں (اگرچہ اس کی بھی مثالیں عام ہیں)، بلکہ کوئی بڑی چیز، مثلاً کتاب کے مصنف/مرتب کو ملازمت، یا ترقی، یا اکیڈمی کا انعام، یا مالی فوائد کی شکل میں ادا کی جاتی ہے۔

ہم لوگوں کے زمانے میں یہ باتیں بالکل معدوم تھیں۔اچھے، یا بہت ہونہار لوگوں کا کوئی نام بھی لے لیتا تو اس کے چرچے ہوتے تھے کہ ارے صاحب، فلاں صاحب نے بھی ان کا اعتراف کیا ہے۔آج اعتراف، بلکہ بے محابا تعریف و توصیف کرنے والوں کی اس بھیڑ میں اچھے لکھنے والے گم ہوئے جا رہے ہیں اور خراب لکھنے والوں کا بازار گرم ہوتا چلا جا رہا ہے۔اس میں خراب لکھنے والوں کا بھی نقصان ہے، لیکن وہ سمجھتے نہیں۔اگر وہ کڑے محاسبے کی روشنی میں لکھتے تو ان کے فن میں بہتری کے امکانات تھے۔

ادبی زندگی میں میرا دوسرا جنم ۱۹۶۶ء میں ہوا جب میں نے الٰہ آباد کے نئے لکھنے والوں اور ادب کے بارے میں نئے خیالات اور جدید لکھنے والوں کو متعارف کرنے کے لئے شب خون نکالا۔اس بات میں کوئی شک نہیں کہ شب خون نہ ہوتا تو اس کا امکان قوی تھا کہ میں گمنام، یا ہزاروں اور لکھنے والوں کی طرح بے اثر رہ جاتا۔اور اگر میری مرحومہ جمیلہ نہ ہوتیں تو شب خون کی عمر بہت کم ہوتی۔انھوں

نے مدتوں نہایت فراخ دلی سے شب خون کی مالی مدد کی۔ اس میں جو کچھ بھی میں چھاپتا تھا اسے وہ دلچسپی سے پڑھتیں اور پسند ناپسند کا اظہار بھی کبھی کبھی کرتیں۔ لیکن انھوں نے چالیس برس کی مدت میں مجھ سے ایک بار بھی نہ کہا کہ فلاں کی چیزیں چھاپ دو، یا فلاں تحریر تم نے کیوں شائع کی؟ میں اگر بہت بڑی حد تک شب خون کا بنایا ہوا ہوں تو شب خون کے مادی جسم کی تعمیر تمام وکمال جمیلہ کی مرہون منت ہے۔

مجھے بہر حال اپنے معاصروں اور اپنے بعد آنے والی دو نسلوں کے لکھنے والوں سے کوئی شکایت نہیں۔ مجھے تنقید اور ذاتی مخاصمتوں کا سامنا کرنا پڑا تو میری تحریروں کو پسند کرنے والوں کی تعداد بھی کچھ کم نہیں، بلکہ زیادہ ہی ہوگی۔ مجھے سب سے بڑی خوشی اس بات کی ہے کہ نو آمدہ لکھنے والے اور نو عمر پڑھنے والے آج میری تحریریں پسند کرنے والوں میں آگے آگے ہیں۔ میں اسے اپنی بہت بڑی خوش نصیبی سمجھتا ہوں۔ مجھے احساس ہے کہ میں نے اتنا کیا نہیں جتنا کرنے کی میری تمنا تھی۔ لیکن میں نے جتنا کیا وہ کسی منفعت، کسی دشمنی یا کسی دوستی کی خاطر نہیں کیا۔ اکثر بقول غالب میں آپ اپنا تماشائی رہا۔ پھر وہ دن بھی آ گئے جب لوگ میری تحریروں کے ذریعے مجھے دیکھنے کے مشتاق رہنے لگے۔

میں اپنے کام سے مطمئن نہیں ہوں، لیکن اس بات پر مطمئن ہوں کہ میں نے کبھی اپنے ضمیر کا سودا نہیں کیا اور جس رائے یا تنقیدی موقف کو صحیح سمجھا اسی کا اظہار کیا، خواہ وہ موقف میرے علاوہ کسی کا بھی نہ ہو۔ یہی وجہ ہے کہ میں نے فیشن کے بالکل خلاف جا کر نظیر اکبر آبادی کو معمولی شاعر قرار دیا (اور یہ بات مع ثبوت کہی)؛ فراق صاحب کو خراب شاعر بتایا (بلکہ ثابت بھی کیا)؛ فیض صاحب کو اقبال کے بعد کے پانچ بڑے شعرا میں پانچویں نمبر پر رکھا اور ناسخ کو بڑا شاعر مانا۔ غالب کی ثنا وصفت بہت کی لیکن یہ بھی لکھا کہ شاہ نصیر، غالب، ناسخ، آتش، ذوق، سب ایک ہی طرح کے شاعر ہیں، یعنی خیال بند شاعر ہیں، اور یہ ان کی بڑائی ہے۔ میر کے بارے، میں ثبوت کے ساتھ دعویٰ کیا کہ وہ صرف رنج وغم کے شاعر نہیں، بلکہ رنج وغم ان کے یہاں زیادہ نہیں اور وہ دراصل بہت پیچیدہ اور تہ دار اور کئی پہلوؤں والے شاعر ہیں۔ میں نے فارسی کے پروفیسروں کے خلاف جا کر سبک ہندی کے شعرا کو ہند فارسی شعر کا سرتاج بیان کیا اور یہاں تک کہہ دیا کہ ایرانی فارسی میں بازگشت ادبی کی تحریک محض تنگ نظر قوم پرستی پر مبنی تھی اور ناکام ہوئی۔ میں نے ایرانیوں کے سامنے کہا، اور بار بار کہا اور لکھا کہ ایرانی فارسی شاعری

میں زوال اس لئے آیا کہ ایرانیوں نے سبک ہندی کو ترک کر دیا۔ میں نے جدید شاعری میں بالواسطہ بیان، ابہام اور اظہار ذات کی تائید کی، تجربے کو مثبت قدر قرار دیا اور یہ بھی کہا کہ کلاسیکی شاعری کو سمجھے بغیر ہم جدید ادب کی تحسین کرنے سے قاصر رہیں گے۔ میں نے تفصیل سے اس بات کو لکھا کہ کلاسیکی ادب، بلکہ اپنے سارے ہی ادب کو مغربی معیاروں سے جانچنا غلط ہے۔ میں نے اگر افسانے کو ناول سے کمتر درجے کی صنف لکھا تو داستان کی قدر دوبارہ قائم کرنے کی کوشش کی۔ میں نے نئے افسانہ نگاروں کو پریم چند یا کرشن چندر کی تقلید کے بجائے تجرید اور پلاٹ میں عمومیت کے بجائے پیچیدگی کی ترغیب دی۔ میں نے انور سجاد، افتخار جالب، ظفر اقبال، عادل منصوری، بمل کرشن اشک، انیس ناگی، قمر جمیل کی تحسین کی۔ میں نے راشد اور میراجی کو فیض صاحب سے بہتر شاعر اور بزرگ تر شاعر قرار دیا اور اختر الایمان اور مجید امجد کو وہ اہمیت دینے کی کوشش کی جس کے وہ مستحق ہیں۔ میں نے ''اہل زبان'' کے تصور کو غلط قرار دیا اور کہا کہ دہلی اور لکھنو کی زبان اور محاورے کو دوسروں پر فوقیت دینا غلط ہے اور اقبال ان سے بڑھ کر ''اہل زبان'' ہیں۔ میں نے یہ بھی کہا، اور زور دے کر کہا کہ، اقبال کو شاعر کی حیثیت سے پہلے دیکھئے، کسی سیاسی نظریے یا کسی مذہبی، فلسفیانہ میدان کا ہیرو بعد میں سمجھئے۔

ادھر کچھ لوگوں نے خیال ظاہر کیا ہے کہ فاروقی صاحب نے جدیدیت کو چھوڑ کر ''ماضی میں پناہ'' لی ہے۔ یہاں پہلی بات تو یہ ہے کہ پناہ لینے کا معاملہ اس وقت درپیش ہوتا ہے جب انسان کو اپنی موجودہ جگہ یا ماحول میں ٹھہرنا مشکل ہو رہا ہو۔ مجھے جدیدیت کے موقف پر قائم رہنے میں کبھی کوئی مشکل نہیں ہوئی۔ میں اس پر اب بھی قائم ہوں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جدیدیت کا موقف کسی سیاسی یا سماجی مصلحت کا تابع نہیں ہے۔ اس کا سروکار ادب سے ہے اور یہ سروکار ہمیشہ باقی رہے گا، خواہ فیشن یا سیاست بدل جائے۔ دوسری بات یہ کہ میں نے غالب اور درد پر اس وقت لکھا جب جدیدیت کا غلغلہ ہر طرف تھا۔ بلکہ میں نے غالب پر اس وقت سے لکھنا شروع کیا جب میں گمنام تھا اور جدیدیت کا شہرہ تو کیا، اس کا نام بھی کوئی نہیں جانتا تھا۔ ''تفہیم غالب'' کا سلسلہ میں نے ۱۹۶۸ء سے شروع کیا۔ اب ممکن ہے پورے دیوان غالب پر بھی کام شروع کر دوں۔ لیکن یہ سب باتیں اہم نہیں ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ کلاسیکی ادب پر میں نے جو کچھ لکھا وہ جدیدیت ہی کے اصول کی پابندی کے باعث ممکن ہو سکا۔

جدیدیت کا موقف نہ ہوتا تو کلاسیکی شعریات اور کلاسیکی شعر اور مرثیہ، اور داستان کے بارے میں وہ لکھنا غیر ممکن تھا جو میں نے لکھا۔

جدید ادب پر میں نے لکھنا بند نہیں کیا ہے۔ بلکہ اگر صفحات کے اعتبار سے دیکھیں تو میں نے گذشتہ بیس برس میں جدید ادب پر جتنا لکھا ہے وہ ان کے پہلے والے بیس برسوں میں نہیں لکھا تھا۔ فکشن کی نظری تنقید اور جدید فکشن کے بارے میں بھی میری تحریریں اکثر اسی زمانے کی ہیں جب میں ماضی میں ''پناہ گزیں'' تھا۔

فکشن کی بات آئی ہے تو ایک اور بات کا ذکر شاید غیر مناسب نہ ہو۔ اکثر کہا گیا ہے کہ فاروقی صاحب نے نئے لکھنے والوں کو جس طرح کا افسانہ لکھنے کی ترغیب دی، ویسا خود انھوں نے نہیں لکھا۔ لیکن لوگ یہ کیوں بھول جاتے ہیں کہ میں نے صرف یہ کہا کہ افسانہ لکھنے کا صرف ایک ہی طریقہ نہیں، یعنی وہ جو پریم چند نے رائج کیا تھا۔ اور اگر افسانے میں تنوع پیدا کرنا ہے تو دوسرے اسالیب اور طریق کار بھی بروے کار لائے جائیں۔ اس بات میں کوئی شرم نہیں ہے کہ افسانہ تجریدی ہو، یا پلاٹ کی زمانی، منطقی ترتیب کو الٹ پلٹ دیا جائے، یا افسانے میں نام نہاد ''واقعیت'' اور ''کردار نگاری'' نہ ہو۔ میں نے لوگوں کو اس بات کی بھی ترغیب دی کہ افسانے کے بارے میں روایتی طور پر سوچنے کے بجاے افسانے کے طرز وجود پر غور کیا جائے۔ میں نے کسی افسانے کو صرف اس بنا پر رد نہیں کیا کہ اس کا انداز پریم چند والے افسانے پر مبنی تھا۔ اگر ایسا ہوتا تو نیر مسعود کے براہ راست اور منظّم بیانیہ پر مبنی افسانے کو میں قبول نہ کرتا، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ نیر مسعود کے افسانوں کو سب سے پہلے میں نے قبول کیا۔ لیکن آخری بات یہ ہے کہ جس طرح کے افسانے میں نے لکھے وہ اسی باعث ممکن ہو سکے کہ میں نے جدیدیت کا موقف اختیار کیا تھا۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو میری طرح کے افسانے پہلے کیوں نہیں لکھے جا سکے؟ جس طرح جدید شاعری جیسی شاعری جدیدیت کے پہلے نہیں تھی، اسی طرح جدید افسانے جیسا افسانہ بھی جدیدیت کے پہلے نہیں تھا۔ ترقی پسند افسانے کو مسترد کرنے کا مطلب یہ نہیں تھا کہ میں افسانے کی روایتی شکل کو مسترد کر رہا ہوں۔ میں تو صرف اس شعریات کو مسترد کر رہا تھا، اور اب بھی کرتا ہوں، جس کے نتیجے میں اکہرا، اور ''مقصدیت'' پر ہر شے کو قربان کرنے کے اصول کے تابع ہو کر افسانہ لکھا جائے۔

ترقی پسند لوگ بار بار کہتے تھے کہ ''مقصدیت'' اور ''فن'' کو ساتھ ساتھ چلنا چاہئے۔ ان کا قول تھا کہ اگر ''فنی لوازم'' کا لحاظ نہ رکھا جائے تو نری ''مقصدیت'' کسی کام کی نہیں۔ اس زمانے میں اس بات کو سب نے مان تو لیا، لیکن کسی پر یہ بات ظاہر نہ تھی (اور ظاہر ہو بھی نہیں سکتی تھی) کہ وہ ''فنی لوازم'' کیا ہیں جن کا احترام اور لحاظ اشد ضروری ہے؟ اور یہ بات تو کوئی بھی نہ سمجھا سکا کہ ''مقصدیت'' اور ''فنی لوازم'' کو ایک ساتھ لے کر چلنا ہے تو اس کے لئے کیا طریقہ اختیار کیا جائے؟ ادب کے بارے میں بنیادی بات یہ ہے کہ ''فنی لوازم'' اور ''مقصدیت'' کے مابین کوئی حتمی توازن نہیں ہوسکتا۔ کوئی طریقہ ایسا نہیں جس کو برت کر ہم اپنی تحریر میں ''مقصدیت'' اور ''فنی لوازم'' کو برابر کی جگہ دے سکیں۔ حقیقی صورت حال تو یہ ہے کہ یا تو ''مقصدیت'' حاوی آ جائے گی، یا ''فنی لوازم''۔ اور ''مقصدیت'' کو ''فنی لوازم'' کے ساتھ نتھی کرنے کا لازمی، اور تاریخی طور پر ثابت، نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بچارے ''فنی لوازم'' کہیں پیچھے چھوٹ جاتے ہیں۔ اور یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ ہمیشہ سے یہی ہوا ہے کہ ''مقصد'' اور ''فن'' کا نکاح کبھی قائم نہیں ہو سکا۔ اس تاریخی حقیقت کی دوسری وجھوں کو نظر انداز کر دیں، لیکن اس وجہ کو نظر انداز نہیں کیا جا سکا کہ ''فنی لوازم'' کی تعریف تقریباً غیر ممکن ہے (ترقی پسندوں نے اسے متعین کرنے کی کوشش نہیں کی)، لیکن ''مقصد'' کی تعریف بہت آسان ہے۔

''مقصدیت'' کا دیو استبداد افلاطون کے وقت سے مغرب میں دندناتا پھر رہا ہے۔ افلاطون نے صاف صاف کہا تھا کہ شاعر کسی غیر انسانی قوت سے سرشار ہو کر ''سچ'' کو پہچان لیتا ہے اور اسے بیان کرتا ہے۔ افلاطون نے یہ بات بیچ سے اڑا دی کہ ''سچ'' ہے کیا؟ وہ خود ہی کہہ رہا ہے کہ ساری انسانی دنیا ''جھوٹ'' پر مبنی ہے۔ اصل تو ''عین'' ہے، ہم اس کے محض ''ظلال'' ہیں۔ لیکن اپنی اہم ترین کتاب *Republic* میں وہ اپنی بات بدل کر یوں کہتا ہے کہ شاعر سب جھوٹے ہوتے ہیں اور انسانوں کے اخلاق خراب کرتے ہیں۔ وہ یہ نہیں بتاتا کہ شاعروں کی اصلاح کیونکر ہو کہ وہ شاعر بھی رہیں اور جھوٹ بھی نہ بولیں۔ وہ تو شاعروں کو سیدھے سیدھے جمہوریہ سے ملک بدر کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ ارسطو نے افلاطون کے رد کی ہزار کوشش کی لیکن کامیاب نہ ہوا۔ لیکن ایک تو اس کا رد تمام حالات پر حاوی نہ تھا، دوسری بات یہ کہ اس نے افلاطون کے بنیادی مقدمات کو رد نہیں کیا۔ مثلاً اس نے یہ کہا

کہ المیہ بری چیز نہیں ہے، کیونکہ اس کے ذریعہ ہمارے ''سفلہ جذبات'' کا اخراج ہوتا ہے۔ اب اگر کوئی کہے کہ اس کے باوجود لوگوں میں ''سفلہ جذبات'' کی ویسی ہی کثرت کیوں ہے؟ تو ارسطو کے پاس اس کا جواب کچھ نہیں ہے۔

ترقی پسند لوگوں نے ادب میں ''مقصد'' کی ضرورت کا سبق مارکس سے نہیں، بلکہ افلاطون سے سیکھا تھا۔ اور جب افلاطون ''مقصد'' اور ''سچ'' اور ''فنی لوازم'' کی گتھی نہ سلجھا سکا تو بچارے بلنسکی (V. G. Belinsky) سے بھلا کیا بنتا؟ بلنسکی نے تو فن کو مقصد کا غلام قرار دے دیا کہ ''ہمارے عہد میں فن، آقا (master) نہیں ہے، غلام (slave) ہے۔'' اور ''ہمارے عہد میں خالص فن ممکن ہی نہیں۔'' واضح رہے کہ بلنسکی، اصطلاحی معنی میں ترقی پسند نہیں تھا، لیکن وہ مارکسی تھا۔ اور اس نے ادب کی مقصدیت کو ادب کا ''حق'' قرار دیا۔ اس نے کہا کہ ادب کا یہ ''حق'' ہے کہ وہ ''عوامی مقاصد'' (public interest) کی خدمت کرے، اور یہ ''حق'' اس کی وقعت کو کم نہیں کرتا، بلکہ بڑھاتا ہے۔ اب اس کے بعد ''فنی لوازم'' کی حقیقت کچھ باقی نہیں رہتی۔ وہ تو یہاں تک کہتا ہے کہ عوامی مقاصد کی خدمت کا ''حق'' اگر ادب سے ''چھین لیا جائے'' تو ادب کی موت ہو جاتی ہے۔ اس کو ذات پات کے ہندو نظریے کی رو سے یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ بھنگی کا ''حق'' ہے کہ وہ غلاظت سر پر اٹھائے اور چمار کا ''حق'' ہے کہ وہ مردار کا چمڑا ادھیڑے اور ہمارے لئے جوتیاں بنائے۔

اصل میں بلنسکی، اور اس کے تابع ترقی پسند نظریہ ساز اپنی ہی بنائی ہوئی بھول بھلیاں میں گم تھے۔ ''عوامی مقاصد'' کا فقرہ اتنا خوبصورت اور دل کو لبھانے والا ہے کہ سیاست داں سے لے کر مذہبی رہنما، اور آمریت پرست اسٹالن اور ہٹلر اور ماؤ سے لے کر اسرائیل پرست امریکی اور فلسطین سے متنفر یہودی اس پر فوراً عاشق ہو جاتے ہیں اور تاحیات اس کے حسن کے اسیر رہتے ہیں۔

میری جنگ اسی بات سے تھی، اور ہے۔ میں کہتا ہوں کہ ''عوامی مقصد'' کوئی شے نہیں۔ اپنا اپنا الو سیدھا کرنے کا سب سے آسان طریقہ یہی ہے کہ ہم جس چیز کو چاہیں اسے ''عوامی مقصد'' قرار دے لیں۔ اور ہمارے مخالفین (یا مخالف نہیں تو ہمارا ساتھ نہ دینے والے) جس چیز کو چاہتے ہیں وہ ''عوامی مقصد'' نہیں ہے۔ جارج بش نے یہی تو کہا تھا، ''جو ہمارے ساتھ نہیں، وہ ہمارے خلاف

ہے۔'' ادب میں اسی قسم کے استعمار اور استحصال کے خلاف میں جنگ آزما رہا ہوں۔ میں نے کہا کہ کیا یہ ممکن نہیں ہے کہ ''عوامی مقاصد'' کو ادب کا حاکم نہ قرار دیا جائے؟ اور دوسری بات میں یہ کہتا ہوں کہ کہ ایسا بھی ادب ہو سکتا ہے (اور ہونا چاہیئے) جو ''عوامی مقاصد'' نہ سہی، لیکن ''انسانی مقاصد'' کو سامنے رکھتا ہو۔

ترقی پسند افسانے (یا پریم چند کے نمونے پر لکھے ہوئے افسانے) کے مبلغوں نے اس افسانے کی تائید اسی لئے کی تھی کہ اس میں ''عوامی مقاصد'' کی خدمت آسان تھی۔ اور میں نے جدید طرز کے افسانے کی تائید اس لئے کی تھی، اور اب بھی میں اس تائید پر قائم ہوں، کہ اس میں ''عوامی مقاصد'' کی خدمت افسانہ نگار کا اولین فریضہ نہیں تھی، بلکہ بہت مشکل بھی تھی۔ دوسری بات یہ کہ خود ''عوامی'' کا تصور قطعی طور پر غیر منطقی ہے۔ افسانے، یا کسی فن کو کسی غیر منطقی تصور کا تابع قرار دینا البتہ ایسی بات ہے جس سے ادب کی موت کا امکان قوی ہو جاتا ہے۔

جیسا کہ میں نے ابھی کہا، افلاطون کے وقت سے مغربی ادب میں ادب کے ''سچ'' اور ''جھوٹ'' پر بحث ہوتی رہی ہے۔ ہم لوگ بھی اس بحث میں حالی کے زمانے سے گرفتار ہوئے اور الا ماشاء اللہ اب بھی گرفتار ہیں۔ حالی نے تو اعتبار کر لیا کہ کسی ادب کے ذریعہ اگر ''عوامی مقاصد'' (یعنی ''اخلاقی فوائد'') نہیں حاصل نہیں ہوتے تو یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ اس ادب کی بنیاد ''جھوٹ'' پر ہے، ''سچ'' پر نہیں۔ انھوں نے اردو غزل کے عاشق کی جو تصویر کھینچی ہے اور ہمارے یہاں عشق اور عاشق کے تصور کا جس طرح مذاق اڑایا ہے تو وہ اسی وجہ سے کہ اردو غزل میں عشق اور عاشق دونوں ہی کا بیان ''حقیقت'' پر مبنی نہیں، لہٰذا ان کے خیال میں وہ ''جھوٹا'' ہے۔ حالی کو فارسی عربی میں اگر اتنی مہارت نہ تھی جتنی مثلاً امام بخش صہبائی کو تھی، یا ان کے معاصروں میں محمد حسین آزاد اور شبلی نعمانی کو تھی، تو بھی وہ ان کوچوں میں اجنبی نہ تھے۔ ان کی تمام اہم کتابوں یادگار غالب؛ مقدمہ؛ حیات سعدی سے صاف ظاہر ہے کہ وہ ان زبانوں اور ان کے ادب میں خوب منجھے ہوئے تھے۔ اس کے باوجود وہ ''عوامی مقاصد'' کے پھندے میں اس طرح گرفتار ہوئے کہ انھیں یہ بھی یاد نہ رہا کہ عرب ایرانی شعریات میں شاعری کے ''سچ'' یا ''جھوٹ'' پر کوئی بحث نہیں ہے۔ ان کے یہاں کسی شعر کے

بارے میں یہ سوال نہیں اٹھایا جاتا کہ وہ ''سچ'' پر مبنی ہے کہ نہیں؟ ان کا پہلا سوال یہ ہوتا ہے کہ اس میں ''معنی'' ہیں کہ نہیں؟ حالی کو سنسکرت سے واقفیت نہ تھی، ورنہ ''عوامی مقاصد'' کی تلاش میں انھیں وہاں بھی مایوسی ہوتی۔ سنسکرت والے تو نہ صرف یہ پوچھتے ہیں کہ اس شعر میں ''معنی'' ہیں کہ نہیں، بلکہ وہ یہ بھی پوچھتے ہیں کہ اس شعر میں کتنے معنی ہو سکتے ہیں؟ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ شعر میں بہت سے معنی ایسے ہوتے ہیں جو لفظوں کے باہر ہوتے ہیں، الفاظ ان کی طرف صرف اشارہ کرتے ہیں۔

لہٰذا ہم لوگوں نے معنی کو چھوڑ کر ''مقصد'' اور وہ بھی ''عوامی مقصد'' کو اپنایا تو گویا اپنی ساری روایت، سارے اندوختہ کی نفی کردی۔ لہٰذا یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ فاروقی صاحب آج اگر میر، یا داستان امیر حمزہ کا مطالعہ کر رہے ہیں تو وہ ''ماضی میں پناہ لے رہے ہیں۔'' شاید یہ لوگ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ میر، یا داستان، یا کسی بھی کلاسیکی صنف میں ''عوامی مقصد'' تو ہے نہیں، ہاں معنی بہت ہیں۔ لیکن ہم معنی لے کر کیا کریں گے؟

داستان کی بات چلی ہے تو یہ بھی گوش گذار کردوں کہ جدید افسانے میں کردار کم ہیں، یا غیر اہم ہیں، لیکن واقعات کی کثرت ہے، اور یہ صفت داستان میں بھی ہے۔ یہ بات میں نے ایک مدت ہوئی کہی تھی، اور اب بھی میں اس پر قائم ہوں۔ ہمارے یہاں افسانے میں ''کہانی کی واپسی'' کا چرخا کچھ دن بڑے زور شور سے چلایا گیا، یعنی کچھ مفتیان ادب نے کہا کہ جدید افسانے سے ''کہانی'' غائب ہوگئی تھی، اور اب اسے ہم ''واپس'' لا رہے ہیں۔ اس بات کو دھیان میں رکھیں کہ داستان میں بھی کوئی خاص مربوط پلاٹ نہیں ہوتا، اور نہ کوئی بات مسلسل بتائی جاتی ہے۔ جدید افسانے کی بھی یہ خاص صفت تھی، اور ہے۔ اگر ہمارے یہاں بیانیہ اور فکشن پر نظری بحث کا رواج ہوتا تو یہ نکات ہم پر بہت آسانی سے عیاں ہو سکتے تھے۔ مگر ہمارے یہاں فکشن کی تنقید کے نام پر (اکا دکا کو چھوڑ کر) لوگ پلاٹ کا خلاصہ بیان کرنے اور چند چلتی ہوئی باتیں کہہ کر خوش ہو لیتے ہیں۔

تنقید محض بیان کا نام نہیں ہے۔ کسی ادب پارے کے بارے میں آپ جو بھی کہیں گے اس میں کہیں نہ کہیں کوئی نظریاتی بنیاد ضرور ہوگی۔ آپ کسی تحریر کو ''غزل'' کہتے ہیں تو اس میں ایک ادبی نظریاتی بنیاد ہے۔ یعنی آپ کے خیال میں اس تحریر میں کچھ ایسی خصوصیات ہیں جن کی بنا پر آپ اسے

''نظم''، یا ''قصیدہ''، نہیں کہہ رہے ہیں۔ لیکن پلاٹ کا خلاصہ واحد تحریر ہے جو صرف بیان ہے، اس میں کوئی بھی تنقیدی کارگذاری نہیں ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے نقادوں کو فکشن کی ''تنقید'' کے نام پر پلاٹ کا خلاصہ بیان کرنے میں لطف آتا ہے۔ فکشن کی تنقید میں پلاٹ کا خلاصہ بیان کرنے کی وہی وقعت ہے جو شاعری کی تنقید میں اس طرح کے بیانات کی ہے:

غالب کا اپنا انداز ہے، میر کا اپنا انداز ہے۔

غزل میں غم جاناں کے پردے میں غم دوراں بیان کیا جاتا ہے۔

نظیر اکبرآبادی کی شاعری میں عوامی بولی ٹھولی کا رنگ نمایاں ہے۔

افسوس یہ ہے کہ ہماری تنقید میں اب بھی مندرجہ بالا ہی قسم کے بیانات کا دور دورہ ہے۔ بات یہ ہے کہ جب ہم اپنے ادب کی اساس کو بھول جائیں، یا اس کے وجود ہی سے انکار کردیں، تو یہی نتیجہ برآمد ہوگا۔ ''اساس'' سے میری مراد ہے وہ شعریات جس پر عمل کر کے نصرتی کا قصیدہ، ولی کی غزل، میر کی غزل اور مثنوی، سودا کی غزل اور ہجو اور قصیدہ، میر حسن اور دیا شنکر نسیم کی مثنوی، ناسخ کی غزل، غالب کی غزل اور قصیدہ، میر انیس کا مرثیہ جیسے شاہکار (اور اسی طرح کے اور بھی شاہکار) وجود میں آئے۔ اور ''اساس کو بھول جانے'' سے میری مراد یہ ہے کہ عندلیب شادانی اس بنا پر فانی یا اصغر وغیرہ کو غزل گو نہیں مانتے کہ ان کے یہاں ''عشق کا ذاتی تجربہ'' نہیں ملتا۔ یہ بات الگ ہے کہ میں فانی، اصغر، یگانہ، حسرت وغیرہ کو بہت عمدہ شاعر نہیں سمجھتا، لیکن اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ میرے خیال میں ان کے یہاں ''عشق کا ذاتی تجربہ'' نہیں ملتا۔ میں کہتا ہوں کہ غزل لکھنے کے لئے ایسے کسی ذاتی تجربے کی ضرورت نہیں۔

اسی نسیان کی بنا پر ہم میں سے اکثر لوگ آج بھی یہی کہتے ہیں کہ میر کی شاعری درد والم کے بیان کی معراج ہے اور اس میں سراسر درد والم ہی کا دکھڑا بیان ہوا ہے۔ اور اسی نسیان کی بنا پر ہم اس عقیدے کا حامل ہیں کہ میر کی شعریات کچھ اور ہے، غالب کی شعریات کچھ اور ہے۔ اسی بنا پر ہم اس عقیدے کے بھی حامل ہیں کہ ہر اچھا شاعر، یا کم از کم ہر بڑا شاعر، کسی ''منفرد اسلوب'' کا مالک ہوتا ہے۔

اپنی اساس کے وجود سے انکار کرنے کے معنی یہ ہیں کہ ہم سمجھتے ہیں کہ ہمارے یہاں آزاد اور حالی کے پہلے تنقید تھی ہی نہیں، اور نظری تنقید تو بالکل نہیں تھی، اور پرانے زمانے میں لوگ یہ جانے

بغیر شعر کہتے رہے کہ شعر کس چڑیا کا نام ہے۔ بس قلم اٹھایا اور چل نکلے۔ کلیم الدین احمد صاحب نے حالی کے خیالات کو ''ماخوذ'' اور نظر کو ''سطحی'' بتایا، اور کہا کہ حالی کے پہلے تو اردو میں اتنی بھی تنقید نہیں تھی۔ (خود ان کے اپنے خیالات ماخوذ اور نظر سطحی تھی، لیکن وہ اور بحث ہے۔ انھوں نے یہ خیال مغرب سے ماخوذ کیا تھا کہ نظم میں آغاز، وسط اور انجام ہوتا ہے۔ اس بنا پر انھوں نے نظیر اکبر آبادی کی ایک سطحی لیکن مسلسل غزل کو بڑا عمدہ ادبی کارنامہ قرار دیا۔ ماخوذ خیال اور سطحی نظر کا اس سے بڑھ کر نمونہ کیا ہوگا؟)

اسی سلسلے میں ایک اور بات بھی کہنا ضروری ہے، اور وہ یہ کہ کسی زبان کا ادب جن بنیادی باتوں پر منحصر ہوتا ہے، ان میں ایک بات یہ بھی ہے کہ اس زبان کا مزاج کیسا ہے؟ ''مزاج'' سے میری مراد یہ ہے کہ اس زبان میں کس طرح کی عبارت مقبول ہے اور کس طرح کی عبارت کو وہاں زیادہ پسند کیا جاتا ہے؟ مثال کے طور پر ہمارے یہاں استفہامی عبارت بہت مقبول ہے اور اس کی ایک سامنے کی وجہ یہ ہے کہ استفہام کے ذریعہ عبارت میں زور پیدا ہوتا ہے۔ استفہامی عبارت اس زمرے میں آتی ہے جسے ''انشائیہ'' کہتے ہیں۔ اور ''انشائیہ'' عبارت وہ ہوتی ہے جس پر ''جھوٹ'' یا ''سچ'' کا حکم نہیں لگ سکتا۔ یعنی اس کے بارے میں یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ ''جھوٹ'' ہے یا ''سچ'' ہے۔ (دیکھئے پھر وہی ''جھوٹ'' اور ''سچ'' کا چکر، اور یہ اصول کہ وہ عبارت بہتر ہے جس کے بارے میں ''جھوٹ'' یا ''سچ'' کا جھگڑا ہی نہ ہو۔) گیان چند جین صاحب نے ایک جگہ لکھا ہے کہ اردو شاعری کی بہت بڑی خرابی یہ ہے کہ اس کا ترجمہ انگریزی میں کیا جائے تو بالکل مہمل ہو جاتی ہے اور اس میں کچھ لطف باقی نہیں رہتا۔ شعر کی نوعیت سے جو بے خبری اس بات سے عیاں ہے، اس کو نظر انداز کر کے آپ اس مسئلے پر غور کریں کہ مندرجہ ذیل طرح کے فقرے جو ہماری زبان میں بے حد رائج ہیں، ان کا ترجمہ انگریزی، بلکہ غالباً کسی بھی مغربی زبان میں نہیں ہو سکتا:

واہ، کیا بات ہے!

کیا نزاکت ہے!

کیا حسن ہے!

دیکھئے کس مقام سے یہ بات کہی گئی ہے؟

کیوں نہ ہو، بھلا ایسا کیوں نہ ہو؟

ہاں آپ ایسے ظالم نہ ہوں، بھلا کیوں نہ ہوں؟

کیسے کیسے منظر آنکھوں کے سامنے گذر گئے!

انھیں کیسے بتاؤں کہ میرے دل میں کیا غم بھرا ہوا ہے؟

دیکھئے پپیہا کس درد سے پکارتا ہے، پی کہاں؟ پی کہاں؟

کس کے جگر میں اتنی طاقت ہے کہ ان کی بات سنے؟

دل میں طاقت کہاں، جگر میں حال کہاں؟

تم نے کیسے سمجھ لیا کہ میں نہ آؤں گا؟

کیسے کیسے لوگ تھے! اور وہ کہاں کہاں نہ گئے!

کیا بتاؤں دل پر کیا گذر گئی؟

کیا ایسی بات بھلا سب سے کہنے کی بات ہے؟

آپ کہاں سے کہاں پہنچ گئے!

کیا آپ اور کیا آپ کی حقیقت!

بھلا وہ کہاں اور ہم کہاں!

ایسی مثالیں ہزاروں کی تعداد میں ہماری زبان اور تحریر میں رائج ہیں، اور یہ اسلوب ہماری زبان کی شانوں میں بہت بڑی شان ہے۔ اور یہ خیال کرنا کہ زبان کی اس صفت کا کوئی اثر ہمارے ادب پر اور ہماری شعریات پر نہیں ہے، بہت معصومانہ بات ہوگی۔ اور یہ ملحوظ رہے کہ میں نے صرف استفہام کی بات کہی ہے۔ انشائیہ کے دوسرے اسالیب کی بات ابھی نہیں کی ہے۔

ممکن ہے کوئی کہے کہ متذکرہ بالا فقرے تو صرف چالو قسم کی زبان میں رائج ہیں، ادب سے ان کا کیا لینا دینا؟ تو ''ماضی میں پناہ'' لینے کے بجائے میں بال جبریل سے بے تکلف کچھ مثالیں نقل کرتا ہوں:

کرم ہے یا کہ ستم تیری لذت ایجاد

یہی ہے فصل بہاری یہی ہے بادمراد

کیا عشق ایک زندگی مستعار کا
کیا عشق پائدار سے ناپائدار کا

انھیں کیا خبر کہ کیا ہے یہ نوائے عاشقانہ

صلۂ شہید کیا ہے تب و تاب جاودانہ
کیا چاند تارے کیا مرغ و ماہی

عشق کی تیغ جگر داراڑالی کس نے

سکھائے کس نے اسمٰعیل کو آداب فرزندی

میں کہاں ہوں تو کہاں ہے یہ مکاں کہ لامکاں ہے

خداوندا یہ تیرے سادہ دل بندے کدھر جائیں

نگاہ فقر میں شان سکندری کیا ہے

وگر نہ شعر مرا کیا ہے شاعری کیا ہے

خرد مندوں سے کیا پوچھوں کہ میری انتہا کیا ہے

یہ مثالیں خالص استفہامی فقروں کی ہیں، یعنی ایسے فقرے جن کے آگے سوالیہ نشان لگایا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ اگر میں تلاش کو ذرا وسیع کرتا تو مثالوں کی بھرمار لگ جاتی۔ کیا کوئی کہہ سکتا ہے کہ اس طرح کے استفہامی فقرے اقبال کے کلام کی ایک عظمت، ایک بڑی شان نہیں ہیں؟ اور کیا ان میں سے اکثر مثالیں مبالغے کے ذیل میں نہیں آتیں؟ اگر ایسا ہے تو کیا ہمیں اپنے تصور شعر اور تصور معنی پر کچھ غور کرنے کی ضرورت نہیں؟

حالی نے ابن خلدون کا قول استحسانی انداز میں نقل کیا تھا کہ معنی مظروف ہیں اور الفاظ ظرف۔ انھوں نے اس بات پر زیادہ غور نہیں کیا، کیونکہ عربی فارسی شعریات کا یہ اصول، کہ شعر میں جو کچھ کہا گیا ہے، وہ اس کے معنی ہیں، دراصل اس بات کی دلیل ہے کہ معنی اسی وقت مظروف بن سکتے ہیں جب کوئی ظرف ہو۔ اور اگر ظرف کو بدل دیا جائے تو معنی بدل بھی سکتے ہیں۔ اور اسی بات میں استعارے کی نوعیت کا بنیادی اصول پنہاں ہے کہ استعارے کا ترجمہ کسی اور استعارے کے ذریعہ نہیں ہوسکتا۔ اس بات کو امام عبدالقاہر جرجانی نے سب سے پہلے بیان کیا تھا کہ استعارے کا محض لغوی ترجمہ ہوسکتا ہے۔ انھوں نے کہا کہ مثلاً:

زید شیر ہے

کا ترجمہ یہ نہیں ہوسکتا کہ:

زید رستم ہے؛ یا

زید دیو ہے، یا

زید خونخوار ہے

اوپر جو تراجم درج کئے گئے ان کے معنی یہ نہیں ہیں کہ زید شیر ہے۔ ان کے معنی یہ ہیں کہ

(مثلاً) زید میں کوئی صفت ایسی ہے جو رستم میں تھی۔ لیکن زید شیر ہے، یہ معنی اوپر کے کسی ترجمے سے برآمد نہیں ہوتے۔ اور چونکہ اس بات پر سب متفق ہیں کہ استعارے سے ''حقیقی دنیا'' کا کوئی علم نہیں حاصل ہوسکتا، اور چونکہ شعر کی بنیاد استعارے پر ہے، اس لئے اگر شعر ''حقیقی دنیا'' کا علم ہمیں نہیں عطا کرتا تو اس کے ذریعہ ''عوامی مقصد'' بھی نہیں پورا ہوسکتا۔

الٰہ آباد،

۱۸ اگست ۲۰۱۰ء – ۲۷ اپریل ۲۰۱۲ء

شمس الرحمٰن فاروقی

* شمس الرحمٰن فاروقی کا شمار اس دور میں دنیائے اردو کے معتبر ترین اور ممتاز محققوں، نقادوں اور قلم کاروں میں ہوتا ہے۔

تُشِہِکو اِزتسو

ایجاد اور اشیا کا لازمانی نظام:
عین القضات الہمدانی کے عرفانی فلسفے کا مطالعہ

انگریزی سے ترجمہ

محمد عمر میمن *

عین القضات ہمدانی (۱۱۳۱ء-۱۰۹۸ء) کو، جس کا نام ایک زمانے میں اسلامی فلسفے کی تاریخ کے صفحات سے کم و بیش مکملاً مٹا دیا گیا تھا، قریبی زمانے میں فراموشی سے دوبارہ زندہ کیا گیا ہے، اور ان لوگوں میں جنھیں تصوف کے فلسفیانہ پہلوؤں سے دل چسپی ہے اس کی اہمیت کو بجا طور پر تسلیم کرنے کا عمل شروع ہو چکا ہے۔ اس کے باوجود، اس قابلِ ذکر صوفی فلسفی کی فکر کے باقاعدہ مطالعے کی ضرورت ابھی تک باقی ہے۔

عین القضات کی مختصر اور المیہ زندگی کا خاتمہ اس دور میں ہوا جس میں ذرا ہی پہلے اسلامی فکری تاریخ کی دو ممتاز شخصیتیں، ابن العربی اور سہروردی،[1] نمودار ہو چکی تھیں۔ عین القضات کو بجا طور پر ان کا پیش رو کہا جا سکتا ہے۔ وہ اس مخصوص حیثیت کا دو ظاہری وجوہ کی بنا پر مستحق ہے۔ اولاً، ایک مفکر کی حیثیت سے اس نے تصوف اور کلام (scholastic philosophy) کو اپنے میں یکجا کیا۔ احمد الغزالی کا شاگرد، وہ حقیقت میں عمیق روحانی (mystical) تجربات کی اس روایت کی جیتی جاگتی تجسیم تھا جو اس تک تصوف کے قالب میں پہنچی تھی اور جس کی نمائندگی حلاج اور بسطامی جیسے نام کر رہے تھے۔ ساتھ ہی ساتھ وہ ایک عقل پرست بھی تھا جسے عقلی

تجزیے کی غیر معمولی تیز قدرت ودیعت ہوئی تھی، جس کے باعث اس کے لیے اپنے روحانی مشاہدات کی بنیاد پر پر فلسفہ طرازی ممکن ہوسکی۔

ثانیاً، مابعد الطبیعیات میں وہ ابن عربی سے قریب تر ہے، صرف اسی مفہوم میں نہیں کہ اس کی مابعد الطبیعیاتی فکر بڑے شدید طور پر اس کے روحانی تجربے کا تقاضا ہے اور اس کے مطابق بھی ہے، بل کہ اس مفہوم میں کہ اس کا موقف نظریۂ ''وحدت الوجود'' سے، جس پر ابن عربی نے اپنے تصوف کی مابعد الطبیعیات کی پوری عمارت تعمیر کی تھی، بڑی حیرت انگیز وضعی (structural) مشابہت رکھتا ہے۔ اس اعتبار سے ہمدانی کو کسی بحث وتمحیص کے بغیر ابن عربی کا پیش رو کہا جاسکتا ہے۔

یہ اعتبارات — جنھیں بڑی آسانی سے ان دونوں افراد کے درمیان تاریخی تعلق کی بابت متعدد طویل مقالوں میں اجاگر کیا جاسکتا ہے — یہ اشارہ کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں کہ ہمدانی کی روح کے تاریخی سفر کا تعاقب ہمارے لیے ممکن ہے، جب یہ ماہرِ اشراق (سہروردی) سے ہوتی ہوئی وحدت الوجود کے بڑے سے بڑے استاد (ابن عربی) تک پہنچتی ہے، اور پھر ایک مخصوص قسم کے تھیوسوفک فلسفے میں ارتقا پذیر ہوتی ہے جو اسلامی فکر کے بعد کے مراحل میں خاص طور پر ایران میں فلسفۂ ''حکمت'' کہلائی۔ [۲]

موجودہ باب میں میں فکر کی اس بنیادی نہج کی چھان پھٹک کروں گا جو ہمدانی کا بہ طور ایک صوفی فلسفی مابہ الامتیاز ہے۔ یعنی اس مخصوص روش کی چھان پھٹک جو اس نے اسلامی تصورِ آفرینش/خلق (creation) کے سلسلے میں اختیار کی۔ [۳]

۲

ہمدانی کی فکری نہج کی فوراً نظر میں آجانے والی خصوصیت یہ ہے اس کی فکری وضع ایک ہی وقت میں ادراک (cognition) کی دو مختلف سطحوں کے حوالے سے مرتب ہوتی ہے۔ یعنی یوں کہا جاسکتا ہے کہ ہمدانی کے فلسفیانہ غور وفکر کا عمل، [۴] اصولاً، بیان (discourse) کی دو سطحوں سے تعلق رکھتا ہے، ان میں سے ایک عملی تجربے کے اس طور کی طرف راجع ہوتا ہے جس کا دار و مدار حسیاتی [حسّی] اور عقلی ترجمانی پر ہوتا ہے، اور دوسرا ایک بالکل ہی مختلف نوع کی تفہیم کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ''طورورائے عقل'' سے مختص ہے۔ اس امتیاز میں

خود اپنے طور پر کوئی نئی بات نہیں۔ کیوں کہ تقریباً سبھی عارف (mystics) قدرتی طور پر حس اور عقل کے ذریعے رسائی ہوسکنے والی چیز اور اس چیز کے درمیان جو عملی ادراک کی جملہ صورتوں کی گرفت سے باہر ہوتی ہے تمیز کرتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو وہ خاص طور پر ''عارف'' کہلائے جانے کے مستحق نہ ہوں۔ جو بات واقعی ہمدانی کا مابہ الامتیاز ہے وہ یہ ہے کہ ہر چیز — یعنی، ہر وقوعہ، معاملات کی ہر کیفیت، یا ہر وہ تصور جو فلسفیانہ غور وفکر کے لائق ہو — کا ذکر بیان کی ان دو جوہری طور پر ناموافق سطحوں کے تعلق سے ہوتا ہے۔ وہ تمام اہم تصورات روایت جن کے اسلامی استناد کی تائید کرتی ہے، چاہے یہ تصورات فلسفیانہ ہوں یا الٰہیاتی، ان کی بحث اور وضاحت اس طرح کی جانی چاہیے کہ جب انھیں دونوں میں سے کسی بھی سطح کے اعتبار سے دیکھا جائے تو ان میں سے ہر ایک کو ایک مختلف باطنی وضع کا حامل دکھایا جاسکے۔

یہ بات قابل توجہ ہے کہ ہمدانی عقل کو آسانی اور سبک روی کے ساتھ بے دخل نہیں کر دیتا۔ وہ عقل سے وہی سب منسوب کرتا ہے جو عین اس کے شایان ہے۔ انسانی زندگی میں عقل کا اپنا ایک اہم عمل ہے جو اسے انجام دینا ہے؛ اس کی اپنی مخصوص اقلیم ہے جس میں وہ اپنا حکم چلاتی ہے۔ [۵] حقیقت میں ہمدانی ''عقلی منطقے'' (طورالعقل) [۶] اور ''منطقہ ماورائے عقل'' (طورورا العقل) [۷] کو دو متصل خطوں کے طور پر دیکھتا ہے، جہاں ثانی الذکر اول الذکر کا بہ راہِ راست متوالی ہوتا ہے۔ [۸] اس کا مطلب یہ ہے کہ عقلی منطقے کی آخری منزل بذاتہٖ منطقہ ماورائے عقل کی اولین منزل ہے کیوں کہ اس وقت تک عقلی غور وفکر کے سارے وسائل صَرف ہو چکے ہوتے ہیں اور ذہن کی ورائے عقل صلاحیت میں داخل ہوا جاسکتا ہے۔ یہ موخر الذکر طور انسان پر خود کو اس وقت منکشف کرتا ہے جب، اپنی عقلی قدرت کی انتہا پر، اس کے باطن میں اچانک وہ روشنی نمودار ہوتی ہے جس کی تنویر میں ہر شے کھل کر سامنے آجاتی ہے۔ اس ''باطنی روشنی'' (نورفی الباطن) [۹] کا ظہور دنیا کے مشاہدے کو ایک ایسی شے میں بدل دیتا ہے جس کا آدمی نے کبھی خواب بھی نہیں دیکھا ہوتا۔ اب یہ انسان ایک ''عارف'' ہے، جب کہ پہلے منطقۂ عقل کی حدود میں — وہ ایک ''عالم''، ایک عقلی مفکر تھا۔ اول الذکر اصطلاح اس آدمی کی نمائندگی کرتی ہے جو اپنی باطنی روشنی کی مدد سے اشیا کی پوشیدہ، یعنی ماورائے عملی (trans-empirical) وضع کا مشاہدہ کرتا ہے۔ اس کے بعد سے اس کے فلسفے میں، اگر وہ فلسفہ طرازی کرتا ہو تو، دنیا کے دہرے مشاہدے کی خصوصیت آجائے گی — دنیا جو اسے ایک عالم یا عقلی مفکر کی حیثیت سے نظر آتی ہے،

اور ٹھیک یہی دنیا جو اس پر ایک عارف کی حیثیت سے خود کو منکشف کرتی ہے۔ شروع میں ہمدانی کی فکر کے جس مخصوص رخ کا ذکر آ چکا ہے، اس کو دنیا کے اس قسم کے دہرے مشاہدے کے اعتبار سے موردِ نظر لایا جا سکتا ہے۔

ہمدانی کی دانست میں ''منطقہ ورائے عقل'' ایک انوکھی نوعیت کا حامل ہے؛ اس کی وضع منطقۂ عقل سے کافی مختلف نہج پر قائم ہوئی ہے۔ اس کے باوجود، دونوں طور ایک دوسرے سے غیر متعلق نہیں ہیں۔ بل کہ معاملہ اس کے بالکل برعکس ہے؛ ہمدانی منطقۂ عقل کو حقیقت میں منطقہ ورائے عقل کا بس پھیکا سا عکس ہی گردانتا ہے۔ اشیا کی اصلی حقیقت صرف موخر الذکر منطقے ہی میں منکشف ہوتی ہے، جب کہ اول الذکر اسی حقیقت کی مسخ شدہ یا بگڑی ہوئی شکل پیش کرتا ہے، جہاں مسخ شدگی ایک عمل کا نتیجہ ہوتی ہے جو لامحالہ ان ادراکی (cognitive) نقوش کی پیداوار ہوتا ہے جو عقل اور حس سے مختص ہیں۔ اب یہ شکل خواہ کتنی ہی پھیکی اور مسخ شدہ کیوں نہ ہو، پھر بھی حقیقت ہی کی تصویر ہوتی ہے۔ اور اس مفہوم میں یہ دونوں منطقے ایک دوسرے سے بڑے قریبی رشتے میں منسلک ہیں۔ گویا، منطقۂ عقل میں پائے جانے والے ہر اہم واقعے اور صورتِ حال کی بابت ہم یہ یقین کر سکتے ہیں کہ ہمیں اس کی اصلی شکل دوسرے منطقے میں مل جائے گی۔

چناں چہ، ہمدانی کی نظر میں، منطقۂ عقل اور منطقہ ورائے عقل کے مابین ایک عمومی اور بنیادی مطابقت ہے، لیکن اس سے کہیں زیادہ قابل ذکر وہ فرق ہے جو ان کی حقیقت کی تصویر کشی کے مابین پایا جاتا ہے۔ یہ خلیج اتنی کشادہ اور عمیق ہے کہ معاملات کی اکثریت میں تطابق بہ مشکل ہی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ چناں چہ جب ہم ایک ہی وقت میں اپنے زاویۂ نظر کو ان منطقوں میں معاملات کی صورت پر جما کر حقیقت کی بنیادی وضع کی فلسفیانہ چھان بین کا فیصلہ کرتے ہیں تو ہمیں سخت دشواری پیش آتی ہے۔ علاوہ ازیں، انسانی زبان کچھ اس طرح تشکیل پذیر ہوئی ہے کہ اس کے الفاظ اور نحوی (syntactic) قواعد اولاً منطقۂ عقل کی ساخت کی مناسبت سے منضبط ہوئے ہیں۔ الفاظ اور جملے جن کے ذریعے ہم اشیا کو بیان کرتے ہیں یا ان کی بابت سوچتے ہیں قدرتی طور پر منطقہ ورائے عقل پر منعطف نہیں ہوتے۔ اسی لیے جب ایک عارف جو، فلسفی کی حیثیت سے، کسی ایسی چیز کا ذکر کرنا چاہتا ہے جو موخر الذکر منطقے میں اس کے تجربے میں آئی ہو، تو اس لسانیاتی آلے کو علی الرغم استعمال کرنے پر خود کو مجبور پاتا ہے جو بہ طور خاص منطقۂ عقل سے متعلق اشیا کے بیان کے لیے وضع ہوا ہے۔

ہمدانی کے مطابق، اس حالت میں عارف کے پاس صرف دو راہیں کھلی ہوتی ہیں۔ یا تو وہ (۱) تشابہ[۱۰] سے کام نکالے، ایک ہی لفظ کو جب وہ دونوں میں سے کسی منطقے کی طرف راجع ہو، دو بے حد مختلف مفاہیم میں استعمال کرے؛ یا (۲) دونوں معاملات کی متطابق صورتوں کو اس طرح بیان کرے کہ ہر ایک کے واسطے بالکل مختلف الفاظ اور جملے استعمال ہوں۔ ہمدانی اپنی زبدۃ الحقائق میں یہ دونوں طریقے استعمال کرتا ہے۔ شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ جب وہ دوسرا طریقہ اختیار کرتا ہے تو ہمارے لیے اس کی ترجمانی ایک بے حد لطیف اور مشکل بات بن جاتی ہے، کیوں کہ اس صورت میں ہم اس گمان کا شکار ہو سکتے ہیں کہ وہ دو ایسی چیزوں کا ذکر کر رہا ہے جو ایک دوسرے سے کلی طور پر غیر متعلق ہیں۔ تصورِ ''آفرینش'' جو اس مقالے کا مرکزی موضوع ہے، ٹھیک اسی کی مثال ہے۔ آفرینش وہ کلیدی لفظ ہے جو وہ منطقۂ عقل کے حوالے سے استعمال کرتا ہے، لیکن جب وہ مسئلے کو منطقہ ورائے عقل کی جانب سے دیکھتا ہے تو اسی بنیادی واقعے کا ذکر ''وجہ اللہ'' کے طور پر ہوتا ہے۔ سطحی طور پر آفرینش اور ''وجہ اللہ'' ایک دوسرے سے مکملاً غیر متعلق نظر آئیں گے۔ لیکن ہمدانی کے حساب سے دونوں کے درمیان ایک قابلِ ذکر وضعی مطابقت ہے، اور ان کا بڑے سے بڑا فرق اس پر مشتمل ہے کہ ان میں سے ایک نہایت موزونیت کے ساتھ منطقۂ عقل سے وابستہ ہے اور دوسرا منطقہ ورائے عقل سے۔

۳

''خلق'' (creation) کا تصور ایک ایسی چیز ہے جس کی عام عقلی تفہیم آسانی سے ہو جاتی ہے۔ چلیے اب دیکھیں کہ ہمدانی منطقۂ عقل کے حوالے سے اس کے بارے میں کیا کہتا ہے۔

یہاں یہ وضاحت کر دینی چاہیے کہ غور و فکر کی اس سطح پر، کم از کم اس کے ابتدائی مرحلے میں، ہمدانی بلا تعارض ان بنیادی خیالات کا قائل ہے جو علمائے الٰہیات اور فلسفیوں نے خدا کی عالمِ کون و مکان کی آفرینش کی بابت وضع کیے ہیں، چناں چہ وہ اپنی فکر کا آغاز تمام موجودات کی دو بڑے زمروں میں تقسیم کے ساتھ کرتا ہے: ''قدیم'' اور ''محدَث''۔ قدیم — جو حقیقت میں اکائی کی نوعیت کی چیز ہے (is a unit class)، جس میں صرف ایک ہی عدد شامل ہے، یعنی، **واجب الوجود** (Necessary Existent) — موجودات کا ایک مجموعہ ہے جن کے وجود کے لیے کوئی زمانی آغاز نہیں۔ اس کے برعکس، محدَث وہ موجود ہے جس کے وجود کی زمانی ابتدا

ہے۔ اس سیاق و سباق میں ''خلق'' کی تعریف اس شے کے طور پر کی جاسکتی ہے جو کسی معین وقت پر وجود میں لائی گئی ہو۔[11] خلق کا یہ تصور علماے دین کے یہاں ایک پیش پا افتادہ چیز ہے۔ بذاتہٖ یہ ہمدانی کی فکر میں کوئی جالبِ توجہ کردار انجام نہیں دیتا۔

محدَث کے فرق کی ایک تفہیم اور بھی ہے جسے فلسفی عزیز رکھتے ہیں اور جسے خود ہمدانی نہ صرف اختیار کرتا ہے بل کہ اسے اور آگے بھی بڑھاتا ہے۔ اس دوسری تفہیم کے مطابق، قدیم کا مطلب ہے ''وہ جو اپنے وجود کے لیے کسی سبب کا محتاج نہیں،'' جب کہ محدَث کا مطلب ہے ''وہ جو اپنے وجود کے لیے ایک خاص سبب کا محتاج ہے۔''[12] خدا کے علاوہ کوئی اور شے نہیں جو کسی ''عِلّۃ موجدۃ'' کے بغیر وجود میں آسکے۔ چوں کہ دنیا میں اشیا کی تعداد بے حد و شمار ہے، اسی حساب سے اتنے ہی بے حد و شمار علل (اسباب) بھی یہاں مصروفِ کار ہیں، لیکن یہ سب انتہاے کار اُس میں سمٹ جاتے ہیں جو تمام اسباب کا سبب ہے، یعنی خدا۔ خلق کا یہ تصور بھی اسلامی فکر میں ایک پیش پا افتادہ سی چیز ہے۔

ہمیں اس طرف متوجہ ہونا چاہیے کہ چاہے پہلی تفہیم اختیار کی جائے یا دوسری، اس مقام پر خلق ہمیشہ ایک زمانی واقعہ ہی سمجھا جاتا ہے۔ تاہم ہمدانی کی نظر میں خلق کی اس عام سوجھ بوجھ والی تفہیم کے عقب میں جو گہرا وضعیاتی معنی پوشیدہ ہے وہ بالکلیہ یہ ہے کہ ایک چیز (معنیٰ) جو ''اسرار کے پردوں کے باہر دیکھنے پر عربوں کی عام بولی میں خدا (اللہ) کہلاتی ہے،''[13] تمام موجود اشیا کا ان کے رنگوں کی فراوانی اور اشکال کی ساری بوقلمونی کے ساتھ قطعی سرچشمہ ہے۔ لیکن خدا کا ان تمام اشیا کا منبع ہونا کوئی ناگزیر زمانی وقوعہ (temporal event) نہیں۔ بل کہ حقیقت میں اس کا فی نفسہٖ وقت سے کوئی سروکار نہیں۔ صرف ادراک کی عملی سطح پر ہی یہ اصلاً لازمانی صورت حال ہماری عقل اور حسیات کی مخصوص وضع کے لاگو کیے ہوئے بنیادی تقاضے کے مطابق ایک زمانی واقعے کے طور پر رونما ہوتی ہے۔ منطقہ وراے عقل میں یہ خود کو اس خلق سے بالکل مختلف طور پر منکشف کرتی ہے جسے ایک زمانی واقعہ سمجھا جاتا ہے۔ اس نقطے کی مفصل وضاحت بعد میں کی جائے گی۔ فی الوقت چلیے منطقۂ عقل ہی میں توقف کریں اور بیان کی اس سطح پر ہمدانی کی فکر کے ارتقا کا تعاقب کریں۔

اوپر ہم دیکھ چکے ہیں کہ ''موجدہ'' کی اصطلاح سے ''وہ جو اپنے وجود کے لیے ایک سبب رکھتا ہے (یا اس کا محتاج ہے)'' کے معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ اچھا اب اسلامی فلاسفہ اس قسم کی شے کو ''ممکن'' قرار دینے

میں متفق ہیں۔ ممکن ہر وہ شے ہوتی ہے جس کے پاس فی نفسہٖ اپنے وجود کے لیے کوئی سبب نہیں ہوتا۔ ڈھیلے ڈھالے انداز میں ہمدانی بھی دنیا کی تمام اشیا کو ''ممکن'' کہتا ہے، ٹھیک اسی معنی میں جس میں تمام دوسرے فلسفی ممکن استعمال کرتے ہیں۔[14] لیکن دقیق معائنے پر ممکن کا یہ عام تصور اسے بالکل نادرست معلوم ہوتا ہے اور بہ قدرِ ضرورت کم واضح۔ اور یہ مشاہدہ اسے وجودی امکان کی بابت خود اپنے طبع زاد تصور کی تشکیل کا موقع بہم پہنچا دیتا ہے۔

فلاسفہ عام طور پر اس بات پر متفق ہیں کہ ایک طرف تو امکانِ وجودی ضرورتِ وجودی کے خلاف ہے، اور دوسری طرف عدم امکانِ [محال] وجودی کے خلاف بھی۔

اچھا اب اگر ہم خلق کی جو دو مختلف تعریفیں اوپر دی گئی ہیں انھیں یکجا کریں تو اس کی نئی تعریف یوں کی جاسکتی ہے کہ یہ ایسی شے ہے جو وقت کے کسی مخصوص نقطے پر اپنے سبب کے تحرک کے طفیل وجود میں آتی ہے۔ یہ چیز، وجود کی حالت میں آنے سے قبل، ظاہر ہے، حالتِ عدم میں ہوتی ہے۔ لیکن جب تک کوئی شے عدم کی حالت میں رہتی ہے، اس کا وجود ''محال'' ہے۔ اور وجودی محال کے ضمن میں ہمدانی کی تفہیم یہی ہے۔ لیکن ٹھیک جس لمحے یہ حالتِ وجود میں آتی ہے اور ایک حقیقی موجود شے میں بدل جاتی ہے، تو پھر اس شے کا وجود ''لازمی'' ہو جاتا ہے، یعنی، یہ بالضرورت موجود ہوتی ہے۔ اس صورت میں امکان [وجودی] کے لیے کیا گنجائش رہ جاتی ہے؟ یہ صرف اسی نقطۂ متخیلہ میں پائی جاتی ہے جہاں شے عدم کی حالت سے وجود کی حالت میں آتی ہے۔ شے صرف لمحے کے حقیر ترین جز میں ہی ممکن ہوتی جسے فی الواقع کالعدم قرار دیا جاسکتا ہے۔

ہمدانی امکانِ وجودی کے اس عجیب و غریب تصور کی وضاحت اس کی وضع کا ''حال'' سے مقابلہ کر کے کرتا ہے جو خود بھی اس کی نظر میں سواے ماضی اور مستقبل کے درمیان ایک خیالی نقطے سے زیادہ نہیں جو حال کی بابت ٹھیٹ غزالی کے تصور کی مثال ہے، اور جس کا مغرب میں سینٹ اوگسٹین کے مشہور نظریے سے مقابلہ کیا جاسکتا ہے۔ مسئلے کی بابت خود ہمدانی کے الفاظ ذیل میں دیے جاتے ہیں:

> سو ''ضروری'' کی سرحد ''محال'' کی سرحد سے بہ راہِ راست متصل ہے، اور دونوں کے درمیان مطلق کوئی حدِ فاصل نہیں۔ جو چیز دونوں کے درمیان حدِ فاصل کا کام

> انجام دیتی ہے وہ صرف ''ضروری'' ہی ہے۔ لیکن سچ پوچھو تو موخر الذکر کی مطلق کوئی حقیقت نہیں؛ یہ بس ایک ریاضیاتی نقطے کی طرح ہے جسے خیالی طور پر خطِ مستقیم پر لگا دیا گیا ہو۔ اس کا مقابلہ اس حدِ فاصل سے بھی کیا جا سکتا ہے جو وقت کی وضع میں ماضی کو مستقبل سے جدا کرتی ہے۔ حقیقت میں ماضی کی انتہا بہ راہِ راست مستقبل کی ابتدا سے جڑی ہوتی ہے۔ رہی ان کی درمیانی حدِ فاصل، تو اس کی کوئی حقیقت نہیں، سوائے تخیلی ہونے کے۔ کیوں کہ اگر تم تخیل میں زمانی خط پر ایک نقطہ لگاؤ اور اسے ماضی اور مستقبل میں تقسیم کرو، تو اس خط کے تمام تر پھیلاؤ پر تمھیں کوئی ایسی چیز نظر نہیں آئے گی جو مادی طور پر ماضی اور مستقبل سے ممتاز ہو، کوئی ایسی چیز نہیں جس کی طرف تم اس اعتبار سے اشارہ کر سکو کہ یہ یہ دونوں ٹکڑوں کے درمیان حقیقت میں کسی حدِ فاصل کو قائم کرتی ہے کیوں کہ یہ ایک نقطے سے بیش نہیں جسے تخیل نے وہاں جما دیا ہے۔[۱۵]

اس سارے استدلال کا نتیجہ یہ ہے کہ کسی قسم کا وجودی امکان عملاً وجود نہیں رکھتا، اور اس رو سے ہر چیز یا محال ہے یا ضروری۔ جسے عام طور پر ممکن سمجھا جاتا ہے وہ صرف ایک تخیلی حدِ فاصل ہے جو محال کو ضروری سے علاحدہ کرتی ہے۔

ہمارا اگلا سوال یہ ہے: ہمدانی کے اس دعوے سے کہ جو چیز ابھی تک موجود نہیں ہے وہ محال الوجود ہے

۱۔ فارسی اصل: بدین ترتیب مرز ''واجب'' و ''محال'' به یکدیگر پیوسته است و حائلی بین آن دو نیست۔ یعنی حر چه موجود است واجب است و هر چه موجود نیست محال است و امکان که حد فاصل آبها است به هیچ وجه دارای ذات ق حقیقی نیست۔ مانند نقطه ای که بر روی یک خط مستقیم فرض شود جنبه وهمی دارد، یا مانند حدی که گذشته را از آینده جدا می کند، که آخرین حد ماضی پیوسته است به اولین حد مستقبل۔ اما حدی که ماضی و مستقبل را از هم جدا کند،، موجود حقیقی نیست و جز در وهم تحقق ندارد و اگر نقطه ای موهوم بر روی خط زمان ماضی و مستقبل فرض کنیم با انقسام زمان به ماضی و مستقبل چیزی به عنوان حد فاصل باقی نمی ماند که آن را حقیقت و ذات حد فاصل به حساب آوریم۔ پس حد فاصل، نقطه فرضی موهوم است۔ — [مترجم]

سے اس کی ٹھیک ٹھیک کیا مراد ہے؟ اسلامی سیاق و سباق میں — اور یہ بے کم و کاست وہی سیاق و سباق ہے جس میں ہمدانی اپنے مسائل پر بحث کرتا ہے — یہ سوال بڑی ناگزیر اہمیت کا حامل ہے کیوں کہ یہ بہ راہ راست ''قدرتِ الٰہی'' سے مربوط ہے۔ علاوہ ازیں، ایک مقبولِ عام فلسفیانہ اصول کے مطابق جب اور جہاں ایک کامل علت پائی جائے وہاں معلول کو ضرورتاً وجود میں آ جانا چاہیے، جس طرح ہاتھ کی حرکت انگلی پر انگشتری کی حرکت کا سبب ہوتی ہے، اور زمانی اعتبار سے دونوں میں کوئی وقفہ نہیں ہوتا۔ تو پھر وجود کی کامل ترین علت کی ہمیشہ موجودگی کے باوجود یہ کیسے ہوتا ہے کہ ایک چیز آج وجود میں آتی ہے جب کہ دوسری چیز کل تک عدم کی حالت میں رہتی ہے؟[۱۶]

ہمدانی محال کی وضاحت ''(ضروری) شرط کی کمی (فقد شرط)'' کی رو سے کرتا ہے۔ کوئی چیز اپنے سبب کے ابدی وجود کے باوجود اس وقت تک عدم کی حالت میں رہتی ہے جب تک وجود کی ''شرط'' واقعیت پذیر نہیں ہو جاتی۔ ایک عام سی مثال کے ذریعے وضاحت کریں تو آدمی کو فطری طور پر قدرتِ گویائی ودیعت ہوئی ہے۔ سکوت کے بعد اس کے کلام کرنا کا سبب یہی ''قدرت'' ہوتی ہے۔ لیکن اس قدرت کے باوجود وہ چاہے تو خاموش رہ سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں، سبب کا وجود تو ہے لیکن نتیجے کا نہیں۔ سبب اور نتیجے کے درمیان یہ تفاوت خود سبب میں کسی کم زوری کے باعث نہیں بل کہ متوقع نتیجے کو پیدا کرنے کے واسطے ضروری صورت حال کی کمی کے باعث ہے، جو اس قضیے میں بولنے کا ارادہ (مشیئہ) ہے۔ اسی طرح جب ستارے بادلوں کے پیچھے ہوں تو نظر نہیں آتے، اس کے باوصف کہ بصارت کی قدرت ہم میں اپنی کامل صورت میں موجود ہوتی ہے۔ ستاروں کا نظر نہ آنا کسی طرح اس پر دلالت نہیں کرتا کہ ہماری قدرتِ بصارت میں نقص ہے۔ اسی قیاس پر، وہ شے جو ہنوز عدم کی حالت میں ہے اس کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ ضروری شرط کی عدم صورت پذیری کے نقاب سے ڈھکی ہوئی ہے۔ اور جب تک یہ اس نقاب سے ڈھکی رہے گی، سبب (یعنی، قدرتِ الٰہی) اسے وجود میں نہیں لائے گا — اور یہ کسی نقص کی وجہ سے نہیں جو خود سبب سے منسوب کیا جا سکے۔ کسی شے کو جو ہنوز معدوم ہے اسی مفہوم میں محال الوجود کہا جاتا ہے۔ بہ ہر حال، پردے کو ہٹانے کی دیر ہے، یہ

امکان کی حالت اور، تنہا اسی عمل کے باعث، ضرورت کی حالت میں بدل جاتی ہے۔ [۱۷]

وجودی شرط کے تصور کے ذریعے ہمدانی اس فرق کی تشریح کرتا ہے جو فلاسفہ عام طور پر دو قسم کے محال کے درمیان کرتے ہیں: ''محال بذاتہٖ'' اور ''محال بغیرہٖ''۔ محال بذاتہٖ ہر وہ شے ہے جس کا تعلق **قدرتِ الٰہی** سے بالکل وہی ہوتا ہے جو مہک کا آلۂ بصارت سے ہوتا ہے؛ کوئی شے جو سونگھی جا سکے کبھی دیکھی نہیں جا سکتی، آلۂ بصارت میں کسی نقص کے باعث نہیں، بل کہ صرف اور مکملاً اس لیے کہ یہ ذاتاً ایسی چیز نہیں جسے دیکھا جا سکے۔ چناں چہ **قدرتِ الٰہی** محال بذاتہٖ کو کبھی وجود نہیں بخشتی، اس لیے نہیں کہ موخر الذکر کسی بھی اعتبار سے ناقص ہے، بل کہ اس لیے کہ ذاتاً یہ **قدرت** کا موضوع بننے کا اہل نہیں۔ شرط کے تصور کے حوالے سے اس کا اظہار یوں کیا جا سکتا ہے کہ محال بذاتہٖ وہ ہے جس کے واسطے ایک وجودی شرط کبھی بھی صورت پذیر نہیں ہو سکتی۔ [۱۸]

اس کے برخلاف، ''محال بغیرہٖ'' — اور محال کی یہی قسم ہے جس پر ہم گزشتہ شذرات میں گفتگو کرتے رہے ہیں — **قدرتِ الٰہی** سے وہی تعلق رکھتی ہے جو کسی قابلِ مشاہدہ چیز کا آلۂ بصارت سے ہوتا ہے جب تک وہ کسی چیز کے پیچھے مستور رہتی ہے۔ اگر اسے زیادہ تیکنیکی انداز میں بیان کیا جائے تو کہیں گے کہ محال بغیرہٖ وہ ہے جس کی شرط واقعیت کا جامہ پہنائی جا سکتی ہے لیکن بالضرورت نہیں پہنائی جاتی۔ [۱۹] محال بغیرہٖ کے مثبت پہلو کے حوالے سے — مثبت پہلو سے یہی مراد ہے کہ شرطِ وجود صورت پذیری کے قابل ہے — ہمدانی گاہے اسے ممکن بذاتہٖ سے موسوم کرتا ہے، [۲۰] سو ہمارے سامنے مساوات کی یہ شکل آتی ہے: ''محال بغیرہٖ =

۱۔ فارسی اصل: شک نیست که خداوند متعال در انسان معنایی آفرید که در اصطلاح مردم قدرت نامیده می‌شود و انسان با آن معنی می‌تواند، مثلاً، پس از سکوت هر وقت که بخواهد سخن بگوید۔ بنابراین سبب ظاهر در وجود کلام پس از سکوت در نظر عامه مردم همان معنایی است که قدرت دام دارد۔ پیداست که در این حالت، سبب کلام یعنی قدرت موجود است۔، و معلول آن یعنی کلام هنوز موجود نیست۔ نه از آن حیث که در سبب خللی باشد بلکه به سبب نبودن شرطی که آن مشیت است۔ بنابراین وجود کلام از سبب خود، که که اصطلاحاً به آن قدرت گوییم، موقوف بر وجود شرطی است که آن مشیت است و محال است که مشروط به وجود آید و شرط معدوم باشد۔ و این امر محال مقدور نمی‌شود زیرا اثر قدرت فقط در مقدور ظاهر می‌گردد ...همین طور اگر شیئی معدوم، به حجاب عدم شرط، ناپیدا باشد قدرت ازلی تا هنگامی که این حجاب برطرف نشود آن را ایجاد نمی‌کند، نی اینکه در قدرت او نقصانی باشد بلکه ازین رو که وجود معدوم، با فقدان شرط، محال است۔ و هر گاه حجاب از روی آن به کنار رود ممکن می‌گردد و از ناحیه قدرت ازل وجودش واجب می شود؛ چنان که وقتی حجاب ابر برطرف شد، زمین برای پذیرش نور خورشید آماده است۔ — [مترجم]

ممکن بذاتہٖ''۔ یہ ذکر ہو جانا چاہیے کہ یہاں ممکن سے مراد اس ممکن سے مختلف شے ہے جسے عدم اور وجود کے درمیان ایک خیالی نقطے کے مثل تصور کیا جاتا ہے۔

یہ وضاحت کر دینا بھی اہم ہے کہ ہمدانی کی رائے میں وجودی شرط کی ضرورت سبب کی کاملیت کو گھٹا نہیں دیتی۔ کیوں کہ یہ بنیادی طور پر ایک منفی نوعیت کی چیز ہے۔ اس کا تصور کسی مثبت شے کے طور پر نہیں کرنا چاہیے جو سبب کی کمی کو پورا کرتی ہو۔ اس کا واحد مصرف نقاب اٹھانا ہے۔ بادلوں کا چھٹ جانا زمین کے لیے سورج کی روشنی کو قبول کرنا ممکن کر دیتا ہے؛ یہ زمین کی فطری اہلیت پر اثر انداز ہوتا ہے، لیکن کسی اعتبار سے بھی سورج کے عمل پر نہیں۔ بالکل اس طرح ایک وجودی شرط اس چیز سے جو حالتِ عدم میں ہو اس طرح نقاب اٹھا دیتی ہے کہ شے ''نورِ وجودِ ازلی'' کی پذیرائی کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔ [۲۱] شرط کا سروکار شے کی صلاحیت اور ''استعداد'' سے ہے، سبب کی نوعیت سے بالکل نہیں۔

زیادہ ٹھوس طریقے پر یہ وجودی شرط ٹھیک کیا ہے اور یہ کس طرح صورت پذیر ہوتی ہے، تو بدقسمتی سے ہمدانی زبدۃ الحقائق میں اس کی تشریح نہیں کرتا۔

٤

جیسا کہ ہم سابقہ حصے میں دیکھ چکے ہیں، ''خلق''، اولاً اور ذاتاً، ایک زمانی واقعہ ہے۔ یہ زمانی واقعہ اس اعتبار سے ہے کہ ایک چیز جس کا محل عدم کی حالت، یعنی وجودی محال کی حالت میں ہے، اسے وجود کی حالت، یعنی وجودی ضرورت کی حالت، میں لایا جا رہا ہے، اور یہ سبب کی کارگزاری سے وقت کے ایک معین نقطے پر ہو رہا ہے، یعنی جیسے ہی وجودی شرط صورت پذیر ہو جاتی ہے اس وقت۔ بہ ہر حال، ہمیں اس پر توجہ دینی چاہیے کہ ہمدانی کے نزدیک تصورِ خلق کے عقب میں ایک زیادہ بنیادی صورت حال پنہاں ہوتی ہے جو بذاتہٖ لازمانی ہے، یعنی خدا کا تمام موجودات کا غائی سرچشمہ ہونا۔ اس نقطۂ نظر سے، خلق ایک مخصوص صورت کے علاوہ کچھ اور نہیں جس میں ذہنِ انسانی منطقۂ عقل کے قاعدوں کے مطابق اس ذاتاً لازمانی صورت حال کا تصور اور اس کی نمائندگی کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں، خدا کا تمام اشیا کے وجود کی علتِ غائی ہونا وہ چیز ہے جس کی نمائندگی تخیل صرف ایک زمانی واقعے کی شکل میں جسے ''خلق'' کہا جاتا، ہی کر سکتا ہے اور عقل بھی اس کا تصور اسی طرح کر سکتی ہے۔

لیکن منطقہ ورائے عقل میں خدا کا غائی مابعد الطبیعیاتی سبب ہونا ایک بالکل ہی مختلف شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہاں سب سے اہم کلیدی اصطلاح وجہ اللہ ہے۔ بیان کی اس سطح پر اس شے کا اظہار جو خلق کا معنی دیتی ہے وجہ اللہ کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ ہمدانی نے یہ فقرہ، جو بہ راہِ راست قرآن سے ماخوذ ہے، اس مخصوص نسبت کے علامتی اظہار کے لیے فلسفیانہ طور پر استعمال کیا ہے جو وجود کے سببِ غائی اور تمام موجود اشیا کے درمیان پایا جاتا ہے۔ اس نسبت کو تصورِ زمان کے جملہ انسلاکات سے مطلقاً خارج تصور کیا جانا چاہیے۔ یہ ایک لازماں، مابعد الطبیعیاتی نسبت ہے۔

قرآن میں وجہ اللہ کا حوالہ ایک سے زائد جگہوں پر آیا ہے۔ ایک کلیدی قطعہ یہ ہے: ''اور اللہ ہی کا ہے مشرق (بھی) اور مغرب (بھی) سو تم جدھر کو بھی منہ پھیرو اللہ ہی کی ذات ہے۔''[1]

چناں چہ، وجہ اللہ ہر طرف ہے۔ وہ اپنی ذات ہر شے کی طرف پھیرتا ہے۔ اور ہر چیز کا وجود اس سے ہے کہ وہ اپنی ذات اس کی طرف پھیرتا ہے۔ تمام اشیا وجود میں قائم ہیں کیوں کہ وہ بہ راہِ راست خدا کی ذات سے پھوٹنے والی وجود بخش روشنی کے زیرِ اثر ہیں۔ سرسری نظر میں یوں معلوم ہوگا کہ یہاں ہمارے سامنے خدا اور دنیا کے درمیان (x R y) کا سادہ اور عام سادوگانہ تعلق ہے: یعنی ''خدا کا رخ دنیا کی طرف ہے،'' اور اس کی مقلوب صورت (y R x) ''دنیا کا رخ خدا کی طرف ہے'' ہوگی — مختصراً، ایک بالکل متناسب تعلق۔ اور حقیقت میں ہمدانی گاہے اس تعلق کے حوالے سے ''مقابلَہ'' کا لفظ استعمال بھی کرتا ہے جس کا لفظی معنی ''ایک دوسرے کے آمنے سامنے رخ کرنا'' ہے۔

لیکن یہ بیان بالکل گمراہ کن ہے، کیوں کہ ہمدانی جس انداز میں تعلق کا تصور کرتا ہے وہ ایک غیر متناسب تعلق کی مثال ہے جس کی نمائندگی ''... کا باپ،'' ''... سے بڑا'' وغیرہ قسم کے فقرے کرتے ہیں۔ اس نکتے کی وضاحت ہمیں ٹھیک ہمدانی کے بیان کی ماورائے عقلی سطح کی مابعد الطبیعیات کے ٹھیک قلب میں لے جائے گی۔

بنیادی تعلق (x R y) ''خدا کا رخ دنیا کی طرف ہے'' کا ہمدانی کی فہم کے مطابق صرف یہی مطلب ہے کہ وجود کے عام سیاق و سباق میں x اور y ایک دوسرے کے مقابل کھڑے ہوتے ہیں۔ اسے اس طرح سمجھنا چاہیے کہ ایک وجودی توانائی ہے (ہمدانی اسے ''نور الوجود'' کہتا ہے) جس کا x سے انشعاع ہو رہا ہے

---

[1] ''ولِلّٰہ المشرقُ والمغربُ فاینما تُوَلُّوا فَثَمَّ وجہُ اللّٰہ،'' القرآن، سورت ۲، آیت ۱۱۵۔ — [مترجم]

اور یہ y کی طرف بڑھ رہی ہے۔ لیکن اس بُعد میں جس میں ہم گفتگو کر رہے ہیں چوں کہ وقت معدوم ہے، حقیقت میں وجودی توانائی کو بڑھنے کے لیے وقت درکار نہیں۔ بل کہ یوں ہے کہ وجودی توانائی کے صورت پذیر ہوتے ہی تمام موجودات ٹھیک اپنی اپنی جگہ پر صورت پذیر ہو جاتی ہیں، وہیں کے وہیں۔ اشیا صرف و محض وجودی توانائی کی فی الفور مرئی اشکال ہیں۔ وجہ اللہ زمانی اعتبار سے دنیا سے مقدم نہیں؛ اس کی تقدیم کا تصور صرف وجودی ''رتبے'' کے اعتبار سے ہے۔[22]

یہ قابلِ ذکر ہے کہ الٰہیاتی مصطلحات میں بنیادی تعلق (x R y) سے مراد ''خدا ہر چیز کا علم رکھتا ہے'' ہے، کیوں کہ خدا کا اپنا رخ کسی چیز کی طرف کرنے کا مطلب خدا کا اسے جاننے کے ماسوا کچھ نہیں۔ اور خدا کے اسے جاننے کا مطلب ہمدانی کی اصطلاح میں یہ ہے کہ وہ چیز موجود ہے۔[23]

اب چوں کہ (x R y) کا بنیادی تعلق اس نوعیت کا ہے، کہ یہ بہ آسانی (y R x) میں بدلنے کی اجازت نہیں دیتا۔ خدا دنیا کی طرف رخ کرتا ہے، لیکن دنیا کا کوئی رخ نہیں جسے خدا کی طرف پھیر سکے۔ کیوں کہ دنیا میں ہر چیز، بذاتہٖ محض ''لاشے'' ہے۔[24] ہم ایک قدم آگے بڑھا کر یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ''جہاں خدا ہے وہاں مطلقاً کوئی اور شے نہیں۔'' یہ آخری بیان اصلاً اس چیز کی طرف راجع ہے جو اہلِ عرفان فی الواقع حالتِ فنا میں دیکھتے ہیں، جس میں بلا استثنیٰ جملہ اشیا وحدت الوجود میں مطلقاً جذب اور تحلیل ہو جاتی ہیں، جو اپنی خیرہ کن درخشانی میں تنہا قائم رہتی ہے۔ قرآن میں آیا ہے: ''زمین پر جو بھی ہیں سب فنا ہونے والے ہیں، اور صرف آپ کے پروردگار کی ذات، عظمت و احسان والی، باقی رہ جانے والی ہے۔''[1] اور ''ہر شے فنا ہونے والی ہے بجز اس کی ذات کے۔''[2]

لیکن اس تصور کی وجودی اہمیت بھی ہے۔ یہ اس بات کا نشان دہ ہے کہ ہر وہ چیز جو بہ ظاہر موجود نظر آتی ہے واقعتاً معدوم ہے، اگر چہ ہر موجود ذاتاً معدوم ہے میں تناقض دکھائی دیتا ہے۔ ہمدانی کا کہنا ہے، ''ہر شے، جہاں تک اس کا بذاتہٖ تصور کیا جائے، یعنی، خدا کی قدرتِ کفالت سے علاحدہ، معدوم ہے۔''[25] لیکن — اور یہ ایک اور تناقض ہے — اگر اس معدوم شے کا وجہ اللہ کی نسبت سے تصور کیا جائے، تو یہ موجود ہے۔[26]

---

[1] ۔کُلُّ مَن علیہا فان۔ ویَبقیٰ وجہُ ربِّک ذو الجلالِ والاکرام، سورت ۵۵، آیات ۲۷-۲۶۔ — [مترجم]

[2] ۔کُلُّ شَیئٍ ھالکٌ اِلّا وَجھَہ، سورت ۲۸، آیت ۸۸۔ — [مترجم]

''سوائے خدا کے کسی بھی موجود شے کی حقیقت میں اپنی کوئی 'ذات' نہیں؛ چناں چہ، اس کا وجود بھی نہیں۔ اس کے 'وجود ہونے' کی کوئی اصلی بنیاد نہیں سوائے جہاں تک یہ حقیقتِ ابدی کی ہم جوار ہے۔''[۲۷] فکرِ عرفانی کے لحاظ سے یہ حالت بقا کا اشارہ ہے۔ وجودی لحاظ سے اس کا مطلب چیزوں کے قائم بالذات ہونے کا انکار ہے اور ان کے حقیقی وجود کا وجود کے انعکاسات ہونے کی حیثیت سے اثبات بھی۔ الٰہیات میں اس کا مطلب ہے کہ ہر شے، جہاں تک کے وہ خدا کے علم میں ہے، وجود رکھتی ہے۔

چلیے اس نکتے کی طرف مراجعت کریں جہاں سے آغاز کیا تھا، یعنی ہمارے اصلی تعلق (x R y) کا الٹ، یعنی (y R x)، کا یہی مطلب برآمد ہوتا ہے کہ: y، x سے ایک ''مخصوص نسبت (نسبۃ ما)'' کا حامل ہے۔[۲۸] یعنی، تمام اشیا وجہ اللہ سے ایک مخصوص نسبت رکھتی ہیں، اور اگر یہ نسبت نہ ہو تو کسی چیز کا بھی دنیا میں وجود نہ ہوگا۔ لیکن یہ ''مخصوص نسبت'' یقیناً ''رخ اس کی طرف رکھنا'' نہیں ہو سکتی۔

زیرِ نظر سوال بڑی مخصوص نوعیت کا ہے۔ کیوں کہ (y R x) ایسی نسبت نہیں جو دو مضبوطی سے قائم موجودوں کے درمیان ہوتی ہے۔ جیسا کہ ہم نے ابھی ابھی دیکھا، y بنیادی طور پر ایک لاشے ہے، جب کہ x، جو خدا ٹھہرا، ایک لامنتہا شے ہے۔ یہ وہ نسبت ہے جو ایک لاشے اور ایک لامنتہا شے کے درمیان قائم ہے۔ لیکن اس قسم کی نسبت کا وجود اس کے عدم کے برابر ہے۔ ''تمام موجودات کی علمِ الٰہی کے عرض سے سراسر کوئی نسبت نہیں۔''[۲۹] ہمدانی کہتا ہے کہ اجتماعی طور پر تمام اشیا علمِ الٰہی کے حضور میں صرف ایک ''ذرّے'' سے بیش نہیں۔ اور اس پر یہ اضافہ کرتا ہے: ''ارے کہاں، ذرّہ بھی کم از کم 'کوئی شے' ہوتا ہے؛ جب کہ تمام موجودات کا مجموعہ علمِ الٰہی کی نسبت سے 'لاشے' ہے۔''[۳۰]

چوں کہ اس طریقے پر y اصلاً ایک لاشے ہے، اور x لامنتہا، تو وہ فاصلہ جو ایک کو دوسرے سے منفصل کرتا ہے، وہ بھی لامنتہا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر، y کے نقطۂ نظر سے دیکھنے کی صورت میں، x اس سے لامنتہائی طور پر بعید اور علاحدہ ہے جس کے نتیجے میں طرفین کے درمیان فی الواقع بجز فقدانِ نسبت کی منفی نسبت کے کوئی تعلق قائم نہیں ہو سکتا، کیوں کے یہاں دونوں کسی طرح بھی مثبت طور پر ایک دوسرے سے قابلِ اتصال نہیں۔

لیکن چوں کہ اصلی نسبت (x R y) ضرور پیدا ہوتی ہے — اور اس فارمولے کے حساب سے دیکھا جائے تو، x، y سے لامنتہائی طور پر بعید ہونے کے بجائے، لامنتہا طور پر قریب ہے — ہم یہ نہیں کہ

سکتے کہ (y R x) بھی کوئی بالکل ہی لاشے ہے۔ نتیجتاً (y R x) نسبت کی بڑی انوکھی نوعیت ہے: یہ ایک ہی وقت میں ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔

یہ وہی غیر معمولی مابعد الطبیعیاتی صورتِ حال ہے جس کا ہمدانی ان لفظوں میں ذکر کرتا ہے: ''ہر شے اس [یعنی خدا] کے نزدیک حاضر ہے (حاضرِ لی)، جب کہ وہ [خدا] ہر چیز کے ساتھ حاضر ہے (حاضر مع)۔''[۳۱] یہ مختصر سا حرف ''مع'' ہمدانی کی کلیدی تیکنیکی اصطلاحوں میں سے ایک ہے۔ وہ اس تصور کا ذکر تجریدی انداز میں 'معیّہ' (لفظاً 'ساتھ ہونا') سے بھی کرتا ہے۔ نکتہ یہ ہے کہ خدا ہر واحد چیز کے ''ساتھ'' ہے، لیکن کوئی واحد چیز بھی خدا کے ''ساتھ'' نہیں۔ اس کے بیان کے مطابق، ''یہ ناقابلِ تصور ہے کہ کوئی بھی شے کبھی بھی خدا کے 'ساتھ' وجود رکھے، کیوں کہ کسی چیز کو بھی اُس کے وجود کے مقابل 'ساتھ ہونے' کا شرف حاصل نہیں۔ چناں چہ کسی چیز کو یہ سزاوار نہیں کہ خدا کے 'ساتھ' ہو، لیکن وہ ہر چیز کے 'ساتھ' ہے۔ اگر اُس کا 'ساتھ ہونا' نہ ہو تو حقیقت میں کوئی چیز بھی وجود میں باقی نہ رہے۔''[۳۲] اس بیان سے جو بات عیاں ہوتی ہے اس کا اہم ترین حصہ یہ تصور ہے کہ کوئی چیز جو ہمارے ضابطے (y R x) میں y کی جگہ ہے، وہ اس اعتبار سے نہ خدا (x) کے ساتھ وجود رکھتی ہے نہ رکھ سکتی ہے کہ وہ کسی قائم بالذات اور خدا سے الگ چیز کی طرح اس کے سامنے رخ کیے ہوئے ہے، اور یہ اُس وقت بھی جب یہ تجربی اور مادی طور پر موجود ہو۔ اس کے خلاف ہو بھی کیسے سکتا ہے جب کہ بنیادی نسبت، یعنی (x R y)، بہ ذاتِ خود بلا شرکتِ غیرے صرف x کا کرشمہ ہے۔ نسبت قائم ہوتی ہے تو اس لیے نہیں کہ x اور y نامی دو [مستقل] طرفیں (terms) ہیں۔ خود y، x کی معیت کا نتیجہ ہے۔ y اپنا بنیادی طور پر غیر یقینی وجود صرف اسی اعتبار سے قائم رکھتا ہے کہ خدا اس کے ساتھ ہے جو (x R y) کی نسبت سے عیاں ہے۔ لیکن اگر ہم y کو ایک موجود مان کر اس کی طرف سے اس نسبت کو شروع ہوتا ہوا دیکھیں — جس طرح نسبت، یعنی (y R x)، کی ظاہری معکوس شکل نشان دہی کرتی ہے — تو ہمیں یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ y جملہ وجودی استقامت سے محروم ہو گیا ہے، قدرے ایک پرچھائیں کی طرح، آئینے میں منعکس کسی پیکر کی طرح۔[۳۳] دراصل وجودی استقامت کا یہی فقدان y کو x کے ''ساتھ'' ہونے کا نااہل بنا دیتا ہے۔

۱۔ فارسی اصل: بدان کہ خدا موجود بود و ہیچ موجودی با او نبود۔ و تا ابد نیز تصور نمی رود کہ چیزی با او موجود باشد۔ زیرا ہیچ چیزی دارای رتبہ معیّت با او نیست۔ لیکن او با ہمہ چیزہا ہست۔ و اگر معیّت او با ہر چیز نبود، در عالم وجود موجودی باقی نماند۔ — [مترجم]

ہمدانی کے مطابق (y R x) والی نسبت کی بابت ایک اور اہم نکتہ اس کی لازمانیت ہے۔ دوسرے لفظوں میں، وجہ اللہ کی نسبت سے تمام اشیا بہ اعتبارِ وقت مساوی فاصلے پر ہیں۔ سو یہاں پر ماضی، حال، اور مستقبل کے درمیان کوئی امتیاز نہیں ہے۔ ایک چیز گزشتہ کل واقع ہوئی؛ ایک اور چیز آج واقع ہوتی ہے، اور ایک اور چیز روزِ فردا واقع ہوگی۔ ان تینوں چیزوں میں سے ہر ایک خدا سے یکساں نسبت رکھتی ہے۔ ''تمام موجودات کی خدا سے یکساں نسبت ہے۔ وہ جن کا وجود وقتِ موجود میں ہے، وہ جن کا وجود ماضی میں تھا، اور وہ جو مستقبل میں وجود رکھیں گی، یہ سب خدا سے اپنی نسبت کے باب میں ایک دوسرے کے برابر ہیں۔ یہ ہماری عقل ہے جو ان کے درمیان زمانی تواتر قائم کرتی ہے، یہ سوچتی ہے کہ 'یہ' چیز 'اُس' چیز سے پہلے آتی ہے۔''[۳۴] زیرِ بحث نسبت کی لازمانیت کا دارومدار بالآخر اُس بات پر ہے جس کا مشاہدہ ہم پہلے کر چکے ہیں، یعنی، ہمدانی کے نزدیک تمام اشیا ذاتاً لاشے ہیں۔ ورائے عقل منطقے میں ان کا باضابطہ مفہوم میں سرے سے کوئی وجود نہیں۔

وقت، گویا کہ حرکت کا محل (ظرف الحرکتہ) ہے، اور حرکت وہیں عمل میں آتی ہے جہاں اجسام ہوں۔[۳۵] سو جہاں صرف لاشے ہوں، یعنی، جہاں کچھ نہیں، وقت صورت پذیر نہیں ہو سکتا۔ بہ الفاظِ دیگر، وہ منطقہ (جس تک صرف اہلِ عرفان ہی کی رسائی ہے) جس میں خدا ''کے سوا'' کوئی چیز وجود نہیں رکھتی، اس میں نظامِ وقت کے صورت پذیر ہونے کا مطلقاً کوئی سوال نہیں پیدا ہوتا۔ ہمدانی کا قول ہے، ''وہ منطقہ جس میں **مطلق** [خدا] کا وجود ہے، وہاں کوئی خود کفیل شے ہرگز وجود نہیں رکھتی، نہ حال میں، نہ ماضی میں، اور نہ ہی مستقبل میں۔ وہ جو یہ دعویٰ کرتا ہے کہ دنیا وجودِ مطلق کے 'ساتھ' وقتِ حاضر میں موجود ہے بڑی سنگین غلطی کرتا ہے۔ کیوں کہ وہ منطقہ جس میں مطلق ہے، اس میں نہ مکان ہے نہ زمان''۔[۲][۳۶]

ورائے عقل منطقے کی لازمانیت ہمدانی کو ابدیت [ہیشگی] کے مسئلے تک لے آتی ہے۔ اس کے نزدیک ابدیت، گویا کہ، لازمانیت کے سوا کچھ اور نہیں جسے اپنی جگہ سے سختی کے ساتھ ہٹا کر زمانی ترتیب میں منتقل کر دیا گیا ہو اور وقت کی شکل میں ظاہر کیا گیا ہو۔ اب یوں ہے کہ اسلام کی عقلی روایت میں ہیشگی کی دو بنیادی قسموں میں فرق کیا جاتا ہے: ''ازلیّت'' اور ''ابدیّت''۔ ازلیّت کو ماضی کی سمت میں دیکھا جاتا ہے؛ یہ وہ ماضی

۲۔ فارسی اصل: اجسام در اصل وجود ندارند، نہ از آنگاہ کہ حق وجود داشتہ است، نہ اکنون و نہ قبل و نہ بعد از این و هر کہ پندارد کہ عالم با وجود حق هر دو هم اکنون موجود است، دچار خطایی ناپسند است۔ کہ آنجا کہ حق هست، نہ زمانی حست و نہ مکانی۔— [مترجم]

ہے جس کی کوئی ابتدا نہیں۔ جب کسی چیز کے وجود کی بابت آدمی کسی نقطۂ آغاز تک نہیں پہنچ پاتا، اس سے غرض نہیں کہ ماضی میں کتنی دور تک وہ اس کا سراغ پاتا ہے، تو وہ اسے ''ازلی'' کہتا ہے۔ یہاں اس وضاحت کی کوئی حاجت نہیں کہ اسلامی فکر کے سیاق و سباق میں صرف خدا ہی وہ موجود ہے جو اس اسمِ صفت کا مستحق ہے۔ ابدیّت ازلیّت کا الٹ ہے۔ یہ اس پر دلالت کرتی ہے کہ کوئی شے مستقبل کی سمت میں کسی انتہا کو نہیں پہنچتی۔ یہاں پھر خدا ہی وہ واحد موجود ہے جسے بہ جا طور پر ''ابدی'' کہا جا سکتا ہے۔ یہ سب اس وقت تک بالکل درست ہے جب تک ہم شعوری طور پر منطقۂ عقل میں رہیں اور اسی سطح پر فلسفہ طرازی کریں۔ لیکن یہ سمجھنا کہ یہی معاملے کی قطعی اور انتہائی صداقت ہے بڑی سنگین غلطی ہوگا۔ منطقہ ورائے عقل کے نقطۂ نظر سے ازلیّت ماضی کا معاملہ نہیں ہے؛ اور نہ ابدیّت مستقبل کا۔ کیوں کہ، جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں، اس منطقے میں نہ ماضی ہے نہ مستقبل۔ اور اس قسم کے منطقے میں ازلیّت اور ابدیّت کا ایک ہی نقطے پر ساتھ ساتھ ہونا ناگزیر ہے۔ ہم اِس مقالے کو ہمدانی کے ایک دل چسپ ٹکڑے کو نقل کر کے ختم کرتے ہیں جس میں وہ اس مسئلے پر اسی انداز میں بحث کرتا ہے جو اسی سے مختص ہے:

وہ شخص جو گمان کرتا ہے کہ ازلیّت ایسی شے ہے جسے ماضی کی سمت میں تلاش کرنا چاہیے وہ ایک ناقابلِ معافی غلطی کا مرتکب ہو رہا ہے۔ لیکن یہ وہ غلطی ہے جس کی مرتکب لوگوں کی اکثریت ہوتی ہے۔ میں اسے غلطی اس لیے کہتا ہوں کہ وہ طور [منطقہ] جس میں ازلیّت صورت پذیر ہوتی ہے وہاں نہ ماضی کا گزر ہے نہ مستقبل کا۔ ازلیّت وقتِ آئندہ اور وقت گزشتہ دونوں کا ان میں فرق کیے بغیر احاطہ کرتی ہے۔ وہ لوگ جو ان دونوں کے درمیان فرق تصور کیے بغیر نہیں رہ سکتے تو وہ ایسا کرنے پر اس لیے مجبور ہیں کہ ان کی عقل ہنوز خود کو صوری تخیل کی عادت کے پنجے سے نہیں چھڑا سکی ہے۔

درحقیقت آدم کا زمانہ ہم سے اتنا ہی قریب ہے جتنا یہ ہمارا وقتِ حاضر۔ شاید مختلف وقتوں سے ازلیّت کی نسبت کا مقابلہ بہتر طور پر اس نسبت سے کیا جا سکتا ہے جو علم کو مختلف جگہوں سے ہوتی ہے۔ حقیقت میں، (مختلف اشیا) کی بابت علم میں ایک دوسرے سے فرق اس اعتبار سے نہیں کیا جاتا کہ کون سی کسی جگہ سے قریب ہے اور کون سی دور۔[۳۷] بل کہ علم کی نسبت تمام جگہوں سے یکساں ہے۔ علم ہر جگہ کے ''ساتھ'' ہے، جب کہ کوئی جگہ بھی علم کے ''ساتھ'' نہیں۔

ٹھیک اسی طرح اس نسبت کا تصور کرنا چاہیے جو ازلیّت کو وقت سے ہے۔ نہ صرف ازلیّت وقت کی ہر اکائی کے ''ساتھ'' اور ہر اکائی ''میں'' ہے، بل کہ یہ اپنی ذات میں وقت کی ہر اکائی کو شامل ہے اور وجود میں ہر اکائی سے مقدم ہے، جب کہ وقت ازلیّت کا احاطہ نہیں کر سکتا، بالکل جس طرح کوئی جگہ علم کا احاطہ نہیں کر سکتی۔

یہ جو میں نے ابھی ابھی کہا ہے، جب تم اسے سمجھ لو گے تو تمھارے لیے یہ جاننا آسان ہو جائے گا کہ اپنی حقیقت کے اعتبار سے ازلیّت اور ابدیّت میں کوئی فرق نہیں۔ لیکن جب ٹھیک اسی حقیقت کا ماضی کی نسبت سے تصور کیا جاتا ہے، تو اسے عارضی طور پر ازلیّت کہا جاتا ہے، اور جب اس کا مستقبل کی نسبت سے تصور کیا جاتا ہے، تو اسے ابدیّت کہا جاتا ہے۔ ان دو مختلف لفظوں کی ضرورت دو مختلف نسبتوں کے باعث ہے۔[۱] ۳۸

ایجاد کے مسئلے کے تعلق سے ہمدانی ایک اور دل چسپ نظریہ زبدۃ الحقائق میں پیش کرتا ہے، یعنی خلقِ مسلسل کا تصور، جو ابن العربی کے نظریۂ ''خلقِ جدید'' کے مماثل ہے۔ ہم اس قضیے کی چھان بین آنے والے باب میں کریں گے۔

۱۔ فارسی اصل: بدان کہ ہر کس بر این گمان است ازلیّت چیزی مربوط بہ گذشتہ است، خطائی ناپسندی کردہ است و این وہمی است کہ بر ذہن بیشتر مردم حاکم است۔ اما از آنجا کہ ازلیّت است، نہ ماضی وجود دارد و نہ مستقبل، ازلیّت محیط است بر آیندہ۔ بہ ہمان نحو کہ محیط است بر گذشتہ، بدون ہیچ فرقی۔ و ہر کہ فرقی در این بارہ از ضمیرش بگذرد باید بداند کہ عقلش در دست وہم اسیر گشتہ است۔

پس زمان آدم ابو البشر نسبت بہ ازلیّت از زمان ما نزدیکتر نیست۔ بلکہ بہ زمان ما بہ ازلیّت یکسان است۔ و شاید نسبت ازلیّت بہ زمان ہا مثل نسبت علوم باشد بہ مکانہا۔ زیرا ہیچ گاہ علم بہ نزدیک بودن بہ مکانی وصف نمی شود۔ بلکہ نسبت آن بہ ہمہ مکان ہا یکسان است۔ علوم با ہمہ مکان ہا ہست در عین حال کہ ہمہ مکان ہا از آن تہی است۔ درک این معنی بر کسی کہ در عالم ملکوت بہ پرواز در نیامدہ است، سخت دشوار است۔

و بر ہمین منوال شایستہ است کہ ازلیّت را نسبت بہ ہمہ زمان در نظر آوریم، کہ با ہر زمان و در ہر زمان ہست و با این حال بر ہر زمان احاطہ دارد و وجودش سابق بر وجود ہمہ زمان ہا است۔ و در ہیچ زمانی نمی گنجد، چنان کہ علم در ہیچ مکانی نمی گنجد۔ اکنون اگر این معانی را فہم کردی، بدان کہ میان ازلیّت و ابدیّت در اصل فرقی نیست۔ بلکہ ہر گاہ وجود این معنی را با نسبتی کہ با آیندہ دارد اعتبار کنی، لفظ ابدیّت برای آن بہ کار می رود و اگر آن را با نسبتی کہ بہ گذشتہ دارد در نظر گیری، بہ لفظ ازلیّت تو بیر می شود و استفادہ از دو لفظ در این معنی بہ جہت وجود نسبت، امری است ضروری و گرنہ خلق در ادراک آن بہ گمراہی می افتند۔ —[مترجم]

حواشی

* محمد عمر میمن، پروفیسر ایمیریٹس، یونیورسٹی آف وسکونسن — میڈیسن، امریکہ۔

۱۔ عین القضات (۱۱۳۱-۱۰۹۳)، سہروردی المقتول (۱۱۳۱-۱۱۵۳)، ابن العربی (۱۱۶۵-۱۲۴۰)۔

۲۔ فلسفۂ حکمت کی نوعیت کی بابت دیکھیے، میری کتاب

The Concept and Reality of Existence (Tokyo: Keio Institute of Cultural and Linguistic Studies, 1971)، ۵۷-۱۴۹، اور

Henri Corbin, *En Islam iranien: Aspects spirituels et philosophique*, 4 vols (Paris: Gallimard, 1972)۔

۳۔ اختصار اور ہمواری کی خاطر میں اس مقالے میں ہمدانی کی اہم تصنیف زبدۃ الحقائق (عربی) سے استنباط کروں گا، جسے ڈاکٹر عفیف عُسیران نے ایڈٹ کر کے دانش گاہ تہران کی مطبوعات (نمبر ۶۹۵) میں ۱۹۶۲ میں شائع کیا۔

۴۔ یعنی، جب تک وہ اپنے فلسفیانہ خیالات کو عقلی طور پر بیان کرتا ہے۔ گاہے وہ ایک خالص صوفی کی طرح گفتگو کرتا ہے، جیسے تمہیدات (فارسی) میں، جسے عفیف عُسیران نے ایڈٹ کیا ہے (تہران، ۱۹۶۲)۔

۵۔ گنجائش کی تنگی کے باعث میں یہاں عقل کے بنیادی عمل کی بابت ہمدانی نے جو کچھ لکھا ہے اس کی تفصیلات میں نہیں جا سکتا۔ اس مخصوص مسئلے سے متعلق، دیکھیے زبدۃ الحقائق، ۱۵، ۲۵؛ ۱۷، ۲۷؛ ۱۸، ۲۸؛ ۴۰، ۴۸؛ ۹۷، ۹۸۔

۶۔ ایضاً، ۹۱، ۹۲؛ ۵۷، ۶۳۔

۷۔ ایضاً، ۱۱، ۲۷۔ ''طور ورا العقل'' ہمدانی کے کلیدی تصورات میں سے ایک ہے۔ اس کا اظہار متعدد فقروں میں ہوا ہے (دیکھیے ۱، ۱۰؛ ۱۴، ۲۳؛ ۲۴، ۳۲؛ ۲۸، ۳۶)۔ بعض اوقات ہمدانی اس طور میں مدارج کے وجود کی نشان دہی کے لیے جمع کا صیغہ اطوار (اقالیم، خِطط) استعمال کرتا ہے (دیکھیے ۱۶، ۲۷؛ ۱۱۵، ۹۶؛ ۱۱۶، ۹۷)۔

۸۔ ایضاً، ۲۷، ۳۵۔

۹۔ ایضاً، ۱۱، ۲۷-۲۶۔

۱۰۔ ہمدانی کے مطابق فلسفۂ تصوف کے مسئلے کے اس لسانیاتی پہلو کی بحث کے لیے گزشتہ باب ملاحظہ کیجیے۔

۱۱۔ زبدۃ الحقائق، ۲، ۱۲۔

۱۲۔ ایضاً، ۷، ۱۷۔

۱۳۔ ایضاً، ۳، ۱۳۔ اور ۴، ۱۴: ۵، ۱۵ بھی۔

۱۴۔ ایضاً، ۳۱، ۳۸: ۳۲، ۳۹۔

۱۵۔ ایضاً، ۸، ۱۸۔

۱۶۔ ایضاً، ۳۷، ۴۴-۴۳۔

۱۷۔ ایضاً، ۴۷، ۵۲۔

۱۸۔ ایضاً، ۴۸، ۵۳۔

۱۹۔ ایضاً، ۱، ۱۰۔

۲۰۔ ایضاً، ۱، ۱۰ اور ۴۸، ۵۴-۵۳۔

۲۱۔ ایضاً، ۳۷، ۴۴-۴۳: ۴۱، ۴۷۔

۲۲۔ ایضاً، ۴۴، ۴۹۔

۲۳۔ ایضاً، ۱۰، ۲۰۔ ہمدانی کے مطابق علمِ الٰہی کے مسئلے پر اس کتاب کا بابِ چہارم دیکھیے۔

۲۴۔ زبدۃ الحقائق، ۵۲، ۵۶۔

۲۵۔ ایضاً، ۳۱، ۳۸۔

۲۶۔ ایضاً۔

۲۷۔ ایضاً، ۳۸، ۴۴۔

۲۸۔ ایضاً، ۱۵، ۲۷۔

۲۹۔ ایضاً، ۱۵، ۲۵۔ جیسا کہ اوپر نشان دہی کی گئی ہے، ''علمِ الٰہی'' وجود کے انتہائی سرچشمے کا صرف و محض ایک دینیاتی اظہار ہے۔

۳۰۔ ایضاً، ۴۵، ۵۰۔

۳۱۔ ایضاً، ۱۲، ۲۱۔

۳۲۔ ایضاً، ۵۷، ۶۳-۶۲۔

۳۳۔ ایضاً، ۴۲، ۴۷۔

۳۴۔ ایضاً، ۱۵، ۲۴-۲۳۔

۳۵۔ ایضاً، ۵۰، ۵۵-۵۴۔

۳۶۔ ایضاً، ۵۲۔ اس طرح ہمدانی مکان اور زمان دونوں ہی کو ''طورورا العقل'' سے خارج کر دیتا ہے۔ اور تنہا یہی مقام نہیں ہے جہاں وہ ایسا کرتا ہے۔ حقیقت میں وہ بار بار ہماری یاددہانی کراتا ہے کہ یہ طور ماورائے زمان و مکان ہے، کہ یہ لازمانی اور لامکانی ہے۔ لیکن عملی طور پر، جب اس طور کی وضع کی وضاحت کا موقع آتا ہے تو عام طور پر وہ اسے مکانی تصورات اور پیکروں کے ذریعے بیان کرتا

ہے۔ اور شاید ہمیں زیادہ مثبت طور پر یوں کہنا چاہیے کہ ہمدانی کم از کم اپنی زبانی پیشکشوں کی حد تک اس طور میں ہر چیز کی تقلیل مکانی نسبتوں میں کر دیتا ہے۔ کیا یہ اس کے انوکھے مشاہدات کی جو نوعیت ہے اس کے باعث ہے؟ یا یہ محض لسانیاتی بیان کا معاملہ ہے؟ یہ بڑا دل چسپ، لیکن اتنا ہی متنازع سوال ہو سکتا ہے۔

۳۷۔ ہمدانی کا مدعا یہ ہے کہ علم کی بہ لحاظِ علم بنیادی وضع میں اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ معلوم شے دور ہے یا نزدیک۔ آسمان میں ایک دور افتادہ ستارے کی بابت علم اس اعتبار سے اس کمرے میں رکھی ہوئی میز کی بابت علم سے مختلف نہیں ہوتا۔

۳۸۔ زبدۃ الحقائق، ۵۴، ۵۹۔

[اس ترجمے کے حواشی اور حوالہ جات کی نوعیت کی وجہ سے ان کے ہندسوں کو قوسین میں درج نہیں کیا گیا ہے۔]

خورشید رضوی *

آرثر کانن ڈوئیل اور روحانیات

بنیاد کے تازہ شمارے میں محمد سعید صاحب کی کاوش سے ''سعادت حسن منٹو کا ایک غیر مدون نادر ترجمہ''(۱) نظر سے گزرا۔ یہ سر آرثر کانن ڈوئیل کے افسانے ''The Brown Hand'' سے ماخوذ ہے جسے منٹو نے ''دست بریدہ بھوت'' کا عنوان دیا ہے۔ کہانی ''The Story of the Brown Hand'' پہلی بار ۱۸۹۹ء میں *The Strand Magazine* میں شائع ہوئی (۲) اور پھر ۱۹۰۸ء میں منظرِ عام پر آنے والے مجموعے *Round the Fire Stories* میں، بعنوان ''The Brown Hand'' شامل ہوئی (۳)۔

کانن ڈوئیل کے قلم سے شرلک ہومز کی کہانیوں کے علاوہ بھی بہت کچھ نکلا۔ مثلاً وہ کہانیاں جن کا مرکزی کردار پروفیسر چیلینجر (Professor Challenger) ہے اور جنہیں سائنس فکشن کے ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔ اسی طرح بہت سے عمومی ناول اور افسانے۔ مگر ''دست بریدہ بھوت'' نے کانن ڈوئیل کی شخصیت کا جو پہلو یاد دلایا وہ نسبتاً کم لوگوں کے علم میں ہے۔ یہ روحانیت (spiritualism) سے کانن ڈوئیل کا زبردست شغف ہے۔ اس کی کتاب *The History of Spiritualism* (دی ھسٹری آف سپر چوئلزم) کی مجھے مدّتوں تلاش رہی اور بالآخر جب، دو جلدوں پر مشتمل، یہ ضخیم تصنیف میرے ہاتھ آئی تو مجھے یہ دیکھ کر حیرت ہوئی کہ اس میں spiritualism سے مراد spiritism ہے یعنی رفتگاں کی روحوں سے رابطے کا عمل۔

Spiritualism پہلی بار ۱۹۲۶ء میں شائع ہوئی۔ اس پر مصنف کے نام کے ساتھ

President of the London Spiritualist Alliance

اور

President of the British College of Psychic Science

کے القاب درج ہیں نیز اسے فرانس کی ایک بین الاقوامی روحانی فیڈریشن کا بھی صدر بتایا گیا ہے۔ اس سے اس میدان میں کانن ڈوئیل کی نمایاں حیثیت کا اندازہ ہوتا ہے۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ شرلک ہومز کو کانن ڈوئیل نے ایک افسانوی کردار کے طور پر تخلیق کیا مگر اسے کسی حقیقی کردار سے بھی بڑھ کر حیثیت حاصل ہوگئی۔ بیکر سٹریٹ لندن میں آج بھی اس کا فرضی مکان اور اس کا ساز و سامان دیکھا جا سکتا ہے اور دنیا بھر سے ہومز کے نام آج بھی اس پتے پر خط وصول ہوتے ہیں۔ دوسری طرف روحوں کے وجود اور ان کی بازگشت پر کانن ڈوئیل کو مکمل سنجیدگی سے یقین تھا اور اس نے اپنے مضبوط قلم کی پوری طاقت صرف کر کے دنیا کو بھی یہ یقین دلانا چاہا مگر اس کی یہ مساعی بہت جلد ایک قصۂ فراموش ہو کر رہ گئیں۔

Spiritualism کے پیش لفظ میں اس نے لکھا:

The field of spiritualism is infinitely broad and on it every variety of Christian as well as the Moslem, the Hindu or the Parsee, can dwell in brotherhood. (4)

کتاب کے آخر میں چھہتر ماخذ کے نام درج ہیں جو کانن ڈوئیل کے مطالعے میں رہ چکے تھے۔ جا بجا معترضین کے نقطۂ نظر کی دیانتدارانہ نمائندگی کرنے کے بعد وہ اس کے رد میں اپنے ان تجربات کا تفصیلی اور پرزور بیان کرتا ہے جو، جسمانی وجود سے کٹ جانے کے بعد، روحوں کی بقا اور جسمانی وجود رکھنے والے زندہ انسانوں سے ان کے رابطے کے شواہد پر مبنی ہیں۔ وہ باقاعدہ نام لے لے کر ان اشخاص کا ذکر کرتا ہے جن میں روحوں کا معمول (medium) بن سکنے کی غیر معمولی صلاحیت پائی جاتی ہے اور ان کے پیکر میں روحوں کے حلول سے قبل اور بعد ان کے مادّی جسمانی وزن میں فرق کو تولا جا سکتا ہے۔ وہ ایک پراسرار شے ectoplasm (ایکٹو پلازم) کا ذکر کرتا ہے جو بھاپ کی طرح

معمول کے جسم سے پھوٹتی اور کبھی کبھار ٹھوس شکل بھی اختیار کر لیتی ہے چنانچہ ایسی ٹھوس حالت میں یہ تجربہ بھی کیا گیا کہ اس طرح نمودار ہونے والے ہاتھ کو پیرافین میں ڈبو دیا گیا اور ایکٹو پلازم کے تحلیل ہو جانے کے بعد پیرافین ایک دستانے کی صورت میں باقی رہ گئی جس کا مخرج کلائی کے قریب اتنا تنگ تھا کہ مادّی ہاتھ سانچے کو توڑے بغیر ہرگز اسی میں سے نکالا نہیں جا سکتا تھا۔ اس نوعیت کے ایک سانچے کا فوٹو بھی کتاب میں ''Plaster Cast of Ectoplasmic Hand'' کے عنوان سے دیا گیا ہے۔ (۵)

روحوں سے تحریری رابطے کو کانن ڈوئیل بہترین طریقہ تصور کرتا ہے تاہم اسے عامل کے اپنے تحت الشعور کی کارفرمائی سے مامون نہیں سمجھتا اور خود فریبی کے امکان سے ہوشیار کرتے ہوئے کہتا ہے:

Of all forms of mediumship the highest and most valuable, when it can be relied upon, is that which is called automatic writing, since in this, if the form be pure, we seem to have found a direct method of obtaining teaching from the Beyond. Unhappily, it is a method which lends itself very readily to self-deception, since it is certain that the subconscious mind of man has many powers with which we are as yet imperfectly acquainted. (6)

روحوں کی فوق الفطرت ''آورد'' (apport) پر گفتگو بھی دل چسپ ہے۔ اس سے مراد وہ مادّی اشیاء (مثلاً بے موسم کے پھل) ہیں جو روحیں دور دراز کی سرزمینوں سے سچ مچ اٹھا لانے پر قادر ہیں۔ ایک تجربہ، جس میں ایک ہندو کی روح ایک معمول میں حلول کر کے ہندوستان سے ایک چڑیا کا انڈا اٹھا لاتی ہے، مجھے فکر انگیز معلوم ہوا کیونکہ اس میں یہ نکتہ بیان کیا گیا ہے کہ اس قسم کی آورد میں روحیں زندگی کو گزند پہنچانے کی اجازت نہیں رکھتیں۔ ڈوئیل کے اپنے الفاظ میں:

... The medium, or rather the Hindoo Control acting through the medium, placed the egg on his palm and broke it, some fine albumen squirting out. There was no trace of yolk. "we are not allowed to interfere with life" said he. "If it had been fertilized we could not have taken it." These words were said before he broke it,

so that he was aware of the condition of the egg, which certainly seems remarkable.

"Where did it come from?" I asked.

"From India."

"What bird is it?"

"They call it the Jungle Sparrow."(7)

ڈوئیل نے ایک میڈیکل ڈاکٹر کی حیثیت سے سائنسی اور تجربی تربیت پائی تھی۔ وہ آورد کے اس محیر العقول مظہر پر ایک روح سے اپنے تجسس کا جواب بھی چاہتا ہے۔ جو جواب ملتا ہے وہ بھی یہاں اقتباس کرنے کے لائق ہے:

> The phenomenon of apports seems so incomprehensible to our minds, that the author on one occasion asked a spirit control whether he could say anything which would throw a light upon it. The answer was: "It involves some factors which are beyond your human science and which could not be made clear to you. At the same time you may take as a rough analogy the case of water which is turned into steam. Then this steam which is invisible may be conducted elsewhere to be reassembled as visible water." (8)

ایک اور عجیب موضوع جو اس کتاب میں زیرِ بحث آیا ہے، روحوں کا کیمرے کی زد میں آنا ہے۔ اس عمل کو Spirit Photography کا نام دیا گیا ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے نتیجے میں انگلستان کے بیشتر گھرانے کسی نہ کسی پیارے سے محروم ہو گئے۔ ان دنوں موت کے بعد زندگی کا مسئلہ ایک روزمرہ موضوع کی حیثیت اختیار کر گیا اور یہ سوال دلوں میں شدت سے سر اٹھانے لگا کہ اگر بچھڑنے والے فنا نہیں ہوتے تو کیا ان سے رابطہ ممکن ہے؟ ہاتھ، بچھڑے ہوئے ہاتھوں کے لمس اور کان، گنگ ہو جانے والی آوازوں کی سماعت کے لئے بے تاب تھے۔ شاید یہ بے تابی دوسری طرف بھی تھی چنانچہ ہلاک ہو جانے والے سپاہیوں کی واپسی اور حیات بعد الموت کے موضوع پر اخباروں میں بہت کچھ چھپنے لگا۔ خود کانن ڈوئیل کا بیٹا Kingsley Conan Doyle ۱۹۱۸ء میں اسی انجام سے دوچار ہو چکا تھا اور روحوں کی

آمد و رفت کے تصور کو رد کرنے والے حلقوں نے بھی کہا کہ ڈوئیل اور اس کے ہم خیال Sir Oliver Lodge دونوں چونکہ اس ذاتی صدمے سے گزرے تھے لہٰذا ان کی مشتاق نگاہوں کی تشنگی نے اپنے لئے یہ سراب ایجاد کر لئے تھے۔ تاہم کانن ڈوئیل نے اس موقف کو "clumsy lie" قرار دیتے ہوئے یہ وضاحت کی کہ وہ اس نوعیت کی تحقیقات ۱۸۸۶ء کے زمانے سے کرتا چلا آیا ہے۔ (۹)

رفتگاں کی روحیں محاذِ جنگ پر اور دور دراز اپنے گھروں میں محسوس کی جانے لگیں۔ بعض اوقات ایسا بھی ہوا کہ خاندان کا کوئی گروپ فوٹو ڈھل کر آیا تو اس میں ایک بچھڑی ہوئی صورت بھی اپنی جھلک دکھا رہی تھی۔ خود کانن ڈوئیل کی ایک ایسی تصویر شائع ہو چکی ہے جس میں اس کے پیچھے اس کے آنجہانی بیٹے کینگز لی کا دھواں دھواں چہرہ دکھائی دے رہا ہے۔ ڈوئیل کے بھائی اینز (Innes) کے بارے میں بھی کہا گیا کہ وہ اپنی وفات کے بعد کئی بار حاضرات میں ظاہر ہوا۔ (۱۰)

کانن ڈوئیل کے قلم سے روحانیت کے موضوع پر ایک درجن کے قریب کتابیں نکلیں جو Psychic Books کہلاتی ہیں مثلاً:

1. *The New Revelation*
2. *Wanderings of a Spiritualist*
3. *The Land of Mist*
4. *The Case of Spirit Photography*
5. *Spiritualism and Rationalism*

ان مسائل سے کانن ڈوئیل کا شغف روز افزوں اور تادم آخر رہا۔ اس انہاک میں اس کی دوسری بیوی Jean Leckie بھی شریک رہی اور ان دونوں نے بیشتر وقت اس میدان کے لئے وقف کرتے ہوئے ان موضوعات پر آگاہی پھیلانے کے لئے آسٹریلیا، نیوزی لینڈ، امریکہ اور کینیڈا کے سفر اختیار کئے۔

کانن ڈوئیل نے اس نوع کے تجربات کو اپنی طرف سے ہر ممکن جانچ پرکھ سے گزارا۔ وہ لکھتا ہے:

As to the charge of credulity which is invariably directed by the unreceptive against anyone who forms a positive opinion upon this subject, the author can solemnly aver that in the course of his long career as an investigator he cannot recall one single case where it was clearly shown that he had been mistaken upon any serious point as had given a certificate of honesty to be dishonest. A man who is credulous does not take twenty years reading and experiment before he comes to his fixed conclusions.(11)

تاہم یہاں ایک دل چسپ انکشاف کا ذکر کرنا برمحل ہوگا جس پر ہم اپنے اس آزاد تلازمِ خیال کا اختتام کر سکتے ہیں۔ ''روحانیت'' کی اسی رو میں بہتے ہوئے کانن ڈوئیل بہت سی اور فوق الفطرت غیر مرئی مخلوقات کا بھی قائل ہوگیا تھا۔ مثلاً اس کا خیال تھا کہ پریاں وجود رکھتی ہیں اور معصوم آنکھیں انہیں دیکھ سکتی ہیں۔ چنانچہ وہ بچوں کو ہمراہ لے کر ان کی جستجو میں نکلتا۔ راتوں کو باغیچے میں ان کے ظہور کا منتظر رہتا اور انہیں بلانے کے لئے بونوں (Gnomes) کے مجسمے نصب کرتا تاکہ فضا پریوں کے لئے مانوس اور پرکشش ہو جائے۔ ایک تصویر میں وہ مالی کی نوعمر بچی کا ہاتھ تھامے اور دوسرے ہاتھ میں گراموفون اٹھائے نظر آتا ہے اور اسی طرح پریوں کے لئے فضا سازگار کرنا چاہتا ہے۔(۱۲)

اس نے پریوں کی آمد پر *The Coming of Fairies* (پریوں کی آمد) کے عنوان سے مستقل کتاب بھی لکھی جس کا محرک برِیڈفورڈ کے قریب Cottingley نامی ایک گاؤں میں رہنے والی دو لڑکیوں Elsie Wright (ایلسی) اور Frances Griffiths (فرانسس) کی کھینچی ہوئی چند کیمرہ تصاویر تھیں جن میں پریاں دکھائی دے رہی تھیں۔ یہ تصاویر پریس میں آ چکی تھیں اور وسیع پیمانے پر موضوعِ بحث بنی ہوئی تھیں۔ فوٹوگرافی کے ماہرین نے ان کا جائزہ لیا۔ بعض نے ان تصاویر کے حقیقی ہونے پر عدم اطمینان کا اظہار ضرور کیا لیکن کسی ایسے ٹھوس نکتے کی نشاندہی نہ کر سکے جس سے انہیں فریب ثابت کیا جا سکے کیونکہ یہ بات سب کو تسلیم تھی کہ ان لڑکیوں کے ساتھ پریوں کی یہ تصویریں ایک ہی بار کی بنی ہوئی ہیں اور کسی بھی فلم کو دوبارا ایکسپوز نہیں کیا گیا۔ یہ معاملہ کانن ڈوئیل کے علم میں آیا تو اس نے اپنا ایک نمائندہ Cottingley بھیجا جس نے ذاتی ملاقات کے بعد ان لڑکیوں اور ان کے خاندان کے بارے میں نہایت اطمینان بخش رپورٹ دی۔ کانن ڈوئیل نے رازداری کو برقرار رکھنے کے لئے ان لڑکیوں کے

فرضی نام رکھ کر اس محیر العقول واقعے پر تبصرہ نگاری کی اور چونکہ اس کا ذاتی میلان واقعے کی تصدیق کی طرف تھا اس لئے اس نے اسے ایک عہد آفریں انکشاف قرار دیا جسے وہ مادیت کے مقابلے میں روحانیت کی فتح تصور کرتا تھا۔ *Fairies* کی اشاعت (۱۹۲۸ء) نے بہت سے لوگوں کو کانن ڈوئیل کی طرف سے مایوس کر دیا۔ وہ اس کی دماغی صحت پر شبہ کرنے لگے۔ یہ پھبتی بھی کہی گئی کہ کیا شرلک ہومز ایسی کہانیوں پر یقین کر سکتا تھا؟

J. E. Wheelwright نے کانن ڈوئیل کے بارے میں یہ طنزیہ شعر بھی کہہ ڈالے:

If you, Sir Conan Doyle, believe in fairies,
Must I believe in Mister Sherlock Holmes?
If you believe that round us all the air is
Just thick with elves and little men and gnomes
Then must I now believe in Doctor Watson
And speckled bands and things? Oh, no! My hat!
Though all the t's are crossed and i's have dots on
I simply can't Sir Conan. So that's that!(13)

کانن ڈوئیل ۱۹۳۰ء میں وفات پا گیا لیکن دونوں لڑکیاں، ایلسی اور فرانسس طویل عرصے تک زندہ رہیں۔ ۱۹۶۶ء میں جب ایلسی کی عمر پینسٹھ سال تھی اس نے ایک انٹرویو میں کہا کہ جو تصویریں ہم نے کھینچی تھیں وہ سب کے سامنے ہیں تاہم پریاں ہمارے تخیل کی عکس ہو سکتی ہیں۔ ۱۹۷۱ء میں اسے بی بی سی ٹیلے وژن پر لایا گیا جہاں اس نے پھر وہی بات دہرائی۔ ۱۹۷۶ء میں ان دونوں کا یکجا انٹرویو کیا گیا اور انہیں Cottingley بھی لے جایا گیا مگر وہ کچھ نہ بتا سکیں۔ جب ایلسی سے پوچھا گیا کہ کیا وہ بائبل پر حلف اٹھا کر یہ کہہ سکتی ہے کہ تصاویر حقیقی تھیں تو اس نے جواب دیا:

"I would rather leave that open if you don't mind"

بالآخر ۱۹۸۳ء میں فرانسس نے چھہتر برس کی عمر میں بھانڈا پھوڑ ہی دیا۔ ہوا یہ تھا کہ ۱۹۱۷ء میں دس سالہ فرانسس اپنی ہم زاد ایلسی کے ساتھ سبزہ زاروں میں کھیلتے کھیلتے ایک چٹان سے پھسل کر ندی میں جا

گری تھی اور ماں کی ڈانٹ ڈپٹ سے بچنے کے لئے اس نے کہہ دیا کہ پریوں کے ساتھ کھیلتے کھیلتے وہ پھسل گئی تھی۔ ماں نے اس بہانہ سازی پر اسے اور جھڑکا۔ اسی روز سہ پہر کو ان دونوں نے ایک منصوبہ بنایا۔ ایلسی نے ایک بالتصویر کتاب سے پریوں کے تراشے لئے اور گتے پر چپکا کر پنوں سے انہیں درختوں کی شاخوں پر اٹکایا اور پھر فرانسس کو سامنے بٹھا کر تصویر کھینچ لی تا کہ وہ ماں کو دکھا کر اپنی بات کی سچائی ثابت کر سکے۔ پھر کچھ ہی دن بعد فرانسس نے ایلسی کی ایسی ہی تصویر بنائی۔ مگر جب ان تصویروں کی سنسنی نے سارے ملک کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تو یہ دونوں دم بخود رہ گئیں اور انہیں ہمت نہ ہوئی کہ حقیقت سے پردہ اٹھائیں۔ ایلسی کے بقول، ''یہ گھٹنے دو گھٹنے کا ایک مذاق تھا مگر یہ ستر سال چلا''۔ (۱۴) کانن ڈوئیل خوش قسمت تھا کہ اس اعتراف کو سننے کے لئے زندہ نہیں رہا۔

حواشی وحوالہ جات

* خورشید رضوی، ڈسٹنگو یشڈ پروفیسر، شعبۂ عربی واسلامی علوم، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور۔

(۱) محمد سعید، ''سعادت حسن منٹو کا ایک غیر مدون نادر ترجمہ'' بنیاد ۱۔۲ (۲۰۱۲ء): ۱۲۶۔۱۱۵۔

(۲) A. C. Doyle, "The Story of the Brown Hand," *The Strand Magazine* XVII.101 (May 1899): 499-508.

(۳) A. C. Doyle, "The Brown Hand," in *Round the Fire Stories* (London: Smith, Elder & Co., 1908), 299-320.

(۴) A. C. Doyle, *The History of Spiritualism* (London: Cassell & Company, 1926) جلد اول، ۲۷۔

(۵) *Spiritualism*، جلد دوم، ۱۱۲ کے مقابل۔

(۶) *Spiritualism*، جلد اول، ۲۱۹۔

(۷) *Spiritualism*، جلد دوم، ۲۱۴۔

(۸) *Spiritualism*، جلد دوم، ۲۱۶۔

(۹) *Spiritualism*، جلد دوم، ۲۲۴۔

(۱۰) R. Miller, *The Adventures of Arthur Conan Doyle* (New York: Thomas Dunne Books, 2008). دیکھئے: تصاویر مابین صفحات ۲۴۵۔۲۴۴۔

(۱۱) *Spiritualism*، جلد دوم، ۲۱۷۔

(۱۲) *The Adventures of Arthur Conan Doyle* دیکھئے: مذکورہ بالا تصاویر مابین صفحات ۲۴۵۔۲۴۴۔

(۱۳) *Adventures*، ۴۰۸۔

(۱۴) تفصیلات کے لئے دیکھئے: *Adventures*، ۴۱۰۔۳۹۲۔

کتابیات

سعید، محمد۔ ''سعادت حسن منٹو کا ایک غیر مدون نادر ترجمہ۔'' بنیاد ۱۔۲ (۲۰۱۲ء): ۱۲۶۔۱۱۵۔

Doyle, A. C. *The History of Spiritualism*. 2 Vols. London: Cassell & Company, 1926.

Doyle, A. C. "The Brown Hand." In *Round the Fire Stories*. London: Smith, Elder & Co., 1908. 299-320.

Doyle, A. C. "The Story of the Brown Hand." *The Strand Magazine* XVII.101 (May 1899): 499-508.

Miller, R. *The Adventures of Arthur Conan Doyle*. New York: Thomas Dunne Books, 2008.

معین الدین عقیل *

اردو زبان کی اولیں قواعد کا قضیہ :
روایت، انکشاف، تعارف

اردو زبان کی اولین قواعد کے تعین کے ضمن میں، دستیاب شواہد کی روشنی میں، اس بات پر محققین کا اب قریب قریب اتفاق ہے کہ یہ ہندوستان کی تہذیب و ثقافت سے متعلقہ موضوعات پر مشتمل قاموسی نوعیت کی ایک فارسی تصنیف تحفة الهند میں شامل ہے۔ یہ تصنیف متنوع موضوعات کا احاطہ کرتی ہے اور اس کے لکھے جانے کے کافی عرصے کے بعد اس میں بطورِ مقدمہ اردو زبان کے ایک ابتدائی روپ 'برج بھاشا' کی قواعد کو بالارادہ لکھا اور شامل کیا گیا تھا[1]۔ اس مناسبت سے اردو دنیا سے اس تصنیف اور اس میں شامل قواعد کا اولین تعارف پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب (۱۹۷۵ء- ۱۸۹۳ء) نے جون ۱۹۳۰ء میں کرایا تھا[2] اور پھر بعد میں انھوں نے ایک مزید تعارف کے ساتھ اس قواعد کے فارسی متن کا اردو ترجمہ بھی شائع کیا[3]۔ اس کے مصنف کا نام تین طرح سے: الف) میرزا خان بن فخر الدین محمد، ۲) میرزا محمد خان بن فخر الدین محمد، ۳) میرزا جان بن فخر الدین محمد، جیسی قدرے مختلف صورتوں میں ملتا ہے۔ اس کا تعلق عہد جلال الدین اکبر (۱۶۰۵ء-۱۵۵۶ء) کے مدبر و دانشور عبدالرحیم خانخاناں (۱۶۲۷ء-۱۵۵۶ء) کے اخلاف سے تھا، لیکن اس کے حالاتِ زندگی اور سرگرمیوں پر پردہ پڑا ہوا ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب کے مطابق ان کے کتب خانے میں قصائد عرفی کی ایک شرح مفتاح النكات کے دو قلمی نسخے تھے، جن کا مصنف میرزا جان بن فخر الدین محمد تھا اور یہ شرح ۱۰۷۲ھ کے مطابق ۱۶۶۱ء میں، بعہدِ اورنگ زیب لکھی گئی تھی۔ مسعود حسن رضوی کے مطابق میرزا جان، میرزا خان کا بھائی ہوسکتا ہے یا ممکن ہے کہ خود میرزا خان ہی

بنیاد جلد سوم شمارہ:۱، ۲۰۱۲ء

میرزا جان ہو، کیوں کہ تحفۃ الھند کے بعض قلمی نسخوں پر بطور مصنف میرزا جان بھی لکھا ہے، پھر اس نام کی مزید تائید دیگر نسخوں سے بھی ہوتی ہے (۴)۔

تحفۃ الھند اگر چہ ۱۷۶۷ء سے قبل کی تصنیف ہے، لیکن مصنف نے اپنے ایک مربی اور اورنگ زیب عالم گیر (۱۷۰۷ء-۱۶۵۸ء) کے فرزند اعظم شاہ (متوفی ۱۷۰۷ء) کی خوشنودی یا ایما پر، جو برج بھاشا کا سرپرست بتایا جاتا ہے، شہزادہ جہاندار شاہ (متوفی ۱۷۱۲ء) کی تعلیم وتربیت کی خاطر، اس میں اضافہ کر کے ایک مختصر اردو۔فارسی (برج بھاشا۔فارسی) لغت اور قواعد اس میں شامل کی تھی۔ اس نے یہ اضافہ ۱۷۱۱ء میں کیا تھا (۵)۔ یہ تصنیف سات ابواب، مقدمہ اور خاتمہ پر مشتمل ہے جس میں علم عروض، علم بیان و بدیع، علم موسیقی، علم مباشرت، علم قیافہ اور آخر میں دراصل اردو ۔فارسی لغت شامل ہے جو اپنی نوعیت کی اولین لغت بھی ہے (۶)۔ مرزا نے اس کتاب کی تالیف میں بڑی محنت اور جاں فشانی کا ثبوت دیا ہے۔ اس نے اس میں شامل مطالب کی توضیح وتشریح اور معلومات کے جمع کرنے میں بڑی کدوکاوش اور جستجو سے کام لیا ہے اور کہیں کہیں مثالیں بھی درج کی ہیں۔ پھر اس نے جو لغت ترتیب دی ہے اس میں یہ اہتمام کیا ہے کہ اردو لفظ کے مقابل جہاں فارسی معنی تحریر کیے ہیں وہیں اس نے اس لفظ کو دیوناگری رسم الخط میں بھی لکھ دیا ہے۔ اس طرح وہ پہلا شخص ہے جس نے، چاہے ترغیب وتحریک ہی کے تحت سہی، ایک شعور اور ارادے کے تحت اور ایک مقصد کو سامنے رکھ کر اردو کی یہ اولین قواعد لکھی ہے اور یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ وہ پہلا شخص ہے جو اس زبان کے قواعد لکھ رہا ہے جو درست ہی معلوم ہوتا ہے۔ اسے احساس تھا کہ:

چوں ایں زبان شامل اشعار رنگیں و عبارات شیریں و وصف عاشق و معشوق است و برزبان اہل نظم و صاحب طبع بیشتر مستعمل و جاری است بنا برآں بہ قواعد کلیہ آں پرداختہ (۷)

اس مصنف نے مقدمے میں تفصیل سے اردو کے حروف تہجی اور ان کے املا اور زبان کے قواعد کو وضاحت سے اور مثالوں کے ساتھ تحریر کیا ہے:

مقدمہ دیباں مصطلعات حروف تہجیہ ہندیہ و علم خط و ذکر اشکال حروف مذکور از مفردات و مرکبات و بعضے قواعد کلیہ و بھاکا... (۸)

اگر چہ اردو قواعد کی تالیف کے ضمن میں مقامی ماہرین یا مصنفین کی جانب سے یہ دستیاب اولین کاوش تھی لیکن اسے اولین نہیں کہنا چاہیے، کیوں کہ یورپی افراد کی جانب سے بھی یورپی زبانوں میں اردو اور مقامی زبانوں کی قواعد لکھنے کا سلسلہ بھی اسی عرصے میں جاری ہو چکا تھا (۹)، بلکہ اگر تحفۃ الھند کے حصۂ قواعد کی تصنیف کا سال ۱۷۱۱ء کو مان لیا جائے تو اس بنیاد پر اردو زبان کی اولین قواعد دراصل ایک یورپی باشندے جون جوسوا کیٹیلار (Joan Josua Ketelaar) نے ۱۶۹۸ء میں، جب وہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے ایک ملازم کی حیثیت سے لکھنؤ میں مقیم تھا، لکھی تھی (۱۰)۔ یہ کیٹیلار ہی تھا جس نے بعد کے عرصے میں دیگر مستشرقین کو اس راہ پر گامزن ہونے کی تحریک دی اور اس کے زیر اثر جلد ہی اردو اور دیگر مقامی زبانوں کی قواعد نویسی کا ایک عام سلسلہ یورپ اور ہندوستان میں شروع ہو گیا۔

کیٹیلار (خاندانی نام: کیٹلر) ایک معرکہ آرا شخص تھا جس نے ایک فعال اور بھرپور زندگی گزاری۔ ۲۵ دسمبر ۱۶۵۹ء کو جرمنی کے ایک چھوٹے سے ساحلی قصبے ایلبنگ (Elbing) میں پیدا ہوا۔ اس کا باپ کیٹلر ایک جلد ساز تھا جس کی وجہ سے خود اس نے جلد سازی شروع کی لیکن چوں کہ اسے فطرتاً نچلا بیٹھنا پسند تھا، چناں چہ اس نے چوری بھی کی اور اپنے مالک کو زہر بھی دینے کی کوشش کی، لہٰذا نوکری سے نکال دیا گیا۔ یہاں سے نکل کر وہ دانزنگ یا دانسک (Danzig or Gdansk) چلا گیا، جہاں وہ پھر چوری کرتے ہوئے پکڑا گیا۔ اس طرح وہ وہاں سے بھی نکل کر ۱۶۸۰ء میں اسٹاک ہوم پہنچا۔ وہاں وہ دو سال رہا اور پھر خاندانی نام کیٹلر کو تبدیل کر کے کیٹیلار رکھ لیا اور ایسٹ انڈیا کمپنی میں ایک معمولی سی

ملازمت اختیار کر کے ۱۶۸۳ء میں ہندوستان آ گیا۔ وہ بہت ذہین اور مستعد تھا اس لیے اس نے بہت جلد ترقی کی اور تجارتی امور اس خوبی سے انجام دیے کہ اہم ذمے داریاں اس کے سپرد کی جانے لگیں۔ ۱۷۰۸ء میں اسے اس بنیاد پر کہ اس نے ''مورش'' (Moorish، بمعنی 'مسلمانوں کی') زبان اور ثقافت میں مہارت پیدا کر لی تھی، ''سینیئر مرچنٹ'' کا عہدہ دے دیا گیا اور پھر ۱۷۱۱ء میں کمپنی کا ''ناظم تجارت'' مقرر کر دیا گیا۔ اس عرصے میں اس نے مغل حکمرانوں بہادر شاہ اول (۱۷۱۱ء-۱۷۰۸ء) اور جہان دار شاہ (متوفی ۱۷۱۲ء) کے درباروں میں رسائی حاصل کر لی تھی۔ اس نے ۱۷۱۲ء میں ولندیزی سفارت خانے کے سفیر کی حیثیت میں جہاں دار شاہ سے شاہی فرامین کے تعلق سے سفارتی اور تجارتی نوعیت کے مذاکرات کیے۔ اس مقصد کے لیے اس نے اپنے مستقر سورت سے دہلی تک آمد و رفت کے جو سفر کیے، ان میں اس نے درمیانی راستوں کے علاقائی تمدن اور زبانوں کے بارے میں بہت کچھ سیکھا۔ ۱۷۱۵ء میں اس نے ولندیزی ایلچی کی حیثیت میں تقرر پا کر ایران کا سفر بھی کیا اور مزید تجربات حاصل کیے۔ واپسی کے سفر میں بندر عباس کے قریب اس نے عرب مداخلت کاروں سے مقابلے میں شریک ہونے کے لیے وہاں کے صوبے دار کا حکم ماننے سے انکار کر دیا جس پر اسے قید میں ڈال دیا گیا۔ قید ہی کی حالت میں وہ بیمار پڑ گیا اور ۱۲ مئی ۱۷۱۸ء کو انتقال کر گیا[۱۱]۔

کیٹیلار نے جو ایک بھرپور اور متحرک زندگی گزاری اور جو تجربات خاص طور پر ہندوستان کی مقامی معاشرت اور تمدن کے بارے میں حاصل کیے انھوں نے اس کے ذوق کی مناسبت سے اس کی زبان دانی کی صلاحیت میں بے پناہ اضافہ کیا۔ زبانوں سے اس کو خاصی دل چسپی رہی کہ اس نے یہاں ہندوستانی یا اردو سیکھی اور ساتھ ہی فارسی اور عربی میں بھی وہ آسانی سے معاملات کر لیتا تھا اور اپنے اسی وصف کی بدولت اس نے کامیابیاں بھی حاصل کیں۔ اس نے گجرات کے اپنے قیام کے علاوہ راجستھان، آگرہ، دہلی اور لکھنؤ میں بھی زندگی گزاری جس کے باعث وہ متعدد زبانوں میں اپنے منصبی فرائض کامیابی سے ادا کرتا رہا۔ اس کی زندگی کے اس رخ نے اسے اردو قواعد لکھنے کی طرف مائل کیا جو اس امر کا مظہر بھی ہے کہ اس نے دیگر زبانوں کے مقابلے میں اردو یا ہندوستانی ہی کو اس وقت کی سب سے اہم اور شاید مستقبل کی زبان سمجھ کر اس کی طرف بطورِ خاص توجہ کی اور اولین اردو قواعد لکھ

ڈالی[۱۲]۔ اس کے جواز میں معروف و ممتاز ماہر لسانیات سنیتی کمار چٹرجی (۱۹۷۷ء-۱۸۹۰ء) نے بھی اس قواعد کا تعارف کرواتے ہوئے یہی تسلیم کیا کہ اس وقت اردو یا ہندوستانی ہی لاہور، دہلی، آگرہ سے سورت تک ''لنگوا فرینکا'' تھی[۱۳]۔

کیٹیلار کا رجحان مذہب سے بہت قریب معلوم ہوتا ہے۔ اس بات کے شواہد بھی موجود ہیں کہ وہ اپنی آمدنی کا ایک حصہ باقاعدگی سے اپنے پیدائشی علاقے ایلبنک کے ''پروٹسٹنٹ'' گرجا گھروں کو بھیجا کرتا تھا۔ قواعد میں بطورِ مثال ایسے الفاظ اور جملے بھی بکثرت ہیں جو عبادات اور ان کے ادا کرنے سے متعلق ہیں یا پھر آقا اور محکوم یا نوکر اور مالک کے درمیان بات چیت کے موضوعات کا احاطہ کرتے ہیں۔ اس قواعد کے متن اور الفاظ اور جملوں سے اس کے لکھنے کا مقصد اس طور پر نمایاں ہوتا ہے کہ جیسے کیٹیلار نے اسے تجارتی، استعماری اور تبلیغی و ثقافتی ضرورتوں کو پیشِ نظر رکھ کر لکھا ہے۔ اس کی نوعیت اور اس کا مقصد کسی کو ایک زبان کے طور پر سکھانا یا تعلیم دینا نہیں تھا، چناں چہ اس کے منتخب کردہ الفاظ اور جملے تنوع کے لحاظ سے محدود ہیں اور زیادہ تر مذکورہ ضرورتوں ہی کا احاطہ کرتے ہیں۔ چوں کہ کیٹیلار نے ہندوستانی معاشرت اور زندگی کی بیشتر سطحوں کا تجربہ حاصل کیا تھا اور متعدد مقامی زبانوں سے بھی واقفیت حاصل کر لی تھی اس لیے اس کی قواعد اور اس میں شامل الفاظ کی فہرست میں ''لنگوا فرینکا'' ہندوستانی کے الفاظ کے ساتھ ساتھ فارسی، عربی، پنجابی اور گجراتی کے الفاظ بھی ملتے ہیں اور یہ اپنی سطح کے مطابق نچلی ''بازاری'' زبان کی نمائندگی بھی کرتے ہیں اور فصیح و بلیغ معرّب و مقرّس ''ہندوستانی'' کا آمیزہ بھی ہیں۔ جو جملے یا زبان کیٹیلار نے استعمال کی ہے۔ وہ ''کھڑی بولی'' ہے۔ چٹرجی نے اسی بنیاد پر اس قواعد میں شامل الفاظ کو دو سطحوں کا مجموعہ بتایا ہے۔ ایک ادنیٰ اور ایک اعلیٰ جو معاشرے کے ان ہی طبقوں کی نمائندگی کرتے ہیں[۱۴]۔

اپنی نوعیت اور اس میں شامل الفاظ کی فہرست کے اعتبار سے یہ قواعد ایک لغت بھی کہی جا سکتی ہے۔ لیکن یہ چاہے ایک لغت کہی جائے یا ایک قواعد، اس نے بہرحال مقامی زبانوں کی ایک روایت کا آغاز ضرور کیا جو اگرچہ کسی علمی یا درسی مقصد سے وجود میں نہیں آئی لیکن اس نے

مقامی زبانوں کی قواعدنویسی کی اوراس وقت کی ایک عام اورمروج صورت کوپیش کیا۔اس میں کیٹیلار نے نہ زبان کے ضوابط اوراصولوں سے بحث کی نہ معیار پراصرار کیا۔ان سے قطع نظراس نے ہندوستانی قواعدنویسی کے مؤرخین کے لیے ایک ابتدائی نمونہ ضرورفراہم کردیا جسے تاریخ میں ایک اہم اور بنیادی ماخذ کی حیثیت حاصل ہوگئی ہے۔ یہ اس زمانے میں ایک واقعتاً بڑا کام تھا جس نے اردو کے ابتدائی ذخیرۂ الفاظ کومرتب شکل میں یکجا بھی کردیا ہے جو اپنی نوعیت کے لحاظ سے مختلف اور متعدد زبانوں کے الفاظ کا آمیزہ ہونے کی وجہ سے اور جملوں کی ساخت اور عام بول چال کے اسالیب کے باعث لسانی نقطۂ نظر سے بے حد مفید و کارآمد ہے۔ یہ ذخیرہ اس اعتبار سے بھی اہم ہے کہ اس میں سماجی لسانیات کے مطالعے کے لیے بھی ایسا مواد موجود ہے کہ جس کے ذریعے گزشتہ تین سو سالوں کے لسانی تغیرات کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ کچھ یہی صورت تحفۃ الھند میں شامل ذخیرۂ الفاظ کو دیکھ کر بھی کہی جاسکتی ہے۔

یہ قواعد ۱۶۹۸ء میں لکھی گئی لیکن ایک عرصے تک کسی صورت میں بھی شائع نہ ہوئی اوراس کا واحد قلمی نسخہ نیدرلینڈ کے ایک چھوٹے سے شہر دی ہیگ (The Hague) کے محفوظات (archives) کے ذخیرۂ کتب میں محفوظ رہا۔ پہلے پہل اسے علمی دنیا سے ایک جرمن مستشرق بنجمن شلزے (Benjamin Schultze) نے متعارف کرایا اور اپنی تصنیف *A Grammar of Hindustani Language* کے مقدمے میں، جو ۱۷۴۴ء میں اس نے تحریر کیا تھا، اس کا ذکر کیا[۱۵]۔ شلزے نے اعتراف کیا کہ یہ قواعد اس کی نظر سے نہیں گزری۔ لیکن اسی سال ایک لسانی ماہر ڈیوڈ ملس (David Millius) نے اس قواعد کو کسی طرح حاصل کرکے اس کا ترجمہ لاطینی زبان میں کرکے شائع کردیا اور کیٹیلار کی کاوش کو کھلے لفظوں میں سراہا[۱۶]۔

اس قواعد کا ایک اسی طرح کا مختصر ذکر جو شلزے اور ملس کی کوششوں سے معلومات اخذ کرکے کیا گیا، جارج اے۔ گریرسن (George A. Grierson) نے اپنے معروف لسانی جائزے *A Linguistic Survey of India* میں کیا، لیکن اس نے تفصیلات نہیں بتائیں مگر ترجمہ کا نمونہ ان ہی ماخذ سے نقل کیا[۱۷]۔ ان سب سے قطع نظر، بعد میں اس قواعد کا سب سے مفصّل تعارف اور تجزیہ سنیتی

کمار چڑجی نے ۱۹۳۱ء میں تحریر کیا جو ۱۹۳۳ء میں شائع ہوا[۱۸]۔ اس وقت تک یہ گمان کیا جا رہا تھا کہ اب اس قواعد کا وجود نہیں رہا اور یہ ضائع ہوچکی ہے لیکن ایک ماہر لسانیات اور اسکالر جے۔فوگل (J.Vogel) نے سنیتی کمار چڑجی کے مقالے کو پڑھ کر انھیں یہ اطلاع دی کہ قواعد کا مخطوطہ نیدرلینڈ کے شاہی محفوظات (دی ہیگ) کے ذخیرۂ کتب میں موجود ہے[۱۹]۔ اس کی موجودگی کا علم ہوجانے کے باوجود، اصل مخطوطے سے استفادہ کرنے کے بجائے، اس کے لاطینی ترجمے سے اس کا ایک ہندی ترجمہ میتھیو وچور نے شائع کیا[۲۰]۔

اردو دنیا اس قواعد سے زیادہ واقف نہ تھی، کہیں ۱۹۶۶ء میں نیر اقبال نے ''اردو قواعد نویسی کی تاریخ'' کے ضمن میں اپنا مطالعہ کرتے ہوئے کیٹیلار کی اس قواعد کو بھی موضوع بنایا اور ایک مقالہ بھی تحریر کیا جو اس کے تعارف کے تعلق سے اردو میں اولیں کوشش ہے[۲۱]۔ ان متعدد کاوشوں اور حوالوں کے بعد اس قواعد کے مذکورہ مخطوطے تک بالآخر تیج کمار بھاٹیا، پروفیسر ہندی، سیراکوسے (Syracuse) یونیورسٹی نے کامیابی حاصل کی اور اس کے عکس کا غائر نظر سے جائزہ لے کر اور اس کا تقابل اس کے لاطینی ترجمے سے کرکے یہ امکان ظاہر کیا ہے کہ اس قواعد کا کم از کم ایک اور نسخہ کہیں موجود رہا ہے جس سے لاطینی ترجمہ کیا گیا، کیوں کہ اس لاطینی ترجمے اور اصل مخطوطے کے متن میں فرق پایا جاتا ہے[۲۲]۔ بھاٹیا نے اس مخطوطے کا عکس حاصل کرکے اس کے تعارف پر مشتمل اولاً ایک مقالہ تحریر کیا[۲۳] اور پھر تقریباً دو دہائیوں کی محنت کے بعد اسے بڑے اہتمام اور سلیقے سے بعنوان *The Oldest Grammar of Hindustani : Contact, Communication and Colonial Legacy* مرتب کیا، جسے جاپان میں ٹوکیو یونیورسٹی اوف فورن اسٹڈیز (Tokyo University of Foreign Studies) کے ریسرچ انسٹی ٹیوٹ فور لینگویجز اینڈ کلچر اوف ایشا اینڈ افریقا (Research Institute for Languages and Cultures of Asia and Africa) نے ۲۰۰۸ء میں تین جلدوں میں شائع کیا۔ اس انسٹی ٹیوٹ میں ہندی کے پروفیسر کازوہیکو ماچیدا (Kazohiko Machida)، جنھوں نے ہندی زبان اور لسانیات پر کئی قابل قدر اور مفید مطالعاتی و تجزیاتی کام کیے ہیں، اس قواعد کی ترتیب و تدوین اور مطالعے و تجزیے میں ان کے شریک رہے ہیں۔اس

اشاعت کے علاوہ ایک کوشش ممتاز اسکالر محمد اکرام چغتائی کے پیشِ نظر بھی، جس کا ایک عکس انھوں نے بھی بہت پہلے دی ہیگ کے محفوظات سے حاصل کیا تھا اور اب وہ اسے مرتب کر رہے ہیں۔ (۲۴)

بھاٹیا اور ماچیدا کی اس کاوش کی جلد اوّل، دو ذیلی حصص پر مشتمل ہے، جس میں سے حصہ اول ''تاریخی اور باہمی ثقافتی سیاق'' کا احاطہ کرتا ہے، جسے تیج کمار بھاٹیا نے لکھا ہے۔ دراصل یہ مقدمہ ہے جس میں اس قواعد اور اس کے مصنف کا مکمل تعارف اور اس قواعد ولغت کی خصوصیات اور موضوعات پر تفصیلی روشنی ڈالی گئی ہے۔ جب کہ دوسرے حصے میں ''قواعد کا ذخیرۂ الفاظ اور ان کا تجزیہ'' کیا گیا ہے اور یہ بھی دونوں کی مشترکہ کوشش ہے۔ اصلاً یہ ساری قواعد اور لغت کا مکمل متن ہے جسے تجزیے کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ تیسری جلد تمام تر کیٹیلار کی تصنیف کے مکمل متن یا اس کے ہاتھ سے لکھے مسودے پر مشتمل ہے اور یہاں اس کے متن کا مکمل عکس دے دیا گیا ہے۔

اس قواعد کے فاضل مرتبین نے اس مخطوطے کی دریافت اور اشاعت کو ''ہندی'' قواعد نویسی کی تاریخ کا گزشتہ تین سو سالوں کا ایک اہم واقعہ قرار دیا ہے۔ ایک ایسے وقت میں کہ جب مختلف مصلحتوں اور ضرورتوں کے تحت ''ہندی زبان'' کی قواعد کی روایت اور تاریخ کا کھوج لگانے کی متعدد کوششیں مختلف سمتوں میں کی جا رہی ہیں، اس کی اشاعت کو اس ضمن میں ایک سنگِ میل سے تعبیر کیا گیا ہے، اور یہ اس لحاظ سے ایک واقعہ بھی ہے۔ لیکن یہ انصاف اور دیانت کے اصولوں کے خلاف ہے۔ ''ہندوستانی زبان'' کی اس قواعد کو، جس کے ذخیرۂ الفاظ اور جملوں میں استعمال ہونے والے الفاظ میں عربی و فارسی کے الفاظ کہ بہتات اور ساتھ نستعلیق رسم الخط کے استعمال کیے جانے اور خود اس کے مرتبین کی جانب سے اس کے ''ہندوستانی زبان'' کی قواعد قرار دیے جانے کے باوجود ان مرتبین نے اسے ''ہندی قواعد'' قرار دینے میں کسی قسم کا تامل نہیں کیا، جو افسوس ناک ہے۔ اس بارے میں ایک حالیہ اسکالر ایچ۔ ڈبلیو۔ بودیوز (H. W. Bodewitz) نے غیر جانبدارانہ طور پر اس قواعد پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے اعلانیہ تسلیم کیا ہے اور

اس خیال کی تردید کی ہے کہ جس زبان کی یہ قواعد ہے وہ ہندی نہیں اردو یا ہندوستانی ہے (۲۵)۔ یہی مثبت رویہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بھی اس قواعد کی لسانی خصوصیات کا کو بیان کرتے ہوئے اس میں مندرج الفاظ کا لسانی تجزیہ پیش کیا ہے اور مرتبین کے اس رویے کو ان کی غلطی قرار دیا ہے (۲۶)۔ اس حقیقت کے باوجود کہ متعدد مقامات پہ نسخ و نستعلیق میں مثالیں دینے کے علاوہ ہندی الفاظ کے لیے بھی دیوناگری یا سنسکرت رسم الخط کیٹیلار نے استعمال نہیں کیے، اس لحاظ سے اس قواعد کے موجودہ مرتبین کا اسے ''ہندی زبان'' کی قواعد قرار دینا لسانی عصبیت ہی کہی جا سکے گی۔ عربی فارسی الفاظ کی کثرت اور اس وقت کے لسانی مناظر و شواہد کو نظر انداز کرتے ہوئے ''ہندوستانی'' (یا اردو) کو ''ہندی'' قرار دینے کے عمل کے پس پشت جو مذہبی، قومی اور ثقافتی عصبیت کارفرما ہے اس میں کوئی کلام نہیں۔ جس زبان کو فورٹ ولیم کالج میں ۱۸۰۲ء کے بعد پہلی بار شناخت اور رسم الخط نصیب ہوا ہو، وہ تو اس عصبیت کے تحت ہمیشہ سے ''ہندی'' رہی اور ان حضرات کے مطابق اردو ۱۷۸۰ء سے ''اردو'' کہلانے کی وجہ ہندی کے مقابلے میں ہندوستان کی سب سے کم عمر زبان ہے (۲۷)، جب کہ ۱۷۸۰ء سے بھی پہلے اس زبان کے لیے ''اردو'' بطور نام استعمال میں آتا رہا ہے (۲۸)۔ اس طرح افسوس ہی کیا جا سکتا ہے کہ فاضل مقدمہ نگاروں نے اس قواعد کے اصل عنوان میں شامل قواعد کی زبان کے نام ''ہندوستانی'' کو اپنے مقدمے میں بارہا ''ہندی'' تحریر کیا اور ''ہندی'' ہی قرار دیا، جس کی علمی و اخلاقی اصولوں اور دیانت کے لحاظ سے گنجائش نہ تھی۔

اس ایک محلِ نظر امر سے قطع نظر، تیج کمار بھاٹیا اور کازوہیکو ماچیدا کی یہ کوشش بلاشبہ لائقِ تحسین ہے کہ ان کی کاوشوں سے ایک نایاب قواعد کا متن پہلی بار سامنے آیا اور جس طرح اسے پیش کیا گیا ہے وہ ایک ایسی عمدہ مثال ہے کہ کسی ایسی تصنیف اور اس کے متن کو کس طرح ایک تحقیقی اور بے حد فاضلانہ و معلوماتی مقدمے کے ساتھ ضروری تجزیے و مطالعے اور گوشواروں کی مدد سے مرتب اور پیش کرنا چاہیے۔ اردو زبان اور اس کی قواعد کی روایت اور تاریخ میں کیٹیلار کی قواعد کی تصنیف مطالعہ و تحقیق کے ضمن میں اور اب حال میں اس کی ترتیب و اشاعت تاریخ زبان و

ادب کا ایک اہم واقعہ ہے اور ابھی اردو دنیا کی معلومات کے لیے نیا ہے۔ جب تک اس باب میں مزید کوئی تحقیق و دریافت سامنے نہیں آتی، اردو زبان کی قواعد کے معاملے میں، اگر تحفة الهند کے اولیں متن میں ترمیم یا اضافے اور اس میں شامل اردو قواعد کی تصنیف کا سال ۱۷۱۱ء تسلیم کر لیا جائے تو ۱۶۹۸ء میں کیٹیلار کی تحریر کردہ قواعد کو اولیت کا درجہ دینے میں کوئی تامل نہیں ہونا چاہیے۔

حواشی

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

(۱) اس تصنیف کے متعدد قلمی نسخے ہندوستان اور یورپ کے کتب خانوں میں محفوظ ہیں۔ تفصیلات کے لیے دیکھیے:

D. N. Marshall, *Mughals in India: A Bibliographical Survey* Vol. 1 (Bombay: Asia Publishing Company, 1967), 295-692.

نیز رشید ملک، مقدمہ تحفة الهند [باب پنجم، علمِ موسیقی]، ترجمہ و تدوین بدر الزماں (لاہور: ادارۂ فروغ موسیقی، ۱۹۹۳ء)، ۱۹-۲۰۔

ڈی۔ این۔ مارشل، مغولان در هند: بررسی کتانشناختی دستنویس ها، ترجمہ حسین برزگر کشتلی (تہران: مرکز پژوہش کتابخانہ، ۱۳۸۹ھ)، ۲۲۲۔

ایم۔ ضیاء الدین، مرتب *A Grammar of Braj by Mirza Khan (1676)*، مع انگریزی ترجمہ و حواشی شانتی نکیتن (کلکتہ: وشوا بھارتی بک شاپ، ۱۹۳۵ء)۔ [تحفة الهند کا باب اول مع انگریزی ترجمہ و حواشی]

(۲) دیکھیے:

مسعود حسن رضوی ادیب، ''برج بھاشا کی پہلی گرائمر'' ادب (جون ۱۹۳۰ء)؛

مسعود حسن رضوی ادیب، ''برج بھاشا کی پہلی گرائمر'' نقوش (جولائی ۱۹۵۵ء): ۲۱۹-۲۰۷؛

مسعود حسن رضوی ادیب، ''برج بھاشا کی پہلی گرائمر'' نقوش (اپریل ۱۹۶۰ء): ۲۱۳-۱۹۹؛

مسعود حسن رضوی ادیب، قواعد کلیۂ بھاکا (لکھنؤ: کتاب نگر، ۱۹۲۸ء) [قواعد کے فارسی متن کا اردو ترجمہ، مع معلوماتی مقدمہ]۔

قواعد کلیۂ بھاکا میں شامل عرض ناشر کے مطابق رضوی صاحب نے اس موضوع پر اپنا اولین مقالہ انگریزی زبان میں بھی تحریر کیا جسے انھوں نے سنسکرت کے ممتاز عالم اور الہ آباد یونیورسٹی کے وائس چانسلر پروفیسر گنگا ناتھ جھا کے اعزاز میں شائع

ہونے والے ارمغان: *Jha Commemoration Volume* کے لیے لکھا جو ۲۴ نومبر ۱۹۳۳ء کو پیش کیا گیا اور یہ پونا اورینٹل بک ایجنسی سے ۱۹۳۷ء میں شائع ہوا۔ اظہر مسعود رضوی، عرض ناشر (*Jha Commemoration Vol.*، ۳)۔

(۳) *Jha Commemoration Vol.*، ۲۹-۱۱۔

(۴) (*Jha Commemoration Vol.*، ۷) اس کی تائید اس تصنیف میں بھی ملتی ہے: نجمہ پروین احمد *India Music* (نئی دہلی: منوہر، ۱۹۸۴ء)، ۲۴۔

مصنف نے تحفة الهند کے کئی نسخوں میں مصنف کا نام 'میرزا جان' لکھا دیکھا۔ کچھی نرائن شفیق نے فارسی شعرا کے اپنے تذکرے گل رعنا، مخزونہ، برٹش میوزیم، لندن (Or.2044) میں اس کا تذکرہ کیا ہے اور اس کا نام مرزا خان بن فخر الدین محمد تحریر کیا ہے۔ بحوالہ (ریو) Charles Rieu, *Catalogue of Persian Manuscripts in the British Museum*, Vol. 3 (London: British Museum, 1965), 1079.

ریو کے مطابق اس تذکرے کے اسی ذخیرے میں شامل ایک اور نسخے (Or.2014) میں اس کا نام محمد مرزا خان لکھا ہے۔ ایضاً۔ لیکن ہرمن ایتھے کے مطابق مصنف کا نام میرزا محمد بن فخر الدین محمد ہے۔

Herman Ethe, *Catalogue of Persian Manuscripts on the British Museum* (London: India Office Library and Record, 1980), 1119.

چارلس ریو اور ایتھے کی فہارس مخطوطات میں تحفة الهند کے ذیل میں اس کے دیگر نسخوں کی نشاندہی بھی موجود ہے۔

(۵) نور الحسن انصاری، فارسی ادب بعهد اورنگ زیب (دہلی: انڈو پرشین سوسائٹی، ۱۹۶۹ء)، ۵۴۹-۵۴۸۔

(۶) نور الحسن انصاری، مرتبہ تحفة الهند، جلد اول (دہلی: بنیاد فرہنگ ایران، ۱۹۵۰ء)، ۲۶؛ تحفة الهند بقیہ متن، بہ اہتمام ڈاکٹر نور الحسن انصاری ۱۹۸۳ء میں بخشِ فارسی دانشگاہ دہلی کے مجلہ تحقیقاتِ فارسی کے شمارۂ مخصوص میں شائع ہوا۔ تحفة الهند پر سر ولیم جونز (Sir William Jones) نے ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ کے تحت اپنے جاری کیے ہوئے تحقیقی مجلے *Asiatic Researches*، ۱۷۸۵، شمارہ ۳، صفحہ ۶۶ پر اس کے حصہ 'موسیقی' کا تعارف On the Modes of the Hindus تحریر کیا تھا (بحوالہ: ریو، ۶۲ الف)؛ یہ مقالہ بعد میں یہاں شائع ہوا: ولیم ریوز، مرتب *Indian Music and its Instruments* (لندن: روزنتھال، ۱۹۲۸ء)۔ بحوالہ: رشید ملک، تصنیفِ مذکور، ۲۰۔ اس تصنیف کے ایک مخطوطے مخزونہ 'انڈیا آفس لائبریری' پر سر ولیم جونز نے انگریزی میں جابجا تشریحات اور معانی تحریر کیے ہیں۔ ڈینیسن روس (Denison Ross) اور ای۔ جی۔ براؤن (E.G.Brown)، *Catologue of Two Collections of Persian and Arabia Manuscripts preserved in the India Office Library*, (لندن: ایراینڈ اسپوٹس ووڈ، ۱۹۰۲ء)، ۵۹۔ اس نسخے کا عکس اوساکا یونیورسٹی میں ہندی کے ایک سابق پروفیسر مالویہ جی کی ملکیت میں تھا، اس کی ایک نقل راقم کو ان کے ایک شاگرد اور رفیق کار پروفیسر سویاما نے فراہم کی

ہے، جو راقم کے ذخیرے میں موجود ہے۔ گمان ہے کہ مذکورہ بالا یہ وہی نسخہ ہو جو سر ولیم جونز کے استفادے میں رہا اور اس پر تحریر کردہ یادداشتیں اسی کے قلم سے ہوں۔

(۷) نبی ہادی، ''تحفۃ الہند'' دانشنامہ زبان و ادب فارسی در شبہ قارہ، جلد دوم (تہران: فرہنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۷ش)، ۱۱۰۳۔

(۸) بحوالہ: رشید ملک، تصنیف مذکورہ، ۱۰-۹۔

(۹) ان کاوشوں کا ایک معلوماتی جائزہ، متعدد قدیم اور تازہ تصانیف و ماخذ کے علاوہ، مولوی عبدالحق، مقدمہ قواعد اردو (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۶ء)، ۲۰-۱۸؛ اور بنجمن شلزے، مقدمہ ہندوستانی گرائمر، ترجمہ ابواللیث صدیقی (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۲ء)، ۳۷-۲، میں دیکھا جا سکتا ہے۔

(۱۰) کیٹلار کے حالات اس کی مذکورہ قواعد کے فاضل مرتب کمار بھاٹیا اور کازوہیکو ماچیدا نے اپنے معلوماتی مقدمے میں تحریر کیے ہیں

The Oldest Grammar of Hindustani: Contact, Communication and Colonial Legacy, Vol. 1 (Tokyo: Research Institute for Languages and Cultures of Asia andAfrica, Tokyo University of Foreign Studies, 2008), 26;

اس سے قبل بھاٹیا نے اس قواعد کے بارے میں ابتدائی معلومات اپنی ایک اور کاوش:

A History of Hindi Grammatical Traditions:Hindi-Hindustan Grammar,Grammarians,History and Problems (Leiden: E. J. Brill, 1987), 23;

J. Vogel, "Joan Jsua Ketelaar of Elbing, Author of the First Hindustani Grammar," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 8 (1936): 817-822;

جو خود فاضل مقدمہ نگار کا بھی بنیادی ماخذ ہے۔

(۱۱) بھاٹیا اور کازوہیکو، ۲۶۔

(۱۲) افسوس کہ فاضل مقدمہ نگاروں نے زیر نظر قواعد کے اصل عنوان میں شامل نام ''ہندوستانی'' کو اپنے مقدمے میں بار ہا ''ہندی'' تحریر کیا جس کی اصول اور دیانت کے لحاظ سے گنجائش نہ تھی۔

(۱۳) "The Oldest Grammar of Hindustani"، چیٹر جی نے اپنا یہ مقالہ ۱۹۳۱ء میں لکھ کر اولاً ۱۹۳۳ء میں شائع کیا تھا، جو بعد میں یہاں شائع ہوا:

Chatterji, "The Oldest Grammar of Hindustani," *Indian Linguistics*2 (1965): 68-83.

(۱۴) Chatterji, 78.

(۱۵) شلزے، ۳۔

(۱۶) "De Lingua Hindustanica," in *Dissertationes Selectae*, مرتب ڈیوڈ ملس، سی وشوف، جی

(لائیڈن: جی۔ جے پبلشرز، ۱۷۴۳ء)، ۵۵۵-۲۸۸۔

(۱۷) *A Linguistic Survey of India*، جلد ۹، حصہ ۱ (دہلی، ۱۹۱۶ء)، ۸-۶۔

(۱۸) Chatterji, "The Oldest Grammar of Hindustani."

(۱۹) تصنیف مذکور، ۸۲۱۔ یہیں یہ پتا چلتا ہے کہ اسی فوگل نے کیٹلار کا ایک سفرنامہ بھی تلاش کر کے شائع کر دیا جو اس نے ہندوستان کے اپنے اسفار پر مشتمل تحریر کیا تھا۔ یہ بھی ولندیزی زبان میں ہے۔

(۲۰) مطبوعہ: الہ آباد، ۱۹۷۶ء۔

(۲۱) نیر اقبال، ''کیٹلر اور اس کی ہندوستانی زبان کی قواعد'' ہماری زبان (۱۵ مارچ ۱۹۶۶ء): ۸-۳۔

(۲۲) بھاٹیا اور ماچیدا، تصنیف مذکور، جلد اول، ۱۹۔

(۲۳) Tej K. Bhatia, "The Oldest Grammar of Hindustani," *Syracuse Scholar* 4.3 (1983): 81-101.

(۲۴) مکتوب بنام راقم، مؤرخہ ۷ ستمبر ۲۰۱۱ء؛ و نیز، مکتوب دیگر، مؤرخہ ۱۳ دسمبر ۲۰۱۱ء۔ بھاٹیا نے اپنی تصنیف مذکور، ۱۹۸۷ء میں محمد اکرام چغتائی کے اس منصوبے سے اپنی واقفیت کا ذکر کیا ہے، ۲۳۔

(۲۵) H. W. Bodewitz, "Ketalaar and Millius and their Grammar of Hindustani," *Bulletin of the Deccan College* (1994-1995): 123-132. Especially 125.

(۲۶) گوپی چند نارنگ، ''اورنگ زیب کے زمانے کی اردو نثر اور 'ہندوستانی' یعنی اردو زبان کی پہلی گرائمر'' مخزن ۲۲ (۲۰۱۱ء)، ۳۰-۲۹۔

(۲۷) بھاٹیا اور ماچیدا، ۷۔

(۲۸) اس بارے میں متعدد محققین نے داد تحقیق دی ہے، ایک معلوماتی جائزے کے لیے: محمد اکرام چغتائی، ''اردو بمعنی زبان کے متعلق نئی تحقیق'' اردو نامہ (دسمبر ۱۹۶۶ء)، ۳۳-۲۷، جن کے مطابق لفظ اردو ۱۷۵۹ء میں بمعنی زبان ادب و شعر میں استعمال میں آ چکا تھا۔

کتابیات

احمد، نجمہ پروین۔ *India Music*۔ نئی دہلی: منوہر، ۱۹۸۴ء۔

ادیب، مسعود حسن رضوی۔ قواعد کلیۂ بھاکا۔ لکھنؤ: کتاب نگر، ۱۹۲۸ء۔ [قواعد کے فارسی متن کا اردو ترجمہ، مع معلوماتی مقدمہ]۔

ادیب، مسعود حسن رضوی۔ ''برج بھاشا کی پہلی گرائمر''۔ ادب (جون ۱۹۳۰ء)۔

ادیب، مسعود حسن رضوی۔ ''برج بھاشا کی پہلی گرائمر''۔ نقوش (جولائی ۱۹۵۵ء)۔

ادیب،مسعود حسن رضوی۔''برج بھاشا کی پہلی گرائمر۔'' نقوش (اپریل۱۹۶۰ء)۔

اقبال،نیر۔''کیٹلر اوراس کی ہندوستانی زبان کی قواعد۔'' ہماری زبان (۱۵مارچ۱۹۶۶ء)۔

انصاری،نورالحسن۔ فارسی ادب بعهد اورنگ زیب۔دہلی:انڈو پرشین سوسائٹی،۱۹۶۹ء۔

انصاری،نورالحسن۔مرتب تحفة الهند۔جلداول۔دہلی:بنیادفرہنگ ایران،۱۹۵۰ء۔

انصاری،نورالحسن۔مرتب''تحفۃ الہند''۔ مجلۂ تحقیقات فارسی شمارۂ مخصوص (۱۹۸۳ء)۔

چغتائی،محمد اکرام۔''اردو بمعنی زبان کے متعلق نئی تحقیق۔'' اردو نامہ (دسمبر۱۹۶۶ء)۔

ریوز،ولیم۔مرتب *Indian Music and its Instruments*۔لندن:روزنتھال،۱۹۲۸ء۔

شلزے،بنجمن۔مقدمہ ہندوستانی گرائمر۔ترجمہ ابواللیث صدیقی۔لاہور:مجلس ترقی ادب،۱۹۷۲ء۔

ضیاءالدین،ایم۔مرتب *A Grammar of Braj by Mirza Khan (1676)*،مع انگریزی ترجمہ وحواشی شانتی نکیتن۔کلکتہ:وشوا بھارتی بک شاپ،۱۹۳۵ء۔[تحفۃ الہند کا باب اول مع انگریزی ترجمہ وحواشی]

عبدالحق،مولوی۔مقدمہ قواعد اردو۔اورنگ آباد:انجمن ترقی اردو،۱۹۳۶ء۔

مارشل،ڈی۔این۔مغولان در هند: بررسی کتاشناختی دستنویس ها،ترجمہ حسین برزگر کشتلی۔تہران:مرکز پژوہش کتابخانہ،۱۳۸۹ھ۔

ملس،ڈیوڈاور جی۔ی۔وشوف۔(*Dissertationes Selectae* "De Lingua (Leiden: G. J. Publishers, 1743. Hindustanica."

ملک،ونیز رشید۔مقدمہ تحفة الهند [باب پنجم علم موسیقی]۔ترجمہ وتدوین بدرالزماں۔لاہور:ادارۂ فروغ موسیقی،۱۹۹۳ء۔

نارنگ،گوپی چند۔''اورنگ زیب کے زمانے کی اردو نثر اور ہندوستانی یعنی اردو زبان کی پہلی گرائمر۔'' مخزن ۲۲ (۲۰۱۱ء)۔

ہادی،نبی۔''تحفۃ الہند۔'' دانشنامہ زبان و ادب فارسی در شبه قاره۔ جلددوم۔تہران:فرہنگستان زبان وادب فارسی،۱۳۸۷ش۔

A Linguistic Survey of India. Vol. 9. Part I. Delhi: 1916.

Bhatia, Tej K. "The Oldest Grammar of Hindustani." *Syracuse Scholar* 4.3 (1983): 81-101.

Bhatia, Tej K. *A History of Hindi Grammatical Traditions: Hindi-Hindustan Grammar, Grammarians, History and Problems* Leiden: E. J. Brill, 1987.

Bhatia, Tej K., and Kazohiko Machida. *The Oldest Grammer of Hindustani: Contact, Communication and Colonial Legacy.* Vol. 1. Tokyo: Research Institute for Languages and Cultures of Asia and Africa, Tokyo University of Foreign Studies, 2008.

Bodewitz, H. W. "Ketalaar and Millius and their Grammar of Hindustani." *Bulletin of the Deccan College* (1994-1995).

Chatterji. "The Oldest Grammar of Hindustani." *Indian Linguistics* 2 (1965).

Ethe, Herman. *Catalogue of Persian Manuscripts on the British Museum* London: India Office Library and Record, 1980.

Jha Commemoration Volume. Poona: Oriental Books Agency, 1937.

Marshall, D. N. *Mughals in India: A Bibliographical Survey* Vol. 1. Bombay: Asia Publishing Company, 1967.

Rieu, Charles. *Catalogue of Persian Manuscripts in the British Museum* Vol. 3. London: British Museum, 1965.

Ross, Denison, and E. G. Brown *Catalogue of Two Collections of Persian and Arabic manuscripts preserved in the India Office Library.* London: Eyre and Spottiswoode, 1902.

Vogel, J. "Joan Jsua Ketelaar of Elbing, Author of the First Hindustani Grammar." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 8 (1936).

آصف فرّخی *

شکل طاؤس کرے آئنہ خانہ پرواز: انتظار حسین تنقید کے تناظر میں

"Do you see the story? Do you see anything?"
- Joseph Conrad

ایک طویل اور ثمر آور ادبی زندگی کے دوران انتظار حسین نے خود کو کم اور اردو افسانے کو زیادہ بدلا ہے۔ انتظار حسین کے افسانوں کا شاید سب سے عمدہ مطالعہ انتظار حسین کے افسانے ہی پیش کرتے ہیں اور تنقیدی عمل کے لیے جس تناظر کی ضرورت ہے، وہ ان ہی سے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ اس کے باوجود مختلف نقادوں نے ان کے کام کے بارے میں لکھا ہے۔ اور جو لکھا ہے اس کا مطالعہ اپنے موضوع کے ساتھ ساتھ اردو تنقید کے بدلتے ہوئے رجحانات اور اس مخصوص وقت میں جاری نظریات کا اندازہ لگانے کے لیے بڑی مفید نشانیاں فراہم کرتا ہے۔

ان واضح نشانیوں سے اغماض مشکل ہے، اس کے باوجود انتظار حسین کے افسانوی عمل کے بارے میں تنقید لکھنے کا سلسلہ جاری ہے اور اندیشہ یہ ہے کہ اب ایک طرح کی کاٹیج انڈسٹری میں ڈھل جائے گا جو بصیرت افروز نہ ہوتے ہوئے بھی منفعت بخش ضرور ہے۔ سات آٹھ برس پہلے انتظار حسین کو 'ایک دبستان' قرار دیتے ہوئے ڈاکٹر ارتضیٰ کریم نے ان کے بارے میں تبصرے و مقالات جمع کیے تھے تو ساڑھے سات سو صفحات سے زیادہ کا دفتر مرتّب ہوا تھا۔ تب سے لے کر اب تک اتنا وافر مسالہ تو

فراہم ہو ہی گیا ہوگا کہ لگ بھگ اسی حجم کا ایک اور دفتر تیار ہو جائے۔ پھر جو تھوڑے بہت مضامین واندراجات پہلی مرتبہ شامل ہونے سے رہ گئے، وہ اپنی جگہ۔ تنقید کی یہ فراوانی ہمیں کہاں لے جاتی ہے؟ میں تو اس ساری تنقید کو بھی ایک کہانی کی طرح پڑھتا ہوں۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ انتظار حسین کی افسانہ سازی میں ایسی کوئی طاقت موجود ہو کہ جس کو چھو جائے، اس کا افسانہ بنا دے۔ (حالانکہ مٹی کو سونا بنا دینے والے کنگ میڈاس کی طرح یہ عمل بھی آخر کار معجزے کے بجائے عذاب بن جاتا ہے) لیکن بات یوں بھی ہے کہ اس تنقید میں مجھے تو قصّے کے اچھے خاصے لوازم موجود نظر آتے ہیں — پلاٹ بھی ہے اور کردار بھی — (ہم اس پورے قصّے کو یولی سیز کی بھٹکی ہوئی تلاش کے ایک variant کے طور پر کیوں نہیں پڑھ سکتے؟) بلکہ عیار، حجرہ ہائے ہفت بلا اور ولین تک دیکھے اور پڑھے جا سکتے ہیں۔ لوح نہیں ملتی اور کشمکش آگے بڑھتی ہے۔ بحران والا کلائمکس بس آنے کو ہے اور بشارت کا انتظار، آخر میں وہی ''بستی'' والی دبدھا کہ بشارت ہوئی کہ نہیں؟ کوئی جانے نہ جانے نقاد شاید اس سے زیادہ نہیں جانتے۔ انجام بلکہ resolution ابھی بہت دور ہے اور اس سے آگے اس کا تصور ممکن نہیں، اس لیے کہ الف لیلہ والی مادر سری افسانہ طراز شہرزاد کی طرح انتظار حسین نے کہانی ابھی یہیں تک سنائی ہے۔ کہانی کی اگلی منزل کے لیے صبح کا انتظار کرنا ہوگا۔ آگے بڑھنے سے پہلے ہمیں دم لینا ضروری ہے۔

دم لینے کے لیے ٹھہرتے ٹھہرتے پچھلی منزلیں دھیان میں لامحالہ آتی ہیں، گئے زمانے کے تنقیدی مضامین سے زیادہ پُرانی دُھرانی اور کوئی چیز ہو سکتی ہے؟ صرف ایک چیز کا خیال آتا ہے، عمر رائیگاں، وہ وقت جوان مضامین کو پڑھنے میں صرف کیا گیا۔ یہ بات بھی مجھے ایک تنقیدی مضمون ہی میں ملی۔ برطانیہ کے عہد حاضر کی بے حد خلاّق ناول نگار اے ایس بائیٹ A. S. Byatt نے فکشن اور حقیقی زندگی کے تال میل کے بارے میں اپنے مضمون "True Stories and Facts in Fiction" میں تنقیدی استدلال قائم کرنے کے دوران یہ بھی لکھا ہے:

The older I get, the more I habitually think of my own life as a relatively short episode in a long story of which it is a part.(1)

شاید اس طرح زندگی بھی جزو افسانہ ہے اور افسانہ بھی افسانہ در افسانہ۔ اور پھر ایک بڑی داستان سمجھ کر پڑھنا چاہتا ہوں اور تنقیدی مطالعات کو اس داستان میں گُندھے ہوئے چھوٹے بڑے افسانے۔ پھر جس طرح داستان کے آغاز میں سارے قصّے کی شرائط ایک واقعے یا اپی سوڈ سے متعین ہوتی ہیں اور تعارف کے دوران ہم اس قصّے کی بنیاد بننے والے توافق یا تصادم سے واقف ہو جاتے ہیں، اسی طرح انتظار حسین کی تنقید کے اس سارے قصّے کے سرآغاز مجھے حسن عسکری کا مختصر تبصرہ جاتی مضمون نظر آتا ہے۔ اس کی اہمیت محض اتنی نہیں کہ یہ محمد حسن عسکری کا لکھا ہوا ہے جن کو مظفر علی سیّد نے اردو میں فکشن پر قلم اٹھانے والا اہم ترین نقاد قرار دیا تھا۔ تمام تنقیدی فیصلوں کی طرح یہ فیصلہ بھی ایک point بنانے کی خاطر مبالغے سے کام لیتا ہوا نظر آتا ہے۔ مگر ظاہر ہے کہ اس میں کسی نہ کسی حد تک صداقت ضرور ہے۔ اپنے موضوع کی اہمیت کی صداقت، ہر چند کہ یہ فیصلہ مظفر علی سیّد نے جس وقت صادر کیا اس وقت تک اردو فکشن کی ساخت اور اساس پر شمس الرحمٰن فاروقی کا کام اپنی مکمل شکل میں سامنے نہیں آیا تھا۔ افسانے پر مضامین سے زیادہ داستان کے بارے میں چہار جلدی مطالعہ جو اردو فکشن کی اس دھند میں لپٹی اور گم شدہ اقلیم کو بحال کرنے کی تقریباً داستانی انداز ہی کی کاوش ہے۔ بہر حال اس کے باوجود محمد حسن عسکری کے مضمون کی اہمیت اپنی جگہ ہے کہ انتظار حسین کے افسانوں کی دید و دریافت کا قصّہ چھیڑ دیا جاتا ہے۔ تجزیے کا اصل کمال تو انہوں نے اس قصّے کی کم زور بنیاد یعنی انتظار حسین کے فن میں کمی اور کجی کے بیان میں دکھایا ہے۔ لیکن بعض نکتے ایسے اٹھائے ہیں کہ بعد میں آنے والی تنقید اس پر خاطر خواہ اضافہ نہیں کر سکی۔

عسکری صاحب کے مضمون کی اٹھان بڑے غضب کی ہے۔ پہلے تو انہوں نے افسانہ نگار کو ''باقیات الصالحات'' اور اپنا مقصد ''تنقیص'' نہیں بلکہ ان افسانوں کو ''سمجھنے'' کی کوشش قرار دیا ہے۔ اتنا کہہ کر پچکارنے کے بعد وہ کرشن چندر کے اثرات کی شکایت کرتے ہوئے (''اب تو ان کی خاصی عمر ہوگئی کرشن چندر کا اثر اتنے دن تک نہیں چلنا چاہیے'') افسانوی تاثر کا سارا بوجھ کرداروں کی انفعالیت پر مبنی ہونے، فضا کی رقّت خیزی، ''ایک اضمحلال اور ایک بڑھاپا'' اور پاکستان بننے، گھر بار چھوڑنے کے حادثے سے افسانوں کا تحرک تلاش کرنے پر جو اعتراض کیا ہے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انتظار حسین پر لکھی جانے والی ساری تنقید ان چند شکایتوں کے دائرے میں گھوم رہی ہے۔ بظاہر آگے

بڑھتی ہے اور پھر یہیں لوٹ آتی ہے۔ خاص طور پر ''بستی'' کے بارے میں بعض تبصرے اسی اعتراض کی توسیع معلوم ہوتے ہیں۔ وقت گزرنے اور اپنے پڑھنے والوں کے احترام کی گرد میں انتظار حسین اگر اردو افسانے کا بُت بن گئے ہیں تو بت شکنی کے اس عمل میں پہلی ضرب لگانے کا اعزاز بہرحال عسکری صاحب کو جاتا ہے، اور یہ بات اردو تنقید میں ان کے مجموعی مقام کے پیش نظر بعید از قیاس بھی نہیں۔

انتظار حسین کے فنی نقائص کا بیان کتنا ہی ترغیب انگیز کیوں نہ ہو، مجھے اس مضمون کی اساس میں بھی ایک سقم نظر آتا ہے۔ ''گلی کوچے'' کے افسانوں تک آنے سے پہلے فاضل نقاد کو افسانے کی تعریف بیان کرنا پڑتی ہے۔ افسانے کی بنیادی تعریف اور وضع سے بات کا آغاز، نقاد کے بعد ازاں استدلال کے باوجود ان افسانوں کی قوت اور گہرائی کا بجائے خود ثبوت ہے جو نقاد کے نہیں، افسانہ نگار کے حق میں جاتا ہے۔ عسکری صاحب کا مضمون کہیں اور اتنا بودا اور پرانا نہیں معلوم ہوتا، جتنا افسانے کی اس تعریف میں۔ لیکن عسکری صاحب افسانے کی تعریف کے معاملے میں اپنے زمانے کے اسیر ہیں، جب کہ انتظار حسین اس زمانے اور اس کے افسانے سے بہت آگے نکل آئے اور اپنے ساتھ اردو افسانے کو ایک اور وضع کا اسیر کر دکھایا۔ جوئس سے دلچسپی ہونے کے باوجود بطور نقاد عسکری صاحب کی مشکل یہ ہے کہ وہ پلاٹ، کردار، واقعیت نگاری پر افسانے کی کامیابی کا سارا دارومدار قرار دے رہے ہیں جب کہ انتظار حسین کا زمانہ دیکھتے دیکھتے بدل جاتا ہے اور وہ کرشن چندر، منٹو اور مابعد کی سماجی حقیقت نگاری سے گزر کر کافکا، نابوکوف، حولیو کورتازر اور بورخیس جیسے تجربہ پسند افسانہ نگاروں کے زمانے میں سانس لینے لگتے ہیں جس کے لیے مختصر افسانے کا paradigm ہی بدلا ہوا ہے۔

افسانے کی یہ تعریف پھر عسکری صاحب کے پاؤں میں بیڑی بن کر رہ جاتی ہے جب وہ اشرف صبوحی کے ''کرداروں'' سے موازنہ کرنے لگتے ہیں۔ ''دلّی کی چند عجیب ہستیاں'' اپنے طور پر نہایت محترم ادبی کارنامہ ہے اور مخصوص تہذیبی رچاؤ کا جیتا جاگتا مرقع لیکن ان ''عجیب ہستیوں'' کو افسانے کے کردار کی طرح برتنا یا حوالہ دینا، ناشپاتی اور سیب کا موازنہ ہے۔ اس کا سب سے دل چسپ استعمال عسکری صاحب نے مضمون کے آخری فقرے میں کیا ہے جو گویا خلاصۂ کلام ہے:

> آخر میں یہ تنبیہہ پھر ضروری ہے کہ میں انتظار کی خامیوں پر زور نہیں دے رہا ہوں۔ بلکہ صرف یہ سوچ رہا ہوں کہ اگر ان تحریروں میں بعض کم زوریاں نہ ہوتیں تو ان کے افسانے اور بھی اچھے ہوتے... (۲)

لیکن میں سوچ رہا ہوں کہ پھر یہ کیا بات ہوئی؟ اگر ان تحریروں میں بعض خوبیاں نہ ہوتیں تو ان کے افسانے اور بھی بُرے ہوتے۔

میں اس فقرے کو صیغۂ مستقبل کے بجائے ماضی میں جا کر پڑھنے کی کوشش کرتا ہوں۔ (کون سا ماضی؟ تمنّائی یا شکّی؟) کہ ایسا نہ صرف ہوتا بلکہ ان کے بعض افسانے اور بُرے ہوئے بھی ہیں۔ فاضل افسانہ نگار اپنے نقادوں کی رائے پر کان دھرتے تو افسانے اور بھی بُرے ہو سکتے تھے۔ افسوس کہ یہ کہانی بن لکھی رہ گئی اور رزمیہ بھی نہ بن سکی۔

اس فیصلہ کن خاتمے سے فوراً پہلے عسکری صاحب نے ایک فقرہ ایسا لکھا ہے جو نقاد کے طور پر ان کی بصیرت و دروں بینی (insight) کا غماز ہے:

> انتظار میں کردار کا احساس بھی موجود ہے، فضا بھی پیدا کر سکتے ہیں، زبان میں بھی روانی ہے، لیکن صحیح معنوں میں افسانہ وہ اسی وقت لکھ سکتے ہیں جب وہ اپنی یادوں پر قابو پالیں... (۳)

یہ نکتہ اگر ''گلی کوچے'' کے لیے درست تھا تو اس کے تقریباً نصف صدی بعد شائع ہونے والی اور تازہ ترین کتاب ''جستجو کیا ہے؟'' کے لیے بھی اتنا ہی دُرست جہاں انتظار صاحب کا خود سوانحی ماجرا یا امرِ واقعہ، یادوں کے تحلیل ہونے (resolution) سے قائم ہوتا ہے۔ باقی خوبیاں اپنی جگہ۔

عسکری صاحب کے مضمون کا ذکر میں نے تفصیل سے کیا ہے اس لیے کہ ایک تو مضمون اہم ہے پھر نہ جانے کیوں، ڈاکٹر ارتضیٰ کریم کی کتاب میں شامل ہونے سے رہ گیا۔ ایک اور تنقیدی حوالہ

عسکری صاحب کی ہم عصر اور بعض تہذیبی وتنقیدی معاملات میں ان کی ہم خیال، ممتاز شیریں کا ہے۔ ممتاز شیریں، نوجوان افسانہ نگار کے ابتدائی دور کے افسانے ''بن لکھی رزمیہ'' کی بہت قائل تھیں۔ اس حد تک کہ خود افسانہ نگار کو شکایت ہونے لگی تھی کہ دوسرے تمام افسانوں کو چھوڑ کر ''وہ کیوں ہر پھر کر اسی ایک افسانے کا ذکر کرتی تھیں۔''(۴) (بحوالہ، مظفر علی سیّد، ''انتظارستان میں'') اس کی وجہ یقیناً یہ ہے کہ فسادات کے موضوع پر لکھے جانے والے افسانے ممتاز شیریں کی توجہ کا مرکز بنے رہے اور اس سلسلے میں ''بن لکھی رزمیہ'' کا حوالہ ناگزیر تھا۔ ''پاکستانی ادب کے چار سال'' نامی مضمون میں (مشمولہ معیار میں) انہوں نے لکھا:

> فسادات کو ایک وسیع سیاسی اور معاشرتی پس منظر کے ساتھ پیش کیا جا سکے اور پوری قوم کا تجزیہ ہو یا جا سکے تو پائے کی تخلیق ممکن ہے۔ فسادات پر کوئی تحریر اس معیار کے قریب آتی ہے تو وہ انتظار حسین کا افسانہ ''بن لکھی رزمیہ'' ہے۔
> ''بن لکھی رزمیہ'' میں ایک ''بڑاپن'' پایا جاتا ہے۔ بیس بائیس صفحوں کے اس افسانے میں اتنی تہیں ہیں اور اتنے پہلو سموئے گئے ہیں کہ اس کی گرفت میں ایک دور سمٹ آیا ہے...(۵)

یہ حوالہ ایسا نہیں کہ نظر انداز کیا جا سکے۔ لیکن ممتاز شیریں اس سے ایک قدم آگے بھی گئیں، جس کا ''گلی کوچے'' کے زمانے میں وہم وگمان تک نہ تھا۔ یہ حوالہ بھی مجھے اہم معلوم ہوتا ہے۔ افسانوی ادب میں ممتاز شیریں کی توجہ کا مرکز ومحور فسادات کے افسانے اور خصوصیت کے ساتھ سعادت حسن منٹو کا کام بن گیا جس پر انہوں نے پوری ایک کتاب لکھنے کا منصوبہ بنایا۔ (''نوری نہ ناری'') اور آدم کے ازلی وابدی گناہ اور پھر نجات کے عیسوی تصوّر کو منٹو کے افسانوی سفر کے ارتقائی مدارج پر منطبق کر کے دیکھا۔ یوں انہیں منٹو کے یہاں ''آدمی'' کا باقاعدہ یہ تصوّر محض ایک زاویۂ نظر معلوم ہوتا ہے ـــ اس حوالے سے دیکھیے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ ''نیا قانون'' کا سیاسی طنز اور ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کا زہر خند جو مہمل

کی حدود کو بھی پار کر لیتا ہے، کہاں اور کس حد تک ٹھیک بیٹھیں گے؟ لیکن ممتاز شیریں نے بڑے ذوق وشوق کے ساتھ یہ پورا تھیسس قائم کیا۔ وہ منٹو پر اس کتاب کو مکمل تو نہ کر سکیں لیکن تعطّل کے ایک وقفے کے بعد اپنی زندگی کے آخری دور میں دو مضامین لکھے (جن کو ''نوری نہ ناری'' کی ترتیب کے وقت اس کتاب میں شامل کیا گیا) جس میں سے ایک مضمون ''ادب میں انسان کا تصوّر'' بھی ہے۔ اس مضمون میں ان کا استدلال پوری طرح سے ایک جگہ مُرتکز (focused) ہونے کے بجائے جائزے کا سا انداز لیے ہوئے ہے۔ وہ عیسوی اور اسلامی تصورات کا بھی ذکر کرتی ہیں اور دوستوفسکی، ٹوماس مان سے گزر کر سارتر اور کامیو کی طرف آجاتی ہیں اور پھر ترقی پسند ادیبوں کے ہاں ''نئے انسان کی متوقع پیدائش'' کے برخلاف منٹو کے ہاں انسان کے تصور کو مختلف افسانوں میں درجہ بدرجہ ارتقاء پاتے ہوئے دیکھتی ہیں جو اس سلسلے کے پچھلے مضامین میں وہ قدرے تفصیل کے ساتھ لکھ چکی ہیں مگر اتنے وسیع تناظر کے ساتھ نہیں۔ منٹو کے فوراً بعد کے افسانوں میں بھی ان کو ''سماجی انسان'' کا تصوّر، جوان کے حساب سے بہت محدود تھا، حاوی نظر آتا ہے۔ مگر بس ایک افسانہ نگار اس حد کو توڑ کر آگے نکلتا ہے۔ اور وہ ہے انتظار حسین۔ اس مضمون میں ان کا حوالہ بڑی باضابطگی اور پورے طمطراق کے ساتھ آتا ہے:

> ہمارے ہاں انتظار حسین نئے ادب کے ایک نمائندہ افسانہ نگار اور وقیع فنکار ہیں۔ انہوں نے اپنے مجموعے ''آخری آدمی'' میں ماضی کے استعارے سے پرانی داستانوں، انجیلی حکایات اور قرآنی تلمیحات کے ذریعے موجودہ دور کے انسان کا اخلاقی اور روحانی زوال دکھایا ہے۔ انہیں فرد کے ساتھ ساتھ اپنی قوم کے اخلاقی زوال کا بھی غم ہے...(۶)

اس کے بعد انتظار حسین کے ایک جُملے کا اقتباس ہے کہ ''دلی کی جامع مسجد کو تو ہندوؤں نے آگ لگائی، پر داتا صاحب کے مینار کس نے گرائے؟''(۷)

عجیب بات ہے کہ یہ فقرہ آج کے دور میں زیادہ معنی خیز معلوم ہوتا ہے، جب کہ خانقاہوں،

درگاہوں پر حملے معمول کی بات بن گئے ہیں۔ ان حملوں کی زد میں داتا دربار بھی آچکا ہے اور انتظار حسین کے اس کردار کا سوال پہلے کے مقابلے میں آج زیادہ برمحل معلوم ہوتا ہے۔ ممتاز شیریں اس مجموعے کے کئی افسانوں کا حوالہ دے کر ان میں موجود ''روحانی انحطاط اور اخلاقی زوال کی مجسّم [علامتوں]'' کی نشان دہی کرتی ہیں۔ قرآنی آیات دہراتے ہوئے وہ فوراً ''آخری آدمی'' کی طرف آجاتی ہیں۔

> انتظار حسین کا ''آخری آدمی'' الیاسف آخر تک اپنی آدمیت برقرار رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن بے سود، ایک ایک کر کے اس کی ساری انسانی صلاحیتیں اور قوتیں سلب ہو جاتی ہیں۔ اور وہ ایک بندر، ایک چوپایہ میں تبدیل ہو جاتا ہے... (۸)

اس سے آگے بڑھ کر وہ ایونیسکو کے ڈرامے ''گینڈے'' کا ذکر کرتی ہیں جس میں سارے انسان ایک ایک کر کے گینڈے میں تبدیل ہوئے جارہے ہیں، اور پھر دونوں فن پاروں کے حوالے سے لکھتی ہیں:

> خواہ Ionesco کا Rhinoceros ہو یا انتظار حسین کا ''آخری آدمی''، آج کے ادب میں انسان کا ایک نمایاں تصور Dehumanised انسان کا ہے... (۹)

یہاں یہ تذکرہ دل چسپی سے خالی نہ ہوگا کہ بعض نقادوں نے اس قصّے کے انجیلی ماخذ کو یکسر نظر انداز کرتے ہوئے انتظار حسین کے افسانے پر ایونیسکو کے ڈرامے سے متاثر ہونے کا الزام لگایا۔ ممتاز شیریں چوں کہ اپنے مقالے کا سارا مواد انجیل اور عیسوی روایات سے اٹھا رہی ہیں، اس لیے ان کی نظر اصل ماخذ پر رہی۔ اس کے باوجود ان کے مضمون میں اس افسانے کے متن میں جھانکنے اور اس کی تہہ میں اترنے سے زیادہ، اس کو ایک وسیع تر تناظر میں رکھ کر دیکھا گیا ہے جو وسعتِ نظر کا اظہار

ہے، دقّتِ نظر کا نہیں۔ انتظار حسین کی افسانوی کائنات کے مدار میں ان کی گردش بس اس قدر ہے۔

ممتاز شیریں کی یہ نظر ے خوش گزرے بھی exception ہے، rule نہیں کیوں کہ جلد ہی انتظار حسین کے افسانوں کے بارے میں ایک تنقیدی روش سی بن گئی جس سے بس چند ایک نقاد ہی مستثنیٰ رہ پائے۔ اس تنقیدی روش اور اس میں درجہ بدرجہ سامنے آنے والے مراحل کی نشان دہی سہیل احمد خان نے اپنے ایک مضمون میں اس طرح بیان کی ہے:

> انتظار حسین کی افسانہ نگاری کا سفر حقیقی معنوں میں ۱۹۴۷ء کے بعد شروع ہوا۔ تب سے اب تک ان کی کہانیوں کے بارے میں تنقیدی ردِعمل کو سامنے رکھیں تو نقشہ کچھ یوں بنتا ہے، ''گلی کوچے''، ''کنکری''، ''چاند گہن'' اور ''دن اور داستان'' کو ایک حد تک بے تعلّقی کی فضا ملی۔ ''آخری آدمی'' پر مخالفانہ ردِعمل ظاہر ہوا۔ داستانی اندازِ تحریر اور انسانوں کی جانوروں کے روپ میں کایا کلپ کو نشانۂ طنز بننا پڑا مگر اس مجموعے کے بعد ہی سے بے تعلّقی کی برف پگھلی۔ پھر ''شہرِ افسوس'' اور بالخصوص ان کے ناول ''بستی'' پر جس طرح توجہ ہوئی اس سے ہمارے ادبی قارئین بخوبی آشنا ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ بے تعلق یا مخالفانہ ردِعمل ختم ہو گیا لیکن اس ردِعمل کی قوّت میں کمی آگئی اور اب ایک نئے رجحان کے پیش رو کے طور پر قبولیت کا انداز نمایاں ہے... (۱۰)

اب اس بحث میں الجھنے کا فائدہ نہیں کہ اس نقشے میں کتنی تفصیلات دُرست ہیں، اس لیے کہ یہ روش بھی پامال ہو کر رہ گئی ہے۔ اس نقشے کو اگر دیکھنے کی کوشش کی جائے تو اس کی شکل کچھ اس طرح بنتی ہے کہ جدول کی ایک axis پر وقت ہے جو تیزی کے ساتھ آگے کی سمت بڑھ رہا ہے اور اس کے دوسری طرف انتظار حسین کا فن و ہُنر جو ریاضی کے قاعدے والا constant نہیں ہے، وقت کی طرح خود بھی حرکت میں ہے، اوپر یا آگے کی طرف جارہا ہے۔ تاہم اس سے یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ انتظار حسین اور تنقید کے قصّے میں وقت کے ساتھ پلاٹ گہرا اور گھنا (the plot thickens) ہوتا جارہا ہے۔ اس

کیفیت کے بیان کے لیے مجھے بیسویں صدی کے نصف آخر کے برطانوی ناول نگار انتھونی پاویل (Anthony Powell) کے کئی جلدوں پر مشتمل سلسلہ وار ناول *A Dance to the Music of Time* کا نام یاد آ کر رہ جاتا ہے۔ اس ناول کو کسی زمانے میں انگریزی کے نقادوں نے ''پراؤستین'' قرار دیا تھا۔ ناول میں کسی کو پراؤست کا سا انداز کہاں نصیب ہونا تھا، اس کے نام میں ایک رمزیت نظر آتی ہے — رقص جاری رہتا ہے، رقص کرنے والے بدلتے جاتے ہیں۔ تھوڑی دیر کے لیے کوئی کسی کے مقابل آ جاتا ہے، پھر اپنے رقص میں گم ہو جاتا ہے۔ تھوڑی دیر کے لیے کوئی کسی کے مقابل آ جاتا ہے، پھر اپنے رقص میں گم ہو جاتا ہے، اور اس پورے عرصے میں موسیقی جاری رہتی ہے، وہ غنائیہ جو وقت ہے۔

وقت کتنا گزر گیا ہوگا اور اس عرصے میں خود انتظار حسین کا فن بھی گوناگوں تبدیلیوں سے دوچار رہا ہوگا۔ اس کا اندازہ سہیل احمد خان کے اس مضمون کے بعد افسانہ ''کشتی'' پر ان کے تجزیاتی مضمون (''طوفان مچھلی اور کشتی'') کو پڑھنے سے ہوتا ہے۔ حیرت کی بات ہے کہ یہ اہم مضمون بھی ارتضیٰ کریم والی تالیف سے غائب ہے۔ ''کشتی'' بعد کے افسانوں میں خاصی اہمیت کا حامل ہے اور اپنا واقعاتی عمل کئی تہذیبوں کے cross-current سے حاصل کرتا ہے، ایک تہذیب کا بیان دوسری تہذیب کی شاخ ہے شگوفہ بن کر پھوٹتا ہے۔ ایک تہذیب کا قصہ دوسرے کو جاری رکھتا ہے اور آگے بڑھاتا ہے اور یوں افسانے کی مجموعی کیفیت ایک ایسے امتزاج سے عبارت ہے جس میں مختلف تہذیبیں ایک ہی کہانی کی جزئیات بن جاتی ہیں۔ افسانے کا انداز بدلا ہوا ہے۔ اس کی مناسبت سے تنقید بھی مختلف نوعیت کی ہے۔ افسانے میں بروئے کار آنے والی علامات کی تہذیبی معنویت کی تشریح بہت معلومات افزا اور بصیرت افروز ہے — شاید ہی کسی افسانے کا اس انداز میں تجزیہ کیا گیا ہو۔ خاص طور پر مرسیا ''ایلیاد'' کے حوالے سے تاریخ کے پار جا کر ''عجیب'' اور نادر وقت میں سانس لینے کی کیفیت کا ذکر ایک جہت کی طرف نشاندہی کرتا ہے۔ مضمون کے پورا ہوتے ہوتے یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ تہذیبی پس منظر اور رمزیت کے بیان میں زیادہ زور صرف ہوا ہے۔ تکنیک اور زبان کا حوالہ ضرور دیا گیا ہے لیکن وہ مضمون کے دیگر لوازمات میں دب سا جاتا ہے۔ شاید ہمیں اس کا احساس بھی نہیں ہونے پاتا کیوں کہ طوفان مچھلی اور کشتی کی علامتیں آفاقی معلوم ہونے لگتی ہیں۔ افسانے میں طوفان اس زور سے اس سے پہلے کہاں اُبھرا ہوگا۔

زمانی اعتبار سے دیکھا جائے تو انتظار حسین کے دو نقادوں کے کام کو سہیل احمد کے مضمون سے پہلے دیکھنا چاہئے۔ ان میں سے پہلے نقاد نذیر احمد ہیں جنھوں نے ساٹھ کے عشرے تک اہم افسانہ نگاروں پر مستقل تجزیاتی مضامین لکھے لیکن اس پیش روی کے باوجود، فکشن کی تنقید کے زیادہ زور شور کے ساتھ لکھے جانے کے اس زمانے میں اس کا نام کہیں دیکھنے میں بھی نہیں آتا۔ پلاٹ اور کردار کے روایتی لوازم سے آگے بڑھ کر ''آخری آدمی'' کے ذکر تک آتے آتے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس دوران گائے نے اپنا سینگ بدل لیا ہے۔ پاؤں تلے زمین نے جھرجھری لی ہے، اب ہواؤں کا رخ بدلنے والا ہے۔ ابتدائی افسانوں کے بارے میں نقطۂ نظر از کار رفتہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ مثال کے طور پر ابتدائی دور کے افسانے ''جنگل'' کے بارے میں نقاد نے لکھ دیا ہے کہ یہ ''امرد پرستی کے میلان میں لکھا گیا ہے۔''(۱۱) اس طرح افسانے میں تعجب اور خوف کی فضا اور اس دوران جنسی ترغیب کی بیداری کو یک رُخی اور سطحی طور پر ایک لفظ میں سمیٹ لیا گیا ہے۔ یوں افسانے کی تفہیم شروع ہونے سے پہلے ختم ہو جاتی ہے اور تنقید اپنی افادیت سے محروم۔ گھاس میں سرسراتا ہوا سانپ واپس زمین کی تہوں میں اُتر جاتا ہے۔ اس زمانے کے نقادوں میں مظفر علی سیّد دوسروں سے زیادہ اہمیت کے حامل ہیں — کچھ اپنی جودتِ طبع کی بدولت اور کچھ ناصر کاظمی، احمد مشتاق اور انتظار حسین سے رفاقت کے باعث جس کا حوالہ انتظار صاحب کی غیر افسانوی تحریروں میں اتنی بار آیا ہے کہ اردو ادب کے طالب علموں کو ازبر ہو چکا ہے۔ مظفر علی سیّد نے ''بستی'' پر تفصیل کے ساتھ لکھا جو نہ صرف ان کے عمدہ تنقیدی مطالعات میں سے ایک ہے بلکہ انتظار حسین کے بارے میں لکھے جانے والے سب سے اچھے مضامین میں گنے جانے کے لائق ہے۔ وہ ناول کو اس کی کلّیت میں، یعنی ایک نامیاتی پیکر کے طور پر بھی دیکھتے ہیں اور اس کے مختلف اجزاء کی سیاسی/تاریخی اور ادبی معنویت کو بھی جیسے دھوپ کے رُخ پر رکھ کر دیکھتے ہیں۔ مظفر علی سیّد ایک ایسے نقاد کے طور پر سامنے آتے ہیں جو انتظار حسین کے کام اور مقام سے پوری طرح نبرد آزما ہونے (engage) کے لیے کیل کانٹے سے لیس ہو کر تیار ہیں۔ اسی لیے افسانوں پر ان کے مضمون سے، جو ''بستی'' والے مضمون کے بعد لکھا گیا، بہت توقع بندھتی ہے، مگر افسوس کہ ''انتظار ستان'' نام کا مضمون اس بارے میں مایوس کرتا ہے۔ غالب کے نسخۂ حمیدیہ والے شعر سے اخذ کردہ عنوان ایک لمحے کے

لیے حیران ضرور کرتا ہے مگر مضمون کے متن میں ایک مرتبہ داخل ہونے کے بعد یہ حیرت اور انکشاف کی توقع زیادہ دیر تک ہمارے ساتھ نہیں چلتی۔ ایسا لگتا ہے کہ نقاد نے خاکہ تو پوری محنت سے بنایا ہے لیکن جب رنگ بھرنے کا وقت آیا تو باریک بینی اور نفاست سے کام کرنے کے بجائے بڑے بڑے اسٹروک لگا کر کسی نہ کسی طرح تصویر کو بس پورا کر ہی دیا۔ مضمون میں بعض نکتے یقیناً مفید ہیں لیکن اگر ہم دریافت کرنا چاہیں کہ کیا اسے پڑھ کر انتظار حسین کی فکر وفن کے کچھ نئے گوشے ہم پر اجاگر ہوتے ہیں یا ہمیں کوئی ایسی بصیرت حاصل ہوتی ہے جو اس سے پہلے ہمارے مطالعے میں نہیں آئی تھی تو اس کا جواب اثبات میں نہیں ملتا۔ یہ مضمون اس طرح کے تنقیدی مطالعے کے برابر نہیں پڑتا جو مظفر علی سیّد نے انتظار حسین کے نسبتاً کم عمر معاصر محمد منشا یاد پر اپنے مضمون میں پیش کیا ہے۔ اب یہ معاملہ نقاد کی موضوع سے رغبت اور دل کشی کا نہیں بلکہ فکری استعداد کا ہے۔ اور اس معاملے میں انتظار حسین افسانے کے اچھے سے اچھے نقاد کے چھکّے چھڑا دینے کے لیے کافی ہیں۔

مظفر علی سیّد کا ''انتظارستان'' شاید اس لیے دب سا گیا کہ اس وقت تک انتظار حسین ہم عصر تنقید کو آمادۂ پیکار رکھنے والا موضوع بن چکے تھے اور ان کی مختلف جہات پر مضامین تواتر سے لکھے جانے لگے تھے۔ ان مضامین میں جیلانی کامران کا عمومی مضمون، ڈاکٹر وزیر آغا کے قلم سے ناول تذکرہ کا تجزیہ اور سراج مُنیر کے مضامین شامل ہیں۔ سراج مُنیر کے مضمون کے آخر میں ۱۹۷۶ء کی تاریخ درج ہے اور اس کا یہ نکتہ پہلے کے مقابلے میں آج اور بھی زیادہ برمحل معلوم ہوتا ہے:

> انتظار حسین کے ہاں اگر ہم ''گلی کوچے'' سے ''شہر افسوس'' تک کا سارا سلسلہ نظر میں رکھیں اور ان میں اسلوب کی تبدیلیوں پر نگاہ ڈالیں تو یہ اندازہ ہوگا کہ انتظار حسین کے ہاں اردو کہانی کا تقریباً ہر قابل ذکر اسلوب موجود ہے اور اس طرح انتظار حسین کے ادبی کیریئر میں اردو کہانی کی تاریخ نے اپنے آپ کو دہرا دیا۔۔ (۱۲)

لیکن وہ اپنے انکشاف کا تعاقب خود نہیں کرتے اور اس بحر کی تہہ میں اترنے کے بجائے یہ

ذکر چھیڑتے ہوئے آگے نکل جاتے ہیں۔ ایسے touch and go والے روّیے کے باوجود میں ان مضامین کو اہم سمجھتا ہوں۔ لیکن انتظار حسین کی تنقید کی داستان کا water-shed event جس تحریر کو سمجھنا چاہیے وہ پروفیسر گوپی چند نارنگ کا مضمون ہے۔ جوئی پرانی سبھی کہانیوں کا نئے سرے سے اور ادبی وتہذیبی سیاق وسباق میں جائزہ لے کر تنقید کی سمت کا تعیّن کر دیتا ہے۔ نارنگ صاحب کے اس مضمون سے پہلے خاص طور پر ہندوستان سے انتظار حسین کے بارے میں جو تنقید آ رہی تھی وہ اپنی اساس میں نظریاتی تھی۔ وحید اختر اور انور عظیم کے تجزیاتی مضامین کی اہمیت کو میں کم نہیں کرنا چاہتا لیکن ان کی توجّہ کا محور انتظار حسین کے نظریاتی روّیے اور ان کی اختیار کردہ position رہی ہیں، وہ بھی تہذیبی یا سیاسی، سماجی حوالے سے۔ ان کو انتظار حسین کے فنّی اختصاص سے اگر دل چسپی رہی بھی ہے تو برائے بیت۔ نارنگ صاحب نے اس نظریاتی بحث کو بھی سیاسی، سماجی تجزیے سے بڑھ کر تہذیبی عمل سے جوڑ کر دیکھنے کا طریقہ برت کر دکھایا۔ پھر یوں ہوا کہ انتظار حسین کا فن بھی کسی ایک مقام پر پہنچ کر جامد نہیں ہو گیا بلکہ ''شہر افسوس'' کے بعد سے ان کے افسانوں میں شخصی واردات تہذیبی علامتوں کی شکل میں نمودار ہونے لگی، اور ان تبدیلیوں کی تفہیم کے لیے جس نہج پر مطالعے کی ضرورت تھی، اس کا سراغ نارنگ صاحب کے تفصیلی مضمون سے ملا۔ یوں یہ قصّہ اب ایک نئی منزل میں داخل ہوا چاہتا ہے۔

یہاں تک پہنچتے پہنچتے انتظار حسین کے بارے میں تنقید کا محاورہ بدل گیا ہے۔ اس بدلے ہوئے محاورے میں تواتر اور تسلسل کے ساتھ انتظار حسین کے بارے میں قلم اٹھانے والے نقادوں میں ہندوستان کے شمیم حنفی خاص طور پر نمایاں ہیں۔ انہوں نے تذکرہ پر تفصیل کے ساتھ لکھا ہے، حالاں کہ بستی کے مقابلے میں اس ناول پر کم توّجہ دی گئی ہے۔ اور تازہ کتاب جستجو کیا ہے؟ پر بھی الگ سے مقالہ لکھا ہے جس میں اس کتاب کا جائزہ ان کے پورے کام کو تناظر میں رکھتے ہوئے اس طرح لیا گیا ہے کہ انتظار حسین، جو اپنی ماضی پرستی کے لیے مشہور بلکہ کسی قدر بدنام بھی ہیں، زمانۂ حال کے اندوہ وملال سے پیوستہ نظر آتے ہیں۔ اسی طرح تذکرہ کے بارے میں لکھتے ہوئے شمیم حنفی نے ناول کے بارے میں میلان کنڈیرا کے نظریات کا حوالہ بھی دیا ہے جو معاصر تاریخ کو افسانوی بُنت میں لانے کا نیا طریقہ وضع کرتا ہے اور یوں ایک بار پھر انتظار حسین کی ''ہم عصریت'' کا نقش مزید گہرا ہوجاتا ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ اور شمیم حنفی کے تجزیاتی مضامین کے پس منظر میں یہ تبدیل شدہ صورتِ حال بھی موجود ہے (اور یہ مضامین میں اس تبدیلی کا جزو ہیں) کہ اردو میں افسانوی ادب کے تنقیدی مطالعے کا رواج بڑھنے لگا تھا جو ماضی قریب کی تنقید میں افسانوی ادب کو بڑی حد تک نظر انداز کرتے ہوئے زیادہ توجہ شاعری کی طرف مرکوز رکھنے کے رجحان سے مختلف تھا۔ اسی رجحان کی وجہ سے انتظار حسین نے اردو تنقید کو ایک ٹانگ پر کھڑے ہونے کا طعنہ بھی دیا تھا۔ گویا انتظار حسین کی بدولت اردو تنقید کو دوسری ٹانگ بھی حرکت میں لانے کا موقع ملا ورنہ وہ یوں ہی سُن ہوئی جا رہی تھی۔ ٹانگیں کتنی بھی ہوں، خاص طور پر ہندوستان میں اس رجحان نے زیادہ پرورش پائی اور فکشن پر تنقید کی کئی اہم مثالیں سامنے آئیں۔ گوپی چند نارنگ اور شمیم حنفی کے اسم ہائے گرامی اس سلسلے میں شامل ہیں لیکن فکشن پر حالیہ توجہ کا ذکر ہو تو دو نام فوراً ذہن میں آتے ہیں جو انتظار حسین پر تنقید میں محض ضمنی حوالہ بنے رہتے ہیں۔ میری مراد شمس الرحمٰن فاروقی اور وارث علوی سے ہے جن کا معاصر اردو تنقید میں مقام بہت نمایاں ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کو اردو فکشن کے اہم ترین نقادوں میں شامل کیا جاتا ہے، اس کا حوالہ پچھلے صفحات پر دیا جا چکا ہے۔ ان کو داستان سے بھی دلچسپی ہے اور جدید افسانے سے بھی، جس ضمن میں انہوں نے سریندر پرکاش اور انور سجاد کے افسانوں میں اسلوبیاتی وضع اور شعریات نثر کی کارفرمائی پر خاص تفصیل کے ساتھ لکھا بھی ہے۔ فاروقی صاحب نے ''علامتوں کا زوال'' پر قدرے تفصیل کے ساتھ لکھا اور اسے ''اس زمانے کی اہم تنقیدی کتابوں'' میں شمار کیا ہے۔ اور اس خصوصیت پر زور دیا ہے کہ ایسی تنقید صرف انتظار حسین جیسا افسانہ نگار لکھ سکتا تھا۔ لیکن اس کا مطلب کیا ہوا؟ نقاد انتظار حسین سے گزر کر افسانہ نگار انتظار حسین کو وہ کسی تفصیلی مقالے کا موضوع نہیں بناتے۔ حالاں کہ ''افسانے کی حمایت میں'' شامل مضامین میں انہوں نے جا بجا انتظار حسین کا حوالہ دیا ہے اور ایک آدھ جگہ ان کا نام مثال دینے کے لیے سامنے لائے ہیں۔ لیکن یہ حوالہ بس حوالہ ہی رہتا ہے۔

وارث علوی کی تنقید میں افسانے کے لیے جس بصیرت افروزی کا مظاہرہ ہوتا ہے اس کا اطلاق انتظار حسین پر کم ہی ہوتا ہے۔ یہ بھی نہیں کہ یہ حوالہ سرے سے مفقود ہو۔ وہ انتظار حسین کے لیے

بہت احترام کا اظہار کرتے ہیں، اور کہیں کہیں تو اس میں غلو کا عنصر حاوی ہونے لگتا ہے۔ ''جدید افسانہ اور اس کے مسائل'' میں انتظار حسین کے افسانوں میں وہ ''اسلوب کا جادو'' کارفرما دیکھتے ہیں جو ''غنائی شاعری کے اسلوب کی مانند ہم پر وجد کی کیفیت طاری کرتا ہے۔'' وہ اسے نثر کی معراج قرار دیتے ہیں اور مادام بواری والے فلابیر کو بالکل ہی فراموش کر جاتے ہیں جس کے لیے عقیدت کا وہ بارہا اظہار کر چکے ہیں اور جو ناول میں نثری اسلوب کے لیے اس غنائی جادو سے مختلف خیال رکھتا تھا۔ یہ سب بھول بھال کر وہ نثر کے معجزے پر آسمانی صحائف کو یاد کرنے لگتے ہیں جس کے اثرات انتظار حسین کی نثر میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ وارث علوی اسلوب پر تو داد دیتے ہیں، لیکن اسی مضمون میں اس سے پہلے ایک جگہ وہ انتظار حسین کے افسانوں میں تکرار کا شکوہ کرتے ہیں اور وہ بھی قرۃ العین حیدر کی ہم راہی میں، جو اس نوع کے بیانات کو اور بھی غیر معتبر بنا دیتی ہے۔ وارث علوی نے لکھا:

> دوسروں کا کیا ذکر آپ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کو دیکھ لیجیے جو ہمارے بڑے افسانہ نگار ہیں۔ کیا یہ دونوں تکرار کا شکار نہیں ہوئے۔ کیا مس حیدر کے متعلق یہ بات نہیں کہی جاتی کہ وہ ایک ہی ناول کو بار بار لکھ رہی ہیں۔ کیا انتظار حسین کے یہاں ہجرت، ماضی کی بازیافت اور بے جڑی کے احساس کی تکرار نہیں ہے۔ کیا ان دونوں کے یہاں ایک ہی قسم کے کردار اور افسانے سے دوسرے افسانے میں اور ایک ناول سے دوسرے ناول میں گھس بیٹھ کرتے نظر نہیں آتے۔ کم از کم آپ یہ بات منٹو، بیدی، عصمت اور غلام عباس کے افسانوں کے متعلق نہیں کہہ سکتے۔ (۱۳)

قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین سے بیک وقت فاضل نقاد کی مایوسی محل نظر لیکن نہ تو کسی ناول نگار کو قاری کی توقعات کا پابند کیا جا سکتا ہے اور نہ اس کے اپنے تجربات کے دائرے سے باہر نکالا جا سکتا ہے۔ اور پھر یہ بات، کوئی بھی بات، منٹو، بیدی، عصمت اور غلام عباس کے لیے کیوں کہی جائے؟ ان کے متعلق وہ بات کہی جائے جو ان کے افسانوں کے متعلق ہو۔ بالکل اسی طرح جیسے قرۃ العین حیدر اور

انتظار حسین کے بارے میں وہ باتیں نہیں کہی جاسکتیں جو ان افسانہ نگاروں کے بارے میں کہی جاسکتی ہیں۔ اس سے کسی کی قدر و منزلت میں کیا کمی آئی؟ لیکن منٹو، بیدی، عصمت اور غلام عباس کے نام یہاں پڑھ کر مجھے سہیل احمد خاں کا وہ مضمون ایک بار پھر یاد آ گیا، جس کا حوالہ میں پہلے دے چکا ہوں۔ انتظار حسین پر تنقید کی بدلتی ہوئی روش کا نقشہ کھینچتے ہوئے انہوں نے بقول خود، ستارہ شناسی کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ادبی تاریخ میں ایک عہد میں قبول کر لیا جانا بھی ادیب کی حتمی تقدیر نہیں، میرا خیال ہے کہ قبولیت کے اس دور کے بعد شاید تنقید اور تجزیے کا ایک اور دور آئے جس کا لہجہ کچھ اور ہو مگر وہ دور بھی گزر جائے گا اور پھر جو مقام انتظار حسین کو ملے گا وہی افسانے کی تاریخ میں اس کا حقیقی مقام ہوگا۔ توقع بندھتی ہے کہ منٹو، بیدی اور غلام عباس کے بعد قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کو اس دور کے اہم ترین افسانہ نگار سمجھا جائے گا... (۱۴)

وارث علوی کے شکوے شکایت سے مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ دور اب آ گیا۔ زمانہ تو رقص میں آ کر اپنی چال چل گیا، دیکھنا یہ ہے کہ تنقید اب کیا نئے گل کھلاتی ہے۔ اور اس کی روشنی میں یہ افسانے ہمارے گزشتہ و آئندہ کو کس طرح پڑھتے ہیں۔

لیکن یہ تو اگلے قدم کی بات ہے۔ آگے قدم بڑھانے میں اونچ نیچ تو ہوگی۔ انتظار حسین پر لکھی جانے والی تنقید کا سارا ماجرا میں نے اب تک فراز (high points) کی اصطلاحوں میں بیان کیا ہے۔ احوال ادھورا رہ جائے گا اگر اس میں کچھ نہ کچھ حوالہ نشیب کا نہ ہو کہ پانی کہاں کہاں مرتا ہے۔ وارث علوی اور ان کے ہم خیال محترم نقادوں نے بارہا گلہ کیا ہے کہ انتظار حسین کے ہاں تکرار بہت ہے، بعض باتوں کا اِدّعا کثرتِ معنی کے امکان کو ختم کر کے یکسانیت پیدا کر دیتا ہے۔ حیرت کی بات ہے اور نہیں بھی کہ ایسی تکرار تنقید میں تھوک کے بھاؤ ملتی ہے۔ انتظار حسین بھی قرۃ العین حیدر کی طرح ہیں جن کے بارے میں گھسی پٹی باتیں بہت دہرائی گئی ہیں، ان کے اوائل عمری کے کام کے خلاف پیدا ہونے والے ردِعمل اور تعصبات جو اب تک جاری ہیں جب کہ دونوں افسانہ نگاروں کے کام میں بڑی

دور رس تبدیلیاں آئے ہوئے بھی مدّت گزر چکی۔ میں ان مقالوں کا محض مجموعی حوالہ دے کر آگے بڑھ جانا چاہتا ہوں جن میں بہت زورِ قلم اس بات پر صرف کیا گیا ہے کہ انتظار حسین کے افسانے، افسانے ہیں بھی کہ نہیں (یاد کیجیے عسکری صاحب کا مضمون) اور بستی کو کیا ناول گردانا جاسکتا ہے؟ یا پھر بستی کا فلاں کردار دراصل فلاں شخص پر مبنی تھا۔ ایسی دور کی کوڑیاں بوجھ بجھکڑوں کو مبارک، ان سے تنقید کا فریضہ پورا نہیں ہوتا۔ پھر ناول کے ہونے نہ ہونے کی بات بھی ایسے محدود تصوّر پر مبنی ہے جس میں اس صنف کی پہنائی اور امکان بھر وسعت کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ ان سے صرفِ نظر کر کے میں ایک آدھ مضمون کا مزید حوالہ دینا چاہوں گا۔ انتظار حسین پر لکھی جانے والی تمام تنقید میں ایک مختلف استثنائی اہمیت محمد عمر میمن کے مضمون ''حافظے کی بازیافت، زوال اور شخصیت کی موت'' کو حاصل ہے جو علامتوں کو اس کے تہذیبی پس منظر میں ٹانک کر ان کی گنتی کر دینے کے محدود عمل کے بجائے ان کی تہہ میں اترنے اور ان کی تہہ میں موجود حافظے، اوائلی خوف اور یادداشت کے مضمرات کو چھاننے پھٹکنے کی ایسی کوشش کرتا ہے جو اردو تنقید میں خال خال ہی نظر آتی ہے۔ اس مضمون کا آغاز مارسل پروست کے ایک فقرے کو انتظار حسین کی زبان میں یوں ادا کرتا ہے:

> کسی خاص شکل کو یاد کرنے کے معنی ہیں کسی خاص لمحے کا افسوس کرنا۔ اور دکھ کی بات یہ ہے کہ گھر اور گلیاں اور کوچے بھی گزرتے برسوں کی مثال گزرتے چلے جاتے ہیں... (۱۵)

اس فقرے سے فوراً خیال کی ایک رو چل پڑتی ہے۔ جب گلیاں اور کوچے بھی گزرتے برسوں کی مثال گزرتے چلے جانے لگیں تو اسی سے افسانے بنتے ہیں اور پھر گزرتے برسوں کے ساتھ افسانے بھی بدلتے چلے جاتے ہیں۔

ماضی سے بے پناہ شغف کے باوجود انتظار حسین کے ہاں ماضی ساکت اور منجمد نہیں رہا۔ رنگین پناہ گاہ کے بجائے ماضی انتشار اور انقطاع کا باعث بھی بنتا ہے یہ نکتہ مسعود اشعر نے ''آگے سمندر ہے'' پر اپنے مضمون میں اٹھایا ہے۔ روایتی اور مکتبی قسم کا تنقیدی مقالہ نہ ہونے کے باوجود یہ مضمون اس

لحاظ سے اہم ہے کہ انتظار حسین کی اس کتاب پر توجہ مرکوز کرتا ہے جسے بدگمانی اور مغالطوں کے ساتھ دیکھا گیا ہے۔ وقت کا یہی بدلا ہوا تصوّر کسی قدر وضاحت کے ساتھ ''جستجو کیا ہے؟'' کے ان آخری صفحات میں سامنے آتا ہے جہاں افسانہ نگار اپنے قصّے کی بساط سمیٹتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور جن صفحات کو ابھی نقادوں نے کھنگالنا بس شروع ہی کیا ہے۔ اس باب کا نام ہے'' کہنے والے کا بھلا سننے والے کا بھلا'' اور اس کو مصنف نے اس طرح شروع کیا ہے:'' قصّہ تمام ہوا اور قصّہ باقی ہے ...''(۱۶)

انتظار حسین کے فکر وفن پر لکھی جانے والی تنقید کی بھی بس اتنی سی بات ہے۔ گھوم پھر کر قصّہ ایک بار پھر شروع ہوتا ہے۔

علیحدہ علیحدہ مضامین کی چھان پھٹک سے قطع نظر، چند ایک باتیں اس تنقیدی سرمائے کے بارے میں بھی کہی جانی چاہئیں، معیار کے حساب سے بھی اور مقدار بھی۔ دو ایک ناموں کو چھوڑ کر اسی دور کے اکثر اہم نقادوں نے انتظار حسین کی افسانہ نگاری پر رائے زنی کی ہے۔ وہ اپنے نقادوں کے لیے ایک بھاری پتھر کی طرح رہے ہیں جس سے کترا کر نکلنا ممکن نہیں۔ یہ انتظار حسین سے زیادہ ان کے نقادوں کی مجبوری ہے اور پھر نقادوں نے لکھنے میں کوئی کمی بھی نہیں کی۔ گونا گوں نقادوں کے اور مختلف اوقات میں لکھے جانے والے مضامین کی تعداد بھی اردو افسانے پر تنقید کا عام رجحان دیکھتے ہوئے خاطر خواہ ہے۔ دور جانے کی بات نہیں، مظفر علی سیّد اور سہیل احمد خاں نے اس دور کے باکمال افسانہ نگاروں کا ذکر کرتے ہوئے عصمت چغتائی اور غلام عباس کا نام لیا ہے۔ ذرا ان باکمال افسانہ نگاروں کے حوالے سے تنقیدی سرمائے پر نظر ڈالیے۔ دو چار مضامین کے سوا کچھ ہاتھ نہ آئے گا۔ اور بے اعتنائی کا یہ سفر آگے چلتا جائے گا۔ انتظار حسین کے فوراً بعد ادبی افق پر نمودار ہونے والے اور ہمارے آپ کے ان دنوں تک اپنا سکّہ جمائے رکھنے والے معاصرین میں خالدہ حسین، حسن منظر اور اسد محمد خان جیسے افسانہ نگاروں کے نام با آسانی لیے جا سکتے ہیں۔ لیکن ان کے بارے میں اگر عمومی تبصروں کو چھوڑ دیں تو ایک آدھ ہی مضمون ملے گا۔ ہمارے نقاد ایسے ہنر مند افسانہ نگاروں سے محرک حاصل کر سکے اور نہ وابستگی و پیوستگی کا کوئی sustained موقع۔ انتظار حسین کے ساتھ معاملہ اس کے برعکس ہے۔ شاید ایک منٹو کو چھوڑ کر اردو کے کسی اور افسانہ نگار کے گرد اتنا تنقیدی مجمع اکٹھا نہیں ہوا نہ ایسا سرمایہ بہم ہوا ہے۔ اور اس ڈھیر میں چنگاریاں بھی موجود ہیں، معقول مضامین کا تناسب

بھی کسی طرح کم نہیں۔ نقادوں کو اتنا سرگرم رکھنا بھی بہر حال انتظار حسین کا اعجازِ فن سمجھا جانا چاہئے۔ اور اب مطالعۂ انتظار حسین کی توسیع ہندی اور انگریزی میں نظر آ رہی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انگریزی میں نمودار ہونے والی نئی پود نے آخر کار انتظار حسین کو ''دریافت'' کر لیا ہے۔ یہ انتظارستان کی نئی قلم رو ہے۔

حوالہ جات

* آصف فرخی، مدیر دنیا زاد، کراچی۔

(۱) A. S. Byatt, "True Stories and Facts in Fiction" in *On Histories and Stories: selected essays* (London: Chatto & Windus Random House, 2000), 94.

(۲) محمد حسن عسکری، ''جھلکیاں'' ساقی کراچی (جولائی-اگست ۱۹۵۲ء):۶۔

(۳) عسکری، ۶۰۔

(۴) بحوالہ: مظفر علی سید، ''انتظارستان میں'' محرابیں (کتابی سلسلہ) (۱۹۹۲ء):۴۵۔

(۵) ممتاز شیریں، ''پاکستانی ادب کے چار سال'' معیار: تنقید (لاہور: نیا ادارہ، ۱۹۶۳ء)، ۱۷۶۔

(۶) ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری مرتب آصف فرخی (کراچی: مکتبۂ اسلوب، ۱۹۸۵ء)، ۱۳۸۔

(۷) شیریں، منٹو ۱۳۸۔

(۸) شیریں، منٹو ۱۳۹۔

(۹) شیریں، منٹو ۱۳۹۔

(۱۰) سہیل احمد خان، ''انتظار حسین: تنقید کے آئینے میں'' انتظار حسین: ایک دبستان مؤلف ارتضیٰ کریم (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء)، ۳۲۱۔

(۱۱) نظیر احمد، ''انتظار حسین کے افسانے'' انتظار حسین: ایک دبستان مؤلف ارتضیٰ کریم (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء)، ۵۹۰۔

(۱۲) سراج منیر، ''جاگتا ہوں کہ خواب کرتا ہوں'' انتظار حسین: ایک دبستان مؤلف ارتضیٰ کریم (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء)، ۲۳۶۔

(۱۳) وارث علوی، جدید انسان اور اس کے مسائل (نئی دہلی: نئی آواز، ۱۹۹۰ء)، ص ن۔

(۱۴) سہیل احمد خان، ''انتظار حسین: تنقید کے آئینے میں'' انتظار حسین: ایک دبستان مؤلف ارتضیٰ کریم (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء)۔

(۱۵) محمد عمر میمن، ''حافظے کی بازیافت، زوال اور شخصیت کی موت'' سویرا ۵۲-۵۱-۵۰ (مئی ۱۹۷۶ء): ۴۳۔

(۱۶) انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ (لاہور: سنگِ میل، ۲۰۱۲ء)۔

کتابیات

A. S. Byatt. "True Stories and Facts in Fiction." In *On Histories and Stories: selected essays.* London: Chatto & Windus Random House, 2000.

احمد، نظیر۔ ''انتظار حسین کے افسانے'' انتظار حسین: ایک دبستان۔ مؤلف ارتضیٰ کریم۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء۔ ۵۸۴-۵۹۷۔

حسین، انتظار۔ جستجو کیا ہے؟ لاہور: سنگِ میل، ۲۰۱۲ء۔

خان، سہیل احمد۔ ''انتظار حسین: تنقید کے آئینے میں'' انتظار حسین: ایک دبستان۔ مؤلف ارتضیٰ کریم۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء۔

سید، مظفر علی۔ ''انتظار ستان میں۔'' محرابیں (کتابی سلسلہ) (۱۹۹۲ء)۔

شیریں، ممتاز۔ معیار: تنقید۔ لاہور: نیا ادارہ، ۱۹۶۳ء۔

شیریں، ممتاز۔ منٹو نوری نہ ناری۔ مرتب آصف فرخی۔ کراچی: مکتبۂ اسلوب، ۱۹۸۵ء۔

عسکری، محمد حسن۔ ''جھلکیاں۔'' ساقی کراچی (جولائی-اگست ۱۹۵۲ء)۔

علوی، وارث۔ جدید انسان اور اس کے مسائل۔ نئی دہلی: نئی آواز، ۱۹۹۰ء۔

منیر، سراج۔ ''جاگتا ہوں کہ خواب کرتا ہوں'' انتظار حسین: ایک دبستان۔ مؤلف ارتضیٰ کریم۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء۔ ۲۱۸-۲۳۷۔

میمن، محمد عمر۔ ''حافظے کی بازیافت، زوال اور شخصیت کی موت۔'' سویرا ۵۲-۵۱-۵۰ (مئی ۱۹۷۶ء): ۶۸-۴۳۔

محمود الحسن بزمی *

کلامِ شاہ حسین کے منظوم اُردو تراجم

شاہ حسین کے کلام کے کچھ منظوم اُردو ترجمے پہلی بار خیابانِ پاک میں نظر آتے ہیں۔ یہ کتاب ادارہ مطبوعات کراچی کی طرف سے اگست ۱۹۵۶ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس میں ''شاہ حسین'' کے تحت تین ترجمہ نگاروں کے منظوم اُردو ترجمے ہیں: دو کافیوں ''وت نہیں آونا'' اور ''بجن دے ہتھ بانہہ اساڈی'' کا آزاد ترجمہ عبدالمجید بھٹی نے کیا ہے، ایک کافی ''متراں دی مجھانی خاطر'' کا آزاد ترجمہ افضل پرویز نے کیا اور چار کافیوں کا پابند ترجمہ شفیع عقیل نے کیا ہے۔ شفیع عقیل نے ''ربا میرے حال دا محرم توں''، ''ربا میرے اوگن چت نہ دھریں''، ''عاشق ہونویں تاں عشق کماویں'' اور ''سن ری پگلی'' کو منظوم اُردو میں ڈھالا ہے۔ شاہ حسین کے کلام کے ان تین ترجمہ نگاروں کے یہ پابند اور آزاد ترجمے خیابان پاک کے صفحہ ۳۷ سے صفحہ ۶۷ تک ہیں؛ اصل متن ساتھ نہیں دیا گیا صرف ترجمے ہیں۔

خیابانِ پاک (۱۹۵۶ء) میں شاہ حسین کے کلام کے ان مختلف اور مختصر ترجموں کے بعد ۱۹۶۱ء میں عبدالمجید بھٹی نے شاہ حسین کی تمام کافیوں کا منظوم اردو ترجمہ کر کے کافیاں شاہ حسین (منظوم اُردو ترجمہ) کے عنوان سے شائع کی اس کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۷۷ء میں لوک ورثہ کا قومی ادارہ اسلام آباد نے شائع کیا۔ شاہ حسین کے کلام کے تراجم میں صرف یہ واحد ایسا ترجمہ ہے جس میں شاہ حسین کی تمام کافیوں کو منظوم اُردو میں ڈھال کر پیش کیا گیا ہے۔

ان کے بعد بھی چند ایک کوششیں ہوئی ہیں، مثلاً ۱۹۶۸ء میں شفیع عقیل نے پنجاب رنگ شائع کی تو اس میں شاہ حسین کی سات کافیوں کا منظوم اُردو ترجمہ شامل ہے جس میں سے چار تو وہی ہیں جو خیابان پاک میں ان کے نام سے آ چکی ہیں۔ پنجاب رنگ (۱۹۶۸ء) میں شفیع عقیل کے یہ ترجمے صفحہ ۲۰ تا ۲۲ پر ہیں۔ شریف کنجاہی نے پنجابی شاعری سے انتخاب کے تحت پنجابی شعرا کے منتخب کلام کے منظوم اُردو تراجم کیے۔ یہ کتاب ۱۹۸۳ء میں اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد نے شائع کی۔ اس کے صفحہ ۲۲ پر شاہ حسین کی دو کافیاں ہیں ''نی مائے مینوں کھیڑیاں دی گل نہ آکھ'' اور ''مندی ہاں کہ چنگی ہاں'' اور اس کے مقابل صفحہ ۲۳ پر ان دو کافیوں کا منظوم اُردو ترجمہ ہے۔

ان کے علاوہ مقبول الٰہی کی ترجمہ شدہ شاہ حسین کی تین کافیاں سہ ماہی ادبیات اسلام آباد کے شمارہ ستمبر ۱۹۸۷ء کے صفحہ ۱۰۶ تا ۱۰۸ پر شائع ہوئیں۔ یہ منظوم اُردو ترجمہ شاہ حسین کی ان تین کافیوں کا ہے: ''رہیے وو نال سجن دے رہیے''، ''بندے آپ نوں پچھان'' اور ''کت گن لگیں شوہ نوں پیاری''۔

شاہ حسین کے کلام کے اب تک جو منظوم اُردو ترجمے ہو سکے اور جن کا تعارف پیش کیا گیا ہے، ان کی تفصیل حوالہ جات میں ملاحظہ فرمائی جا سکتی ہے۔ (۱)

اب تک کی تحقیق و تلاش سے شاہ حسین کی کافیوں کے مذکورہ بالا جو منظوم اُردو ترجمے سامنے آئے ہیں ان میں سے عبدالمجید بھٹی کا نام زیادہ اہم ہے کیونکہ انھوں نے تمام کافیوں کا ترجمہ کیا ہے اور ان کی یہ کتاب دو بار شائع ہو چکی ہے ان مذکورہ بالا شاہ حسین کی کافیوں کے منظوم اُردو ترجموں کا جائزہ لینے کے لیے ان ترجموں کے اصل ماخذ کے علاوہ، شاہ حسین کی کافیوں کے اصل متن کے جن مرتبہ ایڈیشنوں اور دیگر کتب سے مدد لی گئی ان کی تفصیل بھی حوالہ جات میں دی جا رہی ہے۔ (۲)

عبدالمجید بھٹی نے پنجابی کے اہم صوفی شعرا کے کلام کو منظوم اُردو میں ڈھالنے کی جو چند کوششیں کی ہیں شاہ حسین کی کافیوں کا منظوم اُردو ترجمہ بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اس کے ساتھ وہ بابا فرید گنج شکر، سلطان باہو اور بلھے شاہ کا ترجمہ بھی کر چکے ہیں جو مختلف اوقات میں شائع

ہو کر پنجابی صوفی شعرا کے کلام سے شغف رکھنے والے حضرات سے پسندیدگی حاصل کر چکے ہیں۔ ان کا شاہ حسین کی کافیوں کا منظوم اُردو ترجمہ پہلی بار پنجابی ادبی اکیڈمی، لاہور نے شائع کیا تھا جس پر سال اشاعت درج نہیں۔ اس کتاب کے دوسرے ایڈیشن کے دیباچے پر یکم اکتوبر ۱۹۶۱ء(۳) کی تاریخ درج ہے جس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ شاہ حسین کے کلام کا یہ منظوم اُردو ترجمہ ۱۹۶۱ء میں پہلی بار کتابی صورت میں شائع ہوا۔ عبدالمجید بھٹی سے پہلے کتابی حجم میں کسی دوسرے ترجمہ نگار کا منظوم ترجمہ شائع نہیں ہوا۔ چنانچہ اس اوّلیت کی بنا پر بھٹی صاحب کا ترجمہ ایک خاص ادبی اہمیت بھی حاصل کر لیتا ہے، اس لیے شاہ حسین کے کلام کے منظوم اُردو ترجموں کے تحقیقی و تنقیدی مطالعہ کے لیے اسی کو فوقیت دی جائے گی۔

عبدالمجید بھٹی نے شاہ حسین کے کلام کا جو منظوم اُردو ترجمہ کیا ہے اس کا دوسرا ایڈیشن کافیاں شاہ حسین (منظوم اُردو ترجمہ) کے عنوان سے لوک ورثہ کا قومی ادارہ، پاکستان، اسلام آباد نے اپریل ۱۹۷۷ء میں شائع کیا۔ اس میں شاہ حسین کی ۱۳۹ کافیوں اور پانچ متفرق اشعار (اشلوک) کا منظوم اُردو ترجمہ ہے۔ اس طرح یہ کتاب ۱۵۹ صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ شروع میں کتاب کے کوائف، دیباچہ اور فہرست کے ۲۰ صفحات ان کے علاوہ ہیں۔ ان ابتدائی صفحات کے نمبر شمار، خود ساختہ ابجدی حروف پہ رکھے گئے ہیں۔ مثلاً ابجد، ہوز اور حطی کے بعد یا، یب، یج، ید، یہ، یو اور یی وغیرہ ہیں۔

کتابیاتی کوائف کے بعد ''شاہ حسین'' کے عنوان سے کتاب کا دیباچہ ہے جس میں مختصراً شاہ حسین کے حالات اور شاعری کے ذکر کے بعد موجودہ منظوم ترجمے کے بارے میں کچھ وضاحت کی گئی ہے۔ اس کے بعد ''مندرجات'' کے تحت کافیوں کی فہرست ہے۔ چونکہ اس ترجمے کے ساتھ شاہ حسین کا پنجابی کلام بھی دیا گیا ہے، یعنی ایک صفحے پر پنجابی کلام پھر اس کے مقابل منظوم اُردو ترجمہ، اس وجہ سے فہرست میں بھی ہر صفحے پر دو کالم بنا کر پہلے کالم میں کافیوں کے پنجابی عنوانات اور دوسرے کالم میں اُردو عنوانات مع کافی نمبر و صفحہ نمبر درج کیے گئے ہیں۔

عبدالمجید بھٹی نے اپنے اس ترجمے میں شاہ حسین کی کافیوں کی ترتیب بازار میں دستیاب

تمام مجموعوں سے مختلف رکھی ہے۔ ان کی پیش کردہ ترتیب موضوعی ہے۔ تمام کافیوں کو مختلف موضوعات کے تحت تقسیم کر لیا ہے اور ہر موضوع کو ایک باب قرار دیا ہے۔ اس طرح ان تمام کافیوں کو بارہ (۱۲) ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ ہر باب کا عنوان کسی کافی کے شروع یا آخر کا مصرع یا مصرعے کے ایک حصے کو بنایا گیا ہے۔ یہ تمام عنوانات پنجابی کی بجائے اُردو میں ہیں۔

ان ابواب میں ''الف'' کے تحت ۲۹ کافیاں آئی ہیں، ''ب'' میں ۷، ''ج'' میں ۱۲، ''د'' میں ۱۲، ''ہ'' میں ۸، ''و'' میں ۱۲، ''ز'' میں ۹، ''ج'' میں ۱۷، ''ط'' میں ۶، ''ی'' میں ۱۸ اور ''یا'' کے تحت ۹ کافیاں آئی ہیں۔ سب سے آخر میں ''یب'' کے تحت ۵ متفرق اشعار کا منظوم اُردو ترجمہ بھی شامل ہے۔ اس طرح یہ کتاب صفحہ ۱۵۹ پہ ختم ہوتی ہے جس میں شاہ حسین کی ۱۳۹ (۴) پنجابی کافیاں اور عبدالمجید بھٹی کا کیا ہوا ان کا منظوم اُردو ترجمہ شامل ہے، اور پانچ متفرق پنجابی اشعار کا منظوم اردو ترجمہ بھی ہے۔

کتاب کے اصل متن اور ترجمے میں کچھ کتابت کی غلطیاں رہ گئی ہیں جن کے لیے کتاب میں کوئی صحت نامہ (غلط نامہ) شامل نہیں کیا گیا۔ لہٰذا تفصیلی تعارف اور جائزے سے پہلے بھٹی صاحب کی اس کتاب میں کتابت کی ان غلطیوں کی ذیل میں نشان دہی کی جاتی ہے:

ص:۴۳	''باتڑ کی بجائے 'باٹڑ'' ہے۔
ص:۷۳	''پاتی'' کی بجائے ''پانتی'' ہے۔
ص:۸۲	''کڑے'' کی بجائے ''کرے'' ہے۔
ص:۸۳	''سنکھیں'' کی بجائے ''سکھین'' ہے۔
ص:۱۳۲	''دیوانہ باتی'' کی بجائے ''یاتی'' ہے۔
ص:۱۵۲	''ناں'' کی بجائے ''تاں'' ہے۔
ص:۱۵۴	''تاں ڈردار کو ہوو'' کی بجائے ''تاں ڈردار'' ہے۔
ص:۱۵۸	''آدر'' کی بجائے ''آڈر'' ہے۔
ص:۱۵۰	''پیکڑے'' کی بجائے ''پیرڑے'' ہے۔

ص ۱۰۶ پر تین کافیاں ہیں جو اُردو ترجمہ ہیں، اس کے بالمقابل صفحہ ۱۰۷ پر پنجابی جبکہ سابق ترتیب کے مطابق صفحہ ۱۰۶ پر پنجابی اور صفحہ ۱۰۷ پر اُردو ترجمہ ہونا چاہیے تھا۔

ص ۸۸ پر کافی نمبر ۸۰ کے پہلے تین مصرعے اُردو میں ہیں، باقی تین پنجابی کے اسی طرح اس کے بالمقابل صفحہ ۸۹ پر پہلے تین پنجابی کے اور باقی اُردو کے۔ ان کے علاوہ دیباچے کے کچھ صفحات بھی بے ترتیب جڑ گئے ہیں۔

پنجابی شاعری میں، خصوصاً صوفیانہ شاعری میں، عاشق کو مؤنث اور محبوب کو مذکر کے صیغے میں لکھا جاتا ہے اور یہ ہندی شاعری کی بھی روایت ہے؛ وہاں بھی محبوب مذکر جبکہ عاشق مؤنث بن کر کلام کرتا ہے۔ اسی طرح بیوی، ہیر، سسی اور سوہنی وغیرہ اور محبوب حقیقی خدا یا مرشد کو رانجھا، پنل یا مہینوال کے انداز میں خطاب کیا ہے۔ اسی طرح انسانی جسم یا اعضا، دنیا، آخرت اور نیک و بد اعمال کیل یے بھی مختلف علامتیں استعمال کی جاتی ہیں۔ عبدالمجید بھٹی نے شاہ حسین کی کافیوں کا ترجمہ کرتے ہوئے ان علامات کو من وعن استعمال کیا ہے یعنی راج، ترنجن یا چرخہ وغیرہ کے لیے ترجمے میں یا تو انہیں پنجابی لفظوں کو استعمال کیا ہے یا ان کا اُردو ترجمہ کر دیا ہے۔ ان پنجابی علامات یا اصطلاحات کا جو اصل مفہوم ہے وہ نہیں استعمال ہو سکا۔ منظوم ترجمے میں عروضی پابندیوں کی وجہ سے یہ مسئلہ اور بھی شدت اختیار کر جاتا ہے چنانچہ منظوم اُردو ترجمے میں بعض پنجابی الفاظ کو صوتی حسن اور مقامی رنگ و آہنگ کی مناسبت سے ویسا ہی درج کر لیا جاتا ہے جو جائز اور درست بھی ہے اور پھر ان الفاظ کے اُردو میں مل جانے سے اُردو ذخیرہ الفاظ میں قابل قدر اضافہ ہو جاتا ہے۔ اُردو چونکہ قومی زبان ہے اس لیے یہ اہتمام ہونا چاہیے کہ علاقائی زبانوں کے بہت سے الفاظ اس میں شامل ہوتے رہیں جس طرح کہ سمندر میں دریا اور ندی نالے ملتے رہتے ہیں۔ ایک دوسری صورت ان پنجابی الفاظ کی یہ بھی ہوتی ہے کہ اگر ان کا متبادل اُردو میں نہ مل رہا ہو تو انہی پنجابی الفاظ کو مؤرد کر لیا جاتا ہے۔ اگر یہ بھی ممکن نہ ہو تو پھر مجبوراً پنجابی لفظ کو بعینہٖ استعمال کرنا پڑتا ہے اور جیسا کہ ذکر ہو چکا ہے کہ اس طرح دوسری زبان کے ذخیرۂ لفظی میں خاطر خواہ اضافہ ہو جاتا ہے۔

شاہ حسین کی کافیوں کا منظوم اُردو ترجمہ کرتے ہوئے عبدالمجید بھٹی کو بھی ان مسائل کا

سامنا رہا ہے۔ ان کے ترجمے میں ایسی بے شمار مثالیں مل جاتی ہیں لیکن اس سلسلے میں دیباچے میں انھوں نے تین ایسے لفظوں کی نشاندہی کی ہے جن کو ویسا ہی استعمال کرنا پڑا اور اُردو میں ان کا کوئی مترادف نہ مل سکا۔ وہ لکھتے ہیں کہ اس منظوم ترجمے میں:

> ... تین الفاظ، داج، سالُو اور ہَنڈ اجوں کے توں استعمال کیے گئے ہیں داج کے لیے جہیز اور دہج (دہیز، علمی لغت) کے الفاظ موجود ہیں مگر سالو اور ہنڈا کے مترادف الفاظ اُردو زبان میں نہیں مل سکے۔ (۵)

مذکورہ تین الفاظ کے علاوہ زیر بحث منظوم اُردو ترجمے میں ایسے بیسیوں الفاظ آئے ہیں جو پنجابی کے ہیں۔ ان میں اکثر ایسے ہیں جن کا اردو میں مترادف موجود ہے اور یہاں عروضی پابندیاں بھی حائل نہیں ہیں اور نہ یہ صوتی حُسن اور آہنگ کے حامل ہیں، مثلاً: ہتھ، بانہہ، بغیچہ، کھارے (دُلہا بننا)، چوکا (چبوترا)، مکنا ہاتھی (مست ہاتھی مراد شیطان یا نفس امارہ) وغیرہ۔

عبدالمجید بھٹی نے شاہ حسین کی کافیوں کا ترجمہ کرتے وقت ان کافیوں کے وزن اور بحر کو برقرار رکھا ہے۔ وہ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> نظم کا ترجمہ، اُسی وزن اور بحر میں ایک کٹھن کام تھا۔ حذف اور زوائد کے بغیر مصرع میں کرنے کی پابندی نے اُسے اور مشکل بنادیا مگر اتنی کڑی شرط کے باوجود یہ کام تکمیل کو پہنچا۔ (۶)

عبدالمجید بھٹی کے اس ترجمے کے بارے میں ایک معتبر اور حوالے کی کتاب اُردو جامع انسائیکلو پیڈیا میں ذیل کی رائے ملتی ہے:

> ان (عبدالمجید بھٹی) کے ''شاہ حسین دیاں کافیاں'' کے اُردو ترجمے میں اصل کافیوں والا ولولہ، مٹھاس اور راگ اس طرح سمویا ہوا ہے کہ ترجمہ معلوم نہیں ہوتا۔ (۷)

جبکہ خود ترجمہ نگار نے بھی اپنی کتاب کے دیباچے میں اس کے بارے میں ایک محتاط خوش فہمی کا اظہار کیا ہے:

> اس ترجمے میں مفہوم کے زیادہ سے زیادہ قریب رہنے اور اُسے موزوں ترین انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ (۸)

چنانچہ جب ہم اصل متن اور ترجمے کا تقابلی و تجزیاتی مطالعہ کرتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ بھٹی صاحب صرف چند مکمل کافیوں اور بعض کافیوں کا جزوی مگر قابل تعریف منظوم اُردو ترجمہ ہی کرنے میں کامیاب رہتے ہیں۔ یہاں انھوں نے شاعری کے مفہوم کا ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقلی کا فریضہ احسن طریق پہ سرانجام دیا ہے۔ کچھ مثالیں درج ذیل ہیں:

اصل متن:

مائے نی مَیں بھئی دِوانی!
مائے نِی مَیں بھئی دِوانی دیکھ جگت میں شور!
اِکناں ڈولی اِکناں گھوڑی اک سِولے اِک گور
ننگی پیریں جاندے ڈھٹرے جن کے لکّھ کروڑ!
اِک شاہ اِک دلدّری اِک ساڈھو اِک چور
کہے حسین فقیر نماناں بھلے اساتھوں ڈھور!

ترجمہ:

ماتا ری مَیں بھئی دِوانی!
ماتا ری مَیں بھئی دیوانی دیکھ جگت میں شور!
اک ڈولی میں اک گھوڑی پر ایک جلے، اِک گور

ننگے پَیروں جاتے دیکھے جن کے لاکھ کروڑ
ایک ہے شہ او راک ہے کنگلا اک سادھو اِک چور
کہے حسین فقیر اللہ کا ہم سے بھلے ہیں ڈھور

اصل متن:

مینوں رہی نہ کائی مت نی!
مینوں اُنبڑ جوآ کھدی گت نی مینوں بھولی جوآ کھدی گت نی
مَیں بِت کتّن نوں سِکھیاں مینوں لکیاں سانگاں تکھیاں
مینوں رہی نہ کائی مت نِی
چرخہ بھنّیں کھوہیں پُونیاں بِچھی نوں ماراں لَت نی
ہنجو روندا سب کوئی عاشق روندے رَت نی
کہے حسین سنائے کے ایتھے پھیر نہ آوناں وَت نی

ترجمہ:

میری ماری گئی سیکھو مَت ری!
مجھے امّی جو کہتی ہے گت ری! مجھے بھولی جو کہتی ہے گت ری!
بِت کا تنا مَیں تو سیکھی، مجھے بھالیں لگی ہیں تیکھی
میری ماری گئی سکھیو مت ری!
چَرخا پُونیاں دُور ہٹا دوں ماروں پٹاری کو لَت ری!
ہر کوئی آنسو بہائے پر لہُو رونا پیار کی گت ری!
شاہ حسین پکار سنائے آنا پھر نہیں تت ری!

اصل متن:

سُتّی ایں تاں جاگ!
موہڈے تیرے دو جنے لکھ دے نی عیب ثواب
تیرے شَوہ راون کا واویلا سُتّی ایں تاں جاگ!
ایہہ ویلا نہ لَیسَن گُوہیے تھِیسیں توں بہت خراب
کہے حسینؔ شوہ لیکھا پچھسی دیسیں تُوں کون جواب

ترجمہ:

سوئی ہَے تو جاگ!
کندھوں پہ تیرے دوجنے لِکھ رہے عیب ثواب
وقت ہَے گنت رجھانے کا اب سوئی ہے تو جاگ
یہ تو نہ بالا غافِل ہونگے ہو گی تو سخت خراب
کہے حسینؔ ہوا جب لیکھا تو کیا دے گی جواب

اصل متن:

تینہاں تُوں غم کیہا؟
تینہاں تُوں غم کیہا؟ سائیں جنہاں دے ول!
سوہنی صُورت دِلبر والی رہی اکھیاں وِچ گَل
اِک پَل سجن جُدا نہ تھِیوے بیٹھا اندر مَل
کہے حسینؔ فقیر سائیں دا چلناں اَج کہ کَل

ترجمہ:

اُن کو بھلا ہے غم کیسا؟

اُن کو بھلا ہے غم کیسا؟ سنگ ہے جن سے ساجن کا
دِلکش مُکھڑا ہے ساجن کا آنکھوں میں ہے بھید چھپا
اِک پل بھی وہ جُدا نہیں ہوتا دل میں ہے اُس کا ڈیرا
کہے حسینؔ فقیر اللہ کا آج کہ کل جانا لِکھا

اصل متن:

ماٹی سیﺅں رَل جاناں!

کیوں گمان جِندوئی؟ آخر ماٹی سیﺅں رل جاناں!
ماٹی سیﺅں رل جاناں تے تاں سر پر دُنیا جاناں!
میر، ملک پاتشاہ شہزادے چو آچندن لاندے
خوشیاں وچ رہن متوالے ننگی پیریں جاندے
لا اُبالی درگاہ صاحب دی کہیں نہ چلدا ماناں
آپو آپ جناب پچھیسی کہے حسینؔ فقیر نماناں

ترجمہ:

ماٹی میں مِل جانا

کیسا مان ہے ری جِندڑی آخر ماٹی میں ہے سمانا
ماٹی میں ہے سمانا شرط ہے اس دُنیا سے جانا
میر ملک اور شہ شہزادے چندن تلک لگائیں
عیش اور عشرت کے متوالے ننگے پیروں جائیں

بے پروا درگہ صاحب کی عاجز ہو کر جانا
آپی وہ سب کُچھ پُوچھے گا کہے حسینؔ نمانا

اصل متن:

وَت نہ دُنیا آون

سَدا نہ پھلّے توریا سَدا نہ لگے ساون
ایہہ جوبن تیرا چار دیہاڑے کاہے کو جُھوٹ کماون
وَت نہ دُنیا آون!
پیوکڑے دِن چار دیہاڑے اُلّبت ساہرڑے جاون!
شاہ حسینؔ فقیر سائیں دا جنگل جائے سماون!
وَت نہ دُنیا آون!

ترجمہ:

پھر نہیں جگ میں آنا!

سَدا نہ پھولے سرسوں اور نہ ساون سدا سہانا
چار دنوں کا جوبن تیرا کِس لیے پاپ کمانا
پھر نہیں جگ میں آنا
مَیکا تو ہے چار دنوں کا پھر سُسرال سدھانا
کہے حسینؔ فقیر اللہ کا جا جنگل میں سمانا
پھر نہیں جگ میں آنا

اصل متن:

اَسِیں نیناں دے آکھے لگّے!

نی سیّو! ...... اَسیں نیناں دے آکھے لگّے

جِنّھاں پاک نگاہاں ہوئیاں کہیں نہ جاندے ٹھگّے!

کالے پٹ نہ چڑھے سفیدی کاگ نہ تھِیندے بگّے!

شاہ حسینؔ وہ پائیں شہادت پیار میں جو مر مٹّے!

ترجمہ:

ہم تو نینوں کے پیچھے چلے!

سکھیوری! ...... ہم تو نینوں کے پیچھے چلے!

جن کی نگاہیں پاک ہوئی ہیں وہ تو نہ جائیں ٹھگّے!

ریشم کالا نہ ہو گا چِٹّا کوّے نہ ہوں گورے!

شاہ حسینؔ وہ پائیں شہادت پیار میں جو ہیں مٹے!

عبدالمجید بھٹی کے منظوم ترجمے سے یہ تو ایسی مثالیں ہیں جو نسبتاً بہتر ہیں۔ یاد رہے کہ یہ بھی اسی صورت میں بہتر مثالیں ہیں کہ ان کے ساتھ اصل متن خود بھٹی صاحب ہی کا پیش نظر رکھا جائے تو، لیکن جب ہم شاہ حسین کے کلام کا مختلف فرہنگوں، نثری تراجم یا پنجابی اُردو لغت وغیرہ کی مدد سے بھٹی صاحب کے ترجمے کا اصل متن (۹) سے موازنہ یا تقابل کرتے ہیں تو یہ حقیقت بھی فراموش نہیں کی جاسکتی کہ بھٹی صاحب نے ترجمے میں بعض جگہ ٹھیک ٹھاک قسم کی لغزش کھائی ہے۔ کافیوں کے اس ترجمے میں متعدد ایسی مثالیں مل جاتی ہیں جہاں ترجمہ نگار اصل متن کے مفہوم کو بالکل نہیں سمجھ پائے اور غلط یا اصل کے برعکس ترجمہ کر دیا ہے۔ اس کے علاوہ کچھ کافیوں کے مصرعوں کے مبہم ترجمے ہیں اور کچھ کے نامکمل۔ اب اگلے صفحات میں اس ترجمے کے بارے میں

اس نوعیت کے مشاہدات ومطالعات پیش خدمت ہیں۔

عبدالمجید بھٹی کے ترجمے سے ذیل میں وہ مثالیں پیش کی جاتی ہیں جہاں ترجمہ نگار نے شاہ حسین کی کافیوں کے اصل مفہوم کو سمجھنے میں ٹھوکر کھائی اور ترجمے میں اصل مفہوم غلط ہو کر رہ گیا ہے۔

(۱)	اصل:	کلر کھٹ (۱۰) نہ کھوہڑی چینا ریت نہ گڈوے اڑیا	(ص:۴)
	ترجمہ:	کھود کنواں مت کلر میں اور چینا ریت نہ بوڑرے	(ص:۵)

چینا ایک فصل ہے جسے بویا جاتا ہے، ڈبویا یا بوڑا نہیں جاتا۔ اصل میں گڈ بمعنی بونا ہی ہے لیکن مترجم نے ہندی لفظ ''بوڑ'' بمعنی ڈبونا استعمال کیا جس سے مطلب ومفہوم غلط ہو گیا۔

(۲)	اصل:	ویہڑا میرا بھیا سُہناوناں ماتھے نور سُہایا ای	(ص:۶)
	ترجمہ:	آنگن آج سہائے میرا ماتھے پہ نور سوایا ہے	(ص:۷)

اصل میں ''سُہاوناں'' بمعنی سہانا کے استعمال ہوا ہے کہ میرا آنگن بہت سہانا، دلکش اور دل پسند لگ رہا ہے۔ مترجم نے اس کا ترجمہ ''سہائے'' کیا ہے جو مناسب نہیں لگتا۔ اس ہندی لفظ ''سہائے'' کے معنی مدد، سہارا، حمایت اور دوستی کے ہیں جو یہاں بے محل ہے۔

(۳)	اصل:	ساجن رُٹھڑا جاندا وے میں بھلیاں وے لوکا	(ص:۶)
	ترجمہ:	ساجن میرا میں ساجن کی میں اس پر غش تھی رے لوگو	(ص:۷)

اس پورے مصرعے کا ترجمہ غلط ہے۔ ترجمہ یہ بن رہا ہے کہ ساجن میرا ہے اور میں اس کی، میں نے اس سے دل لگا لیا اور اس کی ہو گئی، حالانکہ اصل متن کے مطابق یہ ہے کہ مجھ سے

بھول ہوگئی، میں غلطی کر بیٹھی جس کی بنا پر میرا محبوب مجھ سے روٹھ گیا ہے۔

(۴) اصل: آخر پچھوتاسیں کڑیئے، اٹھ چل ڈھول منا لے نی (ص:۸)

ترجمہ: آخر پچھتائے گی بالا، اُٹھ چل شام منانے نی (ص:۹)

یہاں لڑکی (روح) کو مخاطب کر کے کہا گیا ہے کہ تو آخر پچھتائے گی۔ اس سے پہلے پہلے اپنے ڈھول یعنی محبوب کو منا لے۔ بھٹی صاحب ڈھول (محبوب) کے متبادل شام کا لفظ لائے ہیں۔ مفہوم کسی حد تک واضح تو ہو جاتا ہے مگر طبع پہ گراں گزرتا ہے کیونکہ پڑھنے والے کا دھیان شام بمعنی وقت کی طرف جاتا ہے اور ویسے بھی شام کی بجائے شیام (ہندی: محبوب) ہوتا ہے۔ کافی کا عنوان مذکورہ صفحے پر اور فہرست میں بھی ''اُٹھ چل شام منانے ری'' ہے۔ جو درست نہیں ہے۔ کسی ایک جگہ ہوتا تو شام (بجائے شیام) کو کتابت کی غلطی کہہ سکتے تھے۔

(۵) اصل: دل وچ چِنگ اُٹھی ہیرے دی رانجھا تخت ہزاریوں دھایا ای (ص:۱۰)

ترجمہ: دل میں جو ہیرا سا دمکا ہے تخت ہزارے سے رانجھا چلا ری (ص:۱۱)

اصل میں یہ کہا گیا ہے کہ رانجھے کے دل میں ہیر کی محبت پیدا ہوئی ہے اور وہ تخت ہزارے کو چھوڑ کر نکل کھڑا ہوتا ہے یعنی ہیر کی تلاش کے لئے آ گیا ہے۔ ''چِنگ'' یعنی محبت کی چنگاری اور ''ہیرے'' یعنی ''ہیر'' کا ترجمہ ''دل میں جو ہیرا سا دمکا'' بالکل غلط ہے۔

(۶) اصل: کہے حسین فقیر کراری دردمنداں دی چال نیاری (ص:۲۰)

ترجمہ: کہے حسین یہ بات کراری دل والوں کی ریت نیاری (ص:۲۱)

''دل والے'' اکثر صرف زندہ دل کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے جبکہ ''دردمنداں'' اس سے مختلف بلکہ متضاد کیفیت ہے یعنی دل میں درد رکھنے والا غمزدہ افسردہ یا دردِ عشق کا مارا ہوا۔ اسی طرح ''چال'' اور ''ریت'' میں بھی کوئی مماثلت نہیں۔ ''کراری بات'' بھی غلط فہمی کا نتیجہ ہے۔ کراری ''کراڑی'' ہے جو فقیروں اور جوگیوں کا ایک معروف فرقہ ہے۔

(۷) اصل: برہوں قصائی انتر وڑیا گھن کہاوی کاتی (ص:۲۲)

ترجمہ: برہ قصائی تن میں گھسا ہے ہاتھ میں لیکر مارو کاتی (ص:۲۳)

اصل متن کا مفہوم یہ ہے کہ ہجر قصائی کی طرح قتل کرنے والی بڑی چھری لے کر میرے اندر اتر آیا ہے۔ مترجم کے نزدیک ہجر (برہ) قصائی کی طرح جسم میں داخل ہو گیا اور اس کے ہاتھ میں مارو کاتی (مارنے والی چھری) ہے۔ پنجابی لفظ ''مارو'' مار دینے کے معنی میں استعمال ہوتا ہے لیکن یہاں چونکہ اُردو ترجمہ مطلوب ہے لہٰذا مترجم کے نزدیک ہجر قصائی جو اندر آ گیا ہے اس کا مقابلہ کرنے کے لیے اپنے ہاتھ میں کاتی (بڑی چھری) لے کر اُسے مارو اور باہر کر دو ہی بن رہا ہے۔ شاہ حسین نے ہجر کو فاعل قرار دے کر اس کے ہاتھ کاتی تھمائی ہے۔ مترجم نے یہ کاتی مفعول کو دے کر مقابلہ کرنے پر آمادہ کیا ہے، جو غلط ہے۔ ہاں اگر مترجم نے ''مارو کاتی'' کو پیش کے ساتھ بمعنی ''مارنے والی کاتی'' استعمال کیا ہے تو کسی حد تک درست ہو سکتا ہے البتہ یہ اُردو میں مستعمل نہیں ہے اس لیے پنجابی سے ناآشنا قاری اسے ''مارو'' (مار بھگاؤ) ہی پڑھے گا۔ یہ پنجابی لفظ اعراب بدل دینے سے دو مختلف معنوں میں استعمال ہوتا ہے: ''مارو'' کو بہ فتح ''ر'' پڑھیں گے تو معنی ''مار دینا'' اور بہ ضمہ ''ر'' پڑھیں گے تو فاعل مار دینے والا ہوگا اور ویسے بھی بھٹی صاحب نے ''مارو'' پر پیش نہیں لگایا تو یہ مُراد کیوں کر لے لی جائے۔

(۸) اصل: شہ راون دی ریت نہ جانی ایس نجے ترناپے (ص:۲۱)

ترجمہ: بھول گئی بد بخت جوانی راون پر بیتی تھی کیا (ص:۲۲)

بقول شاعر میں نے اپنے محبوب کو خوش کرنے کا کوئی طریق نہیں ڈھونڈا اور اس بنا پر اپنی ویران اور اُجاڑ جوانی کو ضائع کر لیا ہے جبکہ ترجمہ نگار کے نزدیک یہ ہے کہ میری بد بخت (کور ہمت) جوانی بھول کا شکار ہو گئی اور یہ نہ سمجھ سکی کہ راون پر کیا بیتی تھی۔ یہ ترجمہ بالکل الٹ اور غلط ہے۔ بیتی عاشق پر ہے، محبوب پر نہیں، اور راون محبوب ہے، عاشق نہیں۔

(۹) اصل: ایہو منگ لیتی تیں کولوں پل پل بڈھے تساں دل لگنا (ص:۲۸)
ترجمہ: اتنی ہی مانگ ہے دل میں تمہارے پَل پَل اپنی پریت بڑھے (ص:۲۹)

اصل میں یہاں محبوب سے طلب (دعا) ہے کہ اے محبوب میں تم سے ایک ہی مطالبہ کرتی ہوں کہ ہر پل میرے دل میں آپ کی محبت بڑھتی چلی جائے۔ مترجم ''تساں دل لگنا'' کو غلط سمجھے یا غلط کر گئے ہیں۔ ان کے مطابق ترجمہ یہ بن رہا ہے کہ اے محبوب میں صرف یہ طلب کرتی (چاہتی) ہوں کہ تمہارے دل میں میری محبت ہر پل بڑھتی چلی جائے۔

(۱۰) اصل: رانجھن سانوں گنڈیاں پائیاں دل وچ لگیا شور (ص:۳۴)
ترجمہ: کانٹوں میں رانجھے نے الجھایا اُٹھتا ہے من سے شور (ص:۳۵)

اصل میں ہے کہ رانجھے نے گنڈیاں ڈال کر مچھلی کی طرح قابو کر لیا ہے۔ کنڈی کے لیے اُردو میں کانٹا استعمال ہوتا ہے جس سے مچھلی کا شکار کیا جاتا ہے لیکن یہاں ایک کنڈی کا تو سوال نہیں ہے بلکہ ان گنت کنڈیاں (جذبے، برتاؤ، محبتیں) ڈال کر رانجھے نے جکڑ لیا ہے، باندھ لیا ہے، نہ کہ کانٹوں میں الجھا دیا ہے۔ الجھانا اور بات ہے اور اپنی محبت میں جکڑ کر قابو میں لے آنا مختلف، بلکہ برعکس۔

(۱۱) اصل: جان کنواری تاں چاؤ گھناں، پت پرائے دے وس پواں (ص:۳۶)
ترجمہ: کنوار پتا تھا من کے رنگ پوت پُرانے کا ہو سنگ (ص:۳۷)

''جان کنواری'' کا ترجمہ ''کنوار پتا''، چاؤ گھناں (زیادہ شوق) کا ''من کے رنگ''، ''پرائے'' کا ''پرانے''، غلط، مبہم اور نامکمل ترجمے کے ذیل میں آتے ہیں۔ ''پوت پرانے'' تو شاید کتابت کی غلطی ہو لیکن باقی مصرعے کا ترجمہ بھی اصل کے مطابق نہیں۔ اصل متن کا مفہوم ہے کہ میری جان کنواری ہے اس لیے محبوب سے ملنے کا شوق زوروں پر ہے، لیکن (لگتا ہے) آخر کار کسی پرائے شخص سے واسطہ پڑے گا اس لیے (''کیا جاناں کیہی گھلے واؤ'') کیا پتا کہ میرے ساتھ کیا سلوک ہو گا۔ اس کے برعکس ترجمے کا مفہوم یہ بن رہا ہے کہ کوئی کنوارا (نوجوان) غیر شادی شدہ پتا (پتی) من میں بسا ہے۔

(۱۲) اصل: چوپٹ دے خانے چوراسی جو پلے سو چوٹ نہ کھاسی (ص:۳۶)
ترجمہ: گھر چوراسی ہیں چوپڑ سکے پکی نَرد مگر نہ پئے (ص:۳۷)

شاعر کے نزدیک چوپڑ (چوپٹ) کے چوراسی خانے ہیں جو (''پلے'' بھٹی صاحب کا متن ہے۔ جو بے محل ہے۔ یہ دراصل ''پگے ہے یعنی کامیاب ہونا جن کا تعلق چوپڑ کھیل سے ہے) اس خانے تک پہنچ گیا یعنی اس کی عمر چوراسی (۸۴) سال ہو گئی وہ اتنی منازل طے کر کے تجربہ کار ہو جاتا ہے اور پھر غلطی نہیں کرتا۔ بھٹی صاحب کا مفہوم مبہم ہے کہ چوپڑ کے گھر چوراسی ہیں مگر پکی نرد نہیں حاصل ہو سکی۔

(۱۳) اصل: اتن دے وچ گوہڑے رُلدے ہتھ وچ رہ گئی جُتی (ص:۵۰)
ترجمہ: صحن میں ساری پُونیاں بکھریں ہاتھ میں رہ گئی جُتی (ص:۵۱)

''گوہڑے'' روئی کے پھولوں یا گالوں کو کہتے ہیں جن کو ابھی کاتنا ہے؛ ''پونی'' بعد کا عمل ہے یعنی دھینکے (دُھنیے) سے روئی (گوہڑے) پہنچایا دھنوا کر بعد میں چھوٹے چھوٹے گالے بنا لیے جاتے ہیں یا ہاتھ سے بل دے کر چھوٹی سی رسی کی طرح بنایا جاتا ہے۔ پھر اُسے ایک ایک کر کے چرخے میں کات کر مچھلی بنالی جاتی ہے جو سوتر کے دھاگے کا مجموعہ ہوتا ہے اور پھر مچھلیوں سے کپڑا کھڈی میں تانے پیٹے کے رُخ بنا جاتا ہے۔ لہٰذا یہاں ''گوہڑے'' کے لیے ''پونی'' بالکل ٹھیک نہیں ہے۔

(۱۴) اصل: جائے پچھوا کو اہنڈیاں جہاں اندر بلدیاں ڈھانڈیاں (ص:۵۸)

ترجمہ: بچ کر جو دنیا سے رہیں بے طرح جن کے مَن جلیں (ص:۵۹)

شاعر کے نزدیک جاؤ مسافروں سے پوچھو جن کے اندر عشق فراق کی دھونی روشن ہے جبکہ ترجمہ نگار کے نزدیک ''اکو اہنڈیاں'' سے مراد دُنیا سے بچ کر رہنے والے لوگ مراد ہیں، جو درست نہیں۔

(۱۵) اصل: شاہ حسین دی عاجزی کاف کہاڑی وات (ص:۷۲)

ترجمہ: شاہ حسین کا عجز تو دیکھو کر نہ سکے کوئی بات (ص:۷۳)

اصل کا ترجمہ یہ ہے کہ شاہ حسین کی عاجزی کلہاڑی کی طرح اس کے تمام گناہوں کو کاٹ دے گی مگر مترجم کے مطابق اس کا مطلب یہ ہے کہ شاہ حسین عاجزی کی بنا پر کوئی بات کرنے سے قاصر ہیں۔

(۱۶) اصل: تیں جیہا میں کوئی نہ ڈٹھا، اَگے ہو مُڑے (ص:۸۲)

ترجمہ: تجھ سا کوئی نہیں دیکھا جا کر جو پلٹ آئے (ص:۸۳)

تجھ سا میں نے کوئی نہیں دیکھا جو آگے بڑھنے کی ہمت بھی کرتا ہے اور پھر وہ (رستے کے خوف خطرے سے) واپس آ جاتا ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ تیرے پاس نیک عمل نہیں ہیں (''بناں عملاں آدمی، ویندے ککھ لڑھے''۔ شاہ حسین) ترجمہ سپاٹ اور مہمل سا ہے جو من کو بھاتا نہیں ہے۔

(۱۷) اصل: کہے حسین فقیر نماناں توں صاحب میں داس (ص:۸۶)

ترجمہ: کہے حسین فقیر نمانا تو بَندھو، میں داس (ص:۸۷)

شاہ حسین نے محبوب کو صاحب (آقا) قرار دے کر خود کو اس کا داس (غلام) کہا ہے۔ مترجم نے ''صاحب'' کی جگہ ''بندھو'' لکھا ہے جو غلط ہے۔ سنسکرت کے اس لفظ کے معنی ہیں رشتہ دار، بھائی بند، برادری دوست۔ اسلیے یہاں یہ لفظ بے محل ہے۔ پورے مصرعے کا ترجمہ تکلفاً کر دیا گیا وگرنہ اصل زیادہ واضح اور قابل فہم ہے۔ ''بندھو'' کی جگہ 'صاحب' واضح، بامعنی، درست اور وزن میں بھیجے۔

(۱۸) اصل: چار دیہاڑے گوئل واسا اس جیون دا کیہہ بھروسا نہ کرا تنامان (ص:۱۱۰)

ترجمہ: گوئل باسا چار دنوں کا اس جیون پہ بھروسا کیسا نہ کرا تنامان (ص:۱۱۱)

ترجمہ نگار ''گوئل باسا'' ٹھیٹھ پنجابی لفظ ''گوئل واسا'' کے لئے لائے ہیں۔ ''باس'' کا مطلب ''رہنا'' ہوتا ہے یہ ٹھیک اور موزوں ہے مگر گوئل کا مطلب یا معنی بتائے بغیر اس طرح ترجمہ کر دینے سے اس طرح کے ٹھیٹھ پنجابی الفاظ سے آگہی نہ رکھنے والا مشکل اور الجھن میں پڑ سکتا

ہے۔ یہ لفظ شاہ حسین کی ایک دوسری کافی ''گونگلوا دن چار کڑے'' میں بھی استعمال ہوا ہے۔ دونوں جگہ مفہوم مسافروں کا عارضی پڑاؤ ہے۔

(۱۹) اصل: ہورناں نال اُدھار کریندی ساتھوں وی کُجھ ہتھ لے (ص:۱۵۲)

ترجمہ: چاہے تو اوروں کو ٹالے پر تو ہم سے تو کچھ پالے (ص:۱۵۳)

یعنی تو دوسروں سے معاملہ کرتے ہوئے نقد ادائیگی ایک مخصوص مدت کے لیے مؤخر کر دیتی ہے لیکن ہم نقد سودے پر یقین رکھتے ہیں اس لیے ہم سے کچھ نقد لے لے۔ مترجم کے نزدیک یہ ہے کہ بے شک تو دوسروں کو ٹال دے لیکن ہم سے کچھ حاصل کر لے۔ اگرچہ مفہوم واضح ہو جاتا ہے مگر سمجھنے کے لئے بہت دور کی کوڑی لانی پڑتی ہے۔

(۲۰) اصل: ساجن تمرے روسڑے موئے آدر کرے نہ کوئے
دُردُر کریں سہیلیاں ٹُرٹُر تاکوں توئے (ص:۱۵۸)

ترجمہ: ساجن تجھ سے خفا نہیں، میرا آدر کرے نہ کوئی
سکھیاں دھتکاریں تو ڈھونڈوں میں تیری دلجوئی (ص:۱۵۹)

اصل کا ترجمہ ہے کہ اے محبوب آپ کے روٹھ جانے سے میری آدر (اچھا برتاؤ یا آبرو) باقی نہیں رہی لیکن اس کے باوجود لوگ (سہیلیاں) جیسے جیسے مجھے دھتکارتے ہیں بُرا بھلا کہتے ہیں ویسے ویسے میں آپ کی طرف دیکھتی ہوں یا آپ کو تلاش کرتی ہوں یعنی آپ کو زیادہ سے زیادہ یاد کرتی ہوں۔ مترجم نے پہلے مصرعے میں خطاب محبوب سے نہیں کیا بلکہ اپنے آپ سے کیا ہے۔ پھر آخری حصے میں مسلسل محبوب کی یاد میں رہنا یا اُسے یا اس کی راہ دیکھتے رہنا اور اس کی

دلجوئی ڈھونڈنا دو مختلف باتیں ہیں۔ اصل میں محبوب کی دلجوئی حاصل کرنے سے بے نیازی ہے صرف اپنی مستقل مزاجی کا خوبصورت اور منفرد طریق پہ فیصلہ کن انداز میں اظہار ہے۔ لیکن ترجمے میں وہ مفہوم ادا نہیں ہو سکا بلکہ برعکس ہو گیا ہے کہ یہاں ''سکھیوں'' کے بُرا بھلا کہنے پر محبوب کی پناہ ڈھونڈی جا رہی ہے یا پھر اس (محبوب) سے دل بہلائے جانے کی تمنا ہو رہی ہے۔

عبدالمجید بھٹی کے ترجمے میں سے مندرجہ بالا غلط مفہوم کے علاوہ ذیل میں کچھ مثالیں پیش کی جاتی ہیں جہاں ترجمے میں اصل متن کا مفہوم واضح نہیں ہو پاتا اور مبہم ہو کر رہ گیا ہے۔

(۱) اصل: سادھ سنگت دے اوہلے رہندے بُدھ جنہاں دی سوری (ص:۸۰)

ترجمہ: جو ہیں سادھو سنگت پیچھے کیا کہنا ان کی بُدھ کا (ص:۸۱)

جو لوگ زندگی میں سادھوؤں سنتوں کی باتیں مان کر ان کی اطاعت کرتے ہیں (پیچھے چلتے ہیں) ان لوگوں کی عقل (''بدھ'') ''سوری'' (چنگی) ہوتی ہے ترجمہ نگار نے اندر کی رمز بتائے بغیر سطحی ترجمہ کر دیا ہے۔

(۲) اصل: سالو میرا آل دا کوئی محرم ناہیں حال دا کس پر آکھاں جائے (ص:۱۰۲)

ترجمہ: سالو میرا آل کا ہے کوئی نہ محرم حال کا ہے دکھ یہ کہا نہیں جائے (ص:۱۰۳)

ترجمہ نگار نے معمولی سے تغیر و تبدل کے ساتھ شاعر کا مصرع ہی دہرا دیا ہے۔ اپنا دکھ کس جگہ پر جا بیان کروں کی بجائے دکھ کیسے کہوں یا کہہ نہ پاؤں مراد لیا ہے۔

(۳) اصل: سالو میرا اُتّی دا کوئی شام بندرابن سُنی دا جاناں مکھڑے راہے (ص:۱۰۲)

ترجمہ: سالو میرا جائے بنا سندرابن میں شام سُنا مکھڑا رستہ جائے (ص:۱۰۳)

اصل متن میں میرا سالو (پھلکاری یا دوپٹہ جو لڑکیاں شادی کے وقت سر پہ لیتی ہیں) اون کا ہے یا پھرانا جارہا ہے اور سندرا بن کے جنگل میں شیام (محبوب) کے بارے میں سنا ہے میں اس کے پاس جانا چاہتی ہوں مگر وہاں تک جانے کا راستہ بہت مشکل ہے جبکہ بھٹی صاحب نے ترجمہ میں یہ مفہوم ادا نہیں کیا۔

(۴) اصل: نہ اسیں ننگ نہ دنیا والے سہدی پتّی گھنی (ص:۸۸)
ترجمہ: ہم نہ ملنگ نہ دُنیا والے ہنستی ہے جتی کھنی (ص:۸۹)

بقول شاعر ہم نہ تو ''ننگ''، یعنی درویش دُنیا سے بے پرواہ بن سکے تاکہ اگلی دُنیا میں کامران ہو جائیں اور نہ ہی پوری طرح دنیا دار مقام و مرتبے اور اچھی سماجی حیثیت کے مالک ہو کر یہاں ہی کامیاب ہو سکے ہماری اس پتلی حالت پہ ہر کوئی (جتی کھنّی) ہنستا ہے۔ بھٹی صاحب نے مصرعے کے پہلے حصہ کا کچھ نہ کچھ مفہوم ادا کر دیا ہے البتہ جتی کھنّی کا متبادل نہیں دیا جس سے ایک نوآموز قاری شاعری کی بات بالکل نہیں جان سکے گا۔

ترجمہ کرنے کا مطلب یہی ہوتا ہے کہ جو قارئین ایک زبان کو نہیں جانتے وہ اپنی زبان میں کیے گئے ترجمے کے ذریعے اس زبان کی دانش کو سمجھ سکیں اور اس سے فیض یاب ہو سکیں۔ عبدالمجید بھٹی کے زیر بحث ترجمے سے یہ مقصد مکمل طور پر پورا نہیں ہوتا کیونکہ ایک تو انھوں نے الفاظ کے ہیر پھیر کے ذریعے ترجمے کو مبہم اور غیر واضح کر دیا ہے، دوسرا اس میں اصل پنجابی متن کے الفاظ کے کثرت استعمال نے اسے ویسا ہی مشکل اور حل طلب بنا دیا ہے جیسی شاہ حسین کی اصل کافیاں ہیں۔ گویا اردو دان طبقے کے لیے اس سے استفادہ کرنا ویسا ہی مشکل ہے۔ بھٹی صاحب نے ترجمے میں اصل متن کے ایسے مشکل الفاظ کو ہو بہو اسی طرح موزوں کر دیا ہے جس سے ترجمہ ویسا ہی مشکل، گنجلک اور کسی حد تک مبہم رہتا ہے جیسا کہ شاہ حسین کی بعض کافیوں میں ہے۔ ذیل میں اس نوعیت کی چند مثالیں بغیر کسی وضاحت کے درج کی جاتی ہیں:

بنیاد جلد سوم شمارہ:۱، ۲۰۱۲ء

(۱) اصل: سجن دے ہتھ بانہہ اساڈی (ص:۴)
ترجمہ: ساجن کے ہتھ بانہہ ہماری (ص:۵)

(۲) اصل: تیرا باغ بغیچہ تیرا میں بلبل باغ تہارے دی (ص:۴)
ترجمہ: باغ بغیچہ تیرا میں ہوں بلبل باغ تہارے کی (ص:۵)

(۳) اصل: روندی پکڑ بٹھائی کھارے زوری دتی اولانواں (ص:۸)
ترجمہ: کھارے پہ روتی ہوئی کو بٹھایا زوراز وری کے پھیرے (ص:۹)

(۴) اصل: ساچی ساکھی کہے حسیناں، جان جیواں تاہیں سکھ چیناں (ص:۳۸)
ترجمہ: ساچی ساکھی کہت حُسین جیتے ہیں تو ہے سکھ چین (ص:۳۹)

(۵) اصل: چرخا بولے سائیں سائیں باتڑ بولے توں (ص:۴۲)
ترجمہ: چرخہ بولے سائیں سائیں باتڑ بولے ہو (ص:۴۳)

(۶) اصل: اس ویڑے وچ مکنا ہاتھی منگل بال کھہیڑے (ص:۶۸)
ترجمہ: اس آنگن میں مکنا ہاتھی جو زنجیریں توڑے (ص:۶۹)

عبدالمجید بھٹی کے ترجمے میں سے مندرجہ بالا جتنی مثالیں دی گئی ہیں وہ کچھ اس نوعیت کی تھیں کہ ترجمہ نگار اصل مفہوم کو سمجھنے سے قاصر رہے اور ترجمہ غلط کر دیا یا حل طلب پنجابی الفاظ کو من وعن درج کر کے ترجمے کو مبہم بنا دیا۔ ان حوالوں کے علاوہ ایک بہت ہی دلچسپ اور اہم مطالعہ اس ترجمے کے حوالے سے یہ بھی سامنے آیا ہے کہ ترجمہ نگار نے مختلف کافیوں کے کچھ مکمل

مصرعوں کے یا مصرعوں کے کچھ اجزا کا ترجمہ کیا ہی نہیں چنانچہ ترجمے کے ساتھ دیئے ہوئے ان کے اصل متن کا موازنہ کریں تو اس نوعیت کی مثالیں سامنے آتی ہیں جہاں ترجمہ نگار نے اصل متن کو نظر انداز کیا اور وہ ترجمے کا حصہ نہیں بن سکا۔ ذیل کی مثالوں میں اصل متن کے جن حصوں (الفاظ) پر خط کھینچا گیا ہے ترجمہ نگار نے ان کا ترجمہ نہیں کیا یا نہیں کر سکے۔

(۱) اصل: راتیں دنیں پھراں وچ جھل دے پُڑن ببولاں دے کنڈے (ص:۱۰)
ترجمہ: میں پاگل بھٹکوں دن ریناں ایک ہی دھن ایک ہی رنگ (ص:۱۱)

(۲) اصل: کوئی سنگ نہ ساتھی مَردیاں، کجھ کیتو ناہیں سَردیاں (ص:۵۸)
کافی نمبر ۵۲ صفحہ ۵۸ میں سے اس مکمل مصرعے کا ترجمہ نہیں کیا گیا۔

(۳) اصل: چندیں ہزار عالم، توں کیھڑی ایں کُڑے (ص:۸۲)
ترجمہ: دیکھ ہزاروں عالم، بالا، سامنے ہیں تیرے (ص:۸۳)

(۴) اصل: چریندی آئی لیلڑے، تُمیندی اُنّ کڑے (ص:۸۲)
ترجمہ: تو چرواہی سی ہو کر اپنے کو کیا سمجھے (ص:۸۳)

بھٹی صاحب کے ترجمے کے مندرجہ بالا مختلف نوعیت کے مطالعات کی فہرست طویل ہے۔ اب تک اس بات کا اندازہ ہو چکا ہوگا کہ بھٹی صاحب نے ترجمہ نگاری کے اصولوں کی پابندی کرنے کی بجائے نہ صرف انہیں نظر انداز کیا بلکہ خود ساختہ اصولوں سے بھی انحراف کرتے نظر آتے ہیں۔ حیرت اس وقت ہوتی ہے جہاں ان جیسے پنجابی زبان کے رمز شناس بھی دھوکہ کھا جاتے ہیں، اردو سے کم واقفیت سے زیادہ پنجابی سے عدم واقفیت کا ثبوت ملتا ہے۔ اب یہاں

اختصار کے پیش نظر اس نوعیت کی مثالوں میں سے چند بہت سی اہم کافیوں کے ایسے مصرعوں کا صرف اصل متن بغیر وضاحت کے پیش خدمت ہے جن میں ایسے مصرعے بھی ہیں کہ ترجمہ بالکل غلط ہے اور کچھ ایسے بھی ہیں جہاں ترجمہ مبہم رہا یا سرے سے کیا ہی نہ جا سکا:

(۱) جھک رہیاں میں عشق پلا ہمناں (ص:۳۰)
(۲) دکھ دی روٹی درد دا سالن آہیں دا بالن بال (ص:۳۶)
(۳) سَٹے کھیڈن جہاں بھاگ متھورے کھیڈیاں لے جان وسورے (ص:۳۶)
(۴) کہے حسین فقیر نمانا کوئی مڑ سمجھاوَ ایہناں یاراں نوں (ص:۳۸)
(۵) کہے حسین فقیر سائیں دا نین نیناں نال مُتّے (ص:۴۶)
(۶) جَے وَڈ چرخاتے وَڈ مُنّے ہن کہہ گیا بارہ پنّے (ص:۴۸)
(۷) کھڈّی دے وچ جلد ہی پھاتی نلکیاں دا [illegible] دہاتاں (ص:۵۴)
(۸) ہسّن کھیڈن بھاء ساڈے دتا جی رب آپ اسانوں (ص:۷۰)
(۹) کتیاں سکھیاں ڈنڈ مچائی پنجاں بیڑی وہن رُڑھائی (ص:۷۸)
(۱۰) درشن دیہہ! دیا کر موکوں سراں میں ساس گراس دو (ص:۸۶)
(۱۱) چُلّھے پچھے پنج کسیرے مال کیوں کر بھریں؟ (ص:۹۴)
(۱۲) سُن ٹوں نی کال مریندا ای (ص:۱۱۲)
(۱۳) ڈاہڈے دے پیادڑے نیں آئے آن کے ہتھ او ہنا تکڑے نے پائے (ص:۱۴۲)

عبدالمجید بھٹی کے پابند ترجمے کافیاں شاہ حسین (منظوم اردو ترجمہ) کا پچھلے صفحات میں جو جائزہ لیا گیا ہے اور ان مطالعات و مشاہدات سے جو نتائج سامنے آتے ہیں وہ کوئی بہت حوصلہ افزا نہیں ہیں۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ ان کا یہ ترجمہ زیادہ معیاری نہیں ہے۔ وہ کافیوں کا لفظ بلفظ ترجمہ کرتے چلے گئے ہیں بلکہ بعض جگہ تو وہ شاہ حسین کے استعمال کردہ الفاظ ہی استعمال

کرتے ہیں جو کہ اردو دان طبقے کے لئے بالکل اجنبی ہیں۔ اس طرح استفادہ کرنے والے کلام شاہ حسین کی روح اور جذبے سے محروم ہی رہ جاتے ہیں۔

شاہ حسین کے بہت سارے الفاظ پنجابی سیاق وسباق میں ہی سمجھے اور سمجھائے جا سکتے ہیں اور اُردو والوں کے لئے مشکل اور ادق بھی ہیں۔ بھٹی صاحب کے ترجمے کے ذریعے شاہ حسین کی کافیوں کی اصل روح اور پوری نفسیاتی کیفیت دوسروں تک نہیں پہنچ پاتی۔ اس طرح اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ بھٹی صاحب کا یہ ترجمہ، ترجمے کی حد سے آگے بڑھ کر ابلاغ کی سرحدوں تک نہیں پہنچ پاتا۔ ان کے اس ترجمے کے بارے میں پنجابی زبان وادب کے نامور محقق، نقاد اور دانشور محمد آصف خاں اپنے ایک پنجابی مضمون ''شاہ حسین بارے کتاباں'' میں تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

> عبدالمجید بھٹی ہوراں شاہ حسین دیاں کافیاں دا اردو وچ منظوم ترجمہ دِتا اے تے ایہہ کتاب ۱۹۶۱ء وچ چھپی اے۔ ایہدے وچ ڈھیر ساریاں غلطیاں نیں ... (ایہناں) دے اکثر ترجمے اصل کافیاں توں ہٹویں نیں تے اینویں رواں رویں وچ کیتے ہوئے نیں۔ (۱۱)

عبدالمجید بھٹی کے اس ترجمے میں شاید یہی مسئلہ رہا کہ ترجمہ نگار شاہ حسین کے دور کی پنجابی زبان سے مکمل طور پر آگاہ اور واقف نہ تھے یا پھر انھوں نے دانستہ طور پر ایسا ظاہر کیا۔ وہ شاہ حسین کے زمانے کے سماجی اور تہذیبی حقائق کو پوری طرح سمجھ نہ پائے کہ اس طرح اس زمانے کے پنجابی الفاظ اور لب و لہجے کا صحیح ادراک کر سکتے۔ بھٹی صاحب اُردو زبان کے ساتھ پنجابی زبان کے بھی مانے ہوئے شاعر اور ادیب تھے، اور ان کی پنجابی شاعری اور ناول نگاری کی حیثیت مسلمہ ہے، اور ان کا یہ ترجمہ پنجابی کلام کے منظوم اُردو ترجموں میں اس لیے اہمیت کا حامل ہے کہ پنجابی شعرا میں سے شاہ حسین کے کلام کا مکمل ترجمہ کرنے کا حوصلہ ان کے علاوہ کسی دوسرے شخص نے نہیں کیا۔ اس ترجمے کی یہ اہمیت شاہ حسین کے کلام کے ترجمہ نگاروں میں سے کسی

دوسرے کے پاس نہیں ہے۔ اس لیے ان کا یہ ترجمہ حوالے کی کتاب کا درجہ رکھتا ہے۔ ایک دوسری خصوصیت بھی اس ترجمے کی نظر آتی ہے اور وہ یہ کہ عام طور پر شاہ حسین کی کافیوں کے چھپنے والے ایڈیشن ایک ہی ترتیب اور انداز کے ہیں۔ یہ پہل بھی عبدالمجید بھٹی نے کی ہے کہ شاہ حسین کے کلام کو موضوعاتی ترتیب سے پیش کیا جائے تاکہ کسی ایک موضوع اور فکر سے متعلق شاہ حسین کی تمام کافیاں ایک ہی جگہ جمع ہو جائیں جس سے ان کے کلام کی تفہیم زیادہ آسان ہو سکے اور اس کا مکمل جائزہ لیا جا سکے۔ اس طرح شاہ حسین کے اصل کلام کی اس موضوعاتی ترتیب کے ساتھ منظوم اُردو ترجمے نے بھی کسی حد تک اُسے آسان بنا دیا ہے۔ یہ آسانی شاہ حسین کے کلام کے نثری تراجم سے بھی حاصل کی جا سکتی ہے اور ایسا ہوا بھی ہے لیکن منظوم ترجمے کرنا ایک تو پنجابی سے منظوم اُردو ترجمے کی روایت میں اضافے کا باعث ہے اور دوسری یہ بات کہ جس قدر غلطیاں اصل مفہوم کو سمجھنے میں اس منظوم ترجمے میں پیدا ہوئی ہیں، نثری تراجم کو بھی اسی گہری تنقیدی نظر سے دیکھیں تو ایسی متعدد مثالیں وہاں بھی مل جاتی ہیں۔

عبدالمجید بھٹی کے علاوہ شاہ حسین کی کافیوں کے دوسرے ترجمہ نگاروں نے جزوی طور پر دو ایک یا چند کافیوں کے ترجمے کیے ہیں۔ شاہ حسین کی کافیوں کا اصل متن ۱۹۴۲ء میں پہلی بار ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ نے مرتب کیا۔ ان کے بعد جس نے بھی اسے مرتب کیا موہن سنگھ دیوانہ ہی کے مرتبہ ایڈیشن کو بنیاد بنایا۔ کچھ معمولی ترمیم واضافے کے علاوہ کوئی بڑی تبدیلی متن میں نہیں آئی۔ اس لیے افضل پرویز، شفیع عقیل اور مقبول الٰہی کے ترجموں کا تجزیہ وموازنہ کرتے ہوئے کلامِ شاہ حسین کے کچھ دوسرے مرتبہ ایڈیشنوں کے علاوہ دیوانہ صاحب ہی کے ایڈیشن کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ ان ترجمہ نگاروں میں صرف عبدالمجید بھٹی اور شریف کنجاہی نے اصل متن ساتھ دیا ہے۔ ان کے ترجموں کا موازنہ ان کے دیئے ہوئے متن ہی سے کیا ہے۔ چونکہ بھٹی صاحب کے علاوہ دوسرے چار ترجمہ نگاروں نے محض چند ایک کافیوں کے ترجمے کیے ہیں اس لیے ان میں کوئی ایسی بڑی غلطی یا اصل کے برعکس مفہوم والی صورت موجود نہیں ہے۔ پس ان میں صرف یہ فرق ہے کہ کسی نے ترجمہ کافی کے انداز میں کیا کسی نے آزاد نظم اور کسی نے کافی کے بحر و وزن سے ہٹ کر پابند نظم کے انداز میں کیا ہے۔ ان

میں افضل پرویز نے ایک کافی کا آزاد ترجمہ کیا ہے۔ ذیل میں ان تمام (پانچ) ترجمہ نگاروں کے ترجموں کے نمونے پیش کیے جاتے ہیں جس سے پوری کافی کو سامنے رکھ کر مجموعی طور پر اندازہ ہو سکے گا کہ کس نے کس انداز میں اور کتنا اچھا یا کامیاب ترجمہ کیا ہے۔ ان نمونوں میں صرف ایک ایک کافی کا مع اصل متن ترجمہ دیا جاتا ہے۔

اصل متن:

متّراں دی مجمانی خاطر لہو دل دا چھانی دا
کڈھ کلیجہ کیتم بیرے، سو بھی نہیں لائق تیرے
ہور توفیق نہیں کجھ میرے ، اِک کٹورہ پانی دا
سیج سُتّی تیئں نیند نہ آوے ظالم بر ہوں آن ستاوے
لِکھ کتاب بھیجاں در تیرے دل دا حرف پچھانی دا
راتیں درد دہیں درماندتی ہن نیناں دی لائی آ کاتی
کدی وت موڑلے پاو وجھاتی دیکھو حال نمانی دا
جیوں بھاوے تیّوں کرے پیارا ایہناں لکیاں دا پنتھ نیارا
راتیں دِھیں دھیان تمہارا جیوں بھانویں تیوں تاری دا!
تیرے کارن پھراں آزادی جنگل ڈھونڈیا پیر پیادی
رو رو نین کرن فَریادی کیہا دوس نمانی دا
دُکھاں سُولاں رَل کیتا ایکا نہ کوئی سوہرا نہ کوئی پیکا
آس رہی ہُن تیری ایکا پلّا پکڑ انجانی دا !
کہے حسینؔ فقیر کراری درد منداں دی چال نیاری
ایہا ویدن مَیں تن بھاری اکّے سچ پچھانی دا !(۱۲)

ترجمہ (عبدالمجید بھٹی):

پیاروں کی مہمانداری کو دل کا خون کشید کروں
پیش کیے ہیں دل کے ٹکڑے وہ بھی نہیں ہیں لائق تیرے
اور نہیں توفیق مجھے مَیں نین کٹورے نیر بھروں
سیج پہ مجھ کو نیند نہ آئے تیرا ظالم ہجر ستائے
دِل کا حال سمجھ لینا تم مَیں کیفیت لِکھ بھیجوں
نینوں نے کیا تیر چلائے سانجھ سویرے درد ستائے
ایک نظر ہی دیکھ لے مڑ کر مَیں بے چاری عرض کروں
جو من بھائے سو کرے پیارا الفت کا ہے پنتھ نیارا
تجھ پر ہی تو آس لگی ہے تو چاہے تو پار اتروں
تیرے لئے ہو کر آوارہ بن بستی میں تجھ کو پُکارا
رو رو کر فریادی ہو کے میرا دوش ہے کیا پوچھوں
رنج و الم نے کر لیا ایکا اب میرا سُسرال نہ مَیکا
پلّو پکڑے میرے سہارے مَیں ناداں یہ عرض کروں
کہے حسینؔ یہ بات کراری دل والوں کی ریت ہے نیاری
ایک ہی بوجھ ہے مجھ پر بھاری سچ پرکھیں گے سوچ مروں (۱۳)

ترجمہ (افضل پرویز)

کافی

سانوریا مہمان ہوئے ہیں دل کا خون کشید کروں

پیش کروں گی دل کے ٹکڑے وہ بھی اس قابل تو نہ ہونگے
اور تو کیا خاطر ہو مجھ سے نین کٹورے نیر بھروں

آج سجن مہمان ہیں میرے دل کا خون کشید کروں

نینوں نے وہ تیر چلائے سانجھ سویرے درد ستائے
ایسے میں وہ دیکھ تو جائے میں بیچاری عرض کروں

سانوریا مہمان ہوئے ہیں دل کا خون کشید کروں

گلی گلی گھر گھر پھرتی ہوں صحرا ، کوہ و کمر پھرتی ہوں
تجھ بن خاک بسر پھرتی ہوں آہ بھروں فریاد کروں

آج سجن مہمان ہیں میرے دل کا خون کشید کروں

رنج و الم نے کر لیا ایکا ساتھی ہے سسرال نہ میکا
تو ہی سہارا ہے ہردے کا میں ناداں پگ سیس دھروں

سانوریا مہمان ہوئے ہیں دل کا خون کشید کروں

کہے ''حسین'' گدائے حقیقت نیاری ہے یہ درد کی دولت
سخت گراں ہے بار امانت جیتے جی یہ سوچ مروں

سانوریا مہمان ہوئے ہیں دل کا خون کشید کروں (۱۴)

اصل متن:

ربا میرے حال دا محرم توں
اندر توں ہیں باہر توں ہیں رُوم رُوم وِچ توں
توں ہیں تانا توں ہیں بانا سبھ کجھ میرا توں
کہے حسین فقیر نمانا میں ناہیں سبھ توں (۱۵)

ترجمہ (شفیع عقیل):

میرے دل کے حال کا محرم ، اے میرے رب تو
اندر تو ہے ، باہر تو ہے ، دیکھوں جس ڈھب تو

تو ہی تانا ، تو ہی بانا ، سب کچھ ہے اب تو
''شاہ حسین'' کہے بیچارہ میں ناہیں سب تو (۱۶)

اصل متن:

مندی ہاں کہ چنگی ہاں بھی صاحب تیری بندی ہاں
گہلا لوگ جانے دیوانی
میں رنگ صاحب دے رنگی ہاں
ساجن میرا اکھیں وچ وسدا
میں گلیں پھراں ڈھنگی ہاں
کہے حسین فقیر سائیں دا میں ور چنگے نال منگی ہاں (۱۷)

ترجمہ (شریف کنجاہی):

مندی ہوں میں چنگی ہوں صاحب تیری ہی بندی ہوں
مورکھ لوگ گنیں دیوانی رنگی ہوں میں رنگ صاحب کے
آنکھوں میں بستا ہے ساجن
بے کھٹکے گلیوں میں گھوموں
کہے حسین فقیر سائیں کا
نسبت ہوگئی بَر چنگے سے (۱۸)

اصل متن:

رہیئے وو نال سجن دے رہیئے وو
لکھ لکھ بدیاں تے سو سو طعنے سبھ سر تے سہیئے وو

توڑے سرو نجے دھڑ نالوں تاں بھی حال نہ کہیئے وو
سخن جنہاں دا ہووے دارو حال اتھائیں کہیئے وو
چندن رُکھ لگا وچ ویہڑے زور دھگانے کہیے وو
کہے حسین فقیر سائیں دا جیوندیاں مر رہیئے وو(۱۹)

ترجمہ (مقبول الٰہی):

رہیں محبوب کے حضور میں
رہیے وو نال سجن دے رہیے
رہیں محبوب کے حضور رہیں
لاکھ بدیوں کے ناروا الزام
تیرِ طعنہ و دشنہء دُشنام
باخوشی ، باوقار سَر پہ سہیں
رہیں محبوب کے حضور رہیں
چاہے ہو جائے سر بھی تَن سے جُدا
مُطلقاً حرفِ حالِ دل نہ کہیں
رہیں محبوب کے حضور رہیں
جن کی باتوں سے ہو عطائے شفا
کیوں نہ احوالِ درد اُن سے کہیں
رہیں محبوب کے حضور رہیں
اپنے آنگن میں پُھول پہ چندن
زحمتِ جُستجو کہیں نہ سہیں
رہیں محبوب کے حضور رہیں

ہے حسین فقیر کی تلقین
مُـوتُـو قَـبْ؛ تَـمُـر تُـوا کہتے رہیں
رہیں محبوب کے حضور رہیں (۲۰)

شاہ حسین کے کلام کے ترجموں بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ پنجابی سے منظوم اُردو ترجمے کرنے والوں کا انداز، اسلوب، معیار اور طریقہ کار روا ظہار کیا ہے اور کس کس انداز سے پنجابی کو منظوم اُردو میں ڈھالنے کی کوشش ممکن ہو سکتی ہے۔ ان کے ترجموں اور اس کے علاوہ ان کے دیگر زیرِ بحث ترجموں میں بھی کہیں نہ کہیں کوئی ایسا لفظ آ جاتا ہے کہ جہاں ترجمہ نگار کو اصل لفظ کے مفہوم کا ادراک نہ ہوا ہو۔ اس کے برعکس ایسی مثالیں بھی ان ترجموں میں مل جاتی ہیں کہ کہیں کہیں کسی لفظ کا ترجمہ ممکن نہیں ہو پاتا۔ اس صورت میں ترجمہ نگار یا تو اس لفظ کو ویسے ہی موزوں کر دیتا ہے یا کہیں سرے سے اس کا ترجمہ کرتا ہی نہیں ہے۔

ہیئت کے لحاظ سے بھی ان ترجموں میں تنوّع نظر آتا ہے۔ ایک بامعنی نتیجہ یہ بھی نکلتا ہے کہ پنجابی سے منظوم اُردو ترجمہ کرتے ہوئے پابند ترجمے کی نسبت آزاد ترجمے میں ترجمہ نگار زیادہ کامیاب ٹھہرتا ہے۔ اس طرح وہ اصل زبان کے مزاج کو بھی برقرار رکھتا ہے اور ذرا آزادی کے ساتھ اُردو لہجے کو بھی مکمل طور پر اپنا کر پنجابی کو کامیاب اردو روپ دے دیتا ہے۔ اس کے برعکس پابند ترجمے میں اُردو کا وہ رس، لوچ اور اثر پیدا نہیں ہو سکتا جو اس سے مخصوص ہے۔ اس پہ مستزاد یہ کہ پنجابی مفہوم کی روح بھی پریشان ہو جاتی ہے۔

حواشی و حوالہ جات

* محمود الحسن بزمی، اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ پنجابی، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور۔

(۱) کلام شاہ حسین کے درج ذیل منظوم اُردو ترجمے ملتے ہیں:

الف عبدالمجید بھٹی، ''شاہ حسین کی دو کافیاں'' خیابان پاک (کراچی: ادارہ مطبوعات، ۱۹۵۶ء)، ۷۵،۷۴۔ [یہ اور اگلے ترجمہ شدہ کافیوں کی تعداد یہاں بتادی گئی ہے یہ ترجمہ نگاروں کے دیئے ہوئے عنوانات نہیں ہیں۔]

عبدالمجید بھٹی، کافیاں شاہ حسین منظوم اُردو ترجمہ، طبع اوّل (لاہور: پنجابی ادبی اکیڈمی، ۱۹۶۱ء)۔

[یہ شاہ حسین کی تمام کافیوں کے منظوم ترجمہ کی کتابی صورت ہے۔ اس میں بھٹی صاحب نے ۱۳۹ کافیوں کا منظوم ترجمہ مع اصل متن دیا ہے۔ ان کے علاوہ باقی ترجمہ نگاروں کے جزوی تراجم ہیں جن کا آگے ذکر ہوگا۔]

عبدالمجید بھٹی، کافیاں شاہ حسین منظوم اُردو ترجمہ، طبع دوم (اسلام آباد: لوک ورثہ کا قومی ادارہ، ۱۹۷۷ء)۔

ب افضل پرویز، ''متراں دی مجھانی خاطر'' خیابان پاک (کراچی: ادارہ مطبوعات، ۱۹۵۶ء)، ۷۴۔

ج شفیع عقیل، ''شاہ حسین کی چار کافیاں'' خیابان پاک (کراچی: ادارہ مطبوعات، ۱۹۵۶ء)، ۷۶۔

شفیع عقیل، ''شاہ حسین کی سات کافیاں'' پنجاب رنگ (لاہور: مرکزی اردو بورڈ، ۱۹۶۸ء)، ۲۲-۲۰۔ [ان سات کافیوں میں سے چار وہی ہیں جو اس سے پہلے ''خیابان پاک'' میں آچکی ہیں۔]

د شریف کنجاہی، ''شاہ حسین کی دو کافیاں'' پنجابی شاعری سے انتخاب (اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۱۹۸۳ء)، ۲۳۔

ھ مقبول الٰہی، ''شاہ حسین کی تین کافیاں'' سہ ماہی ادبیات ۱-۱ (جولائی تا ستمبر ۱۹۸۷ء): ۱۰۸-۱۰۶۔

(۲) شاہ حسین کی کافیوں کے اصل متن کی مندرجہ ذیل ایڈیشنوں اور کتب سے مدد لی گئی ہے:

الف موہن سنگھ دیوانہ، مرتب مکمل کافیاں شاہ حسین (لاہور: ۱۹۳۲ء)۔

ب نذیر احمد، مرتب کلام شاہ حسین (لاہور: پیکجز لمیٹڈ، س ن)۔ [کتاب پر تاریخ اشاعت درج نہیں البتہ مقدمہ کے آخر میں جون ۱۹۷۹ء درج ہے۔]

ج موہن سنگھ دیوانہ، مرتب کافیاں شاہ حسین، نثری ترجمہ و تشریح ایم حبیب اللہ فاروقی (لاہور: تاج بک ڈپو، ۱۹۸۸ء)۔

د محمد آصف خاں، مرتب کافیاں شاہ حسین طبع پنجم (لاہور: پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، ۲۰۰۲ء)۔

ہ حمید اللہ شاہ ہاشمی، مرتب کلام شاہ حسین لاہور: الفیصل ناشران و تاجران کتب، س ن)۔

و تنویر بخاری، پنجابی اُردو لغت، لاہور: اُردو سائنس بورڈ، ۱۹۸۹ء۔

ز ارشاد احمد، اُردو پنجابی لغت، لاہور: پنجابی مرکزی اُردو بورڈ، س ن۔

(۳) عبدالمجید بھٹی، مترجم کافیاں شاہ حسین (منظوم اردو ترجمہ) (اسلام آباد: لوک ورثے کا قومی ادارہ، ۱۹۷۷ء)، ح۔

(۴) عبدالمجید بھٹی کے نزدیک شاہ حسین کی یہ کل کافیاں ہیں، یعنی ۱۳۹۔ ان کے علاوہ کلام شاہ حسین کے دوسرے مرتبین نے ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ کی پیروی میں ۱۶۳ کافیاں درج کی ہیں لیکن ان میں بعض معمولی فرق سے دہرادی گئی ہیں۔

(۵) بھٹی، کافیاں شاہ حسین (منظوم اردو ترجمہ) و۔

(۶) بھٹی، کافیاں شاہ حسین (منظوم اردو ترجمہ) ح۔

(۷) اُردو جامع انسائیکلو پیڈیا (لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز)، ۱۷۹۰۔

(۸) بھٹی، کافیاں شاہ حسین (منظوم اردو ترجمہ) ۹۔

(۹) جب ۱۹۶۱ء میں عبدالمجید بھٹی نے ترجمہ کیا تو اس وقت تک صرف موہن سنگھ دیوانہ کا مرتب کردہ شاہ حسین کا اصل متن سامنے آیا تھا، لیکن بھٹی صاحب نے اپنے ترجمے کے ساتھ جو اصل متن دیا ہے وہ مکمل طور پر موہن سنگھ دیوانہ یا کسی بھی دوسرے مرتب کے متن کے مطابق نہیں۔ انھوں نے ایک طرح سے خود اس کلام کو مرتب کیا اور اپنی رائے کے مطابق شاہ حسین کا متن درج کیا ہے لیکن بغیر حوالے اور اختلاف کی نشاندہی کرتے ہوئے اس لیے ان کے ترجمے کا ان کے دیے ہوئے متن سے ہی موازنہ کیا جائے گا۔

(۱۰) عبدالمجید بھٹی نے اپنے منظوم ترجمے کے ساتھ جو اصل پنجابی متن دیا ہے اس پر اعراب بھی لگائے ہیں۔ اس لفظ کو پیش کے ساتھ لکھا ہے حالانکہ اس کے اوپر زبر آتی ہے۔ یعنی کھٹ بمعنی کھودنا۔

(۱۱) محمد آصف خاں، ''شاہ حسین بارے کتاباں'' شاہ حسین (جیون تے شاعری بارے مضمون) (لاہور: مجلس شاہ حسین، ۱۹۶۷ء)، ۱۲۶-۱۲۷۔

(۱۲) بھٹی، کافیاں شاہ حسین (منظوم اردو ترجمہ) ۲۱-۱۸۔

(۱۳) بھٹی، کافیاں شاہ حسین (منظوم اردو ترجمہ) ۲۱-۱۸۔

(۱۴) افضل پرویز، ''کافی شاہ حسین'' خیابان پاک (کراچی: ادارہ مطبوعات، ۱۹۵۶ء)، ۷۴۔

(۱۵) یہ ترجمہ پنجاب پبلک لائبریری لاہور میں موجود ہے۔ پہلا صفحہ پھٹا ہوا ہے۔ اس لیے ناشر اور تاریخ اشاعت نہیں مل سکی۔ دیوانہ، کافیاں ۱۴۔

(۱۶) عقیل، پنجاب رنگ ۲۱۔

(۱۷) شریف کنجاہی، مرتب و مترجم پنجابی شاعری سے انتخاب (مع منظوم اردو ترجمہ) (اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۱۹۸۳ء)، ۲۳-۲۲۔

(۱۸) کنجاہی،پنجابی شاعری سے انتخاب (مع منظوم اردو ترجمہ)۲۳-۲۲۔

(۱۹) دیوانہ، کافیاں۳۳۔

(۲۰) الٰہی ،(الٰہی مقبول)۱۰۶۔

کتابیات

احمد،ارشاد۔اُردو پنجابی لغت۔لاہور:پنجابی مرکزی اُردو بورڈ،س ن۔

احمد،نذیر۔مرتب کلام شاہ حسین۔لاہور:پیکجز لمیٹڈ،س ن۔

الٰہی ،مقبول۔''شاہ حسین کی تین کافیاں۔''سہ ماہی ادبیات۱-۱(جولائی تا ستمبر۱۹۸۷ء)۔

اُردو جامع انسائیکلو پیڈیا۔لاہور:شیخ غلام علی اینڈ سنز۔

بخاری،تنویر۔پنجابی اُردو لغت۔لاہور:اُردوسائنس بورڈ،۱۹۸۹ء۔

بھٹی،عبدالمجید۔''شاہ حسین کی دوکافیاں۔''خیابان پاک۔کراچی:ادارہ مطبوعات،۱۹۵۶ء۔

بھٹی،عبدالمجید۔کافیاں شاہ حسین منظوم اُردو ترجمہ۔طبع اوّل۔لاہور:پنجابی ادبی اکیڈمی،۱۹۶۱ء۔

بھٹی،عبدالمجید۔مترجم کافیاں شاہ حسین (منظوم اردو ترجمہ)۔اسلام آباد:لوک ورثے کا قومی ادارہ،۱۹۷۷ء۔

پرویز،افضل۔''متراں دی مجمانی خاطر۔''خیابان پاک۔کراچی:ادارہ مطبوعات،۱۹۵۶ء۔

پرویز،افضل۔''کافی شاہ حسین۔''خیابان پاک۔کراچی:ادارہ مطبوعات،۱۹۵۶ء۔

خاں،محمد آصف۔''شاہ حسین بارے کتاباں۔'' شاہ حسین (جیون تے شاعری بارے مضمون)۔لاہور:مجلس شاہ حسین،۱۹۶۷ء۔

خاں،محمد آصف۔مرتب کافیاں شاہ حسین۔طبع پنجم۔لاہور:پاکستان پنجابی ادبی بورڈ،۲۰۰۲ء۔

دیوانہ،موہن سنگھ۔مرتب مکمل کافیاں شاہ حسین (لاہور:۱۹۴۲ء)۔

دیوانہ،موہن سنگھ۔مرتب کافیاں شاہ حسین۔نثری ترجمہ وتشریح ایم حبیب اللہ فاروقی۔لاہور:تاج بک ڈپو،۱۹۸۸ء۔

عقیل،شفیع۔''شاہ حسین کی چار کافیاں۔''خیابان پاک۔کراچی:ادارہ مطبوعات،۱۹۵۶ء۔

عقیل،شفیع۔''شاہ حسین کی سات کافیاں۔''پنجاب رنگ۔لاہور:مرکزی اردو بورڈ،۱۹۶۸ء۔

عقیل،شفیع۔ترجمہ پنجاب رنگ۔لاہور:مرکزی اردو بورڈ،۱۹۶۸ء۔

کنجاہی،شریف۔''شاہ حسین کی دوکافیاں۔''پنجابی شاعری سے انتخاب۔اسلام آباد:اکادمی ادبیاتِ پاکستان،۱۹۸۳ء۔

ہاشمی،حمیداللہ شاہ۔مرتب کلام شاہ حسین۔لاہور:الفیصل ناشران وتاجران کتب،س ن۔

طاہرہ صدیقہ *

پُرانے زمانوں میں جینے والا شاعر مُعین نظامی
(متروک، ایک جائزہ)

معین نظامی

متروک

لاہور: نگارش پبلشرز، ۲۰۱۰ء

صفحات:۱۷۶

مُعین نظامی کے فن کا معجزہ بھی اُن کے خون جگر سے نمود پاتا ہے، اُنھوں نے خود کو ذاتی اور اجتماعی دُکھوں کا خوگر بنا رکھا ہے۔ اِن کی نظموں میں انسان کا شیرازۂ حیات مجموعی طور پر انتشار کا شکار ہو چکا ہے۔ اُس کی صُبحیں برہنہ پا اور شاموں کے ہاتھ بالکل خالی ہیں۔ اُن کی نظم ''آخری طلب'' میں یہ کیفیات واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہیں:

میری سوچ غیر واضح
مری بات نامکمل
مرا کام ریزہ ریزہ
مری ساعتیں معطّل
مری صُبح پا برہنہ
مری شام خالی ہاتھ

مری آنکھ پر مُسلّط
مرے ذہن پر مُصوّر
مرا جشن پائے مالی
مری آخری طلب ہے
مرا حُجرۂ مُقفّل (۱)

یہاں آخری طلب مُقفّل حُجرے میں قیام کی ہے شاید حُجرے کے بیرون کا منظر حُجرے کے اندرون سے بھی زیادہ مُنتشر ہے یا پھر یہ شاعر کی اپنے اندرون میں بسرام کی ازلی آرزو ہے جو خارج سے زیادہ رغبت نہیں رکھتی ہے۔

صوفیا کے سلسلے سے تعلّق رکھنے والے اندروں بیں مُعین نظامی کہنے کو آج کے دور کے شاعر ہیں، مگر وہ صدیوں پُرانے زمانوں میں جیتے ہیں۔ اپنے اس تجربے کی لذت کی بابت بتاتے ہیں:

مری صُحبتیں بیش تر اُن اکابر سے ہیں
جو بہ ظاہر اب اس عالمِ آب وگل میں نہیں ہیں
مرے روز وشب
اُن کے فکر ونظر کی مہک سے مُعطّر ہیں
اُن کا سُخن میری روئیدگی سینچتا ہے
پُرانے زمانوں میں جینا بھی کیا تجربہ ہے (۲)

مُعین نظامی کے تجربات خالصتاً صوفیانہ ہیں اور ان کا اظہار اُنھوں نے نہایت خوبصورتی سے فارسی آمیز انداز میں کیا ہے۔ اُن کے ذوقِ سلیم کی داد دینا لازم ہے کہ فارسی زبان کے اس ذوق اور غیر معمولی خوبصورت الفاظ کے چُناؤ میں عہدِ جدید کے کسی اور شاعر کو اُن کا شریک نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ مُعین

نظامی کی نظموں کے مجموعے متروک کا مطالعہ کیا جائے تو ایک ٹھہراؤ، متانت کے ساتھ ساتھ تھکن اور گرانباری کا احساس ہوتا ہے۔ یہ تھکن صدیوں کی تھکن ہے۔ کئی زمانوں پر مُحیط ہے۔ اِن کے یہاں فارسیت شعوری طور پر نظم کے آہنگ کو نرم خُرام اور بوجھل بنانے کے لیے استعمال کی گئی ہے۔ اِن کی نظموں میں غیر معمولی ٹھہراؤ، نفاست ومتانت اور بے تکلّفی وروانی کے باعث اِن پر نثری نظموں کا گُمان گزرتا ہے۔ آزاد نظم کی ہئیت وترتیب وترکیب میں انسان کی مجبوری و بے بسی کی کہانیاں ایک طویل ترمذہبی وتہذیبی اور ثقافتی سیاق میں انتہائی دردمندی سے بیان کی گئی ہیں۔

مُعین نظامی کی نظموں کی ایک اور بہت بڑی اور منفرد خوبی ان کا ڈرامائی انداز ہے۔ اِن کی نظمیں نظم کے بجائے ڈرامائی مکالمے معلوم ہوتی ہیں۔ جیسے اختر الایمان کے یہاں ڈرامائیت اور مونتاج کی تکنیک ملتی ہے۔ آج کے موجودہ دور میں یہ تکنیک وتجربہ کسی اور شاعر کے یہاں دکھائی نہیں دیتا۔ ان کی نظم ''آتش زیرِ خاکستر'' مُلاحظہ کیجیے:

تکبّر کی مسند پہ بیٹھے ہوئے
ایک اہلِ قبیلہ کے کندھوں سے
شرِ حکومت کے سانپوں نے جب سر نکالا
تو کچھ خیر خواہانِ دربار کی مشورت سے
طبیبانِ شاہی نے
ماران شانہ نشیں کو
مرے جیسے خانہ نشیں کی خموشی کا بھیجا کھلانے کی تجویز دے دی
وہ سب یہ سمجھتے تھے شاید مرے باپ کا تیشۂ لفظ
اب زنگ فرسودگی کے سبب سے
رعونت کے سانپوں کا سر کاٹ دینے کے قابل نہیں ہے
مگر باپ کا تیشۂ لفظ

جب اپنے بیٹے کے ہاتھوں میں آ کر چمکنے لگا
تو سبھی دیکھنے والی آنکھوں نے دیکھا
کہ مسند بچی ہے، نہ مسند نشیں ہیں
جو خانہ نشیں تھے، وہیں کے وہیں رہے (۳)

مُعین نظامی کی نظمیں فرد، سماج، تہذیب اور کائناتی حوالوں سے شعُورِ زیست کی تڑپ سے آراستہ و پیراستہ ہیں۔ کیونکہ اُنھوں نے ذات، کائنات اور خالقِ کائنات کے اتصال سے جنم لینے والی اکائی کو اپنے فن کا جواز ٹھہرایا ہے۔ ''مُناجات'' میں خود کو ایک فرد یعنی ایک قافلہ قرار دیتے ہوئے اللہ تعالیٰ سے انوکھی سوغات طلب کرتے ہیں:

میں شہر جُوں کو جانے والا
اِک فرد ہوں یعنی ایک قافلہ ہوں
سوغات کوئی مجھے عطا ہو
جو رُوے زمیں پہ کم مُیا ہو
اِن پانچ حسوں سے ماورا ہو (۴)

نظم ''الٰہی نامہ'' میں اللہ تعالیٰ کے مرحمت کردہ اطاعت کے کفن میں استقامت کے احاطے میں وہ اپنی تدفین کی خواہش کا اظہار کرتے ہیں۔ نظم ''دُعا'' میں عبد کا اپنے معبُود کے ساتھ رشتۂ اُلفت و محبت قابلِ دید ہے:

میں کہ دریوزہ گرِ نُورِ ازل ہوں
کب سے

جسم بے رُوح کی صُورت ہوں
فقط بارِز میں
اے مری جلوت و خلوت کے امیں
شافی و کافی
میرے جلتے ہُوئے سینے میں بھی ٹھنڈک اُترے
جسم کی شاخ پہ
رحمت کے پرندے چہکیں (۵)

متروک کی نظموں میں مُعین نظامی نے جن موضوعات کو اپنی شاعری کی بنیاد بنایا ہے، وہ اُن کی انفرادیت کی شناخت کا نہایت مُستحکم حوالہ بنتے ہیں۔ اِن نظموں میں انسان کی فردیت کے احساس کی کیفیات، تہذیبی شعُور کے تجربات، تاریخی اثرات اور حالات و واقعات کو جس سچّائی اور دردمندی سے نظم کیا گیا ہے وہ معاصر شعری منظر نامے میں بے حد مُنفرد چیز ہے۔ اُنھوں نے ازل سے تا حال انسانی نفس کی ہزیمتیں، تاریخی ندامتیں، سماجی رُسوائیاں، تاریخ اور انسانیت کے اندوہ ناک تجربات اور ذلتوں کو اپنے احساس کے توازن اور آہنگ کے زیر و بم کی مدد سے کس قدر عُمدگی سے بیان کر دیا ہے، یہ محض مُعین نظامی سے ہی خاص ہے۔ نظم ''اقلیما سے ایک سوال'' میں اِبن آدم کی اشتعال ہوس کی نہایت کی داستانِ ندامت کے اظہار پر انجام پذیر ہوتی دکھائی گئی ہے۔ اساطیری روایات و تلمیحات و علامات کے ضمن میں ''بغداد میں''، ''زُبیدہ تُم کہاں ہو؟''، ''مُجھے بغداد کہتے ہیں'' اُن کی نمائندہ نظمیں ہیں۔ اُن کا درد اجتماعی و آفاقی نوعیت کا ہے۔ ''ایک ادھ جلی نظم'' میں گھر جل جانے کے بعد صرف وہی خاکستر خواہش باقی رہ جاتی ہے جو پُشتوں سے اُن کے اجداد کی میراث ہے۔ اور وہ سوختہ سامانی کی حالت میں اپنی اس میراثِ شُعلہ بُرد کے مالک ہیں اور گھر کے درد آلُودہ در و دیوار اُن کا دُکھ سمجھتے اور اُن کی تعظیم کرتے ہیں۔

مُعین نظامی کو احساس ہے کہ کشاکشِ ہجُومِ خواہشات میں غدر مچنے سے کاخ و کُوئے کبر ہم سے چھُٹ

گئے ہیں۔ کئی صدیوں پر مُحیط عنانِ حکومت پر ہماری گرفت ڈھیلی پڑ چکی ہے۔ ہم جو ہزار پُشت کے نجیب تھے، اپنے تاج وتختِ تمکنت کے اہل بھی نہیں رہے اور فریبِ خدّ وخال مہ وشاں میں آ کے رزیل ہو کر رہ گئے ہیں:

وہ ہم کہ کجِ کلاہِ خود سری تھے
اور اب
ہماری ہی سبک سری کی کوئی حد نہیں
کہ نوبتِ گدائی نگاہِ التفات آ گئی
ہمیں یہ دن بھی دیکھنا پڑا
کہ ہم سے بے نیاز بھی
فسادِ احتیاج میں ذلیل ہو کر رہ گئے (۶)

مُسلمانوں کے عروج وزوال کی طویل داستان کس قدر عُمدگی سے ایک مختصر سی نظم کے دامن میں سمو دی گئی ہے۔ اپنی نظم "ملامت کے چھینٹے" میں مُعین نظامی بتاتے ہیں کہ قبائے دل وجاں پر جتنے ملامت کے چھینٹے پڑے ہیں وہ شب وروزِ برزخ میں تمام ماہ وخورشید کی صُورت جگمگائیں گے۔ اللہ تعالیٰ کے فضل وکرم اور رحمتِ دوعالم کی سفارش کے طفیل میرے دامنِ تر کے قطرے، میرے دفترِ بے گناہی کی تمہید ہوں گے۔

جب اعمال نامہ کُھلے گا
تو میرے جوارح
مرے حق میں بولیں گے
اور اُس گھڑی
آسمانوں کے سارے فرشتے
مرے سامنے محوِ تمجید ہُوں گے (۷)

مُعین نظامی کے یہاں انسان کی کہانی لفظوں کے جگنوؤں کی صُورت ٹمٹماتی ہے۔ ان لفظوں کی تہہ میں ہمیں سر پٹکتی ہوئی بازگشتِ دردِ دُنیا اور غمِ دل کی آہیں بھی سُنائی دیتی ہیں۔ اُن کی نظموں میں محبوبِ حقیقی سے جُدائی دلِ ناتواں پر گراں گزرتی محسوس ہوتی ہے۔ آتشِ عشق دل میں مُسلسل ہلکی ہلکی چٹکیاں لیتی رہتی ہے، ایک ازلی اُداسی اور بے چینی من کو بے کل وناشاد کیے رکھتی ہے۔ "گلابی دِن کے لیے" مُلاحظہ کیجیے:

گلابوں پر مشیّت کا اجارہ ہے
مشیّت جانتی ہے کون سے افسُردہ پُھولوں سے
مزاروں کو سجانا ہے
مشیّت جانتی ہے کون سی خوش بخت کلیوں کو
ملن کی ساعتوں میں مُسکرانا ہے
ہمارے سامنے حدِ نظر تک غنچہ وگل ہیں
مراسم کی ہوا پیغام لاتی ہے
جسے ہم پڑھ نہیں سکتے
مشیّت جانتی ہے اُس گلِ نورس کو
جو دشتِ تعلّق میں تہِ دل سے ہمارا ہے (۸)

اور ایسے میں یہ دردِ ذاتی حدود سے آگے بڑھتے ہوئے اجتماعی آفاقی وسیع دوائر میں داخل ہو جاتا ہے۔ اُن کی نظم "کہانی" اُن کی اپنی آپ بیتی کا رنگ لیے ہوئے ہے مگر دراصل یہ آج کے عہدِ جدید کے انسان کا المیہ ہے جو اجتماعی نوحہ گری کی صُورت تشکیل پذیر ہوا:

اور اُن مخفی صداؤں کے
ہجومِ بے کراں میں

کھلکھلاتے قہقہے بھی تھے
بناوٹ کے، سجاوٹ کے، حقیقت کے
دیارِ غیر میں اپنے تلف ہوتے ہوئے
احساس کی شمعِ فروزاں کی
بہت شائستہ، آداب آشنا اور نرم لرزش بھی
مُہذّب سی کسک بن کر
مثالِ نقشِ فریادی دکھائی دی (۹)

نظم ''ہم اور وقت'' میں آج کے انسان کی بے بسی دیکھیے:

ہماری چاک دامانی سے گرتا
یہ اذیّت کا بُرادہ
شیشۂ ساعت سے چپکا ہی رہے گا
اور گھڑی
اِک گھنٹہ آگے ہو کہ پیچھے
کچھ نہیں ہوگا (۱۰)

مُعین نظامی کی نظموں ''جذب'' اور ''نیند نہیں آتی'' میں تحت الشعوری اذیّت گرہ در گرہ دکھائی دیتی ہے جو خود اُن پر بھی واضح نہیں:

نیند آتی نہیں
نیند آئے بھی کیا

میرے اطراف میں اُلجھنیں اِس قدر ہیں
کہ میں اُن کے گرداب میں غوطہ زن
رات کے طفلِ گُم گشتہ کی اُنگلی تھامے
اُسے مادرِ صُبح تک چھوڑ آتا ہوں
اور مُجھ کو درپیش یہ مسئلہ
اتنا سادہ بھی ہرگز نہیں ہے
کہ جتنا بہ ظاہر مری نظم کی ابتدا میں نظر آ رہا ہے
یہ تحت الشعوری اذیّت گرہ در گرہ ہے
مجھی پر جو واضح نہیں ہے
تو اوروں پر کیا مُنکشف ہو سکے گی (۱۱)

''اِس شہرِ نفاق میں'' مُعین نظامی کہتے ہیں کہ:

اِس شہرِ نفاق میں ہمیشہ
عشاق ریا نفور سارے
بے کار گئے تو ایک ہم کیا
ہم طائرِ باغِ باصفا تھے
بال و پرِ دِل کو اِس فضا میں
پرواز کا تجربہ نہیں تھا
اِس حال میں، جانِ جاں! ہمارے
پر کُھل نہ سکے تو اِس کا غم کیا (۱۲)

نظم ''آواز کی نوحہ خوانی کیجیے'' میں عزائے حرفِ اظہار برپا ہے اور شاعر آواز کی نوحہ خوانی

کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ''لا انتہا'' میں مُعین نظامی کی آنکھیں ظاہری بصارت کی حد سے آگے بصیرت کے دائرے میں چیزوں کو اُن کے اصل تناظر میں دیکھ سکنے کے قابل دکھائی دیتی ہیں۔ نظم ''قاضی القضات'' میں زمانے کے حُکمران کے سامنے جھُکنے سے انکار کر دینے والی انصاف کی علامت کی صدائیں زمانے کے اَبد میں آج بھی گونجتی محسُوس ہوتی ہیں۔ خلیل جبران نے معبد میں گھٹنے ٹیکتے ہوئے یہ دُعا کی تھی کہ اے پروردگار! مُجھے اپنے عشق کی آگ میں جلا کر راکھ کر دے۔ مُجھے اِس بھڑکتی ہوئی آگ کا ایندھن بنا۔ مُعین نظامی ''آتش کدہ'' میں اِسی آرزو کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں:

آگ جلتی ہے اور جلاتی ہے
یہ صفت، اُس کا وصفِ ذاتی ہے
راگ کا بھی یہی مُعاملہ ہے
نغمہ بھی سوز کا مُکالمہ ہے
اے مری آگ! مُجھ کو ہاتھ لگا
اے مرے راگ! مُجھ کو راکھ بنا (۱۳)

وہ اپنے دُنیا میں رہتے ہوئے طالبِ دُنیا نہ ہونے کو خود پر اللہ تعالیٰ کے فضلِ خاص سے تعبیر کرتے ہیں اور نبی پاکؐ کی اتباع و عقیدت اور اُمیدِ چشمہ رحمت آخری سفر کے دیے کی صُورت ہمراہ رکھتے ہوئے کہتے ہیں:

کل مُجھ پہ کیا گزرتی ہے، مُجھ کو خبر نہیں
اِس وقت تک تو دُنیا کا دل پر اثر نہیں (۱۴)

مثنوی میں مُعین نظامی کے یہاں روایتی رُومانوی عشقیہ تجربات کا زیادہ حوالہ نہیں ملتا

کیونکہ اُن کے بقول دورِ آغاز سے ہی محبّت اُن کے سلسلے میں کسی خاص موقف پر قائم نہیں ہو سکی۔ لہٰذا وہ کہتے ہیں:

بہت سے چاند چہرے یاد آتے ہیں
جو میرے مطلعِ خواہش پہ چمکے تھے
اور اِک اِک کر کے گہناتے گئے تھے
کہ یہ گردش کی وہ مولائی سُنّت ہے
کہ جس میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی
بس اِک دُھندلا سا چہرہ ہے
کہ جس کی ٹمٹماتی ضو
ابھی تک
دوستی کی تیرہ روزی میں بہت پُرعزم ہو کر آتی جاتی ہے
مگر کب تک
کہ یہ چہرہ تو پھر بھی چاند جیسا ہے
اگر سُورج بھی ہوتا
تو بالآخر ڈوب ہی جاتا
اور ان ڈوب جانے والی چیزوں سے
کوئی رغبت نہیں دل کو (۱۵)

مُعین نظامی کی شاعری میں زرد رنگ، کبوتروں، خوشبوئے مزار، بُلبُلوں، درختوں کا ذکر ملتا ہے۔ یہ سب کُچھ تصوّف اور رُوحانیت کا علامیہ ہیں۔ وہ مُقدّس درختوں سے اپنے دیرینہ تعلّق کا اظہار کرتے اور خصُوصاً برگد کے درخت کی عظمت کو سلام کرتے ہیں۔ وہ کیکر کے پھُولوں کی خوشبو

کے عاشق ہیں۔ وِن اور پیپل کے درختوں سے مل کر اُنھیں یوں لگتا ہے کہ جیسے یہ اُن کے بزرگوں کے احباب ہیں۔

مُعین نظامی نے آزاد نظم کی ہیئت میں رُوحانی، سماجی انسانی تاریخ و ثقافت کے ایک پُورے عہد کو اپنے سیاق و سباق کے ساتھ مُختلف تجربات (فارسی لب و لہجے اور ڈرامائی انداز) کے ساتھ کمال خوبی سے آمیز کر دیا ہے۔ اِن خوبصُورت اور نفیس نظموں کے پردے میں انتہائی خوبصُورت اور نفیس شخصیت کے مالک شاعر کا صدیوں پُرانا مذہبی و تہذیبی اور تاریخی و ثقافتی شعُور دکھائی دیتا ہے۔ مُعین نظامی کا کلام موجودہ نسل اور آئندہ آنے والی نسلوں کی تہذیب و ترتیبِ نفس اور روحانی و اخلاقی اقدار کی بہتری کے لیے روشن رہنما ستارے کی صُورت ہمیشہ جگمگاتا رہے گا۔

کتاب کے آغاز میں معین نظامی کی شاعری کی مختلف جہات پر شمس الرحمٰن فاروقی، سیّد نعمان الحق اور مبین مرزا کی قابل قدر آرا بھی شامل کتاب ہیں۔

حوالہ جات

* طاہرہ صدیقہ، پی ایچ ڈی اسکالر، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور۔

(۱) معین نظامی، متروک (لاہور: نگارش پبلشرز، ۲۰۱۰ء)، ۴۸۔

(۲) نظامی، ۵۷۔

(۳) نظامی، ۷۰-۶۹۔

(۴) نظامی، ۲۵۔

(۵) نظامی، ۲۸۔

(۶) نظامی، ۸۸۔

(۷) نظامی، ۸۵۔

(۸) نظامی، ۷۴۔

(۹) نظامی، ۱۱۵۔

(۱۰) نظامی، ۷۵۔

(۱۱) نظامی، ۱۲۱۔

(۱۲) نظامی، ۸۶۔

(۱۳) نظامی، ۱۴۷۔

(۱۴) نظامی، ۱۶۲۔

(۱۵) نظامی، ۱۰۰-۹۹۔

کتابیات

نظامی، معین۔ متروک۔ لاہور: نگارش پبلشرز، ۲۰۱۰ء۔

شمس الرحمٰن فاروقی *

کچھ تراجم شعر

حصۂ اول

دو قدیم سنسکرت شاعرات: چار نظمیں

ودیا (Vidya) اور شلا بھٹارکا (Silabhattarika) کے بارے میں ہم اتنا ہی جانتے ہیں کہ کئی اور شعرا کے ساتھ ان کا کلام ایک گلدستے میں محفوظ ہے جسے ایک بدھ بھکشو نے ترتیب دیا تھا۔ اور یہ کلام ۷۵۰ء سے لے کر ۱۱۰۰ء کے درمیان لکھا گیا ہوگا۔ سب تراجم براہ انگریزی ہیں۔

(۱) سورج

شاعرہ: ودیا

میں ثنا خواں
سورج کے اگتے ہوئے طشت کی
طوطے کی چونچ کی طرح سرخ دھاردار موجوں والا
نیلوفر کے کنج کا دوست
پورب کی دیوی کا کان کا گوشوارہ

بنیاد جلد سوم شمارہ:۱، ۲۰۱۲ء

(۲) چھلیا

شاعرہ: ودیا

سکھی، کہو کیا ان جھاڑیوں کا سب حال ٹھیک ہے ابھی؟
جھاڑیاں، جو گوالنوں کی مٹر گشتوں اور چھپنے چھپانے کی آماجگاہ تھیں
رادھا کے عشق کی گواہ تھیں
اب جب ان کی نرم شاخوں کو کاٹ کر بستر بنانے
کی ضرورت کچھ نہیں کہ جن پر محبت کھل کھیلتی،
مجھے ڈر ہے ان کی ہریالی پژمردہ ہوگی
اور وہ بوڑھی
اور سخت ہو چکی ہوں گی

(۳) تصدیقات

شاعرہ: ودیا

جو دکھ کی جگہ اور تنگی کے عالم میں
جنم لیتا ہے، اس کے لئے یہی بڑا کام ہے
کہ خود کو جیتا رکھے۔
چمپا کی جڑ کو اگر ریگ زار
جھلس دے، تو اسے پھولنے کھلنے کا دھیان
بھلا کیوں کر آئے گا؟

بنیاد جلد سوم شمارہ:۱، ۲۰۱۲ء

(۴) بے وفا

شاعرہ: شلا بھٹارکا

میرا میاں وہی ہے
جس نے میری دوشیزگی لی
اور یہ وہی چاندنی میں غرق راتیں ہیں جنھیں ہم جانتے تھے
اور یہ وہی ہوا ہے، بندھیاچل کی پہاڑیوں سے بہتی ہوئی،
نئی کھلتی چمیلی کی خوشبو سے بوجھل
اور میں، میں بھی تو وہی ہوں
اور دل و جان سے مجھے حسرت ہے انھیں نرکلوں کی
جو ندی کنارے اگتے ہیں
اور جنھیں ہماری پر مسرت خوش ظاہر اور نذر کنے والی
ہم آغوشیوں کے بارے میں سب کچھ معلوم تھا۔

حصۂ دوم

اینا آخما توا کی تین نظمیں

(اینا آخماتووا (Anna Akhmatova) کی روسی نظموں کا ترجمہ، براہ انگریزی)

(۱) مسیح مصلوب

''اماں میرے لئے آپ گریہ نہ کریں،
میں اس مزار میں زندہ ہوں۔''

اس لمحۂ عظیم کی شان بڑھا دی تھی
فرشتوں کے طائفے نے
آسمان کو پگھلا دیا تھا
ایک آگ نے
اس نے اپنے باپ سے کہا، ایلی، ایلی لما سبقتنی؟(۱)
اور اپنی ماں سے کہا، ''میری خاطر گریہ نہ کرنا۔''

مریم مجدلانی، سسکیاں بھرتی، سر پیٹتی تھی۔
اس کا سب سے پیارا حواری پتھر بن گیا تھا
لیکن وہاں جہاں اس کی ماں چپ کھڑی تھی
ادھر دیکھنے کی کسی میں ہمت نہ تھی۔

(۲) موت سے

جب تجھے آنا ہی ہے تو ابھی کیوں نہیں؟
مجھے تیرا انتظار ہے اور یہ زندگی بہت کٹھن۔
میں روشنی بجھا کر تیرے لئے دروازہ کھول دیتی ہوں
کس قدر سادہ ہے تو، واللہ کیا کرامت ہے!
تو کوئی بھی نقاب اوڑھ لے،
زہر کے گولے کی طرح پھٹ پڑ
یا دبے پاؤں آ، جیسے کوئی شاطر چور

(۱) عبرانی: اے میرے خدا، اے میرے خدا، تو نے مجھے کیوں چھوڑ دیا؟

یا پھر چیچک کے بخار جیسی ہذیانی۔
یا پھر اس افسانے کی طرح آ جسے تو ہی نے گھڑا
اور جسے ہم نے اتنی بار سنا کہ ہم اکتا گئے ہیں تنگ آ گئے ہیں
یا مجھے دکھلا دے، سپاہی کی نیلی ٹوپی اور بچارا گھر کا داروغہ خوف سے زرد
اب میرے لئے سب ایک ہے۔
دریائے نیلسی رخ بدلے، قطب تارا روشن ہو
اور آنکھوں کی گہری نیلی روشنیاں
آخری خوف تلے ڈھک جائیں

(۳) دیباچے کے بجائے

میں نے شدت اور استبداد کے بدترین زمانے لینن گراڈ کے قید خانوں کے سامنے انتظار میں کھڑے کھڑے گذارے۔ ایک دن کسی کو ایسا لگا کہ جیسے وہ مجھے پہچانتا ہے۔ پھر ایک عورت جو لائن میں میرے پیچھے تھی اور جس کے ہونٹ نیلے پڑ رہے تھے اور جس کا نام میرے لئے کوئی معنی نہ رکھتا تھا، اس بے حسی نما غنودگی سے برآمد ہو کر جس کے ہم سب عادی ہو چکے تھے، سرگوشی کے انداز میں بولی (کہ ہم صرف سرگوشی ہی میں گفتگو کرتے تھے):

''... اور وہ ...، کیا آپ اسے بیان کر سکتی ہیں؟''

''ہاں،'' میں نے کہا۔

اور تب اس کے چہرے پر مسکراہٹ دوڑ گئی۔
یا اس کی صورت پر، جو کبھی چہرہ بھی تھی۔

حصۂ سوم

(پرتگالی شاعر ہورے دالیما (Jorge de Lima) کی نظم کا ترجمہ، براہ انگریزی)

تقسیم شعر

میں نے پودوں سے نکالا، جنگلی شہد
میں نے پانیوں سے نکالا، نمک
میں نے آسمانوں سے لی۔۔۔ روشنی
سنو اے برادران، میں نے شعر نکالا، ہر چیز سے
کہ اسے مالک کی بارگاہ میں نذر کروں۔
میں نے زمین سے زر نہیں نکالا اور نہ
اپنے بھائیوں کا خون ہی چوسا۔
سرائے والو، مجھے میرے حال پر چھوڑ دو
پھیری والو اور ساہوکارو!
میں چاہوں تو تمھیں دور رکھنے کے لئے
فاصلے بنا ڈالوں۔
خدائی معجزوں پر میرا عقیدہ بھی ہے۔
ابھی تو مرغے بول نہیں رہے ہیں، ابھی تو
صبح نہیں ہوئی ہے۔ میں نے جہازوں کو جاتے اور اور واپس
لوٹتے دیکھا، میں نے موٹے چربیلے آدمی کو آگ میں دیکھا، میں نے
تاریکی میں آڑی ترچھی لکیریں دیکھیں۔
اے ناخدا، کانگو کدھر ہے، اور سینٹ برینڈن کا جزیرہ، وہ کدھر ہے؟
اے ناخدا، کس قدر کالی ہے یہ رات اور
بھاری جبڑوں والے کتے تاریکی میں غل کرتے ہیں

اے قابل لمس لوگو، کون سا ہے وہ ملک،
وہ کون سا ملک ہے جس کے تم تمنائی ہو؟

میں نے پودوں سے نکالا جنگلی شہد
میں نے پانیوں سے نکالا نمک۔ میں نے آسمانوں سے لی۔۔۔ روشنی۔
بھائیو، تمھیں دینے کے لئے میرے پاس کچھ نہیں صرف
شعر ہیں۔ آؤ بیٹھو۔

حصۂ چہارم

(۱) هر که خدا را بشناسد خداست

(مسعودبک)

(حضرت منصور الحلاج کی حسب ذیل عربی نظم کا براہ راست ترجمہ)

جو میرا مطلوب ہے وہ میں ہوں
میں جس کا مطلوب ہوں میں ہی ہوں
بدن ہے ایک لیکن
ہماری جانیں ہیں اس میں دونوں

مجھے جو دیکھے وہ اس کو دیکھے
جو اس کو دیکھے
اسے بھی دیکھے مجھے بھی دیکھے

انا من اهویٰ و من اهویٰ انا
نحن روحانی حللنا بدنا
فاذا ابصرتنی ابصرته
و اذا ابصرته ابصرتنا

(الحلاج)

سیّد نعمان الحق

طاسین الازل والا لتباس ، ابن منصور حلاج
تحقیقی متن ، ترجمہ

ابن منصور حلاج (م ۹۲۲ ش ع) کی کتاب الطواسین کا تحقیقی عربی متن (critical edition) دنیائے اردو میں اب تک شائع نہیں ہوا ہے۔ مثلاً بہت عرصہ ہوا جیلانی کامران نے جو خوب صورت تراجم اس کتاب کے کچھ حصوں کے کیے تھے وہاں بھی عربی متن نہیں ہے [۱]۔ ۱۹۸۳ء میں عتیق الرحمٰن عثمانی نے طواسین کا جو متن شائع کیا تھا [۲] وہ دراصل لوئی ماسی نیوں (م ۱۹۶۲ ش ع) کا متن ہے جو اس عظیم فرانسیسی اسکالر نے روز بہان بقلی کے واجبی فارسی ''ترجمے'' کے ساتھ ۱۹۱۳ء میں شائع کیا تھا [۳]۔ افسوس یہ کہ عثمانی صاحب کا متن بھی تحقیقی متن نہیں۔ اس میں وہ تمام غلطیاں موجود ہیں جو ماسی نیوں کے متن میں تھیں اور چونکہ لاہور میں چھپی ہوئی اس کتاب کی طباعت بہت ناخوشگوار ہے سو اس کا پڑھنا بھی آسان نہیں۔

میں نے کتاب الطواسین کا جو متن یہاں دیا ہے اس میں نہ صرف بقلی کا متن پیش نظر ہے بلکہ ۱۹۹۸ء میں بیروت سے سعدی ضناوی کا جو تازہ ترین متن آیا تھا [۴] میں نے اسے بھی سامنے رکھا ہے اور کہیں کہیں ان دونوں نسخوں

سے اختلاف بھی کیا ہے۔ چنانچہ اردو دنیا میں پہلی بار کتاب الطواسین کا تحقیقی متن شائع کیا جارہا ہے۔

چونکہ یہاں میں نے اس کام کو تحقیقی ادب کے بجائے تخلیقی ادب کے زمرے میں رکھا ہے۔ چنانچہ میں نے وہ تمام بھاری حواشی اس میں شامل نہیں کیے ہیں جن میں گوناگوں رموز، اشارات اور کنایات ہیں، ان سے یہ بوجھل ہو جاتا۔ ساتھ ہی خیال رہے کہ یہاں صرف ایک طاسین کا متن اور میرا ترجمہ دیا جارہا ہے۔

ایک چھوٹا سا جملہ اپنے ترجمے کے بارے میں یہ عرض کردوں کہ اگرچہ کتاب الطواسین نثر کی کتاب ہے میں نے اس کی یوں پارہ بندی کی ہے جیسے یہ ایک طویل نظم ہو۔ گویا ترجمہ آزاد ہے، تخلیقی نوعیت کا ہے۔

سید نعمان الحق

حواشی

(۱) جیلانی کامران، ""کتاب الطواسین" کے تین باب" سویرا ۵۳،۵۴ (مارچ ۱۹۷۷ء): ۳۷-۲۵۔

(۲) حسین بن منصور حلاج، طواسین تحقیق و ترجمہ عتیق الرحمن عثمانی (لاہور: المعارف، ۱۹۸۳ء)۔

(۳) al Hallaj, *Kitab al Tawasin*, ed. L. Massignon (Paris: Librairie Paul Geuthner, 1913).

(۴) ابن منصور حلاج، دیوان الحلاج جمع سعدی ضناوی (بیروت: دارصادر، ۱۹۹۸ء)۔

طاسين الازل و الالتباس

تحقیق متن ، ترجمہ

سید نعمان الحق ۱۲

طاسین الأزل و الالتباس

فی فهم الفهم،
فی صحّة الدعاوی
بعکس العکس

۱ قال العالمِ السیّد الغریب ابو المغیث حسین بن منصور الحلّاج
احسن الله مثواه،
قدّس الله روحه:
ما صحّت الدعاوی لأحد الّا لابلیس
و أحمد ﷺ،
غیر أن ابلیسَ سقط عن العین
و أحمد ﷺ کُشف له عن عین العین۔

۲ قیل لابلیسَ: "اسجُدُ"
ولأحمد ﷺ "انظُرُ"
هذا ما سَجَدَ
و أحمد ﷺ ما نَظَرَ،
ما التفتَ یمیناً و لا شَمالاً،
﴿ما زاغَ البصر و ما طغی﴾[1]

۱ سورۃ النجم، ۱۷

ازل اور التباس کی طاسین

فہم کی فہم کے بارے میں،
دعووں کی درستی کے بارے میں،
جو عکس کے عکس میں ہے

۱ عالم یگانہ، سزاوارِ تکریم، ابوالمغیث حسین ابن منصور حلاج نے کہا،
خدا ان کی آرام گاہ کو خوشگوار بنائے
اور ان کی روح کو تقدیس عطا کرے—
سوائے ان دعووں کے جو ابلیس نے کیے
اور جو احمد نے کیے، ان پر صلوٰۃ و درود،
کسی کے دعوے درست نہیں نکلے—
مگر فرق یہ ہے کہ ابلیس مقام ذات سے گر پڑا اور
احمد پر، جس کے لیے صلوٰۃ و درود، ذاتِ مطلق کا مقام کھول دیا گیا—

۲ ابلیس سے کہا گیا— ''سجدہ کر!''
اور احمدؐ سے کہا گیا— ''دیکھ!''
اس نے سجدہ نہیں کیا
اور احمدؐ نے نگاہ نہیں کی—
نہ وہ دائیں طرف جھکا، نہ بائیں طرف،
''اس کی نگاہ نہ تو بہکی اور نہ حد سے بڑھی۔''[1]

۱ سورۃ النجم، آیت ۱۷

٣ أمّا ابليس
فانّه ادّعى تكبّره
و رجع الى حَولِهِ۔

٤ و أحمد ﷺ
ادّعى تضرّعه
و رجع عن حولِهِ۔

٥ بقوله:
"بك أحول، و بك أصول"
و بقوله:
"يا مقلّب القلوب"
و قوله: "لا احصى
ثناء عليك"۔

٦ و ما كان فى أهلِ السماءِ مُوَحدٌ
مثلُ ابليس۔

٧ حيث البِسَ عليه العين،
و هجر اللحوظ و الألحاظ
فى السر،
و عَبَدَ المعبودَ
على التجريد۔

٣ سوابلیس—
تو اس نے از روئے تکبر دعویٰ کیا،
اور تکبر کی لپیٹ میں واپس چلا گیا—

٤ اور احمدؐ نے، ان پر صلوٰۃ و درود،
از پئے فروتنی دعویٰ کیا،
اور فروتنی کی گرفت سے باہر نکل آئے!

٥ سوانہوں نے یوں کہا کہ—
''میں تیری ہی طرف پلٹتا ہوں اور اپنے آپ کو تجھ پر ہی وارتا ہوں۔''
اور یوں پکارا کہ—
''اے دلوں کو پھیرنے والے!''
اور پھر یوں کہا کہ—
''میں کیا جانوں کہ تو جس ثناء کا سزاوار ہے۔
اس کا احاطہ کیوں کر کروں!''

٦ ادھر آسمان کے باسیوں میں خدا کی یکتائی اور اکائی کو سمجھنے اور ماننے والا
ابلیس جیسا کوئی اور نہیں—

٧ وہ یوں کہ حقیقتِ ذات کو اس سے چھپا لیا گیا
اور اس طرح وہ جو سربستہ راز رہا،
اسے دیکھنے سے اس کو روک دیا گیا—
وہ سب سے الگ ہو کر دور ہو گیا،
اور اسی کی پرستش کرنے لگا
کہ جو پرستش کا سزاوار ہے!

۸ ولُعِنَ حين
و صَلَ التفريد،
و طرد حين
طلب المزيد۔

۹ فقال له: "اسجُد"
قال : "لا غير"،
قال له: ﴿وان عليك لعنتي﴾ [1]
قال: لا ضير،
مالي الى غيرك سبيل،
و انّي محبّ ذليل۔

۱۰-۱۱ قال له: "استكبرت"
قال: لو كان لى معك لحظه لكان يليق
بى التكبّر و التحيّر!
فكيف وقد قطعت معك الأدهار؟
فمَن أعزّ منى و أجلّ؟ و أنا الذى عرفتك، فى الأزل:
﴿أنا خيرٌ منه﴾ [2]،
لأنّ لى قدمة فى الخدمة،
و ليس فى الكونين
أعرف منى بك۔

۱ سورة ص، ۷۸
۲ سورة الأعراف، ۱۲

۸ جب وہ وہاں پہنچا جہاں اس نے خدا کو
ساری کائنات سے الگ کر کے پہچان لیا تھا،
تو اس پر لعنت کی گئی—
اور جب اس نے کہا کہ
مجھ پر لعنت اور ہو،
تو اس کو دھتکار دیا گیا!

۹ خدا نے اس سے کہا ''آدم کو سجدہ کر!''
اس نے کہا ''تیرے سوا کسی اور کو ہرگز نہیں!''
خدا نے کہا ''اگر چہ تجھ پر میری لعنت ہو؟''[1]
اس نے کہا— ''اس سے میرا کیا بگڑے گا!
میرے لیے سوائے اُس راستے کے
جو تیری طرف جاتا ہے
کوئی اور راستہ ہے ہی نہیں!
میں تو وہ عاشق ہوں کہ جس نے
بڑی ذلت اٹھائی ہے!''

۱۰-۱۱ خدا نے کہا ''تو نے استکبار کیا!''
اس نے کہا ''اے کہ تیرے اور میرے درمیان بس اگر ایک نگاہ بھی باہم ہوتی
تو میں تکبر اور تحیر کا سزاوار ہو جاتا—
مگر میں تو وہ ہوں جو تجھ کو دہر کی آفرینش سے بھی پہلے
خوب اچھی طرح جانتا تھا!
اور 'میں آدم سے بہتر ہوں!'[2]
کیوں کہ میں تیری خدمت میں آدم سے بھی پہلے تھا

۱ سورۃ ص، آیت ۷۸
۲ سورۃ الاعراف، آیت ۱۲

و لی فیك ارادة
و لك فی ارادة،
ارادتك فی سابقة،
وارادتی فیك سابقة؟،
ان سجدت لغیرك
و ان لّم أسجُدُ،
فلا بدَّ لی من الرجوع
الی صادق الأصل،
لأنّك خلقتنی من النار،
و النار ترجع الی النار
و لك التقدیر و الاختیار۔

۱۲ و قال:
فما لَی بَعدٌ بعد
بُعدِكَ بعدها
تیقنت أن القرب
والبعد واحد
و اِنی و ان اهجرتُ
فا لهجرُ صاحبی
و کیف یصحُّ الهجر
والحسبّ واحدُ
لك الحمد فی التوفیق
فی محض خالص
لعبد زکیّ ما لغیرك ساجد۔

اور دونوں جہان میں کوئی ایسا نہیں جو تجھ کو
مجھ سے زیادہ جانتا ہو!
مجھ میں تیرے لیے ارادت ہے،
تجھ میں میرے لیے ارادت ہے،
اور دونوں، تیری ارادت اور میری ارادت،
آدم سے پہلے ہیں۔
اگر میں تیرے علاوہ کسی اور کو سجدہ کرتا،
اگرچہ میں نے یہ سجدہ نہیں کیا،
تو میرے لیے اس کے سوا کوئی چارہ نہیں تھا کہ میں
اپنی اصل کی سچائی کی طرف لوٹ جاتا!
اے! کہ تو نے مجھے آگ سے پیدا کیا ہے،
اور آگ تو آگ کی طرف لوٹتی ہے!
تو نے ہی تو یہ تقدیر بنائی ہے، اور
تیرے ہی پاس تو اختیار ہے!

۱۲ جب تو مجھ سے دور ہو گیا
تو میرے لیے اب اور کوئی دوری نہیں رہی
یقین ہوا مجھ کو کہ
قرب اور بُعد ایک ہی ہیں۔
اگر میں تجھ سے دور کر دیا گیا،
تو ہجر ہی میرا ساتھی ہے!
تجھ سے دوری اور تجھ سے محبت—
ان کا ایک ہونا
اور کیوں کر درست نکلے؟
تمام تعریف تیرے لیے

۱۳ التقى موسى (عليه السلام) وابليس
على عقبة الطور
فقال: يا ابليس
مامنعك عن السجود؟
فقال: "منعنى الدعوى بمعبود واحّد،
ولو سجدت لآدم
لكنت مثلك،
فانّك نودُيت
مرّةً واحدةً
﴿انظر الى الجبل﴾[1]
فنظرت،
ونُوديت
أنا ألف مرّة أن أسجُد
فما سجدت لدعوىٰ بمعنای"۔

۱۴ فقال له:
"تركت الأمر"
قال:
"كان ذلك ابتلاء لا أمراً"
فقال له لا جرَمَ
قد غيّر صورتكَ۔
قال له:
"يا موسى ذا تلبيسٌ

۱ سورة الأعراف، ۱۴۳

ایسی توفیق دینے پر کہ جو ہر طرح کی کھوٹ سے
پاک صاف ہے!
ایسے بے داغ بندے کو یہ توفیق دینے پر
کہ جو سوائے تیرے، کسی اور کے آگے
سجدہ ریز نہیں!''

۱۳ کوہ طور کی ڈھلان پر موسیٰ کی ملاقات، ان پر سلامتی ہو، ابلیس سے ہوئی۔
انہوں نے پوچھا
''اے ابلیس، تجھ کو کس چیز نے سجدے سے باز رکھا؟''
اس نے کہا
''مجھے باز رکھا میرے اس دعوے نے کہ معبود یکتا و یگانہ اور صرف ایک ہے۔
اگر میں آدم کے آگے سجدہ کر لیتا
تو بس آپ کی طرح ہو جاتا!
آپ کو ایک ہی بار آواز دی گئی—
'اے موسیٰ! پہاڑ کی طرف دیکھ!'[1]
اور آپ نے پہاڑ کی طرف دیکھ لیا۔
ادھر میں ہوں کہ مجھ کو ہزار بار پکارا گیا کہ
آدم کو سجدہ کر،
مگر میں نے اُس دعوے کا بھرم رکھا
جو میرے وجود کے ضمیر میں ہے،
اور آدم کو سجدہ نہیں کیا!''

۱۴ موسیٰ نے اس سے کہا
''تو نے ایک خدائی فرمان کی خلاف ورزی کی!''

۱ سورۃ الاعراف، آیت ۱۴۳

وهذا تلبّس والحال
لا مُعوّل عليه
لأنّه يحول،
لكنّ المعرفة كما كانت،
ما تغيّرت وان
كان الشخص تغيّر"

١٥ فقال موسى:
"الآن تذكُرُه؟"
فقال:
يا موسى
الذّكرِ لا يُذكَر،
أنا مذكور
و هو مذكور۔
وقال:
ذكرُهُ ذكرِي
و ذكرى ذكرُهُ
هل يكون
الذاكران الّا معا؟
خدمتي الآن أصفّى،
ووقتي أُخلى،
وذكرى أجلى لأنّي
كنت أخدمه في القِدمِ
لحظّي والآن أخدمهُ لحظهِ۔

اس نے کہا "وہ آزمائش تھی، فرمان نہیں تھا!"
موسیٰ نے کہا "مگر اتنا تو ضرور ہے کہ تیرا چہرہ کچھ کا کچھ ہو گیا،
تیری ہیئت کچھ کی کچھ ہو گئی!"
اس نے کہا "اے موسیٰ! یہ نگاہ کا دھوکہ ہے،
اور میرا حال جو نظر آتا ہے اس پر بھی بھروسا کیا
کہ وہ بدلتا رہتا ہے۔
مگر وہ معرفت جو مجھ کو نصیب ہوئی ہے،
وہ ویسے ہی درست رہتی ہے
معرفت نہیں بدلتی بلکہ
وہ شخص جس کو معرفت دی گئی، وہ شخص بدل جاتا ہے۔"

١٥ موسیٰ نے پوچھا—
"اے ابلیس! کیا تو اُس کو اب بھی یاد کرتا ہے؟"
اس نے کہا— "یا موسیٰ!
جو خود ہی سراپا یاد ہو،
اس کے لیے یاد آوری مجھے کیوں درکار ہو؟
ویسے یوں ہے کہ یاد کیا جاتا ہوں میں
اور یاد کیا جاتا ہے وہ،
اُس کو یاد کرنا، مجھ کو یاد کرنا ہے،
مجھ کو یاد کرنا، اس کو یاد کرنا ہے،
پھر یہ کیسے ہو کہ ایک سے، دوسرے کو، یاد کیے جانے والے
ہم دونوں، وہ اور میں—
باہم نہ ہوں؟
اب تو میں وہ نوکر ہوں کہ جس کی خدمت پاکیزہ تر ہو گئی ہے،
میرا روزگار روشن تر ہو گیا ہے،

١٦ رفعنا الطمع
عن المنع و الدفع
و الضرّ و النفع ...
أفردني أوجدني،
حيّرني، طردني
لئلّا أختلط
مع المخلصين،
منعني عن الأغيار لغيرتي،
غيرني لحيرتي،
حيرني لغربتي،
غرّبني لخدمتي،
حرّمني لصحبتي،
قبحني لمدحتي،
أحرمني هجرتي،
هجرني لمكاشفتي،
كاشفني لوصلتي-
واصلني لقطيعتي،
قطعني لمنع منيتي-

١٧ وحقّه
ما أخطأتُ في التدبير،
ولا رددتُ التقدير،
ولا باليتُ بتغير التصوير
و لا أنا على

اور میرا یاد کیا جانا خوش تر ہو چکا ہے!
اور وہ یوں کہ زمان و مکان کی تخلیق سے پہلے تو
میں اپنی خوش بختی کے لیے اس کی خدمت کرتا تھا
اور اب ـــ بس،
صرف اس کی خوشنودی کے لیے
اس کا خدمت گار ہوں!''

١٦ ''وہ سب کچھ کہ جس سے روکا گیا اور وہ جو خود روک بن جاتا ہے
اور وہ سب کچھ کہ جس سے گھاٹا ہوا، اور وہ جو نفع دیتا ہے،
ان کے بیچ سے میں نے لالچ کو اٹھا دیا ہے!
اس نے مجھے سب سے الگ کیا،
مجھے وجد میں لے آیا، مجھے حیران کیا،
پھر مجھے دھتکار دیا تا کہ میں ان میں نہ گھل مل سکوں
کہ جن کے دل پاک صاف ہیں۔
اور میرے اشک کی پاداش میں
اس نے مجھے غیروں کے ساتھ ملنے سے روک دیا!
اور میرا چہرہ بگاڑ دیا، چونکہ میں حیرت میں تھا!
اور میں حیرت میں اس لیے تھا کہ
مجھے اپنے گھر سے دور کر دیا گیا تھا،
اور مجھے اپنے گھر سے دور کیا گیا تھا
بس اپنی خدمت گاری کی پاداش میں!
اور پھر میری ہم نشینی کی پاداش میں
میرے ساتھ ہر طرح کے میل جول پر پابندی لگا دی گئی!
میں اس کے بڑائی کے گُن گاتا تھا،

هذه المقادير بقدير،
ان عذبني بناره أبد الأبد،
ما سجدت لأ حد
ولا أذلّ لشخصٍ
و جسد،
ولا أعرف ضدّاً
ولا ولداً،
دعویٰ دعوی الصادقين،
وأنا في الحبّ
من السابقين،
كيف لا؟

۱۸ قال الحسين بن منصور الحلّاج رحمه الله:
و في أحوال
عزازيل أقاويل:
أحدها أنّه
كان في السماء
داعيا و في الأرض داعياً،
في السماء
دعا الملائكة
يريهم المحاسن،
و في الأرض دعا الانس
يريهم القبائح۔

سو مجھے پست کر دیا گیا!
میں اس کے ہجر میں دل گرفتہ ہوا
سو مجھے محروم کر دیا گیا!
اور مجھے ہجر میں اس لیے گرفتار کیا گیا،
کیونکہ میں نے چھپی ہوئی چیزوں کو بے پردہ دیکھ لیا تھا!
اور چونکہ میں وصل کی منزل تک آ گیا تھا
سو میرے سارے بھید کھول دیے گئے!
اور وصل مجھے اس لیے دیا گیا تھا،
تا کہ مجھے کاٹ کر الگ کر دیا جائے!
اور مجھے کاٹ کر اس لیے الگ کیا گیا تھا
تا کہ آرزوؤں کا دامن مجھ سے چھوٹ جائے!''

۱۷ ''قسم ہے،
اس کی اپنی سچائی کی!
میں نے اپنی تدبیر میں کوئی خطا نہیں کی،
اور نہ وہ تقدیر جو پہلے سے میرے لیے طے کر دی گئی تھی
میں نے اس کو رد کیا—
میں نے اس بات کی کوئی پروا نہیں کی کہ
میرا چہرہ بگڑ جائے گا—
میرے لیے تو جو لکھ دیا گیا تھا،
بس وہی میری تقدیر ہے۔
قسم ہے،
اس کی اپنی سچائی کی!
کہ اگر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے
کبھی نہ ختم ہونے والے وقت کی تمام بے کرانیوں میں

۱۹ لأنّ الأيشاء تُعرف بأضدادها
والثوب الرقيق
ينسج من وراء المسح الأسود
فا لملك يعرض المحاسن
و يقول للمحسن
"ان فعلتها جُزيت"
و ابليس يعرض القبائح
و يقول"ان فعلتها جزبت مر موزا"
و من لا تعرف القبيح
لا يعرف الحسن۔

۲۰ قال أبو عمارة الحلّاج
و هو العالمِ الغريب:
تناظرتُ مع ابليس
و فرعون في باب الفتوة،
فقال ابليس:
"ان سجدتُ سقط منى اسم الفتوة"،
وقال فرعون:
"ان آمنت برسوله اسقِطتُ من منزله الفتوة"۔

۲۱ وقلتُ أنا:
ان رَجَعتُ
عن دعوىٰ
وقولى سقطتُ

وہ اپنی آگ میں مجھے عذاب دیتا چلا جائے،
تو بھی میں کسی اور کے آگے سجدہ نہیں کروں گا!
اور نہ کسی شخص کے سامنے، نہ کسی مٹی کے پیکر کے سامنے
جھکوں گا! میں کسی کو اس کا مدِ مقابل نہیں جانتا، اور
نہ کسی کو اس کا بیٹا مانتا ہوں!
میرا دعویٰ وہ دعویٰ ہے کہ جو سچ بولنے والے کیا کرتے ہیں
اور اپنی محبت میں،
میں ان کے آگے آنے والوں میں سے ہوں جن کو آدم سے پہلے تخلیق
کیا گیا تھا! اور ایسا کیوں نہ ہو؟''

۱۸ الحسین ابن منصور حلاج کہتے ہیں، ان پر خدا کی رحمت!
عزازیل کے بارے میں کہ یہی ابلیس کا اولین نام تھا، اور بھی بہت سی باتیں
کہی جاتی ہیں۔ ان میں ایک یہ ہے کہ وہ آسمانوں میں اور زمین پر صلاح کاری
کا داعی مقرر ہوا، آسمانوں میں وہ فرشتوں کو محاسن دکھا کر خوش عملی کی طرف بلاتا
ہے اور زمین پر انسانوں کو وہ دکھا کر کہ جو قبیح ہے!

۱۹ اور وہ یوں ہے کہ
اس دنیا میں چیزیں اپنی الٹ سے شناخت ہوتی ہیں۔
جیسے سفید باریک ریشم کی بُنائی تب ہی ہو سکتی ہے
جب وہ موٹے اور کھردرے کالے دھاگوں کی پشت پر کی جائے—
جب فرشتے اچھائیاں سامنے لاتے ہیں
تو اچھائی کرنے والے سے کہتے ہیں—
''یوں کرو گے تو جزا پاؤ گے!''

من باب الفتوة:

۲۲ وقال ابليسُ:
﴿أنا خيرٌ منهُ﴾[1]
حين لم ير غيرَه غيراً،
وقال فرعون:
﴿ما علمتُ لكم من اله غيري﴾[2]
حين لم يعرِفُ
فى قومه يميّز
بين الحقّ و الباطل۔

۲۳ وقلت أنا:
"ان لم تعرفوه
فاعرفوا أثره،
وأنا ذلك الأثر،
وأنالحقّ،
لأنّى ما زلت
أبداً بالحقّ حقّاً"۔

۲٤ فصاحبى
وأستاذى ابليس و فرعون

۱ سورۃالأعراف،۱۲
۲ سورۃ القصص،۳۸

لیکن جب عزازیل انسانوں کے سامنے برائیاں لاتا ہے تو یوں کہتا ہے کہ —
''یوں کرو گے تو بدلہ پاؤ گے کیونکہ
برائیوں میں اشارے پنہاں ہیں۔''
جو قبیح کو نہیں جانتا وہ حسن والے کو کیوں کر جانے!

۲۰ ابوعمارہ الحلاج کہ جو یگانۂ روزگار عالم ہیں، مزید کہتے ہیں —
جواں مردی کے بارے میں ابلیس اور فرعون سے میری نوک جھونک ہوئی۔
ابلیس بولا ''اگر میں آدم کو سجدہ کر لیتا تو
جواں مردی کے نام سے بھی مجھے کوئی واسطہ نہیں رہ جاتا۔''
اور فرعون نے کہا —
''اگر میں خدا کے رسول پر ایمان لے آتا
تو جواں مردی کی منزل سے گر پڑتا!''

۲۱ اور میں نے کہا کہ اگر
میں اپنے دعووں سے اور اپنے قول سے پھر جاؤں تو
جواں مردی کی جولاں گاہ سے میں خود بھی ٹوٹ کر گر جاؤں گا!

۲۲ جب ابلیس نے یہ کہا کہ ''میں آدم سے بہتر ہوں''[1]
تو وہ اپنے علاوہ کسی اور کو نہیں دیکھ پایا تھا۔
اور جب فرعون نے کہا کہ
''اپنے سوا میں تم لوگوں کے لیے کسی اور خدا کو نہیں جانتا''[2]
تو وہ اپنی قوم میں کسی بھی ایسے کو نہیں جان پایا تھا کہ
جو حق اور باطل میں تمیز کر سکے —

۱ سورۃ الاعراف، آیت ۱۲
۲ سورۃ القصص، آیت ۳۸

و ابلیس
هُدّد بالنار
و مارجَعَ
عن دعواه،
و فرعون أغرق
فی الیمّ وما رَجَع
عن دعواه
ولم یُقرّ بالواسطة الیه،
لکنّه قال:
﴿ امنتُ لا اله الاّالذی آمنت به بنو اسرائیل ﴾[1]
ألا تری أنّ الله
سبحانه عارضّ
جبریل فی بابه
فقال:
"لِمّ حشوتَ فاه رملا"۔

۲۵ وأنا ان قُتلتُ
و قُطعَت یدای
و رجلای
مارجعت
عن دعوای۔

۱ سورۃ یونس، ۹۰

۲۳ اور میں کہتا ہوں—
''اگر تم لوگ اُس کو نہیں جانتے ہو
تو اس کے نشان کو جانو!
اور میں وہ نشان ہوں!
اور میں حق ہوں— انا الحق!
اور میں حق ہوں اس لیے کہ
آنے جانے والے بے کراں زمانوں کے کسی بھی لمحے میں
کوئی ایسا لمحہ نہیں کہ جب
حق سے میری پیوستگی ٹوٹ گئی ہو اور
میں نے حق کو حق نہ مانا ہو!

۲۴ ابلیس اور فرعون میرے دوست اور استاد ہیں۔
ابلیس کو آگ سے ڈرایا گیا مگر
وہ اپنے دعوے سے نہ پھرا۔ اور فرعون کو
کھلے سمندر کی موجوں میں غرق کر دیا گیا
مگر نہ وہ اپنے دعوے سے کنارہ کش ہوا اور
نہ خدا تک رسائی کے لیے کسی واسطے پر آمادہ ہوا—
مگر فرعون نے یہ ضرور کہہ دیا کہ
'لو، میں ایمان لایا اس بات پر کہ
سوائے اس کے کوئی خدا نہیں کہ جس پر
ایمان ہے بنی اسرائیل کو!'[1]
اور کیا تم نے نہیں دیکھا کہ خدا نے اپنی شان میں
جبرئیل کے لیے روک پیدا کی اور پوچھا اس سے کہ
'تو نے اس کے مُنھ میں خاک کیوں بھر دی تھی؟'

۱ سورۃ یونس، آیت ۹۰

٢٦ اشتُقَّ اسم
" ابليس "
من اسمه:
فعين عزازيل لعلوّ همّته،
والزای لا زدياد الزيا دة
فی زيادته
والألف أ راؤ فی ألفته،
والزای الثانية لزهده
فی رتبته،
والياء حين يأ وی الی
علم سابقته
وللام لمجادلته
فی بليّته۔

٢٧ قال له:
"لِم لا تسجد يا أ يها المهين؟"
قال:
"أنا محبٌ والمُحب مهين"
انّك تقول
"مهين" وأنا قرأت
فی كتاب مبين مايجری
علیّ يا ذا القوّة المتين۔
كيف أذلُّ وقد

بنیاد جلد سوم شمارہ:۱، ۲۰۱۲ء

۲۵ اور میں—
اگر میرے دونوں ہاتھ کاٹ دیے جائیں، اور دونوں پاؤں کاٹ دیے جائیں،
اگر مجھے جان سے بھی مار دیا جائے، تب بھی
میں اپنے دعوے سے نہیں پھروں گا!''

۲۶ ''ابلیس'' کا لفظ ''عزازیل'' میں تغیر سے پھوٹا ہے۔
''عزازیل'' کی ''عین'' اس کی ہمت کی بلندی کے لیے تھی اور
''زے'' اس کی افزونی کی افزونی کے لیے،
خدا کی الفت میں وہ جو سوچتا سمجھتا تھا اس کے لیے ''الف''،
دوسری ''زے'' زُہد میں اس کے رتبے کے لیے،
''یے'' اس لمحے کے لیے جب وہ پناہ ڈھونڈے، اور
''لام'' اس جنگ کے لیے جو وہ اپنی آزمائش کی گھڑی میں کرتا تھا—

۲۷ خدا نے ابلیس سے پوچھا—
''اے بے آبرو ہونے والے!
تو نے کیوں سجدہ نہیں کیا؟''
ابلیس نے کہا—
''مجھے عاشق کہیے!
اور عاشق تو بے آبرو ہی ہوتا ہے!
آپ نے مجھے بے آبرو کہا، میں نے تو کھلی کتاب میں یہ پڑھ لیا تھا
او بھرپور قوت والے،
کہ میرے ساتھ کیا ہونے والا ہے!
اور میں کیسے ذلیل و خوار کیا جاؤں گا، اور
''آپ نے تو مجھے آگ سے بنایا ہے اور آدم کو خاک سے'' [1]

[1] سورۃ الاعراف، آیت ۱۲

﴿خلقتنی من نار و خلقته من طین﴾[1]
و هما ضدّان
لا یتوافقان
و انّي فی الخدمة أقدَم،
و فی الفضل أعظم،
و فی العلم أعلم،
و فی العمر أتم۔

۲۸ قال
له الحقُّ سبحانه:
"الا ختیار لی لا لك"
قال:
"الا ختیارات کلّها
و اختیاری لك،
قد اخترت لی یا بدیع،
وان منعتنی عن سجوده،
فأ نت المنیع،
وان أ خطأ تُ فی المقال،
فلا تهجرنی
فأ نتَ السمیع۔
وان أ ردتَ
أن أسجدَ له
فأ نا المطیع،

۱ سورة الأعراف،۱۲

اور یہ دونوں، آگ اور خاک، ایک دوسرے کی ضد ہیں
ان دونوں میں سمجھوتا نہیں ہوسکتا!
میں خدمت میں آدم سے پہلے ہوں!
فضل میں اس سے برتر ہوں!
میرا علم فزوں تر،
میرا سن وسال بیشتر!"

۲۸ حق نے — کہ سب تعریف اس کی — کہا کہ
"اے ابلیس! اختیار میرے پاس ہے
تیرے پاس نہیں!"
ابلیس نے کہا —
"اے کائنات آفریں!
ہاں سارے اختیارات تیرے ہی پاس ہیں،
اور یوں بھی ہے کہ میرا اختیار بھی
تیرے ہی پاس تو ہے!
اور میرے لیے تُو اپنا اختیار
پہلے ہی بروئے کار لا چکا تھا!
میں آدم کے آگے جو سجدہ کرنے سے رک گیا تھا
تو تُو ہی تو روکنے والا تھا!
اور اب اگر بات کرنے میں مجھ سے لغزش ہونے لگی ہے،
تو مجھے اکیلا نہ چھوڑ
کہ تو ہی سب سے زیادہ بات کو سننے والا ہے!
اگر تو نے چاہا ہوتا کہ میں
آدم کو سجدہ کروں تو میں تو مطیع تھا!

لا أعرف فی العارفین
أعرف بك منی"۔

۲۹ وقال :
لاتلمنی
فاللّوم منی بعیدُ
وأجرُ سیّدی،
فّانیّ وحیدُ
ان فی الوعدِ،
وَ عدك الحقّ حقّاً
ان فی البدو،
بدو أمری سدیدُ
مَن أراد الخطاب
هذا کتابی فاقرؤوا
واعلموا بأ نّی شهیدُ

۳۰ یاأخی،
سُمی" عزازیل"
لأ نّه عُزِلَ
وکان "معزولاً"
فی ولایته،
مارجع من بدایته
الی لأ نهایته
لأ نّه ما خرج من نهایته ۔

میں تو سارے عارفوں میں سے کسی ایک ایسے کو نہیں جانتا
کہ جو تجھ کو جاننے میں
مجھ سے بہتر ہو!

۲۹ مجھے برا مت کہہ
کہ ملامت مجھ سے بہت دور ہے!
مجھے اجر دے میرے آقا!
کہ میں اکیلا رہ گیا ہوں!
سچ یہ ہے کہ وعدوں کے آستان میں
ایک وعدہ جو تیرا ہے
وہ سچا ہے!
اور ان شبستانوں میں
جہاں پردے اٹھا دیے جاتے ہیں
وہاں میری داستان کی پردہ دری
کیا مناسب ہے!
یہ جو میں لکھتا ہوں—
اسے لوگوں کے سامنے بیان کیا جائے اگر زبانی، تو یوں کہ
میری تحریر کو پڑھا جائے—اور بس
یہ جان لیا جائے کہ
میں شہید کیا گیا ہوں!''

۳۰ میرے بھائی—
ابلیس کو نام ''عزازیل'' اس لیے دیا گیا تھا کہ وہ
سب سے کاٹ کر الگ کر دیا گیا تھا
اور یوں

۳۱ خروجه معكوس
في استقرار تأريسه،
مشتعلاً بنار تعريسه
و نور ترويسه۔

۳۲ و قواصيه
بمحل رميض،
مقابضه بَعلٍ رميض،
شراهمه برهميه،
صوارمه مُخليّة،
عما فطهمية۔

۳۳ هاه، يا أخي
لوفهمت لترضمت
الرضم رضماً،
و تو همت الوهم
و هماً ورجعت غمّاً،
وفنيت همّاً۔

۳۴ فصحاء القوم
في بابه خَرَسوا،
والعرفاء عجزوا
عمّا درسوا،
هو الذی

خدادوستی سے ٹوٹا
اور معزول ہوا...
وہ اپنے انجام کو جو پہنچا تو اپنے آغاز سے
واپس لوٹ کر نہیں،
نہیں، وہ اپنے انجام میں یوں پھنس کر رہ گیا کہ
اپنے انجام سے باہر ہی نہ نکل پایا

۳۱ اس نے اپنے کھیت کی دہقانی کا دامن
تھامے رکھا تھا اور یوں
اس کا باہر نکال دیا جانا
ایک الٹ بات تھی—
اس کڑی کی دہک سے کہ جس نے اسے خدا سے جوڑا تھا
اور کبریائی کے ساتھ اپنی افزونی کی امنڈتی ہوئی روشنی سے
وہ شعلہ ریز تھا!

۳۲ ....
....

۳۳ آہ! میرے بھائی!
اگر تم یہ بات سمجھ گئے ہو
تو تم جلتے ہوئے پتھر کو
جلتا ہوا ہی دیکھو گے!
اور وہم کو وہم ہی گمان کرو گے
اور غم زدہ ہی لوٹ جاؤ گے
اور دکھ کی لپیٹ میں
اپنے آپ سے ہی جدا ہو جاؤ گے۔